

OBLICZA TEATRU MASOWEGO W CHINACH

Ludźmi łatwo można kierować.

*Shijing (Księga pieśni)*¹

Jest sposób na to, aby zdobyć świat –
pozyskaj lud, a wtedy zdobędziesz świat.

Mistrz Meng²

Co czwarty mieszkaniec Ziemi jest Chińczykiem – czyż zatem teatr chiński nie zasługuje *per se* na miano teatru masowego? Z tego żartobliwego wnioskowania wysnuć można jednak znamiennej prawidłowość... Olbrzymim narodem trudno rządzić. Jest on przy tym niejednorodny etnicznie i geograficznie. Potrzebna jest ideologia i propaganda – zdawali sobie z tego sprawę zarówno antyczni cesarze, jak współcześni sekretarze partii. Teatr do propagandy nadawał się najlepiej. Był też naturalnie rozrywką. „Stary, klasyczny teatr [chiński] jest teatrem mas” – powiedział podczas swego pobytu w Polsce w 1935 roku najśłynniejszy chiński aktor Mei Lanfang³.

1. Masowość jako cecha atrybutywna teatru chińskiego

1.1. Rola i zadania teatru w społeczeństwie chińskim

Pojęcie teatru masowego. Aby uniknąć uproszczeń związanych z perspektywą interkulturową, badając przejawy zjawiska teatru masowego w kulturze chińskiej trzeba odciąć się od specyficznie zachodnich interpretacji tego

¹ *Księga pieśni* to jedno z pięciu dzieł kanonu antycznej literatury chińskiej. Zawiera 305 wierszy. Najprawdopodobniej została skompilowana ok. 600 roku p.n.e. Por. *Szy-cing [Shi jing]*, *Księga pieśni*, przeł. M. Szlenk-Iliewa, Warszawa 1995.

² M e n c j u s z, X u n z i, *O dobrym władcy, mędracach i naturze ludzkiej*, wybór, przekł. i wstęp M. Religia, Warszawa 1999, s.21.

³ [Wł. M-t], *I w Chinach kryzys dotknął teatru. Sztuka chińska szuka nowych dróg i ratunku*, „Ilustrowany Kurier Codzienny”, 26 IV 1935, nr 114, s. 4. Cyt. za: Z. Osiński, *Mei Lanfang, legenda opery pekińskiej. Polska recepcja i konteksty*, [w:] *Mei Lanfang. Mistrz opery pekińskiej*, red. E. Guderian-Czaplińska, G. Ziółkowski, Wrocław 2005, s. 101.

pojęcia, związanych z konkretnymi faktami z dziejów kultury Zachodu. Na teatr masowy w Chinach spojrzeć chciałabym zatem z perspektywy wewnętrzno-kulturowej. Słowo *qunzhong* (*qún* = ‘masa, horda’; *zhòng* = ‘ilość, masa, waga’), używane w różnych połączeniach dla oddania masowego charakteru zjawisk, to w swym podstawowym znaczeniu ‘masy ludowe, lud’. Błędne jednak wydaje się utożsamianie tego terminu z ludowością folklorystyczną, charakteryzującą zachodnie sformułowanie „teatr ludowy”. Co ciekawe, ten zachodni termin tłumaczony jest na chiński zazwyczaj jako *xiao xi*, czyli ‘mały, pośledni teatr’. Chiński teatr masowy to przede wszystkim egalitarny teatr dla ludu, dla najszerzych rzesz społeczeństwa, a wręcz dla ogółu społeczeństwa. To po prostu „duży teatr”, „teatr dla dużej widowni”, czyli – jak potocznie określa się po chińsku teatr masowy – *dàzhòng xìjù* (*dà* = ‘duży’; *zhòng* = ‘masy’; *xìjù* = ‘teatr’). Lud wiedział, że teatr mu się należy – na przykład w 1758, gdy urzędnik Zhang Binzuo zakazał przedstawień teatralnych pośród wieśniaków, ci w odpowiedzi pobili go i związali⁴. Gdy weźmiemy pod uwagę fakt, że chiński teatr jest sztuką *par excellence* ludową, wyrażenie „chiński teatr masowy” nabiera niemalże cech tautologii. Jak przekonany jest znany sinolog Colin Mackerras: „W Chinach teatr był masową formą sztuki na długo przed dwudziestym wiekiem. Z rozmaitymi wahaniem stał się jeszcze bardziej masowy od kiedy obalono dynastię Qing”⁵.

Jak pisze Patrice Pavis:

Nazwy takie jak „teatr masowy” czy „teatr popularny” są raczej hasłami wywoławczymi pewnych ogólnikowych pojęć niż określeniami dających się jasno wyróżnić koncepcji teatralnych. [...] Teatr masowy pozostaje bardziej koncepcją polityczną niż estetyczną, chodzi w nim bowiem raczej o stworzenie warunków zapewniających masom szerszy dostęp do kultury niż o stworzenie nowego rodzaju widowiska, które by mogło w jakiś magiczny sposób wywrzeć wpływ na społeczeństwo⁶.

Już ta podstawowa charakterystyka pojęcia „teatr masowy”, zamieszczona w przykładowym słowniku pisanym z perspektywy zachodniej teatrologii, nie bardzo przystaje do fenomenu chińskiego teatru. Fakt, że chiński teatr przeważnie był szeroko dostępny dla mas, ma bowiem olbrzymie znaczenie dla ukształtowanej przez niego estetyki. Głośny, wysoki głos aktorów, ogłuszająca perkusja, olśniewające kostiumy, zwyczaj częstego przedstawiania się postaci zaraz po wejściu na scenę, narracyjne kwestie aktorskie,

⁴ C. Mackerras, *Drama of the Qing Dynasty*, [w:] *Chinese Theatre. From Its Origins to the Present Day*, ed. C. Mackerras, Honolulu 1983, s. 111.

⁵ C. Mackerras, *Theatre and the Masses*, [w:] *Chinese Theatre...*, s. 145.

⁶ P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, przeł. i oprac. S. Świątek, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998, hasło: *teatr masowy*, s. 526–528.

w których kilkakrotnie relacjonowana jest fabuła całego dramatu – to tylko najbardziej oczywiste estetyczne wyznaczniki chińskiego teatru, które ukształtowały się właśnie m. in. dlatego, żeby sprostać zadaniu „pozyskania i pokierowania uwagą” masowej publiczności.

Chiński teatr był też przez wieki teatrem masowym pod względem swego zasięgu terytorialnego. Istniało tam zawsze wiele lokalnych gatunków teatralnych. Pod koniec panowania dynastii Qing było ich kilkaset. Każda prowincja miała swoje regionalne opery. Jak podkreśla Colin Mackerras, „widownią lokalnego dramatu byli zwykli ludzie. Istotnie, był to prawdziwie popularny teatr, który zaliczyć można do najbardziej autentycznych form masowej sztuki tradycyjnej stworzonej w Chinach”⁷.

Zupełnie osobnym zagadnieniem, z którego rozważania jednak pragnę tu zrezygnować, jest rozumienie teatru masowego jako teatralnych aspektów współczesnej masowej kultury chińskiej. Sceniczne i telewizyjne skecze, zwane *xiaopin*, komercyjne musicale oparte na filmach o kung-fu i wiele innych parateatralnych fenomenów to z pewnością temat na osobny artykuł o antropologiczno-socjologicznym charakterze. Jak twierdzi bowiem Liu Kang: „W świecie kultury popularnej rewolucyjna praktyka i teoria dotycząca «kultury dla mas ludowych» w żadnym przypadku nie znikła”⁸.

