

Maria Krzysztof Byrski

## POLSKIE KONTAKTY TEATRALNE Z ORIENTEM

W dniu 30 marca 2009 odbyła się promocja książki Zbigniewa Osińskiego pod takim właśnie tytułem.<sup>1</sup> Niedawno minęły dwa lata – dwa lata ciszy wokół tej książki – ciszy, którą koniecznie trzeba przerwać, bo to dwutomowe, starannie wydane przez słowo/obraz terytoria dzieło zasługuje na szczególne miejsce w dorobku polskiej teatrologii. Osiński to jeden z niestrudzonych kustoszy naszej pamięci narodowej. To już kolejne dzieło tego uczonego, należące do takiej kategorii. Dzieło, które w bardzo dosłownym sensie przywraca naszej pamięci fakty zdumiewająco intensywne kontakty ze sztuką widowiskową Azji. Fakty te,

Autor jest indologiem, dyrektorem Centrum Badań nad Eurazją w Collegium Civitas oraz profesorem w Katedrze Azji Południowej Wydziału Orientalistycznego UW. W latach 1993-1996 był ambasadorem RP w Republice Indii. Jest między innymi autorem książek: *Concept of Ancient Indian Theatre* (New Delhi 1973), *Methodology of the Analysis of Sanskrit Drama* (1997) oraz przekładu traktatów staroindyjskich *Manusmryti* i *Kamasutry* (1985). Obok cywilizacji indyjskiej oraz teatru staroindyjskiego, studium porównawcze chrześcijaństwa i hinduizmu stanowi jeden z głównych nurtów jego zainteresowań.

<sup>1</sup> Zbigniew Osiński *Polskie kontakty teatralne z Orientem w XX wieku*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008.

zapamiętane przez poszczególne osoby i ukryte w strzępach rozrzuconych po niezliczonych zakamarkach rozmaitych zapisów, są niezwykle trudne do ogarnięcia i poddania syntetycznej ocenie – ocenie umożliwiającej wyciągnięcie odpowiednich wniosków, a być może nawet zaproponowanie jakiejś strategii na rozpoczęte dziesięć lat temu stulecie, wprowadzające naszą cywilizację w trzecie milenium. W rezultacie wieloletnich poszukiwań i cierpliwego gromadzenia informacji uzyskaliśmy nieocenioną możliwość całościowej oceny dotychczasowych doświadczeń.

Na część pierwszą tego imponującego opracowania składa się kronika wydarzeń w dziedzinie kontaktów teatralnych z Orientem w Polsce. Ponieważ kronika ta obejmuje dwudziesty wiek, termin „Orient” jest jak najbardziej na miejscu. Warto jednak zauważyć, że ten europocentryczny termin dzieło Zbigniewa Osińskiego w rezultacie unieważnia. Niewątpliwie bowiem początek dwudziestego wieku to czas, w którym ostatecznie okrzepła europocentryczna postawa związana z tak zwaną misją białego człowieka. Do wybuchu drugiej woj-



ny światowej taka postawa rządziła niepodzielnie świadomością Europejczyków, nawet tak kolonialnie niekompetentnych jak Polacy. Dzięki niej udało się wciągnąć w lokalną awanturę europejską również Azję. Może trochę rzeź, jaką sobie wyfasowaliśmy, a może postawa przywódców pozaeuropejskich, takich na przykład jak Mahatma Gandhi, sprawił, że okcydentalna pewność siebie zaczęła się załamywać, by w rezultacie utracić wiele z wcześniejszego impetu czy raczej impertynencji. W ślad za tym zmienia się patrzenie na teatr. Z wolna przestaje być traktowany jak jakiś egzotyczny fidrygał, a zaczynają się pojawiać pytania o jego sens i misję. Ten proces w końcu doprowadzi Nicolò Savarese do idei teatru eurazyjskiego.<sup>2</sup>

Pierwszy tom dzieła Zbigniewa Osińskiego zawiera wspomnianą kronikę. Jest to naprawdę imponujące dokonanie. Iście benedyktyński trud. Efekt wieloletniej mrówczej pracy autora wzbudza prawdziwy szacunek. Oto w jednym miejscu

<sup>2</sup> Nicola Savarese *Eurasian Theatre*. Enterprise Icarus Publishing, Holstebro-Malta-Wrocław 2010.

mamy udokumentowane stulecie kontaktów naszego kraju z teatrem Orientu. Przejrzanych setek, jeśli nie tysięcy gazet i czasopism, programów, afiszów i kronik filmowych, to zadanie, które bodaj przekracza możliwości jednego człowieka. Tymczasem Osińskiemu udaje się tego dokonać! Nie mam najmniejszej wątpliwości, że otrzymaliśmy źródło bezcennej informacji – informacji poddanej naukowej obróbce, usystematyzowanej i chronologicznie uporządkowanej.

Uważny przegląd kroniki Zbigniewa Osińskiego oraz lektura szkiców zawartych w drugiej części pozwalają wyciągnąć podobne wnioski na temat zjawiska teatru do tych, o których jeszcze powiemy nieco więcej, odnosząc je do kontestowanego podziału Eurazji na Europę i Azję. Mam takie wrażenie, że pierwsze trzy-cztery dekady dwudziestego wieku to takie trochę oglądanie teatru – właśnie orientalnego (wszystko jedno, jakiego), a nie konkretnego, związanego z określonym miejscem w Azji – przez Iorgnon, z podobnym protekcyjnym zaciekawieniem, z jakim oglądało się wtedy egzotyczną wioskę afrykańską odtworzo-

na międzynarodowych targach w Paryżu. Słusznie jednak Osiński zauważa, że oglądanie egzotyki – może i pięknej, jest na dłuższą metę nużące (str. 22). Dlatego zaczęto myśleć o nawiązaniu dialogu i przeniknięciu do głębszych warstw znaczeniowych tego, co tak epatowało europejskiego widza.

Po wojnie, choć nie natychmiast, sytuacja zasadniczo się jednak zmieniła i to za sprawą między innymi tego, co się działo przede wszystkim w Polsce, ale co jak wir wciągnęło właściwie całą Europę i nie tylko Europę. Chodzi tu oczywiście o fenomen Jerzego Grotowskiego, któremu Osiński poświęca bardzo dużo uwagi. Jest dla mnie zagadką, co sprawiło, że w pewnym momencie Grotowski stał się swego rodzaju ikoną światowej awangardy teatralnej? Może dlatego, że sposób, w jaki się wypowiadał, i wszystko to, co robił, nie należało do kategorii fast food, więc to pewien rodzaj snobizmu mógł generować jego przemożny wpływ na wyobraźnię ludzi poszukujących nowego wyrazu w teatrze doby cywilizacji technicznej? To pytanie o źródła oddziaływania Grotowskiego jednak pozostaje dla mnie ciągle otwarte.

