UNIWERSYTET IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU
WYDZIAŁ FILOLOGII POLSKIEJ I KLASYCZNEJ

Terumichi Tsuda

Teatr Terayamy Shūji

Rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem
prof. UAM dr hab. Elżbiety Kalemby-Kasprzak

Poznań 2015

Spis treści

Spis treści 3
Wstęp 5
Rozdział 1. Życie i twórczość Terayamy Shūji 13
1.1. Człowiek z prefektury Aomori 14
1.2. Nieobecny ojciec 20
1.3. Potężna matka 30
1.4. Życie teatralne 48
Rozdział 2. Antropologia teatru Terayamy 63
2.1. Motywy religijne 65
2.1.1. Szamanizm i kult gór 68
2.1.2. Duch opiekuńczy i opętanie 73
2.1.3. Modlitwa i formuła filozoficzna 77
2.1.4. Magia jako teoria teatru 81
2.2. System rodzinny 88
2.2.1. Przynależność do domu, czyli tożsamość jednostki 94
2.2.2. Rola i miejsce jednostki w rodzinie 101
2.2.3. *Ie* jako miejsce teatru 108
2.3. Przestrzeń 111
2.3.1. Narracja - przestrzeń słów 113
2.3.2. Miasto - przestrzeń przypadkowych spotkań 123
2.3.3. Pomieszczenie zamknięte - przestrzeń wyobraźni 134
2.3.4. Przestrzeń performatywna 143
Rozdział 3. Terayama i teatry „inne” 154
3.1. Dramaturgia spotkania - Brecht i Stanisławski 162
3.1.1. Teatr „edukacyjny” i teatr „do oglądania” 165
3.1.2. „Wczuwanie się” a „kserokopia” 170
3.1.3. Teatr „reprodukcyjny” 176
3.1.4. Teatr „dramatyczny” 183
3.1.5. Teatr „spotkania” 188
3.2. Fikcja nieobecna - Artaud i The Living Theatre 194
3.2.1. Ciało aktora i język teatralny 196
3.2.2. Dżuma i szczur 203

3.2.3. Magia i rytuał 206
3.2.4. Dramaturgia spotkania i piękno ułomności 212
3.3. Ciało synchroniczne - Grotowski i Schechner 218
3.3.1. Ciało indywidualne 218
3.3.2. Zamykanie się w sobie 223
3.3.3. Tekst i termin „spotkanie” 233
3.3.4. Deformacja ciała i byt synchroniczny 238
3.4. Dramaturgia „przerwy” - Kantor i Witkacy 244
3.4.1. Oderwanie od codziennego kontekstu i samoistne „życie” 247
3.4.2. „Materia” wypełniona pustką 252
3.4.3. Od „spotkania” do „przerwy” 260
Zakończenie 269
Bibliografia 274
Zdjęcia 298
Aneks: Terayama Shūji, *Labirynt i Morze Martwe*,
z japońskiego przełożył i przypisami opatrzył Terumichi Tsuda 1-146

Wstęp

Terayama Shūji (1935-1983) ze swoim zespołem teatralnym Tenjō-sajiki przyjechał do Polski jedynie raz w swoim życiu, aby wystawić swój spektakl *Mōjin shokan* [Zapiski ślepca[1]]. Jednak było to w 1973 roku i z upływem czasu nazwisko reżysera dziś jest zapomniane, z wyjątkiem tych, którzy przypadkiem zostali widzami lub organizatorami jego przedstawień i nadal pamiętają o niezwykłym wrażeniu ze spektaklu. Nawet jeżeli ktoś słyszy dziś jego nazwisko, to najczęściej przedstawiany jest on jako reżyser filmowy. Terayama jako twórca teatralny nieomal nieznany jest w Polce.

Terayama był wszechstronnie utalentowanym twórcą. Układał wiersze nie tylko w tradycyjnej formie poezji japońskiej, w tym wiersze *tanka* i *haiku*, ale także we współczesnej formie poetyckiej - również teksty piosenek popularnych. Pisał też liczne eseje, powieści, baśnie, słuchowiska, dramaty i scenariusze, w tym telewizyjne, filmowe oraz teatralne. Zajmował się również krytyką literacką, fotografią, nagrywaniem filmów i reżyserią teatralną. W końcu zaczął mówić o sobie: „Mój zawód to Terayama Shūji".

Mimo to jednak w jego twórczości teatr zajmuje niezwykle ważne miejsce, i zdaje się najbardziej interesujący i warty zbadania. To nie tylko dlatego, że Terayamę uważano za jedną z najważniejszych osób w historii współczesnego teatru japońskiego, ale również dlatego, że właśnie jego twórczość teatralna stanowi pomost czy skrzyżowanie, na którym spotykają się dwa różne od siebie światy: współczesność z tradycją, a także kultura japońska z kulturą europejsko-amerykańską.

Ponieważ Terayama doświadczył klęski Drugiej Wojny Światowej oraz powojennego zamętu i chaosu, w którym zburzony został cały ówczesny system wartości nie tylko moralno-duchowy, ale również obyczajowo-kulturowy, to siłą rzeczy kształtował w sobie nieufną, a raczej buntowniczą postawę wobec jakichkolwiek autorytetów czy też zastanego porządku. Jednak kiedy postępowało ożywienie gospodarcze w powojennej Japonii, któremu towarzyszyło szybkie i masowe odejście od tradycji, to Terayama nigdy nie opuścił tradycyjnych wartości, przywiązany do

[1] Scenariusz spektaklu napisał Terayama, zainspirowany dziełem filozoficznym Denisa Diderota *List o ślepcach na użytek tych co widzą*. Dlatego japoński tytuł spektaklu *Mōjin shokan* brzmi identycznie z tytułem przetłumaczonego na japoński dzieła Diderota *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient* [List o ślepcach na użytek tych co widzą] (1749), choć tytuł spektaklu tradycyjnie w Polsce przetłumaczony jest na „Zapiski ślepca".

rodziny, domu, stron rodzinnych, świąt i widowisk, które często pojawiają się w jego teatrze. Terayama pisze: „Gdyby mnie ktoś zapytał, który spektakl jest najciekawszy, to natychmiast odpowiem: «historia»”[2]; dla niego „historia” nie jest „rekonstrukcją przeszłości całości, jaką stanowi państwo jako jednostka”[3], ani ogółem „przeszłości całości”. Terayama interesuje się „historią”, dlatego że dostrzega on w niej „dynamizm, który za pomocą wyobraźni organizuje toczącą się przypadkowość”[4]. Oznacza to, ze każdy uczestnik w „historii”, jak w „spektaklu”, „organizując przypadkowość za pomocą wyobraźni”, na nowo doświadcza „historii”. Dlatego uważa reżyser, że „to, co nie działo się w rzeczywistości, też należy do historii”[5]. Zatem pisze: „Widząc, że «historiografia», która polega na takiej rekonstrukcji przeszłości całości, z błyskawiczną szybkością wyprzedza teraźniejszość, nie mogłem oprzeć się myśli, że sensem, dla którego prowadzę teatr, powinno być pójście pod prąd historii.”[6] Zatem teatr Terayamy, mocno skupiony na jednostce indywidualnej i nieustannej teraźniejszości, jest miejscem spotkania współczesności i tradycji.

Podobnie w twórczości teatralnej reżysera krzyżują się również teatr japoński i teatr europejsko-amerykański. Ponieważ Terayama już w młodości miał stały kontakt z kulturą europejską czy też amerykańską poprzez film oraz literaturę, to zainteresował się również współczesnym teatrem europejsko-amerykańskim. Jednak nie oznacza to, że Terayama porzucił rodzime tradycje teatralne, takie jak np. sztuka melorecytacyjna *rōkyoku*, teatr lalek *bunraku* i teatr *kabuki*, których elementy można często dostrzec w jego spektaklach, ani że reżyser na oślep przejmował wszystko, co napotkał w teatrze europejskim czy też amerykańskim. Na przykład Terayama, przyznając, że jego teatr powstał pod silnym wpływem Antonina Artauda, szczególnie cenił jego teorię teatru, natomiast w stosunku do teorii Bertolta Brechta przez cały czas odnosił się krytycznie. Oznacza to, że Terayama, wierny swojej wrażliwości, według swojej logiki i kryteriów selekcjonował teorie europejskich czy też amerykańskich twórców teatralnych, z którymi się zapoznał, i przejmował od nich jedynie to, co zgadzało się z jego poglądem na teatr, albo co inspirowało go do stworzenia własnej teorii teatru. Terayama nie zaliczał siebie ani do „Wschodu”, ani do „Zachodu”. Nie czynił z siebie ani człowieka z

[2] Terayama Shūji, *Terayama Shūji engekiron-shū* [Zbiór teorii teatru Terayamy Shūji], Kokubunsha, Tokio 1983, s. 8. Wszystkie cytaty z tego źródła są tłumaczeniem własnym [T.T.].
[3] Terayama Shūji, *Terayama Shūji engekiron-shū*, op. cit., s. 8.
[4] Terayama Shūji, *Terayama Shūji engekiron-shū*, op. cit., s. 8.
[5] Ogawa Tarō, *Terayama Shūji - sono shirarezaru seishun* [Terayama Shūji - jego nieznana młodość], Chūōkōron-shinsha, Tokio 2013, s. 11. Tłumaczenie własne [T.T.].
[6] Terayama Shūji, *Terayama Shūji engekiron-shū*, op. cit., s. 9.

peryferii teatru współczesnego, pojętego z perspektywy europocentrycznej, ani bezkrytycznie zachwyconego czciciela teatru „zachodniego", usuwał, czy raczej przekraczał tradycyjny podział dychotomiczny na „Wschód" i „Zachód". Zatem badania nad teatrem Terayamy, czyli nad tym, od kogo i co Terayama zaczerpnął dla swojego teatru, oraz w jaki sposób to odebrał i przyswoił, pozwalają nie tylko na odkrycie wpływów teatru europejsko-amerykańskiego na Terayamę, ale również na postawienie poszczególnych twórców teatralnych z Europy czy też z Ameryki, z którymi Terayama miał kontakt, w zupełnie nowym świetle.

Dotychczasowa literatura poświęcona badaniom twórczości teatralnej Terayamy jest znikoma, chociaż w ostatnich latach zaczynają się pojawiać specjalistyczne publikacje, poświęcone teatrowi Terayamy.

W 2006 roku założone zostało The International Society of Shuji Terayama [jap. *Kokusai-Terayama-Shūji-gakkai*, pol. Międzynarodowe Towarzystwo Badań Twórczości Terayamy Shūji], które od 2007 roku wydaje roczniki „Terayama Shūji kenkyū" [Badania nad twórczością Terayamy Shūji]. Dotychczas ukazało się osiem numerów, w których można znaleźć różne monografie, w tym również teatrologiczne.[7]

W anglojęzycznej literaturze ukazały się książki: *Unspeakable Acts: The Avant-Garde Theatre of Terayama Shūji and Postwar Japan* [Niewymowne czyny: awangardowy teatr Terayamy Shūji i powojenna Japonia] (2005) autorstwa Carol Fisher Sorgenfrei[8], *Shades of Darkness: Kurogo in the Theater of Terayama Shūji* [Cienie ciemności: *kurogo* w teatrze Terayamy Shūji] (2006) autorstwa Yukihide Endo[9] oraz *Japanese Counterculture: The Antiestablishment Art of Terayama Shūji* [Japońska

[7] Można wymienić m.in. artykuły:
Miryam Sas, *Theories of Encounter: Breaking the Everyday* [Teorie spotkania: przerywanie codzienności], „Terayama Shūji kenkyū" 2009, nr 3, s. 261-288; Tsuda Terumichi, *Terayama Shūji to Tadeushu Kantoru* [Terayama Shūji i Tadeusz Kantor], „Terayama Shūji kenkyū" 2013, nr 6, s. 105-117; Tsuda Terumichi, *Terayama to Vitokatsui - Pōrando-ni okeru „Mojin shokan" juyō-no ichirei-to shite* [Terayama i Witkacy - jako jeden z przykładów odbioru *Zapisków ślepca* w Polsce], „Terayama Shūji kenkyū" 2014, nr 7, s. 132-144; oraz: Tsuda Terumichi, *„Deai"-no engekiron - Terayama-to Gurotofusuki* [Teoria teatru „spotkania" - Terayama i Grotowski], „Terayama Shūji kenkyū" 2015, nr 8, s. 142-154.

[8] Carol Fisher Sorgenfrei, *Unspeakable Acts: The Avant-Garde Theatre of Terayama Shūji and Postwar Japan* [Niewymowne czyny: awangardowy teatr Terayamy Shūji i powojenna Japonia], University of Hawai'i Press, Honolulu 2005.

[9] Yukihide Endo, *Shades of Darkness: Kurogo in the Theater of Terayama Shūji* [Cienie ciemności: *kurogo* w teatrze Terayamy Shūji], University of California, Los Angeles, 2006.

kontrkultura: anty-systemowa sztuka Terayamy Shūji] (2010) autorstwa Stevena C. Ridgely'ia[10].

W języku polskim opublikowane dotąd zostały następujące artykuły, które powstały na podstawie wygłoszonych na konferencjach naukowych referatów: *Skandal a sztuka - na przykładzie japońskiego teatru współczesnego Terayamy Shūji* (2013)[11], *Spotkanie rodzimej tradycji teatralnej z teatrem europejskim w twórczości Terayamy Shūji* (2014)[12] oraz *Teatr Terayamy jako teatr religijny - motywy rodzime* (2014)[13].

Niniejsza praca składa się z trzech rozdziałów, opatrzonych Wstępem, Zakończeniem, przypisami i bibliografią oraz Apendyksu.

Pierwszy rozdział poświęcony jest biografii Terayamy. Ponieważ osoba Terayamy jeszcze nie jest znana w Polsce, istnieje konieczność przybliżenia jego życia oraz wydarzeń, które były dla niego szczególnie ważne, a także przyjrzenia się jak odnoszą się one do jego twórczości teatralnej. Wywód skupia się m.in. na czterech najistotniejszych wydarzeniach, a mianowicie na Aomori jako miejscu pochodzenia Terayamy, ojcu wciąż nieobecnemu w jego życiu, matce mającej niezmiernie gwałtowny charakter, oraz teatrze jako wyrazie życia reżysera i jego radykalizmu.

Rozdział drugi poświęcony jest analizie teatru Terayamy w ujęciu antropologicznym, z uwzględnieniem motywów, które najczęściej lub najwyraźniej pojawiają się w spektaklach Terayamy. Należą do nich przede wszystkim motywy religijne, związane z zakorzenionymi w Japonii religiami: buddyzmem i sintoizmem, oraz tradycyjnymi wierzeniami ludowymi, ale też magią, badaną przez europejskich antropologów. Omówione zostały również motywy rodziny i domu, oraz stworzonego wokół nich systemu społecznego w nowożytnej (przedwojennej) i współczesnej (powojennej) Japonii, w której żył Terayama. Jako kolejny motyw podjęta została przestrzeń - z uwagi na specyficzne poczucie przestrzeni u Terayamy, korzeniami

[10] Steven C. Ridgely, *Japanese Counterculture: The Antiestablishment Art of Terayama Shūji* [Japońska kontrkultura: anty-systemowa sztuka Terayamy Shūji], University of Minnesota Press, Minneapolis/London 2010.
[11] Terumichi Tsuda, *Skandal a sztuka - na przykładzie japońskiego teatru współczesnego Terayamy Shūji*, [w:] *Skandal w tekstach kultury*, seria „Tabu-trend-transgresja" t. 2, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2013, s. 509-515.
[12] Terumichi Tsuda, *Spotkanie rodzimej tradycji teatralnej z teatrem europejskim w twórczości Terayamy Shūji*, [w:] *Między filmem a teatrem II. Napięcie i poznanie. O inter-, multi- i transkulturowej komunikacji w sztukach widowiskowych*, red. Sławomir Bobowski i Piotr Rudzki, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2014, s. 43-55.
[13] Terumichi Tsuda, *Teatr Terayamy jako teatr religijny - motywy rodzime*, [w:] *Dramat i teatr religijny - wyróżniki i paradygmaty*, red. Wojciech Kaczmarek i Joanna Michalczuk, Wydawnictwo KUL, Lublin 2014, s. 513-536.

sięgające tradycji teatru japońskiego i antropologii kultury oraz estetyki japońskiej, a jednocześnie naznaczone cechą „performatywności" teatru Terayamy.

Rozdział trzeci poświęcony jest komparatystycznemu badaniu teorii teatru Terayamy czy jego poglądom na teatr. Teoria jego porównana jest z teoriami europejsko-amerykańskich ludzi teatru, do których Terayama najczęściej nawiązywał przy przedstawieniu swojej teorii teatru. Jednocześnie zanalizowane zostały ich wpływy na teorię Terayamy. Omówieni zostali: Brecht i Stanisławski, do których Terayama wciąż odnosił się krytycznie w swojej teorii teatru, a którzy jednak - paradoksalnie - przyczynili się do powstania „dramaturgii spotkania", charakterystycznej dla teatru Terayamy; Artaud i The Living Theatre, którzy wywarli najbardziej bezpośredni i zasadniczy wpływ na teorię teatru Terayamy, zwłaszcza umacniając jego skłonności do „fikcji nieobecnej"; Grotowski i Schechner, których teatry Terayama negatywnie odbierał jako „teatr ciała", przeciwstawiając im swoją teorię „ciała synchronicznego"; Kantor i Witkacy, którzy dali Terayamie wskazówkę do nowej dramaturgii, czyli „dramaturgii «przerwy»".

Jako apendyks załączona została teoria teatru Terayamy *Labirynt i Morze Martwe*, która jest przekładem książki *Meiro-to Shikai* [Labirynt i Morze Martwe] (1976), poświęconej jego własnej teorii teatru. Książka ta składa się z czterech podzielonych tematycznie rozdziałów oraz jednego niewielkiego artykułu reportażowego na temat sympozjum, w którym Terayama wziął udział w Paryżu w 1974 roku. W Apendyksie zamieszczone zostało tłumaczenie czterech rozdziałów, poświęconych teorii teatru Terayamy. Przekład ten opiera się na następujących źródłach:
- Terayama Shūji, *Terayama Shūji engekiron-shū* [Zbiór teorii teatru Terayamy Shūji], Kokubunsha, Tokio 1983;
- Terayama Shūji, *Meiro-to Shikai - waga engeki - shinsō-ban* [Labirynt i Morze Martwe - mój teatr - wydanie wznowione], Hakusuisha, Tokio 1993.

Największa trudność z tłumaczeniem teorii Terayamy i opatrzeniem ją przypisami polegała na tym, że kiedy reżyser miał w zwyczaju przytaczać swobodnie wiele tekstów nie tylko innych autorów, ale również pochodzących ze swoich licznych publikacji, nie podając źródeł cytatów, a więc poszukiwanie ich wymagało ogromnego nakładu czasu.

Ponieważ twórczość teatralna Terayamy składa się z różnych elementów, to nie może podlegać wyłącznie jednotorowej analizie i metodologia, która przyjęta została w niniejszej pracy, również powinna być urozmaicona, a raczej interdyscyplinarna.

Przy omówieniu konkretnych wydarzeń, które miały miejsce w życiu Terayamy, zastosowana została metoda psychoanalityczna, której celem było zbadanie, jakie one miały wpływy na osobowość twórcy i w jaki sposób przejawiają się one w jego twórczości. Przytoczona została teoria Jacques'a Lacana, zwana „Imieniem-Ojca" lub też „metaforą ojcowską" oraz teoria „kompleksu Ajase", wygłoszona przez Kosawę Heisaku, która jest zmodyfikowaną dla kultury japońskiej teorią „kompleksu Edypa" Sigmunda Freuda.

Przy omówieniu motywów, występujących w spektaklach Terayamy, zastosowane zostało, przede wszystkim, podejście antropologiczne, które należy rozumieć w oparciu o pojęcie „antropologii teatru", sformułowane przez Eugenio Barbę: „antropologia teatru jest badaniem społeczno-kulturowych i fizjologicznych zachowań istot ludzkich w sytuacji przestawienia"[14]. Zatem przy analizie motywów religijnych przytoczone zostały antropologiczne teorie Jamesa George'a Frazera i Marcela Maussa na temat magii oraz teoria Yanagity Kunio, antropologa kultury japońskiej, na temat szamanki *itako*. W analizie motywu przestrzeni z kolei przytoczone zostały: teoria „*kotodama*" [dusza słów a. duch słów] oraz teoria „*marebito*" [gość], wygłoszone przez Origuchi'ego Shinobu, antropologa kultury japońskiej, ale również poza-antropologiczne teorie, takie jak: teoria estetyki ceremonii herbaty, wygłoszona przez Okakurę Kakuzō, krytyka sztuki japońskiej, i teoria „performatywności" według filozofa języka Johna L. Austina oraz badania nad „performansem" Richarda Schechnera, Jacka Wachowskiego i Eriki Fischer-Lichte. Jednak przy analizie motywów, związanych z rodziną, domem i systemem rodzinnym, przyjęte zostało również podejście socjologiczne. Oprócz antropologicznej teorii Ruth Benedict, amerykańskiej antropolog kultury, badającej społeczeństwo japońskie sprzed i zaraz po Drugiej Wojnie Światowej, przytoczone zostały: teoria Fryderyka Engelsa na temat rodziny, badania statystyczne oraz historia komunikatów rządowych oraz ustaw i ich zmian - wiąże się to z silnym wpływem myśli marksistowskiej na japońskich intelektualistów.

Komparatystyczne badanie teorii teatru Terayamy zmusza poniekąd do przyjęcia postawy post-kolonialnej w znaczeniu likwidacji podziału na „centrum" i „peryferie"

[14] Eugenio Barba, *Antropologia teatru*, przeł. Grzegorz Godlewski, [w:] Eugenio Barba i Nicola Savarese, *Sekretna sztuka aktora - słownik antropologii teatru*, przeł. Jarosław Fret, Grzegorz Godlewski, Anna Górka, Grzegorz Janikowski, Agnieszka Jelewska-Michaś, Iwona Kurz, Marta Steiner i Grzegorz Ziółkowski, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2005, s. 6.

kulturowe, a także na „Zachód” i „Wschód”. Badanie komparatystyczne polega na analizie dokumentacji, m.in. pism Terayamy oraz innych twórców teatralnych, opublikowanych za życia reżysera, czyli dostępnych dla niego nie tylko w Japonii, ale też za granicą, zwłaszcza w języku angielskim, który był dla Terayamy jedynym językiem obcym, jakim umiał się stosunkowo dobrze posługiwać. W lekturze tekstów Terayamy zastosowana została metoda fenomenologiczna, która skupia się na tym, jak postrzegł on teorię teatru danego twórcy europejskiego lub amerykańskiego i co przejął od niego dla swojego teatru. Nie jest zatem istotne, czy Terayama trafnie lub poprawnie dostrzegał istotę teorii danego twórcy, czy to, co Terayama zaczerpnął od niego, zgadzało się z jego zamysłami. Jednak równocześnie umiejscowione zostało to, co przejęte przez Terayamę, w kontekście europejsko-amerykańskich badań teatrologicznych. Celem tego zabiegu jest zarysowanie tła dla teorii Terayamy, ale również to, by badania, jakie stanowi niniejsza praca, przyniosły nowe i przydatne aspekty dla twórczości ludzi teatru, do których Terayama nawiązuje.

Jeśli chodzi o latynizację pisowni wyrazów japońskich, to w niniejszej pracy zastosowana została transkrypcja, ustalona przez rząd japoński w 1954 roku i przyjęta przez ISO w 1989 roku, która jednak, w razie potrzeby, dopuszcza konwencje tzw. „transkrypcji Hepburna” (w związku z wariantami transkrypcji: sha, shi, shu, sho, tsu, cha, chi, chu, cho, fu, ja, ji, ju, jo itd.).

Zatem według zasad zastosowanej tu transkrypcji należy odczytywać następująco:

„sh” jak „ś”, np. „Shūji” jak „Siūdzi”,

„ch” jak „ć”, np. „Hachirō” jak „Hacirō”,

„ts” jak „c”, np. „Tsuda” jak „Cuda”,

„j” jak „dź”, np. „Shūji” jak „Siūdzi”,

„z” jak „dz”, np. „Osore-zan” jak „Osore-dzan”,

„w” jak „ł”, np. „Shōwa” jak „Siōła”,

oraz „y” jak „j”, np. „Terayama” jak „Terajama”.

Co więcej - samogłoski z kreską na górze oznaczają długie samogłoski - np. „Shūji”, „Hachirō” i „Shōwa”.

Kiedy po głosce „n” pojawia się samogłoska lub półsamogłoska, a nie tworzą one wspólnie sylaby, to między nimi wstawia się apostrof i należy je odczytywać np.:

Den’en-ni shisu jak „Den en ni sisu”,

Man’yō-shū jak „Man yō siū”.

Myślnik „-”, który pojawia się w środku wyrazu, oznacza fonetyczną i semantyczną przerwę, a część po myślniku stanowi cząstkę słowotwórczą, która nie może występować samodzielnie.

Zgodnie z tradycją japońską nazwiska japońskie zostały podane przed imionami, np. Terayama Shūji. Wyjątek stanowią nazwiska autorów rozpraw naukowych, opublikowanych poza Japonią, gdzie nazwisko pisane jest po imieniu, np. Terumichi Tsuda.

Nazwiska i nazwy japońskie zostały odmienione zgodnie z zasadami gramatyki języka polskiego.

Niniejsza praca nie powstałaby w obecnej formie, gdyby nie pomoc prof. UAM dr hab. Elżbiecie Kalemby-Kasprzak, której składam serdeczne podziękowania za wieloletnie i cierpliwe wsparcie oraz konsultacje, a także mojej żony, dr Moniki Tsuda, której jestem wdzięczny za pomoc w sprawdzaniu pisowni języka polskiego, oraz prof. Iguchi’ego Tokio z Tokyo Institute of Technology, któremu dziękuję za udostępnienie mi zdjęć góry Osore-zan z jego prywatnych zbiorów.

Rozdział 1
Życie i twórczość Terayamy Shūji

Czwartego maja 1983 roku Terayama Shūji (1935-1983) zmarł z powodu marskości wątroby. Miał 48 lat. Jeśli chodzi o przyczynę choroby, to Niwase Kōji (1939-2002), lekarz rodzinny reżysera wyjaśnił po jego śmierci, że można przypuszczać, że ponieważ białka osocza krwi, które stosowane były przy leczeniu nefrozy w młodości Terayamy, zawierały wirus zapalenia wątroby, to twórca zachorował na zapalenie wątroby, a potem z biegiem czasu rozchorował się na marskość wątroby.[15]

Dziewiątego maja 1983 roku w Aoyama Sōgisho [Hala Pogrzebowa w Aoyamie] w Tokio odbył się pogrzeb Terayamy - bez obecności Hatsu, matki reżysera, ale z udziałem członków zespołu Tenjō-sajiki, w tym Kujō Eiko[16], dawnej żony reżysera, która, choć rozwiodła się z nim w grudniu 1970 roku, to jednak pozostała przez całe jego życie dobrą partnerką zawodową, zajmującą produkcją spektakli zespołu. W pogrzebie wzięli też udział liczni zaprzyjaźnieni artyści, m.in. Tanigawa Shuntarō (1931-), poeta, który był od okresu studenckiego przyjacielem Terayamy również w życiu prywatnym, i z którym reżyser korespondował do ostatniej chwili za pomocą nagrań wideo.[17] Grób Terayamy, wbrew jego woli, został zbudowany na Takao Reien [Cmentarz w Takao] przy świątyni buddyjskiej Kōjōji.

Od listopada 1979 roku, kiedy Terayama otrzymał diagnozę „marskości wątroby", żył wciąż ze świadomością, że śmierć jest już blisko. Ostatnie trzy i pół roku jego życie było nieustanną ucieczką od nadchodzącej i goniącej go śmierci. W jego ostatnim dziele *Hakaba-made nan-mairu?* [Ile mil do grobu?], jaki stanowi poezja prozaiczna, pojawiają się słowa:

---

[15] Za: Ogawa Tarō, *Terayama Shūji - sono shirarezaru seishun* [Terayama Shūji - jego nieznana młodość], Chūōkōron-shinsha, Tokio 2013, s. 225-226.

[16] Kujō Eiko a. Kyōko (1935-2014) - japońska aktorka pod pseudonimem „Kujō Eiko", dawniej żona Terayamy, a potem producentka zespołu Tenjō-sajiki i zarządczyni praw autorskich twórczości Terayamy; po śmierci Terayamy działała pod pseudonimem „Kujō Kyōko".

[17] Za: Kujō Kyōko, *Fushigi-na kuni-no musshuu - sugao-no Terayama Shūji* [Monsieur w krainie czarów - Terayama Shūji bez maski], Shufu-to-seikatsusha, Tokio 1985, s. 43-55; oraz za: Kujō Kyōko, *Kaisō Terayama Shūji - Hyakunen tattara kaette oide* [Wspomnienia o Terayamie Shūji - Powróć za sto lat], Daily Tohoku, Hachinohe (Japonia) 2005, s. 213-215.

„Umrę na marskość wątroby. Przynajmniej to już wiadomo. Jednak mimo że tak mówię, nie chcę, żeby zbudowano mi grób. Wystarczy, jeśli moim grobem będą moje słowa."[18]

Na wieść od diagnozie Terayama jakby jeszcze bardziej przyśpieszył tempo życia i do końca nie przestał tworzyć swoich dzieł.

Celem niniejszego rozdziału nie jest jedynie przedstawienie po kolei historycznych faktów, które miały miejsce w życiu Terayamy, ale także uporządkowanie jego życia pod kątem czterech istotniejszych wątków i znalezienie w każdym z czterech etapów życia siły napędowej jego twórczości. Cztery rzeczywistości, które najbardziej rzutowały na życie i twórczość Terayamy, to: Aomori, ojciec, matka i teatr.

Niniejszy rozdział opiera się nie tylko na autobiografii Terayamy - *Tareka kokyō-o omowazaru - jijoden rashiku naku* [Kto nie myśli o swoich stronach rodzinnych - nietypowo dla autobiografii] (1968), która jest ufikcyjniona, ale również na wspomnieniach w postaci pamiętników najbliższych dla Terayamy osób, w tym Terayamy Hatsu, jego matki, oraz Kujō Kyōko (dawniej: Kujō Eiko), jego dawnej żony i wieloletniej partnerki zawodowej. Co więcej - są też cytowane biografie Terayamy, napisane przez badaczy jego twórczości, na przykład w języku japońskim - Takatori'ego Ei[19], Ogawy Tarō, Tazawy Takuya, a w literaturze anglojęzycznej - Carol Fisher Sorgenfrei oraz Stevena C. Ridgely'ia.

1.1. Człowiek z prefektury Aomori

Terayama Shūji urodził się w 1935 roku w mieście Hirosaki w prefekturze Aomori.

Z datą jego urodzenia wiąże się pewne interesujące zamieszanie. Matka reżysera, Terayama Hatsu (1913-1991), opisuje w swoich wspomnieniach *Haha-no hotaru - Terayama Shūji-no iru fūkei* [Świetlik matki - pejzaż, w którym znajduje się Terayama Shūji] (1985) następujące okoliczności:

[18] Terayama Shūji, *Hakaba-made nan-mairu?* [Ile mil do grobu?], [w:] Terayama Shūji, *Terayama Shūji chosaku-shū* [Zbiór dzieł Terayamy Shūji], t. 1: *Shi, tanka, haiku, dōwa* [Poezje, wiersze *tanka*, wiersze *haiku* i baśnie], red. Yamaguchi Masao i Shiraishi Sei, Quintessence Publishing Co. Ltd., Tokio 2009, s. 516. Tłumaczenie własne [T.T.].

[19] Takatori Ei (1952-) - japoński dramaturg i reżyser teatralny; za życia Terayamy współpracował z nim, zajmując się publikacjami Terayamy; autor dwóch biografii Terayamy.

„10.XII.10 roku ery Shōwa [= roku 1935 - T.T.].

Bóle porodowe zaczęły się trzy dni wcześniej. […] Dopiero wieczorem trzeciego dnia, około godziny ósmej, urodził się [Terayama - T.T.] przez trudny poród. […]

[…] Mój mąż był policjantem i ponieważ wówczas przez dwa lata książę Chichibu przebywał w Willi Kikuchi'ego w mieście Hirosaki w służbie wojskowej w pułku, to mąż zajmował się ochroną księcia, w związku z tym rodzina mieszkała w mieście Hirosaki.

W związku ze służbą mąż wracał do domu tylko co dwa dni. Ja z babcią we dwójkę, krzycząc do siebie głośno, opiekowałyśmy się dzieckiem. W tamtym roku padało dużo śniegu a zima była bardzo mroźna. […] Zanim się obejrzałam, już minęły dwa tygodnie.

Ponieważ musieliśmy jak najszybciej nadać dziecku imię i zgłosić je, to usilnie zastanawiałam się nad jego imieniem. Co z «Shūji»? […] Mężowi też się spodobało. Jednak ponieważ już wtedy minął termin zgłoszenia, to zastanawialiśmy się, co w takim razie zrobić, i postanowiliśmy zgłosić dziecko jako urodzone w dniu 10.I.11 roku ery Shōwa [= roku 1936 - T.T.]."[20]

Według obowiązującej wówczas ustawy o rejestrze rodzinnym *Koseki-hō* [Ustawa o rejestrze rodzinnym *koseki*] trzeba było zgłosić fakt narodzin dziecka do danego urzędu samorządu terytorialnego w ciągu czternastu dni po urodzeniu dziecka.

Zatem Terayama ma dwie daty urodzenia: biologiczna i faktyczna - 10 grudnia 1935 roku oraz udokumentowana i oficjalna - 10 stycznia 1936 roku , chociaż w publikacjach nie tylko napisanych przez samego reżysera, ale również przez biografów i badaczy, często uchodzi za datę urodzenia ta „nieoficjalna".

Co do faktu zamieszania dat urodzenia sam Terayama raczej wykorzystuje ich niejasność, niepewność, a nawet fikcyjność, żeby kreować swoją „legendarną" osobowość nie tylko dla siebie, ale przede wszystkim na pokaz. W swojej autobiografii *Tareka kokyō-o omowazaru* [Kto nie myśli o swoich stronach rodzinnych] (1968) pisze:

[20] Terayama Hatsu, *Haha-no hotaru - Terayama Shūji-no iru fūkei* [Świetlik matki - pejzaż, w którym znajduje się Terayama Shūji], Chūōkōronsha, Tokio 1991, s. 9-11. Wszystkie cytaty z tego źródła są tłumaczeniem własnym [T.T.].

„Willa Kikuchi'ego" to dwór Kikuchi'ego Nagayuki (1879-1938), bogatego aptekarza, przeznaczony na mieszkanie dla księcia Chichibu podczas jego pobytu w czasie odbywania służby wojskowej w Hirosaki. Książę Chichibu (1902-1953) - młodszy brat cesarza Hirohito (1901-1989).

„Urodziłem się 10. grudnia w roku 1935 na małej stacji kolejowej na północnym skraju prefektury Aomori. Jednak w rejestrze zapisane jest, że urodziłem się 10. stycznia następnego roku, czyli w roku 1936. Kiedy pytałem matkę o moje alibi związane z tymi dwudziestoma dniami [pomyłka Terayamy - T.T.], powiadała żartobliwie: «Urodziłeś się w biegnącym pociągu, dlatego twoje miejsce urodzenia jest niejasne.»

Rzeczywiście, mój ojciec był detektywem lokalnej policji, który często był przenoszony, a ja urodziłem się właśnie w trakcie «przeniesienia». Jednak nie było prawdą, że urodziłem się w pociągu. […] Mimo to zacząłem niezwykle przywiązać się do osobistej legendy, że «urodziłem się w biegnącym pociągu».

Kiedy opowiadałem o tym, jak bardzo jestem opętany myślą o «niezatrzymaniu się w jednym miejscu», zawsze potem dodawałem: «przecież mój dom rodzinny to pociąg».”[21]

W rzeczywistości Terayama nie urodził się „na małej stacji kolejowej na północnym skraju prefektury Aomori”. Miasto Hirosaki, gdzie się urodził, znajduje się w środku prefektury a nie nad morzem. W dodatku Terayama urodził się we własnym domu pod adresem: Kon’ya-machi 35, miasto Hirosaki - według rejestru rodzinnego. Budynek się nie zachował. Podobnie jak w jego poetyckiej twórczości ułożonej w pierwszej osobie podmiotu lirycznego, Terayama nawet w swojej autobiografii miesza fakty z fikcją w tak świetny sposób, że trudno twierdzić, gdzie kończy się prawda, a gdzie zaczyna działać wyobraźnia.

Jednak, jak wspomina nie tylko Terayama, ale też jego matka, faktem jest, że jego ojciec, Terayama Hachirō (1911-1945), był funkcjonariuszem prefekturalnej policji, i właśnie w związku z pracą ojca rodzina musiała przeprowadzać się wielokrotnie po całym terytorium prefektury Aomori. Na przykład poza Hirosaki mieszkała w miejscowościach takich jak Goshogawara, Namioka, miasto Aomori oraz miasto Hachinohe, w którym w roku 1941 ojciec został zmobilizowany do wojska i rozstał się z rodziną.[22]

---

[21] Terayama Shūji, *Tareka kokyō-o omowazaru* [Kto nie myśli o swoich stronach rodzinnych], [w:] Terayama Shūji, *Terayama Shūji chosaku-shū* [Zbiór dzieł Terayamy Shūji], t. 4: *Jijoden, seishunron, kōfukuron* [Autobiografia, rozprawy o młodości i rozprawy o szczęściu], red. Yamaguchi Masao i Shiraishi Sei, Quintessence Publishing Co. Ltd., Tokio 2009, s. 5. Wszystkie cytaty z tego źródła są tłumaczeniem własnym [T.T.].

„Niezatrzymanie się w jednym miejscu” to wyraz używany często jako opis życia wędrownego mnicha.

[22] Za: Terayama Hatsu, op. cit., s. 9-25; oraz za: Takatori Ei, *Terayama Shūji - kagekinaru shissō* [Terayama Shūji - radykalny bieg], Heibonsha, Tokio 2006, s. 28.

Po mobilizacji ojca do wojska matka i syn sami zamieszkali ponownie w mieście Aomori i tam w roku 1942, mając 6 lat, Terayama wstąpił do szkoły podstawowej (Szkoła Podstawowa w Hashimoto). Potem, kiedy miasto zostało narażone na bombowy atak powietrzny, przeprowadzili się do starszego brata ojca w mieście Misawa, które również znajduje się w prefekturze Aomori. Po wojnie, chodząc do szkoły podstawowej (Szkoła Podstawowa w Furumagi) i gimnazjum (Gimnazjum w Furumagi) w Misawie, a potem do gimnazjum (Gimnazjum w Nowaki) i liceum (Prefekturalne Liceum w Aomori) w Aomori, Terayama mieszkał przez cały czas w prefekturze Aomori do momentu, kiedy, mając osiemnaście lat, wyjechał na studia do Tokio w 1954 roku .

Już w dorosłym życiu Terayama kilkakrotnie wracał do prefektury Aomori. W 1962 roku wspinał się na górę Osore-zan, która znajduje się na półwyspie Shimokita, czyli w najbardziej północnej części prefektury, i która słynie ze spirytyzmu i pośrednictwa szamanek *itako*. Zainspirowany doświadczeniem spirytyzmu, napisał słuchowisko *Osore-zan* [Góra Osore-zan] (1962). W roku 1972 w mieście Aomori wystawił ze swoim zespołem spektakl *Jashūmon* [Szkodliwe wyznanie], za który rok wcześniej otrzymał nagrodę *Grand Prix* na Międzynarodowym Festiwalu Teatralnym w Belgradzie.

Zatem Terayama wychowywał się i dorastał w prefekturze Aomori, co jest istotne dla jego tożsamości i twórczości, o czym świadczą jego utwory.

Prefektura Aomori znajduje się w najbardziej wysuniętej na północ części głównej wyspy Honsiu. Należy do regionu Tōhoku. Region Tōhoku to cała północna część Honsiu, słynąca z rolnictwa, przez co często uważa się go za „spichrz" Japonii.

Od najdawniejszych czasów region Tōhoku tworzył własną kulturę i kształtował odrębny krąg kulturowy. Dzięki niemałej odległości od centrum władzy politycznej, które w historii Japonii znajdowało się w regionie Kinki (w tym miasta będące dawnymi stolicami: Nara, Kioto i Osaka) lub w regionie Kantō (w tym miasta będące dawnymi stolicami: Kamakura i Tokio), region Tōhoku przez długi czas mógł zachowywać pewną autonomię polityczną i kulturową. Od VII wieku centralne władze polityczne usiłowały włączyć region Tōhoku pod swoje wpływy, co trwało aż do IX wieku, a skończyło się podporządkowaniem regionu władzom. Można więc powiedzieć, że historia regionu Tōhoku to historia walki i konfliktu z władzami centralnymi o autonomię polityczną i kulturową, a jednocześnie historia negocjacji i kompromisu, mających na celu utrzymanie swojej suwerenności. Dlatego w regionie Tōhoku aż do

dzisiaj zachowało się wiele specyficznych obyczajów ludowych i często funkcjonuje, a nawet obowiązuje odrębna i odmienna od ogólnojapońskiej kultura.

Poza tym istnieje specyfika historii prefektury Aomori. Powstała ona w drugiej połowie XIX wieku, łącząc terytoria lenne dwóch klanów: Tsugaru i Nanbu. Lenno należące do klanu Tsugaru nazywało się prowincją Tsugaru, a do klanu Nanbu - prowincją Nanbu. Ponieważ od XVI wieku klany Tsugaru i Nanbu, które rządziły swoimi prowincjami, były wobec siebie wrogo ustosunkowane, to ich mieszkańcy także byli nastawieni do siebie nieprzyjaźnie. Rzeczywiście kiedy Terayama przeprowadził się z miasta Aomori, znajdującego się w Prowincji Tsugaru, do Misawy, należącego do Prowincji Nanbu, jako nowy uczeń z niemile widzianej prowincji doświadczał w szkole podstawowej znęcania się ze strony innych miejscowych uczniów, o czym wspomina zarówno matka Terayamy, jak i jego biograf Takatori.[23]

Terayama uważał siebie za „człowieka z prefektury Aomori", a nie z prowincji Tsugaru ani z Nanbu. Nie określał również siebie jako „człowiek z regionu Tōhoku". Można dostrzec, że dla Terayamy bycie „człowiekiem z prefektury Aomori" było zawsze czymś ważnym i miało szczególne znaczenie. Na przykład - dramatowi, który przygotował jako inauguracyjny spektakl zespołu Tenjō-sajiki, nadał tytuł *Aomoriken-no semushi-otoko* [Garbus z prefektury Aomori] (1967). Co więcej - w swoich utworach, nie tylko dramatycznych, ale też poetyckich i prozaicznych, często nawiązywał do własnych wspomnień prefektury Aomori, nieraz wykorzystywał jako motywy swojej twórczości obyczaje oraz wierzenia ludowe, typowe dla prefektury Aomori, takie jak góra Osore-zan, szamanka *itako*, letnie święta *nebuta-matsuri* itd. Przykładem są słuchowiska: *Osore-zan* [Góra Osore-zan] z 1962 roku i *Mandara* [Mandala] z 1967 roku.

Niewątpliwie Terayama żył z wyraźną świadomością, że pochodzi z prefektury Aomori. Nawet kiedy w dorosłym życiu, odnosząc sukcesy w stolicy i działając nawet za granicą, stał się słynny nie tylko w Japonii, ale też na całym świecie, to język, w którym mówił, natychmiast zdradzał jego pochodzenie.

Język mówiony, którym się posługiwał Terayama, jest standardowym językiem japońskim pod względem słownictwa, jednak akcent i intonacja w mowie Terayamy wywodzą się z dialektów, w których otoczeniu się wychowywał. Na terenie prefektury Aomori istnieją dwa główne dialekty: dialekt Tsugaru i dialekt Nanbu, zaliczone razem

[23] Za: Terayama Hatsu, op. cit., s. 46; oraz za: Takatori Ei, op. cit., s. 32-33.

do nadrzędnej kategorii „dialekt Tōhoku", który jest Japończykom znany jako nadzwyczaj specyficzny. Terayama nie posugiwał się dialektem, lecz językiem standardowym, jednak ponieważ jego akcent i intonacja przypominały Japończykom „dialekt Tōhoku", to każdy, kto słyszał jego mowę, od razu mógł zorientować się, że reżyser pochodzi z regionu Tōhoku.

Oto jak dawna żona Terayamy, Kujō Kyōko (1935-2014), w swojej książce *Fushigi-na kuni-no musshuu - sugao-no Terayama Shūji* [Monsieur w krainie czarów - Terayama Shūji bez maski] wspomina jego język, pisząc o tym, kiedy zaraz po pierwszym spotkaniu Terayama zadzwonił do niej z zaproszeniem na spektakl, w którym był wystawiony jego dramat *Chi-wa tattamama nemutteiru* [Krew śpi na stojąco] (1960):

„Spodziewając się nowego spotkania, choć nie wiadomo jakiego, zapytałam swoją młodszą siostrę, która była obok mnie: «Powiedz mi, jak wygląda jutrzejszy harmonogram?» W moich uszach pozostał nieco śmieszny pogłos z akcentem Tōhoku, więc nie mogłam powstrzymać się od wybuchu śmiechem."[24]

Jak pisze Takatori: „Shūji był elokwentnym mówcą, który rozwija swoją myśl w swoistym dla niego tonie narracji (języku standardowym z akcentem Tōhoku)"[25], „akcent" ten nigdy nie zniknął z jego mowy. Tylko że Terayama nie określał siebie jako „człowieka z regionu Tōhoku", ale jako „człowieka z prefektury Aomori". Łatwo zatem sobie wyobrazić, że język mówiony Terayamy nieustannie przypominał mu, że jest „człowiekiem z prefektury Aomori".

Przywiązanie Terayamy do bycia „człowiekiem z prefektury Aomori" można dostrzec również w zbiorze nagranych filmików jako listów, opracowany jako *Bideo Retā* [Listy na wideo], który stanowi korespondencję Terayamy z jego przyjacielem i poetą Tanigawą Shuntarō (1931-). Te wizualne „listy" zostały wymienione w ciągu niecałego roku (1982-83) zaraz przed śmiercią Terayamy a korespondencja skończyła się z jego odejściem ze świata w roku 1983. W jednym ze swoich listów do przyjaciela

[24] Kujō Kyōko, *Fushigi-na kuni-no musshuu - sugao-no Terayama Shūji* [Monsieur w krainie czarów - Terayama Shūji bez maski], Shufu-to-seikatsusha, Tokio 1985, s. 70. Wszystkie cytaty z tego źródła są tłumaczeniem własnym [T.T.].

Kujō była wówczas aktorką pod pseudonimem „Kujō Eiko" i w kwietniu roku 1963 Terayama i Kujō się pobrali.

[25] Takatori Ei, *Terayama Shūji - kagekinaru shissō* [Terayama Shūji - radykalny bieg], Heibonsha, Tokio 2006, s. 24. Wszystkie cytaty z tego źródła są tłumaczeniem własnym [T.T.].

słychać głos Terayamy na tle obrazów różnych osobistych dokumentów, takich jak paszport, legitymacje, karty kredytowe, dostarczona do niego poczta itd.:

„Chyba jestem Japończykiem… Chyba jestem człowiekiem z prefektury Aomori… Chyba jestem poetą… Chyba nie jestem Tanigawą Shuntarō… Chyba jestem samotnym mężczyzną… Chyba jestem reżyserem zespołu teatralnego Tenjō-sajiki… Chyba jestem jedynakiem… Chyba jestem pacjentem z chorobą wątroby… Chyba jestem Ziemianinem… Czy byłby prawdziwym ja właśnie ten, który nie może zdecydować się na to, co jest najbardziej słuszne…?”[26] (Terayama do Tanigawy z dn. 15 stycznia 1983 r.)

Jak sam mówi, Terayama nigdy nie był jedynie Japończykiem, ale zawsze był również „człowiekiem z prefektury Aomori” i przez całe życie miał tego świadomość.

Jednak byłoby błędem sądzić, że Terayama miał pewne emocjonalne przywiązanie do swojej prefektury, czy też do miast ze swojego dzieciństwa, a nawet ogólnie do stron rodzinnych. Jak sam pisze we wspomnianym wyżej tekście, Terayama świetnie odnajdywał się w życiu „niezatrzymania się w jednym miejscu”. Poczucie, że nie ma korzeni, nigdy mu nie przeszkadzało. Dla Terayamy życie polegało na nieustannym rozstawaniu się, jak brzmi jego ulubiona fraza, którą sam w swoich wierszach przytacza wielokrotnie: „Jedynie pożegnanie jest życiem.”[27]

Niewątpliwie bycie „człowiekiem z prefektury Aomori” stanowiło istotną część tożsamości Terayamy. Jednak nie było ono ani jedyną, ani największą rzeczywistością stanowiącą o jego tożsamości. Można nawet powiedzieć, że Terayama wcale nie potrzebował stałej tożsamości.

Należy zatem myśleć raczej, że bycie „człowiekiem z prefektury Aomori” było dla Terayamy jedną z wielu kart, które mogłyby kreować i wzbogacać „legendę” osoby Terayamy Shūji, podobnie jak kwestia historii jego narodzin.

1.2. Nieobecny ojciec

[26] *Terayama Shūji & Tanigawa Shuntarō Bideo Retā* [Listy na wideo - Terayama Shūji i Tanigawa Shuntarō] [film; 1 kaseta VHS; 74 min.; kolor], Tokio: Art Days, 1993. Tłumaczenie własne [T.T.].

[27] Jest to fragment z wiersza chińskiego „Zachęta do wódki” autorstwa Yu Wu-ling (810-?). Wiersz ten został przetłumaczony na współczesny język japoński przez Ibuse Masuji (1898-1993), japońskiego powieściopisarza. W przekładzie Ibuse dana fraza brzmi: „*sayonara dake-ga jinsei-da*” [jedynie pożegnanie jest życiem]. Terayama przytacza tę frazę na przykład w swoich wierszach: „*Sayonara dake-ga jinsei-naraba*” [Jeśli jedynie pożegnanie jest życiem], „*Daisenjigake daranayosa*” [fraza przypominająca zaklęcie; czytanie od końca frazy: *sayonara dake-ga jinsei-da*] itd.

Ojciec Terayamy, Terayama Hachirō (1911-1945), urodził się w Furumagi (obecne miasto Misawa) w prefekturze Aomori. Był siódmym synem Terayamy Yoshisaburō, który prowadził przed dworcem własną restaurację „Jadłodajnia Terayama". Hachirō ukończył wydział filologii angielskiej w protestanckim liceum prywatnym Tōōgijuku, którego korzenie sięgają aż XVIII wieku, po czym został policjantem.[28] W roku 1934 ożenił się z Hatsu (1913-1991), przyszłą matką Terayamy, a w następnym roku (1935) urodził mu się pierworodny syn, któremu nadał imię „Shūji".[29] Hachirō pracował jako posterunkowy (jap. *junsa*) Policji Prefektury Aomori w różnych miejscowościach na całym terytorium prefektury. Kiedy Terayama się urodził, rodzina mieszkała w mieście Hirosaki. Hachirō musiał zajmować się wówczas ochroną Księcia Chichibu, który został zamianowany dowódcą batalionu XXXI Pułku Piechoty, stacjonującego w Hirosaki.[30] Potem po wielokrotnych przeprowadzkach, związanych ze zmianą służby Hachirō (w miejscowościach: Goshogawara w 1937 r. oraz Namioka w 1938 r.) w roku 1939 rodzina zamieszkała w mieście Aomori, stolicy prefektury, gdzie w następnym roku (1940) ojciec awansował do stopnia sierżanta policji (jap. *junsabuchō*).[31] W roku 1941 rodzina znowu przeprowadziła się do miasta Hachinohe i tam Hachirō otrzymał kartę mobilizacyjną do wojska.

Kiedy ojciec pojechał na wojnę, Terayama miał 5 lat. Matka Terayamy w swoich wspomnieniach *Haha-no hotaru* pisze o dniu, w którym Terayama razem z nią zobaczył żywego ojca po raz ostatni i pożegnał się z nim na dworcu Aomori.

„[…] na placu przed dworcem stoi około dwustu żołnierzy ustawionych w szeregu - w środku miejsca, otoczonego z trzech stron sznurem, aby ludzie nie mogli się zbliżyć. Ponieważ przed nimi stał przełożony oficer i przyglądał się uważnie, to my odprowadzający mogliśmy jedynie patrzeć z daleka. Kiedy szukałam go wzrokiem, myśląc, że nie wiem, gdzie jest tata,[32] to Shū-chan[33] krzyknął: «Jest tata! Jest tata!» Spojrzałam tam - to był on, w środku w środkowym rzędzie, uśmiechał się do nas.

[28] Policjant to zawód, który pojawił się w Japonii w połowie XIX w., świadczący o oddaniu krajowi i ludziom.
[29] Za: Ogawa Tarō, op. cit., s. 34.
[30] Za: Terayama Hatsu, op. cit., s. 10-11.
[31] Za: Takatori Ei, op. cit., s. 28; oraz za: Terayama Hatsu, op. cit., s. 17-20.
[32] W japońskich małżeństwach, w których pojawia się dziecko, małżonkowie nie zwracają się do siebie po imieniu, ale zgodnie z rolą „mamy" czy „taty".
[33] „*-chan*" - przyrostek, dodawany do skrótów imion dziecięcych; ma charakter zdrobnienia.

[…] Shū-chan udało się dotrzeć do taty. Wyglądało na to, że wymienił z tatą parę słów, […] kiedy wrócił pomyślnie niezauważony przez przełożonego oficera, to powiedział nieco podniecony: «Tata mówił, że pojedzie do gorącego kraju. Ale wróci, prawda?» To był ostatni raz, kiedy rozmawiał z tatą (Shū-chan miał wtedy pięć lat).”[34]

Ojciec Terayamy nigdy już nie wrócił. W roku 1945, kiedy wojna się skończyła, matka i syn dowiedzieli się o śmierci ojca na Wyspie Celebes z powodu choroby. Terayama miał wówczas dziewięć lat i odtąd zaczęło się jego życie z nieobecnym ojcem.

Matka Terayamy w *Haha-no hotaru* wspomina o pogrzebie Hachirō, który odbył się w Hachinohe na zasadzie wspólnej ceremonii pogrzebowej dla wszystkich ofiar wojennych, związanych z miastem.

„Niedługo potem odbyła się wspólna ceremonia pogrzebowa w Hachinohe. Było to wtedy, kiedy szliśmy z powagą po mieście, tworząc długą procesję.

Nagle procesja zatrzymała się w miejscu, a ludzie z tyłu zaczęli krzyczeć i hałasować. Kiedy, wystawiając głowę z boku szeregu, spojrzałam do przodu, to zobaczyłam, jak Shū-chan z prochami w ramionach wchodzi do księgarni, odchodząc z szeregu.

Zdziwiona podbiegłam do niego i nakazałem: «Wróć do szeregu!», a na to padła odpowiedź całkiem serio: «Ponieważ dziś jest dzień sprzedaży czasopisma ‚Shōnen kurabu’ [Koło chłopców], to chcę zobaczyć, czy się ukazało.» Cała spięta, z wielkim trudem zawróciłam go do szeregu, dzięki czemu procesja mogła iść dalej. Przepraszałem wszystkich wielokrotnie i pokornie.”[35]

Terayama, będąc dziewięcioletnim chłopcem, nie mógł głęboko przeżywać śmierci ojca. Bardziej martwiło go to, czy już się ukazał najnowszy numer czasopisma dla dzieci, ulubionego wówczas przez niego. Poza tym - Terayama miał wspomnienia swojego ojca jedynie do piątego roku życia, co oznacza, że było ich niewiele.

Zatem życie Terayamy z nieobecnym ojcem polegało, przede wszystkim, na życiu z nim we własnych dziełach, w których mógłby Terayama stwarzać swojego ojca takiego, jakiego chce, przekształcając rzeczywiste wspomnienia o nim. Nawet w

[34] Terayama Hatsu, op. cit., s. 23-24.
[35] Ibid., s. 37-38.

autobiografii *Tareka kokyō-o omowazaru - jijoden-rashiku-naku* [Kto nie myśli o swoich stronach rodzinnych - nietypowo dla autobiografii] (1968) pisze w sposób pełny świadomych zniekształceń czy też wymysłów, jak sam przyznaje, nadając jej podtytuł: „nietypowo dla autobiografii".

„Mój ojciec, który prenumerował «Nihon shūhō» [Tygodnik japoński] był alkoholikiem, choć był detektywem. Nawet gdy wracał do domu, to prawie milczał i nigdy się do mnie nie odzywał. […] Ojciec wyróżniał się siłą fizyczną, ale był strasznie nieśmiałym człowiekiem i miał fobię na punkcie rumieńców i lęku przed ludźmi; w swojej torbie zawsze skrycie nosił ze sobą książkę pod tytułem: *Sposoby na bycie lubianym*."[36]

To, co opisuje Terayama o swoim ojcu, wcale nie zgadza się z tym, co opowiadają krewni Hachirō, ani z tym, co wspomina matka Terayamy. Krewni ojca wszyscy jednym głosem przeczą opisowi Terayamy, jakoby Hachirō był alkoholikiem. Matka z kolei w swoich wspomnieniach *Haha-no hotaru* podaje różne epizody, pokazujące ciepłą relację i komunikowanie się między ojcem a synem. Na przykład - kiedy matka przygotowała na kolację potrawę *curry*, to ojciec z synem, chcąc zrobić ją smaczniejszą i sprawić matce niespodziankę, tajemnie dodali dużą ilość cukru do potrawy. Natomiast kiedy ojciec pojechał na szkolenie wojskowe na trzy miesiące, to syn stracił apetyt z powodu tęsknoty. Wymieniona wyżej scena pożegnania syna z ojcem również wskazuje na ich bliską relację.

Nie wiadomo, jakie uczucia Terayama ukrywał za takimi zniekształceniami i wymysłami wokół osoby Hachirō. Możliwe, że był to sentyment czy tęsknota za ojcem, który został mu zabrany na siłę i utracony na zawsze. Możliwe też, że był to żal lub gniew na ojca, ponieważ, chcą nie chcąc, zostawił rodzinę samą. Jednak jest również możliwe, że Terayama oskarżał ojca, nakładając na jego obraz wizję nowoczesnego państwa japońskiego i jego totalitarystycznej polityki.

Te zniekształcenia czy też wymysły związane z własnym ojcem można znaleźć już w najwcześniejszym okresie twórczości Terayamy, czyli w jego poezji, m.in. w wierszach *tanka*.

[36] Terayama Shūji, *Tareka*..., op. cit., s. 5-6. „Nihon shūhō" [Tygodnik japoński] - najprawdopodobniej Terayamie chodzi o przedwojenny tygodnik literacko-polityczny, wydawany przez firmę Nihon-shinbunsha [Gazeta japońska], choć istnieją inne tygodniki o tej samej nazwie.

Terayama zadebiutował jako poeta wierszy *tanka* w roku 1954, mając osiemnaście lat. Następnie kontynuował poetycką twórczość do roku 1971, kiedy zaczął działać również jako dramaturg, scenarzysta, reżyser teatralny oraz filmowy.

Tanka to jedna z form japońskiej poezji, opartej na 31 sylabach podzielonych na wersy o sylabach: 5-7-5-7-7. Ta krótka forma poetycka sięga korzeniami wieku VIII.

Według tradycji literackiej, która obowiązywała w ówczesnym środowisku poetów *tanka*, podmiot liryczny „ja" w wierszach powinien być identyfikowany z autorem. Jednak Terayama od samego początku łamał tę zasadę, pisząc już w autokomentarzu do pierwszego tomiku wierszy *Sora-ni-wa hon* [Książki na niebie] z roku 1958: „Silna pogarda do chęci gadatliwego opowiadania wyłącznie o sobie samym zmusiła mnie do zrezygnowania ze skłonności wyznania siebie samego do tego stopnia, że aż uparcie. To dlatego, że wiersze *tanka*, które są literaturą o charakterze «ja», im bardziej zbliżają się do nie-ja, tym bardziej pozwalają czytelnikom na samodzielność." [37] Zatem obrazy „ojca", przedstawione przez Terayamę w jego wierszach *tanka*, nie zawsze zgadzają się z faktami jego rzeczywistego ojca Hachirō, a nawet zniekształcone są w sposób niezwykle świadomy i mylący. Każdy z nich tworzy swój świat fikcyjny, który sam w sobie się zamyka jako jedna samowystarczalna całość i nie potrzebuje żadnych odniesień ani uzupełnień, znajdujących się poza wierszami, wśród faktów rzeczywistych.

Zmarłego ojca
widzę w swej twarzy – to ja?
– myślę, goląc się
nawet w dni, gdy jaskółka
przylatuje do gniazda.[38]

Jest to jeden z wierszy, zamieszczonych w rozdziale: „Wiersze z wczesnego okresu" w tomiku *Terayama Shūji zen-kashū* [Zbiór wszystkich wierszy tanka Terayamy Shūji] z roku 1971. Tutaj jeszcze można dostrzec zgodność między światem

[37] Terayama Shūji, *Boku-no nooto* [Moje notatki], [w:] Terayama Shūji, *Terayama Shūji chosaku-shū* [Zbiór dzieł Terayamy Shūji], t. 1: *Shi, tanka, haiku, dōwa* [Poezje, wiersze *tanka*, wiersze *haiku* i baśnie], red. Yamaguchi Masao i Shiraishi Sei, Quintessence Publishing Co. Ltd., Tokio 2009, s. 97. Tłumaczenie własne [T.T.].

[38] Terayama Shūji, *Terayama Shūji tanka* [Wiersze *tanka* Terayamy Shūji], przeł. Monika Tsuda, „Terayama Shūji Kenkyū" [Badania nad twórczością Terayamy Shūji; ang. *Terayama Shuji Stadies*] 2014, nr 7, s. 214. Oryginał brzmi: *Naki chichi-ni / kakute nite yuku / ware-naran-ka / tsubame kuru hi-mo / hige sori-nagara.*

przedstawionym a faktem rzeczywistym. Autor wiersza, będący jednocześnie podmiotem lirycznym, przypomina sobie swojego „zmarłego ojca" jako swój przyszły obraz. Młody Terayama, dochodząc do wieku, kiedy zaczynają mu rosnąć wąsy, czyli do okresu dojrzewania, zauważa podobieństwo swojej „twarzy" do jego, chociaż nie wiadomo, czy autor, mając tylko pięć lat, naprawdę zapamiętał twarz ojca, mającego trzydzieści lat.

Z pogrzebu ojca
sam do domu wędruję.
Skowronek w deszczu
i czapka przemoczona
to moi towarzysze.[39]

Jest to wiersz z tomiku *Sora-ni-wa hon* [Książki na niebie] (1958). W tym wierszu można już dostrzec pewną fikcję, która nie pasuje do sceny „wspólnej ceremonii pogrzebowej dla wszystkich ofiar wojennych", w tym również ojca Terayamy, co opisuje jego matka, pokazując, że Shūji nie mógł wówczas skupiać się na pogrzebie swojego ojca, ponieważ jego głowę zajmował najnowszy numer czasopisma dla dzieci.

Z wielkim łoskotem
spuszczam do grobu trumnę
z ojcem w środku.
Może zbudzony nagle
znowu otworzy oczy[40].

Jest to również wiersz z tego samego tomiku (1958). Cały ten utwór jest fikcją, nie ma w nim żadnego faktu rzeczywistego, ponieważ w Japonii nie włada się trumien

[39] Ibid., s. 213. Oryginał brzmi: *Chichi hōmurite / hitori kaereri / bishonure-no / ware-no bōshi-to / ame-no hibari-to.*
[40] Terayama Shūji, *Sora-ni-wa hon* [Książki na niebie], [w:] Terayama Shūji, *Terayama Shūji chosaku-shū* [Zbiór dzieł Terayamy Shūji], t. 1: *Shi, tanka, haiku, dōwa* [Poezje, wiersze *tanka*, wiersze *haiku* i baśnie], red. Yamaguchi Masao i Shiraishi Sei, Quintessence Publishing Co. Ltd., Tokio 2009, s. 82. Tłumaczenie własne [T.T.]. Por. Terumichi Tsuda, *Skandal a sztuka na przykładzie japońskiego teatru współczesnego Terayamy Shūji*, [w:] *Tabu-Trend-Transgresja*, t.2: *Skandal w tekstach kultury*, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2013, s. 510. Oryginał brzmi: *Oto tatete / hakaana fukaku / chichi-no kan / orosaruru toki / chichi mezamezu-ya.*

do grobów. Trumny używa się jedynie do momentu kremacji, po czym zwłoki pali się razem z trumną. Potem w grobie umieszcza się urnę z prochami zmarłego. W rzeczywistości grób rodzinny Terayamy, który znajduje się w świątyni buddyjskiej Zuisenji w mieście Misawa, i w którym spoczywa Hachirō, jest tradycyjnym grobem, do którego wkłada się urnę z prochami, a nie trumnę z zwłokami. Poza tym - ponieważ ojciec Terayamy zginął na wojnie na Wyspie Celebes, dalekiej od Japonii, to jego ciało nie wróciło do rodziny. Zawartością urny, którą trzymał Terayama na wspólnym pogrzebie własnego ojca, były nie „prochy", a jedynie „kamień i liście z miejsca śmierci taty"[41]. Zdjęcie rodzinne, pokazujące ojca i matkę z synem we trójkę, które udało się przekazać ojcu przy pożegnaniu z nim na dworcu, również wróciło do rodziny jako pamiątka po ojcu.

Z ojcem handlowcem
przyszedłem po garnitur,
lecz zamiast kupić
– wahałem się nieśmiało
i patrzyłem na mewy.[42]

Jest to wiersz z tomiku *Chi-to mugi* [Krew i jęczmień], wydanego w roku 1962. Tutaj „ojciec" przedstawiony jest jako „handlowiec", choć w rzeczywistości ojciec Terayamy nim nie był. Co więcej - kiedy Terayama dorósł do wieku, w którym zaczął potrzebować „garnituru", ojciec już nie żył. Warto też pamiętać, że w utworach Terayamy, zarówno poetyckich, jak i prozaicznych, niekiedy pojawia się motyw „mewy" jako symbol śmierci, osoby zmarłej lub duszy zmarłego.

Kiedy pomyślę:
„zarządzać gospodarstwem" –
ojca zmarłego
duch się zawsze pojawia
w koszuli bez guzików.[43]

[41] Terayama Hatsu, op. cit., s. 37.
[42] Terayama Shūji, *Terayama Shūji tanka*, op. cit., s. 212-213. Oryginał brzmi: *Sērusuman-no / chichi-to sebiro-o / kaini kite / yaya tameraite / kamome miteori.*
[43] Ibid., s. 212. Oryginał brzmi: *Nōjōkeiei-ni / omoi oyobeba / itsumo kuru / shatsu-no botan-no / naki chichi-no rei.*

Jest to również wiersz z tego samego tomiku (1962). Tutaj „ojciec" pojawia się jako „duch", który nie zachowuje już nawet własnego ciała. W dodatku jest on skojarzony z nędznie ubranym rolnikiem. Wiersz ten prezentuje całkiem fikcyjną scenę, ponieważ ani Terayama, ani jego ojciec nie miał do czynienia z „gospodarstwem". Terayama urodził się i wychował w mieście, mimo że prowincjonalnym, i przez cały czas do śmierci wiódł życie miejskie.

To jest mój ojciec:
Momota, handlarz ludźmi.
Region Tsugaru,
„Historia egzekucji",
drugi rok ery Taishō.[44]

Jest to wiersz z tomiku *Den'en-ni shisu* [Umrzeć na wsi], wydanego w roku 1965. Tutaj Terayama przedstawia podmiot liryczny, który nazywa swoim „ojcem" „handlarza ludźmi", mającego na imię „Momota" i znalezionego w księdze „Historii egzekucji" jako skazańca. „Drugi rok ery Taishō", który jest rokiem wydania książki, to rok 1913, kiedy w rzeczywistości Hachirō miał dwa lata. Zatem wiersz ten pokazuje całkowite fikcyjną scenę i nie ma nic wspólnego z rzeczywistym ojcem Terayamy. Jednak, wykorzystując ówczesną tradycję literacką, Terayama kreuje taki świat, w którym jakby identyfikuje się z podmiotem lirycznym „ja" i nakłada na postacie „handlarza ludźmi" oraz skazańca „Momota" obraz swojego „ojca" Hachirō, policjanta i ofiarę wojenną - choć zupełnie bezpodstawnie.

Wrócił do domu
stary ojciec rozpustnik
– jak złota mucha
kocha papier klejący
zwisający z sufitu.[45]

[44] Ibid., s. 209. Oryginał brzmi: *Taishō ni-nen / kankō Tsugaru / Gyōkei-shi / hitokai-bito / Momota-wa waga chichi.*
[45] Ibid., s. 210. Oryginał brzzmi: *Hakuhatsu-no / tōfu kaereri / ōgon-no / hae-ga haetori- / gami kou gotoku.*

Jest to jeden z wierszy, zamieszczonych jako dotychczas nieopublikowane pod tytułem: „*Tēburu-no ue-no kōya*" [Pustkowie na stole] w tomiku *Terayama Shūji zen-kashū* [Zbiór wszystkich wierszy tanka Terayamy Shūji] (1971). W tym wierszu „stary ojciec" „wraca", a w rzeczywistości, Hachirō nigdy nie wrócił z wojny, nawet po latach.

Nojima Naoko, japońska psycholog i specjalistka od psychoanalizy, w swojej książce *Rakan-de yomu Terayama Shūji-no sekai* [Świat Terayamy Shūji, czytany za pomocą Lacana] (2007) analizuje wiersze *tanka* Terayamy, stosując teorię Jacques'a Lacana, zwaną „Imieniem-Ojca" lub też „metaforą ojcowską". Według Nojimy Terayama, przedstawiając jako przykład „ojca handlowca", który „nie nakłada się na osobiste życie Terayamy"[46], pokazuje powojennego „ojca" jako „ideę". „Ojciec w powojennym społeczeństwie, który zastępuje ojca faszyzmu, jest ojcem, który nie ma nic, czym mógłby błysnąć, i stara się (ale mu się nie udaje) zdobyć szczęście względne przez swoją pracowitość; choć nie można powiedzieć, że jest ideałem, to jednak można odczytać, jak [Terayama] przyjmuje go jako jedną z idei naszych czasów, które przeszły przez faszyzm."[47] W twórczości Terayamy „świadomie narysowany jest świat sfery nerwic, w którym tematem jest to, jak przejąć metaforę ojcowską w tej Japonii, wpatrując się w ojca faszyzmu".[48] Można zatem powiedzieć, że Terayama poprzez swoją twórczość przedstawia „sam fakt powstania «metafory ojcowskiej»"[49], zaproponowanej przez Lacana, pokazując, jak można przejąć „ojca" lub też „ojcostwo" w okresie powojennym, a raczej we współczesności w ogóle.

Natomiast w utworach teatralnych Terayamy „ojciec" często jest nieobecny od początku - na przykład z powodu wcześniejszej śmierci (w spektaklach: *Aomoriken-no semushi-otoko* [Garbus z prefektury Aomori], *Ōyama Debuko-no hanzai* [Przestępstwo Ōyamy Debuko] oraz *Kegawa-no Marī* [Maria futrzana] z 1967 r., *Jashūmon* [Szkodliwe wyznanie] z 1971 r., *Mōjin shokan* [Zapiski ślepca] z 1973 r., *Hyakunen-no kodoku* [Sto lat samotności] z 1981 r., *Remingu - kabenuke-otoko* [Lemingi - Przechodzimur] z 1982 r. itd.), albo znika w środku akcji - na przykład z powodu ucieczki z kochanką (w: *Inugami* [Psi duch] z 1969 r.), albo też przez cały czas wycofany jest na drugi plan tak, jakby go nie było (w: *Shintoku-maru* [Dziecię Shintoku] z 1978 r.).

[46] Nojima Naoko, *Rakan-de yomu Terayama Shūji-no sekai* [Świat Terayamy Shūji, czytany za pomocą Lacana], Wydawnictwo Transview, Tokio 2007, s. 102. Wszystkie cytaty z tego źródła są tłumaczeniem własnym [T.T.].
[47] Ibid., s. 104.
[48] Ibid., s. 108.
[49] Ibid., s. 106.

Mimo tych licznych zniekształceń i wymysłów jednak figura „ojca" dla Terayamy zawsze miała niemałe znaczenie.

Kujō Kyōko, dawna żona Terayamy i jego partnerka zawodowa, w swoich wspomnieniach *Kaisō Terayama Shūji - Hyakunen tattara kaette oide* [Wspomnienia o Terayamie Shūji - Powróć za sto lat] opisuje relację Terayamy z Tadeuszem Kantorem (1915-1990), która była czymś więcej niż zwykła przyjaźń:

„Kantor nacechowany był taką powagą, która nie pozwala ludziom do niego podejść, i był tak trudną osobą, jakby zawsze był na coś zły. Jednak zaprzyjaźnił się z Terayamą, który był młodszy aż o dwadzieścia lat, i miał z nim bliską relację przypominającą relację ojca z synem. Odkąd polubili się na sympozjum reżyserów, które odbyło się w Paryżu, pogłębiali przyjaźń za każdym razem, kiedy spotykali się na festiwalach teatralnych w różnych krajach."[50] [podkreślenie - T.T.]

„Sympozjum reżyserów", o którym pisze Kujō, to sympozjum, które zostało zorganizowane przez Center for French Civilization and Culture Uniwersytetu Nowojorskiego w Théâtre Récamier Jeana-Louisa Barrault'a w Paryżu w roku 1974. Na to sympozjum zgromadzili się reżyserzy teatralni, dramatopisarze, krytycy teatralni z całego świata, w tym Kantor i Terayama. Kujō dostrzegała w ich przyjaźni nie tylko sympatię między twórcami, lecz „relację ojca z synem", pewną więź, która potem trwała aż do śmierci Terayamy.

Kujō w tej samej książce pisze również o podobnej relacji Terayamy z Nelsonem Algrenem (1909-1981)[51]: „Wówczas również tych dwóch [= Algren i Terayama - T.T.] trzymało się tak blisko, jakby chodziło o ojca, który przyjechał z dalekich stron rodzinnych, w stosunku do syna, który go przywitał."[52]

Kujō, żyjąc z Terayamą i przy Terayamie przez wiele lat, od zawarcia związku małżeńskiego w roku 1963 do śmierci Terayamy w roku 1983, twierdzi, że: „Dla Terayamy, który stracił ojca w czasie nauki w szkole podstawowej, być może szukanie ojca było zadaniem na całe życie."[53]

---

[50] Kujō Kyōko, *Kaisō Terayama Shūji - Hyakunen tattara kaette oide* [Wspomnienia o Terayamie Shūji - Powróć za sto lat], Daily Tohoku, Hachinohe (Japonia) 2005, s. 203. Wszystkie cytaty z tego źródła są tłumaczeniem własnym [T.T.].
[51] Nelson Algren (1909-1981) - pisarz amerykański, autor m.in. powieści *The Man with the Golden Arm* [Człowiek o złotej ręce] (1949); był z Terayamą bardzo zaprzyjaźniony.
[52] Kujō Kyōko, *Kaisō*..., op. cit., s. 205.
[53] Ibid., s. 205.

Natomiast Terayama w jednym ze swoich ostatnich wierszy prozaicznych, zatytułowanym: *Dig* pisze, czym jest dla niego „ojciec".

„W końcu nie mogłem zostać ojcem.
Ogarnęła mnie taka myśl, kiedy patrzyłem na starego psa, pływającego daleko na morzu.
[…]
«Ja też miałem kilka szans, aby zostać ojcem.»
Jednak nie pragnąłem zostać ojcem i odmawiałem tego, żeby rozmnożyć i rozszerzyć siebie samego.
Nie mogłem zrobić więcej niż zostać ojcem dla siebie."[54]

Terayama pisze: „Ja też miałem kilka szans, aby zostać ojcem", ponieważ w roku 1964 Kujō zaszła w ciążę, jak sama wspomina[55], jednak trzy miesiące później poroniła. Terayama, chcąc ją pocieszyć, miał powiedzieć: „Ponieważ jesteśmy jeszcze młodzi, to zawsze będziemy mogli mieć dziecko" - jednak w końcu nie mieli dzieci.

Dla Terayamy „ojciec" to przede wszystkim ten, który ma zostać odzyskany lub dany ponownie, a nie ten, którym on sam zostaje. To dlatego, że Terayama najbardziej odnajdywał się w miejscu „dziecka", które straciło swojego „ojca". Bycie „ojcem" więc wcale nie oznaczało dla Terayamy by mieć dziecko, lecz by być „ojcem dla siebie", czyli mieć „ojca". Kiedy Terayama pisze o byciu „ojcem dla siebie", to stawia siebie na pozycji „dziecka" i okazuje swoje pragnienie „ojca". Nie chodzi mu wtedy o to, by sam został „ojcem", ale by dał samemu sobie „ojca". Zatem można powiedzieć, że Terayama przez całe życie szukał „ojca", jak zauważyła Kujō. Możliwe jest więc, że liczne zniekształcenia i wymysły Terayamy związane z „ojcem" były jego swoistym sposobem szukania „ojca" i dawania sobie „ojca". Terayama stawał się „ojcem dla siebie" właśnie poprzez ustawiczne dawanie sobie „ojca".

1.3. Potężna matka

[54] Terayama Shūji, *Dig* [Dig], [w:] Terayama Shūji, *Terayama Shūji chosaku-shū* [Zbiór dzieł Terayamy Shūji], t. 1: *Shi, tanka, haiku, dōwa* [Poezje, wiersze *tanka*, wiersze *haiku* i baśnie], red. Yamaguchi Masao i Shiraishi Sei, Quintessence Publishing Co. Ltd., Tokio 2009, s. 513. Tłumaczenie własne [T.T.]. Tytuł eseju wywodzi się z utworu jazzowego Milesa Davisa (1926-1991), amerykańskiego trębacza jazzowego.
[55] Za: Kujō Kyōko, *Fushigi-na*..., op. cit., s. 151-153.

W roku 1945, kiedy skończyła się II Wojna Światowa, matka i syn dowiedzieli się o śmierci ojca na Wyspie Celebes i odtąd zaczęło się życie Terayamy razem z „potężną matką" we dwoje, życie niezwykle ścisłej więzi między matką a synem, które będzie trwało do końca życia Terayamy.

Terayama Hatsu (1913-1991), matka reżysera, urodziła się jako nieślubne dziecko pierworodnego syna rodziny Sakamoto, Sakamoto Shigetarō. Mając pierwszy rok życia, oddana została do adopcji w rodzinie Adachi.[56] Jednak po śmierci przybranego ojca została z powrotem przyjęta do rodziny Sakamoto. Ponieważ Shigetarō stracił pierworództwo z powodu nieodpowiedzialnych zachowań, Hatsu po powrocie z adopcji była wychowywana przez Sakamoto Yūzō, młodszego brata Shigetarō.[57]

O okolicznościach wokół urodzenia i adopcji matki Terayama sam pisze w autobiografii *Tareka kokyō-o omowazaru* [Kto nie myśli o swoich stronach rodzinnych] (1968).[58] Historia o matce, którą tam podaje, zgadza się mniej lub więcej z faktami historycznymi, które potwierdzają również inne biografie poświęcone rodzinie Terayamy, takie jak: *Terayama Shūji - sono shirarezaru seishun* [Terayama Shūji - jego nieznana młodość] (2013) autorstwa Ogawy Tarō i *Terayama Shūji - kageki-naru shissō* [Terayama Shūji - radykalny bieg] (2006) autorstwa Takatori'ego Ei.[59]

Terayama zaczerpnął pomysł do dramatu *Aomoriken-no semushi-otoko* [Garbus z prefektury Aomori] właśnie z historii matki swojej matki, czyli swojej babci.

Pod koniec II Wojny Światowej, zaraz po ataku lotniczym na miasto Aomori, gdzie mieszkali sami matka z synem, przyjechał do nich Terayama Yoshito, starszy brat ojca, martwiąc się o nich, i zaproponował im, żeby mieszkali u niego w mieście Misawa, czekając na powrót ojca. Ponieważ Yoshito przed dworcem w Misawie prowadził swoją restaurację „Jadłodajnia Terayama", przejętą po swoim ojcu Yoshisaburō, to przygotował pokój dla Hatsu z synem na piętrze restauracji.[60]

Po śmierci męża Hatsu musiała sama utrzymać życie swoje i syna, i zaczęła pracować w bibliotece w bazie Sił Powietrznych Stanów Zjednoczonych w Misawie. Ponieważ wojsko amerykańskie było dla Yoshito nie tylko okupantem, ale również zabójcą jego młodszego brata Hachirō, czyli ojca Terayamy, to przestał być on

[56] Adopcja w Japonii jest bardzo popularna do dzisiaj.
[57] Za: Ogawa Tarō, op. cit., s. 15-33.
[58] Za: Terayama Shūji, *Tareka*..., op. cit., s. 7-9.
[59] Za: Ogawa Tarō, op. cit., m.in. s. 15-33; oraz za: Takatori Ei, op. cit., m.in. s. 17-20.
[60] Za: Tazawa Takuya, *Kyojin Terayama Shūji-den* [historia Terayamy Shūji - człowieka fikcji], Bungei-shunjū, Tokio 2005, s. 19; oraz za: Terayama Hatsu, op. cit., s. 36.

przychylny wobec swojej bratowej i bratanka. Zatem matka z synem wyprowadzili się z domu Yoshito i zamieszkali w domku, który udało się im zdobyć za pośrednictwem pracowników bazy amerykańskiej.[61]

Z powodu otwarcie dobrych stosunków z bazą amerykańską[62] na temat matki Terayamy szerzyły się plotki. Hatsu sama nie przejmowała się ani tym, że Ameryka jest „okupantem", ani tym, że pracuje dla „wroga". Raczej uważała za zabójcę męża państwo japońskie, przez to miała wobec niego krytyczną postawę, o czym wspomina Takatori, powołując się na jej słowa: „Nienawidzę rządu. Nie lubię też kraju. Niech odda mi ojca [= męża - T.T.]."[63]

W roku 1948 Terayama, mając lat dwanaście, skończył w Misawie szkołę podstawową (Szkoła Podstawowa w Furumagi) i wstąpił do gimnazjum (Gimnazjum w Furumagi).

Jesienią roku 1948 w związku z pracą Hatsu musiała przeprowadzić się na znajdującą się najbardziej na południu wyspę Kyūshū, trzecią pod względem wielkości wśród czterech największych wysp japońskich. Pojechała więc sama, zostawiając syna u swojego wujostwa, i zaczęła pracować w bazie Sił Powietrznych Stanów Zjednoczonych w miejscowości Ashiya, przesyłając co miesiąc pieniądze dla syna.

Zatem Terayama znowu przeprowadził się z Misawy do miasta Aomori, gdzie Sakamoto Yūzō, wuj Hatsu i dziadek stryjeczny Terayamy, z żoną Kie miał swój dom i prowadził własne kino „Kabuki-za" [Teatr kabuki], które od czasu do czasu funkcjonowało również jako teatr.

W Aomori Terayama ukończył gimnazjum (Gimnazjum w Nowaki) i liceum (Prefekturalne Liceum w Aomori). Od 12. do 18. roku życia mieszkał u Sakamoto Yūzō w rozłące z matką, choć miał z nią kontakt korespondencyjny.

W roku 1954 Terayama, mając osiemnaście lat, wyjechał na studia do Tokio i tam zamieszkał. Wstąpił na Uniwersytet Waseda i został studentem Kierunku Języka i Literatury Japońskiej na Wydziale Nauk Pedagogicznych. Wówczas jego matka również przeprowadziła się do Tokio i zaczęła pracować w bazie Sił Powietrznych Stanów Zjednoczonych w mieście Tachikawa w Tokio.[64] Jednak znowu musiała żyć w rozłące z

[61] Za: Takatori Ei, op. cit., s. 21-22; oraz za: Terayama Hatsu, op. cit., s. 43.
[62] Za: Ogawa Tarō, op. cit., s. 47-55.
[63] Takatori Ei, op. cit., s. 16. W japońskiej kulturze członkowie rodziny odnoszą się do siebie według ich pozycji w rodzinie. Por. przypis 32.
[64] Tokio to metropolia składająca się z wielu miast i dzielnic, połączonych siecią kolejową, gdzie centra stanowią stacje kolejowe.

synem, ponieważ warunkiem zatrudnienia było, że będzie mieszkała na terenie bazy. Zatem Terayama przyjeżdżał co tydzień do bazy, by odwiedzić matkę.[65]

Wiosną roku 1955, kiedy Terayama zachorował na nerki, matka przyprowadziła go do szpitala w Tachikawie, znajdującego się blisko jej miejsca pracy. Po dwóch miesiącach udało się Terayamie wyjść ze szpitala, jednak niedługo potem znowu rozchorował się na nerki i poszedł do szpitala, tym razem znajdującego się blisko stancji. Odtąd do lipca roku 1958 przez trzy lata Hatsu wciąż opiekowała się ciężko chorym synem, często przyjeżdżając do niego do szpitala mimo dużej odległości od jej miejsca pracy. Ponieważ Terayama leżał w szpitalu, to nie mógł chodzić na uczelnię, ani zaliczać zajęć. Jednak matka przez cały czas płaciła czesne za studia na uniwersytecie, aby syn mógł zawsze wrócić na uczelnię i ukończyć naukę, ale też aby nie został skreślony z listy studentów.

Wiele biografii i pamiętników poświęconych życiu Terayamy wspomina o szczególnym charakterze Hatsu. Była człowiekiem nie tylko silnej woli, ale też gwałtownych emocji.

Na przykład - Kujō Kyōko, dawna żona Terayamy, w książce *Fushigi-na kuni-no musshuu - sugao-no Terayama Shūji* [Monsieur w krainie czarów - Terayama Shūji bez maski] w sposób następujący pisze o reakcji jego matki na wieść, że syn chce się ożenić:

„W momencie, kiedy padło słowo «ślub», nagle zmienił się kolor twarzy matki [Terayamy - T.T.].
«Mój Shū-chan jest jeszcze dzieckiem. Ponieważ przez długi czas mieszkaliśmy osobno, to nie jest nauczony od nikogo etykiety ani manier, które byłyby przyjęte w społeczeństwie. Dopiero teraz muszę go wychowywać na tyle, żeby nie narobił wstydu po ślubie. Proszę do tego czasu poczekać ze ślubem.»

Ton głosu matki, która uważa mającego dwadzieścia pięć lat syna za dziecko, wywierał na mnie presję z jakąś grozą pełną gorączki."[66]

Ponieważ Terayamie i Kujō nie udało się otrzymać od Hatsu zgody na małżeństwo, to sami wzięli ślub bez obecności matki. Ceremonia odbyła się drugiego kwietnia roku 1963 w Kościele Katolickim w Kichijōji w Tokio. Jednak odtąd co kilka

[65] Za: Terayama Hatsu, op. cit., s. 67.
[66] Kujō Kyōko, *Fushigi-na…*, op. cit., s. 101.

dni w nocy matka Terayamy przychodziła do domu świeżo poślubionego syna i, stojąc na zewnątrz w ciemnościach, rzucała kamieniami w okna. Pewnego razu wrzuciła do domu nawet płonące kimono Terayamy.

„Pewnego dnia, mniej więcej po drugiej w nocy, kiedy spaliśmy, nagle w tym samym momencie wyskoczyliśmy z łóżka. Ponieważ śmierdziało jakby coś się paliło, to otworzyliśmy drzwi sypialni, przecierając śpiące oczy. Okazało się, że za salonem zaczął lecieć biały dym.
«Pożar!»

Terayama, ubrany w piżamę, wyszedł. Wygląda na to, że źródło ognia znajduje się na zewnątrz kuchni. […] Podnosząc spalony kawałek materiału, leżący przy źródle ognia, Terayama powiedział:
«To jest moja *yukata*.»
«Co!? To mama?»”[67]

Słynny jest jeszcze inny epizod, który również wskazuje na szczególny charakter matki Terayamy. Otóż po wielu latach, kiedy Terayama zmarł z powodu marskości wątroby i zapalenia otrzewnej, a w końcu sepsy w roku 1983, Hatsu nie chciała zobaczyć ciała zmarłego syna. Nawet kiedy już tracił przytomność na łóżku w ostatnich dniach, nie wchodziła do sali, w której leżał syn, ponieważ nie chciała widzieć go w śpiączce, chociaż codziennie przychodziła do szpitala. Zatem nie przyjęła do wiadomości śmierci swojego syna, ani nie zgodziła się na to, żeby zorganizować pogrzeb. Nie brała też udziału w obrzędzie pogrzebowym, powtarzając: „Ja nie wiem. Przecież Shū-chan nigdy nie umarł!” „Shū-chan tylko pojechał w podróż na krótko, więc zaraz wróci…”[68]

Takatori pisze, że po pięciu latach po pogrzebie Terayamy jego matka opowiadała: „Gdybym uczestniczyła w pogrzebie, to oznaczałoby, że uznaję, że Shū-chan umarł. Nie chciałam niczego takiego uznać. Dlatego nie brałam w nim udziału.”[69]

Na silny wpływ matki na osobowość oraz twórczość Terayamy zwraca uwagę wielu biografów. Każdy z badaczy życia i twórczości Terayamy zwraca uwagę na wyjątkową relację między matką a synem oraz na niemałą rolę matki w życiu i

[67] Ibid., s. 124-125. „Yukata” to rodzaj przewiewnego kimona, używanego m.in. jako strój domowy.
[68] Ibid., s. 46-47.
[69] Takatori Ei, op. cit., s. 248.

twórczości syna. Obecność matki w życiu Terayamy jest tak istotna, że często można dostrzec jej ślady w jego utworach.

Carol Fisher Sorgenfrei również w swojej książce *Unspeakable Acts: The Avant-Garde Theatre of Terayama Shūji and Postwar Japan* [Niewymowne czyny: awangardowy teatr Terayamy Shūji i powojenna Japonia] (2005) zwraca uwagę na „*ambivalent, tortured relationship*"[70] [ambiwalentna, dręczona relacja] Terayamy z jego matką.

Sorgenfrei pisze, że za pomocą Freudowskiej teorii „kompleksu Edypa" możliwe jest wytłumaczenie relacji Terayamy z jego matką jako „*unresolved Oedipal conflict*"[71] [nierozwiązany konflikt edypalny], a także cały jego „*family drama*"[72] [dramat rodzinny] jako „*constant rebellion against and symbolic murder of various «father substitutes» as represented by phallocentric institutions or symbols*"[73] [nieustanny bunt przeciwko oraz symboliczne morderstwo różnych «substytutów ojca» jako reprezentowanych przez fallocentryczne instytucje lub symbole]. Jednak:

„*Such a position may help us to understand the subtexts of certain plays, but it does not illuminate the profound ambiguities of «hate-in-love» for the mother, that combination of incestuous desire and murderous impulse that so distinguishes much of Terayama's creative output.*"[74] [Taka opinia może pomóc nam zrozumieć podteksty niektórych dramatów, ale nie objaśnia ona dogłębnych dwuznaczności «nienawiści-w-miłości» do matki, takiego zestawienia kazirodczego pożądania z impulsem morderczym, czym się bardzo wyróżnia wiele wytworów twórczych Terayamy.]

Dlatego Sorgenfrei, aby wyraźniej nakreślić rolę matki w twórczości Terayamy, powołuje się na teorię Kosawy Heisaku (1897-1968), japońskiego psychiatry oraz psychoanalityka, a także ucznia Sigmunda Freuda (1856-1939), który w roku 1932 podczas studiów u mistrza w Wiedniu oddał mu swój artykuł, proponujący możliwość istnienia innego kompleksu niż Freudowski „kompleks Edypa".

[70] Carol Fisher Sorgenfrei, *Unspeakable Acts: The Avant-Garde Theatre of Terayama Shūji and Postwar Japan* [Niewymowne czyny: awangardowy teatr Terayamy Shūji i powojenna Japonia], University of Hawai'i Press, Honolulu 2005, s. 59. Wszystkie cytaty z tego źródła są tłumaczeniem własnym [T.T.].
[71] Ibid., s. 59.
[72] Ibid., s. 59.
[73] Ibid., s. 59.
[74] Ibid., s. 59-60.

„*Kosawa felt that the Japanese concepts of society, family, and self revolve around the mother, in contrast to Freud's assertion that the father's role was universally dominant. Thus he offered the Buddhist scriptural story of the Indian Prince Ajase (the Japanese name for Ajatasatru, a contemporary of the Buddha) as a culturally appropriate substitute in Japan for the father-centered Oedipus complex. The mother-centered perspective becomes even more pronounced in Kosawa's postwar modification of the theory.*"[75] [Kosawa czuł, że japońskie pojęcia, takie jak społeczeństwo, rodzina i własne ja, obraca się wokół matki, w przeciwieństwie do Freudowskiego twierdzenia, że rola ojca była uniwersalnie dominująca. Zatem zaproponował znajdującą się w buddyjskich księgach historię o indyjskim księciu Ajase (japońskie imię Ajatasatru, współczesnego Buddzie) jako odpowiedni ze względu na kulturę substytut w Japonii zamiast ojco-centrycznego kompleksu Edypa. Matko-centryczna perspektywa u Kosawy staje się bardziej wyrazistą w jego powojennej modyfikacji teorii.]

Sorgenfrei przytacza opowieść o księciu Ajase, którą Anne Allison streszcza w swojej książce *Permitted and Prohibited Desires: Mothers, Comics and Censorship in Japan* [Pożądania dozwolone i zakazane: matki, komiks i cenzura w Japonii].

„*The story, briefly told, is of Queen Idaike, who desires a child as a means of keeping her husband as she ages and loses her beauty. Consulting a seer, she is told that a sage living in the forest nearby will die within three years and be reincarnated as her son. Unable to wait, however, Idaike kills the seer and bears a son shortly thereafter. But the queen's happiness is short-lived, and fearful of being cursed by the dead sage, she tries twice to kill her desired child. Unsuccessful, Idaike accepts her fate and becomes a loving and dutiful mother.*

Happy as a child, Ajase learns the history of his birth (and near death) at the time of adolescence. Disillusioned with the mother he has idealized, Ajase attempts to kill her. Failing, he is wracked with a guilt that brings on a disease so offensive that no one will approach him. His mother, however, stays by his side and attends to him with

[75] Ibid., s. 60-61.

such love and devotion that Ajase loses his resentment of her. Idaike, too, forgives him, and they reunite in a bond of mutual forgiveness."[76]
[Historia ta opowiada o królowej Idaike, która pragnie dziecka jako środka podtrzymania miłości jej męża w miarę jak się starzeje i traci urodę. Naradzając się z jasnowidzem, słyszy, że mędrzec, mieszkający w pobliskim lesie, umrze w ciągu trzech lat i odrodzi się jako jej syn. Jednak Idaike, nie mogąc się doczekać, zabija jasnowidza [prawdopodobnie pomyłka, powinno być tu „mędrca" - T.T.] i niedługo potem rodzi syna. Ale szczęście królowej trwa krótko, przestraszona tym, że jest przeklęta przez zmarłego mędrca, próbuje ona dwa razy zabić swoje wymarzone dziecko. Bez sukcesu - Idaike akceptuje swój los i staje się kochającą i oddaną matką.

Będąc szczęśliwy w dzieciństwie, Ajase dowiaduje się o historii swoich narodzin (oraz bliskiej śmierci) w okresie dojrzewania. Rozczarowany matką, którą idealizował, Ajase usiłuje ją zabić. Bez powodzenia - jest zrujnowany grzechem, który powoduje tak odrażającą chorobę, że nikt nie będzie do niego zbliżać. Jego matka jednak zostaje przy nim i opiekuje się nim z taką miłością i poświęceniem, że Ajase mija gniew wobec niej. Idaike również przebacza mu i jednoczą się ponownie w więzi wzajemnego przebaczenia.]

W oparciu o tę opowieść Sorgenfrei wnioskuje:

„*For Kosawa, the Japanese child learns moral behavior by «guilt penitence». Rather than forsaking sexual desire for his mother, he forsakes his hatred and resentment of her. The impetus to change is not the father's threat of castration, but the mother's forgiveness. Erotic longing is thus transformed (or sublimated) into a powerful, mutual bond that will continue for life.*"[77] [Dla Kosawy japońskie dziecko uczy się moralnego zachowania przez «żal za grzechy». Zamiast porzucić seksualne pragnienie wobec matki porzuca ono raczej nienawiść i gniew do niej. Impulsem do zmiany nie jest strach ojca przed kastracją, lecz przebaczenie matki. Tak więc pragnienie erotyczne zostaje przekształcone (albo wysublimowane) w silną wzajemną więź, która będzie trwała przez całe życie.]

[76] Ibid., s. 61. Za: Anne Allison, *Permitted and Prohibited Desires: Mothers, Comics and Censorship in Japan* [Dozwolone i zakazane pragnienia: matki, komiks i cenzura w Japonii], University of California Press, *Berkeley* 2000, s. 4.
[77] Carol Fisher Sorgenfrei, op. cit., s. 61.

Jednak tutaj należy zwrócić uwagę na fakt, że Sorgenfrei sama nie sięga do oryginalnego artykułu, napisanego przez samego Kosawę, lecz jedynie opiera się o książkę Allison. Recenzja z *Unspeakable Acts*, która ukazała się w pierwszym numerze czasopisma „Terayama Shūji Kenkyū" [Badanie nad twórczością Terayamy Shūji] (2007) również o tym wspomina:

„Można powiedzieć, że autorka rzuciła świeże światło na teatr Terayamy, przytaczając jako pomoc teorie Kosawy i Sakabe. Jednak, szkoda, że teoria Kosawy pozostaje jedynie zacytowana z drugiej ręki, z książki feministki-japonistki Anne Allison *Pożądania dozwolone i zakazane* (Permitted and Prohibited Desires) (1996)."[78]

Recenzent wyraża pewien zawód nie tylko dlatego, że autorka książki nie podjęła trudu sprawdzenia oryginału, ale również, przede wszystkim, ponieważ sytuacja związana z teoriami wygłoszonymi przez Kosawę jest nieco skomplikowana. Mianowicie, teoria Kosawy, która nazywa się „kompleks Ajase", i która została przedstawiona w postaci artykułu Freudowi, a jednocześnie całemu ówczesnemu środowisku psychiatrycznemu, została później uzupełniona przez Okonogi'ego Keigo (1930-2003), japońskiego psychiatrę i psychoanalityka, a także ucznia Kosawy. Okonogi kontynuował rozpowszechnienie pojęcia „kompleksu Ajase", uzupełniając teorię swojego nauczyciela po jego śmierci. Dzisiaj jako „kompleks Ajase" znana jest właśnie wersja uzupełniona przez Okonogi'ego. Rzeczywiście Allison, na której się opiera Sorgenfrei, nie sięga do oryginalnego artykułu Kosawy, lecz jedynie nawiązuje do artykułów Okonogi'ego, który przedstawia teorię Kosawy, a jednocześnie ją uzupełnia. Historia o Księciu Ajase, przedstawiona wyżej przez Allisona, również jest opowiadana w świetle wersji uzupełnionej narracjami-interpretacjami Okonogi'ego. To dlatego, że w oryginalnym artykule Kosawy nie pojawia się ani wątek kiedy „Idaike akceptuje swój los i staje się kochającą i oddaną matką", ani że „matka jednak zostaje przy nim i opiekuje się nim z taką miłością i poświęceniem, że Ajase traci gniew do niej. Idaike również przebacza mu i oni jednoczą się ponownie."

[78] Endō Yukihide, *Shohyō - Kuchi-ni dekinai kōi: Terayama Shūji-no zen'eigeki-to sengo Nihon* [Recenzja - Niewymowne czyny: awangardowy teatr Terayamy Shūji i powojenna Japonia], „Terayama Shūji Kenkyū" [Badania nad twórczością Terayamy Shūji; ang. *Terayama Shuji Stadies*] 2007, nr 1, s. 262. Tłumaczenie własne [T.T.]. „Sakabe" to Sakabe Megumi (1936-2009), japoński filozof, którego kilka artykułów przytoczonych jest w *Unspeakable Acts* Sorgenfrei.

Kosawa, nie zadowolony z Freudowskiej teorii „kompleksu Edypa" oraz z poglądu mistrza na religię jako „próbę zjednania się ze zmarłym ojcem przez «późniejsze posłuszeństwo»"[79], napisał artykuł *Zaiaku-ishiki-no ni-shu* [Dwa rodzaje świadomości winy], który oddał Freudowi, wytwarzając nowe własne pojęcie w oparciu o buddyjskie sutry oraz komentarze do nich. Opierał się głównie na trzech źródłach: *Fó shuō guān Wúliàngshòufó jīng* [Nauka Buddy - kontemplacyjna sutra Buddy Nieskończonego Życia] z V wieku n.e., *Nirvāna sūtra* [Sutra nirwany], zamieszczona w *Kenjōdo shinjitsu kyōgyōshō monrui* [Pismo ujawniające prawdę Czystej Krainy: naukę, praktykę i świadectwo] (w skrócie także: *Kyōgyōshinshō* [O nauce, praktyce, wierze i świadectwie]) autorstwa japońskiego mnicha Shinran (1173-1262) oraz *Guān jīng sì tiè shū* [Czterotomowe komentarze do Kontemplacyjnej Sutry] autorstwa chińskiego mnicha Shàn-dào (613-681), co stanowi komentarze do wymienionej wyżej sutry *Fó shuō guān Wúliàngshòufó jīng* [Nauka Buddy - kontemplacyjna sutra Buddy Nieskończonego Życia]. Wszystkie te księgi przekazują historię o księciu Ajase, jednak każda z nich przedstawia postacie Ajase oraz jego matkę Idaike w nico innym świetle. Zatem Kosawa, czerpiąc ze wszystkich źródeł i zbierając narracje, które nie powtarzają się, ale mogą uzupełnić siebie nawzajem, odtworzył jedną ciągłą historię o Ajase i Idaike. Jednak kiedy zespolił fragmenty narracji w jedną całość, uzupełnił je swoimi narracjami-interpretacjami. W ten sposób powstała historia o księciu Ajase, którą Kosawa uczynił podstawą swojej teorii „kompleksu Ajase".

W swoim artykule Kosawa określa „kompleks Ajase" następująco:

„Rzeczywiście na analizie oprócz psychopatów, którzy posiadają dążność do zabicia ojca z powodu miłości do matki, pojawiają się również posiadający dążność do zabicia matki z powodu miłości do niej. Nazywamy pierwszy przypadek kompleksem Edypa. Natomiast drugim nazwałbym kompleksem Ajase. Edyp zabił ojca. Ajase chciał zabić również matkę. Nawet gdyby ojciec został zamordowany, to nadal pozostałby człowiek przy źródle życia. A co by to było, jeżeliby uśmiercił matkę? Czy problemy zasadnicze w życiu ludzkim to są odpowiedzią na źródło życia?"[80]

[79] Kosawa Heisaku, *Zaiaku ishiki-no ni-shu* [Dwa rodzaje świadomości winy], [w:] *Ajase konpurekkusu* [Kompleks Ajase], red. Okonogi Keigo i Kitayama Osamu, Sōgensha, Tokio 2001, s. 75-76. Wszystkie cytaty z tego źródła są tłumaczeniem własnym [T.T.].

Również za: Sigmund Freud, *Totem i tabu*, przeł. Marcin Poręba i Robert Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997, s. 181-189.

[80] Kosawa Heisaku, op. cit., s. 80.

Kosawa nazywa „kompleksem Ajase" „dążność do zabicia matki z powodu miłości do niej". Zwraca on uwagę na to, że „Ajase chciał zabić również matkę", a nie tylko ojca. Zdaniem Kosawy - każde dziecko posiada w sobie „mordercze skłonności" nie tylko wobec ojca, ale również wobec matki. Jednak ponieważ „matka" jest „źródłem życia", to dziecko nie może jej zabić, bo chce ono zostać przy „źródle życia". Dlatego kiedy Kosawa pisze, że „świadomość winy rodzi się dopiero wtedy, kiedy nienasycone «mordercze skłonności» dziecka zostają «roztopione» przez «poświęcenie się rodzica»"[81], to łatwo domyślić się, że mówiąc o „rodzicu", ma on na myśli jedynie „matkę", ponieważ Kosawa słusznie kładzie większy nacisk na „matko-centryczną perspektywę" przynajmniej w odniesieniu do kultury japońskiej i psychiki Japończyków. Co więcej - dla Kosawy taka właśnie „świadomość winy" dziecka, która jest „skruchą"[82], jest „psychiką religijną"[83], a nie jest nią „świadomość winy syna"[84], o której pisze Freud w *Totem i tabu*, i która przejawia się w „próbie zjednania się ze zmarłym ojcem", a którą Kosawa nazywa „spojrzeniem na winę"[85] i określa jako „nakaz religijny"[86]. Od samego początku motywacją Kosawy do napisania własnego artykułu było, jak wskazuje sam jego tytuł (*Zaiaku-ishiki-no ni-shu* [Dwa rodzaje świadomości wina]), wyjaśnienie religijności lub rozwoju moralnego człowieka, zwłaszcza Japończyków, za pomocą teorii „kompleksu".

„Centrum pożądania Edypa stanowi pragnienie zabicia ojca-króla z powodu miłości do matki. Innymi słowy, jest to morderstwo ojca-króla w celu poślubienia matki, natomiast zabicie ojca-króla przez króla Ajase nigdy nie bierze swojego początku z pożądania seksualnego wobec matki."[87]

Według Kosawy Freudowski „kompleks Edypa" oraz zastosowanie go do objaśnienia zjawisk religijnych nie było wystarczająco przekonujące. To dlatego, że Kosawa nie zwraca uwagę na „pożądanie seksualne wobec matki" u syna, lecz na ogólne „mordercze skłonności" dziecka i „poświęcenie się matki", co ma doprowadzić do „skruchy" syna.

---

[81] Ibid., s. 76.
[82] Ibid., s. 77. Tłumaczenie wyrazu jap. „*zange-shin*".
[83] Ibid., s. 76. Tłumaczenie wyrazu jap. „*shūkyō-teki shinri*" lub też „*shūkyō shinri*".
[84] Sigmund Freud, *Totem i tabu*, przeł. Marcin Poręba i Robert Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997, s. 185.
[85] Kosawa Heisaku, op. cit., s. 77. Tłumaczenie wyrazu jap. „*zaiaku-kan*".
[86] Ibid., s. 76. Tłumaczenie wyrazu jap. „*shūkyō-teki yōkyū*".
[87] Ibid., s. 79.

Jednak ponieważ Kosawa w swoim artykule nie napisał prosto o „poświęceniu się" „matki", a nie „ojca", to Okonogi musiał wprowadzić do teorii swojego nauczyciela uzupełniający w sposób wyraźny wątek „poświęcenia się matki". Otóż: najpierw sama żałuje ona za przeszłe czyny wobec syna i nawraca się, przez to przywraca sobie miłość macierzyńską i oddaje się opiece nad synem, cierpiącym na chorobę, która jest wyrazem jego poczucia wina, bo chciał ją zabić. Dzięki „poświęceniu się matki" jednak syn zostaje uratowany od cierpienia zarówno duchowego, jak i fizycznego i osiąga się „więź wzajemnego przebaczenia", rodzi się „silna wzajemna więź" między matką a synem.[88]

Mimo zamieszania wokół teorii „kompleksu Ajase", jest rzeczą pewną, że Sorgenfrei spogląda na twórczość Terayamy za pomocą tego pojęcia w sposób nowy i interesujący. Pisze:

„*While I do not maintain that Terayama's situation proves the universal validity of a theory, there can be little doubt that his specific case does conform to the concepts of those who suggest that the idea of «mother» is far more significant than the idea of «father». It is clear that Terayama's own psychology, while perhaps not typical, is certainly not unique. This suggests that one reason for Terayama's lasting popularity may be his skill in expressing through art what others might secretly feel but be unable or unwilling to articulate. Such audience members could relate on a personal level, rather than merely finding perverse fascination in a voyeuristic tour through the manifestations of a singular, troubled psyche.*" [89] [Choć nie twierdzę, że sytuacja Terayamy świadczy o uniwersalnej wiarygodności teorii, jednak może zostać mało wątpliwości co do tego, że jego specyficzny przypadek zgadza się z pojęciami tych, którzy wskazują na to, że idea «matka» jest o wiele bardziej znacząca niż idea «ojca». Oczywiste jest, że psychologia samego Terayamy zapewne nie jest wyjątkowa, choć być może nietypowa. To właśnie wskazuje na to, że jedną z przyczyn trwałej popularności Terayamy może być jego umiejętność wyrażania poprzez sztukę tego, co inni czuliby w ukryciu, ale nie mogliby lub nie chcieliby wypowiadać. Tacy członkowie publiczności mogliby połączyć się na osobistym poziomie, raczej niż jedynie znaleźć

[88] Za: Okonogi Keigo, *Kosawa-ban Ajase monogatari-no shutten-to sono sai-kōsei katei* [Źródła opowieści o Ajase w wersji Kosawy oraz proces jej rekonstruowania], [w:] *Ajase konpurekkusu*, op. cit., s. 99.
[89] Carol Fisher Sorgenfrei, op. cit., s. 62.

perwersyjną fascynację w podróży podglądactwa przez przejawy osobliwej psyche, przeżywającej trudności.]

Aby przy użyciu teorii „kompleksu Ajase" wyjaśnić twórczość Terayamy w sposób najbardziej wyczerpujący, Sorgenfrei odwołuje się do teorii „*amae*", wygłoszonej przez japońskiego psychiatry i psychoanalityka Doi Takeo (1920-2009) na temat charakterystycznego dla psychiki Japończyków i kultury japońskiej pojęcia „pragnienia biernej miłości", czyli pragnienie bycia kochanym, co wywodzi się z „pragnienia matki przez niemowlę", a w dorosłym życiu przejawia się w szukaniu osoby kochającej jednoczącą ze sobą miłością.[90] Teoria „*amae*", określona przez Sorgenfrei jako „*dependency based on unconditional love*"[91] [zależność oparta na bezwarunkowej miłości], polega na tym, że:

„*Amae permits the child to feel totally loved and lovable, capable of giving and receiving pleasure in an intimate, unguarded relationship. The feeling is one of mutual interrelatedness, where the boundaries between self and other (child and mother) are blurred.*"[92] [*Amae* pozwala dziecku poczuć się totalnie ukochanym i godnym miłości, zdolnym do dawania i otrzymywania przyjemności w intymnej bezbronnej relacji. Poczucie to jest rodzajem wzajemnego współpowiązania, gdzie granice między własnym ja a innym (dzieckiem a matką) są rozmazane].

Sorgenfrei, łącząc pojęcie „*amae*" z kompleksem, próbuje dostrzec ślady „kompleksu Ajase" w twórczości Terayamy.

„*Whether one accepts or rejects the implications of the Ajase complex, there is no question that Terayama's life with his mother is an uncanny replication of the Ajase story. The key elements include an absent father, an eroticized mother's abandonment of her child (possibly perceived by both mother and child as a kind of attempted murder), the adolescent son's awareness of this act and his resentment and hatred of her, his disfiguring disease, the «bad» mother's repentance and transformation into a «good» mother who selflessly and ceaselessly cares for her sick child, his gratitude to*

[90] Za: Doi Takeo, *„Amae"-no kōzō* [Struktura „*amae*"], Kōbundō, Tokio 2007, m.in. s. 29-33, 116-119.
[91] Carol Fisher Sorgenfrei, op. cit., s. 58.
[92] Ibid., s. 58.

her, and their final mutual forgiveness and total interdependence. The tale (or portions of it) is often retold in Terayama's poetry, plays, and films as only slightly fictionalized autobiography."[93] [Bez względu na to, czy ktoś akceptuje sugestie kompleksu Ajase czy też je odrzuca, nie ma wątpliwości co do tego, że życie Terayamy z jego matką jest niesamowitą repliką historii Ajase. Kluczowe elementy obejmują: nieobecnego ojca, nacechowane erotyzmem porzucenie dziecka przez matkę (mogą być odebrane przez zarówno matkę, jak i dziecko jako rodzaj próby morderstwa), świadomość dorastającego syna o tym czynie oraz jego gniew i nienawiść do niej, jego zniekształcająca choroba, skrucha i przemiana «złej» matki w «dobrą» matkę, która bezinteresownie i nieustannie troszczy się o swojego chorego dziecka, jego wdzięczność do niej, oraz ich ostateczne wzajemne przebaczenie i totalna współzależność. Opowieść ta (albo jej części) często powtórzona jest w poezji, dramatach i filmach Terayamy jako tylko nieco ufikcyjniona autobiografia.] [podkreślenie - T.T.]

Uznając pewną rację obserwacji Sorgenfrei, że w dziełach Terayamy występują motywy typowe dla „kompleksu Ajase", warto jednak przypomnieć sobie ustawiczną skłonność artysty do fikcji, a nawet do ufikcyjnienia własnego życiorysu. Podobnie jak w przypadku „ojca", również obrazy „matki", które występują w twórczości Terayamy, nie zawsze zgadzają się z postacią jego rzeczywistej matki. Są one zniekształcone w niemałym stopniu, a nawet ufikcyjnione w sposób intencjonalny. Tylko że podczas gdy „ojciec" jest zniekształcony z powodu jego „nieobecności", „matka" podlega ufikcyjnieniu z powodu jej „potęgi". Fikcję związaną z „potężną matką", jak również z „nieobecnym ojcem", można znaleźć już w najwcześniejszym okresie twórczości Terayamy, czyli w jego wierszach *tanka*.

To matka, która
robi sweter na drutach
jednemu z członków
drużyny rugby – pobiegł,
kopnąwszy czarną ziemię.[94]

[93] Ibid., s. 62.
[94] Terayama Shūji, *Terayama Shūji tanka*, op. cit., s. 214. Oryginał brzmi: *Kurotsuchi-o / kette kakerishi / ragubī-gun-no / hitori-no tame-ni / shatsu-o amu haha.*

Jest to wiersz, zamieszczonych w rozdziale: „Wiersze z wczesnego okresu" w tomiku *Terayama Shūji zen-kashū* [Zbiór wszystkich wierszy *tanka* Terayamy Shūji] z roku 1971. Przedstawiony jest tutaj ciepły i spokojny obraz szczęśliwej „matki" i jej wybrańca, „jednego z członków drużyny". Jednak obraz ten wyidealizowanej więzi między matką a synem zapewne nie ma wiele wspólnego z rzeczywistością Terayamy i jego matki.

Wróbel na dachu
ustawił się do mego
zimnego strzału.
I przyszło mi do głowy
- może to moja matka?[95]

Jest to wiersz z tomiku *Sora-ni-wa hon* [Książki na niebie] (1958). Tutaj podmiot liryczny „ja" utożsamia „wróbla" ze swoją „matką". W „strzelaniu wróbla" przejawia się typowy dla „kompleksu Ajase" motyw, mianowicie „zabijanie matki" czy też „próba zabicia matki".

Matko łagodna!
Pogrążona w modlitwie
każdej godziny…
Zaśmiała się jaszczurka
hodowana w słoiku.[96]

Jest to wiersz z tomiku *Chi-to mugi* [Krew i jęczmień] (1962). „Modlitwa każdej godziny" to chrześcijańska liturgia godzin. Przedstawiona jest więc „matka" jako pobożna chrześcijanka, co oczywiście nie zgadza się z rzeczywistą matką Terayamy. W tym wierszu podmiot liryczny utożsamia siebie z „jaszczurką hodowaną w słoiku", co zdradza jego pozbawioną przestrzeni, duszną relację z „matką". Jego „śmiech" jest

[95] Ibid., s. 213. Oryginał brzmi: *Samuki waga / shatei-no naka-ni / sadamarishi / yane-no suzume-wa / haha-kamoshirenu.*
[96] Ibid., s. 212. Oryginał brzmi: *Jitō-suru / yasashiki haha-yo / ankoku-no / bin-ni kawarete / tokage-wa warau.*

ponurym „śmiechem" człowieka, pozbawionego godności i radości albo też poddającego się z poczuciem bezsilności wobec „łagodnej" matki.

Ścinam dla matki
tylko młode łodygi.
Nagle przez chwilę
- w głowie się zakręciło -
popołudniowy ogród.[97]

Jest to również wiersz z tego samego tomiku (1962). Podmiot liryczny identyfikuje się tutaj z „młodymi łodygami". „Ścinając młode łodygi", czuje, jakby „ścinał" siebie samego ze względu na „matkę" i jej upodobanie. „W głowie się zakręciło" podmiotowi lirycznemu, dlatego że patrząc na „ogród z ściętymi młodymi łodygami", podobny do niego samego, ograniczonego i zniszczonego, albo dusił się brakiem wolności, albo wpadł w beznadzieję, rozpacz, czy też bezradność.

Dzielnica cieśli,
świątyń buddyjskich, ryżu
oraz ołtarzy…
Gdzie mogę sprzedać matkę
starą? – powiedz jaskółko.[98]

Jest to wiersz z tomiku *Den'en-ni shisu* [Umrzeć na wsi] (1965). Podmiot liryczny pragnie „sprzedać matkę starą", bezdusznie pozbyć się starej „matki". Może być to wyraz głębokiej nienawiści do „matki".

To właśnie ta noc:
na tabliczce z imieniem
pośmiertnym matki
me linie papilarne
prostują się samotnie.[99]

[97] Ibid., s. 211. Oryginał brzmi: *Haha-no tame / aoki kuki-nomi / kiri soroe / gogo-no kadan-ni / futo memai-seri.*
[98] Ibid., s. 210. Oryginał brzmi: *Daiku-machi / tera-machi kome-machi / hotoke-machi / rōbo kau machi / arazu-ya tsubame-yo.*

Jest to również wiersz z tego samego tomiku (1965). Podmiot liryczny „ja", przedstawiając „tabliczkę z imieniem pośmiertnym matki", które umieszcza się na domowym ołtarzyku buddyjskim, potwierdza fakt, że „matka" już nie żyje. Terayama w ten sposób wielokrotnie „zabija" „matkę" w swoich utworach.

Kobietę, która
rozrywa płatki dorsza
nazywam matką.
Pięćdziesiąty czwarty rok
ery Taishō tak mija.[100]

Jest to również wiersz z tego samego tomiku (1965). Tutaj bardziej widoczne jest „ufikcyjnienie" niż „kompleks Ajase", ponieważ w rzeczywistości nie istniał „pięćdziesiąty czwarty rok ery Taishō". „Era Taishō" (1912-1926) liczyła jedynie do piętnastego roku, kiedy zmarł cesarz Taishō - Yoshihito (1879- 1926), a potem zaczęła się era Shōwa (1926-1989). Jednak gdyby „era Taishō" trwała dalej, to „pięćdziesiąty czwarty rok ery Taishō" byłby rokiem 1965, to jest, w rzeczywistości czterdziestym rokiem następnej ery - Shōwa, kiedy ukazał się ten właśnie tomik *Den'en-ni shisu* [Umrzeć na wsi].

Tą samą ręką,
co zabiła turkawkę
rozczesywałem
czarne włosy mej matki
- ach jakie były długie![101]

Jest to wiersz, zamieszczony w grupie wierszy dotąd nieopublikowanych i opatrzonych tytułem: „*Tēburu-no ue-no kōya*" [Pustkowie na stole] w tomiku *Terayama Shūji zen-kashū* [Zbiór wszystkich wierszy *tanka* Terayamy Shūji] (1971). Motyw

[99] Ibid., s. 209. Oryginał brzmi: *Naki haha-no / ihai-no ura-no / waga shimon / samishiku hogure / yuku yoru-naran.*
[100] Ibid., s. 208. Oryginał brzmi: *Hidara saku / ona-o haha-to / yobi-nagara / Taishō go-jū / yo-nen-mo kuren.*
[101] Ibid., s. 211. Oryginał brzmi: *Yamabato-o / koroshite kitaru / te-de sukeba / haha-no kurokami / nagakarishi-kana.*

„czarnych włosów" w literaturze japońskiej zawsze wiąże się z kobiecością lub też namiętnością. Podmiot liryczny „ja" dostrzega kobiecość „matki" i czuje namiętność do niej, a jednocześnie dotyka jej swoją „zabójczą ręką". Widoczne są tutaj ambiwalentne uczucia wobec „matki", z czym Terayama również sam miał wiele wspólnego.

Również w utworach dramatycznych i teatralnych Terayamy często występują różne postaci „potężnej matki". Na przykład - w *Aomoriken-no semushi-otoko* [Garbus z prefektury Aomori] (1967) pojawia się „gospodyni", która znajduje sobie „syna" i przywłaszcza go, karmiąc go i nawiązując z nim relację o charakterze erotycznym; w *Kegawa-no Marī* [Maria futrzana] (1967) - „prostytutka", która wychowuje „syna" w całkowicie zamkniętym domu, odizolowując go od wszelkich kontaktów ze światem; w *Inugami* [Psi duch] (1969) - „babcia", która, mieszkając z wnukiem, nie może pogodzić się z tym, że wnuk dorasta i odchodzi od niej; w *Jashūmon* [Szkodliwe wyznanie] (1971) - „matka", którą syn porzuca, ponieważ, pragnąc wolności, nie mógł dłużej wytrzymać ograniczania go przez nią; w *Mōjin shokan* [Zapiski ślepca] (1973) - „matka", która wtrąca się do wszystkich spraw syna, nawet najintymniejszych, takich jak wygląd narządów płciowych i itp.; w *Shintoku-maru* [Dziecię Shintoku] (1978) - „macocha", która rzuca zaklęcie na „syna" Shintoku, by go zabić; w *Remingu - kabenuke-otoko* [Lemingi - Przechodzimur] (1982) - „matka", która w ukryciu przed ludźmi mieszka u syna w przestrzeni pod podłogą i stara się mieć kontrolę nad nim.

Nie wiadomo, czy zniekształcenie albo ufikcyjnienie „potężnej matki" w twórczości Terayamy było po to, by się „jej" pozbyć z serca czy raczej by „ją" zaakceptować w rzeczywistości. Możliwe jest, że cała intelektualna i estetyczna obróbka „jej" obrazu była potrzebna właśnie po to, aby „jej" nie porzucił, lecz pogodził się z tym, jaka „ona" jest. Faktycznie - Terayama w rzeczywistości wciąż miał bliską relację ze swoją matką. Po rozwodzie z Kujō w roku 1969, jak wspomina Takatori, Terayama od połowy trzydziestych lat życia aż do swojej śmierci mieszkał na pierwszym piętrze w bloku w dzielnicy Shibuya-ku w Tokio, a jego matka przez cały czas mieszkała wtedy na parterze tego samego bloku.

Jest możliwe, że twórczość Terayamy była dla niego nieustanną walką z „potężną matką" lub z „potęgą matki", próbą uwolnienia się od „niej". Mogła być również próbą „zjednania", a raczej „zjednoczenia" z „nią", a nawet „współuzależnienia" się od siebie na wzajem.

Jednak pewną rzeczą jest, że w twórczości Terayamy zawsze istniała postać „potężnej matki", a „jej potęga" wciąż dodawała utworom siłę rodzenia i rozwijania fikcji, która stanowiła dla Terayamy część świata i historii.

1.4. Życie teatralne

Terayama studiował na Uniwersytecie Waseda, jednym z najstarszych uniwersytetów prywatnych w Japonii. Uczelnia ta słynie z liberalnego i praktycystycznego motta: „niezależność nauki" oraz „zastosowanie nauki".

Mimo że pod koniec roku 1954 zadebiutował jako poeta nagrodzonymi 50 wierszami *tanka* w listopadowym numerze miesięcznika „Tanka kenkyū" [Badania nad wierszami *tanka*], to jednak niedługo potem, w marcu roku 1955, zachorował na zapalenie nerek i musiał położyć się do szpitala na dwa miesiące.[102] W maju Terayama wyszedł ze szpitala, ale po miesiącu znowu zachorował i musiał wrócić do szpitala.[103] Postawiona mu została tym razem diagnoza „nefroza", czyli zespół nerczycowy, od której zaczęło się jego trzyletnie życie w szpitalu do lipca roku 1958.[104] W kwietniu 1956 roku Terayama zawiesił studia, biorąc urlop dziekański, i w końcu nigdy potem nie wrócił na studia.

Podczas życia w szpitalu Terayama wielokrotnie przechodził przez stan krytyczny i remisję. Musiał więc za każdym razem doznawać nadziei na wyzdrowienie i rozczarowania. Niewątpliwie swoją śmierć, która była wówczas dla niego realną kwestią, również nieraz musiał przeżywać. Ze szpitala pisze o swoim niepokoju czy też beznadziei do dawnej nauczycielki z gimnazjum, Nakano Toku (1921-1999):

„Jeszcze nie wybrałem się na *Hamleta*. Ale kiedy on mówi coś takiego, jak «*to be or not to be*», to dlatego, że wierzy w realność śmierci w takim samym stopniu, jak

[102] Za: *Terayama Shūji seishun shokan - onshi Takano Toku-e-no 75-tsū* [Korespondencja z młodości Terayamy Shūji - 75 listów do jego nauczycielki Nakano Toku], oprac. Kosuge Makiko, pod red. Kujō Kyōko, Nigensha, Tokio 2005, s. 42-45 oraz s. 54-55. Terayama położył się w Szpitale Kawano w mieście Tachikawa. Tachikawa to miasto sąsiadujące z Tokio, słynie z tego, że w nim znajduje się baza wojska amerykańskiego, w której wówczas matka Terayamy pracowała.

[103] Za: *Terayama Shūji seishun shokan*..., op. cit., s. 62-63. Terayama położył się tym razem w Centralnym Szpitale Ubezpieczeń Socjalnych [jap. *Shakai-hoken-chūō-byōin*] w Tokio.

[104] Za: Terayama Hatsu, op. cit., s. 76; oraz za: *Terayama Shūji seishun shokan*..., op. cit., s. 174-175.

realność życia. Piszę to, bo jakoś nagle przyszło mi to do głowy…”[105] (pocztówka do Nakano Toku z dnia 15 maja roku 1955)

Widoczne jest, że coraz częściej ogarniała go myśl o śmierci i wszystko mu się kojarzyło ze śmiercią, która wcale już nie była dla niego obca.

„Ta choroba, cholera, nie opuszcza mnie. […] «Kwiat», *flower* - ten znak podobny jest do znaku «śmierć», *die*, nieprawdaż?”[106] (pocztówka do Nakano Toku z dnia 25 sierpnia roku 1955)

Nawet na kartce noworocznej, na której zazwyczaj pozdrawia się adresata, dziękując mu za wszystko w minionym roku i życząc mu szczęścia na cały rok, Terayama napisał do Nakano tylko jedno zdanie, sugerujące jego śmierć:

„Świecąc i gasnąc, jaśnieję.”[107] (kartka noworoczna do Nakano Toku z dnia 1 stycznia roku 1956)

Jednak nic dziwnego, że im bardziej przeżywał swoją ewentualną śmierć w wyobraźni, tym większego pragnienia życia nabierał. Pisał do swojej nauczycielki:

„Cholera! Chcę żyć!”[108] (pocztówka do Nakano Toku z dnia 14 lipca roku 1955)
„Pragnę zdrowia!”[109] (widokówka do Nakano Toku z dnia 14 lutego roku 1957)

Podczas pobytu w szpitalu Terayama po raz pierwszy jako twórca wziął udział w teatrze, ponieważ będąc na trzecim roku studiów, kiedy ciągle leżał w szpitalu, napisał dramat poetycki zatytułowany *Wasureta ryōbun* [Zapomniany zakres] dla festiwalu „*Midori-no shisai*” [Festiwal zielonej poezji] zorganizowanego w ramach festiwalu

[105] *Terayama Shūji seishun shokan - onshi Takano Toku-e-no 75-tsū* [Korespondencja z młodości Terayamy Shūji - 75 listów do jego nauczycielki Nakano Toku], oprac. Kosuge Makiko, pod red. Kujō Kyōko, Nigensha, Tokio 2005, s. 56-57. Wszystkie cytaty z tego źródła są tłumaczeniem własnym [T.T.].
[106] Ibid., s. 74-75. Terayamie chodzi o własne pismo, jakim wypisał pocztówkę. Porównuje pod kątem graficznym dwa znaki chińskie, oznaczające: „kwiat” i „śmierć”.
[107] Ibid., s. 85-86. Nawiązanie do fragmentu sutry buddyjskiej: „Ognik, gasnąc, pomnaża światło”, co oznacza, że podobnie jak ognik jaśnieje przez chwilę zaraz przed zgaśnięciem, tak również życie przed śmiercią przez chwilę nabiera większego wigoru.
[108] Ibid., s. 68-69.
[109] Ibid., s. 161-162.

studenckiego Uniwersytetu Waseda w roku 1956. Dramat został wystawiony w dniu 26 maja roku 1956 i cieszył się powodzeniem. Terayama wówczas poważnie chorował, więc nie mógł go obejrzeć, jak wspomina w liście do Nakano Toku (z dnia 4 lipca roku 1956).[110]

Mimo że zadebiutował w młodym wieku jako poeta mający wielką nadzieję na przyszłość, to jednak potem musiał długo leżeć w szpitalu, mając nieustanną świadomość nadchodzącej śmierci. Dlatego potem, kiedy wyzdrowiał i został wypisany ze szpitala w lipcu 1958 roku, zaczął żyć wyczekiwanym życiem, w niezwykle intensywnym tempie, jakby pragnął odzyskać utracony czas i nadrobić dotychczasowe zaległości, ale też jakby śpieszył się z życiem i nie chciał marnować więcej czasu.

Nadal będąc poeta, zaczął wydawać tomiki poezji nie tylko współczesnej, ale również tradycyjnej, pisał wiersze *tanka* i *haiku*. Układaniem wiersza *tanka*, zajmował się Terayama już od okresu gimnazjalnego.

Wiersz *haiku* to jeszcze krótsza od *tanka* forma poetycka, oparta na 17 sylabach podzielonych 5-7-5 i sięgająca korzeniami wieku XVII. Terayama zainteresował się układaniem wierszy *haiku* w okresie licealnym.

Terayama zaczął działać również jako autor słuchowisk oraz scenarzysta do filmów i programów telewizyjnych, w tym seriali telewizyjnych i programów dokumentalnych.

Później zaczął również pisać dramaty dla zastanych zespołów teatralnych, a także tworzyć własne filmy.

Potem publikował też liczne eseje, często bardzo skandaliczne, które były skierowane głównie do ówczesnej młodzieży i miały charakter prowokacyjny i kontrkulturowy.

W ten sposób, zostawił po sobie mnóstwo dzieł, a w końcu, po latach, pytany o zawód, miał w zwyczaju mówić: „Mój zawód to Terayama Shūji."

W roku 1960, kiedy Terayama już działał jako autor słuchowisk oraz scenarzysta filmowy i telewizyjny, miał jako twórca kolejny kontakt z teatrem - tym razem był to już kontakt o charakterze zawodowym. Ponieważ już od 1958 roku Terayama pisał wiele słuchowisk, zacząwszy od *Jiono - tobanakatta otoko* [Jiono -

[110] Za: *Terayama Shūji seishun shokan*..., op. cit., s. 108-109.

mężczyzna, który nie latał][111], i otrzymał nawet nagrodę za jedno z nich, *Nakamura Ichirō* [Nakamura Ichirō] (1959)[112], to w roku 1960 tym razem spróbował napisać dramat *Chi-wa tattamama nemutte iru* [Krew śpi na stojąco] dla zespołu Gekidan Shiki [Zespół Teatralny Cztery Pory Roku]. Dramat ten został wystawiony w lipcu roku 1960 w reżyserii Asari'ego Keita (1933-) [113]. Później do roku 1966, wciąż działając głównie jako autor słuchowisk oraz scenarzysta do filmów i seriali telewizyjnych, pisał również kilka dramatów dla różnych zespołów teatralnych - na przykład: *Byakuya* [Białe noce] (1961) dla zespołu Bungaku-za [Zespół Literatura], *Kyōjin kyōiku* [Wychowanie wariatów] (1962) dla zespołu teatru lalek Hitomi-za [Zespół Źrenica], *Kyūketsuki-no kenkyū* [Badanie nad wampirami] (1964) dla zespołu Ningen-za [Zespół Człowiek], który po latach zostanie przetworzony i wystawiony przez Tenjō-sajiki jako *Inugami* [Psi duch] (1969), oraz *Adamu-to Ibu, watashi-no hanzaigaku* [Adam i Ewa, moja kryminologia] (1966) dla Ningen-za.[114]

Pod koniec roku 1966 powstał zespół teatralny Tenjō-sajiki. W różnych kronikach o działalności Tenjō-sajiki często można spotykać opis, że zespół został zorganizowany w roku 1967. To dlatego, że przedstawienie inauguracyjne odbyło się w kwietniu 1967 roku. Jednak Terayama wraz z zapoczątkowującymi zespół członkami, w tym Kujō Eiko (później: Kujō Kyōko), która była wówczas żoną Terayamy, doszli do zgody, żeby założyć „Tenjō-sajiki", już w roku 1966 i w tym miejscu wzmianka samego Terayamy o dacie założenia zespołu (na przykład: „W tym samym roku, kiedy zorganizowałem laboratorium teatralne «Tenjō-sajiki» (1966 r.), czytałem po raz pierwszy Antonina Artauda."[115]) nie różni się od wspomnień jego żony.

Według wspomnień Kujō - Terayama, zanim założył Tenjō-sajiki, został zaproszony przez Karę Jūrō (1940-)[116], który później założył zespół Jōkyō-gekijō [Teatr Sytuacji; nazwa od pojęcia Sartre'a „*situation*"], do współzałożenia zespołu

---

[111] Za: *Terayama Shūji-no meikyū sekai* [Labiryntowy świat Terayamy Shūji], red. Sasame Hiroyuki, seria „Yōsensha Mook", Yōsensha, Tokio 2013, s. 81; oraz za: Takatori Ei, op. cit., s. 86.
[112] Za: Takatori Ei, op. cit., s. 86.
[113] Za: *Terayama Shūji seishun shokan…*, op. cit., s. 181. Asari Keita (1933-) - japoński reżyser teatralny i założyciel zespołu Gekidan Shiki [Zespół Teatralny Cztery Pory Roku].
[114] Za: Kutsuwada Ryūzō i Kawauchi Tsuguyo, *„Nihongo"-o meguru 12-no merodorama* [12 melodramatów wokół „języku japońskiego"], „Yuriika" [Eureka] t. 25, nr 13 [grudniowy numer dodatkowy, poświęcony Terayamie Shūji], Tokio 1993, s. 236-257.
[115] Terayama Shūji, *Terayama Shūji engekiron-shū* [Zbiór teorii teatru Terayamy Shūji], Kokubunsha, Tokio 1983, s. 70. Wszystkie cytaty z tego źródła są tłumaczeniem własnym [T.T.].
[116] Kara Jūrō (1940-) - japoński dramaturg, aktor i reżyser teatralny, założyciel zespołu teatralnego Jōkyō-gekijō [Teatr Sytuacji; nazwa od pojęcia Sartre'a „*situation*"], uważany za jednego z „*Angura Shitennō*" [Wielka czwórka z teatru underground].

teatralnego.[117] Jednak w końcu namówił go Higashi Yutaka (1945-2000)[118], który wówczas organizował na Uniwersytecie Waseda studencki zespół teatralny Nakama [Koledzy], i który był fanem dramatów Terayamy i wystawiał je na swojej scenie.[119]

Kiedy ustalili, że założą zespół teatralny, to jednocześnie upewnili się o podstawowej sprawie, mianowicie, że Terayama będzie jedynie dramatopisarzem przynależnym do zespołu, co oznacza, że będzie pisał dramaty dla zespołu, jednak nie ograniczając do tego swojej działalności, będzie wykonywać swobodnie również pracę poza zespołem. Stanowisko Terayamy jako kierownika zespołu miało być tylko nominalne, a w praktyce zespół mieli prowadzić studenci, czyli Higashi oraz jego koledzy.[120] Potem zaczęli myśleć o nazwie zespołu, o czym wspomina Kujō w sposób następujący:

„[…] Jest to zespół, który założymy przeciwko obecnemu ruchowi teatralnemu *shingeki*, a więc czy nie pasowałaby do jego wizerunku [zaproponowana przez niektórych nazwa: «Mateki», czyli «Czarodziejski flet» - T.T.]? Czy nie ma nazwy, która wzbudziłaby nostalgię, tak jakby się zajrzało do budy jarmarcznej z dawnych czasów?...

- Chodzi o gorącą atmosferę na *tenjō-sajiki* [widowni balkonowej], prawda? - dał się słyszeć czyjś głos.

- No właśnie, co z «*tenjō-sajiki*»? Co powiecie na «Laboratorium teatralne: Tenjō-sajiki»? - powiedział Terayama i tak ustalono nazwę zespołu.

Brzmiała ona: «Laboratorium teatralne: Tenjō-sajiki».

Było to pod koniec 41 roku ery Shōwa [= 1966 rok - T.T.].”[121]

Steven C. Ridgely w swojej książce *Japanese Counterculture: The Antiestablishment Art of Terayama Shūji* [Japońska kontrkultura: anty-systemowa sztuka Terayamy Shūji] podaje inne pochodzenie nazwy zespołu, które jednak nie wyklucza wspomnień Kujō, pisząc: „*Terayama named the troupe after the Japanese*

[117] Za: Kujō Kyōko, *Fushigi-na…*, op. cit., s. 159.
[118] Higashi Yutaka (1945-2000) - japoński dramaturg i reżyser teatralny; był członkiem Tenjō-sajiki i zajmował się reżyserią, jednak później odszedł; po odejściu założył swój zespół teatralny Tokyo Kid Brothers.
[119] Za: Kujō Kyōko, *Fushigi-na…*, op. cit., s. 159-161.
[120] Za: Kujō Kyōko, *Fushigi-na…*, op. cit., s. 161.
[121] Kujō Kyōko, *Fushigi-na…*, op. cit., s. 163-164. „*Shingeki*” [nowy teatr] to ruch i gatunek teatralny, który powstał na początku XX wieku w Japonii pod wpływem europejskich prądów teatralnych, tzw. teatru naturalistycznego jako przeciwieństwo teatru klasycznego, m.in. *kabuki*.

title for Marcel Carné's Les enfants du paradis *(*Children of Paradise*, 1945), which was released in Japan as Tenjō sajiki no hitobito (The people of the upper balcony).*"[122] [Terayama nazwał swój zespół po japońskim tytule filmu Marcela Carné'a *Les enfants du paradis* (*Dzieci raju*, 1945)[123], który wyemitowano w Japonii jako *Tenjō sajiki no hitobito* (Ludzie z górnego balkonu).]

Japoński wyraz „tenjō-sajiki" można tłumaczyć dosłownie „widownia pod sufitem", co oznacza według japońskiej tradycji teatralnej część widowni, znajdująca się na najwyższym piętrze naprzeciwko sceny. Ponieważ widownia „tenjō-sajiki" znajduje się w najdalszym od sceny miejscu w sali teatralnej, to zwykle składają się na nią najtańsze miejsca dla widzów. Jednak właśnie dlatego na widowni „tenjō-sajiki" zbierają się widzowie, którzy jak najczęściej przychodzą na spektakle, a więc są to miejsca dla znawców teatru.

Fakt, że Terayama wybrał nazwę zespołu „Tenjō-sajiki", świadczy o tym, że miał on od samego początku niezwykle wyraźną świadomość widowni i widzów raczej i nie skupiać się na aktorstwie lub akcji na scenie. Można nawet powiedzieć, że dla niego teatr to przede wszystkim to, co dzieje się na widowni, i że widz to nie tylko obserwator tego, co widać tam daleko na scenie, ale sam podmiot doświadczenia tego co dzieje się wokół, i że nie ma sensu teatr bez uczestnictwa widowni, teatr, gdzie widzowie oddzieleni od siebie są odizolowani. Kwestię tę będzie Terayama podejmował w swojej praktyce teatralnej.

Pierwotny kontakty Terayamy z teatrem sięga jednak czasów jego dzieciństwa - kiedy w roku 1948, kiedy Terayama miał dwanaście lat, jego matka, Hatsu, pojechała do pracy na Kyūshū, a Terayama został wówczas pod opieką dziadków stryjecznych ze strony matki, Sakamoto Yūzō (młodszy brat ojca matki Terayamy) i jego żony Kie, którzy mieszkali w mieście Aomori. Właśnie życie u dziadków stryjecznych bez wątpienia wywarło istotny wpływ na kształtowanie się i rozwój osobowości oraz wrażliwości Terayamy [124] . Dziadkowie prowadzili kino, w którym emitowano najnowsze wówczas filmy, nie tylko japońskie, ale również zagraniczne, dzięki czemu Terayama mógł oglądać je zawsze, kiedy tylko pragnął. Miał swoją „rezerwację" w

[122] Steven C. Ridgely, *Japanese Counterculture: The Antiestablishment Art of Terayama Shūji* [Japońska kontrkultura: anty-systemowa sztuka Terayamy Shūji], University of Minnesota Press, Minneapolis/London 2010, s. 110.
[123] „*Les enfants du paradis* (Dzieci raju, 1945)" to film, który w Polsce znany jest jako *Komedianci*.
[124] Za: Takatori Ei, op. cit., s. 15.

piątym rzędzie na czwartym miejscu z lewej strony i „wcale nie będzie przesadą stwierdzenie, że w swoim okresie gimnazjum i liceum Terayama Shūji był jednym z tych, którzy w całej Japonii obejrzeli najwięcej filmów zachodnich”[125].

Co więcej - kino funkcjonowało również jako teatr, do którego przybywały na tournée wędrowne zespoły teatralne. Biografia stwierdza, że do kina Kabuki-za, prowadzonego przez małżeństwo jego dziadków, „przybywały trupy teatru popularnego czy też sztuki *rōkyoku*”[126], a Terayama przebywał w garderobie artystów przy okazji ich występów, a czasami „nawet z nimi nocował”[127].

Podczas rozmowy z Suzuki’m Tadashi, zapytany: „Jak to się stało, że zaczął się zajmować teatrem?”, Terayama powiedział:

„Kino Kabuki-za przed wojną działało jako teatr i kontynuowało tę tradycję, wystawiając od czasu do czasu przedstawienia, więc kilka razy do roku musiałem oddać garderobę, ponieważ przybywały tam wędrowne trupy teatralne. Działo się to na prowincji, więc raz przyszła trupa z *musume gidayū*, innym razem trupa z *sekkyō jōruri*, a kiedy indziej - wędrowna grupa rewii. Zdarzało się więc, że traciłem swoje miejsce spoczynku i musiałem iść do kabiny projekcyjnej, żeby tam spać. Kiedy nadchodziło przedstawienie czułem, że rzecz jest arcypoważna, bo to właśnie przez teatr zmienia się życie codzienne. (…) Dlatego od dzieciństwa miałem wrażenie, że człowiek, który gra fikcję, jest tym, który nagle przychodzi i odchodzi.”[128]

To, co Terayama tutaj opowiada, nie zgadza się do końca ze wspomnieniami Sakamoto Eikichi, siostrzeńca oraz adoptowanego syna Sakamoto Yūzō, który wówczas ze swoją żoną Teruko pomagał małżeństwu Sakamoto Yūzō w prowadzeniu kina, mieszkając tuż obok Terayamy.[129] Co więcej - warto też pamiętać o skłonnościach Terayamy do wprowadzania fikcji nawet do własnej autobiografii. Jednakże mimo

[125] Takatori Ei, op. cit., s. 41.
[126] Ibid., s. 41.
[127] Ibid., s. 15.
[128] Ogawa Tarō, *Terayama Shūji - sono shirarezaru seishun* [Terayama Shūji - jego nieznana młodość], Chūōkōron-shinsha, Tokio 2013, s. 63. Wszystkie cytaty z tego źródła są tłumaczeniem własnym [T.T.].
„*Musume gidayū*” [Dziewczęca sztuka *gidayū*] to sztuka melorecytacji *gidayū-bushi* (w skrócie: „*gidayū*”; rodzaj sztuki melorecytacji *jōruri*), wykonywana przez kobiety. „*Sekkyō jōruri*” [Sztuka *jōruri* z kazaniem] to sztuka melorecytacji *sekkyō-bushi* [melodia z kazaniem] o treści moralizującej, połączona ze sztuką melorecytacji *jōruri*.
[129] Za: Ogawa Tarō, op. cit., s. 64.

wszystko można przynajmniej powiedzieć, że Terayama „nie wychował się zupełnie bez związku z teatrem”[130], jak dalej mówi na tej samej rozmowie z Suzuki’m.

W kwietniu roku 1967 jako przedstawienie inauguracyjne Tenjō-sajiki wystawił dramat Terayamy *Aomoriken-no semushi-otoko* [Garbus z prefektury Aomori] w reżyserii Higashi’ego Yutaka i odtąd zaczęła się intensywna i legendarna już dziś działalność teatralna Tenjō-sajiki, która będzie trwała przez szesnaście lat do roku 1983. Już w pierwszym roku, po przedstawieniu inauguracyjnym, Terayama wystawił kolejne trzy spektakle[131]: w czerwcu - *Ōyama Debuko-no hanzai* [Przestępstwo Ōyamy Debuko] w oparciu o dramat Terayamy i w reżyserii Higashi’ego; we wrześniu - *Kegawa-no Marī* [Maria futrzana] w oparciu o dramat Terayamy i w reżyserii Higashi’ego; oraz w listopadzie - *Hanafuda denki* [Fantastyka wokół kart *hanafuda*], którego autorem był Terayama, i który sam wyreżyserował.

W następnym roku (1968) zespół wystawiał siedem spektakli[132]: w styczniu - *Shinjuku-ban - Sen’ya ichiya monogatari* [Księga tysiąca i jednej nocy - wersja Shinjuku], którego autorem był Terayama, i który sam wyreżyserował; w marcu - *Aohige* [Sinobrody], który był inscenizacją nagrodzonego w międzynarodowym konkursie „Prix Italia” słuchowiska Terayamy *Yamamba* [Górska starucha] (1964), i który zrealizowany został w oparciu o dramat Terayamy i w reżyserii Maedy Ritsuko, członkini zespołu; w marcu (w tym samym terminie, co wymieniony wyżej spektakl) - *Hakushaku reijō Kodakagari Kikuko-no nanatsu-no taizai* [Siedem grzechów głównych hrabianki Kodakagari Kikuko] w oparciu o dramat Terayamy i w reżyserii Hagiwary Sakumi, członka zespołu; w maju - *Saraba eiga-yo* [Żegnaj, filmie!] w oparciu o dramat Terayamy i w reżyserii Higashi’ego; w czerwcu - *Shōwa Byakkotai gaiden - Anpo shinjū Shinjuku Oshichi* [Inna historia o oddziale Byakkotai z ery Shōwa - Samobójstwo we dwoje Oshichi z Shinjuku pośród kampanii przeciw Traktatowi o Bezpieczeństwie] w oparciu o monodram Terayamy i w wykonaniu Ringo Dōji, aktorki zespołu[133]; we wrześniu - *Sho-o suteyo, machi-e deyō* [Rzućmy książki, wyjdźmy na ulice![134]], którego

[130] Ogawa Tarō, op. cit., s. 64.
[131] Za: *Terayama Shūji-to Engeki-jikkenshitsu Tenjō-sajiki* [Terayama Shūji i Laboratorium teatralne Tenjō-sajiki], pod red. Kujō Kyōko, seria „Town Mook”, Tokuma-shoten, Tokio 2013, s. 21-23.
[132] Za: *Terayama Shūji-to Engeki-jikkenshitsu Tenjō-sajiki*, op. cit., s. 24-43.
[133] Za: *Terayama Shūji Kinenkan* [Muzeum Terayamy Shūji], t. 2, red. Terayama Henriku, Terayama-wārudo, Tokio 2000, s. 135.
[134] Podany jest tu polski tytuł filmu Terayamy, przyjętego tradycyjnie pod tym tytułem i noszącego ten sam tytuł, co spektakl reżysera. Dosłowne tłumaczenie tytułu japońskiego brzmiałoby: „Porzućcie książki, wyjdźmy na ulice”.

tytuł wywodzi się z prozy poetyckiej André Gide *Pokarmy ziemskie*, i który zrealizowany został w oparciu o scenariusz Terayamy i w reżyserii Higashi'ego (co jest ostatnim spektaklem w reżyserii Higashi'ego w Tenjō-sajiki, ponieważ zaraz po przedstawieniu odszedł on z zespołu.); oraz w październiku - *Hoshi-no Ōji-sama* [Mały Książę], którego dramat napisał Terayama, zainspirowany książką Antoine'a de Saint-Exupéry'ego o tym samym tytule, i który sam wyreżyserował.

Dziewięć pierwszych spektaklu - od *Aomoriken-no semushi-otoko* [Garbus z prefektury Aomori] do *Shōwa Byakkotai gaiden - Anpo shinjū Shinjuku Oshichi* [Inna historia o oddziale Byakkotai z ery Shōwa - Samobójstwo we dwoje Oshichi z Shinjuku pośród kampanii przeciw Traktatowi o Bezpieczeństwie] - można zaliczyć do pierwszego okresu działalności teatralnej Tenjō-sajiki, kiedy zespół wygłaszał „rehabilitację widowisk", w których występują na scenie niecodzienne postacie, „byty antyspołeczne"[135].

Od spektaklu *Sho-o suteyo, machi-e deyō* [Rzućmy książki, wyjdźmy na ulice!] zespół wkroczył w drugi okres rozwoju, który polegał na „próbie połączenia dokumentacji z dramatem". [136] Spektakle wówczas stawały się rodzajem „teatru zbiorowego" [137], gdzie nie istniały role główne. Na scenie występowała zwykła młodzież, a nie aktorzy.

W roku 1969 wystawiał 3 spektakle[138]: w marcu - *Jidai-wa sākasu-no zō-ni notte* [Epoka jedzie na cyrkowym słoniu] w oparciu o scenariusz Terayamy i w reżyserii Hagiwary; w czerwcu - *Inugami* [Psi duch], który był udoskonaleniem dwóch wcześniejszych utworów Terayamy: nagrodzonego w Japonii słuchowiska *Inugami-no onna* [Kobieta z psim duchem] oraz przygotowanego dla innego zespołu teatralnego (zespołu Ningen-za) spektaklu maskowego *Kyūketuki-no kenkyū* [Badanie nad wampirami], i którego dramat napisał Terayama, i który sam wyreżyserował dla międzynarodowego festiwalu teatralnego „Experimenta 3" we Frankfurcie, co było pierwszym dla zespołu przedstawieniem za granicą; oraz w grudniu - *Garigari-hakase-no hanzai* [Przestępstwo doktora Garigari], którego autorem był Terayama, i który sam wyreżyserował.

---

[135] Takatori Ei, op. cit., s. 204. Szesnastoletnia działalność teatralna zespołu Tenjō-sajiki można podzielić cztery lub pięć okresów. Za: Takatori Ei, op. cit., s. 203-213; oraz za: *Terayama Shūji-to Engeki-jikkenshitsu Tenjō-sajiki*, op. cit., s. 19-68.

[136] Takatori Ei, op. cit., s. 204.

[137] *Terayama Shūji-to Engeki-jikkenshitsu Tenjō-sajiki* [Terayama Shūji i Laboratorium teatralne Tenjō-sajiki], pod red. Kujō Kyōko, seria „Town Mook", Tokuma-shoten, Tokio 2013, s. 41. Tłumaczenie własne [T.T.].

[138] Za: *Terayama Shūji-to Engeki-jikkenshitsu Tenjō-sajiki*, op. cit., s. 44-45.

W roku 1970 zespół wystawiał 4 spektakle[139]: w maju - *Iesu* [Yes-Jezus] w oparciu o scenariusz Takenagi Shigeo (później: Takenaga Mosei) i w jego reżyserii, co Terayama bardzo cenił, choć sam nie brał udziału w tym spektaklu; w lipcu - *Burabura-danshaku* [Baron Burabura], którego autorem był Terayama, zainspirowany komedią Arystofanesa *Lizystrata*, i który zrealizowany został we współreżyserii Terayamy i Takenagi; we wrześniu - *Tōkyō rei-nen* [Tokio rok zerowy] w oparciu o tekst Terayamy i w reżyserii Takenagi; oraz w listopadzie - spektakl miejski *Jinriki hikōki Soromon* [Mięśniolot Salomon] w oparciu o scenariusz Terayamy i w reżyserii Takenagi. Ten spektakl miejski w następnym roku (1971) został wystawiony również za granicą, tzn. w ramach Festiwalu Teatralnego w Nancy w maju oraz w Arnhem w Holandii w ramach międzynarodowej wystawy dzieł sztuki audio-wizualnych „Sonsbeek 71" w czerwcu[140].

Można sądzić, że od spektaklu *Jinriki hikōki Soromon* [Mięśniolot Salomon] zespół wkroczył w następny okres rozwoju, kiedy dążył do „rewolucji formy teatralnej jako takiej", w tym „rozkładanie fikcji", pojętej w sposób tradycyjny. Takatori, który liczy w sumie pięć okresów rozwojowych działalności Tenjō-sajiki, dzieli ten trzeci okres jeszcze na dwa etapy: wcześniejszy, w którym zespół bardziej interesował się eksperymentowaniem w przestrzeni teatralnej, a późniejszy, w którym zespół poszukiwał możliwości „przekroczenia bariery językowej".[141]

W roku 1971 Tenjo-sajiki wystawił dwa nowe spektakle[142]. W kwietniu odbyła się premiera *Jashūmon* [Szkodliwe wyznanie], którego autorem był Terayama, i który sam wyreżyserował, na Festiwalu Teatralnym w Nancy, a potem tournée ze spektaklem - w czerwcu w Mickery Theater w Amsterdamie oraz we wrześniu w różnych miastach w Jugosławii, w tym Nowym Sadzie, i za spektakl zespół otrzymał nagrodę *Grand Prix* na Międzynarodowym Festiwalu Teatralnym w Belgradzie[143]. Spektakl ten w następnym roku (1972) spowodował „incydent przemocy" w Forum Theater w Berlinie we wrześniu[144]. W listopadzie już w Japonii zespół wystawił *Seishōnen-no tame-no mujintō-nyūmon* [Wprowadzenie do wyspy bezludnej dla młodzieży], którego autorem był Terayama, zainspirowany powieścią Daniela Defoe *Przypadki Robinsona Crusoe*, i który sam wyreżyserował.

---

[139] Za: *Terayama Shūji-to Engeki-jikkenshitsu Tenjō-sajiki*, op. cit., s. 46-52; oraz za: *Terayama Shūji Kinenkan*, t. 2, op. cit., s. 117.
[140] Za: *Terayama Shūji Kinenkan*, t. 2, op. cit., s. 113.
[141] Za: Takatori Ei, op. cit., s. 205-213.
[142] Za: *Terayama Shūji-no meikyū sekai*, op. cit., s. 67-68.
[143] Za: *Terayama Shūji Kinenkan*, t. 2, op. cit., s. 113.
[144] Za: *Terayama Shūji Kinenkan*, t. 2, op. cit., s. 104.

W roku 1972 zespół wystawił dwa nowe spektakle[145]: w sierpniu - spektakl plenerowy *Hashire Merosu* [Biegnij, Melosie], którego tytuł wywodzi się z opowiadania japońskiego pisarza Dazai Osamu (1909-1948)[146] o tym samym tytule, i którego autorem był Terayama, i który sam wyreżyserował dla Olimpiady Artystycznej w Monachium; oraz w październiku - *Ahen sensō* [Wojna opiumowa], którego autorem był Terayama, i który sam wyreżyserował, a którego premiera odbyła się w Mickery Theater w Amsterdamie.

W roku 1973 zespół wystawił trzy nowe spektakle[147]: w sierpniu - spektakl uliczny *Chikyū kūdō-setsu* [Teoria pustej Ziemi], którego scenariusz napisał Terayama, i który sam wyreżyserował; na początku września - *Chi-no kigen* [Pochodzenie krwi] (później: *Aru kazoku-no chi-no kigen* [Pochodzenie krwi pewnej rodziny]), którego scenariusz napisał Terayama i sam wyreżyserował, a którego premiera odbyła się na Festiwalu Sztuki w Szirazie i Persepolis; oraz w połowie września - *Mōjin shokan* [Zapiski ślepca], którego autorem był Terayama, zainspirowany dziełem filozoficznym Denisa Diderota *List o ślepcach na użytek tych co widzą*[148], i sam wyreżyserował, a którego premiera odbyła się w Mickery Theater w Amsterdamie. Po tournée z tym spektaklem po całej Holandii zespół przyjechał do Polski w październiku i wystawiał spektakle w Warszawie i na IV Międzynarodowym Festiwalu Teatru Otwartego we Wrocławiu.

W roku 1974 zespół nie miał żadnej premiery. Wystawił jedynie odnowione wersje spektaklu *Mōjin shokan*, zatytułowane *Mōjin shokan - kan'oke-hen* [Zapiski ślepca - wersja trumienna] w styczniu oraz *Mōjin shokan - Shanhai-hen* [Zapiski ślepca - wersja szanghajska] w lipcu. (Dla rozróżnienia wcześniejsza wersja, wystawiona za granicą, o której mowa wyżej, może nazywać się *Mōjin shokan - ningyō-hen* [Zapiski ślepca - wersja lalkowa].)[149]

---

[145] Za: *Terayama Shūji-to Engeki-jikkenshitsu Tenjō-sajiki*, op. cit., s. 53-54.

[146] Dazai Osamu (1909-1948) - japoński powieściopisarz, zaliczany do szkoły powojennego dekadentyzmu. Dazai pochodził z tej samej prefektury, Aomori, dlatego też Terayama często się do niego odwoływał. W języku polskim dotychczas ukazały się:
Mój mąż Villon, przeł. Krystyna Okazaki, „Literatura na świecie" 1976, nr 10/66, s.200-228; *Zmierzch*, przeł. Mikołaj Melanowicz, Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa 2001; *Powrót do stron rodzinnych*, przeł. Monika Tsuda, „Linguae Mundi" 2010, nr 5, s. 247-257; oraz *Zatracenie*, przeł. Henryk Lipszyc, Czytelnik, Warszawa 2015.

[147] Za: *Terayama Shūji-no meikyū sekai*, op. cit., s. 69-71.

[148] Dlatego japoński tytuł spektaklu *Mōjin shokan* brzmi identycznie z tytułem przetłumaczonego na japoński dzieła Diderota *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient* [List o ślepcach na użytek tych co widzą] (1749), choć tytuł spektaklu tradycyjnie w Polsce przetłumaczony jest na „Zapiski ślepca".

[149] Za: *Terayama Shūji-to Engeki-jikkenshitsu Tenjō-sajiki*, op. cit., s. 55.

W roku 1975 zespół wystawił dwa nowe spektakle oraz jeden utwór teatralny dla wystawy w muzeum[150]: w kwietniu - *Nokku* [Pukanie], który powstał na podstawie projektu Terayamy, i który wyreżyserował Maboroshi Kazuma (inaczej: Kogure Yasuyuki), członek zespołu; oraz w październiku - *Ekibyō ryūkō-ki* [Dziennik roku zarazy], którego autorem był Terayama, zainspirowany książką Daniela Defoe o tym samym tytule, i sam go wyreżyserował; oraz w listopadzie - *Kugi* [Gwoździe], który wystawiony został na wystawie „Tōkyō-ten" [Wystawa Tokijska] w Tōkyō-to Bijutsukan [Metropolitalne Muzeum Sztuki w Tokio], i który był raczej „*shūdan sōsaku*" [twórczością zbiorową][151], choć oparty na scenariuszu i reżyserii Terayamy.

W roku 1976 zespół wystawił jeden nowy spektakl oraz zorganizował jedne warsztaty teatralne[152]: w lipcu - *Ahōsen* [Okręt błaznów[153]], którego autorem był Terayama, zainspirowany satyrą niemieckiego satyryka Sebastiana Branta o tym samym tytule, i który sam wyreżyserował, i który w sierpniu został wystawiony w ramach Festiwalu Sztuki w Szirazie i Persepolis; oraz w październiku - warsztaty otwarte *Inryoku-no hōsoku* [Prawo ciążenia] w oparciu na współautorskim scenariuszu Terayamy oraz Kishidy Rio, członkini zespołu, i w reżyserii Terayamy.

W roku 1977 zespół wystawił tylko jeden nowy spektakl[154], mianowicie: w lutym - *Chūgoku-no fushigi-na yakunin* [Cudowny mandaryn[155]], którego autorem był Terayama, i który sam wyreżyserował. Jest to spektakl oparty na pantomimie węgierskiego dramaturga Manyhért'a Longyel'a z muzyką skomponowaną przez węgierskiego kompozytora Bélę Bartóka.

W roku 1978 zespół wystawił trzy nowe spektakle[156]: w styczniu - *Nuhikun* [Wskazówki dla służących], którego autorem był Terayama, zainspirowany satyrą Jonathana Swifta o tym samym tytule, i który zrealizowany został we współreżyserii Terayamy oraz J.A. Saesar'a, członka zespołu, a który później stał się najczęściej wystawianym spektaklem z repertuaru Tenjō-sajiki, ponieważ liczba jego przedstawień w ciągu pięciu lat (do roku 1982) wynosiła aż 119 razy, w 32 miastach na całym

[150] Za: *Terayama Shūji-to Engeki-jikkenshitsu Tenjō-sajiki*, op. cit., s. 56-57; oraz za: *Terayama Shūji Kinenkan*, t. 2, op. cit., s. 87.
[151] Za: *Tenjō-sajiki tsūshin* [Wiadomość o Tenjō-sajiki], „Chika engeki" [Teatr podziemny] 1976, nr 9, s. 45.
[152] Za: *Terayama Shūji-to Engeki-jikkenshitsu Tenjō-sajiki*, op. cit., s. 58; za: *Terayama Shūji Kinenkan*, t. 2, op. cit., s. 80; oraz za: Terayama Shūji i Kishida Rio, *Daihon - Inryoku-no hōsoku* [Scenariusz - *Prawo ciążenia*], „Chika engeki" [Teatr podziemny] 1978, nr 12, s. 60-79.
[153] Funkcjonuje również tytuł polski satyry Branta: *Statek głupców*.
[154] Za: *Terayama Shūji-to Engeki-jikkenshitsu Tenjō-sajiki*, op. cit., s. 58.
[155] Tytuł japoński brzmiałby w dosłownym tłumaczeniu: „Dziwny urzędnik chiński".
[156] Za: *Terayama Shūji-to Engeki-jikkenshitsu Tenjō-sajiki*, op. cit., s. 64-65.