1.2. Społeczna misja teatru

Jedną z najważniejszych cech konstytutywnych teatru chińskiego jest jego rola społeczna. Tradycyjny teatr powstał po to, aby służyć dobru społeczeństwa i – co istotne – całego społeczeństwa. Cel ten realizował zarówno w swej odmianie obrzędowo-religijnej, jak i czysto rozrywkowej.

Chińskim dramaturgom i w ogóle uczonym literatom zawsze bliska była rola człowieka zatroskanego o losy ludu, narodu i społeczeństwa. Twórcy teatralni mogli być przekonani, iż docierają naprawdę do całego narodu. Strażnikami publicznych interesów nie przestali być i w czasach nam współczesnych, o czym świadczy wypowiedź dramaturga Wu Hana: „Skoro wszyscy ludzie chodzą na przedstawienia, zarówno mężczyźni jak kobiety, starzy jak i młodzi, najbardziej uczeni lub najmniej wykształceni, przedstawienia spełniają zatem względem społeczeństwa funkcję edukacyjną”⁹.

Ta służba społeczna niewiele ma jednak wspólnego ze służbą „dla ludzkości”. Chińskie dramaty nigdy nie rościły sobie pretensji do pozyskania zagra-

⁷ C. Mackerras, *Drama of the Qing Dynasty...*, s. 98.

⁸ K. Liu, *Popular Culture and the Culture of the Masses in Contemporary Chin*, Binghampton 1997. [Artykuł dostępny w: Information service of the Hong Kong Public Libraries].

⁹ Wywiad z Wu Hanem z 18 V 1961, cyt. za: *Drama in the People's Republic of China*, eds. C. Tung, C. Mackerras, New York 1987, s. 32.

nicznego odbiorcy. Akcja tradycyjnych oper nigdy nie rozgrywa się poza granicami chińskiego imperium. Rzadkością są współczesne dramaty w stylu zachodnim, których bohaterami nie byłiby Chińczycy. Masowy teatr w Chinach zasadniczo jest zatem teatrem *stricte* chińskim.

Silne zaabsorbowanie chińskich twórców teatralnych sprawami społecznymi bynajmniej nie wygasło wraz z rozwojem *huaju* w Chinach, czyli dramatu mówionego w stylu zachodnim. Wszak jednym z najczęściej grywanych zachodnich dramatopisarzy był w Chinach Henrik Ibsen, a jego dramaty służyły Chińczykom za wzór. Wiele czasu upłynęło też zanim ośmielono się skorzystać ze wzorów zachodniej dramaturgii spoza nurtu realistycznego. Współczesny dramat, podobnie jak i tradycyjny, nigdy nie był wolny od ładunku społeczno-ideologicznego.

1.3. Teatr jako literatura dla analfabetów oraz jako wartość ekonomiczna

Na masowy charakter chińskiego teatru wpłynęła również kwestia analfabetyzmu. Jeszcze do niedawna każdy Chińczyk, który posiadał umiejętność czytania i kaligrafowania, uznawany był za wykształconego człowieka. Ze stwierdzenia tego nie zadrwi nikt, kto zrozumiał naturę chińskich znaków. Przy mało rozwiniętym czytelnictwie, wynikającym z trudności opanowania pisma, teatr był głównym ogniwem łączącym niepiśmienne masy z narodową spuścizną literacką. Prototypem chińskiego aktora był wędrowny narrator, skupiający wokół siebie tłumy gawiedzi, pragnącej słuchać opowieści „nie z tej ziemi”. Na bezpośredni związek chińskiej sztuki opowiadania z narodzinami klasycznego dramatu za czasów dynastii Yuan wskazuje dobitnie chińska badaczka Shih Chung-wen¹⁰.

Historyk i działacz społeczny, Li Liangcai, pisał na początku XX wieku:

W naszym kraju jedynie jeden czy dwa procent populacji potrafi czytać książkę, jednakże teatr to zupełnie inna sprawa. Począwszy od dworu i szlachty, a skończywszy na ludziach niskiego stanu, nieuczonych i biednych, a nawet kobietach i dzieciach – nie ma nikogo, kto nie znałby teatru. [...] Niepiśmienni zwykli ludzie [...] całą swą nikłą wiedzę o świecie biorą z teatru. Jeśli chcesz pouczać masy, powinieneś jednocześnie oferować im prawdziwe informacje¹¹.

Po dojściu komunistów do władzy w roku 1949, prawie osiemdziesiąt procent populacji było niepiśmienne, a na dziesięć tysięcy Chińczyków przypadał

¹⁰ Ch. Shih, *The Golden Age of Chinese Drama: Yüan Tsa-chü*, Princeton, New Jersey 1976, s. 20–30.

¹¹ L. Li, *Examine the Old Plays*, [w:] *Chinese Theories of Theater and Performance from Confucius to the Present*, ed. F. Chunfang Fei, Ann Arbor 1999, s. 126.

jeden, który był studentem college'u¹². Jak zaświadcza Colin Mackerras, „[...] w Chinach nadal dramat dociera do mas w stopniu dużo szerszym niż powieść”¹³.

Z masowym charakterem chińskich widowisk nader często związana była i jest też funkcja ekonomiczna. Jak zauważa polska sinolog Izabella Łabędzka: „Światem widowisk rządziły [...] nieubłagane prawa rynku: grano to, co się podobało publiczności i tak, jak się jej podobało. Artysta musiał zarobić na swoje utrzymanie, zależało mu więc na dużej widowni”¹⁴. Idea małych, eksperymentujących teatrów studyjnych jest z gruntu obca kulturze chińskiej. Pojawiła się dopiero wraz z przejęciem teatru w stylu zachodnim, czyli tzw. teatru mówionego (*huaaju*), a zaistniała na dobre w latach osiemdziesiątych XX wieku. Teatr chiński był zatem przeważnie masowym przedsięwzięciem, ponieważ tylko takie opłacało się antrepreneurom czy aktorom.

2. Religijne oblicze teatru

Masowymi wydarzeniami bywały już antyczne ceremoniału egzorcystryczne. Egzorcyzmy (*nuo*) w swym zamyśle miały stanowić antidotum na powszechne plagi, mierzyć się z potężnymi siłami – same w sobie musiały zatem być masowymi widowiskami-emanacją mocy. Rzesze ludzi – zarówno uczestników, jak wykonawców – musiały brać udział w Wielkich Egzorcyzmach. Za czasów dynastii Han (206 p.n.e. – 220 n.e.) z pałacowej służby wybierało się na przykład do rytualnego tańca stu dwudziestu młodzieńców. Za dynastii Sui było ich dwustu czterdziestu, a jak podają źródła literackie – które trudno jednak brać dosłownie – za Hanów było ich dziesięć tysięcy¹⁵.