Choć być może odpowiedzi raczej należy szukać w następującym stwierdzeniu Grotowskiego, które Zbigniew Osiński przytacza: „Słowa mogą się zmieniać, doktryny mogą być wyrażane zawsze w inny sposób – nie ma to żadnego znaczenia; to, co ma znaczenie we wszystkich dziedzinach, to: jak robić” (s. 242). Myślę, że Gro-

towski zaproponował właśnie sposób robienia teatru, dobrze wyrażający zagubienie człowieka współczesnej cywilizacji technicznej i przerażającą go niemożność zrozumienia sensu istnienia. To bodaj dlatego w swej inscenizacji *Śakuntali* i późniejszej działalności w istocie nie odwoływał się wprost do żadnej klasycznej tradycji teatralnej, między innymi Indii, która jest integralnie związana z harmonią bytu, świadomości i radości (saçcīdananda). Zważywszy na fakt, że Grotowski niewątpliwie to

wiedział, trudno nie wyciągnąć wniosku, że w istocie nie odczuwał żadnej potrzeby odwoływania się w swojej pracy do tych wartości. *Śakuntala* w jego interpretacji to rodzaj dekonstrukcji klasycznej wymowy tego dzieła. Przecież, jak powiada sam Grotowski:

chcieliśmy stworzyć spektakl, który dawałby obraz teatru orientalnego, nie autentyczny jednak, ale taki, jak go sobie wyobrażają Europejczycy... był to zatem ironiczny wizerunek wyobrażeń o Wschodzie jako czymś tajemniczym, zagadkowym itp.

Ostatecznie Grotowski stwierdza: „Stało się jasne, że nie tędy droga” (s. 188-190). Jak pisze Osiński, jego bohater w rezultacie „odcina się od wszelkiego naśladownictwa, uważając je za jałowe i nietwórcze” (s. 195). Chyba najtrafniej ujął egzystencjalną obsesję Grotowskiego znany japoński reżyser Tadashi Suzuki w pytaniu, „czy człowiek nie mógłby się porozumieć z człowiekiem poprzez działanie teatralne?” (s. 196). Sądzę, że przed nami ciągle stoi pytanie, czy ludzie różnych kultur i cywilizacji mogą się porozumieć przez wzajem-

## TEATR WIELKI-OPERA

Pod patronatem Pana Ministra Spraw Zagranicznych Józefa Becka  
i E. Pana Ambasadora Japonii K. Shimizu Sakaki

Dnia 28, 29 i 30 listopada 1938 roku

TYLKO TRZY GOSCIENNE WYSTĘPY  
JAPONSKIEJ AKADEMII TEATRALNEJ

## „TAKARAZUKA”

Dramat Kabuki. Śpiewy i tańce narodowe

Zespół złożony z 30-tu artystek w historycznych strojach narodowych.

DYREKTOR GENERALNY: ICHIZO KOBAYASHI

Orginalna muzyka japońska w wykonaniu orkiestry Opery Warszawskiej

pod dyrekcją GODO SHODO. Orginalne japońskie dekoracje i rekwizyty.

POCZĄTEK PRZEDSTAWIENIA PUNKTUALNIE O GODZINIE 8,15 WIECZOREM

Biuro Rezerwacji: ul. Żelazna 21, tel. 64-40 (10-11) w godzinach urzędowania. ul. Żelazna 21, tel. 64-39

ul. Żelazna 21, tel. 64-39



Japoński zespół Takarazuka podczas pobytu w Warszawie w 1938 roku – pod pomnikiem Fryderyka Chopina i w Ambasadzie Japońskiej (zdjęcie zostało zrobione podczas śpiewania Pierwszej brygady).



ne dekodowanie właściwych ich kulturom działań teatralnych?

Niewątpliwie głównym obiektem zainteresowania Osińskiego cały czas pozostaje Grotowski i on dominuje w tej książce, choć oczywiście nie stanowi jedynej jej tematu. Pierwszą połowę drugiego tomu Osiński poświęca prawie w całości omówieniu kontaktów polskiej publiczności i polskich artystów z tradycją teatralną Chin i Japonii, by w drugiej połowie zająć się wyłącznie Grotowskim. Tu z właściwą sobie precyzją opisuje jego orientalne inklinacje i związki, w tym oczywiście i zainteresowanie czy wręcz fascynację Indiami. To, co znajdujemy na kartach tej książki, jeszcze bardziej zdecydowanie utwierdza w przekonaniu, że Grotowski jest przede wszystkim zainteresowany Indiami dlatego, że w konfrontacji (sic!) z tym, co tam odnajduje, tworzy swoją wizję świata. Jest to dla niego rodzaj budulca użytecznego dla konstruowania własnego wyobrażenia człowieka losu.

Nie odnajduję w tym obrazie konsekwentnego dążenia do zrozumienia wizji rzeczywistości wypracowanej przez Indusów i do znalezienia takich środków wyrazu, które by tę wizję przekazywały europejskiemu odbiorcy. *Śakuntala* w realizacji Teatru 13 rzędów zdaje się modelowym przykładem tworzenia europejskiej budowli z indyjskich klocków. Przypomina mi to zabytkowy meczet i minaret Kutb w Nowym Delhi skonstruowany z pokrytych rzeźbami kamieni pochodzących z rozebranych świątyń hinduskich. Trudno się więc nie zgodzić z opinią Eugenia Barby, że związki „z teatrem azjatyckim, jakie przypisywali mu krytycy i uczeni”, były wymyślone (s. 223). Potwierdza tę opinię w całej rozciągłości Osiński i dodaje, że Grotowskiego bardziej interesowała technika pracy aktorów opery chińskiej czy indyjskiego kathakali niż estetyczno-filozoficzny wymiar tych teatrów.

W każdym razie nie ulega wątpliwości, że to właśnie Grotowski przez swą nieby-

wałą otwartość na duchowość innych cywilizacji i ich doświadczenie teatru w pełni przyczynił się do wykrystalizowania pojęcia teatru eurazyjskiego (eurazjatyckiego). Osiński widzi ten proces przebiegający w czterech etapach: teatry orientalne, teatry azjatyckie, Zachód-Wschód i wreszcie teatr eurazyjski (eurazjatycki) (s. 43).

Barba i Savarese piszą:

Teatr eurazjatycki to nie jest pojęcie geograficzne obejmujące kontynent, którego Europa jest półwyspem. To określenie dotyczy techniki i sposobu myślenia, oznacza ideę żywą we współczesnej kulturze teatralnej... Mówiąc o teatrze eurazjatyckim, uznajemy istnienie pewnej jedności potwierdzonej przez nasze kulturowe i zawodowe zaplecze. Możemy poza nią wykraczać, ale nie możemy jej zignorować. Dla wszystkich, którzy w dwudziestym wieku podejmowali kompetentną refleksję dotyczącą aktora, granice między „teatrem europejskim” a „teatrem azjatyckim” nie istnieją. (str. 21)

[...] Teatr eurazjatycki bierze początek z tej znajomości praktycznej wiedzy i technicznych zasad obecnych w różnych kulturach teatralnych kontynentu eurazjatyckiego. (str. 43)

[...] Trudno jest przecenić znaczenie inspiracji [...] teatru i aktora eurazjatyckiego dla Eugenio Barby i jego International School of Theatre Anthropology. (str. 245)

Autorzy tych myśli niepotrzebnie odżegnują się od rzeczywistości geograficznej. To przecież właśnie ta rzeczywistość jest największym sprzymierzeńcem idei przekraczania granicy między Europą i Azją. Szczególnie w wymiarze geologicznym. Bowiem geologiczną jednostką kontynentalną jest Eurazja. Europa z geologicznego punktu widzenia nie jest kontynentem i w rezultacie Ural uzurpuje sobie rolę granicy międzykontynentalnej! Dokładnie w ten sam sposób nie istnieją rzeczywiste granice między „teatrem europejskim” a „teatrem azjatyckim”.