świecie[157]; w czerwcu - *Shintoku-maru* [Dziecię Shintoku], którego dramat napisał Terayama we współautorstwie z Kishidą, zainspirowany japońską średniowieczną sztuką melorecytacyjną o tym samym tytule, i który zrealizowany został we współreżyserii Terayamy oraz J.A. Saesar'a; oraz w czerwcu (zaraz po *Shintoku-maru* [Dziecię Shintoku]) - *Kankyakuseki* [Widownia] w oparciu o scenariusz Terayamy i we współreżyserii Terayamy oraz J.A. Saesar'a.

Od *Nuhikun* [Wskazówki dla służących] zaczyna się ostatni okres działalności Tenjō-sajiki, kiedy zespół skupiał się na nieobecności głównego bohatera czy też na braku centrum lub punktu ciężkości akcji, ale również wyrażał zwątpienie w „mit wnętrza człowieka"[158].

W roku 1979 zespół zorganizował jedne warsztaty teatralne i wystawił trzy nowe spektakle[159]: w styczniu - warsztaty otwarte *Inu-no seijigaku* [Polityka psa] w Tōkyō-to Bijutsukan [Metropolitalne Muzeum Sztuki w Tokio], które polegały na wystawieniu skróconej wersji spektaklu *Nuhikun* [Wskazówki dla służących], opartej na scenariuszu i reżyserii Terayamy; w maju - *Remingu - Sekai-no hate-e tsuretette* [Lemingi - zabierz mnie na koniec świata] w oparciu o współautorski dramat Terayamy oraz Kishidy i we współreżyserii Terayamy oraz J.A. Saesar'a; w sierpniu - *Kodomo-gari* [Polowanie na dzieci], którego dramat napisał Terayama we współautorstwie z Kishidą, zainspirowany wierszem francuskiego poety Jacques'a Prévert'a o tym samym tytule, i który zrealizowany został we współreżyserii Terayamy oraz J.A. Saesar'a; oraz w październiku - *Aohige-kō-no shiro* [Zamek księcia Sinobrodego], którego autorem był Terayama, zainspirowany baśnią Charles'a Perrault'a *Sinobrody* oraz operą Béli Bartóka o tym samym tytule, co spektakl, i który sam wyreżyserował.

W roku 1980 zespół nie miał żadnej premiery i odbył tylko tournée po miastach w Stanach Zjednoczonych ze spektaklem *Nuhikun* [Wskazówki dla służących][160].

W roku 1981 zespół wystawił jeden nowy spektakl i jedną odnowioną wersję wcześniejszego spektaklu[161]: w lipcu - *Hyakunen-no kodoku* [Sto lat samotności] w oparciu o scenariusz Terayamy, zainspirowanego powieścią Gabriela Garcíi Márqueza o tym samym tytule, i we współreżyserii Terayamy oraz J.A. Saesar'a; oraz w sierpniu -

[157] Za: *Terayama Shūji Kinenkan* [Muzeum Terayamy Shūji], t. 1, red. Terayama Henriku, Terayama-wārudo, Tokio 2000, s. 65.
[158] Takatori Ei, op. cit., s. 213.
[159] Za: *Terayama Shūji-no meikyū sekai*, op. cit., s. 76-77; oraz za: *Terayama Shūji Kinenkan*, t. 1, op. cit., s. 108-109.
[160] Za: *Terayama Shūji Kinenkan*, t. 2, op. cit., s. 61.
[161] Za: *Terayama Shūji-to Engeki-jikkenshitsu Tenjō-sajiki*, op. cit., s. 67; oraz za: *Terayama Shūji Kinenkan*, t. 2, op. cit., s. 60-61.

'81-ban Kankyakuseki [Widownia w wersji '81] w oparciu o współautorski scenariusz Terayamy i in. oraz we współreżyserii Terayamy, J.A. Saesar'a i in.

W roku 1982 w grudniu zespół wystawił ostatnią premierę, którą była odnowiona wersja wcześniejszego spektaklu, mianowicie *Remingu - Kabenuke-otoko* [Lemingi - Przechodzimur], którego podtytuł wywodzi się z opowiadania francuskiego pisarza Marcela Aymé o tym samym tytule, i który zrealizowany został w oparciu o scenariusz Terayamy i we współreżyserii Terayamy oraz J.A. Saesar'a[162]. Był to ostatni spektakl wyreżyserowany przez Terayamę.

Po śmierci Terayamy czwartego maja roku 1983 zespół Tenjō-sajiki stracił swój punkt ciężkości i rozwiązał się w lipcu tego roku.[163]

Można powiedzieć, że szesnastoletnia działalność teatralna zespołu Tenjō-sajiki nacechowana była ciągłymi prowokacjami oraz skandalami.

W latach 60. i 70., kiedy Terayama aktywnie działał jako reżyser teatralny, młodzi japońscy intelektualiści, w tym studenci, interesowali się polityką. Skrajnym tego przykładem były wystąpienia antyrządowe zwane „*Anpo-tōsō*" [Walka o bezpieczeństwo narodowe], czyli kampania przeciw Japońsko-amerykańskiemu Traktatowi o Bezpieczeństwie z lat 1959-60. W ten buntowniczy nastrój epoki trafnie wpisuje się twórczość artysty, który w swoich utworach prowokował młodych do kwestionowania tego, co zastane. Dzięki temu Terayama stał się gwiazdą młodego pokolenia.

Częste spojrzenie Terayamy na to, co uważane było za niegodne sztuki czy też nauki, albo traktowane jako margines, wiąże się z jego buntowniczą postawą wobec władzy oraz wobec systemu społecznego. Twórca przez całe życie przeciwstawiał się zinstytucjonalizowanemu porządkowi, ponieważ odczuwał w nim działanie władzy, która ogranicza życie człowieka usilnie pragnącego żyć - swobodnie i wedle własnej woli. W przekonaniu Terayamy władza, nie tylko polityczna, lecz również społeczna, manipuluje człowiekiem i reguluje jego życie, aby utrzymywać porządek zbiorowości, która postawiona jest ponad indywidualną jednostką.

Co więcej - eksperymentowanie w teatrze Terayamy polega, przede wszystkim, na przekraczaniu tradycyjnego podziału czy konwencjonalnej granicy. Kiedy pojawia się nowa sztuka i zaczyna się poszukiwanie nowych możliwości wyrazu, to owo

[162] Za: *Terayama Shūji-to Engeki-jikkenshitsu Tenjō-sajiki*, op. cit., s. 68.
[163] Za: *Terayama Shūji-to Engeki-jikkenshitsu Tenjō-sajiki*, op. cit., s. 68.

poszukiwanie najczęściej odbierane jest jako naruszanie tradycji czy konwencji. W ten sposób, chcąc nie chcąc, nowa sztuka prowokuje odbiorców i społeczeństwo, a w konsekwencji dochodzi do skandalu.

Zatem w teatrze Terayamy skandale były przewidywalne, ale nie były zamierzone. Jego przekraczanie tradycji czy konwencji było uzasadnione celem teatru, „żeby zorganizować przypadkowe spotkanie”[164]. Skandale były konsekwencją tego „spotkania”. Terayama uważał, że „samo «spotkanie» jest dramaturgią”[165], a „twórczość teatralna polega właśnie na tym, żeby w tym celu wypróbowywać wszelkie możliwe środki”[166], ponieważ właśnie przez „spotkanie” widzowie dokonują „utożsamienia [ze sobą nawzajem]” oraz wspólnego „integralnego rozumienia świata”.

Można powiedzieć, że teatralna twórczość Terayamy była ustawicznym dążeniem do radykalizmu, czyli do skrajnej formy jako konsekwencji teorii teatru alternatywnego. Terayama nie tylko odwoływał się do motywów, takich jak własna biografia, obyczaje lokalne i wierzenia ludowe, na które nikt nie zwracał szczególnej uwagi, ale również interesował się różnymi ruchami reformatorskimi w europejsko-amerykańskim teatrze XX-wiecznym, takimi jak teoria teatru Bertolta Brechta, koncepcja teatru okrucieństwa Antonina Artauda, aktorstwo według Jerzego Grotowskiego, idea teatru śmierci Tadeusza Kantora itd. Obserwując XX-wieczny teatr europejsko-amerykański i będąc pod jego wpływem, Terayama poszukiwał swojego stylu między tym, co zagraniczne, a tym, co rodzime; między tym, co reformatorskie, a tym, co ludowe.[167]

[164] Terayama Shūji, *Terayama Shūji engekiron-shū* , op. cit., s. 30.
[165] Ibid., s. 30.
[166] Ibid., s. 30.
[167] Więcej w: Terumichi Tsuda, *Skandal a sztuka na przykładzie japońskiego teatru współczesnego Terayamy Shūji*, [w:] *Tabu-Trennd-Transgresja*, t. 2: *Skandal w tekstach kultury*, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2013, s. 509-515.

Rozdział 2

Antropologia teatru Terayamy

W dniach 8. i 9. października 1973 roku zespół teatralny Tenjō-sajiki, prowadzony przez Terayamę, wystawił spektakl *Mōjin shokan* [Zapiski ślepca] w Teatrze Rozmaitości w Warszawie. Po premierze spektaklu w Mickery Theater w Amsterdamie w dniach 13-23. września tegoż roku[168], Terayama wraz ze swoim zespołem przyjechał do Polski na tournée. Począwszy od Warszawy, wystawił spektakl również w Poznaniu i Gdańsku, zmierzając ostatecznie ku IV Międzynarodowemu Festiwalowi Teatru Otwartego we Wrocławiu.[169]

Spektakl ten, jak sugeruje sam tytuł, jest „spektaklem ciemności", w którym ograniczono do minimum zarówno oświetlenie w sali teatralnej, jak i wszelkie światło z zewnątrz. Zatem aktorzy przechadzali się w ciemności po całej sali, odgrywając swoje role nie tylko na scenie, ale też na widowni, a widzowie w minimalnym świetle usiłowali zorientować się w tym, co się dzieje dokoła, nie mając nawet pewności, czy ten, który obok nich się porusza, jest aktorem czy też drugim widzem. Wówczas właśnie doszło do „sensacji". Ówczesna prasa podaje jej okoliczności w sposób następujący:

„Wielką sensację wywołały w Warszawie występy awangardowego studenckiego teatru japońskiego «Tenjo Saiki Troupe», który produkował się 8 i 9 października ub. roku w Teatrze «Rozmaitości». O bilety było bardzo trudno, panował tak potworny ścisk, że nawet ludzie z biletami nie mogli się dostać i tylko niewielka grupa publiczności weszła na salę. […] Przypomnijmy pokrótce przebieg wydarzenia. Na sali prawie cały czas było ciemno, tylko od czasu do czasu aktorzy świecili zapałkami i reflektorami. Wykonawcy w czasie przedstawienia skakali ze sceny i balkonu na siedzących ludzi.

Jeden z Japończyków chodząc w trakcie występu wśród publiczności w pewnej chwili zaatakował na widowni jakąś kobietę i zaczął zrywać z niej ubranie. Napadnięta

[168] Za: Inaba Norihito, *Mōjin shokan jōen zenshi* [Prehistoria wystawienia *Zapisków ślepca*], gazeta „Tenjō-sajiki" nr 15 (z dn. 1 lipca 1974 r.), s. 2. [w:] *Terayama Shūji Kinenkan* [Muzeum Terayamy Shūji], t. 2, red. Terayama Henriku, Terayama wārudo, Tokio 2000, s. 97; oraz za: Shimizu Yoshikazu, *Terayama Shūji kaigai kōen* [Twórczość Terayamy Shūji za granicą], Bunkashobō-hakubunsha, Tokio 2009, s. 78. Istnieją również informacje o innych datach, np. „15-23 września" w: *Terayama Shūji-no meikyū sekai* [Labiryntowy świat Terayamy Shūji], red. Sasame Hiroyuki, seria „Yōsensha Mook", Yōsensha, Tokio 2013, s. 71.

[169] Za: Zbigniew Osiński, *Polskie kontakty teatralne z Orientem w XX wieku, I. Kronika*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, s. 175-176.

wzywała pomocy, widzowie jednak sądząc, że ów napad jest zainscenizowaną częścią spektaklu, nie zareagowali na rozpaczliwe wołania. Wreszcie inny aktor odciągnął kolegę i spektakl potoczył się dalej."[170] [nazwa zespołu jak w źródle - T.T.]

Był to drugi dzień przedstawienia w Warszawie. „Sensacja" ta dotarła w końcu do sądu cywilnego. Prasa podaje:

„Rozprawa zaczęła się od incydentu: kiedy w niewielkiej salce warszawskiego sądu cywilnego wśród publiczności znaleźli się trzej Japończycy, powódka - 21-letnia Barbara K. na ich widok zaczęła płakać. Jej pełnomocnik procesowy poprosił sąd, by z uwagi na reakcję poszkodowanej opuścili oni salę.

Potem już rozprawa potoczyła się gładko: przed sądem zeznawali świadkowie, opisując wrażenia z głośnego spektaklu japońskiego teatru awangardowego Tejno Sajiki w Teatrze Rozmaitości 9 października ub. r. W czasie przedstawienia, kiedy na sali panowały zupełne ciemności, jeden z aktorów grający demona zaatakował siedzącą na widowni powódkę, zdzierając z niej ubranie. Świadkowie słyszeli szamotaninę i wołanie o pomoc, niektórzy byli nawet przerażeni - jak zeznali - ale żadnej pomocy powódce nie udzielono. Awangarda jest awangardą.

O ustalenie przez biegłych, na czym polega sztuka awangardowa - wnosiła jedna ze stron pozwanych - Teatr Rozmaitości, od którego Barbara K. domagała się 10 tys. zł tytułem odszkodowania za przeżyty wstrząs (drugą stroną pozwaną w sporze jest organizator przedstawienia Zarząd Główny Socjalistycznego Związku Studentów Polskich).

Dyrektor Teatr Rozmaitości uzasadnił - wniosek m.in. tym, iż obecnie zmniejsza się oraz bardziej bariera między aktorem a widzem a nie ma ustalonych granic, do jakich aktor może się posunąć w oddziaływaniu na widza. Takie ustalenie może mieć także znaczenie dla wszystkich przyszłych konfliktów w teatrze."[171] [nazwa zespołu jak w źródle - T.T.]

[170] *Draka na sali. Aktor napadł na kobietę siedzącą na widowni. Epilog spektaklu - w sądzie*, „Express Wieczorny" 1974, nr 3 (8733) [4 stycznia].
[171] *Kronika sądowa - Japońskie demony w teatrze*, „Życie Warszawy" 1974, nr 23 (9316) [27-28 stycznia].

Liczba artykułów o spektaklu Terayamy, zebranych przez Zbigniewa Osińskiego w książce *Polskie kontakty teatralne z Orientem w XX wieku, I. Kronika*[172], świadczy o niemałej skali rozgłosu, jaki „sensacja" zyskała.

Jednak ta „sensacja" i cała sprawa z nią związana rzuca - zarówno w stronę odbiorców teatru, jak i jego twórców - zastanawiające pytania o sens teatru nie tylko awangardowego, ale też teatru w ogóle: czym jest teatr dla kultury, a czym - dla człowieka.

Celem niniejszego rozdziału jest to, by pod kątem antropologii wyjaśnić, czym był dla Terayamy teatr, poprzez analizę motywów, które częściej występują w jego spektaklach lub przedstawione raczej na pierwszym planie. Motywami tymi są: motywy religijne, które odzwierciedlają duchowość człowieka w jego rodzimej i odwiecznej kulturze, i które pokazują jego odniesienie do tego, co ponad nim - jak np. śmierć, zmarli i przodkowie; system rodzinny, który ma wiele do czynienia z tożsamością człowieka jako jednostki, i który pokazuje relację między jednostką indywidualną a wspólnotą społeczną; oraz przestrzeń jako miejsce działania człowieka, gdzie spotyka on drugiego człowieka, doświadcza za pomocą zmysłów i tworzy za pomocą wyobraźni.

Choć motywy te jako takie wcale nie są charakterystyczne wyłącznie dla Terayamy, to jednak nadaje on im szczególne znaczenie poprzez swoje oryginalne spojrzenie, prezentując ich nieznaną dotąd stronę lub wzbogacając je o nowe wartości. Co więcej - wykorzystuje je jako elementy, dzięki którym może rozgrywać się akcja spektakli i powstać jego teatr. Można powiedzieć, że elementy te stanowią dla spektakli Terayamy nić przewodnią i istotną specyfikę jego teatru.

2.1. Motywy religijne

Nie chodzi tu o to, czy pojawiające się w twórczości Terayamy motywy są „religijne", albo czy to, co tu przedstawiane, można nazwać „religią", ani nad tym, czym w ogóle jest „religia" i jak należy ją definiować. Wystarczy tu potraktować wierzenia ludowe w szerokim zakresie jako przynależne do religii naturalnej w najprostszym rozumieniu tego pojęcia.

[172] Za: Zbigniew Osiński, op. cit., s. 175-176.

Aby omówić pojawiające się w twórczości Terayamy motywy rodzime, związane z wierzeniami ludowymi, jako religijne, należy najpierw uporządkować kilka podstawowych faktów.

Motywy religijne, które Terayama przywoływał w swoich utworach można zaliczyć do wierzeń ludowych. Nie czerpał ich z samego serca dogmatu jakiejś religii, opracowanego lub sformułowanego na stałe i dla wszystkich, a raczej z tego, co sam widział obok siebie, co miał pod ręką, a więc co było mu bliskie i znane.

Terayama nie był pobożnym czy gorliwym wierzącym żadnego wyznania i nigdy nie odwoływał się w swoich utworach do samego dogmatu jakiejkolwiek religii. Religijne motywy, które pojawiają się w jego twórczości, są zawsze tym, co było mu bliskie i znane, co istniało w jego życiu lub tuż obok niego. Zostały one zaczerpnięte przez artystę nie z jego przekonań religijnych czy przeżyć duchowych, a raczej wzięte bezpośrednio z życia codziennego czy rzeczywistego, w którym je widział i których doświadczał w swoim dzieciństwie i młodości, albo z obyczajów, które dla artysty nie były dalekie od tego, czego doświadczał w swoim życiu, ze względu na fakt, że są podobne, a nawet spokrewnione pod względem pochodzenia, chociaż były rozpowszechnione w innych miejscowościach niż te, gdzie artysta żył i nie miał z nimi bezpośredniego kontaktu.

Wierzenia ludowe, które pojawiają się w utworach Terayamy, są oparte na sintoizmie lub buddyzmie, albo na ich mieszaninie jako synkretycznej formie religijnej.

Sintoizm uważany jest za japońską rodzimą religię o charakterze politeistycznym, zawierającą w sobie rożne formy zarówno dogmatyczne, jak i praktyczne, i nie posiadającą wspólnego kanonu, ani świętych ksiąg, ani struktury organizacyjnej.

Sintoizm powstał jako religia naturalna, którą Japończycy wyznawali jeszcze przed przyjęciem buddyzmu w VI wieku. Później z upływem czasu sintoizm rozwijał się i rozbudowywał systemy światopoglądowe, które jednak często nie są ze sobą związane albo przeczą sobie nawzajem. Powstały więc różne nurty sintoistyczne. Sintoizm jako religia nie posiada ani dogmatu, który by obejmował wszystkie nurty, ani struktury, która by stanowiła jedną całość. Wyróżnia się kilka nurtów, w tym „sintoizm ludowy" albo „sintoizm dawny", który jako najstarsza forma sintoizmu istniał przed przyjęciem przez Japonię buddyzmu. Oprócz „sintoizmu ludowego" w sintoizmie dzisiaj istnieją również „sintoizm domu cesarskiego" (sintoizm wyznawany i praktykowany w rodzinie cesarskiej; wierzono, że cesarzowie są potomkami bogini

Amaterasu oraz kapłanami obrzędów), „sintoizm sekciarski" (sintoizm sekt, uznanych przez władze nowoczesnego państwa japońskiego; każda sekta ma swoje czczone bóstwo i swój dogmat; sintoizm sekciarski można zaliczyć do religii założonej), „sintoizm świątynny" (sintoizm obchodzony i praktykowany wśród czcicieli skupionych wokół lokalnej świątyni; każda świątynia ma swoje bóstwo i tradycje obrzędów).

Chodzi tu głownie o „sintoizm ludowy". Można w nim doszukać się najdawniejszych form wierzeń ludowych w Japonii. Od VIII wieku sintoizm ulegał synkretyzmowi, przez długi czas pozostając pod wpływem buddyzmu, co dało początek różnym nurtom i przyczyniło się do powstania nowych synkretycznych form religijnych.

„Sintoizm ludowy" jako religia naturalna charakteryzuje się, przede wszystkim, animizmem, fetyszyzmem i szamanizmem, których wyrazem jest kult przyrody, zwierząt, wyrobów rzemieślniczych oraz przodków. Inne cechy „sintoizmu ludowego" to wiara w świat wieczny *tokoyo* (świat pośmiertny i boski) i świat obecny *utsushiyo* (świat doczesny i ludzki).

Buddyzm z czasem, od kiedy Japończycy przyjęli go w VI wieku, wywierał zasadniczy wpływ na ich światopogląd, sposób myślenia oraz duchowość czy religijność, lecz od najwcześniejszego okresu, czyli już na początku VIII wieku ulegał przemianie pod wpływem sintoizmu. Z czasem wprowadzono z Chin nowe nurty buddyzmu, czyli sekty szkoły ezoterycznej (na początku IX wieku), które również zaraz połączyły się z sintoizmem i zrodziły nowe synkretyczne formy religijne, takie jak *shugendō* (japońska oryginalna religia synkretyczna, oparta na kulcie świętych gór, wywodzącym się z „sintoizmu ludowego", szkole ezoterycznej buddyzmu oraz taoizmie) i *onmyōdō* (japońska oryginalna religia synkretyczna, kosmologiczna i magiczna, oparta na chińskiej filozofii starożytnej, animizmie, fetyszyzmie i szamanizmie, wywodzących się z „sintoizmu ludowego", szkole ezoterycznej buddyzmu oraz taoizmie). Powstawały też nowe ruchy reformatorskie buddyzmu (od końca XII do XIII wieku), w tym sekty szkoły zenistycznej, którą również wprowadzono z Chin i która wywierała niemały wpływ na mentalność Japończyków i na kulturę japońską.

Zatem wierzenia ludowe, które można zauważyć w twórczości Terayamy jako motywy religijne, należą albo do „sintoizmu ludowego", który, już bardzo przekształcony pod wpływem innych nurtów sintoistycznych oraz różnych szkół

buddyjskich, doczekał czasów współczesnych, albo do buddyzmu zjaponizowanego, który w ciągu wieków ulegał synkretyzmowi z sintoizmem, albo stanowią zupełnie nową synkretyczną formę religijną, taką jak *onmyōdō*, która powstała wskutek połączenia się sintoizmu z buddyzmem. Jednak należy pamiętać o tym, że na proces przekształcenia się sintoizmu czy buddyzmu niemały wpływ wywierał również taoizm, klasyczna filozofia chińska oraz nauki ścisłe, pochodzące z Chin.

Motywy religijne w twórczości Terayamy występują przede wszystkim w słuchowisku *Osore-zan* [Góra Osore-zan] (1962), dramat *Inugami* [Psi duch] (1969) i spektakl *Jashūmon* [Szkodliwe wyznanie] (1971). Motywy religijne w tych pracach stanowią o duchowym wymiarze twórczości Terayamy.

2.1.1. Szamanizm i kult gór

Słuchowisko *Osore-zan* [Góra Osore-zan] (1962) napisane zostało przez Terayamę jeszcze przed założeniem jego zespołu Tenjō-sajiki (1967). Utwór ten bezpośrednio związany jest z doświadczeniem autora powrotu do stron rodzinnych, kiedy wspiął się na szczyt góry Osore-zan.

Akcja *Osore-zan* [Góra Osore-zan] rozgrywa się wokół góry Osore-zan, gdzie stapia się przeszłość i teraźniejszość bohatera Ryōta, życie i śmierć jego bliskich, a także rzeczywistość i fikcja. Ryōta dziesięć lat temu opuścił swój dom, dom rolnika, na wsi u stóp góry Osore-zan. Wieś była bardzo nędzna, tak, że mieszkańcy nie mogli przeżyć bez sprzedaży części swojej ziemi w latach nieurodzaju.

Osore-zan dla bohatera zawsze była górą szczególną, przypominającą zapach krwi albo śmierć i nigdy niezapomnianą. „Góra Osore-zan istniała gdziekolwiek przebywałem”[173]- powie Ryōta, który po dziesięciu latach wrócił do stron rodzinnych i wszedł na górę Osore-zan. Tu powróciły do niego wspomnienia z dzieciństwa: pewien starzec opowiadał bohaterowi o reinkarnacji; rodzice sprzedali swoją odziedziczoną po przodkach ziemię; każdego roku w święta widywał się z krewną Kazuko, trochę starszą od niego, która mu się podobała, a która miała wyjść za mąż za rybaka.

[173] Terayama Shūji, *Osore-zan* [Góra Osore-zan], [w:] Terayama Shūji, *Terayama Shūji chosaku-shū* [Zbiór dzieł Terayamy Shūji], t. 2: *Shōsetsu, dorama, shinario* [Powieści, słuchowiska i scenariusze], red. Yamaguchi Masao i Shiraishi Sei, Quintessence Publishing Co. Ltd., Tokio 2009, s. 52. Wszystkie cytaty z tego źródła są tłumaczeniem własnym [T.T.].

Ryōta odezwał się do góry Osore-zan, mówiąc: „Góro Osore-zan, ty zawsze milczysz."[174] Na to starzec z jego dzieciństwa, który pojawił się nagle, odpowiedział bohaterowi, który nagle stał się na nowo małym chłopcem: „Nie, nie, góra Osore-zan nie milczy. […] Woła: «Przyjdź», «Przyjdź». […] Masz raz jeden wejść [na górę], nawet gdybyś nie chciał. Raz na pewno musisz wejść. Człowiek musi się odrodzić. […] Żeby się odrodzić, musi umrzeć."[175]

Na górze Osore-zan bohater spotkał też niewidomą szamankę *itako*, za której pośrednictwem poznał duszę swojej starszej siostry, abortowanej przez matkę. Potem spotkał też Kazuko, która powiesiła się na gałęzi drzewa brzostownicy japońskiej dziesięć lat temu. Zapytał ją, czy wiedziała, że on ją kochał jak kobietę, a nie tylko jak siostrę i czy mimo to popełniła samobójstwo, czy też nie chciała zostać żoną rybaka i wybrała śmierć.

Ryōta mówi do dziewczyny: „Wiesz, Kazuko, jesteśmy tu we śnie! To, czego spróbuje się we śnie, robi się naprawdę, czyż nie ? Skoro to tylko sen, mogę wyraźnie powiedzieć: kocham cię!. […] Ale jeśli we śnie próbuję powiedzieć, że cię kocham, to jest to tylko próba! Kazuko! Jak to się stało, że przyszedłem aż do takiego miejsca, żeby powiedzieć ci, że naprawdę cię kocham…"[176] Na to Kazuko odpowiada: „To nie sen. To jest właśnie prawda."[177]

Gdy bohater wrócił do siebie, zauważył, że chwyta szamankę *itako* za szyję, jakby ona była Kazuko, a raczej jakby „ta siwowłosa starucha była odrodzoną Kazuko" [178]. Przypomniał sobie słowa starca: „To, co uważane jest za sen, jest rzeczywistością, a to, co za rzeczywistość, jest snem" i szepnął: „Osore-zan, ty kłamco!"[179]

Do motywów religijnych, pojawiających się w tym utworze, zaliczyć można problem reinkarnacji oraz życia pośmiertnego, opartego na buddyjskim poglądzie na śmierć i na kulcie bodhisattwy Jizō; postać szamanki *itako*, wywodzącej się z szamanizmu „sintoizmu ludowego" i z kultu przodków lub dusz zmarłych.

Góra Osore-zan [dosł. góra bojaźni] znajduje się w środku Półwyspu Shimokita. Choć nazywa się „górą", to jednak jest sommą wulkaniczną i ogółem ośmiu gór

[174] Ibid., s. 66.
[175] Ibid., s. 66.
[176] Ibid., s. 73.
[177] Ibid., s. 73.
[178] Ibid., s. 73.
[179] Ibid., s. 73-74.

otaczających kalderę, tak więc nie istnieje niezależna góra, która nosi nazwę „Osore-zan".

Osore-zan to miejsce święte i duchowe, na którego terenie znajduje się świątynia buddyjska Bodai-ji, należąca do sekty Sōtō zaliczanej do szkoły zenistycznej buddyzmu mahajanistycznego [180]. Świątynia Bodai-ji najpierw powstała pod inną nazwą i początkowo, od IX wieku należała do sekty Tendai, zaliczanej do szkoły ezoterycznej buddyzmu mahajanistycznego, a potem podupadła, ale w XVI wieku została odnowiona w obecnej postaci.

Osore-zan jest słynnym miejscem składania ofiar i modlitw za zmarłych. Dzieje się tak w oparciu o wiarę w bodhisattwę Jizō, japońskiego odpowiednika bodhisattwy Ksitigarbha w buddyzmie mahajanistycznym. Bodhisattwa to według buddyzmu mahajanistycznego istota, która dąży do stanu buddy, czyli do istoty oświeconej poprzez nieustanne ćwiczenie i praktykę altruistyczną, mającą na celu uwolnienie wszystkich czujących istot z cierpienia, a także doprowadza ludzi do nauki buddy, czyli do oświecenia. Nazwa „Ksitigarbha" [jap. Jizō] oznacza „łono ziemi", ponieważ bodhisattwa ten jest życiodajny jak ziemia, pełny macierzyńskiego miłosierdzia i bierze na siebie piekielne cierpienia za wszystkie czujące istoty, a zwłaszcza wyzwala z mąk dusze ludzi, nieustannie wędrujących po sześciu światach na zasadzie sansary, czyli na zasadzie cyklu reinkarnacji, oraz dusze ludzi społecznie najsłabszych czy najbiedniejszych, a przez to uważanych za niemających szansy na raj, a także dusze dzieci zmarłych wcześniej niż ich rodzice. Poza tym, w Japonii bardzo rozpowszechniony jest kult bodhisattwy Jizō jako patrona dzieci w ogóle, a także dzieci nienarodzonych i zmarłych.

Buddyzm, który Japonia przyjęła w 538 roku, wprowadził dychotomiczny światopogląd „raju" i „piekła". „Raj" to świat bogów lub daleka, czysta kraina, a „piekło" to kraina ciemności lub świat cierpienia. Z upływem czasu Japończycy oswajali buddyjski pogląd na świat pośmiertny tak, żeby pasował do japońskiego rodzimego światopoglądu. Kojarzyli też buddyjski „raj" i „piekło" z górami w rozumieniu sintoistycznym. Góry w rozumieniu buddyjskim również stały się miejscem

[180] Inaczej „buddyzm mahajana" - kierunek buddyzmu, powstały w I wieku p.n.e., głoszący konieczność osiągnięcia oświecenia poprzez altruistyczne pragnienia i uczynki mające na cel uwolnienie od cierpień wszystkich innych czujących istot, na wzór praktyki Siddharthy Gautamy, założyciela buddyzmu znanego jako Budda Siakjamuni.

związanym ze światem pośmiertnym lub światem zmarłych[181].

Osore-zan jest centrum kultu zmarłych nie tylko ze względu na buddyjską wiarę w bodhisattwę Jizō, który jest przedmiotem czci w świątyni Bodai-ji, i który jako jeden z bodhisattw uwalnia ludzi od cierpień w piekle. Osore-zan jest miejscem świętym i duchowym, również dlatego, że wierzono już od dawna, że na Osore-zan mieszkają dusze zmarłych i można się tu z nimi spotkać, o czym świadczy fakt, że mówi się w tym regionie, iż „kiedy człowiek umrze, [jego dusza] pójdzie na górę [Osore-zan]". Można w tym dostrzec inną niż buddyzm formę religijną, którą zalicza się do „sintoizmu ludowego", opartego na animizmie, fetyszyzmie i szamanizmie.

Kult świętych gór jest typowy dla sintoizmu w ogóle, a dla „sintoizmu ludowego" w szczególności. Kult gór był związany z bogactwem przyrody - z wodą, drzewami, minerałami oraz zwierzętami, podarowanymi człowiekowi przez niebiosa. Góry były też przedmiotem strachu czy lęku przed ogromem lasu czy wybuchem wulkanu. Strach ten wiąże się ze światopoglądem animistycznym, uznającym istnienie duszy czy ducha w każdym przedmiocie, zarówno żywym, jak i martwym, oraz nadającym mu miano boga, często traktowane były jako miejsca, na które zstępują z nieba bogowie, gdzie przebywają albo zamieszkują na stałe. W skrajnym przypadku uważano je za wcielenia samych bóstw.

Góry są dla Japończyków święte i stanowią granicę między „tym światem" a „tamtym", są wejściem do krainy zmarłych. Wierzono, że góra jest miejscem, do którego idą dusze zmarłych po śmierci i do którego mogą powracać na chwilę dusze przodków z krainy wieczności. Dlatego też często na szczytach gór, niezależnie od ich wysokości, znajdują się świątynie. Są one mieszkaniem bogów, a także domem, w którym odbywają się obrzędy żałobne czy modlitwy o spoczynek dusz. Obecnie mianem „góry" [jap. *yama*] określa się również sam budynek czy zakład, w którym mają się odbywać obrzędy pogrzebowe i spalenie zwłok, nawet jeśli nie znajdują się one na górze[182].

Osore-zan znana jest również ze spirytyzmu wykonywanego przez szamanki, które najczęściej nazywają się *itako* w regionie Tōhoku, chociaż w zależności od miejscowości mogą być nazywane inaczej. Szamanka *itako* zajmuje się, przede wszystkim, przekazywaniem słów dusz zmarłych czy przodków, pozwalając im

[181] Za: Terumichi Tsuda, *Góra - święta i boska, bo wieczna i „pośmiertna",* „Polonistyka" 2012, nr 7 (lipiec), s. 44-48.
[182] Przyrostek „*-zan*" z nazwy „góry Osore-zan" jest sinojapońskim czytaniem znaku „*yama*", oznaczającego „górę".

opętywać jej ciało i przemawiać przez jej usta. Jednak zajmuje się również przekazaniem słów bóstw na takiej samej zasadzie. *Itako* jest najczęściej zawodem dla kobiety z wrodzoną czy nabytą ślepotą czy niedowidzeniem, chociaż są wyjątki - zdarza się, że *itako* zostaje kobieta widoma albo mężczyzna. Aby zostać szamanką *itako*, konieczne były wieloletnie ćwiczenia czy treningi u mistrza. Zawód szamanki *itako* istnieje nawet dziś i na przykład z okazji obchodzonych co roku latem Wielkich Świąt na Górze Osore-zan oraz z okazji Jesiennych Odwiedzin Góry Osore-zan, szamanka w swoim namiocie lub budce na terenie świątyni przyjmuje ludzi, którzy zazwyczaj stoją w kolejce, by usłyszeć słowa zmarłych czy bóstw. Ponieważ dzisiaj brakuje chętnych do zostania *itako*, brakuje dziedziców szamanizmu jako zawodu, a obecne szamanki starzeją się i umierają.

Historia szamanki *itako* nie jest znana. Nie wiadomo, skąd się wywodzi i kiedy wyodrębnił się ten zawód. Jednak ponieważ szamanizm ma wiele wspólnego z sintoizmem, w tym „sintoizmem ludowym", który jest religią naturalną sprzed przyjęcia buddyzmu w Japonii, można dopatrzeć się w szamanizmie wykonywanym przez szamanki najbardziej pierwotnej formy religii naturalnej w Japonii.

Historia szamanki sięga czasów najdawniejszych, okresu jeszcze sprzed przyjęcia buddyzmu przez Japończyków. Szamanki zajmowały się wówczas prorokowaniem, czyli przekazywaniem wyroczni bóstw, ale też przekazywaniem woli umarłych, pozwalając im zstąpić na ciało, czego wyrazem było wpadanie w trans.

Według Yanagity Kunio, folklorysty i antropologa kultury japońskiej, z biegiem czasu wyłoniły się dwie grupy szamanek - należące do świątyni sintoistycznych, które zajmowały się obrzędami religijnymi i tańcem oraz śpiewem wykonywanym w obecności bóstwa w ramach składania ofiary oraz wędrujące po całym kraju, które zajmowały się przekazywaniem słów bóstw czy duchów i spirytyzmem polegającym na kontakcie z duszami zmarłych[183].

Działalność szamanek przyświątynnych dała początek świątynnym rytualnym tańcom i śpiewom zwanym *kagura*, które zawierają w sobie również elementy widowiskowe, i w których można doszukać się jednego ze źródeł klasycznego teatru japońskiego. Obecnie działalność tę wykonują szamanki *miko*, którymi zostają niezamężne kobiety, zajmujące się różnymi posługami w świątyni, takimi jak

[183] Za: Yanagita Kunio, *Miko-kō* [Rozprawa o szamankach], [w:] Yanagita Kunio, *Yanagita Kunio zenshū* [Wszystkie dzieła Yanagity Kunio], t. 11, Tokio 1990, s. 307-333.

wykonywanie rytualnego tańca i śpiewu, ale też sprawowaniem części obrzędów z okazji świąt religijnych, czy sprzedażą talizmanów i wróżb.

Korzenie szamanizmu *itako* sięgają szamanizmu wędrownego. Szamanki *itako* przez długi czas działały wśród ludzi w wioskach, nie na górach, i przychodziły do domów na zlecenie, gdzie świadczyły takie usługi, jak kontaktowanie się ze zmarłymi, przekazywanie wyroczni bóstw i zanoszenie modlitw o nadprzyrodzoną moc, najczęściej o leczenie choroby albo odnalezienie zaginionych osób. Na górze Osore-zan szamanki *itako* zaczęły się gromadzić dopiero w latach 20. lub 30. XX. Zatem historia szamanek *itako* na górze Osore-zan nie jest aż tak długa. Kiedy w 1962 roku Terayama wszedł na górę Osore-zan, to szczyt ten już słynął z szamanek *itako*. Dlatego w jego słuchowisku, które napisał zaraz po powrocie z góry Osore-zan na podstawie swoich przeżyć, pojawia się postać szamanki *itako*.

Zatem, można powiedzieć, że Osore-zan jest miejscem synkretyzmu religijnego, czyli złożeniem elementów buddyjskich, opartych na kulcie bodhisattwy Jizō i „sintoizmu ludowego", opartego na szamanizmie.

2.1.2. Duch opiekuńczy i opętanie

Dramat *Inugami* [Psi duch] (1969) wystawiony został przez zespół Tenjō-sajiki na premierze w ramach Międzynarodowego Festiwalu Teatru Eksperymentalnego „Experimenta 3" we Frankfurcie w 1969 roku, a później również w Japonii.

Akcja *Inugami* [Psi duch] zaczyna się od prologu, opowiadanego przez starą poetkę, która w dramacie pełni rolę narratora. Poetka opowiada historię śmierci członków rodziny, z której pochodzi Mitsu, matka bohatera, wymieniając po kolei, z pokolenia na pokolenie, kto umarł i z jakiego powodu. Opowiada również o Mitsu, że wyszła za mąż, wchodząc do rodziny Inuta [dosł. psie pole ryżowe] i pewnego dnia w górach napadł na nią dziki pies, po czym zaginęła na całą dobę, a gdy się pojawiła z powrotem w wiosce, okazało się, że postradała zmysły.

Dziewięć miesięcy później Mitsu urodziła syna Tsukio, chociaż nie chciała dziecka, mówiąc, że „urodzi [jej] się dziecko psa"[184]. Jednak nie tylko Mitsu, ale też mieszkańcy wioski plotkowali, że „rodzina Mitsu z doliny jest… rodem opętanym przez

[184] Terayama Shūji, *Inugami* [Psi duch], [w:] Terayama Shūji, *Terayama Shūji chosaku-shū* [Zbiór dzieł Terayamy Shūji], t. 3: *Gikyoku* [Dramaty], red. Yamaguchi Masao i Shiraishi Sei, Quintessence Publishing Co. Ltd., Tokio 2009, s. 96. Wszystkie cytaty z tego źródła są tłumaczeniem własnym [T.T.].

psa" oraz że „jest [rodzina] opętana przez ducha psiego i dziecko, które ma się urodzić, będzie na pewno «psem»"[185].

Kiedy Tsukio miał pięć lat, jego matka popełniła samobójstwo sierpem do trawy, a kiedy miał lat siedem, jego ojciec opuścił wioskę razem z kochanką, zostawiając go u babci. Babcia wychowywała go i niezwykle kochała, ale on zawsze czuł się samotny i smutny.

Dzieci z wioski nie chciały się z nim bawić, ponieważ „jeszcze żyło stare przysłowie, które mówi, że jeśli ktoś bawi się z «opętanym przez psa», to pies ten przenosi się na niego"[186]. Kiedy Tsukio podchodził do grona dzieci, te zawsze od niego uciekały. Zatem Tsukio zaczął sobie tłumaczyć, że właśnie bawi się z dziećmi w chowanego, przy czym dzieci uciekają i chowają się, a on jest szukającym - szukające dziecko w zabawie w chowanego określa się w po japońsku mianem „*oni*", co oznacza „diabła". „Nikt nie rozumie. Nikt nie rozumie mojego serca. Ja bawię się «w chowanego». Może będę przez całe życiem diabłem"[187]- mawiał. „Nie lituj się nade mną lekkomyślnie, bo ja będę przez całe życie diabłem zabawy w chowanego - lubię taką smutną zabawę." [188] „Nie śpieszę się. Nawet za dziesięć lat, albo nawet za dwadzieścia lat, w końcu znajdę wszystkich. In dłużej trwa zabawa, tym dłużej się można cieszyć."[189]

Po dziesięciu latach, pewnego dnia przyszedł skądś jeden stary pies, który zamieszkał u Tsukio, a któremu on nadał imię „Shiro" [dosł. biały]. Kiedy mieszkańcy wioski przychodzili do niego i jego babci narzekając, że pies grzebie w ziemi i niszczy pola, i chcieli go zabić, Tsukio dalej opiekował się nim w ukryciu, udając, że już go zabił. Zaczęło mu się śnić, że jest psem i że się zakochał. Tymczasem babcia głęboko smuciła się, czując, że wnuk coraz bardziej oddala się od niej i zamiast rozmawiać z nią, szuka kogoś innego.

Rok później wyswatano Tsukio z dziewczyną z wioski za doliną, gdzie nie słyszano plotki o jego „opętanym rodzie". Tsukio cieszył się, myśląc, że długa zabawa w chowanego dobiega końca i będzie mógł się odrodzić. Równocześnie jednak bał się szczęścia, do którego by był przyzwyczajony, i od którego chciałby uciec. „Chciałbym

[185] Ibid., s. 97.
[186] Ibid., s. 99.
[187] Ibid., s. 104.
[188] Ibid., s. 105.
[189] Ibid., s. 102.

raczej schować się… Ale jeśli ja się schowam, to czy ktoś jako diabeł zabawy w chowanego przyjdzie mnie szukać?”[190] - mawiał.

Dramat kończy się epilogiem, opowiedzianym przez poetkę, że następnego dnia po ślubie rano znaleziono na łóżku martwe ciało panny młodej z podciętym gardłem, a Tsukio i jego pies znikli.

Głównym motywem religijnym, pojawiającym się w tym utworze jest motyw opętania przez psiego ducha - oparty na animizmie „sintoizmu ludowego” i na kulcie duchów zwierząt.

Animizm ma długą tradycję w Japonii i polega na tym, że widzi się czy wierzy w obecność duszy lub duchów czy też bóstw dosłownie we wszystkim, nie tylko w istotach żywych, takich jak żywi ludzie, zmarli przodkowie, zwierzęta, ale też w rzeczach martwych, takich jak ciała niebieskie, zjawiska przyrodnicze czy też rękodzieło. Ponieważ te dusze, duchy czy bóstwa działają i mogą wywierać niemały wpływ na życie ludzi, wierzono, że opętują ludzi. Wiara w moc opętania przez dusze, duchy czy bóstwa wyrastała na gruncie „sintoizmu ludowego”, który od najdawniejszych czasów, opierając się na animizmie, fetyszyzmie i szamanizmie, wnikał głęboko w światopogląd Japończyków oraz we wszystkie dziedziny kultury japońskiej.

W Japonii w wielu wsiach wierzono w opętanie przez duchy zwierząt, co wiąże się z żywym do dziś kultem zwierząt - najczęściej lisów lub zwierząt wymyślonych i przypominających lisy, kuny, łasice itp., albo psów, małp czy też węży.

Wierzono nawet, że istnieją całe rodziny opętane przez duchy zwierząt. Każda opętana rodzina przynależy do określonego zwierzęcia, a wszyscy jej członkowie są opętani i zawsze noszą w sobie jego ducha. Dany duch zwierzęcia dla rodziny opętanej jest zarazem jej bóstwem opiekuńczym i chroni ją przed nieszczęściem, przynosząc jej szczęście i bogactwo, i przyczynia się do jej rozwoju i rozkwitu. Rodzina natomiast jest zobowiązana do dbania o ducha swojego domu poprzez obrzędy czy ofiary. Dopóki rodzina dba o ducha, pozostaje on w domu i gwarantuje bogactwo, szczęście i rozkwit. Jednak dla innych rodzin taka rodzina może stać się źródłem nieszczęścia. Najczęściej przypisywano jej choroby, których lekarz nie może wyleczyć. Podczas gdy duch zwierzęcia nie wyrządza krzywdy członkom rodziny, którą opętuje, to przynosi on nieszczęścia, najczęściej choroby, innym rodzinom, opętując ich członków. Uważano,

[190] Ibid., s. 119.

że duch ten przynosi dobro „swojej" rodzinie kosztem innych rodzin, w zamian za ich nieszczęście. Stąd bardzo często rodzina opętana jest nielubiana przez współmieszkańców wsi[191].

Wierzono też, że istnieje szaman, który za pomocą nadprzyrodzonego działania ma wpływ na duchy zwierząt. Z jednej strony jest on zdolny do tego, by jako kapłan odprawiać obrzędy czczące danego ducha zwierzęcia dla rodziny, która jest opętana i znajduje się pod jego opieką, a dla innych rodzin może stać się lekarzem leczącym choroby, spowodowane przez duchy zwierząt. Z drugiej strony jest też zdolny do tego, by jako czarownik rzucać zaklęcia i wywoływać choroby, a nawet powodować śmierć, przyjmując tajemne zamówienia mieszkańców.

Według tego rodzaju wierzeń ludowych ludzie mogą być opętani nie tylko przez duchy zwierząt, ale też przez dusze ludzi żyjących, co ma charakter spontaniczny, to znaczy następuje tylko wtedy, kiedy w człowieku zrodziły się silne negatywne emocje, takie jak złość, zawiść, nienawiść itd., pozostające zupełnie poza wiedzą i poza kontrolą tego człowieka. Natomiast opętanie przez duchy zwierząt może mieć charakter albo spontaniczny, albo umyślny, to znaczy następuje na skutek zaniedbania obrzędów, mających na celu czczenie ducha zwierzęcia domu, i duch ten, opuszczając „swoją" rodzinę, opętuje innych, albo na zasadzie zaklęcia, kiedy członek rodziny opętanej odczuwa silne negatywne uczucia wobec kogoś i prosi lub każe duchowi zwierzęcia swojego domu, żeby pomścił go za krzywdę, przez opętanie, lub też na prośbę szamana, który każe danemu duchowi zwierzęcia, by wywołał nieszczęście czy choroby, a nawet śmierć.

Już samo imię i nazwisko bohatera *Inugami* [Psi duch], Tsukio Inuta, sugeruje, że chodzi tu o tradycję opętania przez ducha psiego. Choć imię „Tsukio" jest zapisane znakami, które dosłownie tłumaczyć można jako „mąż księżyca", łatwo jest skojarzyć je ze znakami, oznaczającymi „opętanego męża" ze względu na identyczną fonetykę. Nazwisko Inuta [dosł. psie pole ryżowe] pochodzi od rodziny ze strony ojca. Choć rodzina Inuta nie miała wcześniej do czynienia z „opętaniem przez ducha psiego", to Mitsu, matka bohatera, niejako „przyniosła" ducha psiego do rodziny, w którą się wżeniła. Mówiła bowiem, że urodzi psa, i uważana była za członka „rodu opętanego przez psa". Zatem rodzina Inuta, której członkiem stała się Mitsu, stała się „rodem opętanym przez ducha psiego", a Tsukio jako członek tej rodziny uważany był za

[191] Za: Komatsu Kazuhiko, *Hyōrei shinkō-ron* [O wierze w opętanie], Kōdansha, Tokio 1994, s. 115-144.

„opętanego przez ducha psiego”. Rzeczywiście istnieją wierzenia w to, że opętanie przez ducha psiego rozszerza się poprzez zawarcie związku małżeńskiego.

2.1.3. Modlitwa i formuła filozoficzna

Spektakl *Jashūmon* [Szkodliwe wyznanie] (1971) wystawiony został na premierze przez Tenjō-sajiki w ramach Festiwalu Teatralnego w Nancy w 1971 roku, a potem w wielu miastach krajów europejskich, takich jak Holandia, Dania, Niemcy, Belgia i Jugosławia, ale również w Japonii. Spektakl ten był najczęściej granym utworem z repertuaru Tenjō-sajiki.

Jashūmon [Szkodliwe wyznanie] istnieje również w formie dramatu. Jednak z powodu specyficznego charakteru tego spektaklu dramat nie funkcjonował w tradycyjny sposób - cały spektakl, od początku do końca nie był zagrany w oparciu o dramat, lecz dopiero po przedstawieniu został on zapisany w pisemnej formie. Przygotowany do przedstawienia scenariusz, nadając spektaklowi pewną ramę, stanowił tylko jeden z elementów, które mogą wzbudzić spontaniczne i jednoczesne konflikty między aktorami, widzami i ludźmi zwanymi *kurogo*.

Kurogo to pomocnik sceniczny, ubrany na czarno, którego często można widzieć na scenie w tradycyjnych teatrach japońskich, takich jak teatr *kabuki* i teatr lalek *bunraku*, a który jednak według tradycyjnej umowy teatralnej nie jest widoczny i nie istnieje.

W spektaklu Terayamy *kurogo* nie działają jako pomocnicy, lecz jako lalkarze, którzy animują swoją postać sceniczną i grającego ją aktora, a także jako władcy, którzy, prowokując widzów, wwlekają ich do spektaklu, aby tworzyć „fabułę”. „Fabuła” ta, zamierzona przez grupę *kurogo*, była zmieniana za każdym razem, w zależności od okazji przedstawienia.

Omawiana tutaj „fabuła” jest wersją z przedstawienia w Tokio.

W akcji *Jashūmon* [Szkodliwe wyznanie] można znaleźć dwa wątki mówiące o szukaniu rodziny, jeden o szukaniu ojca przez córki, a drugi o szukaniu matki przez syna.

Kochająca swoich rodziców dziewczyna Posłuszna Shiragiku, już po śmierci matki, z tęsknotą szuka swojego ojca, który nie wrócił z polowania i opuścił rodzinę. Chce ona wiedzieć, dlaczego ją porzucił. Towarzyszy jej Bezuchy Hōichi - niewidomy mnich, któremu dawno zdarł uszy zły duch i który szuka swoich straconych uszu.

Spotkali oni maleńkiego człowieka Jednocalowego Chłopca, który kiedyś walczył z diabłem i go wypędził, a teraz pracuje na policji jako detektyw i kogoś szuka.

Yamabuki, prostytutka sprzedana przez swoją matkę do burdelu, nienawidzi jej i chce mścić się na „matce" w ogóle. Zatem prowokując swoim ciałem wszystkich mężczyzn, nakazuje im, żeby porzucili swoje matki, jeśli chcą ją za żonę. Yamatarō, chcąc poślubić Yamabuki, porzucił swoją matkę Ogin, która jest emocjonalnie silnie przywiązana do syna. Yamatarō wziął Yamabuki do siebie, ale okazało się, że żona nie pozwala mu się nawet dotykać. Yamatarō płacze i żałuje, że porzucił matkę.

Yamatarō spotkał Posłuszną Shiragiku i zaczął szukać swojej matki. W końcu ją znalazł.

Posłuszna Shiragiku znowu spotkała Jednocalowego Chłopca i dowiedziała się od niego, że szuka on dzieci, z którymi się bawił kilkadziesiąt lat temu w chowanego, ponieważ był szukającym „diabłem". Zapytała go, czy dziecko, którego szuka, ma na imię Shiragiku i czy jest jej ojcem, którego szukała.

Na całą tę scenę spogląda z góry Kakubē Jishi [Lew Kakubē], który, przenosząc się szybko z jednej wieży do drugiej i pokazując też akrobatyczne ruchy, zwraca się bezpośrednio do widzów i tłumaczy im sytuacje lub uzupełnia historię swoją narracją. Opowiada również o sobie i przyznaje, że jest animowany przez Kurama Tengu [Tengu na Górze Kurama], nazywając go *kurogo*.

Nie tylko Kakubē Jishi, ale też każda postać ma swojego *kurogo* jako tego, który animuje ją za pomocą niewidzialnych nitek.

„Grupa *kurogo* przygotowuje «spektakl» i tworzy «fikcję»"[192], manipulując aktorami jako lalkarze, a nawet niektórych widzów wciągając na scenę i zmuszając ich do grania, by „fabuła" była taka, jaką zamierzają *kurogo*. Natomiast aktorzy „próbują odzyskać swoją własną mowę"[193] i uwolnić się od swoich ról. Rzeczywiście na końcu spektaklu aktorom udaje się wyzwolić się z tej manipulacji *kurogo* i zaczynają opowiadać swoje historie własnym językiem bezpośrednio do widzów, odzywając się między sobą po imieniu, a nie imionami postaci. Odzywają się po imieniu nawet do *kurogo*.

[192] Terayama Shūji, *Jashūmon* [Szkodliwe wyznanie], [w:] Terayama Shūji, *Terayama Shūji chosaku-shū* [Zbiór dzieł Terayamy Shūji], t. 3: *Gikyoku* [Dramaty], Tokio 2009, s. 193. Wszystkie cytaty z tego źródła są tłumaczeniem własnym [T.T.].
[193] Ibid., s. 222.

Na końcu spektaklu scenografia zostaje zniszczona przez występujących. Opada na dół, przestając być dekoracją dla fikcji, tak, jak aktorzy przestali być grającymi postacie, a *kurogo* - tworzącymi „fabułę", przez co cała fikcja zostaje zdemaskowana.

Motywy religijne, które pojawiają się w tym utworze to formuła filozoficzna i inwokacja modlitewna - oparte na sutrze buddyjskiej - które pojawiają się tylko w piosenkach.

Japoński wyraz „*jashūmon*", który tradycyjnie, czyli od schyłku XVI aż do połowy XIX wieku rozumiano go jako chrześcijaństwo, sprzeciwiające się japońskiemu feudalnemu systemowi społecznemu, tutaj jednak należy odebrać w jego pierwotnym i dosłownym znaczeniu, czyli jako „szkodliwe wyznanie", podważające porządek społeczny i burzące harmonię między ludźmi, bo przeciwstawiające się tzw. poprawnemu czy panującemu wyznaniu. Zatem można go również tłumaczyć jako „herezję". Chodzi tutaj o przewrócony porządek, brak harmonii i bezładną wielość.

Dlatego gdy Kurama Tengu, który jest wyjątkowym *kurogo*, o czym świadczy fakt, że posiada imię, podczas gdy inni *kurogo* są anonimowi, odzywa się i, opowiadając o sobie, przedstawia swoją mądrość czy filozofię: „Nie szarpcie się, przygotujcie się. Manipulujcie raczej, nie zrywajcie nitek", to pojawia się pochód różnych przebranych postaci, jakby przywołanych przez jego prowokację. Okazuje się jednak, że są to postacie, które dotąd występowały jako Posłuszna Shiragiku, Bezuchy Hōichi, Jednocalowy Chłopiec, żołnierze, prostytutki, święta nauczycielka i wariatka opiekująca się dzieckiem.

Większość postaci, które tutaj się pojawiają, wzięta jest z różnych słynnych źródeł literackich czy teatralnych, na przykład, Posłuszna Shiragiku z wiersza, Bezuchy Hōichi z opowiadania folklorystycznego, Jednocalowy Chłopiec z bajki, Kurama Tengu z legendy i teatru *nō*, Kakubē Jishi z ulicznego widowiska tanecznego. Każda z nich zatem ma już za sobą swoją historię i żyje podczas spektaklu w jej przedłużeniu lub konsekwencji. Nawet relacja między Kakubē Jishi a Kurama Tengu odbija ich przeszłą czy pozateatralną historię. Kakubē Jishi to tradycyjny chłopięcy taniec lwów, rodzaj widowiska ulicznego, gdzie chłopcy w masce lwa tańczą przy akompaniamencie fletu lub bębna, wykonanych przez dorosłego mistrza, i poruszają się zgodnie z jego nakazami. Natomiast według legendy Kurama Tengu, czyli mityczna istota Tengu, mająca nadzwyczajną moc, uczył dawno temu chłopca o imieniu Ushiwakamaru sztuki walki na górze.

Jaskrawa różnorodność, brak jedności i dysonans tworzą obraz szaleństwa i chaosu. W tym właśnie momencie rozlega się piosenka:

Napisane krwią czerwoną
Słowa modłów to szkodliwe wyznanie
Rzuciła się czarnowłosa i długowłosa
Gdzie jest Raj, a gdzie Czysta Kraina
Napisane krwią czerwoną
Słowa modłów to szkodliwe wyznanie

Co podlega śmierci - a ja ja ja
I bogowie i buddy - a ja ja ja
Forma jest pustką - a ja ja ja
Namu Amidabutsu - a ja ja ja
Co podlega śmierci - a ja ja ja
I bogowie i buddy - a ja ja ja[194]

„Forma jest pustką" to słynne sformułowanie, pojawiające się w Sutrze Serca, która jest jedną z sutr buddyzmu mahajanistycznego, i która mówi o buddyjskiej idei pustki. Sformułowanie to można tłumaczyć również jako „materia jest pustką", ponieważ jego sens jest taki: wszystkie rzeczy, które mają materialną formę, a także ciało ludzkie, nie posiadają w sobie żadnej substancji, na której mogą oprzeć swoje istnienie; wszystkie materie istnieją w całkowitej i nieuchwytnej zależności od siebie.

„Namu Amidabutsu" to buddyjska inwokacja modlitewna, stosowana w szkole Czystej Krainy buddyzmu mahajanistycznego, która oznacza „Chwała Buddzie Nieograniczonego Światła". Amidabutsu, czyli Budda Nieograniczonego Światła to jeden z pięciu buddów medytacyjnych, władca Czystej Krainy - Zachodniego Raju. Budda to istota oświecona, stan osiągalny po stanie bodhisattwy, czyli ćwiczącego i dążącego do stanu buddy, stąd też prowadzącego ludzi, takiego jak bodhisattwa Jizō.

Motywy religijne w tym spektaklu schodzą na drugi plan. Drugorzędnym jest to, co oznaczają. Stają się jednym z wielu elementów, które zostały jakby wrzucone do jednego worka, i które dzięki temu składają się na rozmaitość, szaloną atmosferę i brak

[194] Ibid., s. 209-210.

harmonii. Ich funkcją jest tworzenie chaosu, urozmaicanie akcji i komplikowanie sytuacji. Nie muszą kojarzyć się ze świętością. To, co wystawione jest na pierwszym planie, zagłusza istoty motywów religijnych. Celowo pozbawiając religijne motywy ich znaczeń, Terayama uczynił nawet religijność częścią chaosu.

Z upływem czasu krystalizował się eksperymentalny charakter twórczości Terayamy i działalności Tenjō-sajiki. Reżyser dążył do coraz bardziej radykalnego rozkładu teatru jako formy. Skłonność Terayamy do eksperymentowania z formą teatru było już widać w *Inugami* [Psi duch], gdzie pojawiają się nie tylko postacie sceniczne, ale też narratorka, która zwraca się bezpośrednio do widzów, oraz pomocnicy sceniczni *kurogo*, którzy, śpiewając w chórze i wypowiadając swoje kwestie, raczej grają rolę pomocników scenicznych niż umownie niewidoczni pomagają w płynnym przebiegu akcji tak, jak w tradycyjnych teatrach japońskich. W *Jashūmon* [Szkodliwe wyznanie] zaś „fabuła" zeszła na drugi plan, za to proces tworzenia „fabuły" i doświadczenie go przez wszystkich uczestników spektaklu stało się istotą teatru. Tutaj również pojawiają się na scenie pomocnicy *kurogo*, którzy działają jako władcy raczej, niż jako pomocnicy, co powodowało często konflikty z widzami. Tutaj jeszcze wyraźniej widać skłonność reżysera do metateatru.

2.1.4. Magia jako teoria teatru

Terayama interesował się nie tylko rodzimymi wierzeniami ludowymi, ale też innymi, które często były nazywane „magią" i stały się przedmiotem analizy antropologów europejskich, m.in. Jamesa George'a Frazera i Marcela Maussa. Terayama kształtował swoją teorię teatru, przytaczając ich dzieła często z wielkim zainteresowaniem.

Tym, co najbardziej pociągało go w magii, było jej podobieństwo do teatru. To znaczy, Terayama widział w magii podobny do teatru sposób działania, a raczej - według Terayamy - teatr powinien działać na ludzi w podobny do magii sposób.

„Jeżeli mamy z czymś porównać teatr, to myślę, że z upolitycznioną formą «tajemnego obrzędu» (*occultisme*) albo «spirytyzmu» (*spiritualisme*)"[195] - twierdził reżyser.

[195] Terayama Shūji, *Terayama Shūji engekiron-shū* [Zbiór teorii teatru Terayamy Shūji], Kokubunsha, Tokio 1983, s. 38. Wszystkie cytaty z tego źródła są tłumaczeniem własnym [T.T.].

Widział podobieństwo między teatrem a magią na różnych poziomach, takich jak: pozycja teatru i magii w społeczeństwie, sposób działania aktora i czarownika na odbiorców itd.

Tłumaczył podobieństwo sytuacji idealnego dla niego teatru do pozycji magii, cytując rozprawę Maussa, który pisze, że „czarownikowi przyznawane są często kwalifikacje przez społeczność magiczną, do której należy, a z reguły przez społeczeństwo w ogóle. Czynności są obrzędowe i powtarzają się w oparciu o tradycję. Niektóre wyobrażenia są zapożyczone z innych dziedzin życia społecznego, na przykład idea istot duchowych (wykazanie, czy ta idea jest, czy też nie jest wytworem doświadczenia jednostkowego pozostawiamy studiom bezpośrednio odnoszącym się do religii).”[196]

Terayama sądził, że „w tym przypadku można uważać «czarownika» za aktora, całą magię za teatr, a masy, które ją kształtują, za widzów. To dlatego, że teatr zostaje wyrzucony poza codzienne rzeczywiste społeczeństwo, a jednocześnie w swojej naturze nie jest niczym innym jak grupowym zjawiskiem widzów.”[197]

Artysta wyjaśniał też podobieństwo zasady działania idealnego aktorstwa do magii, cytując tym razem Frazera. Dowodził, że „w tym znaczeniu aktor jest «bytem sympatyzującym» z widzami i jest tak, «że podobne powoduje podobne względnie że skutek podobny jest do przyczyny»[198]. Dzieje się tak, ponieważ gra aktorska opiera się na tej samej podstawie co magia, czyli na zasadzie podobieństwa. Zarówno gra aktorska, jak i magia, za swój rdzeń przyjmują zasadę homeopatyczną, stosującą naśladowanie.”[199]

Dla Terayamy „aktor nie jest człowiekiem zastępującym, który wyłącznie powtarza «dane kwestie» i wystawia «dane gesty»”, lecz ma działać „jako czarownik”, który „dochodzi do sytuacji nawiązania związku z uczestnikami”[200].

Dla niego „byt aktora musi być czymś, co pełni rolę «pośrednika w kontakcie». Jeśli chodzi o kontakt, to trzeba pamiętać, że «rzeczy, które kiedyś pozostawały w styczności ze sobą, nadal działają na siebie nawet wtedy, gdy kontakt fizyczny przestał istnieć»[201]. W ten sposób Frazer definiuje magię”[202].

---

[196] Marcel Mauss, *Socjologia i antropologia,* przeł. Marcin Król, Krzysztof Pomian i Jerzy Szacki, PWN, Warszawa 1973, s. 118.
[197] Terayama Shūji, *Terayama Shūji engekiron-shū*, op. cit., s. 37-38.
[198] James George Frazer, *Złota gałąź*, przeł. Henryk Krzeczkowski, PIW, Warszawa 1969, s. 37.
[199] Terayama Shūji, *Terayama Shūji engekiron-shū*, op. cit., s. 50.
[200] Ibid., s. 59.
[201] James George Frazer, op. cit., s. 37.

Zatem jednym z najbardziej odpowiednich i skutecznych środków doświadczenia teatru staje się fizyczny kontakt, czyli dotykanie widzów przez aktorów, aby ci zarażali tamtych i aby ich relacja podczas całego spektaklu mogła trwać.

Terayama był zdania, że „świat «ja» aktorów jest rytualnym światem, z góry ufikcyjnionym, lecz świat widzów, którzy tam dotknięci zostali nazwani «ty», zmuszony jest do dokonania wyboru, ponieważ znajduje się w sferze codziennej zasady rzeczywistości. Aktorzy są przedstawicielami widzów, więc mają oblicza czarowników. Zamierzają zarażać przez «dotyk» i również widzów próbują uczynić bytem teatralnym. Panujące tu prawo mogłoby się nazywać, rzec można, magią przenośną (*contagious magic*). Oddziaływanie wzajemne, które zaczyna się od momentu, kiedy widzowie zostają «dotknięci», ma podtrzymywać relację w przestrzeni między nimi nawet potem, kiedy aktorzy już zaprzestali dotyku. W relacji tej brakuje pojęć naukowych. Rodzi ona wyłącznie iluzję, że przez «dotyk» ciągłość między nimi a innymi wywoła skojarzenie pojęć, a to właśnie rozwiązuje klasową relację między «widzem» a «aktorem». «Dotyk» oznacza, że jedni i drudzy stoją w rzeczywistości identycznego wymiaru”[203].

To tłumaczy, dlaczego spektakl Terayamy *Jashūmon* [Szkodliwe wyznanie] był powodem skandalu czy „incydentu” - aktorzy nie tylko dotykali widzów, ale też na siłę wciągali ich na scenę, a nawet odpychali, kiedy ci sprzeciwiali się ich prowokacji, przez co dochodziło nieraz do bójki. Spektakl ten wzbudzał też polemikę, czy aktor może dotykać widza; czy jest to przemoc w fikcji czy rzeczywistości.

Magia była dla Terayamy czymś dwuznacznym, przynależąc z jednej strony do fikcji, a jednocześnie do rzeczywistości; czymś, co znajduje się pomiędzy nimi i co ma do czynienia i z jednym i z drugim. Terayama twierdził, że „magia, mimo że jest fikcją, jest też czymś, co nie zostanie wyrzucone poza codzienną zasadę rzeczywistości”[204]. Uważał też, że „pierwotny charakter magii polega na organizowaniu przypadkowości za pomocą wyobraźni czy psychokinezy itp.”[205], a więc przypomina cel teatru.

W swojej teorii teatru Terayama wykazywał również zainteresowanie *onmyōdō* [dosł. droga *yin* i *yang*], czyli japońską religią kosmologiczną i magiczną, która jako religia usystematyzowała się w IX wieku w Japonii, w oparciu o koncepcje *yin* i *yang* [dosł. cień i słońce] oraz *wu xing* [dosł. pięć żywiołów], zaczerpnięte z chińskiej filozofii starożytnej oraz elementy innych religii - sintoizmu, taoizmu i buddyzmu. Jest

[202] Terayama Shūji, *Terayama Shūji engekiron-shū*, op. cit., s. 64.
[203] Ibid., s. 27.
[204] Ibid., s. 59.
[205] Ibid., s. 60.

to oryginalna dla Japonii religia i cały system nauk przyrodniczych, magii i wróżbiarstwa.

Już w VI wieku z Chin dotarły do Japonii koncepcja *yin* i *yang* oraz koncepcja *wu xi*ng, wytworzone w III wieku p.n.e. i polegające na wzajemnym oddziaływaniu między dwiema pierwotnymi przeciwnymi siłami: *yin* i *yang*, co powoduje powstanie pięciu żywiołów, z których powstają wszystkie inne rzeczy. Wprowadzono wówczas razem z koncepcjami *yin* i *yang* oraz *wu xing* chińskie nauki przyrodnicze: astronomię, naukę o tworzeniu kalendarza i mierzeniu czasu, oraz chińską sztukę wróżenia. Zatem koncepcje te przyjęto w Japonii jako technikę praktyczną, służącą razem z innymi naukami oraz sztuką do tego, by sądzić zmiany zaobserwowane we wszechświecie czy przyrodzie jako znak szczęścia czy nieszczęścia i wróżyć przyszły los państwa czy człowieka. W VII wieku założono urząd *onmyōryō* [dosł. dom *yin* i *yang*], który zajmował się *tenmondō* [dosł. droga astronomii], *rekidō* [dosł. droga kalendarza], *onmyōdō* [dosł. droga *yin* i *yang*], czyli filozofią kosmologiczną oraz obserwacją astronomiczną, nauką o tworzeniu stosowanego kalendarza i sztuką wróżenia oraz odprawianiem obrzędów. Medycyną zajmował się wówczas inny urząd, w którym stosowana była również sztuka *jugondō* [dosł. droga magicznego zakazu]. *Jugondō* jest ogółem magicznych technik leczenia chorób i ich zapobiegania, polegających na wypędzaniu złych duchów lub obronie przed nimi za pomocą magii, a także technik zarzucania morderczych klątw. Sztuka *jugondō* wywodzi się z taoizmu religijnego, który jest połączeniem taoizmu filozoficznego[206] z chińskimi wierzeniami ludowymi i magicznymi. Sztuka *jugondō* w VIII wieku była dominująca na dworze cesarskim i wśród arystokratów. W IX wieku zlikwidowano sztukę *jugondō*, a funkcje, które pełniła, zostały przeniesione do urzędu *onmyōryō* i w ten sposób sztukę o charakterze magicznym przejęła *onmyōdō* jako sztuka wróżenia oraz odprawiania obrzędów [207].

Co więcej, do Japonii dotarły wówczas szkoły ezoteryczne buddyzmu mahajanistycznego, które też posiadały swoją astrologię oraz magiczną sztukę walki ze złymi duchami. Wywierały one wpływ na *onmyōdō*. Również „sintoizm ludowy" oparty jest na animizmie, fetyszyzmie i szamanizmie, który w Japonii istniał przed powstaniem sztuki *onmyōdō*, wywierał wpływ na sztukę *onmyōdō*.

[206] Taoizm filozoficzny - *tao* jest istotą, prawdą i zasadą wszechświata, stanowiącą źródło wszelkich zmian. Chociaż nie można *tao* ująć słowami, bo każdy opis jest jedynie przybliżeniem rzeczywistości, to można jednak poprzez rozwój duchowy osiągnąć stan mędrca taoistycznego i tym samym harmonię z *tao*.
[207] Za: Komatsu Kazuhiko, op. cit., s. 183-228.

Początkowo była to sztuka wróżenia oraz odprawiania obrzędów, oparta na filozofii kosmologicznej oraz obserwacji astronomicznej i na nauce tworzenia kalendarza. Miała raczej charakter naukowy, ale z czasem zyskiwała charakter magiczny, czerpiąc od sztuki *jugondō* oraz taoizmu, buddyzmu ezoterycznego i „sintoizmu ludowego", a w końcu ukształtowała się jako religia kosmologiczna i magiczna.

Działanie *onmyōdō* zatem w końcu polegało nie tylko na wróżeniu, ale również na leczeniu chorób oraz ich zapobieganiu na zasadzie wypędzania złych duchów lub obrony przed nimi za pomocą technik magicznych, a także na rzucaniu morderczych klątw poprzez manipulowanie określonymi duchami czy duszami, i odprawianiu w tych celach obrzędów. Szaman w *onmyōdō*, zwany *onmyōji* [dosł. mistrz *yin* i *yang*] jako badacz obserwował wszechświat czy przyrodę i dostrzegał problemy czy nadzwyczajne zjawiska, jako wróżbiarz wyjaśniał przejawy zjawisk lub przepowiadał przyszłość, jako lekarz leczył lub zapobiegał chorobom, wypędzając złe duchy, jako czarownik rzucał klątwy i mógł nawet doprowadzić do śmierci, a jako kapłan odprawiał obrzędy.

Onmyōdō jako religia była bardzo popularna i dominująca na dworze cesarskim i wśród arystokratów w IX-XII wieku, a potem do XVI wieku w szogunacie. Od XIV wieku rozpowszechniła się również wśród mieszczan i w całym kraju, czyli wśród zwykłych mieszkańców miast oraz wsi, rozwijając się jako tzw. „ludowa *onmyōdō*", obecna do dzisiaj jako rodzaj synkretycznych wierzeń ludowych.

Terayamę interesowało podobieństwo *onmyōdō* do teatru ze względu na ich działanie na odbiorcę. W swojej teorii teatru po zacytowaniu fragmentu tekstu o *onmyōdō*, pisze, że „ponieważ *onmyōdō* wiąże się w głębi z pewnego rodzaju obojnactwem i głosi coś takiego, jak pokrewieństwo bóstwa z demonem albo dokonywanie wzajemnego uzupełniania się «*yin*» i «*yang*» w celu stworzenia całości, interesuje mnie to miejsce [tekstu - T.T.], które mówi, że [czarodziej - T.T.] *shushi* «głosili *onmyōdō* i leczyli». Podobnie leczenie traktuje «ciało» jako pewne zjednoczenie, a miejsce dotknięte chorobą jako «rozpadnięcie się części». Zatem *shushi*, łącząc przeciwstawne części, odzyskiwali całość zwaną zdrowiem i grali [sztuki teatralne - T.T.] *sarugaku*, aby zaprezentować bóstwo nazwane ciałem i demona nazwanego duchem (chociaż można nazwać ich odwrotnie) jako obojnaczność, a zarazem pojawiali się jako «grający»"[208].

[208] Terayama Shūji, *Terayama Shūji engekiron-shū*, op. cit., s. 100.

Czarodzieja „*shushi*” [dosł. mistrz magii] można tutaj rozumieć jako synonim szamana *onmyōji*, a teatr „*sarugaku*” [dosł. małpia muzyka] jako pierwotną formę klasycznego teatru *nō*.

Dla Terayamy zarówno teatr, jak i aktor, jest czymś, co, znajdując się na granicy między dwoma przeciwstawnymi sferami: ciało i duch, bóstwo i demon, rzeczywistość i fikcja, oraz pośrednicząc między nimi, a także należąc do obu jednocześnie, dąży do tworzenia jednej całości. Zatem Terayama odnajduje zadanie teatru w leczeniu społeczeństwa jako jednej całości tak, jak *onmyōdō* zajmuje się leczeniem ciała jako jednej całości.

Terayama, mając za punkt wyjścia hipotezę, że w Japonii również „aktor wywodzi się od czarodzieja *shushi*”[209], zauważa podobieństwo szamana *onmyōji* do aktora ze względu na ich sposób działania. Twierdzi, że „*shushi* (aktor), który wyglądał tak, jakby został zatarty w pejzażu i wplątany w codzienną zasadę rzeczywistości, wprowadza po trochu przemianę języka codziennej zasady rzeczywistości. Kiedy ten «zwrot» zostanie zorganizowany - nie jako odtworzenie, ani jako wystawa czy publiczna ekspozycja, ani też, oczywiście, jako wyobcowanie lub przyswojenie, które przybiera postać opowieści fantazyjnych - jedynie z nadziei na jednorazowość, która nigdy nie będzie ulegać reprodukowaniu, to okaże się, że przedmiotem «leczenia» przez aktorów jest nie ciało, lecz społeczeństwo. Nawet gdyby była to medycyna demoniczna.”[210]

Dla Terayamy więc aktor jest tym, kto „leczy”, czyli wprowadza przemianę, a jednocześnie nigdy nie zostaje do końca wykluczony jako symbol czy wzór poza rzeczywistość, ani uprzedmiotowiony jako obcy, lecz znajduje się wewnątrz codzienności w ukryciu czy w sposób niejasny, tak, jakby stanowił jej część.

Zbigniew Raszewski definiował widowisko, w tym teatr, jako „taki przejaw życia zbiorowego, który człowiek wywołuje, by wzbudzić podziw innych ludzi przez swoje szczególne umiejętności, z zastosowaniem układu «S»”[211]. „Układ «S»” jest oryginalnym dla Raszewskiego pojęciem („S” od łacińskiego „spectamus”), które określa się jako układ, jaki zawiera w sobie nie tylko samą czynność „przyglądania się”, ale też podmiot przyglądający się (może być nim i osoba, i grupa) i przedmiot przyglądania, a więc związek pomiędzy nimi. Ponieważ „układ” rozumie Raszewski

[209] Ibid., s. 99.
[210] Ibid., s. 101.
[211] Zbigniew Raszewski, *Teatr w świecie widowisk*, Wydawnictwo Krąg, Warszawa 1991, s. 35.

jako „pewien typ obecności wytworzonej przez sytuację, w jakiej się jakaś zbiorowość znalazła, nie zawsze dobrowolną, zawsze chwilową", to według niego „zwyczajny ruch uliczny" nie jest zaliczany do zbiorowości i „przechodnie nie tworzą zbiorowości"[212].

„Układ «S»" Raszewskiego jest niezwykle interesującym pojęciem i to, że słusznie zwraca on uwagę na zbiorowość teatru i podkreśla relację między uczestnikami tej zbiorowości, przypomina teorię teatru Terayamy, który również traktował teatr jako zjawisko zbiorowe i w swojej praktyce teatralnej wciąż próbował zorganizować przypadkowe „spotkania" człowieka z człowiekiem, co by sprawiło jego nie tylko zewnętrzną, ale też wewnętrzną przemianę.

Jednak teatr, do którego Terayama ustawicznie zmierzał, popiera raczej kwestionowanie przez Leszka Kolankiewicza tezy Raszewskiego „o emancypowaniu się widowisk z innych przejawów życia zbiorowego, przez co rozumie on proces «zrywania przez zjawiska funkcjonujące na zasadzie układu ‚S' ich naturalnego [= wynikającego z powszechnie uznawanego porządku rzeczy, niewymagającego oddzielnego uzasadnienia] związku ze światem wartości, po to, by mogły odtąd budzić podziw widzów», uzyskując dzięki temu «swobodę, nieporównanie większą od tej, która tkwi w praktykowaniu obrzędu»"[213].

Kolankiewicz, kwestionując, pisze, że „albo więc są do pomyślenia widowiska teatralne, które - jak w definicji Raszewskiego - «człowiek wywołuje, by wzbudzić podziw innych ludzi przez swoje szczególne umiejętności, z zastosowaniem układu ‚S'», które jednak - inaczej niż w tej definicji - wcale nie przestały być elementem «jakiejś większej całości o charakterze magicznym albo religijnym», nie wyemancypowały się: przykładem tragedia attycka i dramat *nō*, zachowujące naturalny związek ze światem wartości i, co więcej, na zachowaniu tego związku fundujące swoje działanie. Albo też nauka powinna tragedię attycką i dramat *nō* pozostawić poza pojęciem widowiska."[214]

Dla Terayamy teatr może odchodzić od motywów związanych z religią czy magią, ale zawsze powinien zachowywać w sobie „charakter magiczny albo religijny", bo powinien swoją fikcją zarażać widzów. Według Terayamy teatr wcale nie musi „budzić podziwu widzów", ani „uzyskiwać większej swobody", ani „emancypować się", a nawet nie powinien odcinać się od społeczeństwa, które go zrodziło, ponieważ

[212] Ibid., s. 12.
[213] Leszek Kolankiewicz, *Dziady. Teatr święta zmarłych*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1999, s. 187-188.
[214] Ibid., s. 192-193.

ma „zachowywać naturalny związek ze światem wartości" i „na zachowaniu tego związku zakładać swoje działanie", a w końcu dążyć do tego, by w ukryciu przemieniać świat rzeczywistości.

W miarę jak rosła skłonność Terayamy do eksperymentowania w teatrze aż ku radykalizmowi, motywy religijne stawały się dla niego coraz mniej znaczące. Jednak, jak wskazuje zainteresowanie artysty tzw. „magią", znaczenie wierzeń ludowych było dla niego doniosłe i do końca pozostawały one ważne i pociągające.

Terayama widział w wierzeniach ludowych pewną moc, zasadniczą i istotną, która mogłaby zorganizować przypadkowość i stworzyć z nich jedną całość, czyli pełne dwustronne doświadczenie „spotkania" człowieka z człowiekiem, na którym właśnie polegała jego twórczość teatralna i nieustanne eksperymentowanie.

2.2. System rodzinny

Oprócz motywów związanych z religiami czy wierzeniami ludowymi, w twórczości Terayamy można nierzadko spotkać elementy wzięte z tradycji obyczajowych, ze szczególnym uwzględnieniem odniesień do typowego dla japońskiej kultury systemu rodzinnego oraz związanego z nim poczucia domu u Japończyków.

Warto tutaj zwrócić uwagę na charakterystyczne dla japońskiej kultury pojęcie *ie* [dom, rodzina]. Oznacza ono nie tylko „dom" jako budynek czy przestrzeń mieszkania, ale też „rodzinę" rozumianą jako grupę ludzi, którzy są najczęściej spokrewnieni ze sobą lub pozostają w związku małżeńskim i gromadzą się wokół głowy rodziny - mężczyzny, czyli patriarchy. Co więcej pojęcie *ie* obejmuje nie tylko członków spokrewnionych i w małżeństwie, ale też pracowników domowych czy służących, którzy mieszkają razem z nimi w tym samym domu [215]. W przypadku zaś spokrewnionych członków, którzy odeszli z domu np. z powodu zawarcia związku małżeńskiego z członkiem z innej rodziny, nie uważa się, że należą do dawnego *ie*, ale już do innego *ie*. Specyfiką japońskiego pojęcia *ie* jest to, że *ie* stanowi najbardziej podstawową jednostkę w społeczeństwie, to znaczy, *ie* nie składa się z członków jako jednostek indywidualnych, samodzielnych i niezależnych, ale funkcjonuje jako jednostka, jakby jedna całość, która, mając swoją tożsamość, własną wolę i działalność, czyli podmiotowość, składa się z członków-cząstek. Zatem uważa się, że każdy *ie* musi

[215] Za: Dorota Hałasa, *The Concept of Ie in Modern Japanese Society*, „Silva Iaponicarum" 2005, nr 3, s. 9-31.

mieć swojego patriarchę jako głowę rodziny oraz że wszyscy domownicy, czy to spokrewnieni czy też nie, gromadząc się wokół niego i przynależąc do niego, muszą być mu posłuszni i całkowicie mu podporządkowani. Pojęcie *ie*, a raczej świadomość przynależności do własnego *ie*, jest dla Japończyków niezwykle istotna, ponieważ ściśle wiąże się z ich tożsamością. Jak pisze Yanagita Kunio, słynny japoński folklorysta i antropolog kultury: „Jeśli zniknie *ie* [dom-rodzina], to w skrajnym przypadku trudno będzie nawet tłumaczyć sobie, dlaczego nie można nie być Japończykiem."[216]

Pojęcie *ie* najwyraźniej można dostrzec w systemie rodzinnym w japońskim społeczeństwie. Przez „system rodzinny" należy rozumieć tutaj system powszechnie obowiązujący w danym kraju, ustanowiony ustawami lub usankcjonowany tradycjami, który ustala formy i funkcje rodziny.

Japoński system rodzinny, który wiąże się z twórczością Terayamy, ustanowiony został w drugiej połowie XIX wieku, kiedy Japonia po dwustu pięćdziesięciu latach izolacji otworzyła się na świat i zaczęła gruntownie reformować swoje struktury. Rząd nowo powstałego państwa japońskiego podejmował politykę mającą na celu, by jak najszybciej zmodernizować kraj, pragnąc dorównać potęgom zachodnim, naśladując wzory, zaczerpnięte z cywilizacji Zachodu. Zmianom podlegały wszystkie dziedziny życia - od ustroju politycznego, przez obyczaje społeczne, czy system ekonomiczny, po szkolnictwo oraz naukę.

Kiedy w 1868 roku rząd nowoczesnej Japonii, który powstał po szogunacie z feudalnej ery Edo (1603-1867), ustanowił system rodzinny jako właściwy dla unowocześnionego państwa, zachował tradycyjny model rodziny z poprzedniego okresu, czyli patriarchat z czasów feudalizmu, istniejący przede wszystkim w klasie samurajskiej. Patriarchat w klasie samurajskiej nacechowany był tym, że głowa rodziny dziedziczyła po ojcu wszystkie przywileje, uznane dla *ie* przez szogunat, oraz cały majątek rodzinny, mając również władzę nad wszystkimi członkami rodziny, a wokół niego gromadziła się cała rodzina - jednolita i solidarna[217]. Rząd nowej Japonii, który zmierzał do scentralizowanego wokół cesarza państwa nowoczesnego, musiał pozbyć się feudalizmu jako „przednowoczesnego", a jednak pragnął wykorzystać dawny model rodziny, ponieważ indywidualizm, który można dostrzec w krajach zachodnich w systemie rodzinnym, opartym na małżeństwie między wolnymi jednostkami, wydawał

[216] Yanagita Kunio, *Jidai-to nōsei* [Epoka i polityka rolna], Shūseidō, Tokio 1910, s. 61. http://kindai.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/991509 (data ostatniego logowania: 23.04.2015). Tłumaczenie własne [T.T.].
[217] Za: Dorota Hałasa, op. cit.

się nie pasować do celu oraz mentalności Japończyków. Aby wykorzystać stary system rodzinny, a jednocześnie podkreślić zmiany w kraju, czyli zakończenie feudalizmu, symbolizowanego przez instytucję szogunatu oraz rozpoczęcie dziejów nowoczesnego państwa z cesarzem jako ośrodkiem władzy, rząd nowej Japonii wprowadził nową ideę, mianowicie strukturę z osobą cesarza jako ojca i/lub matki (nawet czasami widziano w jednym męskim cesarzu nie tylko ojcostwo, lecz także macierzyństwo, albo ponadpłciowe rodzicielstwo) i obywatelami jako jego dziećmi. Jednak dla większości obywateli japońskich cesarz nie był osobą na tyle bliską z tego względu, że przez długi czas nad całą Japonią panowali szogunowie, a w każdej prowincji - poszczególny pan feudalny. Dlatego aby obywatele zrozumieli, kim jest cesarz i jak mają się do niego odnosić, rząd wydawał wszystkim prefekturom komunikaty mające na celu pouczanie o tym mieszkańców (najczęściej zwane „*jinmin kokuyu*" [pouczenie ludu], ale w zależności od prefektur nosiły one również inne nazwy). Dla przykładu - jeden z komunikatów *Ōu jinmin kokuyu* [pouczanie ludu w regionie Ōu], wydany już w 1869 roku w regionie Ōu, obecnie Tōhoku, gdzie później Terayama urodził się i wychowywał, mówi, że „nie tylko grudka ziemi, ale też każda osoba, wszystko należy do cesarza i jest on ojcem i matką kraju japońskiego, więc […] uważa wszystkich ludzi, którzy urodzili się na ziemi Japonii, za swoje niemowlęta"[218]. Komunikaty wydane w innych regionach mają podobny charakter, podkreślając, że cesarz jest „rodzicem" (niezależnie od płci cesarza), a obywatele - jego „niemowlętami" lub „dziećmi"[219]. Pogląd na państwo jako *ie*, czyli „dom-rodzinę", nasilał się z czasem coraz bardziej i trwał aż do Drugiej Wojny Światowej. Książka *Kokutai-no hongi* [Istotne znaczenia ustroju państwa], wydana w 1937 roku przez Ministerstwo Edukacji w Japonii, jeszcze wyraźniej odnosi się do tej struktury, głosząc: „Relacja między cesarzem a ludem jest jak między monarchą a poddanym pod względem powinności, a pod względem uczucia - między ojcem a dzieckiem."[220]

Podkreślając, że istota relacji między cesarzem a obywatelami jest taka jak między rodzicami a dziećmi, rząd nowoczesnej Japonii zaproponował nowy model

[218] *Ōu jinmin kokuyu* [Pouczanie ludu w regionie Ōu], [wydawca oraz miejsce wydania niewiadome], 1869. http://kindai.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/786834 (data ostatniego logowania: 23.04.2015). Tłumaczenie własne [T.T.].
[219] Chiba Kei, *Kanō Hōgai „Hibo Kannon"-o yomu* [Odczytanie „Kannon jak miłosierna matka" Kanō Hōgai'a], [w:] *Kenryoku-to shikaku hyōshō III* [Władza i symbol wizualny III], oprac. Ikeda Shinobu, Chiba 2003, s. 48-65. Tłumaczenie własne [T.T.].
[220] *Kokutai-no hongi* [Istotne znaczenia ustroju państwa], oprac. Ministerstwo Edukacji w Japonii, Tokio 1937, s. 36. http://kindai.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/1219377 (data ostatniego logowania: 23.04.2015). Wszystkie cytaty z tego źródła są tłumaczeniem własnym [T.T.].

rodziny oraz nową relację między członkami rodu, która powinna opierać się na rodzinnej miłości, a nie na nieludzkim i ślepym posłuszeństwie na zasadzie układu między wasalem i panem feudalnym czy szogunem. Zatem, czerpiąc z tradycji feudalnego patriarchatu, ale też biorąc za wzór relację między cesarzem a obywatelami, ustanowiony został system rodzinny, właściwy dla nowej Japonii, skodyfikowany w Kodeksie Cywilnym, tzw. „Meiji Minpō" [Kodeks Cywilny z ery Meiji (1868-1912)][221], oraz w ustawie *Koseki-hō* [Ustawie o rejestrze rodzinnym *koseki*] z 1898 roku[222].

Nowy model rodziny, zaproponowany przez rząd nowoczesnego państwa japońskiego i określony w Kodeksie Cywilnym, przede wszystkim dzieli członków rodziny na *koshu* [pan domu] i *kazoku* [członkowie rodziny]. *Koshu* ma władzę nad wszystkimi innymi członkami rodziny niezależnie od ich wieku i płci; na przykład, „członkowie rodziny muszą otrzymać zgodę *koshu* na zawarcie związku małżeńskiego lub adopcję"[223] (art. 750), tzn. *koshu* ma prawo odmówić dołączenia do rodziny nowej osoby (żony syna czy dziecka adoptowanego) do rodziny. Poza tym „członkowie rodziny nie mogą ustalić swojego miejsca mieszkania wbrew woli *koshu*"[224] (art. 749) i jeżeli członek rodziny nie jest posłuszny *koshu*, to *koshu* ma prawo skreślić go z rejestru rodzinnego *koseki*. Jednocześnie *koshu* ma obowiązek utrzymywania członków rodziny.

Ruth Benedict, amerykańska antropolog kultury, badając społeczeństwo japońskie sprzed i zaraz po Drugiej Wojnie Światowej, opisuje w swojej słynnej książce *Chryzantema i miecz. Wzory kultury japońskiej* [oryg. *The Chrysanthemum and the Sword. Patterns of Japanese Culture*] (1946) specyfikę japońskiej rodziny w interesujący sposób. Chociaż książka ta spotkała się nie tylko z pochwałą, ale też z krytyką, to jednak bezsprzecznie autorka wnikliwie spostrzegła jedno z prawdziwych oblicz społeczeństwa japońskiego. Pisze, że w japońskiej rodzinie „prawa rodu stają przed potrzebami jednostki"[225] . „Głowa rodziny jest raczej powiernikiem materialnych i duchowych dóbr, które są ważne dla wszystkich jej członków i którym

[221] Mimo że nazwa brzmi „Kodeks Cywilny z ery Meiji [1868-1912]", to jednak Kodeks ten obowiązywał do 1945 roku, czyli do końca Drugiej Wojny Światowej.
[222] Sama ustawa *Koseki-hō* [Ustawa o rejestrze rodzinnym *koseki*] po raz pierwszy została ustanowiona już w 1871 roku.
[223] *Minpō - dai 4-hen: shinzoku, dai 5-hen: sōzoku* [Kodeks Cywilny - cz. 4: rodzina, cz. 5: spadki], s. 116, [w:] *Hōrei zensho - Meiji 31nen* [Wszystkie ustawy - z roku 31 ery Meiji (1898 r.)], Rząd Japonii, Tokio 1912. http://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/788007/16 (data ostatniego logowania: 23.04.2015). Tłumaczenie własne [T.T.].
[224] Ibid.
[225] Ruth Benedict, *Chryzantema i miecz. Wzory kultury japońskiej*, przeł. Ewa Klekot, PIW, Warszawa 1999, s. 60.

podporządkowuje się osobiste chęci i pragnienia."[226] Dalej zaznacza, że można dostrzec „mocne podkreślenie hierarchii w japońskiej rodzinie"[227] oraz że „właściwe miejsce pod względem przynależności pokoleniowej, płci i wieku zajmuje się w grupie"[228]. „W wąskiej grupie najbliższych zasady określające «właściwe miejsce» są bardzo szczegółowe"[229] i w zależności od pokolenia, wieku i płci w Japonii funkcjonuje doskonały podział zadań czy funkcji. Dla dzieci *ie*, czyli dom-rodzina jest miejscem ćwiczeń w celu znalezienia swojego „właściwego miejsca" zgodnego z własnym pokoleniem, wiekiem i płcią, zanim wejdzie do społeczeństwa i usamodzielni się. „Każdy Japończyk wyrabia sobie najpierw nawyk hierarchicznego myślenia w zaciszu rodzinnego domu, a to, czego się tam nauczy, stosuje potem szerzej w działalności gospodarczej czy w rządzeniu. Uczy się więc, że człowiek okazuje szacunek tym, którzy w oznaczonym «właściwym miejscu» stoją wyżej od niego, bez względu na to, czy rzeczywiście odgrywają dominującą rolę w grupie"[230] czy też nie. Autorka podkreśla, że tak właśnie rozumiany *ie*, czyli dom-rodzina stanowi miniaturę społeczeństwa. To znaczy, że całe społeczeństwo japońskie, podobnie jak japońska rodzina, charakteryzuje się ściśle ustaloną hierarchią pod względem pokolenia, wieku i płci, a członkowie społeczeństwa starają się zająć w nim „właściwe miejsce".

Autorka przypomina również, że dla Japończyków motywacja do utrzymania *ie*, czyli domu-rodziny, a nawet do wychowania dzieci wynika z ich „miłości synowskiej" oraz poczucia powinności. Japończycy czują się winni wobec swoich rodziców oraz przodków, ze względu na dom i majątek, zatem muszą spłacać swój dług wobec rodziców i przodków przez utrzymanie *ie*, domu-rodziny, a więc tego, co zostało im przekazane - również przez wychowanie dzieci. „Troskę o dziecko, którą ludzie Zachodu przypisują instynktowi macierzyńskiemu i ojcowskiej odpowiedzialności, Japończycy uznają za przejaw miłości do przodków. Wydaje się im oczywiste, że dług wobec nich trzeba spłacać, troszcząc się o własne dzieci tak samo, jak starsi troszczyli się niegdyś o nich. […] Pojęcie miłości synowskiej obejmuje wszystkie powinności głowy rodziny związane z zapewnieniem dzieciom bytu, wykształceniem synów i

[226] Ibid., s. 61.
[227] Ibid., s. 61.
[228] Ibid., s. 57.
[229] Ibid., s. 58.
[230] Ibid., s. 61.

młodszych braci, utrzymaniem pozycji społecznej, opieką nad krewnymi w potrzebie oraz setki codziennych obowiązków."[231]

Po wojnie wprowadzono w Japonii przez okupancki rząd amerykański liczne gruntowne reformy. W 1946 roku ustanowiona została nowa Konstytucja Japonii, która przede wszystkim głosi suwerenność ludu, a nie suwerenność cesarza - jak Konstytucja Imperium Japońskiego z 1890 roku. W związku z tym przedwojenny Kodeks Cywilny „Meiji Minpō", określający dotychczasowy system rodzinny, oraz ustawa o rejestrze rodzinnym uległy gruntownym zmianom w 1947 roku. Największą zmianą było to, że system rodzinny, oparty na *ie*, czyli patriarchalnej strukturze domu-rodziny, został całkowicie zlikwidowany. Natomiast został powołany do istnienia system rodzinny, oparty na małżeństwie ludzi wolnej woli, niezależnych i samodzielnych, a nie na zasadzie przynależności czy podporządkowaniu się patriarsze-głowie rodziny.

Jednak z upływem czasu, kiedy Japonia z niezwykłą szybkością rozwijała się gospodarczo i coraz bardziej bogaciła się, nowy system rodzinny, oparty na małżeństwie, zaczął napotykać na różne problemy. Powstawało coraz więcej tzw. „rodzin atomowych"[232], składających się z rodziców i dzieci - bez pokolenia dziadków, a od lat 1960. liczba rozwodów ustawicznie rosła[233]. Więzi w rodzinie stawały się coraz luźniejsze czy rzadsze nie tylko między rodzicami a dzieckiem, ale też między współmałżonkami.

W swoim eseju *Iede-no susume* [Zachęta do opuszczenia domu] (1972) Terayama pisze, że „błędem jest pojmowanie «*ie*» tylko w osi pionowej, która jest relacją rodzice - dziecko. Ponieważ na upadek narażony jest również «*ie*», utworzony przez małżeństwo"[234]. To znaczy, że mimo że patriarchat skończył się jako system rodzinny, samo pojęcie *ie* nadal żyło w świadomości społecznej, a czasami nawet w podświadomości ludzi w rodzinie, opartej na małżeństwie. Lata 60. i 70., kiedy Terayama tworzył swoje utwory odnoszące się do *ie*, były właśnie takim okresem - były to czasy po utracie patriarchalnego charakteru *ie* jako systemu, czasy nowego systemu

---

[231] Ibid., s. 117-118.

[232] Za: Nawata Yasumitsu, *Rekishi-teki-ni mita Nihon-no jinkō-to kazoku* [Historycznie dostrzeżona liczba ludności oraz rodziny w Japonii], „Rippō-to chōsa" [Prawodawstwwo i badanie] 2006, nr 260, s. 90-101.

[233] Za: *„Rikon-ni kansuru tōkei"-no gaikyō - jinkō dōtai tōkei tokushu hōkoku - Heisei 21nendo* [Zarys „Statystyka rozwodów" - raport specjalny o statystyce dynamicznej liczby ludności - z roku 21 ery Heisei (2009 r.)], oprac. Ministerstwo Zdrowia, Pracy i Opieki Społecznej, Tokio 2010.

[234] Terayama Shūji, *Iede-no susume* [Zachęta do opuszczenia domu], [w:] Terayama Shūji, *Terayama Shūji chosaku-shū* [Zbiór dzieł Terayamy Shūji], t. 4: *Jijoden, seishunron, kōfukuron* [Autobiografia, rozprawy o młodości i o szczęściu], red. Yamaguchi Masao i Shiraishi Sei, Quintessence Publishing Co. Ltd., Tokio 2009, s. 236. Wszystkie cytaty z tego źródła są tłumaczeniem własnym [T.T.].

rodzinnego i jego upadku. Jednocześnie jednak system *ie* pozostawił po sobie ślad w postaci emocjonalnego przywiązania do *ie*, dążności do samoograniczenia się Japończyków w zakresie schematu *ie* oraz ich poczucia domu.

Terayama nigdy nie przedstawiał samego systemu rodzinnego jako takiego, ani jako czegoś, co jest staromodne czy nienowoczesne, ani też jako czegoś, co ogranicza wolność członka rodziny i przeszkadza człowiekowi w rozwoju, czy jako czegoś, przeciw czemu należy buntować albo zniszczyć. Nie przedstawiał również systemu rodzinnego z nutą nostalgii czy tęsknoty wobec rodziny, a raczej do dawnego i idealnego obrazu rodziny.

Rodzina, którą przedstawia Terayama w swoich utworach, jest najczęściej nierealna i umiejscowiona w wymyślonej przez artystę sytuacji, gdzie, choć nadal istnieje *ie*, przerwany został patriarchat i utracony został pewien porządek i stabilizacja, leżące u podstaw systemu patriarchalnego. Nad rodziną, czyli *ie*, zaczyna u Terayamy panować matka. Reżyser celowo korzystał z fikcji, by paradoksalnie zdemaskować prawdę poczucia domu Japończyków oraz fakt, jak bardzo głęboko zakorzenione jest pojęcie *ie* w psychice narodu japońskiego.

Spektakle, w których kwestie związane z *ie* są wyraźnie widoczne jest *Aomoriken-no semushi-otoko* [Garbus z prefektury Aomori] (1967) oraz *Shintoku-maru* [Dziecię Shintoku] (1978).

2.2.1. Przynależność do domu, czyli tożsamość jednostki

Spektakl *Aomoriken-no semushi-otoko* [Garbus z prefektury Aomori] (1967) jest pierwszym przedstawieniem zespołu teatralnego Tenjō-sajiki, założonego przez Terayamę. Dramat jest napisany przez Terayamę, a spektakl został wystawiony pod hasłem „rehabilitacja widowisk", w reżyserii Higashi'ego Yutaka (1945-2000)[235], który był wówczas członkiem Tenjō-sajiki. Spektakl nosi podtytuł: „jeden akt według sztuki *naniwa-bushi*". *Naniwa-bushi* [dosł. melodia Naniwy a. melodia z Naniwy; „Naniwa" to nazwisko artysty a. nazwa miejscowości] to inna nazwa sztuki melorecytacyjnej *rōkyoku*, która zaliczona jest do tradycji sztuki śpiewnego opowiadania *katari-mono* [rzecz opowiadana] i wywodzi się ze sztuki melorecytacyjnej *sekkyō-bushi* [dosł. melodia z kazaniem] oraz ze sztuki melorecytacyjnej *jōruri* [nazwa od imienia

[235] Higashi Yutaka (1945-2000) - japoński dramaturg i reżyser teatralny, a także założyciel zespołu teatralnego Tokyo Kid Brothers.

Księżniczki Jōruri, bohaterki jednej z najpopularniejszych opowieści tego gatunku], czyli śpiewnej narracji teatru *bunraku*.

Akcja rozgrywa się wokół dworu rodziny Taishō [od nazwy cesarza oraz okresu jego panowania 1912-1926], umiejscowionego w prefekturze Aomori, gdzie Terayama urodził się i wychowywał. Melorecytatorka-narratorka opowiada o zniknięciu pewnego pracownika urzędu wiejskiego. Urzędnik ten zajmował się rejestrem rodzinnym *koseki* mieszkańców wsi, ale nagle uciekł, zabierając ze sobą księgi rejestru razem ze wszystkimi zapisanymi tam danymi - począwszy „od adresu rodziny *honseki* i obecnego adresu zamieszkania do daty urodzenia”[236] każdego mieszkańca, który poprzez stratę swoich danych osobistych, a więc utratę tożsamości, już nie wie, kim jest, skąd pochodzi i z kim jest spokrewniony. Urzędnik „ze strachu przed tym, że zostanie wciągnięty w spór w rodzinie Taishō, zniknął, zabrawszy wszystkie księgi rejestru rodzinnego *koseki*”[237]. W rodzinie Taishō głową rodziny był Jinzō, lekarz medycyny sądowej, który żył ze swoją żoną Setsu i ich dorosłym synem Kubikichim, adiunktem uniwersyteckim i badaczem genetyki. Kubikichi miał romans ze służącą, Matsu, która zaszła w ciążę. Rodzice Kubikichiego ze strachu przed zniesławieniem rodziny przyjęli służącą do rejestru rodzinnego jako żonę syna. Jednak Kubikichi zginął w podróży do Szanghaju z powodu cholery. Setsu zaczęła wówczas codziennie znęcać się nad Matsu, która jednak urodziła dziecko, ale teść kazał służącemu zabrać i zabić „kota, którego urodziła żona syna”[238]. Służący ulitował się nad dzieckiem i postanowił sam je wychowywać. Ukradł je, okłamując rodzinę, że je zabił. Jednak okazało się, że dziecko jest garbate, i służący zastanawiał się „czy ma je wychowywać, dołączając je do swojego rejestru rodzinnego *koseki*, czy lepiej nie dołączyć go, bo jeśli go dołączę, stanie się moim synem, ale jeśli nie dołączę, to stanie się skarbem, który spadł z nieba i jest spokrewniony z rodziną Taishō, więc ma odziedziczyć jej spadek”[239]- jak śpiewa melorecytatorka-narratorka.

Matsu straciła nie tylko męża, ale też dziecko i wpadła w szaleństwo. Po upływie trzydziestu lat została gospodynią dworu, ponieważ zmarli rodzice Kubikichiego. Pewnego razu poskarżyła się, mówiąc: „Nikt mnie nie lubi. Wiem, służącym się nie podoba to, że byłam służącą tego domu. Ale ja nie opuszczę tego

[236] Terayama Shūji, *Aomoriken-no semushi-otoko* [Garbus z prefektury Aomori], [w:] Terayama Shūji, *Terayama Shūji chosaku-shū* [Zbiór dzieł Terayamy Shūji], t. 3: *Gikyoku* [Dramaty], Tokio 2009, s. 128. Wszystkie cytaty z tego źródła są tłumaczeniem własnym [T.T.].
[237] Ibid., s. 129.
[238] Ibid., s. 130.
[239] Ibid., s. 131.

domu… Ten dom jest moim prawem. Jedyną zemstą, którą mogę dokonać, jest to, by rozrzutnie wydawać majątek tego domu tak, jak chcę. […] Spotkało mnie dużo strasznych rzeczy, ale chyba odtąd już nie będę musiała płakać. […] Nie wiem, ile razy myślałam, żeby stąd uciec, ale miałam powód, dla którego nie mogłam opuszczać tego miejsca. Miałam powód, dla którego nie mogłam opuszczać tego miejsca, choćby nie wiem, jak bardzo byłoby mi ciężko. […] To ze względu na moje niemowlę, które zostało porzucone zaraz po tym, kiedy je urodziłam. Moje niemowlę, które owinięte papierem starej gazety «Tōō-nippō» [Dziennik Tōō] zabrali, żeby porzucić je w górach za domem - gdyby ono żyło i wróciło, to powinnam je powitać. Gdybym opuściła dom, to nie byłoby nikogo, kto by mógł mu powiedzieć: «Witam cię!»"[240] Czeka zatem na swojego syna, wprowadzając do dworu każdego młodego podróżnika, i częstując go jedzeniem. Pewnego dnia garbaty syn przypadkiem trafił na jej dwór jako złodziej, a kobieta wzięła go pod opiekę zamiast przekazać policji, mimo że nie wiedziała, że to jej syn. Z czasem, kiedy garbus Matsukichi mieszkał u Matsu już od miesiąca, a ona dbała o niego w niezwykły sposób, nawet myjąc jego ciało, w tym również garb, ludzie zaczęli plotkować, że Matsu i Matsukichi są spokrewnieni, że to matka i syn. Pod koniec dramatu Matsu przyznaje, że kiedy zaszła w ciążę, do chwili porodu ciągle „chciała urodzić garbusa" i „modliła się do Buddy: «Zbuduj mój grób z ciała na plecach niemowlęcia, które mi się urodzi»"[241]. Na to melorecytatorka-narratorka, która tym razem stała się jedną z postaci scenicznych, rozmawiając z Matsu, odparła, że „jeśli tak, to jednak wiedziała", że Matsukichi jest jej synem. Matsu odpowiada: „Matsukichi wcale nie jest moim dzieckiem."[242] Melorecytatorka-narratorka twierdzi: „Matsukichi chciał zobaczyć się ze swoją mamą", „Matsukichi mówił, że «pani gospodyni jest jego mamą»."[243] Na to Matsu: „Ale dlaczego Matsukichi powiedział nieprawdę? […] Bo przecież «Matsukichi» już od dawna nie żyje."[244]

Trzydzieści lat temu służący, któremu kazano zabić niemowlę, i który postanowił wychowywać je tajemnie, przyniósł je w końcu do Matsu, żeby jej pokazać garbate dziecko. Matsu mówi: „Widziałam na tym dziecku moje zaklęcie. Zabiłem je sierpem do trawy i wrzuciłem do rzeki. […] Jednak różni mężczyźni przychodzili tu i

[240] Ibid., s. 134-136.
[241] Ibid., s. 147.
[242] Ibid., s. 147.
[243] Ibid., s. 147.
[244] Ibid., s. 148.

chcieli mnie nazwać «mamą». Ja wiedziałam, dlaczego tak. To dlatego, że już nie ma w rodzinie Taishō nikogo, kto by mógł dziedziczyć."[245]

Ponieważ informacje są sprzeczne, widzowie w końcu wątpią, ile jest prawdy w tym, co opowiada Matsu: czy garbus, nazwany nie tylko przez melorecytatorkę-narratorkę, ale też przez Matsu „Matsukichim", jest synem Matsu? Czy jej prawdziwy syn już nie żyje? Czy jest prawdą to, że „Matsukichi" był synem Matsu i on o tym wiedział, skoro melorecytatorka-narratorka ujawniła to jako jedna z postaci podczas rozmowy z Matsu?

Rejestr rodzinny *koseki* [dosł. rejestr domu] ściśle związany był z patriarchalnym systemem rodzinnym, opartym na *ie* i odzwierciedlającym tradycje z czasów feudalizmu, zwłaszcza tradycje klasy samurajskiej. Rejestrowano wszystkich obywateli japońskich, zapisując ich podstawowe dane osobiste, takie jak: data urodzenia, imiona rodziców, relacja z rodzicami, imiona rodzeństwa, relacja z rodzeństwem, imię współmałżonka, relacja z głową rodziny itd. Nie był to rejestr indywidualny, ale rodowy, według przynależności do *ie*, czyli domu-rodziny. To znaczy, że Japończyk nie posiadał osobistego rejestru w swoim społeczeństwie, tylko przynależność do *ie*, która jednak zapewniała obywatelom dowód ich identyfikacji. Tutaj również można dostrzec, że w społeczeństwie japońskim akcent położony był na przewagę domu *ie* nad jego indywidualnymi członkami.

Sam system rejestru ludu według *ie*, czyli domu-rodziny, a nie indywidualnie, prowadzony był już od starożytności (VII w.), choć nie w sposób ciągły. Cele były różne, np. uzyskanie informacji o zmianie liczby mieszkańców, nałożenie podatków, rozróżnianie kast mieszkańców czy też sprawdzanie wyznania mieszkańców (głównie chodziło o odkrycie wyznawców wiary chrześcijańskiej).

Historia nowoczesnego rejestru rodzinnego *koseki*, opartego na *ie*, sięga do 1871 roku, kiedy rząd nowej Japonii ustanowił pierwszą ustawę o rejestrze rodzinnym *Koseki-hō* [Ustawa o rejestrze rodzinnym *koseki*]. Ustawa ta traktowała rejestr jeszcze tak, jak do tej pory, czyli jako mający na celu raczej pozyskanie informacji o liczbie ludności ze względu na pobór podatków i pobór do wojska[246]. Ponieważ rząd japoński, choć czerpał z tradycji feudalnego patriarchatu, dążył do nowego modelu rodziny, biorąc za wzór relacje między cesarzem a obywatelami, ustawa musiała ulegać

[245] Ibid., s. 148.
[246] Za: Ninomiya Shūhei, *Kojin jōhō-no hogo-to koseki kōkai gensoku-no kentō* [Ochrona danych indywidualnych i dyskusja nad zasadami publicznego ujawnienia rejestru rodzinnego *koseki*], „Ritsumeikan Hōgaku" [Periodyk prawny Uniwersytetu Ritsumeikan] 2005, nr 6 (nr 304), s. 238-266.

wielokrotnym zmianom. Zatem ustanowiony został system rodzinny, właściwy dla nowoczesnego państwa japońskiego w Kodeksie Cywilnym oraz w zmienionej ustawie *Koseki-hō* z 1898 roku. W tej właśnie ustawie z 1898 roku rejestr rodzinny *koseki* został ustalony jako sposób identyfikowania danej osoby i jako dokument, świadczący o jej przynależności rodzinnej.

System rodzinny, oparty na *ie*, obowiązywał do końca Drugiej Wojny Światowej, w związku z czym system rejestru *koseki* również zachowywał pełną moc prawną. Jednak po wojnie, kiedy powstała nowa Konstytucja Japonii w 1946 roku, przedwojenny Kodeks Cywilny (z 1898 r.) uległ gruntownej zmianie, zwłaszcza odnośnie prawa rodzinnego oraz prawa spadkowego i dotychczasowy patriarchalny system rodzinny, oparty na *ie*, został w 1947 roku całkowicie zmieniony w system, oparty na małżeństwie ludzi wolnej woli, niezależnych i samodzielnych. Jednocześnie system rejestru rodzinnego *koseki* również uległ zmianie, co określiła zmieniona w 1947 roku ustawa o *koseki*. Sam rejestr rodzinny *koseki* jako system identyfikowania danej osoby oraz udowodnienia jej przynależności rodzinnej pozostał i funkcjonuje w Japonii do dzisiaj.

System rodzinny, oparty na pojęciu *ie*, czyli patriarchalnym pojęciu „domu-rodziny", został zlikwidowany. Jednak wpływ patriarchalnego systemu rodzinnego, mimo że prawnie już nie obowiązywał, po wojnie również pozostał długo w pamięci ludzi i w różnych sytuacjach ograniczał ich sposób myślenia i zachowania wobec rodziny, choć bywało, że sami Japończycy nie byli tego świadomi. Mimo wielu zmian systemu, mentalność ludzi tak szybko nie ulegała przemianie. Zatem system rodzinny, oparty na *ie*, który już nie istniał, zaczął jak zjawa obciążać ludzi, a rejestr rodzinny *koseki*, który przetrwał sprzed wojny, mimo zmian, funkcjonował również za życia Terayamy i stał się dla współczesnych Japończyków pozostałością starych czasów, symbolem ograniczającej ludzi tradycji czy dawnych wartości, przedwojennych i feudalnych, więc nieaktualnych już dziś, od których pragnęli się wyzwolić - na tyle, na ile byli tego świadomi.

Jak pisze Terayama, w japońskim systemie rejestru obywateli istnieją dwa różne mylące pojęcia: „adres rodziny *honseki*" oraz „obecny adres zamieszkania". W rejestrze rodzinnym *koseki*, zarówno przedwojennym, jak i powojennym, ważny jest adres rodziny *honseki* [dosł. rejestr oryginalny a. prawdziwy]. Adres rodziny *honseki* to adres zapisany w rejestrze *koseki* jako miejsce *ie*, czyli domu-rodziny w przypadku przedwojennego rejestru albo jako miejsce małżeństwa-rodziny w przypadku

powojennego. W przedwojennym systemie rodzinnym, opartym na *ie*, adres *honseki* był w zasadzie tym samym, co adres zamieszkania, to znaczy, cała rodzina mieszkała pod jednym zarejestrowanym w rejestrze *koseki* adresem i żaden członek rodziny nie mógł swobodnie zmienić swojego miejsca mieszkania. Jedynie wtedy, kiedy członek rodziny musiał przeprowadzić się pod inny adres ze względu na pracę czy studia, zobowiązany był do zgłoszenia nowego miejsca zamieszkania do urzędu. W powojennym zaś systemie rodzinnym, który opiera się na małżeństwie z wolnej woli, może zamieszkać, gdziekolwiek chce i rejestruje adres w urzędzie jako osobisty adres zamieszkania. Jednak w rejestrze rodzinnym *koseki* nadal zaznaczony jest adres *honseki* i stanowi stałe miejsce rodziny, mimo że wyłącznie na papierze, w celu zarejestrowania rodziny i identyfikowania czy udowodnienia tożsamości jej członków. Istnieją więc dwa rodzaje rejestru obywateli w systemie powojennym: rejestr osobisty oraz rodzinny *koseki*. Stąd w powojennym systemie rejestru obywateli często zdarza się, że adres zamieszania danej osoby nie zgadza się z jej adresem rodziny *honseki*.

Terayama pisząc o „adresie rodziny *honseki* i obecnym adresie zamieszkania", trafnie dostrzega, że oba adresy są dla współczesnych ludzi podstawowymi środkami identyfikowania danej osoby, przez co dają im własną tożsamość i poczucie przynależności, czyli własne „właściwe miejsce", zapewniające im pewne poczucie bezpieczeństwa. Jednocześnie przywiązuje ich do jednego miejsca, ograniczając czy obciążając ich powinnością, którą nakazuje im tradycja i system, czyli rodzina jako instytucja.

Na początku dramatu, kiedy jest mowa o tym, że pracownik urzędu wiejskiego, odpowiedzialny za rejestr rodzinny *koseki*, nagle zniknął, zabierając ze sobą wszystkie dane osobiste mieszkańców, dwie postacie o kulach plotkują: „Jeśli nie ma go, to nikt nie będzie wiedział, jaki jest jego adres rodzinny *honseki*. I może się zdarzyć, że nawet nie będzie miał pojęcia, gdzie obecnie mieszka i z kim jest spokrewniony." „Od adresu rodziny *honseki* i obecnego adresu zamieszkania…" „Do daty urodzenia - jeśli zabrano wszystko każdemu człowiekowi ze wsi, to kim w ogóle jest?..." „Skąd pochodzi?..." „W ogóle nie będzie wiedział."[247]

Potem, kiedy po trzydziestu latach Matsu została gospodynią, znowu wspomniana zostaje rozmowa dwóch postaci o kulach: „Podobno kiedy idą przez pola, to nie wiadomo skąd, ale słychać głosy, wołające imiona ludzi. […] Na dodatek

[247] Terayama Shūji, *Aomoriken*..., op. cit., s. 128.

podobno wywoływanym imionom towarzyszą adresy rodzin *honseki* i obecne adresy zamieszkania... […] Podobno słychać je od środka ziemi."[248] „Wiem, już wiem… To są kopie rejestru rodzinnego *koseki*… a raczej ich oryginały. Wołają z dna piekła księgi rejestru rodzinnego *koseki*, zakopanego w ziemi przez urzędnika, który - odpowiedzialny za rejestr rodzinny *koseki* - zaginął trzydzieści lat temu, zabierając ze sobą rejestr rodzinny *koseki* całej wsi." „Nie człowiek woła imię…" „Lecz imię woła człowieka. Adresy rodzin *honseki* i obecne adresy zamieszkania wołają ludzi, którzy zaginęli…" „To są buddyjskie imiona, które już nie mają znaków[249]!" „Tak, to są nagrobki, które mają tylko głosy!"[250] Zaraz potem dramat przedstawia Matsu, która jest „pięćdziesięcioletnią kobietą, wystrojoną tak, że aż brzydko i taką jakby stanowiła pozostałość kultury Pawilonu Ryczącego Jelenia"[251].

Terayama pokazuje w dramacie, że strata rejestru rodzinnego *koseki* nie tylko podważa tożsamość człowieka, ale też przyczynia się do śmierci rodziny i poważnych zaburzeń porządku w relacjach międzyludzkich i w strukturze społecznej, co sugerują m.in. imiona bohaterów. Imię Matsu, chociaż w dramacie nie ma podanych znaków, fonetycznie łatwo kojarzyć z czasownikiem: „czekać" lub rzeczownikiem: „końcówka" albo „sosna", która w kulturze japońskiej jest symbolem wiecznej młodości lub długiego życia. Rzeczywiście Matsu, która kiedyś była tylko służącą, została włączona do rejestru rodzinnego *koseki* możnej rodziny Taishō, której nazwisko brzmi identycznie jak imię cesarza[252]. Stała się głową rodziny i zaczyna panować, więc można powiedzieć o rozkwicie nie ani starości, ani upadku. Jednak stając się głową rodziny, przerywa ciągłość patriarchatu, jednocześnie kładąc rodzinie kres, bowiem nie ma dziecka-dziedzica. Zatem stoi na końcu potężnej rodziny Taishō, czekając na powrót swojego syna.

Imię Matsukichi zaś jest zapisane znakami, które oznaczają „szczęście lub szczęściarz sosny". Jednocześnie sugeruje jakiś związek z Matsu, ponieważ wygląda

[248] Ibid., s. 132.
[249] Chodzi o znaki chińskie, które Japończycy przejęli w III wieku i którymi posługują się do dziś w systemie zapisu obok sylabariuszy *hiragana* i *katakana*.
[250] Terayama Shūji, *Aomoriken*..., op. cit., s. 133. „Buddyjskie imię" [jap. *kaimyō*] to imię otrzymywane przez osobę, która przyjmuje wskazania buddyjskie i zobowiązuje się do ich przestrzegania, tzn. otrzymane jako znak wejścia do bycia uczniem Buddy. Jednak w Japonii tradycyjnie każdy wierzący w buddyzm otrzymuje je po śmierci, co wiąże się z wierzeniem, że wszyscy zmarli stają się buddami.
[251] Ibid., s. 133. „Kultura Pawilonu Ryczącego Jelenia" to kultura z okresu skrajnej europeizacji nowoczesnego państwa japońskiego w latach 80. XIX wieku, którą symbolizuje Pawilon Ryczącego Jelenia [jap. Rokumei-kan], zbudowany przez rząd japoński w celu podejmowania tam dyplomatów i zagranicznych gości. Gospodarze ubierali się tu w stroje europejskie, np. na balach przebierali się w stroje zachodniej szlachty i inne.
[252] Cesarz Taishō panował w latach 1912-1926.

również na to, jakby było wersją męską imienia „Matsu". Rzeczywiście kiedy po raz pierwszy pojawia się garbus, przedstawia się on, mówiąc tylko: „Jestem garbusem z prefektury Aomori"[253] i nie nazywa się „Matsukichi". Imię „Matsukichi" zostaje nadane garbusowi dopiero potem zarówno przez melorecytatorkę-narratorkę, jak i przez Matsu. Zatem w dramacie „Matsukichi" pojawia się jako imię garbusa, jednak później według wyznania bohaterki Matsu staje się imieniem niemowlęcia, którego podobno zabiła przed trzydziestoma laty. W końcu nie wiadomo, do kogo należy imię „Matsukichi", i wędruje ono między ludźmi z powodu utraty rejestru rodzinnego *koseki*.

2.2.2. Rola i miejsce jednostki w rodzinie

Dramat *Shintoku-maru* [Dziecię Shintoku] został napisany przez Terayamę i Kishidę Rio, która należała do zespołu Tenjō-sajiki, a spektakl wyreżyserowany został przez Terayamę i J. A. Seazer'a, również członka zespołu. Utwór ten powstał po wielu doświadczeniach teatru eksperymentalnego nie tylko w Japonii, ale też za granicą i po otrzymaniu nagród na międzynarodowych festiwalach teatralnych. Jednak w spektaklu tym nie ma wielu elementów eksperymentalnych czy awangardowych. Nie widać dotychczasowego radykalizmu typowego dla teatru alternatywnego, a utwór cechuje raczej powrót do tradycji zarówno pod względem formy, jak i treści. Spektakl nosi podtytuł „opera widowiskowa na temat sztuki *sekkyō-bushi*". Sztuka *sekkyō-bushi* [dosł. melodia z kazaniem] to japońska średniowieczna sztuka melorecytacyjna, wywodząca się z XIV wieku i polegająca na śpiewnym (melodyjnym czy rytmicznym) opowiadaniu buddyjskich opowieści moralizujących lub mistycznych.

Akcja spektaklu *Shintoku-maru* [Dziecię Shintoku] opiera się na fabułach kilku utworów, zaliczanych tradycyjnie do „pięciu największych *sekkyō-bushi*". Przede wszystkim, nawiązuje do utworu *Shintoku-maru* [Dziecię Shintoku], który nosi ten sam tytuł, co spektakl Terayamy. *Shintoku-maru* [Dziecię Shintoku] jako sztuka *sekkyō-bushi* jest historią o znęcaniu się macochy nad pasierbem. Macocha rzuciła na pasierba klątwę, ponieważ chciała, żeby jej własny syn odziedziczył dom. Pasierb stracił wzrok i zachorował na trąd, ale udało mu się odzyskać zdrowie dzięki pomocy narzeczonej i bodhisattwy Kannon, japońskiego odpowiednika bodhisattwy Awalokiteśwara z buddyzmu mahajanistycznego, uosabiającego nieskończoną łaskę i miłosierdzie. W

[253] Terayama Shūji, *Aomoriken…*, op. cit., s. 137.

końcu pasierb zemścił się, zabijając macochę i jej syna. W średniowiecznym utworze imię bohatera „Shintoku" jest napisane różnymi znakami w zależności od rękopisu, ale w dramacie Terayamy zapisane jest znakami, które oznaczają dosłownie „trucizna w ciele" lub „zatrute ciało". Terayama z kilku możliwości szczególnie wybrał te właśnie znaki ze względu na los bohatera, który cierpiał z powodu klątwy. „-Maru" zaś jest przyrostkiem, który w średniowieczu często dodawany był do imienia dziecka płci męskiej należącego do klasy samurajskiej.

Spektakl opiera się też na utworze *sekkyō-bushi* pt. *Aigo-no waka* [Panicz Aigo; tytuł od imienia bohatera], który też jest historią o macosze znęcającej się nad pasierbem. Macocha zakochała się w swoim przybranym synu, ale jej względy zostały odrzucone, więc okłamała męża, mówiąc, że jego syn ukradł skarb rodzinny. Ojciec torturował syna, któremu dzięki duchowi umarłej matki w postaci łasicy udało się uciec z domu. Po trudnej i długiej wędrówce syn w końcu skoczył do wodospadu, popełniając samobójstwo. Natomiast ojciec, dowiedziawszy się, że żona go okłamała, zabił ją i głęboko żałował syna.

Warto tu wspomnieć jeszcze jeden utwór *sekkyō-bushi*, który wiąże się z *Shintoku-maru* [Dziecię Shintoku], mianowicie *Oguri-hangan* [Sędzia Oguri; Oguri to nazwisko bohatera]. Jest to historia o zesłańcu, który został zatruty przez teścia oraz szwagra i poszedł do piekła, ale któremu udało się wrócić do tego świata, stając się niewidomym, głuchym i niemym. Dzięki pomocy żony odzyskał zdrowie i na jej prośbę przebaczył teściowi, ale zabił szwagra mszcząc się za zatrucie.

Spektakl Terayamy jest historią pewnej trupy widowiskowej, opowiadaną przez narratorkę, która mówi o jej dawnej popularności do dzisiejszym upadku. Trupa zajmowała się widowiskiem, polegającym na wystawianiu ludzi z deformacjami, a czasami również na przedstawianiu fikcyjnych deformacji, takich jak karłowaty człowiek i „wężowa kobieta" z łuskami. Narratorka mówi: „Przyparta do muru trupa zaczęła sprzedawać dziewczyny, aby przeżyć. […] Hasło na sprzedaż to tylko środek doraźny, łaskawy jak Budda i udający na wszelki wypadek dobroczynność społeczną. Brzmi ono: «Rozdajemy matki dzieciom, które nie mają matek».”[254] Do tej właśnie trupy przyszedł ojciec z synem, aby kupić nową „matkę". Oglądając kobiety, wystawione na widowisku ze względu na deformacje ciała lub ze sztucznymi

[254] Terayama Shūji, *Shintoku-maru* [Dziecię Shintoku], [w:] Terayama Shūji, *Terayama Shūji chosaku-shū* [Zbiór dzieł Terayamy Shūji], t. 3: *Gikyoku* [Dramaty], Tokio 2009, s. 230. Wszystkie cytaty z tego źródła są tłumaczeniem własnym [T.T.].

deformacjami, ojciec mówi do syna: „Jak ci się podoba, Shintoku, ta kobieta z fryzurą *marumage*? […] Tacie się spodobała. Jej twarz jej wygląda na chudą, ale ma ładny nos. Jest piękniejsza niż zmarła mama."[255] Na to syn: „Ona jest wężową kobietą, tato."[256] W ten sposób ta kupiona na widowisku kobieta Nadeshiko stała się macochą dla Shintoku, to znaczy, została dołączona do rodziny jako „matka" albo jako ta, która ma pełnić rolę „matki".

Shintoku trudno było zaakceptować Nadeshiko jako matkę. Do surowej nauczycielki mówi: „Moja matka jest macochą. […] Przez to, że miłuje Buddę, próbuje umniejszać to, że znęca się nad dzieckiem." [257] Shintoku, podejrzewając, że nauczycielka to przebrana macocha Nadeshiko, śpieszy się do domu, a kiedy wraca, zastaje macochę w domu.

Pewnego razu od mężczyzny, który nazywa się „Yanagita Kunio", Shintoku pożycza jego wynalazek - dziurę, którą można zwijać i przenosić wszędzie, a gdziekolwiek się ją rozwinie, tam rzeczywiście będzie dziura. Shintoku pomyślał, że dziura ta może być wejściem do podziemi, i odważył się wskoczyć do środka, ponieważ, jak się później okazało, wciąż tęsknił za swoją matką i chciał jej szukać. Shintoku wędrował po piekle w poszukiwaniu matki, ale miał zasłonięte oczy. Pojawiło się tam kilka różnych matek: matka-prostytutka, matka nosząca na plecach lalkę bodhisattwy Jizō jak niemowlę, matka ubrana jak na pielgrzymce, matka z kapturem przeciwlotniczym itd. Narratorka dodaje: „Matka, która urodziła. Matka, która wychowała. Matka, która nadała imię. Matka, która jest matką przybraną."[258] Shintoku mówi do siebie, z zasłoniętymi oczyma, że jego matka zmarła zaraz po tym, kiedy go urodziła. Wówczas wybuchł pożar i ona oddała swoje życie za syna. Shintoku mówi: „Sama umarła, spalając się w ogniu łąki i ratując moje życie. Chcę zobaczyć twarz takiej matki, łaskawej jak Budda." [259] Kiedy odsłonił oczy, wśród różnych matek odnalazł postać macochy Nadeshiko.

Rzeczywista Nadeshiko kocha swojego syna Sensaku, z którym razem dołączyła do rodziny, i który jest młodszy od Shintoku, więc, według tradycji w Japonii, nie może zostać dziedzicem *ie*. Nadeshiko pragnie, by Sensaku odziedziczył dom i stanowisko głowy rodziny. Przeklina więc pasierba Shintoku, by zachorował na trąd, wbijając

[255] Ibid., s. 230.
[256] Ibid., s. 231. Fryzura *marumage* to fryzuraw kok typowa dla mężatek.
[257] Ibid., s. 234.
[258] Ibid., s. 241.
[259] Ibid., s. 242.

długie i grube gwoździe w drewnianą tablicę nagrobną z napisem buddyjskiego pośmiertnego imienia, przygotowanego dla Shintoku. Wówczas pojawia się Shintoku z zasłoniętymi oczyma, który nadal myśli, że wędruje po piekle. Czuje, że ktoś tu jest i myli Nadeshiko ze swoją matką, mówiąc: „Czy to, co stoi w miejscu niespodziewanym, to niewątpliwie postać odwróconej tyłem matki, która mnie urodziła? Być może - mamo! […] Nareszcie udało mi się spotkać ciebie w piekle."[260] Zaczyna z płaczem narzekać: „Macocha znęca się teraz nade mną i spędzam noce, nie zmrużając oka. Matko, mam żal do ciebie, bo odeszłaś ze świata przede mną. […] Tak, mamo, ona jest diabłem. Nie wiem, dlaczego tata padł ofiarą uroku takiej kobiety."[261] Na to Nadeshiko gniewa się i wypowiada zaklęcie, przez które Shintoku traci wzrok i choruje na trąd. Shintoku opuszcza dom, a Sensaku zostaje dziedzicem domu i zyskuje stanowisko głowy rodziny.

Pewnego razu jednak przed swoim przybranym bratem pojawia się Shintoku, przebrany za macochę, zamierzając zemstę.

Pod koniec spektaklu ma miejsce scena, w której ojciec Shintoku, Sensaku i Nadeshiko po raz drugi grają w karcianą zabawę *kazoku awase* [dosł. zgodzenie rodzin], w którą wcześniej grali razem z Shintoku. Jednak okazuje się, że Nadeshiko, która gra w karty, to Shintoku w przebraniu macochy. Wówczas pojawia się prawdziwa Nadeshiko. Ojciec i Sensaku są świadkami rozmowy między Nadeshiko a przebranym za nią Shintoku. Nadeshiko przyznaje się do swojej namiętności, jak młoda dziewczyna, mówiąc: „Ach, Shintoku, przebacz mi. Chciałam być przez ciebie lubiana."[262] Na to Shintoku powiada: „Ale ja za późno stałem się dorosły."[263] Narratorka kontynuuje: „Za późno stał się dorosły. Za wcześnie był dzieckiem. Jest już za duży, by śpiewać mu kołysanki. Jest jeszcze za mały, by go przytulać nocą."[264] Shintoku, zdejmując ubranie matki mówi: „Mamo, pocznij mnie jeszcze raz!"[265] Na to ojciec ucieka, krzycząc: „To potwór!"[266] Wówczas Nadeshiko odwraca się do Sensaku, mówiąc: „Nie musisz się bać. W tym domu już tylko ty jesteś jedynym mężczyzną. […] Możesz być spokojny. Shintoku nie żyje"[267], a następnie odzywa się do Shintoku: „Gdybym mogła, to jeszcze

[260] Ibid., s. 248.
[261] Ibid., s. 248.
[262] Ibid., s. 261.
[263] Ibid., s. 261.
[264] Ibid., s. 261.
[265] Ibid., s. 261.
[266] Ibid., s. 261.
[267] Ibid., s. 262.

raz, jeszcze dwa razy, jeszcze trzy razy chciałabym cię urodzić, chciałabym cię począć."[268]

Można powiedzieć, że końcem dramatu jest całkowity rozpad rodziny i przewrócenie porządku patriarchalnego. Dzieje się tak dlatego, że ojciec ucieka z domu, a Sensaku nie jest jeszcze dorosły, jest młodszy od Shitoku i nie jest spokrewniony ani z nim, ani z ojcem, a mimo to staje się głową rodziny jako „jedyny mężczyzna"[269], przy czym nad nim panuje jego matka. Nadeshiko z kolei wchodzi w relację z Shintoku, którego wcześniej chciała zabić, w relację, opartą nie tylko na namiętności, ale też na macierzyństwie. Imię Nadeshiko to japońska nazwa kwiatu goździka, która w kulturze japońskiej symbolizuje ładną i czystą kobietę, piękno kobiet lub po prostu kobietę japońską - piękną i cnotliwą.

Karciana zabawa *kazoku awase* zaś świadczy o skomplikowanym uczuciu bohatera wobec macochy i matki. Zabawa ta została wymyślona przez samego Terayamę i, jak przyznał, sam często bawił się w nią w dzieciństwie. Jej zasady wyjaśnia w eseju *Iede-no susume* [Zachęta do opuszczenia domu]. Polegają one na tym, że karty dzieli się na pięć grup, z których każda nazywa się „rodziną" i określona jest nazwiskiem i imieniem głowy „rodziny", np. rodzina Kaneno Narukichi [Rodzic Pieniędzy], rodzina Tamio Mamoru [Opiekun Ludu]. W każdej „rodzinie" są karty „ojca", „matki", „starszego brata", „starszej siostry" itd., więc w pięciu „rodzinach" powinno być w sumie po pięć „ojców", „matek", „starszych braci", „starszych sióstr" itd. Po rozdaniu uczestnikom kart każdy po kolei, nie wiedząc, kto ma jaką kartę, wybiera jednego ze współuczestników i żąda od niego karty z „rodziny", której wszystkie członki zamierza zgromadzić, mówiąc: „Daj mi mamę z rodziny Kaneno Narukichi", „Daj mi starszego brata z rodziny Tamio Mamoru" itd. Jeśli ten, od którego żądano, ma w swoich rękach żądaną kartę - musi ją przekazać żądającemu, a jeśli jej nie ma, odmawia żądania i tym razem sam może wybrać jednego ze współuczestników i zażądać karty od niego. Chodzi o to, żeby „uporządkować stochastyczną niemoralność, taką jak zestawienie ojca z rodziny Kaneno z matką z rodziny Tamio, i jak najszybciej skompletować «rodzinę» i wygrać"[270]. W spektaklu *Shintoku-maru* [Dziecię Shintoku] zastosowana jest nieco zmieniona wersja gry - są tu cztery „rodziny", a nie pięć; nazwy

[268] Ibid., s. 262.
[269] W systemie rodzinnym, opartym na *ie*, wyłącznie najstarszy syn dziedziczył dom i stanowisko głowy rodziny, chyba że wcześniej umarł. Jednak po zlikwidowaniu systemu, opartego na *ie*, tradycja ta pozostała długo w obyczajach ludzi i w niektórych regionach zachowana jest nawet do dzisiaj.
[270] Terayama Shūji, *Iede-no*..., op. cit., s. 232.

trzech rodzin są podane: Ieo Mamoru [Opiekun Domu], rodzina Kaneno Narukichi [Rodzic Pieniędzy], rodzina Kunio Mamoru [Obrońca Kraju]; co więcej oprócz kart „ojca" i „matki" pojawiają się karty „dziecka" i „psa".

Kiedy po raz pierwszy zabawa jest przestawiona w spektaklu, ojciec gra z Shintoku, Nadeshiko i jej synem Sensaku siedząc w kole, wokół stołu, co również przedstawia pewien obraz idealnej czy typowej rodziny japońskiej. Sensaku mówi do ojczyma: „Tato, daj mi mamę z rodziny Ieo Mamoru."[271] Na to ojciec: „Nie mam", i do żony: „Mamo, daj mi dziecko z rodziny Kaneno Narukichi."[272] W japońskiej rodzinie tradycyjnie odzywa się do dzieci po imieniu, ale do dorosłych lub starszych - po nazwie roli, takich jak ojciec (tata), matka (mama), dziadek, babcia, brat, siostra. Zatem nawet odzywają się do siebie współmałżonkowie, mąż mówi do swojej żony: „matko (mamo)", a żona do męża: „ojcze (tato)". Nadeshiko, przekazując mężowi żądaną kartę, mówi: „Straciłam jedną kartę. Sensaku, daj mi psa z rodziny Kunio Mamoru."[273] Jednak nigdy nie przychodzi kolej Shintoku, chociaż powinna. Shintoku tylko siedzi, trzymając wszystkie cztery karty matek w rękach „spoconych bez ruchu"[274]. Wtedy chór śpiewa: „Diabelska macocha i jej mokre włosy, biały kark jest piękny."[275] Zatem spektakl przedstawia zawiłe uczucia bohatera, przeżywającego zarówno nienawiść jak i namiętność wobec Nadeshiko, macochy i matki.

Tymczasem podczas drugiej gry w *kazoku awase* pod koniec dramatu okazuje się, że nie tylko Shintoku, który przebrany za macochę wszedł w rolę matki, ale też Nadeshiko zbiera same karty matki. Pomnożenie kart matek sugeruje wszechobecność i wszechmoc matki i upadek porządku patriarchalnego. Tutaj tradycyjny motyw nienawiści macochy do pasierba, który można zauważyć w średniowiecznym utworze *Shintoku-maru* [Dziecię Shintoku], czy też motyw zakazanej miłości między macochą a pasierbem, jak w utworze *Aigo-no waka* [Panicz Aigo], jest przekształtowany przez Terayamę w bezładną groteskę, gdzie nakładają się jednocześnie różne relacje, np. między matką a synem, choć matka jest tylko macochą, a syn - przebrany za matkę, a także między kobietą a mężczyzną, choć kobieta jest przede wszystkim matką, a mężczyzna - jeszcze nie dorosłym chłopcem.

[271] Terayama Shūji, *Shintoku-maru*, op. cit., s. 236.
[272] Ibid., s. 236.
[273] Ibid., s. 236.
[274] Ibid., s. 237.
[275] Ibid., s. 237.

Złożone, a raczej wyparte uczucie Shintoku wobec Nadeshiko można było dostrzec już od momentu, kiedy ojciec ją kupił. Chór śpiewa: „kiedy śpi macocha, która ukryje w sobie naturę węża, dziecko, zachwycone jej czarnymi włosami, czuje zazdrość z powodu jej piękna."[276] Z jednej strony Shintoku buntuje się wobec Nadeshiko, mówiąc: „Moja matka jest macochą."[277] Jest mu trudno przyjąć ją jako matkę. Dlatego usiłuje znaleźć podobieństwo macochy do surowej nauczycielki. Jednak kiedy przypomina sobie swoją matkę jako kobietę „w czerwonym kimonie *yūzen*, odwróconą tyłem i z fryzurą *kushi-maki*, […] zaraz po kąpieli"[278], to można powiedzieć, że jego tęsknota do matki pozostaje pod silnym wpływem namiętności wobec macochy.

Mimo to, chcąc matkę zobaczyć, Shintoku pożyczył przenośną dziurę od „Yanagity Kunio", który jest rzeczywiście istniejącą postacią historyczną, i który był jednym z najważniejszych folklorystów i antropologów kultury japońskiej. Autorytet japońskiej folklorystyki i antropologii jest tutaj przedstawiony jako wynalazca przenośnej dziury, a raczej pomocnik w wędrówce po piekle czy szukaniu zmarłej matki, ale też jako urzędnik odpowiedzialny za rzeczy zagubione, a raczej zbierający rzeczy zapomniane czy znalezione, ale też oddający odpowiednio i nie przyjmujący rzeczy nie zgubionych. Potem „Yanagita" odchodzi ze sceny, mówiąc, że już czas na powrót do siebie samego oraz że będzie w swoim gabinecie pisać ciąg dalszy *Tōno monogatari* [Opowieść z Tōno], która jest jednym z najsłynniejszych dzieł autentycznego Yanagity.

Kiedy „Yanagita" po raz drugi pojawia się na scenie, przedstawia się jako urzędnik Biura Rzeczy Zaginionych w Tokio. Pojawia się ojciec Shintoku, mówiąc: „Przyszedłem tu tylko po to, żeby przynieść rzecz znalezioną."[279] Podobnie jak w przypadku *Aomoriken-no semushi-otoko* [Garbus z prefektury Aomori], tutaj również poruszony zostaje wątek dotyczący rejestru rodzinnego *koseki*, który tutaj odnosi się do „właściwego miejsca" dla danego człowieka w społeczeństwie, a nie tylko jako jego tożsamość i przynależność. Ojciec kontynuuje: „Tak, prawdę mówiąc, znalazłem rejestr rodzinny *koseki*. Jest to taki *koseki*, w którym widnieje nazwisko Oguri, adres Dzielnica Kōtō-ku, Kameido 1-chōme."[280] Jednak na to „Yanagita" twierdzi: „Ale w Dzielnicy Kōtō-ku, Kameido 1-chōme, jest sto trzynaście rodzin i każdy *koseki* jest umieszczony

[276] Ibid., s. 231.
[277] Ibid., s. 234.
[278] Ibid., s. 235. Fryzura *kushi-maki* to prosta fryzura ze podwiniętymi za pomocą grzebienia włosami.
[279] Ibid., s. 257.
[280] Ibid., s. 257.

na swoim miejscu. […] Żaden nie jest zgubiony."[281] Na to ojciec: „To znaczy, że jeżeli ten Oguri wejdzie do rejestru rodzinnego *koseki*, to coś będzie musiało wypaść."[282] W dramacie Terayamy więc nie ma dla Oguri w społeczeństwie „właściwego miejsca". Tutaj warto przypomnieć historię średniowiecznej sztuki *Oguri-hangan* [Sędzia Oguri], w której po pobycie w piekle bohaterowi Oguri udało się wrócić do tego świata, czyli znaleźć swoje „właściwe miejsce" w społeczeństwie. Rejestr *koseki* rodziny Oguri symbolizuje „właściwe miejsce" dla Shintoku, który też wędrował po piekle. Terayama jednak w swoim dramacie przeciwstawia średniowiecznego Oguri współczesnemu Shintoku. To tłumaczy dlaczego ojciec, odchodząc od „Yanagity", krzyczy z płaczem: „Shintoku!" „Przebacz mi"[283] - dzieje się tak dlatego, że nie potrafił przygotować dla syna „właściwego miejsca", co oznacza, że poczuwa się do odpowiedzialności, by przekazać Shintoku jako najstarszemu synowi przywództwo w *ie*.

Spektakl zawiera w sobie jeszcze jeden wątek, który dotyczy systemu rodzinnego i poczucia domu. Jeden z kolegów Shintoku ze szkoły podstawowej posiada szczególną gumkę do ścierania, za której pomocą może wszystko wymazać. Kolega Shintoku opowiada: „Tą [gumką] wymazałem mojego tatę. Bo nagle, wyskoczył do mnie i mnie uderzył, kiedy zobaczył, jak palę papierosy. Wczoraj w nocy, kiedy spał, wymazałem go, ścierając mocno."[284] Tutaj też można zauważyć pewne pęknięcie struktury patriarchalnej we współczesności i bunt lub niechęć młodego pokolenia wobec ojców, którzy symbolizują stary system i porządek.

2.2.3. *Ie* jako miejsce teatru

Można powiedzieć, że pojęcie *ie* było dla Terayamy zawsze ważne, o czym świadczy fakt, że już od pierwszego spektaklu Tenjō-sajiki *Aomoriken-no semushi-otoko* [Garbus z prefektury Aomori] (1967) poruszony był temat *ie*. Nawet we wcześniejszych dramatach i słuchowiskach motyw ten był również często podejmowany. Temat *ie* był dla Terayamy nie tylko nieunikniony ponieważ dotyczy on bezpośrednio historii samego artysty jako indywidualnego Japończyka, ale też pociągający bo inspirował on go, dawał do myślenia i pobudzał wyobraźnię.

[281] Ibid., s. 258.
[282] Ibid., s. 258.
[283] Ibid., s. 258.
[284] Ibid., s. 244.

Terayama w swoim eseju *Iede-no susume* [Zachęta do opuszczenia domu] pisze: „Jednym słowem mówiąc, Japończycy, którzy nie zdążyli wytworzyć pojęć «jednostka indywidualna» i «ego» w trakcie kształtowania nowoczesnego społeczeństwa w ciągu tych stu lat, kiedy tak się spieszyli, myśleli zawsze wyłącznie w zakresie etyki «*ie*». W takiej sytuacji nawet gdyby zamieniono «*ie*» na «dom», nie sądzę, że sama istota by się zmieniła."[285]

Jako przykład tego, jak głęboko pojęcie *ie* jest zakorzenione w świadomości czy podświadomości ludzi, Terayama wspomina o sytuacji, kiedy jego matka upominała go, żeby nie opuszczał domu. W logice matki, która, opierając się na silnych emocjach, mówi, że wychowanie dziecka to służba państwu a opuszczenie domu to strata ojczyzny, Terayama zauważa mechanizm zastąpienia wartości afektywnych wartościami wyższymi. Uważa, że mechanizm ten jest podparty przez przedwojenny pogląd na państwo, które ma się opierać na cesarstwie, i cytuje książkę *Kokutai-no hongi* [Istotne znaczenia ustroju państwa], która, wydana przez przedwojenne Ministerstwo Edukacji w Japonii, mówi: „Nasz kraj jest państwem jednej wielkiej rodziny i […] cesarz kocha lud jako swoje niemowlęcia."[286] Dalej więc Terayama dostrzega w logice matki dostrzega ludzką miłość macierzyńską uwarunkowaną przez tradycyjny system patriarchalny.

Kiedy Terayama w swoich utworach teatralnych demaskuje prawdę o tradycyjnej strukturze patriarchalnej, to jego celem nie jest, by krytykować patriarchat, ani by buntować się przeciw tradycji. Podobnie nie jest jego celem, by chwalić matriarchat czy tęsknić za utopijnymi czasami z początków cywilizacji. Fragment rozprawy *Pochodzenie rodziny, własności prywatnej i państwa* (1884) Engelsa, który pisze: „Małżeństwo grupowe, formę, w której całe grupy mężczyzn i całe grupy kobiet należą do siebie wzajemnie, co zaiste mało pozostawia pola do zazdrości"[287], Terayama komentuje w sposób następujący: „uwagę ludzi przyciągała poligyniczno-poliandryczna «myśl o opuszczeniu domu», którą można było tam dostrzec. Mimo to, ja tracę zainteresowanie tym z chwilą, kiedy pojawiają się słowa: «pozostawia mało miejsca dla zazdrości». Zazdrość jako niejasne złożone uczucie również może być sensem życia. Czyż nie jest tak, że była punktem wyjścia zagubionego «Dziecka bez domu» właśnie

[285] Terayama Shūji, *Iede-no…*, op. cit., s. 238. Tutaj „dom" [jap. *katei*] to powojenne pojęcie rodziny, która już się nie opiera na patriarchalnym *ie*.
[286] *Kokutai-no…*, op. cit., s. 46-47.
[287] Fryderyk Engels, *Pochodzenie rodziny, własności prywatnej i państwa*, przeł. Bolesław Antoni Jędrzejowski, Wydawnictwo „Życie", Kraków 1912, s. 42.

tak, jak człowieka, który wśród poligynii i poliandrii, trzyma się iluzji «monogamii» i ciągle udręczony jest samotnością i zazdrością."[288]

Dla Terayamy zarówno patriarchat, jak i matriarchat, jest jedynie systemem, od którego należy człowieka uwolnić. Pisze: „Błędem jest myślenie o tym, że człowiek, uwolniwszy się od systemu (czy to matriarchalnego, czy to patriarchalnego) ma przynależeć do drugiego człowieka jako zastępującego system."[289]

Terayama w swoim komentarzu do spektaklu *Shintoku-maru* [Dziecię Shintoku] pisze, że „prawdopodobnie można powiedzieć, że *Shintoku-maru* [Dziecię Shintoku], rzec by można, należy do serii utworów z wczesnego okresu Tenjō-sajiki, takich jak *Aomoriken-no semushi-otoko* [Garbus z prefektury Aomori], *Ōyama Debuko-no hanzai* [Przestępstwo Ōyamy Debuko] itd., i był jedną z prób, by rozwiązać tę strukturę przyczynowości trójkąta w rodzinie, którą można by nazwać myślą o «*ie*» jako postawie państwa, i która mocno zakorzeniona jest w japońskiej sztuce tradycyjnej"[290].

„Struktura przyczynowości trójkąta w rodzinie" to patriarchalny trójkąt, w którym ojciec zajmuje górny róg, a matka i dziecko - dolne. W patriarchalnym trójkącie, gdzie podstawę rodziny stanowi nie związek małżeński między wolnymi i równymi sobie osobami, ale przynależność do patriarchy na zasadzie podporządkowania się mu, drugorzędnym jest to, jaka relacja istnieje między żoną a dzieckiem, czy żona jest matką dziecka czy nie, a nawet ile jest żon. Korzyść (sława i bogactwo) domu przewyższa wszelkie wartości indywidualne. Rzeczywiście, myślenie o tego typu patriarchalnym trójkącie w rodzinie jako o podstawie państwa, czyli analogiczne połączenie rodziny z państwem można łatwo dostrzec w dziejach Japonii.

Ponieważ jest nieistotne, czy żona patriarchy jest dla dziecka naturalną matką czy macochą, to w japońskiej sztuce tradycyjnej bardzo często spotykane są historie macochy i pasierba czy pasierbicy. Najczęściej macocha znęca się nad nimi. Innym rodzajem relacji jest zakazana miłość między macochą a pasierbem.

Wobec tradycyjnego patriarchalnego trójkąta w rodzinie twórczą propozycją Terayamy jest to, żeby go „rozwiązać". Terayama nie chciał przedstawiać tradycyjnego patriarchalnego trójkąta, samego w sobie, ale pragnął zdemaskować jego strukturę oraz mechanizm, pokazując nierzeczywisty układ rodzinny jako sztuczne i przesadne

[288] Terayama Shūji, *Iede-no…*, op. cit., s. 237. „Dziecko bez domu" to tytuł japońskiego przekładu francuskiej opowieści *Bez rodziny*, autorstwa Hectora Henri Malot'a. Bohater Remi, który jest sierotą, szuka swoich prawdziwych rodziców, wędrując jako grajek po całej Francji, a w końcu udaje mu się spotkać swoją matkę.
[289] Ibid., s. 236.
[290] Terayama Shūji, *Shintoku-maru*, op. cit., s. 263.

zniekształcenie układu patriarchalnego. Układem, który Terayama wykorzystywał w spektaklu, jest matriarchat. Według reżysera nie posiada on struktury trójkąta, lecz jest relacją dwubiegunową, sam na sam między matką a dzieckiem, którzy są „boginią-matką i bogiem-dzieckiem, których wytworzyło ryż-społeczeństwo rolnicze”[291], jak podała ówczesna gazeta zespołowa Tenjō-sajiki przy okazji wystawienia *Shintoku-maru* [Dziecię Shintoku]. Sam Terayama wyjaśnia swój sposób rozwijania akcji spektaklu, mówiąc, że należy „przeciwstawiać «święto» społeczeństwa rolniczego, mającego tło matriarchatu, świętu grupy widowiskowej, wspólnoty, która przywędrowała z innego kraju, np. pozwalając na zamianę ról bogini-matce oraz bogu-dziecku, którzy są sam na sam ze sobą”[292].

Rozwiązanie problemu zaczyna się z chwilą, kiedy z trójkąta wyeliminowany zostaje ojciec i pozostawiając matkę z dzieckiem. Jest to struktura matriarchalna, oparta na kulcie płodności ziemi w społeczeństwie rolniczym. Do tego co jakiś czas dołącza się element „święta”, które jako wyjątkowy moment daje ludziom okazje przekroczenia reguł czy przepisów, obowiązujących na co dzień. Przestrzeń święta jako wyjątkowa i niecodzienna pozwala mieszkańcom na transgresję i ludzie, choćby na krótki ograniczony czas, odgrywają inne niż zwykle role, zamieniając między sobą swoje funkcje społeczne. W ten sposób powstaje czasoprzestrzeń bardzo podobna do widowiskowej czy teatralnej, w której również ludzie grają kogoś innego niż są i, przychodząc z innego świata, zabierają widzów do świata niecodziennego. Jest to doświadczenie niecodzienności. Terayamie chodziło o to, że zarówno przedstawiony przez niego na scenie układ rodzinny, jak i teatr w ogóle, jest doświadczeniem niecodzienności, opartej na zamianie ról lub na graniu kogoś innego i opartej na chwilowej fikcji czy wyjątkowej inności.

Dlatego właśnie Terayama potrzebował teatru jako środka udanej ucieczki od systemu, uzyskania prawdziwej wolności, nie wolności polegającej na tym, by wybrać coś lepszego na zasadzie alternatywy, lecz wolności, w której nic nie wiadomo. Poprzez tworzenie niejasnej i niecodziennej sytuacji teatr umożliwia prawdziwą ucieczkę od systemu.

2.3. Przestrzeń

[291] Ibid., s. 263.
[292] Ibid., s. 263. „Święto” [jap. *matsuri*] to sintoistyczny festyn, uroczystość.

Terayama, nie budując żadnych prowizorycznych sali ani namiotów, wykorzystywał dla swoich spektakli różne przestrzenie, które już wcześniej istniały wokół niego i funkcjonowały w swoim przeznaczeniu w codziennej rzeczywistości. Były to: budynek teatralny, miasto i pomieszczenie zamknięte.

Wprowadzając w nie „dramatyczne" wydarzenia, a przez to nadając im zupełnie nowe przeznaczenie czy znaczenie, Terayama stwarzał niezwykle interesujące przestrzenie teatralne, które są jego dziełem oryginalnym.

Przestrzeń teatralną, którą Terayama stwarzał w swoich spektaklach, można podzielić najpierw na werbalną i niewerbalną.

Terayama we wczesnym okresie swojej twórczości teatralnej, czerpiąc z tradycji teatru japońskiego, tworzył przestrzeń teatralną za pomocą słów w formie narracji czy też wypowiedzi bardziej monologowej niż dialogowej. Powołując się na sposób opowiadania, przypominający klasyczne teatry japońskie pod względem intonacji czy melodii mowy, rytmu oraz słownictwa, tworzył przebogatą przestrzeń słów.

Później jednak Terayama, odchodząc od tradycji teatru japońskiego, zaczął tworzyć inne niż werbalną przestrzenie teatralne, niekoniecznie opierające się na słowach, i eksperymentować z nimi w rozmaity sposób. Niewerbalne przestrzenie teatralne Terayamy można podzielić głównie na dwa rodzaje: przestrzeń otwartą i zamkniętą w sensie fizycznym.

Przestrzeni otwartej jako teatralnej Terayama poszukiwał poza budynkiem teatralnym, przeznaczonym z góry dla wystawienia przedstawień. Próbował więc zorganizować spektakle wśród miasta, gdzie według konwencji nie powinny odbywać się spektakle. Nazywając tego rodzaju spektakle „*shigai-geki*" [spektakl miejski], Terayama stwarzał w mieście przestrzenie przypadkowych spotkań, w których miały spotykać się, a czasami nawet stykać się ze sobą ludzie oraz rzeczy, zupełnie nieznane lub obce sobie dotychczas, zaczynając tworzyć jakieś wspólne dramatyczne sytuacje.

Natomiast z przestrzeniami zamkniętymi Terayama eksperymentował w swoich spektaklach jako „*misshitsu-geki*" [spektakl pomieszczenia zamkniętego]. Poszukiwał ich więc w jakimkolwiek pomieszczeniu zamkniętym, najczęściej w budynku teatralnym, choć nie było takich reguł. Próbowano, by uczestnicy spektakli zostali zamknięci w niewielkim pomieszczeniu, nie mającym ani wyjścia, ani podziału na scenę i widownię. Terayamie chodziło o to, żeby uczestnicy wspólnie doświadczali bezkresu zamkniętego pomieszczenia za pomocą wyobraźni, tzn. dzięki współdziałaniu

wyobraźni każdego z uczestników. W ten sposób reżyser stwarzał podzieloną z drugim człowiekiem przestrzeń wyobraźni.

Warto tutaj przypomnieć, że w przypadku twórczości Terayamy poszukiwanie tych dwóch przeciwstawnych rodzajów przestrzeni, otwartej i zamkniętej, nie stanowi linearnego rozwoju, w którym etapy następowałyby jeden po drugim, lecz toczyło się dwutorowo i równocześnie.

Można wymienić jeszcze jedną przestrzeń teatralną, stworzoną przez Terayamę, która nie istniała odrębnie od trzech wymienionych wyżej, ale raczej stanowiła ich wspólną cechę, łącząc przestrzenie werbalną i niewerbalną. Jest to przestrzeń performatywna, zmienna i względna, ponieważ zmienia swoje oblicze zależnie od relacji słów z rzeczywistością lub też od relacji uczestników spektaklu między sobą. Relacja słów z rzeczywistością wówczas polega na ich czynnym oddziaływaniu na nią, a relacja uczestników - na ich interakcji między sobą nawzajem.

Zatem wyróżnić można u Terayamy cztery rodzaje lub też aspekty przestrzeni teatralnej: przestrzeń słów, przestrzeń przypadkowych spotkań, przestrzeń wyobraźni oraz przestrzeń performatywna.

2.3.1. Narracja - przestrzeń słów

Można zauważyć, że w spektaklach Terayamy - zwłaszcza z jego wczesnego okresu twórczości - często występują na scenie narratorzy. Mówiąc dokładniej, są oni postaciami scenicznymi, które mają swój udział w akcji, a jednocześnie pełnią rolę narratora; na przykład - Melorecytatorka w *Aomoriken-no semushi-otoko* [Garbus z prefektury Aomori] (1967), bohaterka Ōyama Debuko w *Ōyama Debuko-no hanzai* [Przestępstwo Ōyamy Debuko] (1967), dziewczyna Sakurako w *Aohige* [Sinobrody] (1968), Poetka w *Inugami* [Psi duch] (1969), postać Kakubē-jishi w *Jashūmon* [Szkodliwe wyznanie] (1971) itd.[293]

Jedną z przyczyn, dla których Terayama miał upodobanie w korzystaniu z narracji narratorów w swoich spektaklach, można znaleźć bez wątpienia w jego osobistym życiorysie oraz w odwiecznej tradycji teatru japońskiego.[294]

[293] Można tu wymienić również Studentkę z *Shintoku-maru* [Dziecię Shintoku] (1978), choć spektakl ten nie zalicza się do utworów z wczesnego okresu twórczości Terayamy.
[294] Por. Terumichi Tsuda, *Spotkanie rodzimej tradycji teatralnej z teatrem europejskim w twórczości Terayamy Shūji*, [w:] *Między filmem a teatrem II. Napięcie i poznanie. O inter-, multi- i transkulturowej*

Biografia Terayamy podaje, że od dwudziestego do osiemnastego roku życia mieszkał on u małżeństwa dziadków stryjecznych, czyli u wujostwa jego matki, ponieważ pracowała ona na wyspie Kyūshū, innej niż Terayama. Ci właśnie dziadkowie prowadzili swoje kino „Kabuki-za" [Teatr kabuki], w którym nie tylko emitowano filmy z całego świata, ale także wystawiano przedstawienia, ponieważ kino funkcjonowało również jako teatr i przybywały do niego na tournée wędrowne zespoły teatralne, m.in. „trupy teatru popularnego czy też sztuki melorecytacyjnej *rōkyoku*"[295].

Przez wyraz „teatr popularny" należy rozumieć formę teatralną, która polega na wystawianiu przez wędrowne zespoły teatralne spektakli czy widowisk, mających charakter bardziej rozrywkowy niż artystyczny i przeznaczonych dla przeciętnej masowej publiczności, co przypomina teatr *kabuki* z XVII wieku. „Teatr popularny", choć uformował się jako gatunek teatralny dopiero na przełomie XIX i XX wieku w Japonii, wywodzi się z teatru *kabuki*, ponieważ przejmował tradycje samego *kabuki*, ale nawiązuje też do teatru *shinpa* [nowa szkoła], powstałego w drugiej połowie XIX wieku. Nazwa „*shinpa*" ma na zasadzie kontrastu przeciwstawić się „starej", „tradycyjnej" szkole teatralnej, którą jest *kabuki*, mimo że korzenie *shinpa* również sięgają *kabuki*. Można jednak w skrócie powiedzieć, że teatr *shinpa* powstał jako alternatywa teatru *kabuki* i polegał na przedstawianiu historii czy przeżyć przeciętnych ludzi w stylu nowoczesnym, często melodramatycznym, a nie w sposób stylizowany. Motywy spektakli *shinpa* podobne były do motywów występujących w teatrze *kabuki*, ale styl gry aktorskiej nawiązywał raczej do zachodniego realizmu. „Trupy teatru popularnego", występujące w Kabuki-za, rzeczywiście wystawiały najczęściej utwory z repertuaru teatru *kabuki* i teatru *shinpa*.[296]

Natomiast „sztuka melorecytacji *rōkyoku*", która była popularna do lat 1950., polega na śpiewnej narracji pewnej historii przy akompaniamencie instrumentu *shamisen*. Podczas sztuki *rōkyoku* melorecytator, zwany „*rōkyoku-shi*" [mistrz sztuki *rōkyoku*], opowiada, stojąc przy stole, znajdującym się na środku sceny, a obok niego siedzi wykonawca instrumentu *shamisen*. Wypowiadany melodyjnie tekst zawiera

---

komunikacji w sztukach widowiskowych, red. Sławomir Bobowski i Piotr Rudzki, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2014, s. 43-55.