Masową publiczność gromadziły przedstawienia buddyjskie. Na przykład za dynastii Ming, jak podają źródła, na wielką skalę odegrano operę rytualną z cyklu o uczniu Buddy, Mulianie, zatytułowaną *Mulian ratuje swą matkę* (*Mulian jiumu*). Przedstawienie trwało trzy dni i noc, grano je na ogromnej, tymczasowo wybudowanej scenie. Na widowni wzniesiono blisko sto budek dla kobiet. Prócz zasadniczych aktorów, w spektaklu wzięło udział do czterdziestu wynajętych akrobatów. Podczas realistycznie ukazanych scen w piekle „ponad dziesięć tysięcy ludzi wyło jednym głosem”¹⁶.

¹² J. N. Wilkinson, *The Plays and Playwrights of the Chinese Communist Theatre*, Ann Arbor 1970, s. 122.

¹³ C. Mackerras, *Conclusion*, [w:] *Drama in the People's Republic of China...*, s. 332.

¹⁴ I. Łabędzka, *Teatr niepokorny*, Poznań 2003, s. 82.

¹⁵ D. Bodde, *Festivals in Classical China. New Year and Other Observances During the Han Dynasty 206 B.C. – A.D. 220*, Princeton 1975.

¹⁶ J. Hu, *Ming Dynasty Drama*, [w:] *Chinese Theatre...*, s. 86.

Za czasów Rewolucji Kulturalnej (1966–1976) ludowe przedstawienia zostały pozbawione swego religijnego wymiaru, a ześwieczone znalazły miejsce we współczesnej kulturze folkloru inscenizowanego. Do dziś na masową skalę organizowane są wielkie festiwale widowisk ludowych, podczas których wiejski teatr musi poddać się wymaganiom taniej cepeliady, serwowanej mieszkańcom dużych miast i turystom pod szyldem sztuki ludowej (sztuki zrodzonej pośród ludu). Dzisiejsze władze doskonale robią użytek z tego, co przez wieki stanowiło o tożsamości chińskiego teatru. Teatru jako społecznego medium.

3. Społeczno-obyczajowe oblicze teatru

Wyraźnie masowy charakter miały już pierwsze chińskie sztuki sceniczne, czyli hanowskie sto gier (*baixi*), uważane za bezpośrednie źródło klasycznego dramatu. Składały się z popisów cyrkowych, tanecznych i muzycznych, skeczów dramatycznych, zapasów, magicznych sztuczek, pantomimy, recytacji i teatru lalkowego. Związek teatru ze sportem i zabawą jest w Chinach do dziś bardzo silny. Popisy sportowe są ze swej natury wydarzeniami masowymi, a dramat – będąc steatralizowaną zabawą i sportem – w sposób naturalny przejął od nich ten atrybut.

Ludyczny charakter chińskiego teatru wynika z jego silnego związku z codziennym życiem społecznym. Do teatru chodziło się, aby uczestniczyć w życiu lokalnej społeczności: spotkać się ze znajomymi, załatwić interesy, flirtować, publicznie wyrażać opinie na różne tematy. Teatr był masową rozrywką – każdy znajdował tu „coś dla siebie”. Był też całkowicie egalitarny. Z populistyczną rolą chińskiego teatru próbowano zerwać dopiero w okresie Ruchu 4 Maja w 1919 roku. Wówczas to intelektualiści wyrzekli się mas ludowych, tworząc hermetyczny, wyobcowany estetycznie i importujący obce, zachodnie idee teatr dla nowych elit. Paradoksalnie, gdy komuniści tworzyli swe państwo, do nowej polityki faworyzującej masy zapożyczyli również zachodnie koncepty socjalizmu i komunizmu. Nowy egalitaryzm w teatrze nie miał już jednak nic wspólnego z dawnym, w myśl którego wszyscy mają po prostu równe prawo do oglądania wyimaginowanego, scenicznego świata. Intelektualiści ofiarowali masom w prezencie popularny teatr rewolucyjny, kręcąc tym samym bicz na własne plecy.

Przeglądając antologię chińskich teoretycznych tekstów o teatrze, niejednokrotnie trafiamy na ideę masowego charakteru teatru. Już w VI wieku n. e. nadworny historyk Liu Yu pisał, że „[...] współcześnie wokół stolicy jak i na prowincji, nocą ulice są przepełnione ludźmi, którzy oglądają przedstawienia

teatralne każdej pierwszej pełni księżyca kalendarza lunarnego”¹⁷. Podobnie w XII wieku n.e. Chen Chun, założyciel szkoły neokonfucjańskiej, pisał o masowych przedstawieniach ludowych z okazji jesiennych zbiorów¹⁸. O przepełnionych teatrach, do których nie wpuszcza się spóźnialskich, czytamy i w pieśni o prostym wieśniaku, który wybrał się razu pewnego do teatru w mieście¹⁹. Dostępność teatru dla wszystkich ludzi wychwalał w XVII wieku uczony szlachcic Wang Jide, pisząc, że teatr dotyka esencji (*bengse*), gdy zrozumiały jest dla starych kobiet²⁰. O wzruszeniu, jakie daje rzeszom prostego ludu teatr pisał też filolog Jiao Xun na przełomie XVIII i XIX wieku²¹. Na temat siły oddziaływania popularnej literatury dramatycznej na masową publiczność rozważał na przełomie XIX i XX wieku wiodący modernizator i aktywista Liang Qichao²². Na początku XX wieku czołowy przywódca Ruchu 4 Maja, Chen Duxiu, apelował o kreowanie na scenie kolektywnych wartości i odejście od opisywania losów jednostkowych bohaterów²³. Jiao Juyin, jeden z najważniejszych dwudziestowiecznych reżyserów związanych z nowoczesnym chińskim dramatem mówionym (*huaju*), pisał z kolei: „Tym, do czego ludzie nie są przyzwyczajeni w dramacie mówionym, są mało atrakcyjne kostiumy, fakt że nie ma tam śpiewu oraz cała opowieść podana jest w osobnych aktach. Wydaje mi się, że naturalizowanie dramatu mówionego i uczynienie go bardziej pociągającym dla mas ludowych jest wielkim wyzwaniem”²⁴.

3.1. Masowość miejskiego teatru rozrywkowego

W czasach dynastii Song (960–1279), gdy rozkwitło życie miejskie, rozmaite widowiska pokazywano w olbrzymich teatrach położonych w specjalnych dzielnicach teatralnych, skupiających nawet do pięćdziesięciu scen, pośród których były i takie na kilkutyśieczną widownię²⁵. Nowymi widzami tego teatru byli kupcy, ludzie dysponujący pieniędzmi i czasem na rozrywkę, ale

¹⁷ Y. Li u, *Prohibit Popular Entertainment*, [w:] *Chinese Theories of Theater and Performance from Confucius to the Present*, ed. Faye Chunfang Fei, Ann Arbor 1999, s. 27.

¹⁸ Ch. Ch en, *An Indictment of Immoral Theater*, [w:] *Chinese Theories of Theater...*, s. 31.

¹⁹ R. D u, *An Ignorant Peasant Goes to the Theatre*, [w:] *Chinese Theories of Theater...*, s. 39.

²⁰ J. W a n g, *Qu Lü*, [w:] *Chinese Theories of Theater...*, s. 59.

²¹ X. J i a o, *Huabu Nongtan*, [w:] *Chinese Theories of Theater...*, s. 91.