Pojawiła się więc idea teatru, który mógłby stać się miejscem wykuwania szerszej, euroazjatyckiej – choć wolałbym używać w tym wypadku zręczniejszego określenia – eurazyjskiej tożsamości. Podobnie bowiem jak Barba i Savarese, po-

przedzani intuicją Grotowskiego, próbują w dziedzinie teatru przekroczyć, czy może lepiej uznać za niebyłą, granicę między Europą i Azją, my również w Collegium Civitas z grupą studentów próbujemy w stosunkach międzynarodowych obalić na podobieństwo muru berlińskiego Ural, tę wirtualną granicę niczego w istocie nieoddzielającą, i otrząsnąć z siebie ujutność kontynentu europejskiego. Bowiem wystawiając się na przeciągi wielkiej Eurazji, pozbawieni bezpiecznej, kontynentalnej osobności europejskiej, będziemy zmuszeni umieścić poczucie bezpieczeństwa naszej tożsamości w bycie politycznym, jakim jest Unia Europejska. W konsekwencji będziemy znacznie bardziej odważni w wychodzeniu z kokonu naszej własnej cywilizacji i integrowaniu z naszym do-

świadczeniem kulturowym wartości kultur całej Eurazji.

W tym kontekście bardzo aktualne jest pytanie Osińskiego, co dla nas znaczą kontakty z Indiami, Chinami czy Japonią? Jaki jest u nas obraz Azji i „azjatyckości”? Do momentu lektury jego dzieła nie było oczywiste, jak wielkim sprzymierzeńcem w przebudowywaniu świadomości w tym kierunku może być teatr. Za to trzeba być autorowi szczególnie wdzięcznym.

Książka Zbigniewa Osińskiego to wspała dar dla teatrologów polskich. To także cenny dar dla polskich orientalistów a szczególnie indologów, sinologów i japonistów. Spełnia wszystkie wymogi dzieła naukowego i jest kopalnią informacji na temat stopnia zażyłości polskiej publiczności ze sztuką widowiskową Azji.

Zbigniew Osiński,  
**polskie kontakty teatralne z orientem w xx wieku**

słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008

# ex oriente

1

Książka Zbigniewa Osińskiego powstała w wyniku wielu lat kwerend, badań, dociekań. Jej pierwszą część stanowi kronika występów twórców z krajów Orientu w Polsce w latach 1900-2000 i stanu wiedzy na temat teatrów orientalnych w naszym kraju (odnotowane zostały wszystkie ważniejsze publikacje badawcze). Nie jest to dzieło zamknięte – i sam autor o tym wspomina, zastrzegając, że zapewne nie udało mu się dotrzeć do wszystkich materiałów i odnotować wszystkich faktów związanych z występami czy kontaktami naszych twórców z kulturą Orientu. W pewnym momencie po prostu zdecydował, że trzeba opublikować to, co do tej pory zgromadził. Jak wyznał we wstępie, ilość odnalezionych materiałów znacznie przekroczyła jego wcześniejsze oczekiwania. Napisał: „Zdałem sobie sprawę z tego, że doszedłem do punktu, w którym mógłbym jej [kroniki] nie skończyć chyba nigdy, pozwalając się «zadusić» wielkiej ilości zebranego materiału, czyli temu, co stanowi o atrakcyjności pracy kronikarza, a zarazem bywa jego największym utrapieniem, często stając się przekleństwem”. Książka jest więc otwarta. Choć wszystkie ważniejsze spektakle i występy teatrów zostały przywołane, to jednak w szczelinach między nimi można zapewne zmieścić jeszcze sporo innych zdarzeń. By nie być gołosłownym, wymienię dwa fakty, które pamiętam, a o których

nie wspominał autor kroniki – podczas sympozjum *Maska w obrzędzie* w Krakowie występował, pokazując teatralizowane widowisko *tham* (czam), zespół Sagan Dali z Buriacji (12 lutego 1996), zaś zespół Sen-ga Unit z Japonii prezentował *Kojiki* nie tylko w Lublinie, ale także w Krakowie (15 października 1996). I pewnie wiele osób, które kiedyś, gdzieś widziały coś „orientalnego”, mogłyby do tej kroniki jeszcze co nieco dorzucić. Można by też upominać się o jakiś artykuł czy recenzję, naszym zdaniem ważne a nieodnotowane.

Ale trzeba to jasno powiedzieć – książka ta jest najbardziej kompetentnym i najpełniejszym w naszym kraju zebraniem materiałów doty-

czących teatru i tańca Orientu. O tym, jak potrzebnym, zaświadcza historia samego Zbigniewa Osińskiego. W jednym ze swoich wcześniejszych tekstów napisał, że opera pekińska po raz pierwszy gościła we Wrocławiu dopiero w 1985 roku. Gdy jednak podjął dalsze badania, skonstatował, że pomylił się, i to mocno (napisał o tym w kolejnym swoim tekście). Otóż zespołów z Chin, występujących w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, naliczyć można było sporo, a przynajmniej dziewięć z nich pokazywało całe opery bądź ich fragmenty. Ale ten stan niewiedzy okazał się nie tylko przypadłością autora tekstu, gdyż ani recenzenci pierwszego tekstu, ani proszeni o lekturę przyjaciele, ani nikt w ogóle nie wytknął tego błędu. Zapominanie faktów okazało się powszechne. I może warto byłoby zastanowić się nad jego przyczyną – w prasie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych po spektaklach Chińczyków ukazywały się bowiem stosunkowo liczne omówienia, ale później albo o nich zapomniano, albo też, co częste, miały innego adresata – nie pisały ich i nie czytały osoby zainteresowane teatrem. Występy orientalnych gości traktowano jako wyraz współpracy między socjalistycznymi krajami – i oglądano nie w kategoriach teatralnych, lecz raczej politycznych czy ideologicznych (czasem adresowane były po prostu do robotników).

Kronika Zbigniewa Osińskiego sporządzona została bardzo starannie: autor podaje wszelkie możliwe dane o imprezie: organizatora, miejsce, obsadę. Czasem też faktograficzne informacje (niekiedy cytaty z cudzych tekstów), niezbędne do zrozumienia kontekstu i charakteru występu. Wszystko to wzbogacone unikalnymi zdjęciami – i przejrzyście opracowane typograficznie. Osiński odnotowuje też literaturę na temat teatru Orientu (ważniejsze artykuły i książki). I znów z wielką skrupulatnością – odnaleźć tu bowiem możemy zaskakujące pozycje. Na przykład możemy dowiedzieć się, że Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej wydało w 1957 roku książkę komunistycznej działaczki Wandy Wasilewskiej, *30 dni w Chinach*, w której zrelacjonowane zostało spotkanie autorki z Mei Lanfangiem. Gdyby nie Osiński, pewnie dla teatrologów ta pozycja byłaby „straconą”.