[295] Takatori Ei, *Terayama Shūji - kagekinaru shissō* [Terayama Shūji - radykalny bieg], Heibonsha, Tokio 2006, s. 41. Tłumaczenie własne [T.T.].

[296] Choć nazwy gatunków teatralnych różnią się, jednak te trzy - „teatr popularny", *shinpa* oraz *kabuki* - mają wspólne korzenie i zachowują podobieństwo do siebie nie tylko ze względu na repertuar czy też motywy, ale również na nastawienie do widzów, a przez to na całą atmosferę, która panuje w przestrzeni teatralnej.

zarówno opisy pejzażu i psychiki bohaterów, jak też kwestie wypowiadane przez wszystkie postacie, co jednak wykonuje jeden melorecytator, który sam opowiada przebieg całej akcji przy wtórze towarzyszącego mu instrumentu. Sztuką *rōkyoku* mogą zajmować się zarówno mężczyźni, jak i kobiety.

Ponieważ „trupy teatru popularnego czy też sztuki melorecytacyjnej *rōkyoku*", wśród których Terayama dorastał, wywodziły się z klasycznych teatrów japońskich, to nic dziwnego, że Terayama przez całe życie czuł pewną bliskość wobec tradycyjnych elementów teatralnych, oraz że pojawiały się one często w jego spektaklach. Choć nie zawsze manifestował, ani nie podkreślał, jak są one dla niego ważne, to jednak wielokrotnie odwoływał się do rodzimych tradycji teatralnych.

Co więcej - fakt, że do Kabuki-za przybywały trupy „sztuki melorecytacji *rōkyoku*", pozwala na łatwy domysł, że stały kontakt ze sztuką *rōkyoku* w młodości Terayamy, kształtując jego wrażliwość na słowa, otwierał mu oczy na ich moc i rozwijał jego głębokie przekonanie czy też zaufanie wobec ich działania urzeczywistniającego wyrażoną treść. Można więc powiedzieć, że poprzez spotkanie ze sztuką *rōkyoku* Terayama żywił sympatię do tradycyjnych form teatralnych, w których istotną rolę odgrywa narracja lub wypowiedź monologowa, dzięki czemu właśnie toczy się akcja i rozgrywają się wydarzenia.

Sztuka melorecytacyjna *rōkyoku*, choć jako gatunek teatralny wyodrębniła się dopiero w drugiej połowie XIX wieku, wywodzi się z bogatej tradycji sztuki śpiewnego opowiadania przy muzyce.

Pod koniec XII wieku powstała sztuka melorecytacyjna *heikyoku* [*hei* oznacza ród Heike, a *kyoku* - utwór, więc: utwór o rodzie Heike]. Przedstawiała ona, opierając się na opowieści *Heike monogatari* [Opowieść o rodzie Heike], dzieje rodu Heike, który w ciągu XII wieku wspiął się na szczyt władzy i dominował nad Japonią, a potem szybko podupadł. Melorecytacja *heikyoku* była wykonywana przez niewidomych mnichów, przy wtórze instrumentu *biwa*, czterostrunowej lutni japońskiej. Z biegiem czasu repertuar mnichów rozrastał się i ze sztuki *heikyoku* powstały nowe sztuki melorecytacyjne, nazwane w różny sposób w zależności od nowo zaczerpniętych tematów czy też motywów. Na przykład - melorecytację, powstałą w XIV wieku i przedstawiającą buddyjskie opowieści moralizujące lub mistyczne, nazywano „*sekkyō-bushi*" [dosł. melodia z kazaniem], a powstałą w XVI wieku i prezentującą bajki folklorystyczne lub legendy - „*jōruri*" [nazwa pochodzi od imienia Księżniczki Jōruri, bohaterki jednej z najbardziej popularnych bajek tego typu]. Sztuka *sekkyō-bushi*

wywierała niemały wpływ na motywy teatru *nō*. Gatunki melorecytacyjne rozwijały się szczególnie w drugiej połowie XVI wieku, łącząc się z akompaniamentem trzystrunowego instrumentu szarpanego *shamisen*, przypominającego mandolinę. Na początku XVII wieku sztuka *jōruri* połączyła się z widowiskiem lalkowym, dając początek japońskiemu klasycznemu teatrowi lalek *bunraku*, którego właściwa nazwa jako gatunku teatralnego brzmi „*ningyō-jōruri*" [sztuka *jōruri* z lalkami].[297]

Tradycję sztuki melorecytacyjnej, m.in. sztukę *jōruri* przejął również teatr *kabuki*, który powstał w połowie XVII wieku i z biegiem czasu stał się najpopularniejszą rozrywką Japończyków aż do połowy XIX wieku. Ponieważ w połowie XVIII wieku *kabuki* nie był tak popularny jak teatr *bunraku*, to przejmował od *bunraku* wszystko, co przydatne, tak, by udoskonalać się jako forma teatralna zarówno pod względem repertuaru, jak i reżyserii, w tym sztuki śpiewnej narracji *jōruri*.[298] W teatrze *kabuki* aktorzy wypowiadają swoje kwestie na scenie, ale istnieje również funkcja narratora-recytatora, który siedzi razem z wykonawcą instrumentu *shamisen* na proscenium, na specjalnie przeznaczonym dla niego miejscu i przybliża tło akcji lub uzupełnia kwestie aktorów opisem pejzażu lub wyjaśnieniem psychiki bohaterów.

Warto tutaj dodać, że teatry *bunraku* i *kabuki* również wywierały istotny wpływ na twórczość teatralną Terayamy.

Jeśli chodzi o teatr lalek *bunraku*, który jest połączeniem sztuki *jōruri* z animacją lalek, Terayama już w czasie studiów okazywał swoje zainteresowanie Chikamatsu Monzaemon'em (1653-1725), jednym z największych autorów sztuk *jōruri* dla teatru *bunraku*[299], porównywanym często z Williamem Szekspirem (1564-1616). Terayama, choć zadebiutował jako poeta na I. roku studiów, to jednak potem przez trzy lata musiał leżeć w szpitalu z powodu choroby nerek, zawieszając studia. Wówczas właśnie pisał w jednym z listów do swojej dawnej nauczycielki z gimnazjum:

„Jeśli chodzi o pracę dyplomową, (chociaż jeszcze jest odległa) myślę, żeby napisać o Chikamatsu. Ponieważ przy tej okazji chcę się porządnie nauczyć metody

[297] Za: Estera Żeromska, *Japoński teatr klasyczny. Korzenie i metamorfozy*, t. 2: *kabuki, bunraku*, Wydawnictwo TRIO, Warszawa 2010, s. 233-257.
[298] Za: Estera Żeromska, op. cit., s. 19-36.
[299] Chikamatsu przez krótki czas pisał również dramaty dla teatru *kabuki*.

dramaturgicznej, to już od teraz po trochu zamierzam zbierać działa Chikamatsu." [list do Nakano Toku z dnia 14 listopada 1956 r.][300]

Ponieważ Chikamatsu słynie również z teorii teatru, zwanej „*kyojitsu hiniku*" [fikcja a rzeczywistość niczym skóra i mięśnie][301], która wywarła znaczny wpływ na późniejsze dzieła, nie tylko teatralne, ale także artystyczne w ogóle, to Terayama, wspominając o „metodzie dramaturgicznej", niewątpliwie miał na myśl teorię Chikamatsu.

W swojej teorii Chikamatsu najpierw mówi o tym, jak ważne w dramacie jest nadawanie cech psychicznych wszystkim tekstom, czyli nie tylko dialogom, ale też narracji. To znaczy, że - według Chikamatsu - psychika bohaterów musi odbijać się nie tylko w ich wypowiedziach, ale również w opisie sytuacji przez narratora lub w opisie pejzażu świata przedstawionego. To dlatego, że kiedy narrator opisuje jakąkolwiek sytuację lub pejzaż świata przedstawionego, to nie chodzi mu o wierność opisu wobec tego, co jest opisane, lecz o to, że narrator, utożsamiając się emocjonalnie z daną postacią, opisuje za nią jej otoczenie w sposób, w jaki by ona sama mogła go opisać.

Choć teksty dramatu mają wyrażać psychikę postaci, taką, jaka ona jest, to jednak nie jest ona taka sama, co w rzeczywistości, ponieważ im dokładniej dramat naśladuje rzeczywistość, tym bardziej staje się on dziełem sztuki i oddala się od rzeczywistości, przestając ją naśladować. Stąd słynna teoria *kyojitsu hiniku*, którą Chikamatsu przedstawia następująco:

„Sztuka istnieje pomiędzy rzeczywistością i fikcją, jakby między skórą i mięśniami. [...] Jest pociecha między tym, co jest fikcją ale nie do końca, a tym, co jest rzeczywistością ale nie do końca. [...] Dlatego kiedy się maluje obraz jako «zmyślenie» albo rzeźbi w drzewie, to typ, który imituje prawdziwą postać, a który jednocześnie zawiera w sobie miejsca niedokładne, staje się w końcu lubianym przez ludzi. Podobnie akcja, która jest podobna do faktycznego wydarzenia, a jednocześnie zawiera w sobie miejsca

[300] *Terayama Shūji seishun shokan - onshi Takano Toku-e-no 75-tsū* [Korespondencja z młodości Terayamy Shūji - 75 listów do jego nauczycielki Nakano Toku], oprac. Kosuge Makiko, pod red. Kujō Kyōko, Nigensha, Tokio 2005, s. 136 oraz s. 140.

[301] Chikamatsu zajmował się przede wszystkim praktyką, pisząc dramaty, ale opowiedział swój wywód przyjacielowi, który w swojej książce zamieścił mowę Chikamatsu na temat *bunraku*. Chociaż mowa ta jest bardzo krótka, ma ogromne znaczenie dla japońskiej historii sztuki.

niedokładne, staje się w końcu sztuką oraz pociechą dla ludzkiego serca."[302]

Dla Chikamatsu celem sztuki jest, przede wszystkim, pocieszenie człowieka. Sztuka sprawia ludziom pociechę z jednej strony poprzez swoją fikcyjność, którą stanowią istniejące w niej niedokładne miejsca, i która mimo to dąży do naśladowania rzeczywistości, a z drugiej strony poprzez swoje podobieństwo do rzeczywistości, a szczególnie do psychiki rzeczywistych ludzi, która jednak jest wyrażana tylko w świecie fikcyjnym. Fakt, że Terayama interesował się Chikamatsu, świadczy o tym, że już od samego początku swojej twórczości reżyser również miał postawę poszukiwania czegoś, co istnieje pomiędzy rzeczywistością a fikcją.

Natomiast jeśli chodzi o wpływ teatru *kabuki* na Terayamę, to reżyser wspomina go jako ten, który dał mu fundament wiedzy o teatrze, pisząc: „zdobywałem «wykształcenie teatralne» dzięki wędrownym artystom, widowiskom, striptizom i cyrkom oraz spektaklom *kabuki* i szkolnym festiwalom sztuki."[303]

Jako dobry przykład zastosowania narracji w spektaklu można wymienić *Aomoriken-no semushi-otoko* [Garbus z prefektury Aomori] (1967), który był inauguracyjnym przedstawieniem zespołu teatralnego Tenjō-sajiki, zorganizowanego przez Terayamę. Spektakl ten jest historią o pewnym garbatym chłopcu, który został porzucony zaraz po urodzeniu. Matka, która go urodziła, była służącą dworu w prefekturze Aomori. Po trzydziestu latach została gospodynią dworu i rozpoczęła poszukiwania swojego syna. Pewnego dnia Matsukichi jako złodziej przypadkiem trafił na jej dwór, a kobieta od razu go wzięła pod opiekę, nie wiedząc, że to jej syn. Oboje z nich, darzyli się wzajemnie szczególnym uczuciem, nie wiedząc, że są spokrewnieni.

Akcję spektaklu rozpoczyna narracja melorecytatorki, która siedzi na proscenium, zwracając się bezpośrednio do widzów, czyli podobnie jak w teatrze *bunraku* lub w przejmującym od niego tradycję teatrze *kabuki*. Jej narracja nie tylko prowadzi toczącą się akcję, ale też uzupełnia tak, jak w teatrze *kabuki*, kwestie aktorów, którzy grają w stylu podobnym do teatru europejskiego. Za pomocą samych tylko słów melorecytatorka-narratorka konstruuje całą rzeczywistość, którą roztacza przed widzami, lub w którą ich wciąga czy zanurza, tak jak w przedstawieniu sztuki *rōkyoku*.

[302] Miki Sadanari, *Naniwa miyage* [Upominek z Naniwa], [w:] *Chikamatsu Monzaemon*, oprac. Takei Kyōzō, Perikansha, Tokio 1991, s. 33-34. Tłumaczenie własne [T.T.].
[303] Terayama Shūji, *Terayama Shūji engekiron-shū*, op. cit., s. 39.

Jednak są chwile, kiedy melorecytatorka-narratorka wykracza poza granice swojej funkcji. Jako melorecytatorka-narratorka przez cały czas zwraca się bezpośrednio do widzów. W pewnej chwili jednak odzywa się do niej główna bohaterka Matsu. Następnie sama narratorka zwraca się do bohatera Matsukichiego, prowadząc z nim dialog jako zakochana w nim studentka, czyli jako jedna z postaci scenicznych. Pod koniec spektaklu rozmawia również z Matsu. Po rozmowie z kimkolwiek zawsze wraca znowu do swojej roli melorecytatorki-narratorki. W ten sposób sama przełamuje ramy przedstawienia, które wyznaczyła wcześniej dzięki swojej obecności jako melorecytatorki-narratorki, znajdującej się na granicy między sceną a widownią.

Oprócz typowej narracji warto wymienić jako przestrzeń stworzoną za pomocą słów w spektaklach Terayamy również intermedium, które opiera się na wypowiedzi monologowej. Dobry przykład zastosowania intermedium można znaleźć w spektaklu *Kegawa-no Marī* [Maria futrzana] (1967).

Kegawa-no Marī [Maria futrzana] jest trzecim spektaklem Tenjō-sajiki i stał się jednym z utworów, które ucieszyły się największą popularnością wśród dzieł teatralnych Terayamy. Spektakl ten jest historią o czterdziestoletniej męskiej prostytutce, która jako „matka" mieszka razem ze swoim „synem". Wychowując go na „kobietę", izoluje go całkowicie od świata i zamyka go w domu. Nakazuje mu łapać motyle, które wypuszcza w zamkniętym domu, a potem porządkować je jako okazy. Później w długim monologu bohaterka wyjawia, że chłopiec jest synem byłej koleżanki z pracy, która na początku była dla „niej" dobra, a w końcu jednak wyśmiała „ją" ze względu na „jej" płeć męską, i którą zmusiła do zajścia w ciążę. Poród był ciężki i spowodował śmierć koleżanki, więc Marī adoptowała jej syna. Do końca nie wiadomo jednak, kto jest ojcem chłopca oraz na ile dosłownie można odebrać słowa bohaterki mówiącej, że to ona „zabiła" matkę chłopca. Kiedy chłopiec jest sam w domu, pojawia się skądś nagle piękna dziewczyna, która namawia go do wyjścia z domu i doświadczenia całego świata, a nawet, w prowokujący sposób, do doznawania różnych przyjemności i miłości. Jednak chłopiec odmawia. Kiedy dziewczyna zmusza go do całowania, zabija ją, dusząc ją w obopólnej szarpaninie. Następnie postanawia opuścić dom, jednak kiedy Marī wraca do domu i przywołuje go z nowym ubraniem dla dziewcząt w ręce, to pojawia się z powrotem jakby zahipnotyzowany przez „nią".

W pewnej chwili Sługa bohaterki, korzystając z nieobecności swojej pani, zaczyna swój monodram jako intermedium, mówiąc: „Proszę posłuchać jednej mojej

smutnej pieśni. To jest zabawny *kyōgen* między aktami"[304]. Monodram, który gra Sługa, jest historią o kobiecie, zwanej przez ludzi „brzydką Marī", w którą sam powoli się przebiera podczas monodramu, malując usta szminką i zmieniając ton głosu na cieńszy. Nawiązując do baśni o Królewnie Śnieżce i grając dwie role na raz, czyli kobietę i lustro, pokazuje, że historia „brzydkiej Marī" to historia „futrzanej Marī". Swój monodram Sługa kończy następującymi słowami: „Ale jednak byłam nierozważna. Lepiej byłoby zostać Królewną Śnieżką raczej niż zostać «futrzaną Marī». Skoro tak, to może odważę się umrzeć jako Marī i odrodzić się."[305]

„Zabawny *kyōgen* między aktami", o którym mówi Sługa, można bez trudności odnieść do XIV-wiecznej japońskiej formy teatralnej *kyōgen*. Wyraz „*kyōgen*", który dosłownie oznacza „szaloną mowę" lub „szalone słowa", określa zarówno gatunek teatralny, jak i zachowanie o charakterze śmiesznym, żartobliwym, oszukańczym itp. *Kyōgen*, podobnie jak teatr *nō*, wyrósł w XIV wieku ze sztuki *sarugaku* [małpia muzyka], która wcześniej była połączeniem elementów takich, jak muzyka, śpiew, taniec, akrobatyka, żonglerka, scenki teatralne oraz innych popisy zręcznościowe, a z czasem zaczęła zajmować się wyłącznie sztuką komicznego naśladowania i skeczami komicznymi przy muzyce.[306] Można więc powiedzieć, że *kyōgen* jest spokrewniony z teatrem *nō*, jednak rozwinął raczej elementy komiczne, takie jak naśladowanie ludzi oraz rzeczy, błazeństwo itp. W porównaniu z *nō*, który jest teatrem muzycznym i tanecznym najczęściej o treści poważnej i tragicznej, i w którym aktor używa maski i stosuje abstrakcyjne i symboliczne wyrazy, w teatrze *kyōgen* nie używa się masek, zarówno gesty, jak i słowa są bardziej realistyczne i prozaiczne, a treść - satyryczna.

Spektakle *kyōgen* zawsze przedstawiane są razem ze spektaklami *nō*. Do połowy XIX wieku najczęściej jeden seans składał się z pięciu spektakli *nō* oraz z czterech *kyōgen* pomiędzy nimi i cały seans traktowano jako komplet[307]. Rodzaj *kyōgen*, który grany jest między spektaklami *nō*, nazywa się „*hon-kyōgen*" [prawdziwy *kyōgen*] i wystawiany jest jako niezależny komiczny spektakl, chociaż, jak uważano rzeczywiście, poszczególne spektakle *kyōgen* można traktować jako intermedia.

---

[304] Terayama Shūji, *Kegawa-no Marī* [Maria futrzana], [w:] Terayama Shūji, *Terayama Shūji chosaku-shū* [Zbiór dzieł Terayamy Shūji], t. 3: *Gikyoku* [Dramaty], red. Yamaguchi Masao i Shiraishi Sei, Quintessence Publishing Co. Ltd., Tokio 2009, s. 168. Wszystkie cytaty z tego źródła są tłumaczeniem własnym [T.T.].

[305] Ibid., s. 170.

[306] Za: Jadwiga M. Rodowicz, *Aktor doskonały. Traktaty Zeamiego o sztuce nō*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 16-20.

[307] W jednym seansie zarówno motywy spektakli *nō*, jak i ich kolejność była ustalona i zachowywano następujący porządek: spektakl o bogach, o wojownikach, o kobietach, o szaleńcach oraz o demonach.

Spektakl *kyōgen* grany jest również jako część jednego spektaklu *nō*, czyli jako intermedium w dosłownym znaczeniu. Tego rodzaju *kyōgen* nazywa się „*ai-kyōgen*" [intermedialny *kyōgen*], który polega na tym, że aktor (najczęściej tylko jeden aktor) z teatru *kyōgen*, gdy utwór *nō* tego wymaga, występuje jako postacie sceniczne, pełniące szczególną rolę *ai*. Rola *ai* pojawia się między aktami w dwuaktowych utworach *nō* i, wypełniając swoją mową czas przebrania się przez aktora roli głównej *shite*, podsumowuje to, co zdarzyło się w pierwszym akcie, albo uzupełnia tło akcji, otaczające rolę główną *shite*. Czasami *ai* również na początku spektaklu wyjaśnia widzom sytuację wokół roli głównej *shite* albo podczas spektaklu znacząco angażuje się w samą akcję.

Kiedy intermedium nawiązuje do tego, co przedstawia spektakl, którego częścią jest ono samo, tak jak *ai-kyōgen* w przedstawieniu *nō*, można dostrzec strukturę meta-teatralną. W przypadku monodramu, zaprezentowanego przez Sługę w *Kegawa-no Marī* [Maria futrzana], to, grając „teatr w teatrze", przedstawia on historię o bohaterce Marī, którą sam nie jest, ale którą staje się podczas swojego monodramu. Przez swój monodram Sługa wychodzi ze świata przedstawionego, którego bohaterką jest Marī, i w którym on jest tylko jej Sługą. W ten sposób wykracza poza ustalony porządek i sam staje się bohaterem spektaklu na oczach widzów.

Zarówno grający intermedium monologowe, jak i narrator za pomocą swoich słów wytwarzają przestrzeń werbalną i umieszczają w niej widzów. Jednocześnie, wciąż pokazując swoją obecność, ustawicznie przypominają czy uświadamiają widzom, że to, co jest opowiadane, jest jedynie fikcją lub wydarzeniem, dziejącym się „gdzieś i kiedyś", a nie „tu i teraz". Obecność narratora oraz grającego intermedium monologowe, których słowa pozwalają na zaistnienie opowiadanego (przedstawionego) świata jako rzeczywistości, czyli stwarzają nową, choćby chwilową, rzeczywistość. Zastosowanie narracji czy też intermedium monologowego uwydatnia obecność ram świata przedstawionego i sugeruje możliwość ich przekroczenia.

Zarówno narrator, jak też grający intermedium monologowe są pośrednikami między rzeczywistością i fikcją. Natomiast widz wobec nich wciąż pozostaje w stanie zawieszonym pomiędzy dwoma światami, albo, chcąc nie chcąc, bierze swój udział w obu światach i staje się dwuznacznym bytem.

Choć jest prawdą, że tradycja teatru japońskiego wywarła niemały wpływ na upodobania Terayamy w zastosowaniu narracji czy też wypowiedzi monologowej jako

nici przewodniej własnych spektakli, to jednak warto sięgnąć jeszcze dalej, by znaleźć korzenie wrażliwości reżysera na słowa.

Terayama kiedyś w jednym z wywiadów zdradził swój pogląd na słowa, mówiąc: „Myślałem przez długi czas, że «cokolwiek wyrażam słowami, to będzie do mnie należało». Tylko kwestia doboru takich właśnie słów."[308] Można tu dostrzec taką myśl, że wysłowienie czy nazwanie czegoś za pomocą słów nie jest jedynie potwierdzeniem faktów, lecz zmienia rzeczywistość, tzn. że rzeczy, które zostały nazwane czy określone przez człowieka, przynależą teraz do niego, zmieniając swoją przynależność, albo rodzą mu się jako nowe.

Można z łatwością sądzić, że poglądy Terayamy na słowa mają też wiele wspólnego z odwiecznym kultem *kotodama* (in. *kototama*) [dusza słów a. duch słów]. Kult *kotodama* jest znany jako jedna z cech charakterystycznych dla kultury japońskiej, zaliczona do „sintoizmu ludowego" i istnieje bogata literatura na jego temat. Na przykład uczeń Yanagity Kunio (1875-1962), prekursora antropologii kultury japońskiej i folklorystyki - Origuchi Shinobu (1887-1953), jeden z najważniejszych i najbardziej wpływowych również dzisiaj japońskich antropologów kultury i folklorystów, a zarazem językoznawca i poeta, pisze na ten temat:

„Określenie «dusza słów prosperuje» mówi o tym, że duch językowy czynnie okazuje swoją moc duchową. Duch językowy przynosi takie skutki, jak oznaczają słowa, tylko że nie podbije innych duchów."[309]

W starożytnym społeczeństwie japońskim, w którym wiara w animizm była czymś naturalnym, wierzono, że w słowach również kryją się dusze czy duchy. Dusza czy duch słów oddziałuje na rzeczywistość w taki sposób, żeby, nie kolidując się z działaniami innych duchów, urzeczywistnić znaczenia, które słowa noszą w sobie, i które zostały wypowiedziane. W klasycznym języku japońskim wyraz *koto* oznaczał zarówno „słowo", jak i „wydarzenie". Kult *kotodama* więc polega na tym, że słowa

[308] Rozmowa Terayamy z Mishimą Yukio *Teikō-ron* [O oporze], [w:] Terayama Shūji, *Shisō-e-no bōkyō - Terayama Shūji taidan-sen* [Nostalgia do myśli - wybrane rozmowy Terayamy Shūji], Kōdansha, Tokio 2004, s. 41. Tłumaczenie własne [T.T.].

[309] Origuchi Shinobu, *Kokubungaku-no hassei (dai-ikkō) - jugon-to jojishi-to* [Powstanie literatury japońskiej (wersja pierwsza) - zaklęcie a epika], [w:] Origuchi Shinobu, *Origuchi Shinobu zenshū* [Wszystkie dzieła Origuchi'ego Shinobu], t. 1: *Kodai kenkyū (kokubungaku-hen)* [Badanie starożytności (literatura japońska)], Chūōkōronsha, Tokio 1990, s. 74-75. Tłumaczenie własne [T.T.].

swoją mocą duchową wywierają wpływ na rzeczywistość i zmieniają jej oblicze, przez to sprawiają wydarzenia, stwarzając nową rzeczywistość.

Można zatem powiedzieć, że w spektaklach Terayamy narracja lub też wypowiedź monologowa, tworząc przebogatą przestrzeń werbalną, stwarza również sam świat, który jest pełny wydarzeń i nowy, zmieniając oblicze zastanej rzeczywistości.

2.3.2. Miasto - przestrzeń przypadkowych spotkań

Ponieważ we współczesnym teatrze uważano za rzecz naturalną sytuację, gdy miejsce teatralne poprzedza spektakl, to Terayama już od najwcześniejszego okresu swojej działalności teatralnej myślał, że „należy powiedzieć, iż miejsce teatralne wyłoniło się dopiero z chwilą powstania spektaklu”[310]. Potrzeba było więc, według Terayamy, „zorganizowania wyobraźni, dzięki któremu można by zmieniać wszelkie miejsca w miejsce teatralne” i „przede wszystkim trzeba by wyciągnąć teatr poza «budynek teatralny», a przez to usunąć granicę między fikcją a codzienną rzeczywistością i usytuować teatr na tym samym poziomie, co zapis historii, w którym «nie wiadomo, co jest rzeczywistością, a co - fikcją»”[311]. Dlatego Terayama wybrał samo miasto jako przestrzeń teatralną dla swoich spektakli, zadając sobie pytanie: „jak można wynieść spektakl - który udawało się hodować tylko w «pomieszczeniu zamkniętym» - do «miasta» jako otwartej przestrzeni”[312].

„Dla teatru Tenjō-sajiki omawianie «miejsca teatralnego» oznacza omawianie «miasta». To dlatego, że kiedy za pomocą imaginacji próbujemy organizować przypadkowość spotkania, pierwszym zadaniem jest to, w jaki sposób można [do tej próby] włączać ulice (oraz miasto będące ich abstrakcją) jako «miejsce» tej próby. Żołnierze czy czarownicy, którzy do codziennej rzeczywistości nieszczególnych ulic przynoszą «spektakl» przez co przemieniają drogi w miejsce teatralne…”[313]

Taki właśnie „spektakl”, który, przyniesiony do codziennej rzeczywistości, przemienia miasto w miejsce teatralne, Terayama nazwał „*shigai-geki*” [spektakl

[310] Terayama Shūji, *Terayama Shūji engekiron-shū*, op. cit., s. 103.
[311] Ibid., s. 104.
[312] Ibid., s. 129.
[313] Ibid., s. 105.

miejski]. W *shigai-geki* nie jest potrzebne przeznaczone z góry dla niego miejsce - ani budynek teatralny, ani jakakolwiek przestrzeń wyznaczona w plenerze.

Jednak nie każdy spektakl, który wyniesiony został do „miasta", może być *shigai-geki*, czyli spektaklem miejskim. Taki spektakl może być również jedynie spektaklem ulicznym. Na konferencji prasowej po zakończeniu spektaklu miejskiego *Jinriki hikōki Soromon* [Mięśniolot Salomon] w Sonsbeek w mieście Arnhem w Holandii w 1971 roku Terayama, zapytany o cechy spektaklu miejskiego, wyjaśnia:

„DZIENNIKARZ: Czy spektakl miejski, o którym pan mówi, jest tą samą rzeczą, co tradycyjny spektakl uliczny, czy też zupełnie czymś innym?
JA: Ja uważam, że jest czymś innym.
DZIENNIKARZ: Jeśli tak, to czy mógłbym prosić pana o wyjaśnienie różnicy między tymi dwoma?
JA: Spektakl uliczny jest czymś, co przedstawia tradycyjny teatr nie w miejscu teatralnym wewnątrz sali, ale na zewnątrz budynku, więc w swojej istocie nie jest ani «innym teatrem», ani «drugim teatrem». […]
DZIENNIKARZ: Jednak podczas gdy ulica oznacza konkretne miejsce, miasto to pojęcie i nie towarzyszy mu konkretność. Nie bardzo wiadomo, na jakie miejsce wskazuje «miejsce teatralne» w spektaklu miejskim. Widziałem też, jak wasze spektakle miejskie często były grane na ulicy…
JA: […] Kiedy robimy spektakl miejski, nie chodzi o to, czy korzystamy z ulic czy nie, ale o to, w jaki stan ulicy przyniesiemy spektakl."[314]

Najprostszą odpowiedź na pytanie: „w jaki stan ulicy przyniesiemy spektakl" stanowić może to, co wyjaśnia Terayama na przykładzie spektaklu miejskiego *Jinriki hikōki Soromon* [Mięśniolot Salomon]:

„«Podniesieniem kurtyny» był moment, kiedy pewien aktor i pewien przechodzień spotkali się w «jednogodzinnym państwie kwadratowym o boku jednego metra». Aktor był człowiekiem, który «nawiązuje rozmowę» z nieznajomym i stawia znak zapytania w codziennej zasadzie rzeczywistości. Nie potrzeba było ani fantastyki, ani romansu, ani nawet z góry napisanej akcji. Spotkanie pracownika firmy i wampira, spotkanie

[314] Ibid., s. 113-114.

listonosza i szpiega, spotkanie komiwojażera i kata, spotkanie studentki i Frankensteina, spotkanie dentysty i językoznawcy - w każdym bądź razie wystarczyło, by doszło do spotkania."[315]

Spektakl miejski tworzy się tam, gdzie spotyka się człowiek z człowiekiem. Co więcej - ważne jest to, żeby to spotkanie, które dokonuje się w spektaklu miejskim, miało charakter „przypadkowy", niespodziewany, a czasami nawet przymusowy. Dlatego Terayama pisze: „Różnica między spektaklem miejskim a spektaklem ulicznym polega na sposobie wciągania weń widzów. Jakikolwiek spektakl, który zostaje wystawiony na ulicy, staje się spektaklem ulicznym, lecz spektakl, który skończył się na aktorach, nie może być spektaklem miejskim." [316] Natomiast: „Podstawę takiego spektaklu, który próbuje zmuszać obojętnych ludzi do nawiązania relacji, stanowi to coś, co wydaje się posiadać wspólne korzenie z ideą spektaklu miejskiego."[317] Takie właśnie „przypadkowe", czasami mimowolne spotkanie jako „nawiązanie relacji" jest dla Terayamy niczym innym niż dramaturgią, jak sam pisze: „Dramaturgia to «nawiązanie relacji». Polega ona na tym, by wspólnie i wzajemnie tworzyć relację w spotkaniu poprzez teatr, eliminując klasowe myślenie o podziale między widzem a aktorem, a przez to na organizowaniu przypadkowości w świadomości grupowej."[318] Jednak: „Jeżeli teatr, wyniesiony na ulice, nie posiada takiej dramaturgii, dzięki której mógłby wciągnąć w strukturę spektaklu ciąg czasu, zwany codziennością, i nim operować, to zostanie on natychmiast zinstytucjonalizowany i wciągnięty do muzeum." [319] Poprzez „przypadkowe" „nawiązanie relacji" spektakl powinien wprowadzić zmianę „ciągu czasu, zwanego codziennością". Zatem „przypadkowe spotkanie" dokonuje się w przestrzeni niecodziennej, a raczej takie właśnie „spotkanie" tworzy przestrzeń niecodzienną.

Na pytanie: w jaki sposób można tworzyć taką właśnie przestrzeń niecodzienną dla spektakli miejskich, czyli jak można „organizować przypadkowe spotkanie" Terayama znajduje odpowiedź w swojej książce *Meiro-to Shikai* [Labirynt i Morze Martwe] (1976), gdy wielokrotnie wspomina w niej o potrzebie „przyniesienia martwego szczura z zewnątrz".

[315] Ibid., s. 107-108. „Frankenstein" - może chodzi o bohatera powieści *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* [Frankenstein, czyli współczesny Prometeusz], Wiktora Frankensteina, albo też o jego stwora.
[316] Ibid., s. 116.
[317] Ibid., s. 117.
[318] Ibid., s. 65.
[319] Ibid., s. 107.

Terayama, nawiązując do bohatera powieści *Dżumy*, który pewnego dnia nagle znalazł „martwego szczura" w swoim mieszkaniu, pisze:

„Martwy szczur to albo znak języka, albo metafora czynności, gestów lub gry aktorskiej. Przyniesienie martwego szczura, z zewnątrz, do miasta, które «wygląda spokojnie», można przytoczyć jako przykład roli aktora, knującego fikcję. Technika aktora zależy właśnie od kleistości kontaktu lub od umiejętności tworzenia relacji."[320] [podkreślenie Terayamy - T.T.]

Jak w podanym przykładzie, kiedy Terayama wspomina o „przyniesieniu martwego szczura z zewnątrz", często podkreśla wyraz „z zewnątrz".

„Oto pewnego dnia do takiej [typowej dla „miasta, które «wygląda spokojnie»" - T.T.] codziennej rzeczywistości ktoś przynosi martwego szczura z zewnątrz - to stanowi początek wszystkiego. Fikcja powierzona szczurowi przyprowadza z powrotem do pierwotnej formy przypadkowość «spotkania», która stała się stałą i konieczną, i ponownie organizuje ją za pomocą wyobraźni. Martwy szczur budzi ze snu całe miasto i woła o potrzebę pożegnania się ze «sprawami innych».

Spektakl jest pewnym chaosem, a aktor dla tego właśnie celu, usuwając horyzonty swój i innych, pośredniczy w kontakcie na chybił trafił."[321] [podkreślenie Terayamy - T.T.]

Zdaniem Terayamy - w teatrze ważne jest, by traktować to, co się dzieje dokoła, nie jako „sprawy innych", lecz jako „swoje", a aktor ma w tym pomagać jako „pośrednik w kontakcie", „przynoszący martwego szczura z zewnątrz".

„«Przynajmniej» - pomyślałem. Aktorzy Schechnera nigdy nie mogą przynieść z zewnątrz martwego szczura do miasta, które «wygląda spokojnie».

To, co mogą zrobić, to stać się martwymi szczurami. Nie uda się im uknucie intrygi, która by «w ciągu jednej nocy zdziesiątkowała 180.000 ludzi armii

[320] Ibid., s. 65.
[321] Ibid., s. 66. Fraza „wygląda spokojnie", przytoczona przez Terayamę z: Albert Camus, *Dżuma*, przeł. Jonanna Guze, Kolekcja Gazety Wyborczej nr 17, Mediasat Poland, Kraków 2004, s. 7.

asyryjskiej»[322]. Brakuje im zrozumienia, że «przyniesienie» jest dramaturgią. Jednak aktor to nie nazwa zawodu. Aktor nie jest «rzeczą». Aktor jest «wydarzeniem». Trzeba wiedzieć przynajmniej o tym, że na «przyniesieniu» martwego szczura polega gra aktorska, a «zmienienie się» w martwego szczura nie jest grą aktorską, lecz tylko przebraniem się."[323] [podkreślenie Terayamy - T.T.]

Fragment ten świadczy o niezwykle przytomnej wrażliwości Terayamy na dramaturgię i aktorstwo. Niepoddany fascynacji żadną ideą, ani niezanurzony w przekonaniu o jakimś założeniu, reżyser pisze, że sam aktor nie powinien stać się „martwym szczurem", lecz ma go jedynie „przynieść z zewnątrz". To znaczy, że aktor do końca pozostaje „pośrednikiem w kontakcie", „knującym intrygę", i sam nie pada ofiarą „intrygi", ani nie staje się „rzeczą", która jest narzędziem fikcji, ani samą fikcją, która jest jedynie „przebraniem się".

Kiedy Terayama wielokrotnie podkreśla wyraz „z zewnątrz", to można w tym dostrzec charakterystyczne dla reżysera poczucie przestrzeni, które korzeniami sięga pradawnej kultury japońskiej. Antropologia kulturowa pomaga w wyjaśnieniu pochodzenia poczucia przestrzeni reżysera, a zwłaszcza warto tutaj przytoczyć teorię „*marebito*" [gość], wygłoszoną przez Origuchi'ego Shinobu (1887-1953).

Jeśli chodzi o relację Terayamy i Origuchi'ego, to Origuchi publikował również jako poeta pod pseudonimem „Shaku Chōkū" i rzeczywiście uważano go za jednego z największych poetów wierszy *tanka* w powojennej Japonii. Kiedy Terayama zadebiutował jako poeta wierszy *tanka*, było to dopiero rok później po śmierci mistrza. W dodatku Origuchi był nie tylko poetą, ale też znakomitym badaczem wierszy *tanka*, pochodzących z najdawniejszych czasów, m.in. badał zachowaną do dziś, najstarszą antologię poezji japońskiej *Man'yō-shū* [Dziesięć tysięcy liscі][324] z VIII wieku.

Co więcej - Terayama, nawiązując do Origuchi'ego w autokomentarzu do swojego dramatu *Shintoku-maru* [Dziecię Shintoku], pisze, że Origuchi w swoim dziele nadał imię postaci Shintoku, pisane dwoma znakami chińskimi, oznaczającymi: „ciało" i „truciznę".[325] Choć na zapisanie tego imienia istnieją też inne zestawienia znaków, takie jak: „inteligencja" i „cnota", „bóg" i „pożytek" itd., Terayama, zgadzając się z

[322] Antonin Artaud, *Teatr i dżuma*, [w:] Antonin Artaud, *Teatr i jego sobowtór*, przeł. Jan Błoński, WAiF, Warszawa 1966, s. 42.
[323] Terayama Shūji, *Terayama Shūji engekiron-shū*, op. cit., s. 69.
[324] *Dziesięć tysięcy liści. Antologia literatury japońskiej*, przeł. Wiesław Kotański, PWN, Warszawa 1961.
[325] Za: Terayama Shūji, *Shintoku-maru* [Dziecię Shintoku], op. cit., s. 264.

Origuchi'm ze względu na tragiczny los postaci, zapożyczył od niego znaki „ciało" i „trucizna" dla imienia swojego bohatera Shintoku. Zatem niewątpliwie Terayama zapoznał się z dziełami Origuchi'ego, nie tylko poetyckimi, ale także naukowymi - folklorystycznymi i antropologicznymi. Choć nie wiadomo, w jakim stopniu był zaznajomiony z teorią „*marebito*", to ponieważ tyle razy podkreślał w swojej teorii teatru wyraz „z zewnątrz", można sądzić, że jednak bliskie Terayamie było poczucie przestrzeni, polegające na tym, że coś „z zewnątrz" jako źródło zmiany czy też szczęścia ma moc przemienić codzienną rzeczywistość.

W swoich rozprawach naukowych Origuchi wyjaśnia teorię „*marebito*". W starożytności japoński wyraz „*mare*" oznaczał „najmniejszą częstotliwość pojawienia się lub odwiedzin", a wyraz „*hito*", którego udźwięcznieniem jest „*bito*" - „boga oraz dziedzica", choć później zaczął określać wyłącznie „człowieka".[326] Origuchi pisze: „Najkrócej mówiąc, pierwotna postać *marebito*, którą mam na myśli, była bogiem. W pierwszym znaczeniu oznaczała ona byt duchowy, który, nadchodząc w czas zza morza i znajdując się w starożytnych wioskach, czyni życie ich mieszkańców szczęśliwym i wraca." [327] [podkreślenie w oryginale - T.T.] „*Marebito*" jest więc bogiem, przybywającym z rzadką wizytą, czyli „gościem-bogiem". Jeśli chodzi o miejsce, skąd przychodzi „*marebito*", to z upływem czasu zmieniało się ono w wierzeniach ludowych. „Istnieją również wioski, które nawet potem, kiedy przesiedliły się w głąb równiny, nadal wierzyły, że na *matsuri* [święto] bóg przychodzi z morza. Jednak większość przypadków stopniowo zmieniała formy wiary i zaczęła myśleć, że przychodzi on z gór lub z nieba."[328] Zatem „*marebito*" to ten, który przychodzi skądkolwiek „z zewnątrz" wioski jako miejsca codziennego życia.

Japońskie święta *matsuri* są według Origuchi'ego niczym innym niż przyjściem „*marebito*" jako „gościa" do danej wioski i ugoszczeniem go przez jej mieszkańców. Przybywał on, aby „uczynić życie mieszkańców szczęśliwym", „*marebito* czyni *hokahi* [błogosławieństwo] za pomocą słów zaklęć, a jednocześnie zmuszał ducha danej ziemi do przyrzeczenia. Co więcej - żeby zapobiec klęskom, które zdarzyłyby się w poszczególnych domach, tupał nogami, pełnymi potęgi. Chciał przez to przytłoczyć

[326] Origuchi Shinobu, *Kokubungaku-no hassei (dai-sankō) - marebito-no igi* [Powstanie literatury japońskiej (wersja trzecia) - znaczenie *marebito*], [w:] Origuchi Shinobu, *Origuchi Shinobu zenshū* [Wszystkie dzieła Origuchi'ego Shinobu], t. 1: *Kodai kenkyū (kokubungaku-hen)* [Badanie starożytności (literatura japońska)], Chūōkōronsha, Tokio 1990, s. 5. Wszystkie cytaty z tego źródła są tłumaczeniem własnym [T.T.].
[327] Ibid., s. 5.
[328] Ibid., s. 62.

ducha ziemi. […] Silne kroki *marebito* sprawiają, że przestraszony duch danej ziemi przypłaszczy się."[329] [podkreślenia w oryginale - T.T.] „*Marebito*", przychodząc „z zewnątrz" „na *matsuri* [święto]", błogosławi dobrymi słowami i ich mocą obiecuje przyszłe szczęście, a potęgą gestów tłumi to, co było dotąd ciągłe i codzienne, a przez to wprowadza zmiany do codziennej rzeczywistości. Natomiast „gospodarz" poszczególnego domu, który przyjmuje „gościa", częstuje go jedzeniem oraz piciem i zabawia go najczęściej tańcem (czasami również śpiewem), wykonanym przez „tancerza" (lub też „tancerkę"), który, należąc do strony „gospodarza", pośredniczy między nim a „gościem".[330] Zatem wówczas wokół „gościa", „tancerza" i „gospodarza" tworzy się wyjątkowy czas i przestrzeń niecodzienna, a także świąteczna.

Japoński wyraz „*matsuri*" tradycyjnie przetłumaczony jest na „służenie bóstwom, oddawanie czci bóstwom" albo też „festiwal".[331] Można spotykać również przekłady „festyn" lub „święto". Choć czasownik „*matsuru*", którego rzeczownikiem odczasownikowym jest „*matsuri*", oznacza czczenie duchów przodków lub innych zmarłych jako bóstw, a także pocieszanie bóstw czy duchów albo modlenie się do nich, odprawiając obrzęd (często zawierający taniec i śpiew) i składając ofiarę (najczęściej w postaci jedzenia i picia), to jednak tutaj przez wyraz „*matsuri*" należy rozumieć czasoprzestrzeń, w której miesza się klimat sakralny z laickim, mówiąc krótko: przestrzeń świąteczną.

Na wspomnianej wyżej konferencji prasowej po spektaklu miejskiego *Jinriki hikōki Soromon* [Mięśniolot Salomon] w Holandii Terayama dzieli się z dziennikarzem swoim interesującym spostrzeżeniem na temat „przestrzeni świątecznej".

„DZIENNIKARZ: To znaczy, chce pan powiedzieć, że na ulicach Neapolu da się zrobić [spektakle miejskie - T.T.], ale w Londynie czy w Paryżu jest trudno?
JA [= Terayama - T.T.]: Odwrotnie. Ulice w Neapolu są od początku placem święta. Ponieważ działa tam silna moc trawienia, która ufikcyjni wszystkie wydarzenia, nie da się zrobić spektakli miejskich. Taką samą rzecz można powiedzieć o strefach pieszych, które tworzone są wszędzie w niedziele. W strefach pieszych mogą się udać widowiska

[329] Ibid., s. 38-39.
[330] Origuchi Shinobu, *Nihon geinō-shi 6-kō* [6 lekcji z historii japońskiej sztuki widowiskowej], Kōdansha, Tokio 1991, s. 23 oraz s. 25-26. Tłumaczenie własne [T.T.].
[331] Jolanta Tubielewicz, *Kultura Japonii - Słownik*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1996, s. 194.

uliczne czy spektakle uliczne, ale nie uda się podnieść kurtyny spektakli, utożsamiając ich z codzienną zasadą rzeczywistości mieszkańców."[332]

Tutaj Terayama, wspominając o „placu święta", wyjaśnia, na czym polega „przestrzeń świąteczna" i jak się ona odnosi do spektaklu miejskiego. Spektakli miejskich, o których Terayama mówi, nie można tworzyć w przestrzeni, która jest od początku świąteczna czy też niecodzienna. To raczej spektakle miejskie same mają zmienić przestrzeń codzienną w świąteczną czy też niecodzienną.

Terayama uważa, że spektakl miejski można tworzyć poprzez „organizowanie przypadkowego spotkania", które jest z perspektywy codzienności niemożliwe, czyli niecodzienne i świąteczne. Dlatego może on uczynić miasto przestrzenią niecodzienną i świąteczną. Co więcej - kiedy spektakl miejski tworzy przestrzeń niecodzienną i świąteczną, funkcjonuje niczym „martwy szczur, przyniesiony z zewnątrz" lub „*marebito*", który jest „gościem", odwiedzającym „na *matsuri* [święto]", a aktor ma wówczas pełnić rolę „przynoszącego martwego szczura z zewnątrz", a nie samego „martwego szczura", którym jest spektakl czy fikcja, albo też rolę „pośrednika" między „gościem", którym jest spektakl miejski, a „gospodarzem", którym jest jego „przypadkowy" uczestnik, taki jak mieszkaniec miasta i przechodzień na ulicy.

„Na przykład, kiedy aktor staje w obliczu jakiejś codzienności, to nie może on zostać uprzedmiotowiony jako obcy, lecz musi albo zostać wchłonięty przez codzienność w sposób niejasny, albo musi wystawić grę jako fikcję z zaworem bezpieczeństwa w takim stopniu, żeby codzienność dopuszczała ją jako uzupełnienie."[333]

Według Terayamy aktor, „który wyglądał tak, jakby został zatarty w pejzażu i wplątany w codzienną zasadę rzeczywistości, wprowadza po trochu przemianę języka codziennej zasady rzeczywistości."[334] Istotne jest zatem, żeby aktor nie przynależał jedynie do niecodzienności, tak jak „pośrednik-tancerz" w świętach *matsuri* wciąż pozostaje po stronie „gospodarza", choć poprzez swoje działanie (taniec czy też aktorstwo) przemienia oblicze codziennej rzeczywistości.

Na temat „święta" Terayama, zainteresowany również teorią francuskiego

[332] Terayama Shūji, *Terayama Shūji engekiron-shū*, op. cit., s. 114.
[333] Ibid., s. 100-101.
[334] Ibid., s. 101.

socjologa Jeana Duvignaud'a (1921-2007), cytuje w swojej książce *Meiro-to Shikai* [Labirynt i Morze Martwe] następujące spostrzeżenie:

„«Wydaje się, że społeczeństwo teatralizuje niektóre role, przez co tworzy czy konstruuje społeczeństwo zsolidaryzowane bardziej od społeczeństwa rzeczywistego. Pewne rodzaje grup wyglądają jakby istniały dopiero dzięki takiej dodatkowej i wyobrażonej jedności, którą zdobyły poprzez niecodzienną lecz prawidłową sygnifikację.» (Jean Duvignaud)"[335]

Wydaje się, że Duvignaud'owi chodzi o to, że „społeczeństwo rzeczywiste" właśnie dzięki przeciwstawiającym mu się „steatralizowanym niektórym rolom" staje się „bardziej zsolidaryzowanym", a „steatralizowane" „pewne rodzaje grup" właśnie dzięki „dodatkowej i wyobrażonej jedności", zdobytej poprzez „niecodzienną lecz prawidłową sygnifikację", mogą istnieć w odrębności od pozostałej części społeczeństwa. Jednak tu mogą się zrodzić pytania: czy rzeczywiście istnieje taka „solidarność" społeczeństwa, które zupełnie oddzielone jest od „steatralizowanych" ról lub grup? Czy „steatralizowane" role lub grupy również istnieją całkiem odrębnie od społeczeństwa? Dlatego Terayama, mimo bliskich mu pojęć, takich jak „teatralizacja społeczeństwa", „wyobrażona jedność" i „niecodzienna sygnifikacja", po cytacie natychmiast kwestionuje spostrzeżenie Duvignaud'a.

„Duvignaud podkreśla nieciągłe obrazy święta w ciągłości dni. Ale czy rzeczywiście dnie są ciągłe? Czy można zapewnić, że niemające ciągłości obrazy święta nigdy nie zmienią się w «nieciągłe obrazy»?"[336]

Dla Terayamy przestrzeń świąteczna, która jednocześnie jest niecodzienna, wcale nie przeciwstawia się „ciągłości dni", czyli „ciągowi czasu, zwanemu codziennością", ani nie jest odcięta od niego. Raczej iluzją jest spostrzeżenie, że „dnie są ciągłe", czyli codzienność jest ciągła. Dlatego Terayama zadaje pytanie: czy „niemające ciągłości" i odcięte od codzienności „obrazy święta" nie stają się, a nie: z

[335] Ibid., s. 120. Najprawdopodobniej jest to cytat z książki: Jean Duvignaud, *Supekutakuru-to shakai* [Spektakl i społeczeństwo], przeł. Watanabe Jun, wyd. Hōsei Daigaku-shuppankyoku, Tokio 1973, co jest japońskim przekładem francuskiego oryginału: Jean Duvignaud, *Spectacle et société*, Denoël, Paris 1970. Przekład ten był jedyną dostępną książką Duvignaud'a w Japonii za życia Terayamy.
[336] Terayama Shūji, *Terayama Shūji engekiron-shū*, op. cit., s. 120.

góry są, „nieciągłe” i odcięte? Pytanie to zawiera w sobie jeszcze prostszą formę pytania: czy codzienność rzeczywistości nie staje się niecodziennością, skoro niecodzienność „święta” staje się niecodzienna, a nie: jest od początku i na zawsze?

Terayama nieustannie kwestionuje jasny podział przestrzeni na codzienną i niecodzienną, który jest ustalony z góry i zachowany stale, podobnie jak podział przestrzeni na codzienną i świąteczną, a także na świecką i świętą.

„Od samego początku mój pomysł na spektakl miejski zrodził się ze zwątpienia w takie oddzielenie świętości od świeckości i wynikał z ogromnych trudności współczesnego teatru, który musi zapoczątkować teatr w miejscu, gdzie w jedno zlewa się «przestrzeń świecka, w której zwyczajnie wykonuje się czy to produkcję czy też wymianę» z «obszarem zakazanym, który jest odcięty od codzienności, lub świętą przestrzenią, w której panują systemy mitologiczne».”[337]

Ponieważ Terayama dostrzega, że „problem polega na tym, że nie można traktować świątecznej przestrzeni sztuki widowiskowej i przestrzeni teatralnej jako po prostu tożsamych”[338], to uważa on:

„Teatralizacja polega na tym, żeby podzielić w pewnym ograniczonym czasie i przestrzeni rzeczywistość, która jest związkiem bez zasad między świętością a świeckością, a następnie wyciąć ją, obejrzeć i nadać jej znaczenie. Albo zrealizowaniu czynności zbiorowej z jednego planu i zniesieniu jej aż do doświadczenia wspólnego. A ostatecznie - na dotarciu do polecenia, by zreorganizować zasadę rzeczywistości za pomocą wyobraźni.”[339]

Dlatego Terayama stwarzał przestrzeń, w której miesza się świętość ze świeckością, codzienność z niecodziennością, oraz świąteczność z codziennością, a także rzeczywistość z fikcją, jak sam wspomina na samym początku. Przestrzeń teatralna, do której Terayama dążył, nie przynależy ani do jednej strony (świętość, niecodzienność, świąteczność lub fikcja), ani do drugiej (świeckość, codzienność lub rzeczywistość), lecz wyodrębnia się z obu stron jako osadzone w sobie miejsce.

[337] Ibid., s. 119.
[338] Ibid., s. 118.
[339] Ibid., s. 119. „Zniesienie” - używany jest tu japoński odpowiednik Heglowskiego terminu „aufheben”.

Do *shigai-geki* można zaliczyć spektakle: wspomniany już wyżej *Jinriki hikōki Soromon* [Mięśniolot Salomon] (1970, 1971), który odbył się najpierw w Tokio, a rok później w Nancy we Francji oraz w Arnhem w Holandii; *Chikyū kūdō-setsu* [Teoria pustej Ziemi] (1973) - w Tokio; oraz *Nokku* [Pukanie] (1975), który w Tokio doprowadził do skandalu, a nawet do ingerencji ze strony policji.[340]

Spektakl miejski *Nokku* [Pukanie] odbył się w 1975 r. od godz. 15 dnia 19 IV do godz. 21 dnia 20 IV (przez 30 godz.) w okolicach dzielnicy Suginami-ku w Tokio. Składał się on z kilkunastu „aktów", które „grano" w różnych miejscach równocześnie. Dla przykładu: jedni aktorzy nagle zaczęli odgrywać role w publicznej łaźni, gdzie ludzie spokojnie myli się lub kąpali. Dla ludzi tych była to tylko część życia codziennego, toteż zdziwili się na ten widok, a raczej przestraszyli, tracąc poczucie pewności siebie. Właścicielka łaźni również nie została powiadomiona o spektaklu wcześniej - i obraziła się. W tym samym czasie inni aktorzy - owinięci w bandaże - odwiedzali mieszkańców w ich prywatnych mieszkaniach. Nic dziwnego, że ci, którzy otworzyli aktorom drzwi i zobaczyli zabandażowanych ludzi stojących u progu własnych domów, byli tak zaskoczeni, a nawet przerażeni, że natychmiast dzwonili na policję.

Miał również miejsce „akt", w którym 200 rodzin z tej samej dzielnicy otrzymało wcześniej list z następującym zawiadomieniem:

„Przechowujemy Pana/Pani zgubę. Ponieważ chcemy ją oddać, uprzejmie prosimy po odbiór przyjść z pieczątką i niniejszym zawiadomieniem, jak wskazano poniżej:
20 IV 1975 r., godz. 13
Dział Oddania, prowizoryczne biuro Biura Rzeczy Zgubionych w Municypalnym Parku Zempukujigawa w dzielnicy Suginami-ku."[341]

W drugim dniu trwającego przedstawienia ludzie przyszli do parku po odbiór swojej „zguby", nie mając żadnego pojęcia, co to mogłoby być. Okazało się jednak, że w parku nie było nikogo, i że czekały na nich tylko puste krzesła i stoły. W tym „akcie" nie występowali aktorzy zespołu teatralnego, nie było żadnej kwestii, a treść stanowiło samo myślenie mieszkańców o swojej „zgubie". W ten sposób mieszkańcy stali się

[340] Na temat skandalicznych spektakli Terayamy - zob. też: Terumichi Tsuda, *Skandal a sztuka - na przykładzie japońskiego teatru współczesnego Terayamy Shūji*, [w:] *Skandal w tekstach kultury*, seria „Tabu-trend-transgresja" t. 2, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2013, str. 509-515.
[341] Terayama Shūji, *Terayama Shūji engekiron-shū*, op. cit., s. 14-15.

postaciami scenicznymi, których „oglądali", a raczej z którymi „spotkali się", widzowie.

W *Nokku* [Pukanie] istnieli również widzowie: oprócz mieszkańców, którzy byli pierwszymi widzami, obserwującymi to, co się dzieje w ich dzielnicy, w spektaklu brały udział także osoby, które specjalnie przyjechały na miejsce zdarzeń, aby „obejrzeć" przedstawienie. Chociaż widzowie ci byli wcześniej poinformowani, że spektakl się odbędzie, mogli kupić od zespołu teatralnego jedynie mapę dzielnicy zamiast biletu. Szukając więc fragmentów spektaklu z mapą w ręku, przychodzili do łaźni, do prywatnych mieszkań, do parku i do jeszcze innych miejsc zaznaczonych na mapie.

W ten sposób Terayama „organizował przypadkowe spotkania", co jest dla reżysera jednym z najistotniejszych znaczeń teatru. „Przestrzeń przypadkowych spotkań", którą stwarzał Terayama w swoich spektaklach miejskich, zatem wciąż charakteryzuje się zamierzoną niejasnością lub dwuznacznością, trudną do kategorycznego określenia: czy należy ona do codziennej rzeczywistości czy do świątecznej fikcji, czy jest ona ustalona z góry jako niecodzienna lub święta sfera, gdzie wszystko jest możliwe i dozwolone, czy jednak obowiązuje pewna świecka „zasada rzeczywistości".

2.3.3. Pomieszczenie zamknięte - przestrzeń wyobraźni

W tym samym okresie, kiedy Terayama poszukiwał „miasta" jako przestrzeni teatralnej, równocześnie przeprowadzał eksperymenty w „pomieszczeniu zamkniętym". Tego rodzaju eksperymentalne spektakle - w przeciwieństwie do *shigai-geki* [spektakl miejski] - reżyser nazywał „*misshitsu-geki*" [spektakl pomieszczenia zamkniętego].

Choć, rzecz jasna, „pomieszczenie zamknięte" jako przestrzeń zamknięta przeciwstawiona jest przestrzeni otwartej, której skrajnością było dla Terayamy samo „miasto", to jednak nie różnią się one pod względem tego, że reżyser wciąż szukał w nich jednej rzeczy, mianowicie „miejsca teatralnego", a według określenia Terayamy: *geki-jō* [miejsce teatralne]. Japoński wyraz „*geki-jō*", składający się z dwóch znaków chińskich, dosłownie oznacza „miejsce teatru" (lub też „miejsce spektakli"), czyli miejsce, w którym się odbywa teatr (lub też spektakle), a więc każda otwarta przestrzeń, jak miasto, może stać się *geki-jō*. Jednak wyraz ten obejmuje również konkretne pomieszczenie, ograniczone i przeznaczone z góry dla teatru, zatem czasami można go przetłumaczyć też na „budynek teatralny" czy „salę teatralną". Na przykład Terayama w

swojej książce *Meiro-to Shikai* [Labirynt i Morze Martwe] (1976) pisze: „Pisałem dotąd o tym, jak przemienić miasto w miejsce teatralne, tym razem więc pozwolę sobie wspomnieć również o tym, jak przemienić budynek teatralny w miasto."[342] Pojawiające się w tym zdaniu wyrazy: „miejsce teatralne" i „budynek teatralny" są w oryginale identycznym wyrazem: *geki-jō*.

Kiedy Terayama pisze o tym, żeby nie tylko „przemienić miasto w *geki-jō*", ale również „przemienić *geki-jō* w miasto", to chodzi mu o to, żeby nie tylko uczynić miasto jako przestrzeń otwartą „miejscem teatralnym", ale by również uczynić zamknięte i ograniczone „miejsce teatralne", jakim jest budynek teatralny, bezgraniczną przestrzenią, podobną do miasta.

„W przestrzeni wnętrza najzwyczajniejszego budynku teatralnego albo pokoju również można osiągnąć bezkres - tak jak na dworze. Mógłby on być nazwany na przykład «bezkresem tajemnicy zamknięcia», co oznacza wkroczenie w sferę fenomenologii, niemającej zjawisk."[343]

Zdaje się, że przez frazę „fenomenologia, niemająca zjawisk" Terayama chce powiedzieć, że świadomość człowieka, w tym przypadku - uczestnika spektakli *misshitsu-geki*, odnosi się do zjawisk, które są jedynie uzupełnione „za pomocą wyobraźni", ponieważ nie istnieją jako takie z powodu zamknięcia i ograniczenia przestrzeni. Dlatego Terayama, pisząc o tym, „jak można z takiej zamkniętej przestrzeni stworzyć bezkres"[344], twierdzi:

„Krótko mówiąc - bezkres to idea, która wytwarza się za pomocą medytacji. «W marzeniu, które ogarnia człowieka, zanurzonego w medytacji, szczegóły zanikają i płowieją, czas staje w miejscu, a przestrzeń rozszerza się bezkreśnie.» Jednak to ciągłe rozszerzanie się nie wystarcza jako zarys bezkresu. Jest on [= bezkres] elastyczny i przez to właśnie musi być mierzony za pomocą wyobraźni."[345]

Zamknięte pomieszczenie, które staje się bezkresne, jest niczym innym niż „przestrzenią wyobraźni". Za pomocą „wyobraźni" czy też „medytacji" można osiągnąć

[342] Ibid., s. 131.
[343] Ibid., s. 131
[344] Ibid., s. 132.
[345] Ibid., s. 132. „W marzeniu, które ogarnia człowieka…" - źródło cytatu niewiadome.

zarówno bezkres przestrzenny, jak i „bezkres tajemnicy zamknięcia" wewnątrz budynku teatralnego lub sali teatralnej.

Jednak „przestrzeń wyobraźni" nie tylko umożliwia osiągnięcie bezkresu przestrzennego czy „bezkresu tajemnicy zamknięcia", ale ze swej natury wiąże się też ze skłonnością do ograniczania lub eliminowania rzeczy. To dlatego, że ograniczenie czy eliminacja właśnie daje wyobraźni miejsce działania. Co więcej - jeżeli działa wyobraźnia, aby uzupełnić braki, to wielu rzeczy już nie potrzeba. Nic dziwnego zatem, że spektakle *misshitsu-geki* ciągle dążyły do ograniczenia czy wyeliminowania elementów, które tradycyjnie składały się na teatr.

Na przykład [346] - w *Jashūmon* [Szkodliwe wyznanie] (1971) próbowano likwidować podział na widownię i scenę, a przez to również na widzów i aktorów. Spektakl odbył się w sali teatralnej, która stała się pomieszczeniem zamkniętym, pełnym dymu i ciemności.

W *Ahen sensō* [Wojna opiumowa] (1972) ograniczono swobodne ruchy uczestników za pomocą „labiryntu". Widzowie, którzy zgromadzili się na spektakl w budynku Mickery Theater, otrzymali wiadomość, że spektakl będzie zagrany w innym miejscu. Zabrano ich więc stamtąd i doprowadzono do wejścia innego budynku, które jednak było jedynie tylnym wejściem tego samego teatru. Wpuszczono widzów do pustej sali, gdzie po chwili pojawili się Kulisi, którzy przynieśli ściany. Łącząc je ze sobą, stworzyli „labirynt", w którym, jak się okazało, widzowie zostali zamknięci. „Labirynt" ten podczas spektaklu zmieniał swoją budowę poprzez zmiany połączenia ścian. W „labiryncie" widzowie, szukając wyjścia, jednocześnie szukali nieobecnej wciąż postaci scenicznej o nazwisku „Han". Działo się tak, dlatego że w „labiryncie" ciągle spotykali inne postacie, które przez cały czas szukały „Hana". Jednak istnieli również widzowie, którzy dosłownie zostali zamknięci w czterech ścianach, ani nie zmieniających swojego połączenia, ani nie otwierających się do końca trwania spektaklu. Ponieważ ściany były zrobione z siatek metalowych, to mogli oni ze swojej ciasnej przestrzeni oglądać lub przynajmniej odczuwać fragmenty spektaklu, jednak równocześnie nieustannie narażeni byli na spojrzenia innych widzów czy też postaci

[346] Oprócz wymienionych niżej spektakli czasami do *misshitsu-geki* może być zaliczony *Garigari-hakase-no hanzai* [Przestępstwo Doktora Garigari] (1969) jako początek poszukiwania spektaklu pomieszczenia zamkniętego. Według Terayamy - w tym spektaklu „metonimicznie uznaliśmy całą wewnętrzną przestrzeń budynku teatralnego za «dom» i zbadaliśmy sekretność wnętrza." (Terayama Shūji, *Terayama Shūji engekiron-shū*, op. cit., s. 132.)

scenicznych.[347] Terayama pisze w swoich notatkach do spektaklu *Ahen sensō* [Wojna opiumowa]: „W tym spektaklu widzowie mogą mieć do czynienia tylko z częścią wydarzeń. Uzupełnianie części niewidzialnych to praca dla wyobraźni."[348]

W *Mōjin shokan* [Zapiski ślepca] (1973) zlikwidowano oświetlenie i ograniczono światła do minimum, więc w sali teatralnej panowała całkowita ciemność. Postacie sceniczne były podzielone na trzy grupy. „Grupa pierwsza to ludzie, którzy tworzą ciemność. Usuwają oni wszelką jasność - nie tylko oświetlenie, które posiada tradycyjne miejsce teatralne, ale też światła miasta za oknami, a nawet światło księżyca, dochodzące przez szpary zasłon."[349] Mieli oni odgrywać również „rolę «wywoływacza» wyobraźni"[350]. „Grupa druga to ludzie, którzy, przeciwstawiając się pierwszej grupie, próbują odzyskać kontur rzeczy poprzez «niszczenie ciemności» i przyniesienie światła." [351] Zajmowali oni miejsce tradycyjnych widzów, usiłując zobaczyć jak najwięcej ze spektaklu za pomocą „krzesiwa, zapałki, zapalniczki itd."[352] Natomiast „grupa trzecia" stanowiła „przedmiot konfliktu między tymi stronami: «powalającą widzieć» i «nie pozwalającą widzieć»", grając „jedną fabułę w sposób tradycyjny."[353] „Fabuła" ta była nieistotna i zmienna w każdym przedstawieniu, na przykład - „historia o «dzieciobójstwie». Jest to historia o tancerce, która, żeby pobrać się z brzuchomówcą, porzuca swoje dziecko z nieprawego łoża (nieślubne dziecko), pchnąwszy je nożyczkami i czyniąc je ślepym."[354] Jednak „w połowie czasu spektaklu, ponieważ nic nie widać, widzowie muszą wytężać swój słuch i dotykać rękami, a czasami nawet posiadać zdolność wzajemnego obcowania, żeby dowiedzieć się, co tam się dzieje i co jest grane"[355]. Oprócz świateł, stworzonych przez postaci z „grupy drugiej", widzowie otrzymali również zapałki, które sami mieli zapalać, aby obejrzeć spektakl choćby trochę. Wspomina Terayama o przedstawieniu w ramach IV Międzynarodowego Festiwalu Teatru Otwartego Festiwalu we Wrocławiu: „W Teatrze Polskim we Wrocławiu rozdaliśmy każdemu widzowi po trzy zapałki, żeby sam wybrał «sceny do

[347] Opisy spektaklu - za:
Ahen sensō, „Chika engeki" [Teatr podziemny] 1973, nr 6, s. 13-44; *Ahen sensō*, [w:] Terayama Shūji, *Terayama Shūji gikyoku-shū* [Zbiór dramatów Terayamy Shūji], t. 2: *Jikken engeki-hen* [Tom spektakli eksperymentalnych], Gekishobō, Tokio 1981, s. 165-204; oraz: Terayama Shūji, *Terayama Shūji engekiron-shū*, op. cit., s. 133-144.
[348] Terayama Shūji, *Terayama Shūji engekiron-shū*, op. cit., s. 137.
[349] Ibid., s. 148.
[350] Ibid., s. 148-149.
[351] Ibid., s. 149.
[352] Ibid., s. 149.
[353] Ibid., s. 149.
[354] Ibid., s. 156.
[355] Ibid., s. 155-156.

oglądania».”[356] Mimo że „spektakl ciemności” czy „spektakl niewidzialny” stał się skandalem w Warszawie i doszło w końcu do sprawy sądowej, Terayama podkreśla swoją „dramaturgię, polegającą na tym, żeby wyrzuceni [poza podział na scenę i widownię - T.T.] widzowie szukali spektaklu, zapalali zapałki i prawie nie oglądali, lecz doświadczali go”[357] i pisze: „Chodzi o to, że patrzymy na świat gołymi oczyma, przez co nawet w codziennej rzeczywistości omija nas wiele doświadczeń. Samo doświadczenie «patrzenia» uogólnia tajemniczość zamknięcia i przesłania bezkres, ponieważ poprzez zabronienie marzenia człowiekowi zanurzonemu w medytacji oraz odsłonięcie szczegółów, ryje czas i ogranicza przestrzeń.”[358]

W *Ekibyō ryūkō-ki* [Dziennik roku zarazy][359] (1975) ograniczono słowa. Spektakl ten, który wystawiano głównie w Europie, można krótko nazwać „teatrem bez słów”[360]. Wszystkie kwestie, które aktorzy mieli wypowiadać, były „przetłumaczone w «czyny wbijania gwoździ»”[361] i próbowano, „by komunikować wszystko za pomocą dźwięków, wstrząsów i gestów przy wbijaniu gwoździ”[362]. Na przykład - szybką mowę przełożono w szybkie wbicie, krzyk - w mocne wbicie, a szept - w lekkie wbicie. Terayama pisze w swoim komentarzu do spektaklu: „*Ekibyō ryūkō-ki* [Dziennik roku zarazy] zawiera w sobie wielowarstwową strukturę, w której postacie sceniczne, wyzwolone z jednakowej historii, ułożonej przez autora, mogą składać się na niejedne odmienne opowieści w zależności od imaginacji widzów. Oznacza to, że każdemu z widzów nakazuje się, aby znaleźć wyjście labiryntu spektaklu w ciągu czasu przedstawienia, czyniąc siebie «autorem opowieści».”[363]

W *Ahōsen* [Okręt błaznów[364]] (1976) ograniczono rozum. Kiedy podczas dyskusji między członkami zespołu Tenjō-sajiki podsumowano dwa poprzednie spektakle *misshitsu-geki*, w których widoczne były dychotomiczne przeciwieństwa: rzeczy widzialne i niewidzialne oraz ciało i choroba, zrodziło się pytanie: „czy sama

[356] Terayama Shūji, *Mōjin shokan* [Zapiski ślepca], [w:] Terayama Shūji, *Terayama Shūji chosaku-shū*, t. 3, op. cit., s. 366. Jest to autokomentarz Terayamy do dramatu *Mōjin shokan*. Wszystkie cytaty z tego źródła są tłumaczeniem własnym [T.T.].
[357] Ibid., s. 366.
[358] Terayama Shūji, *Terayama Shūji engekiron-shū*, op. cit., s. 144.
[359] Dramat spektaklu napisał Terayama, zainspirowany książką Daniela Defoe o tym samym tytule.
[360] Terayama Shūji, *Ekibyō ryūkō-ki* [Dziennik roku zarazy], [w:] Terayama Shūji, *Terayama Shūji chosaku-shū*, t. 3, op. cit., s. 410. Jest to autokomentarz Terayamy do dramatu *Ekibyō ryūkō-ki*. Wszystkie cytaty z tego źródła są tłumaczeniem własnym [T.T.].
[361] Ibid., s. 410.
[362] Ibid., s. 410.
[363] Ibid., s. 412.
[364] Dramat spektaklu napisał Terayama, zainspirowany satyrą niemieckiego satyryka Sebastiana Branta (1457-1521) o tym samym tytule. Funkcjonuje również tytuł polski: *Statek głupców*.

nasza podmiotowość, podejmująca tego typu przeciwieństwa, nie jest zbyt rozumna czy językowa?”[365] Terayama więc opowiada: „Zatem jako antytezę świata językowego czy świata rozumnego próbowaliśmy wymyśleć - nie idąc w kierunku supremacji rzeczy lub ciała - człowieka, który zupełnie nie rozumnie słów; który zrezygnował z rozumnego sądu; którego uczucia zupełnie nie są ciągłe; albo który po prostu tu stoi poza widzialnością i niewidzialnością, którego jednak nie da się ani przekonać, ani przywołać, czyli jakiś taki nierozumny byt. I teraz pojawia się on jako «głupiec», jednak pomyśleliśmy, że można go ująć jako «wariata» lub «szaleńca», ale też, idąc dalej, można sięgnąć aż do «błazna».”[366] Według Terayamy „tematem tego utworu jest zakwestionowanie historii «rozumu» oraz wyzwolenie z niej człowieka”[367].

Co do „ograniczenia słów” i „antytezy świata językowego” - warto przypomnieć jeden z wywiadów, udzielonych przez Terayamę, który zamieszczony jest w książce *Zōki kōkan josetsu* [Wstęp do wymiany narządów] (1982). Choć wywiad ten jest poświęcony Antoninowi Artaudowi, to reżyser wspomina również o „milczeniu typowym dla Wschodu”.

„Artaud musiał dojść do zaparcia się siebie. Psychologiczny teatr typowy dla Zachodu, oparty na kwestiach, w końcu przegrywa z milczeniem typowym dla Wschodu. Dlatego postuluje się coś takiego, jak język teatralny, przypominający egzorcyzm czy zaklęcie, który przekroczył język semantyczny. W tym języku mieszają się różne rzeczywistości, co można by chyba nazwać kosmosem obrazów. To jest dokładnie to samo, co Tenjō-sajiki próbował wyrazić w teatrze.”[368]

Mówiąc o „milczeniu”, Terayama wcale nie neguje obecności samego „języka”, lecz raczej dąży do czegoś, co nazywa „językiem teatralnym”, który „przekracza język semantyczny”, i który tworzy „kosmos obrazów”, gdzie „mieszają się różne rzeczywistości”. To dlatego, że Terayama rozumie „milczenie” jedynie jako brak „języka semantycznego” lub nieobecność „kwestii” aktorskich, opartych na psychologii, i dla Terayamy „brak” czy „nieobecność” wcale nie oznacza „pustki”, lecz pełne znaczeń bogactwo. Można powiedzieć, że obok skłonności do stworzenia świata

[365] Dyskusja *Ahō-tachi-wa kokyō-o mezasu* [Głupcy dążą do swojego kraju], „Chika engeki” [Teatr podziemny] 1977, nr 11, s. 40.
[366] Ibid., s. 40.
[367] *Terayama Shūji-no meikyū sekai* [Labiryntowy świat Terayamy Shūji], red. Sasame Hiroyuki, seria „Yōsensha Mook”, Yōsensha, Tokio 2013, s. 72.
[368] Terayama Shūji, *Terayama Shūji engekiron-shū*, op. cit., s. 241.

za pomocą słów istnieje w Terayamie również bliskość „milczenia", ponieważ „pustka" to nie to samo, co „nicość", a „milczenie" jest „pustką", za której pomocą można wypełnić spektakle. W teorii teatru Terayamy zatem można znaleźć wiele przykładów, w których reżyser pozytywnie pojmuje „nieobecność" czegoś czy kogoś oraz „pustkę", które według reżysera wypełniają „rzeczywistości".

„Codzienna zasada rzeczywistości potrzebuje zastępstwa fikcji, która za pomocą swojej sygnifikacji ma służyć do utrzymania porządku, a gdy ją uzyska, unaocznia kontur codziennej zasady rzeczywistości. Zatem codzienna zasada rzeczywistości jest zawsze wypełniona nieobecną fikcją."[369] [podkreślenie - T.T.]

Wspominając o spektaklu *Ahen sensō* [Wojna opiumowa], Terayama pisze również: „Wystawialiśmy ten utwór przez dwadzieścia jeden dni w Mickery Theater w Amsterdamie, gdzie widzowie, poprzez doświadczenia «zabawy z zagadkami» i «nawiedzonego domu», dzielili ze sobą wyobrażenie nieobecnego mężczyzny. Nasz (zespołu teatralnego i widzów) świat był wypełniony jednym nieobecnym mężczyzną i poprzez czyn szukania tego mężczyzny trwał aż do momentu, kiedy nazwaliśmy siebie nawzajem."[370] [podkreślenie - T.T.] Podobnie, kiedy Terayama omawia *Umarłą klasę* Tadeusza Kantora w swoim artykule *Chūdan-no seijigaku - Kantōru-no engeki „Shi-no kyōshitsu"* [Polityka przerwy - spektakl Kantora *Umarła klasa*] (1979), uważa, że nie tylko manekiny oraz postacie sceniczne, ale też aktorzy, a nawet sam Kantor na scenie - wszystko jest „materią", która jest „wypełniona wewnętrzną pustką"[371].

Można dostrzec, że tendencja Terayamy zarówno do ograniczenia słów, doprowadzającego nawet do „milczenia", jak i do ograniczania lub eliminowania innych elementów w spektaklach *misshitsu-geki*, a jednocześnie do dążenia ku „bezkresowi", ma wiele wspólnego z filozofią, która stanowi źródło estetyki sztuki japońskiej. Filozofia ta jest niczym innym niż myślą zenistyczną, charakterystyczną dla buddyjskiej szkoły zenistycznej, a jedną z dziedzin sztuki japońskiej, w których najwyraźniej przejawia się estetyka myśli zenistycznej, jest ceremonia herbaty *sadō* (lub *chadō*) [droga herbaty], nazywana też *chanoyu* [wrzątek herbaciany]. Japońska ceremonia herbaty *sadō*, „polegająca na uroczystym podawaniu zielonej herbaty,

[369] Ibid., s. 26.
[370] Ibid., s. 46-47.
[371] Ibid., s. 236.

według ustalonych reguł”[372], jest niczym innym niż „herbatyzmem - swoistym kultem estetyzmu” czy „kultem piękna”[373], jak pisze Okakura Kakuzō (1863-1913), znany również pod pseudonimem „Okakura Tenshin”, japoński krytyk sztuki i historyk sztuki japońskiej, w swojej książce *The Book of Tea* [Księga herbaty] (1906), którą opublikował w języku angielskim, i która później stała się kanoniczną literaturą, popularyzującą japońską ceremonię herbaty *sadō* i jej estetykę.

Okakura wspomina o relacji estetyki ceremonii herbaty *sadō* z myślą zenistyczną, pisząc: „Związek między zen a herbatą jest przysłowiowy. Już wcześniej stwierdziliśmy, że ceremonia herbaty była rozwinięciem rytuału zen. Lao-cy, założyciel taoizmu, również ściśle wiąże się z historią herbaty.”[374] Ponieważ szkoła zenistyczna jest „prawowitym spadkobiercą”[375] taoizmu, to rzecz jasna można dostrzec w estetyce ceremonii herbaty *sadō* wpływy filozofii nie tylko zenistycznej, ale również taoistyczej. Właśnie wyrażona przez założyciela taoizmu myśl o „pustce”, która później przyjęta została przez szkolę zenistyczną, daje klucz do zrozumienia pewnego oblicza estetyki sztuki japońskiej, w tym ceremonii herbaty *sadō*. Pisze Okakura:

„Twierdzi on [= Lao-cy - T.T.] mianowicie, że istotę rzeczy stanowi jedynie pustka. Na przykład o realności pomieszczenia stanowi pusta przestrzeń ograniczona dachem i ścianami, a nie sam dach i ściany. Użyteczność dzbanka na wodę polega na pustce, do której można wlać wodę, a nie na formie dzbanka czy materiale, z jakiego został wykonany. Pustka jest wszechpotężna, bo wszechobejmująca. Jedynie w pustce ruch jest możliwy.”[376]

Zatem estetyka ceremonii herbaty *sadō* również nieustannie skłania się ku „pustce”, która nigdy nie jest „nicością”, lecz obejmuje wszystko, co dzięki działaniu wyobraźni może się spełnić, i stanowi najpełniejszą formę gotowości do przyjęcia wszystkich ludzi. W ceremonii herbaty *sadō* uważa się za niezwykle istotne spotkanie ludzi, w które mają oni wejść ze świadomością, że jest ono jednorazowe i niepowtarzalne, co ujmuje się w pojęcie: „*ichigo ichie*” [jedno spotkanie na jedno życie]. Dzieląc się herbatą, podawaną przez gospodarza i kosztowaną przez gości, dzieli się

[372] Jolanta Tubielewicz, *Kultura Japonii - Słownik*, op. cit., s. 42.
[373] Okakura Kakuzō, *Księga herbaty*, przeł. Maria Kwiecieńska-Decker, Etiuda, Kraków 2004, s. 11.
[374] Ibid., s. 43. Lao-cy (VI w. p.n.e.) - in. Laozi; chiński filozof, twórca taoizmu, autor księgi *Daodejing*.
[375] Ibid., s. 45.
[376] Ibid., s. 50-51.

również chwilę wspólnego przebywania z sobą. W celu jednorazowego i chwilowego spotkania człowieka z człowiekiem za pośrednictwem ceremonii herbacianej eliminuje się wszystko, co dodatkowe, nadmierne lub nieistotne, i ogranicza się elementy ozdobne do minimum po to, żeby dobrze przeżywać samo przebywanie razem.

Kiedy Okakura opisuje „pawilon herbaciany", w którym to jednorazowe i niepowtarzalne spotkanie się odbywa, łatwo go skojarzyć z przestrzenią teatralną, która jest „przestrzenią wyobraźni".

„Pawilon herbaciany (*sukiya*) nie jest niczym innym jak prostym domkiem - słomianą chatką, jak go nazywamy. Pierwotne ideogramy, jakimi pisano tę nazwę, znaczą «siedziba wyobraźni». W późniejszym okresie różni mistrzowie ceremonii herbacianej zastąpili je rozlicznymi znakami chińskimi zgodnie ze swoją koncepcją pawilonu herbacianego, tak, że termin *sukiya* może oznaczać «siedzibę pustki» lub «siedzibę niesymetryczności». Jest to siedziba wyobraźni, efemeryczną tę strukturę zbudowano bowiem dla pomieszczenia poetyckiego impulsu. Jest to siedziba pustki pozbawiona wszelkich ozdób, prócz tych, które mają zaspokoić pewne estetyczne potrzeby chwili. Jest to siedziba niesymetryczności, gdyż poświęcono ją kultowi niedoskonałości - celowo pozostawiając pewne rzeczy niedokończone, by mogła je dokończyć wyobraźnia."[377]

Podobnie jak „pawilon herbaciany" jest „siedzibą pustki" i „siedzibą wyobraźni", „pomieszczenie zamknięte" w spektaklach *misshitsu-geki* również wypełnione jest „pustką" i „pozbawione wszelkich ozdób", a raczej elementów teatralnych, „prócz tych, które mają zaspokoić pewne estetyczne potrzeby chwili". „Przestrzeń wyobraźni" Terayamy „celowo pozostawia pewne rzeczy niedokończone", a raczej ograniczone, „by mogła je dokończyć wyobraźnia" uczestników spektakli. Jak poprzez jednorazowe i niepowtarzalne spotkanie ceremonia herbaciana skłania się ku dzieleniu się chwilą wspólnego przeżycia ze wszystkimi uczestnikami, tak samo *misshitsu-geki* również dąży do wspólnego doświadczenia „bezkresu tajemnicy zamknięcia", choćby jedynie chwilowego.

[377] Ibid., s. 61-62.

Chociaż sam Terayama, zapytany w jednym z wywiadów o powiązanie jego teatru z „filozofią Wschodu", w tym również o „Dzen-buddyzm"[378], odpowiedział ze śmiechem: „Niewiele mam wspólnego z filozofią Wschodu, ale będzie mi bardzo miło, jeśli zechce mi pani przypisać takie związki"[379], to jednak można dostrzec wiele podobieństw jego teorii teatru czy też przestrzeni teatralnej do estetyki, która przejawia się w ceremonii herbaty *sadō*. Podobieństwa te wcale nie są przypadkiem, ponieważ estetyka sztuki japońskiej czy też filozofia zarówno zenistyczna, jak i taoistyczna, wbrew świadomości Terayamy, stanowiła przynajmniej część tła kulturowego, w którym reżyser wyrósł.

2.3.4. Przestrzeń performatywna

„Performatywność" jest wspólną cechą dla wszystkich trzech omówionych wyżej przestrzeni teatralnych, stworzonych przez Terayamę, mianowicie: „przestrzeni słów", „przestrzeni przypadkowych spotkań" oraz „przestrzeni wyobraźni", a zarazem jest czymś, co w spektaklach Terayamy łączy przestrzeń werbalną z przestrzenią niewerbalną. Co więcej - „performatywność" stanowi cechę przestrzeni teatralnej z całej jego twórczości.

Przez cały okres trwania działalności teatralnej - od chwili założenia zespołu Tenjō-sajiki do swojej śmierci (1967-1983) - Terayama w swoich artykułach czy też wypowiedziach nie używał terminu „performatywność", ani nie okazywał szczególnego zainteresowania pojęciem „performans". Na przykład - w książce *Meiro-to Shikai* [Labirynt i Morze Martwe] (1976), w całości poświęconej teorii teatru Terayamy, wyraz „performans" pojawia się jedynie raz - we wstępie:

„Widząc, że «historiografia», która polega na takiej rekonstrukcji przeszłości całości, z błyskawiczną szybkością wyprzedza teraźniejszość, nie mogłem oprzeć się myśli, że sensem, dla którego prowadzę teatr, powinno być pójście pod prąd historii.

Mówiłem więc członkom zespołu, że w performansie teatralnym powinniśmy zacząć od tego, by na nowo przywołać milion wygnanych chromych, kowali i magików i stworzyć tam nową szansę spotkania. Głównym celem Laboratorium Teatralnego

[378] Wywiad z Terayamą Shūji *Nasze przedstawienia nazywano często narkotycznymi*, rozmawiała Elżbieta Morawiec, „Przekrój" 1973, nr 1492 (11 listopada), s. 8.
[379] Ibid., s. 8.

«Tenjō-sajiki» jest rewolucja zasad rzeczywistości w codzienności nie poprzez politykę. Czasami wywoływała ona obyczajowe skandale, czasami zakładała ładunek pirotechniczny w tradycyjnej «przestrzeni teatralnej» i zbliżała się do blankizmu na ulicach, a czasami stosując swobodnie magiczną moc homeopatyczną - jednocześnie zamierzała też «rozkład samego teatru».”[380] [podkreślenie - T.T.]

Wydaje się, że tutaj Terayama używa terminu „performans teatralny” w znaczeniu „czynności teatralnej” lub „przestawienia teatralnego”.

Oprócz tego - wśród licznych publikacji Terayamy można znaleźć książkę, noszącą tytuł *Pafōmansu-no majutsushi* [Magik performansu] (1985), która wydana została po śmierci reżysera jako opracowanie jego artykułów, poświęconych rożnym dziedzinom sztuki - nie tylko teatrowi, ale również filmowi, literaturze oraz sztuce w ogóle.

Choć sam Terayama nie miał do czynienia z terminem „performatywność”, ani z pojęciem „performans”, to jednak można powiedzieć, że posiadał on niezwykle wrażliwe wyczucie „performatywności”, co pokazuje jego praktyka teatralna.

Jak wskazuje Erika Fischer-Lichte w swojej książce *Estetyka performatywności* pokazuje, termin „performatywność” zawiera w sobie dwa aspekty: językoznawczy i estetyczny. Językoznawczy aspekt jest tym, co wygłosił John L. Austin (1911-60), brytyjski filozof języka, używając tego terminu po raz pierwszy w historii w roku 1955. Natomiast estetyczny aspekt jest czymś, co pojmuje się w odniesieniu do „performansu” jako rodzaju wydarzenia artystycznego.

Austin określa, że kiedy „wygłoszenie wypowiedzi jest wykonaniem jakiejś czynności, jest czymś, o czym nie myśli się normalnie jako tylko o powiedzeniu czegoś”[381], a tego rodzaju wypowiedź można nazwać „wypowiedzią performatywną” lub też „performatywem”. Oznacza to, że język nie tylko służy do opisania lub potwierdzenia rzeczywistości, która już istnieje, ale też że ma potencjał, by na nią oddziaływać i wprowadzić w niej zmiany. Co więcej - pewien rodzaj wypowiedzi czy też zdań, które Austin nazwał „performatywnymi”, ma charakter samoreferencyjny. Wówczas wypowiedź, oddziałując na rzeczywistość, zmienia jej oblicze, a nawet stwarza ją na nowo, to jest, wypowiedziana treść zaczyna istnieć jako nowa

[380] Terayama Shūji, *Terayama Shūji engekiron-shū*, op. cit., s. 9.
[381] John L. Austin, *Jak działać słowami*, [w:] John L. Austin, *Mówienie i poznawanie*, przeł. Bohdan Chwedeńczuk, PWN, Warszawa 1993, s. 555.

rzeczywistość. Natomiast rzeczywistość ta, która przez wypowiedzi została zmieniona w inną lub stworzona na nowo czy powołana do istnienia, potwierdza poprzez zmiany jej zgodności z „performatywami" i ich prawdziwość, a raczej ich „fortunność". W ten sposób samoreferencyjny „performatyw" nie tylko jednostronnie decyduje o kształcie rzeczywistości, ale też z góry przewiduje zwrotne oddziaływanie przez rzeczywistość, która go zatwierdza, a przez to nadaje ostatecznie formę, pozwalającą mu na bycie „fortunnym" i zaistnienie.

Taką właśnie samoreferencyjność języka można dostrzec również w „przestrzeni słów" Terayamy.

W „przestrzeń słów" narracja lub też wypowiedź monologowa aktorów czy postaci scenicznych tworzy „świat" poprzez swoją mowę „performatywną". Powołuje ona do istnienia taki „świat", jaki ich „performatywy" wyrażają. Zatem w „przestrzeni słów" Terayamy mowa narracyjna czy monologowa jest nie tylko kreowaniem wizerunków postaci scenicznych, ale również stworzeniem „świata" za pomocą słów. Co więcej - „stworzona" w ten sposób rzeczywistość potwierdza przez zmiany lub nowe fakty „fortunność" mowy czy wypowiedzi, które są „performatywne".

Przez „performatywność" „przestrzeni słów" w spektaklach Terayamy należy zatem rozumieć sytuację, gdy przestrzeń jest stworzona za pomocą wypowiedzi „performatywnych". „Performatywność" „przestrzeni słów" w teatrze Terayamy jest niczym innym niż „samoreferencyjnością" słów.

Jednak „performatywność" przestrzeni teatralnej Terayamy przejawia się nie tylko w jej werbalnym wymiarze, ale również w wymiarze niewerbalnym, przy czym ma z nią więcej do czynienia estetyczny aspekt „performatywności".

Estetycznej „performatywności", która pojęta jest w odnoszeniu do „performansu", niekiedy towarzyszy pewna niejasność. To dlatego, że nawet w naukowych artykułach często nadaje się terminowi „performans" wiele odmiennych definicji, które wcale nie zarysowują całego konturu terminu, ponieważ - jak opisuje Jacek Wachowski we wstępie do swojej książki *Performans* - „performansami zaczęto określać nie tylko działania o charakterze artystycznym, ale także kulturowym, społecznym, politycznym, religijnym, ekonomicznym, militarnym czy sportowym"[382].

Fischer-Lichte w *Estetyce performatywności*, zwracając uwagę na zaproponowane przez Austina „performatywy", podkreśla ich „autoreferencyjną

[382] Jacek Wachowski, *Performans*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 6-7.

naturę”[383], przez którą „tworzą rzeczywistość”, oraz ich „zdolność do destabilizacji dychotomicznych par pojęć, czy nawet zniesienia ich dychotomii” [384]. Autorka, przekładając językoznawczą propozycję Austina na dziedzinę estetyki, uważa, że taki aspekt „performatywów”, gdy tworząc nową rzeczywistość, „uruchamiają dynamiczny proces, «prowadzący do destabilizacji schematu pojęć opartego na dychotomicznych opozycjach»”[385], „nabiera szczególnego znaczenia dla estetyki performatywności”[386]. To dlatego, że: „takie dychotomiczne pary pojęć, jak: podmiot/przedmiot czy znaczący/znaczony, tracą w nich [= w „performansach, akcjach i innych przedstawieniach” - T.T.] swoją biegunowość i wyraziste różnice, stają się dynamiczne i zaczynają wokół siebie oscylować.” [387] W „performansach” czy też innych wydarzeniach artystycznych, które są „performatywne”, schemat dychotomicznych par pojęć powinien ulegać destabilizacji i powinna powstawać nowa rzeczywistość - dynamiczna i będąca wciąż w ruchu. Idąc w ślad za Fischer-Lichte, można rozumieć „performans” jako wydarzenie artystyczne, które skłania się do tego, by znajdować się wciąż w ruchu i podlegać zmianom lub wywoływać dokoła zmiany, a przez to zmierzać ku destabilizacji, a nawet ku likwidacji tradycyjnej dychotomii. „Performans” jako działanie fizyczne wówczas nie jest jedynie statycznym przedmiotem czy dziełem, które w bierny sposób czeka na interpretację lub jakiś akt ze strony odbiorców, lecz staje się „wydarzeniem”, w którym obie strony podmiotów wchodzą w interakcję, we wzajemne oddziaływanie, wykraczając poza tradycyjny schemat opozycji: podmiot/przedmiot i znajdując się pod nieustannym wzajemnym wpływem.

Fischer-Lichte, opisując „przełom perfomatywny”, który nastał w latach sześćdziesiątych XX. wieku, i na którym „nie tylko zaczęto go [= przypadek - T.T.] akceptować jako nieodłączny warunek spektaklu, ale wręcz twórczo wykorzystywać”[388], dostrzega „cele”, do których dąży „performans”. Według autorki - ówcześni reżyserzy teatralni zaczęli skupiać się na „konstruowaniu pętli feedbacku jako samozwrotnego, autopojetycznego systemu”[389]. Ponieważ system ten „z zasady ma

[383] Erika Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, przeł. Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera, Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, Kraków 2008, s. 34.
[384] Ibid., s. 34.
[385] Ibid., s. 33. Wyrazy w nawiasach « » wywodzą się z: Sibylle Kramer i Marco Stahlhut, *Das „Performative” als Thema der Sprach- und Kulturphilosophie*.
[386] Ibid., s. 33.
[387] Ibid., s. 33-34.
[388] Ibid., s. 60.
[389] Ibid., s. 60.

charakter otwarty”[390] i jego „działania nie można ani przerwać, ani nim sterować za pomocą jakichkolwiek strategii inscenizacyjnych”[391], to zamiast badać możliwości kontroli przebiegu spektaklu „próbowano za każdym razem wypracować szczególny, autopojetyczny *modus operandi*”[392], stawiając pytania: „W jaki sposób w czasie przedstawienia warunkują się wzajem działania i zachowania aktorów i widzów? Jakie czynniki mają wpływ na przebieg i wynik tych działań? Czy proces ten ma charakter wyłącznie estetyczny, czy może także społeczny?”[393] Zatem „zadaniem reżysera stało się w tej sytuacji wymyślenie takich strategii inscenizacyjnych, za pomocą których uda się stworzyć odpowiednio stymulujące warunki laboratoryjne”[394].

Fischer-Lichte zatem dostrzega, że: „Strategie inscenizacyjne, które przybierają formę testu laboratoryjnego czy gry o jasno wyłożonych zasadach, zawsze mają na względzie trzy ściśle ze sobą powiązane cele: (1) **zamianę ról** między aktorami i widzami, (2) **budowanie wspólnoty** między nimi oraz (3) różnorodne typy **kontaktu**, to znaczy relacje dystansu i bliskości, publicznego i prywatnego/intymnego, spojrzenia i kontaktu fizycznego.”[395] [pogrubienie przez Fischer-Lichte - T.T.]

„Strategie inscenizacyjne” te nie skupiają się na tym, żeby sterować działaniem „pętli feedbacku jako samozwrotnego, autopojetycznego systemu”, czyli przebiegiem spektaklu, który jest „performansem”, lub też „performatywnością” spektaklu. Lecz koncentrują się one na tym, żeby spektakl był laboratorium, tj. aby spektakl jako „performans” miał charakter laboratoryjny i badawczy. Zatem wymienione wyżej „cele” „strategii inscenizacyjnych” stanowią również „cele” „performansu”. Spełnianie ich, czyli dążenie do „zamiany ról”, „budowania wspólnoty” oraz „różnorodnych typów kontaktu” powoduje ruch, w którym „performans” wciąż się znajduje, i zmiany, którym podlega, lub które sam wywołuje dokoła, doprowadzając do destabilizacji czy likwidacji tradycyjnej dychotomii, a raczej dychotomicznej relacji tradycyjnych opozycji, takich jak aktor/widz, scena/widownia, fikcja/rzeczywistość itp.

Fischer-Lichte uważa, że „przestrzeń, w której odbywa się przedstawienie, należy pojmować jako przestrzeń performatywną”[396], ponieważ „jest ona niestabilna i

[390] Ibid., s. 60.
[391] Ibid., s. 60.
[392] Ibid., s. 60.
[393] Ibid., s. 60.
[394] Ibid., s. 60.
[395] Ibid., s. 61.
[396] Ibid., s. 174.

wciąż się zmienia”[397]. Przypisuje więc cechom charakterystycznym „przestrzeni performatywnej” przede wszystkim niestabilność i zmienność. Pisze:

„Przestrzeń przedstawienia za każdym razem specyficznie organizuje relację między aktorami i widzami, między ruchem i percepcją. Nie oznacza to jednak, że je determinuje. Przestrzeń performatywną wykorzystać przecież można wbrew jej pierwotnemu przeznaczeniu. Można również posłużyć się nią w sposób, który nie został ani zaplanowany, ani przewidziany.”[398]

Taką właśnie „przestrzenią performatywną”, która wykorzystana była „wbrew jej pierwotnemu przeznaczeniu”, było w przypadku twórczości Terayamy miasto jako miejsce teatralne albo też budynek teatralny jako pomieszczenie zamknięte.

W swoich *shigai-geki*, czyli spektaklach miejskich, w których całe miasto staje się miejscem teatralnym, Terayama tworzył „przestrzeń przypadkowych spotkań”. Performatywność „przestrzeni przypadkowych spotkań” przejawia się przede wszystkim w celowo zorganizowanym „kontakcie” między nieznanymi sobie dotąd ludźmi. Ponieważ „kontakt” ten ma charakter „przypadkowy”, tzn. nie powinien się zdarzać w logice „codziennej rzeczywistości”, to tworzy się nowa rzeczywistość, którą jest sytuacja lub wydarzenie niecodzienne, a raczej nie wiadomo, czy to niecodzienność, czy jednak codzienność?; do którego momentu istnieje rzeczywistość, a od którego momentu zaczyna się fikcja?

Poprzez „przypadkowy” „kontakt” zawiązuje się „wspólnota” uczestników spektaklu, która dzieli się niecodzienną sytuacją czy wydarzeniem w miejscu życia codziennego. Terayama rysuje „wspólnotę”, powstałą poprzez „nawiązanie relacji” lub też „spotkanie” i mającą „świadomość grupową”.

„Dramaturgia to «nawiązanie relacji». Polega ona na tym, by wspólnie i wzajemnie tworzyć relację w spotkaniu poprzez teatr, eliminując klasowe myślenie o podziale między widzem a aktorem, a przez to na organizowaniu przypadkowości w świadomości grupowej.”[399]

[397] Ibid., s. 174.
[398] Ibid., s. 175.
[399] Terayama Shūji, *Terayama Shūji engekiron-shū*, op. cit., s. 65.

Kiedy zawiązuje się „wspólnota", „eliminująca klasowe myślenie o podziale między widzem a aktorem", to dokonuje się również „zamiana ról". W spektaklach miejskich „występują" nie tylko aktorzy zespołu teatralnego, ale też przechodnie, którzy, chcąc nie chcąc, stają się widzami, a jednocześnie aktorami grającymi jakąś rolę. Ponieważ widz jako taki nie może istnieć poza spektaklem, lecz tylko w relacji z aktorem, to ich funkcje są współzależne od siebie, względne i zmienne, a nie stałe ani samoistne. Jeżeli więc widz i aktor, włączeni razem we „wspólnotę", zaczynają wspólnie doświadczać tego samego wydarzenia, to podział na grającego i oglądającego traci znaczenie i zanika. Następuje nawet „zamiana ról" poprzez ich wspólne zaangażowanie się w sytuację i oddziaływanie na wydarzenie, a także poprzez wzajemne reagowanie na to, co wykonuje drugi człowiek. Zatem w „przestrzeni przypadkowych spotkań" przekracza się dychotomiczny schemat, taki jak: aktor/widz, grający/oglądający, fikcja/rzeczywistość i niecodzienność/codzienność.

Natomiast performatywność „przestrzeni wyobraźni", którą Terayama tworzył w swoich *misshitu-geki*, czyli spektaklach pomieszczenia zamkniętego, przejawia się przede wszystkim w „wspólnocie" uczestników spektaklu, zamkniętej w jednym niewielkim pomieszczeniu. Już sama idea „spektaklu pomieszczenia zamkniętego" zakłada z góry stworzenie „wspólnoty" w zamknięciu. Ponieważ w „przestrzeni wyobraźni" celowo ograniczona lub zlikwidowana jest nie tylko przestrzeń, ale również inne elementy, które służyłyby do przedstawienia, takie jak postać sceniczna, światło, język, rozum itd., to „wspólnota" dzieli się ograniczeniami czy też brakami elementów, a także ich uzupełnianiem, podobnie jak „bezkresem tajemnicy zamknięcia", za pomocą współdziałania wyobraźni każdego uczestnika. Wówczas tworzy się jako nowa rzeczywistość powstaje sytuacja czy wydarzenie, które wymaga ustawicznego wspólnego poszukiwania elementów uzupełniających braki lub ograniczenia.

W trakcie poszukiwania uzupełniających elementów współuczestnicy spektaklu nawiązują ze sobą różnorodne „kontakty", zarówno werbalne, jak i fizyczne. Ponieważ w „przestrzeni wyobraźni" od początku likwidowano podział na scenę i widownię, można dotykać siebie nawzajem nawet w sposób bezpośredni.

Poprzez wspólne poszukiwanie uzupełniających elementów z kolei traci znaczenie różnica ról między aktorem a widzem, które stają się zamienne i względne. Przestaje istnieć ktoś, kto aktywnie prowadzi drugiego, ten, kto biernie za nim goni.

„Można też powiedzieć, że ponieważ byt zwany «widzem» nie jest ze swojej natury czymś, co jest, ale czym ma się stać, to od momentu, kiedy zostaje nazwany «ty» przez aktora i przystaje na «wzajemny dotyk», «widz» nie jest już tradycyjnym widzem, ale przemieniony zostaje w postać sceniczną, która odgrywa w spektaklu pewną rolę."[400]

Poprzez bezpośrednie „kontakty" ze sobą, jak „wzajemny dotyk", zanika wyraźny podział na grającego i oglądającego, na realny „byt" i postać fikcyjną , oraz na twórcę i odbiorcę. Co więcej - każdy współuczestnik spektaklu, oddziałując na drugiego człowieka i reagując na jego działanie, dokonuje nawet „zamiany ról". Zatem w „przestrzeni wyobraźni" przekracza się dychotomiczne pary: aktor/widz, grający/oglądający, fikcja/realność, twórca/odbiorca i scena/widownia.

Nie tylko „performatywność" charakteryzuje omówione wyżej trzy rodzaje przestrzeni teatralnej Terayamy: „przestrzeń słów", „przestrzeń przypadkowych spotkań" i „przestrzeń wyobraźni", lecz „przestrzeń performatywna", stworzona przez niego w spektaklach we wcześniejszym okresie jego twórczości teatralnej, spektaklach miejskich oraz spektaklach pomieszczenia zamkniętego, również pozwala na zjednoczenie dwóch aspektów terminu „performatywność": językoznawczego i estetycznego.

Podobnie jak w „przestrzeni słów" zdarza się wzajemne oddziaływanie między wypowiedziami a rzeczywistością, tak też w przestrzeni niewerbalnej, zarówno „przypadkowych spotkań", jak i „wyobraźni", dokonuje się interakcja między fikcją a rzeczywistością. Tak jak rzeczywistość na stwarzające oddziaływanie na nią wypowiedzi odpowiada swoim zwrotnym oddziaływaniem, potwierdzającym ich „fortunność", widz również nadaje kształt fikcji lub decyduje o jej kształcie, wpływając na nią.

Poprzez ciągły ruch oraz zmiany podczas przedstawienia, a także poprzez ustawiczną interakcję między współuczestnikami spektaklu „przestrzeń performatywna" Terayamy skłania się ku likwidacji stabilnej dychotomii, a przez to ku stworzeniu nowej rzeczywistości, w której mieszają się dychotomiczne opozycje i dokonuje się zamiana ról, budowanie wspólnoty oraz rożne sposoby kontaktu.

Oprócz trzech omówionych wyżej rodzajów „przestrzeni performatynej" Terayamy dobry przykład, świadczący o jego niezwykłej wrażliwości na

[400] Ibid., s. 26.

„performatywność" stanowią jego warsztaty teatralne. Na przykład - warsztaty, zatytułowane „Szukanie Heinricha", które Terayama prowadził w Europie w 1971 roku, polegają na „próbie poszukiwania jednej postaci nieistniejącej w rzeczywistości, Heinricha, wśród ludzi w mieście, istniejących w rzeczywistości. Można na zasadzie montażu narysować Heinricha w wyobraźni, wypełnić jego nieobecnością drugi świat, a w końcu odkryć Heinricha."[401] W przytoczonym tu fragmencie zapisu warsztatów występuje aktorka, która nazywa się „Gaby", oraz ludzie, którzy przypadkiem znaleźli się obok niej. Natomiast Terayama, jak sam pisze, jej „szukanie Heinricha" „nagrywał kamerą filmową na taśmie szesnasto-milimetrowej i robił notatki"[402].

„- Nie widzieliście Heinricha?
Tak mówiąc, Gaby wbiega do sklepu spożywczego. Ja namierzam to kamerą z teleobiektywem z tej strony chodnika.
- Heinrich zniknął.
Wtedy gruba gospodyni sklepu spożywczego beznamiętnie odpowiada:
- Heinrich jest na zewnątrz.
- Naprawdę? Gdzie? - Gaby, z szeroko otwartymi ze zdziwienia oczyma krzyknęła piskliwym głosem.
- Gdzie jest Heinrich?
- Chyba gdzieś tam grzebie w śmietniku czy coś - mówi gospodyni.
W niedzielę na ulicy Kleiststraße, na kamiennych schodach stary pies z ukosa spogląda w tę stronę."[403]

W tych warsztatach można odnaleźć wiele elementów, charakterystycznych dla „performansu". Dzięki „samoreferencyjności słów" aktorki i „gospodyni" powstaje świat, w którym gdzieś istnieje „Heinrich", tylko że akurat w momencie „szukania" go nie jest obecny. Można też dostrzec „przypadkowe spotkanie" ludzi, którzy do tej pory zupełnie nie byli ze sobą związani, a tymczasem jednak nawiązując „kontakt", tworzą relację. W dodatku za pośrednictwem nieobecnego „Heinricha" zawiązuje się „wspólnota", która dzieli się nie tylko jego „nieobecnością", ale również ewentualną „obecnością" „Heinricha" wskutek wspólnego poszukiwania go. To dlatego, że

[401] Ibid., s. 81.
[402] Ibid., s. 81.
[403] Ibid., s. 82.

„wyobraźnia" uczestników warsztatów współdziała, by wspólnie uzupełnić „brak" postaci „Heinricha". Wówczas zanika jasny podział na grającego i oglądającego, ponieważ współuczestnicy warsztatów, szukając „Heinricha", zamieniają się ze sobą rolami: pytającego i odpowiadającego, lub też udzielającego rady i słuchającego jej. Zatem warsztaty stają się „performansem", który jest wydarzeniem interaktywnym między tymi, którzy „przypadkiem" znaleźli się w nich, a osadzonymi w nich przez reżysera jako zapoczątkowującymi je, czyli między dwiema stronami, często pojmowanymi dychotomicznie.

Jednak o wrażliwości Terayamy na „performatywność" bardziej świadczy jego postawa wobec warsztatów. Warto zwrócić uwagę na to, że kiedy „Gaby wbiega do sklepu spożywczego", Terayama „namierza to kamerą z teleobiektywem z tej strony chodnika".

Według Richarda Schechnera, z którym również, podobnie jak z wieloma innymi wybitnymi ludźmi teatru, Terayama miał kontakt, „performans" to przede wszystkim „«zachowane zachowanie», «odtworzone zachowanie», «zachowanie w dwójnasób»: działanie przećwiczone i spełnione, które wpierw opanowano i wypróbowano"[404] i jest on przedmiotem badania performatyki. Perfomatyka bada zachowanie „jako" performans, to znaczy, bada „wszystko jako praktykę, zdarzenie czy zachowanie, nie jako «przedmiot» czy «rzecz»"[405]. Zatem Schechner twierdzi: „Z punktu widzenia performatyki, którą postuluję, każde działanie stanowi performans."[406] Co więcej - performatyka nie czyta zachowań jako „tekstu" do analizowania czy interpretowania, co przypomina założenie semiologii: „kultura to tekst". Performatyka, postulując raczej hasło: „kultura to performans", jak wspomina Fischer-Lichte, pyta „o «zachowanie», którym jest np. malowanie obrazu: o to, jak, kiedy i przez kogo został on sporządzony, w jakie interakcje wchodzi z tymi, którzy go oglądają, jak zmienia się z biegiem czasu"[407]. Performatyka bada każde zjawisko kulturowe nie jako „tekst" do czytania, lecz jako „performans", śledząc zmiany lub wpływy, które mogą powodować zmiany - źródło zmian i ich początek, proces dokonywania się zmian czy wywierania wpływów dokoła, oraz zmiany samego performansu.

[404] Richard Schechner, *Performatyka: wstęp*, przeł. Tomasz Kubikowski, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2006, s. 44.
[405] Ibid., s. 16.
[406] Ibid., s. 54.
[407] Ibid., s. 17.

Postawa, którą Terayama miał wobec swoich warsztatów teatralnych jest niczym innym jak postawą performatyka, który bada przebieg akcji, interakcje między ich uczestnikami oraz wszelkie nastające na bieżąco zmiany, „nagrywając kamerą filmową na taśmie szesnasto-milimetrowej i robiąc notatki". Podobne badania czy też eksperymenty, mające charakter „laboratoryjny", Terayama prowadził przez cały okres swojej działalności teatralnej.

Rozdział 3

Terayama i teatry „inne”

Po skandalicznym wystawieniu spektaklu *Mōjin shokan* [Zapiski ślepca] w Warszawie, Terayama razem z swoim zespołem Tenjō-sajiki wystawił ten sam spektakl również we Wrocławiu, w ramach IV Międzynarodowego Festiwalu Teatru Otwartego, na który artysta został zaproszony. Festiwal odbył się 20. do 28. października w roku 1973, gdzie spektakl ten, w przeciwieństwie do Warszawy, spotkał się z pozytywną i przychylną oceną, a przynajmniej z poważnym potraktowaniem i zainteresowaniem.

W wywiadzie, zorganizowanym przez tygodnik „Przekrój” z okazji przedstawienia *Mōjin shokan* [Zapiski ślepca] na Festiwalu i opublikowanej już w następnym miesiącu w numerze listopadowym (11 listopada 1973 roku), Terayama zapytany został o relację jego teatru z tradycjami nie tylko „wschodnimi”, ale też „zachodnimi”.

„S.T. [= Shūji Terayama - T.T.]: […] Nie istnieje żaden cel ostateczny, do którego zmierzałyby nasze działania. Samo szukanie jest drogą.
P. [= „Przekrój” - T.T.]: Odrzuca pan tradycję sztuki i filozofii japońskiej. A przecież samo to sformułowanie - «szukanie jest drogą» - albo słowa manifestu, wypowiadane przez aktorkę w finale spektaklu - «po to, aby więcej zobaczyć - zamykam oczy» - mają najgłębsze powiązania z filozofią Wschodu, z postawą kontemplacyjną. W Dzen-buddyzmie - także «szukanie jest drogą».
S.T.: (śmieje się) Niewiele mam wspólnego z filozofią Wschodu, ale będzie mi bardzo miło, jeśli zechce mi pani przypisać takie związki. Ale poważnie - historia nie ma wyznaczonego celu. Cele stają się dla nas dopiero wtedy, kiedy je tworzymy i dążymy do nich.
P.: Czy w pana teatrze można mówić o katharsis?
S.T.: Ja bym to nazwał raczej orgazmem niż katharsis. Nasz zespół w swoich poszukiwaniach usiłuje przywrócić każdemu z widzów utraconą zdolność przeżywania orgazmu.”[408]

[408] Wywiad z Terayamą Shūji *Nasze przedstawienia nazywano często narkotycznymi*, rozmawiała Elżbieta Morawiec, „Przekrój” 1973, nr 1492 (11 listopada), s. 8.

Prowadząca wywiad dziennikarka podaje jako przykłady tradycji „wschodnich" „sztukę i filozofię japońską", „filozofię Wschodu" i „Dzen-buddyzm" (prawdopodobnie chodzi o „szkołę zenistyczną buddyzmu mahajanistycznego[409]"; inaczej po prostu „zen"), a jako przykład tradycji „zachodnich" Arystotelesowskie pojęcie „*katharsis*", jedno z najbardziej podstawowych i znanych pojęć w poetyce i sztuce „zachodniej".

Dziennikarka zwraca uwagę na podobieństwo, a raczej pokrewieństwo spektaklu Terayamy do „filozofii Wschodu" czy „Dzen-buddyzmu", mimo że na pozór wygląda, jakby artysta „odrzucał tradycję sztuki i filozofii japońskiej". Być może, dziennikarka usiłuje doszukać się korzeni spektaklu, z których się wywiódł. Nie udlega żadnej wątpliwości, że w pewnym stopniu można dostrzec korzenie twórczości Terayamy w rodzimych dla niego tradycjach, w tym w „sztuce i filozofii japońskiej", z której wyrastał, podobnie jak i w „filozofii Wschodu", która wywierała na nią istotny wpływ przez wieki. Jednak wcale nie oznacza to, że można zaliczyć teatr Terayamy do tradycji „Wschodu"; sam odpowiada w wywiadzie: „Niewiele mam wspólnego z filozofią Wschodu"[410].

Podobnie, kiedy dziennikarka nawiązuje do Arystotelesowskiego „*katharsis*", to wydaje się, że szuka ona możliwości, dla teatru Terayamy jako odchylenia od typowego dla „Wschodu", zbliżonego do teatru „Zachodu". Możliwe, że chce ona jakoś pojąć teatr Terayamy za pomocą już znanego i bliskiego jej pojęcia, co jest naturalną reakcją na spotkanie z „innością" zupełnie obcej mu kultury. Faktem jest, że Terayama działał pod silnym wpływem teatru europejsko-amerykańskiego. Jednak w tym przypadku również nie wystarczy wstawić teatr Terayamy jedynie w „zachodni" system wiedzy o teatrze i wytłumaczyć go w sposób zrozumiały dla „Zachodu". Stąd też Terayama, udzielając niejasnej odpowiedzi: „Ja bym to nazwał raczej orgazmem niż katharsis", odmówił przyznania się do wpływu na swój teatr Arystotelesa, a więc do kanonu tradycji „zachodnich".

Zatem wygląda na to, że dziennikarka próbuje umiejscowić teatr Terayamy pomiędzy „Wschodem" a „Zachodem" albo w miejscu, gdzie stykają się dwie tradycje: „wschodnie" i „zachodnie".

[409] Inaczej „buddyzm mahajana" - kierunek buddyzmu, powstały w I wieku p.n.e., głoszący konieczność osiągnięcia oświecenia poprzez altruistyczne pragnienia i uczynki mające na cel uwolnienie od cierpień wszystkich innych czujących istot, na wzór praktyki Siddharthy Gautamy, założyciela buddyzmu znanego jako Budda Siakjamuni.
[410] Wywiad z Terayamą Shūji *Nasze przedstawienia…*, op. cit., s. 8.

Jednak tradycyjna dychotomiczna opozycja: „Wschód" - „Zachód" nie pozwala na zapoznanie się ze specyfiką ani istotą teatru Terayamy z powodu nadmiernego uogólnienia, a nawet kryje w sobie pewne niebezpieczeństwo.

Jak pisze Edward Said w swojej książce *Orientalizm* (1978 r.), „Orient", czyli „Wschód" nie istnieje jako „czysty fakt przyrodniczy"[411], lecz jest jedynie „bytem geograficznym", pojęciem „stworzonym przez człowieka" „na Zachodzie i dla Zachodu"[412]. Said określa „orientalizm" jako „zrzeszenie instytucji zajmujących się sprawami Wschodu, wydających orzeczenia na jego temat, sankcjonujących opinię, opisujących «Wschód» i szerzących wiedzę o nim, tworzących dlań normy i wreszcie opanowujących go. Mówiąc krótko, byłby to orientalizm jako zachodni sposób na dominację, przebudowę i sprawowanie władzy nad Wschodem."[413] Oznacza to, że określenie „Orient" czy też „Wschód" nie kończy się tylko na rozróżnieniu inności kultur „wschodniej" i „zachodniej" za pomocą „orzeczenia", „opinii", „opisu" oraz „wiedzy" na temat „Wschodu", ale też zawiera w sobie spojrzenie dyskryminujące „Wschód" jako gorszy oraz tendencję do narzucania „zachodnich" „norm", przez to do „przebudowy" i „dominacji" nad „Wschodem".

„[Orientalizm - T.T.] to również pewna wola czy intencja (a nie tylko jej przejaw), by zrozumieć, a w niektórych przypadkach także opanować, manipulować czy nawet zagarnąć coś, co jest najwyraźniej innym (odmiennym, nowym) światem; to wreszcie - i przede wszystkim - pewien dyskurs, który, choć nie ma z pewnością bezpośredniego związku z władzą polityczną, pozostaje jednak i funkcjonuje w procesie nierównej wymiany między różnymi siłami: polityczną (na przykład elita kolonialna lub imperialna), intelektualną (dominacja pewnych nauk, na przykład lingwistyki porównawczej, anatomii albo którejś z nowoczesnych nauk politycznych), kulturalną (na przykład reguły smaku, kanoniczne teksty, obowiązujące hierarchie wartości), moralną (na przykład idee dotyczące tego, co możemy robić «my», a czego nie mogą robić ani nawet zrozumieć «oni»)."[414] [podkreślenie w oryginale - T.T.]

[411] Edward W. Said, *Orientalizm*, przeł. Witold Kalinowski, [w:] *Teorie literatury XX wieku - Antologia*, red. Anna Burzyńska i Michał Paweł Markowski, Wydawnictwo Znak, Kraków 2006, s. 628.
[412] Ibid., s. 628.
[413] Ibid., s. 627.
[414] Ibid., s. 635-636.

To, co Said mówi o „orientalizmie", można rozszerzyć również na samą dychotomię: „Wschód" - „Zachód", która jest podziałem nie tylko dwudzielnym, ale też hierarchicznym. Oznacza to, że podział między „Wschodem" a „Zachodem" nie służy jedynie do „zrozumienia" inności „Wschodu", lecz również kryje w sobie, choć często w nieuświadomiony sposób, skłonność do „opanowania", „manipulowania" i „zagarnięcia" go, czyli do dominowania nad nim, podporządkowania go sobie, przywłaszczenia go i zmuszenia go do przekształcenia - zwłaszcza za pomocą dyskursu, który, chcąc nie chcąc, zawsze wiąże się z instytucją czy też władzą.

Celem niniejszego rozdziału nie jest ani to, by, przeglądając się cechom charakterystycznym dla teatru Terayamy, zaliczyć go jednak do teatru „Wschodu", ani to, by umiejscowić go pomiędzy „Wschodem" a „Zachodem" lub na styku dwudzielnych światów w dziedzinie teatru. Teatr Terayamy będzie raczej uwolniony od tradycyjnej dychotomii: „Wchód" - „Zachód" i traktowany jako, rzec by można, „stop teatrów" przez to, że indywidualność Terayamy będzie traktowana jako podmiot „spotkania", które dokonuje się na równi między nim a różnymi „innościami" teatralnymi lub też kulturowymi, które reżyser przeżywa.

W tekstach Terayamy rzadko występuje podział na „Wschód" - „Zachód". Trudno znaleźć jakiekolwiek wypowiedzi, w których artysta określa siebie samego jako człowieka „Wschodu" albo też wyraża swoje poczucie przynależności do cywilizacji współczesnej, która często identyfikowana jest z cywilizacją „zachodnią".

Jednak Terayama wyjątkowo używa określenia „Zachód" wtedy, gdy nawiązuje do czasów nowożytnych historii Japonii, czyli od połowy wieku XIX do końca Drugiej Wojny Światowej w roku 1945. Ponieważ Japonia w nowożytności, by nie ulec skolonizowaniu przez potęgi europejsko-amerykańskie, chcąc nie chcąc musiała otworzyć się na „Zachód" i wprowadzić jako „lepsze" wszystko, co się z niego wywodzi, począwszy od systemu politycznego do obyczajów społecznych, a nawet sposób myślenia, to Terayama określa „Zachód" jako przedmiot strachu i zachwytu ówczesnej Japonii. Zatem określenie „Zachód" dla Terayamy oznacza potęgi europejsko-amerykańskie, które w historii nowożytnej stanowiły zagrożenie ze względu na imperializm oraz siły zbrojne, za którymi goniła nowoczesna Japonia, chcąc im dorównać. Co więcej, jest ono pojęciem związanym zawsze z nowożytnością. Natomiast kiedy Terayama nawiązuje do współczesnej, czyli powojennej Japonii, to w jego wypowiedziach nie pojawia się już określenie „Zachód". Podobnie przy określeniu

siebie samego, żyjącego we współczesności, nie stosuje dychotomia: „Wschód" - „Zachód".

Dla Terayamy podział „Wschód" - „Zachód" nie jest aktualny. Ta dychotomia już nie istnieje. To dlatego, że sam jest przekonanym przeciwnikiem „hierarchicznego podziału" i zwolennikiem „spotkania" człowieka z człowiekiem na równi. Wokół artysty istnieje więc jedynie rodzimość zwana „japońską" oraz liczne inności zwane „europejskimi" i „amerykańskimi".

Zatem kiedy Terayama wciąż kieruje swój wzrok na Europę i Stany Zjednoczone, nie oznacza to wcale, że jest on zachwycony ich kulturą czy też teatrem i zamierza je reprodukować w sposób „zachodniocentryczny". Nie oznacza również, że wpadając w nastroje nacjonalistyczne, buntuje się przeciw nim i krytykuje je. Spojrzenie Terayamy na Europę i Stany Zjednoczone jest niczym innym jak wyrazem jego nieustannego dążenia do „inności", pragnienia „spotkania" z nimi, a przez to - przemienienia samego siebie. Postawa Terayamy nie tylko wobec kultur europejsko-amerykańskich, ale również wobec własnej twórczości znajduje się nawet poza dyskursem postkolonialnym, który, dzieląc świat na „kolonizujących" i „kolonizowanych" zamiast rozdzielić „Wschód" i „Zachód", krytycznie opisuje ślady „kanonów" narzuconych przez pierwszych w kulturze drugich. To dlatego, że nastawienie Terayamy świadczy o jego całkowitej otwartości na „inność" oraz ustawicznym doskonaleniu własnego „stopu teatrów" jako owocu kontaktu z nimi.

Przyjęcie teatrów czy też kultur europejsko-amerykańskich przez Terayamę dokonuje się nie tylko na jego płaszczyźnie intelektualnej. Dotyczy ono jeszcze głębszej warstwy twórczości Terayamy, a nawet samej egzystencji reżysera jako twórcy. Nie jest tak, że w Terayamie stale współistnieją różne teatry czy kultury równoważnie, ale stykają się one ze sobą, będąc „innością" wobec siebie i oddziałując na sobie nawzajem, a w końcu stapiają się w jedno i tworzą jedną indywidualność zwaną „Terayamą". W teatrach czy kulturach europejsko-amerykańskich Terayama nie szuka czegoś, czego brakuje jego twórczości. Nie jest to dla niego poszukiwanie, a raczej walka o rację bytu. Teatry czy kultury europejsko-amerykańskie, spotkane przez Terayamę, nie uzupełniają jego twórczości, lecz przemieniają ją, a także indywidualność jego samego jako twórcy.

Pod tym względem postawa Terayamy wobec „inności" nacechowana jest innym nastawieniem niż na przykład postawa Brechta wobec teatru chińskiego, Artauda wobec teatru balijskiego i Grotowskiego wobec filozofii indyjskiej. Twórcy ci zachwyceni lub zainteresowani teatrem i filozofią należących do „wschodniej" czy „innej" kultury,

poszukiwali czegoś dla swojego teatru, czegoś, co mogłoby udoskonalić własny teatr albo co by mu się przydało. Co więcej - nawet gdyby teatr czy filozofia „Wschodu" nie istniała, to trudno byłoby sobie wyobrazić, że przestaną oni istnieć jako twórcy. Natomiast jeżeliby nie istniały teatry czy kultury europejsko-amerykańskie, to nie istniałaby również indywidualność Terayamy. To dlatego, że teatry czy kultury te w tak nieodwracalny sposób tkwią w jego - nie tylko twórczości - ale też osobowości, że stanowią nieodłączną część jego egzystencji jako twórcy. Podobnie jak człowiek musi jeść, aby żyć, Terayama nie może przestać chłonąć, trawić i przyswajać wszystko, co może, a najlepiej to, co ciekawe lub przydatne.

Ponieważ w niniejszym rozdziale teatr Terayamy będzie traktowany jako uwolniony od nieaktualnego już dziś schematu: „Wschód" - „Zachód", to celem tego rozdziału nie jest przedstawienie jak poprawnie czy trafnie Terayama rozumiał i odbierał teorię teatru i jej praktykę, którą prezentowali dawni, a także współcześni mu ludzie teatru z „Zachodu", lecz tego, co Terayama czerpał od tych „innych" i jak przyswajał doświadczenia „spotkania" z nimi.

W tym rozdziale głównie będzie zaprezentowanych ośmiu „innych", ludzi teatru z Europy i Stanów Zjednoczonych, tj. Bertolt Brecht (1898-1956), Konstantin Stanisławski (1863-1938), Antonin Artaud (1896-1948), The Living Theatre (istnienie zespołu: 1947-), Jerzy Grotowski (1933-1999), Richard Schechner (1934-), Tadeusz Kantor (1915-1990) i Stanisław Ignacy Witkiewicz (1885-1939). Zostali oni wybrani, przede wszystkim, dlatego że ich nazwiska często pojawiają się w tekstach Terayamy. Artysta odnosi się nieraz do nich w swoich artykułach i książkach, kiedy przedstawia własną teorię teatru czy pogląd na teatr. Osoby ich będą omówione w parach ze względu na podobieństwo, które ma istotne znaczenie dla teatru Terayamy.

Do Brechta razem z Walterem Benjaminem Terayama odnosi się bardzo często, i to zawsze w negatywnym kontekście. W swojej książce *Meiro-to Shikai* [Labirynt i Morze Martwe] Terayama poświęca teatrowi Brechta nie tylko całe podrozdziały, ale również w wielu innych miejscach nawiązuje do niego. Natomiast do Stanisławskiego nawiązuje o wiele mniej w porównaniu z Brechtem, jednak obaj stanowią dla Terayamy jedną grupę, która reprezentuje teatr „reprodukcyjny".

Artaud jest dla Terayamy jednym z najważniejszych ludzi teatru, który swoją teorią towarzyszył Terayamie przez cały czas jego twórczości teatralnej. W wielu miejscach książki *Meiro-to Shikai* [Labirynt i Morze Martwe] z roku 1976 można znaleźć wzmianki o Artaudzie, a w drugiej książce *Zōki kōkan josetsu* [Wstęp do

wymiany narządów] z roku 1982 zamieszczony jest wywiad z Terayamą na temat Artauda jako jeden rozdział. Natomiast The Living Theatre jest według Terayamy spadkobiercą teatru Artauda i wśród współczesnych mu ludzi teatru, inspirowanych przez niego, najbardziej przejmuje jego ideę i ducha. Terayama poświęca trzy rozdziały w swoich książkach dla omówienia The Living Theatre.

Teoria aktora i ciała Grotowskiego daje Terayamie wiele do zastanowienia. Dlatego poświęca on Grotowskiemu i jego teorii jeden cały podrozdział książki *Meiro-to Shikai* [Labirynt i Morze Martwe] i w innych podrozdziałach również nawiązuje do niego i jego teorii. Schechnerowi także poświęca jeden podrozdział swojej książki. Podrozdział o Schechnerze znajduje się obok podrozdziału o Grotowskim, a nawet istnieje podrozdział, w którym pojawiają się oba nazwiska, i w którym Terayama cytuje rozmowę Schechnera z Grotowskim. Wskazuje to na fakt, że Terayama uważa ich za znajdujących się na jednej linii twórczości, powiązanych ze sobą szczególnym podobieństwem, zwłaszcza w dziedzinie teorii aktora i ciała.

Z Kantorem Terayama był osobiście zaprzyjaźniony, a nawet odczuwał pewną bliskość czy więź łączącą go z nim nie tylko odnośnie twórczości teatralnej, ale również poza teatrem. Ponieważ nie zdążył zamieścić w swojej pierwszej książce o teatrze *Meiro-to Shikai* [Labirynt i Morze Martwe] własnej analizy spektaklu Kantora, to najpierw opublikował ją w czasopiśmie „Chika engeki" [Teatr podziemny], a następnie w swojej drugiej książce zamieścił artykuł, w którym nawiązuje również do Witkacego. Z Witkacym Terayama został porównany w wywiadzie w polskim czasopiśmie z okazji Międzynarodowego Festiwalu Teatru Otwartego we Wrocławiu z roku 1973, w którym Terayama uczestniczył.

Nawiązując do tych ludzi teatru i analizując ich teorię czy też praktykę teatralną na swój sposób, Terayama dostrzega wnikliwie sedno ich teatru. Czerpiąc od nich pewne rzeczy, a jednocześnie podkreślając swoją odrębność, dochodzi do własnej teorii oraz dramaturgii i nieustannie je odnawia, a raczej przemienia.

W tekstach Terayamy występują również inne nazwiska ludzi teatru, takie jak: Mario Ricci, Robert Wilson, Peter Brook, zespół Bread and Puppet, Maurice Béjart, Luca Ronconi, Bob Wilson, Squat Theatre, Jack Smith itd. Jednak wzmianki o nich w tekstach Terayamy są jednorazowe lub krótkie; nie występują często lub nie są opatrzone informacjami szczegółowymi w porównaniu do wymienionych wyżej ośmiu nazwisk. Na przykład padają jedynie fakty: Terayama obejrzał ich spektakle, lub: ich spektakle nie opierają się na napisanych dramatach. Czasami Terayama opisuje również

ich spektakle. Jednak wzmianki te nigdy nie prezentują ani dociekliwej obserwacji, ani przenikliwej analizy, ani ostrej krytyki. Stąd można sądzić, że nazwiska spoza ośmiu wymienionych wyżej wpływały stosunkowo mało na twórczość teatralną Terayamy i jego teorię teatru.

Do najważniejszych źródeł bibliograficznych traktujących o teorii teatru Terayamy, do których niniejszy rozdział często się odwołuje, zaliczone jest czasopismo „Chika engeki" [Teatr podziemny] i książki: *Meiro-to Shikai* [Labirynt i Morze Martwe] oraz *Zōki kōkan josetsu* [Wstęp do wymiany narządów].

„Chika engeki" [Teatr podziemny] to czasopismo, które było wydawane przez zespół teatralny Tenjō-sajiki nieregularnie od maja roku 1969 do października roku 1979. Ukazało się w sumie czternaście numerów pisma. Każdy numer poświęcony jest nie tylko działalności Tenjō-sajiki, ale również najnowszym ruchom czy prądom teatru współczesnego na całym świecie. Terayama był jednym z członków redakcji czasopisma, a od czasu do czasu sam publikował w nim swoje artykuły i scenariusze teatralne.

Oprócz artykułów, które Terayama napisał dla „Chika engeki" [Teatr podziemny], wydał on za życia dwie książki poświęcone w całości własnej teorii teatru. Pierwsza to *Meiro-to Shikai* [Labirynt i Morze Martwe] (1976), a druga i ostatnia za życia - *Zōki kōkan josetsu* [Wstęp do wymiany narządów] (1982), a więc wydanej na rok przed śmiercią autora.

Meiro-to Shikai [Labirynt i Morze Martwe] była pierwszą książką Terayamy traktującą o jego własnej teorii teatru. Napisał ją w oparciu o swoje dziesięcioletnie doświadczenia teatralne, od chwili założenia zespołu teatralnego Tenjō-sajiki w roku 1967 do momentu, kiedy zabrał się do pisania książki. Mimo że na jej końcu zamieszczony jest również napisany przez Terayamę reportaż o sympozjum, w którym uczestniczył on w roku 1974 w Paryżu, to jednak większa część książki poświęcona jest swojej własnej teorii teatru. Terayama dzieli ją tematycznie na cztery rozdziały: „Widz", „Aktor", „Miejsce teatralne" i „Dramat". Wśród licznych publikacji Terayamy nie istnieje inna książka, która tak systematycznie i wyczerpująco omawia teatr w ogóle, i tak wyraźnie poświęcona jest jego własnej teorii teatru, jak ta.

Natomiast druga książka Terayamy o teatrze *Zōki kōkan josetsu* [Wstęp do wymiany narządów], w przeciwieństwie do *Meiro-to Shikai* [Labirynt i Morze Martwe], jest opracowaniem różnych artykułów i wywiadów. Jak sam Terayama pisze w „Epilogu" książki: „Jeśli można nazwać *Meiro-to Shikai* [Labirynt i Morze Martwe]

tomem zasad, to niniejsza *Zōki kōkan josetsu* [Wstęp do wymiany narządów] będzie tomem praktyk."[415] Podczas gdy pierwsza książka systematycznie omawia całą teorię teatru Terayamy, druga jest opracowaniem niezależnych od siebie tematycznie artykułów i wywiadów, takich jak, na przykład, artykuł o „Kantorze" i wywiad na temat „Artauda".

3.1. Dramaturgia spotkania - Brecht i Stanisławski

Choć nie wiadomo dokładnie, od którego momentu Terayama zaczął interesować się Bertoltem Brechtem i badać jego teatr, to jednak już w pierwszym numerze (maj 1969 r.) „Chika engeki" [Teatr podziemny], pisze w swoim artykule pt. *Gekiteki sōzōryoku, matawa kettō-no susume* [Dramatyczna wyobraźnia, albo zachęta do pojedynku], krytykując teatr Brechta: „Brecht już nie daje nam nic odczuć."[416] Ta krytyczna postawa Terayamy wobec teatru Brechta nigdy nie zmieniła się aż do końca jego działalności teatralnej. W swojej książce *Zōki kōkan josetsu* [Wstęp do wymiany narządów] nawiązuje również w wielu miejscach i różnych kontekstach do teatru Brechta oraz popierającej go teorii Waltera Benjamina, odnosząc się do nich krytycznie czy negatywnie. Dowodzi na przykład:

„Przynajmniej Brechtowsko-Benjaminowski teatr jako «sztuka reprodukcyjna» osiągnął wielki efekt, pełniąc rolę pobudzającą w takiej właśnie sytuacji [= w nowożytności, gdy zanika różnica między religią a magią, i gdy nierozłącznie ze sobą odgrywają one role duchów w historii i prowadzą społeczeństwo do snu - T.T.].

To dlatego, że świat odtworzony przez teatr, stanowiąc wierzch lustra odbijającego świat rzeczywisty, przynosił efekt obcości.

Jednakże Brechtowsko-Benjaminowski teatr mógł przekazywać jakiekolwiek doświadczenia, jedynie przekładając je w wiedzę. Dlatego teatr, który zamierzony był w celu przynoszenia efektu obcości, zawsze zmuszony był do cofnięcia do brzegu rozumu

[415] Terayama Shūji, *Zōki kōkan josetsu* [Wstęp do wymiany narządów], Nihon Buritanika, Tokio 1982, s. 307. Tłumaczenie własne [T.T.].
[416] Terayama Shūji, *Gekiteki sōzōryoku, matawa kettō-no susume* [Dramatyczna wyobraźnia, albo zachęta do pojedynku], „Chika engeki" [Teatr podziemny] 1969, nr 1, s. 11.

ogólnego i […] w końcu już nie mógł wyjść ze sfery zajęć pozalekcyjnych w sali szkolnej, zwanej teatrem."[417]

Terayama zawsze traktował Brechta i Benjamina jako jedno, to znaczy, jako współtwórców jednego teatru, zwanego „teatrem epickim", który, opierając się na teorii „efektu obcości", zawdzięcza wiele również idei „sztuki reprodukcyjnej". Można powiedzieć, że Terayamę przez cały czas swojej działalności teatralnej cechowała krytyczna postawa wobec teatru Brechta oraz popierającej go teorii Benjamina. Nawiązywał wciąż do ich teatru czy teorii i krytykował ich. Zatem byłoby trudno znaleźć jakiekolwiek dowody, świadczące o tym, że Terayama zaczerpnął coś dla swojego teatru bezpośrednio od nich.

Mimo to jednak wcale nie oznacza to, że Brecht oraz Benjamin nie dawali niczego teatrowi Terayamy. Wystarczy zwrócić uwagę na to, jak często tekstom Terayamy, poświęconym jego teorii teatru lub twórczości teatralnej, towarzyszyły wzmianki o Brechcie czy też Benjaminie.

Warto policzyć, ile tekstów o teatrze Terayama publikował w „Chika engeki" [Teatr podziemny] do momentu publikacji jego pierwszej książki o teatrze *Meiro-to Shikai* [Labirynt i Morze Martwe] w czerwcu roku 1976, a w ilu z nich można znaleźć wzmianki o Brechcie lub Benjaminie.

Od pierwszego numeru (maj 1969 r.) do dziesiątego (kwiecień 1976 r.) „Chika engeki" [Teatr podziemny], czyli w ciągu ośmiu lat, Terayama opublikował w sumie dwadzieścia osiem pozycji pod swoim nazwiskiem, wliczając w to własne artykuły oraz krótkie teksty, dramaty czy scenariusze teatralne oraz notatki reżyserskie, sympozja, rozmowy oraz wywiady, w których wziął udział, a także przekłady poezji. Wśród tych pozycji można wyliczyć osiem artykułów lub krótkich tekstów i osiem sympozjów, rozmów lub wywiadów, w których Terayama nawiązuje do Brechta w dziesięciu miejscach, a do Benjamina w sześciu miejscach. Fakt ten świadczy o tym, że nawiązuje do nich niezwykle często, mimo że nieustannie ich krytykuje.

Zatem można powiedzieć, że dla Terayamy teatr Brechta oraz Benjamina od początku i przez cały czas istniał jedynie jako zły przykład, w którego ślady nie należy iść. Jednak w ten sposób paradoksalnie ich teatr wywierał nieustanny wpływ na działalność teatralną Terayamy, nadając jej kierunek i przyczyniając się do

[417] Terayama Shūji, *Terayama Shūji engekiron-shū* [Zbiór teorii teatru Terayamy Shūji], Kokubunsha, Tokio 1983, s. 277-278. Wszystkie cytaty z tego źródła są tłumaczeniem własnym [T.T.].

ukształtowania idei jego teatru. Dlatego, przed rozpoczęciem rozważania wpływu ich teatru na twórczość Terayamy, warto zbadać, w jaki sposób Terayama rozumiał i krytykował teatr Brechta i Benjamina.

Terayama czerpał wiedzę o teatrze Brechta głównie z jego traktatów teoretycznych. W swoich książkach odwołuje się nie tylko do dramatów Brechta, ale też do jego rozpraw, które zamieszczone zostały w książkach opracowanych wyłącznie w Japonii i przetłumaczonych na język japoński. Pierwsza z nich to *Engekiron* [Teoria teatru][418], która ukazała się w roku 1954. Znajdują się w niej cztery rozprawy Brechta z lat 40. XX wieku. Te cztery teksty zostały wybrane przez tłumacza ze względu na to, że według niego najlepiej przedstawiają zarys teorii teatru Brechta. Poprawione wydanie tej książki ukazało się w roku 1963. Druga książka Brechta o jego teorii teatru nosi tytuł *Konnichi-no sekai-wa engeki-ni yotte saigen dekiru-ka* [Czy świat dzisiejszy może być odtworzony przez teatr?][419], która wydana została w roku 1962. Znajdują się w niej wszystkie cztery wspomniane wyżej rozprawy oraz wiele innych tekstów Brechta z lat 1930-1950. Terayama często cytuje właśnie z tej książki.

Oprócz traktatów teoretycznych samego Brechta, Terayama cytuje również rozprawy Benjamina. Omawiając teatr Brechta, Terayama często odwołuje się do książki Benjamina o Brechcie, *Burehito* [Brecht][420], która jest japońskim przekładem całości niemieckiego oryginału *Versuche über Brecht* [Próby na temat Brechta][421], i która wydana została jako tom dziewiąty serii „Dzieła Waltera Benjamina" (w sumie 15 tomów) w roku 1971 w Japonii. W tej właśnie książce zamieszczony jest przekład uzasadniającej teatr epicki rozprawy pt. *Was ist das epische Theater?* [Co to jest teatr epicki?]. W celu określenia charakteru teatru epickiego Terayama nawiązuje również do przekładu rozprawy Benjamina pt. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* [Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej], wydanego w tomie drugim serii „Dzieła Waltera Benjamina" w roku 1970 w Japonii[422].

---

[418] Bertolt Brecht, *Engekiron* [Teoria teatru], przeł. Komiya Kōzō, Daviddosha, Tokio 1954 (wydanie pierwsze) oraz 1963 (wydanie poprawione).
[419] Bertolt Brecht, *Konnichi-no sekai-wa engeki-ni yotte saigen dekiru-ka* [Czy świat dzisiejszy może być odtworzony przez teatr?], oprac. i przeł. Senda Koreya (in. Korenari), Hakusuisha, Tokio 1962.
[420] Walter Benjamin, *Burehito* [Brecht], przeł. Nomura Osamu i in., seria „Dzieła Waltera Benjamina" t. 9, Shōbunsha, Tokio 1971.
[421] Walter Benjamin, *Versuche über Brecht* [Próby na temat Brechta], herausgegeben von Rolf Tiedemann, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1966.
[422] Walter Benjamin, *Fukusei gijutsu-no jidai-ni okeru geijutsu sakuhin* [Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej], przeł. Takagi Hisao i Takahara Kōhei, [w:] Walter Benjamin, *Fukusei gijutsu jidai-no geijutsu* [Sztuka w dobie reprodukcji technicznej], przeł. Takagi Hisao, Takahara Kōhei i in., seria „Dzieła Waltera Benjamina" t. 2, Shōbunsha, Tokio 1970.

Natomiast jeśli chodzi o praktykę teatru Brechta, to Terayama prawdopodobnie miał okazje oglądać spektakle zespołu Berliner Ensemble, założonego przez Brechta, choć nie podaje żadnych konkretnych informacji o spektaklach, które obejrzał, ani o ich tytułach, ani datach czy o miejscach przedstawienia. Jedynie z następującej wzmianki o Berliner Ensemble można się domyślić, że kiedyś obejrzał jakieś jego spektakle:

„Nudna gra zespołu Berliner Ensemble nie wynika ze zdolności obecnych aktorów, lecz była od początku wliczona do dziedzictwa Brechta - w każdym razie nawet gdyby Brecht żył, wówczas to, co potencjalnie próbowałby podjąć jako temat, byłoby niczym więcej niż referat o tym, że «wreszcie jesteśmy zdolni zastosować kserokopiarkę do człowieka».”[423]

Widać, że po obejrzeniu spektakli zespołu Berliner Ensemble Terayama nie był zadowolony i nabrał negatywnego nastawienia do teatru Brechta.

3.1.1. Teatr „edukacyjny” i teatr „do oglądania”

Jako negatywne określenia teatru Brechta Terayama przypisuje mu cztery przymioty: „edukacyjny”, „do oglądania”, „reprodukcyjny” oraz „dramatyczny”. Z teatru „edukacyjnego”, który ma skłonność do „edukowania” widzów, wywodzi się w konsekwencji teatr „do oglądania”, czyli „oglądany” przez nich z zainteresowaniem. Natomiast z teatru „reprodukcyjnego”, który, „reprodukując” wspomnienia oraz gesty, sam staje się „reprodukcją” rzeczywistości, wywodzi się teatr „dramatyczny”, czyli opierający się na autorskich „dramatach” i „reprodukujący” je. Terayama w swojej książce *Meiro-to Shikai* [Labirynt i Morze Martwe] poświęca dwa podrozdziały teatrowi Brechta, omawiając w jednym miejscu głównie jego jako teatr „edukacyjny” i „do oglądania”, a w drugim miejscu - jako teatr „reprodukcyjny” i „dramatyczny”.

Podrozdziałowi, w którym Terayama omawia teatr Brechta jako „edukacyjny”, nadaje tytuł: „Widzowie nie chcą być edukowani”. Terayama z jednej strony ceni reformę, wprowadzoną do ówczesnego teatru przez Brechta oraz popierającego go teoretycznie Benjamina, pisząc: „Ich [= Brechta i Benjamina - T.T.] rola polegała jedynie na takim reformowaniu, by współpracować ze swoją epoką. Dwaj «B»

[423] Terayama Shūji, *Terayama Shūji engekiron-shū*, op. cit., s. 93.

wypędzili ze sceny również sensacyjną fabułę oraz tragicznego bohatera. Wypędzili też «Arystotelesowską *katharsis*, [...] koncepcję uwolnienia się od afektów dzięki identyfikacji ze wzruszającym losem bohatera».”[424] Z drugiej strony jednak dla Terayamy wyzwolenie teatru zarówno z dramatyzmu i tragizmu, jak i z „Arystotelesowskiej *katharsis*” było nie tyle istotne, ile „dwaj «B»” podkreślali „oddziałującą moc teatru czy jego efekt edukacyjny”[425], z czym Terayama nigdy nie mógł się zgodzić. Stąd Terayama z całą wątpliwością cytuje rozprawę Benjamina na temat teatru epickiego Brechta: „«Jeszcze scena leży na podwyższeniu, ale już nie wyłania się z niezmierzonych głębi; przekształciła się w podium. Na tym podium trzeba się urządzić.» (*Was ist das epische Theater - Co to jest teatr epicki?*)”[426] Terayama krytykuje „dwóch «B»” za to, że uczynili z teatru „szkołę”, pisząc dalej: „Jednak jeśli sala teatralna jest «klasą szkolną», scenariusz - podręcznikiem, a gra aktorska - materiałami dydaktycznymi, to konsekwentnie widzowie są nikim więcej niż uczniami […].”[427] Terayama odczuwa w teatrze epickim „myślenie kastowe, polegające na «edukowaniu» widowni z góry sceny”[428] i zadaje całkiem słuszne pytanie: „Właściwie jacy dramatopisarze czy aktorzy w ogóle mają prawo edukować widzów?”[429]

Terayama krytykuje „edukacyjny” teatr epicki nie tylko z powodu samego „myślenia kastowego”, ale również ze względu na problemy, które dostrzega w teatrze epickim, i które wiążą się z naturą teatru „edukacyjnego”. Terayama nie może ich przeoczyć, ponieważ są one niezwykle istotne, a raczej szkodliwe dla teatru, który byłby dla Terayamy idealny. Teatr „edukacyjny”, za który Terayama uważa teatr epicki Brechta, nie tylko polega na przekazaniu widzom budującej czy potrzebnej wiedzy lub informacji. Teatr „edukacyjny”, rzecz jasna, ze swej natury wymaga „rozumienia” spektakli, a nie „czucia” ich przez widzów, którzy są „nikim więcej niż uczniami”. Terayama pisze:

---

[424] Ibid., s. 39. Terayama przytacza tu przekład drugiej wersji rozprawy *Was ist das epische Theater?* [Co to jest teatr epicki?], która również zamieszczona jest w tej samej książce, co przekład pierwszej wersji. Korzystam z polskiego przekładu rozprawy [T.T.]: Walter Benjamin, *Co to jest teatr epicki?*[druga wersja], przeł. Krystyna Krzemień, „Miesięcznik literacki” 1976, nr 6 (czerwiec), s. 52.
[425] Terayama Shūji, *Terayama Shūji engekiron-shū*, op. cit., s. 27.
[426] Ibid., s. 39. Terayama sam podaje niemiecki tytuł rozprawy Benjamina razem z tytułem przekładu japońskiego. Korzystam jednak z polskiego przekładu rozprawy [T.T.]: Walter Benjamin, *Co to jest teatr epicki?* [pierwsza wersja], przeł. Krystyna Krzemień-Ojak, [w:] *Brecht w oczach krytyki światowej*, wyb. Roman Szydłowski, red. serii Henryk Krzeczkowski, PIW, Warszawa 1977, s. 14.
[427] Terayama Shūji, *Terayama Shūji engekiron-shū*, op. cit., s. 41.
[428] Ibid., s. 40.
[429] Ibid., s. 42.

„W teatrze epickim Brechta widzom nakazuje się mieć «wolne od napięcia zainteresowanie», a ich zdolność wczuwania się w rolę wcale nie jest uważana za ważną. Ale czym właściwie jest «wolne od napięcia zainteresowanie»? Brecht mówi, że polega ono na posiadaniu zdolności do poczucia obcości (*Verfremdung*). By «rozumieć» spektakl jako sytuację, a nie jako fabułę."[430]

W tym właśnie celu doprowadzania widzów do „rozumienia" spektakli jako sytuacji przygotowane i zastosowywane są wszelkie środki czy techniki sceniczne oraz aktorskie, jakimi są m.in. „efekt obcości" (wyobcowanie) i „przerwy".

„Na przykład w teatrze epickim Brechta często widzi się «przerwy». Te «przerwy» są okazją do wyobcowania. Przerywa się grę aktorską «w chwili przewidzianej na to, by tłum położył zdania na szalę wagi». Tylko że wtedy widzom nie nakazuje się czuć, ale rozumieć «gesty» i kwestie - czyli obiektywne tworzywo, które zostało im dane."[431]

„Gesty" te, nazwane przez Benjamina w jego rozprawie „gestami możliwymi do cytowania"[432], również są już obrobione „do tego stopnia, żeby widzowie mogli cytować"[433] je, a przez to „rozumieć" je. Wszelkie środki czy techniki stosowane w teatrze Brechta - począwszy od scenariusza, który jest „podręcznikiem", do gry aktorskiej, która jest „materiałami dydaktycznymi" - są po to, by skutecznie przekazać „uczniom" właściwą wiedzę czy informację i doprowadzić ich do „rozumienia" spektaklu, a przez to „edukować" ich. Wszystko podporządkowane jest tu celowi teatru, którym jest „edukowanie" widzów.

Terayama dopatruje się problemu teatru epickiego również w charakterze jego przekazu wiedzy czy informacji. Pisze o tym, jednocześnie podkreślając jego decydujący wpływ na późniejszy teatr współczesny:

„Tradycyjnie aktor był dla widza jedynie pewnym symbolem. Uważano, że wydarzenia

[430] Ibid., s. 39-40. Termin „wolne od napięcia zainteresowanie" jest zaczerpnięty przez Terayamę z: Walter Benjamin, *Co to jest teatr epicki?* [druga wersja], op. cit., s. 52. Wyraz „*Verfremdung*" jest zaczerpnięty przez Terayamę z teorii Brechta, który mówi o „efekcie obcości". Japońskie tłumaczenie „efektu obcości" brzmi tak, jak „udziwnienie" lub „uniezwyklenie", o którym mówił formalizm rosyjski.
[431] Terayama Shūji, *Terayama Shūji engekiron-shū*, op. cit., s. 40. Przytoczony przez Terayamę cytat jest zaczerpnięty z: Walter Benjamin, *Co to jest teatr epicki?* [druga wersja], op. cit., s. 53.
[432] Walter Benjamin, *Co to jest teatr epicki?* [druga wersja], op. cit., s. 53.
[433] Terayama Shūji, *Terayama Shūji engekiron-shū*, op. cit., s. 40.

na scenie są pseudo-rzeczywistością, a «teatr» polega na przełożeniu doświadczeń w historycznym świecie na wiedzę, zwerbalizowaniu ich i ich zreprodukowaniu lub przywróceniu.

Walter Benjamin i Brecht ustanowili pojęcie teatru jako «sztuki reprodukcyjnej», czyniąc grane w nim «gesty» cytowalnymi, a przez to podkreślali takie kwestie, jak oddziałująca moc teatru czy jego efekt edukacyjny. Wtedy widz był «odbiorcą», a aktor i reżyser - «dawcą». Ponieważ przekaz był wykonywany jednokierunkowo i nigdy nie funkcjonował jako oddziaływanie wzajemne, widz nie mógł uczestniczyć w «tworzeniu spektaklu». Jednak ponieważ istniała możliwość dla zastosowania tu pojęć naukowych, teatr współczesny po Brechcie musiał być manipulowany zgodnie z wolą reżysera czy aktora.

Widz nie był tam nikim więcej jak «podglądaczem mającym pozwolenie na obecność» i był jedynie ssakiem «interpretującym» ruchy i gesty innych. W sali teatralnej umierała rzeczywistość, a istniała wyłącznie pseudo-rzeczywistość usymbolizowana."[434]

W teatrze Brechta przekaz wiedzy czy informacji siłą rzeczy nabiera charakteru „jednokierunkowego", ponieważ w teatrze „edukacyjnym" zawsze istnieje nieusuwalny hierarchiczny podział między „dawcą" znającym się na „pojęciach naukowych" a nieznającym się na nich „odbiorcą". Widz, który jest „uczniem" w teatrze Brechta, staje się jednocześnie „odbiorcą" wiedzy czy informacji, który niczym nie różni się od „ssaka «interpretującego»", ponieważ jako „podglądacz mający pozwolenie na obecność" jest całkiem pozbawiony możliwości współuczestnictwa w „oddziaływaniu wzajemnym" i wciąż zatrzymany na drugiej stronie. Stąd w „spektaklu" tworzą się dwa światy, które są stale oddzielone od siebie.

„Na zewnątrz sceny oraz na widowni [w teatrze epickim Brechta - T.T.] istnieją dwa rodzaje doświadczenia, a wewnątrz sceny oraz na widowni istnieje mieszanina dwóch rodzajów wiedzy. Jednak jeśli sala teatralna jest «klasą szkolną», scenariusz - podręcznikiem, a gra aktorska - materiałami dydaktycznymi, to konsekwentnie widzowie są nikim więcej niż uczniami, nieskończenie oddzielonymi od rzeczywistości teatralnej, przedstawionej na scenie."[435]

[434] Ibid., s. 27-28.
[435] Ibid., s. 41.

Ten hierarchiczny i definitywny podział na dwa światy, które nigdy nie mieszają się w jeden, ani nie spotykają się ze sobą, również wynika z natury teatru „edukacyjnego". Dlatego Terayama dostrzega jako konsekwencję teatru „edukacyjnego" teatr „do oglądania".

W teatrze „edukacyjnym" widz, „nieskończenie oddzielony od rzeczywistości teatralnej", staje się jedynie obserwatorem, który koncentruje się na „oglądaniu". Ponieważ teatr epicki Brechta wymaga od widza wyłącznie „rozumienia" spektakli jako sytuacji czy też pokazanych przez aktorów gestów, to widz musi je oglądać, żeby trafnie je odczytać ani ich nie przeoczyć. Wówczas widz, nie angażując się do „rzeczywistości teatralnej", poprzestaje na obserwowaniu jej z „wolnym od napięcia zainteresowaniem". Jednocześnie cofając się ku sobie samym i utrzymując spokój w swoim świecie wewnętrznym, ma przed sobą świat jedynie „do oglądania", a raczej „do podglądania".

„«Widz», będący podglądaczem w zamkniętym pomieszczeniu, począwszy od widza filmu, a skończywszy na podglądaczu z *Piekła* Barbusse'a, nawiązywał kontakt ze światem poprzez «oglądanie» i tłumaczył wszystko na «rzeczywistość w ciemnym pudełku» [= przypominająca obraz świata, ujęty w „*camera obscura* (ciemnym pudełku)" - T.T.], ale przez to czynił siebie samego outsiderem i oddalał się od innych doświadczeń, takich jak «słuchanie», «wąchanie», «dotykanie» i «smakowanie».”[436]

Teatr „edukacyjny", jakim jest teatr epicki Brechta, ze swej natury wymaga od „ucznia" skupienia się na „oglądaniu", a nie np. na „dotykaniu" rękami. Pisząc o teatrze „do oglądania", który zastępuje wszystkie doświadczenia zmysłowe „oglądaniem", Terayama krytycznie odnosi się do „myśli o próbach przekazywania tych [= wykonywanych w spektaklach - T.T.] gestów i ruchów ciała wyłącznie poprzez «oglądanie», czyli o zastąpieniu jednej wartości drugą wartością”[437]. Według Terayamy każde doświadczenie zmysłowe, zawierające się w spektaklach ma być przeżyte jako

[436] Ibid., s. 41-42. Terayama poprzedza ten fragment wzmianką o „*camera obscura* (ciemne pudełko)" i zdaniem, że widzowie „przy pięknej pogodzie wiercą dziurę w ścianie pokoju i podglądają zewnętrzne pejzaże, odbijające się do góry nogami na przeciwległej ścianie". Tak więc „rzeczywistość w ciemnym pudełku" to obraz świata, oglądany przez widzów w ciemnym pomieszczeniu, co przypomina film w kinie.

Henri Barbusse (1873-1935) - francuski pisarz; napisał w 1908 r. powieść *Piekło*. Bohater *Piekła* wynajmuje pokój w paryskim hoteliku i przez dziurę, którą przypadkiem znalazł na ścianie, zaczyna podglądać życie różnych sąsiadów, którzy też są tylko chwilowymi gośćmi hoteliku.

[437] Terayama Shūji, *Terayama Shūji engekiron-shū*, op. cit., s. 42

takie i nie należy go „zastępować" innym doświadczeniem, ani „tłumaczyć" na „rzeczywistość w ciemnym pudełku", która stale podlega intelektualnej obróbce, zwanej „interpretacją". Jednak teatr „do oglądania" zmusza widza do rezygnacji z innych doświadczeń zmysłowych i do przekształcenia wszystkich doświadczeń na „oglądane", pozwalając mu nie angażować się do „rzeczywistości teatralnej", która właśnie się dzieje, i pozostać „outsiderem", który sam siebie od niej odcina, ograniczając się do przeżycia jedynie intelektualnego. Terayama mówi:

„Nie zgadzam się na to, że w miejscu teatralnym znajduje się «podium», a jednocześnie również zaprzeczam temu, jakoby teatr jako środek dydaktyczny podporządkowywał się politycznemu przeznaczeniu. Ponadto nie mogę przestać wątpić w takie anty-katharsisowe myślenie intelektualistów, że «edukacja» próbuje mieć łączność ze światem tylko za pośrednictwem wolnego od napięcia zainteresowania oraz «oglądania»."[438]

Wypowiedź ta oznacza, że teatr „do oglądania" jest wytworem „intelektualistów", którzy, czyniąc widzów „outsiderami" i zamykając ich w sobie samych, utrzymują „anty-katharsisowe myślenie" o kontaktowaniu się ze światem tylko poprzez „wolne od napięcia zainteresowanie" i odbiorze „rzeczywistości teatralnej" jedynie na poziomie intelektualnym. Ta „anty-katharsisowa" postawa „intelektualistów" nigdy nie pozostaje bez związku z „edukacyjnością" teatru, a „edukacja", rzecz jasna, zawsze musi ulegać dążeniu do „politycznego przeznaczenia" i użyteczności, z góry przewidzianej i oczekiwanej.

Zatem teatr „edukacyjny" i teatr „do oglądania", tworząc grupę „outsiderów" i oddzielając widzów murami intelektu, a jednocześnie oddając się „politycznej" użyteczności teatru, nigdy nie wykracza poza „hierarchiczny podział" czy też „myślenie kastowe", a więc nie tworzy „spotkania", do którego Terayama nieustannie zmierza w swoim teatrze. Dlatego też Terayama krytykuje teatr „edukacyjny" i teatr „do oglądania" jako jego konsekwencję tego, co dostrzega on w teatrze epickim Brechta.

3.1.2. „Wczuwanie się" a „kserokopia"

[438] Ibid., s. 42.

Terayama krytykuje teatr Brechta również jako teatr „reprodukcyjny".

Kiedy mówi się o teatrze „reprodukcyjnym", to najłatwiej można go skojarzyć z teatrem Konstantina Stanisławskiego albo ze spektaklami opartymi na tzw. „systemie Stanisławskiego". Terayama określa je także jako „teatr reprodukujący (imitujący) rzeczywistość", opisując sytuację współczesnego mu teatru w świecie:

„Rzeczywiście, skończyła się epoka wykształcenia i majątku. Spełnił swoją rolę nie tylko teatr reprodukujący (imitujący) rzeczywistość (np. utwory według systemu Stanisławskiego), ale również teatr nie-reprodukujący (nie-imitujący) rzeczywistości (np. utwory Jarry'ego, Ionesco, a także Geneta).

Wszystko, co się w nich mieściło - zarówno edukacyjna czy oddziałująca moc, charakterystyczna dla Brechta, jak i niemoralne okrucieństwo oraz erotyzm, charakterystyczne dla Geneta czy Arrabala były w końcu - jak się okazało - jedynie pseudo-rzeczywistością, którą inni ludzie grają i wystawiają na scenie."[439]

Spektakl oparty na „systemie Stanisławskiego" „reprodukuje (imituje) rzeczywistość", którą stanowią, przede wszystkim, dramat autora i pamięć aktora. To znaczy, że odtwarza na scenie „rzeczywistość" człowieka, zawłaszcza „rzeczywistość" wewnętrzną, która już jest zapisana w dramacie autora czy też zachowana w pamięci aktora.