²² Q. L i a n g, *Popular Literature in Relation to the Masses*, [w:] *Chinese Theories of Theater...*, s. 109.

²³ D. Ch en, *On Theatre*, [w:] *Chinese Theories of Theater ...*, s. 120.

²⁴ J. J i a o, *Spoken Drama: Learning from the Traditional Theater*, [w:] *Chinese Theories of Theater...*, s. 158.

²⁵ Ch. Sh i h, *The Golden Age of Chinese Drama: Yüan Tsa-chü*, Princeton, 1976, s. 7.

niemający klasycznego wykształcenia, tzn. niepotrafiący czytać literatury pisanej w klasycznym języku chińskim. Masowy teatr posługujący się zrozumiałym przez wszystkich językiem mówionym oferował im zatem pośredni kontakt z tą literaturą. Do teatrów wpuszczano i wieśniaków, o czym świadczy wspomniany już, zachowany z XIII wieku cykl pieśni *Wieśniak nieobeznany z teatrem*, autorstwa Du Renjie. Tytułowy wieśniak opisuje w nim swą wizytę w ogromnym teatrze, gdzie z góry rozpościera się widok na „kłębowisko ludzi” siedzących wokół sceny w rzędach jeden za drugim²⁶. Mamy wiele dokumentów świadczących o tym, że za dynastii Song zarówno średnie, jak niskie warstwy społeczne mogły pozwolić sobie na zapłacenie wstępu do teatru²⁷.

O trzynastowiecznym przepychu widowisk pisał oczarowany Marco Polo²⁸. Dla masowej publiczności grano w złotym okresie rozwoju dramatu chińskiego, czyli za dynastii Yuan (1279–1368). Egalitarna publiczność obejmowała przy tym nie tylko samych Chińczyków, ale i mongolskich najeźdźców. Zróżnicowana ekonomicznie, intelektualnie i rasowo widownia stanowiła wyzwanie dla dramaturgów, którzy musieli kreować uniwersalny świat wartości i odwoływać się do powszechnych idei. Królujący wówczas gatunek teatru muzycznego zwany *zaju* bazował na fabułach dostosowanych do popularnych gustów. *Zaju* i inne przedstawienia, jak można wnioskować m. in. z zapisków Xia Tingzhi z 1355 roku, grywano „[...] w stolicy oraz we wszystkich głównych miastach prowincji [...]”, a tam „[...] znajdują się tak zwane teatry, gdzie gromadzą się dające rozrywkę tłumy aktorów, a widzowie rozrzucają pieniądze dla nich w prezencie”²⁹.

W XVI wieku populację Chin szacuje się na 100 do 175 milionów. Za panowania dynastii Ming podwoiła się liczba ludności Chin³⁰. Zakłada się, że za dynastii Ming (1368–1644) ponad czterystu dramaturgów napisało tysiąc pięćset sztuk³¹. Mingowski teatr, choć niezwykle bogaty, nie był już jednak tak egalitarny jak ten z czasów dynastii Yuan. Język przedstawień popularnego wówczas gatunku *chuanqi* coraz bardziej sublimował się, żeby w końcu zrodzić bezprecedensowy, arystokratyczny gatunek, czyli *kunqu*. Powrót prawdziwie egalitarnego teatru nastąpił już za czasów kolejnej dynastii, Qing.

²⁶ W tradycyjnym teatrze chińskim widzowie siedzieli nie przodem, lecz bokiem do sceny.

²⁷ *Ibidem*, s. 199 i 217.

²⁸ M. Polo, *Opisanie świata*, przeł. A. L. Czerny, Warszawa 1993.

²⁹ Qulú, [w:] *Zhongguo gudian xiqu lunchu jicheng*, Beijing 1959, s. 125. cyt. za: W. Doby, *Yuan Drama*, [w:] *Chinese Theatre...*, s. 50.

³⁰ Liczby podaje za: J. Kieniewicz, *Wstęp* do: G. da Cruz, *Traktat o sprawach i osobliwościach Chin*, red. J. Kieniewicz, Gdańsk 2001, s. XXVI.

³¹ J. Hu, *Ming Dynasty Drama*, [w:] *Chinese Theatre...*, s. 60.

3.2. Popularne teatry w herbaciarniach

W chińskich miastach pierwsze herbaciarnie pojawiły się prawdopodobnie za Południowych Songów (1127–1279). Wkrótce potem rozprzestrzeniły się na terenie całego kraju. Herbaciarnie były przeważnie jednocześnie teatrami. Choć w drugiej połowie XX wieku zwyczaj ten niemal całkowicie wymarł, to jednak dziś widać nadzieję na jego, przynajmniej częściowy, renesans. Zważywszy na popularność picia herbaty w Chinach, miejsca te były samym sercem masowej kultury.

Sceny w herbaciarniach związane były z kultem gwiazd. Bywalcy ściągali tam tłumnie po to, aby po raz kolejny dać się uwieść (niejednokrotnie całkiem dosłownie) czarowi ulubionego aktora czy aktorki. To swoiste uzależnienie porównać można – jak niegdyś w „kolonialnych sferach” z całym przekonaniem uważano – do „typowo chińskiej” skłonności do używania opium i innych używek. Patrząc z tej perspektywy, popularny chiński teatr w herbaciarniach uznać można za masową, przyjmującą społeczny wymiar, formę zaspokajania osobistych, lekko hedonistycznych pragnień. Znana z historii kultury Zachodu postawa kawiarnianego konesera sztuki jest bowiem typowa dla niegdysiejszych gości chińskich herbaciarni-teatrów. W swym porównawczym studium wschodniej i zachodniej kultury teatralnej chiński badacz Lan Fan twierdzi, że na Zachodzie podstawę zainteresowania widza stanowi fabuła i struktura dramatu, w Chinach natomiast kultywowana jest umiejętność „dotykania duszy widowni”. Podczas gdy zachodni widz zadaje sobie pytanie, czy dana postać jest dobra, czy też zła, Chińczyk skłonny jest raczej zastanawiać się nad tym, jakimi artystycznymi środkami posługuje się aktor w celu oddania emocji postaci³². Konsekwencją tego jest zatem rodzaj „polityki aktorskiego ciała”, wokół której koncentrują się emocje masowej publiczności.

Scenami w herbaciarniach musiała rządzić rynkowa zasada podaży i popytu. Przedstawieniami „handlowano” wszak podobnie jak samą herbatą i przystawkami³³. W takich warunkach rozwinęła się jedna z najważniejszych cech chińskiego teatru – silne zorientowanie na potrzeby, wymagania, kaprysy i żądania tzw. szerokiej publiczności.

3.3. Masowy teatr amatorski

Początki nowoczesnego teatru amatorskiego wiążą się w Chinach ze społecznym przewrotem, spowodowanym wydarzeniami patriotycznego Ruchu 4 Maja. Wielu zapaleńców organizowało wówczas zespoły, które wystawiały

³² F. L a n, *Zhongguo xiju bijiao lungao* (Porównawcze studium chińskiego i zachodniego teatru), Shanghai 1992, s. 53, podaje za: X. C h e n, *Acting the Right Part. Political Theatre and Popular Drama in Contemporary China*, Honolulu 2002, s. 21.

³³ W miejscach tych nie podawano jednak pełnych dań obiadowych.