Książka, jeśli z uwagą przyjrzyć się faktom przypomnianym przez Osińskiego, okazuje się fascynującym kompendium, wartym przemyślenia. Wizyty twórców ze Wschodu w Polsce nie były, mimo wszystko, zbyt częste. W przewadze mieliśmy do czynienia z namiastkami, prezentacjami fragmentów raczej niż z pełnymi spektaklami. Wyjątkowo tylko zdarzały się przedstawienia wybitne. Tym niemniej panorama sztuki Wschodu prezentowana nad Wisłą okazuje się zaskakująco sze-

roka tematycznie – Polacy zetknęli się z gośćmi z większości regionów Azji. Teraz ta panorama, opisana, przedstawiona, na nowo odkryta, została przywrócona naszej zbiorowej, wspólnej pamięci teatrologicznej. Ktokolwiek będzie pisał o recepcji sztuki Orientu w Polsce, obowiązkowo sięgnie do tej, wyjątkowo starannie przygotowanej książki.

# lux

Tadeusz Kornaś

2

Tom pierwszy jest darem dla wszystkich, którzy zajmować się będą Orientem, zaś tom drugi – *Studia* – jest świadectwem sposobu, w jaki można zgromadzone materiały wykorzystać. Ale jest także świadectwem osobistego patrzenia Zbigniewa Osińskiego na teatr i świat.

W tomie drugim znalazły się artykuły dotyczące kontekstów orientalnych w polskim teatrze. Szczególnie bliski Osińskiemu będzie, co oczywiste, kontekst związany z dziełem Jerzego Grotowskiego, dziełem przesiąkniętym we wszystkich etapach drogi twórczej różnorodnymi odwołaniami do teatru i filozofii Orientu. Osiński – najlepszy znawca teatru Grotowskiego, porządkuje teraz wiele faktów – wskazuje na sporo mistyfikacji samego twórcy, jak i mistyfikacji (lub błędów) piszących o nim osób. Osiński konstatuje wreszcie: „Czym był Orient dla Jerzego Grotowskiego? Nigdy nie był ucieczką, wręcz przeciwnie: stanowił rodzaj doświadczenia całości istnienia, jego esencji, ale zawsze poprzez konkret, poprzez działania. Przy tym nigdy nie chodziło tutaj jedynie o słowa i pojęcia”. Pisanie Osińskiego – to już jego znak firmowy – oparte jest na precyzyjnych poszukiwaniach materiałowych. Gromadzone, przeciwstawiane, wzajemnie wykluczające się dokumenty i relacje osób (także samego Grotowskiego), nie są podstawą do łatwej syntezy. Stąd i pisanie o Orientie u Grotowskiego bywa dwoiste. Przepelnione jest oczywistą fascynacją, ale i czasami kompromituje nieco Grotowskiego (jak wspomnienie na poły dyletanckich wykładów Grotowskiego o jodze, jeszcze w czasach studenckich), albo podważające mity (na przykład ten o bezpośrednim wpływie kathakali na technikę aktorską w Teatrze Laboratorium).

Pozostałe studia skupiają się na występach twórców wschodnich w Polsce. W książce znajdziemy teksty dotyczące Mei Lanfanga, teatrów *nō* i kabuki oraz grupy Takarazuka. O ile tradycje opery pekińskiej czy klasycznych teatrów japońskich wydają się oczywiste jako przedmiot badań Osińskiego, o tyle tekst o Takarazuce trochę w tym kontekście zastanawia. Jest też odmienny od pozostałych w sposobie ujęcia tematu.

Takarazuka określana była mianem „teatru rewiowego japońskich dziewcząt” albo „japońską operą dziewczęcą”. Było to najbardziej nagłośnione w dwudziestoleciu międzywojennym wydarzenie związane z pobylem grup orientalnych w Polsce. Osiński jednak temu, skądinąd ciekawemu wydarzeniu artystycznemu, nadał jeszcze jeden kontekst – ściśle historyczny. Dokonując kwerendy, umieścił to wydarzenie w szerszym tle – tytułów i tekstów z pierwszych stron gazet z tamtego okresu. Rok 1938, czas wizyty Takarazuki, to równocześnie czas inwazji Polski na Zaolzie („nasza dzielna armia”), demaskowania infil-

tracji Żydów do nauki polskiej („zażydzenia polskich uczelni”), ale też czas, gdy w brukowych gazetach pisze się o tym, jak Hanka Ordonówna chciała koniecznie zobaczyć z bliska Mussoliniego.

Zdaniem Zbigniewa Osińskiego, „niewiele zrozumiemy z entuzjastycznego tonu niemal wszystkich not i recenzji, jeśli nie uwzględnimy szerszego kontekstu czy kontekstów”. I właściwie wypada się tylko zgodzić bez zastrzeżeń – to oczywiste, że wiele wydarzeń teatralnych, także ich odbiór, związanych jest z konkretną sytuacją społeczną i polityczną. Po latach wiele kontekstów po prostu umyka, powstają nowe, dobrze przypomnieć inne. Nie chciałbym, żeby kilka słów, które napiszę teraz, zabrzmiało jak zarzut, bo zgadzam się z założeniem Zbigniewa Osińskiego. Ale ważne jest też, jakie konteksty się przypominają, a jakie pomija. Tekst Osińskiego, przeczytany po latach, też będzie można odczytać wedle podobnych założeń – w kontekście czasu, w którym powstał. Czy tekst ten to (podskórna i nieświadoma) odpowiedź na znużenie kłótniami PiS-u i PO, a może ustosunkowanie się do dyskusji o aferach i podśluchach, albo z innego, historyzoficznego podwórka – o „zapożyczeniu myślenia o historii”? A może ważniejsze były jeszcze inne konteksty?

Wracając jednak do Takarazuki: Osiński jako tło dla wizyty zespołu wybrał najbardziej ohydne karty historii Polski (Nie zaliczałbym jednak do nich wspomnienia o Hance Ordonównie, która chciała zobaczyć Mussoliniego. To wydarzenie traktowałbym raczej w kategoriach taniej sensacji). A tymczasem kontekst występów Takarazuki to także budowa Centralnego Okręgu Przemysłowego, wybory do Sejmu (listopad 1938 – trzy tygodnie przed wizytą) i dziesiątki innych zdarzeń.

Wracając do „tonu” recenzji z przedstawienia. Czy rzeczywiście kontekst antysemityzmu i napuszonej (niby)mocarstwowości był tak silny i decydujący dla afirmatywnego odbioru Takarazuki? A może po prostu to urok Japoneczek, które wiedziały, jak o sukces zadbać: czy to śpiewając na koniec *Pierwszą Brygadę*, czy też zapraszając na raut do ambasady, gdzie: „Młodziutki, śliczne drobne, śniade dziewczęta, wesołe, ruchliwe i po dziecięcemu roześmiane, były najpierw podziwiane, potem oklaskiwane, wreszcie rozrywane i rozchwytywane w tańcu” (tak pisano w „Ekranie i Scenie”). Warto też pamiętać o takich drobnych kontekstach, bo i one mogą wpływać na „ton”. Takarazuka to przede wszystkim zespół rewiowy, a dziewczęta tam tańczące nie miały przecież zupełnie pojęcia o sytuacji w Polsce i o tytułach, jakiego pojawiają się w tych samych numerach gazet, co relacje z ich występów. Następnego tygodnia występować będą w innym europejskim kraju. Kontekst będzie, co oczywiste, zupełnie inny.