Jednak Terayama nazywa odtworzoną w spektaklu „rzeczywistość" jedynie „pseudo-rzeczywistością". To dlatego że „rzeczywistość" ta nie tylko stanowi „rzeczywistość" wtórną, lecz też jest odtworzona na „scenie" podobnej do rezerwatu i tworzy świat zupełnie oddzielony od widza i jego codzienności. Również dlatego że jest odtworzona przez „innych ludzi", zwanych autorem i aktorem, którzy nigdy nie stwarzają ujednoliconej i pełnej „rzeczywistości teatralnej" poprzez zaangażowanie widza do niej. Zatem odtworzona „rzeczywistość" musi pozostać „pseudo-rzeczywistością", nie stając się ani „rzeczywistością" codzienną, ani „rzeczywistością teatralną".

Wzmianki o Stanisławskim można znaleźć w tekstach Terayamy należących do najwcześniejszego okresu jego twórczości teatralnej, podobnie jak o Brechcie. Już w

[439] Ibid., s. 16. Alfred Jarry (1873-1907) - francuski dramaturg i powieściopisarz. Eugène Ionesco (1909-1994) - francuski dramaturg. Jean Genet (1910-1986) - francuski pisarz i dramaturg. Fernando Arrabal (1932-) - hiszpański pisarz i dramaturg.

pierwszym numerze czasopisma „Chika engeki" [Teatr podziemny] z roku 1969 Terayama w swoim artykule o miejscu teatralnym nawiązuje do teatru Stanisławskiego: „Profesor spod daszka antykwariatów, nazywający się Stanisławskim, usiłował, by nauczyli się «stania się daną osobą tak, jak to tylko możliwe», jednak «skoro od początku są samymi sobą, po co im trzeba jeszcze bardziej zbliżać się do samych siebie?»"[440] Wówczas już główne książki i artykuły napisane przez Stanisławskiego, takie jak *Работа актера над собой* [Praca aktora nad sobą], *Этика* [Etyka] oraz *О физических действиях* [O Działaniach fizycznych][441], były przetłumaczone na język japoński i niewątpliwie Terayama miał też okazję zapoznać się z nimi. Ponieważ wiele przekładów dzieł Stanisławskiego intensywnie ukazały się zwłaszcza w pierwszej połowie lat 1950., to nic dziwnego, że kiedy Terayama napisał artykuł, często można było znaleźć książki Stanisławskiego w antykwariatach.

Jednak warto zwrócić uwagę na fakt, że w przypadku Terayamy w jego tekstach jest zbyt mało wzmianek o teatrze Stanisławskiego - w przeciwieństwie do teatru Brechta. Na przykład, wliczając wymienioną wyżej wzmiankę, w numerach „Chika engeki" [Teatr podziemny] do momentu publikacji książki *Meiro-to Shikai* [Labirynt i Morze Martwe] w roku 1976, czyli od numeru pierwszego (maj 1969 r.) do dziesiątego (kwiecień 1976 r.), nazwisko Stanisławskiego występuje jedynie w dwóch miejscach. W porównaniu do częstotliwości wzmianek o Brechcie, o których wspomniano wyżej, różnica między nim a Stanisławskim jest niezwykle wielka. Co więcej, w książce *Meiro-to Shikai* [Labirynt i Morze Martwe] można znaleźć tylko dwie wzmianki o Stanisławskim, podczas gdy dla Brechta poświęcone są dwa podrozdziały.

Jedną z przyczyn tak wielkiej różnicy między Stanisławskim a Brechtem może stanowić fakt, że Terayama zaliczał teatr Stanisławskiego oraz teatr Brechta do jednej grupy czy nurtu i traktował Brechta, a nie Stanisławskiego, jako przedstawiciela nurtu, stąd głównie i najczęściej krytykował wyłącznie teatr Brechta i nawiązywał do niego. Nurt ten właśnie Terayama określa mianem „teatru reprodukującego (imitującego) rzeczywistość", jak pokazuje przytoczony wyżej fragment. W swoim tekście Terayama

[440] Terayama Shūji, *Gekiteki sōzōryoku* ..., op. cit., s. 7-8.
[441] Konstantin Stanisławski, *Haiyū shugyō* [Praca aktora nad sobą], t. 1. i 2., przeł. Yamada Hajime, Mirai-sha, Tokio 1954; Konstantin Stanisławski, *Haiyū-to gekijō-no rinri* [Etyka aktora i teatru], przeł. Hijikata Yoshi, Miraisha, Tokio 1952; oraz: Konstantin Stanisławski, *Shintai-teki kōdō* [Działania fizyczne], przeł. Hijikata Yoshi, Miraisha, Tokio 1953. Oprócz wymienionych tu pozycji ukazało się jeszcze kilka do momentu publikacji artykułu Terayamy. Poza tym jeszcze wcześniej ukazała się również biografia Stanisławskiego *Moje życie w sztuce*, choć tytuł przekładu brzmi inaczej: Konstantin Stanisławski, *Sutanisurāfusukii jiden* [Autobiografia Stanisławskiego], przeł. Shimada Kinji, Iwanami-shoten, Tokio 1942.

widocznie umiejscawia „edukacyjną czy oddziałującą moc, charakterystyczną dla Brechta" w nurcie „teatru reprodukującego (imitującego) rzeczywistość (np. utworów według systemu Stanisławskiego)". Kiedy więc Terayama krytykuje teatr Brechta, wcale nie oznacza to, że stoi po stronie teatru Stanisławskiego. Oba teatry są dla Terayamy stare, które już „spełniły swoje role" w epoce. Co więcej, gdy Terayama w swojej książce wymienia aktorstwo oparte na „systemie Stanisławskiego" i „myśl odtwarzania" u Brechta obok siebie, jedno po drugim, to bez wątpienia dostrzega również pewną ciągłość lub pokrewieństwo między nimi.

„Aktor musi mieć moc odkrycia pojęcia «jedynego jakby języka», nawet rezygnując ze wszystkiego, co zostało mu z góry dane. Musi przekroczyć wszystko - «z góry daną scenę», «z góry dane kwestie», «z góry dane zanurzenie się w rolę, oparte na systemie Stanisławskiego», «z góry daną myśl odtwarzania w pytaniu Brechta: Czy świat może być odtworzony przez teatr?» oraz «z góry daną granicę między rzeczywistością a fikcją». Ta grupa «z góry» stanowi barykadę i jedynie tygrys, który może ją przeskoczyć, może spełnić warunki, by jako aktor wspierać mój teatr."[442]

To, co Terayama tutaj pisze, dotyczy nie tylko „aktora", który by był dla niego idealny, lecz również całego teatru, który by Terayama uważał za idealny. Dla Terayamy zarówno teatr Stanisławskiego, jak i teatr Brechta były czymś, z czego trzeba „zrezygnować" lub co należy „przekroczyć" jako „barykadę", która przeszkadzałaby idealnemu teatrowi. Pod tym względem dla Terayamy nie istnieje różnica między Stanisławskim a Brechtem.

Rzeczywiście, w rozdziale, w którym Terayama omawia „edukacyjność" teatru epickiego Brechta, nawiązuje również do teatru *shingeki*, który jest, rzec by można, japońską odmianą teatru Stanisławskiego, czyli teatrem, który opiera się na „systemie Stanisławskiego". Terayama bez wahania krytykuje „edukacyjność" teatru *shingeki* z taką samą ostrością, jak w przypadku teatru Brechta. Pisze:

„Tradycja od czasów, kiedy nowoczesność naszego kraju zmierzała do tego, żeby dorównać Europie w ciągu zaledwie stu lat i brała za wzór «teatr rudowłosych» po to, by uczyć się jak nosić garnitur, zakładać buty i zachowywać się przy stole - czyli

[442] Terayama Shūji, *Terayama Shūji engekiron-shū*, op. cit., s. 62-63.

tradycja teatru oświeceniowego, zaczęta od Tsukiji Shōgekijō [Mały Teatr w Tsukiji], pod względem struktury odziedziczona, istnieje nawet na dzisiejszych scenach zespołów, takich jak Bungaku-za [Zespół Teatralny Literatura], Haiyū-za [Zespół Teatralny Aktorzy], Mingei [Zespół Teatralny Sztuka Ludowa] itd. Oświecenie w modzie przemieniło się w oświecenie w sposobie życia, a aktorzy pokazują «gesty» na scenie. Gesty są zaproponowanymi praktycznymi odpowiedziami jako poradami na życie dla widzów."[443]

Teatr *shingeki* to ruch i gatunek teatralny, który powstał na początku XX wieku w Japonii pod wpływem europejskich prądów teatralnych, tzw. teatru naturalistycznego, i przyjął realistyczny sposób przedstawiania świata, oparty na „systemie Stanisławskiego" jako podstawie aktorstwa. W powojennej Japonii, nie tylko wtedy, kiedy Terayama żył i działał, ale również obecnie, na teatr *shingeki* składają się trzy główne zespoły: Bungaku-za [Zespół Teatralny Literatura], Gekidan Haiyū-za [Zespół Teatralny Aktorzy] oraz Gekidan Mingei [Zespół Teatralny Sztuka Ludowa]. Terayama krytykuje skłonność teatru *shingeki* do „oświecania", czyli „edukowania".

Jednak byłoby błędem stwierdzenie, że Terayama zupełnie utożsamiał teatr Stanisławskiego z teatrem Brechta, nie rozróżniając ich. Był bowiem świadomy ich różnicy.

Kiedy Terayama krytykuje Brechta za to, że zaprzecza „wczuwaniu się" w postacie sceniczne nie tylko przez aktorów, ale również przez widzów, to stoi po stronie Stanisławskiego, w którego „systemie" „wczuwanie się" jest podstawą gry aktorskiej i odbioru spektaklu. Pisze:

„Ponieważ Brecht wyobcowywał widzów, oddzielając ich od postaci scenicznych, nie zgadzał się na jakiekolwiek wczuwanie się w rolę i próbował zawsze spokojnie oddzielić ich od siebie, kreował widzów jako outsiderów. Produkował masowo «ludzi niebędących ty», którzy cofali się do własnych odosobnionych indywidualnych wnętrz, korzystając z wiedzy jako jedynego pośrednika. Taki purytanizm jedynie zapewniał tym,

[443] Ibid., s. 42. Jest to nawiązanie do czasów, kiedy Japonia po długiej izolacji otworzyła się na „Zachód" w połowie XIX w. i zaczęła modernizować wszelkie dziedziny życia ludzkiego na wzór koncepcji „zachodnich", wprowadzając wytwory cywilizacji „zachodniej", nie tylko materialne, ale też duchowe, w tym również teatr.

W ciągu półwiecza Japonia przejmowała wartości poszczególnych epok historii cywilizacji europejskiej, w tym również Oświecenia, stąd powstał „teatr oświeceniowy", który jednak niewiele miał wspólnego z Oświeceniem jako takim, a raczej polegał na naśladowaniu obyczajów „zachodnich" na scenie. „Rudowłosi" to ogólne określenie ludzi „Zachodu".

którzy umieją rozumieć świat tylko jako symbol, pewną formę umożliwiającą wyobcowanie się."[444]

Pisząc o „ludziach niebędących ty" w teatrze Brechta, Terayama oczekuje od widzów, by w spektaklach stali się „ludźmi będącymi ty", wchodząc w relację „ja - ty", tzn. żeby się odnaleźli nie tylko w relacji między „ja" aktorów a „ty" widzów, ale także w relacji wzajemności i współzależności z jakimkolwiek drugim człowiekiem. W relacji „ja - ty" uczestnicy spektaklu nie mogą pozostać anonimową „masą", ani nie mogą być oddzielonymi od siebie „outsiderami" wycofanymi do własnych światów wewnętrznych, lecz mają „spotkać" drugiego człowieka. W powstaniu tej właśnie relacji „ja - ty" pomaga „wczuwanie się". Bez „wczuwania się" w drugiego człowieka trudno budować relację „ja - ty" i dokonuje się jedynie wzajemna obserwacja, odbiór wyłącznie na intelektualnym poziomie oraz indywidualna i samowolna interpretacja. Terayama zatem nigdy nie wyklucza ze swojego teatru „wczuwania się". Rzeczywiście w dramatach czy też scenariuszach teatralnych Terayamy można znaleźć szereg lirycznych kwestii czy zwrotów, które odwołują się do uczuć uczestników spektakli. Terayama je notuje, widocznie licząc na to, by „wczuwali się" oni w drugiego człowieka i jego historię, a nawet w swoją wspólną z nim sytuację, którą jest spektakl.

Dlatego też Terayama ma mniej krytyczną postawę wobec Stanisławskiego i teatru opartego na jego „systemie" niż wobec Brechta, ponieważ Stanisławski uznaje znaczenie „wczuwania się" i pozwala na „czucie" spektakli, nie wymagając wyłącznie ich „rozumienia".

Poza tym jako różnicę między Stanisławskim a Brechtem Terayama dostrzega również pewne niebezpieczeństwo wynikające z teatru epickiego:

„[…] nawet gdyby Brecht żył, wówczas to, co potencjalnie próbowałby podjąć jako temat, byłoby niczym więcej niż referat o tym, że «wreszcie jesteśmy zdolni zastosować kserokopiarkę do człowieka». Jednak to, że umielibyśmy zastosować kserokopiarkę do żywego człowieka, jest niczym innym jak pomysłem faszystów. To dlatego, że jeśli od żywego człowieka scenariusz wymaga «śmiechu» czy «gniewu» i ocenia się je jako

[444] Terayama Shūji, *Terayama Shūji engekiron-shū*, op. cit., s. 30.

wprawne lub niewprawne, to człowiek, który był «zwyczajnym wypełnionym krwią pęcherzem», staje się «pustym pęcherzem, w którym nie ma nawet krwi».”[445]

Kiedy Terayama określa „potencjalną” konsekwencję teatru epickiego, jaką stanowi „kserokopia żywego człowieka”, jako „pomysł faszystów”, to krytykuje niebezpieczeństwo wynikające jedynie z teatru Brechta. Nie znajduje podobnego niebezpieczeństwa w teatrze Stanisławskiego, ponieważ tam istnieje jeszcze miejsce dla przeżytych głęboko uczuć człowieka, o czym świadczy „system” podkreślający znaczenie „wczuwania się”. W teatrze Stanisławskiego „żywy człowiek” może przynajmniej pozostać „zwyczajnym wypełnionym krwią pęcherzem”. Natomiast w teatrze Brechta „żywy człowiek” przestaje istnieć. Człowiek tam może zostać skopiowany jeden po drugim, wyprodukowany masowo i całkiem pozbawiony indywidualności. Totalnie podporządkowany wymogom scenariusza i ocenie autora czy reżysera, nie mając w sobie uczuć ani podmiotowości, stanie się w końcu „pustym pęcherzem, w którym nie ma nawet krwi”.

Można powiedzieć, że tutaj również tkwi przyczyna, dla której w tekstach Terayamy częściej pojawia się nazwisko Brechta, którego krytykuje w pierwszym rzędzie, w przeciwieństwie do Stanisławskiego.

3.1.3. Teatr „reprodukcyjny”

Teatr Brechta, który jest według Terayamy próbą „kserokopii żywego człowieka”, jest teatrem „reprodukcyjnym” pod trzema względami: „reprodukcji” u widza, „reprodukcji” u aktora i „reprodukcji” wokół autora.

„Reprodukcja” u widza to rekonstrukcja spektaklu we wspomnieniu widza. Wynika ona stąd, że w teatrze epickim Brechta „gra aktorska ma w założeniu odebranie jej przez widzów jako wiedzy i «przywrócenie» jej jako doświadczenia dającego się ponownie zacytować w codziennej rzeczywistości”[446]. Widz podczas spektaklu ma za zadanie „oglądać” i „rozumieć” pokazane na scenie sytuacje oraz gesty, odbierając grę aktorską jako „wiedzę”, a po spektaklu, kiedy już wróci do swojej codziennej

[445] Ibid., s. 93. „Zwyczajny wypełniony krwią pęcherz” to nawiązanie do frazy, która pojawia się w opowiadaniu *Bratobójstwo* autorstwa Franza Kafki: „Czemu nie jesteś zwyczajnym, wypełnionym krwią pęcherzem?” Za: Franz Kafka, *Bratobójstwo*, przeł. Stanisław Tyrowicz, „Literatura na świecie” 1987, nr 2 (187), s. 45-47.
[446] Terayama Shūji, *Terayama Shūji engekiron-shū*, op. cit., s. 40.

rzeczywistości, „przywrócić" odebraną „wiedzę" jako „doświadczenie", które może zostać odtworzone po raz drugi, tzn. „zacytowane" z pamięci. Dlatego Terayama pisze, że „teatr epicki Brechta nie powstaje, dopóki nie zostaje zrekonstruowany we wspomnieniu" [447] . To „przywracanie" czy też „rekonstruowanie" doświadczenia teatralnego w pamięci widza, który przypomina go sobie już po spektaklu, poza teatrem, a nawet w swojej codzienności, jest niczym innym niż „reprodukcją".

„Rekonstrukcja we wspomnieniu" o spektaklu pozbawia doświadczenie teatralne „jednorazowości". Jak pisze Terayama:

„Jeśli chodzi o mnie, to za stratę jednorazowości potępiam teatr, w którym wszystkie ruchy ciała i gra aktorska w spektaklach podlegają obróbce tak, by były «reprodukowalne», i istnieją nie jako czyny same w sobie, lecz jedynie jako materiały dydaktyczne traktujące o czynach."[448]

Terayama uważa, że „[…] spektakl kończy wszystko za pierwszym razem. «Spotkania» nie da się powtórzyć."[449] „Spotkanie" to dla Terayamay nic innego jak sam teatr.

Co więcej, Terayama również dostrzega, że „reprodukcyjność" teatru ściśle wiąże się z jego „edukacyjnością". W teatrze „reprodukcyjnym" wszystkie ruchy ciała czy też gesty aktorów nie mogą istnieć jako same czyny, lecz stają się jedynie „materiałami dydaktycznymi" o nich, przez co nabierają charakteru „edukacyjnego". Zostają one obrobione tak, żeby były „reprodukowalne" dla widzów, czyli „możliwe do cytowania" przez nich, i rzeczywiście zostają przez nich „zreprodukowane", ulegając „rozumieniu" przez nich jako przekazywana im wiedza czy informacja, czyli „edukowanie" ich.

Jednak ta „reprodukcja" u widza jest dopiero wtórna. Poprzedzająca ją „reprodukcja" dokonuje się już wcześniej u aktora.

„Reprodukcja" u aktora to, przede wszystkim, wykonywanie wytworzonych już raz „gestów możliwych do cytowania" w celu „reprodukowania" ich przez widzów.

[447] Ibid., s. 40-41.
[448] Ibid., s. 42.
[449] Ibid., s. 43.

„W teatrze epickim Brechta doświadczenie nie zostaje przekazane jako takie. Doświadczenie najpierw zostaje przetłumaczone na wiedzę. Następnie podlega obróbce tak, by było reprodukowalne, do tego stopnia, żeby widzowie mogli cytować dane gesty. Szybkość przekazu spada, ruchy aktora stają się bardziej sporadyczne. To dlatego, że «musi on umieć oddzielać swoje ruchy jak zecer słowa». Gra aktorska ma w założeniu odebranie jej przez widzów jako wiedzy i «przywrócenie» jej jako doświadczenia dającego się ponownie zacytować w codziennej rzeczywistości."[450]

W momencie, kiedy „gesty" stają się „reprodukowalnymi" dla widzów, a więc „dając się ponownie zacytować w codziennej rzeczywistości", stają się one również „zreprodukowane" przez aktora. Aktor, powtarzając wytworzone wcześniej „gesty" na rzecz widzów, na scenie już wykonuje „reprodukcję".

Jednak do momentu wystawienia „gestów" na scenie aktor musi przechodzić przez jeszcze inną uprzednią „reprodukcję". Chodzi o „reprodukcję uczuć", która dokonuje się w procesie wytworzenia „gestów" lub też przygotowaniu do roli. Aktor poszukuje wtedy w swoich wspomnieniach czy we własnym charakterze podobieństwa do roli lub też doświadczenia przydatnego do gry aktorskiej. Terayama krytykuje nie tylko „reprodukowane" „gesty", lecz także „reprodukcję uczuć", odwołując się do teorii Benjamina:

„Benjamin powiada, że gest «w przeciwieństwie do działań i poczynań ludzi ma dający się oznaczyć początek i możliwy do ustalenia koniec. To zamknięcie w ściśle ograniczonych ramach każdego elementu postawy, która przecież jako całość znajduje się w potoku życia, jest nawet jednym z podstawowych dialektycznych fenomenów gestu», ale gra aktorska z tego powodu, że staje się gestem, staje się rzeczywistością zastępczą i sprawia, że wszystko zostaje sprowadzone do szkieletu. «Reprodukcja» uczuć, co brzmi przerażająco, powstaje na skutek rozumnego sądu oraz interpretacji rzeczywistości przez grających i spektakl, sam nie będąc «spotkaniem», zostaje wystawiony jako materiał praktycznej nauki dla «spotkania»."[451]

[450] Ibid., s. 40. Przytoczony przez Terayamę cytat jest zaczerpnięty z: Walter Benjamin, *Co to jest teatr epicki?* [pierwsza wersja], op. cit., s. 25.
[451] Terayama Shūji, *Terayama Shūji engekiron-shū*, op. cit., s. 42-43. Przytoczony przez Terayamę cytat jest zaczerpnięty z: Walter Benjamin, *Co to jest teatr epicki?* [pierwsza wersja], op. cit., s. 16.

Terayama traktuje tutaj wypowiedź Benjamina jako poparcie teatru Brechta, a raczej jako przedłużenie jego teorii teatru. Podobnie jak „reprodukcja" u widza, czyli „rekonstrukcja we wspomnieniu" o spektaklu pozbawia teatr „jednorazowości" i uniemożliwia mu bycie „spotkaniem", którego „nie da się powtórzyć", tak również „«reprodukcja» uczuć, co brzmi przerażająco", sprawia, że spektakl przestaje być „spotkaniem" i staje się „materiałem praktycznej nauki dla «spotkania»". Tak więc Terayama ponownie wyczuwa tu związek „reprodukcyjności" teatru z jego „edukacyjnością".

Od „reprodukcji uczuć" już niedaleko do „naśladowania samego siebie" przez aktora za pomocą „wspomnień". Powtarzając „gesty" i „uczucia", aktor naśladuje samego siebie i „reprodukuje" samego siebie. Terayama omawia aktorstwo Brechta, przytaczając jego teorię:

„Bertolt Brecht pisze w swoim zbiorze rozpraw *Czy świat dzisiejszy może być odtworzony przez teatr?*:

(1) «Aktor podaje swój tekst nie jak improwizację, ale jak cytat.»
(2) «Do osiągnięcia obcości wypowiedzi i działań przedstawianej postaci mogą służyć trzy środki pomocnicze:
1. Przeniesienie do trzeciej osoby.
2. Przeniesienie w czas przeszły.
3. Mówienie jednocześnie wskazówek reżyserskich i komentarzy.»

[…] przejście do trzeciej osoby oznacza cofnięcie indywidualnego doświadczenia do poziomu ogólności społecznej i uczynienie z niego największego wspólnego dzielnika, a przejście do czasu przeszłego oznacza empiryzm, stosowanie pomocy w postaci wspomnień oraz naśladowanie samego siebie. Wówczas «spektakl» zaczyna spoglądać na widzów z podwyższenia, wprowadzając między sobą a nimi hierarchię, i osiągać swoją formę jako materiał dydaktyczny, dający jedynie wolność interpretacji oraz analizy.

[…] Kiedy mówiono, że «aktor mówi w czasie przeszłym, postać w teraźniejszym», to oznaczało to, że aktor jako outsider w rzeczywistości eliminuje siebie samego z miejsca spektaklu, a postać sceniczna staje się niczym więcej jak «przeszłym cieniem» aktora. Brecht próbował znaleźć istotę gry aktorskiej w takiej

właśnie sztuce aktorskiej (czyli w reprodukowaniu czynów), między innymi w gestach."[452]

„Naśladowanie samego siebie" to „reprodukcja" całego własnego „ja" aktora, czyli nie tylko jego „gestów" czy „czynów" i „uczuć", ale również wszelkich „wspomnień". Ta „reprodukcja samego siebie", co jest naturalne w teatrze „reprodukcyjnym", wiąże się z „edukacyjnością" „spektaklu" jako „materiału dydaktycznego", a przez to również z poczuciem wyższości oraz „hierarchicznym podziałem", a także z dążeniem jedynie do „rozumienia" oraz odbioru wyłącznie na poziomie intelektualnym, jak omówiono wyżej.

Co więcej, stanowisko „outsidera" nie należy już tylko do widzów w teatrze „edukacyjnym". Przy „reprodukcji samego siebie" aktor również staje się „outsiderem". To dlatego, że wtedy aktor oddzielony jest od „rzeczywistości teatralnej" i traktuje postać sceniczną jako „przeszły cień", patrząc na nią z dystansem i odbierając ją jedynie na poziomie intelektualnym. Między aktorem a postacią sceniczną istnieje wówczas rozbieżność tak, jak „hierarchiczny podział" między nim a widzem.

Jednak kiedy w przytoczonym wyżej fragmencie Terayama pisze, że „przejście do trzeciej osoby oznacza cofnięcie indywidualnego doświadczenia do poziomu ogólności społecznej i uczynienie z niego największego wspólnego dzielnika", to dostrzega on jeszcze jedno oblicze teatru „reprodukcyjnego", mianowicie „reprodukcję" wokół autora.

„Reprodukcja" wokół autora polega na odtwarzaniu na scenie zamiaru autora, skłonnego do uogólnienia „indywidualnego doświadczenia" i do nadania mu „społecznego" znaczenia. Choć „reprodukcja" ta dokonuje się podczas przygotowania

---

[452] Terayama Shūji, *Terayama Shūji engekiron-shū*, op. cit., s. 91-92. *Czy świat dzisiejszy może być odtworzony przez teatr?* to tytuł książki Bertolta Brechta, wydanej w Japonii w 1962 r. Tytuł oryginalny brzmi: *Konnichi-no sekai-wa engeki-ni yotte saigen dekiru-ka* [*Czy świat dzisiejszy może być odtworzony przez teatr?*]. Jest to opracowanie rozpraw Brechta, wydane oryginalnie w Japonii. Tytuł opracowania wywodzi się z tytułu jednego z artykułów, zamieszczonych w opracowaniu. Polski przekład artykułu: *Czy świat dzisiejszy może być odtworzony przez teatr?*, przeł. Andrzej Wirth, [w:] pamflet Teatru Narodowego w Warszawie do *Matki Courage i Jej Dzieci* Bertolta Brechta, 1961/62, s. 24-25.

Fragment tekstu Brechta, zacytowany tu przez Terayamę, jest jednak zmodyfikowany przez niego. Zarówno w oryginale, jak i w japońskim przekładzie nie ma numerków z nawiasami, a przedstawione dwie wypowiedzi nie znajdują się obok siebie. Korzystam z polskiego przekładu rozprawy: Bertolt Brecht, *Krótki opis nowej techniki sztuki aktorskiej mającej na celu wywołanie efektu obcości*, przeł. Zbigniew Krawczykowski [w:] *Wiedza o kulturze, cz. III. Teatr w kulturze*, oprac. Wojciech Dudzik, Leszek Kolankiewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1991, s. 169 [T.T.].

Drugi cytat Brechta „aktor mówi …" jest zaczerpnięty z: Bertolt Brecht, ibid., s. 173. Jest to przypis dodany przez Brechta do artykułu, wymienionego wyżej.

się aktora do roli czy też podczas przedstawienia, to jednak zamiar autora poprzedza wszystko i istnieje jako konieczny do realizowania od samego początku, dominując nad całym procesem twórczym i odbiorczym.

Poprzez uogólnienie „indywidualnego doświadczenia" i nadanie mu „społecznego" znaczenia autor dokonuje selekcji „doświadczeń" jednostek indywidualnych, nie przyjmując ich wszystkich jako takich, i osiąga rozpowszechnienie swojego zamiaru, oceny wartościującej czy też systemu wartości. Dlatego Terayama powołuje się na następujący fragment Brechta:

„Nie każdy gest jest gestem społecznym. Zachowanie przy wygonieniu muchy na początku jeszcze nie jest gestem społecznym. Zachowanie przy wygonieniu psa staje się gestem społecznym dopiero wtedy, kiedy, na przykład, zostaje pokazana walka prowadzona przez biednie ubranego człowieka przeciw stróżującemu psu. Próba nie ślizgania się na śliskiej podłodze staje się gestem społecznym dopiero w przypadku, kiedy ktoś «traci twarz» przez poślizgnięcie się, czyli kiedy jego wartość spada. Gest pracy jest bez wątpienia gestem społecznym."[453]

Z tego fragmentu o nadawaniu gestom charakteru „społecznego", czyli o „uspołecznianiu" gestów, Terayama nie tylko odczytuje uogólnienie „indywidualnego doświadczenia", ale również wyczuwa niebezpieczeństwo uogólnienia samej egzystencji jednostki indywidualnej jako „żywego człowieka". Reaguje więc natychmiast za pomocą swojego emocjonalnego komentarza:

„Co za uogólnienie! Tutaj wszelkim czynom aktorów nadane jest znaczenie zmierzające do jednego celu i nazwa rodzajowa «pies» zostaje streszczona w sposób podwójny czy potrójny przez uspołecznioną metaforę (*métaphore*) «pies wypędzony». Musi to świadczyć o tym, że ten, kto znajduje się na scenie, nie jest żywym człowiekiem, lecz niczym więcej jak wzorem (imitacją ciała ludzkiego). W dodatku problem polega na tym, że uspołecznione w ten sposób znaczenie «daje» zawsze autor (niejasność tego właśnie słowa również musi być zbadana!), a nie sami aktorzy ani widzowie."[454]

---

[453] Terayama Shūji, *Terayama Shūji engekiron-shū*, op. cit., s. 92. Jest to tekst Brechta, zatytułowany *Über gestische Muzik*, który nie został opublikowany za życia autora. Fragment przytoczony tutaj jest przetłumaczony przeze mnie na podstawie zarówno przekładu japońskiego: *Miburiteki ongaku-ni tsuite* [O muzyce gestycznej], jak i angielskiego: *On gestic music* [T.T.].

[454] Terayama Shūji, *Terayama Shūji engekiron-shū*, op. cit., s. 92.

Dla Terayamy rzeczą oczywistą jest fakt, że nie tylko „gest", „zachowanie" czy „czyn", ale również „doświadczenie" należy w istocie do jednostki indywidualnej. Jednak w teatrze Brechta, jak rozumie Terayama, „gest", „zachowanie" czy „czyn", któremu nie jest nadane „uspołecznione" znaczenie, nie jest „społeczny", co oznacza, że jego „społeczne" istnienie nie jest uznane, a więc nie istnieje on społecznie. Podobnie nie każde „doświadczenie", które jednostka indywidualna zdobywa, może istnieć społecznie. Dopóki nie zostanie mu nadane znaczenie „uspołecznione", nie może on zaistnieć. Zatem podmiot „gestu", „zachowania", „czynu" czy też „doświadczenia" nie może już być samoistny jako jednostka indywidualna, lecz zależny od nadanego z zewnątrz „uspołecznionego" znaczenia. Ponieważ „gest", „zachowanie", „czyn" czy też „doświadczenie", nieuznane jako takie, jedynie czekają na nadanie „uspołecznionego" znaczenia, po to, by zaistnieć, to ich podmiot również może istnieć tylko w pustce z „gestem", „zachowaniem", „czynem" czy też „doświadczeniem", które wciąż nie mają nadanego znaczenia, więc nie istnieją, albo które, mając nadane znaczenie, już nie mogą być samym w sobie. Podmiot nie podaje własnego „gestu", „zachowania", „czynu" ani „doświadczenia", ale może jedynie zagrać nadane im przez autora „uspołecznione" znaczenia. Dlatego Terayama pisze, że w teatrze Brechta na scenie nie ma „żywego człowieka", który jako jednostka indywidualna nosi w sobie własne „doświadczenia", lecz istnieje tylko „wzór (imitacja ciała ludzkiego)", który zamiast swoich „doświadczeń" ma w sobie jedynie „uspołecznione" znaczenie nadane przez autora.

Zatem Terayama krytykuje uprzywilejowanego „autora" w teatrze „reprodukcyjnym". Według Terayamy „autor" w teatrze Brechta ma nienaruszalne prawo do tego, by uogólnić jednostkę indywidualną przez selekcję jej „czynów" i „doświadczeń", a przez to pozbawić ją indywidualności, ale również by nadać „uspołecznione" znaczenia wyselekcjonowanym „czynom" i „doświadczeniom" czy też uogólnionej jednostce indywidualnej, a przez to uspołecznić własny zamiar. Co więcej - kwestie: według jakich kryteriów dokonuje się ta selekcja? albo: jakie „uspołecznione" znaczenia zostają nadane wyselekcjonowanym „czynom" i „doświadczeniom" lub uogólnionej jednostce indywidualnej? - wszystko to podporządkowane jest zamiarowi „autora". Kontynuując wywód, Terayama pisze:

„Nie możemy wierzyć, że istnieje «autor» naszej codziennej rzeczywistości, na przykład: dyskusji wokół podwyżki ceny chleba, sporu między poszczególnymi

samorządami terytorialnymi, przygody miłosnej Yamamoto Lindy[455] albo home runa Tabuchi'ego[456], ani nie możemy myśleć, że nasz gniew czy smutek stanowi dla kogoś wzorzec.

Jestem królem dla samego siebie, a jednocześnie jestem dla siebie samego służącym. Słowa, które mówię, nie są niczyim scenariuszem, a moje gesty nie są w niczyjej reżyserii."[457]

Terayama jest zdania, że nie istnieje żaden „autor" w codziennej rzeczywistości, która składa się wyłącznie z „żywych ludzi" będących jednocześnie jednostkami indywidualnymi. Teatr powinien powstać właśnie wskutek ich uczestnictwa i zaangażowania, a nie dzięki przywilejom „autora".

Zatem Terayama przeciwstawia się „reprodukcji" wokół autora, która polega na uogólnieniu jednostki indywidualnej oraz uspołecznieniu zamiaru autora, co wynika z natury teatru „reprodukcyjnego" Brechta.

Jednak „reprodukcja" wokół autora to nie tylko odtwarzanie jego zamiaru, ale przede wszystkim odtwarzanie samego dramatu, napisanego przez autora. Dlatego zaraz po dyskusji nad teatrem „reprodukcyjnym" Terayama omawia również teatr „dramatyczny" jako kolejny przymiot teatru Brechta.

3.1.4. Teatr „dramatyczny"

Kiedy Terayama krytycznie omawia teatr „dramatyczny", czyli teatr, który oparty jest na dramatach autorskich, i który ściśle związany jest z „reprodukcyjnością" teatru, to chodzi reżyserowi o uwolnienie spektaklu od zamiaru autora, jak i o uniezależnienie teatru od literatury.

Pod tym względem nie ma istotnej różnicy między teatrem Brechta a teatrem Stanisławskiego. Oba teatry są „reprodukcyjne", przez to też „dramatyczne". Różnica między nimi polega jedynie na tym, co z dramatów „reprodukują", czyli odtwarzają. Aktorzy w „systemie Stanisławskiego" za pomocą „wczuwania się" odtwarzają role czy postacie sceniczne, szczególnie ich psychikę lub światy wewnętrzne, które wpisane są

[455] Yamamoto Linda (1951-) - japońska piosenkarka, która cieszyła się ogromną popularnością w latach 60. i 70. XX wieku.
[456] Tabuchi Kōichi (1946-) - japoński zawodnik baseballowy; jest słynny z tego, że uzyskiwał dużą ilość *home run*, który polega na tym, że uderzona kijem przez zawodnika piłka nie zostaje złapana i opuszcza obszar boiska (spada za parkanem, kończącym boisko), co umożliwia zdobycie punktów dla drużyny.
[457] Terayama Shūji, *Terayama Shūji engekiron-shū*, op. cit., s. 92.

w dramatach. Natomiast aktorzy w teatrze epickim Brechta uwolnieni są od psychiki czy wnętrza postaci lub ról, a skupieni są na odtwarzaniu zamiaru autora, który odzwierciedlają dramaty.

Jednak ponieważ Terayama ma mniej krytyczną postawę wobec teatru Stanisławskiego, kwestionuje teatr „dramatyczny" w przedłużeniu krytyki teatru Brechta. W swojej książce *Meiro-to Shikai* [Labirynt i Morze Martwe] Terayama w tym samym podrozdziale, gdzie krytykuje „reprodukcyjność" teatru epickiego, przytacza zaraz potem swoją rozmowę z pewnym krytykiem, w której krytycznie omawia sens istnienia dramatów w teatrze:

„JA: Myślę, że aktor nie powinien być niewolnikiem, służącym królestwu, które autor skonstruował w swoim scenariuszu. Jeśli scenariusz skonstruował jedno królestwo, to jest to dokonanie w dziedzinie literatury, a więc nie ma potrzeby go sprawdzać, używając do tego żywych aktorów. To znaczy, że «spektakl» wcale nie stanowi dla autora oględzin.
KRYTYK: Czy to oznacza, żeby tworzyć bez scenariuszy?
JA: W zasadzie, tak. Scenariusz to zapis, a nie projekt. Może przy publikacji wymagano jego literaturyzajcji, ale potem nie ma już problemu, nawet gdyby przechowywano go jako zapis skutku oglądania spektaklu, opracowany przez tych, którzy byli obecni przy «spektaklu». Ważną rzeczą jest, że jest on skutkiem, a nie przyczyną (co omówię również w późniejszym rozdziale - «Dramat»)."[458]

Terayamie chodzi tutaj o to, żeby nie tylko aktorzy, ale też wszyscy uczestnicy „obecni przy «spektaklu»" uwolnili się od „królestwa" autora, jakim jest dramat czy też scenariusz teatralny, czyli żeby nie byli „niewolnikami" autora. Jednocześnie Terayama, traktując dramat czy scenariusz jako „zapis, a nie projekt", jako „skutek, a nie przyczynę", chce, by teatr nie opierał się na dramacie czy scenariuszu jako dziele literackim, ani nie powtarzał tekstu napisanego z góry w celu odtworzenia.

W rozdziale o „Dramacie" książki *Meiro-to Shikai* [Labirynt i Morze Martwe] przedstawia swoje zdanie na temat tekstu, któremu by mógł uznać sens istnienia w teatrze, mimo że w końcu nie wyjaśnia nic o dramacie czy scenariuszu jako „skutku, a nie przyczynie". Zaczyna od odróżnienia „dramatu" od „słowa":

[458] Ibid., s. 93.

„Nie mam zamiaru zgłaszać sprzeciwu wobec tego, że na początku potrzeba słowa, jednak jest błędem, by myśleć, że jest nim dramat. Myślę, że jest zbytnim uproszczeniem pojmowanie czegoś, co zwane jest *the word* (słowo pierwotne), w sferze *écriture*. To dlatego, że myślę, że *the word* nigdy nie jest językiem literackim, lecz czymś, co ma w sobie bardziej biotyczną albo duchową «funkcję naturalną dla słowa». Coś takiego, jak literaturyzacja teatru czy teatralizacja literatury, jest pracą, która nie ma nic wspólnego z tym, co uważam za *the word*."[459]

Terayama rozumie tutaj wyraz: „*the word*" nie w chrześcijańskim znaczeniu wcielonego „Słowa", lecz jedynie - jak sam dodaje - jako: „słowo pierwotne". Jednak, co ciekawe, wyrazowi: „*the word*" przypisuje „biotyczną albo duchową" funkcję słowa. Podczas gdy tekst, w tym „dramat", należy do „*écriture*" czy „języka literackiego", „*the word*", czyli „słowo" zachowujące „pierwotną" funkcję znajduje się w wymiarze bardziej „biotycznym albo duchowym". Zdaniem Terayamy, każdy tekst w teatrze powinien służyć „słowu", aby mogło spełnić swoją „biotyczną albo duchową «funkcję naturalną»". Dlatego Terayama, kontynuując dalej swój wywód, proponuje tekst, który, choć ułożony w „*écriture*" czy „języku literackim", nie jest już „dramatem" wymagającym odtworzenia, lecz stanowi pomoc w teatrze jako „spotkaniu", gdzie „słowo" objawia swoją „pierwotną" funkcję.

„Tę moją myśl można by odebrać jako zdanie o zbędności dramatu, jednak nie oznacza to, że scenariusz (albo tekst) jest zupełnie niepotrzebny. To dlatego, że nie dążę do happeningu, ani nie myślę, że teatr stwarza się jedynie z przypadkowości. Jeżeli nie ma umówionych zasad, które zbiorowość podziela, takich jak na przykład symbole akordów w jazzie, to trudno jest sprawić, by teatr «organizował» spotkanie. Te umówione zasady, czyli rodzaj słów kluczowych, symboli akordów, szyfru, katalogu ilustrowanego itd., mający na celu stwarzanie okazji twórczości wzajemnej, nazywam na razie tekstem czy scenariuszem, jednak chcę powiedzieć, że one są zupełnie czymś innym niż «dramatem»."[460]

[459] Ibid., s. 159. Wiadomo, że to autocytat, choć Terayama nie podaje danych o źródle. W przytoczonym tu tekście słabo uświadomione jest powiązanie „*the word*" z „Słowem", czyli Chrystusem jako Logosem Bożym, choć zapewne Terayama wiedzę o tym posiadał.
[460] Ibid., s. 159-160.

„Tekst czy scenariusz", który jednak Terayama uważa za niezbędny do zaistnienia teatru, to „umówione zasady, które zbiorowość podziela", czyli „rodzaj słów kluczowych, symboli akordów, szyfru, katalogu ilustrowanego itd.", który ma służyć do tego, by „organizować spotkanie" i „stwarzać okazje twórczości wzajemnej". Oznacza to, że „tekst czy scenariusz" musi istnieć przed spektaklem, którym dla Terayamy jest „spotkanie".

Choć na pierwszy rzut oka wydaje się, że istnieje sprzeczność między „tekstem czy scenariuszem" mającym „organizować spotkanie" a dramatem czy scenariuszem teatralnym jako „skutkiem" i „zapisem" po spektaklu, to jednak Terayama wciąż trzyma się swojej logiki. Dla niego „tekst czy scenariusz", który wcale nie musi być ograniczony do „*écriture*" czy „języka literackiego", może istnieć w teatrze w formie pisemnej tylko wtedy, kiedy służy on do „organizowania spotkania" i „stwarzania okazji twórczości wzajemnej". Później może on podlegać procesowi „literaturyzacji" i jako „skutek" spektaklu może ulegać „zapisowi" w „*écriture*" czy „języku literackim", ale wtedy już nie należy do teatru, lecz do „dziedziny literatury". Zatem w teatrze nigdy nie powinien dominować jako „projekt" do zrealizowania czy też jako „dramat", który jest dziełem literackim, do odtworzenia. Dlatego w innym miejscu rozdziału o „Dramacie" Terayama pisze: „Nie tkwię w iluzji, jakoby aktorzy potrafili odtworzyć «dramaty».”[461] Aby udowodnić niemożność odtworzenia dramatów w teatrze, Terayama cytuje dla przykładu swój „dramat" zatytułowany *Kyojin vs Yakult - tragedia w jednym akcie*[462]:

„Czas: współczesność.
Miejsce: Stadion Kōrakuen.

Miotacz Sugawara oddaje pierwszy narzut do pałkarza Wakamatsu. Strajk. Wakamatsu odbija drugi narzut w powietrze w kierunku prawego zapola, a prawozapolowy Yanagida łapie piłkę, zatem jeden aut.
Miotacz Sugawara oddaje pierwszy narzut do drugiego pałkarza Arakawy. Strajk. Drugi narzut - bol. Trzeci - też bol. Czwarty - strajk piłką podkręconą. Piąty - bol do wewnątrz. Szósty - też bol do wewnątrz, zatem baza za darmo. Arakawa dostaje się na pierwszą bazę.

[461] Ibid., s. 174.
[462] Zarówno „Kyojin", jak i „Yakult" jest jedną z profesjonalnych drużyn baseballu w Japonii. Dramat ten opublikowany został w nr 5. czasopisma „Chika engeki" [Teatr podziemny], wydawanego przez zespół Tenjō-sajiki.

Miotacz Sugawara oddaje pierwszy narzut do trzeciego pałkarza Lópeza. Strajk. Drugi narzut - bol. López odbija trzeci narzut, wybijając hita przed prawe zapole. Zatem pierwsza i druga baza zajęta i jeden aut. (dalej pominięto)"[463]

Jest to scenariusz teatralny, który przedstawia mecz baseballu między dwiema drużynami Kyojin i Yakult, od początku do końca - z dziewięcioma rundami, tak jak odbywa się w rzeczywistości. W scenariuszu Terayama wypisuje dokładne „didaskalia", traktujące o każdym narzucie piłki przez miotacza i każdej reakcji na nią pałkarzy i innych zawodników. Zadaje też pytania:

„Czy aktorzy są w stanie wystawić ten dramat wiernie tak, jak jest napisany? Gdyby próbowali odtworzyć ten tekst «gestami możliwymi do cytowania» w oparciu o Brechtowsko-Benjaminowską «metodę rozwoju reprodukowania teatru», to czy aktor, który gra Sugawarę, byłby w stanie «oddać pierwszy narzut strajkiem» wobec aktora, który gra Wakamatsu? Nawet gdyby to się udało, to od aktora, który gra Wakamatsu, wymagano by niewyobrażalnej zdolności aktorskiej, aby «odbił drugi narzut w powietrze w kierunku prawego zapola».

Nawet gdyby aktorzy, jak mówi Benjamin, zmierzali do «aktorstwa jako nauki», «zaprzeczając wczuwania się w rolę», to trudno mi uwierzyć, że ich technika przekazania doświadczeń pozwoli im na doskonałe granie wszystkich obron i ataków, odbywających się przez całych dziewięć rund z obiema połowami, na zasadzie «odtworzenia świata»."[464]

Terayama podkreśla niemożność czy bezsens odtworzenia dramatów czy scenariuszy teatralnych, lecz też jego bezsens. To dlatego, że niemożliwe jest, by

[463] Terayama Shūji, *Terayama Shūji engekiron-shū*, op. cit., s. 174-175.
[464] Ibid., s. 175. W przytoczonym fragmencie:
„gesty możliwe do cytowania" to fraza zaczerpnięta z: Walter Benjamin, *Co to jest teatr epicki?*[druga wersja], przeł. Krystyna Krzemień, „Miesięcznik literacki" 1976, nr 6 (czerwiec), s. 53; „metoda rozwoju reprodukowania teatru", „aktorstwo jako nauki" i „zaprzeczać wczuwania się w rolę" - to najprawdopodobniej wypowiedzi Benjamina, jednak Terayama nie podaje ich źródeł, a jest też możliwe, że są to jedynie parafrazy, a nie dokładne cytaty; „odtworzenie świata" to fraza zaczerpnięta z tytułu tekstu Brechta *Czy świat dzisiejszy może być odtworzony przez teatr?*, co jest jednocześnie tytułem książki opracowanej i wydanej w Japonii: Bertolt Brecht, *Konnichi-no sekai-wa engeki-ni yotte saigen dekiru-ka* [Czy świat dzisiejszy może być odtworzony przez teatr?], oprac. i przeł. Senda Koreya (in. Korenari), Hakusuisha, Tokio 1962 (pierwodruk oryginalnego tekstu: Bertolt Brecht, *Kann die heutige Welt durch Theater wiedergegeben werden?*, „Sonntag" 1955, nr 8 (May); wersja polska: Bertolt Brecht, *Czy świat dzisiejszy może być odtworzony przez teatr?*, przeł. Andrzej Wirth, [w:] pamflet Teatru Narodowego w Warszawie do *Matki Courage i Jej Dzieci* Bertolta Brechta, 1961/62, s. 24-25).

odtworzyć każdy tekst, ponieważ grający może go odtworzyć jedynie w zakresie swoich fizycznych umiejętności zgodnie ze swoją kondycją. Jeżeli więc odtworzenie tekstu jest z góry uzależnione od fizycznych lub też fizjologicznych warunków grającego, to jego wysiłek odtworzenia całego dramatu czy też scenariusza jest najczęściej bezowocny i w którymś momencie grający musi pójść na kompromis, ponieważ nie jest w stanie odtworzyć wszystkiego, co znajduje się w tekście, ani dokładnie tak jak napisane. Chyba że tekst zostaje dobrany w sposób sztuczny, tak, by z góry uniknąć tego, co trudne do odtworzenia. Dlatego Terayama tradycyjną wiarę w to, że „aktorzy potrafią odtworzyć «dramaty»" nazywa „iluzją".

3.1.5. Teatr „spotkania"

Krytykując teatr Brechta, a także Stanisławskiego, ze względu na cztery przymioty omówione dotąd: „edukacyjność", „oglądalność", „reprodukcyjność" oraz „dramatyczność", Terayama obrysowuje swój własny, oryginalny teatr po przeciwnej im stronie.

Po opozycyjnej stronie teatru „edukacyjnego" Terayama odnajduje teatr „integralnego rozumienia świata" poprzez „spotkanie". Porównując teatr nie do „edukacji", lecz do „magii", pisze:

„[…] zdarza się tak, że «teatrowi» nadaje istnienie (w takiej samej strukturze co magii) zbiorowa opinia publiczna grupy odizolowanych od siebie widzów. Osobiście mam duże wątpliwości co do tego, czy Walter Benjamin i Bertolt Brecht mieli rację, zbliżając teatr do «edukacji». Jeżeli mamy z czymś porównać teatr, to myślę, że z upolitycznioną formą «tajemnego obrzędu» (*occultisme*) albo «spirytyzmu» (*spiritualisme*). To dlatego, że «postacie sceniczne» nie istnieją tam z góry jako nauczyciele, ale są niczym innym jak zjawy, które zostają wyszukane i wymyślone przez widzów."[465]

Zainteresowanie Terayamy „magią" umożliwia mu zwrócenie uwagi na analogiczną do „magii" strukturę „teatru". Polega ona na tym, że „teatr" może powstać dzięki „zbiorowej opinii publicznej grupy odizolowanych od siebie widzów", co Terayama dalej wyjaśnia:

[465] Terayama Shūji, *Terayama Shūji engekiron-shū*, op. cit., s. 38.

„[…] teatr zostaje wyrzucony poza codzienne rzeczywiste społeczeństwo, ponieważ jest fikcją, a jednocześnie w swojej naturze nie jest niczym innym jak zbiorowym zjawiskiem widzów. Aby kształtować jednego aktora jako «postać sceniczną» ze świata zewnętrznego, widzowie muszą podjąć się «konstruowania» w izolacji w sposób niezwykle indywidualny, tajemniczy, a także fragmentaryczny i samowolny. To złoży się na zbiorową opinię publiczną i wskazówkę integralnego rozumienia świata."[466]

To właśnie „integralne rozumienie świata" jest punktem dojścia teatru Terayamy, do którego można dotrzeć jedynie poprzez „spotkanie" z drugim człowiekiem. Kiedy Terayama mówi o „integralnym rozumieniu świata", to wcale nie oznacza ono tego samego „rozumienia", co Brechta - „rozumienia spektaklu jako sytuacji". Dla Terayamy widz, który z natury jest nie tylko oderwany od „fikcji" teatru, ale również odizolowany od drugiego człowieka i zamknięty w samym sobie, „konstruuje" w swoim wnętrzu „postacie sceniczne", a także „świat zewnętrzny", z którego one pochodzą. Jednak obrazy czy też pojęcia „konstruowanych" „postaci scenicznych" oraz „świata zewnętrznego" wcale nie są pełne, obiektywne czy jasne. Kiedy widz, nosząc w sobie swoje indywidualne dzieło „konstruowania", spotyka drugiego, który również nosi w sobie swoje osobiste osiągnięcie „konstruowania", to powstaje „spotkanie", które może oddziaływać na jego uczestników i doprowadzić ich do wzajemnego uzupełnienia własnego niepełnego „konstruowania", a przez to do wspólnego przemienienia się, a jednocześnie do wspólnego pojmowania świata, czyli do „integralnego rozumienia świata", jak określa je Terayama. Taki właśnie mechanizm Terayama przewidział dla swojego teatru, który jest teatrem wspólnego doświadczenia świata.

Kiedy z kolei Terayama pisze, że „zespolenie wszelkich doświadczeń i zastąpienie ich «oglądaniem» stanowi przeszkodę w integralnym rozumieniu świata i powoduje nadmierne podkreślenie oddziaływania intelektualistycznego"[467], to po stronie przeciwnej teatrowi „do oglądania" reżyser znajduje teatr, w którym uczestnicy spektaklu „dotykają się" czy też „nazywają się" nawzajem.

„Jeśli chodzi o mnie, to odnoszę wrażenie, że dziwnym jest, kiedy widzowie są anonimowi, a jedynie grający aktorzy podają swoje imiona. W gruncie rzeczy widzowie

[466] Ibid., s. 38.
[467] Ibid., s. 42.

również powinni pokazać swoje twarze, «nazwać się» i w ten sposób powinni znaleźć utożsamienie [ze sobą nawzajem] w spotkaniu. Ponieważ Brecht wyobcowywał widzów, oddzielając ich od postaci scenicznych, nie zgadzał się na jakiekolwiek wczuwanie się w rolę i próbował zawsze spokojnie oddzielić ich od siebie, kreował widzów jako outsiderów. Produkował masowo «ludzi niebędących ty», którzy cofali się do własnych odosobnionych indywidualnych wnętrz, korzystając z wiedzy jako jedynego pośrednika. Taki purytanizm jedynie zapewniał tym, którzy umieją rozumieć świat tylko jako symbol, pewną formę umożliwiającą wyobcowanie się. Uważam, że miejsce teatralne polega na tym, żeby czasami bić tam widzów, hipnotyzować ich lub pieścić, i pozwalać im na pozyskanie identyfikacji (utożsamienia) [ze sobą nawzajem] poprzez podzielanie tych samych doświadczeń, których nie można przełożyć na wiedzę."[468]

Wzajemne „nazywanie się" uczestników spektaklu oraz różne postacie ich „dotykania się" nawzajem, takie jak „bicie", „hipnotyzowanie" i „pieszczenie", są dla Terayamy niczym innym niż formami „spotkania". Reżyserowi chodzi więc nie o teatr „outsiderów", którzy „wyobcowani" są przez twórców spektaklu, a czasami nawet sami siebie chętnie „alienują", lecz o teatr, w którym uczestnicy poprzez wzajemne „nazywanie się" lub też „dotykanie się", czyli poprzez „spotkanie" „utożsamiają się" ze sobą, dążąc ku „integralnemu rozumieniu świata" i wspólnemu doświadczeniu go. Terayama wyraża swoje pragnienie „spotkania" w teatrze, a raczej „spotkania", którym jest teatr:

„Jeśli człowiek próbuje nawiązywać kontakt ze światem wyłącznie poprzez patrzenie, to staje się on jedynie «dziurą w ścianie, niezauważalną i znajdującą się w kącie» i myślę, że nie jest to niczym innym jak samoalienacją. Outsider to sprawa społeczna, to nie sprawa spektaklu. Ja nie chcę być obserwowanym przez tysiące par oczu, ale pragnę «spotkać» tysiące ludzi. Bo ja sam nie jestem niczym innym jak bytem relacyjnym, a tę relację organizuje właśnie wyobraźnia teatralna."[469]

„Spotkanie" to, którego Terayama tak pragnie, nie powtarza się, jak sam pisze: „[…] spektakl kończy wszystko za pierwszym razem. «Spotkania» nie da się

[468] Ibid., s. 30.
[469] Ibid., s. 41.

powtórzyć."[470] Dokonuje się ono zawsze jedynie za jednym razem i na chwilę. Dlatego po stronie przeciwnej do teatru „reprodukcyjnego" Terayama znajduje teatr „jednorazowego spotkania". W teatrze „jednorazowego spotkania", rzecz jasna, nie trzeba niczego powtarzać, ani rekonstruować wspomnień o spektaklu, ani naśladować własnych wcześniejszych doświadczeń, ani odtwarzać zamiaru autora.

Co więcej, „spotkanie" to nie tylko jest jednorazowe, ale również dokonuje się między konkretnymi osobami. Nie może ono być anonimowe. Pragnąc „«spotkać» tysiące ludzi", Terayama nie chowa się za przywilejem czy autorytetem bycia autorem lub reżyserem. Wchodzi sam na „spotkanie" z konkretnymi „tysiącami ludźmi". Nie ma tu już więc miejsca na „samoalienację" ani „obserwację", nie istnieją „outsiderzy" ani anonimowe tłumy. „Spotkanie" ma się dokonać między jednostkami indywidualnymi i powinno być „spotkaniem" jednostki z jednostką, która nie podlega „uogólnieniu" ani nie podporządkowuje się „uspołecznionemu" zamiarowi autora, i która uwolniona i usamodzielniona jako jednostka indywidualna, posiadając swoje własne imię, dąży jednak do „utożsamienia się" z drugim człowiekiem poprzez „spotkanie" z nim. Zatem po opozycyjnej stronie teatru „reprodukcyjnego" Terayama znajduje również teatr „spotkania jednostek indywidualnych bez hierarchicznego podziału".

Kiedy Terayama pisze, że „relację organizuje wyobraźnia teatralna", to przewiduje on, żeby „spotkanie" w teatrze było „zorganizowane". To dlatego, że „spotkanie" jest niczym innym niż nawiązaniem „relacji" i ma zostać „zorganizowane" za pomocą „wyobraźni teatralnej", która skłonna jest do wymyślenia sposobu nawiązania „relacji" z drugim człowiekiem, i do „zorganizowania" „spotkania", jakim jest teatr. Tak, jak opisuje Terayama na swoim własnym przykładzie, każdy z uczestników spektaklu jest z natury „bytem relacyjnym", a więc powinien dążyć do „spotkania" z drugim człowiekiem, kierując swoją „wyobraźnią teatralną". Zatem po opozycyjnej stronie teatru „dramatycznego" Terayama znajduje nie tylko teatr uwolniony od literatury, od „*écriture*" czy „języka literackiego", lecz przede wszystkim teatr „zorganizowanego spotkania" lub też teatr „organizujący przypadkowość spotkania".

„Spotkanie", jakim jest teatr, nie może pozostać dla Terayamy jedynie „przypadkowe" czy spontaniczne. Raczej jego „przypadkowość" należy „zorganizować" tak, by stanowiło ono „dramaturgię" w teatrze.

[470] Ibid., s. 43.

„Dramaturgia to «nawiązanie relacji». Polega ona na tym, by wspólnie i wzajemnie tworzyć relację w spotkaniu poprzez teatr, eliminując klasowe myślenie o podziale między widzem a aktorem, a przez to na organizowaniu przypadkowości w świadomości grupowej."[471]

Terayama rozumie wyraz „dramaturgia" w znaczeniu takim jak źródło dramatyczności teatru albo mechanizm umożliwiający teatrowi dramatyczny efekt. Jak wskazuje przytoczony wyżej fragment, Terayama wiąże z „dramaturgią" „nawiązanie relacji" czy „tworzenie" jej w „spotkaniu", a przez to „organizowanie" jego „przypadkowości" w „świadomości grupowej", jaką jest świadomość teatralna uczestników spektaklu. Można tu doszukać się pojęcia: „dramaturgia spotkania", które jest charakterystyczne dla teorii teatru Terayamy i istotne dla jego twórczości teatralnej, zgodnie z tym, że uważa on, iż „istotą teatru jest «spotkanie» i tworzenie relacji".[472]

Chociaż na proces, w którym pojęcie „spotkania" jako „istoty teatru" utrwalało się w teorii teatru Terayamy, wywarła ostateczny i decydujący wpływ książka Jerzego Grotowskiego, to jednak jest możliwe, że ideę „dramaturgia spotkania", czyli „spotkanie jako źródło mocy, dzięki której teatr może powstać", przynajmniej jej pierwotną postać, Terayama posiadał już wcześniej, zanim zapoznał się z teorią teatru Grotowskiego.

Warto tu przypomnieć, że wzmianki o Brechcie i Stanisławskim w tekstach Terayamy można znaleźć już od pierwszego numeru „Chika engeki" [Teatr podziemny] z maja roku 1969, podczas gdy Terayama nawiązuje po raz pierwszy do nazwiska Grotowskiego dopiero w drugim numerze z lutego roku 1970.

W pierwszym numerze „Chika engeki" [Teatr podziemny] Terayama publikuje dwa własne artykuły: artykuł o „uniezależnieniu teatru od budynku teatralnego", zatytułowany: *Gekiteki sōzōryoku, matawa kettō-no susume* [Dramatyczna wyobraźnia, albo zachęta do pojedynku] oraz artykuł reportażowy o nowojorskim Ridiculous Theatre, zatytułowany: *Ridikyurasu - gukō-no engeki - Nyū Yōku-no anākizumu shiatā* [Teatr głupstwa - Ridiculous - teatr anarchiczny w Nowym Jorku]. W tym samym numerze publikuje notatki z sympozjum *Geki-to gekiteki-naru mono - kakumei-to shite-no engeki* [Spektakl i dramatyczność - teatr jako rewolucja]. Podczas sympozjum odbył

[471] Ibid., s. 65.
[472] Ibid., s. 253.

się panel z udziałem siedmiu specjalistów z różnych dziedzin. Terayama został zaproszony jako poeta.

Już w pierwszym numerze „Chika engeki" [Teatr podziemny] w tekstach czy też wypowiedziach Terayamy wielokrotnie pojawia się wyraz „*doramatsurugī*" [dramaturgia]. Co więcej, w artykule o Ridiculous Theatre oraz w wypowiedzi Terayamy na sympozjum kilkakrotnie pojawia się wyraz: „*deai*" [spotkanie] ujęty w cudzysłowach, co świadczy o tym, że Terayama, kładąc na to słowo nacisk, nadaje mu szczególne znaczenie.

„TERAYAMA: Mam teraz przed sobą kilka osób, które spotkałem po raz pierwszy, np. pana Akuta albo też pana Hara. Jednak kiedy człowiek rozmawia z ludźmi, których spotkał po raz pierwszy, każde «*deai*» [spotkanie] staje się *drama* [wydarzenie dramatyczne]. Jestem bardzo szczęśliwy, choć może «szczęśliwy» brzmi dziwnie. To dlatego, że myślę sobie, czy nie jest tak, że niezwykle w przypadkowy sposób zaistniało *drama*."[473]

Jest to podsumowująca wypowiedź Terayamy z końca wspomnianego wyżej sympozjum. Terayama używa tutaj wyrazu „*deai*" [spotkanie], wstawiając go w cudzysłowach i nawiązując do sytuacji teatralnej, w której nawiązuje się relacja czy też rozmowa między ludźmi, którzy po raz pierwszy „przypadkowo" się „spotkali". Przypomina to „dramaturgię spotkania", która polega właśnie na tym, by „organizować przypadkowość spotkania" albo „organizować przypadkowe spotkanie".

Zatem można powiedzieć, że Terayama ustawicznie szukał swojej „dramaturgii", która mogłaby podpierać i umożliwiać realizację tego, co on uważał za „teatr". Potrzebował nie tylko samego pojęcia, ale też nazwy, którą mógłby określić swoją „dramaturgię". W tym samym czasie zaczął również wyczuwać w „spotkaniu" istotną możliwość, by stało się ono kluczem czy źródłem jego teatru. Choć terminy „dramaturgia" i „spotkanie" nie łączyły się jeszcze ze sobą w teorii teatru Terayamy, to jednak już wtedy reżyser miał pewien obraz „spotkania" jako „istoty teatru".

Tej właśnie drodze poszukiwania „dramaturgii" przez Terayamę wciąż towarzyszyli Brecht i Stanisławski. Choć Terayama, nieustannie krytykując teatr

[473] Sympozjum *Geki-to gekiteki-naru mono - kakumei-to shite-no engeki* [Spektakl i coś dramatycznego - teatr jako rewolucja], „Chika engeki" [Teatr podziemny] 1969, nr 1, s. 55. Akuta Masahiko (1946-) - japoński reżyser teatralny i aktor. Hara Hiroshi (1936-) - japoński architekt.

Brechta, a także Stanisławskiego, nie zaczerpnął niczego od nich w sposób bezpośredni, to jednak musiał ciągle mieć do czynienia z ich teatrami i omawiać czy analizować je po to, aby wyraźnie narysować swój oryginalny teatr, który byłby dla niego idealny. Ponieważ Terayama uważał, że teatry zarówno Brechta, jak i Stanisławskiego straciły już aktualność i przez nie umiera współczesny teatr, to naturalne było, że poszukiwał swojego teatru jako opozycji do nich.

Zatem po przeciwnej im stronie Terayama znalazł teatr „spotkania", który poprzez „zorganizowane jednorazowe spotkania jednostek indywidualnych bez hierarchicznego podziału" dąży do „ich utożsamienia się ze sobą, wspólnego przemienienia się oraz integralnego rozumienia świata". Jednocześnie można powiedzieć, że teatry Brechta i Stanisławskiego przyczyniły się, choć w sposób pośredni, do powstania pojęcia „dramaturgia spotkania", które jest oryginalną cechą charakterystyczną teorii teatru Terayamy, a także jego twórczości teatralnej.

3.2. Fikcja nieobecna - Artaud i The Living Theatre

Terayama w swoich publikacjach od czasu do czasu nawiązywał do Antonina Artauda (1896-1948) i jego teorii teatru. Na przykład w książce *Meiro-to Shikai* [Labirynt i Morze Martwe] z roku 1976 Terayama pisze o pierwszym spotkaniu z książką Artauda w sposób następujący: „W tym samym roku, kiedy zorganizowałem laboratorium teatralne «Tenjō-sajiki» (1966 r.), czytałem po raz pierwszy Antonina Artauda. W jego książce głębokie wrażenie wywarł na mnie fragment o dżumie."[474]

„Książka" Artauda, którą czytał Terayama, to japoński przekład z francuskiego oryginału *Le Théâtre et son double*, zatytułowany *Engeki-to sono keijijōgaku* [Teatr i jego metafizyka][475], a „fragment o dżumie" to nawiązanie do tekstu *Teatr i dżuma*, zamieszczonego w „książce". Przekład ten został wydany w roku 1965 i był wówczas jedyną książką Artauda, która była dostępna w języku japońskim. Terayama wspomina jak zespół Tenjō-sajiki został założony na podstawie postanowienia członków pod koniec roku 1966, choć często podany jest jako rok jego założenia rok 1967, ponieważ jego przedstawieniem inauguracyjnym był *Aomoriken-no semushi otoko* [Garbus z

[474] Terayama Shūji, *Terayama Shūji engekiron-shū*, op. cit., s. 70.
[475] Antonin Artaud, *Engeki-to sono keijijōgaku* [Teatr i jego metafizyka], przeł. Andō Shinya, Hakusuisha, Tokio 1965. Książka jest tą samą, co wydana jest w Polsce pod tytułem *Teatr i jego sobowtór*.

prefektury Aomori] w kwietniu roku 1967. Zatem można powiedzieć, że Artaud towarzyszył całej działalności teatralnej Terayamy, od samego początku aż do końca.

Jeśli chodzi o książki Artauda, przetłumaczone na język japoński i wydane za życia Terayamy, to ukazały się następujące pozycje: *Shikō-no fushoku-ni tsuite* [O przeżarciu myśli] z roku 1967, co jest korespondencją Artauda z Jacques Rivière; *Van Gohho* [Van Gogh] z roku 1971, co jest rozprawą o życiu i twórczością van Gogha; *Antonan Arutō zenshū 1* [Wszystkie dzieła Antonina Artauda, tom 1.] z roku 1971, co jest pierwszym i ostatnim tomem zawieszonej później serii i zawiera m.in. *Meifu-no heso* [Pępek otchłani], *Shinkei-no hakari* [Nerwomierz] i poezje Artauda; oraz *Heriogabarusu matawa taikan-seru anākisuto* [Heliogabal albo anarchista ukoronowany] z roku 1977[476]. Późniejsze wzmianki Terayamy o Artaudzie zarówno w artykułach, jak i w wywiadach czy też w publikowanych rozmowach świadczą o tym, że czytał wiele z wymienionych tu dzieł Artauda, nie tylko dotyczących teatru.

W wywiadzie zatytułowanym *Arutō - waga zankoku engeki sengen* [Artaud - mój manifest teatru okrucieństwa], zamieszczonym w książce *Zōki kōkan josetsu* [Wstęp do wymiany narządów] z roku 1982, czyli na rok przed śmiercią, Terayama omawia również Artauda. Książka ta jest opracowaniem różnych autonomicznych artykułów i wywiadów i jest drugą i ostatnią za życia Terayamy książką, której całość poświęcona jest jego własnej teorii teatru. W wywiadzie Terayama przyznał się do Artauda jako jednego z tych, którzy wywierali niemały wpływ na jego działalność teatralną.

„---: Panie Terayama, czy Artaud miał wpływ, choćby w pośredni sposób, na to, że założył pan Tenjō-sajiki i dotąd działał?
TERAYAMA: Myślę, że bardzo miał. W Artaudzie istnieje pewien paradygmat - magiczna totalność.”[477]

[476] Antonin Artaud i Jacques Rivière, *Shikō-no fushoku-ni tsuite* [O przeżarciu myśli], przeł. Iijima Kōichi, Shichōsha, Tokio 1967; Antonin Artaud, *Van Gohho* [Van Gogh], przeł. Awazu Norio, Shinchōsha, Tokio 1971;
Antonin Artaud, *Antonan Arutō zenshū 1* [Wszystkie dzieła Antonina Artauda, tom 1.], przeł. Shimizu Tōru i inni, Gendai Shichōsha, Tokio 1971; Antonin Artaud, *Shinkei-no hakari. Meifu-no heso* [Nerwomierz. Pępek otchłani], przeł. Awazu Norio i Shimizu Tōru, Gendai-shichōsha, Tokio 1971; oraz: Antonin Artaud, *Heriogabarusu matawa taikan-seru anākisuto* [Heliogabal albo anarchista ukoronowany], przeł. Tada Chimako, Hakusuisha, Tokio 1977. Jacques Rivière (1886-1925) - francuski krytyk literacki i redaktor naczelny czasopisma „La Nouvelle Revue Française”.
[477] Terayama Shūji, *Terayama Shūji engekiron-shū*, op. cit., s. 240.

3.2.1. Ciało aktora i język teatralny

Zatem Terayama był świadomy wpływu Artauda na swoją działalność teatralną. Co więcej, Terayamę interesowała właśnie ta „magiczna totalność" Artauda i jej konsekwencje, ponieważ zakładają one istnienie niewidzialnego świata oraz obecność niewidzialnych sił, co więcej - możliwość dostępu do tych sił i świata niewidzialnego za pomocą magicznego sposobu, a przez to możliwość poznania całości świata. Pod tym względem Terayama dostrzega wiele podobieństw między teorią Artauda a praktyką Tenjō-sajiki. Dowodzi:

„Artaud często używa wyrazu «mana», a chodzi mu o to, by wyciągnąć i przechwycić siły, które drzemią w głębi form, a nie same formy. Mówi o tym, by zobaczyć wewnętrzną rzeczywistość w głębi «siatkówkowego świata», który można widzieć gołymi oczyma. W tym celu należy raz zasłonić świat widzialny. Czyli zamknąć powieki. W tym sensie uważam całkowite zaciemnienie w teatrze Tenjō-sajiki za środek do tego, by widzieć głębiej."[478]

Obecność sił „mana", które śpią w formach i są widoczne gołym okiem świadczy o istnieniu niewidzialnego świata. Dostęp do niewidzialnych sił „mana" umożliwia jedynie sposób magiczny, co Terayama nazywa za Artaudem „magicznym utożsamieniem" z formami. Jeżeli więc człowiek w sposób magiczny utożsamia się z formami, to otrzymuje dostęp do niewidzialnych sił „mana", a przez to nie tylko do niewidzialnego świata, ale również do całości świata. Nie jest istotne, czy Terayama wierzył w obecność niewidzialnych sił „mana" tak, jak Artaud, czy nie. Ważne jest to, że istnienie niewidzialnego świata, czyli drugiego świata, dało Terayamie fundament twórczości teatralnej i miał on pod tym względem w Artaudzie oparcie. Dla Terayamy istnienie niewidzialnego świata nie oznacza tylko istnienie świata duchowego czy też magicznego, ale również świata fikcyjnego jako samoistnego, innego od codziennej rzeczywistości, lecz znajdującego się zaraz obok niej, który ma swoją siłę oddziaływania na człowieka podobnie jak „mana".

Terayama wymienia również podobieństwo między teorią Artauda a praktyką Tenjō-sajiki pod względem poglądu na aktora, gdy mówi: „Kiedy zamieniam aktora

[478] Ibid., s. 238.

jako ducha zastępczego - co również nazywa on [= Artaud - T.T.] *double* - w ciało dla mnie albo dla Tenjō-sajiki, to myślę sobie, że ocierają się oni o siebie."[479]

Dla Terayamy aktor, przede wszystkim, powinien być medium, które, mając swoje ciało, oddaje je „duchowi" z niewidzialnego świata czy też postaci ze świata fikcyjnego. Terayama wypowiada się w wywiadzie następująco:

„Nie uważamy ciała aktora za formę zewnętrzną człowieka. To znaczy, nie myślimy o tym, żeby wystawić na deskach (scenie) świat naturalnych rozmiarów, ale o magicznym utożsamieniu z ciałem. Antonin Artaud nieraz używa wyrazu «*double*», podwójny. Niektórzy tłumaczą to *double* jako «podwójność», a inni - jako «sobowtór». Istnieje też przekład na «pierwowzór». Choć są różne sposoby tłumaczenia, to jednak myślę, że powinien być on czymś takim, jak forma bardziej duchowa czy nadmiar. Interesuje mnie nie zewnętrzna forma samego ciała, ale jeszcze inna «forma», znajdująca się za tym, co wyraża ciało jako *double* - to znaczy, chcę, żeby na scenie dumnym krokiem chodziło coś takiego, jak duch, który podpiera od tyłu rzeczywisty byt. Chodzi o to, żeby nie uważać ciała jedynie za pojemnik duszy."[480] [podkreślenie w oryginale - T.T.]

Teoria aktora u Terayamy polega na tym, że ciało aktora nie jest pojemnikiem jego własnej duszy czy też świata wewnętrznego, lecz jest połączeniem z „duchem" z niewidzialnego świata albo „magicznym utożsamieniem" z postacią ze świata fikcyjnego. Aktor utożsamia się z „duchem" czy postacią fikcyjną nie poprzez rozumienie ich sytuacji, ani dzięki wczuwaniu się w ich psychikę, lecz dlatego, że w sposób magiczny łączą ich niewidzialne siły. Aktor i „duch" czy postać fikcyjna, pociągane do siebie nawzajem, tworzą jedność „nadmiarową", bo do ciała, które już jest jedną „formą", dochodzi jeszcze inna, dodatkowa „forma", jaką jest świat niewidzialny czy też fikcyjny, czyli drugi świat. Zatem można powiedzieć, że dla Terayamy aktor jest, przede wszystkim, niczym innym jak wyrazem drugiego świata, czy to niewidzialnego czy też fikcyjnego.

W konsekwencji Terayama wątpi w teatr, który kładzie zbyt wielki nacisk na ciało aktora czy cielesność gry aktorskiej. W takim teatrze, według Terayamy, ciało pozostaje w „świecie naturalnych rozmiarów" i nie ma kontaktu z drugim światem. Poza tym, tego rodzaju teatr ze swej natury ściśle związany jest ze skupieniem się na

[479] Ibid., s. 240.
[480] Ibid., s. 238-239.

świadomości czy poczuciu własnego „ja", co również wyklucza miejsce dla „ducha" czy postaci fikcyjnej. Jak mówi Terayama w wywiadzie:

„Zatem czyż nie jest tak, że jeśli na scenie skacze tylko ciało naturalnych rozmiarów, to nie można nazwać tego teatrem ciała?

Ograniczenie tańca polega na tym, że w pewnym sensie nie może on wydostać się z samoafirmacji, ani wydobyć się z samoogołocenia. To znaczy, punktem wyjścia jest zawsze «ja» czy też «jaźń». Tu właśnie znajduje się przeszkoda. Dlatego myślę, że teatralna postawa Tenjō-sajiki i teatr Artauda i jego *double*, chociaż wyrosły z zupełnie różnych form, w pewnym sensie *go hand in hand*, czy są w przybliżonej do siebie relacji."[481]

Terayama zwraca uwagę na pewien paradoks - kiedy aktor skupia się na swoim ciele, chcąc nie chcąc, wprowadza on do teatru dychotomię: ciało jako forma zewnętrzna i własne „ja" czy „jaźń" jako świat wewnętrzny. W dodatku dychotomia ta tworzy zamknięte koło, więc ciało nie może opuszczać własnego „ja", a własne „ja" natychmiast jest początkiem ciała. Afirmacji czy też ogołoceniu zawsze podlega własne „ja".

Aktor nie może wtedy wyjść z klatki własnego „ja", ani jego ciało nie może być otwarte na drugi świat. Wciąż napełniony jest świadomością czy poczuciem własnego „ja", które nie tylko zostawia go oddzielonego od innych, ale też pozbawia możliwości kontaktu z drugim światem, zabierając miejsce „ducha" czy postaci fikcyjnej. To dlatego, że „duch" czy postać fikcyjna są dla aktora obce, pochodzą z nieznanego świata, więc nie do końca podlegają rozumieniu czy wczuwaniu się przez aktora. Natomiast własne „ja" jest aktorowi znane lub bliskie, nigdy nie jest tajemnicze, ani absurdalne.

Jeżeli aktor chce wyjść z własnego „ja", to jednocześnie musi wyjść też z ciała „naturalnych rozmiarów", ponieważ ono jest pojemnikiem własnego „ja", a to „ja" właśnie nadaje ciału „naturalne rozmiary". Dla Terayamy teatrem, godnym nazwy „teatr ciała", mógłby być jedynie taki, który przekracza ciało „naturalnych rozmiarów" i osiąga ciało, uwolnione od własnego „ja". Wtedy za pomocą kontaktu z „duchem" czy

[481] Ibid., s. 246.

postacią fikcyjną, a nie z własnym „ja", ciało przedstawia coś więcej niż ciało lub psychikę jako jego zawartość.

Dlatego Terayama dąży do tego, żeby otwierać się na drugi świat, czy to niewidzialny, czy też fikcyjny, przekraczając ciało „naturalnych rozmiarów" i własne „ja", co oznacza również, żeby otwierać się na świat absurdów, przekraczając rozum i logikę, ponieważ Artaudowskie „okrucieństwo" polega właśnie na „uzewnętrznieniu absurdów". Terayama pisze, że Artaud nie mówi o innym okrucieństwie, tylko takim, które powstaje „kiedy pewnego dnia nagle spada na głowę niebo. To oznacza uzewnętrznienie absurdów. Jeśli przełożymy to na kwestię ciała, to chodzi o taki przypadek, kiedy dla ciała przestanie funkcjonować sam język, którym się posługujemy."[482]

Zatem Terayama porusza również kwestię języka, który ściśle związany jest z ciałem. Pod względem specyficznego poglądu na język w teatrze Terayama nie tylko opiera się na tradycjach teatru japońskiego, w których szczególną rolę odgrywa narracja, lecz także niewątpliwie ulega wpływowi Artauda.

Wpływ Artauda na teatralną twórczość Terayamy dotyczy nie tylko teorii aktora, ale też języka.

Terayama w swojej teorii teatru cytuje Artauda, który manifestuje, że „zamiast odwoływać się do tekstów, uznanych za ostateczne i niby święte, należy przede wszystkim złamać podporządkowanie teatru tekstowi i odnaleźć pojęcie jedynego jakby języka, języka w pół drogi między gestem a myślą"[483].

Terayama jednak uważa, że „to nie wystarcza" i dochodzi do swojego wniosku:

„Aby nadać swojemu pojawianiu się znaczenie, aktor musi wytworzyć własny język. Musi mieć moc skakania nawet bez użycia nóg i bioder, w celu wyjawienia pewnej magicznej sytuacji. […]

Aktor musi mieć moc odkrycia pojęcia «jedynego jakby języka», nawet rezygnując ze wszystkiego, co zostało mu z góry dane. Musi przekroczyć wszystko - «z góry daną scenę», «z góry dane kwestie», «z góry dane zanurzenie się w rolę, oparte na systemie Stanisławskiego», «z góry daną myśl odtwarzania w pytaniu Brechta: Czy świat może być odtworzony przez teatr?» oraz «z góry daną granicę między

[482] Ibid., s. 245.
[483] Antonin Artaud, *Teatr okrucieństwa (pierwszy manifest)*, [w:] Antonin Artaud, *Teatr i jego sobowtór*, przeł. Jan Błoński, WAiF, Warszawa 1966, s. 106.

rzeczywistością a fikcją». Ta grupa «z góry» stanowi barykadę i jedynie tygrys, który może ją przeskoczyć, może spełnić warunki, by jako aktor wspierać mój teatr."[484]

Dla Terayamy nie wystarczy, aby teatr uwolnił się od tekstu pisanego i odnalazł swój język, który jest „jedynym jakby językiem", „językiem w pół drogi między gestem a myślą". Dla Terayamy „jedyny jakby język" nie oznacza tylko języka, przeznaczonego wyłącznie dla teatru jako niezależnej i odrębnej dziedziny sztuki. Kiedy język jest „jedyny jakby", to dlatego, że jest zupełnie nowy, nie ma obok siebie innego systemu semiotycznego, a nawet wyklucza wszystkie poprzedzające konwencje, na których zbudowany był dotychczasowy język w teatrze. Poza tym, Terayama nie umiejscawia języka „między gestem a myślą", lecz w języku umiejscawia zarówno „poczucie fizyczności", jak i „znaczenie".

„Mówiąc krótko, w zakresie kategorii teorii ciała nie było nic więcej poza aktorami, którzy jeden po drugim biegali albo skakali na scenie, a przedstawiane było jedynie coś takiego, jak rzeczywistość jednorazowości. Magiczne i kurczowe gesty w Tenjō-sajiki, chociaż w innej formie, wręcz przeciwnie właśnie dlatego, że były inne, uzewnętrzniały obrazy w bardzo językowy sposób, jako podstawowy język. One nie są pantomimą. Polegają na tym, że w gestach powstaje znaczenie i poczucie fizyczności jednocześnie, a nie na przetłumaczeniu języka na ciało. To znaczy, chodziło o uzewnętrznienie wewnętrznego okrucieństwa - o grę kary cielesnej w pierwotnym sensie."[485]

Terayamie nie chodzi o przedstawienie ruchów „ciała", które są „rzeczywistością jednorazowości", ani o pantomimę, w której przekazane zostają zbyt jasne, a nawet jednoznaczne, informacje za pomocą „języka przetłumaczonego na

[484] Terayama Shūji, *Terayama Shūji engekiron-shū*, op. cit., s. 62-63.

Terayamie chodzi tutaj o odrzucenie konwencji charakterystycznych dla teatru *shingeki* [nowy teatr], (zob. podrozdział o Brechcie i Stanisławskim), który dominował w środowisku teatralnym w nowożytnej Japonii od połowy XIX wieku. Dla *shingeki* podstawą teatru jest cała tzw. „grupa «z góry»", czyli „«z góry daną scenę», «z góry dane kwestie», «z góry dane zanurzenie się w rolę, oparte na systemie Stanisławskiego», «z góry daną myśl odtwarzania w pytaniu Brechta: Czy świat może być odtworzony przez teatr?» oraz «z góry daną granicę między rzeczywistością a fikcją»".

Odrzucając konwencje teatru *shingeki*, Terayama zbliża się do bardziej pierwotnej tradycji teatru japońskiego, która opiera się na narracji jako słowach oddziałujących na rzeczywistość i zmieniających ją w nową, o czym świadczą spektakle reżysera już z najwcześniejszego okresu jego działalności teatralnej. Jeśli chodzi o powiązania teatru Terayamy z tradycją narracji, zob. podrozdział „Przestrzeń" w rozdziale drugim niniejszej rozprawy.

[485] Terayama Shūji, *Terayama Shūji engekiron-shū*, op. cit., s. 240-241.

ciało". Terayamie chodzi o to, żeby w gestach były równocześnie i cielność, i znaczeniowość. Dla Terayamy język w teatrze to, przede wszystkim, język, w którym powstają jednocześnie „znacznie i poczucie fizyczności", i który jest podobny do „gry kary cielesnej", w której można dostrzec zarówno „wewnętrzne okrucieństwo", jak i poczucie „karanego ciała".

Terayama zwraca uwagę również na ograniczenie Artauda, który po swoim pierwszym manifeście *Teatr okrucieństwa* (1932 r.) wystawił *Rodzinę Cencich* własnego autorstwa w Teatrze im. Alfreda-Jarry w roku 1935. Był to „typowy dla Zachodu spektakl psychologiczny, któremu sam zaprzeczał"[486], jak twierdzi Terayama. W wywiadzie mówi:

„Artaud musiał dojść do zaparcia się siebie. Psychologiczny teatr typowy dla Zachodu, oparty na kwestiach, w końcu przegrywa z milczeniem typowym dla Wschodu. Dlatego postuluje się coś takiego, jak język teatralny, przypominający egzorcyzm czy zaklęcie, który przekroczył język semantyczny. W tym języku mieszają się różne rzeczywistości, co można by chyba nazwać kosmosem obrazów. To jest dokładnie to samo, co Tenjō-sajiki próbował wyrazić w teatrze."[487]

Terayama, wprowadzając tutaj dychotomiczny schemat: „milczenie na Wschodzie" i „mowa na Zachodzie", umiejscawia spektakl Artauda w teatrze „zachodnim". Jednak nie zalicza swojej praktyki teatralnej do teatru „wschodniego", choć niewątpliwie blisko mu było do „milczenia" jako werbalnej „pustki", która - według reżysera - powinna być wypełniona w teatrze czymś innym niż znaczeniem słów, o czym wyraźnie świadczą niektóre spektakle Terayama, należące do *misshitsu-geki* [spektakl pomieszczenia zamkniętego].[488]

Terayama nie skupia się na niepowodzeniu w praktyce Artauda, lecz czerpie od niego ideę teatru, taką jak „teatr okrucieństwa" czy też „widowisko totalne", która mogłaby stanowić dla Terayamy źródło inspiracji, a nawet składać się na jego samego teorię teatru czy dramaturgię. Realizując Artaudowską ideę w swojej praktyce teatralnej, ale również rozwijając ją, Terayama dochodzi do własnej teorii języka w teatrze, w której spostrzega, że „język teatralny" przekracza „język semantyczny" z tego świata, z

[486] Ibid., s. 242.
[487] Ibid., s. 241.
[488] Jeśli chodzi o *misshitsu-geki* [spektakl pomieszczenia zamkniętego] Terayamy zob. podrozdział „Pomieszczenie zamknięte - przestrzeń wyobraźni" w rozdziale drugim niniejszej pracy.

codziennej rzeczywistości, przybierając postać „przypominającą egzorcyzm czy zaklęcie", i tworzy „kosmos obrazów", w którym „mieszają się różne rzeczywistości", i który jest dla Terayamy niczym innym jak wyrazem drugiego świata, czy to niewidzialnego, czy też fikcyjnego, w tym świecie.

Dla Terayamy uwolnienie teatru od tekstu pisanego wcale nie oznacza pozbycia się słów spektaklu. „Język teatralny" może być zarówno gestykulacyjny, jak i werbalny.

Wspominając w swojej teorii o spektaklach Mario Ricciego i Roberta Wilsona, Terayama był doskonale świadomy możliwości spektaklu, w którym w ogóle nie istnieje przekaz werbalny. Mimo to nie kierował się w stronę radykalizmu milczącego czy teatru bezsłownego. Nigdy nie rozstał się ze słowami. Szukał zatem innej możliwości teatru werbalnego i szedł w kierunku tego, co pokazał Artaud.

Ricciego, dla którego „gra aktorska jest pracą", i który mówi, że „praca produkuje", pyta Terayama o to, „dlaczego nie produkuje języka?", uważając, że „zasada teatru jako pracy ma polegać na tym, by nowy teatr zaczynał się najpierw od produkowania języka" i dodaje: „Czy nie jest tak, że gdy gesty uniezależniły się jako «drugi język», to straciły już siłę swojej przemocy jako wykraczające poza gramatykę?"[489]

Terayama jest przekonany, że „kto gardzi językiem, ten może posiadać jedynie język godny pogardy" i czuje, że w jego teorii gry aktorskiej „ważne jest, żeby zacząwszy od tego, «co należy uważać za język», przechodząc przez «pracę słowotwórczą» dla spektakli, dochodzić do homeopatycznego katalizatora magicznego (jako dżumy) i wkładać w ten proces czyny, które badają tradycyjną skuteczność języka"[490].

Celem, do którego w ten sposób zmierza Terayama, jest wywoływanie drugiego świata, czy to niewidzialnego czy też fikcyjnego, za pomocą nie tylko gestów, ale też słów. Oznacza to tworzenie fikcyjnej czasoprzestrzeni w tym świecie, w codziennej rzeczywistości, przez co dzielenie się fikcją ze wszystkimi zgromadzonymi lub przypadkiem obecnymi na miejscu, wspólne doświadczanie jednej iluzji zbiorowej, która staje się już wtedy nową rzeczywistością dla uczestników w spektaklu.

---

[489] Terayama Shūji, *Terayama Shūji engekiron-shū*, op. cit., s. 87-88.

[490] Ibid., s. 88-89. Określenie „homeopatyczny" jest zaczerpnięte z pojęcia antropologii kultury Jamesa George'a Frazera: „magia homeopatyczna", która działa na jej przedmiot według „prawa podobieństwa" do narzędzia magicznego, w przeciwieństwie do „magii przenośnej", która działa według „prawa styczności" z narzędziem magicznym.

Dla Terayamy nie jest ważne, czy to, co mówi język, jest prawdą czy fałszem. Treść języka może być fikcją, a fikcja poprzez jej wypowiedzenie ma się przenosić na innych, niczym „magia homeopatyczna" czy choroba zakaźna. Fikcja, w momencie, kiedy zostaje wysłowiona, istnieje w konkretnym czasie i przestrzeni, wpływa na drugiego, i jest podzielana przez wszystkich uczestników. Wszyscy zarażają się jedną fikcją jak „dżumą" i posiadają wspólną iluzję zbiorową. Zatem dla uczestników ta iluzja staje się nową realną, namacalną rzeczywistością.

3.2.2. Dżuma i szczur

Zrozumiałe jest „głębokie wrażenie" jakie zrobił na Terayamie tekst Artauda *Teatr i dżuma*. W swojej książce *Meiro-to Shikai* [Labirynt i Morze Martwe] pisze, że zainteresowała go „scena, w której Saint-Rémys, wicekról Sardynii, miał sen, że został zadżumiony"[491].

Terayama, cytując tekst Artauda, podaje sen wicekróla, w którym sam był zadżumiony i widział, jak dżuma pustoszy mu państewko:

„Pod działaniem żywiołu rozpływają się hierarchie społeczne, ginie porządek, król jest świadkiem upadku moralności, ruiny psychologii; czuje we własnym wnętrzu pomruk humorów rozszalałych, w pełni rozkładu, które coraz cięższe, w zawrotnej zgubie materii, powoli przemieniają się w węgiel. Czy już za późno, by zażegnać klęskę? Lecz nawet zniszczony, unicestwiony i zamieniony organicznie w proch, spalony do szpiku - król wie, że nie umiera się we śnie, że wola liczy się tu aż do absurdu, aż do negacji tego, co możliwe, wręcz do swoistej przemiany kłamstwa w prawdę."[492]

Terayama dodaje komentarz: „Saint-Rémys wierzy w ten sen i wypędza okręt, który przypłynął wschodnią drogą morską z prośbą o zawinięcie do portu. Zachowuje się tak despotycznie, odpędzając w rzeczywistości epidemię ze snu."[493] Dostrzega więc w tym epizodzie podwójne „kontakty"[494]: „kontakt" społeczeństwa z dżumą oraz „kontakt" rzeczywistości ze snem. Zarówno „kontakt" z dżumą, jak i ze snem wpływa na społeczeństwo czy też rzeczywistość i powoduje katastrofę, upadek lub śmierć nie

[491] Ibid., s. 70.
[492] Antonin Artaud, *Teatr i dżuma*, op. cit., s. 40.
[493] Terayama Shūji, *Terayama Shūji engekiron-shū*, op. cit., s. 70.
[494] Ibid., s. 71.

tylko pojedynczego człowieka, ale również całej społeczności. W przypadku Saint-Rémys'a te dwa „kontakty" nakładają się na siebie i współdziałają jeden z drugim. To znaczy, że dżuma działa na tej samej zasadzie, co sen, i razem z nim wpływa na społeczeństwo i rzeczywistość. Podobnie jak sen działa na fizyczną rzeczywistość, pozostając w psychicznej sferze człowieka, tak też dżuma działa swoją „tajemniczą mocą powinowactwa"[495] i przenosi się między ludźmi wyłącznie w sferze psychicznej, przez co powoduje fizyczne zmiany w społeczeństwie.

Terayama, cytując z tekstu Artauda opis o potędze dżumy, podaje sytuacje, w których mógłby powstać teatr. Kiedy społeczeństwo spotyka dżumę, wpada w panikę, a porządek zostaje zburzony. - Pojawiają się „dziwne postacie w woskowych kapotach, o szklistym wzroku i nosach długich jak pięść, na szczudłach w kształcie japońskich chodaków, złożonych z dwu deszczułek - poprzecznej, tworzącej zelówkę, i podłużnej, izolującej poprzednią od zaraźliwych humorów" [496] i „przechodzą, zawodząc niedorzeczne litanie"[497]; „tępi lekarze odsłaniają tylko swój strach i swe dziecinne nieuctwo"[498]; „męty społeczne, uodpornione na zarazę chyba tylko przez rozszalałą chciwość", wdzierając się do domów, „łupią bogactwa"[499]. Artaud pisze: „I tak właśnie powstaje teatr"[500], a Terayama, podobnie jak Artaud, pojmując teatr w analogii do dżumy, nie tylko tłumaczy Artauda, ale też przedstawia swój pogląd na teatr:

„Znajduje [Artaud - T.T.] metaforę swojego «teatru», czyli dramaturgii spotkania, w bezinteresownych i natychmiastowych czynach, które zaczynają się w gotowej już sytuacji, takich jak «zabójstwo ojca przez uległego syna, zmuszenie bliskich do sodomii przez wstrzemięźliwego, rozrzucenie złota przez skąpca garściami przez okna, podpalenie ojczyzny przez wojennego Bohatera»[501].

Teatr to, można by rzec, rewolucja - nie poprzez politykę. Polega na tym, żeby opętać innych, przeżreć ich (albo pomnożyć) i doprowadzić do przemiany."[502]

Pojmując teatr jako dżumę, która działa tak, jak sen, wyłącznie w sferze

[495] Ibid., s. 71.
[496] Antonin Artaud, *Teatr i dżuma*, op. cit., s. 47.
[497] Ibid., s. 47.
[498] Ibid., s. 47.
[499] Ibid., s. 47.
[500] Ibid., s. 47.
[501] Za: Antonin Artaud, *Teatr i dżuma*, op. cit., s. 47. Wyraz „ojczyzna" jest podany przez Terayamę, choć w przekładach zarówno japońskim, jak i polskim jest „miasto".
[502] Terayama Shūji, *Terayama Shūji engekiron-shū*, op. cit., s. 72.

psychicznej człowieka, a mimo to doprowadza do fizycznej przemiany społeczeństwa i rzeczywistości, Terayama dostrzega w teatrze więcej możliwości. Terayama przewiduje taki teatr, który również działa na podobnej zasadzie jak dżuma czy sen, i który przez oddziaływanie na ludzi w sferze psychiki doprowadza do fizycznych, widzialnych i rzeczywistych przemian. Podczas gdy Artaud znajdował w dżumie możliwość teatru, Terayama, idąc dalej - poszukuje w teatrze możliwości „rewolucji". Tylko że w przypadku Terayamy „rewolucja" nie ma nic wspólnego z polityką, polega ona na „opętaniu", „przeżarciu" i „przemienieniu" ludzi, społeczeństwa i rzeczywistości. Zatem dla Terayamy teatr jest niczym innym jak „przeżarciem rzeczywistości przez fikcję", jak pisze, że „nie istnieje medycznie rozumiana bakteria patogenna w przypadku dżumy podobnie jak w przypadku «złego snu». Co przerażające, wielkie rozpowszechnienie się epidemii, które zaczyna się od jednego martwego szczura, jest tak naprawdę tylko przeżarciem rzeczywistości przez fikcję."[503]

Zarówno „dżuma", jak i „zły sen" są jedynie „fikcją". Teatr, podobny do nich, nie mając „medycznie rozumianej bakterii patogennej", przenosi się wyłącznie za pośrednictwem „fikcji". Albo sam będąc „fikcją" jak „dżuma" czy też „zły sen", rozpowszechnia się w ogromnej skali i „przeżera rzeczywistość". Ponieważ temu „rozpowszechnieniu się epidemii", którą jest nie tylko dżuma, ale też teatr, daje początek „jeden martwy szczur", to Terayama często stosuje tę metaforę „martwego szczura" do wyjaśnienia swojej dramaturgii. Nawiązując do powieści *Dżumy* Alberta Camusa, gdzie bohater pewnego dnia nagle znalazł martwego szczura w swoim mieszkaniu, Terayama pisze:

„Martwy szczur to albo znak języka, albo metafora czynności, gestów lub gry aktorskiej. Przyniesienie martwego szczura, z zewnątrz, do miasta, które «wygląda spokojnie», można przytoczyć jako przykład roli aktora, knującego fikcję. Technika aktora zależy właśnie od zdolności przyczepiania się do kontaktu lub od umiejętności tworzenia relacji."[504] [podkreślenie w oryginale - T.T.]

„Martwym szczurem" w teatrze może być nie tylko „język", ale też „czynność, gesty lub gra aktorska". „Martwy szczur" wcale nie musi być spektakularny, ani widowiskowy, lecz wystarczy jeden, nawet niewielki. Daje on jedynie początek całemu

[503] Ibid., s. 71.
[504] Ibid., s. 65.

późniejszemu, ewentualnemu zjawisku teatralnemu, które przypomina „rozpowszechnienie się epidemii". Zatem jest on wydarzeniem, które przynosi „aktor". Według Terayamy „aktor", dając teatrowi początek, nie powinien sam stać się „martwym szczurem", ale ma przynieść z drugiego świata, ze świata fikcyjnego nie tylko „język", ale też „czynność, gesty lub grę aktorską". Zatem „aktor" poprzez „przyniesienie martwego szczura, z zewnątrz, do miasta, które «wygląda spokojnie»" przyczynia się do dżumy, będącej fikcją, a to znaczy, że „knuje fikcję". „Aktor" powinien „uknuć intrygę, która by «w ciągu jednej nocy zdziesiątkowała 180.000 ludzi armii asyryjskiej»"[505] jak historycznie słynna dżuma w Egipcie, opisana zarówno w Biblii, jak i u Herodota. Co więcej - według dramaturgii Terayamy, którą można nazwać „dramaturgią spotkania", jak określa on wyżej teatr Artauda, ale też sam często przyznaje się do niej - „aktor" pozostaje „pośrednikiem w kontakcie", „tworząc relacje" za pomocą fikcji. To znaczy, „knując fikcję", organizuje on spotkanie między ludźmi, między uczestnikami spektaklu. Nie tylko przyczynia się do dżumy, która jest fikcją, ale również pośredniczy w spotkaniu między ludźmi, między uczestnikami, zarażając ich fikcją. Przez kontakty z nimi przenosi on fikcję i teatr jak dżumę.

3.2.3. Magia i rytuał

Ten model przenoszenia fikcji i teatru niczym dżumy przez aktorów od jednego uczestnika do drugiego Terayama rozwija dalej, kiedy interesuje się twórczością amerykańskiego zespołu The Living Theatre. Terayama uważa go za dziedzic idei Artauda, odpowiadając w wywiadzie na pytanie o zespoły teatralne, na które wywarł wpływ Artaud: „Kiedy zastanawiam się nad tym, kto najdokładniej przejął dziedzictwo Artauda…, to wydaje mi się, że może to być Julian Beck [z The Living Theatre - T.T.]."[506]

Terayama pisze w książce *Meiro-to Shikai* [Labirynt i Morze Martwe] z roku 1976, że miał okazję obejrzeć spektakle *Paradise Now* (premiera 1968 r.) i *Frankenstein* (premiera 1965 r.), wystawione przez The Living Theatre w Roundhouse w Londynie. Choć nie podaje szczegółowych danych chronologicznych informujących o tym, kiedy je obejrzał, to jednak z wielkim prawdopodobieństwem można

[505] Ibid., s. 69. Terayama cytuje japoński przekład tekstu Artauda: Antonin Artaud, *Teatr i dżuma*, op. cit., s. 42.
[506] Terayama Shūji, *Terayama Shūji engekiron-shū*, op. cit., s. 242.

umiejscowić datę obejrzenia na początku czerwca (4-11 czerwca) roku 1969, gdy The Living Theatre wystawiał w Roundhouse w Londynie nie tylko *Paradise Now*, ale również inne spektakle: *Frankenstein*, *Mysteries* (premiera 1964 r.) i *Antigone* (premiera 1967 r.),[507] a Terayama właśnie wówczas miał ze swoim zespołem Tenjō-sajiki pierwsze tournée zagraniczne, uczestnicząc w międzynarodowym festiwalu teatralnym „Experimenta 3" we Frankfurcie od końca maja do początku czerwca roku 1969.[508] Zatem jest możliwe, że właśnie wówczas mógł obejrzeć nie tylko *Paradise Now*, ale również *Frankensteina*, który wystawiony był kilka dni wcześniej (*Frankenstein* w 4 czerwca, a *Paradise Now* w 9 czerwca), i do którego też nieraz Terayama nawiązuje w swoich książkach.

W *Meiro-to Shikai* [Labirynt i Morze Martwe] Terayama opisuje spektakl *Paradise Now*, który obejrzał, w sposób następujący: „Tego wieczoru podczas przedstawienia aktorzy przytulali się do widzów i całowali ich, a i widzowie również pieścili aktorów; wyglądało to tak, jakby realizowała się zamiana między «ja» a «ty». Można też powiedzieć, że ponieważ byt zwany «widzem» nie jest ze swojej natury czymś, co jest, ale czym ma się stać, to od momentu, kiedy zostaje nazwany «ty» przez aktora i przystaje na «wzajemny dotyk», «widz» nie jest już tradycyjnym widzem, ale przemieniony zostaje w postać sceniczną, która odgrywa w spektaklu pewną rolę."[509]

Paradise Now to spektakl, który zespół sam określa jako „rewolucję pokojowych anarchistów"[510], i który jest więc ich „duchowym i politycznym pragnieniem"[511]. Według koncepcji twórców, Juliana Becka oraz Judith Malina'y, spektakl dzieli się na osiem *rung* [szczebel], a każdy „szczebel" składa się z *rite* [ryt], *vision* [wizja] i *action* [akcja]; „ryt" ma służyć jako czynny symbol, a „wizja" to wynikający z „rytu", wyśniony obraz, natomiast „akcja" ma na celu wspólne improwizacyjne wyzwolenie energii[512]; w miarę, jak się toczy spektakl, uczestnicy jakby wspinają się po „szczeblach" coraz wyżej. Terayama dostrzega w spektaklu autorski zamiar „wzajemnej twórczości poprzez «dotykanie widzów»"[513] i cytuje

[507] Jinnie Schiele, *Off-Centre Stages: Fringe Theatre at the Open Space And the Round House 1968-1983* [Mimośrodkowe sceny: teatr alternatywny w Open Theatre i Round House 1968-1983], University of Hertfordshire Press, Hatfield (UK) 2005, s. 217.
[508] *Repōto shinpojiumu EXPERIMENTA 3* [Sympozjum reportażowe EXPERIMENTA 3], „Chika engeki" [Teatr podziemny] 1970, nr 2, s. 38-49.
[509] Terayama Shūji, *Terayama Shūji engekiron-shū*, op. cit., s. 26.
[510] Ibid., s. 25. Terayama cytuje japońskie tłumaczenie hasła zespołu: „*The Non-Violent Anarchist Revolution*".
[511] Ibid., s. 25.
[512] Za: Pierre Biner, *The Living Theatre*, Horizon Press, Nowy Jork 1972, s. 181.
[513] Terayama Shūji, *Terayama Shūji engekiron-shū*, op. cit., s. 25.

fragment opisu jednego z „rytów", zatytułowanego *The Rite of I and Thou* [Ryt Ja i Ty]:

„«Zaczynają grać śmierć. Siła słabnie, oddech ustaje i wzrok niknie. Świat odcina się od nich. Tymczasem oni, nadal wydając z siebie głos, przykucają, jakby tonęli w ziemi. Pokazując objawy śmierci, przekazują otaczającym swoją ostatnią energię i skurcze. W tym momencie przez kontakt ze sobą wywołują prąd elektryczny. W wyniku tego kontaktu powstają z martwych. Kiedy przekazują sobie nawzajem ostatni kawałek swojej energii, zostają naładowani ponownie - żyjąc, odradzając się, powstają. Błysk. To jest obraz śmierci, z góry przezwyciężanej w kontakcie między Ja (aktor) a Ty (widz).» (*Ryt Ja i Ty*)"[514]

Terayama, analizując spektakl, pisze: „Świat «ja» aktorów jest rytualnym światem, z góry ufikcyjnionym, lecz świat widzów, którzy tam dotknięci zostali nazwani «ty», zmuszony jest do dokonania wyboru, ponieważ znajduje się w sferze codziennej zasady rzeczywistości. Aktorzy są przedstawicielami widzów, więc mają oblicza czarowników."[515]

Termin „codzienna zasada rzeczywistości", który często występuje w tekstach Terayamy o teatrze, zaczerpnięty jest z Freudowskiej pary pojęć: „zasada rzeczywistości" oraz „zasada przyjemności". Jednak w przeciwieństwie do „zasady rzeczywistości" termin „zasada przyjemności" wcale nie pojawia się w tekstach Terayamy. Jego zainteresowanie teatrem nie idzie w kierunku psychologii głębi, lecz w parze z magią. Dlatego tłumaczy on funkcję aktorów w The Living Theatre jako rolę „czarowników", tworzących świat „rytualny". To znaczy, pojmuje on spektakl w analogii do magii. Jednak „magia" ta jest czymś innym niż „magią homeopatyczną", do której Terayama nawiązywał wcześniej, kiedy w odniesieniu do teorii teatru Artauda omawia „język" w teatrze. Pisze, że „język" ma działać niczym „homeopatyczny katalizator magiczny (jako dżuma)" i że fikcja, wypowiedziana za pomocą „języka", ma przenosić się na innych niczym „magia homeopatyczna" czy „dżuma". „Magią homeopatyczna" opiera się na „prawie podobieństwa", polegającym na tym, „że podobne powoduje podobne względnie że skutek podobny jest do przyczyny"[516].

[514] Ibid., s. 25. Cytowany tu przez Terayamę tekst jest prawdopodobnie tekstem do spektaklu *Paradise Now* albo jego opisem. Terayama podaje przetłumaczony na japoński tekst, jednak nie wiadomo, do jakiego źródła się odwołuje.
[515] Ibid., s. 27.
[516] James George Frazer, *Złota gałąź*, przeł. Henryk Krzeczkowski, PIW, Warszawa 1969, s. 37.

Jednak Terayama odwołuje się tym razem do innej „magii", która jest drugim odgałęzieniem „magii sympatycznej" [517] według podziału Jamesa G. Frazera. Wyjaśniając znaczenie „dotykania" w teatrze, wprowadza pojęcie Frazera „magii przenośnej", opierającej się o kontakt bardziej bezpośredni czy „kontakt fizyczny":

„Zamierzają [aktorzy - T.T.] zarażać przez «dotyk» i również widzów próbują uczynić bytem teatralnym. Panujące tu prawo mogłoby się nazywać, rzec można, magią przenośną (*contagious magic*). Oddziaływanie wzajemne, które zaczyna się od momentu, kiedy widzowie zostają «dotknięci», ma podtrzymywać relację w przestrzeni między nimi nawet potem, kiedy aktorzy już zaprzestali dotyku. W relacji tej brakuje pojęć naukowych. Rodzi ona wyłącznie iluzję, że przez «dotyk» ciągłość między nimi a innymi wywoła skojarzenie pojęć, a to właśnie rozwiązuje klasową relację między «widzem» a «aktorem». «Dotyk» oznacza, że jedni i drudzy stoją w rzeczywistości identycznego wymiaru."[518]

Wprowadzając Frazerowskie pojęcie „magii przenośnej", Terayama wyjaśnia mechanizm działania „dotyku" w teatrze jako działania „prawa styczności". Polega ono na tym, że „rzeczy, które kiedyś pozostawały w styczności ze sobą, nadal działają na siebie nawet wtedy, gdy kontakt fizyczny przestał istnieć" [519]. Choć przenoszenie „teatralności" czy też samego „teatru" poprzez „dotyk" może przypomnieć ten sam schemat zarażania „dżumą" przez aktora, to jednak Terayama, kładąc ogromny nacisk na „dotykanie się", dostrzega podobieństwo „teatru" do „magii przenośnej" albo do „rytuału" raczej niż do „dżumy". Dlatego nazywa on świat, który jest „realizowany" przez „czarownika", światem „rytualnym" czy też „magicznym".

„Jeśli nazwiemy świat, który miał być «odtworzony» w teatrze, historycznym, to świat «realizowany» powinniśmy nazwać rytualnym, magicznym. Nadaje on zabarwienie historycznym faktom, które «były tylko wydarzeniem», poprzez sygnifikację, taką jak

[517] Określenie „magia sympatyczna" jest zaczerpnięte z pojęcia antropologii kultury Jamesa George'a Frazera. „Sympatia" u Frazera, w odniesieniu do magii to ukryty związek zjawisk czy przedmiotów, który sprawia, że oddziałując na jeden z nich, wywieramy wpływ i na drugi. „Magia sympatyczna" według Frazera dzieli się na: „magię homeopatyczną", która działa na jej przedmiot na zasadzie podobieństwa do narzędzia magicznego, oraz „magię przenośną", która działa na zasadzie styczności z narzędziem magicznym.
[518] Terayama Shūji, *Terayama Shūji engekiron-shū*, op. cit., s. 27.
[519] James George Frazer, op. cit., s. 37. U Terayamy brak wyrazów: „które kiedyś pozostawały w styczności ze sobą" lecz z wyrazami: „w przestrzeni między sobą".

legenda, zdrada, bohater itd. i okazuje demoniczną moc, dającą wskazówkę do innego spojrzenia, integralnego rozumienia."[520]

Świat „rytualny" czy „magiczny", „realizowany" przez aktora, jest światem „z góry ufikcyjnionym". Przeciwstawia się on światu „historycznemu", w którym historia zostaje zapisana poprzez „odtworzenie", i w którym panuje „codzienna zasada rzeczywistości" oraz gdzie znajduje się widz.

Dążenie Terayamy do „rytuału" czy do świata „rytualnego" przypomina doświadczenie „liminalne", które polega na przekroczeniu „progu" i przejściu ze świata codziennego do niecodziennego lub na doświadczeniu stanu „pomiędzy" oboma światami. Erika Fischer-Lichte, zwracając uwagę na „różnicę między progowymi doświadczeniami estetycznymi a pozaestetycznymi"[521], nawiązuje również do Victora Turnera (1920-1983), brytyjskiego antropologa kultury, który, rozróżniając doświadczenia „liminalności" od „liminoidalności", „wprowadził pojęcie liminoidalności, podkreślając, że udział w tych przedstawieniach [= „sposoby spędzania wolnego czasu" we współczesnych społeczeństwach industrialnych, w tym również teatr - T.T.] jest dowolny, zaś wartość nadrzędną mają potrzeby jednostki"[522] - w porównaniu do „rytuałów liminalnych dla społeczności plemiennych", w których udział jest „obowiązkowy", a „kolektyw ma wartość nadrzędną"[523]. Chociaż trudno jest jednoznacznie określić teatr Terayamy jako doświadczenie „liminalności" lub „liminoidalności" ze względu na mimowolny, a czasami nawet przymusowy charakter jego sposobów włączania uczestników-widzów do spektakli, oraz na to, że reżyser niechętny był uznawaniu przewagi jednostek nad zbiorowością w teatrze, dostrzegając niebezpieczeństwo indywidualizmu, jedna rzecz jest pewna - mianowicie: Terayama za pomocą teatru nieustannie dążył do doświadczenia stanu „pomiędzy", czyli do „progowego doświadczenia estetycznego", oraz że według reżysera doświadczenie „liminalności" ma charakter „syntetyczny", co powinno doprowadzić do „integralnego rozumienia" świata.

„Spektakl ten [= *Paradise Now*], stanowiąc pewne syntetyczne doświadczenie, które ma

[520] Terayama Shūji, *Terayama Shūji engekiron-shū*, op. cit., s. 26-27.
[521] Erika Fischer-Lichte, *Teatr i teatrologia - podstawowe pytania*, przeł. Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2012, s. 64.
[522] Ibid., s. 184.
[523] Ibid., s. 184.

na celu «rozumienie świata» przez widza, posługuje się pośrednictwem niezwykle mitycznej, rytualnej procedury. Jednocześnie sam spektakl zachowuje swój porządek jako porządek pewnego stanu świata, lecz prawie wcale nie zawiera w sobie własnych zapisków historii.

Codzienna zasada rzeczywistości potrzebuje zastępstwa fikcji, która za pomocą swojej sygnifikacji ma służyć do utrzymania porządku, a gdy ją uzyska, unaocznia kontur codziennej zasady rzeczywistości."[524]

Terayama dostrzega w *Paradise Now* świat fikcyjny, który wypełniony fikcją daje „rozumienie świata", i jest to „integralne rozumienie", za pomocą mitów i rytów. Ten świat fikcyjny, wyodrębniony z rzeczywistości, istnieje samodzielnie i zachowuje pewien określony „stan świata", zawierając w sobie swój porządek. Utrzymuje go nie poprzez „zapisywanie" czy też „odtwarzanie" historii tak jak to ma miejsce w rzeczywistości, lecz poprzez dodawanie znaczeń. Terayama uważa, że teatr współczesny po Brechcie przez długi czas wprowadzał „klasową relację między «widzem» a «aktorem»" i że „kiedy widzom zaczęło się wydawać, że taki podział na «ty» i «ja» ani nie może odtwarzać historycznego świata, ani nie dochodzi tu do realizowania drugiego świata, a teatr jest tylko pejzażem tamtej strony, to wymagana stała się iluzja, dzięki której można by ujmować teatr jako ‹strukturę-system›, oparty na podwójności «ty» i «ja», rzeczywistości i fikcji, i rozumieć go integralnie."[525] Zatem Terayama na przykładzie spektaklu The Living Theatre tłumaczy konieczność fikcji czy „iluzji" w teatrze w celu „integralnego rozumienia świata".

Chociaż Terayama analizuje i interpretuje tylko jeden spektakl The Living Theatre, to jednak, zgadzając się z poglądami The Living Theatre na „aktora jako czarownika" oraz „teatr jako magię przenośną lub rytuał" i popierając swoim słownictwem oraz logiką konieczność fikcji czy „iluzji", czy „mitu" czy też „rytu" w teatrze, ujawnia swój własny pogląd na teatr. Jednocześnie przetwarza ważne dla jego twórczości pojęcia, które wcześniej zaczerpnął od teorii Artauda.

Teramaya, jak sam przyznaje się w swoich książkach, zachwycił się lub przynajmniej poczuł bliskość do Artaudowskich pojęć: teatru jako „dżumy" oraz „*double*" jako medium. Co więcej, kiedy, inspirowany Artaudowską teorią teatru, ujmował „język teatralny" w analogii do „magii", to chodziło mu o „magię

[524] Terayama Shūji, *Terayama Shūji engekiron-shū*, op. cit., s. 26.
[525] Ibid., s. 28.

homeopatyczną", która działa według „prawa podobieństwa", bez bezpośredniego kontaktu z przedmiotem, gdzie „język" przenosi swoją moc ze względu na „naśladownictwo" przedmiotu i rozpowszechnia się jak „dżuma". Jednak z czasem Terayama zainteresował się twórczością The Living Theatre ze względu na podobieństwo The Living Theatre do „magii przenośnej" czy „rytuału", co otworzyło przed Terayamą nowe horyzonty teatru. I choć nadal uważał za istotną moc zarażania teatru jako „dżumy" i nigdy nie rozstał się z językiem, który powinien działać jako „homeopatyczny katalizator magiczny", to jednak musiał dokonać pewnego przetworzenia podpierających jego twórczość pojęć, aby zarówno stare, jak i nowe pojęcia mogły w jego teatrze współistnieć i współpracować. Wprowadzając do swojego teatru drugi rodzaj magii, „magii przenośnej", która opiera się na „prawie styczności", dodaje elementy bezpośredniego kontaktu, kontaktu fizycznego, takiego jak „dotykanie się". W konsekwencji Terayama zaczyna traktować teatr jako rytuał, w którym stosowane są rożne rodzaje „magii", czy to „homeopatycznej" czy też „przenośnej", a czasami nawet mieszanej - zgodnie z tym, co pisze Frazer o częstym łączeniu lub uzupełnieniu obu rodzajów „magii". W takim przypadku, podobnie jak teatr zamienia się z „dżumy" na „magię" czy też „rytuał", zachowując wybuchową i szaleńczą moc zarażania, tak też aktor zamienia się z *double*, który jest tylko medium, pośrednikiem z drugim światem, w „czarownika", który nie tylko pośredniczy z drugim światem czy światem fikcyjnym, ale też bierze czynny udział w rzeczywistości, oddziałując na widza aktywnie poprzez „dotyk", a nawet przemocą, co czasami zostaje odwzajemnione.

3.2.4. Dramaturgia spotkania i piękno ułomności

Terayama przyznaje się do „dramaturgii spotkania". Kiedy Terayama wielokrotnie mówi o „dramaturgii spotkaniu", to „spotkania" dla niego oznacza nie tylko „widzenie się" lub „współobecność ludzi ze sobą", ale też „czynny udział" w życiu drugiego człowieka albo „oddziaływanie" na jego rzeczywistość, a przez to wzajemne i wspólne „nawiązanie relacji". Dla Terayamy „dramaturgia to «nawiązanie relacji». Polega ona na tym, by wspólnie i wzajemnie tworzyć relację w spotkaniu poprzez teatr, eliminując klasowe myślenie o podziale między widzem a aktorem, a przez to na organizowaniu przypadkowości w świadomości grupowej."[526]

[526] Ibid., s. 65.

Zatem jednym z najprostszych i najskuteczniejszych sposobów „eliminowania klasowego myślenia opartego na podziale między widzem a aktorem", a przez to „wspólne i wzajemne tworzenie relacji w spotkaniu", jest „dotyk". Terayama uważa, że „miejsce teatralne polega na tym, żeby czasami bić tam widzów, hipnotyzować ich lub pieścić, i pozwalać im na pozyskanie identyfikacji (utożsamienia) [ze sobą nawzajem] poprzez podzielanie tych samych doświadczeń, których nie można przełożyć na wiedzę."[527] „Dotyk" jako sposób „spotkania", który ma doprowadzić do „podzielania doświadczeń" oraz „pozyskania utożsamienia ze sobą", czyli do stworzenia jedności, może przybierać różne postacie, od najgwałtowniejszej formy, jak „bicie", do najmniej bezpośredniego kontaktu fizycznego jak „hipnotyzowanie". Może istnieć również w postaci „pieszczoty", a nawet „pocałunków", jak Terayama sam był tego świadkiem w spektaklu The Living Theatre, ale też jest możliwe, że „dotyk" w najskrajniejszym przypadku dochodzi aż do „przemocy", za jaką był uważany spektakl *Jashūmon* [Szkodliwe wyznanie], wystawiony przez Tenjō-sajiki po raz pierwszy w ramach Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego w Nancy w roku 1971.

Spektakl *Jashūmon* [Szkodliwe wyznanie] zagrany był w sali teatralnej, zamkniętej w niezwykle radykalny sposób. Kiedy widzowie weszli na widownię, wewnątrz pełno było dymu, panował mrok. Musieli więc najpierw znaleźć miejsce do siedzenia. Spektakl zaczął się od tego, że po wejściu wszystkich widzów drzwi widowni zostały zabite deskami oraz gwoździami. Sala teatralna stała się całkowicie zamkniętą przestrzenią i nie było możliwości opuszczenia jej.

Jednym z tematów *Jashūmon* [Szkodliwe wyznanie] był konflikt między pomocnikami a aktorami. Pomocnicy, ubrani na czarno, stojąc po stronie reżysera, robili wszystko, aby akcja się toczyła. Kontrolując oświetlenie, zmuszali aktorów do grania. Aktorzy natomiast próbowali uwolnić się od „roli", opowiadając o sobie samych. Działania pomocników nie były jednak skierowane tylko ku aktorom, ale też ku wszystkim, którzy przeszkadzali w przebiegu akcji lub nie angażowali się w nią. Niektórzy aktorzy grali widzów próbujących zatrzymać przebieg spektaklu. Byli również widzowie, którzy zostali zmuszeni przez pomocników do przejęcia roli aktora. Ci z widowni, którzy zostali gwałtownie porwani na scenę, ubrani na siłę w kostiumy i zmuszeni do grania jakiejś „roli", wystraszyli pozostałą część publiczności. Podczas gdy pomocnicy krzyczeli na widzów, niektórzy z nich odkrzykiwali do pomocników.

[527] Ibid., s. 30.

Sala teatralna stała się zatem jednym wielkim „nawiedzonym domem”[528], pełnym krzyków i przekleństw. Wszystko to rozgrywało się w zupełnie ciemnej sali teatralnej i nie było wiadomo, kto tym kieruje.

Kiedy spektakl został wystawiony w Niemczech, słynny krytyk Roland H. Wiegenstein, który był widzem *Jashūmon* [Szkodliwe wyznanie] razem ze swoją małżonką, próbował wyjść na zewnątrz w trakcie przedstawienia. Zatrzymali go jednak pomocnicy. Krytyk podkreślał wolność wyjścia jako „przywilej widza”[529], lecz pomocnicy nie wycofali się. Wtedy jego małżonka próbowała popchnąć jednego z pomocników, lecz w efekcie sama została popchnięta. Tak doszło do „incydentu przemocy”[530]. W Nowym Sadzie natomiast (na terenie dawnej Jugosławii) krzykliwe prowokowanie widzów przez pomocników doprowadziło spektakl nawet do „krwawego incydentu”[531].

Kiedy Terayamy mówi: „w naszym przypadku samo «spotkanie» jest dramaturgią i myślimy, że twórczość teatralna polega właśnie na tym, żeby w tym celu wypróbować wszelkie możliwe środki”[532], to „spotkanie” wcale nie musi być ograniczone do „dotykania się”, fizycznego styku, jak w „magii przenośnej”. Może istnieć również w postaci „nazwania się”, które jest słownym naśladowaniem rzeczywistości, jak w „magii homeopatycznej” czy w „rytuale” w ogóle. Terayama pisze : „Jeśli chodzi o mnie, to odnoszę wrażenie, że dziwnym jest, kiedy widzowie są anonimowi, a jedynie grający aktorzy podają swoje imiona. W gruncie rzeczy widzowie również powinni pokazać swoje twarze, «nazwać się» i w ten sposób powinni znaleźć utożsamienie [ze sobą nawzajem] w spotkaniu.”[533] „Spotkanie” jest niczym innym niż „utożsamieniem ze sobą”, czyli stworzeniem jedności.

Dobrym przykładem spektaklu „nazywania się” jest *Jidai-wa sākasu-no zō-ni notte* [Epoka jedzie na cyrkowym słoniu], który, poprzedzając *Jashūmon* [Szkodliwe wyznanie], wystawiony został w roku 1969. W spektaklu początkowo aktorzy nawzajem rzucali do siebie piłkę, grając „spektakl przedstawiania siebie samych” na takiej zasadzie, że kto otrzymuje piłkę, ten mówi o sobie, przy czym nie można trzymać piłki dłużej niż przez minutę. Ponieważ ruchy piłki nie był przewidywalny, to aktorzy grali improwizacyjnie. Jednak pewnego dnia przypadkiem piłka została wrzucona na

[528] Ibid., s. 22.
[529] Ibid., s. 22.
[530] Ibid., s. 20.
[531] Ibid., s. 23.
[532] Ibid., s. 30.
[533] Ibid., s. 30.

widownię i odtąd stało się regułą, że widzowie też „nazywają się", opowiadając o sobie w ciągu minuty, kiedy otrzymują piłkę. Jak Terayama wyjaśnia, „zmuszenie widzów do nazywania się" było „próbą z widzami, mającą na celu wzajemne oddziaływanie" i „chodziło o wypróbowanie, czy uda się włączyć widzów do stanu świata jako rytuału w teatrze i dzielić z nimi fikcję, zamiast podejmowania przez aktorów codziennej rzeczywistość widzów"[534]. Kiedy widzowie przestają być anonimowi i zaczynają pokazywać swoje twarze przez „nazywanie się", to „«spotkanie» ma przed sobą więcej możliwości"[535] na znalezienie „utożsamienia ze sobą".

Zarówno poprzez „nazywanie się", jak i poprzez „dotykanie się" podczas spektaklu można „spotkać" się z drugim człowiekiem i nawiązać z nim relację, znajdując „utożsamienie ze sobą", ze wszystkimi uczestnikami, co powinno pomagać w „integralnym rozumieniu świata". Kiedy Terayama powtarza, żeby „integralnie rozumieć świat", to nie chodzi mu o rozumienie, które dokonuje się jedynie we wnętrzu osoby, analizującej lub interpretującej świat nawet w sposób całkowity, lub w zasięgu jej wyobraźni. „Integralnie rozumiany świat" obejmuje z jednej strony drugi świat czy świat fikcyjny, a z drugiej strony - innych, znajdujących się w codziennym rzeczywistości, z którymi należy „podzielać doświadczenia" fikcji i „utożsamiać się" nawzajem i tworzyć pewną jedność, a nie izolować się od siebie.

To, że Terayama za pomocą „dramaturgii spotkania" ustawicznie dąży do „integralnego rozumienia świata", z góry licząc na udział czegoś, co niewidzialne czy nieobecne w rzeczywistości, ale też czegoś, co obce, a więc nieprzewidywalne czy nieobliczalne, wiąże się ściśle z jego estetyką, którą sam nazywa „pięknem ułomności", nawiązując znowu do Artauda, a jednocześnie podkreślając swoją odrębność od The Living Theatre.

Kiedy Terayama uważa The Living Theatre za najwierniejszego dziedzica idei Artauda, to dlatego, że dostrzega on, że łączy ich dążenie do „anarchizmu".

„Jednak słowa Artauda, które na mnie zrobiły niezwykłe wrażenie, dotyczą piękna ujemności. Mówię o słynnej frazie: «zachodzące słońce jest piękne dzięki temu wszystkiemu, czego nas pozbawia». Wydaje mi się, że w Julianie Becku nie było pytania o to, czego nas pozbawia zachodzące słońce. Dlatego można powiedzieć, że Julian Beck poszukiwał anarchizmu, znajdującego się w Artaudzie, poprzez rozłożenie

[534] Ibid., s. 31.
[535] Ibid., s. 33.

pewnej formy świata, tj. fikcyjnej totalności bardziej niż totalności, którą należałoby odzyskać z różnych rzeczy, takich jak joga czy też cyrk."[536]

Według Terayamy Beck, aby osiągnąć „anarchizm", o którym Artaud powtarza w swojej teorii teatru, zakłada „fikcyjną totalność" jako „formę świata", stworzoną, a raczej wymyśloną przez niego, i rozkłada ją, a przez to wprowadza „anarchizm".

Podczas gdy Beck w celu „anarchizmu" potrzebuje „fikcyjnej totalności", Terayama przyznaje, że pociąga go Artaudowska estetyka „piękna ułomności", której nie może znaleźć w twórczości Becka. Terayama zatem, zamiast zakładać „fikcyjną totalność", dąży do „totalności, którą należałoby odzyskać", czyli „totalności", która kiedyś była, ale której teraz nie ma, a ponieważ zawiera już w sobie pewien brak, dlatego należy ją odzyskać. Tę „totalność" można odzyskać tylko poprzez odwołanie się do rożnych elementów, czyli poprzez wprowadzenie rozmaitości czy różnorodności. Odzyskana w ten sposób „totalność" więc może wywierać wrażenie, że jest całkiem chaotyczna albo pełna dysonansu, a takie wrażenie często można odnosić na temat spektakli Terayamy. Dla Terayamy „totalność" nie może być „fikcyjna", założona z góry, lecz jest efektem, do którego w końcu się dochodzi, tak jak „integralność" w rozumieniu świata jest dla niego celem do którego dąży.

Terayamę zawsze pociągała „ułomność" czy brak jako źródło piękna. Wszędzie poszukiwał i znajdował „ułomność" lub brak. Dlatego dążył do „totalności do odzyskania", której „tu i teraz" nie ma, oraz do „integralności", która zawiera w sobie brak, licząc na udział nieobecnego w rzeczywistości świata, a zatem do świata fikcyjnego, który jest nieobecny „tu i teraz".

Dla Terayamy fikcja zawsze jest nieobecna, więc należy ją wywołać „tu i teraz", uobecnić ją choćby tylko w teatralnej ograniczonej czasoprzestrzeni. Fikcja, wywołana czy uobecniona w teatralnej „tu i teraz", służy do uzupełnienia świata tak, aby był on pełny, „totalny" i „integralny". Według Terayamy spektakl powinien być otwarty na „ułomność", zawierając w sobie brak do wypełnienia. Dzięki tej „ułomności" czy też brakowi, a raczej dzięki dążeniu do wypełnienia ich fikcją, spektakl może doprowadzić do „totalności" jako efektu, i do „integralnego rozumienia świata".

Podczas gdy u Becka „totalność" jako „forma świata" jest fikcją, „totalność" czy „integralność" Terayamy jest „stanem świata", na co składa się fikcja i rzeczywistość.

[536] Ibid., s. 243.

Terayama więc nie dąży do „totalności", która jest fikcją, lecz szuka nieobecnej fikcji, która może powodować dojście do „totalności" czy też „integralności".

Zatem fikcja stanowi połowę świata, według słownictwa Terayamy - „półświat", który wymaga wypełnienia pozostałej połowy. Kiedy Terayama mówi: „mity czy iluzje są niezwykle ważne dla osoby, która próbuje integralnie rozumieć świat" i „w każdym przypadku możemy jedynie tworzyć połowę spektaklu, a drugą połowę tworzą widzowie"[537], to chodzi mu nie tylko o to, że „półświat widzów" i „półświat aktorów" zlewają się w jedno w spektaklu, tworząc świat „integralny", ale też o to, że „półświat fikcji", do którego należą „mity czy iluzje" i „półświat rzeczywistości", tworząc jedność, doprowadzają do „integralnego rozumienia świata". Człowiek, który żyje w codziennej rzeczywistości, ma dostęp tylko do połowy świata. Pozostały „półświat" należy do świata fikcyjnego. Wywołana czy uobecniona tu fikcja wlewa się w świat uczestników spektaklu, oddziałując na ich wyobraźnię czy też sferę psychiczną. Spektakl jest więc miejscem, gdzie dokonuje się właśnie ta jedność czy integracja.

Terayama podaje tezę z teorii teatru Artauda parafrazując: „«Przedstawienie dramatyczne jest obrzędem, w którym nie liczy się rzeczywisty efekt» (Antonin Artaud)."[538] Teatr dla Terayamy jest przejawem drugiego świata w tym świecie czy wyrazem świata fikcyjnego w codziennej rzeczywistości. Mimo to jednak Terayama nie przewiduje absolutnej autonomii fikcji w znaczeniu tworzenia zupełnie oderwanej od rzeczywistości i zamkniętej w sobie sfery fikcyjnej jako „pejzażu tamtej strony". Choć świat fikcyjny musi istnieć osobno od codziennej rzeczywistości, to jednak wciąż musi pozostawać z nią w kontakcie, a czasami nawet w samym jej środku, wpływając na nią - i na odwrót. Zatem świat fikcyjny, zachowując swój porządek jako porządek pewnego „stanu świata" czy „półświata", wcale nie posiada autonomii codziennej rzeczywistości, a raczej interweniuje lub imigruje w niej na określony czas, nie wiadomo na jak długo, w zależności od czasu trwania spektaklu. Wówczas fikcja również przestaje być jedynie wywołanym „pejzażem tamtej strony" i zaczyna tworzyć nowe doświadczenie z codzienną rzeczywistością, co ma doprowadzić uczestników spektaklu do „integralnego rozumienia świata". Jest ono niczym innym jak współpracą uzupełniających się

[537] Ibid., s. 33-34.
[538] Ibid., s. 121. Zdania, przytoczonego przez Terayamę, nie można znaleźć w książce: Antonin Artaud, *Engeki-to sono keijijōgaku* [Teatr i jego metafizyka], przeł. Andō Shin'ya, Hakusuisha, Tokio 1965, co jest japońskim przekładem francuskiego oryginału *Le Théâtre et son double* [Teatr i jego sobowtór]. Nie wiadomo, skąd Terayama zacytował. Jest też możliwe, że cytat jest jedynie zdaniem sparafrazowanym przez Terayamę albo że reżyser pamiętał on tekst Artauda nie tak, jak jest on zapisany w książce *Teatr i jego sobowtór*.

nawzajem aktorów i widzów poprzez różne formy „spotkania", czy to bezpośrednie kontakty fizyczne jak „dotykanie się", czy też słowne naśladowanie rzeczywistości jak „nazywanie się".

3.3. Ciało synchroniczne - Grotowski i Schechner

W książce *Meiro-to Shikai* [Labirynt i Morze Martwe] z roku 1976 Terayama pisze o Richardzie Schechnerze oraz Jerzym Grotowskim, poświęcając każdemu z nich jeden podrozdział. Omawia ich teorie teatru, jedną po drugiej, w kolejnych, następujących po sobie podrozdziałach, czyli w ciągłości, ponieważ dostrzega w ich teatrach pewne powiązanie, coś wspólnego dla ich poglądów na teatr. Takim wspólnym mianownikiem między nimi jest według Terayamy „ciało". Terayama odbiera ich twórczość jako „teatr ciała".

3.3.1. Ciało indywidualne

Terayama pisze, że miał okazję zobaczyć warsztaty teatralne Schechnera w Nowym Jorku „latem w roku 1969"[539].

Wspomina, że kiedy obejrzał warsztaty Schechnera, to sam również „zebrawszy kilku amerykańskich aktorów, poprowadził warsztaty utworu swojego autorstwa", a spektakl *Golden Bat*, wystawiony przez japoński zespół Tokyo Kid Brothers, „cieszył się wówczas popularnością w Off-Broadway"[540]. Co więcej - w teatrze, gdzie się odbyły warsztaty, Ridiculous Theatrical Company „akurat wystawiał *Sinobrodego* Charlesa Ludlama"[541].

Jednak fakty historyczne nie zgadzają się ze wspomnieniem Terayamy. Mianowicie Tokyo Kid Brothers wystawiał *Golden Bat* w Nowym Jorku w roku 1970, tzn. od czerwca do lipca w off-off-broadwayowskim La MaMa Experimental Theatre Club, a od sierpnia do grudnia w off-broadwayowskim Sheridan Square Playhouse[542], natomiast premiera *Shinobrodego* Ludlama też odbyła się dopiero w roku 1970.

[539] Terayama Shūji, *Terayama Shūji engekiron-shū*, op. cit., s. 67.
[540] Ibid., s. 67.
[541] Ibid., s. 67.
[542] Za: Higashi Yutaka, *Chikyū-yo tomare, boku-wa hanashitai-nda* [Ziemio, zatrzymaj się, ja chcę porozmawiać], Mainichi Shinbunsha, Tokio 1977. Higashi Yutaka (1945-2000) - japoński reżyser teatralny, założyciel zespołu Tokyo Kid Brothers; wcześniej przez jakiś czas był członkiem zespołu Tenjō-sajiki.

Terayama od czerwca do lipca w roku 1970 współpracował z „kilkoma amerykańskimi aktorami" w La MaMa, przygotowując ich do swojego dramatu *Kewawa-no Mari* [Maria futrzana] w swojej reżyserii. Zatem należy umiejscowić datę obejrzenia warsztatów Schechnera przez Terayamę w „lecie roku 1970".

Solidną analizę teatru Schechnera autorstwa Terayamy można znaleźć jedynie w książce *Meiro-to Shikai* [Labirynt i Morze Martwe]. Później Terayama już nie wspominał o Schechnerze w swoich publikacjach. Nie nawiązywał do jego dalszej działalności, czy to praktycznej czy też teoretycznej, związanej z performansem. Widocznie zainteresowało Terayamę wyłącznie to, jak Schechner traktował aktorów oraz ich „ciała". Potem Terayama stracił zainteresowanie Schechnerem, a jego teorię teatru omawia wyłącznie w kontekście „ciała" aktora.

Terayama opisuje warsztaty Schechera w sposób następujący:

„Po jakimś czasie wszedł profesor Schechner, przypominający fokę znad Morza Egejskiego z wąsami w stylu chińskim i wystającym brzuchem, i wydał aktorom parę poleceń. Następnie aktorzy zaczęli wić się na podłodze, albo ryczeć na czworakach, albo świergotać ptasim głosem, albo wykonywać gesty kopulacji w pozycji psa. Był to przedziwny widok. Pewien aktor był całkiem nagi i kręcił się jakby kloc, a aktorka zaczęła wylewać z siebie zgromadzone słowa, jakby wymiotowała wszelkie brudy zgromadzone w ciele. Schechner, który stanął naprzeciw innej aktorki, która wydawała się w stanie depresyjnym, spokojnym tonem wyciągał od niej słowo po słowie o rzeczywistości jej zamkniętego świata wewnętrznego, tak jak psychoanalityk zadaje pytania pacjentce chorej na amnezję. To była koszmarna utopia, zwana warsztatami. Wszyscy aktorzy, którzy w niej uczestniczyli, byli dalecy od codziennej świadomości człowieka."[543]

Schechner wyjaśnia Terayamie: „To są ćwiczenia mające na celu usuwanie wyparcia" i mówi, że aktorzy „będą coraz bardziej uwolnieni, usuwając właściwości codziennej rzeczywistości. Ze stanu «osoby indywidualnej» będą przywracani do «ciała indywidualnego»."[544] Terayama kwestionuje ten fakt, mówiąc: „Jednak nie wydawało mi się, by te ćwiczenia były istotne dla «stworzenia aktora». Nie chodziło mi o oszukańczą sztuczkę hipnotyczną, którą Schechner stosował na aktorach. To dlatego, że

[543] Terayama Shūji, *Terayama Shūji engekiron-shū*, op. cit., s. 67-68.
[544] Ibid., s. 68.

z czasem dostrzegałem ich maskowanie się (podobne psychotykom), które było w połowie nieświadome tak, że krótko mówiąc - «omamiali samych siebie».”[545]

Zatem Terayama podsumuje swoje wrażenia po obejrzeniu warsztatów Schechnera w następujący sposób:

„(1) Czy nie jest tak, że warsztaty Schechnera, próbując usunąć społeczne wyparcie, narzucają drugie, inne wyparcie? (Należy je nazwać nad wyraz seksualnym wyparciem, które powstaje przez odcięcie osoby indywidualnej od wszelkich relacji.)
(2) Czy nie jest tak, że aktorzy, wpadając w stan halucynacyjny, nie zostają uwolnieni, tylko tracą ideę wolności?
(3) Czy nie jest tak, że jeśli taki stan (tzw. gra w transie) wrzuci się do środka drobnomieszczańskiej codzienności, to zostanie on umieszczony w katalogu muzeum dziwaków jedynie jako «coś dziwacznego» - i natychmiast stanie się widowiskiem i uzupełnieniem społeczeństwa?
(4) Podczas gdy strategii czarownika towarzyszą maskowanie się i oszukańcza sztuczka, tutaj pojawia się maskowanie się, ale nie ma oszukańczej sztuczki. (Przynajmniej oszukańczej sztuczki nie wykonują aktorzy, ale najwyżej Schechner.) Aktorzy nie «nawiązują rozmowy» z widzami, ani nie «dotykają» ich, tylko eksponują siebie samych jako dziwaczne ciała i co najwyżej mogą wpłynąć na wzrost lub spadek cen mięsa na rynku mięsnym w Nowym Jorku.”[546]

Terayama dostrzega w warsztatach Schechnera, że „usuwanie wyparcia” aktorów przez Schechnera wcale nie daje im „wolności”. Aktorzy, uwalniając się od jednego „wyparcia”, które stanowią „właściwości codziennej rzeczywistości”, wpadają w „drugie, inne wyparcie”, co spowodowane zostaje przez „odcięcie osoby indywidualnej od wszelkich relacji”. Kiedy człowiek, uwalniając się od bycia „osobą indywidualną”, przestaje nią być i powraca do stanu „ciała indywidualnego”, to wcale nie zyskuje przez to „wolności”. Raczej, zamykając się w sobie, w swój świat wewnętrzny czy w wnętrze swojego „ciała”, traci „wolność” czy szansę osiągnięcia jej i staje się niewolnikiem własnego „ja”. Człowiek staje się uwięziony w swoim „ciele”. Terayama jest zdania, że jeżeli „wolność” istnieje, to można ją znaleźć tylko na zewnątrz, czyli poza człowiekiem jako „osobą indywidualną”, w relacjach z innymi, a

[545] Ibid., s. 68.
[546] Ibid., s. 68-69.

nigdy nie w „ciele indywidualnym", które zamyka człowieka w środku i zatrzymuje go swoim pociągającym afrodyzjakiem, zwanym własnym „ja".

Wtedy niezwykłe aktorstwo, które można nazwać „stanem halucynacyjnym" czy też „grą w transie", staje się dosłownie „dziwacznym" z perspektywy „codziennej rzeczywistości" i będzie miało wartość wyłącznie muzealną albo widowiskową. Aktorzy, którzy zerwali kontakty z „codzienną rzeczywistością", nie mają nic do powiedzenia i nie mają do czynienia z teatrem.

Według Terayamy aktorzy jako „czarownicy" powinni swoją magiczną „oszukańczą sztuczką" oddziaływać na innych, na zewnątrz, a nie na siebie samych czy na swój świat wewnętrzny. Jednak aktorzy Schechnera „nie «nawiązują rozmowy» z widzami, ani nie «dotykają» ich", nie oddziaływają na innych, nie stosują sami swoich „oszukańczych sztuczek", tylko zamykają się w sobie, wewnątrz swojego „ciała indywidualnego".

Terayama dostrzega, że aktorzy Schechnera „maskują się" jedynie, bo oni, ukrywając siebie samych, przybierają inne postacie i udają kogoś innego. Ponieważ oni nie mają świadomości, że się maskują, lecz wierzą, że są uwolnieni od wyparcia i wpadają w stan halucynacyjny czy trans, to ich „maskowanie się" nie jest strategią, nie jest „oszukańczą sztuczką", którą sami powinni byliby oddziaływać na innych jako aktorzy czy „czarownicy". Oszukując siebie samych, sami są z tego zadowoleni; przynajmniej nie mają świadomości, że oszukują siebie samych. Dlatego Terayama określa ich aktorstwo jako „omamianie siebie samego".

Warto przypomnieć, że Terayama dąży do ujęcia aktora jako „czarownika", który, stosując środki „magiczne" gestykulacyjne lub werbalne, takie jak „dotykanie się" (jak w „magii przenośnej") i „nazywanie się" (jak w „magii homeopatycznej"), czyli przynosząc „martwego szczura", rozpowszechnia „dżumę" czy „świat rytualny, magiczny czy też mityczny". Stąd Terayama wnioskuje: „Aktorzy Schechnera nigdy nie mogą przynieść z zewnątrz martwego szczura do miasta, które «wygląda spokojnie»."[547] [podkreślenie w oryginale - T.T.] „Przynieść z zewnątrz martwego szczura" oznacza, wrzucić z zewnątrz w codzienną rzeczywistość coś, co przyczyniłoby się do „teatru niczym dżumy". Oceniając ich, pisze Terayama: „To, co mogą zrobić, to stać się martwymi szczurami"[548]. Jednak „trzeba wiedzieć przynajmniej o tym, że na «przyniesieniu» martwego szczura polega gra aktorska, a «zmienienie się» w martwego

[547] Ibid., s. 69.
[548] Ibid., s. 69.

szczura nie jest grą aktorską, lecz tylko przebraniem się."[549] Jeżeli aktorzy „nie mogą przynieść z zewnątrz martwego szczura", to znaczy, że już wyrwani z codziennej rzeczywistości, nie są w stanie wywoływać „teatru niczym dżumy", który powinien powstać i rozpowszechnić się między ludźmi, a nie wewnątrz ciała aktora czy pojedynczego człowieka indywidualnie.

Dla Terayamy, który mówi, że „dramaturgia to «nawiązanie relacji»"[550] oraz że „samo «spotkanie» jest dramaturgią" [551], aktor powinien być „pośrednikiem w kontakcie" z drugim człowiekiem. Pośredniczy on w „spotkaniu" z innymi. Wtedy właśnie powstaje teatr, który przenosi się między ludźmi. Dlatego Terayama, krytykując, pełen rozczarowania warsztatami Schechnera, pisze: „Warsztaty, w których eliminuje się innych (albo warsztaty, w których traktuje się innych jako źródło wyparcia) nie służą opanowaniu techniki «pośrednictwa w kontakcie». Tam wcale nie można było odnaleźć żadnych praw teatru, którym powinno się zarażać."[552] Według Terayamy warsztaty powinny polegać na szukaniu „praw teatru, którym powinno się zarażać" oraz na opanowaniu techniki „pośrednictwa w kontakcie", by rozpowszechniać „teatr do zarażania".

„Teatr to, można by rzec, rewolucja - nie poprzez politykę. Polega na tym, żeby opętać innych, przeżreć ich (albo pomnożyć) i doprowadzić do przemiany. Jeśli jednak aktorzy, mający być jego strażą przednią, uważają w narcyzmie halucynacji, z pełnym przekonaniem, «omamianie siebie samych» za środek ocalenia samych siebie, to nawet «sztuka aktorska» Schechnera nie jest dla mojego teatru ani trochę interesująca."[553]

Terayama nazywa tutaj teatr „rewolucją", dlatego, że jako „zorganizowane przypadkowe spotkanie", jak określa Terayama, powinien on „opętać innych, przeżreć ich (albo pomnożyć) i doprowadzić do przemiany". „Jeśli «spotkanie» nie przemienia świata wewnętrznego drugiego człowieka, jest jałowe."[554] Teatr również traci wtedy swoje znaczenie. Dla Terayamy teatr powinien polegać na wspólnym uczestnictwie i wspólnej przemianie. Teatr, opierający się na „dramaturgii spotkania" Terayamy, polega na tym, by za pomocą „spotkania" uczestnicy spektaklu razem, przemieniając swoją

[549] Ibid., s. 69.
[550] Ibid., s. 65.
[551] Ibid., s. 30.
[552] Ibid., s. 69-70.
[553] Ibid., s. 72.
[554] Ibid., s. 37.

rzeczywistość wewnętrzną, doszli do „integralnego rozumienia świata", które również dzielone jest przez wszystkich w oparciu o wspólne doświadczenie spektaklu jako pewnego „stanu świata", a nie tylko jako „fikcji". Dlatego kiedy aktorzy, zamiast oddziaływać na innych i „doprowadzić" ich „do przemiany", zanurzeni w „narcyzm halucynacji" zajmują się „omamianiem siebie samych" i dążą jedynie do „ocalenia samych siebie", to Terayama dostrzega ich zamknięcie się w sobie czy w swoim ciele i wyczuwa w ich aktorstwie zamknięcie na innych czy też na „spotkanie" z innymi. Zatem warsztaty Schechnera odbiera jako zamknięte w „ciele", a przez to zbyt „indywidualne", a nie wychodzące naprzeciw drugiemu człowiekowi, i tracąc zainteresowanie Schechnerem, twierdzi, że „teatr ciała" Schechnera nie pasuje do jego własnej „dramaturgii spotkania".

Terayama powiedział kiedyś w jednym z wywiadów:

„Zatem czyż nie jest tak, że jeśli na scenie skacze tylko ciało naturalnych rozmiarów, to nie można nazwać tego teatrem ciała?

Ograniczenie tańca polega na tym, że w pewnym sensie nie może on wydostać się z samoafirmacji, ani wydobyć się z samoogołocenia. To znaczy, punktem wyjścia jest zawsze «ja» czy też «jaźń». Tu właśnie znajduje się przeszkoda."[555]

Zwraca tutaj uwagę na ograniczenie nie tylko „tańca" jako teatru, ale również „teatru ciała", czyli teatru, który opiera swoją rację istnienia na „ciele" aktora albo „cielesności" jego gestów czy ruchów. Terayama uważa, że teatr taki ze swojej natury skłania się ku „samoafirmacji" lub „samoogołocenia" i na nich się kończy, czyli że stale zanurza się we własnej „jaźni" albo ciągle krąży wokół własnego „ja". „Teatr ciała" ma w sobie nieuniknioną skłonność ku indywidualizmowi, w którym człowiek szuka wciąż „siebie samego", a raczej nie szuka „innych". W konsekwencji staje się zamkniętym na „innych" oraz na spotkanie z nimi.

3.3.2. Zamykanie się w sobie

[555] Ibid., s. 246.

To samo zamknięcie „teatru ciała", które ze swej natury jest nastawione na jednostkę indywidualną, Terayama dostrzega również w teatrze Grotowskiego, kiedy nazywa jego teatr „pan-somatyzmem", pisząc:

„«Trening aktorski» Grotowskiego jest niezwykle skuteczny z punktu widzenia pewnego celu.

Otóż przez cały czas konsekwentnie opierał się na pan-somatyzmie, który w mikrokosmosie zwanym ciałem miał zbudować drugie państwo wewnętrzne i wyeliminować cały świat widzialny jako iluzję."[556]

Terayama miał okazję obejrzeć „zamknięte" spektakle Grotowskiego prawdopodobnie kilkakrotnie.

W swojej książce *Zōki kōkan josetsu* [Wstęp do wymiany narządów] z roku 1982 Terayama dodaje następujący komentarz do *Księcia niezłomnego* (premiera 1965 r.).

„Kiedy myślę, kto najdokładniej przejmuje dziedzictwo Artauda…, to wydaje mi się, że to być może Julian Beck. Mam na myśli spektakl *Frankenstein* autorstwa The Living Theatre. I jeszcze *Książe niezłomny* Grotowskiego - o nim też myślę, że w pewnym sensie przejmuje linię Artaudowskiej grozy. Tylko że zamknięty charakter teatru Grotowskiego, na przykład sposób, w jaki ogranicza on liczbę widzów do trzydziestu, sprawdza nawet ich rzeczy osobiste i wyznacza im miejsca siedzenia - kiedy porównuję go w myśli z Artaudowskim pojęciem widowiska totalnego - świadczy o zbyt uporządkowanym teatrze ograniczonym."[557]

Choć nie wiadomo, kiedy Terayama miał okazję obejrzeć *Księcia niezłomnego*, to jednak można umiejscowić domyślną datę, kiedy mógłby obejrzeć spektakl. Najprawdopodobniejszą datą jest czas pomiędzy wrześniem i październikiem w roku 1969, chyba w Wielkiej Brytanii, gdzie w kilku miastach (Londyn, Manchester i Lancaster) wystawiony był *Książę niezłomny* [558], a Terayama do października

[556] Ibid., s. 72.
[557] Ibid., s. 242-243.
[558] Za: *Ryszard Cieślak - Kalendarium życia i twórczości*, oprac. Bruno Chojak i Władysław Smolarczyk, „Notatnik teatralny"1995, nr 10 (wiosna/lato), s. 11.

współpracował z niemieckim Miejskim Teatrem w Essen[559], ponieważ poprosił go o reżyserię dramatu *Kegawa-no Marī* [Maria futrzana], który wystawiony został przez Tenjō-sajiki w międzynarodowym festiwalu teatralnym „Experimenta 3" w Frankfurcie w maju i cieszył się tak wielkim powodzeniem, że Teatr postanowił dołączyć spektakl do swojego repertuaru. Tą samą drogą - z Niemiec Zachodnich do Wielkiej Brytanii Terayama najprawdopodobniej jechał już wcześniej, by obejrzeć *Paradise Now*, wystawiony przez The Living Theatre w Londynie zaraz po Festiwalu w Frankfurcie (choć tym razem kierunek mógł być odwrotny, czyli z Wielkiej Brytanii do Essen). Inną możliwą datą jest czas od października do grudnia tego samego roku, chyba w Nowym Jorku, gdzie wystawiony był *Książę niezłomny* razem z *Akropolisem* (premiera 1962 r.) i *Apocalypsis cum figuris* (premiera 1969 r.), a Ryszard Cieślak został uznany za najwybitniejszego aktora off-Broadwayu w roku 1969[560], natomiast Terayama często jeździł do Nowego Jorku, aby ogląda najnowsze eksperymentalne spektakle.

Nie wiadomo, czy miał Terayama okazje obejrzeć inne spektakle Grotowskiego poza *Księciem niezłomnym*, ponieważ nigdy nie nawiązywał do innych spektakli. Warto przypomnieć, że Terayama przyjechał ze swoim zespołem do Polski w roku 1973. Uczestniczył wówczas ze spektaklem *Mōjin shokan* [Zapiski ślepca] w IV Międzynarodowym Festiwalu Teatru Otwartego we Wrocławiu. Grotowski i jego Teatr Laboratorium również brali udział w Festiwalu. Kujō Kyōko (1935-2014), była żona Terayamy, a potem jego partnerka zawodowa, pełniąca rolę producenta zespołu Tenjō-sajiki, wspomina po wielu latach w swoim pamiętniku, że miała okazję obejrzeć *Apocalypsis cum figuris* (premiera 1969 r.) Grotowskiego, kiedy przyjechała razem z Terayamą i jego zespołem do Wrocławia.[561] Również Inaba Norihito, inspicjent zespołu, zaraz po powrocie do Japonii, relacjonując o Festiwalu, pisze, że obejrzał *Apocalypsis cum figuris*. [562] Zatem z największym prawdopodobieństwem można sądzić, że Terayama również obejrzał wówczas spektakl razem z nimi, choć w swoich artykułach nigdy do niego nie nawiązywał.

---

[559] Za: Gazeta „Tenjō-sajiki" nr 10 (z dn. 15 kwietnia 1970 r.), s. 4. [w:] *Terayama Shūji Kinenkan* [Muzeum Terayamy Shūji], t. 2, red. Terayama Henriku, Terayama wārudo, Tokio 2000, s. 119.
[560] Za: *Ryszard Cieślak* , op. cit., s. 11.
[561] Za: Kujō Kyōko, *Saraba Pōrando* [Żegnaj, Polsko], „Poronika" [Polonica] 1991, nr 2, s. 24-27. Kujō Kyōko (1935-2014) - japońska aktorka pod pseudonimem „Kujō Eiko", dawniej żona Terayamy, a potem producentka zespołu Tenjō-sajiki i zarządczyni praw autorskich twórczości Terayamy; po śmierci Terayamy działała pod pseudonimem „Kujō Kyōko".
[562] Za: Inaba Norihito, *Mōjin shokan jōen zenshi* [Prehistoria wystawienia *Zapisków ślepca*], gazeta „Tenjō-sajiki" nr 15 (z dn. 1 lipca 1974 r.), s. 2. [w:] *Terayama Shūji Kinenkan*, t. 2, op. cit., s. 97. Inaba Norihito (1949-) - był członek zespołu Tenjō-sajiki, inspicjent.

Shimizu Yoshikazu pisze, że Shimoda Chiyomaro, jeden z uczniów i aktorów Grotowskiego w Teatrze Laboratorium we Wrocławiu, zaświadcza o tym, że „Terayama poprzez przedstawienie spektaklu *Mōjin shokan* [Zapiski ślepca] w Polsce nawiązał kontakt z Grotowskim i uległ wpływowi jego teatru"[563].

Jednak zainteresowanie Terayamy teatrem Grotowskiego sięga jeszcze wcześniejszego momentu niż Festiwal we Wrocławiu w roku 1973. Możliwe jest, że po obejrzeniu *Księcia niezłomnego* jesienią czy zimą w roku 1969, reżyser nabrał ochoty na bliższe zapoznanie się z teatrem Grotowskiego. Ale również jest możliwe, że już wcześniej interesował się nim dzięki jego angielskiej książce *Towards a Poor Theatre* (wydanej w sierpniu 1968 r.).

Terayama w swoim zeszycie reżyserskim poświęconym spektaklowi *Gēmu* [Gra] autorstwa Kumagai Hiromichi[564], opublikowanym w numerze drugim „Chika engeki" [Teatr podziemny], wydanym w lutym roku 1970, już przytacza słowa Grotowskiego i dwa „jego" szkice akcji scenicznych; Terayama przypisuje szkice Grotowskiemu, choć są one identyczne ze szkicami, zamieszczonymi w książce *Towards a Poor Theatre*, czyli szkicami w wykonaniu Jerzego Gurawskiego, jeden dotyczący *Tragicznych dziejów doktora Fausta*, a drugi - *Księcia niezłomnego*. Ponieważ pod jednym ze szkiców widać napisy angielskie, to można sądzić, że szkice te zostały wzięte z angielskiej książki Grotowskiego oraz że Terayama ją posiadał. Choć nie wiadomo, kiedy dokładnie ją zdobył, to jednak można przypuszczać, że było to w którymś momencie między jej pierwszym wydaniem (sierpień 1968 r.)[565] a publikacją jego zeszytu reżyserskiego (luty 1970 r.).

Co więcej, fakt, że Terayama przytacza nie tylko rysunki, ale też słowa Grotowskiego, wskazuje na to, że Terayama go czytał. Ponieważ japoński przekład książki *Towards a Poor Theatre* ukazał się dopiero w kwietniu roku 1971, to Terayama musiał czytać Grotowskiego po angielsku - innych języków obcych nie umiał.

Jeśli chodzi o umiejętność posługiwania się językiem angielskim przez Terayamę, to pewną wskazówkę może dać, na przykład, wiadomość z gazety „Tenjō-

[563] Shimizu Yoshikazu, *Terayama Shūji kaigai kōen* [Twórczość Terayamy Shūji za granicą], Bunkashobō-hakubunsha, Tokio 2009, s. 64. Tłumaczenie własne [T.T.]. Shimizu Yoshikazu (1946-) - prezes Międzynarodowego Stowarzyszenia Twórczości Terayamy Shūji. Shimoda Chiyomaro (1943-) - Japończyk, dawny aktor Teatru Laboratorium Grotowskiego. Kiedy Terayama z Tenjō-sajiki przyjechał do Polski na tournée w roku 1973, zajmował się tłumaczeniem dla zespołu.

[564] Kumagaya Hiromichi (1946-) - członek zespołu Tenjō-sajiki, scenarzysta, ale również redaktor czasopisma „Chika engeki" [Teatr podziemny].

[565] Oryginał ang.: Jerzy Grotowski, *Towards A Poor Theatre*, wyd. Odin Teatrets Forlag, Holstebro (Denmark) 1968.

sajiki", wydanej przez zespół, relacjonująca ówczesną działalność Terayamy w sposób następujący: „[…] prawdopodobnie w maju [1970 r. - T.T.] Terayama pojedzie do Ameryki, żeby reżyserować [swój dramat *Kegawa-no Marī* [Maria futrzana] w La MaMa w Nowym Jorku - T.T.]. […] w każdym razie ciekawe, jak Terayama będzie reżyserował, skoro nie jest aż tak dobry w angielskim"[566]. Na domysły może pozwolić też fakt, że w numerze szóstym „Chika engeki" [Teatr podziemny] (wydanym w sierpniu 1973 r.) Terayama przetłumaczył pięć utworów Pink Floyd oraz cztery utwory Franka Zappy & The Mothers of Invention, dodając, że tłumaczył on sam - „kiepski w językach, na siłę nadając sens albo świadomie dopuszczając błędy"[567].

Rzeczywiście w swoim zeszycie reżyserskim Terayama cytuje słowa Grotowskiego we własnym tłumaczeniu, którego tekst angielski brzmi: „*We did not show victims but the rules of the game: in order not to be a victim one must accept that the other is sacrificed. At the moment we touched something essential in the structure of the extermination camps.*" [Nie pokazaliśmy ofiar, ale zasady gry: aby nie być ofiarą, człowiek musi akceptować, że drugi zostaje złożony w ofierze. W tym momencie dotknęliśmy czegoś istotnego w strukturze obozów zagłady.][568] Słowa te pochodzą z wywiadu z Grotowskim, przeprowadzonego przez Richarda Schechnera oraz Theodore'a Hoffmana i zamieszczonego w książce *Towards a Poor Theatre* pod tytułem: *American Encounter*. Jednak Terayama nie przetłumaczył mowy Grotowskiego z książki, ponieważ wywiad w książce jest wersją skróconą, a fragmentu, który Terayama akurat przytacza, nie ma w książce. Zatem można sądzić, że Terayama posiadał do tłumaczenia inne źródło, jakim mogło być amerykańskie czasopismo „The Drama Review", w którego numerze jesiennym roku 1968 (Vol. 13, No. 1) zamieszczony jest w całości ów wywiad z Grotowskim. (Bez wątpienia Terayama wówczas miał dostęp do tego numeru „The Drama Review", ponieważ już wcześniej w numerze pierwszym „Chika engeki" [Teatr podziemny], wydanym w maju roku 1969, cytuje w swoim artykule fragment wywiadu z Charlesem Ludlamem, zamieszczony właśnie w tym samym numerze „The Drama Review".)

---

[566] Artykuł *„Kegawa-no Marī" umi-o wataru* [*Maria Futrzana* za granicę], zamieszczony na str. 4. w nr 10. gazety „Tenjō-sajiki" z dn. 15. IV 1970 r., [w:] *Terayama Shūji Kinenkan*, t. 2, op. cit., s. 119. Tłumaczenie własne [T.T.].

[567] Terayama Shūji, *Nōto* [Notatki] do tłumaczenia piosenek, „Chika engeki" [Teatr podziemny] 1973, nr 6, s. 229. Tłumaczenie własne [T.T.].

[568] Richard Schechner and Theodore Hoffman, *Interview with Grotowski* [Wiwiad z Grotowskim], [w:] *The Grotowski Sourcebook* [Źródła Grotowskiego], ed. Richard Schechner, Routledge, London 1997, s. 49. Terayama tłumaczy te zdania w czasie teraźniejszym („pokazujemy" zamiast „pokazywaliśmy") i przyszłym („dotkniemy" zamiast „dotknęliśmy").