„progresywne” przedstawienia, czyli zachodnie dramaty Ibsena, Shawa, Strindberga czy Czechowa. Towarzyszyła im fascynacja realizmem scenicznym, który pozwalał na ukazanie współczesnego życia codziennego zwykłych ludzi (niemożliwe do pokazania w tradycyjnym teatrze muzycznym, czyli w *xiqu*). Pojawienie się tzw. nowoczesnego chińskiego dramatu mówionego w stylu zachodnim, czyli *huaju*, było zatem u swych źródeł związane z poza-profesjonalnym teatrem. Nie był to z pewnością teatr masowy, jeśli chodzi o liczbę przedstawień. Jego intencją było jednak dotarcie do masowej publiczności – do tych rzesz zwykłych ludzi, którzy pragnęli ujrzeć w teatrze samych siebie. W manifestie opublikowanym przez utworzone w roku 1921 Stowarzyszenie Popularnego Dramatu pisano:

[...] skończyły się czasy, gdy ludzie chodzili do teatru jedynie w celach rekreacyjnych. Teatr zajmuje ważne miejsce w nowoczesnym społeczeństwie [...], napędza społeczeństwo i popycha do przodu [...], doszukuje się podstawowych problemów społecznych. Jest również pozbawionym uprzedzeń lustrem wiernie odzwierciedlającym moralny i intelektualny stan społeczeństwa. [...] Takiego teatru nie ma teraz w Chinach. Jest to rodzaj teatru, jaki my, przy całej swojej słabości, staramy się stworzyć³⁴.

Tematyka przedstawień adresowana była i dostosowywana do gustów wieśniaków, młodzieży i „wszystkich rewolucjonistów”. Wiele jednak czasu musiało minąć, aby szersza publiczność zaakceptować mogła obce sobie medium teatralne, jakim było na scenie słowo mówione, a nie śpiewane. Publiczność chińska nie wytrzymywała po prostu całych przedstawień, w których aktorzy bez końca tylko mówili, nie posługując się śpiewem, tańcem i akrobacją.

Od roku 1937 z wojną oporu przeciw Japonii związany był potężny ruch amatorski. Trupy teatralne tworzyły nie tylko wiejskie społeczności na terenach zajętych przez komunistów, ale również w samym Szanghaju – a więc w regionie okupowanym przez wroga, czyli Guomindang – było pięćdziesiąt amatorskich zespołów. Od roku 1949 niezwykle popularne stało się znów hasło dotyczące ochotniczego ruchu teatralnego: „mały w skali, bogaty w różnorodności”, *xiaoxing duoyang*. W roku 1951 Ministerstwo Kultury zorganizowało konferencję, na której apelowano o „scalenie i rozwój masowej działalności artystycznej w czasie wolnym od pracy po wsiach i w fabrykach”. Każdy zespół dramatyczny powinien z kolei „budować stałe i silne pomocne związki z jedną lub wieloma organizacjami masowej amatorskiej sztuki”³⁵.

³⁴ Deklaracja została zacytowana w: Y. Ting, *A Short History of Modern Chinese Literature*, Peking 1959, s. 160–161. Podaje za: J. N. Wilkinson, *The Plays and Playwrights...*, s. 41.

³⁵ L. D u, *Guanyu nongcun jutuan de jige wenti*, „Xin Zhonghua banyue kan”, 1 X 1951, s. 33, [w:] *Chinese Theatre...*, s. 160.

Jak podają źródła komunistyczne, w czterech pierwszych latach funkcjonowania ChRL napisano 265 nowych tekstów teatralnych, z czego ogromną ilość stanowiły amatorskie scenariusze. Jednym z najsłynniejszych dramatów tego rodzaju, szczególnie wychwalanym przez komunistów, był trzyaktowy *Już nie cykada*, autorstwa pracownika działu nadzoru wagonów na kolei. Tytułowymi cykadami mieli być leniwi pracownicy. Akcja rozgrywała się w zakładzie pracy autora, który deklarował: „Scenariusz ten został napisany z myślą o jednym – aby zwiększyć produkcję. Mam nadzieję, że kadry oraz koledzy robotnicy po obejrzeniu tego przedstawienia energicznie rzucą się w wir pracy”.

Z krytyką spotkał się jednak wątek miłosnego związku głównego bohatera, który uznano za zbyt suchy. Pomimo to masowo produkowano wówczas teksty, które znawca literatury chińskiej Albert Borowitz nazywa szkołą „kocham cię, bo masz takie imponujące wyniki produkcyjne”³⁶.

W roku 1959 na Zjeździe Prezydium Ogólnochińskiej Federacji Kół Literackich i Artystycznych nawoływano do poświęcania twórczości mas ludowych nie mniejszej uwagi niż twórczości profesjonalnych artystów.

Bez wątpienia okres Rewolucji Kulturalnej zainicjował rozwój szczególnego rodzaju masowego dramatu amatorskiego. Choć naturalnie proces sterowany był przez władze, warto zwrócić uwagę, że wielu ludzi z ochoczą naiwnością podejmowało wyzwanie. Dają temu świadectwo liczne pamiętniki. „[...] masy ludowe zachęcano do naśladowania protagonistów modelowego teatru poprzez oglądanie, a nawet odgrywanie samych sztuk teatralnych, po to, aby stać się lepszymi rewolucjonistami”³⁷. Operą modelową, najczęściej grywaną przez amatorów, była *Czerwona latarnia*. Wystawiały ją już dzieci ze szkół podstawowych w ramach tzw. *xuanchuandui*. Praktyka *xuanchuandui* sięga czasów przed Rewolucją Kulturalną, kiedy profesjonalni aktorzy, idąc za głosem Mao, jeździli po fabrykach i wsiach z przedstawieniami. W czasie Rewolucji liczba tych zespołów rozrosła się na skalę prawdziwie masową. Xiaomei Chen wspomina: „Po tym, jak kilkakrotnie odmówiono mi przyjęcia do *xuanchuandui* z powodu mego niepożądanego pochodzenia, poszłam do domu i zorganizowałam własną trupę, złożoną z dzieci z mojego podwórka, gdzie mieszkało ponad tuzin rodzin pracowników Chińskiego Młodzieżowego Teatru Artystycznego”³⁸. W zespole najstarsi członkowie byli trzynastolatkami, a najmłodsi sześciolatkami. Wszyscy pragnęli „włączyć się w działania, które wspierały masowy ruch”.

³⁶ A. Borowitz, *Fiction in Communist China*, Communist Bloc Program, China Project E 54/8, Cambridge, Massachusetts, July 1954, s. 94.

³⁷ X. Chen, *Acting the Right Part. Political Theatre and Popular Drama in Contemporary China*, Honolulu 2002, s. 33.

³⁸ *Ibidem*, s. 40.

Za każdym razem, gdy ogłaszano nowy cytat z wypowiedzi Przewodniczącego Mao dotyczący Rewolucji Kulturalnej, nie spaliśmy całą noc, pisząc hasła, przystosowując stare piosenki do nowych tekstów i tworząc do tego nowe tańce i skecze. Prześcigaliśmy się z innymi zespołami, tak bardzo pragnąc być pierwszymi, którzy wyrażą nową ideę w ulicznych paradach i świątecznych obchodach³⁹.