3

Większość szkiców Zbigniewa Osińskiego o Orientie była mi znana już wcześniej (ukazywały się w różnych publikacjach), jednak złożone w jeden tom, uświadomiły, jak wytrawnym znawcą tego obszaru tematów jest autor książki. Ogromna erudycja, precyzja, docieranie czasami poprzez jedno zdanie bezpośrednio do sedna problemu – to szkoła historii teatru Osińskiego. Każdy sąd musi być umotywowany źródłem, każda myśl wsparta konkretem zdarzeń i faktów, nigdy nie brana na wiarę.

Pisząc tę recenzję, wspominając konteksty występów Takarazuki, skupiłem się na polemice nieco obok głównego nurtu książki. Bo, jeśli bym analizował teksty o *nō*, kabuki, Mei Lanfangu i Grotowskim, pewnie całość recenzji przerodziłaby się w laurkę.

Reasumując: dwa tomy *Polskich kontaktów teatralnych z Orientem w XX wieku* dopełniają się. Stanowią – mówiąc metaforycznie – pełny budynek. Pierwszy tom to solidny fundament, drugi – zbudowana w oparciu o niego konstrukcja. Ale i inni autorzy na tym fundamencie sporządzonym przez Zbigniewa Osińskiego będą mogli wznosić własne, całkiem odmienne budowle.

Zbigniew Osiński,  
**polskie kontakty teatralne z orientem w xx wieku**

słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008

# ex oriente

1

Książka Zbigniewa Osińskiego powstała w wyniku wielu lat kwerend, badań, dociekań. Jej pierwszą część stanowi kronika występów twórców z krajów Orientu w Polsce w latach 1900-2000 i stanu wiedzy na temat teatrów orientalnych w naszym kraju (odnotowane zostały wszystkie ważniejsze publikacje badawcze). Nie jest to dzieło zamknięte – i sam autor o tym wspomina, zastrzegając, że zapewne nie udało mu się dotrzeć do wszystkich materiałów i odnotować wszystkich faktów związanych z występami czy kontaktami naszych twórców z kulturą Orientu. W pewnym momencie po prostu zdecydował, że trzeba opublikować to, co do tej pory zgromadził. Jak wyznał we wstępie, ilość odnalezionych materiałów znacznie przekroczyła jego wcześniejsze oczekiwania. Napisał: „Zdałem sobie sprawę z tego, że doszedłem do punktu, w którym mógłbym jej [kroniki] nie skończyć chyba nigdy, pozwalając się «zadusić» wielkiej ilości zebranego materiału, czyli temu, co stanowi o atrakcyjności pracy kronikarza, a zarazem bywa jego największym utrapieniem, często stając się przekleństwem”. Książka jest więc otwarta. Choć wszystkie ważniejsze spektakle i występy teatrów zostały przywołane, to jednak w szczelinach między nimi można zapewne zmieścić jeszcze sporo innych zdarzeń. By nie być gołosłownym, wymienię dwa fakty, które pamiętam, a o których

nie wspominał autor kroniki – podczas sympozjum *Maska w obrzędzie* w Krakowie występował, pokazując teatralizowane widowisko *tham* (czam), zespół Sagan Dali z Buriacji (12 lutego 1996), zaś zespół Sen-ga Unit z Japonii prezentował *Kojiki* nie tylko w Lublinie, ale także w Krakowie (15 października 1996). I pewnie wiele osób, które kiedyś, gdzieś widziały coś „orientalnego”, mogłyby do tej kroniki jeszcze co nieco dorzucić. Można by też upominać się o jakiś artykuł czy recenzję, naszym zdaniem ważne a nieodnotowane.

Ale trzeba to jasno powiedzieć – książka ta jest najbardziej kompetentnym i najpełniejszym w naszym kraju zebraniem materiałów doty-

czących teatru i tańca Orientu. O tym, jak potrzebnym, zaświadcza historia samego Zbigniewa Osińskiego. W jednym ze swoich wcześniejszych tekstów napisał, że opera pekińska po raz pierwszy gościła we Wrocławiu dopiero w 1985 roku. Gdy jednak podjął dalsze badania, skonstatował, że pomylił się, i to mocno (napisał o tym w kolejnym swoim tekście). Otóż zespołów z Chin, występujących w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, naliczyć można było sporo, a przynajmniej dziewięć z nich pokazywało całe opery bądź ich fragmenty. Ale ten stan niewiedzy okazał się nie tylko przypadłością autora tekstu, gdyż ani recenzenci pierwszego tekstu, ani proszeni o lekturę przyjaciele, ani nikt w ogóle nie wytknął tego błędu. Zapominanie faktów okazało się powszechne. I może warto byłoby zastanowić się nad jego przyczyną – w prasie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych po spektaklach Chińczyków ukazywały się bowiem stosunkowo liczne omówienia, ale później albo o nich zapomniano, albo też, co częste, miały innego adresata – nie pisały ich i nie czytały osoby zainteresowane teatrem. Występy orientalnych gości traktowano jako wyraz współpracy między socjalistycznymi krajami – i oglądano nie w kategoriach teatralnych, lecz raczej politycznych czy ideologicznych (czasem adresowane były po prostu do robotników).

Kronika Zbigniewa Osińskiego sporządzona została bardzo starannie: autor podaje wszelkie możliwe dane o imprezie: organizatora, miejsce, obsadę. Czasem też faktograficzne informacje (niekiedy cytaty z cudzych tekstów), niezbędne do zrozumienia kontekstu i charakteru występu. Wszystko to wzbogacone unikalnymi zdjęciami – i przejrzyście opracowane typograficznie. Osiński odnotowuje też literaturę na temat teatru Orientu (ważniejsze artykuły i książki). I znów z wielką skrupulatnością – odnaleźć tu bowiem możemy zaskakujące pozycje. Na przykład możemy dowiedzieć się, że Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej wydało w 1957 roku książkę komunistycznej działaczki Wandy Wasilewskiej, *30 dni w Chinach*, w której zrelacjonowane zostało spotkanie autorki z Mei Lanfangiem. Gdyby nie Osiński, pewnie dla teatrologów ta pozycja byłaby „straconą”.

Książka, jeśli z uwagą przyjrzyć się faktom przypomnianym przez Osińskiego, okazuje się fascynującym kompendium, wartym przemyślenia. Wizyty twórców ze Wschodu w Polsce nie były, mimo wszystko, zbyt częste. W przewadze mieliśmy do czynienia z namiastkami, prezentacjami fragmentów raczej niż z pełnymi spektaklami. Wyjątkowo tylko zdarzały się przedstawienia wybitne. Tym niemniej panorama sztuki Wschodu prezentowana nad Wisłą okazuje się zaskakująco sze-

roka tematycznie – Polacy zetknęli się z gośćmi z większości regionów Azji. Teraz ta panorama, opisana, przedstawiona, na nowo odkryta, została przywrócona naszej zbiorowej, wspólnej pamięci teatrologicznej. Ktokolwiek będzie pisał o recepcji sztuki Orientu w Polsce, obowiązkowo sięgnie do tej, wyjątkowo starannie przygotowanej książki.