Fakt, że Terayama wówczas posiadał przynajmniej „The Drama Review" jako źródło o Grotowskim, wyjaśnia kolejny fakt, mianowicie że Terayama w trzecim numerze „Chika engeki" [Teatr podziemny], wydanym w grudniu roku 1970, czyli dziesięć miesięcy po poprzednim numerze, również nawiązuje do wypowiedzi Grotowskiego, odwołując się do tego samego wywiadu z nim. Można zatem domyślić się, że Terayama przez lekturę wywiadu z Grotowskim usiłował zapoznać się z jego poglądem na teatr. Możliwe, że już wtedy (grudzień 1970 r.) posiadał jego angielską książkę, skoro przytoczył z niej wcześniej szkice Gurawskiego, jednak czytało mu się łatwiej wywiady niż inne teksty, albo mu zależało na zapoznaniu się z całością wywiadu z Grotowskim, a nie jedynie z jego częścią.

Potem, kiedy ukazał się japoński przekład książki *Towards a Poor Theatre* w roku 1971, Terayama bez wątpienia przeczytał go i jeszcze wnikliwiej zapoznał się z teorią teatru Grotowskiego, co zaowocowało w książce *Meiro-to Shikai* [Labirynt i Morze Martwe] z roku 1976. Kiedy Terayama, poświęcając jeden podrozdział swojej książki Grotowskiemu i nawiązując do niego również w wielu innych miejscach, omawia jego teatr, to opiera swój wywód głównie na tymże przekładzie i dzieli się własnymi doświadczeniami spektakli, które miał okazje obejrzeć.

Choć Terayama często nie zgadza się z teorią Grotowskiego, a raczej odnosi się do niej krytycznie, to jednak widoczne jest, że niezwykle zainteresowała ona Terayamę. Świadczy o tym, przede wszystkim, fakt, że przedstawia on teorię teatru Grotowskiego we własnym tłumaczeniu, zanim powstał japoński przekład jego książki. Ryzykując w ten sposób, być może, myślał o odnalezieniu swojego teatru w odniesieniu do teatru Grotowskiego, to znaczy - o manifestowaniu odrębności swojego teatru, nazywając teatr Grotowskiego jakimś mianem. Zatem Terayama już od samego początku „teatrem ciała" określa teatr Grotowskiego.

W trzecim numerze „Chika engeki" [Teatr podziemny] Terayama w swoim artykule pt. *Erosu doreisen* [Erotyczny statek niewolniczy][569], przytaczając więcej wypowiedzi Grotowskiego we własnym tłumaczeniu, krytycznie analizuje jego teorię teatru:

„Wszyscy wiedzą, że upadek «spektaklu» we współczesności spowodowany jest nadmiernym zaufaniem do ciała zastępcy, *stand in*, jakim jest aktor zawodowy. Jednak

[569] Tytuł artykułu pochodzi z tytułu dramatu Amiri Baraka (dawniej: LeRoi Jones) (1934-2014) *Slave Ship* (1969).

jest zbyt prostą indukcją przypuszczenie, że aby «spektakl» zrehabilitować, najskuteczniejsze będzie ponowne wyćwiczenie ciała aktora. […] Przynajmniej ostatniemu męczennikowi teatru klasycznego, jakim jest Grotowski, chodzi o to, by zdążać ku odrodzeniu jak feniks, nadal przekładając swoje idee teatralne na ciało aktora. Szuka kogoś. «Nie ma jednej, prostej odpowiedzi. Jedno jest pewne: aktor musi oddać się i nie grać dla siebie ani dla widza.» - dodaje Grotowski."[570]

Terayama zwraca szczególną uwagę na podkreślenie „ciała" aktora w teatrze Grotowskiego. Dostrzega on w nim aktora, który „musi oddać się", jako ciało, złożone w ofierze. Zarówno w najwcześniejszym artykule o Grotowskim, jak i w książce *Meiro-to Shikai* [Labirynt i Morze Martwe] Terayama określa jego teatr jako „teatr ciała", którego powstanie według niego było konsekwencją ówczesnej „politycznej rzeczywistości".

„Świat Grotowskiego, przypominający ezoteryczny buddyzm i uparcie zamknięty, nie jest obcy politycznej rzeczywistości czasów, w których żył reżyser. Powojenna historia Polski była, można by rzec, powtarzaniem hańby i podporządkowania. Interwencja polityczna oraz użycie sił zbrojnych przez Związek Radziecki przekonywało Polaków o tym, że państwo socjalistyczne jako ich widzialna utopia było jedynie narzuconą fikcją. Pesymizm wobec intryg, szpiegostwa lub politycznych różnych «relacji» pozwolił Grotowskiemu zrodzić ideologię ciała jako murów obronnych. Grotowski, mobilizując żołnierzy ciała w państwie «ubogim» i zmuszając ich do «oddania się», zamierzał osiągnąć teatr rozumiany jako ogół społecznych superego poprzez zamknięcie go w twierdzę ciała."[571]

Z jednej strony Terayama okazuje zrozumienie dla tła politycznego, z jakiego musiał wyrosnąć „teatr ciała" Grotowskiego. Uznając „teatr ciała" za „ubogie" państwo, które musi zamknąć się w „twierdzy ciała", mobilizując „żołnierzy ciała". „Twierdza ciała" ma być „murami obronnymi", a „żołnierz ciała" powinien „się oddać". Jednak z drugiej strony w słowach Terayamy można wyczuć również ton krytyczny, w którym

[570] Terayama Shūji, *Erosu doreisen* [Erotyczny statek niewolniczy], „Chika engeki" [Teatr podziemny] 1970, nr 3, s. 52. Wszystkie cytaty z tego źródła są tłumaczeniem własnym [T.T.].

Cytat wypowiedzi Grotowskiego jest przetłumaczony przez Terayamę z angielskiego na japoński. Jednak tutaj korzystam z polskiego przekładu: Jerzy Grotowski, *Ku teatrowi ubogiemu*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2007, s. 238 [T.T.].

[571] Terayama Shūji, *Terayama Shūji engekiron-shū*, op. cit., s. 72-73.

podkreśla on, że teatr Grotowskiego jest „teatrem ciała". Terayama nie może zgodzić się z teatrem Grotowskiego, ponieważ „teatr ciała" ze swojej natury zawsze wiąże się z „upartym zamknięciem".

„Zamkniętość" ta, która kieruje się ku jednostce indywidualnej, przejawia się w teatrze Grotowskiego w różnych postaciach. Terayama w książce *Meiro-to Shikai* [Labirynt i Morze Martwe], już w oparciu o opublikowany przez tłumacza przekład japoński książki *Towards a Poor Theatre*, analizuje teorię teatru Grotowskiego.

Najpierw zwraca uwagę na to, jak Grotowski traktuje widzów, cytując jego uwagi: „Publiczność - w tym wypadku osoby, które nie biorą czynnego udziału w ćwiczeniach - musi być «niewidzialna i niesłyszalna» dla uczniów"[572] oraz: „Podczas gry nie należy myśleć o widzu"[573]. Terayama z jednej strony rozumie, że „Grotowski upomina aktorów, żeby nie stawali się «prostytutkami emocji» przez nadmierną świadomość, że widzowie ich oglądają, albo nie wpadali w narcyzm przez zamykanie się w sobie." [574] Z drugiej strony jednak krytykuje go, pisząc: „Jednak takie jednostronne pojmowanie widzów przez «aktorów po stronie oglądanej» jest skonstruowane na bazie klasycznego poglądu na teatr i brakuje tu punktu widzenia: «Czym jest widz dla aktora?»."[575] Według Terayamy Grotowski nie traktuje widza jako drugiego człowieka, z którym poprzez spektakl trzeba się spotkać, tzn. nawiązać relację, czasami nawet za pomocą wzajemnego dotykania się albo rozmowy.

Dlatego Terayama uważa, że „dla Grotowskiego widzowie są tylko obserwatorami, znajdującymi się na zewnątrz «kolistego mikrokosmosu zwanego spektaklem». Są oni konsumentami, ludożercami i grupą outsiderów, a nie manipulatorami drugiej «relacji», która może się trójwymiarowo krzyżować z «relacją» między Grotowskim a aktorami."[576]

Grotowski z góry wyklucza potencjał widzów, którzy mogliby, wpływając na „«relację» między Grotowskim a aktorami", gdzie również wpływają wzajemnie na siebie, stworzyć nową „drugą «relację»" czy to z Grotowskim czy też z aktorami.

---

[572] Dokładnie mówiąc, słowa, które Terayama cytuje, są wypowiedzią Franza Marijnena z Instytutu Sztuk Widowiskowych w Brukseli, który notował kurs, przeprowadzony przez Grotowskiego w roku 1966. Jednak Terayama traktuje te uwagi jako należące do Grotowskiego. Terayama publikuje je na podstawie japońskiego przekładu z angielskiego, a nie we własnym tłumaczeniu. Korzystam jednak z polskiego przekładu: Jerzy Grotowski, *Ku teatrowi…,* op. cit., s. 167 [T.T.].
[573] Jerzy Grotowski, *Ku teatrowi…,* op. cit., s. 204.
[574] Terayama Shūji, *Terayama Shūji engekiron-shū*, op. cit., s. 73.
[575] Ibid., s. 73.
[576] Ibid., s. 73.

Według Terayamy „trening aktorski" Grotowskiego z góry „rezygnuje […] z «pośrednika w kontakcie», z uporem biorąc za początek odrzucenie codziennej zasady rzeczywistości jako rzeczy «niewidzialnej i niesłyszalnej»." [577] Zerwanie się z „codziennej zasady rzeczywistości", która jest w istocie „widzialna i słyszalna", może spowodować w konsekwencji zerwanie „kontaktu" z realnymi widzami i doprowadzić do zamknięcia w idealnej „twierdzy ciała", która jest „państwem «ubogim»", gdzie aktorzy jako „żołnierze ciała" skupieni są na „oddaniu się" zamiast „pośredniczyć w kontakcie" z widzami.

Terayama twierdzi: „Aktorzy Grotowskiego wystawiają, ale nie «przynoszą». Widzowie, odszyfrowując obrzęd ciała na scenie nie jako doświadczenie, lecz jako wiedzę i tłumacząc go jeszcze raz na doświadczenie, czują, siłą rzeczy, jak magiczna moc coraz bardziej w tym procesie płowieje."[578] Podobnie jak aktorzy Schechnera, tak również aktorzy Grotowskiego nie „przynoszą" „martwego szczura", który mógłby dać teatrowi początek, pozwalając mu na dalszy rozwój, a raczej na „rozpowszechnienie" niczym epidemii.

Następnie Terayama odnosi się do szukania przez aktorów odpowiedzi we własnym ciele lub w sobie, cytując w punktach mowę Grotowskiego z *Mowy w Skarze*:

„(1) «Rozmawiałem z udem za pomocą ręki.»
(2) «Na przykład usta znajdują się na czubku głowy i mówią do sufitu. Ale rozmowa musi być rzeczywista, tzn. powinienem zaimprowizować tekst: ‚Panie suficie, czy pan mnie słyszy?... Nie?... Dlaczego mnie pan nie słucha?'. Nasłuchujcie odpowiedzi. Nigdy nie słuchajcie własnego głosu, bo to zawsze jest błąd. To reguła fizjologiczna. Kiedy człowiek sam siebie słucha, blokuje krtań i proces rezonansu. Należy działać, mówić, dyskutować, nawiązywać kontakt z konkretnymi rzeczami.»"[579]

Tutaj również Terayama dostrzega zamknięcie się w indywidualizmie, ponieważ „Grotowski, rozkładając w ten sposób własne ciało, wykonuje «trening», gdzie noga i ucho prowadzą rozmowę, ręka i nos śpiewają chórem, a palec wskazujący i kolano dyskutują. Rozmawia też z sufitem, zostaje przekonany przez stół albo prowadzi gorącą dyskusję z ołówkiem. Nigdy jednak nie próbuje rozmawiać z «widzami» (lub innymi

[577] Ibid., s. 74.
[578] Ibid., s. 74.
[579] Ibid., s. 74. Pierwszy cytat z Grotowskiego: Jerzy Grotowski, *Ku teatrowi…*, op. cit., s. 223. Drugi cytat z Grotowskiego: Jerzy Grotowski, *Ku teatrowi…*, op. cit., s. 220-223.

ludźmi). Nie próbuje łamać surowego przykazania, by uważać rzecz, która nie została wpleciona we wspomnienia indywidualne, za coś, co nie istniało."[580] Według Terayamy Grotowski, prowadząc „rozmowę" czy „dyskusję" między częściami własnego ciała, albo też „kontaktując" się z „konkretnymi rzeczami" za pomocą części ciała, szuka wciąż łączności ze swoim ciałem czy odpowiedzi od danej rzeczy jedynie we własnych „wspomnieniach indywidualnych", czyli wewnątrz własnego ciała. Podobnie kiedy jego aktor gra jakieś zwierzę, to również szuka go wyłącznie w sobie. „Jednak jak długo aktor szuka wybranego zwierzęcia wyłącznie wewnątrz ciała, tak długo nie może spotkać nikogo na zewnątrz samego siebie."[581] Aktor Grotowskiego nie szuka na zewnątrz siebie nikogo, kto mógłby spotkać się z nim i wpływać na niego w taki czy inny sposób, a czasami nawet w sposób zupełnie niespodziewany. Terayama cytuje dalej tę samą wypowiedź Grotowskiego z tej samej jego mowy: „[…] szukajcie w swoich wspomnieniach chwil wielkich kulminacji cielesnych, które są zbyt cenne, aby się nimi dzielić z innymi. Do tego właśnie wspomnienia musicie wrócić w chwili, gdy macie zabić zwierzę w spektaklu - do tego konkretnego wspomnienia, tak intymnego, że dla innych niemal nic nieznaczącego, a to nie będzie dla was łatwe."[582]

Jednak dla Terayamy, jak sam komentuje wypowiedź Grotowskiego, „wspomnienia indywidualne często są czymś, co przeszkadza w tworzeniu spektaklu. To dlatego, że wspomnienia są zbyt indywidualne, przez co nie pozwalają innym na wejście do środka. Wspomnienia ulegają montażowi i integracji wewnątrz jednostki indywidualnej. Wtedy, kiedy wyrażają się jako gra, muszą przybrać formę, w której naśladują same siebie."[583] Zarówno same „wspomnienia indywidualne", jak i „teatr ciała", który się w nie zanurza, zbytnio skupiając się na „samych sobie" czy na swoim „montażu i integracji", wykluczają obecność innych i nie potrafią być otwarte na spotkanie z nimi, zamiast „tworzyć spektakl", który według Terayamy przede wszystkim powinien być spotkaniem z innymi ludźmi.

Zatem Terayama, nawiązując do „ćwiczeń skojarzeniowych" Grotowskiego, w których „uczeń ma śpiewać pieśń, a jednocześnie wywoływać skojarzenia z" różnymi narzędziami lub zwierzętami, na przykład „wężem", wątpi w sens „ćwiczeń" i prezentuje swoje zdanie:

[580] Terayama Shūji, *Terayama Shūji engekiron-shū*, op. cit., s. 74-75.
[581] Ibid., s. 75.
[582] Jerzy Grotowski, *Ku teatrowi…*, op. cit., s. 225.
[583] Terayama Shūji, *Terayama Shūji engekiron-shū*, op. cit., s. 75-76.

„Pieśni, które aktorzy tworzą z zadań na warsztatach Grotowskiego, nie wychodzą poza ich historie indywidualne. Jednak to, co może zburzyć «wiedzę jako skutek», jest różnicą między wężem, o którym śpiewa jeden, a poglądem na węża drugiego. Nie polega na wspominaniu węża, ale na tym, żeby dzielić z innymi jedną jego ideę i żeby stworzyć niewidzialnego węża. Nie wolno przeoczyć tego, że w tym celu aktor może być zmuszony do zapomnienia o «swoim własnym wężu».”[584]

Terayamie chodzi o to, żeby nie tylko „uczeń” czy aktor, ale też każdy z uczestników spektaklu, który jest „spotkaniem”, przekroczył „historię indywidualną”, w tym również „wspomnienia indywidualne”, a nawet wyobrażenia osobiste. Teatr, który jest „spotkaniem”, istnieje właśnie po to, aby, ciesząc się z różnicy między ludźmi, która pojawia się dzięki „spotkaniu”, czynić ją szansą na stworzenie nowej idei, dzielonej z innymi, nowej rzeczywistości, choć może być ona „niewidzialna”. Nie ma sensu więc zanurzać się w swojej „historii indywidualnej” czy też we „wspomnieniach indywidualnych”, kurczowo się ich trzymając.

3.3.3. Tekst i termin „spotkanie”

Zamknięty charakter „teatru ciała”, związana ze skłonnością indywidualistyczną, Terayama dostrzega również w relacji między nim a tekstem. Nie jest więc przypadkiem, że Terayama w swojej książce *Meiro-to Shikai* [Labirynt i Morze Martwe] zaczyna omawiać „teatry ciała” Schechnera oraz Grotowskiego, poprzedzając poświęcone im podrozdziały przytoczeniem ich rozmowy na temat tekstu:

„SCHECHNER: […] mówił pan: «Nie graj tekstu, nie jesteś Julią, nie napisałaś tego tekstu»; co miał pan na myśli?
GROTOWSKI: […] Możemy «to zagrać» w złym tego słowa znaczeniu, kalkulując, jaki to ma być ruch, gdzie spojrzeć, co pomyśleć. Ale będzie to po prostu pompowanie. [...] Aktor będzie niezwykle aktywny, gdy powie sobie: «Teraz muszę podjąć decyzję, by odnaleźć swoje doświadczenia i intymne skojarzenia, muszę znaleźć swego ‚bezpiecznego partnera’», jednocześnie będzie przypominał kogoś, kto przed spowiedzią zapisał sobie wszystko okrągłymi zdaniami. Spowiada się, ale jego

[584] Ibid., s. 76.

spowiedź jest bez wartości. Jeśli jednak zrezygnuje z «nieczynienia» tej trudnej rzeczy i odniesie do tego, co naprawdę osobiste, uzewnętrzniając to, odnajdzie wówczas bardzo trudną prawdę. Ta wewnętrzna bierność stwarza aktorowi szansę bycia zagarniętym."[585]

Jest to fragment wywiadu, zatytułowanego *Spotkanie amerykańskie* i zamieszczone w książce Grotowskiego *Ku teatrowi ubogiemu*. Widoczne jest tu, że Terayama cytuje z japońskiego przekładu książki.

Odbiera wypowiedź Grotowskiego twierdząc, że: „[…] wydaje się, że chodzi mu o spotkanie aktora z tekstem. Grotowski oczekuje od aktora nie interpretacji tekstu, lecz spontanicznej ekspresji, która powstaje przez zetknięcie się aktora z tekstem."[586] Jednak Terayama kwestionuje informację, że „fakt, że Grotowski prowadzi i stwarza [aktorów - T.T.], stanowi granicę, która polega na tym, że aktorzy nie mogą skoczyć ponad wrażliwość Grotowskiego i nie mogą biec szybciej od jego wyobraźni, a także na tym, że «kalkulacja», nie wiedzieć kiedy, odrzuca przypadkowość czy gwałtowność."[587] Terayamie chodzi tutaj również o „przekroczenie" indywidualizmu, który opiera się na „ciele", a raczej na jego „wnętrzu", wykorzystując „ciało" jako „granicę" czy też jako wskaźnik własnego terytorium. Terayamie brakuje w „teatrze ciała" przekroczenia „wrażliwości indywidualnej" czy też „wyobraźni indywidualnej".

Nic więc dziwnego, że kiedy Terayama omawia znaczenie tekstu czy też dramatu w teatrze, nawiązuje nieraz do Grotowskiego, ponieważ dostrzega w jego teorii teatru „zamkniętą" relację z tekstem. Terayama cytuje mowę Grotowskiego z wywiadu, zatytułowanego *Teatr jest spotkaniem* i zamieszczonego w *Ku teatrowi ubogiemu*:

„Grotowski mówi, że «autorski tekst działa niczym skalpel umożliwiający otwarcie i przekroczenie siebie, znalezienie tego, co w nas ukryte, i dokonanie aktu spotkania z innymi» oraz że jeżeli żądano, to «można powiedzieć, że tekst pełni w teatrze tę samą funkcję, jaką spełniał mit dla poety w czasach antycznych». Jednak oczywistą rzeczą

[585] Ibid., s. 63. Za: Jerzy Grotowski, *Ku teatrowi…*, op. cit., s. 240-241. Skorzystano tu z polskiej wersji, choć Terayama cytuje z przekładu japońskiego i to niedokładnie; 1) u Terayamy brak jest znaków pominięcia; 2) w swoim oryginale Terayama podaje: „zrezygnuje z tej przyjemności w celu «nieczynienia»", podczas gdy polska wersja brzmi: „zrezygnuje z «nieczynienia» tej trudnej rzeczy", a w przekładzie japońskim: „zrezygnuje z tej trudnej rzeczy w celu «nieczynienia»".
[586] Terayama Shūji, *Terayama Shūji engekiron-shū*, op. cit., s. 63.
[587] Ibid., s. 63-64.

jest, że nie będzie różnicy, nawet kiedy zamieni się początek zdania «autorski tekst» na inne wyrazy (na przykład - takiego rodzaju, jak «sprawa zbrodni» czy «karnawał»).”[588]

Według Terayamy, który sam był dramatopisarzem, sam „tekst” wcale nie „umożliwia otwarcia i przekroczenia siebie”, ani „znalezienia tego, co w nas ukryte”, czy „dokonania aktu spotkania z innymi”. Prędzej umożliwia je „sprawa zbrodni” albo „karnawał”. Terayama na przykład zamienia wyraz „autorski tekst” na „zbrodnię Kuby Rozpruwacza” i pisze, że „byłoby to bardziej zrozumiałe”[589]. Zatem kiedy Grotowski uważa, że „tekst” je umożliwia, to Terayama wątpi w jego sposób traktowania tekstu. Dla Terayamy to, co Grotowski robi z tekstem, jest niczym innym jak zamknięciem się w tekście lub w sobie wraz z tekstem, ponieważ nie wychodzi naprzeciw drugiemu człowiekowi, lecz eliminuje go jako „niewidzialnego i niesłyszalnego”, tworząc z tekstem zamkniętą na innych relację. Terayama jest zdania, że sposób, w jaki Grotowski traktuje tekst, wcale nie pozwala na „spotkanie z innymi”, ale się na nie zamyka.

„Zamknięcie”, które Terayama dostrzega w relacji między „teatrem ciała” a „tekstem”, jest niczym innym jak odmowną postawą wobec „spotkania z innymi”. Dla Terayamy z kolei „spotkanie z innymi” zawsze oznacza spotkanie z konkretnymi ludźmi, którzy istnieją w rzeczywistości, fizycznie, w sposób dotykalny, i nigdy nie chodzi mu o spotkanie jakiejś osoby z jej prawdziwą jaźnią, a więc o odkrycie przez nią nowego oblicza własnego „ja”. Nawet kiedy Grotowski zmierza ku „eksterioryzacji” po zauważeniu „typowej dla jogi introwersji”[590] i rozstaniu z nią jako rzeczą „nie dla aktora”[591], póki, zatrzymując się nadal wewnątrz ciała, nie wychodzi naprzeciw realnym „innym”, Terayama dostrzega u niego jedynie „zamkniętość”, skłonną ku indywidualizmowi. W dodatku według Terayamy gdzie nie ma „spotkania z innymi”, tam również nie jest możliwe „otwarcie i przekroczenie siebie”, o czym mówi Grotowski.

Na temat „spotkania” u Grotowskiego Terayama pisze już w swoim najwcześniejszym artykule - numerze trzecim „Chika engeki” [Teatr podziemny] (wydanym w grudniu 1970):

---

[588] Ibid., s. 158-159. Cytaty: Jerzy Grotowski, *Ku teatrowi…*, op. cit., s. 53. Jednak w polskim wydaniu brak wyrazów „można powiedzieć, że”.
[589] Terayama Shūji, *Terayama Shūji engekiron-shū*, op. cit., s. 159.
[590] Jerzy Grotowski, *Ku teatrowi…*, op. cit., s. 178.
[591] Ibid., s. 244.

„Pogląd na aktora u Grotowskiego w swojej podstawie jest niczym więcej niż «harmonią między tekstem a aktorem». Nigdy nie jest to «spotkanie», lecz «pójście w ślad». To dlatego, że tekst jest wcześniej napisany w jakimś przypadku. «Jest wtedy zobowiązany [aktor - T.T.] odnieść się do siebie w kontekście siebie samego i znaleźć swoją własną linię impulsów. Może wtedy w ogóle nie wypowiadać tekstu lub może ‚recytować' go niczym przytoczenie. Aktor myśli, że cytuje, ale odnajduje przebieg myśli, który wyłania się ze słów. […] Problem jest zawsze ten sam: przestać oszukiwać, znaleźć autentyczne bodźce.» (Dialog z profesorem Schechnerem)"[592]

Terayama odwołuje się tutaj do tego samego wywiadu z Grotowskim, prowadzonego przez Schechnera, cytując jego fragment tym razem we własnym tłumaczeniu, albo ze wspomnianego wyżej numeru czasopisma „The Drama Review", albo też z angielskiej książki *Towards a Poor Theatre*. Terayama przekłada angielską frazę „*a meeting between the text and the actor*" [spotkanie między tekstem a aktorem] na „*daihon-to haiyū-no wagō*" [harmonia między tekstem a aktorem]. Pod względem tradycji tłumaczenia z języka angielskiego na japoński bardziej neutralne byłoby, jeżeli przełożyłby „*meeting*" na „*kaigō*" [zebranie] lub „*deai*" [spotkanie]. Kiedy Terayama celowo przekłada „*meeting*" na „*wagō*" [harmonia], mówiąc: „Nigdy nie jest to «*deai*» [spotkanie], lecz «*tsuijū*» [pójście w ślad]", to można dostrzec jego konkretną intencję, żeby oderwać od teatru Grotowskiego pojęcie „spotkanie" i przypisać raczej swojemu teatrowi.

Fakt, że Terayama podaje tutaj wyraz „*deai*" [spotkanie] nagle, bez żadnych odniesień w swoim artykule, żeby podkreślić, że teatr Grotowskiego nie jest „*deai*" [spotkanie], pozwala na domysł, że Terayama posiadał już wtedy (grudzień 1970 r.) przy sobie książkę *Towards a Poor Theatre* i zapoznał się z nią, przynajmniej czytał jej część. W książce wielokrotnie pojawia się wyraz „*encounter*" [spotkanie], zwłaszcza wywiad Schechnera z Grotowskim, przytoczony kilkakrotnie przez Terayamę, zatytułowany *American Encounter* [Spotkanie amerykańskie], a nawet znajduje się tu fraza: *Theatre is an Encounter* [Teatr jest spotkaniem] jako tytuł innego wywiadu z Grotowskim, co Terayama mógłby zauważyć. Odpowiednikiem angielskiego wyrazu

[592] Terayama Shūji, *Erosu doreisen*, op. cit., s. 55-56. Choć tłumaczenie Terayamy nie jest do końca dokładne (np. pomija wyrazy: „… myśli, że cytuje, ale …" i „Problem jest zawsze ten sam: …", i zawiera w sobie gramatyczny błąd: „w ogóle nie wypowiadać, ani recytować" zamiast „w ogóle nie wypowiadać lub recytować"), jednak ten brak precyzji w tym przypadku nie jest istotny, zatem korzystam z polskiego przekładu: Jerzy Grotowski, *Ku teatrowi…*, op. cit., s. 241-242 [T.T.].

„*encounter*" jest według tradycji translatorskiej japoński wyraz „*deai*" [spotkanie][593] i rzeczywiście, kiedy ukazał się japoński przekład książki, tytuł wywiadu *Theatre is an Encounter* [Teatr jest spotkaniem] przetłumaczony został na „*Engeki-wa deai-dearu*" [Teatr jest spotkaniem]. Warto dodać, że ten sam wywiad z Grotowskim, opublikowany jako całość w czasopiśmie „The Drama Review", nosi inny tytuł: *An Interview with Grotowski* [Wywiad z Grotowskim] i pojawia się w nim wyraz „*encounter*" jedynie raz, w samym środku mowy Grotowskiego. Zatem z większym prawdopodobieństwem można przypuszczać, że Terayama z książki Grotowskiego zaczerpnął termin „*encounter*" jako „*deai*" [spotkanie] i uczynił go kluczem dramaturgii swojego teatru. Charakterystyczny dla Terayamy termin „dramaturgia spotkania" brzmi w oryginale: „*deai-no doramatsurugī*", czyli zawiera w sobie wyraz „*deai*". Ponieważ Terayama dostrzegł istotną dla teatru możliwość zawartą w pojęciu „spotkanie" i nadał mu inny niż Grotowski wymiar znaczenia, to zabiera on teatrowi Grotowskiego pojęcie „spotkanie", mimo że Grotowski sam pisze, że „Teatr jest spotkaniem".

Jednak, jak omawiano w podrozdziale o Brechcie i Stanisławskim, nie można wykluczyć możliwości, że Terayama pojmował pojęcie „spotkanie" jako istotne dla dramaturgii swojego teatru już wcześniej, zanim zapoznał się z teorią teatru Grotowskiego. W numerze pierwszym „Chika engeki" [Teatr podziemny], wydanym w maju roku 1969, na sympozjum zatytułowanym *Geki-to gekiteki-naru mono - kakumei-to shite-no engeki* [Spektakl i dramatyczność - teatr jako rewolucja] można znaleźć wypowiedź Terayamy, w której używa on wyrazu „*deai*" [spotkanie], wstawiając go w cudzysłowach i odnosząc go do szczególnej sytuacji teatralnej, w której ludzie „spotykają" się po raz pierwszy i „przypadkowo", a jednak nawiązuje się między nimi relacja czy też rozmowa. Przypomina to „dramaturgię spotkania", o której Terayama powtarza w swojej teorii teatru, i która polega na tym, żeby „zorganizować przypadkowość spotkania" albo „zorganizować przypadkowe spotkanie".

W wcześniejszych opublikowanych tekstach Terayamy trudno znaleźć przykłady użycia przez niego wyrazu „*deai*" [spotkanie] w kontekście teatralnym.

[593] Dla Terayamy również odpowiednikiem angielskiego wyrazu „*encounter*" jest *deai* [spotkanie], gdy pisze on w swoim eseju zatytułowanym *Deai* [spotkanie] w książce *Kōfuku-ron* [Rozprawy o szczęściu], wydanej w grudniu roku 1969: „Wiosną tego roku, kiedy spotkałem się z Leonardem Melfi'm, który wydał swój zbiór dramatów «*Deai*», *Encounters*, był on strasznie «nieszczęśliwy»." (Terayama Shūji, *Kōfuku-ron* [Rozprawy o szczęściu], [w:] Terayama Shūji, *Terayama Shūji chosaku-shū* [Dzieła Terayamy Shūji], t. 4: *Jijoden, seishun-ron, kōfuku-ron* [Autobiografia, rozprawy o młodości i o szczęściu], red. Yamaguchi Masao i Shiraishi Sei, Quintessence Publishing Co. Ltd., Tokio 2009, s. 364.)

Zatem jeżeli w momencie publikacji numeru pierwszego „Chika engeki" [Teatr podziemny] (maj 1969 r.) Terayama jeszcze nie posiadał książki Grotowskiego, w której mógłby znaleźć termin „*encounter*", to można powiedzieć, że pojęcie „spotkanie" jako klucz dramaturgii jest oryginalne dla Terayamy i nie jest zaczerpnięte od Grotowskiego. (Warto tutaj przypomnieć wspomniane wyżej przypuszczenie, że Terayama zdobył książkę Grotowskiego w którymś momencie między sierpniem roku 1968 a lutym roku 1970).

Jednak nawet wtedy teoria teatru Grotowskiego nie jest obca dla „dramaturgii spotkania" Terayamy. To dlatego, że jest możliwe, że wprawdzie Terayama posiadał już pojęcie „*deai*" [spotkanie] jako swoje oryginalne i istotne dla swojego teatru, lecz zaraz potem dowiedział się o terminie „*encounter*" Grotowskiego i znalazł różnicę, a nawet podkreślał niezgodę między jego terminem a swoim pojęciem, przez co umocniło się ono jako kluczowe pojęcie w teatrze Terayamy.

W każdym bądź razie jedną pewną rzeczą jest to, że termin „*encounter*" [spotkanie] Grotowskiego przynajmniej przyczynił się do powstania lub umocnienia pojęcia „*deai*" [spotkanie] jako klucz dramaturgii teatru Terayamy. Zatem pojęcie „spotkanie" znowu świadczy o tym, że teoria Grotowskiego niezwykle zainteresowała Terayamę.

3.3.4. Deformacja ciała i byt synchroniczny

Terayama miał inny niż Grotowski pogląd na „ciało". Dla Terayamy, który uważa „dramaturgię spotkania" za istotę teatru oraz że „ciało" również powinno przyczynić się do „spotkania", więc nie może być ani „zamknięte", ani „indywidualne", lecz powinno być otwarte na „innych" i na „spotkanie".

Istnieje książka Terayamy, która nosi tytuł *Kikei-no shinborizumu* [Symbolizm deformacji]. Terayama zaczął ją pisać w roku 1978, czyli niedługo po wydaniu *Meiro-to Shikai* [Labirytn i Morze Martwe] (1976 r.), z zamiarem napisania „obszernej rozprawy"[594]. Pisał ją więc aż do śmierci w roku 1983, jednak nie udało mu się jej skończyć i została wydana z okazji dziesiątej rocznicy śmierci autora w roku 1993.

Książka ta, jak wskazuje sam tytuł, omawia, przede wszystkim, jaką funkcję i znaczenie miała historycznie „deformacja ciała" w kulturze czy społeczeństwie, nie

[594] Terayama Shūji, *Kikei-no shinborizumu* [Symbolizm deformacji], Hakusuisha, Tokio 1993, s. 133. Wszystkie cytaty z tego źródła są tłumaczeniem własnym [T.T.].

tylko japońskim, ale w ogóle. Jednak Terayama omawia również funkcję i znaczenie „ciała" aktora w odniesieniu do „deformacji", więc można powiedzieć, że książka ta jest ogólną teorią „ciała" Terayamy.

Terayama zaczyna od tego, że w czasach przednowożytnych „deformacja ciała" traktowana była w sposób „diachroniczny", czyli w logice „przyczynowości". To znaczy, powstanie „deformacji ciała" tłumaczyło się jako „«karę», zadaną przez nadnaturalny byt", łącząc je („deformację" i „karę") pojęciem „diachroniczności (historyczności), która wspiera przyczynowość"[595]. „Poprzez pojmowanie deformacji jako «kary», zadanej przez nadnaturalny byt, zrodziło się widowisko"[596], więc miało ono z swej natury charakter moralizatorski.

Dalej na przykładzie Japonii Terayama pisze, że w nowożytnym społeczeństwie wprowadzono pojęcie „naturalne rozmiary", oparte na „rozumie ogólnym", jako wzór ujednolicony i znormalizowany. Terayama myśli, że „[…] japońska nowożytność polegała na pewnej etyce, ukształtowanej przez przeciętne ciało. Przynajmniej, myśl oświeceniowa, która pojawiła się jako wyraz opatrzności zachodniej myśli nowożytnej, normalizowała jednolitość ciał ludu jako system i narzucała ludowi pojęcie «naturalnych rozmiarów» jako rozum ogólny."[597] Zatem „świat naturalnych rozmiarów" to „świat rozumu". Jedynie „ciało naturalnych rozmiarów" może mieścić się w „świecie rozumu", a „deformacja ciała" jako „ciało nie-naturalnych rozmiarów" zostaje wykluczona z „normy" lub odsunięta na bok, ponieważ jest ona „poza rozumem". Tutaj również, jak w dawniejszych czasach, obowiązuje zasada „przyczynowości", która jest tym razem bardziej logiczna i ograniczona wyłącznie do „naturalnych rozmiarów", co oznacza, że „ciało" nadal tkwi w zasadzie „diachroniczności".

Następnie Terayama pisze o uwolnieniu „deformacji ciała" od „diachroniczności", a przez to od „przyczynowości". Kiedy „ciało zdeformowane", raz wykluczone z „normy" lub odsunięte na bok, czy to w kierunku widowiska, czy też w kierunku stanowiska czarownika, wraca do codzienności i zamieszkuje wśród niej, to zaczyna wychodzić ono z linii „diachroniczności", wyzwalając się z łańcucha „przyczynowości", i staje się „bytem synchronicznym". Terayama pisze na przykładzie

[595] Ibid., s. 10.
[596] Ibid., s. 10.
[597] Ibid., s. 74. „Zachodnia" myśl oświeceniowa pojawiła się w Japonii w drugiej połowie XIX wieku, kiedy Japonia po długiej izolacji otworzyła się na „Zachód" i zaczęła dążyć do unowocześnienia państwa na wzór mocarstw „zachodnich".

„Jednocalowego chłopca” [598], bohatera powieści detektywistycznej *Issun bōshi* [Jednocalowy chłopiec] (1927) autorstwa Edogawy Rampo [599], o karle, który przypomina „Jednocalowego chłopca” z japońskiej starej bajki i pojawia się nocami, odcinając ludziom ręce i kradnąc je:

„Jednocalowy chłopiec, który oderwał się od swojej przyczynowości, i który jako ciało mające różnicę nosił pod pachą paczkę zawiązaną chustą *furoshiki* i przechodził przed nim [= Kobayashim Monzō, drugim bohaterem powieści - T.T.], staje się bytem prawie synchronicznym (bezczasowym) na tle zmierzchowego krajobrazu Asakusy. W pejzażu, gdzie dominuje synchroniczność, siłą rzeczy burzy się diachroniczność i znika przyczynowość.”[600]

Nie trzeba dodawać, że tutaj ciało „Jednocalowego chłopca” reprezentuje wszelkie „ciało zdeformowane”. Byt „diachroniczny”, tkwiąc w „historyczności”, podlega prawom „przyczynowości”, tłumaczy się „rozumem ogólnym” i należy do „świata naturalnych rozmiarów”. Natomiast „Byt synchroniczny”, uwolniony od czasu i „przyczynowości”, tworzy wokół siebie „świat poza rozumem” lub „świat nie-naturalnych rozmiarów” i wciąga w ten „świat” tych, którzy go spotykają czy nawiązują z nim kontakty. „Świat” ten Terayama nazywa „kosmosem mitycznym”.

„Przynajmniej, w chwili, kiedy Jednocalowy chłopiec przeszedł przed Kobayashim Monzō, wyglądało tak, jakby diachroniczność zatrzymała się i zaczął się rodzić pewien kosmos mityczny. Jest on czymś chwilowym, co zaczyna się rodzić z powodu braku wspólnego *table* [stół - T.T.] dla spotkania dwóch, a jednocześnie rozkłada się z powodu niemożności znaleźć tego *table*. Poronienie kosmosu mitycznego w wyobrażeniu krystalizuje się w jednej chwili i rozkłada się, nie zostawiając śladów.”[601]

Terayamie chodzi tutaj o „*table de dissection*” [stół sekcyjny] z *Pieśni Maldorora* Lautréamonta, gdzie „przypadkowo spotykają się maszyna do szycia i

[598] Jest to japońska wersja Tomcia Palucha.
[599] Edogawa Rampo (1894-1965) - japoński pisarz, jeden z najsłynniejszych pisarzy powieści detektywistycznych.
[600] Terayama Shūji, *Kikei-no*..., op. cit., s. 19. Asakusa - stara dzielnica handlowa Tokio.
[601] Ibid., s. 20.

parasol”[602]. „Kosmos mityczny” stanowi zatem „*table*” [stół], czyli czasoprzestrzeń, a raczej „bezczasową” przestrzeń spotkania między dwiema osobami, które nie mogłyby się spotkać w logice „świata naturalnych rozmiarów”. Ponieważ ta przestrzeń spotkania jest nieobecna, a więc poszukiwana, to rodzi się „kosmos mityczny”, a ponieważ jednak nie można jej znaleźć, to dochodzi do poronienia kosmosu. „Kosmos mityczny” w ten sposób na przemian rodzi się i umiera, szukając i nie znajdując przestrzeni spotkania, jest więc on ze swej natury jedynie chwilowy.

Terayama właśnie takiej samej funkcji, co „ciało zdeformowane”, które staje się „bytem synchronicznym”, oczekuje od „ciała” aktora. Oznacza to, żeby „ciało” aktora stało się „ciałem synchronicznym”, uwolnionym od „przyczynowości” oraz „rozumu”, które panują w „świecie naturalnych rozmiarów”. „Ciało” aktora jako „ciało synchroniczne” powinno zatem tworzyć z napotkanymi ludźmi „kosmos mityczny”, a raczej szukać bezczasowej przestrzeni spotkania i chwilowego „kosmosu mitycznego”, co przypomina naturę teatru, który jest według Terayamy „spotkaniem”.

„Ja raczej chcę znajdować funkcję deformacji wśród momentów, kiedy związek bez zasad i mieszanina między przestrzenią świętą a świecką mogłyby tworzyć zupełnie niespodziewany «inny teatr». Możliwe, że jest to coś, co zbliża się do mojej oryginalnej «sztuki aktorskiej», w każdym bądź razie jej wielki urok polega na tym, że jej cielesne cechy charakterystyczne nigdy nie zastępują codzienności «świeckiej przestrzeni».”[603]

„Ciało” aktora tak samo, jak „ciało zdeformowane”, nie należy jedynie do „świętej przestrzeni”, takiej jak świąteczne widowisko, ani wyłącznie do „świeckiej przestrzeni”, takiej jak codzienna rzeczywistość. „Ciało” aktora należy do przestrzeni, gdzie spotykają się i mieszają „święta przestrzeń” i „świecka przestrzeń”. Albo raczej: „ciało” aktora jako „ciało synchroniczne” tworzy ich spotkanie i mieszaninę, tworząc tam „inny teatr” niż „świąteczne widowisko”, które w końcu przez codzienną „świecką przestrzeń” zostaje wchłonięte jako jej uzupełnienie. „Ciało” aktora już swoją obecnością sprawia, że „mieszają się dwojakie przestrzenie - święta i świecka - i tworzy się mityczny kosmos, który nie należy do żadnej z nich”[604].

---

[602] Za: Comte de Lautréamont, *Pieśni Maldorora*, [w:] Comte de Lautréamont, *Pieśni Maldorora i Poezje*, przeł. Maciej Żurowski, PIW, Warszawa 1976, gdzie można znaleźć słynne zdanie: „Piękne - jak przypadkowe spotkanie na stole sekcyjnym maszyny do szycia i parasola.”
[603] Terayama Shūji, *Kikei-no*..., op. cit., s. 45.
[604] Ibid., s. 48-49.

„Jednocalowy chłopiec posiada w sobie funkcję czarownika w takim znaczeniu, jak mówi M. Mauss, a więc można powiedzieć, że jest on najbardziej godny miana współczesnego aktora. Jest on «bytem, który zawiera w sobie systemy codziennej rzeczywistości, lecz wyraźnie odróżniony jest od praw faktów» (Yamaguchi Masao) i jest bytem, którego pojawianie się jest zawsze fikcją, ale który nigdy nie zostaje odrzucony poza codzienną zasadę rzeczywistości."[605]

Najprawdopodobniej Terayamie chodzi o słowa Maussa: „Czarownikowi przyznawane są często kwalifikacje przez społeczność magiczną, do której należy, a z reguły przez społeczeństwo w ogóle. Czynności są obrzędowe i powtarzają się w oparciu o tradycję. Niektóre wyobrażenia są zapożyczone z innych dziedzin życia społecznego,"[606] co sam cytuje w swojej książce *Meiro-to Shikai* [Labirynt i Morze Martwe]. Terayama znajduje podobieństwo idealnego dla niego aktora do opisanego przez Maussa czarownika. Dla Terayamy „Jednocalowy chłopiec" jest idealnym aktorem, ponieważ, podobnie jak czarownik, nosząc w sobie „systemy codziennej rzeczywistości", nie podlega „prawom faktów" i, będąc zawsze „fikcją", nigdy nie zostanie on wykluczony poza codzienną „rzeczywistość". Posiada on „ciało zdeformowane", więc „ciało synchroniczne", które pozwala mu, jak aktorowi, tworzyć chwilowy „kosmos mityczny", podobny do natury zjawiska teatralnego, i które otwarte jest na „spotkanie", na którym powinien polegać teatr „dramaturgii spotkania".

Dlatego w teatrze Terayamy, od najwcześniejszych spektakli do ostatnich, często pojawiają się postacie czy też aktorzy nacechowani „deformacją ciała". *Aomoriken-no semushi-otoko* [Garbus z prefektury Aomori] (premiera 1967 r.), który był pierwszym spektaklem Tenjō-sajiki, jest, jak sam tytuł wskazuje, historią człowieka z garbem, Matsukichiego, który porzucony jako niemowlę przypadkiem w dorosłym wieku spotyka swoją „matkę". Co więcej, na premierze na początku i na końcu spektaklu pojawiał się na scenie aktor, który jest karłem, i który powiadamiał widzów w stylu typowym dla tradycji japońskich widowisk jarmarcznych o rozpoczęciu oraz o zakończeniu przestawienia, a podczas spektaklu sam występował jako jeden z postaci scenicznych. Aktor ten, Takenaga Keiichi, który był jednym z członków założycielskiej ekipy, niedługo potem odszedł z Tenjō-sajiki, to jednak później dołączył do zespołu

[605] Ibid., s. 49.
[606] Marcel Mauss, *Socjologia i antropologia,* przeł. Marcin Król i in., Warszawa 1973, s. 118.

inny karłowaty aktor Hino Toshihiko, który wciąż występował na scenie spektakli Terayamy aż do jego ostatniego spektaklu *Remingu - kabenuke otoko* [Lemingi - Przechodzimur] (premiera w roku 1982). Zatem można powiedzieć, że na scenie spektakli Terayamy rzeczywiście często był obecny „Jednocalowy chłopiec".

Jeszcze jeden przykład „deformacji ciała" w teatrze Terayamy, który tutaj warto wymienić, to *Ōyama Debuko-no hanzai* [Przestępstwo Ōyamy Debuko] (premiera 1967 r.). Był to drugi spektakl Tenjō-sajiki, opowiadający „historię zemsty" kobiety, która chorowała na nadmierną otyłość i w końcu umarła.[607] Bohaterka nazywa się „Ōyama Debuko", co można przetłumaczyć dosłownie jako „Wielkogórską Grubaskę". Aktorka, która ją grała, również miała taki pseudonim artystyczny. Podobnie jak karzeł w *Aomoriken-no semushi-otoko* [Garbus z prefektury Aomori], w tym spektaklu również Ōyama Debuko pojawiała się na początku i na końcu przedstawienia i powiadamiała widzów o jego rozpoczęciu i zakończeniu w sposób przypominający tradycje japońskich widowisk jarmarcznych, a podczas spektaklu występowała jako jedna z postaci scenicznych. Ponieważ postać „Ōyamy Debuko" nie żyje, ale pojawia się jedynie jako „iluzja", to nie podlega ona prawom fizyki, ani „rozumowi ogólnemu", i może swobodnie pomnażać swoją obecność, więc w jednej ze scen pojawiało się naraz kilka „Debuko", które grały inne grubaski-aktorki. W *Komentarzu* do swoich dramatów Terayama pisze: „Tekst tego utworu nie miał dla mnie znaczenia, po prostu wystarczyło mi, żeby na scenie stało obok siebie kilka Debuko, ważących około stu kilogramów, a także nadzy czy półnadzy mężczyźni i kobiety w sposób przypominający tablicę reklamową z obrazem widowiska jarmarcznego."[608] Rzeczywiście były momenty, kiedy scenę wypełniała obecność nie tylko pięciu „Debuko", ale również, jak pisze Terayama w dramacie, „opuszczone przez nasze czasy zjawy ciała"[609], postacie mające niezwykłe „ciała", na przykład „kobieta niezrównanego piękna" i „mężczyzna piękna cielesnego, wyćwiczony w kulturystyce"[610]. Postacie te pozowały przez jakiś czas bez ruchu, eksponując swoje ciała - jak „chwilowy żywy obraz"[611].

Rzecz jasna, Terayamie nie chodzi o to, żeby aktor musi posiadać „zdeformowane ciało", ani o to, że bez wystawiania „deformacji ciała" nie może

[607] Terayama Shūji, *Ōyama Debuko-no hanzai* [Przestępstwo Ōyamy Debuko], [w:] Terayama Shūji, *Gikyoku - Aomoriken-no semushi otoko* [Dramat - Garbus z prefektury Aomori], Kadokawa-shoten, Tokio 1993, s. 103. Wszystkie cytaty z tego źródła są tłumaczeniem własnym [T.T.].
[608] Terayama Shūji, *Gikyoku - Aomoriken-no*..., op. cit., s. 267.
[609] Ibid., s. 102.
[610] *Ōyama Debuko-no hanzai* [Przestępstwo Ōyamy Debuko], zapowiedź spektaklu, zamieszczona na str. 1. w nr 2. gazety „Tenjō-sajiki" z dn. 1. VI 1967 r., [w:] *Terayama Shūji Kinenkan*, t. 2, op. cit., s. 164.
[611] Terayama Shūji, *Gikyoku - Aomoriken-no*..., op. cit., s. 148.

powstawać teatr. Dla Terayamy aktorem był ten, kto posiadał wrodzone cechy szczególne „ciała", które by mogło zaistnieć, i które zdolne jest do „bytu synchronicznego". Co więcej, ćwiczenia czy trening aktorski, lecz także warsztaty teatralne, miały służyć do zdobywania przez aktora technik, aby mógł stać się „bytem synchronicznym". Techniki te polegają właśnie na byciu „pośrednikiem w kontakcie" czy też na umiejętności „przyniesienia martwego szczura", i na tym, żeby aktorzy w końcu zostali „połknięci przez otaczającą ich sytuację jako pośrednicy w przeciwstawnych relacjach panujących w otaczającej ich sytuacji"[612]. Według Terayamy aktor nie może „zostać uprzedmiotowiony jako obcy, lecz musi albo zostać wchłonięty przez codzienność w sposób niejasny, albo musi wystawić grę jako fikcję z zaworem bezpieczeństwa w takim stopniu, żeby codzienność dopuszczała ją jako uzupełnienie."[613] Aktor, „który wyglądał tak, jakby został zatarty w pejzażu i wplątany w codzienną zasadę rzeczywistości, wprowadza po trochu przemianę języka codziennej zasady rzeczywistości."[614] Jeżeli doprowadzi „rzeczywistość" do „przemiany", to jest to niczym innym jak powodzeniem teatru jako „rewolucji". Dlatego Terayama pisze: „Schechner i Grotowski powinni wiedzieć, że powodzenie rewolucji nie polega na ćwiczeniu fizycznym żołnierzy. Trzeba zdać sobie sprawę z tego, że funkcja jednostki indywidualnej w spektaklu, podobnie jak «funkcja jednostki indywidualnej w historii», jest tylko jednym z elementów."[615] „Jednostka indywidualna" jest ważna w spektaklu, tylko dlatego, że spotyka w nim drugą „jednostkę indywidualną" i razem mogą osiągnąć „przemianę".

3.4. Dramaturgia „przerwy" - Kantor i Witkacy

Terayama z Tadeuszem Kantorem (1915-1990) za życia był głęboko zaprzyjaźniony, o czym wspomina wiele osób. Przypominają o tym też bliscy Terayamy i japońscy krytycy teatralni. Na przykład, w swoim pamiętniku Kujō Kyōko, była żona Terayamy, a później jego partnerka życia zawodowego, wspomina:

„Kantor nacechowany był taką powagą, która nie pozwala ludziom do niego podejść, i był tak trudną osobą, jakby zawsze był na coś zły. Jednak zaprzyjaźnił się z Terayamą,

[612] Terayama Shūji, *Terayama Shūji engekiron-shū*, op. cit., s. 100.
[613] Ibid., s. 100-101.
[614] Ibid., s. 101.
[615] Ibid., s. 101.

który był młodszy aż o dwadzieścia lat, i miał z nim bliską relację przypominającą relację ojca z synem. Odkąd polubili się na sympozjum reżyserów, które odbyło się w Paryżu, pogłębiali przyjaźń za każdym razem, kiedy spotykali się na festiwalach teatralnych w różnych krajach."[616]

Terayama i Kantor po raz pierwszy poznali się w roku 1971 na Światowym Festiwalu Teatru w Nancy, w którym Terarama uczestniczył ze swoim spektaklem *Jashūmon* [Szkodliwe wyznanie] (premiera w Festiwalu w Nancy w 1971 r.), a Kantor - z *Kurką Wodną* (premiera 1967 r.). Potem „polubili się na sympozjum reżyserów, które odbyło się w Paryżu" w roku 1974.[617] Było to sympozjum, które zostało zorganizowane przez Center for French Civilization and Culture Uniwersytetu Nowojorskiego w Théâtre Récamier Jeana-Louisa Barrault'a, i na które zgromadzili się reżyserzy teatralni, dramatopisarze, krytycy teatralni z całego świata i in. Później w roku 1976 Terayama w swojej książce *Meiro-to Shikai* [Labirynt i Morze Martwe] opublikował razem z własną teorią teatru relację o tym sympozjum, w której pojawia się również nazwisko Kantora.

Również Kantor również później w roku 1990, już po śmierci Terayamy, kiedy przyjechał do Japonii, żeby wystawić swoje spektakle *Niech szczezną artyści* oraz *Nigdy tu już nie powrócę*, udzielił wywiadu i opowiadał o wrażeniu o Terayamie, którego zobaczył na danym sympozjum.

„Poczułem z Terayamą pokrewieństwo. To jest coś, co rzadko odczuwam wobec innych artystów. On też, jak ja, lubił używać maszyn na scenie. Był bardzo inteligentny i miał poczucie humoru. Kiedy uczestniczyłem w sympozjum, który odbył się w teatrze Jeana-Louisa Barrault'a w Paryżu, siedział obok mnie. Prowadzona była dyskusja na wysokim szczeblu nad szczęściem czy też przyszłością ludzkości i ja miałem już tego dosyć i chciałem zgłosić sprzeciw. W tym momencie Terayama podniósł rękę i przedstawił krótkie opowiadanie: «Dwaj Japończycy spacerowali nad rzeką. Jeden z nich wpadł do wody i utopił się. Morał tego jest taki, że nie można chodzić na spacer nad rzekę.» Ponieważ była szalenie poważna i nudna atmosfera, Terayama specjalnie przedstawił

[616] Kujō Kyōko, *Kaisō Terayama Shūji - Hyakunen tattara kaette oide* [Wspomnienia o Terayamie Shūji - Powróć za sto lat], Daily Tohoku, Hachinohe (Japonia) 2005, s. 203. Tłumaczenie własne [T.T.].
[617] Por. Tsuda Terumichi, *Terayama Shūji-to Tadeushu Kantoru* [Terayama Shūji i Tadeusz Kantor], „Terayama Shūji Kenkyū" [Badania nad twórczością Terayamy Shūji; ang. *Terayama Shuji Stadies*] 2013, nr 6, s. 105.

takie opowiadanie. (śmieje się) Barrault zapytał: «Czy to wszystko?», na co Terayama powiedział: «To wszystko.» (śmieje się) Słuchając tego, poczułem do niego ogromną sympatię. Jest to krótkie i banalne opowiadanie, ale zawiera w sobie filozofię oscylującą wokół losu człowieka."[618]

Po tym sympozjum od czasu do czasu Terayama i Kantor widywali się na festiwalach teatralnych czy też innych sympozjach w różnych miastach świata i pogłębiali przyjaźń między sobą. Trwała ona aż do czasu, kiedy Terayama odszedł z tego świata w roku 1983.

W roku 1982, kiedy Kantor po raz pierwszy przyjechał do Japonii, aby uczestniczyć w Międzynarodowym Festiwalu Teatralnym «Toga Festival», Terayama również dotarł do Togi i uczestniczył w Festiwalu i mimo że już poważnie chorował na wątrobę i że lekarz mu odradził wyjście z łóżka, to pojechał tylko dlatego, że chciał jeszcze raz zobaczyć się z Kantorem. W dodatku po Festiwalu poświęcił się, żeby Kantor mógł wystawić swój spektakl również w Tokio. W dniach, kiedy *Umarła klasa* miała być wystawiona, Terayama pojawił się nawet w holu teatru przed czasem i, jak opisuje Yomota Inuhiko[619], który był widzem spektaklu, „z zaniepokojonym wyrazem twarzy martwił się o to, ilu widzów przyjdzie. On najwcześniej wśród ludzi teatru naszego kraju docenił Kantora i miał do niego partnerską sympatię."[620]

Zatem można powiedzieć, że Terayama i Kantor, co uznali sami i co inni również potwierdzają, byli związani pewną głęboką więzią. Warto więc tutaj zadać pytanie, skąd się ona wzięła, i szukać tego, co ich łączyło przez ich teorie teatru czy też przez ich poglądy na sztukę. Poszukiwanie to nie tylko może pozwolić na wykrycie cech wspólnych im obu, ale również na odkrycie tego, co Kantor zostawił w teorii teatru Terayamy, albo tego, co Terayama zaczerpnął od Kantora, a przez to na spojrzenie

---

[618] Wywiad z Tadeuszem Kantorem *Ningyō, obujie, kompō, kaiga… Bijutsuka-to-shite-no Kantōru* [Lalki, przedmioty, ambalaż, obrazy… Kantor jako malarz], rozmawia Senda Akihiko, „Brutus" 1990, nr 227 (11/10), s. 94-95. Tłumaczenie własne [T.T.]. Senda Akihiko (1940-) - japoński krytyk teatralny.

Kiedy Kantor mówi o „maszynach" w spektaklach Terayamy, to prawdopodobnie chodzi o spektakl *Nuhikun* [Wskazówki dla służących] (premiera 1978 r.), w którym pojawiają się różne dziwne „maszyny", wymyślone jako rekwizyty spektaklu. Ponieważ Terayama wystawił *Nuhikun* na Międzynarodowym Festiwalu Teatralnym w Todze (1982 r.), w którym Kantor też uczestniczył ze swoją *Umarłą klasą*, to mógłby on obejrzeć *Nuhikun* na Festiwalu, chociaż w spektaklach Terayamy po *Nuhikun* również pojawiały się czasami różne „maszyny".

[619] Yomota Inuhiko (1953-) - japoński komparatysta, historyk filmu, a także autor kilku artykułów poświęconych Kantorowi.

[620] Yomota Inuhiko, *Odeyusseusu-no kikan* [Powrót Odysa], Jiyūkokuminsha, Tokio 1996, s. 36. Tłumaczenie własne [T.T.].

na twórczość teatralną Terayamy na nowo i na odkrycie jego nowej, dalszej, bardziej rozwiniętej dramaturgii w najpóźniejszym okresie twórczości.

3.4.1. Oderwanie od codziennego kontekstu i samoistne „życie"

W roku 1979 w czasopiśmie „Chika engeki" [Teatr podziemny] Terayama napisał artykuł zatytułowany *Chūdan-no seijigaku - Kantōru-no engeki „Shi-no kyōshitsu"* [Polityka przerwy - spektakl Kantora *Umarła klasa*], który Terayama poświęca analizie spektaklu *Umarła klasa* (premiera 1975 r.) Kantora. Chociaż nie zdążył on zamieścić artykułu w swojej książce *Meiro-to Shikai* [Labirynt i Morze Martwe] (1976 r.), to jednak opublikował go razem z innymi artykułami w formie książki, którą jest *Zōki kōkan josetsu* [Wstęp do wymiany narządów], w roku 1982, czyli na rok przed śmiercią. Przy czym tytuł artykułu został zmieniony na: *Kantōru - namami-no haiyū-o tsuihō-seyo* [Kantor - wygnaj żywych aktorów].

Terayama zaczyna swój artykuł od tego, co powiedział Kantor na wspomnianym wyżej sympozjum, które odbyło się w roku 1974 w Théâtre Récamier Jeana-Louisa Barrault'a w Paryżu. Mianowicie Kantor opowiadał o swojej wystawie, która została zorganizowana kilka lat wcześniej, gdzie wystawił jako utwory codzienne przedmioty, takie jak zapałkę, popielniczkę, ołówek, łyżkę itd., nałożone czy też rozłożone w jakiś sposób. Zawarł on umowę z tymi, którzy je chcieli kupić, by przynieśli je za rok na kolejną wystawę, tylko, że wtedy dzieła te muszą być poprzestawiane przez samych kupujących. Przedstawiając ten epizod, Terayama niezwykle wnikliwie określa dramaturgię Kantora:

„Jest oczywiste to, że dyskurs teatralny Kantora polega na tym, by nazwać dramaturgią relację, która rodzi się z tego, że zwykła zapałka zmienia się w tę właśnie zapałkę. Wtedy zapałce jako «gwałconej materii» czy «nieporozumieniom ucieleśnionym» powinna zostać zdjęta maska. Zatem Kantor zaczyna teatr od tego, żeby zapałka najpierw powróciła do stanu zwykłej materii, tylko kłopotem jest to, że ta «materia» już posiada swoją pamięć."[621] [podkreślenie w oryginale - T.T.]

[621] Terayama Shūji, *Chūdan-no seijigaku - Kantōru-no engeki „Shi-no kyōshitsu"* [Polityka przerwy - spektakl Kantora *Umarła klasa*], „Chika engeki" [Teatr podziemny] 1979, nr 13, s. 2. Wszystkie cytaty z tego źródła są tłumaczeniem własnym [T.T.].

W oryginale wyrazy w nawiasach są zacytowane przez Terayamę z japońskiego przekładu *Traktat o manekinach - Ciąg dalszy* oraz *Traktat o manekinach - Dokończenie* Brunona Schulza (1892-

Kiedy jakiś zwykły przedmiot, jak zapałka, zostaje przeniesiony z codziennej rzeczywistości w inny kontekst, zwany teatrem, to nabiera nowej funkcji lub też nowego sensu. Wówczas przedmiotowi zostaje zdjęta maska, którą dotąd nosił, a raczej zmuszony był nosić w codziennej rzeczywistości. To znaczy, że przedmiot ten zostaje pozbawiony swojego dotychczasowego codziennego kontekstu, który mu dotąd nadawał funkcję czy też sens, i raz wrócił do pierwotnego stanu jako „materii", a potem w teatralnej czasoprzestrzeni stał się „tym właśnie", nabierając nowego znaczenia, i zaczął żyć własnym, samodzielnym „życiem".

Zrozumiana przez Terayamę „dramaturgia" Kantora, czyli „pozbawienie przedmiotu codziennego kontekstu", a potem „nabieranie przez niego nowego znaczenia i samodzielne życie", może przypomnieć wywiad, którego Terayama udzielił dla tygodnika „Przekrój" z okazji przedstawienia *Mōjin shokan* [Zapiski ślepca] (premiera w Amsterdamie w 1973 r.) na IV Międzynarodowym Festiwalu Teatru Otwartego we Wrocławiu w roku 1973. Podczas wywiadu dziennikarka, dostrzegając pewne podobieństwo twórczości teatralnej Terayamy do teorii teatru Stanisława Ignacego Witkiewicza (1885-1939), pyta reżysera o jego relację z Witkacym:

„P. [= „Przekrój" - T.T.]: W pańskim teatrze znak funkcjonuje samoistnie, W oderwaniu od tradycyjnego znaczenia. Czy słyszał pan o teorii Czystej Formy w Teatrze polskiego dramaturga, filozofa i malarza - Witkacego? Czy nie uważa pan, że między działalnością pańskiego zespołu, a tą teorią zachodzą bliskie pokrewieństwa?
S.T. [= Shūji Terayama - T.T.]: Wiele osób już mnie o to pytało. Opowiadano mi najogólniej treść teorii Witkacego, której nie znam. Ale na podstawie pobieżnych streszczeń nie mogę się wypowiadać o tak istotnej sprawie."[622]

Jest możliwe, że przeprowadzając wywiad, dziennikarka przypomina teorię Witkacego, dlatego że z jednej strony zamierzała jakoś pojąć spektakl Terayamy za pomocą znanej już jej oraz Polakom teorii teatru. Jeśli tak, to teoria „Czystej Formy" Witkacego w wywiadzie nie jest niczym więcej jak narzędziem, za którego pomocą

1942). Jednak tutaj sięgnięty jest polski oryginał: Bruno Schulz, *Sklepy cynamonowe / Sanatorium Pod Klepsydrą*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1994, s. 41 i 43.
[622] Wywiad z Terayamą Shūji *Nasze przedstawienia*..., op. cit., s. 8.

jakoś mogłaby wyjaśnić wartość teatru ze „Wschodu", obcego dla teatru europejskiego do tego stopnia, że jest niestrawny i niezrozumiały.

Z drugiej strony zaś jeżeli rzeczywiście dziennikarka wyczuwa „bliskie pokrewieństwo" między dwoma artystami, to warto rozważyć, skąd się wzięło takie wrażenie. Dziennikarka dostrzega „bliskie pokrewieństwo" między Terayamą a Witkacym ze względu na ich wspólne cechy artystyczne, jakimi są „samoistne funkcjonowanie znaku" i jego „oderwanie od tradycyjnego znaczenia" w ich twórczości czy też teorii. Rzeczywiście w teatrze Terayamy można dostrzec „samoistne funkcjonowanie znaku" i jego „oderwanie od tradycyjnego znaczenia", na przykład w *Mōjin shokan* [Zapiski ślepca], kiedy w jednej ze scen pojawia się grupa „masażystów", którzy „od głów do stóp całe ciało zapisane mają znakami wykaligrafowanymi w różnych stylach"[623], mimo że panująca na sali ciemność nie pozwala na spokojne czytanie tych znaków; albo też w spektaklu *Jashūmon* [Szkodliwe wyznanie], kiedy chór, składający się z różnorodnych postaci scenicznych, śpiewał piosenkę, w której pojawiły się formuła filozoficzna oraz inwokacja modlitewna, oparte na buddyjskiej sutrze, lecz zupełnie pozbawione znaczenia religijnego.

Na Festiwalu we Wrocławiu nie tylko dziennikarka, ale również Józef Kelera znalazł się na widowni spektaklu *Mōjin shokan* [Zapiski ślepca] i zanotował potem swoje wrażenia, które mogą świadczyć o „bliskim pokrewieństwie" między Terayamą a Witkacym:

„Nie brak więc różnych quasi-happeningowych sztuczek i efekcików - ekwilibrystyki, akrobacji, prowokowanych bójek z widzami - w sumie celowych zmąceń, zakłóceń, agresji, parcia «na zewnątrz», które ma rozbić rzecz pierwotnie uformowaną. A jednak to wszystko razem stanowi dziwną całość i jako całość jest zdarzeniem. Szczególny amalgamat agresywności i subtelności. Mrok i barwa. Dźwięk i cisza. Znakomita warstwa muzyczna."[624]

Zapewne wcale nie trudno skojarzyć opis spektaklu, podany tu przez krytyka, ze znanym pojęciem Witkacego „jedność w wielości", która według niego nie tylko

[623] Terayama Shūji, *Terayama Shūji engekiron-shū*, op. cit., s. 149.
[624] Józef Kelera, *Samookreślenie a teatr*, „Odra" 1974, nr 1 (styczeń), s. 81.

objawia się w „Istnieniu" człowieka, lecz ma też urzeczywistnić się w jego dziele sztuki.[625]

Jednak nie wiadomo, o ile Terayama wiedział o Witkacym w momencie, kiedy udzielił wywiadu w roku 1973. Odpowiadając na pytanie, mówi wprost, że go „nie zna". Rzeczywiście, w teorii teatru Terayamy trudno znaleźć jakiekolwiek wzmianki o Witkacym. Terayama nawiązywał do niego jedynie kilkakrotnie przy okazji, kiedy w roku 1979 pisał artykuł, poświęcony analizie *Umarłej klasy* Kantora.

W artykule tym Terayama przedstawia Witkacego jako jednego z trzech inspiratorów spektaklu Kantora, pisząc: „Scenariusz *Umarłej klasy* oparty jest na streszczeniu dzieł trzech autorów: Brunona Schulza, Witolda Gombrowicza i Stanisława Witkiewicza."[626] Wiadomo, że kiedy Terayama mówi o „Witkiewiczu", chodzi mu wyłącznie o Stanisława Ignacego Witkiewicza, czyli Witkacego, a nie o jego ojca, Stanisława Witkiewicza (1851-1915), który jest w Japonii zupełnie nieznany. Terayama wyjaśnia również, że postacie sceniczne w *Umarłej klasie* wypowiadają „kwestie postaci scenicznych z dramatu Witkiewicza"[627] i dodaje przypis o Witkacym: „polski pisarz awangardowy, któremu przyznano taką samą sławę, co Schulzowi i Gombrowiczowi, i który, ścigany przez nazistowskie Gestapo, popełnił samobójstwo"[628]. Rzecz jasna, „przypis" ten nie zgadza się do końca z faktami historycznymi, jakie stanowią okoliczności samobójczej śmierci Witkacego, a przynajmniej nie jest precyzyjny.

Wiedza Terayamy o Witkacym opiera się, przede wszystkim, na artykule pt. *Itan-no pōrando bungaku - hi-riarizumu-no keifu* [Heretycka literatura polska - nurt nie-realizmu], który napisał japoński polonista Kudō Yukio jako wstęp do swoich tłumaczeń *Sklepów cynamonowych* i *Sanatorium pod Klepsydrą* Brunona Schulza (1892-1942) i *Kosmosu* Witolda Gombrowicza (1904-1969).[629] Kudō w swoim wstępie przedstawia nie tylko biografie oraz twórczość Schulza i Gombrowicza jako pisarzy

[625] Za: Tsuda Terumichi, *Terayama-to Vitokatsui - pōrando-ni okeru „Mōjin shokan" juyō-no ichirei-to shite* [Terayama i Witkacy - czyli przykład odbioru *Zapisków ślepca* w Polsce], „Terayama Shūji Kenkyū" [Studia nad twórczością Terayamy Shūji; ang. *Terayama Shuji Stadies*] 2014, nr 7, s. 140.
[626] Terayama Shūji, *Chūdan-no*…, op. cit., s. 3.
[627] Ibid., s. 5.
[628] Ibid., s. 5.
[629] Kudō Yukio, *Itan-no pōrando bungaku - hi-riarizumu-no keifu* [Heretycka literatura polska - nurt nie-realizmu], [w:] *Gendai tōō bungaku zenshū* [Zbiór współczesnej literatury wschodnioeuropejskiej], t. 6 (zamieszczone: Bruno Schulz, *Sklepy cynamonowe* i *Sanatorium pod Klepsydrą* oraz Witold Gombrowicz, *Kosmos*), przeł. Kudō Yukio, Kōbunsha, Tokio 1967. Kudō Yukio (1925-2008) - japoński polonista, tłumacz wszystkich dzieł Brunona Schulza, lecz też wielu utworów Witolda Gombrowicza i *Pana Tadeusza* Adama Mickiewicza.

awangardowych, ale też zarys biograficzny Witkacego jako „mistrza polskiej literatury awangardowej” [630] , który jest najstarszy wśród trzech największych pisarzy awangardowych w literaturze polskiej i który wywierał niemały wpływ na pozostałych dwóch. Bez wątpienia można stwierdzić, że Terayama czytał ten artykuł, skoro cytuje jego fragmenty w swoim artykule o *Umarłej klasie* Kantora. Dla wyjaśnienia, Kudō podaje zgodne z badaniami informacje o samobójczej śmierci Witkacego, więc widocznie Terayama pamiętał je niejasno, albo pomylił Witkacego z Schulzem.

Nie wiadomo, jakie artykuły o Witkacym i jakie utwory samego Witkacego Terayama czytał przed wspomnianym wyżej wywiadem poza wymienionym tu artykułem, napisanym przez Kudō i czy w ogóle czytał jakieś, czy nie. To dlatego, że liczba materiałów o Witkacym, które były dla Terayamy dostępne, była wówczas ograniczona. Pierwsze w Japonii opracowanie japońskich przekładów tekstów napisanych przez samego Witkacego oraz artykułów o osobie Witkacego i jego twórczości ukazało się dopiero w roku 1985, to znaczy po śmierci Terayamy w roku 1983.[631] Angielskie przekłady teorii teatru Witkacego, dzięki którym mógłby Terayama zapoznać się z teorią „Czystej Formy”, również nie istniały przed ukazaniem się wspomnianego wyżej wywiadu. Dostępne były wówczas jedynie takie anglojęzyczne informacje o Witkacym, jak fragment drugiego wydania *The Theatre of the Absurd* [Teatr absurdu] Martina Esslina z roku 1968[632] i jego wstęp do *Tropical Madness: Four Plays* [Bzik tropikalny: Cztery dramaty] z roku 1972[633] oraz wstęp Jana Kotta do *The Madman and the Nun and Other Plays* [Wariat i zakonnica oraz inne dramaty] z roku 1968[634]. Co więcej - za życia Terayamy nie ukazała się prawie żadna anglojęzyczna książka, która poświęcona byłaby teorii teatru Witkacego. Można wymienić jedynie antologię *Twentieth-Century Polish Avant-Garde Drama* [Polski teatr awangardowy XX wieku] z roku 1977[635], opracowaną i przetłumaczoną na język angielski przez

---

[630] *Gendai tōō bungaku zenshū* [Zbiór współczesnej literatury wschodnioeuropejskiej], t. 6 (zamieszczone: Bruno Schulz, *Sklepy cynamonowe* i *Sanatorium pod Klepsydrą* oraz Witold Gombrowicz, *Kosmos*), przeł. Kudō Yukio, Kōbunsha, Tokio 1967, s. 9.

[631] Zob. V*itokievicchi-no sekai - 1920-nendai-no engeki-teki „chi”* [Świat Witkiewicza - teatralna „wiedza” z lat 1920.], red. Nakamura Yūjirō, przeł. Matsumoto Koshirō, PARCO-shuppankyoku, Tokio 1985.

[632] Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd*, second edition, Penguin Books, London 1968 oraz Knopf Doubleday Publishing Group, NY 1969.

[633] Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Tropical Madness: Four Plays*, przeł. Daniel & Eleanor Gerould, wstęp Martin Esslin, Winter House, NY 1972.

[634] Stanisław Ignacy Witkiewicz, *The Madman and the Nun and Other Plays*, red. i przeł. Daniel Gerould i Christopher Durer, wstęp Jan Kott, University of Washington Press, Seattle 1968.

[635] *Twentieth-Century Polish Avant-Garde Drama* red., przeł. i wstęp Daniel Gerould, Cornell University Press, Ithaca 1977.

Daniela Geroulda, w której zamieszczony został przekład fragmentu teorii „Czystej Formy w teatrze".[636]

Zatem trudno sądzić, że Terayama zaczerpnął cokolwiek z teorii teatru Witkacego, albo też że był w jakiś sposób zainspirowany twórczością dramatyczną Witkacego.

Jednak interesujące jest, że kiedy Terayama trafnie określa sedno dramaturgii Kantora, patrzy na teatr Kantora w taki sam sposób, jak dziennikarka w wywiadzie - na teatr Terayamy w odniesieniu do teorii Witkacego - podobnie do „znaku" w teatrze Terayamy, „przedmiot" w teatrze Kantora, taki jak zapałka, oderwany od codziennego kontekstu i pozbawiony tradycyjnego znaczenia, funkcjonuje samoistnie jako zwykła „materia" w nowym kontekście, jakim jest spektakl, nabierając nowej funkcji czy też sensu i żyjąc nowym, samodzielnym „życiem". Właśnie to „życie", które sprawia, że „zwykła zapałka zmienia się w tę właśnie zapałkę", Terayama nazywa „formą". „Forma" jest dla Terayamy niczym innym jak wyrazem „życia".

Zatem zamiast wyjaśnić, skąd się wzięło „bliskie pokrewieństwo" między Terayamą a Witkacym, może tłumaczyć, choćby po części, szczególną więź między Terayamą a Kantorem. Można powiedzieć, że Witkacy pośredniczył w ich coraz głębszej relacji, a podobieństwo Terayamy i Kantora do Witkacego, czy pod względem teorii teatru, czy pod względem postawy wobec sztuki, czy też pod względem klimatu twórczości, spowodowało, że od razu i trwale zaprzyjaźnili się ze sobą mimo różnicy języka, kultury i tradycji teatralnej.[637]

3.4.2. „Materia" wypełniona pustką

W artykule o Kantorze Terayama nie tylko analizuje *Umarłą klasę* Kantora, ale również omawia jego teorię teatru. Nie istniało wówczas wiele materiałów o Kantorze, napisanych w języku japońskim lub przetłumaczonych na japoński, więc trudno sądzić, że Terayama znał z lektury szczegóły twórczości Kantora oprócz tego, co udało mu się usłyszeć bezpośrednio od Kantora. Pierwszy przekład teorii teatru Kantora na język

[636] Za: Janusz Degler, *Twórczość Stanisława Ignacego Witkiewicza na świecie: próba bibliografii*, „Przegląd Humanistyczny" 1977, nr 10, s. 135-164.
[637] Zob. studium porównawcze twórczości Terayamy i Witkacego w: Tsuda Terumichi, *Terayama-to Vitokatsui - pōrando-ni okeru „Mōjin shokan" juyō-no ichirei-to shite* [Terayama i Witkacy - czyli przykład odbioru *Zapisków ślepca* w Polsce], „Terayama Shūji Kenkyū" [Studia nad twórczością Terayamy Shūji; ang. *Terayama Shuji Stadies*] 2014, nr 7, s. 132-144.

japoński w formie książki, zatytułowanej *Teatr śmierci*, ukazał się dopiero w październiku roku 1983, zaraz po śmierci Terayamy w maju tego samego roku.

Mimo bardzo ograniczonej ilości materiałów, Terayama niezwykle wnikliwie trafia w sedno teatru Kantora, jak pokazuje przykład „zapałki".

Terayama zwraca też uwagę na manekiny, które „występowały", a raczej były noszone przez aktorów w *Umarłej klasie*, jednak nie zatrzymuje się tylko na nich, ale idzie dalej:

„W *Umarłej klasie* występuje dwunastu umarłych starców. Każdy z nich ma ze sobą lalkę - po jednej jako swój sobowtór (to znaczy, przedmiot, który jest fetyszyzacją jego własnego dzieciństwa). Jedni starcy mają lalki powieszone z bioder sznurem, a drudzy noszą je ostrożnie na ramionach.

Nie tylko przeszłość zostaje w ten sposób zmaterializowana i zwisa z bioder starców, ale również zagrani przez aktorów starcy niejako wiszą u bioder Kantora (albo czepiają się bioder Kantora) jako gwałcona materia czy nieporozumienia ucieleśnione."[638]

Terayama nie tylko spostrzega noszone przez aktorów manekiny jako fetysz, symbolizujący dzieciństwo każdej z postaci scenicznych, lecz również dostrzega ich egzystencję jako „materię". Traktując noszone przez starców manekiny i grane przez aktorów postacie sceniczne na równi, na tym samym poziomie, dostrzega, że zarówno manekiny, jak też postacie sceniczne są „materią". Określenia „gwałcona materia" i „nieporozumienia ucieleśnione", używane tutaj przez Terayamę, są wyrazami, zapożyczonymi z *Traktatu o manekinach - Ciąg dalszy* Brunona Schulza. Terayama wiedząc, że *Traktat o manekinach* Schulza jest jednym z inspirujących źródeł *Umarłej klasy*, dalej sięga do tekstu Schulza jako jednego z kluczy do zrozumienia spektaklu Kantora, traktując go jako argument o istnieniu dynamizmu życia i form wewnątrz „materii":

[638] Terayama Shūji, *Chūdan-no…*, op. cit., s. 2-3.

„Nie ma materii martwej - nauczał [ojciec - T.T.] - martwota jest jedynie pozorem, za którym ukrywają się nieznane formy życia. Skala tych form jest nieskończona, a odcienie i niuanse niewyczerpane."[639]

„Materia" kryje w sobie „życie" i możliwości „form" jako przejawu życia. „Żyje" i „formuje się", nabierając kształtów, jednego po drugim, bez końca. „Materią" kieruje nakaz, by szukać form i je zdobywać. Musi tak działać, ponieważ zawiera w sobie pustkę, zgodnie z określeniem Terayamy - „wnętrze materii jest pustką"[640]. Dlatego „materia" ma potrzebę wypełnienia pustki i, chcąc wypełnić wewnętrzną pustkę, szuka na zewnątrz form, które mają zaspokoić potrzebę wypełnienia pustki. Ponieważ one jej nie zaspokajają, a nakaz jest nadal silny, to „materia" musi dalej szukać nowych form i wciąż zdobywa kolejne formy, powtarzając „formowanie".

Dla Terayamy nie tylko manekiny oraz postacie sceniczne, ale też aktorzy są „materią". Skoro są „materią", to wewnątrz nich znajduje się pustka. Podobnie jak manekiny i postacie sceniczne, również aktorzy jako „materia" zawierają w sobie pustkę, która nakazuje im, żeby wypełnić ją, czy raczej - zaspokoić.

Terayama pisze, że „wnętrze materii jest pustką. Nigdy nie ma tam iluzji ego indywidualnego, opartego na pewności siebie. Widzowie śmieją się."[641] Aktorzy, przekonani, że mają w sobie „ego indywidualne", co jest tylko „iluzją", są też „wypełnieni wewnętrzną pustką"[642]. Żeby obronić się przed śmiechem widzów, aktorzy również muszą nieustannie i nieskończenie szukać i zdobywać nowe formy.

„Co więcej, rozkłada [Kantor - T.T.] dualistyczne opozycje, takie jak dominujący i zdominowany, człowiek i materia, i z góry zaprzecza iluzji indywidualnego wnętrza, którą zrodziło społeczeństwo kapitalistyczne. Ideą Kantora jest to, że iluzja tworzy się zawsze we wzajemności relacji (będąc zawieszoną w powietrzu), a wszystkie stworzenia tłoczą się, aby zdobyć formy poprzez granie «pozornej martwoty»."[643]

[639] Bruno Schulz, *Traktat o manekinach - albo wtóra Księga Rodzaju*, [w:] Bruno Schulz, *Sklepy cynamonowe / Sanatorium Pod Klepsydrą*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1994, s. 36. Terayama cytuje z japońskiego przekładu: *Gendai* ..., op. cit., s. 56.
[640] Terayama Shūji, *Chūdan-no*..., op. cit., s. 3.
[641] Ibid., s. 3.
[642] Ibid., s. 6.
[643] Ibid., s. 6.

Terayama uważa, że ta pustka, którą aktorzy noszą w sobie, nie powinna być wypełniona „indywidualnym wnętrzem" czy też „ego indywidualnym", czyli światem wewnętrznym jednostki indywidualnej, który jest tylko „iluzją", zrodzoną przez „społeczeństwo kapitalistyczne". Natomiast aktorzy jako „materia", która zawiera w sobie pustkę, nakazującą wypełnienie, powinni grać inną „iluzję", która „tworzy się zawsze we wzajemności relacji (będąc zawieszoną w powietrzu)", „aby zdobyć formy". Dlatego Terayama porównuje aktorów do manekinów, rozumiejąc „teorię teatru Kantora, polegającą na tym, że aktor jest medium magicznym i «jest wypełniony wewnętrzną pustką» tak jak lalka"[644] w następujący sposób:

„Rzeczywistość manekinów w teatrze Kantora odpowiada społecznej rzeczywistości, która «składa się ze świadomych aktorów». Są oni często jedynie synonimami, lecz aktorzy mają złudzenie, że są żywymi ludźmi, i cofając się do wnętrza indywidualnego, powtarzają naśladowanie codzienności.

Kantor mówi, że jest to zarozumiałością, w której zapomina się o tym, że są niczym więcej niż «wciąż gwałconą materią». To znaczy, że nic innego nie bluźni teatralnego kosmosu bardziej niż przywiązanie aktorów do doświadczenia «ja»."[645]

Zatem szukanie i zdobywanie form przez aktora nie polega na „naśladowaniu codzienności" przez człowieka „świadomego" faktu, że jest „żywy", ani na szukaniu „doświadczenia «ja»" przez człowieka, „cofającego się do wnętrza indywidualnego". Ale powinno polegać na „graniu «pozornej martwoty»" przez „wciąż gwałconą materię", na szukaniu „iluzji", „tworzącej się zawsze we wzajemności relacji", przez „medium magiczne". „Gwałcona materia" musi grać „pozorną martwotę", ponieważ nadaje jej ona formę, przez co wypełnia, a raczej zaspokaja wewnętrzną pustkę, choćby tylko przez chwilę, stąd znowu potrzeba, aby szukać dalej i zdobywać kolejne formy. Również „medium magiczne", mając w sobie pustkę, potrzebuje „iluzji", która pomagałaby w wypełnieniu czy zaspokojeniu wewnętrznej pustki, i która rodzi się na zewnątrz i działa wśród ludzi, między jednostkami indywidualnymi, przy czym nie wszystko dzieje się wyłącznie w wewnętrznym świecie indywidualnej osoby.

[644] Ibid., s. 6.
[645] Ibid., s. 6.

Terayama uważa, że „Kantor uzupełnia teorię [Edwarda Gordona - T.T.] Craiga, mówiącą: «wygnaj żywych aktorów ze sceny»”[646] - cytując w swoim artykule fragment manifestu „Teatr Śmierci” Kantora.

„Mają również MANEKINY swoją stronę PRZEKROCZENIA. Egzystencja tych tworów, wykonanych na kształt człowieka, niemal «bezbożnie», w sposób niezalegalizowany, jest wynikiem procederu heretyckiego, objawem owej Ciemnej, Nocnej, Buntowniczej strony działalności ludzkiej. Przestępstwa i Śladu Śmierci, jako źródła poznania.”[647]

Jednak Terayama również pisze, że „Kantor wcale nie myśli, żeby manekin zastąpił żywego człowieka. Kantor mówi, że manekin jest modelem dla żywego aktora i bytem, który za pomocą silnego znaczenia «śmierci» powinien trwać w kondycji «umarłego».” [648] Zatem skupiony, a raczej zachwycony odkryciem „materii” i jej „życia” oraz „form”, Terayama podsumowuje teatr Kantora jako „teatr, który posiada pierwotną siłę uderzenia, prowadzącą do formowania nowego «pojęcia materii», głęboko związanego z egzystencją”[649].

Terayama zwraca uwagę również na samego Kantora, znajdującego się na scenie, i dostrzega, że reżyser, który wygląda jakby panował nad całą akcją i manipulował aktorami, też niczym się nie różni od „lalki”, jaką są manekiny, postacie sceniczne i aktorzy.

„W *Umarłej klasie* pokazuje się również Kantor, który na pierwszy rzut oka wygląda na dominującego nad spektaklem stwórcę, ale jest niczym innym jak lalką, przywiązaną sznurem do czyjegoś biodra. […] «Przestawienie» aktorów przez niego [Kantora - T.T.] jednocześnie opiera się na czyimś nakazie przerwy.”[650]

---

[646] Ibid., s. 6. W roku 1982, kiedy artykuł ukazał się w formie książki, Terayama skrócił jego początek i nadał mu nowy tytuł: *Kantōru - namami-no haiyū-o tsuihō-seyo* [Kantor - wygnaj żywych aktorów] zamiast: *Chūdan-no seijigaku - Kantōru-no engeki „Shi-no kyōshitsu”* [Polityka przerwy - spektakl Kantora *Umarła klasa*].
[647] Tadeusz Kantor, *Engeki sengen - Shi-gekijō* [Manifest teatralny - Teatr śmierci], przeł. Satō Kazunori, „Chika engeki” [Teatr podziemny] 1979, nr 13, s. 11. Najprawdopodobniej jest to przekład z języka angielskiego. Tutaj cytowany jest polski oryginał: Tadeusz Kantor, manifest *Teatr Śmierci*, [w:] Tadeusz Kantor, *Pisma*, t. 2: *„Teatr Śmierci” - Teksty z lat 1975-1984*, Ossolineum i Cricoteka, Wrocław i Kraków, 2004, s. 18.
[648] Terayama Shūji, *Chūdan-no…*, op. cit., s. 6.
[649] Ibid., s. 6.
[650] Ibid., s. 3.

Według Terayamy, zarówno noszone przez starców manekiny i grane przez aktorów postacie sceniczne, jak i sam Kantor, który w podobny do demiurga sposób „przerywa" akcję i „przestawia" aktorów, kiedy chce i jak chce, są niczym innym jak „«nieporozumieniami ucieleśnionymi» i «gwałconą materią»"[651]. Kantor jako „materia" również jest „wypełniony wewnętrzną pustką" i ulega silnemu nakazowi nieustannego i nieskończonego szukania form, żeby ją wypełnić czy zaspokoić. Kantor „przerywa" akcję i „przestawia" aktorów, nie dlatego, że jest on „stwórcą" świata, jakim jest w tym przypadku spektakl, lecz dlatego, że sam jest „materią", wypełnionym pustką, która domaga się wypełnienia czy zaspokojenia jej poprzez ciągłe poszukiwanie form na zewnątrz.

„Przerwa" i „przestawianie" są dwiema stronami jednego medalu. „Przerwa" oznacza zakończenie czasowej ciągłości istnienia lub działania, a jednocześnie wskazuje na początek następującego zaraz potem istnienia lub chcąc nie chcąc działania podejmowanego natychmiast. „Przestawienie" z kolei jest niczym innym jak przestrzenną „przerwą" istnienia lub działania. Pokazuje ono również koniec dotychczasowego istnienia lub działania i ich kolejne rozpoczęcie. Oba gesty - „przerwa" i „przestawianie" - powodują zatem koniec i nowy początek, pozbawiając spektakl ciągłości. „Przerwa" akcji i „przestawianie" aktorów u Kantora powtarzają się wielokrotnie i bez końca.

Zatem „przerwy" akcji i „przestawianie" aktorów przez Kantora jest niczym innym jak czynnością nieustannego i nieskończonego poszukiwania przez artystę form, jednej po drugiej. Dla Terayamy „forma" wcale nie musi oznaczać wyłącznie fizycznego kształtu jakiegoś przedmiotu czy też utworu. Może być ona „iluzją", która „tworzy się zawsze we wzajemności relacji (będąc zawieszoną w powietrzu)", jak w przypadku aktorów. Szukanie form z kolei w przypadku Kantora, „przerywającego" akcję i „przestawiającego" aktorów na scenie, polega na szukaniu „porządku", który mógłby wypełnić czy zaspokoić wewnętrzną pustkę artysty. Terayama porównuje dramaturgię Kantora do strategii Witolda Gombrowicza, wiedząc, że był on również jednym z inspiratorów spektaklu Kantora:

[651] Ibid., s. 3.

„Gombrowicz zrezygnował z pisania realizmem, stopniowo zbliżał się do stylu Borgesa. Niektórzy krytycy porównują jego powieści do powieści detektywistycznych jako prób zorganizowania chaosu. Rzeczywiście, dla niego również wszystko jest wypełnione pustką. Jest to szukanie po omacku porządku poprzez «przestawienie» tak samo jak w dramaturgii Kantora."[652]

Kantor szuka „porządku" nie po to, żeby go wprowadzić do swojego utworu i przez to powołać go do istnienia jako dzieło sztuki na tej samej zasadzie, jak artysta nadający swojemu dziełu formę, lecz on sam jako „materia" potrzebuje „porządku" dla siebie, to znaczy, po to, żeby wypełnić czy zaspokoić swoją wewnętrzną pustkę poprzez szukanie i zdobywanie „porządku" na zewnątrz. Spektakl jest dla niego światem zewnętrznym, a jednocześnie w nim znajduje się on sam jako „materia". Kiedy spektakl zdobywa „porządek" dzięki szukaniu form przez Kantora, to nie odczuwa on satysfakcji jako artysta, ale zaspokojenie jako „materia". Według Terayamy, Kantor na scenie potrzebuje „porządku", który mógłby zaspokoić jego jako „materię", żeby jego pustka wewnętrzna została wypełniona.

Aby dalej wyjaśnić dramaturgię Kantora, Terayama przytacza fragment wpisu z roku 1966 z dziennika Gombrowicza, gdzie wyjaśnia on dynamizm swojej powieści *Kosmos*:

„Ustalam dwa punkty wyjściowe, dwie anomalie, bardzo od siebie odległe: a) wróbel powieszony; b) skojarzenie ust Katasi z ustami Leny (przypis: związek ten przypomina łańcuch wystawionej wcześniej przez Kantora zapałki i popielniczki, oraz roku czasu upływającego w międzyczasie oraz idei kupującego). Te dwie zagadki zaczną domagać się sensu. Jedna przeniknie drugą, dążąc do całości. Rozpocznie się proces domysłów, skojarzeń, poszlak, coś pocznie się tworzyć, ale embrion raczej potworny… i ta mroczna szarada, niepojęta, wzywać będzie swego rozwiązania… szukać wyjaśniającej, porządkującej idei… (przypis - Terayama)"[653]

Dramaturgia Kantora według Terayamy polega więc na tym, że wszystko, co znajduje się na scenie, jest „materią", a „materia" - „wypełniona wewnętrzną pustką" -

[652] Ibid., s. 4.
[653] Ibid., s. 4. Jest to Fragment z dziennika Gombrowicza z roku 1966: Witold Gombrowicz, *Dziennik 1961-1966*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986, s. 203.

wymaga nieustannego i nieskończonego „formowania", więc szukania form na zewnątrz tak, by wypełnić czy zaspokoić tę pustkę. Każda „materia" na swoim poziomie szuka form na zewnątrz, by wypełnić wewnętrzną pustkę, począwszy od fizycznych kształtów, do iluzji, powstających między aktorami. Tym czasem „pustka", którą nosi w sobie sam Kantor, znajdujący się na scenie jako „materia", ma być wypełniona za pomocą „porządku". Takim „porządkiem" może być nie jedna ciągła akcja, czy fikcja, czy też wyobraźnia, lecz kilka wątków, urwane historie i powtarzające się motywy. Wysnute zostają one za pomocą „przerw" i „przestawiania" przez Kantora jako czynności szukania „porządku". Te wątki, historie i epizody, z kolei, „zaczną domagać się sensu", wzbudzając „proces domysłów, skojarzeń, poszlak". „Jedna przeniknie drugą, dążąc do całości" i „wzywać będzie swego rozwiązania… szukać wyjaśniającej, porządkującej idei". Tylko, że „porządek", który tworzy się w ten sposób, jest jednak niczym więcej jak „embrionem raczej potwornym".

Jednak żaden „porządek" nie nasyca Kantora jako „materii". Nigdy nie znajduje on ostatecznego „porządku", który mógłby na zawsze wypełnić jego wewnętrzną pustkę, tak samo jak inne postacie „materii", czy to manekiny, czy też aktorzy, nie znajdują żadnego ostatecznego kształtu czy też „iluzji". Żadna forma nie może nasycać „materii". Zatem ten sam proces toczy się nieustannie i nieskończenie powtarza się szukanie i zdobywanie form. Aktorzy powtarzają swoje granie „pozornej martwoty" czy też próby „iluzji", a Kantor powtarza swoje „przerwy" akcji i „przestawianie" aktorów.

Stąd też nic dziwnego, że Terayama odnosi wrażenie, że teatr Kantora jest „teatrem anarchizmu". Dostrzegając relację między Kantorem a aktorami - nie jako relację między reżyserem a jego „bierkami szachowymi", lecz jako relację między „materią" i „materią", pragnącymi form - Terayama pisze:

„[„Przerwy" i „przestawianie" - T.T.] nie pokazują funkcji aktorów jako bierek szachowych, które są poruszane przez reżysera Kantora tak jak chce. Dynamizm *Umarłej klasy* polega na wyrażaniu świata nienasyconego, który zaczyna się od naśladowania materii, można więc powiedzieć, że jest to teatr strasznego anarchizmu, który wchłania również widzów poprzez dynamizm «formowania», zawierającego w sobie nieskończoną siłę rozmnażania."[654]

[654] Terayama Shūji, *Chūdan-no*..., op. cit., s. 3.

Choć „materia" pełna jest wewnętrznej pustki, to jednak nie oznacza to, że jest martwa. „Materia" kryje w sobie „życie", o czym świadczy nakaz nieustannego i nieskończonego „formowania", które jest niczym innym jak wyrazem „nieskończonej siły rozmnażania". „Materia" szuka i zdobywa formy, jedną po drugiej, jednak zawsze jest „nienasycona" formą, której nabrała, więc nieskończenie „formuje" i nieustannie przekształca się bez ładu, bez ciągłości, bez celu. Dlatego też Terayama nazywa teatr Kantora „teatrem anarchizmu".

O „niewyczerpanej energii", „energii szaleństwa"[655], którą zawiera w sobie „materia", Terayama pisze dalej :

„To, co ta trwoga [= trwoga przed „energią szaleństwa" wydzieloną przez „materię" - T.T.] przynosi, nigdy już w żadnej codziennej rzeczywistości nie zmieni się w «gest możliwy do cytowania». Jest to kosmos koszmarów o egzystencji, nie mającej ani celu, ani treści, kosmos, który przezwyciężył taki dyskurs teatralny, jak «efekt obcości» przedstawiony przez Brechta-Benjamina."[656]

Silnych doświadczeń „energii szaleństwa" wydzielanej przez „materię" jednak nie da się przenieść do „codziennej rzeczywistości", ani odtworzyć jako „gestów możliwych do cytowania". „Energia szaleństwa", którą „materia" wydziela, nigdy nie tworzy „codziennej rzeczywistości", lecz jedynie „kosmos koszmarów o egzystencji, nie mającej ani celu, ani treści", gdzie nie ma już miejsca dla intelektualnej operacji, jaką jest „efekt obcości", zaproponowany przez Brechta i Benjamina.

3.4.3. Od „spotkania" do „przerwy"

Pisząc w swoim artykule o *Umarłej klasie* Kantora, Terayama nie tylko omawia jeden spektakl, ale również wnika w sedno teorii teatru czy też dramaturgii Kantora. Co więcej, kiedy analizuje teatr Kantora, w pewnym momencie zaczyna przedstawiać swoją własną teorię teatru.

Niewątpliwie artykuł ten jest wnikliwą analizą teatru Kantora. Terayama przeprowadza swój wywód w oparciu o konkretne materiały, jakimi są m.in. manifest

[655] Ibid., s. 5.
[656] Ibid., s. 5. Termin „gest możliwy do cytowania" zaczerpnięty jest z: Walter Benjamin, *Co to jest teatr epicki?* [druga wersja], op. cit., s. 53.

„Teatr Śmierci" samego Kantora i opis *Umarłej klasy*, zapisany przez Jana Kłossowicza, oba są przetłumaczone na język japoński i zamieszczone w tym samym czasopiśmie, co artykuł Terayamy. Jednak jest on jednocześnie interpretacją teatru Kantora przez Terayamę, bardzo oryginalną i unikatową, ponieważ nie zawsze zgadza się z tym, co Kantor sam pisze. Na przykład Kantor mówił o swojej obecności na scenie podczas spektakli, nie tylko *Umarłej klasy*, ale też wszystkich innych: „Idea czy podstawowa zasada moich [= Kantora - T.T.] utworów polega na kontraście. Chodzi o problem kontrastu między zbiorowością a jednostką"[657]. Zatem Kantor nie jako „materia" lecz „do końca jako przykład jednostki indywidualnej obnażał swoją egzystencję i odsłaniał swój proces psychiczny"[658], znajdując na scenie, którą w końcu nazwał „moim biednym pokojem wyobraźni".

Artykuł Terayamy można nazwać również jego własną teorią teatru, ponieważ to, co pisze Terayama, wyjaśnia jego własną nową dramaturgię bardziej niż Kantora. Artykuł świetnie pokazuje dalszy rozwój dramaturgii Terayamy po książce *Meiro-to Shikai* [Labirynt i Morze Martwe] z roku 1976. Można powiedzieć, że Terayama tym, co omawia w artykule o Kantorze, uzupełnia własną teorię teatru, którą przedstawił w *Meiro-to Shikai* [Labirynt i Morze Martwe]. Najobszerniejszym uzupełnieniem jest właśnie m.in. rozwój pojęcia „przerwy" u Terayamy.

W książce *Meiro-to Shikai* [Labirynt i Morze Martwe] pojęcie „przerwa" zawsze odbierane było negatywnie. Stanowiło często przedmiot krytyki ze strony Terayamy, ponieważ dla niego ono ściśle związane było ono z teorią teatru Brechta oraz Benjamina, która mówi o „przerwie" jako „okazji do wyobcowania".

„Na przykład w teatrze epickim Brechta często widzi się «przerwy». Te «przerwy» są okazją do wyobcowania. Przerywa się grę aktorską «w chwili przewidzianej na to, by tłum położył zdania na szalę wagi»[659]. Tylko że wtedy widzom nie nakazuje się czuć, ale rozumieć «gesty» i kwestie - czyli obiektywne tworzywo, które zostało im dane."[660]

---

[657] Wywiad z Tadeuszem Kantorem *Nijusseiki-no owari-no ōinaru ambarāju. Tadeusz Kantor shi-ni kiku* [Wielki ambalaż pod koniec XX w. Pytamy pana Tadeusza Kantora], rozmawia Ōtori Hidenaga, „Kikan Shichō" [Kwaltalnik Shichō] 1989, nr 3, s. 189.

[658] Tsuda Terumichi, *Tadeushu Kantoru-no „engeki"* [„Teatr" Tadeusza Kantora], „Nishi suravu-gaku ronshū" [Slavia Occidentalis Iaponica] 2004, nr 7, s. 53. Tłumaczenie własne [T.T.].

[659] Omawiając teatr epicki Brechta, Terayama cytuje z tekstu Benjamina, popierającego ideę Brechtowską. Tutaj zaczerpnięty jest polski przekład niemieckiego oryginału: Walter Benjamin, *Co to jest teatr epicki?*, przeł. Krystyna Krzemień, „Miesięcznik literacki" 1976, nr 6 (czerwiec), s. 53.

[660] Terayama Shūji, *Terayama Shūji engekiron-shū*, op. cit., s. 40.

Teoria Brechta i Benjamina dla Terayamy niesłusznie kładzie nacisk na „rozumienie" teatru, przez co przeszkadza widzom i aktorom w „nawiązaniu relacji" ze sobą.

„Dramaturgia to «nawiązanie relacji». Polega ona na tym, by wspólnie i wzajemnie tworzyć relację w spotkaniu poprzez teatr, eliminując klasowe myślenie o podziale między widzem a aktorem, a przez to na organizowaniu przypadkowości w świadomości grupowej."[661]

Kiedy Terayama w *Meiro-to Shikai* [Labirynt i Morze Martwe] wielokrotnie pisał o „dramaturgii spotkania", to uważał, że istotą teatru jest „spotkanie". Był zdania, że teatr, przede wszystkim, powinien polegać na „zorganizowaniu przypadkowości spotkania" czy „zorganizowaniu przypadkowego spotkania" między widzem a aktorem.

„Ale ta pułapka [= fikcja przygotowana przez aktorów poza wiedzą widzów - T.T.] jest pułapką wyobraźni, założoną po to, żeby zorganizować przypadkowe spotkanie. Zwłaszcza w naszym przypadku samo «spotkanie» jest dramaturgią i myślimy, że twórczość teatralna polega właśnie na tym, żeby w tym celu wypróbować wszelkie możliwe środki."[662]

W „spotkaniu" między widzem a aktorem, ale również między rzeczywistością a fikcją istotną rolę odgrywa wyobraźnia. Terayama w książce pisze: „Nie chcę być obserwowany przez tysiące par oczu, ale pragnę «spotkać» tysiące ludzi. Bo ja sam nie jestem niczym innym jak bytem relacyjnym, a tę relację organizuje właśnie wyobraźnia teatralna." [663] Terayama od samego początku swojej działalności artystycznej był zwolennikiem wyobraźni, tak jak Kantor w swoim późniejszym okresie twórczości, o czym świadczy jego termin „mój biedny pokój wyobraźni".

„Spotkanie", które jest „przypadkowe", i w którym relacja nawiązana zostaje jedynie dzięki wyobraźni, ze swojej natury nacechowane jest jednorazowością i

[661] Ibid., s. 65.
[662] Ibid., s. 30.
[663] Ibid., s. 41.

niepowtarzalnością. Terayama pisze, że „[…] spektakl kończy wszystko za pierwszym razem. «Spotkania» nie da się powtórzyć."[664]

„Spotkanie", jakim jest według Terayamy teatr, ma na celu przemianę człowieka, który w nim uczestniczy. „Jeśli «spotkanie» nie przemienia świata wewnętrznego drugiego człowieka, jest jałowe."[665] Ta „dramaturgia spotkania" Terayamy wciąż była aktualną teorią do końca jego życia.

Natomiast po *Meiro-to Shikai* [Labirynt i Morze Martwe] pojęcie „przerwa" zostało zrehabilitowane. Tak jak wskazuje sam tytuł artykułu *Chūdan-no seijigaku - Kantōru-no engeki „Shi-no kyōshitsu"* [Polityka przerwy - spektakl Kantora *Umarła klasa*] z roku 1979, „przerwa" dla Terayamy stała się teraz źródłem dynamizmu teatru i nową twórczą dramaturgią. Świadczy o tym nie tylko treść wspomnianego artykułu, ale również wstęp do poprawionej wersji scenariusza dla wznowienia spektaklu *Nuhikun* [Wskazówki dla służących] (premiera w Amsterdamie w lutym 1978 r.) w Tokio w listopadzie roku 1978, opublikowany w tym samym numerze czasopisma „Chika engeki" [Teatr podziemny], co artykuł.

„Zamiarem autora jest, by czytano scenariusz nie jako tekst, mający na celu konstruowanie jednej «historii», ale raczej służący «przerwie historii». Postanowiłem więc ośmielić się tutaj przedstawić wyłącznie część kwestii, a nie «notatki reżyserskie». Zatem chciałbym, żeby widzowie, którzy nie zdążyli na przedstawienie, czytali dalej, czasami przerywając, wszelkie obrazy, które ten tekst mógłby wywoływać za pomocą wyobraźni samych widzów."[666]

Terayama pisze, że scenariusz ma przerywać „historię", przez co również obrazy, wywoływane wyobraźnią przez każdego z widzów, zostają przerwane. Nie będzie tu już jednej „historii", lecz powstaną przerwane obrazy, które będą zbierane lub nakładane przez dalsze czytanie. Czytanie to pozwala stworzyć inną „historię". Zatem można dostrzec, że tutaj „przerwa" w widoczny sposób potraktowana jest pozytywnie, jakby stanowiła źródło powstania nowej „historii".

[664] Ibid., s. 43.
[665] Ibid., s. 37.
[666] Terayama Shūji, *Daihon „Nuhikun" - saien-no tame-no kaitei* [Scenariusz *Wskazówki dla służących* - wersja poprawiona dla wznowienia], „Chika engeki" [Teatr podziemny] 1979, nr 13, s. 71.

Istnieje jeszcze jeden scenariusz - warsztatów zatytułowanych *Inryoku-no hōsoku* [Prawo ciążenia], który również świadczy o rehabilitacji pojęcia „przerwy" w dramaturgii Terayamy. Na początku scenariusza Terayama pisze:

„NOTATKI - to ćwiczenie dla aktorów, które każe uznawać czyny aktora za nieciągłe i zapamiętywać każdy z jego gestów jako niezależny tak jak «pamiętliwy Funes» Borgesa. Ma ono na celu zapobieganie reprodukowaniu siebie samego, kryjącego się w aktorze, rzec by można za pomocą przerwy «historii»."[667]

Warsztaty te polegały na tym, że ustalono „sytuację, gdy pewien mężczyzna zniknął" oraz „niezwiązane z nią wydarzenie, jakim jest odkrycie nowej komety przez chłopca, będącego miłośnikiem astronomii" i, „zderzając" te dwa wydarzenia, próbowano „ucieleśnić olbrzymie «ciążenie nicości»"[668]. Te niepowiązane ze sobą wątki, które jednak, przyciągane przez wspólne dla nich źródło siły, mają dążyć do jednego celu i składać się na większą historię, przypominają natychmiast wspomnianą wyżej dramaturgię, którą Terayama cytował z dziennika Gombrowicza w swoim artykule o Kantorze.

Choć same warsztaty odbyły się w październiku roku 1976, jednak scenariusz ten, jak pisze Terayama w komentarzu, „w formie uporządkowanej został opracowany po warsztatach"[669] i opublikowany dopiero w listopadzie roku 1978, w poprzednim numerze przed artykułem o Kantorze. Zatem nie wiadomo, kiedy dokładnie scenariusz z „NOTATKAMI" został zapisany między momentem warsztatów w roku 1976 a momentem publikacji w roku 1978.

Warto zwrócić uwagę na to, że właśnie wówczas intensywnie wystawiano *Umarłą klasę* Kantora w całym świecie (choć dotarła ona do Japonii dopiero w 1982 w ramach Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego w Todze) i niewątpliwie Terayama miał okazję obejrzeć spektakl, ponieważ często jeździł za granicę, by uczestniczyć w międzynarodowych festiwalach zarówno teatralnych jak i filmowych czy też fotograficznych w różnych miastach na całym świecie.

Na przykład w roku 1976, kiedy Kantor w sierpniu i wrześniu wystawiał *Umarłą klasę*, zarówno na XXX Festiwalu Edynburskim, jak i w innych miastach Wielkiej

[667] Terayama Shūji i Kishida Rio, scenariusz *Inryoku-no hōsoku* [Prawo ciążenia], „Chika engeki" [Teatr podziemny] 1978, nr 12, s. 62.
[668] Ibid., s. 61.
[669] Ibid., s. 61.

Brytanii,[670] co dało początek światowemu triumfowi spektaklu, Terayama był w Iranie, by uczestniczyć ze swoim spektaklem *Ahōsen* [Okręt błaznów[671]] w Festiwalu Sztuki w Szirazie i Persepolis.[672] Albo w roku 1978, kiedy Terayama od stycznia do marca wystawiał spektakl *Nuhikun* [Wskazówki dla służących] w Holandii i Belgii[673], a Kantor w styczniu wystawiał *Umarłą klasę* w Mediolanie[674] i potem, kiedy Terayama w lipcu prowadził swoje warsztaty fotograficzne we Francji, uczestnicząc w Festiwalu Fotograficznym w Arles,[675] a Kantor w tym samym miesiącu wystawiał *Umarłą klasę* w Rzymie, w ramach II Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego „Rzymskie Lato 1978".[676] Warto przypomnieć, że obaj reżyserzy znali się już wtedy, a nawet głęboko przyjaźnili się ze sobą po sympozjum w Paryżu w roku 1974.

Choć nie ma materiałów, które mogłyby potwierdzić, że Terayama obejrzał *Umarłą klasę* ani że uczestniczył on w festiwalach, na których Kantor ją wystawiał, to jednak jest bardzo możliwe, że miał Terayama okazję obejrzeć ją między premierą w listopadzie roku 1975 a momentem, gdy opublikował artykuł o Kantorze w lutym roku 1979.

Jeśli więc Terayama obejrzał *Umarłą klasę* przed swoimi warsztatami *Inryoku-no hōsoku* [Prawo ciążenia] z roku 1976, to można nawet myśleć, że same warsztaty były zainspirowane spektaklem Kantora, i scenariusz z „NOTATKAMI" został napisany zaraz po warsztatach. Natomiast jeśli Terayama obejrzał spektakl Kantora już po warsztatach *Inryoku-no hōsoku* [Prawo ciążenia], to można uważać, że scenariusz z „NOTATKAMI" został napisany nawet zaraz przed publikacją w roku 1979 i dopiero wtedy pojęcie „przerwy" zostało wprowadzone jako nowa, bardziej rozwinięta dramaturgia Terayamy.

Terayama napisał swój artykuł o Kantorze, opierając się na opisie *Umarłej klasy*, napisanym przez Jana Kłossowicza, ponieważ przytacza za nim te same wyrazy, choć nie do końca dokładnie. Opis autorstwa Kłossowicza, przetłumaczony na język japoński,

---

[670] Za: Krzysztof Miklaszewski, *Spotkania z Tadeuszem Kantorem*, TKECh, Kraków 1992, s. 49.
[671] Dramat spektaklu napisał Terayama, zainspirowany satyrą niemieckiego satyryka Sebastiana Branta (1457-1521) o tym samym tytule. Funkcjonuje również tytuł polski: *Statek głupców*.
[672] Za: Terayama Shūji, *Meiro-to Shikai - waga engeki - shinsōban* [Labirynt i Morze Martwe - mój teatr - wydanie wznowione], Hakusuisha, Tokio 1993, s. 226.
[673] Za: *Terayama Shūji Kinenkan*, t. 2, op. cit., s. 75. Niektóre materiały podają również Niemcy, np.: Shimizu Yoshikazu, *Terayama Shūji kaigai kōen* [Zagraniczne przedstawienia Terayamy Shūji], op. cit., s. 79.
[674] Za: *Tadeusz Kantor - wędrówka*, red. Józef Chrobak, Lech Stangret, Marek Świca, Cricoteka, Kraków 2000, s. 106.
[675] Za: *Terayama Shūji Kinenkan*, t. 2, op. cit., s. 75.
[676] Za: *Tadeusz Kantor - wędrówka*, op. cit., s. 118.

został opublikowany w tym samym numerze czasopisma „Chika engeki" [Teatr podziemny], co artykuł Terayamy o Kantorze. Ponieważ czasopismo to wydawał zespół Tenjō-sajiki, a sam Terayama również był w redakcji, to niewątpliwie miał dostęp do tekstu Kłossowicza przed publikacją i mógł wykorzystać go dla potrzeb swojego artykułu. Opis *Umarłej klasy* autorstwa Kłossowicza przedstawia pierwszą z trzech wersji spektaklu, którą grano od roku 1975 do połowy roku 1977,[677] ponieważ znajdują się tu wzmianki o elementach, które nie pojawiają się w drugiej wersji, takie jak: scena „Lekcji Gramatyki" oraz o postaciach scenicznych „Repetenta", „Obcego" i „Staruszka Zwyczajnego", a nie ma natomiast wzmianek o postaciach scenicznych „Sobowtórów", „Żołnierza z I wojny światowej" i „Umarłej Dziewczynki", które powinny występować w drugiej wersji.[678] Jednak to wcale nie dowodzi, że Terayama obejrzał właśnie pierwszą wersję gdzieś w ciągu lat 1975-1977.

Choć nie wiadomo, kiedy Terayamie udało się obejrzeć *Umarłą klasę*, to jednak pewną rzeczą jest, że pojęcie „przerwa" zostało pozytywnie ujęte przez Terayamę po jego zapoznaniu się z teatrem Kantora. Już w książce *Meiro-to Shikai* [Labirynt i Morze Martwe], wydanej w czerwcu roku 1976, ściślej - w zamieszczonej w niej relacji o wspomnianym sympozjum, na którym po raz pierwszy Terayama poznał się z Kantorem w Paryżu w kwietniu roku 1974, można znaleźć wzmianki o spektaklu Kantora. Nie wiadomo, kiedy Terayama napisał tę relację z sympozjum, ale zdążył jej zamieścić ją w swojej książce. Jednak do momentu jej publikacji nie znalazł czasu na spokojną analizę i dokładne omówienie twórczości Kantora, co udało mu się dopiero w artykule z roku 1979.

W relacji o sympozjum Terayama, przedstawiając spektakl *Nadobnisie i koczkodany* (premiera 1973 r.) Kantora, zwraca pozytywną uwagę na „przerwy", które Kantor wykonuje na scenie podczas spektaklu, chociaż Terayama nie nazywa jeszcze tego „przerwą".

„Obecnie wystawiany jest jego [= Kantora - T.T.] nowy utwór, wykorzystując hol w Théâtre National de Chaillot. W tym utworze, kiedy niezwykle fantazyjna akcja dochodzi do pewnego momentu, to nagle pojawia się Kantor, który jest reżyserem, i

[677] Krzysztof Pleśniarowicz, *Kantor*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1997, s. 223-224. Według książki Pleśniarowicza, drugą wersję grano od połowy roku 1977 do roku 1986, a trzecia stworzona została wyłącznie w celu wystawienia na Festiwalu Dzieł Teatralnych w Paryżu w maju roku 1989.
[678] Jan Kłossowicz, *Tadiusu Kantōru-no „Shi-no kyōshitsu" kōzō bunseki* [Analiza struktury *Umarłej klasy* Tadeusza Kantora], „Chika engeki" [Teatr podziemny] 1979, nr 13, s. 14-27.

zatrzymuje spektakl, co więcej, przez wydawanie aktorom rozkazów albo nawiązywanie rozmów z widzami zmienia on kierunek busoli spektaklu."[679]

Nie wiadomo, czy Terayama sam obejrzał ten spektakl czy nie, jednak pewną rzeczą jest, że dzięki Kantorowi pojęcie „przerwa" jako pozytywne weszło do teorii teatru Terayamy i zaczęło składać się na jego nową dramaturgię.

Dramaturgia ta, którą można nazwać dramaturgią „przerwy", polega na tym, że kilka wątków, które zostają przygotowane zawczasu, zostaje przerwanych, jeden po drugim. Z przerwy rodzą się nieciągłe urwane kawałki historii. Kiedy „przerwy", skacząc po wątkach, powracają z jednego do drugiego, to powtarzają się pewne motywy, które pozwalają na identyfikowanie wątków. W tej dramaturgii udziałem rzeczywistości, jaką jest widz czy też widownia, jest połączenie tych wątków, historii i motywów za pomocą wyobraźni i wysnucie jednej całej fikcji. Zatem nie „spotyka" się już rzeczywistość z fikcją, lecz rzeczywistość łączy niejedne i rozdrobnione fikcje, i tworzy z nich większą całość. Rzeczywistość za pomocą wyobraźni uzupełnia „spotkanie" między fikcjami, tworząc jedną całą fikcję. Każdy uczestnik w tej dramaturgii ma swoją wyobraźnię, a przez to ma swoją wersję akcji, nico inną od drugiego. Zatem widzowie w luźny sposób dzielą się jedną akcją, wspólnie zanurzając się w jedną fikcję, która otacza wszystkich i istnieje ponad całą sytuacją.

Jednak stan, do którego prowadzi dramaturgia „przerwy", wcale nie sprzeciwia się pierwotnej myśli Terayamy na temat teatru. To dlatego, że reżyser przez cały czas dążył do „dzielenia się fikcją" jako jednym „stanem świata", jak pisze w *Meiro-to Shikai* [Labirynt i Morze Martwe].[680] Stąd też dramaturgia „przerwy" u Terayamy, choć jest nowa, to jednak nie jest totalną przemianą poprzedniej dramaturgii „spotkania", lecz jedynie jej dalszym rozwojem.

Wyrazem rozwoju są m.in. spektakle Terayamy po artykule o Kantorze z roku 1979, czyli dwa ostatnie w życiu Terayamy spektakle: *Hyaku-nen-no kodoku* [Sto lat samotności] (premiera 1981 r.), który jest adaptacją powieści Gabriela Garcíi Márqueza (1927-) oraz *Remingu - kabenuke otoko* [Lemingi - Przechodzimur] (premiera 1982 r.), który jest nową wersją wcześniejszego *Remingu - sekai-no hate-made tsuretette* [Lemingi - zabierz mnie na koniec świata] (premiera 1979 r.).

[679] Terayama Shūji, *Terayama Shūji engekiron-shū*, op. cit., s. 191.
[680] Ibid., s. 31.

W *Hyaku-nen-no kodoku* [Sto lat samotności] przestrzeń spektaklu składa się z pięciu scen - czterech dookoła i jednej w środku - które są ze sobą połączone pomostami, i które zostają oświetlone po kolei, jedna po drugiej. Na każdej scenie grany jest inny wątek, który zostaje przerwany z chwilą, gdy światło pada na następne deski sceniczne, aż do chwili, gdy światło znowu powraca. Jednak na końcu spektaklu zostają oświetlone wszystkie deski sceniczne razem, a aktorzy - jako ludzie po upływie stu lat - gromadzą się ze swoich desek scenicznych na środkowych, gdzie mają robione zbiorowe zdjęcie.

W *Remingu - kabenuke otoko* [Lemingi - Przechodzimur] każda postać sceniczna, zamknięta w swoich ścianach, posiada swoją historię, która jest dla niej prawdą, a dla innych - obłudą. Jedna postać reprezentuje jeden wątek. Na końcu spektaklu wszystkie postacie, które leżały na scenie, jakby umarłe, zaczynają wolnym ruchem podnosić się i zmierzać w jednym kierunku, do wyjścia, znajdującego się w ciemnej głębi sceny, co przypomina zbiorowe samobójstwo lemingów.

Zatem można powiedzieć, że Terayama zaczerpnął od Kantora dramaturgię „przerwy". Z czasem zaczęło to stanowić część teorii teatru Terayamy i, łącząc się z jego wcześniejszą teorią, uzupełniło ją. Od doświadczenia spektaklu *Umarła klasa*, poprzez analizę i interpretację teatru Kantora dla swojego artykułu, Teramaya dotarł aż do odkrycia nowej, rozwiniętej dalej teorii teatru, którą jest dramaturgia „przerwy".[681]

[681] Więcej o relacji Terayamy i Kantora w: Tsuda Terumichi, *Terayama Shūji-to Tadeushu Kantoru* [Terayama Shūji i Tadeusz Kantor], „Terayama Shūji Kenkyū" [Studia nad twórczością Terayamy Shūji; ang. *Terayama Shuji Stadies*] 2013, nr 6, s. 105-117.

Zakończenie

Jeśli ktoś zapyta: „Czy Terayama był Japończykiem?", to bez wątpliwości można odpowiedzieć: „Tak, był nim". Jednak kiedy pytanie brzmiałoby nieco inaczej: „Czy teatr Terayamy jest japoński?", to odpowiedź nie byłaby tak prosta. Rzecz jasna w teatrze Terayamy, jak dowodzi niniejsza praca, występuje wiele motywów, związanych z tradycjami japońskimi, ale jednocześnie można dostrzec liczne ślady kontaktów reżysera z europejskimi czy też amerykańskimi twórcami teatralnymi. Nawet gdyby znaleziono jakieś miejsce pochodzenia teatru Terayamy, do którego co pewien czas wracał, i nazwano je „Japonią" czy „kulturą japońską", to niewiele wyjaśniłoby ono o twórczości reżysera, ale również spowodowałoby przeoczenie jej istoty. Narodowość teatru Terayamy pokryta jest wieloma maskami. Nawet nie byłoby istotne, co się pod nimi kryje. Raczej sam fakt, że Terayama nieustannie zakładał liczne maski nie tylko na swoją twórczość, ale też na siebie samego i przybierał razem ze swoim teatrem ciągle nowe oblicza, świadczy o tym, że był ponowoczesnym artystą, który mógł zachwycić ludzi z całego świata swoją nieograniczoną do narodowości wyobraźnią - pokazując się jako kosmopolita bardziej niż Japończyk.[682]

Czytając japońskie „miasto, sklep, teatr, grzeczność, ogrody, przemoc", „kilka gestów, kilka pokarmów, kilka wierszy", „twarze, oczy i pędzle"[683] jako „teksty", Roland Barthes rysuje kulturę „kraju pisma", czyli - według terminologii charakterystycznej dla myśli filozofa - „kraju *écriture*", w którym *signifiés* „umykają" „znakom", a zostają same *signifiants* „królujące niepodzielnie"[684] [oryg. *ces signifiants qui règnent sans contrepartie*], czyli panujące bez odpowiednika i działające samoistnie, zawierając w sobie „pustkę".

Mimo że Japonia, przedstawiona przez Barthes'a, w dużej mierze uzupełniona jest jego wyobrażeniem, a nie opiera się wyłącznie na własnych doświadczeniach filozofa, to jednak jego wnikliwa obserwacja jest niezwykle inspirująca. Zwłaszcza

---

[682] Ian Buruma, *Kosmopolici*, „Gazeta Wyborcza - internetowe wydanie - Wyborcza.pl" 2008-12-27. http://wyborcza.pl/1,97738,6096449,Kosmopolici.html?as=1&startsz=x#ixzz0ryc0itvO; lub: http://wyborcza.pl/1,97738,6096449,Kosmopolici.html?as=1&startsz=x#ixzz0rycBfoez (data ostatniego logowania: 10.06.2015)

Ian Buruma (1951-) - pisarz i publicysta pochodzenia angielsko-holenderskiego, działający obecnie w USA; znawca Japonii.

[683] Roland Barthes, *Imperium znaków*, przeł. Adam Dziadek, Wydawnictwo KR, Warszawa 2004, ostatnia strona okładki.

[684] Ibid.

kiedy Barthes omawia teatr japoński - jego semiologiczne interpretacje można przenieść również na teatr Terayamy.

Barthes słusznie dostrzega „pustkę" w kulturze „imperium znaków". Według niego - w Japonii celowo tworzy się „pustkę", która ma swoją funkcję, za pomocą *signifiants* niemających *signifiés*, które jako „puste znaki" funkcjonują samoistnie. Na przykład omawiając japońskie miasto, pokarm oraz wiersze, filozof ujmuje znajdującą się w nich „pustkę" swoistymi dla niego terminami: „centrum puste" (miasta Tokio), (pokarm) „bez środka" oraz (wiersze *haiku*) „uwolnione od sensu" [685], a także nawiązując do teatru *bunraku*, pisze: „Wraz z *Bunraku* źródła teatru wystawione są w pustce."[686]

To, co Barthes uważa za „pustkę", jest niczym innym niż brakiem punktu odniesienia, dzięki któremu każdy „znak" może zaistnieć, nabierając swojego znaczenia, i dzięki któremu tworzy się cały system „znaków", i którym mógłby być bóg, rozum lub natura, stanowiąc „centrum" czy „środek". Takiego właśnie punktu odniesienia wobec wszystkiego brakuje również w teatrze Terayamy, gdzie nie nadaje żadnych stałych znaczeń ani bóg (lub duchowość), ani rozum (lub filozofia), ani natura (lub biologia) jako źródło sensów. Terayama ciągle unikał stałego punktu odniesienia, świadomie nie tworząc żadnego „centrum" czy też „środka". Raczej celowo zakładał „pustkę" - jak „«materia» wypełniona pustką" (rozdz. 3.4.) - lub też „nieobecność" - jak „fikcja nieobecna" (rozdz. 3.2.) - szukając tego, co mogłoby je wypełnić.

Dla Terayamy, który był mieszkańcem „imperium znaków", „znaki" stanowiło dosłownie wszystko. Zakresem „znaków" objęte zostaną wszystkie elementy, które funkcjonują jako „znaki" zarówno w poszczególnych spektaklach Terayamy, jak i w jego teorii teatru. Oznacza to, że „znaki" stanowiły nie tylko poprzedzające go tradycje japońskie - teatralne i estetyczne (rozdz. 2.3.), społeczne (rozdz. 2.2.) czy też religijne (rozdz. 2.1.) - ale również jego osobiste wydarzenia z własnego życia (rozdz. 1.1.-1.4.). Co więcej - nawet twórczość europejskich czy amerykańskich twórców teatralnych, z którymi Terayama miał kontakt, także stała się jednym ze „znaków" we świadomości reżysera. Przyjął on poznane przez niego europejskie czy też amerykańskie teatry oraz teorie teatru jako „znaki" i traktował je tak samo jak swoje rodzime tradycje oraz osobiste wydarzenia z życia. Stąd czasami odnosi się wrażenie, że teatr Terayamy to

[685] Ibid., s. 86, s. 70 oraz s. 140.
[686] Ibid., s. 125.

„chaos" lub „mieszanina", jak sam nieraz określał idealny spektakl. Jednocześnie dlatego właśnie reżysera nazywano również „geniuszem kolażu"[687].

Terayama zatem, aby uniknąć stałego punktu odniesienia jako źródła sensów, a jednocześnie przyjąć wszystko jako „znaki", konsekwentnie podął działanie, by ustawicznie nadawać im własne znaczenia. To dlatego, że człowiek żyjący w „imperium znaków" nie tylko czyta „znaki", ale musi również z nimi współistnieć. Terayama nadawał więc wszystkim „znakom", które przyjął, nowe „znaczone" nawet na własny jedynie sposób i w swoim teatrze ciągle przedstawiał „znaki" razem z nadanymi im na nowo „znaczonymi". Na przykład - różnorodnym tradycjom japońskim oraz własnemu życiorysowi, które straciły lub pozbawione zostały pierwotnych *signifiés*, Terayama nadawał nowe „znaczone" i przywracał im „życie". Albo wobec teatrów europejskich czy amerykańskich twórców, nieznanych Terayamie i „innych", skupiał się wyłącznie na nadawaniu im swoich „znaczonych", raczej z góry rezygnując ze zdobycia oryginalnych *signifiés*.

Jednak te „nadane na nowo znaczone" wcale nie muszą być stałe. Kiedy Terayama nadawał „znakom" swoje nowe „znaczone", doskonale wiedział, że są one jedynie tymczasowe. Dla Terayamy „znaczone" są ze swej natury przemijalne i zmienne. Wprawdzie zatem można określić teatr Terayamy jako teatr z „centrum pustym" czy „bez środka", „wystawiony w pustce" i „uwolniony od sensu", jednak powinno to oznaczać, że reżyser odmawiał czy odrzucał wyłącznie stałe „znaczone", a nie wszelkie „znaczone" ani „znaczone" jako takie.

Wreszcie Terayama jako twórca z „imperium znaków" za pomocą zastanych „znaków" tworzył nowy „znak", którym było jego własne dzieło.

Jednak należy powiedzieć, że Terayama nie konstruował swoich dzieł z poprzedzających je „znaków", lecz nadając im nowe „znaczone", wykorzystywał je jako tworzywa własnej twórczości. „Znaki", które przyjęte zostały w teatrze Terayamy, nie funkcjonowały w ten sposób, że wymagały wypełnienia stałymi „znaczonymi", decydując o znaczeniach jego dzieł na wzór - jak to Barthes określa - „zachodniej semiokracji", ale tworzyły one dla reżysera pole twórczości, wciąż wyznaczając je na nowo i rozszerzając. W tym właśnie polu twórczości powstały dzieła reżysera. Zatem teatr Terayamy nie jest czymś takim, jak jedynie ogół „znaków", lecz zjawiskiem, które

[687] Takatori Ei, *Terayama Shūji - kagekinaru shissō* [Terayama Shūji - radykalny bieg], Heibonsha, Tokio 2006, s. 62. Tłumaczenie własne [T.T.].

rodzi się w polu stworzonym przez „znaki" i wśród „znaków" - podobne do mirażu, który chwilowo i jednorazowo pojawia się w ciągu jednej nocy i zaraz potem znika.

Zatem teatr Terayamy umyka semiologii Barthes'a. Pokazuje inną „Japonię", która również jest inspirująca dzisiaj dla „Zachodu", jednocześnie stawiając go w nowym świetle, choć na tyle, na ile reżyser miał kontakt z poszczególnymi teatrami europejskimi i amerykańskimi.

Tworząc „swój" teatr, Terayama zbierał z różnych i licznych źródeł to, co dla niego interesujące i inspirujące, a jednocześnie nie przywiązywał się do nich, opuszczając je bez wahania. Był wciąż w ruchu, a raczej w „biegu" w jego przypadku (bo żył tak, jakby biegł pędem i umarł młodo, mając 48 lat), od jednego źródła do drugiego i nigdy nie opierał się na stałe o jakąś ideę czy pogląd. Terayama nieustannie opuszczał wszystko, nie zatrzymując się w jednym miejscu, z którego zaraz musiał odejść. Wychodził więc nie tylko z faktycznych wydarzeń ze swojego życia (rozdz. 1.), ale również z różnych rodzimych tradycji (rozdz. 2.), a także z europejsko-amerykańskiej twórczości teatralnej (rozdz. 3.), którą sam był zainspirowany.

Warto zatem zadać pytania: Do czego Terayama zmierzał, odchodząc nieustannie ze wszystkiego, a nawet celowo tworząc „pustkę"? Czy był on jedynie człowiekiem buntowniczym i niszczycielskim, któremu nie podobała się żadna tradycja, i który chce zaprzeczyć i zburzyć wszystko, co zastane? Czy twórczość Terayamy była rzeczywiście niczym więcej niż „mieszaniną" lub „kolażem"? Otóż nie. Odpowiedzią reżysera na pytania było właśnie to, do czego dążyła jego „dramaturgia spotkania" (rozdz. 3.1.) Tak, jak symbolicznie pokazuje tytuł jego eseju, ówczesnego bestselera: *Rzućmy książki, wyjdźmy na ulice!* [jap. *Sho-o suteyo, machi-e deyō*] (1967, czyli rok rozpoczęcia działalności teatralnej Terayamy ze swoim zespołem Tenjō-sajiki), choć frazę zapożyczył z prozy poetyckiej André Gide *Pokarmy ziemskie*, reżyserowi chodziło o to, żeby wychodzić na „spotkanie" z żywymi ludźmi, opuszczając wszystkie lektury czy też wiedzę. Terayama był zdania, że należy spotkać się z drugim człowiekiem fizycznie, nawet czasami za pomocą dotyku czy cielesności, nie zamykając się w „ciele indywidualnym" (rozdz. 3.3.). „Spotkanie", do którego Terayama wciąż dążył, polega przede wszystkim na budowaniu nowej relacji między ludźmi. W „spotkaniu" - według Terayamy - ma się dokonać toczący się ustawicznie proces budowania „relacji", która jest zmienna i płynna, i w której już nie istnieje wyraźny podział ról: aktor-widz, organizator-publiczność, gospodarz-gość itd. Jedynie nieustanne „spotkanie" pozwala na nową wciąż „relację" między ludźmi. Na tym właśnie polega „performatywność"

teatru Terayamy (rozdz. 2.4.), a zarazem jego ponowoczesność, którą nareszcie zaczął dostrzegać dzisiejszy świat, i która świadczy o niestarzejącej się aktualności teatru Terayamy - dziś również na „Zachodzie".

Terayama był człowiekiem niezwykle oczytanym. Jakakolwiek lektura była jego specjalnością, umiał więc trafnie odczytywać również „znaki". Jednak jego zainteresowanie nie kończyło się na czytaniu czy interpretowaniu „znaków". Terayamę bardziej pociągało nieustanne nadawanie „znaczonych", a nawet był on gotowy przekształcić zastane „znaczące" w trakcie nadania im nowych „znaczonych" lub stworzyć zupełnie nowe „znaki". Jeśli można przytoczyć określenia Barthes'a na temat „mitu", to Terayama wobec arbitralności „znaków", które funkcjonują jako „mity" w kulturze, „demitologizował" je, czyli demaskował ich fałszywą „naturę", którą kultura połączyła z „znakami", i tworzył nowe „mity". Ponieważ sam wędrował nieustannie między „twórcą mitu", „mitologiem" i „czytelnikiem mitu"[688], to nie interesował się statycznym układem: „znaczący"-„znaczony", podczas gdy lektura „znaków" z góry zakłada stały podział czy schemat: *signifiant-signifié*. Zatem Terayama, pod kilkoma względami zderzając się z inspirującymi wskazówkami Barthes'a na temat kultury japońskiej, w tym również teatru japońskiego, szedł dalej. To dlatego, że nawet tworzenie nowych „znaków" czy też „znaczących" nie było celem Terayamy. Można powiedzieć, że nazwał on „teatrem" właśnie coś, co powstaje między *signifiant* a *signifié* lub poza nimi - jako wciąż nowa „relacja".

[688] Roland Barthes, *Mitologie*, przeł. Adam Dziadek, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000, s. 46-47.

Bibliografia

„Ahen sensō" sōkatsu shinpojiumu [Sympozjum podsumowujący *Wojnę opiumową*; jap. 「阿片戦争」総括シンポジウム], „Chika engeki" [Teatr podziemny] 1973, nr 6, s. 45-77.

Ahō-tachi-wa kokyō-o mezasu [Głupcy dążą do swojego kraju; jap. 阿呆たちは故郷をめざす], „Chika engeki" [Teatr podziemny] 1977, nr 11, s. 38-51.

Ajase konpurekkusu [Kompleks Ajase; jap. 阿闍世コンプレックス], red. Okonogi Keigo i Kitayama Osamu, Sōgensha, Tokio 2001.

Albee, Edward, *Opowiadanie o Zoo*, przeł. Krystyna Jurasz-Dąmbska, „Dialog" 1962, nr 9 (77), s. 77-89.

Allison, Anne, *Permitted and Prohibited Desires: Mothers, Comics and Censorship in Japan* [Dozwolone i zakazane pragnienia: matki, komiks i cenzura w Japonii], University of California Press, Berkeley 2000.

Ambroziewicz, Piotr, *Chcieliście awangardy. To macie!*, „Prawo i życie" 1974, nr 6 (487) (10 lutego), s. 15-16.

Antropologia widowisk - zagadnienia i wybór tekstów, oprac. Agata Chałupnik, Wojciech Dudzik, Mateusz Kanabrodzki i Leszek Kolankiewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2005.

Aomoriken-no semushi-otoko [Garbus z prefektury Aomori; jap. 青森縣のせむし男] [spektakl z 1983 r.], reż. Suzuki Kan'ichirō [na podst. dramatu Terayamy Shūji] [1 kaseta VHS; 82 min.; kolor], Tokio: Supiritto Entāpuraizu i Jinriki Hokōki-sha, [rok produkcji niewiadomy].

Arrabal, Fernando, *Kenchikuka-to Asshiria-no kōtei* [Architekt i cesarz Asyrii; jap. 建築家とアッシリアの皇帝], [w:] Fernando Arrabal, *Arabāru gikyoku-shū* [Dramaty Arrabala], t. 2, przeł. Miyahara Yōtarō, Shichōsha, Tokio 1969.

Arrabal, Fernando, *Senjō-no pikunikku* [Piknik na polu bitwy; jap. 戦場のピクニック], [w:] Fernando Arrabal, *Arabāru gikyoku-shū* [Dramaty Arrabala], t. 1, przeł. Wakabayashi Akira, Shichōsha, Tokio 1968.

Artaud, Antonin, *Antonan Arutō zenshū 1* [Wszystkie dzieła Antonina Artauda, tom 1.; jap. アントナン・アルトー全集 1], przeł. Shimizu Tōru i inni, Gendai Shichōsha, Tokio 1971.

Artaud, Antonin, *Engeki-to sono keijijōgaku* [Teatr i jego metafizyka; jap. 演劇とその形而上学], przeł. Andō Shinya, Hakusuisha, Tokio 1965.

Artaud, Antonin, *Heriogabarusu matawa taikan-seru anākisuto* [Heliogabal albo anarchista ukoronowany; jap. ヘリオガバルスまたは戴冠せるアナーキスト], przeł. Tada Chimako, Hakusuisha, Tokio 1977.

Artaud, Antonin, *Kaigara-to bokushi - eiga engekiron-shū* [Muszelka i pastor - zbiór tekstów o filmie i teatrze; jap. 貝殻と牧師　映画・演劇論集], przeł. Sakahara Mari, Hakusuisha, Tokio 1996.

Artaud, Antonin, *Shinkei-no hakari. Meifu-no heso* [Nerwomierz. Pępek otchłani; jap. 神経の秤・冥府の臍], przeł. Awazu Norio i Shimizu Tōru, Gendai-shichōsha, Tokio 1971.

Artaud, Antonin, *Teatr i jego sobowtór*, przeł. Jan Błoński, WAiF, Warszawa 1966.

Artaud, Antonin, *Van Gohho* [Van Gogh; jap. ヴァン・ゴッホ], przeł. Awazu Norio, Shinchōsha, Tokio 1971.

Artaud, Antonin i Rivière, Jacques, *Shikō-no fushoku-ni tsuite - Antonan Arutō-to Jakku Riviēru-to-no tegami* [O przeżarciu myśli - listy między Antonin Artaud i Jacques Rivière; jap. 思考の腐蝕について　アントナン・アルトーとジャック・リヴィエールとの手紙], przeł. Iijima Kōichi, Shichōsha, Tokio 1967.

Austin, John L., *How to Do Things with Words*, Oxford University Press, Oxford and New York 1976.

Austin, John L., *Jak działać słowami*, [w:] John L. Austin, *Mówienie i poznawanie*, przeł. Bohdan Chwedeńczuk, PWN, Warszawa 1993.

Barba, Eugenio i Savarese, Nicola, *Sekretna sztuka aktora - słownik antropologii teatru*, przeł. Jarosław Fret, Grzegorz Godlewski, Anna Górka, Grzegorz Janikowski, Agnieszka Jelewska-Michaś, Iwona Kurz, Marta Steiner i Grzegorz Ziółkowski, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2005.

Barthes, Roland, *Imperium znaków*, przeł. Adam Dziadek, Wydawnictwo KR, Warszawa 2004.

Barthes, Roland, *Mitologie*, przeł. Adam Dziadek, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000.

Bas, Ben, *Nihon-no meikyū engeki - Mikuri gekijō-de kankyaku-mo kyōen* [Japoński teatr labiryntu - współgrali również widzowie w Mickery Theater; jap. 日本の迷宮演劇　ミクリ劇場で観客も共演], przeł. Handa Sekizen, „Chika engeki" [Teatr podziemny] 1973, nr 6, s. 81-82.

Baudelaire, Charles, *Kwiaty zła*, przeł. Bohdan Wydżga, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2009.

Bayo y Giroud, Alberto, *Gerira-sen kyōtei* [Podręcznik partyzantki; jap. ゲリラ戦教程], [tłumacz niewiadomy] „Sekai kakumei undō jōhō" [Wiadomości o ruchach

rewolucyjnych na świecie] 1969, nr 16.

Beckett, Samuel, *Czekając na Godota*, przeł. Antoni Libera, PIW, Warszawa 1985.

Benedict, Ruth, *Chryzantema i miecz. Wzory kultury japońskiej*, przeł. E. Klekot, PIW, Warszawa 1999.

Benedict, Ruth, *The Chrysanthemum and the Sword. Patterns of Japanese Culture*, Charles E. Tuttle Company, Rutland (USA) and Tokyo 1954.

Benjamin, Walter, *Burehito* [Brecht; jap. ブレヒト], przeł. Nomura Osamu i in., seria „Varutā Benyamin chosaku-shū" [Dzieła Waltera Benjamina] t. 9, Shōbunsha, Tokio 1971.

Benjamin, Walter, *Co to jest teatr epicki?* [pierwsza wersja], przeł. Krystyna Krzemień-Ojak, [w:] *Brecht w oczach krytyki światowej*, wyb. Roman Szydłowski, red. serii Henryk Krzeczkowski, PIW, Warszawa 1977, s. 14-28.

Benjamin, Walter, *Co to jest teatr epicki?* [druga wersja], przeł. Krystyna Krzemień, „Miesięcznik literacki" 1976, nr 6 (czerwiec), s. 51-54.

Benjamin, Walter, *Fukusei gijutsu jidai-no geijutsu* [Sztuka w dobie reprodukcji technicznej; jap. 複製技術時代の芸術], przeł. Takagi Hisao, Takahara Kōhei i in., seria „Varutā Benyamin chosaku-shū" [Dzieła Waltera Benjamina] t. 2., Shōbunsha, Tokio 1970.

Benjamin, Walter, *Fukusei gijutsu-no jidai-ni okeru geijutsu sakuhin* [Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej; jap. 複製技術の時代における芸術作品], przeł. Takagi Hisao i Takahara Kōhei, [w:] Walter Benjamin, *Fukusei gijutsu jidai-no geijutsu* [Sztuka w dobie reprodukcji technicznej], seria „Varutā Benyamin chosaku-shū" [Dzieła Waltera Benjamina] t. 2, przeł. Takagi Hisao, Takahara Kōhei i in., Shōbunsha, Tokio 1970, s. 7-59.

Biner, Pierre, *The Living Theatre*, Horizon Press, Nowy Jork 1972.

Bobecka, Barbara, *Festiwal Teatru Otwartego*, „Teatr" 1973, nr 24 (589) (16-31 grudnia), s. 24-25.

Borges, Jorge Luis, *Alef*, przeł. Zofia Chądzyńska i Magda Potok-Nycz, Prószyński i S-ka SA, Warszawa 2003.

Borges, Jorge Luis, *Fikcje*, przeł. Andrzej Sobol-Jurczykowski i Stanisław Zembrzuski, Prószyński i S-ka SA, Warszawa 2003.

Borges, Jorge Luis, *Ibn Hakam al-Bokhari zabity w swym labiryncie*, przeł. Magda Potok-Nycz, [w:] Jorge Luis Borges, *Alef*, przeł. Zofia Chądzyńska i Magda Potok-Nycz, Prószyński i S-ka SA, Warszawa 2003.

Borges, Jorge Luis, *Nieśmiertelny*, przeł. Magda Potok-Nycz, [w:] Jorge Luis Borges, *Alef*, przeł. Zofia Chądzyńska i Magda Potok-Nycz, Prószyński i S-ka SA, Warszawa

2003.

Borges, Jorge Luis, *Pamiętliwy Funes*, przeł. Stanisław Zembrzuski, [w:] Jorge Luis Borges, *Fikcje*, przeł. Andrzej Sobol-Jurczykowski i Stanisław Zembrzuski, Prószyński i S-ka SA, Warszawa 2003, s. 125-137.

Borges, Jorge Luis, *Śmierć i busola*, przeł. Andrzej Sobol-Jurczykowski, [w:] Jorge Luis Borges, *Fikcje*, przeł. Andrzej Sobol-Jurczykowski i Stanisław Zembrzuski, Prószyński i S-ka SA, Warszawa 2003, s. 153-170.

Brecht, Bertolt, *Brecht on Theatre* [Brecht o teatrze], przeł. John Willett, Bloomsbury Publishing Plc, London 1964.

Brecht, Bertold, *Człowiek jak człowiek*, przeł. Roman Szydłowski, [w:] Bertold Brecht, *Dramaty*, przeł. Roman Szydłowski i Witold Wirpsza, PIW, Warszawa 1970, s. 5-90.

Brecht, Bertolt, *Czy świat dzisiejszy może być odtworzony przez teatr?*, przeł. Andrzej Wirth, [w:] pamflet Teatru Narodowego w Warszawie do *Matki Courage i Jej Dzieci* Bertolta Brechta, 1961/62, s. 24-25.

Brecht, Bertolt, *Dramaty*, przeł. Roman Szydłowski i Witold Wirpsza, PIW, Warszawa 1970.

Brecht, Bertolt, *Engekiron* [Teoria teatru; jap. 演劇論], przeł. Komiya Kōzō, Daviddosha, Tokio 1963 (wydanie poprawione).

Brecht, Bertolt, *Konnichi-no sekai-wa engeki-ni yotte saigen dekiru-ka* [Czy świat dzisiejszy może być odtworzony przez teatr?; jap. 今日の世界は演劇によって再現できるか], oprac. i przeł. Senda Koreya (in. Korenari), Hakusuisha, Tokio 1962.

Brecht, Bertolt, *Krótki opis nowej techniki sztuki aktorskiej mającej na celu wywołanie efektu obcości*, przeł. Zbigniew Krawczykowski, [w:] *Wiedza o kulturze, cz. III. Teatr w kulturze*, oprac. Wojciech Dudzik i Leszek Kolankiewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1991, s. 167-178.

Brecht, Bertolt, *Wartość mosiądzu*, wyb. Werner Hecht, przeł. Maria Kurecka i przekład zespołowy, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1975.

Brecht w oczach krytyki światowej, wyb. Roman Szydłowski, red. serii Henryk Krzeczkowski, PIW, Warszawa 1977.

Buruma, Ian, *Kosmopolici*, „Gazeta Wyborcza - internetowe wydanie - Wyborcza.pl" 2008-12-27.
http://wyborcza.pl/1,97738,6096449,Kosmopolici.html?as=1&startsz=x#ixzz0ryc0itvO;
lub:
http://wyborcza.pl/1,97738,6096449,Kosmopolici.html?as=1&startsz=x#ixzz0rycBfoez
(data ostatniego logowania: 10.06.2015)

Camus, Albert, *Dżuma*, przeł. Jonanna Guze, Kolekcja Gazety Wyborczej nr 17, Mediasat Poland, Kraków 2004.

Chiba Kei, *Kanō Hōgai „Hibo Kannon"-o yomu* [Odczytanie „Kannon jak miłosierna matka" Kanō Hōgai'a; jap. 狩野芳崖《悲母観音》を読む], [w:] *Kenryoku-to shikaku hyōshō III* [Władza i symbol wizualny III], oprac. Ikeda Shinobu, Chiba 2003, s. 48-65.

„Chika engeki" [Teatr podziemny; jap. 地下演劇] nr 1, Guroobarusha, Tokio 1969.
„Chika engeki" [Teatr podziemny; jap. 地下演劇] nr 2, Tenjō-sajiki, Tokio 1970.
„Chika engeki" [Teatr podziemny; jap. 地下演劇] nr 3, Chika-engekisha, Tokio 1970.
„Chika engeki" [Teatr podziemny; jap. 地下演劇] nr 4, Chika-engekisha, Tokio 1971.
„Chika engeki" [Teatr podziemny; jap. 地下演劇] nr 5, Tenjō-sajiki, Tokio 1972.
„Chika engeki" [Teatr podziemny; jap. 地下演劇] nr 6, Tenjō-sajiki, Tokio 1973.
„Chika engeki" [Teatr podziemny; jap. 地下演劇] nr 7, Tenjō-sajiki, Tokio 1975.
„Chika engeki" [Teatr podziemny; jap. 地下演劇] nr 8, Tenjō-sajiki, Tokio 1975.
„Chika engeki" [Teatr podziemny; jap. 地下演劇] nr 9, Tenjō-sajiki, Tokio 1976.
„Chika engeki" [Teatr podziemny; jap. 地下演劇] nr 10, Tenjō-sajiki, Tokio 1976.
„Chika engeki" [Teatr podziemny; jap. 地下演劇] nr 11, Tenjō-sajiki, Tokio 1977.
„Chika engeki" [Teatr podziemny; jap. 地下演劇] nr 12, Tenjō-sajiki, Tokio 1978.
„Chika engeki" [Teatr podziemny; jap. 地下演劇] nr 13, Tenjō-sajiki, Tokio 1979.
„Chika engeki" [Teatr podziemny; jap. 地下演劇] nr 14, Tenjō-sajiki, Tokio 1979.

Chikamatsu Monzaemon [jap. 近松門左衛門], oprac. Takei Kyōzō, Perikansha, Tokio 1991.

Craig, Edward Gordon, *O sztuce teatru*, przeł. Maria Skibniewska, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1985.

Dazai Osamu, *Mój mąż Villon*, przeł. Krystyna Okazaki, „Literatura na świecie" 1976, nr 10/66, s.200-228.

Dazai Osamu, *Powrót do stron rodzinnych*, przeł. Monika Tsuda, „Linguae Mundi" 2010, nr 5, s. 247-257.

Dazai Osamu, *Zatracenie*, przeł. Henryk Lipszyc, Czytelnik, Warszawa 2015.

Dazai Osamu, *Zmierzch*, przeł. Mikołaj Melanowicz, Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa 2001.

Degler, Janusz, *Twórczość Stanisława Ignacego Witkiewicza na świecie: próba bibliografii*, „Przegląd Humanistyczny" 1977, nr 10, s. 135-164.

Dickens, Karol, *Notatki z podróży do Ameryki*, przeł. Barbara Czerwijowska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978.

Diderot, Denis, *List o ślepcach na użytek tych co widzą*, [w:] Denis Diderot, *Wybór pism filozoficznych*, przeł. Julian Rogoziński i Julia Hartwig, Warszawa 1953.

Diderot, Denis, *Rozmowa d'Alemberta z Diderotem*, [w:] Denis Diderot, *Paradoks o aktorze i inne utwory*, przeł. Jan Kott, Czytelnik, Kraków 1950, s. 141-162.

Diderot, Denis, *Sen d'Alemberta*, [w:] Denis Diderot, *Mistyfikacja / Sen d'Alemberta*, przeł. Jan Kott, PIW, Warszawa 1962, s. 79-190.

Doi Takeo, *„Amae"-no kōzō* [Struktura „*amae*"; jap. 「甘え」の構造], Kōbundō, Tokio 2007.

Draka na sali. Aktor napadł na kobietę siedzącą na widowni. Epilog spektaklu - w sądzie, „Express Wieczorny" 1974, nr 3 (8733) [4 stycznia].

Duvignaud, Jean, *Supekutakuru-to shakai* [Spektakl i społeczeństwo], przeł. Watanabe Jun, wyd. Hōsei Daigaku-shuppankyoku, Tokio 1973.

Dziesięć tysięcy liści. Antologia literatury japońskiej, przeł. Wiesław Kotański, PWN, Warszawa 1961.

Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Teatr. Widowisko, red. Marta Fik, Instytut Kultury, Warszawa 2000.

Endo, Yukihide, *Shades of Darkness: Kurogo in the Theater of Terayama Shūji* [Cienie ciemności: *kurogo* w teatrze Terayamy Shūji], University of California, Los Angeles, 2006.

Endō Yukihide, *Shohyō - Kuchi-ni dekinai kōi: Terayama Shūji-no zen'eigeki-to sengo Nihon* [Recenzja - Niewymowne czyny: awangardowy teatr Terayamy Shūji i powojenna Japonia; jap. 書評『口にできない行為―寺山修司の前衛劇と戦後日本』], „Terayama Shūji Kenkyū" [Badania nad twórczością Terayamy Shūji; ang. *Terayama Shuji Stadies*] 2007, nr 1, s. 260-262.

Engeki-jikkenshitsu „Tenjō-sajiki" - video ansorojī [Laboratorium Teatralne „Tenjō-sajiki" - antologia wideo; jap. 演劇実験室「天井桟敷」　ヴィデオ・アンソロジー] [film], reż Terayama Shūji i in. [1 kaseta VHS; 140 min.; kolor (częściowo czarnobiały)], Tokio: Uplink, 1993.

Engels, Fryderyk, *Pochodzenie rodziny, własności prywatnej i państwa*, przeł. Bolesław Antoni Jędrzejowski, Wydawnictwo „Życie", Kraków 1912.

Esslin, Martin, *Engeki-no kaibō* [Anatomia teatru; jap. 演劇の解剖], przeł. Sakuma Yasuo, Hokuseidō-shoten, Tokio 1991.

Esslin, Martin, *The Theatre of the Absurd* [third edition], Penguin Books, London 1980.

Fischer-Lichte, Erika, *Estetyka performatywności*, przeł. Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera, Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, Kraków 2008.

Fischer-Lichte, Erika, *Teatr i teatrologia - podstawowe pytania*, przeł. Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2012.

Frazer, James George, *Złota gałąź*, przeł. Henryk Krzeczkowski, PIW, Warszawa 1969.

Freud, Sigmund, *Totem i tabu*, przeł. Marcin Poręba i Robert Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997.

Gekiteki kūkan-no seiritsu [Powstanie dramatycznej przestrzeni; jap. 劇的空間の成立] [rozmowa], „Kikan Toransonikku" [Kwartalnik Transonic] 1973, nr 1.

Geki-to gekiteki-naru mono - kakumei-to shite-no engeki [Spektakl i coś dramatycznego - teatr jako rewolucja; jap. 劇と劇的なるもの　革命としての演劇], „Chika engeki" [Teatr podziemny] 1969, nr 1, s. 40-55.

Gendai tōō bungaku zenshū [Zbiór współczesnej literatury wschodnioeuropejskiej; jap. 現代東欧文学全集], t. 6 (zamieszczone: Bruno Schulz, *Sklepy cynamonowe* i *Sanatorium pod Klepsydrą* oraz Witold Gombrowicz, *Kosmos*), przeł. Kudō Yukio, Kōbunsha, Tokio 1967.

Genet, Jean, *Balkon*, przeł. Maria Skibniewska i Jerzy Lisowski, [w:] Jean Genet, *Teatr*, przeł. Jan Błoński, Jerzy Lisowski i Maria Skibniewska, PIW, Warszawa 1970.

Głowacki, Janusz, *Tradycja i postęp*, „Kultura" 1974, nr 4 (554) (27 stycznia), s. 12.

Goethe, Johann Wolfgang, *Faust*, przeł. Feliks Konopka, PIW, Warszawa 1968.

Gombrowicz, Witold, *Dziennik 1961-1966*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986.

Grotowski, Jerzy, *Jikken engeki-ron - motazaru engeki mezashite* [Teoria teatru eksperymentalnego - ku teatrowi ubogiemu; jap. 実験演劇論――持たざる演劇めざして], przeł. Ōshima Tsutomu, wyd. Teatoro, Tokio 1971.

Grotowski, Jerzy, *Ku teatrowi ubogiemu*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2007.

Grotowski, Jerzy, *Towards A Poor Theatre*, wyd. Odin Teatrets Forlag, Holstebro (Denmark) 1968.

Hagiwara Sakumi, *Gekiteki-na jinsei-koso shinjitsu - watashi-ga atta Shōwa-no isai-tachi* [Jedynie dramatyczne życie jest prawdą - geniusze z okresu Shōwa, których spotkałem; jap. 劇的な人生こそ真実　私が逢った昭和の異才たち], Shinchōsha, Tokio 2010.

Hagiwara Sakumi, *Omoide-no naka-no Terayama Shūji* [Terayama Shūji we wspomnieniach; jap. 思い出のなかの寺山修司], Chikumashobō, Tokio 1992.

Hałasa, Dorota, *The Concept of Ie in Modern Japanese Society*, „Silva Iaponicarum" 2005, nr 3, s. 9-31.

Handke, Peter, *Publiczność zwymyślana*, przeł. Helmut Kajzar, „Dialog" 1969, nr 6 (158), s. 47-63.

Hattori Yukio, *Ōinaru koya - edo kabuki-no shukusai kūkan* [Wielka buda - przestrzeń świąteczna w teatrze *kabuki* z okresu Edo; jap. 大いなる小屋　江戸歌舞伎の祝祭空間], Heibonsha, Tokio 1994.

Heisei 21nendo „Rikon-ni kansuru tōkei"-no gaikyō - jinkō dōtai tōkei tokushu hōkoku [Zarys „Statystyki rozwodów" - raport specjalny o statystyce dynamicznej liczby ludności - z roku 21 ery Heisei (2009 r.); jap. 平成 21 年度「離婚に関する統計」の概況　人口動態統計特殊報告], oprac. Ministerstwo Zdrowia, Pracy i Opieki Społecznej, Tokio 2010.

Higashi Yutaka, *Chikyū-yo tomare, boku-wa hanashitai-nda* [Ziemio, zatrzymaj się, ja chcę porozmawiać; 地球よとまれ、ぼくは話したいんだ], Mainichi Shinbunsha, Tokio 1977.

Hijikata Tatsumi-no buto - nikutai-no shururearisumu - shintai-no ontorojī [Butō Hijikaty Tatssumi - surrealizm mięsa - ontologia ciała; jap. 土方巽の舞踏　肉体のシュルレアリスム　身体のオントロジー], red. Kawasaki-shi Okamoto Tarō Bijutsukan [Muzeum Okamoty Tarō w mieście Kawasaki] i Keiōgijuku Daigaku Āto-sentā [Research Center for the Arts and Arts Administration, Keio University], wyd. Keiōgijuku Daigaku-shuppankai, Tokio 2004.

Hiraoka Masaaki, *Arayuru hanzai-wa kakumeiteki-dearu* [Wszelkie przestępstwa są rewolucyjne; jap. あらゆる犯罪は革命的である], Gendai-hyōronsha, Tokio 1972.

Hyaku-nen-no kodoku [Sto lat samotności; jap. 百年の孤独] [spektakl z 1981 r.], reż Terayama Shūji i J.A. Saesar [1 kaseta VHS; 140 min.; kolor], Tokio: Uplink, 1993.

Iejī Gurotofusuki-no sekai [Świat Jerzego Grotowskiego; jap. イェジー・グロトフスキの世界], „Poronika" [Polonica] 1992, nr 3, s. 2-9.

Inaba Norihito, *Mōjin shokan jōen zenshi* [Prehistoria wystawienia *Zapisków ślepca*; jap. 盲人書簡上演前史], gazeta „Tenjō-sajiki" nr 15 (z dn. 1 lipca 1974 r.), s. 2, [w:] *Terayama Shūji Kinenkan* [Muzeum Terayamy Shūji], t. 2, red. Terayama Henriku, Terayama wārudo, Tokio 2000, s. 97.

Janiccy, Wacław i Lesław, *Dziennik podróży z Kantorem*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2000.

Jidai-wa sākasu-no zō-ni notte '84 [Epoka jedzie na cyrkowym słoniu '84; jap. 時代はサーカスの象にのって'84] [spektakl z 1984 r.], reż. Hagiwara Sakumi [na podst. scenariusza Terayamy Shūji] [1 kaseta VHS; 87 min.; kolor], Tokio: Supiritto Entāpuraizu i Jinriki Hokōki-sha, [rok produkcji niewiadomy].

Jung, Carl Gustav, *Synchroniczność*, [w:] Carl Gustav Jung, *Rebis czyli kamień filozofów*, przeł. Jerzy Prokopiuk, PWN, Warszawa 1989, s. 503-567.

Kaette kita Terayama Shūji - zuroku [Terayama Shūji, który powrócił - katalog; jap. 帰ってきた寺山修司　図録], oprac. Sano Kōichirō i Ōtake Yoshihiko, Setagaya Bungaku-kan [Muzeum literackie w Setagaya], Tokio 2013.

Kafka, Franz, *Bratobójstwo*, przeł. Stanisław Tyrowicz, „Literatura na świecie" 1987, nr 2 (187), s. 45-47.

Kafka, Franz, *Wiadomość od cesarza*, przeł. Anna Wołkowicz, „Literatura na świecie" 1987, nr 2 (187), s. 33-34.

Kantor, Tadeusz, *Engeki sengen - Shi-gekijō* [Manifest teatralny - Teatr śmierci; jap. 演劇宣言　死劇場], przeł. Satō Kazunori, „Chika engeki" [Teatr podziemny] 1979, nr 13, s. 8-12.

Kantor, Tadeusz, *Nijusseiki-no owari-no ōinaru ambarāju. Tadeushu Kantōru-shi-ni kiku* [Wielki ambalaż pod koniec XX w. Pytamy pana Tadeusza Kantora; jap. 二十世紀の終りの大いなるアンバラージュ　タデウシュ・カントール氏に聞く], rozmowę przepr. Ōtori Hidenaga, „Kikan Shichō" [Kwaltalnik Shichō] 1989, nr 3, s. 186-191.

Kantor, Tadeusz, *Ningyō, obujie, kompō, kaiga… Bijutsuka-to shite-no Kantōru* [Lalki, przedmioty, ambalaż, obrazy… Kantor jako malarz; jap. 人形、オブジェ、梱包、絵画…。美術家としてのカントール], rozmowę przepr. Senda Akihiko, „Brutus" 1990, nr 227 (11/10), s. 94-95.

Kantor, Tadeusz, *Pisma*, t. 1: *Metamorfozy. Teksty o latach 1934-1974*, Ossolineum i Cricoteka, Wrocław i Kraków 2005.

Kantor, Tadeusz, *Pisma*, t. 2: *„Teatr Śmierci" - Teksty z lat 1975-1984*, Ossolineum i Cricoteka, Wrocław i Kraków, 2004.

Kantor Tadeusz, *Pisma*, t. 3: *Dalej już nic... Teksty z lat 1985-1990*, Ossolineum i Cricoteka, Wrocław i Kraków 2005.