Chen twierdzi również, że całe jej pokolenie było w istocie „aktorami Rewolucji Kulturalnej”, choć przyznaje, że „wielu ludzi czuło się zmuszonych do grania roli po to, aby przetrwać”⁴⁰. W szczególnej roli musieli występować niedawni intelektualiści, którym przychodziło przywdziać szarobure i granatowe „kostiumy”. Podobnie – w kategoriach masowego „teatru życia codziennego” – postrzega okres Rewolucji Kulturalnej badacz Wang Ban, pisząc, że życie było wówczas „estetycznie napędzone, zrytualizowane i steatralizowane”⁴¹.

Szczególnie intensywnie zwrócono uwagę na ruch amatorski w roku 1967. Od rewolucyjnych mas ludowych oczekiwano wówczas publicznego procesu oczyszczenia. Puryfikacyjna procedura wymagała m. in. – jak głosiły slogany – „odgrywania rewolucyjnych postaci, aby stać się rewolucjonistą” oraz „oglądania rewolucyjnych sztuk modelowych, aby stać się rewolucjonistą”. Sprowadzało się to do konfliktu między prawdziwym, egoistycznym „ja”, a nieprawdziwym, lecz za to heroicznym „innym”.

Po roku 1978 znacznie mniej uwagi przykładano do ruchu amatorskiego. Jak podaje Colin Mackerras, w roku 1983 pewna urzędniczka z Suzhou, miasteczka w pobliżu Szanghaju, powiedziała wręcz: „Tę masową propagandę dotyczącą amatorów i grup teatralnych mieliśmy w czasie Rewolucji Kulturalnej – nie teraz”⁴². Współczesne amatorskie trupy zatraciły też swój ogólnospołeczny charakter, składają się już niemal wyłącznie z (przeważnie niepracujących zawodowo) kobiet. Coraz rzadziej amatorskie grupy sięgają po pełnospektaklowe dramaty. Swe występy ograniczają też zazwyczaj do czterech w roku.

W latach osiemdziesiątych ruch amatorski rozwijał się głównie po wsiach, gdzie poprawiające się warunki bytowe pociągnęły za sobą wzrost zapotrzebowania na rozrywkę. Renesans przeżywały zatem ludowe (*minjian*) trupy aktorskie składające się z autentycznych wieśniaków. Mówiąc o masowym, amatorskim teatrze ludowym w Chinach nie można zapomnieć, że w jego skład wchodzi również teatry od wieków uprawiane przez ponad pięćdziesiąt pięć niechińskich, etnicznych mniejszości narodowych. Rządowi komunistycz-

³⁹ *Ibidem*, s. 42.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 46–47.

⁴¹ B. Wang, *The Sublime Figure of History*, California 1997, s. 208–209.

⁴² C. Mackerras, *Modernization and Contemporary Chinese Theatre: Commercialization and Professionalization*, [w:] *Drama in the People's Republic of China...*, s. 189.

nemu szczególnie zależało zawsze na stworzeniu i umacnianiu poczucia, że sztuka tych mniejszości stanowi „wspólne dobro” chińskiego państwa. Tym samym zatem z lokalnych tradycji etnicznych na siłę robiono masowy produkt ogólnochińskiej kultury. Chińscy historycy sztuki posuwali się nawet do absurdałnego twierdzenia, że teatr mniejszości etnicznych niemal nie istniał przed rokiem 1949, z wyjątkiem bardzo słabych zawiązków ludowego dramatu u Tybetańczyków, Bai, Zhuang, Dai (Tajów), Tong i Buyi.

4. Polityczne oblicze teatru

Swoje apogeum masowy teatr chiński osiągnął bezsprzecznie w okresie rządów komunistycznych. Już przed naszą erą znany chiński historiograf Sima Qian pisał, że „gra aktora może zmienić politykę kraju”⁴³. Nie inaczej jest dziś. Wybitny znawca chińskiej kultury widowiskowej, Constantine Tung, bez wahania stwierdza, że „żaden dramat w historii jakiegos innego kraju świata nie był tak często i tak bezpośrednio angażowany i wykorzystywany w ideologicznych waśniach, czystkach politycznych, masowych kampaniach i zmaganiach na wysokim szczeblu, jak teatr Chińskiej Republiki Ludowej”⁴⁴. Fakt, iż twórcy nowoczesnego dramatu chińskiego posługiwali się poetyką teatru masowego, jest zdaniem tego badacza bezpośrednio uwarunkowany rewolucją komunistyczną, która uczyniła z niego ściśle zintegrowaną część działań politycznych i militarnych. *Gong-nong-bing xiju*, czyli przedstawienia o robotnikach, rolnikach i żołnierzach stały się gigantycznym, czarodziejskim lustrem, w którym cały naród mógł podziwiać swoje wyidealizowane oblicze i za pomocą których politycy sprawowali „rządy dusz”.

Jeszcze przed utworzeniem Chińskiej Republiki Ludowej Mao Zedong stanowczo stwierdzał w swym przemówieniu adresowanym do artystów:

Sztuka dla sztuki [...] niezależna od polityki, po prostu nie istnieje. W społeczeństwie klasowym, w którym klasy i partie ścierają się ze sobą, sztuka musi być podporządkowana interesom klasowym i interesom partyjnym, musi być podporządkowana politycznym wymaganiom tej klasy i partii, która w okresie rewolucji ma spełnić rewolucyjne zadanie⁴⁵.

Faktycznie sztuka i polityka pozostają ze sobą sprzężone, ponieważ: „Sztuka i literatura podporządkowując się polityce, wywierają na nią jednocześnie olbrzymi wpływ”⁴⁶.

⁴³ Q. S i m a, *Anecdotes of Comedians*, [w:] *Chinese Theories of Theater...*, s. 20.

⁴⁴ C. T u n g, *Introduction. Tradition and Experience of the Drama of the People's Republic of China*, [w:] *Drama in the People's Republic of China...*, s. 1.

⁴⁵ Przemówienie wygłoszone na otwarciu zjazdu pisarzy i artystów w Jenanie dn. 23 maja 1942 roku, [w:] T. M a o, *O zadaniach artysty i pisarza*, przeł. W. Jedlicka, M. Skibniewska, Warszawa 1950, s. 37.

⁴⁶ *Ibidem*.

W roku 1970 Joseph Norman Wilkinson, charakteryzując ówczesny teatr chiński, pisał:

W przeciwieństwie do zachodniego dramaturgów, chiński dramaturg zawsze musi wysławiać „tróję”: Mao Zedonga, Partię i masy ludowe. Jeśli to trio nie „inspiruje” go do napisania „politycznego pamfletu w dramatycznej formie” – jego praca nie może zostać zaakceptowana. Dramaturgowie zawsze byli ludźmi, którzy mają dużo do powiedzenia. Chińscy dramaturgowie mają obecnie „coś politycznego” do powiedzenia, na tym jednak kończy się efektywność ich głosów⁴⁷.