# lux

Tadeusz Kornaś

2

Tom pierwszy jest darem dla wszystkich, którzy zajmować się będą Orientem, zaś tom drugi – *Studia* – jest świadectwem sposobu, w jaki można zgromadzone materiały wykorzystać. Ale jest także świadectwem osobistego patrzenia Zbigniewa Osińskiego na teatr i świat.

W tomie drugim znalazły się artykuły dotyczące kontekstów orientalnych w polskim teatrze. Szczególnie bliski Osińskiemu będzie, co oczywiste, kontekst związany z dziełem Jerzego Grotowskiego, dziełem przesiąkniętym we wszystkich etapach drogi twórczej różnorodnymi odwołaniami do teatru i filozofii Orientu. Osiński – najlepszy znawca teatru Grotowskiego, porządkuje teraz wiele faktów – wskazuje na sporo mistyfikacji samego twórcy, jak i mistyfikacji (lub błędów) piszących o nim osób. Osiński konstatuje wreszcie: „Czym był Orient dla Jerzego Grotowskiego? Nigdy nie był ucieczką, wręcz przeciwnie: stanowił rodzaj doświadczenia całości istnienia, jego esencji, ale zawsze poprzez konkret, poprzez działania. Przy tym nigdy nie chodziło tutaj jedynie o słowa i pojęcia”. Pisanie Osińskiego – to już jego znak firmowy – oparte jest na precyzyjnych poszukiwaniach materiałowych. Gromadzone, przeciwstawiane, wzajemnie wykluczające się dokumenty i relacje osób (także samego Grotowskiego), nie są podstawą do łatwej syntezy. Stąd i pisanie o Orientie u Grotowskiego bywa dwoiste. Przepelnione jest oczywistą fascynacją, ale i czasami kompromituje nieco Grotowskiego (jak wspomnienie na poły dyletanckich wykładów Grotowskiego o jodze, jeszcze w czasach studenckich), albo podważające mity (na przykład ten o bezpośrednim wpływie kathakali na technikę aktorską w Teatrze Laboratorium).

Pozostałe studia skupiają się na występach twórców wschodnich w Polsce. W książce znajdziemy teksty dotyczące Mei Lanfanga, teatrów *nō* i kabuki oraz grupy Takarazuka. O ile tradycje opery pekińskiej czy klasycznych teatrów japońskich wydają się oczywiste jako przedmiot badań Osińskiego, o tyle tekst o Takarazuce trochę w tym kontekście zastanawia. Jest też odmienny od pozostałych w sposobie ujęcia tematu.

Takarazuka określana była mianem „teatru rewiowego japońskich dziewcząt” albo „japońską operą dziewczęcą”. Było to najbardziej nagłośnione w dwudziestoleciu międzywojennym wydarzenie związane z pobytom grup orientalnych w Polsce. Osiński jednak temu, skądinąd ciekawemu wydarzeniu artystycznemu, nadał jeszcze jeden kontekst – ściśle historyczny. Dokonując kwerendy, umieścił to wydarzenie w szerszym tle – tytułów i tekstów z pierwszych stron gazet z tamtego okresu. Rok 1938, czas wizyty Takarazuki, to równocześnie czas inwazji Polski na Zaolzie („nasza dzielna armia”), demaskowania infil-

tracji Żydów do nauki polskiej („zażydzenia polskich uczelni”), ale też czas, gdy w brukowych gazetach pisze się o tym, jak Hanka Ordonówna chciała koniecznie zobaczyć z bliska Mussoliniego.

Zdaniem Zbigniewa Osińskiego, „niewiele zrozumiemy z entuzjastycznego tonu niemal wszystkich not i recenzji, jeśli nie uwzględnimy szerszego kontekstu czy kontekstów”. I właściwie wypada się tylko zgodzić bez zastrzeżeń – to oczywiste, że wiele wydarzeń teatralnych, także ich odbiór, związanych jest z konkretną sytuacją społeczną i polityczną. Po latach wiele kontekstów po prostu umyka, powstają nowe, dobrze przypomnieć inne. Nie chciałbym, żeby kilka słów, które napiszę teraz, zabrzmiało jak zarzut, bo zgadzam się z założeniem Zbigniewa Osińskiego. Ale ważne jest też, jakie konteksty się przypominają, a jakie pomija. Tekst Osińskiego, przeczytany po latach, też będzie można odczytać wedle podobnych założeń – w kontekście czasu, w którym powstał. Czy tekst ten to (podskórna i nieświadoma) odpowiedź na znużenie kłótniami PiS-u i PO, a może ustosunkowanie się do dyskusji o aferach i podsłuchach, albo z innego, historyzoficznego podwórka – o „zapożyczeniu myślenia o historii”? A może ważniejsze były jeszcze inne konteksty?

Wracając jednak do Takarazuki: Osiński jako tło dla wizyty zespołu wybrał najbardziej ohydne karty historii Polski (Nie zaliczałbym jednak do nich wspomnienia o Hance Ordonównie, która chciała zobaczyć Mussoliniego. To wydarzenie traktowałbym raczej w kategoriach taniej sensacji). A tymczasem kontekst występów Takarazuki to także budowa Centralnego Okręgu Przemysłowego, wybory do Sejmu (listopad 1938 – trzy tygodnie przed wizytą) i dziesiątki innych zdarzeń.

Wracając do „tonu” recenzji z przedstawienia. Czy rzeczywiście kontekst antysemityzmu i napuszonej (niby)mocarstwowości był tak silny i decydujący dla afirmatywnego odbioru Takarazuki? A może po prostu to urok Japonczek, które wiedziały, jak o sukces zadbać: czy to śpiewając na koniec *Pierwszą Brygadę*, czy też zapraszając na raut do ambasady, gdzie: „Młodziutki, śliczne drobne, śniade dziewczęta, wesołe, ruchliwe i po dziecięcemu roześmiane, były najpierw podziwiane, potem oklaskiwane, wreszcie rozrywane i rozchwytywane w tańcu” (tak pisano w „Ekranie i Scenie”). Warto też pamiętać o takich drobnych kontekstach, bo i one mogą wpływać na „ton”. Takarazuka to przede wszystkim zespół rewiowy, a dziewczęta tam tańczące nie miały przecież zupełnie pojęcia o sytuacji w Polsce i o tytułach, jakiego pojawiają się w tych samych numerach gazet, co relacje z ich występów. Następnego tygodnia występować będą w innym europejskim kraju. Kontekst będzie, co oczywiste, zupełnie inny.

3

Większość szkiców Zbigniewa Osińskiego o Orientie była mi znana już wcześniej (ukazywały się w różnych publikacjach), jednak złożone w jeden tom, uświadomiły, jak wytrawnym znawcą tego obszaru tematów jest autor książki. Ogromna erudycja, precyzja, docieranie czasami poprzez jedno zdanie bezpośrednio do sedna problemu – to szkoła historii teatru Osińskiego. Każdy sąd musi być umotywowany źródłem, każda myśl wsparta konkretem zdarzeń i faktów, nigdy nie brana na wiarę.