Karpiński, Maciej, *Lekka przesada*, „Dialog" 1974, nr 8 (220), s. 135-136.

Kegawa-no Marī [Maria futrzana; jap. 毛皮のマリー] [spektakl z 1983 r.], reż. Suzuki Kan'ichirō [na podst. dramatu Terayamy Shūji] [1 kaseta VHS; 74 min.; kolor], Tokio: Supiritto Entāpuraizu i Jinriki Hokōki-sha, [rok produkcji niewiadomy].

„Kegawa-no Marī" umi-o wataru [*Maria Futrzana* za granicę; jap. 「毛皮のマリー」海を渡る], „Tenjō-sajiki" nr 10 (z dn. 15. IV 1970 r.), s. 4, [w:] *Terayama Shūji Kinenkan* [Muzeum Terayamy Shūji], t. 2, red. Terayama Henriku, Terayama wārudo, Tokio 2000, s. 119.

Kelera, Józef, *Grotowski wielokrotnie*, wyd. Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 1999.

Kelera, Józef, *Samookreślenie a teatr*, „Odra" 1974, nr 1 (styczeń), s. 77-83.

Kłossowicz, Jan, *Tadeusz Kantor. Teatr*, PIW, Warszawa 1991.

Kłossowicz, Jan, *Tadiusu Kantōru-no „Shi-no kyōshitsu" kōzō bunseki* [Analiza struktury *Umarłej klasy* Tadeusza Kantora; jap. タディウス・カントールの「死の教室」構造分析], „Chika engeki" [Teatr podziemny] 1979, nr 13, s. 14-27.

Kogure Yasuyuki i in. *Seirigaku-teki shokuji fūkei* [Fizjologiczny obraz posiłku, jap. 生理学的食事風景], „Chika engeki" [Teatr podziemny] 1972, nr 5, s. 100-104.

Kokutai-no hongi [Istotne znaczenia ustroju państwa; jap. 國體の本義], oprac. Ministerstwo Edukacji w Japonii, Tokio 1937.
http://kindai.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/1219377 (data ostatniego logowania: 23.04.2015).

Kolankiewicz, Leszek, *Dziady. Teatr święta zmarłych*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1999.

Komatsu Kazuhiko, *Hyōrei shinkō-ron* [O wierze w opętanie; jap. 憑霊信仰論], Kōdansha, Tokio 1994.

Kometto Ikeya [Kometa Ikeya; jap. コメット・イケヤ] [słuchowisko z 1966 r.], reż. Sasaki Shōichirō [na podst. słuchowiska Terayamy Shūji] [1 CD; 57 min.], Tokio: Nikkan Sports-shuppansha, [rok produkcji niewiadomy].

Kooi, Walter van der, *Konran-wa henkaku-ni naru kamoshirenai - Mikuri gekijō-de Tenjō-sajiki-ga „Ahen sensō"* [Zamieszanie może być reformą - Tenjō-sajiki gra *Wojnę opiumową* w Mickery Theater; jap. 困乱は変革になるかもしれない　ミクリ劇場で天井桟敷が「阿片戦争」], przeł. Handa Sekizen, „Chika engeki" [Teatr podziemny] 1973, nr 6, s. 82-84.

Kosawa Heisaku, *Zaiaku ishiki-no ni-shu* [Dwa rodzaje świadomości winy; jap. 罪悪意識の二種], [w:] *Ajase konpurekkusu* [Kompleks Ajase], red. Okonogi Keigo i Kitayama Osamu, Sōgensha, Tokio 2001, s. 72-83.

Kronika sądowa - Japońskie demony w teatrze, „Życie Warszawy" 1974, nr 23 (9316) [27-28 stycznia].

Kudō Yukio, *Itan-no pōrando bungaku - hi-riarizumu-no keifu* [Heretycka literatura polska - nurt nie-realizmu; jap. 異端のポーランド文学――非リアリズムの系譜], [w:] *Gendai tōō bungaku zenshū* [Zbiór współczesnej literatury wschodnioeuropejskiej], t. 6 (zamieszczone: Bruno Schulz, *Sklepy cynamonowe* i *Sanatorium pod Klepsydrą* oraz Witold Gombrowicz, *Kosmos*), przeł. Kudō Yukio, Kōbunsha, Tokio 1967, s. 3-25.

Kujō Kyōko, *Fushigi-na kuni-no musshuu - sugao-no Terayama Shūji* [Monsieur w krainie czarów - Terayama Shūji bez maski; jap. 不思議な国のムッシュウ　素顔の寺山修司], Shufu-to-seikatsusha, Tokio 1985.

Kujō Kyōko, *Kaisō Terayama Shūji - Hyakunen tattara kaette oide* [Wspomnienia o Terayamie Shūji - Powróć za sto lat; jap. 回想・寺山修司―百年たったら帰っておいで], Daily Tohoku, Hachinohe (Japonia) 2005.

Kujō Kyōko, *Musshuu Terayama Shūji* [Monsieur Terayama Shūji; jap. ムッシュウ・寺山修司], Chikumashobō, Tokio 1993.

Kujō Kyōko, *Saraba Pōrando* [Żegnaj, Polsko; jap. さらばポーランド], „Poronika" [Polonica] 1991, nr 2, s. 24-27.

Kuritsubo Yoshiki, *Terayama Shūji-ron* [Rozprawa o Terayamie Shūji; jap. 寺山修司論], Sunagoyashobō, Tokio 2003.

Kutsuwada Ryūzō i Kawauchi Tsuguyo, *„Nihongo"-o meguru 12-no merodorama* [12 melodramatów wokół „języku japońskiego"; jap. 「日本語」をめぐる十二のメロドラマ], „Yuriika" [Eureka] t. 25, nr 13 [grudniowy numer dodatkowy, poświęcony Terayamie Shūji], Tokio 1993, s. 236-257.

Lautréamont, comte de, *Pieśni Maldorora*, [w:] Comte de Lautréamont, *Pieśni Maldorora i Poezje*, przeł. Maciej Żurowski, PIW, Warszawa 1976, s. 53-180.

Lipszyc, Henryk, *Młody teatr japoński*, „Scena" 1974, nr 2 (luty), s. 11-13.

Lipszyc, Henryk, *Młody teatr japoński*, „Scena" 1974, nr 3 (marzec), s. 24-26.

Lipszyc, Henryk, *Tokijskie echa pewnego procesu*, „Teatr" 1974, nr 8 (597) (16-30 kwietnia), s. 22-23.

Mandara [Mandala; jap. まんだら] [słuchowisko z 1967 r.], reż. Okino Ryō [na podst. słuchowiska Terayamy Shūji] [1 CD; 60 min.], Tokio: King Records, [rok produkcji niewiadomy].

Łubieński, Tomasz, *Teatr jako niespodzianka*, „Kultura" 1973, nr 45 (544) (11 listopada), s. 1 i 8.

Mann, Tomasz, *Doktor Faustus. Żywot niemieckiego kompozytora Adriana Leverküna, opowiedziany przez jego przyjaciela*, przeł. Maria Kurecka i Witold Wirpsza, Prószyński i S-ka, Warszawa 2001.

Marks, Karol, *Rękopisy ekonomiczno-filozoficzne z 1844 r.*, przeł. Konstanty Jażdżewski, [w:] Karol Marks, Fryderyk Engels, *Dzieła*, t. 1, Książka i Wiedza, Warszawa 1960.

Marks, Karol, *Rui Bonaparuto-no Buryūmeru 18-nichi* [18 brumaire'a Ludwika Bonaparte, jap. ルイ・ボナパルトのブリュメール十八日], przeł. Itō Shin'ichi i Hōjō Motokazu, Iwanami-shoten, Tokio 1954.

Mauss, Marcel, *Socjologia i antropologia,* przeł. Marcin Król, Krzysztof Pomian i Jerzy Szacki, PWN, Warszawa 1973.

Melanowicz, Mikołaj, *Literatura japońska*, t. 3: *Poezja XX wieku. Teatr XX wieku*, PWN, Warszawa 1996.

Miki Sadanari, *Naniwa miyage* [Upominek z Naniwa; jap. 難波みやげ], [w:] *Chikamatsu Monzaemon*, oprac. Takei Kyōzō, Perikansha, Tokio 1991, s. 31-34.

Miklaszewski, Krzysztof, *Spotkania z Tadeuszem Kantorem*, TKECh, Kraków 1992.

Miklaszewski, Krzysztof, *Tadeusz Kantor między śmietnikiem a wiecznością*, PIW, Warszawa 2007.

Minpō - dai 4-hen: shinzoku, dai 5-hen: sōzoku [Kodeks Cywilny - cz. 4: rodzina, cz. 5: spadki; jap. 民法第四編・親族、第五編・相続], s. 109-176, [w:] *Hōrei zensho - Meiji 31nen* [Wszystkie ustawy - z roku 31 ery Meiji (1898 r.)], Rząd Japonii, Tokio 1912.
http://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/788007/16 (data ostatniego logowania: 23.04.2015)

Misawa-shi Terayama Shūji Kinenkan 15-shūnen [15 rocznica powstania Muzeum Terayamy Shū w mieście Misawa; jap. 三沢市寺山修司記念館 15 周年], red. Ōsawa Yuki, Morisaki Henriku, Sasaki Eimei i Sasame Hiroyuki, wyd. Terayama wārudo, Tokio 2013.

Moi bitelsi. Wybór dramatów japońskich, przeł. Henryk Lipszyc i in., Wydawnictwo Akademickie DIALOG, Warszawa 1998.

Moore, John, *A View of Society and Manners in Italy*, 2 vols., Strahan & Cadell, London 1790.

Nagao Saburō, *Kyokō jigoku - Terayama Shūji* [Piekło fikcji - Terayama Shūji; jap. 虚構地獄　寺山修司], Kōdansha, Tokio 1997.

Nakahara Yūsuke, *Toshi-no gengo (parōru) - gekidan Tenjō-sajiki „Chikyū kūdō-setsu" (imēji-no shuryō)* [Język miast (*parole*) - zespół teatralny Tenjō-sajiki *Teoria pustej Ziemi* (polowanie na obrazy); jap. 都市の言語（パロール）――劇団天井桟敷「地球空洞説」（イメージの狩猟）], „Umi" [Morze] 1973, nr 5 (10), s. 189-193.

Nawata Yasumitsu, *Rekishi-teki-ni mita Nihon-no jinkō-to kazoku* [Historycznie dostrzeżona liczba ludności oraz rodziny w Japonii; jap. 歴史的に見た日本の人口と家族], „Rippō-to chōsa" [Prawodawstwwo i badanie] 2006, nr 260, s. 90-101.

Ninomiya Shūhei, *Kojin jōhō-no hogo-to koseki kōkai gensoku-no kentō* [Ochrona danych indywidualnych i dyskusja nad zasadami publicznego ujawnienia rejestru rodzinnego *koseki*; jap. 個人情報の公開と戸籍公開原則の検討], „Ritsumeikan Hōgaku" [Periodyk prawny Uniwersytetu Ritsumeikan] 2005, nr 6 (nr 304), s. 238-266.

Nojima Naoko, *Rakan-de yomu Terayama Shūji-no sekai* [Świat Terayamy Shūji, czytany za pomocą Lacana; jap. ラカンで読む寺山修司の世界], Wydawnictwo Transview, Tokio 2007.

Nuhikun [Wskazówki dla służących; jap. 奴婢訓] [spektakl z 1978 r.], reż. Terayama Shūji i J.A. Saesar [1 kaseta VHS; 110 min.; kolor], Tokio: Uplink, 1997.

Ogawa Tarō, *Terayama Shūji - sono shirarezaru seishun* [Terayama Shūji - jego nieznana młodość; jap. 寺山修司　その知られざる青春], Chūōkōron-shinsha, Tokio 2013.

Okakura Kakuzō, *Cha-no hon* [Księga herbaty; jap. 茶の本], przeł. Muraoka Hiroshi, Iwanami-shoten, Tokio 1961.

Okakura Kakuzō, *Księga herbaty*, przeł. Maria Kwiecieńska-Decker, Etiuda, Kraków 2004.

Okonogi Keigo, *Kosawa-ban Ajase monogatari-no shutten-to sono sai-kōsei katei* [Źródła opowieści o Ajase w wersji Kosawy oraz proces jej rekonstruowania; jap. 古澤版阿闍世物語の出典とその再構成過程], [w:] *Ajase konpurekkusu* [Kompleks Ajase], red. Okonogi Keigo i Kitayama Osamu, Sōgensha, Tokio 2001, s. 87-99.

Origuchi Shinobu, *Hō-to suru hanashi (matsuri-no hassei sono 1)* [Opowieść o westchnieniu (powstanie świąt 1); jap. ほうとする話（祭りの發生　その一）], [w:] Origuchi Shinobu, *Origuchi Shinobu zenshū* [Wszystkie dzieła Origuchi'ego Shinobu], t. 2: *Kodai kenkyū (minzokugaku-hen 1)* [Badanie starożytności (folklorystyka 1)], Chūōkōronsha, Chūōkōronsha, Tokio 1975, s. 416-440.

Origuchi Shinobu, *Kodai seikatsu-no kenkyū (tokoyo-no kuni)* [Badanie nad życiu starożytnym (kraina wieczności); jap. 古代生活の研究（常世の國）], [w:] Origuchi Shinobu, *Origuchi Shinobu zenshū* [Wszystkie dzieła Origuchi'ego Shinobu], t. 2: *Kodai kenkyū (minzokugaku-hen 1)* [Badanie starożytności (folklorystyka 1)], Chūōkōronsha, Chūōkōronsha, Tokio 1975, s. 16-41.

Origuchi Shinobu, *Kokubungaku-no hassei (dai-ikkō) - jugon-to jojishi-to* [Powstanie literatury japońskiej (wersja pierwsza) - zaklęcie a epika; jap. 國文學の發生（第一稿）呪言と叙事詩と], [w:] Origuchi Shinobu, *Origuchi Shinobu zenshū* [Wszystkie dzieła Origuchi'ego Shinobu], t. 1: *Kodai kenkyū (kokubungaku-hen)* [Badanie starożytności (literatura japońska)], Chūōkōronsha, Tokio 1975, s. 63-75.

Origuchi Shinobu, *Kokubungaku-no hassei (dai-sankō) - marebito-no igi* [Powstanie literatury japońskiej (wersja trzecia) - znaczenie *marebito*; jap. 國文學の發生（第三稿）まれびとの意義], [w:] Origuchi Shinobu, *Origuchi Shinobu zenshū* [Wszystkie dzieła Origuchi'ego Shinobu], t. 1: *Kodai kenkyū (kokubungaku-hen)* [Badanie starożytności (literatura japońska)], Chūōkōronsha, Tokio 1975, s. 3-62.

Origuchi Shinobu, *Muramura-no matsuri (matsuri-no hassei sono 2)* [Święta we wioskach (powstanie świąt 2); jap. 村々の祭り（祭りの發生　その二）], [w:] Origuchi Shinobu, *Origuchi Shinobu zenshū* [Wszystkie dzieła Origuchi'ego Shinobu], t. 2: *Kodai kenkyū (minzokugaku-hen 1)* [Badanie starożytności (folklorystyka 1)], Chūōkōronsha, Chūōkōronsha, Tokio 1975, s. 441-458.

Origuchi Shinobu, *Nihon geinō-shi 6-kō* [6 lekcji z historii japońskiej sztuki widowiskowej; jap. 日本藝能史六講], Kōdansha, Tokio 1991.

Origuchi Shinobu, *Origuchi Shinobu zenshū* [Wszystkie dzieła Origuchi'ego Shinobu; jap. 折口信夫全集], t. 1: *Kodai kenkyū (kokubungaku-hen)* [Badanie starożytności (literatura japońska)], Chūōkōronsha, Tokio 1975.

Origuchi Shinobu, *Origuchi Shinobu zenshū* [Wszystkie dzieła Origuchi'ego Shinobu; jap. 折口信夫全集], t. 2: *Kodai kenkyū (minzokugaku-hen 1)* [Badanie starożytności (folklorystyka 1)], Chūōkōronsha, Tokio 1975.

Origuchi Shinobu, *Origuchi Shinobu zenshū* [Wszystkie dzieła Origuchi'ego Shinobu; jap. 折口信夫全集], t. 3: *Kodai kenkyū (minzokugaku-hen 2)* [Badanie starożytności (folklorystyka 2)], Chūōkōronsha, Tokio 1975.

Origuchi Shinobu, *Origuchi Shinobu zenshū* [Wszystkie dzieła Origuchi'ego Shinobu; jap. 折口信夫全集], t. 29: *Zassan-hen 1* [Teksty różne 1], Chūōkōronsha, Tokio 1976.

Osiński, Zbigniew, *Grotowski wytycza trasy*, Wydawnictwo Pusty Obłok, Warszawa 1993.

Osiński, Zbigniew, *Grotowki. Źródła, inspiracje, konteksty*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1998.

Osiński, Zbigniew, *Polskie kontakty teatralne z Orientem w XX wieku, I. Kronika*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008.

Osiński, Zbigniew, *Polskie kontakty teatralne z Orientem w XX wieku, II. Studia*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008.

Osore-zan [Góra Osore-zan; jap. 恐山] [słuchowisko z 1962 r.], reż. Shōji Shigeru [na podst. słuchowiska Terayamy Shūji] [1 CD; 59 min.], Tokio: Nikkan Sports-shuppansha, [rok produkcji niewiadomy].

Ōu jinmin kokuyu [Pouczanie ludu w regionie Ōu; jap. 奥羽人民告諭], [wydawca oraz miejsce wydania niewiadome], 1869.
http://kindai.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/786834 (data ostatniego logowania: 23.04.2015)

Ōyama Debuko-no hanzai [Przestępstwo Ōyamy Debuko; jap. 大山デブコの犯罪] [Zapowiedzi spektaklu], „Tenjō-sajiki" nr 2 (z dn. 1. VI 1967 r.), s. 1, [w:] *Terayama Shūji Kinenkan*, op. cit., s. 164.

Platon, *Uczta*, [w:] Platon, *Dialogi*, przeł. Władysław Witwicki, Unia Wydawnicza „Verum", Warszawa 2007.

Pleśniarowicz, Krzysztof, *Kantor*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1997.

Pleśniarowicz, Krzysztof, *Teatr Śmierci Tadeusza Kantora*, VERBA, Chotomów 1990.

Podróż. Rena Mirecka - aktorka Teatru Laboratorium, red. merytoryczna: Zbigniew Jędrychowski, Zbigniew Osiński i Grzegorz Ziółkowski, wyd. Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2005.

Ponti, Giò, *Kenchiku-o aishinasai* [Pokochaj architekturę], przeł. Ōishi Toshio, wyd. Bijutsu Shuppansha, Tokio 1962.

Przeciw konwencjom - antologia tekstów o teatrze polskim i obcym od Antoine'a po czasy współczene (1887-1990), wyb. i red. Marta Fik, Wydawnictwo KRĄG, Warszawa 1994.

Rajchert, Gabriela, *Teatr Otwarty*, „Scena" 1974, nr 2 (luty), s. 3-8.

Raszewski, Zbigniew, *Teatr w świecie widowisk*, Wydawnictwo Krąg, Warszawa 1991.

Remingu - kabenuke-otoko [Lemingi - Przechodzimur; jap. レミング　壁抜け男] [spektakl z 1983 r.], reż. Terayama Shūji i J.A. Saesar [1 DVD; 169 min.; kolor], Tokio: KAZUMO, 2005.

Remingu - kabenuke-otoko [Lemingi - Przechodzimur; jap. レミング　壁抜け男] [spektakl z 1983 r.], reż. Terayama Shūji i J.A. Saesar [1 kaseta VHS; 107 min.; kolor], Tokio: Supiritto Entāpuraizu i Jinriki Hokōki-sha, [rok produkcji niewiadomy].

Repōto shinpojiumu EXPERIMENTA 3 [Sympozjum reportażowe EXPERIMENTA 3; jap. リポート・シンポジウム EXPERIMENTA 3], „Chika engeki" [Teatr podziemny] 1970, nr 2, s. 38-49.

Ridgely, Steven C., *Japanese Counterculture: The Antiestablishment Art of Terayama Shūji* [Japońska kontrkultura: anty-systemowa sztuka Terayamy Shūji], University of Minnesota Press, Minneapolis/London 2010.

Rodell, Fred, *Woe Unto You, Lawyers!*, William. S. Hein Publishing, Buffalo, New York, 2001.

Rodowicz, Jadwiga M., *Aktor doskonały. Traktaty Zeamiego o sztuce nō*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000.

Rudofsky, Bernard, *Streets for People: A Primer for Americans*, Doubleday, Garden City, Nowy Jork 1969.

Ryszard Cieślak - Kalendarium życia i twórczości, oprac. Bruno Chojak i Władysław Smolarczyk, „Notatnik teatralny" 1995, nr 10 (wiosna/lato), s. 6-19.

Said, Edward W., *Orientalizm*, przeł. Witold Kalinowski, [w:] *Teorie literatury XX wieku - Antologia*, red. Anna Burzyńska i Michał Paweł Markowski, Wydawnictwo Znak, Kraków 2006, s. 625-649.

Sas, Miryam, *Theories of Encounter: Breaking the Everyday* [Teorie spotkania: przerywanie codzienności], „Terayama Shūji Kenkyū" [Badania nad twórczością Terayamy Shūji; ang. *Terayama Shuji Stadies*] 2009, nr 3, s. 261-288.

Sartre, Jean-Paul, *Przy drzwiach zamkniętych*, przeł. Jan Kott, [w:] Jean-Paul Sartre, *Dramaty*, przeł. Jerzy Lisowski i Jan Kott, PIW, Warszawa 1956, s. 111-177.

Schechner, Richard, *Performatyka: wstęp*, przeł. Tomasz Kubikowski, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2006.

Schechner, Richard and Hoffman, Theodore, *Interview with Grotowski* [Wiwiad z Grotowskim], [w:] *The Grotowski Sourcebook* [Źródła Grotowskiego], ed. Richard Schechner, Routledge, London 1997.

Schiele, Jinnie, *Off-Centre Stages: Fringe Theatre at the Open Space And the Round House, 1968-1983* [Mimośrodkowe sceny: teatr alternatywny w Open Theatre i Round House 1968-1983], University of Hertfordshire Press, Hatfield (UK) 2005.

Schulz, Bruno, *Sklepy cynamonowe / Sanatorium Pod Klepsydrą*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1994.

Sekkyō-bushi [Utwory *sekkyō-bushi*; jap. 説教節], oprac. Araki Shigeru i Yamamoto Kichizō, seria „Tōyō-bunko" [Biblioteka Wschodu] t. 243, Heibonsha, Tokio 1973.

Shakespeare, William, *Makbet*, przeł. Jerzy S. Sito, PIW, Warszawa 1972.

Szekspir [Shakespeare], Wiliam, *Otello*, przeł. Józef Paszkowski, [w:] Wiliam Szekspir, *Tragedie 2*, przeł. Józef Paszkowski i Leon Ulrich, PIW, Warszawa 1973.

Shiina Rinzō, *Tantarosu-no odori* [Taniec Tantala; jap. タンタロスの踊り], [w:] *Shiina Rinzō zenshū* [Wszystkie dzieła Shiiny Rinzō], t. 11, Tōjusha, Tokio 1972, s. 463-550.

Shikō, Dazai, Terayama-to aruku furusato Aomori [Spacer z Shikō, Dazai i Terayamą w ich stronach rodzinnych Aomori; jap. 志功・太宰・寺山と歩くふるさと青森], red. Aomori-shi Bunka Dantai Kyōgikai [Rada Organizaji Kulturalnych w mieście Aomori], wyd. Kita-no-machisha, Aomori (Japonia) 1996.

Shimizu Yoshikazu, *Terayama Shūji kaigai kōen* [Twórczość Terayamy Shūji za granicą; jap. 寺山修司海外公演], Bunkashobō-hakubunsha, Tokio 2009.

Shimizu Yoshikazu, *Terayama Shūji-no gekiteki takuetsu* [Dramatyczna wybitność Terayamy Shūji; jap. 寺山修司の劇的卓越], Ningensha, Nagoya (Japonia) 2006.

Shintoku-maru [Dziecię Shintoku; jap. 身毒丸] [spektakl z 2002 r.], reż. Ninagawa Yukio [na podst. dramatu Terayamy Shūji] [1 DVD; 90 min.; kolor], Tokio: Horipro, 2002.

Shintoku-maru [Dziecię Shintoku; jap. 身毒丸] [spektakl z 1978 r.], reż. Terayama Shūji i J.A. Saesar [1 kaseta VHS; 104 min.; kolor], Tokio: Uplink, 1997.

Sienkiewicz, Marian, *Młodzi i świat*, „Przekrój" 1973, nr 1492 (11 listopada), s. 9.

Sorgenfrei, Carol Fisher, *Unspeakable Acts: The Avant-Garde Theatre of Terayama Shūji and Postwar Japan* [Niewymowne czyny: awangardowy teatr Terayamy Shūji i powojenna Japonia], University of Hawai'i Press, Honolulu 2005.

Stanisławski, Konstantin, *Haiyū shugyō* [Praca aktora nad sobą; jap. 俳優修業], t. 1. i 2., przeł. Yamada Hajime, Mirai-sha, Tokio 1954.

Stanisławski, Konstantin, *Haiyū-to gekijō-no rinri* [Etyka aktora i teatru; 俳優と劇場の倫理], przeł. Hijikata Yoshi, Miraisha, Tokio 1952.

Stanisławski, Konstantin, *Shintai-teki kōdō* [Działania fizyczne; jap. 身体的行動], przeł. Hijikata Yoshi, Miraisha, Tokio 1953.

Stanisławski, Konstantin, *Sutanisurāfusukii jiden* [Autobiografia Stanisławskiego; jap. スタニスラーフスキイ自伝], przeł. Shimada Kinji, Iwanami-shoten, Tokio 1942.

Suzuki, Tadashi, *Czym jest teatr?*, przeł. Anna Sambierska, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2012.

Suzuki Tadashi, *Engeki-to-wa nani-ka* [Czym jest teatr?, jap. 演劇とは何か], Iwanami-shoten, Tokio 1988.

Tadeusz Kantor - wędrówka, red. Józef Chrobak, Lech Stangret i Marek Świca, Cricoteka, Kraków 2000.

Takatori Ei, *Terayama Shūji - kagekinaru shissō* [Terayama Shūji - radykalny bieg; jap. 寺山修司　過激なる疾走], Heibonsha, Tokio 2006.

Talamonti, Leo, *Okaruto-no sekai* [Świat okultyzmu; jap. オカルトの世界], przeł. Aizawa Kenji, Tairiku-shobō, Tokio 1974.

Tanaka Michi, *Shitsumon* [Pytania; jap. 質問], wyd. Asupekuto, Tokio 2000.

Tazawa Takuya, *Kyojin Terayama Shūji-den* [historia Terayamy Shūji - człowieka fikcji; jap. 虚人　寺山修司伝], Bungei-shunjū, Tokio 2005.

Teatr i życie. Ofiara nowej „sztuki"?, Informacja własna, „Życie Warszawy" 1974, nr 3 (9396) [4 stycznia].

Teatr społecznej odpowiedzialności [ankieta], oparc. Jerzy Biernacki i Stefan Skrobiszewski, „Polska" 1974, nr 2 (234), s. 3-8, 20-21 i 32-34.

Tenjō-sajiki tsūshin [Wiadomość o Tenjō-sajiki; jap. 天井桟敷通信], „Chika engeki" [Teatr podziemny] 1976, nr 9, s. 45.

Tennō-to kazoku [Cesarz i arystokracja; jap. 天皇と華族], opac. Tōyama Shigeki, seria „*Nihon kindai shisō taikei*" [Kompendium japońskiej myśli nowoczesnej] t. 2, Iwanami-shoten, Tokio 1988.

Teorie literatury XX wieku - Antologia, red. Anna Burzyńska i Michał Paweł Markowski, Wydawnictwo Znak, Kraków 2006.

Teorie literatury XX wieku - Podręcznik, red. Anna Burzyńska i Michał Paweł Markowski, Wydawnictwo Znak, Kraków 2007.

Terayama Hatsu, *Haha-no hotaru - Terayama Shūji-no iru fūkei* [Świetlik matki - pejzaż, w którym znajduje się Terayama Shūji; jap. 母の蛍　寺山修司のいる風景], Chūōkōronsha, Tokio 1991.

Terayama Shūji, *Chūdan-no seijigaku - Kantōru-no engeki „Shi-no kyōshitsu"* [Polityka przerwy - spektakl Kantora *Umarła klasa*; jap. 中断の政治学　カントールの演劇「死の教室」], „Chika engeki" [Teatr podziemny] 1979, nr 13, s. 2-6.

Terayama Shūji, *Daihon „Nuhikun" - saien-no tame-no kaitei* [Scenariusz *Wskazówki dla służących* - wersja poprawiona dla wznowienia; jap. 台本「奴婢訓」再演のための改訂], „Chika engeki" [Teatr podziemny] 1979, nr 13, s. 71-78.

Terayama Shūji, *Enpitsu-no dorakyura - Terayama Shūji hyōron-shū* [Wampir z ołówkiem - zbiór tekstów krytycznych Terayamy Shūji; jap. 鉛筆のドラキュラ　寺山修司評論集], Shichōsha, Tokio 1976.

Terayama Shūji, *Erosu doreisen* [Erotyczny statek niewolniczy; jap. エロス奴隷船], „Chika engeki" [Teatr podziemny] 1970, nr 3, s. 52-57.

Terayama Shūji, *Gekiteki sōzōryoku, matawa kettō-no susume* [Dramatyczna wyobraźnia, albo zachęta do pojedynku; jap. 劇的想像力　または決闘のすすめ], „Chika engeki" [Teatr podziemny] 1969, nr 1, s. 5-11.

Terayama Shūji, *Gikyoku - Aomoriken-no semushi otoko* [Dramat - Gabus z prefektury Aomori; jap. 戯曲・青森県のせむし男], Kadokawa-shoten, Tokio 1976.

Terayama Shūji, *Gikyoku - Kegawa-no Marī* [Dramat - Maria futrzana; jap. 戯曲・毛皮のマリー], Kadokawa-shoten, Tokio 1976.

Terayama Shūji, *Higeki ichimaku - Kyojin-tai Yakuruto* [Kyojin vs Yakult - tragedia w jednym akcie; jap. 悲劇一幕　巨人対ヤクルト], „Chika engeki" [Teatr podziemny] 1972, nr 5, s. 89-94.

Terayama Shūji, *Jinriki hikōki Soromon* [Mięśniolot Salomon; jap. 人力飛行機ソロモン] [scenariusz], „Chika engeki" [Teatr podziemny] 1970, nr 3, s. 85-124.

Terayama Shūji, *Jinriki hikōki Soromon - Āhemu-hen* [Mięśniolot Salomon - wersja

Arnhem] [scenariusz], „Chika engeki” [Teatr podziemny] 1972, nr 5, s. 33-48.

Terayama Shūji, *Jinriki hikōki Soromon - Nansī-hen* [Mięśniolot Salomon - wersja Nancy] [scenariusz], „Chika engeki” [Teatr podziemny] 1972, nr 5, s. 9-32.

Terayama Shūji, *Kikei-no shinborizumu* [Symbolizm deformacji; jap. 畸形のシンボリズム], Hakusuisha, Tokio 1993.

Terayama Shūji, *Meiro-to Shikai - waga engeki - shinsōban* [Labirynt i Morze Martwe - mój teatr - wydanie wznowione; jap. 迷路と死海――わが演劇――新装版], Hakusuisha, Tokio 1993.

Terayama Shūji, *Nasze przedstawienia nazywano często narkotycznymi*, rozmowę przepr. Elżbieta Morawiec, „Przekrój” 1973, nr 1492 (11 listopada), s. 8.

Terayama Shūji, *Nōto* [Notatki (do tłumaczenia piosenek); jap. ノート], „Chika engeki” [Teatr podziemny] 1973, nr 6, s. 229.

Terayama Shūji, *Pafōmansu-no majutsushi - Terayama Shūji-no geijutsuron* [Magik performansu - teoria sztuki Terayamy Shūji; jap. パフォーマンスの魔術師　寺山修司の芸術論], Shichōsha, Tokio 1993 [wydanie wznowione].

Terayama Shūji, *Seishōnen-no tame-no jisatsu-gaku nyūmon - Terayama Shūji essei-shū* [Wprowadzenie do suicydologii dla młodzieży - zbiór esejów Terayamy Shūji; jap. 青少年のための自殺学入門　寺山修司エッセイ集], Doyō-bijutsusha, Tokio 1979.

Terayama Shūji, *Shintai-o yomu - Terayama Shūji taidan-shū* [Czytać ciało - zbiór rozmów Terayamy Shūji; jap. 身体を読む　寺山修司対談集], Kokubunsha, Tokio 1983.

Terayama Shūji, *Shisō-e-no bōkyō - Terayama Shūji taidan-sen* [Nostalgia do myśli - wybrane rozmowy Terayamy Shūji; jap. 思想への望郷　寺山修司対談選], Kōdansha, Tokio 2004.

Terayama Shūji, *Terayama Shūji chosaku-shū* [Zbiór dzieł Terayamy Shūji; jap. 寺山修司著作集], t. 1: *Shi, tanka, haiku, dōwa* [Poezje, wiersze *tanka*, wiersze *haiku* i baśnie], red. Yamaguchi Masao i Shiraishi Sei, Quintessence Publishing Co. Ltd., Tokio 2009.

Terayama Shūji, *Terayama Shūji chosaku-shū* [Zbiór dzieł Terayamy Shūji; jap. 寺山修司著作集], t. 2: *Shōsetsu, dorama, shinario* [Powieści, słuchowiska i scenariusze], red. Yamaguchi Masao i Shiraishi Sei, Quintessence Publishing Co. Ltd., Tokio 2009.

Terayama Shūji, *Terayama Shūji chosaku-shū* [Zbiór dzieł Terayamy Shūji; jap. 寺山修司著作集], t. 3: *Gikyoku* [Dramaty], red. Yamaguchi Masao i Shiraishi Sei, Quintessence Publishing Co. Ltd., Tokio 2009.

Terayama Shūji, *Terayama Shūji chosaku-shū* [Zbiór dzieł Terayamy Shūji; jap. 寺山修司著作集], t. 4: *Jijoden, seishunron, kōfukuron* [Autobiografia, rozprawy o młodości i

rozprawy o szczęściu], red. Yamaguchi Masao i Shiraishi Sei, Quintessence Publishing Co. Ltd., Tokio 2009.

Terayama Shūji, *Terayama Shūji chosaku-shū* [Zbiór dzieł Terayamy Shūji; jap. 寺山修司著作集], t. 5: *Bungaku, geijutsu, eiga, engeki hyōron* [Krytyka literacka, sztuki, filmowa i teatralna], red. Yamaguchi Masao i Shiraishi Sei, Quintessence Publishing Co. Ltd., Tokio 2009.

Terayama Shūji, *Terayama Shūji engekiron-shū* [Zbiór teorii teatru Terayamy Shūji; jap. 寺山修司演劇論集], Kokubunsha, Tokio 1983.

Terayama Shūji, *Terayama Shūji gikyoku-shū* [Zbiór dramatów Terayamy Shūji; jap. 寺山修司戯曲集], t. 1: *Shoki ichimakumono-hen* [Tom jednoaktówek z wczesnego okresu], Gekishobō, Tokio 1982.

Terayama Shūji, *Terayama Shūji gikyoku-shū* [Zbiór dramatów Terayamy Shūji; jap. 寺山修司戯曲集], t. 2: *Jikken engeki-hen* [Tom spektakli eksperymentalnych], Gekishobō, Tokio 1981.

Terayama Shūji, *Terayama Shūji-no gikyoku* [Dramaty Terayamy Shūji; jap. 寺山修司の戯曲], t. 1, Shichōsha, Tokio 1983.
Terayama Shūji, *Terayama Shūji-no gikyoku* [Dramaty Terayamy Shūji; jap. 寺山修司の戯曲], t. 2, Shichōsha, Tokio 1983.
Terayama Shūji, *Terayama Shūji-no gikyoku* [Dramaty Terayamy Shūji; jap. 寺山修司の戯曲], t. 3, Shichōsha, Tokio 1984.
Terayama Shūji, *Terayama Shūji-no gikyoku* [Dramaty Terayamy Shūji; jap. 寺山修司の戯曲], t. 4, Shichōsha, Tokio 1984.
Terayama Shūji, *Terayama Shūji-no gikyoku* [Dramaty Terayamy Shūji; jap. 寺山修司の戯曲], t. 5, Shichōsha, Tokio 1986.
Terayama Shūji, *Terayama Shūji-no gikyoku* [Dramaty Terayamy Shūji; jap. 寺山修司の戯曲], t. 6, Shichōsha, Tokio 1986.
Terayama Shūji, *Terayama Shūji-no gikyoku* [Dramaty Terayamy Shūji; jap. 寺山修司の戯曲], t. 7, Shichōsha, Tokio 1987.
Terayama Shūji, *Terayama Shūji-no gikyoku* [Dramaty Terayamy Shūji; jap. 寺山修司の戯曲], t. 8, Shichōsha, Tokio 1987.
Terayama Shūji, *Terayama Shūji-no gikyoku* [Dramaty Terayamy Shūji; jap. 寺山修司の戯曲], t. 9, Shichōsha, Tokio 1987.

Terayama Shūji, *Terayama Shūji-no wasure-mono - mikan sōsaku-shū* [Rzeczy, które Terayama Shūji pozostawił - zbiór dzieł nieopulikowanych; jap. 寺山修司の忘れもの未刊創作集], wyd. Kadokawa Haruki-jimusho, Tokio 1999.

Terayama Shūji, *Terayama Shūji tanka* [Wiersze *tanka* Terayamy Shūji], przeł. Monika Tsuda, „Terayama Shūji Kenkyū" [Badania nad twórczością Terayamy Shūji; ang. *Terayama Shuji Stadies*] 2014, nr 7, s. 207-214.

Terayama Shūji, *Zōki kōkan josetsu* [Wstęp do wymiany narządów; jap. 臓器交換序説], Nihon Buritanika, Tokio 1982.

Terayama Shūji i Kishida Rio, *Daihon - Inryoku-no hōsoku* [Scenariusz - *Prawo ciążenia*; jap. 台本・引力の法則], „Chika engeki" [Teatr podziemny] 1978, nr 12, s. 60-79.

Terayama Shūji & Tanigawa Shuntarō Bideo Retā [Listy na wideo - Terayama Shūji i Tanigawa Shuntarō; jap. 寺山修司＆谷川俊太郎　ビデオ・レター] [film], reż. Terayama Shūji i Tanigawa Shuntarō [1 kaseta VHS; 74 min.; kolor], Tokio: Art Days, 1993.

„Terayama Shūji Kenkyū" [Badania nad twórczością Terayamy Shūji; ang. *Terayama Shuji Stadies*] nr 1, red. Kokusai-Terayama-Shūji-gakkai [The International Society of Shūji Terayama], Bunkashobō-hakubunsha, Tokio 2007.
„Terayama Shūji Kenkyū" [Badania nad twórczością Terayamy Shūji; ang. *Terayama Shuji Stadies*] nr 2, red. Kokusai-Terayama-Shūji-gakkai [The International Society of Shūji Terayama], Bunkashobō-hakubunsha, Tokio 2008.
„Terayama Shūji Kenkyū" [Badania nad twórczością Terayamy Shūji; ang. *Terayama Shuji Stadies*] nr 3, red. Kokusai-Terayama-Shūji-gakkai [The International Society of Shūji Terayama], Bunkashobō-hakubunsha, Tokio 2009.
„Terayama Shūji Kenkyū" [Badania nad twórczością Terayamy Shūji; ang. *Terayama Shuji Stadies*] nr 4, red. Kokusai-Terayama-Shūji-gakkai [The International Society of Shūji Terayama], Bunkashobō-hakubunsha, Tokio 2011.
„Terayama Shūji Kenkyū" [Badania nad twórczością Terayamy Shūji; ang. *Terayama Shuji Stadies*] nr 5, red. Kokusai-Terayama-Shūji-gakkai [The International Society of Shūji Terayama], Bunkashobō-hakubunsha, Tokio 2012.
„Terayama Shūji Kenkyū" [Badania nad twórczością Terayamy Shūji; ang. *Terayama Shuji Stadies*] nr 6, red. Kokusai-Terayama-Shūji-gakkai [The International Society of Shūji Terayama], Bunkashobō-hakubunsha, Tokio 2013.
„Terayama Shūji Kenkyū" [Badania nad twórczością Terayamy Shūji; ang. *Terayama Shuji Stadies*] nr 7, red. Kokusai-Terayama-Shūji-gakkai [The International Society of Shūji Terayama], Bunkashobō-hakubunsha, Tokio 2014.
„Terayama Shūji Kenkyū" [Badania nad twórczością Terayamy Shūji; ang. *Terayama Shuji Stadies*] nr 8, red. Kokusai-Terayama-Shūji-gakkai [The International Society of Shūji Terayama], Bunkashobō-hakubunsha, Tokio 2015.

Terayama Shūji Kinenkan [Muzeum Terayamy Shūji; jap. 寺山修司記念館], t. 1, red. Terayama Henriku, Terayama-wārudo, Tokio 2000.

Terayama Shūji Kinenkan [Muzeum Terayamy Shūji; jap. 寺山修司記念館], t. 2, red. Terayama Henriku, Terayama-wārudo, Tokio 2000.

Terayama Shūji-no meikyū sekai [Labiryntowy świat Terayamy Shūji; jap. 寺山修司の迷宮世界], red. Sasame Hiroyuki, seria „Yōsensha Mook", Yōsensha, Tokio 2013.

Terayama Shūji seishun shokan - onshi Takano Toku-e-no 75-tsū [Korespondencja z młodości Terayamy Shūji - 75 listów do jego nauczycielki Nakano Toku; jap. 寺山修司

青春書簡―恩師・中野トクへの 75 通], oprac. Kosuge Makiko, pod red. Kujō Kyōko, Nigensha, Tokio 2005.

Terayama Shūji-to Engeki-jikkenshitsu Tenjō-sajiki [Terayama Shūji i Laboratorium teatralne Tenjō-sajiki; jap. 寺山修司と演劇実験室・天井桟敷], pod red. Kujō Kyōko, seria „Town Mook", Tokuma-shoten, Tokio 2013.

Tokubetsu-ten - Terayama Shūji botsugo 30-nen [Wystawa specjalna - Terayama Shūji po trzydziestu latach od jego śmieci; jap. 特別展　寺山修司没後 30 年] [katalog], oprac. Aomoriken Kindai Bungaku-kan [Muzeum literatury współczesnej w prefekturze Aomori], wyd. Aomoriken Bungaku-kan Kyōkai, Aomori (Japonia) 2013.

Tomiczek, Eugeniusz, *Jerzy Grotowski - curriculum vitae*, „Notatnik teatralny" 1992, nr 4 (zima), s. 10-11.

Tōno Yoshiaki, *Gendai kanshū-ron - konnichi-no geijutsu-ga mezasu mono* [O publiczności współczesnej - do czego zmierza dzisiejsza sztuka; jap. 現代観衆論――今日の芸術がめざすもの], „Tenbō" [Widok] 1967, nr 102, s. 95-108.

Tsuda Terumichi, *„Deai"-no engekiron - Terayama-to Gurotofusuki* [Teoria teatru „spotkania" - Terayama i Grotowski; jap. 「出会い」の演劇論――寺山とグロトフスキ], „Terayama Shūji Kenkyū" [Badania nad twórczością Terayamy Shūji; ang. *Terayama Shuji Stadies*] 2015, nr 8, s. 142-154.

Tsuda, Terumichi, *Góra - święta i boska, bo wieczna i „pośmiertna"*, „Polonistyka" 2012, nr 7 (lipiec), s. 44-48.

Tsuda, Terumichi, *Skandal a sztuka na przykładzie japońskiego teatru współczesnego Terayamy Shūji*, [w:] *Tabu-Trennd-Transgresja*, t. 2: *Skandal w tekstach kultury*, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2013, s. 509-515.

Tsuda, Terumichi, *Spotkanie rodzimej tradycji teatralnej z teatrem europejskim w twórczości Terayamy Shūji*, [w:] *Między filmem a teatrem II. Napięcie i poznanie. O inter-, multi- i transkulturowej komunikacji w sztukach widowiskowych*, red. Sławomir Bobowski i Piotr Rudzki, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2014, s. 43-55.

Tsuda Terumichi, *Tadeushu Kantoru-no „engeki"* [„Teatr" Tadeusza Kantora; jap. タデウシュ・カントルの〈演劇〉], „Nishi suravu-gaku ronshū" [Slavia Occidentalis Iaponica] 2004, nr 7, s. 21-72.

Tsuda, Terumichi, *Teatr Terayamy jako teatr religijny - motywy rodzime*, [w:] *Dramat i teatr religijny - wyróżniki i paradygmaty*, red. Wojciech Kaczmarek i Joanna Michalczuk, Wydawnictwo KUL, Lublin 2014, s. 513-536.

Tsuda Terumichi, *Terayama Shūji-to Tadeushu Kantoru* [Terayama Shūji i Tadeusz Kantor; jap. 寺山修司とタデウシュ・カントル], „Terayama Shūji Kenkyū" [Badania nad twórczością Terayamy Shūji; ang. *Terayama Shuji Stadies*] 2013, nr 6, s. 105-117.

Tsuda Terumichi, *Terayama-to Vitokatsui - pōrando-ni okeru „Mōjin shokan" juyō-no ichirei-to shite* [Terayama i Witkacy - czyli przykład odbioru *Zapisków ślepca* w Polsce; jap. 寺山とヴィトカツィ――ポーランドにおける『盲人書簡』受容の一例として], „Terayama Shūji Kenkyū" [Badania nad twórczością Terayamy Shūji; ang. *Terayama Shuji Stadies*] 2014, nr 7, s. 132-144.

Tubielewicz, Jolanta, *Kultura Japonii - Słownik*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1996.

Twentieth-Century Polish Avant-Garde Drama [Polski dramat awangardowy XX wieku], red., przeł. i wstęp Daniel Gerould, Cornell University Press, Ithaca 1977.

Vitokievicchi-no sekai - 1920-nendai-no engeki-teki „chi" [Świat Witkiewicza - teatralna „wiedza" z lat 1920.; jap. ヴィトキェヴィッチの世界　1920年代の演劇的〈知〉], red. Nakamura Yūjirō, przeł. Matsumoto Koshirō, PARCO-shuppankyoku, Tokio 1985.

Wachowski, Jacek, *Performans*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011.

Wiedza o kulturze, cz. III. Teatr w kulturze, oprac. Wojciech Dudzik i Leszek Kolankiewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1991.

Witkiewicz, Stanisław Ignacy, *Czysta Forma w teatrze*, wyb. Janusz Degler, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986.

Witkiewicz, Stanisław Ignacy, *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienie - Szkice estetyczne*, oprac. Janusz Degler i Lech Sokół, PIW, Warszawa 2002.

Witkiewicz, Stanisław Ignacy, *O Czystej Formie i inne pisma o sztuce*, oprac. Janusz Degler, PIW, Warszawa 2003.

Witkiewicz, Stanisław Ignacy, *Pojęcia i twierdzenia implikowane przez pojęcie Istnienia i inne pisma filozoficzne (1902-1932)*, oprac. Bohdan Michalski, PIW, Warszawa 2002.

Witkiewicz, Stanisław Ignacy, *Teatr i inne pisma o teatrze*, oprac. Janusz Degler, PIW, Warszawa 1995.

Witkiewicz, Stanisław Ignacy, *The Madman and the Nun and Other Plays* [Wariat i zakonnica oraz inne dramaty], red. i przeł. Daniel Gerould i Christopher Durer, wstęp Jan Kott, University of Washington Press, Seattle 1968.

Witkiewicz, Stanisław Ignacy, *Tropical Madness: Four Plays* [Bzik tropikalny: cztery dramaty], przeł. Daniel & Eleanor Gerould, wstęp Martin Esslin, Winter House, NY 1972.

Wprowadzenie do nauki o teatrze, t. 1: *Dramat - teatr*, wyb. i oprac. Janusz Degler, Wydawnictwa Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1976.

Wprowadzenie do nauki o teatrze, t. 2: *O tworzywie i twórcach dzieła teatralnego*, wyb. i oprac. Janusz Degler, Wydawnictwa Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1976.

Wprowadzenie do nauki o teatrze, t. 3: *Odbiorcy dzieła teatralnego. Widz - krytyk - badacz*, wyb. i oprac. Janusz Degler, Wydawnictwa Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1976.

Yamaguchi Masao, *Dōke-teki sekai* [Klownowski świat; jap. 道化的世界], „Tenbō" [Widok] 1973, nr 173, s. 20-61.

Yanagita Kunio, *Jidai-to nōsei* [Epoka i polityka rolna; jap. 時代ト農政], Shūseidō, Tokio 1910.
http://kindai.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/991509 (data ostatniego logowania: 23.04.2015)

Yanagita Kunio, *Miko-kō* [Rozprawa o szamankach; jap. 巫女考], [w:] Yanagita Kunio, *Yanagita Kunio-zenshū* [Wszystkie dzieła Yanagity Kunio], t. 11, Chikumashobō, Tokio 1990, s. 305-415.

Yanagita Kunio, *Tōno monogatari. Yama-no jinsei* [Opowieść z Tōno. Życe wokół gór; jap. 遠野物語　山の人生], Iwanami-shoten, Tokio 1976.

Yanagita Kunio, *Yanagita Kunio-shū* [Zbiór tekstów Yanagity Kunio; jap. 柳田國男集], seria „Nihon gendai bungaku taikei" [Kompendium japońskiej literatury współczesnej] t. 20, Chikumashobō, Tokio 1969.

Yanagita Kunio, *Yanagita Kunio-zenshū* [Wszystkie dzieła Yanagity Kunio; jap. 柳田國男全集], t. 11, Chikumashobō, Tokio 1990.

Yomota Inuhiko, *Odeyusseusu-no kikan* [Powrót Odysa; jap. オデュッセウスの帰還], Jiyūkokuminsha, Tokio 1996.

„Yuriika" [Eureka] t. 25, nr 13 [grudniowy numer dodatkowy, poświęcony Terayamie Shūji], Tokio 1993.

Żeromska, Estera, *Japoński teatr klasyczny. Korzenie i metamorfozy*, t. 1: *nō, kyōgen*, Wydawnictwo TRIO, Warszawa 2010.

Żeromska, Estera, *Japoński teatr klasyczny. Korzenie i metamorfozy*, t. 2: *kabuki, bunraku*, Wydawnictwo TRIO, Warszawa 2010.

Zdjęcia



Fot.1. Autor pracy w Muzeum Terayamy Shūji w Misawie (2013).



Fot.2. Pomnik z wierszem *tanka* Terayamy,
znajdujący się na końcu alei *tanka* autorstwa Terayamy
przy Muzeum Terayamy Shūji w Misawie.



Fot.3. Hirosaki - tu znajdował się dom rodzinny Terayamy.



Fot.4. Grób ojca Terayamy w Misawie.



Fot.5. Świątynia sintoistyczna Fudōson-jinja w Misawie,
przy której jako dziecko bawił się Terayama.



Fot.6. Amori - tu znajdowało się kino Kabuki-za,
prowadzone przez stryjecznych dziadków Terayamy.



Fot.7. W głębi - wróżąca szamanka *itako* na górze Osore-zan w pref. Aomori. © Tokio Iguchi



Fot.8. Tokio, dzielnica Shibuya - tu znajdował się budynek teatralny Tenjō-sajiki.



Fot.9. Jedna z uliczek dzielnicy Asagaya w Tokio,
gdzie odbywał się spektakl miejski *Nokku* [Pukanie] (1975).



Fot.10. Jedna z uliczek dzielnicy Asagaya w Tokio,
gdzie odbywał się spektakl miejski *Nokku* [Pukanie] (1975).



Fot.11. Park w dzielnicy Asagaya w Tokio,
w którym zebrali się uczestnicy spektaklu *Nokku* [Pukanie] (1975),
po odbiór rzeczy zagubionych.



Fot.12. Grób Terayamy oraz jego matki w Tokio w dzielnicy Takao.

ANEKS

Terayama Shūji

Labirynt i Morze Martwe
[*Meiro-to Shikai*]

Z japońskiego przełożył
i przypisami opatrzył
Terumichi Tsuda

Spis treści

Wprowadzenie - dlaczego teatr, a dlaczego magia? 5

Widz

1. Czy Hitler był lepszy? 15
2. Próby dotykania widzów 17
3. Pułapka wyobraźni 19
4. Półświat widzów 23
5. Widzowie w poszukiwaniu postaci scenicznych 25
6. Widzowie nie chcą być edukowani 30
7. Usypiamy widzów 34

Aktor

1. Czy aktor jest substytutem? 39
2. Refleksja nad aktorem z perspektywy *Kapitału* 42
3. Grający jako czarownik 47
4. Wstęp do sztuki aktorskiej 50
5. Rzeczywistość ćwiczeń (I) 53
6. Rzeczywistość ćwiczeń (II) 57
7. Rzeczywistość ćwiczeń (III) 60
8. Rzeczywistość ćwiczeń (IV) 63
9. Rzeczywistość ćwiczeń (V) 66
10. Rzeczywistość ćwiczeń (VI) 68
11. Rzeczywistość ćwiczeń (VII) 70
12. Rzeczywistość ćwiczeń (VIII) 71
13. Rzeczywistość ćwiczeń (IX) 76

Miejsce teatralne

1. Wstęp do teorii miasta 83
2. Świnia klownem 85
3. Szpieg idący ulicą poza miasto 89
4. Wywołać siedmiu ślepych mnichów 95
5. Sentymentalna parenteza: „Nie idź na południe” 98

6. Znikanie ścian 102
7. Bezkres tajemnicy zamknięcia, znajdujący się w budynku teatralnym 108
8. Teatr labiryntu *Ahen sensō* (I) 110
9. Teatr labiryntu *Ahen sensō* (II) 115
10. Teatr ciemności *Mōjin shokan* (I) 120
11. Teatr ciemności *Mōjin shokan* (II) 123

Dramat

1. Pogranicze *écriture* 132
2. Aktorzy jako niewolnicy dramatów 136
3. Ptak partytur graficznych 138
4. Składana wyspa bezludna 140
5. Terminologia techniczna w budownictwie okrętowym 144
6. Odrzucając odtwarzanie świata - ku jego stwarzaniu 146
7. Żegnaj, Ōyama Debuko! 150

Wprowadzenie - dlaczego teatr, a dlaczego magia?

Przedstawiam opracowanie moich własnych „metod teatralnych", na podstawie których pracowałem przez dziesięć lat w siedzibie Laboratorium Teatralnego „Tenjō-sajiki". Wybrałem teatr nie jako jeden ze styli ekspresji artystycznej, lecz jako środki mojego uczestnictwa w społeczeństwie.

Gdyby mnie ktoś zapytał, który spektakl jest najciekawszy, to natychmiast odpowiem: „historia".

Jednak nie jest zamiarem niniejszej rozprawy analizowanie historii jako teatru. Zazwyczaj większość tradycyjnych analiz historii ma na celu rekonstrukcję przeszłości całości, którą stanowi państwo jako jednostka, a konflikty człowieczeństwa, które były grane w historii, najczęściej kończą się opisem popisywania się tym, jak przezwyciężali wielokrotne rewolucje i odzyskiwano jedność.

Oczywiście, mnie nie interesuje taki teatr epicki, jak „wskrzeszenie przeszłości". To dlatego, że dla mnie sposób pojmowania historii jako dramaturgii istnieje wyłącznie wewnątrz dynamizmu, który za pomocą wyobraźni organizuje toczącą się przypadkowość.

Przede wszystkim potrzeba postaci.

Państwa i społeczeństwa jednak nie lubią wyznaczać „postacie" w prawdziwym sensie, czyli nadzwyczajnie wyglądających jednostek. Jak analizował mechanizm tego w *Zarysie ogólnej teorii magii*[689] Marcel Mauss - magik zostaje wyznaczony dlatego, że jego właściwości fizjologiczne, psychologiczne i patologiczne zawsze negatywnie uosabiają byt, który odchyla się od wspólnej świadomości; izolują i wyganiają go, pozwalając mu na nadnaturalne zdolności. W Afryce z chromego czy kowala robią magika, po to, by obwiniać go za błędy. Prawdopodobnie Lucien Lévy-Bruhl trafnie wspominał, że w naturalnej funkcji społeczeństwa synonimem są „indywidualizacja", wygnanie i ekskomunika.

Widząc, że „historiografia", która polega na takiej rekonstrukcji przeszłości

[689] Jest to artykuł Marcela Maussa, która stanowi pierwszą część jego książki *Socjologia i antropologia* [oryg. *Sociologie et anthropologie*]. Za: Marcel Mauss, *Socjologia i antropologia*, przeł. Marcin Król, Krzysztof Pomian i Jerzy Szacki, PWN, Warszawa 1973.

całości, z błyskawiczną szybkością wyprzedza teraźniejszość, nie mogłem oprzeć się myśli, że sensem, dla którego prowadzę teatr, powinno być pójście pod prąd historii.

Mówiłem więc członkom zespołu, że w performansie teatralnym powinniśmy zacząć od tego, by na nowo przywołać milion wygnanych chromych, kowali i magików i stworzyć tam nową szansę spotkania. Głównym celem Laboratorium Teatralnego „Tenjō-sajiki" jest rewolucja zasad rzeczywistości w codzienności nie poprzez politykę. Czasami wywoływała ona obyczajowe skandale, czasami zakładała ładunek pirotechniczny w tradycyjnej „przestrzeni teatralnej" i zbliżała się do blankizmu na ulicach, a czasami stosując swobodnie magiczną moc homeopatyczną - jednocześnie zamierzała też „rozkład samego teatru".

Badając przykład dziesięcioletniego szlaku Laboratorium Teatralnego „Tenjō-sajiki", który powtarzał różne próby, takie jak spektakl, w którym nie ma aktorów, spektakl, w którym każdy jest aktorem, spektakl, który nie ma budynku teatralnego, spektakl, dla którego miejsce teatralne znajduje się wszędzie[690], spektakl, w którym nie ma widzów, spektakl, w którym wszyscy stają się widzami dla siebie nawzajem, spektakl miejski, spektakl odwiedzin po domach, spektakl korespondencyjny, spektakl pomieszczenia zamkniętego, spektakl telefoniczny - pomyślałem, żeby napisać systematycznie o tym:

Czym był dla mnie widz?

Czym był dla mnie aktor?

Czym było dla mnie miejsce teatralne?

Czym był dla mnie dramat?

tak powstała „niniejsza rozprawa".

Zatem jest to zarówno teoria teatru, jak i podręcznik strategii Laboratorium Teatralnego „Tenjō-sajiki", a także mój własny, bardzo konkretny „warsztat przez pisanie".

1.

Kiedy po spektaklu wyszedłem do lobby, czekała na mnie jedna Holenderka w średnim wieku.

- Jak się teraz miewa Hans? - zapytała mnie uprzejmie.

[690] „Miejsce teatralne" w tym określeniu oraz „budynek teatralny" w poprzednim określeniu jest tym samym wyrazem japońskim: *gekijō*, który dosłownie oznacza „miejsce teatru" lub „miejsce spektaklu".

- O jakim Hansie pani mówi? - odwzajemniłem pytanie.

- Mówię o Hansie Buruma. Moim mężu - powiedziała.

Z jej wyjaśnień wynikało, że Hans Buruma, który był listonoszem Poczty Głównej w Amsterdamie, pewnego wieczoru trzy lata temu poszedł do Mickery Theater, żeby obejrzeć przedstawienie *Jashūmon* [Szkodliwe wyznanie] tokijskiego zespołu. Niedługo potem, kiedy rozpoczął się spektakl, zeszli do widowni dwaj mężczyźni w czarnej masce i na siłę wywlekli męża Hansa na scenę. Potem na scenie zrobili Hansowi makijaż i ubrali go w kostium, po czym okazało się, że zrobili z niego postać sceniczną. Kobieta w trakcie spektaklu kilka razy wyraźnie widziała, jak mąż gra, ciągnąc sznur razem z innymi postaciami scenicznymi. Wyglądało na to, że mąż, robiąc to, dobrze się bawił.

Po spektaklu czekała na Hansa w widowni, a jednak Hans nie wrócił. Kiedy przeczekała około dwie godziny i odwiedziła garderobę, to członkowie zespołu już po wszystkim poszli do hotelu.

Tej nocy Hans nie wrócił do domu. Następnej nocy również i jeszcze kolejnej nocy nie wrócił. A zespół pojechał z Holandii do Niemiec Zachodnich.

Kobieta pomyślała, że mąż wstąpił do zespołu „ponieważ uznano aktorskie zdolności Hansa". Myślała: „mąż bierze udział w spektaklu." A ja, po trzech latach, kiedy mi powiedziała: „proszę oddać mi męża", powiedziałem, że pierwszy raz słyszę taką historię. Nie tylko ja, lecz również nikt z członków zespołu nie znał takiego Holendra w średnim wieku, który się nazywa Hans Buruma, a przede wszystkim nie było takiego faktu, że mieszkaliśmy razem z takim nowym członkiem aż przez trzy lata.

Kiedy odpowiedziałem, że go nie znam, to prawie się rozpłakała i powiedziała:

- No to gdzie jest Hans?

Trzy lata temu - listonosz w średnim wieku wyparował na naszym spektaklu.

Chyba w tym przypadku nie ma sensu dyskutować, do którego momentu trwał spektakl, a od którego momentu zaczynała się rzeczywistość. Dlatego, że wydaje się, iż prawie tak samo brzmi, że „Hans zniknął w spektaklu" i że „Hans zniknął ze spektaklu".

Marcel Mauss pisze: „to zawsze społeczeństwo opłaca samo siebie fałszywą monetą swych marzeń sennych"[691]. Tutaj nie jest aż tak trudno wytłumaczyć logicznie

[691] Marcel Mauss, *Socjologia i antropologia*, przeł. Marcin Król, Krzysztof Pomian i Jerzy Szacki, PWN, Warszawa 1973, s. 172.

przypadek zaginięcia Hansa. Musiałem jednak myśleć, że temat „jednego mężczyzny, który ześlizgnął się w głąb niejasności w rozróżnieniu między wyobrażonym doświadczeniem a rzeczywistym życiem" kryje w sobie pewną wielką wskazówkę dla mojej teorii teatru, którą teraz zaczynam pisać.

Co prawda, ci, którzy uznają rozróżnienie na fikcję i rzeczywistość, nie zawsze wiedzą, co mówi to rozróżnienie. Poza tym, podejrzewam, że często nawet nie chcą dotykać prawdy o tym, co ono mówi. Lecz rozróżnia to najczęściej politologia. Ponieważ ten, kto uważa siebie za wiernego politologii, musi nieustannie wykluczać iluzje i sprawdzać podział na fikcję i rzeczywistość. Ja natomiast myślę, że cały czas chcę badać **coś, co mówi** rozróżnienie na te dwie (fikcję i rzeczywistość, albo wyobrażone doświadczenie a rzeczywiste życie) i odzyskiwać identyfikację (utożsamienie) człowieka w ich pomieszaniu.

Wyobrażone doświadczenie jest często synonimem rzeczywistego życia, a rzeczywiste życie, kiedy je sobie uświadomić, może być opanowane wyobrażeniami. Ponieważ te dwa, zanim zostaną zdefiniowane i rozróżnione, stanowią poruszające się razem dwa koła naszego życia, a dramaturgia powinna zostać zbudowana nie na istocie tego, co mówi rozróżnienie tych dwóch, lecz na fakcie, w którym te dwa są pomieszane i nie-rozróżnialne.

2.

„Wśród powieści Fredrica Browna[692] jest taka, w której do pewnego mężczyzny przychodzą codziennie listy od nieznajomego nadawcy, przez co jego życie powoli zaczyna się zmieniać.

Pomyślałem, że ja sam też chciałbym być nadawcą takiego listu, wnieść fikcję do spokojnego domu i stworzyć spotkanie wyobrażonego doświadczenia z rzeczywistym życiem.

Wynika stąd, że poprzez włożenie obcej rzeczy między pewnymi kolejnymi zasadami rzeczywistości daje się tym zasadom inne punkty zwrotne, co jest w tym przypadku początkiem «dramatyzacji»."

Powyżej przedstawiłem początek rękopisu scenariusza „spektaklu

[692] Fredric Brown (1906-1972) - amerykański pisarz science fiction.

korespondencyjnego", za który byłem odpowiedzialny, wystawiając spektakl miejski *Nokku* [Pukanie].

Opuszczałem często „budynek teatralny", aby wprowadzać moje pojęcie teatru we wzajemną relację z codzienną rzeczywistością. W rękopisie notuję dalej:

„Tradycyjne teatry tracą obecnie swoje szokujące działanie spotkania, upadając pod względem formy, w której wewnątrz ograniczonej instytucji zwanej teatrem określeni aktorzy i określeni widzowie dzielą się umowną fikcją .

Dochodzi tam do świetnego rozróżnienia doświadczenia wyobraźniowego i rzeczywistego życia, a prawda o tym, co mówi rozróżnienie tych dwóch jest zamrożona. To, co jest grane na scenie, jest odtworzeniem reprodukowanej rzeczywistości przez zastępców i bezpieczną fikcją, która zupełnie nie narusza codziennej rzeczywistości oglądających.

Uznałem teatr w formie korespondencji za gatunek w metodologii Tenjō-sajiki, dlatego, że chciałem przede wszystkim wciągnąć codzienną rzeczywistość w fikcję dramatyczną i uczynić tę relację bezpośrednią.

Być może, adresat, który odebrał list od nieznajomego nadawcy, będzie miał napiętą relację z «ukrytym półświatem», w którym mieszka nadawca, nie mogąc ani wykluczać listu jako rzeczy obcej, ani przyswajać go jako jednej z reklam pocztowych. I od tego momentu zacznie się spektakl, którego bohaterem będzie on sam.

Jeden list, dostarczony pewnego dnia w ładną pogodę, lub kilka listów, dostarczanych codziennie, jeden po drugim, o tej samej godzinie, pobudzi - w zależności od ich treści - kilkukrotne rozwiązywanie zagadnień oraz wyobraźnię, skłonną do uniecodzienniania.

Nie jest to spektakl, w którym nie ma ani aktorów, ani widzów. Jest on czynnością teatralną obojnakowej płci[693], gdzie odbiorca czy nadawca listu pełnia obie te role. W spektaklu tym występuje wielu ludzi, którzy są i aktorami, i widzami, a jednocześnie mieszkańcami.

Spektakl ten zaprzecza mitowi fikcji, mówiącemu, że «nie da się w codziennej rzeczywistości zabić krokodyla, który urodził się przez narysowaniem ołówkiem» i zmienia dualistyczną opozycję: wyobrażone doświadczenie - rzeczywiste życie w relikt

[693] Nawiązanie do koncepcji obupłciowości, przedstawionej przez Arystofanesa w *Uczcie* Platona. Terayama używa tutaj wyrazu „androgynus". Tłumaczenie wzięte z polskiego przekładu *Uczty* Platona. Platon, *Uczta*, [w:] Platon, *Dialogi*, przeł. Władysław Witwicki, Unia Wydawnicza „Verum", Warszawa 2007, s. 90.

z przeszłości.

Jeden tylko list fikcyjny może sprowadzić na odbiorcę śmierć w jego rzeczywistości, albo może przyczynić się do poczęcia w jego rzeczywistości siedmioraczków. W każdym razie pewne jest, że coś się «zmieni».”

Ten „spektakl korespondencyjny” został „wystawiony” dla osób z okolic dzielnicy Suginami-ku w Tokio w kwietniu w 1975 roku.

Podzielony jest na siedem typów: typ, który pozwala nieznajomym spotkać się ze sobą; kwestie, przysyłane pocztą i grane w domu; listy od „drugiego niego”, dostarczane codziennie o tej samej godzinie do kawalera w średnim wieku; pocztówki, w której nadawca przedstawia się codziennie po jednej linijce, zapowiadając swoje odwiedziny za tydzień itd.

Na przykład, w spektaklu pt. *I wszyscy się zgromadzili*, pewnego dnia do pięćdziesięciu rodzin w pewnym rejonie dostarcza się zawiadomienie następującej treści:

„Przechowujemy Pana/Pani zgubę. Ponieważ chcemy ją oddać, uprzejmie prosimy przyjść po odbiór z pieczątką i niniejszym zawiadomieniem - jak poniżej:

20 kwietnia 1975, godzina 13
Dział Oddania, prowizoryczne biuro Biura Rzeczy Zagubionych w Miejskim Parku Zempukujigawa w dzielnicy Suginami-ku.”

Po południu w niedzielę w ładną pogodę przychodzą do parku po odbiór „zguby” ludzie, którzy nic o niej nie pamiętają. A tam okazuje się, że nikogo nie ma, na gromadzonych czekają tylko krzesła i stoły. Zgromadzeni ludzie dopiero tutaj po raz pierwszy myślą o swojej „zgubie”. Każdy człowiek traci czas na myślenie o swojej straconej rzeczy. Ten spektakl jest teatrem monologowym, w którym nie ma kwestii, i którego postaciami scenicznymi stają się ludzie, którzy, idąc ze swojego domu, przez kilka minut myślą o zgubie. Spektakl spełnia się dopiero wtedy, kiedy za pośrednictwem „niewidzialnej zguby” zharmonizują ze sobą wyobrażone doświadczenie i rzeczywiste życie.

3.

Oczywiście, przedmiotem mojego teatru jest nie tylko codzienna rzeczywistość. To dlatego, że spektakl miejski jest jedną z form teatralnych, ale to nie wszystko. Taka metoda, od początku, jest po to, żeby ożywić „teatr", który zakwasza się w kulturze zinstytucjonalizowanej i zorganizowanej w wysokim stopniu. Jasną rzeczą jest, że traci ona połowę swojego efektu wtedy, kiedy przestaje wzbudzać po stronie odbiorcy niespodzianość.

Być może, jest część prawdy w tym, że mój teatr jest wskazany jako „happeningi, czyste światy wewnętrzne, chwilowe połączenia hazardowej przypadkowości"[694] - twierdzi Hans Mayer.

Jednak wśród takich ‹czynności przypominających punkty›, czyli działalności niemożliwej do historycznego zrozumienia istnieje, rzecz jasna, strategiczna kalkulacja. Przynajmniej oczywistą rzeczą jest, że ich nieciągłość wywołuje gwałtowne efekty, by reformować akcję przypominającą sagę i nieskończoną ciągłość, które posiada codzienna rzeczywistość, i staje się dramaturgią, wprowadzającą inną metodę do historycznej analizy. Nie pragnąłem wcale, „aby pomiędzy ludźmi ład znowu nastał taki, który glebę stosowną i tło rzetelne dać zdoła pięknemu dziełu"[695], tak, jak bohater Tomasza Manna.

Przede wszystkim - co to w ogóle znaczy: „piękne dzieło"? Jeżeli „piękno" jest nadal skuteczną wobec współczesności ideologią, to nie jako rzecz, lecz jako doświadczenie. Piękno może być „wydarzeniem" tylko dla tych, którzy akurat brali w nim udział. Współczesny teatr nie jest rozdarty między dwiema tendencjami: bezczynnością, odmową uzewnętrznienia, bezsłowną wewnętrznością a happeningiem, czystym wewnętrznym dążeniem, przypadkowym wydarzeniem, lecz jest pomieszany w dwuznaczności, mającej obie te tendencje, nie mogący znaleźć własnej metody.

Rzeczywiście, skończyła się epoka wykształcenia i majątku. Spełnił swoją rolę nie tylko teatr reprodukujący (imitujący) rzeczywistość (np. utwory według systemu Stanisławskiego), ale również teatr nie-reprodukujący (nie-imitujący) rzeczywistości

[694] Terayama nie podaje źródła cytatu. Wiadomo, że chodzi o artykuł Hansa Mayera. Carol Fisher-Sorgenfrei w swojej książce *Unspeakable Acts: The Avant-Garde Theatre of Terayama Shūji and Postwar Japan* [Niewymowne czyny: awangardowy teatr Terayamy Shūji i powojenna Japonia] z roku 2005 tłumaczy jako: „*Happenings, pure inner worlds, instantaneous connections of chance occurrences*", nie sięgając do źródła

[695] Tomasz Mann, *Doktor Faustus. Żywot niemieckiego kompozytora Adriana Leverküna, opowiedziany przez jego przyjaciela*, przeł. Maria Kurecka i Witold Wirpsza, Prószyński i S-ka, Warszawa 2001, s. 650.

(np. utwory Jarry'ego, Ionesco, a także Geneta[696]).

Wszystko, co się w nich mieściło - zarówno edukacyjna czy oddziałująca moc, charakterystyczna dla Brechta, jak i niemoralne okrucieństwo oraz erotyzm, charakterystyczne dla Geneta czy Arrabala[697] były w końcu - jak się okazało - jedynie pseudo-rzeczywistością, którą inni ludzie grają i wystawiają na scenie.

Hans Mayer mówi, że ostateczną nazwą, którą nadają takim rzeczom „granym", jest ‹zabawa (niem. *spiel*)›. Chodzi mu o to, że teatr przeżyje tylko poprzez trzymanie się ‹zabawy›. ‹Zabawa› jest szansą na wydobycie się z samoalienacji i środkiem ‹spotkania z samym sobą›. I mówi, że możliwość, żeby przez to odzyskało się utożsamienie jest taka sama, niezależnie od tego, czy to w budynku teatralnym, czy to na ulicy.

A ja myślę, że jednak...

Czy ‹zabawa› może organizować przypadkowość za pomocą wyobraźni, siły umysłu itd.? Czy nie jest tak, że ‹zabawa› nigdy nie może obejmować zasady rzeczywistości w codzienności, a raczej mogłaby zostać wycofana poza zasadę rzeczywistości w codzienności z tego powodu, że jest ona fikcją? ‹Zabawa› ma przynajmniej skłonność do wpadania do prywatyzacji marzeń, lecz mój teatr odmawia prywatyzacji marzeń. Knuje on składanie spektaklu wyłącznie w **faktów** zbiorowych.

Latem w 1970 roku zupełnie sam zwiedzałem Morze Martwe. Na zachód od jego zlewni leży współczesny Izrael, a w innych okolicach dokoła - kraje arabskie i nigdy tu nie brakowało ognia wojennego. Dążyłem z Tel Awiwu przez Beer Szewę do Sodomy, oczywiście, nie mogłem objechać całego Morza Martwego dokoła.

Interesujące było tylko to morze, które jest wspólnie dzielone przez Izrael i kraje arabskie, między politycznymi egoizmami, że z perspektywy jednej strony druga jest wyobrażonym doświadczeniem, a jedynie u siebie jest rzeczywiste życie - to morze było tak błękitne, że aż przezroczyste. Pomyślałem nawet, że to tajemnicze jezioro, które jest położone aż czterysta metrów poniżej poziomu morza i pozwala nawet żywemu człowiekowi unosić się na wodzie - może jest obszarem cudu, który wspólnie podzielają wyobraźniowe doświadczenie i rzeczywiste życie.

[696] Alfred Jarry (1873-1907) - francuski dramaturg i powieściopisarz. Eugène Ionesco (1909-1994) - francuski dramaturg. Jean Genet (1910-1986) - francuski pisarz i dramaturg.
[697] Fernando Arrabal (1932-) - hiszpański pisarz i dramaturg.

Piszę tę rozprawę, w prosty sposób metonimicznie zastępując oddziaływanie wzajemne między wyobrażonym doświadczeniem a rzeczywistym życiem relacjami między aktorem a widzem, między budynkiem teatralnym a miastem. Ponieważ w tej rozprawie próbuję, nawiązując do tego, co często teatr i magia wspólnie podzielają, sięgnąć do tajemnicy „Morza Martwego", które leży między tymi dwoma.

- Czy uważa pan, że pański teatr jest czasami happeningiem, a czasami bywa obrzędowy, symboliczny? - kiedyś zostałem zapytany przez dziennikarza czasopisma „Theater heute".

Chyba muszę wyjaśnić, że mój teatr nie jest ani jednym ani drugim, lecz ma obie te cechy jednocześnie.

Wcale nie mam zamiaru przysłużyć się powtarzaniu głupstwa, polegającego na tym, że podobnie jak wielu happenerów, pochwalę coś, co społeczeństwo przemysłowe chce wykreślić i próbując wydobyć się ze społeczeństwa przemysłowego, w końcu stanę się jego współsprawcą. Dla społeczeństwa obywatelskiego utrzymującego relatywną stabilizację, happening nie jest już żadną obcą rzeczą, lecz wygląda tylko jako „uzupełnienie" zabijające nudę.

Jednocześnie, doskonale znam również jałowość symbolicznego (obrzędowego) teatru. Jest on obronną reakcją przeciw dążeniu społeczeństwa ludzkiego w kierunku eschatologicznym, w kierunku wzmacniania się, a został zrodzony jako znak nieśmiertelności od momentu, kiedy umysł pojął fakt, że wszelkie rzeczy zmierzają do śmierci. Teatr jednak nie funkcjonuje w symboliczny sposób, jako efekt reakcyjny przeciw epoce dążącej do śmierci. Razem z epoką, sam dążąc do śmierci, wyobcowuje i niszczy nawet proces wytwarzania i mitologizacji symboli jako znaków nieśmiertelności, i próbuje roztaczać zbiorowy rytuał właśnie po to, żeby szaleć będąc trzeźwym.

Szczegóły omówię w głównej części [rozprawy], ale najpierw chcę przynajmniej powiedzieć, że spektakl nie powinien być już zdominowany zasadą przyczynowości. To dlatego zaczęliśmy teatr zespołu Tenjō-sajiki od tego, że zabijamy Arystotelesa, człowieka, który dał teatrowi klasycznemu zakończenie, i przekraczamy zasadę wyjaśniającą, czyli przyczynę, motyw i skutek.

Wszystkie rzeczy dzieją się jednocześnie; róg jednorożca, astrologia, siekiera od zabicia rodziców, księgi papirusowe, nie zapisana historia, skamieliny w słoiku, wiązka listów, mapa pełna błędów, psychotycy z tym samym imieniem i o tym samym nazwisku, bilard o dziesiątej rano... zabójstwo Gonzagi w teatrze, na ulicy. Codzienna

rzeczywistość w związku z nieprzyczynowością i nieciągłością, taka, że „mój bilet tramwajowy nosi ten sam numer, co bilet do teatru, który kupiłem bezpośrednio po tamtym, a tego samego wieczoru w rozmowie telefonicznej ktoś wymienia ten sam numer jako numer telefoniczny”[698] (C.G. Jung).

W takiej sytuacji - co to w ogóle jest teatr? Skąd jesteśmy i dokąd chcemy iść? Pragnąc to właśnie podsumować, zaczynam pisać tę rozprawę.

[698] Carl Gustav Jung, *Synchroniczność*, [w:] Carl Gustav Jung, *Rebis czyli kamień filozofów*, przeł. Jerzy Prokopiuk, PWN, Warszawa 1989, s. 508.

Widz

1. Czy Hitler był lepszy?

Czasopismo „Der Spiegel" z dnia 23 października 1973 roku pod hasłem „Hitler był lepszy" wspomina o incydencie przemocy w teatrze jaka miała miejsce wobec widzów ze strony aktorów. Artykuł informuje, że kiedy berliński krytyk Roland H. Wiegenstein wybrał się w towarzystwie swojej małżonki by obejrzeć spektakl, zostali oni zamknięci na widowni pełnej dymu, z bezczelnie zachowującymi się aktorami w ciemnościach, w których nie wiadomo było, co się dzieje. Roland H. Wiegenstein bezwiednie krzyknął: „To szaleństwo Fausta i cios *karate*!" i usiłował wyjść na zewnątrz, ciągnąc małżonkę za rękę, ale ubrani na czarno pomocnicy sceniczni pod kierownictwem trzydziestosześcioletniego reżysera, poszukującego przygód, zablokowali im drogę i przeszkadzali, nie pozwalając im wyjść z teatru, aż w końcu doszło do incydentu przemocy. Wiadomość dotyczącą tego incydentu podały w sensacyjny sposób niektóre lokalne gazety, poprzedzając „Der Spiegel", a ich hasła utrzymane były w podobnym tonie – „Epidemia z Japonii", „Skandal zamiast języka" albo „Dźwięk i dym" (jest to cytat z wiersza Goethego, oznacza blagę). W związku z tym dziennikarz czasopisma „Der Spiegel", opisując szczegółowo incydent, chciał na nowo zapytać czytelników o opozycję między postępowym inteligentem, który „boi się przemocy, pragnąc reformy"[699], a „grupą teatralną, która, kreując problem w sposób agitacyjny, odważyła się postawić pytanie wobec rzeczywistości w budynku teatralnym imitującym świat". Dziennikarz nadał artykułowi tytuł „Hitler był lepszy" i podtytuł „Szaleństwo krytyka i nowość z Japonii". Przedstawiając starannie to, co podkreśla ów teatr z Japonii, a jednocześnie pisząc, że należy omawiać ten spektakl w odniesieniu do jeszcze innego spektaklu, który „rozwijał się w kierunku rzezi w Fürstenfeldbruck" na Olimpiadzie w Monachium, konkludował, że dopóki nie pojmie się tej przyczynowości ‹funkcjonalnie›, to skończy się tym, że staniemy po stronie pozateatralnych policjantów osądzających policjantów wewnątrz spektaklu.

Wiadomo, że zespołem „epidemii" jest laboratorium teatralne Tenjō-sajiki, do którego ja należę, a spektaklem, który spowodował incydent, jest *Jashūmon* [Szkodliwe wyznanie] mojego autorstwa i w mojej reżyserii.

[699] Cytaty za Terayamą, chyba że w przypisach podano inaczej.

Wydaje się więc, że - jeśli chodzi o mnie - słusznym jest, abym wypowiadał się sam jako jedna ze stron sprawy raczej, niż żebym tłumaczył przychylny artykuł czasopisma „Der Spiegel".

- Tego dnia Roland H. Wiegenstein przyszedł razem ze swoją małżonką by obejrzeć premierę *Jashūmon* [Szkodliwe wyznanie]. Był jednak zdenerwowany, ponieważ tym razem nie było wydzielonych „miejsc dla krytyków". Na widowni panował mrok, wewnątrz było pełno dymu, jeżeli więc widz chciał usiąść, musiał „szukać swojego miejsca". Ponieważ był to słynny krytyk i po raz pierwszy został potraktowany w taki sposób, to raz nawet wyszedł i postawił teatrowi wymagania, ale znowu wrócił i przyglądał się stojąc w ostatnim rzędzie widowni. Spektakl miał zacząć się od tego, że gdy weszli wszyscy widzowie, drzwi zostaną zatrzaśnięte i sala teatralna stanie się pomieszczeniem zamkniętym . Jednym z wątków był konflikt między ubranymi na czarno pomocnikami *kurogo* jako władzy, która próbuje kontrolować pewną fikcję, budując scenografię, opanowując oświetlenie i manipulując aktorami, a aktorami, którzy próbują uwolnić się od swych „ról", wyzwalając się z tej manipulacji. Spektakl był pomyślany tak, by czarni pomocnicy przez cały czas „patrolowali" również widownię i wywierali taką samą presję, jak na aktorów - na widzów, którzy przeszkadzali w przewidywanym przez nich przebiegu spektaklu. Oczywiście byli też aktorzy, którzy grali widzów, próbujących zatrzymać lub zniszczyć taki przebieg spektaklu, a także widzowie, którzy, odwrotnie, mieli zostać uczynieni aktorami i zmuszeni byli przez czarnych pomocników do odgrywania „ról". Spektakl ten grany jest nie wiadomo przez kogo, w całkowicie ciemnej sali teatralnej, , raz zostaje przerwany, innym razem składa się na pewną historię. Aktor wyglądający na widza, który został przez pomocników *kurogo* gwałtownie porwany na scenę, ubrany w kostium i któremu została przyznana rola, przekazuje innym widzom strach w sposób homeopatyczny[700], a zatem sala teatralna staje się jednym wielkim „nawiedzonym domem". Karnawał ciemności. Czarna msza. Obrzęd magiczny. Widz, który dotąd angażował się w historię, sam musi wspierać aktorów, opierając się czarnym pomocnikom, a widz, który chce wyjść na zewnątrz, musi zrobić sobie przejście, walcząc z czarnymi pomocnikami. To znaczy, że te wszystkie szczegóły bezpośrednio

[700] Określenie „homeopatyczny" jest zaczerpnięte z pojęcia antropologii kultury Jamesa George'a Frazera: „magia homeopatyczna", która działa na jej przedmiot według „prawa podobieństwa" do narzędzia magicznego, w przeciwieństwie do „magii przenośnej", która działa według „prawa styczności" z narzędziem magicznym.

składają się na spektakl *Jashūmon* [Szkodliwe wyznanie].

Spektakl wykracza poza przebieg scenariusza i staje się improwizacją wtedy, kiedy relacja między „oglądającym" a „oglądanym", krzyżująca się w rozmaity sposób, będzie podzielona jako pewne wzajemne doświadczenie. Roland H. Wiegenstein w połowie spektaklu usiłował wyjść, ciągnąc małżonkę za rękę. Jednak wyjście zostało odcięte przez czarnych pomocników.

Wiegenstein głośno domagał się prawa do wolności wyjścia „jako przywileju widza", ale czarni pomocnicy nie ustąpili. Wówczas małżonka spróbowała popchnąć jednego z nich, ale została popchnięta przez niego. Taki jest krótki zarys tego „incydentu".

2. Próby dotykania widzów

Pojawiają się tutaj dwie kwestie. Po pierwsze - „granice wyrażania przemocy w sali teatralnej", a po drugie - „czy aktor może stykać się z widzem w sali teatralnej, czy też nie". Wyjaśniłem, że ten „incydent" nie jest prostym wypadkiem czy pomyłką, lecz „czymś, co się zdarzyło, gdy musiało się zdarzyć", można by powiedzieć, czymś, co wkorzenia się w teorię widza w naszym teatrze, i dodałem, że chcę mieć okazję podjęcia dyskusji z Wiegensteinem o tej sprawie. To dlatego, że dla nas też miało sens przyjrzenie się na nowo znaczeniu „przemocy", jaką posiada *Jashūmon* [Szkodliwe wyznanie], tak, że aż doszło do krwawego incydentu w Nowym Sadzie w Jugosławii i w kilku innych europejskich miastach, gdzie ten spektakl - zawierający w sobie „incydenty przemocy" - również był wystawiany.

Pierwszego października w lobby Forum Theater w obecności mojej i Wiegensteina, a także Klausa Hosera, dyrektora Forum Theater i dziennikarza lokalnej gazety „Abendzeitung"[701], odbyło się otwarte forum[702].

Najpierw ja zadałem pytanie.

JA: Panie Wiegenstein, co myśli pan o tym, że aktor, w czasie przedstawienia „dotyka" widza?

WIEGENSTEIN: Wygląda na to, że w pytaniu brakuje nieco precyzji. Nie chodzi mi

[701] „Abendzeitung" jest gazetą monachijską.

[702] Nie wszystkie dialogi zapisane w tej rozprawie pochodzą z tego forum, ale jedynie przytoczony w tym rozdziale.

o to, czy aktor może stykać się z widzem czy też nie, ale o to, czy aktor może świadomie stosować przemoc wobec widza czy też nie.

JA: Ale dla nas ważne jest, że możemy przypuszczać, że gdyby doszło do niej między aktorami, pan, będąc widzem, przeoczyłby tę przemoc, uznając ją za jeden ze środków wyrazu.

WIEGENSTEIN: ...

JA: Chciałbym zacząć od następującej kwestii - czy ta „przemoc" była wydarzeniem wewnątrz spektaklu, czy też na zewnątrz spektaklu. I myślę, że rzecz dotyczy też tego, gdzie pan jako widz umiejscowił siebie samego na osiach współrzędnych spektaklu.

WIEGENSTEIN: Jeśli tak, to odpowiedź jest prosta. Być może aktorzy byli wewnątrz spektaklu, ale my z żoną byliśmy na zewnątrz spektaklu. Do *karate* doszło na zewnątrz spektaklu. Widz jest człowiekiem, który jest na zewnątrz spektaklu. Wygląda na to, że niestety nie udało się wciągnąć nas do wnętrza spektaklu nawet przy użyciu przemocy.

JA: W tym przypadku, panie Wiegenstein, problem polega na tym, czy pańskie ramy spektaklu były te same, co nasze.

WIEGENSTEIN: Owszem, słusznie. Chyba chciałby pan powiedzieć, że dla pana i dla zespołu incydent przemocy był wydarzeniem wewnątrz spektaklu.

JA: Myślę, że jeżeliby incydent przemocy był wydarzeniem wewnątrz spektaklu (i trzeba by rozprawić się z nim legalnie), to powinni to wykonać policjanci z wewnątrz spektaklu. Berlińska policja nie może sprowadzić zabójcy z wewnątrz Szekspirowskiego spektaklu. Kto za pomocą codziennej zasady rzeczywistości chciałby kontrolować i panować nad światem wewnątrz spektaklu, ten popełniłby śmieszny błąd. Ale w tym przypadku pan mówi, że pan jako widz był na zewnątrz spektaklu, i to stanowi początek wszystkiego. Myślę zatem, że istnieje potrzeba, by dyskutować, zaczynając od wyjaśnienia płaszczyzn wewnątrz i na zewnątrz spektaklu oraz pana opinii na temat tego, **by z wewnątrz spektaklu „dotykać" człowieka, który znajduje się na zewnątrz spektaklu**.

Jako inny przykład przytoczyłem spektakl *Paradise Now* zespołu The Living Theatre Juliana Becka. Uczyniłem tak, ponieważ ten spektakl, z którego zespół jest dumny uważając go za „rewolucję pokojowych anarchistów"[703], jest duchowym i politycznym pragnieniem, i oscyluje wokół wzajemnej twórczości poprzez „dotykanie

[703] Ang. „The Non-Violent Anarchist Revolution".

widzów" - choć w zupełnie inny sposób niż nasz.

„Aktorzy kształtują drzewo. Jest to Drzewo Wiedzy. Aktorzy, którzy wyrażają górne gałęzie, wchodzą na barki aktorów, którzy stanowią pień. Tekst, wypowiadany przez Drzewo podsumowuje wszystko, co jest wyrażone w ciągu trwania tego spektaklu. (...) Następnie Drzewo rozpada się i aktorzy przechodzą przez publiczność, dążąc do wyjścia z sali teatralnej. Noszą oni widzów na swoich barkach albo przemieszczają się na barkach widzów." (*Wizja rozkładania mitu edeńskiego*)[704]

„Zaczynają grać śmierć. Siła słabnie, oddech ustaje i wzrok niknie. Świat odcina się od nich. Tymczasem oni, nadal wydając z siebie głos, przykucają, jakby tonęli w ziemi. Pokazując objawy śmierci, przekazują otaczającym swoją ostatnią energię i skurcze. W tym momencie przez kontakt ze sobą wywołują prąd elektryczny. W wyniku tego kontaktu powstają z martwych. Kiedy przekazują sobie nawzajem ostatni kawałek swojej energii, zostają naładowani ponownie - żyjąc, odradzając się, powstają. Błysk. To jest obraz śmierci, z góry przezwyciężanej w kontakcie między Ja (aktor) i Ty (widz)." (*Ryt Ja i Ty*)[705]

3. Pułapka wyobraźni

Oglądałem kiedyś *Paradise Now* zespołu The Living Theatre w Roundhouse pod Londynem. Tego wieczoru podczas przedstawienia aktorzy przytulali się do widzów i całowali ich, a i widzowie również pieścili aktorów; wyglądało to tak, jakby realizowała się zamiana między „ja" a „ty". Można też powiedzieć, że ponieważ byt zwany „widzem" nie jest ze swojej natury czymś, co jest, ale czym ma się stać, to od momentu, kiedy zostaje nazwany „ty" przez aktora i przystaje na „wzajemny dotyk", „widz" nie jest już tradycyjnym widzem, ale przemieniony zostaje w postać sceniczną, która odgrywa w spektaklu pewną rolę.

Spektakl ten, stanowiąc pewne syntetyczne doświadczenie, które ma na celu „rozumienie świata" przez widza, posługuje się pośrednictwem niezwykle mitycznej, rytualnej procedury. Jednocześnie sam spektakl zachowuje swój porządek jako

[704] Prawdopodobnie jest to tekst do spektaklu *Paradise Now*, wykonanego przez The Living Theatre. Terayama podaje tutaj przetłumaczony na japoński tekst, jednak nie wiadomo, do jakiego źródła się odwołuje.
[705] Zob. poprzedni przepis.

porządek pewnego stanu świata, lecz prawie wcale nie zawiera w sobie własnych zapisków historii.

Codzienna zasada rzeczywistości potrzebuje zastępstwa fikcji, która za pomocą swojej sygnifikacji ma służyć do utrzymania porządku, a gdy ją uzyska, unaocznia kontur codziennej zasady rzeczywistości. Zatem codzienna zasada rzeczywistości jest zawsze wypełniona nieobecną fikcją.

Chociaż Brecht stawiał pytanie: „Czy świat może być odtworzony przez teatr?”[706], teatr wcale nie „odtwarza” niczego, ale sam jako taki „realizuje” inny świat.

Jeśli nazwiemy świat, który miał być „odtworzony” w teatrze, historycznym, to świat „realizowany” powinniśmy nazwać rytualnym, magicznym. Nadaje on zabarwienie historycznym faktom, które „były tylko wydarzeniem” poprzez sygnifikację, taką jak legenda, zdrada, bohater itd. i okazuje demoniczną moc, dającą wskazówkę do innego spojrzenia, integralnego rozumienia.

Świat „ja” aktorów jest rytualnym światem, z góry ufikcyjnionym, lecz świat widzów, którzy tam dotknięci zostali nazwani „ty”, zmuszony jest do dokonania wyboru, ponieważ znajduje się w sferze codziennej zasady rzeczywistości. Aktorzy są przedstawicielami widzów, więc mają oblicza czarowników.

Zamierzają zarażać przez „dotyk” i również widzów próbują uczynić bytem teatralnym. Panujące tu prawo mogłoby się nazywać, rzec można, magią przenośną (*contagious magic*). Oddziaływanie wzajemne, które zaczyna się od momentu, kiedy widzowie zostają „dotknięci”, ma podtrzymywać relację w przestrzeni między nimi nawet potem, kiedy aktorzy już zaprzestali dotyku. W relacji tej brakuje pojęć naukowych. Rodzi ona wyłącznie iluzję, że przez „dotyk” ciągłość między nimi a innymi wywoła skojarzenie pojęć, a to właśnie rozwiązuje klasową relację między „widzem” a „aktorem”. „Dotyk” oznacza, że jedni i drudzy stoją w rzeczywistości identycznego wymiaru. To dlatego, że nie możemy dotykać nie tylko snów, ale też ani przeszłości, ani przyszłości.

Tradycyjnie aktor był dla widza jedynie pewnym symbolem. Uważano, że

[706] Fraza zaczerpnięta z tytułu tekstu Brechta *Czy świat dzisiejszy może być odtworzony przez teatr?*, co jest jednocześnie tytułem książki opracowanej i wydanej w Japonii: Bertolt Brecht, *Konnichi-no sekai-wa engeki-ni yotte saigen dekiru-ka* [Czy świat dzisiejszy może być odtworzony przez teatr?], oprac. i przeł. Senda Koreya (in. Korenari), Hakusuisha, Tokio 1962; pierwodruk oryginalnego tekstu: Bertolt Brecht, *Kann die heutige Welt durch Theater wiedergegeben werden?*, „Sonntag” 1955, nr 8 (May); wersja polska: Bertolt Brecht, *Czy świat dzisiejszy może być odtworzony przez teatr?*, przeł. Andrzej Wirth, [w:] pamflet Teatru Narodowego w Warszawie do *Matki Courage i Jej Dzieci* Bertolta Brechta, 1961/62.

wydarzenia na scenie są pseudo-rzeczywistością, a „teatr" polega na przełożeniu doświadczeń w historycznym świecie na wiedzę, zwerbalizowaniu ich i ich zreprodukowaniu lub przywróceniu.

Walter Benjamin i Brecht ustanowili pojęcie teatru jako „sztuki reprodukcyjnej", czyniąc grane w nim „gesty" cytowalnymi, a przez to podkreślali takie kwestie, jak oddziałująca moc teatru czy jego efekt edukacyjny. Wtedy widz był „odbiorcą", a aktor i reżyser – „dawcą". Ponieważ przekaz był wykonywany jednokierunkowo i nigdy nie funkcjonował jako oddziaływanie wzajemne, widz nie mógł uczestniczyć w „tworzeniu spektaklu". Jednak ponieważ istniała możliwość dla zastosowania tu pojęć naukowych, teatr współczesny po Brechcie musiał być manipulowany zgodnie z wolą reżysera czy aktora.

Widz nie był tam nikim więcej jak „podglądaczem mającym pozwolenie na obecność" i był jedynie ssakiem „interpretującym" ruchy i gesty innych. W sali teatralnej umierała rzeczywistość, a istniała wyłącznie pseudo-rzeczywistość usymbolizowana. Jednak kiedy widzom zaczęło się wydawać, że taki podział na „ty" i „ja" ani nie może odtwarzać historycznego świata, ani nie dochodzi tu do realizowania drugiego świata, a teatr jest tylko pejzażem tamtej strony, to wymagana stała się iluzja, dzięki której można by ujmować teatr jako ‹strukturę-system›, oparty na podwójności „ty" i „ja", rzeczywistości i fikcji, i rozumieć go integralnie.

W teatrze również potrzebny jest pewien mit - po to, by formować relację, w której ludzie opryskują siebie nawzajem wylewającą się krwią, natomiast nie potrzeba aktora jako znaku, ani gry będącej ekshibicjonistyczną ucieczką od siebie samego.

JA: Gdyby aktor nie stosował przemocy wobec widza, ale pieścił go i całował, to czy również w tym wypadku myślałby pan, że „dotykanie" widza przez aktora jest złe?
WIEGENSTEIN: W zasadzie tak. Ale to mogłaby być inna sytuacja.
JA: Myślę, że tutaj o kwestii przemocy powinniśmy dyskutować osobno. Dyskusja o słuszności lub niesłuszności przemocy jest kwestią etyki, a problem, gdzie umiejscowić jej sędziego, będzie stawać się dyskusją o utworze. Chociaż uważam, że wszelka dramaturgia jest przemocą i że takie pojęcie jak konflikt zostaje skonstruowane w spektakl bezpośrednio za pomocą przemocy, ale o tym będę mówił później. Pozostaje kwestia, czy spektakl powinien zakończyć się na scenie, czy też, przyjmując wzajemne oddziaływanie między „ty" a „ja", poprzez „wzajemny dotyk" między fikcją a rzeczywistością będzie tworzyć nową fikcję.

WIEGENSTEIN: Skoro o tym mówimy, to przyznam, że według mnie aktor „nie powinien dotykać" widza. Przyjaźniłem się z Walterem Benjaminem osobiście i myślę, że jego pogląd na teatr jest aktualny również dzisiaj.

JA: To znaczy?...

WIEGENSTEIN: To znaczy, że eksperymenty zespołu The Living Theatre wcale nie są teatrem, lecz tylko happeningiem.

JA: Kiedy oglądałem *Paradise Now*, jeden z widzów krzyknął: „Przestańcie, bo to nudne!" Na to jeden z aktorów odkrzyknął: „Jeśli to nudne, to dlaczego nie wystąpisz i nie zrobisz tego ciekawiej?!" Sam spektakl również ma w sobie jakąś część, która może być tworzona we wzajemnym oddziaływaniu i można go rekonstruować na wszelkie sposoby. Sposobów docierania do „rzeczywistości mitycznej, która jeszcze się nie pojawia" jest tyle samo, ilu jest widzów w spektaklu jednego wieczoru. Teatr, który pan ma na myśli, jest czymś takim, gdzie autor jednostronnie monopolizuje tematy i środki przekazu i narzuca je widzom. Jednak takie myślenie jest klasowe i mogłoby być jedynie psem pilnującym jednej historii.

WIEGENSTEIN: Jednak nigdy nie zrodzi się tam równe oddziaływanie wzajemne, ponieważ widzowie nie wiedzą, co ich czeka, natomiast aktorzy, doskonale o tym wiedząc, „czyhają" na nich. Czyli jest to inny rodzaj manipulacji, zwany wzajemnym oddziaływaniem, i na tym polega pułapka.

JA: Ale ta pułapka jest pułapką wyobraźni, założoną po to, żeby zorganizować przypadkowe spotkanie. Zwłaszcza w naszym przypadku samo „spotkanie" jest dramaturgią i myślimy, że twórczość teatralna polega właśnie na tym, żeby w tym celu wypróbować wszelkie możliwe środki.

Jeśli chodzi o mnie, to odnoszę wrażenie, że dziwnym jest, kiedy widzowie są anonimowi, a jedynie grający aktorzy podają swoje imiona. W gruncie rzeczy widzowie również powinni pokazać swoje twarze, „nazwać się" i w ten sposób powinni znaleźć utożsamienie [ze sobą nawzajem] w spotkaniu. Ponieważ Brecht wyobcowywał widzów, oddzielając ich od postaci scenicznych, nie zgadzał się na jakiekolwiek wczuwanie się w rolę i próbował zawsze spokojnie oddzielić ich od siebie, kreował widzów jako outsiderów. Produkował masowo „ludzi niebędących ty", którzy cofali się do własnych odosobnionych indywidualnych wnętrz, korzystając z wiedzy jako jedynego pośrednika. Taki purytanizm jedynie zapewniał tym, którzy umieją rozumieć świat tylko jako symbol, pewną formę umożliwiającą wyobcowanie się. Uważam, że

miejsce teatralne polega na tym, żeby czasami bić tam widzów, hipnotyzować ich lub pieścić, i pozwalać im na pozyskanie identyfikacji (utożsamienia) [ze sobą nawzajem] poprzez podzielanie tych samych doświadczeń, których nie można przełożyć na wiedzę.

4. Półświat widzów

WIEGENSTEIN: Moja żona ma zapalenie oskrzeli. Przez to ten nienormalny wyziew dymu całkiem uszkodził jej gardło.
JA: Ale dlaczego przyszła na nasz spektakl osoba, która ma zapalenie oskrzeli? Myślę, że pańska żona zapewne nie uczestniczyłaby w demonstracji, dopóki nie wyleczyłaby zapalenia oskrzeli. Bo można przypuszczać, że gdyby grupa demonstrantów starła się z policją, która mogłaby rzucić gazem łzawiącym, a to pogorszyłoby jej stan zdrowia. Myślę też, że pańska żona nie uczestniczyłaby ani w pływaniu, ani w tenisie, dopóki nie wyleczyłaby się z zapalenia oskrzeli. A więc dlaczego mimo to przyszła do teatru?
WIEGENSTEIN: Myślę, że kierowała się przekonaniem, że widownia jest strefą bezpieczną. Przynajmniej do tej pory tak było.

Jednak fakt, że widownia to ‹strefa bezpieczna›, jest tradycją teatru nowoczesnego, a po Antoninie Artaudzie nadawanie widowni charakteru wywołującego współuczestnictwo tak samo, jak to ma miejsce w czasie demonstracji, nie należało do rzadkości. Nawet jeśli widzowie nie są „dotykani", to zostają nagle oświetleni reflektorami lub zalani wodą, albo zwyzywani.

W *Publiczności zwymyślanej* Petera Handke widzowie zostają zwyzywani, wyśmiani, wytykani palcami, a czasem opluci. W *Balkonie* Jeana Geneta widzów wypędzają z przedstawienia ostatnią kwestią: „Teraz wracajcie do domu, gdzie wszystko, bądźcie pewni, będzie jeszcze bardziej fałszywe niż tutaj..."[707] Tego typu próby nie służą tylko „zemście na burżuazji zwanej widzem", ale można powiedzieć, że stanowią też „zastrzyk" zachęcający do wzajemnego spotkania.

Próbą z widzami, mającą na celu wzajemne oddziaływanie, którą kilkakrotnie podejmowaliśmy przed *Jashūmon* [Szkodliwe wyznanie], było „zmuszenie ich do nazywania się". Chodziło o wypróbowanie, czy uda się włączyć widzów do stanu

[707] Jean Genet, *Balkon*, przeł. Maria Skibniewska i Jerzy Lisowski, [w:] Jean Genet, *Teatr*, przeł. Jan Błoński, Jerzy Lisowski i Maria Skibniewska, PIW, Warszawa 1970.

świata jako rytuału w teatrze i dzielić z nimi fikcję, zamiast podejmowania przez aktorów codziennej rzeczywistości widzów.

„GWIŻDŻĄCY: Teraz będziemy wykonywać próbę do «eudajmonologii»[708] na zasadach futbolu amerykańskiego. Mimo że tak mówię, nie znaczy to oczywiście, że będziemy grać. Zwykle pragniemy czegoś, co nas potwierdzi. Taką właśnie rzeczą jest, na przykład, ta piłka. Ta piłka! Chodzi o taki trening, by dzięki akcji podaniowej przekroczyła ona linię punktową i została wniesiona do pola punktowego, co będziemy uważać za spektakl przedstawiania samych siebie.

Piłka będzie wyrzucona z widowni. Możecie mówić tylko wtedy, gdy trzymacie w ręku piłkę. Nie można tu jednak wykonywać akcji biegowych, tylko podaniowe. Jeżeli nie uda się podać piłki innym, to znowu wróci ona do rąk widzów. Trzymanie piłki w ręku dłużej niż przez minutę jest zabronione.

Mężczyźni (aktorzy) 1, 2, 3, 4, 5
} ustawiać w szeregu
Kobiety (aktorki) 1, 2, 3, 4, 5

(Formacja obrony w stylu Oklahomy[709] lub typu 5-4. Czterej zawodnicy linii (E, T, T, E), a także środkowy guard dołączają i przeciwstawiają się centralnemu atakowi. Gwizdek. Mówi osoba, która otrzymała wrzuconą z widowni piłkę i podaje ją do innych w ciągu jednej minuty.)

‹PRZYKŁADY›

MĘŻCZYZNA 1: Szukam przyjaciela na stałe. Z tej strony mężczyzna, mam czterdzieści dwa lata, chcę uczciwego obcowania. Nie będę sprawiać kłopotów.

---

[708] Terayama używa tutaj jap. wyrazu: *kōfuku-ron*, który można tłumaczyć nie tylko jako „eudajmonologię", ale również „rozprawę o szczęściu". Jest więc możliwe, że nawiązuje do książek, których przekłady japońskie noszą ten sam tytuł *Kōfuku-ron* [rozprawa o szczęściu]: *Glück* (1891) autorstwa Carla Hilty'ego (1833-1909), szwajcarskiego filozofa i prawnika; *Propos sur le bonheur* (1928) autorstwa Émile'a Chartiera, zwanego „Alain" (1868-1951), francuskiego filozofa i dziennikarza; oraz *Conquest of Happiness* (1930) autorstwa Bertranda Russella (1872-1970), brytyjskiego filozofa, logika i matematyka.

Warto też przypomnieć, że Terayama w 1969 r., zaraz po spektaklu *Jidai-wa sākasu-no zō-ni notte* [Epoka jedzie na cyrkowym słoniu], wydał swoją książkę, zatytułowaną *Kōfuku-ron* [Rozprawy o szczęściu], w której omawiał wymienione wyżej książki o szczęściu.

[709] W futbolu amerykańskim nie ma takiego rodzaju gry. Autorowi chodziło najprawdopodobniej o XIX-wieczną muzykę folkową zwaną „*Oklahoma mixer*", której prawdziwym tytułem jest „*Turkey in the Straw*". Jest ona w Japonii bardzo znana i popularna. Tańczy się przy niej w parach, zmieniając po kolei partnerów.

MĘŻCZYZNA 2: Przyjemność tylko dla chłopców! Jestem pewien, że zadowolę Twoje ciało i duszę. Oczywiście, zachowam dyskrecję. N.K z Saitamy.
MĘŻCZYZNA 3: Czekam na listy. Mam liczne hobby - znaczki, fotografie nagich mężczyzn, zadawanie cierpień przez wiązanie przepaski biodrowej *fundoshi* itd. Mogę dzielić swe zainteresowania z osobą o podobnych preferencjach. Narcyz z Fukuoki."

To fragment spektaklu *Jidai-wa sākasu-no zō-ni notte* [Epoka jedzie na cyrkowym słoniu], którego premiera wystawiona została przez Tenjō-sajiki w 1969 roku. Pewnego dnia w małym teatrze piłka, którą na początku rzucali do siebie nawzajem aktorzy, została wrzucona na widownię i odtąd stało się regułą, że widzowie „nazywają się", trzymając piłkę. Dzień po dniu „widzieliśmy twarze widzów". Chociaż nie każdego dnia wywoływało to pewne budowanie napięcia jako spektaklu, to jednak było dla występujących doświadczeniem ożywczym. Teraz pokazywali swoje twarze widzowie, którzy dotąd nigdy się nie ujawniali, ponieważ tkwili w ciemnościach jako „nieokreślona wielka liczba anonimowych" sędziów albo podglądaczy. „Spotkanie" ma przed sobą więcej możliwości.

Skoro zaczęliśmy od tego, by „widzieć twarze widzów", to pozostało nam jedynie znalezienie sposobów utożsamienia się z widzami i polaryzacji.

JA: Przewożąc widzów autobusem, a czasami karmiąc ich zupą z lekiem nasennym przy stole podczas spektaklu i usypiając ich, a także zamykając ich w pokoju i zadając im zagadki, tworzyliśmy spektakle, które nie zaistniałyby, gdyby widzowie sami ich nie uzupełnili. Na przykład, w spektaklu *Garigari-hakase-no hanzai* [Przestępstwo doktora Garigari] widzowie mogli oglądać jedynie niewielką część spektaklu i wymagano od nich uzupełnienia pozostałej części za pomocą wyobraźni. Celem było pozwolenie im na poznanie faktu, że mity czy iluzje są niezwykle ważne dla osoby, która próbuje integralnie rozumieć świat.

Chodzi o to, że w każdym przypadku możemy jedynie tworzyć połowę spektaklu, a drugą połowę tworzą widzowie.

5. Widzowie w poszukiwaniu postaci scenicznych

„Wy jesteście tematem. Jesteście ośrodkiem naszego zainteresowania”[710] - mówi jeden aktor, wskazując na widzów. – „Nie będziecie jednostkami. Nie macie znaków szczególnych. Nie macie odrębnych fizjonomii. Nie jesteście tu osobowościami. Nie macie odrębnych charakterów. Nie macie własnych losów. Nie macie historii. Nie macie przeszłości. Nie ścigają was listy gończe. Nie macie nawet doświadczenia życiowego. Wy posiadacie za to doświadczenie teatralne.”[711]

Inny aktor mówi, wskazując na widzów: „Posiadacie szablonowe wyobrażenie, z którym przyszliście do teatru. Zgodnie z szablonem wyobrażacie sobie, że tutaj jest «góra», a u was «dół». Macie szablonowe wyobrażenie o dwóch światach. Macie szablonowe wyobrażenie o świecie teatru.”[712]

„Na stojąco można łatwiej dogadywać. Zgodnie z anatomią ciała docinki z pozycji stojącej byłyby dowcipniejsze. Moglibyście łatwiej zaciskać pięści. Wasz duch przekory mógłby się łatwiej uzewnętrznić. Mielibyście większą swobodę ruchów.”[713]

Na końcu do widzów, którzy zostali zwymyślani i nic z tym nie robili (albo do widzów, którzy reagowali lub wyli), aktor kieruje ostatnią wypowiedź: „Byliście aktorami o własnych profilach. Wy - małpiarze, wy - bez ojczyzny, wy - łamistrajki, wy - rewolucjonerzy, wy - zacofańcy, wy - osrywacze własnych gniazd, wy - wewnętrzni emigranci, wy - defetyści, wy - rewizjoniści, wy - odwetowcy, wy - intelektualiści, wy - nihiliści, wy - pacyfiści, wy - faszyści, wy - militaryści, wy - indywidualiści, wy - kolektywiści, wy - politycznie niedojrzali, wy - opozycjoniści, wy - sprzeciwiacze, wy - efekciarze, wy - antydemokraci, wy - żebracy oklasków, wy - przedpotowe monstra, wy - klakierzy, wy - członkowie klik, wy - motłoch, wy - pomyje.”[714] „Wy - figury z gabinetów. Wy - udawacze charakterów. Wy - udawacze ludzi. Wy - wielkoświatowi teatralnicy. Wy - cisi dziedziczący ziemię. Wy - krzykacze Pana Boga. Wy - wieczni fantaści. Wy - zaklinacze Pana Boga. Wy - masowe wydanie. Wy - naklejki. Wy - milowe kamienie historii teatru. Wy - pełzająca zarazo. Wy - nieśmiertelne dusze. Wy - którzy nie jesteście z tego świata. Wy - światowcy. Wy - pozytywni bohaterowie. Wy - przerywacze ciąż. Wy - negatywni bohaterowie. Wy - bohaterowie codzienności. Wy -

[710] Peter Handke, *Publiczność zwymyślana*, przeł. Helmut Kajzar, „Dialog” 1969, nr 6 (158), s. 51.
[711] Ibid., s. 51.
[712] Ibid., s. 52.
[713] Ibid., s. 55.
[714] Ibid., s. 62. Po kwestii: „Byliście aktorami o własnych profilach.” Terayama dodaje też: „Reagowaliście zgodnie z naszymi oczekiwaniami”. Co więcej - w cytacie Terayamy brak niektórych określeń. Być może patrzył na inną wersję tłumaczenia.

na świeczniku wiedzy. Wy - zmatolona arystokracjo. Wy - przgniłe mieszczaństwo..."[715] (ciągnie się jeszcze dalej bez końca).

To spektakl *Publiczność zwymyślana* (*Publikumsbeschimpfung*) Petera Handke. Kiedy obejrzałem go w Forum Theater w Berlinie, widzowie nie za bardzo wiedzieli, co robić, ponieważ byli wciągnięci w spektakl zarówno wtedy, kiedy się odzywali, jak też wtedy, gdy się nie odzywali, więc roześmiali się, a w końcu musieli poprzestać na sobie samych – „aktorach o własnych profilach". Generalnie widzowie w teatrze bronią samych siebie tak, że zakrawa to na przebiegłość i mogą sobie pozwolić na bycie „zwiedzającym zoo", ale nie chcą wchodzić do klatek. Dlatego zdarza się, że „ten właśnie instynkt samoobronny publiczności powoduje, że nowa sztuka, która zamierza wywołać u widza rozpad wewnętrzny i która zostaje jedna po drugiej zaaprobowana w imieniu mody i pozbawiona kłów, zostaje wrzucona do klatki historii." (Tōno Yoshiaki[716], *Gendai kanshū-ron* [O publiczności współczesnej]).

Dla nas jednak koniecznym jest wyniesienie na zewnątrz teatru „wrzuconych do klatki historii" albo wciągnięcie widzów do klatek - bez jednego i drugiego nie zaistnieje „spotkanie". Zatem pojawia się potrzeba, by zacząć przede wszystkim od badania klatek. Na przykład, kompozytor John Cage uważa rozpad wewnętrzny u widzów za część ‹muzyki› i obarcza ich odpowiedzialnością za część przedstawienia. To znaczy, że na podłodze widowni rozstawia bezładnie tyle urządzeń - radio, magnetofon, gramofon, sprzęt fotoelektroniczny, generator małej częstotliwości, odbiornik krótkofalowy, wzmacniacz akustyczny itd. - że można go nazwać „szalonym naukowcem z filmu o *Frankensteinie*". Sposób w jaki widzowie swobodnie bawią się nimi, albo przy nich rozmawiają lub śmieją się, albo w ogóle wydają jakieś dźwięki, łączy się z ‹wykonaniem muzycznym› Johna Cage'a i Davida Tudora, którzy manipulują tymi urządzeniami - w ten sposób powstaje dzieło.

Na Experimenta 3 (Międzynarodowy Festiwal Teatru Eksperymentalnego), który odbył się we Frankfurcie w 1969 roku, w dziele pt. *To dzieje się tylko raz*, wystawionym głównie przez profesora Brauna[717] i innych również przeprowadzone było podobne doświadczenie kliniczne. Kiedy w TAT (Theater am Turm) podniosła się kurtyna, na

[715] Ibid., s. 62.
[716] Tōno Yoshiaki (1930-2005) - japoński krytyk sztuki. Cytaty tutaj przytoczone pochodzą z: Tōno Yoshiaki, *Gendai kanshū-ron - konnichi-no geijutsu-ga mezasu mono* [O publiczności współczesnej - do czego zmierza dzisiejsza sztuka], „Tenbō" [Widok] 1967, nr 102, s. 95-108.
[717] Prawdopodobnie chodzi o Karlheinza Brauna (1932-), niemieckiego teatrologa.

scenie widać było zwykłą scenografię. Ponieważ była to scenografia, przy której mógłby się zacząć spektakl *Hedda Gabler* albo *Nora czyli dom lalki*, to widzowie, którzy przyszli oglądać Experimenta, roześmiali się. Jednak nawet kiedy upłynęło dziesięć minut od odsłonięcia kurtyny, nie pojawiła się ani Nora ani Hedda i widzowie zaczęli się oburzać. W końcu młoda para zniecierpliwiła się, wbiegła na scenę i usiadła naprzeciwko siebie na sofie. Mężczyzna zapalił papierosa, który był leżącym na stole „rekwizytem", a kobieta patrzyła na mężczyznę z podziwem. Na scenę wszedł inny mężczyzna i pokazywał jak powoli się przechadzał. Był też mężczyzna, który wszedł pod światło reflektora i zaczął czytać *Kapitał* Marksa. Ludzie ci przestali być biernymi świadkami, smakoszami zadowolonymi z samych siebie i stali się męczennikami teatru uczestnictwa. Próbowali rozbić harmonijną relację między „oglądać" i „być oglądanym". Tutaj dramaturgia istniała jedynie jako „miejsce" i działała w taki sposób, że ktokolwiek tylko wszedł na scenę, mógł pozyskać mit. Widzowie, którzy nie mogą zainteresować się „spektaklem", nie mogą zostać nawet „widzami spektaklu". Nie ma tu miejsca - i w żadnym świecie nie powinno być - dla koncepcji „nieokreślonych wielkich liczb" czy jakichś „wszelkich".

Jak pisze Rosenberg[718], „teoria o tym, co sztuka mogłaby przekazać każdej publiczności, jest staroświecka i bezużyteczna tak samo, jak myśl o tym, żeby zaskoczyć i wzywać reprezentującą wszystkich zjawę." Na wystawach - rzeźby lub urządzeń akustycznych, które uruchamia się na skutek przejścia publiczności, mobili przekształcających się za dotknięciem ręki oraz „drugiej strony lustra"[719], która stanowi półkulę, gdzie nie ma Alicji, i gdzie za pomocą elektryczności odbija się cała publiczność - wybrani zostają z publiczności wystawy połowicznie wyspecjalizowani goście. Tak też spektakl wymaga „spotkania" i podziela zbiorową iluzję poprzez wybranie widzów poszukujących postaci scenicznych. Jeśli „spotkanie" nie przemienia świata wewnętrznego drugiego człowieka, jest jałowe. Żadna ekspresja nie potrzebuje ani otaczających ją „zwiedzających zoo", ani biernych widzów w bezpiecznej strefie, a „system przedstawicielski" ekspresji musi zostać odrzucony daleko od polityki - dwa razy dalej niż stąd do Morza Śródziemnego.

Zagadnął mnie dziennikarz gazety „Abendzeitung".

[718] Prawdopodobnie mowa o Haroldzie Rosenbergu (1906-1978), amerykańskiego krytyka sztuki.
[719] Nawiązanie do powieści Lewisa Carrolla *Po drugiej stronie lustra*, której japoński tytuł brzmi: *Kagami-no kuni-no arisu* [Alicja w krainie lustra].

DZIENNIKARZ: Czy to znaczy, że pański „spektakl" jest przemądrzałą zabawą wyłącznie dla wybranych szczególnych gości oraz dla pana i zespołu, i staje się czymś takim jak ‹przyjęcie›?

JA: Myślę, że może być on raczej podobny do magicznego obrzędu niż do ‹przyjęcia›. Przynajmniej w świadomości widzów.

DZIENNIKARZ: Czy mógłby pan to bliżej wyjaśnić?

JA: Z zainteresowaniem przeczytałem artykuł M. Maussa pt. *Elementy magii*[720]. Było tam napisane, że „czarownikowi przyznawane są często kwalifikacje przez społeczność magiczną, do której należy, a z reguły przez społeczeństwo w ogóle. Czynności są obrzędowe i powtarzają się w oparciu o tradycję. Niektóre wyobrażenia są zapożyczone z innych dziedzin życia społecznego, na przykład idea istot duchowych (wykazanie, czy ta idea jest, czy też nie jest wytworem doświadczenia jednostkowego pozostawiamy studiom bezpośrednio odnoszącym się do religii)"[721]. Myślę, że w tym przypadku można uważać „czarownika" za aktora, całą magię za teatr, a masy, które ją kształtują, za widzów. To dlatego, że teatr zostaje wyrzucony poza codzienne rzeczywiste społeczeństwo, ponieważ jest fikcją, a jednocześnie w swojej naturze nie jest niczym innym jak zbiorowym zjawiskiem widzów. Aby kształtować jednego aktora jako „postać sceniczną" ze świata zewnętrznego, widzowie muszą podjąć się „konstruowania" w izolacji w sposób niezwykle indywidualny, tajemniczy, a także fragmentaryczny i samowolny. To złoży się na zbiorową opinię publiczną i wskazówkę integralnego rozumienia świata.

DZIENNIKARZ: Czy to znaczy, że teatr ma charakter społeczny i codzienny przez to, że jest anty-społeczny i anty-codzienny?

JA: Właśnie tak. I zdarza się tak, że „teatrowi" nadaje istnienie (w takiej samej strukturze co magii) zbiorowa opinia publiczna grupy odizolowanych od siebie widzów. Osobiście mam duże wątpliwości co do tego, czy Walter Benjamin i Bertolt Brecht mieli rację, zbliżając teatr do „edukacji". Jeżeli mamy z czymś porównać teatr, to myślę, że z upolitycznioną formą „tajemnego obrzędu" (*occultisme*) albo „spirytyzmu" (*spiritualisme*). To dlatego, że „postacie sceniczne" nie istnieją tam z góry jako nauczyciele, ale są niczym innym jak zjawy, które zostają wyszukane i wymyślone przez widzów.

---

[720] Chodzi o rozdział trzeci: *Elementy magii* w części pierwszej: *Zarys ogólnej teorii magii* z książki Marcela Maussa *Socjologia i antropologia*.

[721] Marcel Mauss, *Socjologia i antropologia,* przeł. Marcin Król i in., Warszawa 1973, s. 118.

6. Widzowie nie chcą być edukowani

Walter Benjamin pisze, że opowiadanie obecnej sytuacji teatru nie polega na opowiadaniu dramatu, lecz na opowiadaniu miejsca teatralnego. „Chodzi o likwidację kanału dla orkiestry. Przepaść, która oddziela aktorów od publiczności jak umarłych od żywych, przepaść, której milczenie potęguje wrażenie wzniosłości w dramacie, a której brzmienie podnosi nastrój rauszu w operze, ta przepaść, która wśród wszystkich elementów sceny najtrwalej zachowuje ślady swego sakralnego początku, stała się niefunkcjonalna. Jeszcze scena leży na podwyższeniu, ale już nie wyłania się z niezmierzonych głębi; przekształciła się w podium. Na tym podium trzeba się urządzić."[722] (*Was ist das epische Theater - Co to jest teatr epicki?*)

Urodziłem się w drugiej połowie lat 1930., kiedy ten artykuł został napisany. Kiedy doszedłem do wieku gdy używa się rozumu, w „miejscu teatralnym" nie było już kanału dla orkiestry. Dorastałem w czasach, które „w ogóle nie znają Wagnera" i zdobywałem „wykształcenie teatralne" dzięki wędrownym artystom, widowiskom, striptizom i cyrkom oraz spektaklom *kabuki* i szkolnym festiwalom sztuki. Benjamin napisał, że „jeszcze scena leży na podwyższeniu". Lecz w naszym teatrze scena nie znajdowała się już na wyraźnym podwyższeniu. Nie tylko „nie wyłaniała się z niezmierzonych głębi", ale została nawet zrównana z widzami, a z miejsca teatralnego z powodzeniem udało się nam wyrzucić mentorskie „podium".

Dzisiaj Walter Benjamin też już nie żyje.

Ich [= W. Benjamina i B. Brechta] rola polegała jedynie na takim reformowaniu, by współpracować ze swoją epoką. Dwaj „B" wypędzili ze sceny również sensacyjną fabułę oraz tragicznego bohatera. Wypędzili też „Arystotelesowską *katharsis*, [...] koncepcję uwolnienia się od afektów dzięki identyfikacji ze wzruszającym losem bohatera" [723]. Tym razem jednak nadeszła nasza kolej na wypędzenie tych dwóch „B".

JA: W teatrze epickim Brechta widzom nakazuje się mieć „wolne od napięcia

[722] Walter Benjamin, *Co to jest teatr epicki?* [pierwsza wersja], przeł. Krystyna Krzemień-Ojak, [w:] *Brecht w oczach krytyki światowej*, wyb. Roman Szydłowski, red. serii Henryk Krzeczkowski, PIW, Warszawa 1977, s. 14.
[723] Walter Benjamin, *Co to jest teatr epicki?* [druga wersja], przeł. Krystyna Krzemień, „Miesięcznik literacki" 1976, nr 6 (czerwiec), s. 52.

zainteresowanie”[724], a ich zdolność wczuwania się w rolę wcale nie jest uważana za ważną. Ale czym właściwie jest „wolne od napięcia zainteresowanie”? Brecht mówi, że polega ono na posiadaniu zdolności do poczucia obcości (*Verfremdung*) [725]. By „rozumieć” spektakl jako sytuację, a nie jako fabułę. Na przykład w teatrze epickim Brechta często widzi się „przerwy”. Te „przerwy” są okazją do wyobcowania. Przerywa się grę aktorską „w chwili przewidzianej na to, by tłum położył zdania na szalę wagi”[726]. Tylko że wtedy widzom nie nakazuje się czuć, ale rozumieć „gesty” i kwestie - czyli obiektywne tworzywo, które zostało im dane. Tutaj widzom nakazuje się koncentrację wyłącznie na tym, żeby „używając rozumu wprawiać w ruch ciało”, a zakazuje się im tego, by „używając ciała wprawiać w ruch rozum”. Widoczne jest tu myślenie kastowe, polegające na „edukowaniu” widowni z góry sceny i daje się zauważyć wzorowanie się na aktorach i reprodukowanie ich czynów.

W teatrze epickim Brechta doświadczenie nie zostaje przekazane jako takie. Doświadczenie najpierw zostaje przetłumaczone na wiedzę. Następnie podlega obróbce tak, by było reprodukowalne, do tego stopnia, żeby widzowie mogli cytować dane gesty. Szybkość przekazu spada, ruchy aktora stają się bardziej sporadyczne. To dlatego, że „musi on umieć oddzielać swoje ruchy jak zecer słowa”[727]. Gra aktorska ma w założeniu odebranie jej przez widzów jako wiedzy i „przywrócenie” jej jako doświadczenia dającego się ponownie zacytować w codziennej rzeczywistości.

„Nie pamiętaj o żadnej sprawie
dłużej, niż ona trwa.”[728]

Tak śpiewa ciocia Begbick z gospody w *Człowiek jak człowiek*, ale teatr epicki Brechta nie powstaje, dopóki nie zostaje zrekonstruowany we wspomnieniu. Na zewnątrz sceny oraz na widowni istnieją dwa rodzaje doświadczenia, a wewnątrz sceny oraz na widowni istnieje mieszanina dwóch rodzajów wiedzy. Jednak jeśli sala teatralna jest „klasą szkolną”, scenariusz - podręcznikiem, a gra aktorska - materiałami

[724] Ibid., s. 52.
[725] Wyrażenie to zostało wzięte z teorii Brechta, który mówi o efekcie obcości. Japońskie tłumaczenie „efektu obcości” brzmi tak, jak „udziwnienie”, „uniezwyklenie”, o którym mówił formalizm rosyjski.
[726] Za: Walter Benjamin, *Co to jest teatr epicki* [druga wersja], op. cit., s. 53.
[727] Walter Benjamin, *Co to jest teatr epicki* [pierwsza wersja], *op. cit.,* s. 25.
[728] Bertold Brecht, *Człowiek jak człowiek*, przeł. Roman Szydłowski, [w:] Bertold Brecht, *Dramaty*, przeł. Roman Szydłowski i Witold Wirpsza, PIW, Warszawa 1970, s. 56.

dydaktycznymi, to konsekwentnie widzowie są nikim więcej niż uczniami, nieskończenie oddzielonymi od rzeczywistości teatralnej, przedstawionej na scenie.

JA: Wyraz: „widz" kładzie nacisk na „oglądanie" w przeciwieństwie do wyrazu: „*audience*", który kładzie nacisk na „słuchanie". Ci, którzy gromadzą się w teatrze, są ludźmi, próbującymi rozumieć świat poprzez „oglądanie" - ale na czym w ogóle polega „oglądanie"? Jeśli człowiek próbuje nawiązywać kontakt ze światem wyłącznie poprzez patrzenie, to staje się on jedynie „dziurą w ścianie, niezauważalną i znajdującą się w kącie" i myślę, że nie jest to niczym innym jak samoalienacją. Outsider to sprawa społeczna, to nie sprawa spektaklu. Nie chcę być obserwowany przez tysiące par oczu, ale pragnę „spotkać" tysiące ludzi. Bo ja sam nie jestem niczym innym jak bytem relacyjnym, a tę relację organizuje właśnie wyobraźnia teatralna.

Sposób poznawania, który zastępował całościowe doświadczenie „oglądania", osiągnął szczyt dzięki jednemu wynalazkowi, powstałemu we Włoszech - *camera obscura* (ciemne pudełko). W tych samych czasach, kiedy w Niemczech Gutenberg wynalazł maszynę do drukowania Biblii, co włożyło kneble poetom do ust i uczyniło minstrelów niemymi, włoskie *camera obscura* wytworzyło perspektywę i zrodziło widzów, którzy „przy pięknej pogodzie wiercą dziurę w ścianie pokoju i podglądają zewnętrzne pejzaże, odbijające się do góry nogami na przeciwległej ścianie".

„Widz", będący podglądaczem w zamkniętym pomieszczeniu, począwszy od widza filmu a skończywszy na podglądaczu z *Piekła* Barbusse'a, nawiązywał kontakt ze światem poprzez „oglądanie" i tłumaczył wszystko na „rzeczywistość w ciemnym pudełku", ale przez to czynił siebie samego outsiderem i oddalał się od innych doświadczeń, takich jak „słuchanie", „wąchanie", „dotykanie" i „smakowanie". Jeśli chodzi o mnie, to za stratę jednorazowości potępiam teatr, w którym wszystkie ruchy ciała i gra aktorska w spektaklach podlegają obróbce tak, by były „reprodukowalne", i istnieją nie jako czyny same w sobie, lecz jedynie jako materiały dydaktyczne traktujące o czynach. Jednocześnie krytycznie odnoszę się do myśli o próbach przekazywania tych gestów i ruchów ciała wyłącznie poprzez „oglądanie", czyli o zastąpieniu jednej wartości drugą. Niewidomi też mają prawo zostać „widzami" a możemy przecież mieć też do czynienia z sytuacją przeciwną, kiedy poprzez „oglądanie" świat stanie się niewidzialny (istotnie np. w spektaklu *Planetarium* Nathalie Sarraute, który oglądałem w małym teatrze w Kopenhadze, od początku do końca w całkowitym zaciemnieniu nie

było nic widać i był to spektakl, w którym widzowie, nawet gdyby byli niewidomymi, mogli słuchać, przeczuwać i dotykać).

Nie zgadzam się na to, że w miejscu teatralnym znajduje się „podium", a jednocześnie również zaprzeczam temu, jakoby teatr jako środek dydaktyczny podporządkowywał się politycznemu przeznaczeniu. Ponadto nie mogę przestać wątpić w takie anty-katharsisowe myślenie intelektualistów, że „edukacja" próbuje mieć łączność ze światem tylko za pośrednictwem wolnego od napięcia zainteresowania oraz „oglądania".

Zespolenie wszelkich doświadczeń i zastąpienie ich „oglądaniem" stanowi przeszkodę w integralnym rozumieniu świata i powoduje nadmierne podkreślenie oddziaływania intelektualistycznego. Właściwie jacy dramatopisarze czy aktorzy w ogóle mają prawo edukować widzów? Tradycja od czasów, kiedy nowoczesność naszego kraju zmierzała do dorównania Europie w ciągu zaledwie stu lat i brała za wzór „teatr rudowłosych" po to, by uczyć się jak nosić garnitur, zakładać buty i zachowywać się przy stole - czyli tradycja teatru oświeceniowego, zapoczątkowana przez Tsukiji Shōgekijō [Mały Teatr w Tsukiji], pod względem struktury odziedziczona, istnieje nawet na dzisiejszych scenach zespołów, takich jak Bungaku-za [Zespół Teatralny Literatura], Haiyū-za [Zespół Teatralny Aktorzy], Mingei [Zespół Teatralny Sztuka Ludowa] itd. Oświecenie w modzie przemieniło się w oświecenie w sposobie życia, a aktorzy pokazują „gesty" na scenie. Gesty są zaproponowanymi praktycznymi odpowiedziami jako poradami na życie dla widzów. Benjamin powiada, że gest „w przeciwieństwie do działań i poczynań ludzi ma dający się oznaczyć początek i możliwy do ustalenia koniec. To zamknięcie w ściśle ograniczonych ramach każdego elementu postawy, która przecież jako całość znajduje się w potoku życia, jest nawet jednym z podstawowych dialektycznych fenomenów gestu"[729], ale gra aktorska z tego powodu, że staje się gestem, staje się rzeczywistością zastępczą i sprawia, że wszystko zostaje sprowadzone do szkieletu. „Reprodukcja" uczuć, co brzmi przerażająco, powstaje na skutek rozumnego sądu oraz interpretacji rzeczywistości przez grających i spektakl, sam nie będąc „spotkaniem", zostaje wystawiony jako materiał praktycznej nauki dla „spotkania". Ideologom wspierającym teatr „do oglądania" chodzi o to, żeby w końcu poprzedzić istnienie istotą[730], uspołecznić zamiar twórcy i przekazać go

[729] Walter Benjamin, *Co to jest teatr epicki?* [pierwsza wersja], *op. cit.,* s. 16.
[730] Nawiązanie do słynnego filozoficznego założenia Jeana-Paula Sartre'a (1905-1980): „Istnienie poprzedza istotę". Według Terayamy w teatrze Brechta wygląda na to, że „istota poprzedza istnienie".

jednokierunkowo ze wzniesionej sceny. Dokładnie mówiąc, widzowie nie „oglądają", lecz „zostają zmuszeni do oglądania", a wolność widzów jest czymś, co jest dostępne tylko jako czyn „wspominania", jako powtórzona komedia[731]. Ale spektakl kończy wszystko za pierwszym razem. „Spotkania" nie da się powtórzyć. To dlatego, że w miejscu teatralnym rzeczywistość jest tak „szybka", że wyprzedza wspomnienia.

„Nie pamiętaj o żadnej sprawie
dłużej, niż ona trwa."[732]

7. Usypiamy widzów

DZIENNIKARZ: Powiedział pan, że można tworzyć jedynie połowę spektaklu, a drugą połowę tworzą widzowie. Powiedział pan też, że nie wystarczy poprzestać na „oglądaniu". Ale nawet gdyby widzowie „dotykali" lub „byli dotykani", to myślę, że za pomocą rąk czy przez skórę oglądaliby tylko i w gruncie rzeczy byliby biernymi świadkami. Patrząc od strony spektaklu, nic nie zmieniałby fakt, że są stroną trzecią.
JA: Ja nie uważam reżysera teatralnego za „człowieka wystawiającego", ale za „człowieka knującego".
DZIENNIKARZ: W takim razie, co pan knuł do tej pory oprócz „doprowadzania do oglądania"? Proszę, żeby podał mi pan kilka przykładów ze swojej praktyki.
JA: W *Ahen sensō* [Wojna opiumowa] usypiałem widzów, dając im lek. To dlatego, że chciałem stworzyć spotkanie, w którym usunięty zostałby rozumny sąd, ponieważ zawsze pośredniczył on w tradycyjnych spektaklach „do oglądania". Widzowie nie zmieniają się przez interpretację, ale „odbudowują" siebie ze stanu, w którym zostali fizycznie zmienieni.

„‹TEKSTY›
kto
spalił
lalkę
udając, że nie wie, zjadł mięso wołowe

[731] Nawiązanie do słynnego zdania Karola Marksa (1818-1883): „H*istoria powtarza się - najpierw jako tragedia*, *drugi raz jako farsa".*
[732] Bertold Brecht, *Człowiek jak człowiek*, op. cit., s. 56.

ile wołów zostało zabitych
na tyle smaczne
były

pierwsza godzina to masaż
druga godzina też masaż
trzecia godzina też masaż
czwarta godzina też masaż
piąta godzina też masaż
szósta godzina też masaż
siódma godzina też masaż
ósma godzina też masaż
dziewiąta godzina też masaż

Kobieta, która, śpiewając, kiwa ręką. «Chińska Knajpa Leniwej Drzemki». Goście, którzy weszli do knajpy, mają usiąść na krzesłach, ponieważ do tej pory stali. Tutaj - duży stół. Wznosi się piekielny opar z garnka w kuchni. Kucharz miesza rosół z lekiem nasennym. Wypchana wrona. Ułomne kobiety.

(1) Ręce wszystkich siedzących dotykają się nawzajem na stole.
(2) Rosół rozdawany w osobnych miseczkach.
(3) Siedzący go siorbią.
(4) Lista do odmawiania chórem. «Fotografia nadnaturalna. Duchy kontrolne. Plamica krwotoczna. Dusza duchowa. Jasnosłyszenie. Krystalomancja. Znikanie i pojawianie się przedmiotu. Pismo automatyczne. Bilokacja. Egzaminowanie książkowe. Stukanie. Jasnowidzenie zacienione. Wypowiedź w fałszywym języku obcym. Utrata pamięci ostatnich czasów. Wróżenie z laski duszy. Pismo na kamiennej tabliczce. Wymiana dusz. Opętanie. Mowa duchów. Automatyczne rysowanie. Poznanie własnej patologii. Katalepsja. Pismo kopiowane. Spirytyzm.»
(5) Siedzący zaczynają czuć się lekko śpiący.

Nagle - dręczenie pasierba przez macochę, która, łapiąc go za włosy, wlecze po kuchni. Duży garnek rosołu przewraca się, a kot podskakuje. Tylko że nikt nie wydaje głosu, więc wygląda to jak koszmar. Nimfomaniakalna służąca zaczyna jeść kwiaty.

Masochistyczny sługa chce przeobrazić się w mięso i wejść na deskę do krojenia. Kucharz, który usiłuje wyjmować pałeczkami tylko gałki oczne z zupy. Wznoszący się dym. Siedzący, coraz mniej przytomni, padają twarzą na stół i zasypiają."

Ahen sensō [Wojna opiumowa] jest, rzec by można, spektaklem urojenia zbiorowego (*Massenwahn*), w którym na początku zamykamy widzów, a widzowie, szukając wyjścia i poszukując postaci scenicznych, ale przeżywając w kilku miejscach osobne doświadczenia, wytwarzają po trochu obraz nieobecnego mężczyzny „Han" (chiński emigrant). Do tej „Chińskiej Knajpy Leniwej Drzemki" wchodzi mniej więcej trzydziestu do pięćdziesięciu gości. (Przy dużym stole stoi osiemnaście krzeseł; pozostali mają otrzymać w poczęstunku rosół na stojąco.) Zastosowanym lekiem nasennym są tabletki Brovarin, produkowane przez firmę Nippon Shinyaku, po osiem, dziesięć tabletek na jedną osobę. Między „doświadczeniem" w senności a „doświadczeniem" przytomnym wyraźnie widoczna jest różnica. Widzowie zasypiają na stole, a kiedy się budzą, wszystko znika bez śladu - i postacie sceniczne, i scenografia. To coś więcej niż wyobcowanie, bo przecież nawet nie mogą sobie przypomnieć, czy to, co „obejrzeli" było rzeczywistością czy nie. Zatem istnienie może poprzedzać istotę. Takie próby prowadzące do rozpadu wewnętrznej pewności, podobnie jak ‹wykonanie muzyczne› Johna Cage'a i Davida Tudora, zapraszają widzów do wnętrza „klatek" i przemieniają spektakl „do oglądania" w spektakl „do doświadczania". Wystawialiśmy ten utwór przez dwadzieścia jeden dni w Mickery Theater w Amsterdamie, gdzie widzowie, poprzez doświadczenia „zabawy z zagadkami" i „nawiedzonego domu", dzielili ze sobą wyobrażenie nieobecnego mężczyzny. Nasz (zespołu teatralnego i widzów) świat był wypełniony jednym nieobecnym mężczyzną i poprzez czyn szukania tego mężczyzny trwał aż do momentu, kiedy nazwaliśmy siebie nawzajem. Wszystko po to, żeby do „przerwy" w ciągłości codziennej zasady rzeczywistości widzów wtrącić jednonocną erotyczną zasadę rzeczywistości, a przez to przełączyć świadomość widzów z jednej sfery na drugą.

JA: To znaczy w *Ahen sensō* [Wojna opiumowa] nieobecny „Han" podejmował rolę klowna - ponieważ się nie pojawia, nie zostaje obejrzany, ale daje się widzom usłyszeć i dotyka ich. Postępuje tak, żeby wyzwolić ich z niewoli świata, uformowanego ciągłością czasu.

Knucie „usypiania” widzów za pomocą tabletek Brovarin relatywizuje zdolność „oglądania”, wspartą przez ogólny rozum, i rozbraja ich. Chodziło o to, że „klown relatywizuje i rozbraja rozum, i pokazuje drogę prowadzącą do bardziej transcendentalnego rozumu” (Yamaguchi Masao[733], *Dōke-teki sekai* [Klownowski świat]) tak, by poprzez usypianie obudzić widzów z ich drugiego podświadomego snu. W tym samym *Ahen sensō* [Wojna opiumowa] miała miejsce również następująca próba:

„‹TEKSTY›
Widz wchodzi do pierwszego pokoiku i widzi wiszącą tam następującą kartkę:
1 «Proszę przekręcić klucz i wejść do następnego pokoju.»
Widz tak postępuje i w drugim pokoiku widzi następującą kartkę:
2 «Proszę powiesić okrycie wierzchnie na wieszaku i wejść do następnego pokoju.»
Widz postępuje w ten sposób i w trzecim pokoiku na środku widzi żelazne krzesło z pasami, przeznaczone do tortur. Kartka informuje:
3 «Proszę usiąść na krześle.»
Widz postępuje w ten sposób, a wtedy pojawiają się ręce i zrywają kartkę, pod którą wisi kartka z napisem:
4 «Proszę przewiązać nogi paskiem.»
Widz postępuje w ten sposób, a wtedy pojawiają się ręce i zrywają kartkę, pod którą wisi kartka z napisem:
5 «Proszę przywiązać talię.»
Widz postępuje w ten sposób, a wtedy pojawiają się ręce i zrywają kartkę, pod którą wisi kartka z napisem:
6 «Proszę przywiązać szyję.»
Widz postępuje w ten sposób, a wtedy pojawiają się ręce i zrywają kartkę, pod którą wisi kartka z napisem:
7 «Proszę zasłonić oczy tkaniną, leżącą obok.»
Widz postępuje w ten sposób i nie może się już ruszyć, ani nic oglądać. Wtedy pojawia się niewolnik, cały wysmarowany oliwą, i robi związanemu widzowi zdjęcia polaroidem, a potem myje mu nogi.

[733] Yamaguchi Masao (1931-2013) - słynny japoński antropolog. Cytaty tutaj przytoczone pochodzą z: Yamaguchi Masao, *Dōke-teki sekai* [Klownowski świat], „Tenbō” [Widok] 1973, nr 173, s. 20-61.

Po wysłuchaniu muzyki ze spektaklu *Mōjin shokan* [Zapiski ślepca], gdy niewolnik zdejmuje widzowi zasłonę z oczu, przed oczyma widza znajduje się prawdziwy koń!”

To jest scena „Studia Fotograficznego Adonisa” przeznaczonego wyłącznie dla mężczyzn. Mogliśmy pozwolić „doświadczyć” jej tylko jednemu lub dwóm widzom podczas jednej nocy. Tutaj również naszym zamiarem było relatywizowanie rozumu widzów i otwarcie im oczu na rozmaitość spotkań poprzez trwanie w czystej zabawie. To, że mówiliśmy, że „tworzymy jedynie połowę”, oznaczało wybór ich własnego czynu tworzenia spektaklu. Zarówno widzowie „Chińskiej Knajpy Leniwej Drzemki”, jak i widzowie „Studia Fotograficznego Adonisa”, i widzowie „podziemnego więzienia”, i widzowie „stołu operacyjnego”, i widzowie „wraku” - każdy z nich poprzez osobne doświadczenia wykraczał poza swoją własną codzienną rzeczywistość i izolował się w procesie ufikcyjnienia, a cofając się do wnętrza [siebie jako] jednostki indywidualnej, próbował jednocześnie skonstruować jeden „spektakl” jako zjawisko zbiorowe. Tu właśnie potrzebne były oczy dramatycznej wyobraźni, „oglądające, nie widząc” tak, jak w idei bytu duchowego, oraz wydobycie się przez widzów z pozycji „podglądaczy w ciemnym pudełku”, a spektakl przeznaczony był „do dotworzenia w połowie” przez widzów.

Aktor

1. Czy aktor jest substytutem?

Dla widzów teatru nowoczesnego aktor jest człowiekiem, który ich zastępuje (stand for). W zastępstwie widzów realizuje on drugą rzeczywistość i umiera śmiercią widzów. W tym znaczeniu aktor jest „bytem sympatycznym”[734] z widzami i jest tak, „że podobne powoduje podobne względnie że skutek podobny jest do przyczyny”[735].

Dzieje się tak, ponieważ gra aktorska opiera się na tej samej podstawie co magia, czyli na zasadzie podobieństwa. Zarówno gra aktorska, jak i magia, za swój rdzeń przyjmują zasadę homeopatyczną, stosującą naśladowanie.

Dla przykładu - pewien ambitny człowiek myśli o przejęciu władzy we własne ręce, zabijając swojego przełożonego.

„Gdyby się **dokonało**, kiedy się dokona,
niech się dokona
już…
Gdyby ten mord mógł zawiesić następstwa
i odnieść skutek
bez nich -
jeśliby cios, ten jeden cios -
mógł być wszystkim,
sam w sobie,
i końcem wszystkiego -
lecz tutaj,
jedynie tu, na tym brzegu,
na tej mieliźnie
czasu -
można by ryzykować **nawet** życiem
przyszłym…
Lecz sąd w podobnych wypadkach

[734] Określenie „sympatyczny” jest zaczerpnięte z pojęcia antropologii kultury Jamesa George’a Frazera: „magia sympatyczna”. „Sympatia” u Frazera odnośnie do magii to ukryty związek zjawisk czy przedmiotów, który sprawia, iż oddziałując na jeden z nich, wywiera się wpływ i na drugi.
[735] James George Frazer, *Złota gałąź*, przeł. Henryk Krzeczkowski, PIW, Warszawa 1969, s. 37.

czeka nas zwykle
już tu!
Kto mieczem wojuje, ginie od miecza.
Puchar,
napełniony trucizną,
sprawiedliwość zawraca do naszych własnych
ust…" (*Makbet*, Akt I, scena 7)[736]

Zabijany tutaj Król jest wyobrażony przez widzów jako jeden obraz. Zabójstwo jest tylko gestem i na scenie nie leje się prawdziwa krew, a mimo to widzowie w homeopatyczny sposób wystarczająco odczuwają okrucieństwo wydarzenia. Można wnioskować, że magiczność gry aktorskiej podparta jest takim właśnie podobieństwem.

Pogląd ten zgadza się z opinią Frazera, który definiuje magię następująco: „Najbardziej, być może, znanym zastosowaniem zasady, że podobne powoduje podobne, jest dokonywana przez wiele ludów w ciągu wielu stuleci próba okaleczenia lub zniszczenia wroga przez okaleczenie lub zniszczenie jego wizerunku w przekonaniu, że w ten sam sposób, w jaki ucierpi wizerunek, ucierpi również i człowiek i że gdy zginie wizerunek, wówczas zginąć również musi człowiek."[737]

Indianie amerykańscy wierzą, że przez narysowanie wizerunku jakiejś osoby na piasku, popiele czy glinie albo traktując jakikolwiek przedmiot jako ciało danej osoby, a następnie nakłuwając rysunek lub przedmiot ostrym patykiem czy też uszkadzając je w jakikolwiek inny sposób, można zaszkodzić w identyczny sposób osobie realnej, którą symbolizuje ów rysunek lub przedmiot. Zastępstwo, którym jest on obciążony, nakłada się na zastępstwo, którym obciążeni są dzisiejszy aktorzy. Frazer pisze, że „w magii homeopatycznej, czyli naśladowczej, wizerunki stosowano zazwyczaj dla złośliwego celu, a mianowicie usuwania ludzi ze świata, chociaż, co prawda znacznie rzadziej, używane były również w dobrym celu, pomagania innym w dostaniu się na świat"[738]. „Wizerunek" to znak - *signe*, a nie sama rzeczywistość. Przez siedem dni i siedem nocy do lalki z wosku, która jest przypiekana, widzowie mówią chórem:

[736] William Shakespeare, *Makbet*, przeł. Jerzy S. Sito, PIW, Warszawa 1972, s. 42-43. Pogrubienie według polskiego przekładu.
[737] James George Frazer, op. cit., s. 39. Terayama podaje: „…zastosowaniem magii jest..." zamiast: „…zastosowaniem zasady, że podobne powoduje podobne, jest…".
[738] James George Frazer, op. cit., s. 40. U Terayamy brak wyrazów: „homeopatycznej, czyli". Co więcej - podaje: „…usuwania niechętnie widzianych ludzi…" zamiast: „…usuwania ludzi…".

„Nie przypiekam wcale wosku,
Lecz przypiekam wątrobę, serce, śledzionę Takiego-to-a-takiego.”[739]

Zasada homeopatyczna oraz zasada przenośna wspierały teorię sztuki aktorskiej w przednowoczesnym teatrze gestów, który „wykorzystuje aktorów jako substytuty”.

Podobnie trzeba zbadać również, „czym byli aktorzy dla autora”. Dla autora aktorzy byli mediami, rzecznikami i znakami będącymi sobowtórami. Zastanawiali się nad tym, jak przekonująco przekazać myśl autora. Makbet mówi:

„Jutro
i jutro,
i jutro…
Ono się skrada drobnymi kroczkami,
dzień po dniu,
aż do ostatniej głoski
zapisanego czasu.
A nasze dni wczorajsze
to ledwie światełka,
które nam, głupcom, wskazywały drogę
ku śmierci.
Zgaśnij,
zgaśnij już, ogarku.
Życie jest cieniem
błądzącym;
lichym aktorem,
który przez godzinę miota się dumnie
po scenie,
schodzi -
i nikt go już nie usłyszy;
jest opowieścią idioty,
pełnią furii
i krzyku, który nie znaczy

[739] James George Frazer, op. cit., s. 39. Terayama podaje: „…śledzionę Makbeta” zamiast: „…śledzionę Takiego-to-a-takiego”.

nic…" (Akt V, scena 6)[740]

Dlatego też wówczas widzowie, łudząc się przez chwilę, że to głos samego aktora mówiący: „przez godzinę miota się dumnie po scenie, schodzi - i nikt go już nie usłyszy", zdają sobie sprawę z tego, że tak naprawdę jest to głos autora, który „pozwala aktorowi mówić", i odbierają tę podwójność jako „spektakl", bawiąc się wieczornym oglądaniem widowiska.

Jednak fikcja szkockiego zamku, do którego dotarł Makbet, jest zamkiem przerażającej tyranii. Wszystkie postacie sceniczne, rezygnując ze słów opartych na zasadzie rzeczywistości i stając się niemymi, otrzymują rozdawane im słowa Szekspira. Tam aktorzy nie mają innej drogi przetrwania, jak tylko „poruszać się tak jak im dane", „mówić danymi im słowami (kwestiami)" i reprodukować pewien skończony obraz świata, będący tekstem. Choć Makbet mówi: „przez godzinę miota się dumnie po scenie", to jednak w rzeczywistości **dano** mu „miotać się dumnie", a prawdziwy głos aktora, grającego Makbeta, nigdy się nie pojawia. To dlatego, że w tradycyjnych poglądach na teatr aktor jest jedynie „niewolnikiem kwestii" i niejako głosem woskowej lalki w magii.

2. Refleksja nad aktorem z perspektywy *Kapitału*

Pan Manfred Hubricht, który jest tłumaczem moich dramatów i krytyki na język niemiecki, czasami nazywa aktorów „prostytutkami emocji". Ponieważ nie wolno im używać własnych słów, usiłują oni jak najwięcej zawrzeć w słowach autora, skłaniając się do nadmiaru emocjonalnego. Często wyrażają tyle swoich emocji, że nie mieszczą się one w „pojemniku" słowa, więc „rozlewają" je, czyniąc całe otoczenie mokrym. Aktorzy pragną być kochani przez wszystkich i dla oklasków sprzedają nawet nieszczery tani płacz czy śmiech. Świadczy to o tym, że są oni nie tylko „prostytutkami emocji", ale też „prostytutkami oklasków". Aktorzy dla własnego poczucia zadowolenia z iluzyjnej rzeczywistości składają w ofierze codzienną zasadę rzeczywistości. Są zatem skłonni zapomnieć o tym, że mogą zostać „niewolnikami" drugiego jarzma, nawet gdyby udało im się uniknąć upolitycznienia.

Na scenie znajdują się ściany. Zamknięta w nich postać sceniczna jest

[740] William Shakespeare, *Makbet*, op. cit., s. 158-159. Terayama podaje tutaj „scena 6", ale jest to cytat ze „sceny 5".

poirytowana. Poirytowana jest nie tylko postać sceniczna, ale też sam aktor, który ją gra. W ścianie zamontowane są drzwi, ale mała odległość dwudziestu centymetrów między ręką aktora a klamką na drzwiach jest ‹absurdem›, którego nigdy nie da się zmniejszyć. Krzyczy on stosownie do kwestii: „Wypuśćcie mnie stąd!" Jednak nawet gdy przewraca się ostatnia strona scenariusza okaże się, nie pojawi się tam opis otwierania przez niego drzwi i przejścia przez nie. Nie zostaje on „ocalony".

Wszystko to jest intrygą, zawiązaną przez autora w gabinecie, przy biurku. Być może, autor w tej chwili albo bawi się z młodą dziewczyną w łazience, albo obiera skorupy odnóży zamarynowanego kraba w jakiejś restauracji. Świat wewnątrz „ścian" czy na zewnątrz dla postaci scenicznej nie zmienia się wraz z żadną datą polityczną, ani na skutek reakcji widzów. Postać sceniczna, krzycząc w zamknięciu: „wypuśćcie mnie!", tak naprawdę wie, że i dziś wieczorem i jutro wieczorem, a nawet wieczorem ostatniego dnia przedstawienia, nie może wyjść na zewnątrz. Jest zdrajcą myśli romańskiej[741] i „żyje bezczelnie do jutra, wiedząc, co zdarzy się jutro". Jeśli jednak autor żyje, to może on wypuścić go na zewnątrz „ścian" jednym pociągnięciem pióra.

Wydobycie się przez postać sceniczną na zewnątrz „ścian" wyraża się tylko jednym wersem didaskaliów:

„Mężczyzna wychodzi, wyłamując drzwi kopniakiem."

Absolutna moc autora, personel oraz obsada, które ją wiernie odtwarzają - struktura tradycyjnego „spektaklu" opierała się na takim myśleniu kastowym i istniała dzięki temu, że personel w postaci kilkudziesięciu osób biegał zajęty fantazją króla w gabinecie. Aktorzy żyją tu fantazją innych jak niewolnicy, otrzymując wydawane im słowa tak, jak wasale otrzymują rozdawane lenno. Zatem, nawiązując do Makbeta - „życie aktora jest cieniem błądzącym"[742]. Przez długi czas miałem wątpliwości co do aktora jako takiego człowieka zastępującego (stand for) i co do aktora jako lalki według zasady homeopatycznej.

Przede wszystkim, nie jest dobrym przejawem pojawianie się uprzednich pytań: „czym jest aktor dla widza",

[741] Prawdopodobnie autor bierze wyraz „romański" od Rolanda Barthes'a, rozumiejąc go jako „powieściowy". Zatem „myśl romańska" może oznaczać myśl, zgodnie z którą akcja toczy się, zawierając w sobie różne perypetie lub dramatyczności i dążąc ku finałowi, a jednak uczestnicy w akcji nie mogą ich wcześniej przewidywać, a jedynie na bieżąco przeżywać.
[742] Za: William Shakespeare, *Makbet*, op. cit., s. 159. Terayama tutaj specjalnie dodaje wyraz „aktora".

„czym jest aktor dla autora”,
ponieważ ponownie należy zadać pytanie:
„czym jest aktor dla samego aktora”.

Na Uniwersytecie Tokijskim, podczas Festiwalu Komaba, miałem następujący odczyt o „aktorze”:

JA: Myślę, że chciałbym zwrócić uwagę na to, że współcześnie działanie aktora traktowane jest prawie tak samo, jak pieniądz. Wywodzi się to, przede wszystkim, z problemu podziału pracy i wymiany. To dlatego, że rzeczywiście, jak wskazuje Marks, „[podział pracy i wymiana] są to *postrzegalnie dla zmysłów wyalienowane* wyrazy *działalności* człowieka jako działalności *gatunkowej* oraz *siły istoty* człowieka jako *gatunkowej* siły istoty” [743] . Społeczny podział pracy uwalniał nas czasowo, a jednocześnie przeszkadzał nam w integralnym rozumieniu świata.

Opowiedziałem wtedy kilka przykładów, mówiąc, że stało się z nami tak, że zamawiamy dla siebie ubrania u krawca, a buty u szewca. Powiedziałem, że praca wymienialna rozprzestrzeniała się coraz bardziej, co przyczyniało się do budowania społeczeństwa komercyjnego i doprowadziło nawet do tego, że doszło do wymiany samego człowieka. Dodałem też, że Adam Smith mówi, iż taki podział pracy nie jest przypadkowy, lecz opiera się na tendencji, uwarunkowanej użyciem rozumu i języka, i wnioskuje, że motywacją był tu raczej „egoizm” a nie „człowieczeństwo”. Oczywiście, to nie oznacza, że „człowieczeństwo” przeciwstawia się „egoizmowi”.

JA: Jednak myślę, że trzeba zwrócić uwagę na to, że różnorodność zdolności człowieka była nie przyczyną, ale skutkiem podziału pracy czyli wymiany. Ponieważ psy czy małpy nie są w stanie dokonywać wymiany, nie mogą łączyć odmiennych właściwości, ani poszukiwać czegoś takiego, jak uspołeczniony wspólny zysk. W przypadku człowieka podział pracy i wymiana jako wyalienowane wyrazy gatunkowej działalności oraz istotnej siły coraz bardziej się rozszerzają. Wtedy pojawia się pieniądz jako pośrednik, a definicja pieniądza jest w jakiś sposób podobna do definicji aktora.

[743] Karol Marks, *Rękopisy ekonomiczno-filozoficzne z 1844 r.*, przeł. Konstanty Jażdżewski, [w:] Karol Marks, Fryderyk Engels, *Dzieła*, t. 1, Książka i Wiedza, Warszawa 1960, s. 607. Kursywy według polskiego przekładu.

Zacytowałem fragment o pieniądzu z *Rękopisów ekonomiczno-filozoficznych* Marksa: „*Pieniądz* posiada *właściwość* nabywania wszystkiego, właściwość przyswajania sobie wszystkich przedmiotów, jest więc *przedmiotem* par excellence. Uniwersalność jego *właściwości* stanowi wszechmoc jego istoty; uchodzi on zatem za istotę wszechmocną. Pieniądz występuje w roli *rajfura* między potrzebą i przedmiotem, między życiem i środkiem do życia człowieka. Ale *to*, co jest pośrednikiem między mną i *moim* życiem, *jest* też *dla mnie pośrednikiem* między mną a istnieniem innego człowieka. To jest dla mnie *innym* człowiekiem.”[744] Można tutaj zamienić słowo pieniądz na wyraz aktor, nie zmieniając wcale sensu zdań.

„Aktor posiada właściwość zastępowania wszystkiego, właściwość przyswajania sobie wszystkich przedmiotów, jest więc przedmiotem par excellence. Uniwersalność jego właściwości stanowi wszechmoc jego istoty; uchodzi on zatem za istotę wszechmocną. Aktor występuje w roli rajfura między potrzebą i przedmiotem, między życiem i środkiem do życia człowieka. Ale to, co jest pośrednikiem między mną i moim życiem, jest też dla mnie pośrednikiem między mną a istnieniem innego człowieka. To jest dla mnie inną rolą.”[745]

JA: W *Fauście* Goethego Mefistofeles rozśmiesza widzów, mówiąc: „A cóż, u kata! Ręce, nogi i łeb, i j… twoje są. Czyż to, czym sycę żądz wymogi jest przeto mniej własnością mą?”[746] Kupujemy zawód czy osobowość za pieniądze tylko w świecie zasady rzeczywistości. Ale można również bez zapłaty pieniędzmi zdobyć tron albo dziewczynę. Chodzi o to, żeby zostać aktorem i zagrać „rolę króla” albo zagrać „narzeczonego dziewczyny”.

Nie tylko pieniądz pośredniczy w sytuacji przemiany. Poprzez to, że aktor „zostaje obsadzony w roli”, brzydka kobieta przemienia się w piękną, albo chromy zdobywa dwadzieścia cztery nogi. Marks powiedział, że „Szekspir świetnie przedstawia istotę *pieniądza*”[747]i jest to oczywiste. Szekspir miał nieustannie na myśli nie tylko „wymianę rzeczy na rzecz”, ale też „wymianę człowieka na człowieka”.