4.1. Idea masowości w teatrze podczas wojny oporu przeciw Japonii

Wraz z początkiem wojny oporu przeciw Japonii, w roku 1937, zaczęła się kształtować nowa koncepcja sztuki narodowej. W grudniu 1937 roku powołano ogólnochińskie Stowarzyszenie Teatralne Przeciwko Wrogowi, którego zadaniem było m. in. „Szerzenie propagandy przeciwko wrogowi pomiędzy szerokimi masami ludowymi w całym kraju. Najbardziej efektywnym narzędziem jest tu bez wątpienia dramat – wszystkie rodzaje dramatu”⁴⁸.

Nową, rewolucyjną rolę chińskiego dramatu masowego jako pierwszy zdecydowanie określił w maju 1942 roku towarzysz Mao Zedong w swoich *Dyskusjach o literaturze i sztuce na Forum w Yan'anie*⁴⁹, powierzając teatrowi kluczową rolę w walce o komunistyczne jutro. Rewolucyjna sztuka miała być, zdaniem Mao, „skuteczną pomocą dla wszystkich innych dziedzin [...] rewolucyjnej działalności”. Sfera kultury stać się miała jednym z frontów masowej walki. W przemówieniu z 2 maja 1942 roku Mao nawoływał do utworzenia „armii kulturalnej”, ponieważ jak mówił: „samo wojsko nie wystarczy” i „musimy te dwie siły stopić w jedną”.

Nasza literatura i sztuka powinny sławić masy ludowe, ich pracę i walkę, armię ludową i partię. [...] Nasze stanowisko jest stanowiskiem proletariatu i mas pracujących. [...] Nie ulega wątpliwości, że artyści i pisarze powinni nadal zajmować się swoją pracą twórczą, ale ich pierwszym i naczelnym obowiązkiem jest poznawać lud i zrozumieć jego sposób życia i myślenia. [...] Ażeby osiągnąć to zespolenie, musimy zacząć od poznania języka, którym mówią masy. [...] Pisarze i artyści muszą też studiować nasze społeczeństwo – muszą poznać różne klasy społeczne, ich wzajemny stosunek, warunki ich życia, ich postawę, ich psychologię⁵⁰.

⁴⁷ J. N. Wilkinson, *The Plays and Playwrights...*, s. 251.

⁴⁸ *Zhongguo huaju*, red. T. Han i in., s. 305–307, cyt. za: C. Mackerras, *Theatre and the Masses*, [w:] *Chinese Theatre...*, s. 152.

⁴⁹ Zjazd trwał od 2 do 23 V 1942 roku, a wzięło w nim udział ponad 200 uczestników.

⁵⁰ *Przemówienie wygłoszone na otwarciu zjazdu pisarzy i artystów w Jenanie dn. 2 maja 1942 roku*, [w:] T. Mao, *O zadaniach artysty...*, s. 7–15.

Podczas jenańskiego zjazdu, w przemówieniu z 23 maja 1942 roku, Mao z kolei określił „naczelne zagadnienie” dla artystów, którym miała być „praca dla mas”. Jego zdaniem bowiem, nawet w dziełach artystów pracujących na terenach walk z Japończykami nader często widać „zupełne oderwanie się od potrzeb mas i całkowite niezrozumienie potrzeby walki”⁵¹. Mao był całkowicie przekonany, że tylko praktyczne uczenie się życia mas ludowych pozwala artyście właściwie odzwierciedlić życie ludu w sztuce⁵². Nauka ta ma uświadomić artyście, że sztuka dla mas tylko w niewielkim stopniu korzystać może z „procesu stylizacji i zróżnicowania środków wyrazu”. W przeciwnym razie stałaby się niedostępna. Robotnikom, chłopom i żołnierzom potrzeba „jak najprzystępniejszych dzieł literackich i artystycznych, które by pobudziły ich zapał bojowy, podtrzymywały ich wiarę w zwycięstwo, utrwaliły ich jedność wobec wroga”⁵³. Swoje *exposé* w Yan’anie Mao kończył następującą pointą:

Za hasło może nam tu posłużyć wiersz Lu Sina:

*Bez zmrużenia oczu spoglądać zimno i surowo w twarz
tysiąca wrogów,
Ale pochylić głowę i poddać kark jak bawół wobec
dziecka*

Tysiące wrogów mamy przeciw sobie. Choćby jednak ci wrogowie toczyli walkę najzłośliwiej i najokrutniej, nie ugniemy się przed nimi. Dzieckiem z wiersza – jest proletariat, lud, masy. Każdy komunista, każdy rewolucjonista, każdy artysta i pisarz powinien za przykładem Lu Sina stać się pokornym „bawołem” proletariatu, ludu i mas, ofiarować im samego siebie, służyć im do końca dni swoich. Intelktualiści powinni przyłączyć się do mas i służyć im⁵⁴.

Zalecenia Mao Zedonga, wyrażone na jenańskim zjeździe, szybko znalazły odzew w praktyce. Pomimo przeszkód propagandowe przedstawienia rozpowszechniły się na wszystkich terenach kontrolowanych przez komunistów. Pod koniec roku 1943 w samym granicznym regionie prowincji Hebei i Shanxi istniało 1381 wiejskich trup teatralnych⁵⁵. Partii szczególnie zależało na rozwinięciu ruchu amatorskich twórców teatralnych, dostosowanego do struktury chińskiego społeczeństwa, którego większość zawsze stanowili rolnicy.

Bezpośrednio po zakończeniu wojny japońsko-chińskiej rozpoczęła się chińska wojna domowa między komunistami a Guomindangiem. Istniejące w armii Walczącej Stowarzyszenie Dramatyczne (*zhandou jushe*) zostało po-

⁵¹ Przemówienie wygłoszone na otwarciu zjazdu pisarzy i artystów w Jenanie dn. 23 maja 1942 roku, [w:] T. M a o, *O zadaniach artysty...*, s. 20–25.

⁵² *Ibidem*, s. 30–35.

⁵³ *Ibidem*, s. 32.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 53.

⁵⁵ C. T u n g, *Introduction. Tradition...*, s. 2.

dzielone na sześciuosobowe grupki, które wysyłano do różnych jednostek, aby dawały tam przedstawienia propagandowe. Podobnie aktorów posyłano, aby pomagali we wdrażaniu reformy rolnej.

4.2. Komunizm a idea teatru masowego

Gdy w 1921 roku powstała Chińska Partia Komunistyczna, jej liderzy szybko zauważyli wartość dramatu i teatru. W latach 1924–1927 organizowano specjalne zespoły teatralne, których celem była rewolucyjna propaganda. W programie utworzonej w 1931 roku Chińskiej Ligi Lewicowych Dramaturgów pisano:

Musimy wejść głęboko między proletariackie masy w miastach. Musimy wspierać ruch proletariackiego dramatu trzema metodami: za pomocą niezależnych przedstawień naszej Ligi, pomagając w działaniu towarzyszy robotników, lub łącząc ze sobą przedstawienia naszej Ligi z przedstawieniami towarzyszy robotników. Przejmowane przez nas wzory przedstawień muszą być dostosowane do intelektualnego poziomu i całkowicie zrozumiałe przez masy robotników⁵⁶.