Pisząc tę recenzję, wspominając konteksty występów Takarazuki, skupiłem się na polemice nieco obok głównego nurtu książki. Bo, jeśli bym analizował teksty o *nō*, kabuki, Mei Lanfangu i Grotowskim, pewnie całość recenzji przerodziłaby się w laurkę.

Reasumując: dwa tomy *Polskich kontaktów teatralnych z Orientem w XX wieku* dopełniają się. Stanowią – mówiąc metaforycznie – pełny budynek. Pierwszy tom to solidny fundament, drugi – zbudowana w oparciu o niego konstrukcja. Ale i inni autorzy na tym fundamencie sporządzonym przez Zbigniewa Osińskiego będą mogli wznosić własne, całkiem odmienne budowle.



Zbigniew Osiński

## „Polskie kontakty teatralne z Orientem w XX wieku”

(tom pierwszy: „Kronika”,  
tom drugi: „Studia”)  
słowo/obraz terytoria  
Gdańsk 2009w

# Nō jak tragedia grecka

Justyna Kozłowska

Czy można uwolnić się od Jerzego Grotowskiego, skoro nieomal całe swe zawodowe życie jemu się poświęciło? Zbigniew Osiński sam przyznaje: „Praca nad tą książką miała być dla mnie swego rodzaju odpoczynkiem. Chciałem otworzyć jakąś nieznaną lub mało znaną perspektywę, wejść w inny świat niż ten, którym zajmowałem się dotychczas. Jednak rezultat był zgoła paradoksalny. Okazało się, że ukryty sens i znaczenie tej pracy nadał mój osobisty mit Jerzego Grotowskiego, od którego zamierzałem się na ten czas uwolnić, a przynajmniej oddalić. Nadal pozostawałem w relacji z nim i jego dziełem”. Rezultatem owego przywiązania badacza do osobistego mitu badanego twórcy okazały się „Polskie kontakty teatralne z Orientem w XX wieku”, składające się z dwóch tomów: „Kroniki” i „Studiów”. I nie ma co ukrywać: Grotowski w nich dominuje – jest zarówno symboliczną Alfą, jak i Omegą. Ucieczka od niego ma swój cel w nim. „Studia” zaczynają się więc osobistym wspomnieniem twórcy Teatru Laboratorium, kończą się zaś przywołaniem jego kontaktów z Orientem.

Co tworzy „pomiędzy”? Pomiędzy Grotowskim a Grotowskim znajduje się rozległa mapa recepcji teatrów Orientu w Polsce, którą jednak Osiński uszczupla, traktując wyrywkowo, samemu przyznając się do zabiegu fragmentaryczności. Bo gdyby chciało się opisać odbiór wszystkich kultur azjatyckich przez polski teatr, to trudnym byłoby dokonanie tego w jednym tomie i przez jedną osobę. Pracę Osińskiego należy traktować więc jako podstawę i punkt wyjścia. Służy do tego przede wszystkim „Kronika”, dokumentująca wydarzenia, które miały miejsce w Polsce (a także te azjatyckie wydarzenia europejskie,

które miały znaczenie dla Polski) od początku wieku dwudziestego (jakie zespoły wystąpiły, co pokazały, kto i co o nich napisał). Sam Osiński w „Studiach” wybiera jedynie kilka zagadnień, które według niego są najbardziej symptomatyczne dla polskich kontaktów teatralnych z Azją. Są to: opera pekińska (rozdział o wizycie w Polsce Mei Lanfanga i jego recepcji jest poprawionym przedrukiem z książki „Mei Lanfang. Mistrz opery pekińskiej” wydanej przez Ewę Guderian-Czaplińską i Grzegorza Ziółkowskiego), Japonia w postaci *nō* i *kabuki*, a także Takarazuki, oraz Indie, które w całości znajdują się w dwóch rozdziałach poświęconych Grotowskiemu.

Osiński tworzy w ten sposób polski rozdział w historii dwudziestowiecznych kontaktów europejskich twórców z Azją: „polskie kontakty stanowią jedynie fragment kontaktów kultur teatralnych Wschodu i Zachodu”. Mamy więc polskie odcienie ogólnego wrzenia i zainteresowania konwencją starego teatru azjatyckiego: dla fascynacji teatrem *nō* Yeatsa (z czego wynikły jego „Cztery sztuki dla tancerzy”), Paula Claudela, Jacques’a Copeau, Ezry Pounda także tłumaczącego sztuki *nō*.

W Polsce przez cały ubiegły wiek miały miejsce wizyty zespołów koreańskich, indonezyjskich, mongolskich, japońskich, chińskich. Za właściwą datę graniczną przyjmuje autor rok 1902, gdy do Polski zjechała japońska trupa z Sadą Yakko na czele (pierwszą od siedemnastego wieku kobietą w japońskim teatrze). Jednak, jak sam badacz przyznaje, „do lat siedemdziesiątych XX wieku niemal wszystko, co związane z Orientem, w tym również występy azjatyckich zespołów teatralnych i tancerzy, traktowane było w Polsce jak mniej lub bardziej odległa e g z o t y k a”. W cza-

sach wczesnego PRL-u do „egzotyki” doszła jeszcze „polityka”: występy teatralne towarzyszyły „oficjalnym wizytom dyplomatycznym różnych delegacji rządowych”. Dlatego też wizyty w tych czasach charakteryzowały się programem składankowym, w którym obok klasycznych oper chińskich musiało znaleźć się miejsce dla „kantaty ku czci Stalina i fragmentów współczesnych oper w poetyce realizmu socjalistycznego”, inkrustowania pieśniami o Mao Tse-tun-gu i polskimi tradycyjnymi piosenkami, „by zdobyć serca gospodarzy”, typu „Szła dziewczeczka do laseczka”. Takie propagandowe występy przypadły głównie na lata pięćdziesiąte, w latach sześćdziesiątych chińskie występy zostały wzbogacone propagandą „rewolucji kulturalnej”.

Jednak wyrywkowość materiału, który znalazł się w „Studiach”, chcąc nie chcąc budzi niedosyt. Niestety autor zrezygnował z próby opisu teatralnej recepcji teatrów Orientu i realizacji scenicznych sztuk azjatyckich. Sam jedynie wspomina o bogatej, i można się domyślać – ciekawej, recepcji tekstów Yukio Mishimy w polskich teatrach, która zaczęła się w 1965 roku debiutem reżyserskim Tadeusza Łomnickiego „Jesteś piękna” w warszawskim Teatrze Współczesnym i trwa nieprzerwanie do dziś. Także zainteresowanie Andrzeja Wajdy japońskim teatrem lalek *bunraku*, co widoczne było w jego inscenizacji „Biosów” według Dostojewskiego, zostało przez autora jedynie zamarkowane. Podobnie ma się sprawa z Wilamem Horzycą, a także Karolem Fryczem, który – jak Claudel – swoją fascynację Japonią i Chinami zawdzięczał dyplomatycznemu epizodowi (pisała o tym w jego monografii Lidia Kuchtówna). A Łomnicki i teatr hinduski i japoński? Wydaje się, że jest to wielki, nie-

opisany temat: jak zainteresowanie Orientem wpływało na polski teatr i realizacje konkretnych twórców. Osiński tego zagadnienia nie podejmuje, czyniąc wyjątek w dwóch ostatnich rozdziałach poświęconych Grotowskiemu. Narracja staje się przez to trochę nierówna (lekturę utrudniają też przydługie cytaty pozbawione komentarza), bo więcej miejsca i pasji poświęca autor wydarzeniom, które sam przeżył i zna z autopsji. Na przykład w porównaniu z brakiem głębszych opisów artystów, o których była mowa wyżej, przywoływanie konferencji zorganizowanej kilka lat temu na UW przez studentów wydaje się niepotrzebne.