Szekspir podkreślił dwie następujące właściwości pieniądza:

---

[744] Ibid., s. 609-610. Kursywy według polskiego przekładu.
[745] Terayama tutaj, oprócz zamiany wyrazu „pieniądz” na „aktor”, zamienia również „nabywanie” na „zastępowanie” oraz wyrażenie: „inny człowiek” na wyrażenie: „inna postać”.
[746] Johann Wolfgang Goethe, *Faust*, przeł. Feliks Konopka, PIW, Warszawa 1968, s. 120.
[747] Karol Marks, *Rękopisy…*, op. cit., s. 611. Kursywa według polskiego przekładu.

„1. Jest on widzialnym bóstwem, przeistacza wszystkie cechy ludzkie i przyrodnicze w ich przeciwieństwo, podmienia i wywraca na opak wszystkie rzeczy; łączy przeciwieństwa;
2. Jest on wszetecznicą świata, powszechnym rajfurem ludzi i narodów."[748]

Mają one wprost coś wspólnego z szekspirowską teorią aktora. Jednak skoro motywacją do bycia aktorem jest chęć, aby „przemienić się", „zostać innym człowiekiem niż samym sobą" lub „pobyć w innym miejscu tego świata", to w głębi duszy pragnącego zostać aktorem człowieka leży ogólne wywrócenie na opak indywidualności. Doprowadzi to do zmiany pewnego banalnego człowieka pragnącego zostać aktorem w zupełnie przeciwną osobowość i do wprowadzenia go w konflikt między powstałymi przez zmianę właściwościami i właściwościami z nimi sprzecznymi.

Jednak już od dawna istnieje wątpliwość co do tego, czy człowiek może „zostać zastąpiony" jako wymienialna wartość.

Bezgraniczna iluzja aktorów co do ciała wynika z tego, że ich przemiana jest ograniczana przez wyalienowaną część ich egzystencji[749]. To znaczy, że dochodzi tu do „uprzedzeń" wobec odległości między ich pragnieniem „stania się kimś innym" a przedmiotem pragnienia, która może być skracana przywilejami ciała.

JA: Jednak aktor również ma w sobie nie tylko swoją ogólną społeczność, ale też odizolowaną niezależność czy chaos wewnętrznego świata. Nie jest mu łatwo być substytutem innych albo występować w roli rajfura w wymianie wartości. Powodowane obsadą ogólne złudzenie czy zamiana sprawiają, że aktor pozbawiony zostaje osobowości i stanowi on tylko zamiennik lub reprodukcję. Nie jest jednak tak, że ktokolwiek, kto zakłada koronę, zostaje królem - nie jest tak, że kiedy aktorowi przydziela się rolę, to natychmiast wartości zostają wymienione i przestaje on być nim samym. Czy pozostając samym sobą, jednocześnie może być królem? Czy wartości mogą być dodawane, a nie wymieniane? Oto jest pytanie.

[748] Ibid., s. 612. U Terayamy wyrażenie: „łączy przeciwieństwa" brzmi: „zaprzyjaźnia sprzeciwiające się sobie rzeczy". Co więcej - u Terayama brak wyrazów: „ wszetecznicą świata".
[749] Terayama tutaj używa Marksowskiego terminu „wyalienowana" raczej w znaczeniu: „uzewnętrzniona" niż „wyobcowana".

3. Grający jako czarownik

Zatem zacząłem uważać za moją „sztukę aktorską" drogę, gdzie aktor, który był jedynie surowcem homeopatycznym jako narzędzie magiczne, dochodzi jako czarownik do sytuacji nawiązania związku z uczestnikami.

Aktor nie jest człowiekiem zastępującym, który wyłącznie powtarza „dane kwestie" i wystawia „dane gesty", ale potrzebuje przynajmniej zwiększenia zdolności tworzenia w wyobraźni pewnego stanu magicznego, który sam może wywołać.

Aktorzy nie powinni „być oglądani", ani „wystawiać", lecz mają „wywoływać" i „wciągać [widzów do spektaklu]".

Pierwszym krokiem sztuki aktorskiej jest tworzenie uwikłanej relacji. Warsztaty w Tenjō-sajiki, o których mowa później, były przeprowadzone w tym właśnie celu i mają być prowadzone również dalej.

Najpierw jednak napiszę o pojęciu bytu zwanego czarownikiem:

(1) Magia w różnego rodzaju społeczeństwach, zawierając w sobie codzienne układy rzeczywistości, jest wyraźnie oddzielona od praw faktów. To znaczy, że magia, mimo że jest fikcją, jest też czymś, co nie zostanie wyrzucone poza codzienną zasadę rzeczywistości.
(2) Czynności magiczne wyobrażają różne idee lub wierzenia. Czynności te, w wielu przypadkach, są obrzędowe i z punktu widzenia codziennej rzeczywistości mają charakter tajnego obrzędu.
(3) Pierwotny charakter magii polega na organizowaniu przypadkowości za pomocą wyobraźni czy psychokinezy itp.
(4) Czynności takie, jak czynności prawne, technika i obrzędy religijne aż po działalność polityczną, czasami mieszają się z czynnościami magicznymi, ale są to zupełnie odmienne rzeczy. Nie należy przynajmniej mieszać ich ze sobą z powodu podobieństwa wyalienowanych części[750].
(5) Antonimem magii jest polityka. Magia staje się ekspresją, gdy powtarza się dwa razy, a gdy polityczne wydarzenie powtarza się dwa razy, staje się komedią[751].
(6) Jak powiada Marcel Mauss: „Mówi się, że [czarownik] nie ma własnego cienia".

[750] Zob. poprzedni przypis.
[751] Nawiązanie do słynnego zdania Karola Marksa (1818-1883): „H*istoria powtarza się - najpierw jako tragedia*, *drugi raz jako farsa"*.

„W jego oku źrenica pokrywa tęczówkę, [tak,] że oko odbiera obrazy odwrócone”[752].
(7) Osobami, które są predestynowane do bycia czarownikami, oprócz aktorów, są „pewne osoby, które w oczach niechętnej, lękliwej i nieufnej publiczności posiadają jakieś szczególne cechy fizyczne albo niezwykłą zręczność a więc brzuchomówcy, żonglerzy, kuglarze” oraz „ci, którzy jak brzuchomówca, kuglarz i akrobata, przyciągają uwagę publiczności, budzą jej strach i stanowią przedmiot jej niechęci z powodu fizycznej specyficzności lub niezrównanej zręczności.”[753]

Czarownicy potrzebują „legendy”.

Dlatego australijscy czarownicy mają języki przedziurawione przez duchy, a w brzuchu otwartą ranę. Kiedy ktoś pyta ich: „co ci się stało?”, odpowiadają: „wymieniłem wnętrzności”. Dziura w języku czarowników w Archipelagu Banksa jest przebita przez granatowego węża i wszyscy oni są zarówno „opętanymi”, jak też „opętującymi”. Wydaje się, że takie demoniczne znaki czarowników, choćby były przekształcone we współczesnym społeczeństwie, są mniej lub bardziej niezbędne również dla aktorów. Niektórzy aktorzy rozpoczynają premierę, naśladując swoje rzeczywiste doświadczenia, a po drugim dniu kontynuują przedstawienie, naśladując swoją własną grę na premierze, lecz takie reprodukowanie „gestów” nie może dorównywać rzeczywistości duchowej.

Jeden ze znakomitych aktorów, Hijikata Tatsumi z Garumera-shōkai [Firma Garumera][754], mówiąc, że „hoduje w sobie siostrę”, przez jakiś czas zaczesywał włosy do tyłu i wiązał je jak staruszka, mówiąc stłumionym głosem - „językiem starej baby”[755]. Jest to zjawisko podobne do tego, kiedy czarownik „czuje w sobie obecność obcego indywiduum, a co więcej, własna jego osobowość zamiera”[756]. Mamy tu do czynienia z przypadkiem, kiedy Hijikata pokazywał swoją predyspozycję do opętania jako predyspozycję do zawodu poprzez zdwojenie psychiki, fizjologii i osobowości. W każdym razie aktor jest posiadaczem „szczególnego ducha” i musi być człowiekiem, który może wywoływać zjawisko opętania, co oznacza, że w tym celu potrzebne są nie tylko ćwiczenia fizyczne, ale też wzrost szczególnej zdolności reagowania.

[752] Marcel Mauss, *Socjologia i antropologia*, przeł. Marcin Król i in., PWN, Warszawa 1973, s. 25.
[753] Ibid., s. 26.
[754] Nazwa zespołu tanecznego, założonego przez Hijikatę Tatsumi (1928-1986), japońskiego tancerza i twórcę tańca *butō*.
[755] W Japonii mężczyźni i kobiety posługują się innym językiem, modyfikowanym również ze względu na ich wiek, pozycję społeczną, wykształcenie etc.
[756] Marcel Mauss, op. cit., s. 44.

JA: Ćwiczeń aktorów nie da się uczyć w „szkole aktorskiej". W szkole uczą tylko technik, ale techniki gry aktorskiej odgrywają o wiele mniejszą wagę niż można sądzić. Mnie osobiście kojarzy się z ćwiczeniami aktorskimi coś takiego, co doprowadza stopniowo do ekstatycznego transu poprzez narodziny, rośliny, zaklęcia lub niezwyczajną ascezę tak, jak mówi sutra Patańdżalego. Na przykład, w plemieniu Murring przyszły czarownik (*murup* - aktor) śpi obok martwej starej kobiety, wydobywszy ją z grobu i wycina jej skórę z brzucha. Kiedy jest pogrążony we śnie, skóra starej kobiety przenosi go poza strop nieba, gdzie spotyka duchy i bóstwa, które przekazują mu obrzędy i zaklęcia. Przekonując się, że stał się kimś „szczególnym" poprzez takie inicjacje - ascetyczne, niezgodne lub zakazane - przechodzi on od społeczeństwa codziennej rzeczywistości, do którego należał, do drugiego, jeszcze innego społeczeństwa. Jeśli chodzi o mnie, to we śnie czasami trzymam w ręku zakrwawioną siekierę. Prawdopodobnie zabiłem kogoś we śnie, ale nie wiem kogo. Kiedy próbuję sobie przypomnieć, to o coś się potykam. Dla nikogo nie jest możliwe jest wejście w sny innych. Jednak zarówno aktor, jak i czarownik, musi zaprzestać prywatyzowania swoich snów. Teatr jest, rzec by można, podzielaniem snu czy knuciem urojenia zbiorowego i organizowaniem spotkania w tym właśnie celu.

Aby nadać swojemu pojawianiu się znaczenie, aktor musi wytworzyć własny język. Musi mieć moc skakania nawet bez użycia nóg i bioder, w celu wyjawienia pewnej magicznej sytuacji. Antonin Artaud manifestuje, że „zamiast odwoływać się do tekstów, uznanych za ostateczne i niby święte, należy przede wszystkim złamać podporządkowanie teatru tekstowi i odnaleźć pojęcie jedynego jakby języka, języka w pół drogi między gestem a myślą"[757], lecz to nie wystarcza.

Aktor musi mieć moc odkrycia pojęcia „jedynego jakby języka", nawet rezygnując ze wszystkiego, co zostało mu z góry dane. Musi przekroczyć wszystko - „z góry daną scenę", „z góry dane kwestie", „z góry dane zanurzenie się w rolę, oparte na systemie Stanisławskiego", „z góry daną myśl odtwarzania w pytaniu Brechta: Czy świat może być odtworzony przez teatr?" oraz „z góry daną granicę między rzeczywistością a fikcją". Ta grupa „z góry" stanowi barykadę i jedynie tygrys, który

[757] Antonin Artaud, *Teatr okrucieństwa (pierwszy manifest)*, [w:] Antonin Artaud, *Teatr i jego sobowtór*, przeł. Jan Błoński, WAiF, Warszawa 1978, s. 107. Terayama podaje wyraz „scenariusz" zamiast: „tekst".

może ją przeskoczyć, może spełnić warunki, by jako aktor wspierać mój teatr.

Pożegnanie aktora z tekstem u Grotowskiego wyjaśniono następująco:

„SCHECHNER: […] mówił pan: «Nie graj tekstu, nie jesteś Julią, nie napisałaś tego tekstu»; co miał pan na myśli?
GROTOWSKI: […] Możemy «to zagrać» w złym tego słowa znaczeniu, kalkulując, jaki to ma być ruch, gdzie spojrzeć, co pomyśleć. Ale będzie to po prostu pompowanie. [...] Aktor będzie niezwykle aktywny, gdy powie sobie: «Teraz muszę podjąć decyzję, by odnaleźć swoje doświadczenia i intymne skojarzenia, muszę znaleźć swego ‚bezpiecznego partnera'», jednocześnie będzie przypominał kogoś, kto przed spowiedzią zapisał sobie wszystko okrągłymi zdaniami. Spowiada się, ale jego spowiedź jest bez wartości. Jeśli jednak zrezygnuje z «nieczynienia» tej trudnej rzeczy i odniesie do tego, co naprawdę osobiste, uzewnętrzniając to, odnajdzie wówczas bardzo trudną prawdę. Ta wewnętrzna bierność stwarza aktorowi szansę bycia zagarniętym."[758]

Z tego, co zostało tutaj powiedziane, trudno odczytać prawdziwy zamiar Grotowskiego, lecz wydaje się, że chodzi mu o spotkanie aktora z tekstem. Grotowski oczekuje od aktora nie interpretacji tekstu, lecz spontanicznej ekspresji, która powstaje przez zetknięcie się aktora z tekstem. Grotowskiemu chodzi o zdolność kojarzenia u aktora albo o coś takiego jak rezonator w jego ciele i o to, by uruchamiając go w aktorze przez udział w warsztatach, „stworzyć aktora". Pod tym względem jego sztuka aktorska różni się od tradycyjnej, ale fakt, że Grotowski prowadzi i stwarza, stanowi granicę, która polega na tym, że aktorzy nie mogą skoczyć ponad wrażliwość Grotowskiego i nie mogą biec szybciej od jego wyobraźni, a także na tym, że „kalkulacja", nie wiedzieć kiedy, odrzuca przypadkowość czy gwałtowność.

4. Wstęp do sztuki aktorskiej

Dla mnie byt aktora musi być czymś, co pełni rolę „pośrednika w kontakcie". Jeśli chodzi o kontakt, to trzeba pamiętać, że „rzeczy, które kiedyś pozostawały w

[758] Jerzy Grotowski, *Ku teatrowi ubogiemu*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2007, s.240-241. Skorzystano tu z polskiej wersji, choć Terayama cytuje z przekładu japońskiego i to niedokładnie; u Terayamy brak jest znaków pominięcia; w swoim oryginale Terayama podaje: „zrezygnuje z tej przyjemności w celu «nieczynienia»", podczas gdy polska wersja brzmi: „zrezygnuje z «nieczynienia» tej trudnej rzeczy", a w przekładzie japońskim: „zrezygnuje z tej trudnej rzeczy w celu «nieczynienia»".

styczności ze sobą, nadal działają na siebie nawet wtedy, gdy kontakt fizyczny przestał istnieć”[759]. W ten sposób Frazer definiuje magię.

Prawo zarażania stanowi ze strony aktorów dosłownie prawo przekazywania.

Myślę więc o sposobie metonimicznego porównania do dżumy pewnego „stanu teatralnego”, który przekazują aktorzy i którym zarażają ludzi. Dla przykładu przypomnijmy sobie fragment powieści o dżumie:

„Rankiem 16 kwietnia doktor Bernard Rieux wyszedł ze swego gabinetu i pośrodku podestu zawadził nogą o martwego szczura. Na razie odsunął zwierzę nie zwracając na nie uwagi i zszedł ze schodów. Ale gdy znalazł się na ulicy, przyszło mu na myśl, że ten szczur nie powinien był tam się znaleźć, i zawrócił, by zawiadomić dozorcę.”[760]

W tym domu zazwyczaj nie ma szczurów. Rieux myśli: „ktoś musiał więc przynieść zwierzę z zewnątrz. Krótko mówiąc, to jakiś kawał.”[761] To „przynieść z zewnątrz” to pierwszy kontakt przez teatr. Natomiast „martwy szczur” stanowi początek zarażenia drugą rzeczywistością czy fikcyjnym stanem świata (co w powieści reprezentuje „śmierć” życia codziennego). Martwy szczur to albo znak języka, albo metafora czynności, gestów lub gry aktorskiej. Przyniesienie martwego szczura, **z zewnątrz**, do miasta, które „wygląda spokojnie”[762], można przytoczyć jako przykład roli aktora, knującego fikcję. Technika aktora zależy właśnie od zdolności przyczepiania się do kontaktu lub od umiejętności tworzenia relacji. Zarówno zdolność odtwarzania faktów, jak i technika reprodukcji czy reprodukowania czynów, a także sztuka gry aktorskiej naśladująca własne szaleństwo, jako taka, nie jest niczym więcej, niż ekspozycją na scenie lub wystawą ekologiczną o człowieku zwanym aktorem. (Oczywiście, nie znaczy to, że nie wiemy, jak można się bawić w „zoo”. Świetnym sposobem na zabicie nudy byłoby również oglądanie ekologii różnych uczuć - radości, gniewu, smutku i przyjemności - istoty żywej należącej do ssaków, człowiekowatych, rodzaju aktor, i znajdującej się w środku klatki zwanej Szekspirem czy Strindbergiem, tak jak idziemy oglądać małpy czy tygrysy. Ale to by do końca pozostawało wydarzeniem wewnątrz klatek i światem odłączonym od zasady rzeczywistości na

[759] James George Frazer, op. cit., s. 37. U Terayama brak wyrazów: „które kiedyś pozostawały w styczności ze sobą” lecz z wyrazami: „w przestrzeni między sobą”.
[760] Albert Camus, *Dżuma*, przeł. Jonanna Guze, Kolekcja Gazety Wyborczej nr 17, Mediasat Poland, Kraków 2004, s. 9.
[761] Ibid., s. 9.
[762] Ibid., s. 7.

zewnątrz klatek.)

Dramaturgia to „nawiązanie relacji". Polega ona na tym, by wspólnie i wzajemnie tworzyć relację w spotkaniu poprzez teatr, eliminując klasowe myślenie o podziale między widzem a aktorem, a przez to na organizowaniu przypadkowości w świadomości grupowej.

„Garcin: Piekło to są Inni."[763]

To słowa bohatera Sartre'a.

Nawet rzeczywistość, która jest oddzielona pod postacią innych, nie może być dla nas obca. Krótka wiadomość gazetowa o samobójstwie. Ogłoszenia o zaginionych. Ponadto - ogień wojenny na południe od granicy, przemówienie w celu odzyskania ojczyzny przez porywaczy samolotu, kapryśna deklaracja odejścia Brigitte Bardot, bombardowanie Kambodży przez myśliwce amerykańskie, spadek funta na rynku w Londynie. Żadna rzecz nie może być dla nas „sprawą innych". Jednak nie jest też możliwe, by uznać wszystkie sprawy za własne. Rozdzielanie horyzontów swojego i innych, w zależności od sytuacji, stanowi politykę drobnomieszczańską. Często zakładając, że to „sprawy innych", „odrywamy" od nich siebie samych. Utrzymując tę odległość od siebie, zapewniamy sobie tzw. terytorium indywidualne.

Miasto, które „wygląda spokojnie"; życie rodzinne, gdzie czynią totem z pralki elektrycznej - tu słowa, że „piekło to inni" coraz bardziej zastępują prawdę. Bycie obojętnym oznacza eliminowanie kontaktów i ignorowanie przypadkowych spotkań, a także wygrany względny spokój oraz stanowczy podział na fikcję i rzeczywistość. Na ekranie telewizora zdarza się morderstwo, które zagwarantowane jest jako fikcja i nie stanowi zagrożenia dla rodzin, które je oglądają.

Oto pewnego dnia do takiej codziennej rzeczywistości ktoś przynosi martwego szczura **z zewnątrz** - to stanowi początek wszystkiego. Fikcja powierzona szczurowi przyprowadza z powrotem do pierwotnej formy przypadkowość „spotkania", która stała się stałą i konieczną, i ponownie organizuje ją za pomocą wyobraźni. Martwy szczur budzi ze snu całe miasto i woła o potrzebę pożegnania się ze „sprawami innych".

Spektakl jest pewnym chaosem, a aktor dla tego właśnie celu, usuwając

[763] Jean Paul Sartre, *Przy drzwiach zamkniętych*, przeł. Jan Kott, [w:] Jean Paul Sartre, *Dramaty*, przeł. Jerzy Lisowski i Jan Kott, PIW, Warszawa 1956, s. 176. Terayama widocznie skrócił wypowiedź bohatera, ponieważ w polskim tłumaczeniu wypowiedź jest poprzedzona dłuższym fragmentem.

horyzonty swój i innych, pośredniczy w kontakcie na chybił trafił.

Powiedziałem do członków swego zespołu:

„Tak, jeśli piekło to inni, to teatr polega na tym, by odwiedzać innych, albo czynić «spotkanie» fikcją w rzeczywistości, gdzie miesza się ze sobą fikcja i rzeczywistość, i sprawiać, by krzyżowanie się naszych dróg z drogami innych stało się spektakularne. Inaczej mówiąc - polega na zwiedzaniu piekła."

5. Rzeczywistość ćwiczeń (I)

Chcę zatem zastanowić się w odniesieniu do kilku konkretnych przykładów, jak ma być ćwiczony aktor jako czarownik dla pośredniczenia w kontakcie. Latem 1969 roku w Nowym Jorku, zebrawszy kilku amerykańskich aktorów, poprowadziłem warsztaty utworu mojego autorstwa.

Pani Katsuko Ōshima, która była moją tłumaczką, zadzwoniła do mnie do hotelu i zapytała, czy mam ochotę zobaczyć warsztaty profesora Schechnera. Napiłem się porannej kawy w taniej kawiarni na East Village i pojechałem do pracowni profesora Schechnera, razem z Higashi Yutaka z zespołu Tokyo Kid Brothers, którego spektakl *Golden Bat* cieszył się wówczas popularnością w Off-Broadway. Pracownia znajdowała się na odosobnionej ulicy, do której idzie się, skręcając w uliczkę dzielnicy magazynowej. Był to mały teatr, gdzie Ridiculous Theatre[764] (Teatr Głupstwa) akurat wystawiał *Sinobrodego* [765] Charlesa Ludlama, i już sześciu czy siedmiu członków zespołu, ubranych w strój treningowy, zaczynało lekką gimnastykę. „Dziś dzień szczególny" - powiedziała pani Ōshima. - „Schechner nigdy nie pokazywał warsztatów."

„Dlaczego?" - zapytałem. Na to pani Ōshima powiedziała: „Dlatego, że staną się one ‹spektaklem›, kiedy będzie choćby jeden widz."

Po jakimś czasie wszedł profesor Schechner, przypominający fokę znad Morza Egejskiego z wąsami w stylu chińskim i wystającym brzuchem, i wydał aktorom parę poleceń. Następnie aktorzy zaczęli wić się na podłodze, albo ryczeć na czworakach, albo świergotać ptasim głosem, albo wykonywać gesty kopulacji w pozycji psa. Był to przedziwny widok. Pewien aktor był całkiem nagi i kręcił się jakby kloc, a aktorka

[764] Najprawdopodobniej autorowi chodzi o The Ridiculous Theatrical Company.
[765] Tytuł oryginalny brzmi „*Bluebeard*". Dwa lata wcześniej, czyli w 1968 r. Terayama również wystawił spektakl, który nosi ten sam tytuł *Aohige* [Sinobrody].

zaczęła wylewać z siebie zgromadzone słowa, jakby wymiotowała wszelkie brudy zgromadzone w ciele. Schechner, który stanął naprzeciw innej aktorki, która wydawała się w stanie depresyjnym, spokojnym tonem wyciągał od niej słowo po słowie o rzeczywistości jej zamkniętego świata wewnętrznego, tak jak psychoanalityk zadaje pytania pacjentce chorej na amnezję. To była koszmarna utopia, zwana warsztatami. Wszyscy aktorzy, którzy w niej uczestniczyli, byli dalecy od codziennej świadomości człowieka.

Przypominałem sobie powieść *Panorama-tō kitan* [Dziwna opowieść o Wyspie Panorama] autorstwa Edogawy Rampo. „To są ćwiczenia mające na celu usuwanie wyparcia" - wyjaśnił Schechner. „Będą coraz bardziej uwolnieni, usuwając właściwości codziennej rzeczywistości. Ze stanu ‹osoby indywidualnej› będą przywracani do ‹ciała indywidualnego›."

Jednak nie wydawało mi się, by te ćwiczenia były istotne dla „stworzenia aktora". Nie chodziło mi o oszukańczą sztuczkę hipnotyczną, którą Schechner stosował na aktorach. To dlatego, że z czasem dostrzegałem ich maskowanie się (podobne psychotykom), które było w połowie nieświadome tak, że krótko mówiąc - „omamiali samych siebie".

Spróbowałem podsumować swoje wrażenia o warsztatach profesora Schechnera następująco:

(1) Czy nie jest tak, że warsztaty Schechnera, próbując usunąć społeczne wyparcie, narzucają drugie, inne wyparcie? (Należy je nazwać nad wyraz seksualnym wyparciem, które powstaje przez odcięcie osoby indywidualnej od wszelkich relacji.)
(2) Czy nie jest tak, że aktorzy, wpadając w stan halucynacyjny, nie zostają uwolnieni, tylko tracą ideę wolności?
(3) Czy nie jest tak, że jeśli taki stan (tzw. gra w transie) wrzuci się do środka drobnomieszczańskiej codzienności, to zostanie on umieszczony w katalogu muzeum dziwaków jedynie jako „coś dziwacznego" - i natychmiast stanie się widowiskiem i uzupełnieniem społeczeństwa?
(4) Podczas gdy strategii czarownika towarzyszą maskowanie się i oszukańcza sztuczka, tutaj pojawia się maskowanie się, ale nie ma oszukańczej sztuczki. (Przynajmniej oszukańczej sztuczki nie wykonują aktorzy, ale najwyżej Schechner.) Aktorzy nie „nawiązują rozmowy" z widzami, ani nie „dotykają" ich, tylko eksponują siebie samych jako dziwaczne ciała i co najwyżej mogą wpłynąć na wzrost lub spadek

cen mięsa na rynku mięsnym w Nowym Jorku.

„Przynajmniej" - pomyślałem. Aktorzy Schechnera nigdy nie mogą przynieść **z zewnątrz** martwego szczura do miasta, które „wygląda spokojnie".

To, co mogą zrobić, to stać się martwymi szczurami. Nie uda się im uknucie intrygi, która by „w ciągu jednej nocy zdziesiątkowała 180.000 ludzi armii asyryjskiej"[766]. Brakuje im zrozumienia, że „przyniesienie" jest dramaturgią. Jednak aktor to nie nazwa zawodu. Aktor nie jest „rzeczą". Aktor jest „wydarzeniem". Trzeba wiedzieć przynajmniej o tym, że na „przyniesieniu" martwego szczura polega gra aktorska, a „zmienienie się" w martwego szczura nie jest grą aktorską, lecz tylko przebraniem się.

Warsztaty, w których eliminuje się innych (albo warsztaty, w których traktuje się innych jako źródło wyparcia) nie służą opanowaniu techniki „pośrednictwa w kontakcie". Tam wcale nie można było odnaleźć żadnych praw teatru, którym powinno się zarażać.

W tym samym roku, kiedy zorganizowałem laboratorium teatralne „Tenjō-sajiki" (1966 r.), czytałem po raz pierwszy Antonina Artauda. W jego książce głębokie wrażenie wywarł na mnie fragment o dżumie. Przede wszystkim scena, w której Saint-Rémys, wicekról Sardynii, miał sen, że został zadżumiony. Saint-Rémys opisuje sen, w którym zaraza pustoszy mu państewko:

„Pod działaniem żywiołu rozpływają się hierarchie społeczne, ginie porządek, król jest świadkiem upadku moralności, ruiny psychologii; czuje we własnym wnętrzu pomruk humorów rozszalałych, w pełni rozkładu, które coraz cięższe, w zawrotnej zgubie materii, powoli przemieniają się w węgiel. Czy już za późno, by zażegnać klęskę? Lecz nawet zniszczony, unicestwiony i zamieniony organicznie w proch, spalony do szpiku - król wie, że nie umiera się we śnie, że wola liczy się tu aż do absurdu, aż do negacji tego, co możliwe, wręcz do swoistej przemiany kłamstwa w prawdę."[767]

Saint-Rémys wierzy w ten sen i wypędza okręt, który przypłynął wschodnią drogą morską z prośbą o zawinięcie do portu. Zachowuje się tak despotycznie,

[766] Antonin Artaud, *Teatr i dżuma*, [w:] Antonin Artaud, op. cit., s. 42.
[767] Ibid., s. 40.

odpędzając w rzeczywistości epidemię ze snu.

Ten epizod Saint-Rémys'a przypomina mi podwójny „kontakt". Pierwszy to powodowane dżumą „zniszczenie, kataklizmy lub zniknięcie w porządku politycznym czy kosmicznym"[768], a drugi to powodowane snem „strącenie czy śmierć monarchów, zniknięcie czy zniszczenie prowincji"[769]. W przypadku Saint-Rémys'a oba stanowią „obrazy nakładające się na siebie" i wzmacniają bardziej odcień arbitralności fikcji. Jednak nawet gdyby to nie był sen (i historycy czy lekarze stwierdzili by inaczej), to istota dżumy pojawia się jako tajemnicza moc powinowactwa i przenosi się ona do sfery psychicznej.

To znaczy, że nie istnieje medycznie rozumiana bakteria patogenna w przypadku dżumy podobnie jak w przypadku „złego snu". Co przerażające, wielkie rozpowszechnienie się epidemii, które zaczyna się od jednego martwego szczura, jest tak naprawdę tylko przeżarciem rzeczywistości przez fikcję.

„Nad krwawymi strumieniami gęstej, zjadliwej cieczy o barwie strachu i opium, strumieniami, co tryskają ze zwłok, snują się dziwne postacie w woskowych kapotach, o szklistym wzroku i nosach długich jak piędź, na szczudłach w kształcie japońskich chodaków, złożonych z dwu deszczułek - poprzecznej, tworzącej zelówkę, i podłużnej, izolującej poprzednią od zaraźliwych humorów. Przechodzą zawodząc niedorzeczne litanie, których moc nie uchroni od rzucenia na stos, gdy przyjdzie na nich kolej. Ci tępi lekarze odsłaniają tylko swój strach i swe dziecinne nieuctwo.

Do domów, stojących otworem, wdzierają się męty społeczne, uodpornione na zarazę chyba tylko przez rozszalałą chciwość; łupią bogactwa, z których, wiedzą dobrze, nie warto korzystać."[770]

Tak pisze Artaud o potędze dżumy. Znajduje też metaforę swojego „teatru", czyli dramaturgii spotkania, w bezinteresownych i natychmiastowych czynach, które zaczynają się w gotowej już sytuacji, takich jak „zabójstwo ojca przez uległego syna, zmuszenie bliskich do sodomii przez wstrzemięźliwego, rozrzucenie złota przez skąpca

[768] Ibid., s. 43. Wyraz „zniknięcie" jest dodany przez Terayamę, choć nie ma go w przykładach ani japońskim, ani polskim.
[769] Ibid., s. 43. Terayama podaje wyraz: „monarcha" w liczbie pojedynczej, choć w przekładzie zarówno japońskim, jak i polskim występuje liczba mnoga „monarchowie".
[770] Ibid., s. 47.

garściami przez okna, podpalenie ojczyzny przez wojennego Bohatera”[771].

Teatr to, można by rzec, rewolucja - nie poprzez politykę. Polega na tym, żeby opętać innych, przeżreć ich (albo pomnożyć) i doprowadzić do przemiany. Jeśli jednak aktorzy, mający być jego strażą przednią, uważają w narcyzmie halucynacji, z pełnym przekonaniem, „omamianie siebie samych” za środek ocalenia samych siebie, to nawet „sztuka aktorska” Schechnera nie jest dla mojego teatru ani trochę interesująca.

6. Rzeczywistość ćwiczeń (II)

„Trening aktorski” Grotowskiego jest niezwykle skuteczny z punktu widzenia pewnego celu.

Otóż przez cały czas konsekwentnie opierał się na pan-somatyzmie, który w mikrokosmosie zwanym ciałem miał zbudować drugie państwo wewnętrzne i wyeliminować cały świat widzialny jako iluzję.

Świat Grotowskiego, przypominający ezoteryczny buddyzm i uparcie zamknięty, nie jest obcy politycznej rzeczywistości czasów, w których żył reżyser. Powojenna historia Polski była, można by rzec, powtarzaniem hańby i podporządkowania. Interwencja polityczna oraz użycie sił zbrojnych przez Związek Radziecki przekonywało Polaków o tym, że państwo socjalistyczne jako ich widzialna utopia było jedynie narzuconą fikcją. Pesymizm wobec intryg, szpiegostwa lub politycznych różnych „relacji” pozwolił Grotowskiemu zrodzić ideologię ciała jako murów obronnych. Grotowski, mobilizując żołnierzy ciała w państwie „ubogim” i zmuszając ich do „oddania się”, zamierzał osiągnąć teatr rozumiany jako ogół społecznych superego poprzez zamknięcie go w twierdzę ciała.

W „Treningu aktora” (1966) pisze pod pozycją ćwiczenia głosowego: „Publiczność - w tym wypadku osoby, które nie biorą czynnego udziału w ćwiczeniach - musi być «niewidzialna i niesłyszalna» dla uczniów.”[772] Czasami mam wrażenie, że ta publiczność jako „niewidzialny i niesłyszalny” byt wiąże się gdzieś w głębi ze Związkiem Radzieckim w powojennych dziejach Polski. Grotowski powtarza w tym samym artykule: „Podczas gry nie należy myśleć o widzu.”[773] „Myśli [aktor] więc: «Czy to, co robię, jest zrozumiałe» - a pytanie to zakłada przecież obecność widza.

[771] Ibid., s. 47. Terayama podaje wyraz: „ojczyzna”, choć w przekładach zarówno japońskim, jak i polskim występuje: „miasto”.
[772] Jerzy Grotowski, op. cit., s. 167.
[773] Ibid., s. 204.

Jestem nim, kierując pracą, i powiadam aktorowi: «nie rozumiem» albo «rozumiem», «wydaje mi się, że nie rozumiem», albo «rozumiem, ale nie wierzę»... [...] Jeżeli aktor za punkt orientacyjny bierze sobie widza, będzie zawsze w jakimś stopniu gorszy niż on. Mówiąc inaczej, zechce się sprzedać."[774]

Myślę, że Grotowski upomina aktorów, żeby nie stawali się „prostytutkami emocji" przez nadmierną świadomość, że widzowie ich oglądają, albo nie wpadali w narcyzm przez zamykanie się w sobie.

Jednak takie jednostronne pojmowanie widzów przez „aktorów po stronie oglądanej" jest skonstruowane na bazie klasycznego poglądu na teatr i brakuje tu punktu widzenia: „Czym jest widz dla aktora?".

Przynajmniej dla Grotowskiego widzowie są tylko obserwatorami, znajdującymi się na zewnątrz „kolistego mikrokosmosu zwanego spektaklem". Są oni konsumentami, ludożercami i grupą outsiderów, a nie manipulatorami drugiej „relacji", która może się trójwymiarowo krzyżować z „relacją" między Grotowskim a aktorami. Grotowski umieszcza przed widzami tablicę z napisem „wstęp wzbroniony", a jednocześnie stwarza drugą Polskę wewnątrz ciał aktorów. Jednak jego trening aktorski nie jest „podręcznikiem partyzantki"[775] dla odzyskania niepodległości, ani „katechetycznymi pytaniami i odpowiedziami" (katechizmem) Nieczajewa[776]. Rezygnuje on [trening aktorski] z „pośrednika w kontakcie", z uporem biorąc za początek odrzucenie codziennej zasady rzeczywistości jako rzeczy „niewidzialnej i niesłyszalnej".

Aktorzy Grotowskiego wystawiają, ale nie „przynoszą". Widzowie, odszyfrowując obrzęd ciała na scenie nie jako doświadczenie, lecz jako wiedzę i tłumacząc go jeszcze raz na doświadczenie, czują, siłą rzeczy, jak magiczna moc coraz bardziej w tym procesie płowieje.

(1) „Rozmawiałem z udem za pomocą ręki."[777]

---

[774] Ibid., s. 205. U Terayamy brak wyrazów „wydaje mi się, że nie rozumiem" i znaku pominięcia. Co więcej - Terayama podaje wyrazy: „w pewnym sensie" zamiast: „będzie zawsze w jakimś stopniu gorszy niż on. Mówiąc inaczej".

[775] Prawdopodobnie autorowi chodzi o książkę autorstwa *Alberto Bayo y* Giroud, która przetłumaczona jest na japoński pt. *Gerira-sen kyōtei* [Podręcznik partyzantki] choć jej oryginalny tytuł hiszpański brzmi zupełnie inaczej: *150 preguntas a un guerrillero* [150 pytań do partyzanta]. Może też chodzić o książkę autorstwa Carlos Marighella, której oryginalny tytuł portugalski brzmi *Mini-manual do Guerrilheiro Urbano* [Mini-podręcznik partyzanta miejskiego], a przetłumaczony na japoński tytuł - *Toshi gerira kyōtei* [Podręcznik partyzantki miejskiej].

[776] Prawdopodobnie autorowi chodzi o książkę autorstwa Siergieja Nieczajewa pt. *Katechizm rewolucjonisty*.

[777] Jerzy Grotowski, op. cit., s. 223.

(2) „Na przykład usta znajdują się na czubku głowy i mówią do sufitu. Ale rozmowa musi być rzeczywista, tzn. powinienem zaimprowizować tekst: «Panie suficie, czy pan mnie słyszy?... Nie?... Dlaczego mnie pan nie słucha?». Nasłuchujcie odpowiedzi. Nigdy nie słuchajcie własnego głosu, bo to zawsze jest błąd. To reguła fizjologiczna. Kiedy człowiek sam siebie słucha, blokuje krtań i proces rezonansu. Należy działać, mówić, dyskutować, nawiązywać kontakt z konkretnymi rzeczami."[778]

Grotowski, rozkładając w ten sposób własne ciało, wykonuje „trening", gdzie noga i ucho prowadzą rozmowę, ręka i nos śpiewają chórem, a palec wskazujący i kolano dyskutują. Rozmawia też z sufitem, zostaje przekonany przez stół albo prowadzi gorącą dyskusję z ołówkiem. Nigdy jednak nie próbuje rozmawiać z „widzami" (lub innymi ludźmi). Nie próbuje łamać surowego przykazania, by uważać rzecz, która nie została wpleciona we wspomnienia indywidualne, za coś, co nie istniało. Jednak jak długo aktor szuka wybranego zwierzęcia wyłącznie wewnątrz ciała, tak długo nie może spotkać nikogo na zewnątrz samego siebie. Filozofia: „ludzie wokół ciebie nie istnieją"[779], myśląc o jednostce indywidualnej w sposób przesadny, przeocza historię. Oznacza to, że człowiek „patrzy tylko na ptaki i przeocza niebo jako tło".

Grotowski uczy aktorów mówiąc: „[...] jeśli macie zagrać scenę zabicia zwierzęcia, nie wystarczy konkretne wspomnienie jak to było, kiedy je naprawdę zabijaliście. Trzeba szukać prawdy, która będzie dla was trudniejsza. Nie chodzi o trudność pokazania, że byliście wtedy okrutni tzn. dramatyczni. Nic w ten sposób nie ofiarowujecie. Szukajcie czegoś bardziej intymnego. Na przykład czy sądzicie, że zabicie zwierzęcia w tej scenie ma was przyprawić o dreszczyk, doprowadzić do kulminacji? Możliwe, że odpowiecie «tak», a jeśli istotnie tak będzie, szukajcie w swoich wspomnieniach chwil wielkich kulminacji cielesnych, które są zbyt cenne, aby się nimi dzielić z innymi. Do tego właśnie wspomnienia musicie wrócić w chwili, gdy macie zabić zwierzę w spektaklu - do tego konkretnego wspomnienia, tak intymnego, że dla innych niemal nic nieznaczącego, a to nie będzie dla was łatwe."[780]

Dla mnie jednak wspomnienia indywidualne często są czymś, co przeszkadza w tworzeniu spektaklu. To dlatego, że wspomnienia są zbyt indywidualne, przez co nie pozwalają innym na wejście do środka. Wspomnienia ulegają montażowi i integracji

[778] Ibid., s. 220-223.
[779] Ibid., s. 195.
[780] Ibid., s. 225.

wewnątrz jednostki indywidualnej. Wtedy, kiedy wyrażają się jako gra, muszą przybrać formę, w której naśladują same siebie. Nie jest to nic innego jak „wiedza jako skutek", choćby nie wiadomo jak bardzo Grotowski by na to nie przystawał.

„**Ćwiczenia skojarzeniowe**
Uczeń ma śpiewać pieśń, a jednocześnie wywoływać skojarzenia z:
- tygrysem,
- wężem,
- wijącym się wężem,
- nożem - cięcie,
- siekierą - rąbanie."[781]

Pieśni, które aktorzy tworzą z zadań na warsztatach Grotowskiego, nie wychodzą poza ich historie indywidualne. Jednak to, co może zburzyć „wiedzę jako skutek", jest różnicą między wężem, o którym śpiewa jeden, a poglądem na węża drugiego. Nie polega na wspominaniu węża, ale na tym, żeby dzielić z innymi jedną jego ideę i żeby stworzyć niewidzialnego węża. Nie wolno przeoczyć tego, że w tym celu aktor może być zmuszony do zapomnienia o „swoim własnym wężu".

Oto słowa Salomona: „wszelka nowość jest tylko zapomnieniem"[782].

7. Rzeczywistość ćwiczeń (III)

Wykonywanie gry aktorskiej polega na utrzymywaniu relacji.

Można powiedzieć, że Jerry, bohater *Opowiadania o zoo* Albee'go, który przez cały czas aż do śmierci nawiązywał w Central Parku rozmowę z pewnym mężczyzną w średnim wieku , był człowiekiem wiernym wobec podstawy sztuki aktorskiej. Tylko, że w przypadku spektaklu Albee'go, dramaturgia jako relacja nie mogła wyjść poza scenę, ponieważ **mężczyzna w średnim wieku, z którym bohater nawiązywał rozmowę** również został opisany jako postać sceniczna (czyli widza również uczyniono postacią

[781] Ibid., s. 192.
[782] Są to słowa Salomona, przytoczone przez Francis Bacona w jego *Essays* w języku angielskim, co umieszcza Jorge Luis Borges na początku opowiadania *El inmortal* [Nieśmiertelny]: „*all novelty is but oblivion*". W przekładzie japońskim opowiadania słowa Salomona są przetłumaczone na japoński, co cytuje tu Terayama. W polskim przekładzie zaraz pod tytułem podany jest angielski cytat, w przypisie zaś zamieszczone jest tłumaczenie przez Czesława Znamierowskiego: „wszelka nowość jest tylko zapomnieniem". Jorge Luis Borges, *Nieśmiertelny*, przeł. Magda Potok-Nycz, [w:] Jorge Luis Borges, *Alef*, przeł. Zofia Chądzyńska i Magda Potok-Nycz, Prószyński i S-ka SA, Warszawa 2003, s. 5.

sceniczną). Zakładając zainteresowanie wywołane przez Albee'go „tym, co się zdarzyło w zoo", zjawisko, zespalające codzienną zasadę rzeczywistości, środki oraz poprawki dokonane za pomocą wyobraźni, zrealizowało się wyłącznie w formie, w której widzowie zostali wyeliminowani. Co więcej, ponieważ podstawową strukturę spektaklu zreprodukowano i ufikcyjniono, to spektakl Albee'go wycofał się bardziej niż inne spektakle nowoczesne i oddalił się od działania jako „pośrednik w kontakcie".

„Nawiązać rozmowę z nieznajomym. Wytrwale podtrzymywać relację z nim i stworzyć w niej pewną historię, choćby nawet miała być absurdalna. Wkręcać go, przyciągać i odpychać. Być grupą sprawców, którzy nagle zaaresztowali Józefa K. w *Procesie* Kafki. Nie mieć ze swojej strony żadnych wspomnień. Chcę, byście uczestniczyli w warsztatach, mając to na uwadze."

To była lekcja pierwsza warsztatów ulicznych, prowadzonych przez Tenjō-sajiki w 1971 roku. Rozdaliśmy wówczas teksty, mające na celu wołanie do przechodniów: „Tato!" Aktorzy łapali któregoś z przechodniów i wołali: „Tato!" Treść wołania była wymyśloną z góry fikcją, a mężczyźni, którzy byli zagadywani, należeli do codziennej zasady rzeczywistości. Spotkania były od początku absurdalne i śmieszne. Przedstawiam teksty:

„(1) Tato!
(2) Czy nie jesteś moim tatą?
(3) To ja.
(4) Już o mnie zapomniałeś? Albo masz poczucie winy z jakiegoś powodu?
(5) Powiedz do mnie: Masahiko, na oczach wszystkich.
(6) (Jeśli powie) No, widzisz, jednak jesteś moim tatą! (jeśli nie powie) Dlaczego nie mówisz? Przecież to imię, które mi nadałeś!
(7) Jestem Masahiko! Jestem Masahiko! Jestem Masahiko!
(8) A mama ma się dobrze?
(9) Czy wyleczyłeś się już z nałogu kradzieży?
(10) Udajesz, że nie jestem Masahiko. Masz jakiś powód, prawda?
(11) Już wiem! Ożeniłeś się ponownie!
(12) Prawda?
(13) Albo nie chcesz, żeby ludzie wiedzieli, że piętnaście lat temu zostawiłeś mnie przy

Torze do Wyścigów Motorówek na Ōi[783].

(14) Proszę, przypomnij sobie. Tego dnia padał deszcz.

(15) Tato! Chcesz powiedzieć, że wszystko już zapomniałeś?

(16) (nagle łapiąc go za kołnierz) Weź na siebie odpowiedzialność!"

Tego typu ćwiczenia powtarzają się czasami z tekstami, a czasami są improwizacją. Okazje do „nawiązania rozmowy" stopniowo zyskują media. Na przykład są nimi „odwiedziny w domach" albo „telefon". W spektaklu miejskim konieczne jest zespolenie spektaklu telefonicznego, spektaklu odwiedzin w domach itd. dlatego, że są one skuteczne nie tylko jako „pośrednik w kontakcie" ale też posiadają moc reformującą media teatralne. Dlaczego przez telefon warto wołać: „Tato!" albo podczas odwiedzin w domach mówić: „Weź na siebie odpowiedzialność!"? Powód jest prosty. Drugi człowiek zarówno przy telefonie, jak i podczas odwiedzin może od razu odpowiadać i reagować, przez co wołanie przestaje być jednokierunkowe. Na otwartym forum, którego głównym uczestnikiem był Enzensberger, powiedziałem: „nasz konsekwentny postulat to uważanie gry aktorskiej za media komunikacyjne a nie za media rozdawania" oraz że „w teatrze, odziedziczonym po tradycji na podstawie wcześniejszego myślenia kastowego (szczególnej klasy), dawano aktorom pewną technikę, która jest skutkiem podziału pracy, ale dla nas gra aktorska powinna być czymś, co podtrzymuje łańcuch-powiązanie komunikacyjne, a jednocześnie czymś, co jest zakorzenione w wyobraźni, powstałej poprzez wzajemne oddziaływanie." Dlatego w warsztatach eksperymentowałem z następującymi rodzajami ćwiczeń:

„(1) Ćwiczenie polegające na rozmawianiu przez telefon z nieznajomym przez ponad sto minut.

(2) Ćwiczenie polegające na wymyśleniu i praktykowaniu stu wyrazów, mających na celu wniesienie kapusty do poszczególnych domów podczas odwiedzin z prośbą o przechowanie jej w ciągu dziesięciu dni.

(3) Ćwiczenie mające na celu stworzenie «encyklopedii innych», polegające na tym, jak całkowicie można posiąść wiedzę o drugim człowieku w ciągu dziesięciu minut.

(4) Ćwiczenie polegające na mówieniu do nieznajomego dopóki nie przekona się go, że jest się krokodylem."

[783] Jest to znane w Japonii miejsce, gdzie się odbywają wyścigi motorówek, co stanowi publiczny hazard dozwolony przez państwo.

8. Rzeczywistość ćwiczeń (IV)

Na ścianie znajduje się graffiti ‹Teatr - Rok Zerowy›. Na ekranie, gdzie jeden aktor odwiedzający domy nie wie co robić, zostają wyświetlone napisy: „Teatralna natura Guillaume'a", „teatralna natura Guillaume'a", „teatralna natura Guillaume'a", powtarzając się wielokrotnie. Jest to jedna scena z filmu *Chinka* Jeana-Luca Godarda. Aktor wyobraża sobie grubą kobietę w stroju kąpielowym. Kiedy puka ona w szklane drzwi, zamiast niej pojawia się inna, tym razem młoda kobieta, która stoi, zdjąwszy strój kąpielowy. Nagle jakby zdecydował się na coś, Guillaume puka do drzwi odwiedzając dom. Następnie kobiecie, która wyszła ze środka, zaczyna opowiadać fragmenty Racine'a. Jednak kobieta chce odmówić nawiązania relacji z Guillaume'em, ponieważ ma ona swoje osobiste problemy. Zaczyna płakać, a Guillaume poważnieje. Tę scenę teatru odwiedzającego domy Godard wyjaśnia następująco:

„Myślę, że widzowie nie mogli rozumieć dokładnie sposobu przedstawienia tej sceny. Żałuję, bo w gruncie rzeczy można było wyrazić to, pozwalając wystąpić kilku osobom, a nie pokazując postawę rozwiązania indywidualistycznego. Na przykład - jeden mógł śpiewać, drugi grać na gitarze, a jeszcze inny malować obraz. Stojąc na stanowisku komunisty, stosuję teksty Racine'a albo Sofoklesa i koloryzuję je w zależności od sytuacji czy okoliczności, a jeśli przechodnie czy widzowie zadają pytania, to natychmiast odpowiadam, dyskutuję albo odkrywam najlepszą odpowiedź, zatem rozmawiam z człowiekiem twarzą w twarz i snuję prawdziwy dialog. Nie ma tu żadnej granicy. Wszystko jest teatrem, wszystko jest filmem, wszystko jest nauką i literaturą. Im bardziej się to miesza, tym lepszym wszystko się staje. Na uniwersytecie wykłady mogą być opowiadane przez aktorów. Bo jeśli chodzi o opowiadanie, to profesorowie umieją mówić tylko jak stare małpy."[784]

Można powiedzieć, że ten Godardowski pogląd na teatr, wliczający też odwiedziny w domach, ma - oprócz jednego punktu - wspólny fundament z moją „teorią teatru miejskiego". Jednak znaczenie tego jednego punktu jest niezwykle ważne.

Godard, traktując teatr jako środek, dąży do rozwiązania czy odpowiedzi, co

[784] Za Jean-Luc Godardem, choć Terayama nie podaje źródła.

jednak sprawia, że wymaga się od teatru pełnienia określonej roli. To dlatego, że „teatr odwiedzający w domach" na zasadzie porad życiowych podczas odwiedzin w domach, na zasadzie Brechtowskiego oddziaływania i zebrania edukacyjnego lub psa pilnującego ideologii, staje się w końcu czymś, co poprzez upolitycznienie i usztywnienie miasta knuje rozdanie relacji, a nie ich łańcuch.

Latem w '71 roku przeprowadziłem w miastach europejskich warsztaty mające na celu ćwiczenia aktorskie, zatytułowane „Szukanie Heinricha". To, co tutaj przedrukowuję, jest przypadkiem aktorki Gaby. Gaby występowała w moim spektaklu *Jidai-wa sākasu-no zō-ni notte* [Epoka jedzie na cyrkowym słoniu] w Essen i chciała potem uczestniczyć w spektaklu miejskim. Jej „Szukanie Heinricha" (oto próba poszukiwania jednej postaci nieistniejącej w rzeczywistości, Heinricha, wśród ludzi w mieście, istniejących w rzeczywistości. Można na zasadzie montażu narysować Heinricha w wyobraźni, wypełnić jego nieobecnością drugi świat, a w końcu odkryć Heinricha) nagrywałem kamerą filmową na taśmie szesnasto-milimetrowej i robiłem notatki:

„- Nie widzieliście Heinricha?
Tak mówiąc, Gaby wbiega do sklepu spożywczego. Ja namierzam to kamerą z teleobiektywem z tej strony chodnika.
- Heinrich zniknął.
Wtedy gruba gospodyni sklepu spożywczego beznamiętnie odpowiada:
- Heinrich jest na zewnątrz.
- Naprawdę? Gdzie? - Gaby, z szeroko otwartymi ze zdziwienia oczyma krzyknęła piskliwym głosem.
- Gdzie jest Heinrich?
- Chyba gdzieś tam grzebie w śmietniku czy coś - mówi gospodyni.
W niedzielę na ulicy Kleiststraße, na kamiennych schodach stary pies z ukosa spogląda w tę stronę.

*

- Czy nie widział pan Heinricha?
- Nie.

- Zniknął.
- Byłaś na policji?
- ...
- W każdym razie to nie jest moja sprawa.
- Heinrich był podejrzany o szpiegostwo na rzecz NRD, ale on nie jest takim człowiekiem. Był poważnym studentem seminarium duchownego.
- (z pośpiechem) Śpieszę się. Przepraszam.
- Proszę poczekać. Może Heinrich został zabity, co?
- Zupełnie nie rozumiem, o co chodzi. Nie interesuję się sprawami politycznymi.
- Ale, proszę pana, może to jest sprawa, która głęboko łączy się z polityką i zbrodnią w Niemczech. Jeżeli ktoś pana zaaresztuje jutro bez powodów, co pan wtedy zrobi?
- Proszę wybaczyć. Proszę mnie o nic nie pytać.

*

Gaby siedzi na kamiennych schodach. Nie ma nawet gitary, więc tylko śpiewa beztrosko. Wygląda na to, że jej ulubionym utworem jest to, co skomponował Léo Ferré do fragmentu z *Kwiatów zła* Baudelaire'a.

«Gdzieś daleko - za późno - może nigdy potem;
Bo nie wiem, dokąd śpieszysz, ty - kędy ja idę -
Ty, którą bym miłował - ty, która wiesz o tem!»[785]

- Hej, dziewczyno. - Zwraca się do niej przechodzący przypadkiem młody mężczyzna. - Na kogo czekasz w takim miejscu?
- Na Heinricha. Nie widziałeś Heinricha?

*

- Spektakle próbują stanowczo uniezależnić relacje między podmiotem a przedmiotem. Jednak współcześni ludzie już nie są tym zainteresowani. Moravia o tym pisze, nie wiem, czy też to czytałaś...

[785] Charles Baudelaire, *Do nieznanej*, [w:] Charles Baudelaire, *Kwiaty zła*, przeł. Bohdan Wydżga, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2009, s. 199.

- Że nuda jest rozpadem wszelkich relacji między podmiotem a przedmiotem i że jest niemożnością odzyskania utraconych i sensownych relacji podmiotu wobec otaczających go przedmiotów.
- Myślę, że szukanie człowieka to wspaniała rzecz. Nawet niezależnie od tego, czy ten człowiek istnieje w rzeczywistości czy nie.
- Rozumiem, że Heinrich jest zjawą, wymyśloną przez ciebie w duszy, i receptą na chorobę nudy.
- On jest dla mnie jak rodzina.
- Krótko mówiąc, ty...
- Pragnę dramaturgii!
- Teatr - Rok Zerowy, Teatr - Rok Zerowy, Teatr - Rok Zerowy!"

9. Rzeczywistość ćwiczeń (V)

Rozmowa z samym sobą też jest jednym z tematów naszych warsztatów. Aktor „nawiązuje rozmowę" z magnetofonem. Kiedy skończy mówić, zostawiając luki na udzielenie odpowiedzi, odtwarza taśmę ponownie i prowadzi dialog ze swoim głosem, który najpierw nagrał. Aktor potrzebuje dużo wyobraźni, zanim znajdzie w sobie rozmówcę, a ta wzajemna relacja utrzyma się w napięciu. Na dodatek, żeby dialog nie był duetem monologów, lecz zawierał w sobie konflikty i był podtrzymywany improwizacyjnie, aktor sam musi stać się „nieznajomym" dla siebie samego, a do tego potrzebuje postawy nowicjusza.

W wyniku moich kilkukrotnych ćwiczeń okazało się, że im bardziej rozmowa z samym sobą była emocjonalna, tym trudniej było ją podtrzymać. Natomiast im bardziej miała ona charakter wspólnego poszukiwania i próby „dowiedzenia się" o czymś, tym łatwiej było ją podtrzymać. Na przykład, powtarzała się i nie miała końca taka rozmowa, która polegała na wytwarzaniu pewnego rodzaju indeksu o bytach w ogóle, wytwarzaniu czegoś na kształt astrologii, alchemii itd. w oparciu o astronomię, fizykę czy nauki przyrodnicze w sposób łańcuchowy.

Nie jest to jednak nic więcej niż jednostkowy wynik, uzyskany podczas pracy z członkami zespołu teatralnego. Kiedy próbowałem usystematyzować te dane jako wiedzę i zrobić z niej zasadę „rozmowy z samym sobą", to nigdy mi się to nie udawało. Okazało się, że czarownik, który odrzucił swoją tajemniczość, nie zawsze może być naukowcem.

Dodałem do warsztatów również „pozwalanie na spotkanie nieznajomym sobie osobom". Było ono też niezwykle ważnym tematem w sensie pełnienia roli „pośrednika w kontakcie". Pozwolić osobie A i osobie B spotkać się. Na przykład, otworzyć książkę telefoniczną metropolii tokijskiej i tam przypadkowo wybrać jedną osobę, a z innej strony wybrać drugą. Relacja między osobą A a osobą B jest tym efektywniejsza, im bardziej wydaje się, że w całym życiu nie mogłyby się one spotkać. Na przykład, mężczyzna sprzedający piorunochron A i akwizytor ubezpieczeniowy B, albo kobieta cierpiąca na akromegalię A i badacz krabów kamczackich B, albo zwycięzca konkursu naśladowania Shimakury Chiyoko A[786] i prognostyk pogody Agencji Meteorologicznej B - w jaki sposób można dać się spotkać takim A i B, którzy nie mają ze sobą w ogóle do czynienia?

W tym celu stosowany jest język, gesty, technologia komunikacyjna, wydarzenia jako fikcja, pseudo-zaginieni oraz wszelkiego rodzaju gra aktorska. Tutaj maszyna do szycia i parasol, każde z osobna, mają swoją dynamikę i kierunek w codziennej zasadzie rzeczywistości, więc trudno im dojść do odkrycia stołu sekcyjnego, gdzie mają się spotkać.[787] Dlatego aktorzy muszą mobilizować swoją ciekawość i wyobraźnię na temat osób A i B jako partnerów do gry, korzystać z reżyserii, a co więcej - liczyć nawet na szczęście. Marcel Mauss mówi, że w zakresie myśli o konflikcie międzyludzkim idea szczęścia, pecha oraz istoty rzeczy jest niezwykle bliska idei samej magii. „Ani technika, ani nauka, ani nawet główne zasady naszego rozumu nie oczyściły się jeszcze ze swego pierwotnego zatrudnienia. Można też sądzić, że wszystko, co przetrwało z niepozytywnego - czyli z mistycznego, poetycznego znaczenia pojęć siły, przyczyny, celu substancji, związane jest jeszcze ze starymi nawykami umysłu, z których powstała magia i z których umysł nie spieszy się wyzwolić. Sądzimy zatem, że odnaleźliśmy u początków magii wczesną formę zbiorowych wyobrażeń, które od tego czasu stały się podstawą indywidualnego rozumu."[788]

JA: Myślę, że złym aktorem jest ten, kto opiera się na wspomnieniach. Wspomnienia są ważne często jako temat psychopatologii, ale nie są twórcze, ani krytyczne. Można

[786] Shimakura Chiyoko (1938-) - słynna japońska piosenkarka. Popis ten to najprawdopodobniej program telewizyjny, który był wówczas emitowany i cieszył się popularnością. Uczestniczą w nim telewidzowie, konkurując ze sobą.
[787] Nawiązanie do fragmentu *Pieśni Maldorora* Comte de Lautréamonta: „Piękne - jak przypadkowe spotkanie na stole sekcyjnym maszyny do szycia i parasola". Za: Comte de Lautréamont, *Pieśni Maldorora*, przeł. Maciej Żurowski, PIW, Warszawa 1976.
[788] Marcel Mauss, op. cit., s. 199.

powiedzieć, że „historia jest nauką, która domyśla się przeszłości", ale wspomnienia są tylko sentymentem, który pragnie przeszłości. Póki wspomnienia, nie przełożone ani na język, ani na gesty, jak rana pozostawiają ślad w umyśle, aktor chce zajmować się szukaniem czy odgadnięciem ich znaczenia. Jednak należy zauważyć, że gdy wspomnienia ulegają poprawie i montażowi w jednostce indywidualnej i zostają wyrażone, to wyrażanie to nie jest niczym więcej jak naśladowaniem samego siebie. Niektórzy używają wyrażenia: „wcielone wspomnienia narodowe". Ludzie, którzy próbują znaleźć korzeń teatru w odrębnym języku oraz sytuacjach, próbują rzecz jasna zsolidaryzować się ze sobą poprzez pragnienie przeszłości. Jednakże czy wyrażenie: „wcielone wspomnienia narodowe" może przynieść coś więcej niż skuteczność na zasadzie terminu politycznego? Biorąc za przykład doświadczenie bomby atomowej w Hiroszimie, to „wspomnienie" jest zbyt osobiste, nie da się z niego uczynić ani największego wspólnego dzielnika, ani narodu. Jeżeli ludzie dotknięci bombą atomową noszą jakieś ślady na ciele, to trzeba powiedzieć, że był to „zapis", a nie „wspomnienie". Przede wszystkim, skąd bierze się zamysł, żeby wprowadzić do teatru takie słowo jak naród? Czy nie jest tak, że teatr powinien być pojmowany jako pewna ekspresja w czasie teraźniejszym ciągłym albo organizowanie rzeczy bardziej przypadkowych, aby przekroczyć podział ras zwanych narodami?

KRYTYK: To znaczy, że pan myśli, że narody nie zapamiętują?

JA: Z tego, co wiem, to Lévi-Strauss używał tego słowa , ale on interesował się historią ekologii kulturowej i strasznie nie lubił teatru.

KRYTYK: Czyli pan nie uznaje rodzimości teatru czy odrębności języka?

JA: Istnienie powinno poprzedzać istotę.[789] Najpierw powinien być konflikt, żeby zrodził się teatr. A potem powinno się omawiać język czy ciało jako jego czynniki. Ponieważ teatr, który zaczyna od wspomnień, nie może przekraczać imaginacji jednostki indywidualnej, to może on zawsze kroczyć tylko do tyłu. O kryteriach krytyki można powiedzieć to samo. Dlatego muszę nakazać aktorowi rzeczy następujące:

(1) Natychmiast wymień trzy wyrazy, które nie przychodzą Ci do głowy.

(2) Natychmiast zaśpiewaj trzy piosenki, których nie możesz sobie przypomnieć.

(3) Natychmiast opisz trzy miejscowości, których nie możesz sobie wyobrazić.

10. Rzeczywistość ćwiczeń (VI)

[789] Nawiązanie do słynnego filozoficznego założenia Jeana-Paula Sartre'a (1905-1980): „Istnienie poprzedza istotę".

Dla reżysera Maria Ricciego, który jest moim przyjacielem, gra aktorska jest pracą. Twierdząc, że „wszelkie języki są burżuazyjne", porzucił nie tylko język włoski, ale też wszystkie języki i zmusza aktorów do pracy w milczeniu.

Przykładem jest praca polegająca na układaniu pudełek. Aktorzy układają pudełka jedno, drugie itd. dokoła widzów i zamykają ich w środku murem utworzonym z pudełek. Dla Maria Ricciego pudełko nie jest żadną metaforą i niczym innym jak pudełkiem jako takim, ale widzowie (samolubnie) wyobrażają sobie dom, państwo, twierdzę czy więzienie.

Ricci mówi, że „praca produkuje", więc ja go pytam: „Dlaczego nie produkujesz języka?" Myślę, że wynika to stąd, że zasada teatru jako pracy ma polegać na tym, by nowy teatr zaczynał się najpierw od produkowania języka.

Przytoczyłem kilka przykładów „ćwiczenia słowotwórczego" z warsztatów Tenjō-sajiki. Na to Ricci zapytał mnie w odpowiedzi: „Dlaczego tylko język mówiony uważasz za język?" I dodał: „To też jest język."

Na przykład, aktorzy ze spektaklu Roberta Wilsona chodzili powoli. Wyglądali, jakby „przenosili siebie samych za pomocą nóg" raczej niż chodzili. Niepozytywność, mistyczność i poetyczność ich czynu były prawie magiczne i mógłbym uważać, że są związane ze starymi nawykami umysłu[790].

Tancerze ze szkoły „Ankoku Butō" [taniec ciemności], prowadzonej przez Hijikatę Tatsumi, czyniąc siebie kijem zrobionym z ciała, obracali się do środka tak, by nie upadli. Prędkość ich obrotów była zbyt szybka i wyglądali tylko tak jakby „po prostu stali". Mówiono, że ozdabiali swój czubek głowy czerwonym kogutem z dachu, ale on wydawał mi się czerwonym sznurem, przywiązanym do kija podpierającego zamknięte drzwi domu (albo pokoju, w którym zamykano zwariowaną matkę). Pudełka zostały nałożone. Aktorzy Maria Ricciego jedynie nakładali pudełka, nawarstwiali je w skupieniu, powtarzając ten gest. Folklor gestów, polityka gestów, źródło gestów - ich powstanie i zniknięcie. Czy nie jest tak, że gdy gesty uniezależniły się jako „drugi język", to straciły już siłę swojej przemocy jako wykraczające poza gramatykę?

Skąd się wziął pomysł, że choć wszelkie języki są burżuazyjne, wszelkie gesty nie są burżuazyjne - czyli są proletariackie? Gdybym powiedział Ricciemu, że kto

[790] Nawiązanie do fragmentu Maussa, który Terayama wcześniej zacytował: „Można też sądzić, że wszystko, co przetrwało z niepozytywnego - czyli z mistycznego, poetycznego znaczenia pojęć siły, przyczyny, celu substancji, związane jest jeszcze ze starymi nawykami umysłu, z których powstała magia i z których umysł nie spieszy się wyzwolić."

gardzi językiem, ten może posiadać jedynie język godny pogardy, to odpowiedziałby, że tak samo jest też z gestem. Jednakże odwrotność tego też jest prawdą.

Nie przestaje mi się wydawać, że w mojej teorii gry aktorskiej ważne jest, żeby zacząwszy od tego, „co należy uważać za język", przechodząc przez „pracę słowotwórczą" dla spektakli, dochodzić do homeopatycznego katalizatora magicznego (jako dżumy) i wkładać w ten proces czyny, które badają tradycyjną skuteczność języka.

11. Rzeczywistość ćwiczeń (VII)

Aktor to nie ten, który zostaje wyznaczony, lecz ten, który nazywa. Dlatego dąży nieustannie do modernizacji[791], ale nie wolno mu zjednoczyć się z przedmiotem. Pracę aktora, mówiąc w stylu Rolanda Barthes'a, można określić jako czyn metaforyczny (*métaphorique*).

Aktor bez końca zapomina każdy z czynów, nie zapamiętuje ich. Wszelka nowość jest tylko ponownym spotkaniem z rzeczą zapomnianą[792].

Ponieważ to samo można powiedzieć o widzach, to między aktorami a widzami pośredniczy nie to, co zostało przez nich zapamiętane (= wiedza), ale to, co jest przez nich wzajemnie zapomniane. Oznacza to w pewnym sensie, że aktorzy rezygnują z uogólniających idei i można powiedzieć, że nawiązują kontakt ze światem w sposób jąkliwy. Czyli że aktorzy i widzowie zmawiają się w oparciu o wspólne podzielanie wspomnień, co nie ma nic do czynienia z „grą aktorską". Zwracam moją uwagę na jednego aktora, Funes, którego Borges przedstawia w swoich *Fikcjach*, i który jest „dziewiczym, tubylczym Zarathustrą"[793]. Funes był człowiekiem negatywnej pamięci i uważał, że nawet taki niemożliwy sposób używania słów, jak posiadanie osobnych imion przez poszczególne drzewa, liście, czy kamienie jest zbytnim uproszczeniem i nie jest rzeczywiste. Był człowiekiem, który nie mógł znieść takiego uogólnienia, jak wskazywanie na jednego ssaka i nazywanie go „psem".

„Nie tylko trudno mu było zrozumieć fakt, że pojęcie *pies* może obejmować tyle

[791] Jap. *kindaika* - unowocześnianie, modernizacja; ideał przyświecający państwu japońskiemu od połowy XIX w. kiedy za wzór stawiało sobie mocarstwa zachodnie. Dla Terayamy, który ma na myśli specyficzną sytuację Japonii po jej otwarciu się na „Zachód", modernizacja ściśle związana jest z nazywaniem nowych rzeczywistości, czyli przyjęciem „zachodnich" nowinek.
[792] Nawiązanie do Jorge Luisa Borgesa, którego Terayama wcześniej cytował. Zob. przypis 94.
[793] Jorge Luis Borges, *Pamiętliwy Funes*, przeł. Stanisław Zembrzuski, [w:] Jorge Luis Borges, *Fikcje*, przeł. Andrzej Sobol-Jurczykowski i Stanisław Zembrzuski, Prószyński i S-ka SA, Warszawa 2003, s. 126.

różnych jednostek różnej wielkości i różnego kształtu; niepokoiło go także i to, że pies widziany o godzinie trzeciej czternaście (z profilu) może posiadać tę samą nazwę co tenże pies widziany o trzeciej piętnaście (*en face*).”[794]

Jego super-pamięć była podparta zapominaniem znaczeń. W tym sensie można powiedzieć, że Funes spełniał warunek bycia aktorem (lub bycia widzem), który mam na myśli.

12. Rzeczywistość ćwiczeń (VIII)

W końcu nie istnieje coś takiego jak wprawny aktor. Jest to jedna z ważnych tez. Tradycyjna sztuka aktorska zależała od umiejętności aktora, który rekonstruował swoje własne wspomnienia (uogólniając je do wspomnień jakby rodziny spokrewnionej).

Dlatego aktorzy, rywalizując ze sobą, starali się naśladować siebie samych (albo powszechność uczuć jakby rodziny spokrewnionej). Przekaz, nie wiadomo kiedy, stał się mitologią. Dotyczyło to nie tylko „sympatyzowania” czy „rozumienia”, ale też „nie sympatyzowania” czy „nie rozumienia” i oznaczało, że trzeba wyszkolić techników reprodukcji ciała zwanych aktorami. Chwila, kiedy naśladowanie siebie samych przez aktorów przewyższało wyobraźnię widzów, była oceniona jako osiągnięcie szczytu umiejętności gry aktorskiej. W takim przypadku widzowie mieli ekologicznie doceniać i rozkoszować się tym, jak szaleje i płacze „tajemniczy gatunek zwany aktorem”.

Aktorzy pojawiali się do końca nie jako rzeczywistość, lecz jako druga rzeczywistość (powtórzona rzeczywistość, o której wspominał Marks). Jednak ten, kto jako kapłan powtórzonej rzeczywistości wierzy w coś takiego jak umiejętność odtwarzania, ma skłonność do zakwalifikowania teatru jako dobrego albo złego i osądzenia go jako wprawnego lub niewprawnego, a przez to do wyprowadzenia rzeczywistości na scenie daleko, aż do sfery fikcji. I robi to, nie zauważając nawet, że jest to mylne podejście, tak jakby się oceniało rzeczywiste życie jednego robotnika jako „wprawne” lub „niewprawne”.

Bertolt Brecht pisze w swoim zbiorze rozpraw *Czy świat dzisiejszy może być odtworzony przez teatr?*[795]:

[794] Ibid., s. 135.
[795] Bertolt Brecht, *Konnichi-no sekai-wa engeki-ni yotte saigen dekiru-ka* [Czy świat dzisiejszy może być odtworzony przez teatr?], oprac. i przeł. Senda Koreya (in. Korenari), Hakusuisha, Tokio 1962. Jest to

(1) „Aktor podaje swój tekst nie jak improwizację, ale jak cytat."[796]

(2) „Do osiągnięcia obcości wypowiedzi i działań przedstawianej postaci mogą służyć trzy środki pomocnicze:

1. Przeniesienie do trzeciej osoby.
2. Przeniesienie w czas przeszły.
3. Mówienie jednocześnie wskazówek reżyserskich i komentarzy."[797]

Ta sztuka aktorska, być może, była skuteczna w czasach, gdy teatralna rzeczywistość i codzienna rzeczywistość były rozdzielone nie budząc wątpliwości i jasny był horyzont między nimi.

W każdym bądź razie przejście do trzeciej osoby oznacza cofnięcie indywidualnego doświadczenia do poziomu ogólności społecznej i uczynienie z niego największego wspólnego dzielnika, a przejście do czasu przeszłego oznacza empiryzm, stosowanie pomocy w postaci wspomnień oraz naśladowanie samego siebie. Wówczas „spektakl" zaczyna spoglądać na widzów z podwyższenia, wprowadzając między sobą a nimi hierarchię, i osiągać swoją formę jako materiał dydaktyczny, dający jedynie wolność interpretacji oraz analizy.

Mimo że Brecht mówi, by „nie improwizować", to jednak trzeba zauważyć, że nie istnieje już nigdzie program polityczny, który nie zawiera improwizacji. Kiedy mówiono, że „aktor mówi w czasie przeszłym, postać w teraźniejszym"[798], to oznaczało to, że aktor jako outsider w rzeczywistości eliminuje siebie samego z miejsca spektaklu, a postać sceniczna staje się niczym więcej jak „przeszłym cieniem" aktora. Brecht próbował znaleźć istotę gry aktorskiej w takiej właśnie sztuce aktorskiej (czyli w reprodukowaniu czynów), między innymi w gestach.

„Nie każdy gest jest gestem społecznym. Zachowanie przy wygonieniu muchy na początku jeszcze nie jest gestem społecznym. Zachowanie przy wygonieniu psa staje się

---

opracowanie rozpraw Brechta, wydane oryginalnie w Japonii. Tytuł opracowania wywodzi się z tytułu jednego z artykułów, zamieszczonych w opracowaniu. Polski przekład owego artykułu: *Czy świat dzisiejszy może być odtworzony przez teatr?*, przeł. Andrzej Wirth, [w:] pamflet Teatru Narodowego do *Matki Courage i Jej Dzieci* Bertolta Brechta, 1961/62.

[796] Bertolt Brecht, *Krótki opis nowej techniki sztuki aktorskiej mającej na celu wywołanie efektu obcości*, przeł. Zbigniew Krawczykowski, [w:] *Wiedzia o kulturze, cz. III. Teatr w kulturze*, oprac. Wojciech Dudzik i Leszek Kolankiewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1991, s. 169.

[797] Ibid., s. 169.

[798] Ibid., s. 173. Jest to przypis Brechta do artykułu, wymienionego wyżej.

gestem społecznym dopiero wtedy, kiedy, na przykład, zostaje pokazana walka prowadzona przez biednie ubranego człowieka przeciw stróżującemu psu. Próba nie ślizgania się na śliskiej podłodze staje się gestem społecznym dopiero w przypadku, kiedy ktoś «traci twarz» przez poślizgnięcie się, czyli kiedy jego wartość spada. Gest pracy jest bez wątpienia gestem społecznym."[799]

Co za uogólnienie! Tutaj wszelkim czynom aktorów nadane jest znaczenie zmierzające do jednego celu i nazwa rodzajowa „pies" zostaje streszczona w sposób podwójny czy potrójny przez uspołecznioną metaforę (*métaphore*): „pies wypędzony". Musi to świadczyć o tym, że ten, kto znajduje się na scenie, nie jest żywym człowiekiem, lecz niczym więcej jak wzorcem (imitacją ciała ludzkiego). W dodatku problem polega na tym, że uspołecznione w ten sposób znaczenie „daje" zawsze autor (niejasność tego właśnie słowa również musi zostać zbadana!), a nie sami aktorzy ani widzowie. Nie możemy wierzyć, że istnieje „autor" naszej codziennej rzeczywistości, na przykład: dyskusji wokół podwyżki ceny chleba, sporu między poszczególnymi samorządami terytorialnymi, przygody miłosnej Yamamoto Lindy[800] albo home runa Tabuchi'ego[801], ani nie możemy myśleć, że nasz gniew czy smutek stanowi dla kogoś wzorzec.

Jestem królem dla samego siebie, a jednocześnie jestem dla siebie samego służącym. Słowa, które mówię, nie są niczyim scenariuszem, a moje gesty nie są w niczyjej reżyserii. Czyn poprzedza technikę, tak jak istnienie poprzedza istotę. Niemniej jednak to, co mówi Brecht, jest kwestią „teatru, w którym istota poprzedza istnienie", kwestią techniki oraz umiejętności. Tutaj gra aktorska jako reprodukcja jest traktowana tak samo jak wazon czy stara księga, a teraz stała się własnością prywatną autora lub reżysera. Nudna gra zespołu Berliner Ensemble nie wynika ze zdolności obecnych aktorów, lecz była od początku wliczona do dziedzictwa Brechta - w każdym razie nawet gdyby Brecht żył, wówczas to, co potencjalnie próbowałby podjąć jako temat, byłoby niczym więcej niż referat o tym, że „wreszcie jesteśmy zdolni zastosować kserokopiarkę do człowieka". Jednak to, że umielibyśmy zastosować kserokopiarkę do

[799] Bertolt Brecht, *Über gestische Muzik*. Jest to tekst, nieopublikowany za życia Brechta. Tutaj moje tłumaczenie na podstawie przekładów nie tylko japońskiego: *Miburi-teki ongaku-ni tsuite* [O muzyce gestycznej], lecz również angielskiego: *On gestic music* [T.T.].

[800] Yamamoto Linda (1951-) - japońska piosenkarka, która cieszyła się ogromną popularnością w latach 60. i 70. XX wieku.

[801] Tabuchi Kōichi (1946-) - japoński zawodnik baseballowy; jest słynny z tego, że uzyskiwał dużą ilość *home run*, który polega na tym, że uderzona kijem przez zawodnika piłka nie zostaje złapana i opuszcza obszar boiska (spada za parkanem, kończącym boisko), co umożliwia zdobycie punktów dla drużyny.

żywego człowieka, jest niczym innym jak pomysłem faszystów. To dlatego, że jeśli od żywego człowieka scenariusz wymaga „śmiechu" czy „gniewu" i ocenia się je jako wprawne lub niewprawne, to człowiek, który był „zwyczajnym wypełnionym krwią pęcherzem"[802], staje się „pustym pęcherzem, w którym nie ma nawet krwi".

JA: Myślę, że aktor nie powinien być niewolnikiem, służącym królestwu, które autor skonstruował w swoim scenariuszu. Jeśli scenariusz skonstruował jedno królestwo, to jest to dokonanie w dziedzinie literatury, a więc nie ma potrzeby go sprawdzać, używając do tego żywych aktorów. To znaczy, że „spektakl" wcale nie stanowi dla autora oględzin.

KRYTYK: Czy to oznacza, żeby tworzyć bez scenariuszy?

JA: W zasadzie, tak. Scenariusz to zapis, a nie projekt. Może przy publikacji wymagano jego literaturyzajcji, ale potem nie ma już problemu, nawet gdyby przechowywano go jako zapis skutku oglądania spektaklu, opracowany przez tych, którzy byli obecni przy „spektaklu". Ważną rzeczą jest, że jest on skutkiem, a nie przyczyną (co omówię również w późniejszym rozdziale - „Dramat").

KRYTYK: A jednak publikuje pan zbiór dramatów i pisze też scenariusze, prawda?

JA: Biorąc przykłady z przypadków Tenjō-sajiki z ostatnich kilku lat - w przypadku *Garigari-hakase-no hanzai* [Przestępstwo doktora Garigari] napisałem pięć bajek, rozpisaliśmy je na kartkach po jednej linijce, potasowaliśmy kartki, zmieniając kolejność i tak przeprowadziliśmy warsztaty kilkakrotnie, przy czym zostawiliśmy sobie tylko którąś część tych bajek, a resztę wyrzuciliśmy. Aktorzy dążyli do wykonania jednej całej bajki, grając podczas przedstawienia w każdym dniu coś innego tak, żeby akcja była logiczna i konsekwentna. Jeśli chodzi o scenografię, to na początku Takamatsu Jirō wytworzył ściany, które dzieliły widownię na kilka części, a myśmy je zniszczyli. To znaczy, że wszystko było zostawione jako niedokończony „półświat" i wołaliśmy do widzów, żeby resztę sami sobie dorobili. To był początek „odchodzenia od scenariuszy" w Tenjō-sajiki. A potem w przypadku *Yūenchi-no hahako-o okoraseru kokoromi-to shite-no hitotsu, oretachi-wa sensō shitai-noda ‹Burabura-danshaku›* [Jedna z prób rozgniewania matki i dziecka w wesołym miasteczku - chcemy prowadzić wojnę - ‹Baron Burabura›] postanowiliśmy jedynie używać *Lizystrata* Arystofanesa i

[802] Nawiązanie do frazy, która pojawia się w opowiadaniu *Bratobójstwo* autorstwa Franza Kafki: „Czemu nie jesteś zwyczajnym, wypełnionym krwią pęcherzem?" Franz Kafka, *Bratobójstwo*, „Literatura na świecie" 1987, nr 2 (187), s. 45-47.

każąc Flower Travellin' Band[803], The Happnenings Four[804] oraz J. A. Saesar'owi[805] skomponować kilka rockowych utworów chóralnych, całą resztę prowadziliśmy codziennie na zasadzie improwizacji. Dlatego, odzwierciedlając nastrój epoki i dołączając do tego agitacje polityczne, wyszedł nam dosyć radykalny spektakl półdokumentalny. W spektaklu *Iesu* [Yes-Jezus][806] Takenaga Shigeo, który był jego autorem i reżyserem, wprowadził aktorów i widzów do zwykłego mieszkania w bloku i kazał, żeby grali w nim drugą połowę, po to, by sprawdzić „czy napisany scenariusz będzie aktualny w codziennej zasadzie rzeczywistości". W spektaklu *Jashūmon* [Szkodliwe wyznanie] stworzyliśmy jedną krótką fabułę, graliśmy improwizując walkę między załogą, która próbuje zniszczyć fabułę, a ubranymi na czarno aktorami, którzy próbują ją utrzymać, i przedstawialiśmy widzom, że nie istnieje żadna fikcja, chroniona wewnątrz teatru. W spektaklach *Jinriki hikōki Soromon* [Mięśniolot Salomon] oraz *Hashire Merosu* [Biegnij, Melosie] nie istniały już w ogóle żadne scenariusze. Straciliśmy zainteresowanie prowadzeniem oględzin fabuły, stwarzaniem iluzyjnej opowieści przy pomocy aktorów itd.

KRYTYK: Jednak *Chikyū kūdō-setsu* [Teoria pustej Ziemi] ma formę scenariusza, prawda? Myślę, że to jest niewątpliwie zjawisko cofnięcia się do fabuły.

JA: Być może. Mnie też wydaje się, że była to tylko rzecz, którą wystarczyłoby przeczytać. Zainteresowałem się tym, żeby aktorzy zamieszkali w okolicy południowej części Kōenji w dzielnicy Suginami-ku, ukrywając swoje zamiary, które będą skupiały się na jednej „rzeczywistości scenariusza" kilka miesięcy później. Czas potrzebny do tego, żeby rzeczywiście przejść z łaźni publicznej do parku. Odczuwanie niebezpieczeństwa w czasie, gdy rzeczywiście idzie się po ścianie bloku prostopadle do ziemi. Poczucie śmieszności kiedy studentka, z którą spotkało się ponownie po kilku miesiącach, nagle puszcza ogień z ust. Komiczność tego, że mężczyzna w średnim wieku, który został zakopany w gruncie, trwa pogrzebany żywcem, bez ruchu, przez kilka godzin. Topografia jako ogół takich rzeczy. W rzeczywistości ludzie z okolicy również mimowolnie brali udział w spektaklu, a spektakl toczył się jednocześnie w

[803] Flower Travellin' Band - japoński zespół muzyczny, muzyki rockowej, który działał w latach 1970-73.
[804] The Happnenings Four - japoński zespół muzyczny, posługując się instrumentami elektronicznymi, który działał w latach 1967-72.
[805] J.A. Saesar (1948-) - japoński kompozytor i reżyser; za życia Terayamy był członkiem zespołu Tenjō-sajiki i działał głównie jako kompozytor.
[806] W języku japońskim angielski wyraz „*yes*" oraz imię Jezusa są przepisywane tymi samymi literami (sylabariuszem), zatem przepisany japoński wyraz „*iesu*" ma dwa znaczenia. Spektaklu *Iesu* został wystawiony w roku 1970 przez zespół Tenjō-sajiki, który organizował Terayama, choć on sam nie pisał, ani nie reżyserował tego spektaklu .

blokach za parkiem. Być może jednak większość widzów próbowała „czytać scenariusz" poprzez ruchy aktorów, wymagała od nich „gry aktorskiej" i próbowała konstruować spektakl jedynie jako „zwykły spektakl plenerowy". Jeśli patrzyli z takiego punktu widzenia, to zwłaszcza premiera nie przybierała swojej formy. Bo przecież aktorzy nie byli nawet powiadomieni, gdzie pojawią się ich partnerzy i co mają mówić.

KRYTYK: Co pan myśli o czymś takim, jak rozbieżność między zamiarem strony tworzących a zamiarem strony oglądających?

JA: Dla mnie podział na te dwie strony jest niejasny. Myślę, że nie powinno się wprowadzać podziału na stronę tworzących i oglądających, ale raczej na dwie „strony tworzących".

KRYTYK: Ale nawet gdy pan się na to nie zgadza, to jednak od nas wymagano by uprzedmiotowić spektakl i go krytykować. Jesteśmy „bezinteresowni" i nie możemy rezygnować z ogólnego osądu rozumu.

JA: To chyba tak, jakby oceniało się na punkty daty kalendarzowe. Ale proszę mi powiedzieć, kto ma prawo ocenić na punkty historię? Jeśli chodzi o *Chikyū kūdō-setsu* [Teoria pustej Ziemi], to myślę, że najbardziej zgadzała się z naszym zamiarem krytyka Nakahara Yūsuke[807], który napisał że „podczas gdy teatr był grany, zarówno grunt, jak też rzeźby do zabawy i szalet w parku, a także domy koło niego, straciły swój język-*parole*, który stał się kliszą, a **razem z teatrem** przestawiono relacje i pojawiły się one jako inny język-*parole* w tymczasowym nowym kontekście". „Jeśli chodzi o grających, to wystarczy, by byli pośrednikami w tej przemianie". Ponieważ „teatr, którego bohaterem jest miasto, oznacza zajęcie przestrzeni ulicznej za pomocą wyobraźni", to teraz tylko widzowie „bawią się nie w parku, lecz parkiem". To dlatego, że taka też jest nasza teoria gry aktorskiej, gdzie funkcja aktorów nie jest niczym więcej niż tym, co przekracza pośrednika w przestawieniu relacji.

13. Rzeczywistość ćwiczeń (IX)

Przeprowadziłem kilka warsztatów, aby udowodnić na przykładzie, że jest niemożliwe, by aktorzy grali coś zgodnie ze scenariuszem. Na przykład, pomyślmy o

[807] Nakahara Yūsuke (1931-2011) - japoński krytyk sztuki. Cytaty tutaj przytoczone pochodzą z: Nakahara Yūsuke, *Toshi-no gengo (parōru) - gekidan Tenjō-sajiki „Chikyū kūdō-setsu" (imēji-no shuryō)* [Język miast (*parole*) - zespół teatralny Tenjō-sajiki *Teoria pustej Ziemi* (polowanie na obrazy)], „Umi" [Morze] 1973, nr 5 (10), s. 189-193.

scenariuszu *Kyojin vs Yakult*[808] (zamieszczonego w nr 5. czasopisma „Chika engeki" [Teatr podziemny]).

Scena pierwsza zaczyna się następująco:

„Miotacz Sugawara oddaje pierwszy narzut do pałkarza Wakamatsu. Strajk. Wakamatsu odbija drugi narzut w powietrze w kierunku prawego zapola, a prawozapolowy Yanagida łapie piłkę, zatem jeden aut.
Miotacz Sugawara oddaje pierwszy narzut do drugiego pałkarza Arakawy. Strajk. Drugi narzut - bol. Trzeci - też bol. Czwarty - strajk piłką podkręconą."

W jaki sposób przydają się trening Grotowskiego albo klasa aktorska Jacques'a Lecoq'a żeby zagrać do tego momentu? Nie mówię o jakiejś wielkiej tezie, zgodnie z którą „świat dzisiejszy ma być odtworzony przez teatr"[809], lecz tylko o „grze aktorskiej" takiego poziomu, że pierwszy rzut jest strajkiem, a drugi rzut aktor odbija w powietrze w kierunku prawozapolowego - tak mówię do aktorów.

Aktorzy próbują. Nawet jeśli udało im się do czwartego rzutu piłką podkręconą do drugiego pałkarza Arakawa, to jest to dopiero początek. Scenariusz jest kontynuowany aż do drugiej połowy dziewiątej rundy, co więcej, w nim jest zawarty nawet home run, odbijany przez czwartego pałkarza. Czy mimo to można powiedzieć, że nienaruszalna jest zasada Waltera Benjamina, mówiąca że „dzieło sztuki jest zawsze reprodukowalne", więc teoria techniki, mająca to na celu, powinna być wciąż zgłębiana? Benjamin twierdzi, że w rozwoju techniki moda na rzeczy takie jak astrologia, Christian Science, chiromancja, wiedza tajemnicza czy spirytyzm, „nie jest odtworzeniem znaczeń, lecz tylko fałszowaniem pieniędzy", i potępia on to, że „jest odbiciem nędzy".[810] Zatem mówi on, że „odtworzenie doświadczeń" przez aktorów powinno być traktowane jako nauka.

Jednak nawet jeśli zaprzeczy się wczuwaniu się w rolę i zastąpi ją grą aktorską, prowadzoną w oparciu o spokój umysłu, lub ciałem, uprzywilejowanym i wyćwiczonym, to nigdy nie da się „czynić grą aktorską" zorganizowania wielu przypadkowości, które składają się na baseball. Podczas gdy środkowozapolowy

[808] Kyojin, Yakult - są to profesjonalne drużyny baseballowe w Japonii.
[809] Nawiązanie do artykułu Bertolta Brechta *Czy świat dzisiejszy może być odtworzony przez teatr?*, którego tytuł jest jednocześnie tytułem opracowania rozpraw Brechta, wydanym oryginalnie w Japonii pt. *Konnichi-no sekai-wa engeki-ni yotte saigen dekiru-ka*. Zob. przypis 107.
[810] Walter Benjamin, *Erfahrung und Armut* [Doświadczenie i ubóstwo]. Podaję tu własne tłumaczenie na podstawie tekstu Terayamy [T.T.].

wypuszcza piłkę przy hicie, odbitym na środkowe zapole, biegacz z drugiej bazy dąży natychmiast do bazy domowej. Środkowozapolowy celnie rzuca piłkę z powrotem, a łapacz łapie ją przy jej pierwszym odbiciu od podłoża i wyautowuje biegacza przez dotknięcie, ledwie zdążywszy na czas. Aktor, który nie umie nawet takiej „gry aktorskiej", „odtwarza" uczucia prostytutki, mówiąc z przytłumionym smutkiem, a raczej z uśmiechem: „Przyrzeczenie małżeństwa teraz już jest daremne i ja, Kojorō z Hakaty, będę żyć życiem niewartym życia. Błagam pana, niech mnie pan łaskawie zabije" - sprawa byłaby zbyt prosta, gdyby odniosło to efekt obcości właśnie dzięki samemu aktorowi, a więc uważano by, że miał on „zdolności do gry aktorskiej". Trzeba wiedzieć, że „zdolności do gry aktorskiej", o których tradycyjnie mówiono, są niezwykle bezsilne, patrząc z punktu widzenia „wyobraźni teatralnej", stwarzanej przez zbiorowość, a techniki są skuteczne jedynie w zakresie teatru, który potrzebuje wzorca. Ważne, że chociaż aktor wykonuje grę w celu pracy metonimicznej widzów (lub w celu swojej pracy metonimicznej), sama gra nie jest spektaklem, lecz do końca pozostaje dla spektaklu pilotem morskim.

Jednak ponieważ na obecnym etapie sama obecność aktora stanowi w teatrze czyn metonimiczny, to w mylący sposób szerzą się same „teorie teatru, której centrum jest aktor", a zupełnie nie istnieją „teorie teatru, które obejmują również aktora jako część". Aktor ma tylko się pojawić. Wystarczy by był raczej beztroski, wystarczy by był bytem, który kiwa ręką, nazywa coś, nawiązuje rozmowę albo dzwoni przez telefon. Kiedy zaczyna posiadać ekshibicjonistyczny system ucieczki od siebie samego w imieniu „metodologii gry aktorskiej", stając się, nie wiadomo kiedy, jakby kawałkiem ciała w witrynie, to doprowadza do tego, że skrzywia wyobraźnię, dążącą do zorganizowania przypadkowości spotkania.

MARY: Ostatnio przez cały czas robiłam tylko zdjęcia Andy'ego Warhola. Chodziłam więc za nim, a wtedy Andy zaczął mówić, że zrobi teatr w Londynie. Myślałam, że to żart, ale zdziwiłam się, ponieważ okazało się, że mówił poważnie. Ten teatr był trochę dziwny. Najpierw zorganizował przyjęcie, gromadząc słynnych ludzi. Nagrywał wtedy rozmowy wszystkich na magnetofon i to stało się scenariuszem. Tydzień później, ci sami członkowie zrobili losowanie i mieli zagrać osobę, na którą trafili - to przedstawienie. Proszę sobie wyobrazić, że wszyscy naśladują z całych sił osoby, które mają zagrać. Tak więc wywoływało to salwy śmiechu. Mimo że grali kiepsko, byli jakoś realni. Myślę, że tytuł brzmiał chyba „teatr". Chociaż krytyka w gazetach była

strasznie nieprzychylna, pisząc różne rzeczy, że to „dekadencja", „niedojrzałość", „nonsens" itd., ja myślę, że [spektakl] był ciekawy. Poza tym, obyczajowość przyjęcia też było świetnie widać.[811]

Być może, „teatr" Warhola był czymś, co jako ironia wobec tzw. odtwarzania doświadczeń, kpiło z formy ekspresji zwanej teatrem współczesnym. Szkoda, że nie mogłem go zobaczyć.

Jest rzeczą oczywistą, że nie tylko Warhol uważa za śmieszną sytuację sztuki, w której zastępcza rzeczywistość zwana „teatrem" jest masowo reprodukowana przez żywych ludzi. Człowiek współczesny zawsze wymaga w jednym ciele dwubiegunowości: „oglądać" i „być oglądanym", i marzy o całości - poprzez pragnienie zintegrowania owych przeciwstawnych pojęć. Początkowo taka jedność przeciwieństw czy połączenie przeciwstawności było wymyślone po to, by określić bóstwo, zatem uważało się, że „tajemnica jedności" (C.G. Jung) czy świadomość całości nie należy do człowieka. W takiej sytuacji pojęcie aktora było wymagane jako pośrednik, który sugeruje „miejsce połączenia przeciwstawności", i było czymś, co na scenie ujawnia w obrzędowy sposób proces przeciwstawienia lub połączenia. Nie mam tutaj czasu na to, by rozpatrywać, czy taka tajemnica całości zrodziła się z rozłamu pierwotnej integracji, a teatr był aktem ponownego stworzenia w celu jej naprawy czy nie. Jednak mając za punkt wyjścia hipotezę, że w naszym kraju również aktor wywodzi się od czarodzieja *shushi*, rozwiąże się to zagadnienie. To dlatego, że sama obecność aktora nie mogła być wyjęta jako wzorzec (symbol) i zmierzać do stania się typem.

„W połowie okresu Heian pojawili się ludzie, którzy, nazywając siebie samych «*shushi*» [dosł. mistrz magii], należeli do świątyń buddyjskich, takich jak Hōjōji, Rengehōin, Hosshōji itd. i robili sztuczki iluzoryczne, odmawiając formuły magiczne, oraz zajmowali się magicznym porządkiem *onmyōdō* lub sztuką leczenia. W końcu przy spotkaniach nabożeństwa styczniowego, lutowego itd. w ramach rozrywki zaczęli grać sztuki artystyczne w stylu *sarugaku*. Była to *shushi sarugaku*. Pochodzenie czarodzieja *shushi* w naszym kraju może sięgać czasów urzędników *jugonshi* [dosł. mistrz magicznego zakazu], którzy przyjechali do Japonii z Paekche w szóstym roku panowania cesarza Bidatsu (577 r.) w epoce Yamato. Jednak ponieważ ogólnie wyraz

[811] Prawdopodobnie chodzi o Mary Woronov (1943-), która jako aktorka współpracowała z Andy'm Warholem.

shushi pojawia się w różnych księgach środkowego okresu epoki Heian, takich jak *Ōkagami* i inne, to nie będzie przeszkód, by tutaj uważać, że *shushi* jako taki pojawił się w drugiej połowie okresu Heian."[812]

Jest to wypowiedź Sudy Atsuo[813] zamieszczona w *Nihon gekijōshi-no kenkyū* [Badanie historii teatrów w Japonii].

Ponieważ *onmyōdō* wiąże się w głębi z pewnego rodzaju obojnactwem i głosi coś takiego, jak pokrewieństwo bóstwa z demonem albo dokonywanie wzajemnego uzupełniania się „*yin*" i „*yang*" w celu stworzenia całości, interesuje mnie to miejsce, które mówi, że *shushi* „głosili *onmyōdō* i leczyli". Podobnie leczenie traktuje „ciało" jako pewne zjednoczenie, a miejsce dotknięte chorobą jako „rozpadnięcie się części". Zatem *shushi*, łącząc przeciwstawne części, odzyskiwali całość zwaną zdrowiem i grali *sarugaku*, aby zaprezentować bóstwo nazwane ciałem i demona nazwanego duchem (chociaż można nazwać ich odwrotnie) jako obojnaczność, a zarazem pojawiali się jako „grający".

Spektakle stopniowo zaczęły szukać przeciwstawnych sobie rzeczy **na zewnątrz spektakli**, a spotkania relacji stawały się coraz bardziej skomplikowane, przez co odzyskanie całości mogło być zrealizowane jedynie za pomocą uspołecznionego języka.

Aktorzy muszą uczynić metodą nie to, żeby przeciwstawiać się otaczającej ich zewsząd sytuacji, ale raczej to, by mogli zostać połknięci przez otaczającą ich sytuację

---

[812] Okres Heian (794-1192) - jeden z okresów w podziale historii Japonii, kiedy stolicą było Kioto; charakteryzuje się długim panowaniem arystokracji i zapoczątkowuje koniec średniowiecza, kiedy arystokracja zaczęła podupadać, a władzę zyskiwała klasa samurajska.

Świątynie tutaj wymienione znajdują (a. znajdowały) się w Kioto, ówczesnej stolicy nazywanej wówczas Heian. Prawdziwa nazwa świątyni Rengehōin brzmi: „Myōhōin Rengeōin".

Onmyōdō [dosł. droga *yin* i *yang*] - japońska kosmologia ezoteryczna, która rozwijała się w VIII w. głównie w oparciu o chińską filozofię *yin* i *yang*, *wu xing* oraz taoizm religijny, i rozkwitła w epoce Heian. Jest to cały system nauk przyrodniczych, magii i wróżbiarstwa.

Spotkanie nabożeństwa styczniowego nazywa się *shushōe*, a lutowego - *shunie*. To nie znaczy, że tego rodzaju nabożeństwa buddyjskie odbywają się co miesiąc. Na spotkaniach gromadzą się mnisi oraz wierni. Nabożeństwo polega na tłumaczeniu nauki Buddy i uczeniu się jej oraz na ofiarowaniu Buddzie lub bóstwom czy innym istotom kadzideł, świec, kwiatów albo jedzenia, czemu często również towarzyszy modlitwa za dusze zmarłych, zwłaszcza przodków.

Sarugaku - sztuka widowiskowa, która polegała m.in. na komicznym naśladowaniu przy akompaniamencie muzyki. Z *sarugaku* wywodzi się słynny dziś teatr *nō* oraz *kyōgen*. *Sarugaku* w wykonaniu czarodziejów *shushi* nazywa się *shushi sarugaku*.

Jugonshi [dosł. mistrz magicznego zakazu] - specjalista, który zajmował się leczeniem chorób lub ich zapobieganiu, polegającym na wypędzaniu złych duchów lub obroną przed nimi za pomocą magii.

Okres Yamato (poł.III w.-710) - jeden z okresów w podziale historii Japonii, kiedy stolicą było miasto Nara. Charakteryzuje się umacnianiem władzy rodziny cesarskiej i kształtowaniem się Japonii jako państwa opartego na systemie prawnym.

Ōkagami - japońska słynna opowieść historyczna, oparta na rzeczywistych wydarzeniach historycznych i napisana przez anonimowego autora w XI w.

[813] Suda Atsuo (1908-1945) - japoński teatrolog.

jako pośrednicy w przeciwstawnych relacjach panujących w otaczającej ich sytuacji. Na przykład, kiedy aktor staje w obliczu jakiejś codzienności, to nie może on zostać uprzedmiotowiony jako obcy, lecz musi albo zostać wchłonięty przez codzienność w sposób niejasny, albo musi wystawić grę jako fikcję z zaworem bezpieczeństwa w takim stopniu, żeby codzienność dopuszczała ją jako uzupełnienie.

Shushi (aktor), który wyglądał tak, jakby został zatarty w pejzażu i wplątany w codzienną zasadę rzeczywistości, wprowadza po trochu przemianę języka codziennej zasady rzeczywistości. Kiedy ten „zwrot" zostanie zorganizowany - nie jako odtworzenie, ani jako wystawa czy publiczna ekspozycja, ani też, oczywiście, jako wyobcowanie lub przyswojenie, które przybiera postać opowieści fantazyjnych - jedynie z nadziei na jednorazowość, która nigdy nie będzie ulegać reprodukowaniu, to okaże się, że przedmiotem „leczenia" przez aktorów jest nie ciało, lecz społeczeństwo. Nawet gdyby była to medycyna demoniczna.

Pewien argentyński lekarz, kiedy miał wyleczyć mężczyznę w średnim wieku z choroby żołądka, pomyślał, że „ciałem nie ma sensu się zajmować", i począwszy od zmiany pejzażu, od reformy społeczeństwa obywatelskiego, stawał się rewolucjonistą, biorąc do ręki strzelbę.[814] Jego historia i jego nagła śmierć jest dziś powszechnie znana. W teatrze również istnieje taka sytuacja, w której wymaga się myślenia, że „ciałem nie ma sensu się zajmować". Schechner i Grotowski powinni wiedzieć, że powodzenie rewolucji nie polega na ćwiczeniu fizycznym żołnierzy. Trzeba zdać sobie sprawę z tego, że funkcja jednostki indywidualnej w spektaklu, podobnie jak „funkcja jednostki indywidualnej w historii", jest tylko jednym z elementów. Jak drzewa czy budynki biorą broń do rąk, tak ściany czy karabiny grają melodramat. Bliska codzienna rzeczywistość nagle pewnego dnia więzi szczęśliwą panią domu w lodówce. To właśnie jest dramaturgia. Skoro tak, to mogę stanąć naprzeciw nowoczesnej sztuki aktorskiej, powtarzając jedynie: „jeszcze bardziej niewprawnie, jeszcze bardziej tandetnie", ponieważ wytwarzana przez aktorów „sztuka" obstaje przy egoizmie do tego stopnia, że jest to aż śmieszne.

Fascynująca gra ciałem Hijikaty Tatsumi lub Kasai'a Akiry[815] staje przed nami jako kwestia jedynego[816], pełnego wielorakości i różnorodności. Jest to, mówiąc w stylu

[814] Chodzi o Che Guevarę (1928-1967) - argentyńskiego rewolucjonistę, jedną z głównych postaci rewolucji kubańskiej.
[815] Hijikata Tatsumi (1928-1986) - japoński tancerz, choreograf, twórca awangardowego tańca *butō*. Kasai Akira (1943-) - japoński tancerz, choreograf, zajmuje się tańcem *butō*.
[816] Możliwe jest, że jest to nawiązanie do pojęcia Maxa Stirnera o jednostce indywidualnej: „jedyny".

Eliadego, „poszukiwanie ostatecznej egzystencji" i „nieskończony ruch szukania iluzorycznej mocy wszechświata w nurcie Wedanta lub wyzwolenia człowieka jak w nurtach Sankhja i Jogi", albo fantazyjny akt przemieniania się natury ciała. Wysoko cenię proces, w którym tańce Hijikaty i Kasai'a tworzą tezę jedynego, choć z pewnością jest to proces zdecydowanie anty-teatralny i anty-dialogowy. Dlatego niemożliwe jest wciągnięcie ich do „teatralnej" intrygi, a oni sami po omacku w ciemnościach szukają drogi od klasycznego *shushi* do symbolu. **Zostają wyznaczeni**, dlatego, że są piękni. Ich czyny nie przypominają metafory ukrytej, ale metaforę do końca mroczną.

Miejsce teatralne[817]

1. Wstęp do teorii miasta

Miejsce teatralne nie jest instytucją czy budynkiem, ale ideologią „miejsca", mającego na celu stworzenie dramatycznego spotkania. Każde miejsce może stać się miejscem teatralnym, a jednocześnie każde miejsce teatralne stanowi jedynie część codziennego krajobrazu tak długo, jak długo nie zaistnieje tam spektakl.

Jednak miejsce teatralne od jakiegoś czasu stało się uzupełnieniem codziennej rzeczywistości jako społeczna „instytucja dla fikcji", której celem jest uprzednie przygotowanie spektaklu. Dzięki powstaniu miejsca teatralnego, pojawiło się rozróżnienie między rzeczywistością i fikcją ze względu na formę. Cena rynkowa ziemniaków i cierpienie Hamleta zostały oddzielone od siebie za pomocą granicy zwaną „miejscem teatralnym", a codzienna rzeczywistość i wyobraźnia fikcji zostały zmuszone do zawarcia paktu o wzajemnej nieagresji.

Pomyślałem, że „należy powiedzieć, iż miejsce teatralne wyłoniło się dopiero z chwilą powstania spektaklu".

Mimo to, we współczesności „istota «miejsca» poprzedza istnienie «miejsca». Czyli dopuszczona zostaje przewrotność, kiedy miejsce teatralne poprzedza spektakl."

Zastanawiałem się nad tym przez długi czas. W roku 1969 napisałem na łamach pisma zespołu Tenjō-sajiki „Chika engeki" [Teatr podziemny]:

„«Miejsce teatralne» jako budynek jest dla teatru więzieniem. Być może fakt, że zwroty dramaturgii zostają powtórzone wyłącznie wewnątrz instytucji przez spektakl zamknięty, nie oznacza niczego więcej ponad to, że spektakl zostaje uwięziony w budynku. W przypadku «uniwersytetu» oznacza to na przykład, że ze względu na swój charakter izolujący, przypominający więzienie, zamknął on prawdziwie «uniwersyteckie rzeczy» w betonowym budynku czy przestrzeni odciętej murami od życia społecznego - podobnie scena w miejscu teatralnym, widownia, garderoba oraz tradycyjny styl architektury miejsca teatralnego, z powodu swojego izolacyjnego

[817] Jap. wyraz *gekijō* [dosł. teatralne a. dramatyczne miejsce] może oznaczać nie tylko „budynek teatralny", ale też „salę teatralną", „przestrzeń teatralną", „miejsce teatralne", gdzie odbywają się przedstawienia teatralne, widowiska i in.

charakteru, zamknęły prawdziwie «teatralne rzeczy».” (*Gekiteki sōzōryoku* [Dramatyczna wyobraźnia])[818]

Dzisiaj już powszechnie wiadomo, że dekadencja uniwersytetu spowodowana została przez zjednoczenie przemysłu z uczelnią, zwane „zarządzaniem szkołą”. Edukacja była reprodukowana, masowo produkowana i konsumowana wewnątrz budynku nazwanym uniwersytetem i przez to stała się jałowa. To samo dotyczy teatru. Miejsce teatralne było bowiem bardziej przestrzenią widowiskową niż przestrzenią teatralną, a historia miejsca teatralnego - historią widowisk raczej niż historią teatru.

Od dłuższego czasu zastanawiam się nad uniezależnieniem teatru od „instytucji miejsca teatralnego”. Musiało by to być dążenie od instytucji „miejsca teatralnego” jako formy zewnętrznej do idei „miejsca teatralnego” jako prawdy wewnętrznej. I uważam, że naszym tematem jako ludzi teatru powinno być takie zorganizowanie wyobraźni, dzięki któremu można by zmieniać wszelkie miejsca w miejsce teatralne.

Przede wszystkim trzeba by wyciągnąć teatr poza „budynek teatralny”[819], a przez to usunąć granicę między fikcją a codzienną rzeczywistością i usytuować teatr na tym samym poziomie, co zapis historii, w którym „nie wiadomo, co jest rzeczywistością, a co - fikcją”. Akurat współcześni ludzie teatru tu i ówdzie zaczęli myśleć o podobnych sprawach i warto by było „próbować” zburzyć „ budynek teatralny” tak, by teatr z jednego z gatunków ekspresji, sprywatyzowanego przez określonych ludzi, stał się częścią historii i przez to zachwiał całym społeczeństwem.

Jean Duvignaud wyrażał tę rzecz w sposób następujący: „Podczas Maja 1968 niektórzy aktorzy i pisarze starali się stworzyć spektakle rewolucyjne. Ja jednak chciałbym im powiedzieć, że rewolucja nie posiada teatru (oprócz nieciekawej propagandy), ponieważ sama rewolucja jest teatralizacją historii, skoro jest kryzysem społecznym.”[820]

---

[818] Por. Terayama Shūji, *Gekiteki sōzōryoku, mata-wa kettō-no susume* [Dramatyczna wyobraźnia, albo zachęta do pojedynku], „Chika engeki” [Teatr podziemny] 1969, nr 1, s. 9. „Chika engeki” [Teatr podziemny] - periodyk, wydawany przez Tenjō-sajiki. Jednak przytoczony tutaj przez samego Terayamę fragment nie jest dokładnym cytatem z czasopisma, w którym zamieszczona jest podobna treść.

[819] Terayama używa tutaj tego samego wyrazu „*gekijō*”, tłumaczonego dotąd jako „miejsce teatralne”, ale tym razem w znaczeniu „teatr jako budynek”. Tymczasem w całej rozprawie używa wyrazu „*gekijō*” w znaczeniu „miejsca teatralnego” oraz „teatru jako budynku” w zależności od kontekstu.

[820] Najprawdopodobniej cytat ten pochodzi z książki: Jean Duvignaud, *Supekutakuru-to shakai* [Spektakl i społeczeństwo], przeł. Watanabe Jun, wyd. Hōsei Daigaku Shuppankyoku, Tokio 1973, co jest japońskim przekładem francuskiego oryginału: Jean Duvignaud, *Spectacle et société*, Denoël, Paris 1970. Przekład ten był jedyną dostępną książką Jeana Duvignauda za życia Terayamy w Japonii. Jean Jean Duvignaud (1921-2007) -francuski socjolog, antropolog i krytyk teatralny.

Rzeczywiście nie myśleliśmy o „reprodukowaniu i pokazywaniu rewolucji" poprzez wystawianie spektakli rewolucyjnych. Siłą, która miała się realizować w wewnętrznym miejscu teatralnym, była wyobraźnia historyczna, mogąca steatralizować samą rewolucję, a do tego celu potrzebne były strategia oraz podręczniki.

2. Świnia klownem

Dla teatru Tenjō-sajiki omawianie „miejsca teatralnego" oznacza omawianie „miasta". To dlatego, że kiedy za pomocą imaginacji próbujemy organizować przypadkowość spotkania, pierwszym zadaniem jest to, w jaki sposób można [do tej próby] włączać ulice (oraz miasto będące ich abstrakcją) jako „miejsce" tej próby. Żołnierze czy czarownicy, którzy do codziennej rzeczywistości nieszczególnych ulic przynoszą „spektakl", przez co przemieniają drogi w miejsce teatralne…

„GRABARZ: O, jestem zaskoczony! Wystarczy wpuścić jedną świnię a wszystko tak się zmieni!"[821]

Wystarczy wpuścić do miasta tylko jedną świnię, a spowodowane tym rozmaite epizody mogą wzbudzić o wiele większy szok niż „teatr w budynku teatralnym".

Nasza kultura jest zorganizowana i wysoko zinstytucjonalizowana, a świnie nie mają praw obywatelskich, zatem jedna świnia wpuszczona do rodziny cesarskiej, czy świnia lunatyczka, błąkająca się po autostradzie, czy też świnia stojąca na czele demonstracji antyrządowej - sama w sobie jest już niszczycielska i krytyczna. A jednak jak by to było, gdyby rzecz działa się w XVII stuleciu? Ponieważ nie jestem ani kronikarzem, ani historykiem, to mogę jedynie samowolnie puszczać wodze fantazji w oparciu o dokumenty książek… Podobno w okolicach Nowego Amsterdamu świnie były bohaterami ulicy. „Aby świnie wyżerały brudy" pobudowano ubikacje na parterach wszystkich domów i opatrzono je wychodzącymi na ulice otworami do zbierania odchodów. Ponieważ świnie wyjadały swoje ulubione brudy, rozrzucając je po ulicach, miasto zawsze było pełne smrodu. Fakt, że świnie chodziły po ulicach był czymś naturalnym, więc nie były one ani niszczycielskie, ani krytyczne. Wkrótce świnie, które rozmnażały się, zaczęły powodować zanieczyszczenie środowiska (tak jak współcześnie

[821] Źródło cytatu niewiadome. Być może jest to nawiązanie do Hamleta, gdzie pojawia się grabarz w słynnej scenie (Akt V, scena I) i gdzie mowa jest o świniach (Akt I, scena IV i Akt III, scena IV).

samochody, które stanowią szczyt despotyzmu), przez co uchwalono ustawę zezwalającą na „polowanie na świnie" i pojawiły się ulice, na których nie było świń. Aczkolwiek zdarzało się, że ludzie dawali schronienie świniom, które były „czyścicielkami ulicy" [822] (Dickens). Czasami między policją i mieszkańcami dochodziło nawet do sporów na temat świń, które były nielegalnymi robotnikami. Nie trzeba dodawać, że świnie, które w tamtych czasach znajdowały się „na ulicy", i świnie, które współcześnie jako składnik kotletów schabowych znajdują się „w elektrycznych lodówkach ", to dwie zupełnie różne rzeczy. Świnie, które były bohaterami historii miast w XVII stuleciu, współcześnie grają inną rolę - klowna.

Funkcja, którą odgrywają świnie jako klowni na współczesnych ulicach, jest aktem bezpośrednim, nazywanym niespodziewanością, czyli happeningiem. Świnie, odgrywając pewną odmianę Don Kichota, pochwalają wartości, zanikające w społeczeństwie przemysłowym, a jeśli tak, to są jedynie uzupełnieniem społeczeństwa przemysłowego. Przypomina to zjawisko, polegające na tym, że podziemny nielegalny teatr czy spektakle awangardowe w małych teatrach zostają wystawione pod nazwą „*angura*"[823] w muzeach społeczeństwa przemysłowego, stając się w rezultacie jego wspólnikiem. To tak, jak w przypadku The Living Theatre Juliana Becka, wyzywającego na pojedynek kulturę zinstytucjonalizowaną w społeczeństwie przemysłowym i buntującego się na społeczeństwo amerykańskie poprzez „obcowanie zbiorowe" czy „lot halucynacyjny"[824], któremu nie wiadomo kiedy przyczepiono etykietkę: „styl Living Theatre" i który trafił do muzeum. W społeczeństwie przemysłowym o strukturze elastycznej uliczna czynność teatralna taka, jak „wpuszczanie świń", jedynie koresponduje w końcu z teatrem w budynku teatralnym i nie tworzy pierwotnej idei miejsca teatralnego.

Jeżeli teatr, wyniesiony na ulice, nie posiada takiej dramaturgii, dzięki której mógłby wciągnąć w strukturę spektaklu ciąg czasu, zwany codziennością, i nim operować, to zostanie on natychmiast zinstytucjonalizowany i wciągnięty do muzeum.

Pytanie brzmi: jak ma być napisany projekt intrygi, który ma na celu spowodowanie, by toksyczność spektaklu nadała codziennej zasadzie rzeczywistości drugi kierunek?

---

[822] **Karol Dickens, *Notatki z podróży do Ameryki*, przeł.** Barbara Czerwijowska, **Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978, s. 97.**

[823] Skrót od jap. wyrazu „*andāgurando*", który jest transliteracją angielskiego: „*underground*". Chodzi o alternatywny japoński teatr awangardowy.

[824] Źródło cytatów niewiadome . Prawdopodobnie są to terminy, zaczerpnięte z pism The Living Theatre.

W spektaklu miejskim *Jinriki hikōki Soromon* [Mięśniolot Salomon] zbudowaliśmy coś, co nazwaliśmy „jednogodzinnym państwem kwadratowym o boku jednego metra". Było ono pewną bazą w mieście jako całości naszego miejsca teatralnego, a także miejscem, w którym miał miejsce początek spektaklu.

„Podniesieniem kurtyny" był moment, kiedy pewien aktor i pewien przechodzień spotkali się w „jednogodzinnym państwie kwadratowym o boku jednego metra". Aktor był człowiekiem, który „nawiązuje rozmowę" z nieznajomym i stawia znak zapytania w codziennej zasadzie rzeczywistości. Nie potrzeba było ani fantastyki, ani romansu, ani nawet z góry napisanej akcji. Spotkanie pracownika firmy i wampira, spotkanie listonosza i szpiega, spotkanie komiwojażera i kata, spotkanie studentki i Frankensteina [825], spotkanie dentysty i językoznawcy - w każdym bądź razie wystarczyło, by doszło do spotkania.

„Na zacienionej, listopadowej ścianie mojego mieszkania
rozrysowałem projekt skrzydłowca, który lata, łopocząc skrzydłami jak ptak.

Mężczyzna, który nie ma pieniędzy na szkołę tańca…
Mężczyzna, czekający na żonę, która poszła na zakupy i nie wraca od trzech lat…
Mężczyzna, który wraca po obejrzeniu worka ratowniczego w antykwariacie…
Mężczyzna, który nie wyciąga monety dziesięciojenowej z kieszeni, mimo że ma ochotę dzwonić przez telefon do całego świata…
Mężczyzna, który maluje na czarno…
Mężczyzna, który zszedł z mostu…
Mężczyzna, który wie, że «pociąg, który odjechał ze stacji kolejowej, nigdy nie dociera do wolności»…
Mężczyzna, który karmi bezpańskiego psa mlekiem…
Mężczyzna, który idzie na tory, żeby wyrzucić wymiociny z miski...
Mężczyzna, który nieskończenie wycofuje się do swoich odosobnionych indywidualnych wnętrz…

[825] Może chodzi o bohatera powieści *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* [*Frankenstein, czyli współczesny Prometeusz*], Wiktora Frankensteina, albo też o jego stwora.

Mężczyzna, który został opuszczony przez Wielkiego Ptaka[826].

Byłem moją własną siłą ciężkości. Ale byłem też moją własną siłą nośną.

Na placu przed dworcem, gdzie wieje zimowy suchy wiatr,
fantazjuję o «jednogodzinnym państwie kwadratowym o boku jednego metra», patrząc na zużyte buty,
i myślę o utożsamieniu się i polaryzacji. Cykada, która nie zdążyła umrzeć latem, siedzi teraz na cięciwie lewego barku mojego pobrudzonego garnituru. Wielki Ptak to inna nazwa rewolucji, która nie ma programu politycznego. Chciałem choćby raz zobaczyć się z Johnem Coltrane'em[827].
«Jednogodzinne państwo kwadratowe o boku jednego metra» niedługo rozrośnie się do «dwugodzinnego państwa kwadratowego o boku dwóch metrów» i do «trzygodzinnego państwa kwadratowego o boku trzech metrów». Zarówno słupy elektryczne oraz domy czy mniszki, naprawiacze rowerów i makulatura - wszystko na peryferiach upaństwowi się przed zachodem Słońca, popłynie krew, stając się wodą podziemną na wzór rury gazowej i [wszystko to], odrzucając kontrolę i rządy jako wyrazy aktu[828] rozumu, będzie jedynie bezgranicznie się rozrastać.
Nie będzie tam codziennych rozkazów, ani polowania kapitana Ahaba na Moby Dicka; nie będzie kompasu magnetycznego Marco Polo, ani prochowni.
Nie będą istniały ani zewnętrzna kolektywizacja, ani ptak killy-loo[829], ani historia, mająca być opisana, ani królestwa.
Nawet gdyby Wielki Ptak został zestrzelony, nie patrz na jego zwłoki. Spójrz na ślad jego lotu i patrz tam na bezkres nieba, a potem wstań, obejmując całe to niebo jak

[826] „Wielki Ptak" [jap. *Ōtori*] dosłownie oznacza wszelkie duże ptaki, np. bociany, żurawie, łabędzie i in., ale też legendarnego feniksa. Według mitologii japońskiej legendarny Książę Yamatotakeru, który na rozkaz ojca-cesarza udał się na wyprawę po całej Japonii, żeby podbijać wszystkie inne barbarzyńskie narody i zjednoczyć kraj pod władzą cesarską, po śmierci przybrał postać łabędzia i odleciał do nieba.
[827] John Coltrane (1926-1967) - amerykański saksofonista jazzowy.
[828] Chodzi tutaj o Arystotelesowskie pojęcie greckie „*enérgeia*", przeciwstawiające się pojęciu „*dýnamis*", czyli „potencja".
[829] Chodzi o mitycznego ptaka, który „lata do tyłu", i do którego Fred Rodell, prof. prawa na Uniwersytecie Yale, nawiązuje w swojej książce pt. *Woe Unto You, Lawyers!* (1939): „*The Law is the killy-loo bird of the sciences. The killy-loo, of course, was the bird that insisted on flying backward because it didn't care where it was going but was mightily interested in where it had been.*" Zob. Fred Rodell, *Woe Unto You, Lawyers!*, William. S. Hein Publishing, Buffalo, New York, 2001, s. 21. Fred Rodell (1907-1980) jest amerykańskim profesorem prawa w Yale Law School [pol. Szkole Prawniczej Yale].

Terayama już wcześniej w swojej książce *Sho-o suteyo, machi-e deyō* [Rzućmy książki, wyjdźmy na ulice] (1967) wspomina o profesorze Rodell'u i jego wzmiance o ptaku killy-loo.

głowę; «pięciusetgodzinne państwo kwadratowe o boku pięciuset metrów» będzie wyfantazjowane do «tysiącgodzinnego państwa kwadratowego o boku tysiąca metrów», do «dziesięcio-tysiąc-godzinnego państwa kwadratowego o boku dziesięciu tysięcy metrów», i zatrzyma się jego upolitycznienie; to rozrastanie się dotrze aż do najdalszego zakątka, jakim jest moje serce a drugi Wielki Ptak, czyli ja, którego sam odkryję, odmówi jakiegokolwiek powrotu, tracąc siłę ciężkości, zdradzi podziemną walkę w okopach i poleci na skraj państwa, odbijając się w odłamkach przedniej szyby ciemnego używanego Volkswagena 1300.

Aeronautyka istniała wcześniej, zanim została zapisana.
Niebo istniało wcześniej, zanim zostało zapamiętane.
Co więcej,
miałem ręce rozciągnięte wcześniej, zanim zapragnąłem latać."[830]

Ten *Projekt przemówienia dla Mięśniolotu* był transmitowany przeze mnie samego z wewnątrz ciemnego hangaru po całym mieście, pod koniec przedstawienia spektaklu miejskiego *Jinriki hikōki Soromon* [Mięśniolot Salomon] w Sonsbeek[831]. Tu i tam w mieście doszło do niszczącego codzienność powstania - spłonął luksusowy samochód, na centralnym placu miasta olbrzymi mięśniolot stał gotowy do natychmiastowego startu, bramy główne posterunku policji zostały zablokowane, a wnętrze świętego kościoła było okupowane przez nagie kobiety. Owa komuna fikcji, która powstała w szesnastu punktach miasta jednocześnie i wielomiejscowo, przekraczała granicę, kierując się ku codziennej zasadzie rzeczywistości; w ogniu i dymie jeździły samochody straży pożarnej, a mieszkańcy, pytając: „Czy to jest spektakl? **Naprawdę**?", wskakiwali do kręgu tańca eksterytorialności rozszerzonego „dziesięciogodzinnego państwa kwadratowego o boku dziesięciu metrów". Według gazet z dnia następnego, liczba uczestników tego spektaklu sięgnęła podobno dwunastu tysięcy osób.

[830] Por. scenariusz spektaklu miejskiego *Jinriki hikōki Soromon* [Mięśniolot Salomon] w wersji Arnhem, „Chika engeki" [Teatr podziemny] 1972, nr 5, s. 33-48. Jednak przytoczony tutaj przez Terayamę fragment różni się nieco od tekstu opublikowanego w czasopiśmie. Możliwe, że rzeczywiście transmitowany był tak, jak podano, albo że artysta zmienił scenariusz, zamieszczając go w niniejszej rozprawie o swojej teorii teatru.
[831] Chodzi o park, znajdujący się w mieście Arnhem w Holandii. W parku znajduje się muzeum, na którego zaproszenie Terayama w roku 1971 wystawił ze swoim zespołem spektakl miejski *Jinriki hikōki Soromon* [Mięśniolot Salomon].

3. Szpieg idący ulicą poza miasto

Dla próby uchwycenia ulicy jako „miejsca teatralnego", całkiem interesującym poradnikiem okazuje się być książka Rudofsky'ego *Ulice dla ludzi*. Rudofsky pisze: „Wczoraj na chodniku śródmieścia w mieście O. przy temperaturze minus jeden stopni trzydziestojednoletnia kobieta urodziła chłopca o wadze sześciu funtów. Nikt nie chciał jej pomóc. Przyjaciel matki próbował pożyczyć koc w pobliskim hotelu, ale mu odmówili. Próbował więc zatrzymać taksówkę, ale kierowca, kiedy rzucił okiem na ten widok, uciekł. - Tak podaje «New York Times». To wydarzenie też nie jest niczym innym jak odtworzeniem świętego narodzenia Chrystusa, błogosławionego w każdym roku dzwonami kościołów i dźwiękiem kas fiskalnych. Interesujące szczegóły otoczenia - wszystko się zgadza. «Gospoda, która nie chce mieć do czynienia z nowo narodzonym gościem», «Józef, który nie jest pomocny», «mroźna zima, przenikająca ciało» - wszystko pasuje. To, że współczesny Herod nie był na miejscu obecny i nie zastrzelił niemowlęcia wycelowanym dokładnie pociskiem - to tylko dlatego, że miało szczęście."[832]

Rzeczywiście, jak mówi Rudofsky, bez wątpienia „o wiele wcześniej zanim gesty i uczucia ludzi zaczęły być wystawiane na scenie za wynagrodzenie, same ulice były wielkim teatrem świata" i „w sposób naturalny powstawały dramy i komedie, przy użyciu obmyślonych środków wyrazu"[833]. Ulice stanowiły również scenografię dla pogrzebów i dla ślubów, a potem, kiedy wieszano czy ścinano głowy, ludzie, naśladując [te sceny], czynili z wejść do kościołów czy z dziedzińców pałaców scenografię i budowali drewnianą scenę, gdzie grali spektakle o zwycięstwie dobra nad złem. Przynajmniej do XVI wieku nie istniała szczególna instytucja widowiskowa, zwana „budynkiem teatralnym".

Pierwszym w Europie nowoczesnym budynkiem teatralnym jest Teatro Olimpico w Vicenza'y.

Kiedy patrzymy na plan budynku teatralnego, który jest własnością Nowojorskiej Biblioteki Publicznej, zadziwia nas fakt, że Teatro Olimpico jest

[832] Bernard Rudofsky, *Ningen-no tame-no gairo* [Ulice dla ludzi], przeł. Taira Keiichi i Okano Ichiu, wyd. Kajima Shuppankai, Tokio 1973, co jest japońskim przekładem angielskiego oryginału: Bernard Rudofsky, *Streets for People: A Primer for Americans*, Doubleday, Garden City, Nowy Jork 1969. Bernard Rudofsky (1905-1988) - amerykański architekt i eseista.
[833] Zob. poprzedni przypis.

budynkiem, który zawiera w sobie ulice. Na tyłach sceny znajduje się pięć wyjść (wejść dla aktorów), zbudowanych na zasadzie bram miasta, i z głębi ku deskom scenicznym promieniście schodzi się pięć ulic. Widzowie mają doświadczyć labiryntu ulic, w którym znaleźli się wchodząc [z ulicy] wejściem do budynku teatralnego, co świadczy o tym, projektant Vincenzo Scamozzi miał zamiar, „utożsamić ulice z miejscem teatralnym i utożsamić miejsce teatralne z ulicami". Rzeczywiście, niektóre spektakle Szekspira były wystawione jako przewodniki włoskiego krajobrazu ulicznego i realizowane były na zasadzie „rywalizacji" między wymyśloną rzeczywistością z codzienną zasadą rzeczywistości. (Wszyscy wiedzą, że ważne sceny spektakli Szekspira, oprócz klaustrofobicznego *Hamleta*, są napisane tak, jakby rzecz działa się na ulicy.)

Oczywiście, z dzisiejszej perspektywy przerwane ulice w projekcie Scamozziego, które biegną z głębi sceny i nie dochodzą do widowni to niedoskonałość i pod tym względem [projekt Scamozziego] znajduje się o krok z tyłu za pomostem *hana-michi* [834] w teatrze *kabuki*. Można też sądzić, że ponieważ widownia jest umocowana i widzowie nie mogą się przenosić [projekt Scamozziego] jest pod tym względem bardziej zacofany niż struktura galerii czy wystawy.

Jednak jego [= Scamozziego] godna uznania zasługa polega na tym, że zwrócił on uwagę na ulice, które były dotąd niczym więcej niż przestrzenią przechodnią, i zapuścił tu korzenie dramaturgii „spotkania". Utożsamienie miejsca teatralnego z ulicami jest czymś, co bezpośrednio przyciąga utożsamienie fikcji z codziennością. Idea, że spektakl nie jest „wystawą relacji międzyludzkiej, reprodukowanej przez substytuty", lecz stwarza okazję spotkania się przechodniów ze sobą nawzajem, ilustruje jego [= Scamozziego] głębokie zrozumienie teatru. Pytanie brzmi - czy można uważać te dwa wyrazy: „ulica" i „miasto" (inaczej mówiąc, dwa gatunki: spektakl uliczny i spektakl miejski) za identyczne czy też nie?

Ten właśnie problem poruszony został na konferencji prasowej po zakończeniu spektaklu miejskiego *Jinriki hikōki Soromon* [Mięśniolot Salomon] w Sonsbeek w mieście Arnhem w Holandii.

DZIENNIKARZ: Czy spektakl miejski, o którym pan mówi, jest tą samą rzeczą, co tradycyjny spektakl uliczny, czy też zupełnie czymś innym?

[834] Dosł. „droga kwiatów" - jest to pomost biegnący od sceny na widownię wśród miejsc widzów, tworzy przestrzeń przeznaczoną do gry przez aktorów.

JA: Ja uważam, że jest czymś innym.

DZIENNIKARZ: Jeśli tak, to czy mógłbym prosić pana o wyjaśnienie różnicy między tymi dwoma?

JA: Spektakl uliczny jest czymś, co przedstawia tradycyjny teatr nie w miejscu teatralnym wewnątrz sali, ale na zewnątrz budynku, więc w swojej istocie nie jest ani „innym teatrem", ani „drugim teatrem". Na przykład, nawet w przypadku [działalności grupy] The Bread and Puppet Theatre Petera Schumanna, lalki są wytworzone tak, żeby ich rozmiary dopasowane były do skali ulic, ale ponieważ [grupa ta] pokazuje widzom gotowe utwory, to jest to tym samym, co teatr wewnątrz budynku teatralnego. Przewidziany jest tam podział na scenę i widownię, choćby nawet nie był wyraźnie uformowany, i w tym sensie myślę, że nie jest to spektakl miejski.

DZIENNIKARZ: To znaczy, że chce pan powiedzieć, że w spektakl The Bread and Puppet Theatre nie da się wciągnąć codzienności oglądających?

JA: Tak jest. Oni wynoszą lalki na ulice. Ale lalki są symbolem i znakiem, więc od początku są bytem ufikcyjnionym. Być może potrafią dostarczyć widzom efekt obcości za pomocy ogromnych lalek, ale ja wolałbym, by charakter grających był bardziej niejasny.

DZIENNIKARZ: Jednak podczas gdy ulica oznacza konkretne miejsce, miasto to pojęcie i nie towarzyszy mu konkretność. Nie bardzo wiadomo, na jakie miejsce wskazuje „miejsce teatralne" w spektaklu miejskim. Widziałem też, jak wasze spektakle miejskie często były grane na ulicy…

JA: Brytyjski lekarz John Moore mówi ciekawą rzecz, że w Londynie czy w Paryżu ludzie, zapełniający ulice, są tylko przechodniami, którzy śpieszą się od jednego miejsca do drugiego, mając swoje sprawy, a w Neapolu, ponieważ mieszkańcy rzadziej chodzą do pracy, to przechadzają się ulicami albo rozmawiają. W czasach renesansu każda ulica była pełna wędrujących tak, jak w Neapolu, i uważano, że „niezbędnymi elementami ulic są domy publiczne lub domy schadzek, wielkie gospody, i do tego kościół."[835] Kiedy robimy spektakl miejski, nie chodzi o to, czy korzystamy z ulic czy nie, ale o to, w jaki stan ulicy przyniesiemy spektakl.

DZIENNIKARZ: To znaczy, chce pan powiedzieć, że na ulicach Neapolu da się zrobić, ale w Londynie czy w Paryżu jest trudno?

---

[835] Prawdopodobnie są to informacje, zaczerpnięte z książek: John Moore, *A View of Society and Manners in Italy*, 2 vols., Strahan & Cadell, London 1790. Jednak nie wiadomo, do jakiego źródła odwołuje się Terayama, przytaczając ten cytat, ponieważ książki Johna Moore'a do dzisiaj nie są przetłumaczone na japoński. John Moore (1729-1802) - szkocki lekarz i pisarz.

JA: Odwrotnie. Ulice w Neapolu są od początku placem święta. Ponieważ działa tam silna moc trawienia, która ufikcyjni wszystkie wydarzenia, nie da się zrobić spektakli miejskich. Taką samą rzecz można powiedzieć o strefach pieszych, które tworzone są wszędzie w niedziele. W strefach pieszych mogą się udać widowiska uliczne czy spektakle uliczne, ale nie uda się podnieść kurtyny spektakli, utożsamiając ich z codzienną zasadą rzeczywistości mieszkańców.

Podam przykład. Mamy tekst - *240 minut jako szpieg*. Jest on jednym z tych, które wykonywaliśmy tu i tam w mieście, jednocześnie i wielomiejscowo, podczas wystawienia *Jinriki hikōki Soromon* [Mięśniolot Salomon] na Festiwalu Teatralnym w Nancy.

„Didaskalia - «Podobno cesarz, leżąc na łożu śmierci, przesłał dla ciebie wiadomość - właśnie dla ciebie, jednostki, nędznego poddanego, nikłego cienia, co przed Słońcem cesarskim pierzchnął w najdalszą dal.»[836] (Franz Kafka, *Wiadomość od cesarza*)

Ktoś w sposób losowy wybiera z mieszkańców miasta Nancy trzydzieści osób. Być może był wśród nich pracownik biura spedycyjnego, albo kierowca ciężarówki, który dopiero co się ożenił, albo wdowa, która chodzi do otolaryngologa. W każdym bądź razie wybranych trzydzieści osób otrzymuje niespodziewane anonimowe listy następującej treści:

«Śledzę ludzi.
W dniu 2. maja od południa do zmierzchu muszę Cię uważnie śledzić i donieść do pewnej instytucji o Twoich działaniach. Oczywiście, to wszystko. Nie zrobię Ci żadnej krzywdy, ani nie zbliżę się zanadto do Ciebie.
Jednak ponieważ nie lubię być widzianym, to polecam, żebyś w dniu 2. maja nie odwracał się do tyłu, gdy będziesz szedł. (Nawet jeślibyś nie wyszedł z domu, to nie ma znaczenia. Bo jestem w stanie obserwować Cię zza okna.)

Dwustuczterdziestominutowy

Szpieg»

[836] Franz Kafka, *Wiadomość od cesarza*, przeł. Anna Wołkowicz, „Literatura na świecie" 1987, nr 2 (187), s. 33.

W dniu 2. maja szpieg śledzi tylko jedną osobę z tych trzydziestu. Jednak jeśli pozostałych dwadzieścia dziewięć będzie czasami odwracało się w tył albo poradzi się kogoś z rodziny w tej sprawie, to o tyle razy pomnożą się «niewidoczni szpiedzy». Jest to relacja, która może się zdarzyć kiedykolwiek i w każdym mieście, choćby nie wiadomo jak było ono spokojne i bezpieczne, a także jest to gra między obserwującym i obserwowanym, gra wzajemnej napiętej wyobraźni. Śledzący szpieg zbliża się do śledzonego dokładnie o godzinie szesnastej i nawiązuje rozmowę. Odtąd zaczyna się pewne powstawanie «jednogodzinnego państwa kwadratowego o boku jednego metra».”[837]

W tym samym utworze z tego samego dnia wykorzystaliśmy również tekst *Pytań*. Polegało to na tym, że kilka osób zadających pytania powtarzało je wciąż na ulicy, jedno po drugim, a na końcu zachęcało, mówiąc: „Po tych pytaniach bardzo proszę zadać dziesięciu osobom po dziesięć pytań.” Pytania mnożyły się w postępie geometrycznym jak szczury[838] na takiej samej zasadzie, co „list nieszczęścia”[839] i tak powstało jednodniowe państwo w mieście, w którym pytania okupowały ulice. Czy Francja jest tragiczna czy komiczna? Kiedy używasz kciuków? Jakim przestępstwem najbardziej zainteresowałeś się ostatnio? Jak myślisz, dlaczego gwiazdy z Flagi Stanów Zjednoczonych Ameryki nie zostały przedstawione na mapie nieba? Jaki jest najbrzydszy wyraz, jaki znasz? Jaką rzecz chciałbyś mieć teraz, natychmiast? Do ilu osób będziesz pisał listy w tym roku?

Różnica między spektaklem miejskim a spektaklem ulicznym polega na sposobie wciągania weń widzów. Jakikolwiek spektakl, który zostaje wystawiony na ulicy, staje się spektaklem ulicznym, lecz spektakl, który skończył się na aktorach, nie może być spektaklem miejskim. Jednak w zależności od sposobu gry, nawet *Opowiadania o zoo* Edwarda Albee’go spokojnie mogą stać się spektaklem miejskim.

[837] Por. scenariusz spektaklu miejskiego *Jinriki hikōki Soromon* [Mięśniolot Salomon] w wersji Nancy, „Chika engeki” [Teatr podziemny] 1972, nr 5, s. 9-32. Jednak przytoczony tutaj przez Terayamę fragment brzmi trochę inaczej niż opublikowany w czasopiśmie. Możliwe, że rzeczywiście zagrany był tak, jak podano tutaj, albo że artysta zmienił scenariusz przy zamieszczaniu go w niniejszej rozprawie o swojej teorii teatru.

[838] W oryginale jap. wyraz brzmi: „*nezumi-zan-teki-ni*” [tak jak w liczeniu szczurów].

[839] Jest to rodzaj listu łańcuszkowego, którego nadawca każe adresatowi rozesłać go dalej do jednej lub więcej osób, szantażując, że inaczej adresata spotka nieszczęście, przez co tworzy się „łańcuszek nieszczęścia”.

Na przykład, Jerry'ego z *Opowiadania o zoo* zagra aktor, a na jego partnera Piotra[840] wybierzemy mieszkańca bloku z osiedla, np. pana Takei - pracownika Urzędu Skarbowego w Shibui[841].

Jerry udaje się do niego i nacisnąwszy dzwonek, zaczyna nagle:

„JERRY: Byłem w Zoo. Powiadam: byłem w Zoo. PANIE, BYŁEM W ZOO!
PRACOWNIK URZĘDU SKARBOWEGO W SHIBUI: (nie wiadomo, co odpowie, ale w każdym razie odpowiada)
JERRY: Byłem w Zoo, a potem szedłem i szedłem, aż doszedłem tutaj. Chyba szedłem na północ?
PRACOWNIK URZĘDU SKARBOWEGO W SHIBUI: (Odpowiada)
JERRY: (nagle wskazując palcem na wnętrze pokoju) Czy to Piąta Avenue?"[842]

Podstawę takiego spektaklu, który próbuje zmuszać obojętnych ludzi do nawiązania relacji, stanowi to coś, co wydaje się posiadać wspólne korzenie z ideą spektaklu miejskiego.

4. Wywołać siedmiu ślepych mnichów

Pisałem dotąd, że w spektaklu miejskim nie jest potrzebne miejsce, ograniczone do tzw. „miejsca teatralnego". Tu jednak chciałbym dodać kilka uwag w celu uzupełnienia.

Od samego początku miejsce teatralne uważane było za miejsce szczególne i, jak twierdzi Yamaguchi Masao[843], był „wyrazem dyskryminacji przestrzeni - jak «podest» w japońskiej społeczności wiejskiej czy, na przykład, kapliczka dla bodhisattwy Jizō, znajdująca się na skraju wioski"[844]. Dlatego za każdym razem, kiedy

[840] Imiona wg. polskiego przekładu Krystyny Jurasz-Dąmbskiej. Edward Albee, *Opowiadanie o Zoo*, przeł. Krystyna Jurasz-Dąmbska, „Dialog" 1962, nr 9 (77).
[841] Shibuya to jedna z dzielnic samorządowych Tokio, gdzie zespół teatralny Tenjō-sajiki miał swoją siedzibę w latach 1969-1976.
[842] Jeśli chodzi o kwestie Jerry'ego, to zaczerpnięte są z: Edward Albee, *Opowiadanie o Zoo*, przeł. Krystyna Jurasz-Dąmbska, „Dialog" 1962, nr 9 (77), s. 77. Jednak Terayama pomija didaskalia, podane przez Albee, dotyczące reakcji rozmówcy. Jeśli chodzi o postać Pracownika Urzędu Skarbowego i towarzyszące jej didaskalia, to są one wymyślone przez Terayamę jako przykładowe.
[843] Yamaguchi Masao (1931-2013) - słynny japoński antropolog.
[844] Jest to wypowiedź Yamaguchi'ego Masao podczas rozmowy, opublikowanej pt. *Powstanie dramatycznej przestrzeni* w kwartalniku „Kikan Toransonikku" [Kwartalnik Transonic] 1973, nr 1.

szukano pierwotnej właściwości miejsca teatralnego na dworze, ważna stawała się świadomość miejsca, pozwalająca na wywołanie tam grających ludzi.

„Na przykład - legenda o tym, że w danym miejscu zostało zabitych siedmiu ślepych mnichów, jest na japońskiej wsi związana z miejscem sztuki widowiskowej. Dlatego też miejsce tańca *bon-odori* na wsi jest określone za pomocą wyrażenia: «siedmiu Jizō», bowiem chodzi tu o akt nawiązania opowieści z duszami ludzi zabitych w danym miejscu, czyli z duchami niespełnionymi. Chociaż na poziomie nazewnictwa wygląda to tak, jakby opowieści były snute wobec duchów, jednak jest to raczej coś takiego, jak kierowanie opowieści do kogoś, kto od samego początku należał do ziemi danego miejsca. Co więcej, jest tak, że [tańczący ludzie] szukają w pewnym określonym miejscu czegoś, z czym nie mogą mieć kontaktu w wiejskim życiu codziennym."[845] (Yamaguchi Masao)

Myślę, że jest to niezwykle ważna wypowiedź w odniesieniu do badań nad świątecznym miejscem sztuki widowiskowej. Jednak problem polega na tym, że nie można traktować świątecznej przestrzeni sztuki widowiskowej i przestrzeni teatralnej jako po prostu tożsamych. Wspomniana wypowiedź Yamaguchi'ego Masao została przedstawiona w ramach rozmowy, zatytułowanej „Powstanie dramatycznej przestrzeni" w czasopiśmie „Toransonikku" [846]. W tej samej dyskusji Watanabe Moriaki[847] podaje interesujące wskazówki:

„Nie sadzę, by świąteczna przestrzeń sztuki widowiskowej bezpośrednio stanowiła synonim świętej przestrzeni. Przestrzeń sztuki widowiskowej, włączona do miejsca święta, przynależy przede wszystkim do przestrzeni i można powiedzieć, że jest rzeczą, która powstała w wyniku **wystawania** świętej przestrzeni ku świeckiemu światu, patrząc z jej strony. Ale faktem jest, że przestrzeń sztuki widowiskowej może być też **odzyskaniem** świętej przestrzeni przez szczególnych ludzi, którzy zostali wykluczeni z przestrzeni świeckiej. Jednak z chwilą, kiedy teatr, uniezależniając się od święta,

---

Kapliczka dla bodhisattwy Jizō [jap. *jizō-dō*] - świątynia lub budka, w której umieszczony jest jeden lub więcej posągów bodhisattwy Jizō.

[845] Zob. poprzedni przypis.

Bon-odori - taniec tańczony z okazji święta zmarłych, zwanego *bon* lub też *o-bon*. Jest on „tańcem dla dusz zmarłych".

[846] Nazwa czasopisma pochodzi od ang. „transonic".

[847] Watanabe Moriaki (1933 -) - japoński reżyser teatralny, krytyk teatralny, badacz teatru francuskiego, znawca japońskiego teatru klasycznego *nō*.

zaczyna zaznaczać swoje istnienie, to staje się on mocno osadzonym w sobie miejscem, które nie należy do żadnej z tych dwóch przestrzeni, o których teraz wspomniałem."[848]

Od samego początku mój pomysł na spektakl miejski zrodził się ze zwątpienia w takie oddzielenie świętości od świeckości i wynikał z ogromnych trudności współczesnego teatru, który musi zapoczątkować teatr w miejscu, gdzie w jedno zlewa się „przestrzeń świecka, w której zwyczajnie wykonuje się czy to produkcję czy też wymianę" z „obszarem zakazanym, który jest odcięty od codzienności, lub świętą przestrzenią, w której panują systemy mitologiczne". Wystarczy jeden podrobiony banknot, który wkrada się do miejsca, gdzie wykonuje się czy to produkcję czy też wymianę, żeby jak wir powietrzny wywołać spektakl o tajemniczym złodzieju Fantomasie; albo chłopiec z pistoletem, z ekranem nocnego kina za plecami, który napina kurek [kierując broń] ku codziennej rzeczywistości - wówczas świecka przestrzeń, nie wiadomo kiedy, ulega uświęceniu, a święta przestrzeń, tracąc swoją granicę, wlewa się do taniego mieszkania o powierzchni czterech i pół maty *tatami*.[849] Legenda o zabitych siedmiu ślepych mnichach nie jest opowiadana i przekazywana tylko w „określonym miejscu". Dzisiaj nikt nie może zapewnić, że po zdjęciu w jakiejkolwiek stancji mat *tatami*, nie będzie pod nimi ukrytych zwłok matki. Była mowa o wyrażeniu dyskryminacji przestrzeni na przykładzie kapliczki bodhisattwy Jizō, znajdującej się na skraju wioski, ale w sytuacji, kiedy w każdym schowku na stacji kolejowej mogą być ukryte zwłoki niemowlęcia, prawie niemożliwe wydaje się definiowanie szczególnego miejsca i wydanie sądu o tym, czy jest to święte czy świeckie, byłoby to niemożliwe nawet dla detektywa Akechi Kogorō[850]. Teatralizacja polega na tym, żeby podzielić w pewnym ograniczonym czasie i przestrzeni rzeczywistość, która jest związkiem bez zasad między świętością a świeckością, a następnie wyciąć ją, obejrzeć i nadać jej znaczenie. Albo zrealizowaniu czynności zbiorowej z jednego planu i zniesieniu[851] jej aż do doświadczenia wspólnego. A ostatecznie - na dotarciu do polecenia, by zreorganizować zasadę rzeczywistości za pomocą wyobraźni.

---

[848] Jest to wypowiedź Watanabe Moriaki'ego podczas rozmowy, opublikowanej pt. *Powstanie dramatycznej przestrzeni*. Zob. przypis 156.

[849] Tutaj mata *tatami* oznacza jednostkę miary powierzchni (długość - 180 cm, szerokość - 90 cm), a pokój o powierzchni czterech i pół maty *tatami* to najpopularniejszy dla ówczesnej młodzieży pokój do wynajęcia - źródło inspiracji twórczości o codziennym życiu młodych w latach 60. i 70. XX wieku.

[850] Jest to słynny bohater serii powieści detektywistycznych autorstwa Edogawy Rampo (1894-1965), jednego z najsłynniejszych pisarzy tego gatunku.

[851] Używany jest tu Heglowski termin „*aufheben*" [znieść].

Ta wspólność iluzji może „zastąpić historię", ale nie oznacza to, że jest mitem. Ma ona aktora jako pośrednika, co nie oznacza, że jest alegorią czy symbolem. Chodzi o „wywoływanie i mówienie do niespełnionych duchów", które ukryte są wszędzie w codziennej rzeczywistości, ale nie można liczyć wyłącznie na takie zjawiska, jak zbiorowe opętanie czy stan maniakalny, ani też nie można totalnie ich negować, upierając się przy twierdzeniu, że jest to „czyn ludzi przytomnych, wyalienowanych od czynności opętania".

Mówić o miejscu teatralnym to mówić o mieście, a jednocześnie - mówić o topografii. „Miejsce" to nie tylko geograficzna okazja, ale również historyczne wyposażenie za pomocą lokalnej fikcyjności. Trzeba przynajmniej „stworzyć tu dramatyczne spotkanie", co oznacza, że trzeba stworzyć wspólną iluzję, przy czym iluzja ta nie może być magicznym kuglarstwem, na zasadzie próby ufikcyjnienia jakiegoś „miejsca" dla turystów.

„Wydaje się, że społeczeństwo teatralizuje niektóre role, przez co tworzy czy konstruuje społeczeństwo zsolidaryzowane bardziej od społeczeństwa rzeczywistego. Pewne rodzaje grup wyglądają jakby istniały dopiero dzięki takiej dodatkowej i wyobrażonej jedności, którą zdobyły poprzez niecodzienną lecz prawidłową sygnifikację." (Jean Duvignaud)[852]

Duvignaud podkreśla nieciągłe obrazy święta w ciągłości dni. Ale czy rzeczywiście dnie są ciągłe?

Czy można zapewnić, że niemające ciągłości obrazy święta nigdy nie zmienią się w „nieciągłe obrazy"? Chciałbym, żeby Brecht był ostatnim człowiekiem, który - rzeczywiście myśląc, że możliwym jest „tworzyć czy konstruować społeczeństwo zsolidaryzowane bardziej od społeczeństwa rzeczywistego" poprzez podzielanie tej samej iluzji - tworzył teatr i skupiał się na jego mocy oddziaływania (mocy wyobcowania).

Obecnie przestajemy już tworzyć „społeczeństwo zsolidaryzowane" i odzieramy miasto z gruzów, kamiennego bruku, języka, doświadczenia oraz pamięci, przez co próbujemy na własne oczy wyraźnie zobaczyć prawdziwą postać „spektaklu".

[852] Najprawdopodobniej jest to cytat z książki: Jean Duvignaud, *Supekutakuru-to shakai* [Spektakl i społeczeństwo], co jest japońskim przekładem francuskiego oryginału: Jean Duvignaud, *Spectacle et société*. Zob. przypis 134.

5. Sentymentalna parenteza: „Nie idź na południe”

Oto pokrywa studzienki kanalizacyjnej otwiera się i wychodzi z niej mężczyzna w płaszczu przeciwdeszczowym. Brukowana nocna ulica jest spowita mgłą. Kiedy nadchodzi godzina dziewiąta, czajniki w każdej kuchni zaczynają gotować wodę na kuchenkach gazowych - czyż to nie dziwne? Tu i tam otwierają się drzwi, w których pojawia się służąca, sekretarz, nauczyciel, właściciel klubu bilardowego, aptekarz, kowal i bramkarz. Potem każdy w milczeniu zaczyna iść na północ. „Przedstawienie dramatyczne jest obrzędem, w którym nie liczy się rzeczywisty efekt.”[853] (Antonin Artaud)

Dlaczego wszyscy zaczynają iść w tę samą stronę? Dlaczego idą na północ? Moje marzenie, by „całe miasto stawało się miejscem teatralnym”, wykracza poza powierzchniowe przeciwstawienie sobie wyobrażonego doświadczenia i rzeczywistego doświadczenia, i zaczyna opisywać niewidzialną topografię, która jest bardziej wewnętrzną prawdą. Ludzie zerwani z jednego porządku zwanego społeczeństwem marzą o „miejscu teatralnym” jako o drugim porządku i wybierają się w podróż, by szukać w nim swojego własnego miejsca. Na północy jest zimno, gwiżdże gwizdek parowy a kolej żelazna przebija im serca.

„Nauczyłem się rezygnować zanim miałem nadzieję,
Nauczyłem się umierać zanim się urodziłem,
Nauczyłem się kraść zanim dawałem,
Nauczyłem się zdradzać za każdym razem, kiedy podawałem komuś rękę…”

Tak brzmią słowa Mikami’ego Kan’a[854]. Mówić, że „wszelkie przestępstwa są rewolucyjne”[855] oznacza stosowanie języka politycznego. Ja napisałbym raczej, że

[853] Zdania, przytoczonego przez Terayamę nie można znaleźć w książce: Antonin Artaud, *Engeki-to sono keijijōgaku* [Teatr i jego metafizyka], przeł. Andō Shin'ya, wyd. Hakusuisha, Tokio 1965, co jest japońskim przekładem francuskiego oryginału dzieła *Teatr i jego sobowtór*. Przekład ten jest jedyną książką Artauda, poświęconą jego teorii teatru, która ukazała się za życia Terayamy, zatem najprawdopodobniej podane tu zdanie jest parafrazą Artauda. Możliwe też, że Terayama nie zapamiętał tekstu Artauda tak, jak jest on zapisany w książce.
[854] Mikami Kan (1950-) - japoński aktor i piosenkarz, wykonawca muzyki folkowej. Wystąpił m.in. w filmie *Den’en-ni shisu* [Umrzeć na wsi], reżyserowanym przez Terayamę.
[855] Jest to tytuł książki, napisanej przez japońskiego krytyka Hiraokę Masaaki’ego (1941-2009) w 1972 roku.

„wszelkie przestępstwa są teatralne". Żegnając się z jałowością rewolucji w codziennej zasadzie rzeczywistości, ryzykują intrygą, polegającą na ufikcyjnieniu samej codziennej zasady rzeczywistości. Panie L. z Okinawy, który w knajpie w Shinjuku stłukłeś o kontuar butelkę z alkoholem, krzykiem domagającego się „teatru rewolucji" raczej niż rewolucji teatru! I jeszcze - panie M w czarnych okularach, który napisałeś w zeszycie na studiach, że „przede wszystkim trzeba rewolucjonizować sam teatr a nie powtarzać w kółko po staremu: «teatr rewolucji»" i który dawałeś ciągle przez trzy miesiące ogłoszenia o naborze członków do zespołu teatralnego, a potem zniknąłeś! Rozmyślam o kierunku północnym, stojąc w miejscu odległym od was obu. Potrzebna jest nam od zaraz „wyobraźnia, która steatralizuje samą rewolucję - a nie rewolucja teatru, ani teatr rewolucji". To, co „zastępowało historię" trzeba po cichu uczynić „samą historią".

Nie była to retoryka, lecz właśnie coś, co nazwać można przedstawieniem dramatycznym. W każdym razie nie da się nic zrobić, dopóki rzeczywisty efekt migocze przed oczami. Wszystko, co odchodzi, jest tylko historią, ale wydarzenia, które powinny się wydarzyć niebawem, nie mogą być historią. Są one praktyką, której towarzyszy zamiar teatralny, terrorem i czynnością destrukcyjną. Osobom, które próbują tworzyć teatr w mieście, przyda się o wiele bardziej przeczytanie *Podręcznika partyzantki*[856] Alberto Bayo niż „teorii teatru"[857]. Dedykacja *Podręcznika* zaczyna się w sposób następujący:

„Towarzyszom zmarłym w więzieniu w Ameryce Środkowej okupowanej przez dyktatorów;
Towarzyszom pobitym przez armię ciemiężycieli, czyli przez grupę podłych zdrajców, i więzionym do starości;
Matkom mężczyzn i kobiet złapanych pazurami dyktatorów;
Żonom, dziewczynom i siostrom mężczyzn, którzy walczyli z nadzieją, żeby ich dzieci żyły w lepszym kraju, a zostali skazani na chłostę;
Wojownikom partyzanckim w górach, bohaterom świata, opromienionym sławą wiecznej szkoły Sandino;

[856] Prawdopodobnie chodzi o książkę autorstwa *Alberto Bayo y* Giroud, która przetłumaczona jest na japoński jako *Gerira-sen kyōtei* [Podręcznik partyzantki] (i opublikowana w czasopiśmie „Sekai kakumei undō jōhō" [Wiadomości o ruchach rewolucyjnych na świecie] 1969, nr 16), choć jej oryginalny tytuł hiszpański brzmi zupełnie inaczej: *150 preguntas a un guerrillero* [150 pytań do partyzanta] (1955). *Alberto Bayo y* Giroud (1892-1967) - generał kubański.
[857] Być może jest to nawiązanie do teorii teatru Brechta, ponieważ jego opracowanie głównych czterech traktatów teoretycznych zostało w Japonii wydane w 1963 roku jako *Engekiron* [Teoria teatru].

Towarzyszom, którzy nienawidzą ciemiężenia, niemoralności, przestępstw, grabieży, bezwstydu, zniewagi, ohydnych występków, hańby, zdrady oraz podłości, i oddają się stanowczej walce, by zmieść ze świata ustrój antydemokratyczny;
Studentom, robotnikom, rolnikom i zawodowym rewolucjonistom, którzy czytają niniejszą książkę w ukryciu."[858]

Kiedy wszyscy ludzie zaczynają kierować się na południe, żarliwym pragnieniem staje się pójście ku północy. Antropologowie mówią, że cywilizacje zakończą swoje istnienie. Tęsknota ku południu stała się już dziś zarazą, która zdominowała epokę. Pracownik firmy, zmęczony i kołysany w zatłoczonym pociągu, zamyka oczy. W głowie jawi mu się obraz bezludnej wyspy Robinsona Crusoe. Pracownik firmy myśli, że o wiele łatwiej by mu było, gdyby dotarł tam, gdzie kończy się kultura. Stary pracownik spółki handlowej ma niespodziewanie halucynację słuchową z *kecak* [859] wśród tłumu na rynku akcji Tokijskiej Giełdy Papierów Wartościowych. Peliatan[860] na wyspie Bali, na której jeszcze nigdy nie był. Południe woła głosem, przypominającym Tarzana. Na południu wszyscy są nadzy. Można być nagim, wyzwolonym i z duszącego krawatu, na którym można się powiesić, i z garnituru, który jest strojem ujednoliconych więźniów przedsiębiorstw zanieczyszczających środowisko. Południe zaprasza, kiwając ręką. [861] Jest to zaproszenie do utopii zniknięcia, ale też zasysanie w bezgranicznym błękicie nieskończonego czasu. Raj nie jest aż tak daleko. Zaczyna się od dania świadomości pierwszeństwa nad doświadczeniem. Składa się ręce i modli się. Jeżeli znajdzie się mapa, wyjazd w podróż do Indii można rozpocząć nawet od taniego mieszkania o powierzchni czterech i pół maty *tatami*. Czy kiedyś paliłeś haszysz? A marihuanę? Jeżeli chcesz dostać wizę na południe, musisz oddalić się od zainteresowania materią. Musisz oddalić się i od lodówki elektrycznej, i od kasy fiskalnej, i od spaghetti po bolońsku w zestawie z ryżem, i od maszyny do pisania Olivetti. Oczywiście również od ołówków 2B, od papieru i od radia przenośnego. Co więcej, nie wolno ci zabijać. Będziesz dopuszczać wszystko tak, jak leci, i chodzić boso. Na południe King Konga. Na południe śmierci Rimbauda. Na południe między wierszami książek podróżniczych

[858] Prawdopodobnie: *Alberto Bayo y* Giroud, *150 preguntas a un guerrillero* [150 pytań do partyzanta], 1955. Zob. przypis 168.
[859] Jest to indonezyjski tradycyjny taniec przy śpiewie chóru, odbywający się na wyspie Bali.
[860] Jest to wioska na wyspie Bali, która znana jest z tańca *kecak*.
[861] Polski gest machania jest w Japonii gestem przywoływania, a nie pożegnania.

Lévi-Straussa. Na południe antycywilizacji, południe ucieczki, południe odrzucenia, południe wymarcia.

Dlaczego ciągle opowiadam o „północy, zwanej spektaklem miejskim", kiedy wszyscy dążą na południe? Północ była pochmurna i dnie były burzliwe. Była to jedynie ziemia krwi i pszenicy, sznurów, książek i jarzma. Północ przeklinała, a południe się modliło. Północ była językiem, a południe - milczeniem. Bez przerwy śniłem koszmary Piątego Pułku, maszerującego w śniegu w górach Hakkōda[862], znajdujących się we wnętrzu odizolowanego człowieka. Na południu brzmiały szepty sztuki widowiskowej. Na południu w sanktuariach, „w których dokonywała się normalnie czy to produkcja czy też wymiana" - przekroczona była codzienna rzeczywistość. Ja jednak, tkwiąc usilnie na północy i upierając się przy języku, budowałem za pomocą języka „inny urbanistyczny projekt miasta". Choć nie zmienił się fakt, że język był uzasadnieniem znaczeń, to jednak nigdy nie był on środkiem przytomnego przekazu. Powiedziałem sobie, że wcale nie chcę być wolny. Bo kiedy zostaje stworzony teatr, to zawsze jakaś wolność umiera.

I jeszcze - nie idź na południe.

Na południu nigdzie nie ma miejsca, w którym mógłby żyć teatr. Napisałem kiedyś, że „szczęście jest indywidualne, a nieszczęście - społeczne". Rzeczywiście - w duszy, która w poczuciu szczęścia modli się ze złożonymi rękami, nie ma chyba takiego miejsca dla teatru. Chodzi o taką zdolność do tworzenia koncepcji, która nie zajmuje się codzienną rzeczywistością jako światem na zewnątrz spektaklu, lecz obejmuje ją jako sam spektakl, który nie może już odciąć się od niej i który powinien zrodzić się z napięcia relacji z miastem. Problemem staje się dramaturgia, która wciągnie wszystko - i produkcję, i wymianę, zdolność do przeżuwania fikcji, która uczyni wiadomości z gazety tekstem aktu drugiego.

6. Znikanie ścian

Zrobiłem dygresję w niespodziewanym kierunku z powodu zaledwie jednej butelki whisky, ale teraz jednak wrócę do tematu.

[862] Chodzi o historyczną tragedię - Piąty Pułk Piechoty Cesarskiej Armii Japońskiej w 1902 roku podczas manewrów marszu w śniegu w górach Hakkōda, znajdujących się w prefekturze Aomori, zabłądził i wskutek tego zmarło dwieście osób.

Nie trzeba chyba wspominać, że ten, kto usiłuje wystawić teatr w postaci spektaklu miejskiego, musi posiadać swoją własną „teorię miasta" i oczywiste jest, że jeżeli chce pojmować miasto nie tylko jako „miejsce", ale też jako element składowy spektaklu, to będzie mu potrzebował strategii lub instrukcji. Bierze się to stąd, iż rozmieszczenie ludzi, którzy mieszkają w danym miejscu, a nawet ich historia, [z chwilą rozpoczęcia spektaklu] zacznie się toczyć w przyczynowości. Zatem w czasie warsztatów „spektaklu miejskiego" postanowiliśmy stworzyć instrukcję, naśladując Alberto Bayo. Nazwaliśmy ją: *150 pytań dla spektaklu miejskiego* (*150 questions for a street-theater guerrilla*)[863].

„PYT.: Co ma ze sobą zabrać kadra spektaklu miejskiego?

ODP.: Zegarek na rękę. Radioodbiornik. Długi i mocny pasek (związuje się nim ze sobą ludzi w czasie przeprawy przez rzekę albo podczas wspinania po ścianie czy wchodzenia na przeszkody). Latarkę elektryczną. Nadajnikoodbiornik. Nóż. «Dowód osobisty» (oczywiście nie musi być prawdziwy). Zapałki. Bombę dymną. Bloczek do notatek. Ołówek oraz rzeczy do przebrania.

PYT.: Co należy sprawdzić przed wystawieniem spektaklu w mieście?

ODP.: Strukturę ulic. Która ulica prowadzi do której ulicy? Gdzie znajduje się miejsce, w którym można się schować? Topografię oraz strukturę rodzin w całej danej okolicy. Jeżeli się uda, to nie tylko ich zawody lub szkoły, ale nawet ich grono przyjaciół aż po charakter. Stopień ich zainteresowania fikcją. Miejsce, gdzie można jak najszybciej złapać taksówkę. Studzienki kanalizacyjne. Położenie źródeł zasilania.

PYT.: Jakie umiejętności powinna posiadać kadra oraz aktorzy w spektaklu miejskim?

ODP.: Umiejętność rysowania odręcznej mapy. Głośnego gwizdania. Wspinania się po ścianach za pomocą liny lub «wieży z ludzi». Opanowanie alfabetu semaforowego oraz stosowanego między sobą szyfru. Sztuki pseudo-fikcji (umiejętność działania jako wabika, który za pomocą gry typowej dla aktorów z widowisk ulicznych lub ze spektakli tradycyjnych, wykonywanych przez wędrowne zespoły, skupi na sobie uwagę mieszkańców, przez co ułatwi działanie innym aktorom).

PYT.: Jak szkolić nowych ochotników?

---

[863] Rzecz jasna, jest to nawiązanie do instrukcji *150 preguntas a un guerrillero* [150 pytań do partyzanta] (1955) autorstwa *Alberto Bayo y* Giroud. Tym razem Terayama nawiązuje do oryginalnego hiszpańskiego tytułu, choć ten przekład jap. ukazał się pod zupełnie innym tytułem: *Gerira-sen kyōtei* [Podręcznik partyzantki]. Zob. przypis 168.

ODP.: Przede wszystkim wykonywać warsztaty, mające na celu wykształcenie umiejętności utrzymywania napięcia w relacji z miastem. Zamieszkać na zasadzie przybranych dzieci lub najemcy pokoju. Odprawiać wartę. Przebierać się np. za zbieracza makulatury[864]. Albo podjąć pracę np. w pralni i zamieszkać na piętrze w celu obserwowania okolicznych domów. Czasami wyjechać na obóz, aby przejść «ćwiczenia techniczne». (W 1972 roku zrobiliśmy obóz w pewnej wiosce rybackiej na Wybrzeżu Ōarai, a w 1973 roku w lesie na wiosce Kariyado w Kita-Karuizawa[865])"

Jest to opracowanie stu pięćdziesięciu pytań i odpowiedzi w formie broszury na temat tego, jak poradzić sobie z policjantami, w jaki sposób uprzątnąć bombę dymną, w którym momencie przerwać spektakl po „porwaniu" mieszkania z jego mieszkańcami, itd. Jeśli chodzi o spektakl miejski, to nie musi być on spektaklem (widowiskiem) jako takim - może być czymś, co powstaje na przykład między zaledwie jednym samotnym starym emerytem a dwudziestoma odwiedzającymi go aktorami. W tym przypadku można stosować klasyfikację, zgodnie z którą byłby to jeden widz odwiedzony przez dwudziestu występujących, choć mogą też istnieć widzowie, zwani sąsiadami, którzy podglądają ich z zewnątrz (lub interweniują). Na przykład w *Chikyū kūdō-setsu* [Teoria pustej Ziemi] w okolicy południowej części osiedla Kōenji w dzielnicy Suginami-ku, jednocześnie i wielomiejscowo, dzieją się rzeczy dziwne, albo spektakle w niewielkich parkach (czyli spektakle pseudo-widowiskowe), które stanowią podporę dla rzeczy dziwnych - a jednak nie różnią się od nich, ponieważ w tym przypadku od początku do końca bohaterem spektaklu jest „okolica południowej części osiedla Kōenji".

Gio Ponti w swojej „Przepowiedni" pisze: „Początki budowli sięgają kamieni, a kamienie - jak mawia Brandy - zamieniły się w cement. I być może kamienie znikną z architektury."[866]

Rzeczywiście kamienie prawdopodobnie znikną. Kamienie, które „podpierają", „rozdzielają" lub „odłączają", przemieniają się stopniowo nie tylko w klasycznym miejscu teatralnym, ale też w naszej codziennej rzeczywistości. Układane niegdyś jeden

[864] W Japonii istnieje zawód, polegający na zbieraniu makulatury na osiedlach, poprzez odwiedzanie ludzi w domach. Nagrodą za makulaturę jest papier toaletowy, a jego ilość zależy od wagi darowizny.
[865] Wybrzeże Ōarai znajduje się w prefekturze Ibaraki, na głównej wyspie Honshū, nad Oceanem Spokojnym i słynie z pięknego krajobrazu. Kariyado natomiast znajduje się w prefekturze Gumma, u stóp góry Asama. Znajduje się tu stara świątynia sintoistyczna.
[866] Prawdopodobnie chodzi tu o książkę: Giò Ponti, *Kenchiku-o aishinasai* [Pokochaj architekturę], przeł. Ōishi Toshio, wyd. Bijutsu Shuppansha, Tokio 1962, co jest japońskim przekładem włoskiego oryginału: Giò Ponti, *Amate l'Architettura*, Società Editrice Vitale e Ghianda, Genova 1957. „Przepowiednia" [jap. *yogen*] jest tytułem jednego z rozdziałów książki. Giò Ponti (1891-1979) - włoski architekt i projektant.

na drugim, stanowiły obciążenie i symbolizowały sławę i powagę jednej osoby, jednak niedługo potem zastąpił je solidarny i jednoczący szkielet, złożony z podpór i belek - żelbet stał się strukturą, a nie ścianą. Jednym z głównych tematów współczesnej architektury jest usunięcie ścian i pozbycie się z budynków obciążenia statycznego, które tylko zwiększa ciężar całej struktury.

Jednocześnie „znikanie ścian" ma zachęcić jednostki indywidualne, odizolowane w jednym domu, do dramaturgii spotkania i zgromadzić samotnych ludzi, którzy - jak Robinson Crusoe w pudełku od zapałek - odcięci od innych, stracili swoją tożsamość. Znikanie ścian zatem zaczyna jawić się nie jako sprawa dotycząca jednego domu, ale całego miasta. Hierarchia relacji między oglądanym i oglądającym jest sprawą całej architektury, która dzieli codzienną zasadę rzeczywistości, a nie jest jedynie przeszkodą w klasycznym miejscu teatralnym. Ujmując ją z perspektywy makro-sytuacji może się okazać, że kiedy za „miejsce teatralne" uznamy miasto, to będzie ono zawierać w sobie nawet horyzonty relacji międzyludzkich, obejmujące powietrze, zdrowie, pracę, wiarę czy płeć. Podobnie rzecz ma się z oświetleniem - przekraczając zakres sprzętu teatralnego, od reflektora o mocy jednego kilowata do lampy łukowej, idziemy od latarni ulicznej do zapałki, od odblasku zachodzącego Słońca do „zaciemnienia", spowodowanego uknutą przerwą w dostawie prądu w całej okolicy. Oczywiście, nie każdy spektakl musi być od razu wystawiony na skalę całego miasta czy całej dzielnicy, jednak chodzi o to, że nawet spektaklu, który zaczyna się w małym garażu czy w jednym prywatnym mieszkaniu w bloku, nie można - jako „małego garażu" czy „jednego prywatnego mieszkania w bloku" - odizolować od codziennej zasady rzeczywistości. Różnica między wystawieniem Szekspira na pierwszym piętrze kawiarni czy na scenie teatru komercyjnego (np. Nissay Theatre), nie jest kwestią powierzchniową, taką jak odmienność form producenckich. Spotkać na schodach kawiarni, gdzie podają kawę za sto pięćdziesiąt jenów[867], Otella, który mówi: „Żądam […] obsługi i wygód jej urodzeniu odpowiednich"[868] - to jest kwestia humoru. To coś zupełnie innego, niż ta sama wypowiedź w salonie wystrojonej klasy wyższej. We wspomnianej wcześniej dyskusji Watanabe Moriaki mówi: „Czyż nie jest tak, że istnieje głęboka analogia między strukturą miasta a przestrzenią iluzyjną wewnątrz

[867] W 1976 roku, kiedy Terayama opublikował niniejszą rozprawę, przeciętna cena jednej kawy wynosiła ok. dwieście jenów.
[868] Wiliam Szekspir, *Otello*, przeł. Józef Paszkowski, [w:] Wiliam Szekspir, *Tragedie 2*, przeł. Józef Paszkowski i Leon Ulrich, PIW, Warszawa 1973, s. 330. (Akt 1, Scena 3)

budynku teatralnego?”[869] Z pewnością istnieje analogia między „strukturą miasta a przestrzenią iluzyjną, **stwarzaną przez spektakl**”. To znaczy, że nie trzeba ograniczać jej do budynku teatralnego, a „struktura spektaklu nie jest wolna od struktury miasta”. Jeżeli przyjmiemy miasto za jednokierunkowo nadane tło, to można powiedzieć, że miasta naszego kraju jako warunki do stworzenia spotkania przez spektakl, raczej nie wydadzą z siebie archaicznych wzorców tak, jak nowoczesne miasta europejskie. Oto co Watanabe Moriaki mówi na przykładzie paryjskiego Maja 1968:

„Na przykład osiedle Surugadai w Tokio jest otwartą przestrzenią, prawda? Takie nowoczesne miasto, jak Paryż, siłą rzeczy jest zamknięte. Zamknięcie przestrzeni nie istnieje wcale tylko wewnątrz budynków, ale dotyczy też ulic, które stają się takim zamkniętym pomieszczeniem, tworząc przestrzeń dramatyczną. Dlatego również czas zmienia się tam w coś, co ma większą gęstość. Wszystko ulega akceleracji.”[870]

Myślę, że jest to trafna wskazówka. Uważam, że wystawiony przez Tenjō-sajiki *Jinriki hikōki Soromon* [Mięśniolot Salomon] był bardziej efektywny w Nancy i w Sonsbeek niż w Takadanobaba czy w Shinjuku właśnie ze względu na strukturę miasta. Jednak wydaje mi się, że „dramatyczna przestrzeń”, o którą tutaj chodzi, zanadto dotyczyła oblicza teatru jako spektaklu, wliczając w to również niektóre spektakle miejskie, które wystawialiśmy. Spektakl tutaj pojmowany jest w końcu jako „*hare*”[871]. Taki „sposób patrzenia” przypomina traktowanie „emisji z wieży zegarowej” wiceprzewodniczącego Imai jako streszczającego cały Incydent w Audytorium Yasuda wywołany przez Ogólnouniwersytecką Ligę Współwalczącą [872] na Uniwersytecie Tokijskim. Jednak w przypadku, gdy spojrzymy na Incydent w Audytorium Yasuda jako

[869] Jest to wypowiedź Watanabe Moriaki’ego podczas rozmowy, opublikowanej pt. *Powstanie dramatycznej przestrzeni*. Zob. przypis 156.
[870] Zob. poprzedni przypis.
[871] Jap. wyraz „*hare*” to termin antropologiczny, wymyślony przez słynnego japońskiego antropologa Yanagitę Kunio (1875-1962), oznaczający „niecodzienność”, „świętość”, „sacrum”, w przeciwieństwie do „*ke*” („codzienność”, „świeckość”, „profanum”).
[872] Podany jest tu jap. wyraz „*zen-kyōtō*”, tj. skrót jap. nazwy organizacji „Zengaku Kyōtō Kaigi”, często tłumaczonej na angielski: „All-Campus Joint Struggle Ligue”. Były to grupy studentów, zorganizowane na różnych uniwersytetach w latach 1968-69 na zasadzie ruchu społecznego i politycznego w celu walki z władzami. „Incydent” na Uniwersytecie Tokijskim, najbardziej elitarnej w Japonii uczeni, polegał na tym, że grupa studentów, domagając się reformy uczelni, okupowała audytorium, blokując się barykadami. Na koniec, kiedy interweniowała policja, aresztując studentów, wiceprzewodniczący Kiyoshi Imai nadał z głośników ostatnie, słynne przemówienie: „Walka nasza była zwycięstwem. Studenci, obywatele i robotnicy w całym kraju! Nasza walka nie skończyła się, przerywamy teraz tylko to emitowanie tymczasowo aż do dnia, kiedy towarzysze nasi, którzy będą walczyć za nas, ponownie podejmą się emitowania z wieży zegarowej z wyzwolonego Audytorium.” Terayama jest autorem reportaży z tych wydarzeń, które opublikował dla czasopisma „Sunday Mainichi” w lutym 1969 roku.

jedną z **rzeczy podobnych do spektaklu miejskiego**, to nadawane przemówienie stanie się tylko grą aktorską, której najbardziej brakuje aktualności (czyli usymbolizowaną), i w porównaniu [do wydarzeń, jakie miały miejsce w] poszczególnych salach dydaktycznych, zbiorowych negocjacji i odwetów podejmowanych wśród popiołu i pożogi można powiedzieć, że było to niczym więcej jak tylko ostatnim wydawaniem z siebie pozostałości archaicznych wzorów.

Pytaniem jest to, jak można wynieść spektakl - który udawało się hodować tylko w „pomieszczeniu zamkniętym" - do „miasta" jako otwartej przestrzeni, a ostatecznie intencją tej rozprawy jest również odkrycie dramaturgii w procesie historycznym, w którym pomieszczenie zamknięte zostałoby rozłożone na części, a ściany by zniknęły. Powstała ona z dostrzeżenia dramaturgii w powtarzającym się pojawianiu i znikaniu Kaijin'a Nijū Mensō[873] w codziennej zasadzie rzeczywistości, co jest fikcją o wiele bardziej szokującą niż Kaijin Nijū Mensō pojawiający się na scenie Nissay Theatre.

Gio Ponti mówi, że „wszystko wraca do środka architektury"[874]. Wydaje się, że „architekturę" w tym przypadku można zastąpić wyrazem: „mieszkanie". Co więcej, wydaje się, że mieszkanie jest „miejscem teatralnym" w szerokim znaczeniu tego słowa i nie pozostaje ono bez związku z faktem, że jedno z zadań architektury współczesnej stanowi ‹miasteczko zebranych mieszkańców› (*communalpolis*), oraz że spektakle, grane wewnątrz pokoju czy w salonie, ‹zbierają› się w spektakl miejski czy też spektakl zbiorowy. „Znikanie ścian", jak się wydaje, jest już nawet ideologią. Nie mówię tylko o *free sex*. Może to być początek długiej wyprawy, podczas której wszyscy uczestnicy spektaklu będą próbowali przezwyciężyć rzeczy takie, jak rodzimość i pamięć oraz ciało.

„(1) Socjolog powinien myśleć o architekturze. (Dom, szpital położniczy, szkoła, sierociniec, szkoła specjalna, dom opieki, hotel, budynek teatralny i biuro. Cele pracy socjologa «rozwiązują się» w dziełach architektonicznych.)"[875]

Taką oto propozycję Gio Pontiego można zmienić w sposób następujący:

[873] Kaijin Nijū Mensō - postać fikcyjna, pojawiająca się w powieściach Edogawy Rampo (1894-1965). Jest to znakomity złodziej, który walczy z bohaterami o cenne rzeczy, takie jak klejnoty czy dzieła sztuki. Jap. nazwa postaci dosłownie oznacza „tajemniczego człowieka o dwudziestu twarzach".
[874] Prawdopodobnie chodzi o książkę: Giò Ponti, *Kenchiku-o aishinasai* [Kochaj architekturę], co jest japońskim przekładem włoskiego oryginału: Giò Ponti, *Amate l'Architettura*. Zob. przypis 178.
[875] Zob. poprzedni przypis. Cytat za Terayamą. Tłumaczenie własne [T.T.].

„(1) Spektakl z socjologiem powinien myśleć o architekturze. (Mieszkanie, szpital położniczy, szkoła, sierociniec, szkoła specjalna, dom opieki, hotel, budynek teatralny i biuro. Spektakl, w którym występuje socjolog, można w dziełach architektonicznych uczynić zarówno «tragedią», jak i «komedią».)
Sposób tworzenia architektury, która staje się tragedią.
Sposób tworzenia architektury, która staje się komedią."

Chodzi tu bowiem o stworzenie miejsca teatralnego (scenografii) dla długotrwałego i wieloaktowego spektaklu z socjologiem. Gio Ponti traktuje również lekarza, rolnika, inżyniera i polityka zgodnie z tą samą logiką.

„(2) Rolnik powinien myśleć o architekturze. (Zagroda, kompletna buda służąca jako szopa dla zwierząt i urządzeń.)"[876]

Fragment ten przypomina mi spektakl Johna Ardena pt. *Żyjcie jak świnie*. Ta dramatyczna historia brytyjskich robotników z niższej warstwy społecznej, którzy, odrzucając apartamenty jako kulturalne „szopy dla zwierząt", nadane przez społeczeństwo kontrolowane, wybrali sypianie razem ze świniami na ulicy - została wystawiona w komercyjnym wielkim teatrze i skończyło się na tym, że stała się pewnym przykładem.

Jednak co by było, gdyby zniknęły ściany? Gdyby spektakl „Żyjcie jak świnie" Ardena został na nowo wystawiony przez zbudowanie „apartamentu" jako miejsca teatralnego (scenografii) w zakątku Londynu i gdyby umieścić tam prawdziwych robotników, stałby się nie tylko spektaklem społecznym, ale jednocześnie również problemem społecznym. Czy jednak zupełnie jałowym było odgrywanie go jako „spektaklu", a nie pozwalanie na uchwycenie go w ramach logiki polityki?

7. Bezkres tajemnicy zamknięcia, znajdujący się w budynku teatralnym

[876] Zob. przypis 186.

Pisałem dotąd o tym, jak przemienić miasto w miejsce teatralne, tym razem więc pozwolę sobie wspomnieć również o tym, jak przemienić budynek teatralny w miasto.[877]

W przestrzeni wnętrza najzwyczajniejszego budynku teatralnego albo pokoju również można osiągnąć bezkres - tak jak na dworze. Mógłby on być nazwany na przykład „bezkresem tajemnicy zamknięcia", co oznacza wkroczenie w sferę fenomenologii, niemającej zjawisk.

Wspomniałem już, że tak jak całe miasto mające kilkadziesiąt tysięcy mieszkańców może przemienić się w „miejsce teatralne", tak też przestrzeń kwadratu o boku jednego metra również może przemienić się w „miejsce teatralne", więc tutaj zacznę od tego, jak można z takiej zamkniętej przestrzeni stworzyć bezkres.

Krótko mówiąc - bezkres to idea, która wytwarza się za pomocą medytacji. „W marzeniu, które ogarnia człowieka, zanurzonego w medytacji, szczegóły zanikają i płowieją, czas staje w miejscu, a przestrzeń rozszerza się bezkreśnie."[878] Jednak to ciągłe rozszerzanie się nie wystarcza jako zarys bezkresu. Jest on [= bezkres] elastyczny i przez to właśnie musi być mierzony za pomocą wyobraźni.

W Tenjō-sajiki kilkakrotnie usiłowaliśmy zrobić teatr w zamkniętej przestrzeni (albo w pomieszczeniu zamkniętym). W *Garigari-hakase-no hanzai* [Przestępstwo doktora Garigari] (1969) metonimicznie uznaliśmy całą wewnętrzną przestrzeń budynku teatralnego za „dom" i zbadaliśmy tajemniczość zamknięcia. W *Iesu* [Yes-Jezus] (1970), odwiedzaliśmy poszczególne mieszkania, wprowadziliśmy fikcyjne przestępstwo do jednego z pokoi rzeczywistego bloku, zbudowanego przez firmę państwową. W *Jashūmon* [Szkodliwe wyznanie] (1971) uczyniliśmy budynek teatralny miejscem dyskusji między tymi, którzy twierdzą, że „budynek teatralny jest tylko instytucją służącą wystawianiu fikcji", a tymi, którzy twierdzą, że „jest on iluzyjnym stanem świata". Jednak tutaj chcę wspomnieć o teorii oraz praktyce takiego właśnie bezkresu tajemnicy zamknięcia, powołując się na przykład dwóch wystawionych później spektakli.

Jeden z nich to *Ahen sensō* [Wojna opiumowa] (1972) - teatr labiryntu, drugi to *Mōjin shokan* [Zapiski ślepca] (1973) - teatr ciemności.

---

[877] Pojawiające się w tym zdaniu wyrazy: „miejsce teatralne" oraz „budynek teatralny" są w oryginale tym samym wyrazem japońskim: *geki-jō*, oznaczającym dosłownie „miejsce, gdzie się odbywa teatr czy też spektakl".
[878] Źródło cytatu niewiadome.

„Któż to puka do drzwi domu?
Drzwi otwierają się i wchodzi człowiek.
Drzwi zamykają się - głęboka jama!
Po tamtej stronie moich drzwi pulsuje świat."[879]

Tak pisze Pierre Albert-Birot w wierszu „Naturalne rozrywki". Chciałbym w tym miejscu przemyśleć do końca przeciwstawne pojęcia: „ta strona" i „tamta strona", które powstają poprzez fikcyjne umiejscowienie drzwi, i objaśnić, choćby trochę, przestrzeń zwaną „budynkiem teatralnym", która pozbawiona jest konturu.

8. Teatr labiryntu *Ahen sensō* (I)

Kiedy zdecydowaliśmy się na wystawienie *Ahen sensō* [Wojna opiumowa] na premierze w Mickery Theater w Holandii, mieliśmy na myśli obraz pewnego labiryntu.

„Śpiąca królewna" Charles'a Perrault, która nie może się obudzić dopóki ktoś jej nie odwiedzi, jako taka - to metafora aktorów grających w spektaklu, natomiast wędrujący w jej stronę w podwójnym czy potrójnym labiryncie - to metafora widzów.

Na pierwszym zebraniu zespołu powiedziałem, że „tym razem chciałbym wystawić spektakl, w którym widzowie będą poszukiwać postaci scenicznych." Faktycznie nasza codzienna rzeczywistość wygląda tak, jakby zniknęły labirynty. Przestrzenie są wymierzone do końca i produkowane masowo, co więcej - mają załączone mapy, rozrysowane na wiele sposobów, przez co wygląda na to, że zarówno tajemnice, jak i fantazje wokół przestrzeni są już niedopuszczalne - jak pisze Unno Hiroshi[880].

Jednak prawda jest odwrotna - im dokładniej dokonuje się pomiaru przestrzeni, tym bardziej maska topografii staje się uszczegółowiona. Wspomniałem kiedyś, że „jeśli zdejmiemy wymierzone i opisane maski topografii, to okaże się, że pod nimi nadal kryją się same labirynty - podwójne czy potrójne." O zmroku, aby odszukać

[879] Terayama podaje tutaj japońskie tłumaczenie fragmentu wiersza Pierre Albert-Birot'a, jednak nie wiadomo, z jakiego źródła go przytacza, ponieważ w roku 1976, kiedy Terayama opublikował niniejszą rozprawę, nie istniał jeszcze japoński przekład twórczości Albert-Birot'a (dopiero w roku 1981 niewielka część twórczości poety ukazała się w antologii razem z wierszami wielu innych poetów francuskich). Oryginał, którego tytuł Terayama tutaj wspomina, to: Pierre Albert-Birot, *Les amusements naturels*, Denoël, Paris 1945. Przekład własny. Pierre Albert-Birot (1876-1967) - francuski awangardowy poeta i dramatopisarz, a także redaktor awangardowego czasopisma „SIC".
[880] Unno Hiroshi (1939-) - japoński krytyk sztuki, autor wielu książek, m.in. o sztuce przełomu wieków.

choćby tylko jeden wyraz, który zgubiliśmy na zboczu śródmieścia, musimy przejść przez zakręcający wielokrotnie labirynt. Przestrzenie, choćby nie wiadomo ile razy zostały zmierzone, przemieniają się natychmiast, niepokojąc swoją nieokreśloną względnością. Co więcej - ich tajemnice nigdy nie są czymś, co można by rozwiązać na przykład za pomocą mapy dzielnicy, wiszącej w śródmieściu przed posterunkiem policji.

„Widzowie wchodzą do pustej przestrzeni. Nagle z sufitu zsuwa się kilka ścian, rozdzielając widzów. Przechodząc przez labirynt, wytworzony przez ściany, widzowie zaczynają szukać wyjścia. Spróbujmy od tego zacząć spektakl." - zaproponowałem. W przypadku tego spektaklu „poszukiwanie wyjścia przez widzów, którzy zostali zamknięci" staje się metonimią labiryntu - podobnie jak „poszukiwanie postaci scenicznych wewnątrz budynku teatralnego pozbawionego sceny".

(1) W tym spektaklu widzom zakazuje się siedzenia.
(2) W spektaklu tym widzom nakazuje się bycie zaangażowanymi i zakazuje się im bycia obserwatorami.
(3) W spektaklu tym przedstawione jest coś, co widać, ale do czego nie da się zbliżyć, a widzom nakazuje się *engagement*, mający na celu zbliżenie się do niego.[881]
(4) W spektaklu tym język również nie „wskazuje", ale „znaczy".
(5) W spektaklu tym widzowie nie są „gośćmi oglądającymi", ale „gośćmi słuchającymi", „gośćmi dotykającymi" i „gośćmi dyskutującymi".
(6) W spektaklu tym jedynym programem, do którego widzowie mogą się odnosić, jest ich własna wyobraźnia.

O tym teatrze „labiryntu" rozmawiałem z Ritsaert'em ten Cate[882], dyrektorem Mickery Theater, dodając kilka życzeń - otóż, przede wszystkim, prosiłem, aby pozwolił nam korzystać nie tylko z sali teatralnej Mikery Theatre, ale też ze wszystkiego, to znaczy: z piwnicy, strychu, magazynu, dachu i dziedzińca; aby wymontował z widowni wszystkie miejsca, znajdujące się w sali teatralnej; aby poniósł koszty produkcji łącznie z kosztem ścian i mechanizmu, które służą do tego, by uczynić

[881] Nawiązanie do francuskiego terminu z filozofii Jeana-Paula Sartre'a (1905-1980), oznaczającego zaangażowanie człowieka w świat przyszły, dokonywane na zasadzie wolnych wyborów.
[882] Ritsaert ten Cate (1938-2008) był dyrektorem Mickery Theater w latach 1965-1991.

z budynku teatralnego labirynt i pomieszczenie zamknięte; itd. Ritsaert chętnie zgodził się na to i uzgodniliśmy, że zacznie się produkcja *Ahen sensō* [Wojna opiumowa].

Zaczęliśmy warsztaty na ul. Rozengracht w Amsterdamie, dyskutując nad tym teatrem labiryntu i nad próbą nadania mu kształtu. Całkiem pasjonującą rozrywką było również dla nas odtwarzanie *labyrinthos* z Krety w Europie lat 70., w budynku z żelbetu.

Pazyfae, żona Minosa, króla Krety, spotkała się potajemnie z pewnym bykiem, którego podarował królowi bóg morza, Posejdon, i niedługo potem urodziła Minotaura, potwora o ciele człowieka z głową byka. Król Krety, w obawie przed plotkami, wezwał stolarza Dedala i kazał mu zbudować *labyrinthos*, w którym łatwo się zgubić po wejściu do środka, i zamknął w nim Minotaura. Następnie każdego roku Ateny ofiarowały Minotaurowi jako daninę siedmioro chłopców i dziewcząt[883].

Już w dzieciństwie interesowałem się tą legendą, mówiącą o źródle pochodzenia labiryntów. Tezeusz, pełen współczucia dla chłopców i dziewcząt składanych co roku na ofiarę seksualną dla potwora, a w końcu pożeranych przez niego, wszedł do środka, jako jeden z tej siódemki, i wyszedł na zewnątrz po pokonaniu Minotaura i dopiero wtedy tajemnice labiryntu się rozwiązały.

Zadziwionym Kreteńczykom, którzy pytali: „Jak udało ci się wyjść?", Tezeusz pokazał długą nić. Tezeusz otrzymał od kochanki Ariadny mądrość kłębka nici - wchodził do środka, idąc za nicią i za jej pomocą wyszedł tą samą drogą. Pomyślałem sobie, że właśnie coś, co odpowiada tej nici Ariadny, będzie stanowić współrzędne absolutne, podpierające nasz teatr. (Z książki Unno Hiroshiego dowiedziałem się, że ten mit ma dalszą historię. Stolarz Dedal, zmuszony do poniesienia odpowiedzialności za to, że Ariadna z łatwością odkryła wyjście jego labiryntu, sam został zamknięty w *labyrinthos*, jednak wynalazł skrzydła i, przeleciał przez morze, uciekając do Sycylii. Tymczasem Minos, chcąc odnaleźć miejsce schronienia Dedala, zadawał zadanie dotyczące labiryntu, mówiąc, że da nagrodę temu, kto je rozwiąże. Zadanie polega na przeciągnięciu nici przez skręcony otwór [muszli] ślimaka morskiego, która jest miniaturą labiryntu. Rozwiązanie tego zadania polega na wpuszczeniu do środka przywiązanej do nitki mrówki.)

[883] Między wersją przedstawioną tu przez Terayamę a wersją najbardziej rozpowszechnioną można zauważyć pewną różnicę. Opis Terayamy oznacza, że przywożono „w sumie siedmioro" chłopców i dziewcząt, ale uniwersalna wersja mówi, że było „po siedem" chłopców i dziewcząt. Nie wiadomo, dlaczego wersja Terayamy jest inna od przyjętej powszechnie.

Na wieczornych zebraniach w hotelu w Holandii rozmawialiśmy o *Labiryncie świata i raju serca* Komeniusza[884], powieściach labiryntowych Borgesa, *Zamku* Kafki, *Labiryncie* Arrabala, *Aminadabie* Blanchot'a itp. Borges przedstawia filozofa, który mówi: „Znam pewien grecki labirynt, który jest jedną tylko, prostą linią"[885] i Ibn Hakama al-Bokhariego, który mówi: „Nie ma potrzeby wznosić labiryntu, gdy jest nim już wszechświat."[886] Rzeczywiście, można powiedzieć że również współcześnie o wiele bardziej przerażająca zdaje się pustynia czy wielkie miasto niż sztuczny labirynt. Jednak oczywisty był sens budowania sztucznego labiryntu jako procesu, w wyniku którego taki teatr labiryntu zaczyna posiadać wspólne cechy ze spektaklem miejskim. Mamy do czynienia z widzami, którzy nie zauważają tego, że „labiryntem jest już wszechświat".

Zespół miał kilka fragmentarycznych pomysłów i one też stały się przedmiotem dyskusji. Na przykład, zgłoszono wiele propozycji, takich jak: „schody, którymi można wchodzić, ale którymi nie można schodzić", co przypomina urządzenia na obrazach Eschera; „pokój, który ma zniknąć po tysiącu i jednej sekundzie"; „wyjście, od którego oddala się o tyle, o ile zbliża się do niego" itd. (Zob. *Ahen sensō* [Wojna opiumowa], „Chika engeki" [Teatr podziemny] nr 6)[887]

Wziąwszy pod uwagę te wszystkie dyskusje, Kawata Yūzō, który był naszym Dedalem, zabrał się do projektowania „labiryntu", a ja sporządziłem notatki na potrzeby tego spektaklu:

„W tym spektaklu widzowie mogą mieć do czynienia tylko z częścią wydarzeń. Uzupełnianie części niewidzialnych to praca dla wyobraźni. To, co składało się na historię, było zawsze energią, związaną z tworzeniem znaczeń «części, które nie były widoczne». Widzowie, poprzez test mentalny, w którym używają całych ciał, muszą

[884] Terayama podaje tutaj tytuł w języku jap. *Sekai meikyū monogatari*, który brzmiałby dosłownie „Opowieść o labiryncie świata". Jednak nie istnieje publikacji, noszącej taki tytuł, więc można domyśleć się, że sam artysta przetłumaczył ten tytuł na własny użytek albo zapożyczył go z wzmianki w jakiejś książce i chodziło mu o tę książkę Komeniusza.

[885] Jorge Luis Borges, *Śmierć i busola*, przeł. Andrzej Sobol-Jurczykowski, [w:] Jorge Luis Borges, *Fikcje*, przeł. Andrzej Sobol-Jurczykowski i Stanisław Zembrzuski, Prószyński i S-ka SA, Warszawa 2003, s. 169-170.

[886] Jorge Luis Borges, *Ibn Hakam al-Bokhari zabity w swym labiryncie*, przeł. Magda Potok-Nycz, [w:] Jorge Luis Borges, *Alef*, przeł. Zofia Chądzyńska i Magda Potok-Nycz, Prószyński i S-ka SA, Warszawa 2003, s. 139. Jednak zacytowana tutaj przez Terayamę wypowiedź została przekazana przez Unwina, a więc innego bohatera niż Ibn Hakam.

[887] W numerze 6. „Chika engeki" [Teatr podziemny] zamieszczone są szkice spektaklu *Ahen sensō* [Wojna opiumowa] oraz podsumowanie przedstawienia.

wynaleźć sposób przeciągania nici Ariadny, która połączyłaby wejście z wyjściem tego labiryntu."[888]

„Spektakl nie jest z góry przygotowany, lecz ma zostać otwarty dopiero przy okazji wzajemnego tworzenia. Przypadkowość spotkania organizują różne gałęzie sztuki, takie jak astrologia, spirytyzm, chiromancja, kataliza i magia. Nasza Europa wymrze w procesie rozwoju technizacji, a jej odrodzenie nigdy nie zostanie obiecane w procesie upolitycznienia."[889]

JA: Przede wszystkim chciałbym powołać do istnienia pewien znak.
AKTOR: Rozumiem, że będzie to coś, co służyłoby jako symbol akordu w tym spektaklu.
JA: Tak. Na razie nazwę go „Han"[890].
AKTOR: Czy to jest imię człowieka?
JA: Chyba tak. Tylko, że postać, która nosi imię Han, nie występuje w spektaklu. Ciemności spektaklu są wypełnione nieobecnością Han'a.
AKTOR: Czy Han jest chińskim emigrantem? Czy jego historia sięga aż do czasów handlu Indii Wschodnich z Chinami i wiąże się z kwestią opium?
JA: Myślę, że to zadanie na przyszłość. Po to, aby nakłonić widzów do poszukiwania tej jednej postaci scenicznej, najpierw sami musimy poszukać Han'a.

Tak przebiegała rozmowa między mną a Ōtani Shizuo. Miał on w tym spektaklu grać rolę macochy nieobecnego Han'a. Niezwykle trudne było dla nas zbliżenie się do fantastyki „Wojny opiumowej", która miała miejsce sto lat przed Rewolucją Chińską[891], i do trucizny tej iluzji. Zrobiłem notatki:

„W każdym bądź razie trzeba pilnie dokonać przeglądu stanu osoby Han'a. Ile Han ma lat? Kim jest z zawodu? Jaki ma wzrost i wagę? Czy jest praworęczny czy

[888] Notatki zapisane przez Terayamę, „Chika engeki" [Teatr podziemny] 1973, nr 6. Jednak przytoczony tutaj przez samego Terayamę fragment nie jest dokładnym cytatem z czasopisma, gdzie podana jest podobna treść, ale wyrażona innymi słowami. Brakuje też ostatniego zdania z fragmentu wymienionego wyżej. Widocznie artysta dodał go później przy pisaniu swojej teorii teatru.
[889] Notatki zapisane przez Terayamę, „Chika engeki" [Teatr podziemny] 1973, nr 6. Jednak przytoczony tutaj przez samego Terayamę fragment nie jest dokładnym cytatem z czasopisma, gdzie podana jest podobna treść, ale wyrażona w inny sposób.
[890] Znak chiński „*han*", podany tutaj, oznacza „przestępstwo", „przekroczenie", „naruszenie", „popełnienie", „gwałt" itd.
[891] W najogólniejszym rozumieniu „Rewolucja chińska" oznacza Rewolucję Xinhai w latach 1911-1912. Jednak czasami powstanie Chińskiej Republiki Ludowej w roku 1949 nazwane jest Rewolucją roku 1949. Wojna opiumowa zaś wybuchła w roku 1840.

leworęczny? Jakie posiada poglądy polityczne? Przede wszystkim trzeba zacząć od przygotowania rysopisu."[892]

Hasłem jest „REINA ANDOREEADO".

Na statku towarowym, zakotwiczonym na Wyspie Lintin[893] - trumna i kilka wron, nie wyładowanych, ale zapomnianych!

Jaki jest los pięknej dziewczyny Ei?[894]

9. Teatr labiryntu *Ahen sensō* (II)

Premiera *Ahen sensō* [Wojna opiumowa] to wrzesień '72. Widzowie gromadzą się na odkrytym ciemnym terenie, idąc tam wąską uliczką, na której znajduje się tylne wejście Mickery Theater. Kuca tam kulis z warkoczem i sypie karmę kulawej kurze. Kiedy zapala się latarnię ręczną, można zobaczyć napisy. Dziewczyna, grająca na *kokyū*[895], śpiewa:

Where stays Han, where is Han
my mama concepts again
and you killed yourself with your dog
oh where stays Han, where is Han

Someone killed the red bird
where stays Han, where is Han
I walked 1001 nights
I'm ten men who came by a small ship
oh where stays Han, where is Han

[892] Notatki zapisane przez Terayamę, „Chika engeki" [Teatr podziemny] 1973, nr 6. Jednak przytoczony tutaj słowami samego Terayamy fragment nie jest dokładnym cytatem z czasopisma, gdzie zamieszczona jest podobna treść, ale wyrażona innymi wyrazami. Brakuje też ostatniego zdania z fragmentu wymienionego wyżej. Widocznie, że artysta dodał go później przy pisaniu swojej teorii teatru.

[893] Wyspa, której dzisiejsza oficjalna nazwa brzmi: „Wyspa Nei Lingding" - znajduje się niedaleko od Hongkongu - była polem bitwy podczas Wojny opiumowej.

[894] Znak chiński „*ei*", podany tutaj, oznacza: „błysk kamienia szlachetnego", „przezroczysty kamień szlachetny" itd.

[895] Japoński instrument muzyczny, smyczkowy, najczęściej trzystrunowy, przypominający chiński instrument smyczkowy dwustrunowy *erhu*.

Kiedy przejdzie się przez zawaloną część glinianych murów i pod praniem uchodźców wejdzie się do środka, dotrze się do pustej sali. Tam widzowie, patrząc na siebie nawzajem, stają się jakoś niespokojni. Wtedy do sali, w której dotąd nie było nic, wpada kilkadziesiąt ścian, które zostają połączone, a widzowie, nie wiadomo kiedy, zostają rozdzieleni w dziewięciu zamkniętych pomieszczeniach oraz czterech otaczających je korytarzach. Widzowie, którzy zaczynają podnosić wrzawę, dlatego, że stracili osoby towarzyszące; widzowie, którzy pokazują grubość ścian, pukając w nie ręką; widzowie, którzy zaczynają się śmiać; widzowie, którzy zaczynają krzyczeć: „Ja chcę wrócić!" Przez ściany można wyczuć różne reakcje. Do tego momentu mamy prolog. W tym spektaklu zamiast stolarza Dedala, który jest twórcą labiryntu, „labiryntem" ma operować dziewięciu kulisów.

Nie tylko widzowie szukają „Han'a". Aktorzy również szukają Han'a, który może być ukryty wśród widzów. W pewnym zamkniętym pomieszczeniu, przy wyjściu rozsypana jest prawdziwa ziemia i stoi tam wartownik z żandarmerii wojskowej Armii Japońskiej, natomiast w innym korytarzu założony jest punkt kontrolny, gdzie zadaje się zagadki każdemu z widzów, który chce tamtędy przejść. Ten, komu się udaje rozwiązać zagadkę, może przejść, ale ten, któremu się nie uda, nie może.

Jednak i tak widzowie, którzy mogli doświadczyć takiego spotkania z fikcją, mieli raczej szczęście - wśród widzów byli bowiem również tacy, którzy zamknięci zostali w pomieszczeniu zamkniętym, skąd nie mogli ruszyć się na krok do końca trwania spektaklu i mogli mieć do czynienia ze „spektaklem" jedynie poprzez dźwięki oraz odczucia. Pomijam tutaj szczegóły spektaklu, zwłaszcza część dotyczącą fabuły (Zob. „Chika engeki" [Teatr podziemny] nr 6) - wkrótce ściany rozkładają się i dziewięć pokoi zamienia się w siedem; ściany między widzami, którzy byli zamknięci, zostają usunięte i widzowie spotykają się ze sobą; nawet jeśli widzowie idą korytarzem, okazuje się, że wracają do tego samego miejsca. Kilka „wydarzeń" dzieje się jednocześnie i wielomiejscowo w piwnicy, strychu, na pierwszym piętrze i w magazynie. (W jadani zasypiają widzowie, którzy zjedli zupę z lekiem nasennym, jak już wspomniałem.)

W każdym razie ten koszmar ma skończyć się tym, żeby każdy z widzów podał własne imię.

Holenderski krytyk Ben Bas pisze, że „w sztucznym stanie tego labiryntu widzowie razem muszą szukać prawdziwych siebie samych. Tu jest miejsce na wielkie możliwości. W obecnym teatrze aktorzy przywierają do jednego stanu, zwanego «grą

aktorską», przez co się cofają. Jednak jestem przekonany, że to doświadczenie totalne (*total performance*) było krótszą drogą i mocnym sposobem na to, by bardziej stanąć twarzą w twarz z prawdziwym sobą samym”[896], a Walter van der Kooi, w swoim wprowadzeniu podaje, że „wcześniej każdy uczestniczył w polityce. Lecz teraz to się już zmieniło. Jednak najważniejszą rzeczą w życiu społecznym jest, by człowiek sam zawsze mógł podejmować samodzielne decyzje. Aby to zobaczyć - nie bez znaczenia jest zdać się na łaskę trzygodzinnego *Ahen sensō* [Wojna opiumowa] Terayamy Shūji”[897] i pisze, że „wynika to stąd, że jest to pewnego rodzaju eksperyment oparty na wykorzystaniu przestrzeni, manipulowaniu jednostkami wśród mas oraz całymi masami itd.”[898] Następnie - na temat rzeczy, której był świadkiem w jednej ze scen, rozegranej w jednym z pomieszczeń zamkniętych - wyraża się w następujący sposób: „Nagi aktor kiwa ręką i zaprasza jednego z widzów, by usiadł na krześle. Zasłania mu oczy, obnaża od pasa w górę, smaruje olejkiem i masuje. Jest to masaż tak staranny, że aż pobudzający. Trwa bez końca, a między [tymi] dwiema osobami zaczyna rodzić się erotyczne obcowanie - nie do wyobrażenia nawet, gdy się o tym czyta i nie do wiary, gdy się to widzi. Może czytelnicy powiedzą, że jest to błahe rozbudzenie pożądania seksualnego. Jednak każdy zdziwi się jedną rzeczą - dlaczego tak się stało z tym holenderskim widzem, dlaczego się nie sprzeciwił?... Van Ussel pisał w swojej *Historii problemów seksualnych*, że wolność lub brak wolności odnośnie płci nie posiada współrzędnych absolutnych i jest względna i stopniowa, zatem jeżeli nie uzna się faktu, że ujawnił się tutaj homoseksualny stosunek seksualny, to nie można powiedzieć, że człowiek ten jest widzem płciowo wolnym.”[899] „Przez tę jedną noc zostałem w końcu zaczarowany ich magią”[900] - pisze. Potem, przeskakując, wysunął zastrzeżenie, że „my obecnie «nie myślimy, że na skutek walki klas automatycznie wyzwolimy również kobiety» i można zgodzić się z tym, że «polityczne wyzwolenie jest jedynie częściowym wyzwoleniem człowieka», jak mówi Terayama. Jednak aby dążyć głębiej, ku totalnemu wyzwoleniu człowieka, nie zawsze można powiedzieć, że potrzebne jest

[896] Por. Ben Bas, *Nihon-no meikyū engeki - Mikuri gekijō-de kankyaku-mo kyōen* [Japoński teatr labiryntu - współgrali również widzowie w Mickery Theater], przeł. Handa Sekizen, „Chika engeki” [Teatr podziemny] 1973, nr 6, s. 82. Terayama nie przytacza tekstu dosłownie.
[897] Por. Walter van der Kooi, *Konran-wa henkaku-ni naru kamoshirenai - Mikuri gekijō-de Tenjō-sajiki-ga „Ahen sensō”* [Zamieszanie może być reformą - Tenjō-sajiki gra *Wojnę opiumową* w Mickery Theater], przeł. Handa Sekizen, „Chika engeki” [Teatr podziemny] 1973, nr 6, s. 82-84. Jednak tutaj Terayama nie przytacza tekstu dosłownie.
[898] Zob. poprzedni przypis.
[899] Zob. przypis 209.
[900] Zob. przypis 209.

pośrednictwo ekspresji teatralnej czy też fikcji”[901] i wskazał na to, że niemożliwe jest, by stwierdzić, że polityczność, kryjąca się w tego typu manipulacji widzami, nie zawierała w sobie pewnego stopnia niebezpieczeństwa, skoro jest ona ‹manipulowaniem› i ‹eksperymentem›.

Faktycznie „labirynt” w *Ahen sensō* [Wojna opiumowa] był rzeczą, wytworzoną jednokierunkowo przez zespół teatralny, a nie poprzez wzajemne współtworzenie z widzami. Jednak poprzez doświadczenie labiryntu to nie twórcy labiryntu, lecz i widzowie i aktorzy razem wzięci osiągnęli bezkres tajemnicy zamknięcia. Właśnie tu ma się zrodzić dramaturgia, a labirynt jako urządzenie był tylko ofiarowany na ten cel.

Potem, kiedy przez miesiąc graliśmy w Mickery Theater, w dyskusji podsumowującej *Ahen sensō* [Wojna opiumowa], dotknęliśmy również „miejsca teatralnego”.[902]

TERAYAMA: Dlaczego w tym spektaklu wpuściłeś widzów tylnym wejściem do budynku teatralnego, a nie głównym?

KAWATA: Przestrzeń to nie jest coś, co istnieje od początku. Nie jest niczym innym jak miejscem, gdzie kondensują się wydarzenia. Z miejscem teatralnym jest podobnie - nie istnieje ono bez aktorów oraz widzów, ale powstaje dopiero przy ich obecności. Uogólniając - jest ono umiejscowione we współrzędnych absolutnych, takich jak ich osobiste poczucie istnienia czy też mechanizmy etyczne, więc pomyślałem, że jak tylko zmienię trochę procedury, to może dotychczasowa „przestrzeń teatralna” się rozpadnie.

TERAYAMA: To znaczy, że chodzi o to, że jest to przygotowawcza próba usunięcia „świadomości oglądania spektaklu”. Czy zatem można to rozumieć, że myślałeś o tym jako o części scenografii prowadzącej do trasy?

KAWATA: Wydaje mi się, że przy określeniu „miejsca” ważnym elementem jest sama trasa czy sposób chodzenia, kiedy idzie się do budynku teatralnego ze stacji czy z własnego domu.

TERAYAMA: Rzeczywiście widzowie , którzy wchodzą wejściem głównym do budynku teatralnego, do momentu stanięcia przed drzwiami mają szczere twarze. Jednak w chwili, kiedy sprawdza się im bilety, zmieniają się w widzów. Osoba, nazwana Mr. Gish albo Mrs. Leonardo, w momencie, kiedy sprawdza się jej bilety,

[901] Zob. przypis 209.

[902] Por. *„Ahen sensō” sōkatsu shinpojiumu* [Sympozjum podsumowujący *Wojnę opiumową*], „Chika engeki” [Teatr podziemny] 1973, nr 6, s. 45-77. Przytoczone tutaj rozmowy są zredagowaną przez Terayamę wersją rozmów opublikowanych w „Chika engeki” [Teatr podziemny].

zmienia się w widza, oddając swoje nazwisko recepcjonistce. Ale w przypadku *Ahen sensō* [Wojna opiumowa], kiedy powiadamiano widzów, że „dzisiejsze przedstawienie w Mickery Theater zostało odwołane. Zamiast tego odbędzie się ono we dworze Chińczyka", to nie zmienili się oni z powrotem ani w Mr. Gish, ani w Mrs. Leonardo. Nadal, będąc widzami, nie mając swoich nazwisk, przechodzili przez miasto i wchodzili w wąską uliczkę. To nie grupa, ani jednostka indywidualna. To coś dziwnego, jakby „chodzenie właściwe dla widzów" Człowieka Niewidzialnego. Dlatego, że ludzie ci „noszą miejsce teatralne" w swojej świadomości.

Pomyślałem sobie wtedy, że gdyby po obejrzeniu pierwszego aktu spektaklu Szekspira, wykonanego przez Royal Shakespeare Company w Old Vic [903] poinformowano widzów, że akt drugi odbędzie się na londyńskim lotnisku i gdyby wsiedli oni do autobusu, to mogliby odebrać całe miasto Londyn jako scenografię spektaklu Szekspira. To znaczy, że teatr nie jest budynkiem, ani miejscem, ale jest pewnym wydarzeniem.

*

ŌTANI: Na początku ustaliliśmy, żeby to był niekończący się spektakl, ale w końcu ładnie się zakończył. Byłem z tego bardzo niezadowolony. Nie powinien był się zakończyć.

SAKINOHU: Ja chciałem ospałej atmosfery, chaotycznej i nie pozwalającej się zorientować, czy to przyjęcie, czy to spektakl.

INABA: Ze strony Mickery Theater też nie otrzymaliśmy specjalnych ograniczeń czasowych. Przez to, że doprowadziliśmy wtedy do opadnięcia kurtyny, pokazał się tradycyjny budynek teatralny.

TERAYAMA: Być może. Ale czy „kurtyna opada" czy nie - to kwestia tego, jak myśli reżyser. Zarówno w blankizmie na ulicach, jak i w rewolucji permanentnej, potrzebna jest fizjologiczna kropka. Ekspresja bez metody nie jest niczym innym jak tylko koszmarem.

MORISAKI: Myślę, że sama idea tego „jak myśli reżyser", już jest przestarzała.

KAWATA: Nawet gdybyśmy nie otworzyli ścian i kontynuowali do rana, nie byłoby ciekawie, bo w końcu wydawałoby się, że celem jest tylko orgia seksualna. Nawet

[903] Chodzi o teatr, który znajduje się w Londynie - ma długą historię od 1818 roku, związany był z twórczością Szekspira, ale też z osobą Laurence'a Oliviera.

gdybyśmy zatrzymali się w hotelu z holenderskimi dziewczynami, to w końcu rano musielibyśmy wrócić. Trzeba gdzieś zniknąć, i to elegancko.

ŌTANI: Jeśli trzymamy się tego, że finał opanowuje cały spektakl, to na pewno będzie to teatr klasyczny. (śmiech)

TERAYAMA: Jak można coś, co raz przebraliśmy za „budynek teatralny", jeszcze raz zmienić z powrotem w zwykły budynek? To jest wielki problem.

10. Teatr ciemności *Mōjin shokan* (I)

Początkowa koncepcja brzmiała: „chcę stworzyć teatr niewidzialny".

Chodzi o to, że patrzymy na świat gołymi oczyma, przez co nawet w codziennej rzeczywistości omija nas wiele doświadczeń. Samo doświadczenie „patrzenia" uogólnia tajemniczość zamknięcia i przesłania bezkres, ponieważ poprzez zabronienie marzenia człowiekowi zanurzonemu w medytacji oraz odsłonięcie szczegółów, ryje czas i ogranicza przestrzeń.

Na pierwszej stronie mojego notatnika napisałem:

„Pewna stara książka podaje, że podobno kiedy zgasła świeca poecie Camões'owi i zapadły całkowite ciemności, on kontynuował pisanie wierszy, korzystając ze światła oczu swojego kota.

Nie wiadomo, czy światło oczu kota jest na tyle jasne czy też nie, ale mówiąc innymi słowy można stwierdzić, że po wynalezieniu elektryczności światło oczu kota zostało zapomniane.

Kilka lat temu, kiedy w Nowym Jorku miała miejsce poważna przerwa w dostawie prądu, Nowojorczycy po kilku latach przypomnieli sobie, że na niebie świeci księżyc. Ostatnio, kiedy w naszym kraju również doszło do kryzysu energii elektrycznej i znacznie zmalała liczba neonów, okazało się, że mamy okazję, by odnaleźć różne rzeczy, które do tej pory przeoczaliśmy. Od samego początku patrzyliśmy tylko na światło elektryczne, przeoczając ciemność, stanowiącą jego tło - a przecież ciemność była również jednym z bytów, tak jak światło.

Stan braku światła jest ciemnością, ale też można powiedzieć, że stan braku ciemności jest światłem. Co więcej, myślę, że istnieje również «inny świat», na który można patrzeć wyłącznie w ciemności.

Pozostaje problem z rzeczywistością, w której - kiedy układam taką wypowiedź - natychmiast zostanie ona upolityczniona, wykorzystana jako środki władzy i odebrana tak, jakbym racjonalizował oszczędzanie energii elektrycznej.

Możliwe, że zarówno światło, jak i ciemność w podobnym stopniu służy do tego, by Camões mógł pisać wiersze. Za pomocą światła można wydobyć tylko kontury rzeczy.

Tracimy światło z powodu nędzy polityki, ale może się zdarzyć, że tym razem stracimy również ciemność z powodu nędzy wyobraźni, a tego właśnie trzeba się wystrzegać."

Aby zlikwidować świat gołych oczu, przede wszystkim musieliśmy wytworzyć „ciemność". Ciemność nie jest rzeczą, ale doświadczeniem i stanem. W celu stworzenia miejsca teatralnego dla *Mōjin shokan* [Zapiski ślepca] jako przestrzeni nie mającej swojego konturu, musieliśmy powtarzać wielokrotne próby i błędy. Ze strony zespołu padło na przykład zdanie, że „ciemność powinna być rozdana widzom jako właściwa dla każdego rzecz". „W tym celu, zamiast gasić lampy w sali, trzeba zrobić tak, żeby każdy z widzów z osobna zamknął oczy." Lautréamont pisze: „Wziąłem scyzoryk niezmiernie ostry i rozciąłem sobie twarz w miejscu, gdzie się spotykają wargi"[904] - istotnie: spróbował poszerzyć sobie usta, aby zmienić tego siebie, który chciał się śmiać, ale nie potrafił - zatem może potrzebny jest tak drastyczny zabieg jak rozcięcie obu powiek ostrzem brzytwy, aby przejrzeć na to, co [znajduje się] poza światem gołych oczu?

„Co powiecie na to, jeśli na przykład zasłonimy oczy każdemu z widzów?" - zagadnął ktoś. Jednak taka próba miała już kiedyś miejsce. Próbowano już tego w spektaklu pt. *Doświadczenie tylko stu osób*, który reżyserował Tom O'Horgan w oparciu o scenariusz Megan Terry w La MaMa[905]. „Zasłonić oczy to nie to samo, co wytworzyć ciemność." - powiedziałem. „Owszem, zasłonięcie oczu może pełnić funkcję zakazu patrzenia. Ale jeżeli teatr ciemności polega na tym, żeby stworzyć kilkuset więźniów oczu, to ciemność jedynie pozbawiałaby ich wielu doświadczeń, a nie prowadziłaby do dostarczenia im nowego świata wizualnego."

[904] Comte de Lautréamont, *Pieśni Maldorora*, [w:] Comte de Lautréamont, *Pieśni Maldorora i Poezje*, przeł. Maciej Żurowski, PIW, Warszawa 1976, s. 55.

[905] Czasami Terayama jeździł do Ameryki, aby oglądać najnowsze, alternatywne spektakle w off-Broadway i off-off-Broadway, gdzie grano również spektakle reżyserowane przez Toma O'horgana i dramaty Megan'a Terry'ego. Jednak tytuł podany tu przez Terayamę po japońsku, trudno zidentyfikować w odniesieniu do spektakli wystawianych wówczas w La MaMa.

Dla mnie ciemność to przyroda, która została naruszona przez „nowoczesność" po rewolucji przemysłowej, a także inne pole widzenia. Spektakl powinien oświetlić jedną ciemność drugą ciemnością, a przez to pokazać dramatyczną historię, która się tam rozgrywa i nie powinien zasłaniać widzom oczu, zakazując im patrzenia. Powiedziałem wówczas, że musimy zacząć od tego, że „niewidzialny teatr" to nie to samo, co „nie pokazujący teatr", bo inaczej niemożliwe będzie zorganizowanie spotkania.

Mōjin shokan [Zapiski ślepca], który stał się tytułem spektaklu, jest nazwą książki Diderota.[906] Diderot został uwięziony w [Zamku] Vincennes, ponieważ opublikował tę książkę. Wpadłem na pomysł tego spektaklu w roku 1971, kiedy rozmawiałem na ten temat z kilkoma przyjaciółmi w knajpie, znajdującej się w miejscu byłego więzienia Vincennes. Interesowało mnie, że Diderot, chociaż był materialistą sprzed 250 lat, nie mógł do końca utrzymać nowoczesnej metodologii naukowej, wykazując się brakiem mechanicyzmu oraz niezwykłą skłonnością do stawiania hipotez. Na warsztatach przeprowadziliśmy „lekturę" Diderota, ponieważ aktorzy odtwarzali dialogi między Diderotem a d'Alembertem.

Na przykład d'Alembert mówi Diderotowi:

„Przyznaję, że Istota, która gdzieś istnieje, a nie odpowiada żadnemu punktowi przestrzeni, Istota, która jest nierozciągła, a zajmuje rozciągłość, która cała mieści się w każdej cząstce tej rozciągłości; która różni się od materii we wszystkim, a jest z nią złączona; która sama pozostając nieruchoma jest z nią wszędzie i wprawia ją w ruch; która działa na materię i wraz z nią przechodzi wszelkie przemiany"[907]…

I to jest właśnie ciemność. - powiedziałem. Nie jest tak, że w ciemności zatraca się różnica między marmurem i ciałem. Można stworzyć marmur z ciała, albo ciało z marmuru.

„DZIEWCZYNA: Doktorze, wydawało mi się wiele razy we śnie, że staję się ogromna...

[906] Tytuł spektaklu *Mōjin shokan* tradycyjnie tłumaczony jest jako „Zapiski ślepca" (H. Lipszyc), jednak warto pamiętać, że tytuł ten, jak pisze sam Terayama, pochodzi z książki Denisa Diderota (1713-84) *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient* [List o ślepcach na użytek tych co widzą] (1749). Zob. Denis Diderot, *List o ślepcach na użytek tych co widzą*, [w:] Denis Diderot, *Wybór pism filozoficznych*, przeł. Julian Rogoziński i Julia Hartwig, Warszawa 1953.

[907] Denis Diderot, *Rozmowa d'Alemberta z Diderotem*, [w:] Denis Diderot, *Paradoks o aktorze i inne utwory*, przeł. Jan Kott, Czytelnik, Kraków 1950, s. 143.

LEKARZ: Że nogi dotykają kotary nad łóżkiem.

DZIEWCZYNA: Że moje ręce i nogi wyciągają się w nieskończoność i proporcjonalnie zmienia się cała reszta mojego ciała; że najmocniejszy z Tytanów, Encelades, jest w porównaniu ze mną Pigmejem; że Amfitryta, której długie ramiona, jak pisze Owidiusz, okalają ziemię ogromnym pasem, jest tylko karlicą, że przerosłam niebo i obejmuję firmament.

LEKARZ: Doskonale. A ja znałem kobietę, u której ten sam fenomen przebiegał w sposób odwrotny.

DZIEWCZYNA: Jak to, doktorze? Ona się stopniowo zmniejszała i zapadała w sobie?

LEKARZ: Do tego stopnia, że czuła się drobniutką jak igła; widziała, słyszała, rozumowała, sądziła; odczuwała śmiertelne przerażenie, żeby się nie zgubić; drżała na widok najmniejszych przedmiotów; nie miała odwagi zrobić najmniejszego kroku."[908]

Wydobycie się ze świata naturalnych rozmiarów również zostaje zamierzone w ciemności za pomocą „bezkresu tajemniczości zamknięcia". Postacie w książkach Diderota przez to, że są ślepi (stan ciemności świata gołych oczu), rozciągają się lub kurczą swobodnie i żyją niewidzialną rzeczywistością. Postanowiliśmy ustawić taką właśnie ciemność jako naszą „przestrzeń teatralną" i wystawić niewidzialny teatr, a przez to stworzyć doświadczenia-fantazje, inne niż w tradycyjnym teatrze, który jest niczym więcej jak reprodukcją fabuły.

11. Teatr ciemności *Mōjin shokan* (II)

Zabraliśmy się do pracy, zaczynając od podzielenia postaci scenicznych *Mōjin shokan* [Zapiski ślepca] na trzy grupy.

---

[908] Denis Diderot, *Sen d'Alemberta*, [w:] Denis Diderot, *Mistyfikacja / Sen d'Alemberta*, przeł. Jan Kott, PIW, Warszawa 1962, s. 139-140. Jednak przytoczony tu fragment jest nieco zmieniony przez Terayamę - pojawia się „dziewczyna" [jap. *shōjo*] zamiast „Panny de L'Espinasse", „lekarz" [jap. *ishi*] zamiast „Bordeu", mimo że w przekładzie japońskim (wydanym w roku 1958), na którym prawdopodobnie Terayama się opierał, podane jest: „Panna de L'Espinasse" [jap. *Resupinasu-jō*] i „Bordeu" [jap. *Borudū*]. Co więcej, można zauważyć w wersji podanej tutaj pewne skrócenie. W oryginale początek zacytowanego tu fragmentu brzmi:
PANNA DE L'ESPINASSE: Ma pan rację, doktorze. Wydawało mi się wiele razy we śnie...
BORDEU: A chorym w ataku podagry...
PANNA DE L'ESPINASSE: Że staję się ogromna...
BORDEU: Że nogi dotykają kotary nad łóżkiem.
[Dalej tak samo, jak u Terayamy]

Grupa pierwsza to ludzie, którzy tworzą ciemność. Usuwają oni wszelką jasność - nie tylko oświetlenie, które posiada tradycyjne miejsce teatralne, ale też światła miasta za oknami, a nawet światło księżyca, dochodzące przez szpary zasłon. Do którego momentu uda się utrzymać ciemność - oto zadanie dla tych ludzi, a jednocześnie chodzi tu o długość czasu przedstawienia. Co więcej, ogrom ciemności dokładnie stanowi o wielkości przestrzeni teatralnej.

Jednak to nie wystarcza. Aby pozwolić widzom doświadczyć tej ciemności jako niewątpliwego bytu, trzeba pozwolić im uświadomić sobie, że ciemność „działa na materię (człowieka), wraz z nią (człowiekiem) przechodzi wszelkie przemiany". Aby zorganizować przypadkowość spotkania widzów w świecie niewidzialnym, muszą oni odgrywać rolę „wywoływacza" wyobraźni.

Grupa druga to ludzie, którzy, przeciwstawiając się pierwszej grupie, próbują odzyskać kontur rzeczy poprzez „niszczenie ciemności" i przyniesienie światła. Stoją na stanowisku tradycyjnych widzów, próbując zobaczyć jak najwięcej za pomocą gołych oczu. Przynoszą różne narzędzia, na przykład krzesiwa, zapałki, zapalniczki itd., a czasami z grupą pierwszą, która chce je usuwać, wdają się w pełne przemocy konflikty. Grupę pierwszą grają ubrani zwyczajnie członkowie zespołu, którzy stanowią również personel tego spektaklu, a więc są to sami mężczyźni o najpospolitszym wyglądzie, ubrani w czarne dżinsy i czarne bluzy. Grupę drugą natomiast grają masażyści, którzy są fałszywymi ślepcami (czyli zarabiający na ślepocie).[909] Do ciała mają przyklejone draski do zapałek, aby podczas jednej nocy trzeć kilkaset zapałek. Chodzi o taki układ, w którym zapalać się będzie ogień i „coś będzie widać", dzięki pocieraniu zapałką nie wiadomo którego miejsca - czy to przepaski na oko, czy to pasa, czy spodu stopy, czy też dłoni. Masażyści są pomalowani na biało i od głów do stóp całe ciało zapisane mają znakami wykaligrafowanymi w różnych stylach. Częścią ich racji bytu jest „być czytanym", a więc bez światła ich znaczenie zmniejsza się o połowę.

Przedmiot konfliktu między tymi stronami: „powalającą widzieć" i „nie pozwalającą widzieć" stanowi właśnie grupa trzecia. Grają oni jedną fabułę w sposób tradycyjny. Ta część zmieniała się po trochu począwszy od premiery w Amsterdamie (Mickery Theater), przez Rotterdam, Groningen, do Hagi, a w Warszawie w Polsce była zmieniona w jeszcze inną formę. W Polsce utrzymywała prawie ten sam stan aż do Międzynarodowego Studenckiego Festiwalu Teatru Otwartego, ale w Tokio jednak

[909] W Japonii istnieje wielowiekowa tradycja, zgodnie z którą osoby niewidome mogą kształcić się w zawodzie rehabilitanta i masażysty.

została zmieniona po raz trzeci i przybrała inną formę. Krótko mówiąc, naszym zamiarem było, żeby fabuła była niczym więcej niż materiałem dla wyobraźni widzów, więc wystarczyło, że była ona przedstawiona jako pudełko klocków. (Co więcej, klasyfikując tę grupę trzecią dokładniej, można podzielić ją na kilka osób odpowiedzialnych za część zmienną fabuły, i kilka osób odpowiedzialnych za część niezmienną. Osoby odpowiedzialne za część zmienną, otrzymawszy wyłącznie ogólne ustalenia, poruszają się improwizując i mówią improwizując. Natomiast osoby odpowiedzialne za część niezmienną, poruszają się zgodnie z planem, według umówionych zawczasu ustaleń. Była to reżyseria, mająca na celu uzupełnienie brakujących części przez aktorów odpowiedzialnych za część zmienną, ponieważ w zależności od konfliktów między grupą pierwszą a grupą drugą każdej nocy oświetlone były inne sceny.)

Tak kończą się ustalenia dotyczące postaci i „rozpoczyna" się sam spektakl. Przytoczę z zapisu przedstawienia:

„Kiedy widzowie wchodzą do sali, na scenie jest pusto. Nie ma ozdobnego proscenium, ani scenografii - nawet podział między sceną a widownią nie jest jasny. Jedynie powieszone oprawy oświetleniowe są zostawione zapalone, co powoduje odbicie rozproszone i razi. Widzowie zaczynają szukać swoich «miejsc» i każdy z nich siada, jak chce.

Niedługo potem wchodzi gwałtownie czterech lub pięciu członków zespołu, którzy grają grupę pierwszą. Niektórzy trzymają w ustach zapalone papierosy, inni mają pod pachami deski i młotki.

KAWATA: Dobra, pomału idziemy.

Kilka osób z grupy pierwszej zaczyna iść ku wyjściu.

KAWATA: Fujiwara, proszę cię, zamknij wyjście i zabij gwoździami od środka. Kogure, ty całkowicie zatrzaśniesz drzwi reżyserni oświetleniowej, żeby się nie otwierały.

W ten sposób zaczyna się praca zamknięcia, polegająca na tym, by drzwi zabić deskami od wewnątrz. W całej sali rozlegają się głośne dźwięki młotków i następuje «zmiana w

pomieszczenie zamknięte». Światła, oświetlające widzów, którym uniemożliwiono wyjście, gasną jedno po drugim i w końcu nastaje wielka ciemność."[910]

Tu kończy się obiecany prolog. W ciemności, gdzie nic nie widać, odbywa się scena pierwsza. W Polsce w ciemnościach Teatru Polskiego (Wrocław, 1.500 miejsc na widowni) odbywa się przelot Wielkiego Ptaka. Wielki Ptak, który, trzepocąc skrzydłami, przelatuje z wolna nad głowami widzów, był metaforą odczuwanego czasu, a także próbą, zmierzającą do odwrócenia poczucia perspektywicznego. To dlatego, że sądziłem, iż jeśli w ciemności widzowie mogą mieć halucynacje unoszenia się, to przyda się to do wprowadzenia fabuły o życiu krawca Kōkichi'ego[911]. W Tokio w ciemnościach Athénée Francais Cultural Center[912] (140 miejsc na widowni) odbyła się najpierw improwizacyjna rozmowa w grupie pierwszej. Podczas gdy prowadzono rozmowy - o tym, że mająca nastąpić zaraz fabuła będzie rozgrywała się na drugim oddziale Szpitala Okulistycznego Inugami w mieście Muroran na Hokkaidō, oraz że jeden z hospitalizowanych pacjentów zdejmuje swoje prawe szklane oko, a wtedy przez szeroko otwartą dziurę w oku widać surowe zimowe Morze Ochockie - ktoś otworzył butelkę z płynem odkażającym i zapach ulotnił się w ciemnościach. Funkcja grupy pierwszej przy podniesieniu kurtyny polega na przytaczaniu rozmów czy rzeczy w celu stworzenia za pomocą improwizacji rozumowania, odczucia, możliwości itd., które dadzą widzom siłę umożliwiającą wyobrażanie sobie wnętrza oddziału szpitala okulistycznego. Jednak nie dało się nic poradzić na to, że w zależności od dnia raz się to udawało, a innym razem - nie. (Dodam, że w Tokio ja sam również występowałem jako członek grupy pierwszej.)

W każdym bądź razie „ciemność", która została zastosowana przez nas tak, jakby była medium, zazwyczaj wiąże się z takimi sprawami, jak nieobecność duszy, znak nieświadomości, noc itd. Jednak nasz spektakl zmierzał raczej do tego, by -

[910] Kawata Yūzō (1947-) w Tenjō-sajiki działał głównie jako scenograf. Fujiwara Kaoru (1951-) w Tenjō-sajiki działał głównie jako inspicjent. Kogure Yasuyuki (in. Maboroshi Kazuma, 1949-) w Tenjō-sajiki działał głównie jako reżyser.

[911] Prawdopodobnie chodzi o Kizu Kōkichi'ego (1830-1895), który był jednym z pierwszych fotografów w Japonii. Początkowo pracował jako krawiec - był wprawnym krawcem, cieszył się dobrą reputacją, interes szedł mu bardzo dobrze. W końcu za zarobione pieniądze kupił aparat fotograficzny i otworzył własne studio fotograficzne.

[912] Athénée Francais Cultural Center został założony w roku 1970 jako oddział wymiany międzynarodowej szkoły języków obcych L'Athénée Francais, która ma stuletnią historię w Japonii. Jej celem jest wymiana międzynarodowa - głównie poprzez filmy. Organizuje pokazy filmów oraz utworów wizualnych z różnych krajów z całego świata.

poprzez zachwianie widzem, znajdującym się w ciemności - obudzić sedno duszy czyli coś, co śpi w wewnętrznej sferze ego.

Chcieliśmy, żeby tego typu sen, nieciągły, a czasami nawet niepewny, był odbiciem „stanu jąkania obłąkanego umysłu" i czymś, co posiada elementy wróżbiarskie, które w jakiejś postaci przewidują i zapowiadają uczucia jutrzejszych czasów zgodnie z tym, co łaciński encyklopedysta Makrobiusz w swoim *Komentarzu*[913] nazwał wielkim snem.

„Z chorą na grzybicę głową ucznia z szóstej klasy narodowej szkoły podstawowej[914], odbijającego ręką piłkę, która jest nadmuchaną wielką gałką oczną, widać ogromny szyld okulisty i tablica do badania wzroku. O zmierzchu na korytarzu oddziału drugiego każdy z hospitalizowanych pacjentów chorych na oczy bawi się dowolnie «oczyma» - w zabawę «złap kulkę», która jest gałką oczną; latawcem z okiem, zaczepionym na drucie elektrycznym; gadającą przepaską na oko. - Doktor Inugami, szef Szpitala Okulistycznego Inugami, przebiera się o zachodzie słońca i wychodzi do miasta, żeby porywać ludzi."

Jest to jedna ze scen, która początkowo miała zostać oświetlona przez masażystów (grupę drugą). Jednak zrezygnowaliśmy z niej, ponieważ na pierwszym planie pojawia się zbyt wiele alegorii i sprawia wrażenie przegadanej. Postanowiliśmy natomiast, że postawimy duże pudło zapałek, z którego zostaną wyjęte postacie z grupy trzeciej. Pudło zapałek ma wysokość 2,4 metrów, a jego struktura to dokładne odzwierciedlenie „puzzle labiryntowego" - jest przezroczyste i widać w nim śpiące postacie. Pudło zapałek jest dużym wspólnym grobem, a plan masażystów polega na tym, żeby otworzyć grób i wykopać z niego zwłoki, co więcej - ożywić je i, manipulując nimi jak lalkami, zmusić do grania „spektaklu". Kiedy raz rozłoży się to labiryntowe puzzle, to niezwykle trudno jest je „przywrócić do pierwotnego stanu" po raz drugi i czasem potrzeba na to kilku godzin. Pudełko to nie posiada ani jednej takiej samej części i nie da się go złożyć, kiedy pomyli się prawą stronę z lewą. Myśleliśmy, że jeśli przeprowadzimy tę nieodwracalną pracę w ciemnościach, licząc tylko na ogień

[913] Prawdopodobnie chodzi o *Komentarz do snu Scypiona* autorstwa Makrobiusza, co jest komentarzem do części *De republica* Cycerona. Ambrozjusz Teodozjusz Makrobiusz - rzymski pisarz i filozof, żyjący na przełomie IV i V wieku.

[914] Używany tutaj jap. wyraz *kokumin-gakkō* [narodowa szkoła] jest to szkoła podstawowa w systemie edukacyjnym z okresu wojennego. Szkoły narodowe założono w roku 1941, dokonując przekształcenia poprzedniego systemu edukacji.

zapałek, to poprzez powolne gesty aktorów wywołamy duchowe koszmary, które by „obudziły i wprowadziły w działanie coś, co śpi w wewnętrznej sferze ego". Nawet w codzienności doświadczamy czasami, że to, co się nam śniło, w podobny sposób wydarza się również w rzeczywistości. Na przykład, Leo Talamonti, badacz nauk okultystycznych, w swojej książce o „pamięci z przyszłości" wyraża się następująco: „pewnego ranka Schopenhauer przez pomyłkę przewrócił kałamarz. Zawołał służącą i kazał jej sprzątnąć pobrudzoną podłogę, a wówczas ona, wykonując swoją pracę, opowiadała mu, że ubiegłej nocy miała sen, w którym wykonywała tę samą czynność. Na początku jej nie uwierzył, ale musiał zmienić zdanie, kiedy usłyszał, jak inna służąca, śpiąca w tym samym pokoju co ta, powiadomiła go, że usłyszała o tym śnie już wcześniej rano."[915]Co więcej, w książce tej podany jest rzeczywisty przykład, z którego wynika, że dwie osoby czy kilka osób może „mieć wspólny sen":

„Siedmioletnia dziewczynka, która nazywa się Jetty Brand, w roku 1916 miała następujący sen: jej ojciec, który walczył na froncie, szukał kufla piwa, cierpiąc z palącego pragnienia. Jetty przyniosła ojcu piwo, a on ucieszył się niezmiernie i je wypił.

Ponieważ był to niezwykle wyraźny sen, po obudzeniu się opowiadała o tym również matce. Po kilku dniach przyszedł list z frontu. Informował o tym, że kiedy ojcu przerwano dostawę wody i cierpiał okropne pragnienie, miał dziwny sen i co zaskakujące - pragnienie ustało. W tym śnie był on z powrotem w domu i pił wspaniały kufel piwa, który przyniosła mu Jetty."[916]

W oparciu o to wydarzenie Richet twierdzi, że „w jakiś ukryty sposób obcujemy ze wszystkimi ludźmi" [917], a Tyrrell zaś mówi, że jest możliwe oddzielenie i doświadczenie „zawartości duszy"[918]. W każdym bądź razie nie ulega wątpliwości, że mamy tu przykład doświadczenia snu, który można współdzielić.

---

[915] Prawdopodobnie chodzi o książkę: Leo Talamonti, *Okaruto-no sekai* [Świat okultyzmu], przeł. Aizawa Kenji, Tairiku-shobō, Tokio 1974. Był to jedyny przekład japoński Talamontiego, który ukazał się za życia Terayamy i mógł on go czytać. Tytuł japońskiego przekładu wskazuje na możliwość, że on jest to tłumaczenie *Die Welt des Okkulten* Talamontiego (Wiedeń, Berlin i in. 1965), co jest niemieckim przekładem włoskiego oryginału: Leo Talamonti, *Universo proibito*, Sugar, Milano 1966. Leo Talamonti (1914-1998) - włoski dziennikarz, pisarz, a także badacz zjawisk paranormalnych.

[916] Zob. poprzedni przypis.

[917] Prawdopodobnie chodzi o Charles'a Robert'a Richet'a (1850-1935), francuskiego fizjologa, który zajmował się również badaniem zjawisk paranormalnych, m.in. parapsychologii i spirytualizmu. Źródło cytatu niewiadome.

[918] Prawdopodobnie chodzi o George'a Nugent'a Merle Tyrrell'a (1879-1952), angielskiego badacza parapsychologii. Źródło cytatu niewiadome.

Jednak dla mnie ważną rzeczą jest nie to, czy tego typu „dzielenie snu” czy telepatyczne obcowanie jest faktem czy też nie, ale sama rzeczywistość, w której bezgraniczne zainteresowanie takimi sprawami pozwoliło znaleźć kilka przykładów takich doświadczeń. Teatr ciemności przypomina śnienie snu z otwartymi oczami. Kiedy poprzez manipulację masażystów obudziło się kilku zmarłych, którzy spali w środku pudła, wtedy, w odpowiedzi na to, również w widzach coś obudziło się i zaczęło pracować. W ramach próby sztuki wybudzenia postaraliśmy się, że kiedy połowa masażystów zaczynała rozkładać puzzle labiryntowe, druga połowa wykonywała tę samą czynność wśród widzów.

„MASAŻYSTA: Czy to prawda, że koty z całego miasta stały się ślepe?
MASAŻYSTA: Tak, to prawda.
MASAŻYSTA: Nic dziwnego, że wydawało mi się, że wzrosła liczba gwiazd i nocne niebo pojaśniało.

*

MASAŻYSTA: Ej, nie otwieraj oczu!
MASAŻYSTA: Co? Ja?
MASAŻYSTA: (krzyczy) Mówię ci, zamknij!
MASAŻYSTA: (z niechęcią zamknąwszy) Czemu?
MASAŻYSTA: Jeśli ty otworzysz oczy, to ja przestanę widzieć.
MASAŻYSTA: Oj, znowu ktoś uderza w trumnę.
MASAŻYSTA: Słuchaj uważnie! Liczba oczu na świecie jest ustalona. Dlatego kiedy ktoś otwiera oczy, ktoś inny musi je mieć zamknięte. Jeśli wszyscy otworzą oczy, to przepali się bezpiecznik świata.
MASAŻYSTA: Ale widzących jest o wiele więcej niż ślepych. (pokazuje czerwony język) Liczby się nie zgadzają!
MASAŻYSTA: Dlatego ci mówią, że nie rozumiesz polityki. Przewagę widzących nad niewidzącymi wyrównuje się długością nocy i długością dnia. Kiedy tam poza morzem jest noc, tutaj świeci rażące słonko. Gdy któraś ze stron zamyka oczy i zasypia, to druga ma oczy otwarte. To jest właśnie zasada względności.”

Powiedziałem, że chcę myśleć, iż zarówno sen jak i rzeczywistość w ten sposób uzupełniają się wzajemnie, tworząc jeden stan świata.

Powiedziałem też, że ciemność spektaklu jest czymś, co przynosi efekt zapłonu, który powoduje zaburzenie tej równowagi. W połowie czasu spektaklu, ponieważ nic nie widać, widzowie muszą wytężać swój słuch i dotykać rękami, a czasami nawet posiadać zdolność wzajemnego obcowania, żeby dowiedzieć się, co tam się dzieje i co jest grane, a podczas drugiej połowy, dzięki światłu zapałek masażystów, mogą oglądać historię o „dzieciobójstwie". Jest to historia o tancerce, która, żeby pobrać się z brzuchomówcą, porzuca swoje dziecko z nieprawego łoża (nieślubne dziecko), pchnąwszy je nożyczkami i czyniąc je ślepym.

To zmuszone do ślepoty dziecko dorasta i staje się psychotykiem, który dotyka rękami wszystkich kobiet, kiedy tylko wyczuwa ich obecność i mówi do nich „matko". Brzuchomówca jest zboczeńcem, który, choć w domu zachowuje się jak zwykły i nieśmiały mężczyzna, wieczorami chodzi do parku dla dzieci, rozbiera tam małe dzieci do naga i próbuje na tych żywych ludziach brzuchomówstwa. Na drugim piętrze jego stancji mieszka dziewczynka, która lubi bawić się marmurkami. Pewnej nocy, kiedy jak zwykle liczy swoje marmurki, zauważa, że ma o dwa więcej. Zdziwiona przelicza je wielokrotnie, jednak ciągle ma o dwa za dużo. Patrzy więc na nie uważnie i okazuje się, że są to gałki oczne. Mężczyzna cienia, który przechodzi, mówiąc: „Szukaj kotów, gdy zgasną światła całego miasta". Maniak kolekcjonowania doktor Inugami, który w szpitalu okulistycznym rozcina wyjęte podczas operacji gałki oczne, przez co kradnie innym wspomnienia, przekładając je na mikrofilmy. Garbata studentka, która, podczas gdy bawiła się w labirynt, straciła możliwość wyjścia. I na dodatek - monolog mężczyzny, który pracuje przez dwadzieścia lat jako człowiek odpowiedzialny za przechowywanie rzeczy zagubionych. „Tam znajduje się dom starców dla przedmiotów. Różnicą między rzeczą a człowiekiem jest to, że rzeczy nie popełniają samobójstw, to znaczy, że mogą się mnożyć, ale nigdy ich nie ubywa. W ciągu dwudziestu lat rzeczy zaginionych ciągle przybywa. Co więcej, w ostatnich czasach jakość rzeczy zaginionych również coraz bardziej się zmienia - są to nie tylko portfele lub dowody osobiste, ale też ludzie, którzy porzucają siebie samych. Rzeczy zagubione, którymi są oni sami. Te są beznadziejne, bo przecież nigdy w życiu nie pojawią się ich odbiorcy, gdyż właściciele, którzy je zgubili, nie mają siebie samych, którzy mogliby przyjść je odszukać."

Te postacie są w spektaklu zawczasu ustalone, jednak nie ma scenariusza. Masażyści zatem, zestawiając je ze sobą na kilka sposobów, pozwalają im spotykać się ze sobą w każdej ze scen. Aktorzy zaś, czy to w ciemnościach, czy w świetle, manipulowani przez masażystów, improwizują rozmowę i sami próbują stwarzać fabułę. Natomiast ciemność tej samej jakości i w tej samej ilości wskazuje na doświadczenie, które może zastąpić znaczenie, i przeciwstawia się aktorom poprzez wywrócenie fabuły. Charakterystyczną cechą tego spektaklu jest, że każdego wieczoru kończy się on o innej porze.

W ten sposób podałem dwa przykłady przestrzeni pomieszczenia zamkniętego, jednak myślę, że powinienem wymienić również *Spojrzenie głuchego* Roberta Wilsona, *XXI* Ron Coni[919] itd. jako te, które podjęły wyzwanie „bezkresu tajemnicy zamknięcia, znajdującego się w budynku teatralnym". To dlatego, że można uznać, iż - m.in. w ich pracach - miejsce teatralne nie jest „instytucją wystawiania" czy „instytucją smakowania", wyposażoną sceną i widownią, lecz jest „miejscem", w którym należy szukać okazji wspólnego doświadczenia, a co więcej - jest nie tylko przestrzenią, ale też czasem, który swobodnie rozciąga się lub kurczy.

[919] Prawdopodobnie pomyłka Terayamy. „Ron Coni", którego Terayama tutaj podaje jako niby imię i nazwisko autora spektaklu, powinno być zapisane: „Ronconi", to znaczy, Luca Ronconi (1933-). Tytuł spektaklu zaś, który również jest tu podany, powinien brzmieć: *XX*, a nie *XXI*. Historycznym faktem jest to, że w roku 1971, kiedy w Paryżu odbyła się premiera *Spojrzenia głuchego* Roberta Wilsona (1941-) oraz *XX* Ronconi'ego - Terayama przebywał w Paryżu, wystawiając swój spektakl *Jashūmon* [Szkodliwe wyznanie], za który w tym samym czasie (1971 r.) otrzymał Grand Prix na Międzynarodowym Festiwalu Teatralnym w Nancy we Francji. Zatem łatwo można się domyśleć, że Terayama oglądał wówczas różne najnowsze spektakle z całego świata, w tym *Spojrzenie głuchego* Wilsona oraz *XX* Ronconi'ego.

Dramat

1. Pogranicze *écriture*

„W każdym przypadku dramaty poprzedzają wystawiane spektakle, jednak nie wiem, dlaczego nikt tego nie kwestionuje" - powiedziałem. „Strukturę dzisiejszego teatru zawsze omawia się wyłącznie w wymiarze *écriture*, to dlatego, że teatr jedynie przywraca «dramat jako literaturę» na scenie, przy pomocy człowieka. Jednak zabraliśmy się za teatr nie po to, żeby przeprowadzić oględziny «dramatu jako literatury». Raczej potrzebowaliśmy stylu zwanego teatrem, zupełnie innego niż literatura, po to, aby wypełnić szczelinę między codzienną zasadą rzeczywistości a rzeczywistością fikcyjną i stworzyć tam nowe spotkanie. Przede wszystkim potrzebne jest «opuszczenie literatury» przez teatr. W tym celu, myślę, żeby wygnać dramaty z wewnątrz teatru."

Przemówienie to wywołało duży rozgłos.

Jeden z dziennikarzy teatralnych stawił opór: „Jednak jeżeli wygna się dramaty, **cóż** się wystawi?" Potem inny reżyser również odparł: „Nasza grupa nie wystawia dramatów tak jak są, ale raczej traktuje je krytycznie, jako negatywne materiały, więc to coś innego niż oględziny dramatu, o których pan mówi." Jednak jeśli dramat znajdzie się jako punkt wyjścia, niezależnie od tego, jak go traktować, to skłania mnie to do skojarzenia z perwersyjnym stanem, w którym «istota poprzedza istnienie».[920] To dlatego, że stoję w punkcie pewnym tego, że nasz teatr polega na powodowaniu konfliktu nie z dramatem, ale z rzeczywistością. Grotowski mówi, że „autorski tekst działa niczym skalpel umożliwiający otwarcie i przekroczenie siebie, znalezienie tego, co w nas ukryte, i dokonanie aktu spotkania z innymi" oraz że jeżeli żądano, to „można powiedzieć, że tekst pełni w teatrze tę samą funkcję, jaką spełniał mit dla poety w czasach antycznych"[921]. Jednak oczywistą rzeczą jest, że nie będzie różnicy, nawet kiedy zamieni się początek zdania „autorski tekst" na inne wyrazy (na przykład - takiego rodzaju, jak „sprawa zbrodni" czy „karnawał").

[920] Terayama nawiązuje tu do słów Jeana-Paula Sartre'a (1905-1980): „Istnienie poprzedza istotę".
[921] Oba cytaty w tym zdaniu zaczerpnięte są z japońskiego przekładu książki: Jerzy Grotowski, *Ku teatrowi ubogiemu*, s. 53. Jednak w polskim wydaniu brak wyrazów „można powiedzieć, że".

„Zbrodnie Kuby Rozpruwacza działają niczym skalpel umożliwiający otwarcie i przekroczenie siebie, znalezienie tego, co w nas ukryte, i dokonanie aktu spotkania z innymi" - byłoby to bardziej zrozumiałe.

„Nie mam zamiaru zgłaszać sprzeciwu wobec tego, że na początku potrzeba słowa, jednak jest błędem, by myśleć, że jest nim dramat. Myślę, że jest zbytnim uproszczeniem pojmowanie czegoś, co zwane jest *the word* (słowo pierwotne), w sferze *écriture*. To dlatego, że myślę, że *the word* nigdy nie jest językiem literackim, lecz czymś, co ma w sobie bardziej biotyczną albo duchową «funkcję naturalną dla słowa». Coś takiego, jak literaturyzacja teatru czy teatralizacja literatury, jest pracą, która nie ma nic wspólnego z tym, co uważam za *the word*."[922]

Tę moją myśl można by odebrać jako zdanie o zbędności dramatu, jednak nie oznacza to, że scenariusz (albo tekst) jest zupełnie niepotrzebny. To dlatego, że nie dążę do happeningu, ani nie myślę, że teatr stwarza się jedynie z przypadkowości. Jeżeli nie ma umówionych zasad, które podziela zbiorowość, takich jak na przykład symbole akordów we współczesnym jazzie, to trudno, by teatr „organizował" spotkanie. Te umówione zasady, czyli rodzaj słów kluczowych, symboli akordów, szyfru, katalogu ilustrowanego itd., mający na celu stwarzanie okazji twórczości wzajemnej, nazywam na razie tekstem czy scenariuszem, jednak chcę powiedzieć, że są one czymś zupełnie innym niż „dramat".

Zbadajmy zatem dlaczego język dramatów jest językiem literackim, a nie językiem teatralnym. Tutaj pojawia się niezwykle ciekawy dramat Arrabala, zatytułowany *Architekt i cesarz Asyrii*. Kiedy go czytałem, skręcałem się ze śmiechu i całkowicie „dałem się wkręcić" w jego trujący humor i wulgarność. Na samotnej wyspie na środku oceanu mieszka w odosobnieniu prymityw-architekt, który ma łysą głowę zakrytą futrem zwierzęcym. Tymczasem rozbił się tu samolot i wszyscy pasażerowie zginęli i przeżył jedynie cesarz Asyrii, który się pojawia. W życiu jedynie we dwójkę na samotnej wyspie trzeba na zmianę grać „innych" i obserwować drugiego. Architekt i cesarz Asyrii zaczynają zawody przemiany, czyniąc świadkiem nieobecną

[922] Wiadomo, że to autocytat, choć Terayama nie podaje danych o źródle. Możliwe, że jest to część „przemówienia" Terayamy, do którego sam nawiązuje na początku tego rozdziału. W przytoczonym tu tekście słabo uświadomione jest powiązanie „*the word*" z „Słowem", czyli Chrystusem jako Logosem Bożym, choć zapewne Terayama wiedzę o tym posiadał.

trzecią osobę. To znaczy, że jest to spektakl, który pokazuje dwójkę grającą przedstawienie, a także teatr, który zawiera w sobie spektakl.

„Architekcie! Gdzie zabrałeś mi suknię? On w tej chwili wiosłuje łódź tak, jak więzień zesłany na wyspę albo gejowski zawodnik sportowy! Młodzi są naprawdę beznadziejni! Co za głupiec. Włożył w takie miejsce! Taką piękną suknię do szuflady z okazami motyli."[923]

- krzyczy, a po chwili nagle zaczyna się modlić, mówiąc kobiecym głosem:

„Panie architekcie! Chodź, urodzi mi się dziecko, nie zostawiaj mnie samej… Jaka jestem biedna!"[924]

Jednak relacja dwóch postaci powtarza przemiany bez końca tak, że kiedy jedna z nich nagle staje się matką, to druga - synem, a kiedy jedna gra kochanka, to druga - jego narzeczoną, zatem jedna goni na przemian drugą swoimi przemianami jak podczas wyrównanego meczu. Raz jest to bydło czy też prokurator, raz gra obupłciowego potwora - współistnieją wiara i erotyzm, zamienia się świętość ze świeckością, matkobójstwo spowodowane miłością do matki... Czasami wtrącony zostaje *Piknik na polu bitwy*[925] autorstwa samego Arrabala jako teatr w teatrze. Jak symbolizuje krzyk cesarza przed opadnięciem kurtyny: „Sto lat dla mnie! Sto lat dla mnie! Sto lat dla mnie!", komiczność tego spektaklu polega na tym, że bez końca powtarza się nienasycona samoafirmacja ludzi przemieniających się (grających) i na końcu, stając się tym drugim, wierzą, że grają siebie samych, przez to znika horyzont pomiędzy osobą grającą a graną rolą. Jest to niezwykle okrutny dramat, który zrobił „sztukę aktorską" tańcem Tantala[926] jednej nocy i można powiedzieć, że jest najlepszym wśród utworów Arrabala.

---

[923] Cytat z dramatu: Fernando Arrabal, *Architekt i cesarz Asyrii* (napisany w 1967 r.). W Polsce (Teatr Studyjny '83 im. Juliana Tuwima w Łodzi) dramat wstawiony został po raz pierwszy w 1992 r. w reżyserii Piotra Bikonta, który zajmował się również przekładem dramatu. Jednak tu podaję własne tłumaczenie na język polski z przekładu japońskiego, który przytacza Terayama [T.T.].

[924] Zob. poprzedni przypis.

[925] Tytuł oryginalny wspomnianego tu dramatu Fernando Arrabala brzmi: *Pique-nique en campagne* (napisany w 1961 r.). Można go dosłownie przetłumaczyć na język polski jako: *Piknik na polu bitwy*. Jednak w 2013 r. w Poznaniu dramat wystawiony został pod tytułem jedynie: *Piknik*.

[926] Taniec Tantala - Tantal to postać z mitologii greckiej, według której był królem Lidii i słynie z „męki Tantala"; ponieważ Tantal wykradł boski pokarm i rozdał go ludziom, a także wystawił bogów na próbę, podając im na uczcie ugotowane ciało swojego syna Pelopsa, by sprawdzić ich wszechwiedzę, to za karę

Czytałem tego *Architekta i cesarza Asyrii* jako książkę. Utwór ten, który przynajmniej napisany został jako dramat, jest zagrany poprzez zapisanie - na pierwszej stronie podnosi się kurtyna, a na ostatniej - opada. Jest to innego rodzaju doświadczenie oglądania spektaklu (doświadczenie czytania spektaklu), co pokazuje, że istnieje „innego rodzaju teatr" zwany *paper theatre*. Jednak to doświadczenie teatru, w którym imaginuję sobie intensywność głosów, gesty i seksapile aktorów w wyobraźni, wyraźnie zatrzymywało się w zakresie teatru jako literatury i nie było ani czynnością wstępną, ani przygotowawczą do „teatru". Po kilku latach obejrzałem ten spektakl w reżyserii Jorge'a Lavelli'ego w Modern Theatre w Monachium[927], jednak nie wzbudził we mnie nic innego jak nostalgię. Był czymś, co wyłącznie uzupełniało moje braki w pamięci tak, jak wyciąga się do oglądania pamiątkowe zdjęcia z dokonanej już podróży. (Nie trzeba dodawać, że w tym przypadku podróż odpowiada faktowi, że „czytałem dramat", a to, co zostało reprodukowane jako pamiątkowe zdjęcia z niego - „spektaklowi wystawionemu" w rzeczywistości.)

Moje pytanie polegało na tym, dlaczego próbuje się za pomocą żywych ludzi przeprowadzić ponowne oględziny rzeczy, która już została napisana jako „dramat", i której kurtyna ładnie została opuszczona. Nawet jeżeli struktura rzeczy napisanej,

---

został wsadzony do wody pod drzewem, gdzie musiał doznawać wiecznego niezaspokojenia głodu i pragnienia, bowiem nigdy nie może dosięgnąć owoców z drzewa, ani pochylić się ku wodzie.

Jeśli chodzi o połączenie imiona „Tantala" z „tańcem", to można domyślać się dwóch możliwości.

Po pierwsze - cały wyraz „taniec Tantala" może być cytatem zaczerpniętym z tytułu dramatu japońskiego chrześcijańskiego pisarza Shiiny Rinzō (1911-1973) lub z jego notatek do własnego dramatu. Tytuł dramatu brzmi właśnie: *Tantarosu-no odori* [Taniec Tantala], który Shiina napisał w 1956 r. (warto przypomnieć, że rozprawa Terayamy ukazała się w 1976 r.), i który jest historią o dwóch siostrach, pragnących prawdziwej miłości, a cierpiących na niezaspokojone pragnienie. Co więcej, w notatkach Shiiny do dramatu również występuje całe wyrażenie: „taniec Tantala", kiedy pisze, że „nawet gdyby historia człowieka, który szukał takiej prawdziwej rzeczy [= prawdziwej miłości - T.T.], była jedynie tańcem Tantala, to nie mogę nie mieć głębokiego współczucia wobec tego tańca". (*Shiina Rinzō zenshū* [Wszystkie dzieła Shiiny Rinzō], t. 11, Tōjusha, Tokio 1972, s. 576.)

Po drugie - wyrażenie: „taniec Tantala" może być również połączeniem wymyślonym przez samego Terayamę, ponieważ ówczesna prasa przekazywała, że głośno mówiono wówczas o „chorobie Tantala" jako o chorobie współczesnej, która polega na ustawicznej irytacji z powodu niezaspokojonych pragnień (na przykład - tygodnik „Shūkan Yomiuri" [Tygodnik Yomiuri] z dn. 23 IX 1956 r.) W tym wypadku trzeba założyć, że Terayama również miał okazję czytać artykuły na temat „choroby Tantala" i mógłby zainteresować się nią, a potem nakładając na to pojęcie „tańca" lub dostrzegając podobnym do Shiiny spojrzeniem pewne podobieństwo czy też skojarzeniem z „tańcem", utworzyłby wyrażenie: „taniec Tantala".

[927] Jorge Lavelli (1932-) - francuski reżyser teatralny pochodzenia argentyńskiego. Lavelli reżyserował dramat *Architekt i cesarz Asyrii* Arrabala w sumie trzy razy: w Théâtre Montparnasse w Paryżu w 1967 r., w Stadt Theater w Kolonii w 1971 r. oraz w *Städtische Bühnen w Norymberdze w 1972 r.* Natomiast pierwszy japoński przekład dramatu ukazał się w 1969 r. Zatem spektakl, który Terayama obejrzał, powinien być drugim lub trzecim w reżyserii Lavelli'ego. Jednak żaden z teatrów, w których Lavelli reżyserował dramat, nie nazywa się „Modern Theatre", jak podaje Terayama. Możliwe więc, że istnieje również pewne zamieszanie w pamięci Terayamy.

zbudowana jako *écriture*, zostaje przywrócona przez człowieka „mówiącego litery", to jako literatura trójwymiarowa albo *dramascope* z naturalnymi kolorami[928] zatrzymuje się na tym, że zbiorowość tylko wyraża świat (często odizolowany i cofnięty ku wnętrzu) jednego dramaturga; nawet gdyby mówiono o tym, „co ożywia martwe słowa tekstu, co przeobraża je w «Słowo»"[929] (Grotowski), to jest to jedynie konflikt z dziełem literackim, które stanowi fundament. Nie zamierzam odrzucać przyjemności czytania rzeczy napisanej jako „dramat", jednak trudno mi nie chcieć pożegnać obecnego zdeformowanego teatru, który, nie wiadomo kiedy, podporządkował się *écriture* (oraz aktorów, którzy dokładnie mówią językiem pisanym jak czcionki) poprzez pomieszanie z teatrem „dramatu", który uniezależniony jest jako literatura.

2. Aktorzy jako niewolnicy dramatów

W dzisiejszych teatrach komercyjnych rzuca się w oczy dramatyzacja i przedstawianie powieści. Tłumy studentek i pracownic przychodzą, dlatego że *Przeminęło z wiatrem* Mitchell i *Wichrowe Wzgórza* Brontë, które wydają się wymagać co najmniej tygodnia, by je przeczytać, można obejrzeć w około trzy godzinny, w towarzystwie dźwięków i w kolorze. Również w świecie zwanym *shingeki* podejmowane są słynne powieści, jedna po drugiej, takie jak *Zbrodnia i kara* oraz *Bracia Karamazow* Dostojewskiego i *Proces* Kafki, przez to przeprowadzone zostają ich oględziny. Widzowie, którzy już przeczytali je w formie książek, bawią się tym jako grą końcową po doświadczeniu czytelniczym i uważają za przyjemność oglądania spektakli wypełnienie różnic między wyimaginowanym przez nich Heathcliffem, Iwanem czy też Józefem K. a modelami, które występują na scenie. Dzisiaj to, co nazwane jest „krytyką teatralną", w większym lub mniejszym stopniu zaliczone jest do tej kategorii. Krytycy najpierw czytają „dramat", a potem będą porównywać z nim to, co wystawione zostało w rzeczywistości. Różnice to dziury. Krytyk wypełnia je tak, jakby zasypywał ziemią za pomocą łopaty. Czego właściwie brakuje? - oto fundament jego krytyki. Jednak uwagi, które krytyk dodaje w celu uzupełnienia usterki danego spektaklu, zakładając z góry jego „pełną formę", oddalają się od rzeczywistej formy

[928] Wygląda na to, że Terayama używa wyrazu „*dramascope*" w znaczeniu „aparat lub aparatura umożliwiająca oglądanie dramatów poprzez ich odtworzenie".
[929] Jerzy Grotowski, *Ku teatrowi ubogiemu*, s. 53. W japońskim przekładzie, który Terayama tu przytacza, znajduje się wyraz „*shigen-no kotoba*" [pierwotne słowo] zamiast „Słowo". Zatem nie jest uświadomione przez Terayamę powiązanie „Słowa" z Chrystusem jako Logosem Bożym.

substancjalnej spektaklu tym bardziej, im więcej towarzyszy im elastyczna subtelność intelektu.

Fakt ten już wyprzedza kwestię, czy zakładają z góry **napisane w rzeczywistości dramaty** czy też nie. Długa konwencja krytyków sprawia, że uwierzyli, że „dramaty" istnieją z góry, wliczając w to nawet rzeczy nienapisane, oraz że spektakle polegają na przywracaniu ich za pomocą ludzi. Krytyka teatralna, która następuje po analizie „dramatu" jako literatury i krytyce wobec niego, zawsze polega na tym, żeby ująć „pierwotną formę danego spektaklu" i między nią a tym, co zostało rzeczywiście wystawione, odkryć i odgadnąć relację - wzajemną, analogiczną czy też symboliczną. Co zadziwiające, okazało się, że potomkowie Arystotelesa jeszcze żyli.

Jednak taka pierwotna forma spektakli (łącznie z wymyślonymi dramatami) służy jedynie do umiejscowienia spektakli w przedłużeniu pojęcia, które posiadano od dawna przez kilkaset lat. Wartości zawsze są wybierane poprzez „poczucie poznania bez samego poznania, intuicję konieczności bez samej konieczności" [930] . Moje powątpiewanie w teatr poprzedzony „dramatami", czyli moje zasadnicze niezadowolenie wobec dramatów jako *écriture*, bierze sią z tego, że „teatr wcale nie musi zostać wykonany dwa razy". Jak wspomniałem wcześniej, „wielkie wydarzenia historyczne" bez wyjątku zdarzają się dwa razy - za pierwszym razem jako tragedia, a za drugim razem - komedia. Podobnie, dzisiaj teatr również bez wyjątku grany jest dwa razy - za pierwszym razem jako dramat, a za drugim razem - jako jego przywrócenie. To znaczy, metafora, o jakiej mówił Marks, że „pierwszy raz tragedia, a drugi raz - komedia", dokładnie pasuje również do spektakli.

Tylko że ponieważ nadmierne oszacowanie wyrazu „komedia" może stanowić źródło błędów, to trzeba tu dodać przypis; otóż wyraz: „komedia", używany w *18 brumaire'a*[931], ma mniej więcej takie znaczenie jak: „żart". Nigdy nie mogę myśleć

[930] Przytoczona tu fraza jest prawdopodobnie nawiązaniem do *Fenomenologii ducha* autorstwa Georga Wilhelma Friedricha Hegla (1770-1831), albo do Fryderyka Engelsa (1820-1895), który w swojej książce *Anty-Dühring* wyjaśnia Heglowskie pojęcie „wolności": „*Wolność to uświadomiona konieczność". Obaj filozofowie są znani Terayamie, który nieraz cytuje ich dzieła w różnych swoich tekstach. Jednak Terayama nie podaje konkretnego źródła przytoczonej tu frazy, możliwe więc też, że jest ona s*parafrazowana przez Terayamę.

[931] Choć Terayama podaje skrócony i niedokładny tytuł „*Buryūmeru-no 18-nichi*" [18 brumaire'a], najprawdopodobniej chodzi mu o *Rui Bonaparuto-no Buryūmeru 18-nichi* [18 brumaire'a Ludwika Bonaparte] (pierwsze wydanie w Japonii w 1954 r.). Jest to pamflet polityczny, napisany przez Karola Marksa. Jest analizą dokonanego we Francji przez Ludwika Napoleona Bonapartego zamachu stanu 2 grudnia 1851 r. Słynie z tego, ze jest źródłem słynnego powiedzenia Marksa o historii: „Hegel powiada gdzieś, że wszystkie historyczne fakty i postacie powtarzają się, rzec można, dwukrotnie. Zapomniał dodać: za pierwszym razem jako tragedia, za drugim jako farsa." Jednak w japońskim przekładzie nie używany jest wyraz „*kigeki*" [komedia], jak Terayama wspomina, lecz „*chaban*" [farsa].

inaczej niż tak, że większość dzisiejszego teatru odgrywa farsę. Wydawnictwa podkręcają tempo wydawania dramatów i, przyczepiając im etykietkę, np. „seria nowo napisanych", coraz bardziej przyśpieszają literaturyzację teatru. Rezultatem tego jest to, że pojawia się coraz więcej ludzi teatru, którzy „używając oczu, ruszają rękami". Jednak póki *écriture* dominuje, teatr nie może uniknąć swojego losu bycia od początku reprodukcją, a aktorzy nie mogą wydobyć się z bycia lalkami, manipulowanymi przez zakulisowego suflera zwanego „dramatem". Jeżeli napiszę w didaskaliach, żeby „kichać", to Sugimura Haruko[932] kichnie. Ale kiedy wymażę gumką wyraz: „kichać", to Sugimura Haruko przestanie kichać. Kiedy napiszę: „Mówię teraz tak jak w scenariuszu", to aktor będzie mówił „tak jak w scenariuszu", a jednak nawet gdybym napisał: „Mówię teraz samowolnie, ignorując scenariusz", to aktor będzie musiał mówić tę kwestię „tak jak w scenariuszu". Chodzi o to, że aby wyzwolić aktora z takiego niewolniczego aktorstwa, nie można pozwalać jednemu dramaturgowi na dyktaturę nad zbiorową iluzją, lecz trzeba, by aktor sam mógł odkryć swój język w sytuacji wymaganej przez spektakl. Opuszczenie literatury albo opuszczenie dramatu polega na tym, by teatr stał się stylem, który organizuje wyobraźnię w zupełnie inny sposób niż literatura (a także polityka). „Słowiki nie potrzebują specjalnych poetów. Bo każdy słowik jest poetą w sposób świetny, słuszny i jasny. Ale nasi poeci usiłują rzucać pewien rodzaj magii. I dzięki typowemu dla magii dodatkowi fałszu, woli mocy oraz nierównie rozdzielonemu przywilejowi mogą śpiewać, opowiadać i dyskutować tak jakby oddychali - tak sobie wyobrażałem porządek świata. Jednak on wcale taki nie był. Istniał podział ról. Jedni umierali, a drudzy pisali. Pisanie nie płaci za nic. Musimy więc znaleźć dla słów miejsce docelowe, inne niż opowieść. W przeciwnym razie słowa znowu powrócą do naszych gardeł." (Brice Parain)[933]

3. Ptak partytur graficznych

[932] Sugimura Haruko (1906-1997) - słynna i charyzmatyczna japońska aktorka z Zespołu Bungaku-za, jednego z trzech największych zespołów teatralnych, zajmujących się teatrem realistycznym.
[933] Brice Parain (1897-1971) - francuski filozof i eseista. Terayama nie podaje źródła przytoczonego tu fragmentu. Za życia Terayamy ukazały się dwie książki Paraina, przetłumaczone na język japoński: *Recherches sur la Nature et les Fonctions du Langage* [Badania nad naturą i funkcją języka] (1942) w 1972 r. oraz *Petite Métaphysique de la Parole* [Mała metafizyka mówienia] (1969) w 1973 r. Jednak tutaj podaję własne tłumaczenie na język polski bezpośrednio z tego, co Terayama cytuje [T.T.].

Od siedemnastego stycznia[934] w Galerii Minami w Nihonbashi czynna jest wystawa poświęcona graficznym oraz post-graficznym partyturom. Była to wystawa zanotowanej w inny sposób muzyki, która tradycyjnie zapisana była za pomocą pięciolinii i nut, czyli muzyki wolnej, „wyzwolonej z pęt pięciolinii". Akiyama Kuniharu[935] pisze, że rzeczywiście ten, kto po raz pierwszy spotkał coś takiego, jak partytury graficzne Johna Cage'a, nie dziwi się tym, jak można je zagrać, lecz przede wszystkim tym, że są one partyturami. „Zagadki obrazkowe. Łamigłówki. Nie mogłem sobie wyobrazić substancji tych dźwięków."[936]

Podobnie partytury graficzne, wystawione w Galerii Minami, również były tajemnicze, więc byłem lekko zaszokowany. Nie z powodu graficznych efektów samych partytur (pod tym względem były one nawet typowe bardziej niż się spodziewałem), lecz raczej dlatego, że wyobraziłem sobie moment, kiedy kartka z grafiką przekazana zostanie do ręki wykonawcy.

To dlatego, że przemknęła mi przez głowę ciekawa myśl: jeśliby taka grafika zamiast dramatu (scenariusza) została przekazana do ręki aktora, to jaką grę aktorską on z niej wyciągnie? Co więcej - czy poprzez wciągniętą grę mógłby on stworzyć nawet stan homeopatyczny (magiczny)[937], który reżyser i widz mogliby podzielić? Istnieje dzieło Andy'ego Warhola, zatytułowane „*Fox Trot*" [Fokstrot][938], na którym narysowane jest jedynie diagram sposobu wykonywania kroków fokstrota, czyli stawiania stóp. Ponieważ jest ono umieszczone na ścianie, a nie na podłodze, to widzowie, będąc w stanie przewróconego *dimension* [wymiaru], muszą „używając ciała wprawiać w ruch rozum".

---

[934] Najprawdopodobniej chodzi o 1974 rok. Kwietniowy numer czasopisma „Geijutsu seikatsu" [Życie artystyczne] z 1974 r. relacjonuje tę wystawę. Nazwa wystawy brzmi „*Gurafikku-to posuto-gurafikku sukoā*" [Graficzne i post-graficzne partytury], co prawdopodobnie jest tłumaczeniem angielskiego: „*Graphic and post-graphic scores*". Jednak nie wiadomo, co oznacza określenie „*post-graphic*".

[935] Akiyama Kuniharu (1929-1996) - japoński krytyk muzyczny i kompozytor.

[936] Terayama nie podaje źródła przytoczonego tu fragmentu. Prawdopodobnie jest to wypowiedź wspomnianego wyżej Akiyamy Kuniharu. Zarówno Akiyama, jak i Terayama, od czasu do czasu publikował swoje artykuły dla czasopisma „Geijutsu seikatsu" [Życie artystyczne], o którym mowa w przypisie 246.

[937] Stan homeopatyczny - nawiązanie do terminów zaproponowanych przez szkockiego antropologa Jamesa George'a Frazera, który dzieli „magię sympatyczną" na „homeopatyczną" działającą według „prawa podobieństwa" i „przenośną" działającą według „prawa styczności". „Sympatia" u Frazera odnośnie do magii to ukryty związek zjawisk czy przedmiotów, który sprawia, iż oddziałując na jeden z nich, wywiera się wpływ i na drugi.

[938] Andy Warhol (1928-1987) - amerykański artysta, jeden z przedstawicieli pop-artu. Chodzi o dzieła Warhola z tzw. „*Dance Diagram series*" [Seria diagramów tanecznych]. Jednak nosi tytuł „*Fox Trot*" kilka diagramów z „Serii", a nie wiadomo, który diagram Terayama tutaj ma na myśl, czy chodzi mu o jedno konkretne dzieło czy też grupę dzieł.

Jednak istnieje niemała różnica między przypadkiem, kiedy do ręki aktora zostałoby przekazane dzieło jako „scenariusz teatralny", a przypadkiem, kiedy przekazana zostałaby grafika (partytura). W przypadku Warhola musiałaby zostać wzbudzona gra aktorska, polegająca na „stawianiu stóp" w konkretny sposób, oraz wyobraźnia, która będzie ją znosiła,[939] doprowadzając aż do spotkania, a natomiast w przypadku partytury graficznej najpierw trzeba ją rozszyfrować, więc koniecznie jest, by „używając rozumu wprawiać w ruch ciało". Oczywiście partytura graficzna pozostaje „partyturą", więc można powiedzieć, że jest niczym więcej niż tym, czemu zmieniono jedynie notację pięcioliniową, która pierwotnie była grafiką, oraz reguły notacji. Nawet gdyby była ona śmiała w graficznym sensie albo była wizualnie nowa, to nic nie zmieniłoby istoty partytury, polegającej na tym, żeby polecić wykonawcom świat stworzony przez jednego kompozytora, zatem byłaby ona niczym innym jak obraz jak najbardziej wierny poleceniom kompozytora podobnie jak w notacji pięcioliniowej czy też solfeżu. Oczywistą rzeczą jest, że nie byłaby ona na poziomie zrewolucjonizowania relacji między kompozytorem a wykonawcą.

Jednak, biorąc za przykład projekt jazdy, w którym na partyturę przełożone są środki transportu miejskiego, tak jak u Lawrence'a Halprina[940], to staje się szokującym o tyle, o ile zawiera on w sobie poruszenie zasadniczej kwestii na temat samego pojęcia „muzyka". To dlatego, że kiedy uważa się tramwaje i taksówki, które jeżdżą po mieście, za „instrumenty muzyczne", a kierowców za „wykonawców", i próbuje się pojąć działanie miasta jako jedną całą muzykę, to można przeczuć w partyturze graficznej Halprina dynamizm, który ufikcyjnił codzienną zasadę rzeczywistości. Kiedy jest ona „dyrygowana" przez jednego dyrygenta, to możliwe, że władca ten nad fikcją stanie się upolitycznionym faszystą wśród zasady rzeczywistości, jednak kiedy proces ten jako muzyka Halprina zacznie zachwycać uszy ludzi, to dowiem się, że wymarła już „pięciolinia".

Zatem chcę myśleć o tekście poza „dramatem", czyli o scenariuszu dla naszego teatru, nie będącym scenariuszem, który jako *écriture* jest z góry skończony.

4. Składana wyspa bezludna

Na przykład - jest tu jedno pudełko.

[939] Terayama używa tutaj Heglowskiego terminu „*aufheben*" [znieść].
[940] Lawrence Halprin (1916 - 2009) - amerykański architekt krajobrazu.

Jako scenariusz zostaje dany aktorom jedynie szkic tego pudełka. Pudełko to jest sześcianem o krawędzi dwóch metrów, a w środku również mieszczą się pudełka. Jednak nie przypomina ono niczego z codziennej rzeczywistości.

Można uważać to pudełko za „zwykły pojemnik", ale również wolno uważać je za narzędzie, dom albo kwadratowy teatr czy też państwo o boku dwóch metrów. Kiedy dano dwom aktorom projekt tego pudełka jako „dramat", to wymyślili oni za jego pomocą pewien rodzaj symboli akordów.

„1 Przychodzi jeden mężczyzna, przynosząc pudełko.

2 Zatrzymuje się i odpoczywa, opierając się o pudełko.

3 (być może chcąc uczynić je lżejszym) Otwiera jedną ze ścian pudełka i wyciąga ze środka inne pudełko.

4 Z pudełka, które wyszło, wychodzi jeszcze inne pudełko.

5 Z pudełka, które właśnie wyszło, wychodzi kolejne pudełko.

6 Mężczyzna, otoczony pudełkami, większymi i mniejszymi, o różnych rozmiarach, siada na ziemię i odpoczywa.

7 Kiedy wysuwa szufladę w pudełku, to ze środka wychodzi trąbka.

8 Mężczyzna dmie w trąbkę, ale nie wydaje ona dźwięku.

9 Mężczyzna otwiera inną szufladę, wyciąga książkę telefoniczną miasta Arnhem i zaczyna ją czytać.

10 Słychać dźwięk z innego pudełka.

11 Kiedy mężczyzna otwiera inną szufladę, to ze środka wytacza się drugi mężczyzna.

12 Ocean Spokojny w pudełku! Mężczyzna jest cały mokry.

13 Mężczyzna, który się wyłonił, przeprasza.

14 Mężczyzna, którego przeprosił, zaczyna się gniewać.

15 Mężczyzna, który się wyłonił, jeszcze bardziej przeprasza.

16 Mężczyzna wykonuje «Gimnastykę z radiem»[941].

17 Mężczyzna, który się wyłonił, naśladuje go, ale mu się nie udaje.

18 Mężczyzna dokładnie i szybko kończy «Gimnastykę z radiem».

19 Mężczyzna, który się wyłonił, niezręcznie naśladuje, ale nie może skończyć.

(…)

[941] „Gimnastyka z radiem" [jap. *rajio taisō*] - rodzaj rozgrzewki, popularnej w Japonii i wykonywanej przy określonej muzyce, najczęściej emitoanej przez radio.

27 Mężczyzna rzuca jabłko jak najdalej.

28 Mężczyzna, który się wyłonił, odbiega z całej siły, podnosi jabłko i wraca. Przekazuje jabłko mężczyźnie.

29 Mężczyzna znowu daleko rzuca jabłko z całej siły.

30 Mężczyzna, który się wyłonił, odbiega z całej siły, wraca z jabłkiem w ustach i przekazuje je mężczyźnie.

(…)

49 Mężczyzna zdejmuje ubranie.

50 Mężczyzna, który się wyłonił, ubiera się w nie i, czując się mężczyzną, rozkazuje.

51 Mężczyzna - zaskoczony - wyprostowuje się.

52 Mężczyzna, który się wyłonił, obchodzi jeden raz pudełko.

53 Podczas tego czasu mężczyzna wyciąga z szuflady inny kostium (wyraźnie znakomitszy) i zakłada go na siebie.

54 Patrząc na to, mężczyzna, który się wyłonił, wzdryga się.

55 Mężczyzna, stając się osobą określoną przez kostium, zaczyna mówić.

56 Mężczyzna, który się wyłonił, otwiera szufladę, wyciąga inny kostium i zakłada go na siebie. Stając się osobą określoną przez niego, zaczyna mówić.

57 Mężczyzna z pośpiechem wyciąga inny kostium i przebiera się w niego, a następnie stając się osobą określoną przez niego, zaczyna mówić.

(…)"

Spektakl ten, zatytułowany „*Boxing*", którego premiera odbyła się w ramach „Sonsbeek 71" (miasto Arnhem, Holandia)[942], jest ulicznym spektaklem, dla którego zostało przygotowanych aż sto numerów akordów .

Spektakl, którego bohaterami są „pudełka" jako ciała obce, przyniesione nagle do dzielnicy handlowej śródmieścia, i który grany jest przez dwóch mężczyzn, nakładających pudełka na siebie lub też rozkładających je - zagrany był prawie improwizacyjnie, swobodnie konstruując sytuacje na nowo w zależności od pogody danego dnia oraz reakcji zbierających się widzów. Jednak doświadczenie tego spektaklu wzbudziło w nas kilka refleksji. Jedna z nich była taka, że ponieważ taki spektakl

[942] „Sonsbeek 71" - międzynarodowa wystawa, poświęcona dziełom sztuki audio-wizualnym, która odbyła się od czerwca do sierpnia w 1971 r. w różnych miejscach miasta Arnhem w Holandii.

zmienia relację między dwoma mężczyznami w relację między ojcem a synem, między pracodawcą a pracownikiem, między generałem a pucybutem itd. w zależności od wolnego wyboru widzów, to z czasem staje się on *signe* i zmienia się w znak. Oczywiście, że „przyniesiony" do ciągłości codzienności nabiera innego znaczenia niż „zagrany" wewnątrz wyposażenia zwanego teatrem, przeznaczonego dla wystawienia zreprodukowanej z góry fikcji, jednak fakt, że ten spektakl „pudełek" zostaje wypędzony silnym instynktem samoobrony, który codzienność zawiera w sobie, i staje się pewnym „widowiskiem", oznaczał, że nasz teatr istnieje nie jako akcja, lecz jako reakcja.

Kadra podsumowała: „Chcieliśmy za pomocą «pudełek» jako wyniesionych na ulicę ciał obcych stworzyć niewidzialny świat, który by zagrażał codziennej zasadzie rzeczywistości."

Jeżeli jako „ciekawe widowisko" stałby się uzupełnieniem codzienności, to nasz zamiar nie powiódłby się.

Jednak w każdym bądź razie faktem jest to, że dzięki „pudełkom" osiągnęliśmy inną przyczynowość niż literackość kwestii. To dlatego, że aktorzy potrzebowali języka nie po to, by opowiadać na zmianę opowieść, którą jakiś pisarz wymyślił, lecz jedynie po to, by łączyć „pudełka" z codziennością miasta. Zatem postanowiliśmy jeszcze bardziej uprościć te „pudełka", rezygnując ze wszystkiego - jak szuflady czy też włożone do nich różnego rodzaju stare narzędzia, i uważać je za możliwą do „składania" wyspę.

Znajduje się ona na przedłużeniu „Jednogodzinnego państwa kwadratowego o boku jednego metra", które przedstawiłem w poprzednim rozdziale, i nazwaliśmy ją „Składaną wyspą bezludną" (zaprojektowaną przez Kawatę Yūzō[943]).

Nasz „dramat" polega na tym, żeby weszło na nią kilku aktorów oraz kilku widzów i, wspólnie rozkładając ją, dzieliło ze sobą fikcję oraz wzajemnie tworzyło jedną dramatyczną historię. W przypadku „Składanej wyspy bezludnej" „dramat" jest - rzec by można - pewną koncepcją, w której widzowie i aktorzy nie tylko mogą przemienić się w kogoś innego, ale również organizować polityczną czy też erotyczną „opowieść" za pomocą wyobraźni, przy czym muszą przestrzegać jedynie prawa fizycznego rozwijania się „pudełek". W przeciwnym razie nigdy nie powstanie z

[943] Kawata Yūzō (1947-) - w Tenjō-sajiki działał głównie jako scenograf.

pudełek przyczynowość wyspy bezludnej, lecz skończy się na powtarzaniu tej samej pracy, czyli ilustrowaniu absurdalnego spektaklu.

5. Terminologia techniczna w budownictwie okrętowym

Jako przykład teatru, który usuwał „kwestie" z dramatów, a przez to dążył do opuszczenia literatury, najłatwiej skojarzyć niektóre dzieła zespołu The Living Theatre Juliana Becka. Oglądałem w Roundhouse w Londynie dwa dzieła: *Paradise Now* i *Frankenstein*, które jednak wyglądały zupełnie inaczej niż teatr tego zespołu sprzed dziesięciu laty, kiedy używał dramatów. To znaczy, w przypadku *Paradise Now* aktorzy wypowiadali jedynie agitacyjne słowa pytające. „Dlaczego nie wolno podróżować bez paszportu?" „Dlaczego wzbronione jest branie narkotyków?" „Dlaczego nie można zaprzestać wojen?" „Dlaczego nie wolno rozbierać się kompletnie do naga?" - te pytania nie były skierowane od postaci, którą gra aktor, do drugiej postaci, którą gra inny aktor, ale rzucone bezpośrednio od samych aktorów do widzów. Ten zespół teatralny, składający się z samych anarchistów, który ustalił jako swój program polityczny hasło: „wolimy się wyczerpać niż się rozwinąć"[944], podróżował po różnych miejscach Europy, stwarzając i likwidując co noc iluzyjny *paradise*, a jego „scenariuszem" były same ilustracje i zapisane ciasno notatki. Podobnie - zespół Bread and Puppet Petera Schumanna, który próbuje „uratować ludzi ze ślepej uliczki polityki, czyniąc wiarę w magię drogą okrężną"[945], również wciąż wystawia teatr niemający ani kwestii, ani dramatów, a jego scenariuszami były same rysunki i wpisane w nie notatki, przypominające jakieś zapiski ku pamięci.

Zespół Bread and Puppet jako medium używał lalek, a nie aktorów, więc można powiedzieć, że utożsamiał z aktorami po prostu słomiane lalki jako narzędzia magiczne do działania homeopatycznego w magii ze względu na ich wspólność.

Aby wydobyć się ze świata naturalnych rozmiarów stosowali oni lalki mające niecałe trzydzieści centymetrów, ale też lalki mające cztery metry. Odtwarzali i pokazywali tragedie narodów zdominowanych w sposób przypominający obrzędy społeczeństw prymitywnych, co było niezwykle proste, smutne i wzruszające. Julian

[944] Terayama nie podaje źródła przytoczonej tu frazy. Prawdopodobnie jest to cytat z tekstu napisanego przez The Living Theatre (albo jego założycieli), jednak możliwe też, że jest wyrazem jedynie sparafrazowanym przez Terayamę.
[945] Terayama nie podaje źródła przytoczonej tu frazy. Prawdopodobnie jest to cytat z tekstu napisanego przez The Bread and Puppet (albo jego założyciela), jednak możliwe też, że jest wyrażeniem jedynie sparafrazowanym przez Terayamę.

Beck i Peter Schumann nie różnią się od siebie pod względem tego, że nie czynią scenariuszem tradycyjnego dzieła literackiego, zwanego dramatem, i wydaje mi się, że fakt, że taka tendencja coraz bardziej wzrasta, choć jest on naturalną konsekwencją, świadczy o tym, że teatr powtarza próby, dążąc do swojego własnego stylu.

Robert Wilson, który pracował jako nauczyciel szkoły dla głuchoniemych, przez co podobno zaczął odczuwać nieufność wobec komunikacji za pomocą języka codziennego - jest również jednym z praktyków „teatru niemającego kwestii" (teatru opuszczającego dramaty). W jego *Freudzie*[946], *Spojrzeniu głuchego*[947] itd. wspomnienia z dzieciństwa, o długości ledwie minuty, są rozszerzone aż do godziny, a na przykład polecenie, które Wilson daje aktorowi grającemu ślimaka-maskotkę, brzmiało jedynie: „Proszę powoli przejść przez scenę, żeby zajęło to godzinę."

Jednak to, co oglądamy w rzeczywistości, jest poza wszelkimi wątpliwościami odtworzeniem wspomnień, które tkwią głęboko w pamięci Wilsona - urwane fragmenty, takie jak pochód pogrzebowy, który raz widać, a raz nie przez uchylone drzwi i który nigdy nie odchodzi, szachy grane przez ojca i jego kolegę, którzy wyglądają jak zastygli bez ruchu, słońce wpadające przez świetlik, pośladki służącej wycierającej stół itd. stopniowo składają się na katastrofę „incydentu zobaczonego" przez chłopca Wilsona (choć są wydarzeniem, które wydaje się, że nie zdarzyło się w rzeczywistości, i są niczym więcej jak rzeczą wymyśloną przez jego fantazję).

Myślałem, że włącznie z moim własnym teatrem taki język teatralny powinien dążyć do bycia „pierwotnym słowem" raczej niż rozmową między postaciami scenicznymi. Poza tym - czyż nie jest tak, że do scenariuszy teatralnych przede wszystkim potrzebna jest techniczna terminologia specjalistyczna, służąca do konstruowania „spektakli"? Na przykład, żeby budować okręty, potrzebne będą inżynierska terminologia i wyliczone liczby oraz plany. W przypadku mięśniolotu Lilienthala[948] również istniał projekt, na którym Lilienthal sam policzył siłę nośną oraz tarcie przy oporze wiatru, stosując skrzydła kruka. Pomyślałem, że jeżeli jedno dzieło teatralne ma być wyrażone dzięki integracji człowieka, narzędzi oraz różnego rodzaju wyposażenia (muzyka, sztuki plastyczne), to czy nie jest tak, że potrzebny do tego będzie wcale nie „dramat", lecz „projekt" i terminologia inżynierska? Teatr może być statkiem polującym na Moby Dicka albo też człowiekiem-ptakiem zaprojektowanym za

[946] Najprawdopodobniej chodzi o *The Life and Times of Sigmunt Freud* [Życie i czasy Zygmunta Freuda] (premiera 1969 r.).
[947] Ang. tytuł oryginalny brzmi: *Deafman Glance* (premiera 1971 r.).
[948] Otto Lilienthala (1848-1896) - jeden z pionierów lotnictwa, niemiecki konstruktor i pilot szybowców.

pomocą skrzydłowca. Przynajmniej teatr, do którego nie jest wprowadzane pojęcie rzeczy, nadaremnie cofnie się do konfliktów międzyludzkich i, będąc na zewnątrz codziennej rzeczywistości, stanie się jedynie „psem pilnującym działania oczyszczenia”[949], zatrudnionym w celu uzupełnienia braków codziennej rzeczywistości.

6. Odrzucając odtwarzanie świata - ku jego stwarzaniu

Nie tkwię w iluzji, jakoby aktorzy potrafili odtworzyć „dramaty”. Mit realizmu sprawił, że pękły błony bębenkowe, a jeśli chodzi o coś, co zwane jest techniką reprodukcyjną aktorów, to jej horyzont od początku sam siebie ograniczał.

Jak przedstawiłem w rozdziale o Aktorze, kiedyś zaoferowałem swój scenariusz kilku świetnym grającym w teatrze realistycznym. Był to scenariusz, który wymaga sił fizycznych i pasuje do aktorów, pewnych siebie w swoich ćwiczeniach ciał oraz zdolności odtwarzania.

Tytuł mojego scenariusza, który miał być wystawiony w wielkim teatrze albo w amfiteatrze na powietrzu, jak sobie życzyłem, brzmi: *Kyojin vs Yakult - tragedia w jednym akcie*[950].

„1. Przy wystawieniu tego scenariusza nie wolno stosować żadnych kwestii.
2. Kostiumy powinny być ujednoliconymi uniformami drużyn Giants i Atoms.
3. Nie wolno samowolnie zmieniać didaskaliów bez zgody autora.
4. Ponieważ jest to klasyczny scenariusz, nie dopuszczalna jest improwizacja aktorów.
5. Choć muzyka nie jest zastosowana, jednak można zastosować głosy sprzedawców hot dogów i sprzedawców piwa w puszkach.
6. Nawet gdyby powstało ograniczenie pod względem miejsca, nie wolno skracać odległości między bazami, itp.

Czas: współczesność.
Miejsce: Stadion Kōrakuen.

[949] „Oczyszczenie” - Terayama używa tu wyrazu „*jōka*”, który oznacza „oczyszczenie”, i który jednocześnie jest japońskim odpowiednikiem tłumaczenia Arystotelesowskiego pojęcia „*katharsis*”.
[950] Zarówno „Kyojin”, jak i „Yakult”, to profesjonalne drużyny baseballowe w Japonii. Oficjalna nazwa drużyny Kyojin brzmi: Yomiuri Giants, natomiast cała nazwa drużyny Yakult - Yakult Atoms. Dramat ten opublikowany został w nr 5. czasopisma „Chika engeki” [Teatr podziemny], wydawanego przez zespół Tenjō-sajiki.

Miotacz Sugawara oddaje pierwszy narzut do pałkarza Wakamatsu. Strajk. Wakamatsu odbija drugi narzut w powietrze w kierunku prawego zapola, a prawozapolowy Yanagida łapie piłkę, zatem jeden aut.
Miotacz Sugawara oddaje pierwszy narzut do drugiego pałkarza Arakawy. Strajk. Drugi narzut - bol. Trzeci - też bol. Czwarty - strajk piłką podkręconą. Piąty - bol do wewnątrz. Szósty - też bol do wewnątrz, zatem baza za darmo. Arakawa dostaje się na pierwszą bazę.
Miotacz Sugawara oddaje pierwszy narzut do trzeciego pałkarza Lópeza. Strajk. Drugi narzut - bol. López odbija trzeci narzut, wybijając hita przed prawe zapole. Zatem pierwsza i druga baza zajęta i jeden aut. (dalej pominięto)"

Czy aktorzy są w stanie wystawić ten dramat wiernie tak, jak jest napisany? Gdyby próbowali odtworzyć ten tekst „gestami możliwymi do cytowania"[951] w oparciu o Brechtowsko-Benjaminowską „metodę rozwoju reprodukowania teatru"[952], to czy aktor, który gra Sugawarę, byłby w stanie „oddać pierwszy narzut strajkiem" wobec aktora, który gra Wakamatsu? Nawet gdyby to się udało, to od aktora, który gra Wakamatsu, wymagano by niewyobrażalnej zdolności aktorskiej, aby „odbił drugi narzut w powietrze w kierunku prawego zapola".

Nawet gdyby aktorzy, jak mówi Benjamin, zmierzali do „aktorstwa jako nauki"[953], „zaprzeczając wczuwania się w rolę"[954], to trudno mi uwierzyć, że ich technika przekazania doświadczeń pozwoli im na doskonałe granie wszystkich obron i ataków, odbywających się przez całych dziewięć rund z obiema połowami, na zasadzie „odtworzenia świata"[955]. Poza tym żaden aktor nigdy nie umie operować piłką tak samo, jak zawodnik profesjonalnego baseballu, i nawet takie proste aktorstwo, jak „strajk do wewnątrz piłką podkręconą", jest najtrudniejszą rzeczą do „wygrania do końca".

---

[951] Walter Benjamin, *Co to jest teatr epicki?*[druga wersja], przeł. Krystyna Krzemień, „Miesięcznik literacki" 1976, nr 6 (czerwiec), s. 53.
[952] Terayama nie podaje źródła przytoczonej tu frazy. Prawdopodobnie jest to wypowiedź Benjamina. Może być cytatem z tekstu Benjamina, ale też możliwe, że jest jedynie wyrażeniem sparafrazowanym przez Terayamę.
[953] Zob. poprzedni przypis.
[954] Zob. przypis 264.
[955] Fraza zaczerpnięta z tytułu tekstu Brechta *Czy świat dzisiejszy może być odtworzony przez teatr?*, co jest jednocześnie tytułem książki opracowanej i wydanej w Japonii: Bertolt Brecht, *Konnichi-no sekai-wa engeki-ni yotte saigen dekiru-ka* [Czy świat dzisiejszy może być odtworzony przez teatr?], oprac. i przeł. Senda Koreya (in. Korenari), Hakusuisha, Tokio 1962; pierwodruk oryginalnego tekstu: Bertolt Brecht, *Kann die heutige Welt durch Theater wiedergegeben werden?*, „Sonntag" 1955, nr 8 (May); wersja polska: Bertolt Brecht, *Czy świat dzisiejszy może być odtworzony przez teatr?*, przeł. Andrzej Wirth, [w:] pamflet Teatru Narodowego w Warszawie do *Matki Courage i Jej Dzieci* Bertolta Brechta, 1961/62.

Podobnie próbowałem również odtworzyć „Posiłek” i „Przyjęcie”. Jeśli chodzi o „Posiłek”, to jest on teatrem, w którym dosłownie tylko „je się posiłek”, tak jak: [MĄŻ] „Bierze pałeczki i przekłada kawałek mięsa na własny talerz.” „Mówi: «Smacznego!»” „Odgryza kęs mięsa, wkłada dwa kęsy ryżu do ust i żuje dwadzieścia pięć razy. Polewa sosem mięso, które zostało na talerzu, i odgryza kęs mięsa oraz wkłada kęs ryżu do ust. Pije dwa łyki zupy. Zręcznie wchłania por, który zostaje w miseczce. Pije łyk zupy.”[956] (Kogure Yasuyuki, „Chika engeki” [Teatr podziemny])

„Posiłek” ten, którego scenariuszem się stał zapisany dokładnie w całości posiłek i rozmowy z pewnego wieczoru w pewnej rodzinie, jest wielkim dziełem, który trwa prawie trzy godziny. Jednak jeżeli ktoś „chce odtworzyć” wszystko dokładnie, to będzie musiał męczyć się ostrym konfliktem z fizjologią. To dlatego, że jasne jest, że przynajmniej gdzieś w trakcie aktor zmęczy się już jedzeniem „tak jak w scenariuszu” albo zwymiotuje. I, w gruncie rzeczy, okazuje się, że to, czego dramaty mogą wymagać od aktorów, jest ograniczone jedynie do czegoś, z czym mogą oni sobie radzić w ramach fizjologii.

„Myślę, że w końcu lepiej uważać dramat nie za lekturę, lecz za coś, co podobne jest do mapy.” - powiedziałem we wspomnianej konferencji prasowej[957]. Rzeczywiście, mówiono, że historia mapy jest starsza niż historia literatury, i już w prehistorii ludzie potrzebowali opisów graficznych, aby wiedzieć, „gdzie się znajdują i dokąd się udają”.

W „historii początków mapy” - od okresu, kiedy jeszcze nie było ani papieru, ani pióra, a ludzie rysowali mapy jako obrazy z piasku albo przywiązywali kawałki drewna na skóry zwierzęce i tworzyli w ten sposób mapy, do mapy na babilońskiej tabliczce glinianej z późniejszego okresu - ale także w licznych literaturach, w tym wyrocznia ze Starego Testamentu, mówiąca: „Wy zaś […] opiszecie go [= kraj], a następnie przyniesiecie do mnie” (Księga Jozuego)[958], czuję się tak, jakbym znajdował

[956] Są to didaskalia opisujące czyny „męża”, który jest jedną z trzech postaci scenicznych („mąż”, „żona” i „gość”) w dramacie *Fizjologiczny obraz posiłku*. Dramat ten opublikowany został w piątym numerze czasopisma „Chika engeki” [Teatr podziemny] w 1972 r., gdzie „Kogure Yasuyuki i inni” są wymienieni nie jako autorzy dramatu, ale jako jego „zapisywacze”. Co więcej - to, co Terayama tutaj przytacza, nie jest dokładnym cytatem, lecz jest nieco inaczej uformowane. Kogure Yasuyuki (in. Maboroshi Kazuma, 1949-) - w Tenjō-sajiki działał głównie jako reżyser.

[957] Najprawdopodobniej chodzi o „przemówienie” Terayamy, do którego sam nawiązuje na początku tego rozdziału.

[958] Jest to fragment z Księgi Jozuego, rozdz. 18, w. 6. Jednak Terayama przytacza tu niedokładnie. Pominięte są wyrazy „podzielicie kraj na siedem części i”, i brakuje znaku pominięcia. Całość zacytowanego fragmentu brzmi: „Wy zaś podzielicie kraj na siedem części i opiszecie go, a następnie przyniesiecie do mnie […]”. Co więcej - są to słowa, które Jozue od siebie wypowiada do ludu izraelskiego, więc trudno nazwać je „wyrocznią”, choć posiadanie tego „kraju” przez pokolenia izraelitów zgadza się z obietnicą Boga.

przenośnię pierwszych form scenariusza teatralnego.

To znaczy, że jeżeli graficznie opisana ziemia znajduje się w zakresie, na który „da się nadepnąć nogami", to historia nad nią panuje, a jeżeli sięga ona zakresu, na który „nie da się nadepnąć nogami", na przykład czegoś takiego, jak wyobrażony ogród czy wnętrze pokoju, a także pustkowie relacji międzyludzkich i strefa temperatury przylegających ciał, to ma panować tam dramaturgia.

W każdym bądź razie - aby się spotkać, potrzebne jest „miejsce".

„Myślę, że czas to miejsce. Podobnie jak z uzewnętrznioną ziemią, potrzebujemy ziemi wyobraźni, pozwalającej na zorganizowanie przypadkowości spotkania. I, aby do niej się udać, musimy potrzebować «mapy wewnętrznej», która jest czymś innym niż mapa obrazkowa Marco Polo. Ważne jest, że ta «mapa wewnętrzna» nie może być przeznaczona dla samotnej podróży. Mapa wewnętrzna dla samotnej podróży często stanowi wyłącznie przewodnik do cofania się do odizolowanego wnętrza. Taką właśnie rolę pełniła liryka itp. Jeśli chodzi o mnie, to pragnę zastanowić się nad możliwością, w której dramat jako ta «mapa wewnętrzna» zorganizowałby spotkanie ludzi czy rzeczy jako bytów zewnętrznych."[959]

Jako dramat jednoaktowego spektaklu sporządzona została mapa. Dwie występujące postacie, Estragon i Vladimir, są podróżnikami, którzy muszą podróżować wśród długich rozmów. Na mapie znajduje się nie tylko droga wiejska, drzewo oraz zdejmowany właśnie but, ale również rzeka zwana „Więc znowu jesteś"[960] oraz most zwany „Miło znów cię zobaczyć"[961]. Celem podróży jest, by dotrzeć do domku zwanego „przyjście Godota", jednak ta właśnie część nie jest umieszczona na mapie. Zatem Estragon i Vladimir muszą iść i wracać wielokrotnie tą samą drogą. Dla dramaturga istnieje kwestia, do jakiego stopnia szczegółowo narysować mapę na korzyść takich podróżników, jednak napisanie torów poszczególnych rozmów nie oznaczałoby zaproszenia aktorów do „podróży w celu spotkania", lecz jedynie „transportowanie ich ku zaaranżowanemu spotkaniu".

Przynajmniej nie można zatracić świadomości, że, jak różne sposoby odczytania

[959] Wiadomo, że to autocytat, choć Terayama nie podaje danych o źródle. Możliwe, że jest to część „przemówienia" Terayamy, do którego sam nawiązuje na początku tego rozdziału. „Czas to miejsce" jest nawiązaniem do przysłowia: „Czas to pieniądz".
[960] Samuel Beckett, *Czekając na Godota*, przeł. Antoni Libera, PIW, Warszawa 1985, s. 9.
[961] Ibid., s. 9.

mapy urozmaicają przypadkowość spotkania, tak też dzielenie teatralnej iluzji, wliczające widzów, stanowi wycieczkę i scenariusz spektaklu i jest mapą-przewodnikiem dla ruchu tam i z powrotem między sferą wewnętrzną a uzewnętrznioną geografią. Spektakle to coś, w czym każdy obcy innym, mając inny cel, podróżuje w ograniczonej przestrzeni, ale w tym celu scenariusze zaczęły wymagać rąk dramaturgów jako *control tower* (wieża kontroli) i kazały wytworzenie niezwykle szczegółowych rozkładów jazdy, aby „unikać zatorów i wypadków". Jednak można też powiedzieć, że te właśnie rozkłady jazdy przez to, że wpisane w nich zostały wszystkie rozmowy, a nawet gesty, nie wiadomo kiedy, pozbawiły swobody dramaturgii jako podróży. Podobnie jak czytamy jako pewien rodzaj „scenariusza" artykuły o modelach geograficznych albo też o sposobie odczytania map, które zamieszczone były w starych numerach czasopisma „Kodomo-no kagaku" [Nauka dla dzieci][962], a także mapy morskie oraz mapy świata, w końcu nawet mapy topograficzne, i wykorzystując je jako tropy, knujemy podróże albo „próbujemy wytworzyć modele geograficzne i porównać je z rzeczywistymi ziemiami" - tak samo, wykorzystując „scenariusz" spektaklu jako trop, sprawdzamy spojrzenia oraz odległości między ludźmi, a także poziomice myśli albo też rozmieszczenie uczuć. Wprawdzie była to mapa-przewodnik dla ludzi, którzy chcą się spotkać, jednak nie powinien był być to rozkład jazdy, kontrolujący całe spotkanie.

Jednakże obecna forma zwana „dramatem", która ściśle ogranicza się do didaskaliów oraz kwestii - usiłując uczynić spotkanie koniecznością - spowodowała, że jednorazowość przeciwstawienia się zupełnie wypłowiała.

7. Żegnaj, Ōyama Debuko![963]

Kiedy mówimy o mapach, to przypomina mi się spektakl miejski *Jinriki hikōki Soromon* [Mięśniolot Salomon], którego premiera odbyła się w Tokio w roku 1971.

Wówczas nie sprzedaliśmy widzom biletów wstępu, ale mapy. Był na niej plan miasta zakresu od Shinjuku do Takadanobaba[964] i oznaczone były miejsca, w których

[962] „Kodomo-no kagaku" [Nauka dla dzieci] - miesięcznik naukowy dla dzieci, wydawany od 1924 r. aż do dzisiaj.
[963] Ōyama Debuko - bohaterka dramatu Terayamy *Ōyama Debuko-no hanzai* [Przestępstwo Ōyamy Debuko], a jednocześnie pseudonim artystyczny aktorki, która grała tę postać.
[964] Shinjuku - jedna z największych dzielnic handlowych i biznesowych w Tokio. Takadanobaba - część Tokio, znajdująca się obok Shinjuku i stanowiąca jakby dzielnicę studencką, ponieważ skupia się tu wiele uniwersytetów i wyższych szkół.

miały powstać uknute przez nas spektakle, oraz wypisane przybliżone godziny. Wykorzystując te oznaczenia jako tropy, widzowie, którzy kupili sobie mapy, mieli „wędrować po mieście, szukając spektakli", a hasło brzmiało: „Pomaluj na czarno" (*Paint it Black*). Wykorzystując jako trop to słowa kluczowe: „Pomaluj na czarno", które stanowią tytuł piosenki zespołu The Rolling Stones, widzowie, wytężając wzrok, chodzili między „fikcją, która może być uknuta, choć wygląda jak rzeczywistość" a „rzeczywistością, która jest w istocie bezplanowa, choć wygląda na fikcję".

„W przypadku tego spektaklu miejskiego - spektakl powstaje nie jako forma, która ma swój własny kontur, lecz dzięki niejasności horyzontu pomiędzy codziennością a fikcją. Wykonawcy muszą rozgrywać połowę spektaklu z wielką szybkością, za pomocą wydoskonalonych nerwów ruchowych i stanowczości decyzji, tak jak weterani *inside baseball'u*, jednak drugą połowę muszą umieć zostawić ukrytą w potwornym rozluźnieniu codziennej rzeczywistości. Chyba można powiedzieć, że spektakl ten wychodzi poza rzeczywistość psychiczną i dąży ku runięciu codziennej zasady miejskiej, a próbuje odpowiadać rzeczywistość psychiczną, oponowaną na rzecz wyobrażonego upadku, i prezentować niebo, na którym coś ma się unieść."[965]

Napisałem w ten sposób w scenariuszu i dodałem na zakończenie, że jeżeli zasada lotnictwa polega na tym, żeby „powierzchnia skrzydeł w czasie lotu ptaka miała siłę wystarczającą do podtrzymania określonego ciężaru wobec oporu powietrza", to dramaturgia wykonawców polega na odkryciu, dzięki czemu tę właśnie „siłę" wytworzyć.[966] W spektaklu miejskim *Jinriki hikōki Soromon* [Mięśniolot Salomon]

[965] Jest to fragment scenariusza spektaklu miejskiego *Jinriki hikōki Soromon* [Mięśniolot Salomon], „Chika engeki" [Teatr podziemny] 1970, nr 3. Jednak Terayama nie cytuje tu dokładnie, zmieniając niektóre wyrazy w inne, a nawet dopisując zakończenie (od: „Chyba można powiedzieć…"). Co więcej - „rzeczywistość psychiczna, zdominowana na rzecz wyobrażonego upadku" jest prawdopodobnie nawiązaniem do słów francuskiego filozofa nauki Gastona Bachelarda (1884-1962). W „Chika engeki" [Teatr podziemny], na samym początku scenariusza Terayama podaje jako motto słowa Bachelarda, które brzmią: „Wyobrażony upadek jest rzeczywistością psychiczną, pozwalającą podsumować i opanować oryginalne przykłady." Jednak Terayama nie podaje źródła cytatu.

Wyraz „*inside baseball*" ma dwie definicje:

1) strategia prowadzenia meczu baseballu, polegająca na opieraniu się o statystycznych danych z przeszłości oraz na oddziaływaniu na psychikę drugiej drużyny;

2) strategia prowadzenia meczu baseballu, polegająca na rezygnacji z gwiazdorstwa i spektakularnej gry oraz na solidarnym współdziałaniu między członkami drużyny, co przejawia się w szybkim tempie ataków oraz szukaniu skutków w małych działaniach.

Z kontekstu można domyślać się, że Terayamie chodzi o drugą definicję.

[966] Jednak w zakończeniu scenariusza nie znajduje się taka wypowiedź, ale można znaleźć w jeszcze wcześniejszym miejscu niż zacytowany wyżej fragment zdanie: „Podstawę lotnictwa stanowi to, żeby

zaczęliśmy od sprzedaży widzom map, jednak aktorom nie udało się do końca stworzyć spektaklu jedynie na podstawie warsztatów przy użyciu „map".

W Takadanobaba, po godzinie drugiej po południu, listonosz, który jedzie powoli na rowerze jak zwykle, nagle zostaje napadnięty przez kogoś i zabrano mu torbę listonosza. Przesyłki pocztowe, które wypełniały torbę listonosza, zostają otwarte i przeczytane, a następnie ich zawartość zostaje zamieniona. - Mając taki prolog, spektakl ten polegał na tym, że był wytworzony jako „dramat" i zapisany po części jakby jajko na miękko, a jedynie jego pozostała połowa miała rozgrywać się improwizacyjnie. Przesyłki pocztowe, które, gubiąc adresatów, wędrują po mieście, i „ludzie, do których, mimo oczekiwania, nie zostają dostarczone" przesyłki pocztowe, jakie mają zostać im dostarczone, oraz ludzie, którzy otrzymują zupełnie niespodziewane dobre wieści, a także wieści o śmierci, dostarczone przez pomyłkę, oraz uciekający sprawca, który jest maniakiem kolekcjonowania przesyłek pocztowych, itd. - kiedy zaczęli skupiać się w jednej fikcji, to od czasu do czasu pokazywał się „dramat" i próbował uporządkować topograficzną iluzję. Mimo to jednak pewną rzeczą było to, że spektakl ten stworzył szansę, abyśmy po nim obrali kierunek ku porzuceniu dramatów.

Na przykład - jednemu aktorowi, który jako biegacz długodystansowy miał zacząć biegać wraz z nastaniem godziny dwunastej w południe, przekazane zostało nic więcej niż dosłownie jedna mapa. Był on aktorem, od którego wymagano jedynie „przebiegnięcia", i nie było żadnej „z góry danej kwestii". Miał on zawieszoną na piersiach tabliczkę z napisem: „Niech ktoś ze mną nawiąże rozmowę". Choćby nie miało to nic do czynienia z wiecznym żeglowaniem, to powinien był pojawić się na ulicy handlowej w Takadanobaba kapitan statku widmo z „Latającego Holendra"[967], który podczas burzy składał przysięgę, koniecznie chcąc opłynąć przylądek. Nie może on ani umrzeć, ani przestać biec, jednak może zatrzymać się tylko wtedy, kiedy ktoś nawiąże z nim rozmowę. Musi on poprzez bieganie grać absurdy - od „pamiętników Schnabelewopskiego" aż do Syzyfa.[968] Kto z przechodniów nawiąże z nim rozmowę? I

«powierzchnia skrzydeł w czasie lotu ptaka miała siłę wystarczającą do podtrzymania określonego ciężaru wobec oporu powietrza»."

[967] „Latający Holender" - legenda o holenderskim żeglarzu, który za sztorm bluźnił Bogu i przysięgał opłynąć Przylądek Dobrej Nadziei i dopłynąć do Zatoki Stołowej mimo burz, jednak za karę został skazany przez Boga na wieczne żeglowanie bez osiągnięcia spokoju. Jednocześnie „Latający Holender" to tytuł opery Ryszarda Wagnera (1813-1883), zaczerpniętej z tej legendy, opartej na *Aus den Memoiren des Herrn von Schnabelewopski* [Z pamiętników pana Schnabelewopskiego] Heinricha Heinego (1797-1856).

[968] „Pamiętniki Schnabelewopskiego" - najprawdopodobniej chodzi o *Aus den Memoiren des Herrn von Schnabelewopski* [Z pamiętników pana Schnabelewopskiego] Heinricha Heinego, który jest

jak długo będzie kontynuować dla niego rozmowę? W czasie zachodu słońca mięśniolot Salomon wystartuje z jakiejś niezabudowanej parceli pomiędzy Shinjuku a Takadanobaba. Czy na to zdąży? Czy nie zdąży? Czy powinien zdążyć? Czy też nie powinien?

Ludzie, którzy o tej samej godzinie wykonują jeden i ten sam gest czy śpiewają jedną i tę samą piosenkę w różnych miejscach jednej dzielnicy. Ludzie ze „Zrzeszenia Pytań", którzy próbują po całym Tokio mnożyć pytania w postępie geometrycznym, przypominającym rozmnażanie się szczurów[969], kiedy jedna osoba zadaje stu osobom te same pytania, a potem osoby, które odpowiedziały, zadają innym te same pytania. Popeye[970], który odwiedza ludzi w domach. Jednostka[971], która w szalecie zagaduje przez ścianę wydalającego sąsiada. Chłopiec, który wędruje przez cały dzień, rzucając papierowy samolot i zapisując swoje imię w każdym miejscu, gdzie samolot spada, oraz homoseksualista Akechi Kogorō[972], odpowiedzialny za zapisy do „Chłopców Detektywów", który chce go zgwałcić. Mężczyźni z „Firmy Braci Kinematograficznych"[973], którzy, chcąc wyświetlić film na ścianie w środku dnia, martwią się, że jest zbyt jasno i próbują stworzyć ciemność, odwracając swoje płaszcze i biegając dokoła projektora filmowego - itd., itp.

Ochotnicy do wsiadania do iluzyjnego mięśniolotu Salomon działali w tajemnicy między własnymi mapami wewnętrznymi a „dramatem", który pokazywał się

---

literaturyzacją legendy o „Latającym Holendrze" i źródłem opery Ryszarda Wagnera *Latającego Holendra*.

Syzyf - postać z mitologii greckiej, ukarana wieczną pracą, która polega na wtaczaniu na górę ogromnego głazu, który jednak zawsze przed szczytem góry stacza się na dół zbocza. Stąd słynne określenie „syzyfowa praca", które oznacza ciężką, bezużyteczną, nie kończącą się i z góry skazaną na niepowodzenie pracę.

[969] W oryginale jap. wyraz brzmi „*nezumi-zan-teki-ni*" [tak jak w liczeniu szczurów].

[970] Popeye - postać fikcyjna z amerykańskiego komiksu i filmu animowanego autorstwa Elzie Crisler Segar (1894-1938); jest bohaterem całej serii komiksów i filmów; jest marynarzem, który po jedzeniu puszki szpinaku zyskuje nadzwyczajną siłę. W scenariuszu Terayamy, opublikowanym w trzecim numerze „Chika engeki" [Teatr podziemny], określony jest on jako „stary marynarz" i „zestarzały Popeye".

[971] Jednostka - nawiązanie do pojęcia filozoficznego „*der Einzelne*" [ta jednostka; jednostka jako najwyższy byt moralny, jako najwyższa forma egzystencji człowieka] Søren Kierkegaarda (1813-1855), duńskiego filozofa, uznawanego za jednego z prekursorów egzystencjalizmu.

[972] Akechi Kogorō - postać fikcyjna, która jako prywatny detektyw występuje w powieściach detektywistycznych Edogawy Rampo (1894-1965). W serii „Chłopców Detektywów" [jap. *Shōnen tanteidan*], na którą składają się powieści detektywistyczne dla młodzieży, Akechi organizuje zespół chłopców detektywów i opiekuje się nimi, a zespół pomaga Akiechi'emu w śledztwie. Jednak w powieściach Edogawy nie znajduje się żadna wzmianka o tym, że Akechi posiada jakiekolwiek zaburzenia preferencji seksualnych.

[973] „Firma Braci Kinematograficznych" [jap. Kinema-kyōdai-shōkai] - prawdopodobnie jest fikcyjną firmą czy organizacją, wymyśloną przez Terayamę, zajmującą się projekcją filmów.

od czasu do czasu, i wciąż hodowali fikcję niczym bakterie pomiędzy ulicznym blankizmem a snem na jawie.

„Istotne jest, że da się wystawiać spektakle, zamieniając w «dramaty» takie rzeczy, jak scenariusze zapisane cyframi, Escherowskie ryciny, które zamierzają stworzyć przestrzeń ekstensywną dążącą do nieskończoności i przestrzeń refleksywną dążącą do nieskończoności, plany labiryntów, alfabet semaforowy oraz szyfr.
Spektakl jest podobny do architektury, która czyniłaby zbiorowość ludzką drewnianymi elementami konstrukcyjnymi. Krew zastępowałaby gwoździe, spojrzenia - szyby, język - ściany, a głosy - wieże. Jest on realizacją nierozdzielności elementów i ogółu, oraz jest czymś, od czego wymagano bycia synchronicznym, a jednocześnie bezczasowym, zatem nie może być formą, która stanowi jedną całość jak «opowieść».”[974]

Wiemy o „czasach, kiedy spektakl nie był sam w sobie jednym zjawiskiem, lecz środkiem, który poprzez właśnie to zjawisko pozwala nam rozumieć istnienie świata”. A teraz nadchodzą czasy, kiedy spektakl ma być omawiany jako środek, który poprzez właśnie to zjawisko pozwala nam stać się światem jako takim - taka jest moja myśl po dziesięcioletniej działalności teatralnej, związanej z Tenjō-sajiki. Kiedyś wołaliśmy o to, żeby w celu rehabilitacji teatru przywrócić mu pachnącą krwią świąteczność i chwałę widowiska, a teraz odnoszę wrażenie, że „poprzez takie zjawiska istnienie świata zrozumiane zostało bez reszty”. Jeżeli nie będziemy próbować wypędzić szczęśliwego Garbusa lub też Ōyamę Debuko[975] jako grających, wyjawić „grupę upodobnioną do Garbusa” albo też „społeczeństwo typu Ōyamy Debuko”, tzn. ich deformacyjność jako skutków procesu zbiorowych zjawisk i na nowo opisać samą historię jako „nasz teatr” wśród konkretnych, lecz nieosobowych wyobrażeniach w magii - nie będzie ciekawie. Wprawdzie w poprzednim rozdziale napisałem wobec osób, które usiłują wystawiać teatr rewolucji, że powinni czynić to w praktyce rewolucji teatru, jednak zarówno teatr rewolucji, jak i rewolucja teatru, póki jeszcze zachowują w sobie pojęcie „teatr”, są

[974] Wiadomo, że to autocytat, choć Terayama nie podaje danych o źródle. Możliwe, że jest to część „przemówienia” Terayamy, do którego sam nawiązuje na początku tego rozdziału. „Escherowskie ryciny” to ryciny Mauritsa Cornelisa Eschera (1898-1972), holenderskiego malarza i grafika.
[975] Nawiązanie do bohaterów z spektakli, wystawionych przez Tenjō-sajiki w oparciu na dramatach Terayamy: *Aomoriken-no semushi-otoko* [Garbus z prefektury Aomori] oraz *Ōyama Debuko-no hanzai* [Przestępstwo Ōyamy Debuko].

jedynie lokalne i nie dorównają „charakterowi dla-historii” [976] jako pierwotnej dramaturgii.

Tymczasem położę kres niniejszej rozprawie, którą kontynuowałem dotąd, pisząc o „Widzu”, „Aktorze”, „Miejscu teatralnym” oraz „Dramacie”. Niniejsza rozprawa powstawała nie inaczej jak wraz z działalnością praktyczną naszego teatru i usamodzielnia się dopiero dzięki wzajemnemu uzupełnieniu się z praktyką. Oczekuję, że następny rozdział jako kontynuacja będzie pisany dalej przez samych czytelników - poprzez składanie fraz ze słów aktorów w pomieszczeniu zamkniętym albo też ze słów widzów w mieście. To dlatego, że nie powinno być końca temu rodzajem rozprawy.

[976] „Charakter dla-historii” [jap. *tai-rekishi-sei*] - neologizm Terayamy, nawiązujący do pojęcia Jeana-Paula Sartre’a (1905-1980) „*être-pour-soi*” [byt-dla-siebie], czyli byt świadomy siebie samego, byt, który istnieje dla siebie samego, w przeciwieństwie do „*être-en-soi*” [byt-w-sobie], czyli byt będący samym sobą, byt, który istnieje sam w sobie.

Analogicznie - „charakter dla-historii” [jap. *tai-rekishi-sei*] Terayamy oznacza charakter nie tylko bycia, ale też działania, mającego świadomość obecności historii i znaczącego dla historii (wpływającego na historię), a nie umiejscawianego w kontekście historii lub istniejącego jako część historii. Zatem jeżeli „dramaturgia to nawiązanie relacji, tj. spotkanie przez teatr”, jak powtarza Terayama, to „pierwotna dramaturgia”, którą ma być według Terayamy „charakter dla-historii”, ma oznaczać: „nawiązanie relacji, tj. spotkanie przez historię”. Innymi słowy, jedynie „nawiązanie relacji, tj. spotkanie”, które staje się historią, jest „pierwotną dramaturgią”.