Praca Osińskiego ma jednak duże znaczenie nie tylko dla dokumentacji kontaktów teatralnych łączących tak oddalone od siebie kultury, ale i dla badań recepcyjnych. Można wskazać na ciekawy wcześniejszy „Śpiew Dionizosa”, przygotowany przez Osińskiego wspólnie z Jerzym Axerem, na prace Izabelli Łabędzkiej (na przykład „Chiny Ezry Pounda”), ale wciąż tego typu opracowań jest mało. „Studia” Osińskiego wychodzą naprzeciw badaniom porównawczym, oferując „przykazania” dla badaczy zajmujących się tematem recepcji, i to nie tylko w wąskim – orientalnym – zakresie. Oczywiście te przykazania, czy też wskazania nie są sformułowane wprost, lecz wyłaniają się w czasie lektury. Już we wstępie przywołuje autor słowa Jana Kieniewicza, podkreślającego, że spotkanie odmiennych kultur jest zawsze dialogiem, międzykulturową relacją interpersonalną. Jednakże do twórczego dialogu dojść może jedynie, jeśli dotyczy to dwóch stron o wyrazistej tożsamości, rozumianej jako „zdolność do istnienia”. Nie bez kozery Osiński przywołuje Clifforda Geertza zajmującego się tą problematyką w ujęciu antropologicznym, autora m.in. pracy o teatrze na wyspie Bali.

Jednym z przykazań badań recepcyjnych, które zdają się obowiązkowe według Osińskiego, jest przekonanie, że „o rozumieniu i znaczeniu spektaklu decyduje za każdym razem kontekst, w jakim ten spektakl jest pokazywany”. Dlatego też nie wystarczy przywołać daty i suchej faktografii, bo w ta-

ki sposób zafalszowuje się perspektywę odbioru. Mówi o tym także cytowany we fragmencie wstęp Ireneusza Kani do „Księgi tybetańskiej”: „trafiające do nas stamtąd dzieło ludzkiego ducha (np. literackie) przybywa niejako »samotnie«, »nago«, często też przypadkowo. Ta jego samotność (mam tu na myśli wyrwanie z kontekstu kulturowego, religijnego, filozoficznego itd.) sprawia nieraz, że nawet jeśli jest tylko interesujące, może na innym terenie zrobić wielką karierę i zyskać rangę wybitności. Jeśli jest wybitne, może zacząć uchodzić za genialne. Z braku odpowiedniej perspektywy (znajomości kontekstu) siłą rzeczy bywamy skłonni do uznania izolowanych wartości obcych kultur za absolutnie wyjątkowe, tzn. do rzutowania tej oceny również na grunt, z którego wyrosły”. Co daje bo-

Nowa praca Osińskiego jest  
właściwie analizą przyjmowania  
przez polski teatr tego,  
co obce kulturowo.

wiem takie naukowe wyczulenie? Sam Osiński odpowiada, a ja rozszerzyłabym jego odpowiedź na całość badań recepcyjnych: „postępując »ścieżką orientalną«, można ukazać dość rozległy obszar z historii polskiego teatru, mało znany nawet specjalistom, ale przede wszystkim – i to wydaje się ciekawsze – z historii polskiej kultury z jej charakterystycznym obciążeniem: wyobrażeniami, stereotypami, etnocentryzmami, stosunkiem do innego czy też tworzeniem obrazu »obcego«”.

Tym samym całe „Wprowadzenie do »Studiów«” jest właściwie analizą przyjmowania przez polski teatr i jego krytyków tego, co obce kulturowo. Proces adaptacji przebiegał w sposób charakterystyczny, na zasadzie tłumaczenia nowości poprzez odwołania do tego, co mamy na swoim podwórku. Zwięźle sformułował to Puzyna w tekście do programu wspomnianego tu już spektaklu Mishimy: „w gruncie rzeczy Mishima traktuje wątki nō tak, jak wielu europejskich dramaturgów traktuje dziś mity greckie. Jako skarbnicę wielkich archetypów.

I kto wie, czy za kilkadziesiąt lat XIV-wieczne archetypy teatru nō nie staną się wraz z archetypami Aischylosa i Sofoklesa wspólnym bogactwem całej światowej kultury. Należą przecież do niej, tylko nie zawsze zdajemy sobie z tego sprawę”. Podobnie wyglądało odkrycie Bohdana Korzeniewskiego, że „nieporównane bogactwo barwy i gestu aktora chińskiego przywodzi na myśl właśnie starożytną tragedię grecką”. A i wcześniejszy, bo pochodzący z początku lat trzydziestych fragment recenzji Boya z pierwszej wizyty zespołu *kabuki* w Polsce wart jest zacytowania: „główna różnica między teatrem japońskim a naszym jest ta, że aktor japoński gra »całym ciałem«. Można by powiedzieć, że kiedy aktorzy europejscy poruszają się »prozą«, aktorzy japońscy poruszają się »wierszem«”.

Ze względu na wagę kontekstu powstania dzieła i jego przedstawienia w rozdziale o legendzie opery pekińskiej Osiński sumiennie przywołuje najważniejsze wydarzenia z jej historii. Jest tu więc miejsce na prześladowanie artystów i próbę jej przebudowy w zgodzie z „rewolucją kulturalną” Chin, polegającej na obdzieraniu opery z jej cech „feudalnych” i religijnych (konfucjonizm), a także na podjęciu tematu pozycji kobiet (a właściwie powodów ich braku na scenie). Wszystko po to, by nie pozostawić dzieła „gołym”. Pisząc o polskiej recepcji, nie sposób też uniknąć odwołań do recepcji europejskiej. Autor co jakiś czas przywołuje wizyty opery pekińskiej w innych krajach, stwarza szersze odniesienia, by stworzyć choćby namiastkę całościowego oglądu.

I jeszcze jedno. Imponujący jest w tej pracy fakt kilkakrotnie wyznawanej przez autora kronikarskiej *mea culpa*. Osiński bowiem weryfikuje wcześniejsze sądy i opinie, a także podawane przez siebie w innych publikacjach daty, fakty, albo też dopowiada wydarzenia, o których wcześniej nie wiedział. ▣

Justyna Kozłowska – doktorantka Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie; publikuje w „Teatrze”, „Dialogu”, „W drodze”.