Po utworzeniu Chińskiej Republiki Ludowej w 1949 roku Biuro Propagandy Komitetu Centralnego Chińskiej Partii Komunistycznej 7 listopada wydało rezolucję⁵⁷, w której stwierdzano, że *huaju* (nowoczesny dramat mówiony) i *geju* (nowoczesny dramat śpiewany i ludowa opera) o odpowiedniej treści i formie należy uznać za najbardziej skuteczny środek służący mobilizacji mas ludowych do walki. Dramat musiał również stać się jedną z form aktywności we wszystkich jednostkach armii oraz na obszarach objętych jej kontrolą. Przejęty z Zachodu „dramat mówiony” ze względu na – nieznaną tradycyjnemu teatrowi chińskiemu – publicystyczną wręcz umiejętność opisywania czasów współczesnych – stał się niezwykle efektywnym narzędziem bieżącej propagandy. „Z tego względu [chiński] dramat mówiony musiał również stać się formą sztuki popularnej”⁵⁸. Proces ten wspomogło uprzednie ożywienie *huaju* w latach 1937–1945, co wyraziło się w ogromnej – przekraczającej dwa i pół tysiąca – liczbie zespołów⁵⁹. W ChRL teatr podjął zadanie

⁵⁶ *Zhongguo huaju...*, s. 305–307, cyt. za: C. Mackerras, *Theatre and the Masses...*, s. 148.

⁵⁷ *Zhonggong Zhongyang Xuanchuanbu Guanyu Zhixing Danndgde Wenyi Zhengcede Jueding* (Rezolucja Biura Propagandy Komitetu Centralnego Chińskiej Partii Komunistycznej, dotycząca polityki związanej z literaturą i sztuką), Beijing 1959, podaję za: C. Tung, *Tradition and Experience of the Drama...*, s. 2.

⁵⁸ A. Hsia, *Huang Zuoling's Ideal of Drama and Bertold Brecht*, [w:] *Drama in the People's Republic...*, s. 155. W artykule tym Hsia tłumaczy również, jakie konsekwencje miał fakt, że dramat mówiony został zapożyczony z Europy właśnie wtedy, gdy panował tam sceniczny realizm i naturalizm.

⁵⁹ I. Łabędzka, *Od dramatu mówionego do teatru awangardowego w Chinach*, „Czas Kultury” 1997, nr 3.

dotarcia do zbiorowej świadomości całego społeczeństwa. Jak trafnie zauważa amerykańsko-chińska badaczka Xiaomei Chen: „Bliska identyfikacja teatru z narodem/państwem i jego masową publicznością sięgnęła zenitu w czasach socjalistycznych, od lat 50. do początku lat 60.”⁶⁰.

W czerwcu 1950 roku Guo Moruo, przewodniczący Komitetu Kultury i Oświaty Centralnego Rządu ChRL, w swoim sprawozdaniu wygłoszonym na drugiej sesji Komitetu Narodowego Ludowej Konsultatywnej Rady Politycznej, stwierdzał z dumą, że „[...] istnieje 400 zespołów teatralnych przy większych jednostkach wojskowych lub podlegających miejskim albo prowincjonalnym władzom. Do zespołów tych należą aktorzy, muzycy, tancerze, śpiewacy itd. w liczbie około 40 000 osób”⁶¹.

W lipcu 1950 roku powołano Komitet do Spraw Reformy Dramatu. Od września do października tego samego roku przeciwko starej operze przeprowadzono drastyczną kampanię. Setki tytułów zostały zakazane. Ktoś musiał zająć się dopasowaniem starych sztuk do nowej ideologii. Do tego potrzebna była nieznana dotąd w Chinach funkcja reżysera. Zapożyczono ją ze Związku Radzieckiego. W 1953 roku Chiny gościły wielu tamtejszych pedagogów teatralnych. Warto dodać, że w 1956 roku delegację do Chin wysłały władze Polski. Znaleźli się w niej Bohdan Korzeniewski i Franciszek Czerny, których władze chińskie zaprosiły na festiwal współczesnych sztuk w charakterze jurorów.

Przygotowano ten festiwal przy pomocy instruktorów radzieckich. [...] Tych nowych znaków publiczność chińska nie potrafiła odczytać. Nie rozumiała na przykład, co znaczą drzwi. W teatrze chińskim nigdy nie było czegoś takiego. Zupełnie wystarczyło podniesienie nogi dla zaznaczenia wysokiego progu. Aktor znajdujący się na wolnej przestrzeni głaszał brodę po wierzchu, z góry na dół, by nie podwiewał jej wiatr, a aktor w zamkniętej przestrzeni głaszał brodę od spodu. Aktorzy chińscy potrafili stworzyć ściany przy pomocy gestu, opierając się o powietrze. Wojownicy po dwóch stronach nieistniejącego muru patrzyli na siebie nie widząc się wzajemnie. Mur tak zaznaczony był prawdziwszy niż mur z tektury. Bardzo się męczyłem w międzynarodowym kolegium oceniającym nowe tekturowe sztuki⁶².

Ogólnochińska Konferencja Pracowników Teatru w roku 1950 jako jeden ze swych naczelných celów określiła „pozyskanie szacunku i uznania ze strony mas ludowych”⁶³. W sprawozdaniu z 1955 roku znany dramaturg Tian Han,

⁶⁰ X. Chen, *Acting the Right Part...*, s. 9.

⁶¹ M. Ku o, [Guo Moruo], *Oświata i kultura w nowych Chinach. Sprawozdanie wygłoszone 17 czerwca 1950 r. na 2 sesji Komitetu Narodowego Ludowej Konsultatywnej Rady Politycznej*, Warszawa 1951, s. 13.

⁶² M. Szejnert, *Sława i infamia. Rozmowa z Bohdanem Korzeniewskim*, „Aneks” 1988, s. 115. Serdecznie dziękuje pani prof. Annie Kuligowskiej-Korzeniewskiej za wskazanie mi tego świadectwa.

⁶³ J. N. Wilkinson, *The Plays and Playwrights...*, s. 71.

pełniący wówczas funkcję przewodniczącego Chińskiego Zrzeszenia Dramaturgów, podawał, że od roku 1953 Ministerstwo Kultury skutecznie zmobilizowało państwowe i półprywatne trupy teatralne do występów po wsiach, w fabrykach, kopalniach, na placach budowy i w miejscach robót drogowych. W samym tylko 1953 roku, państwowe trupy teatralne dały ponad 41 tysięcy przedstawień dla publiczności liczącej łącznie ponad 45 milionów ludzi. Spośród tych pokazów 5200 dano w fabrykach i kopalniach (dla blisko 8 milionów widzów), ponad 2500 po wsiach (dla nieco ponad 4 milionów widzów), w armii z kolei zagrano ponad 5600 (dla 7 360 000 żołnierzy). Kolejny rok przyniósł trzydziestosześcioprocentowąwyżkę wydajności: 57 tysięcy przedstawień obejrzało ponad 62 miliony widzów (o 37% więcej niż w roku 1953). Wzrost ten dotyczył przede wszystkim pokazów w fabrykach i kopalniach, gdzie w porównaniu z rokiem 1953 dano o 78% więcej przedstawień⁶⁴.

Liczba przedstawień była również sprawą kluczową w roku 1958. Wprowadzona przez Mao polityka Wielkiego Skoku – czyli dążenie do niewiarygodnych wyników produkcyjnych – wymagała od dramatopisarzy przedkładania ilości nad jakość. Tian Han nawoływał wówczas każdego artystę do napisania piętnastu sztuk na poparcie tej politycznej inicjatywy⁶⁵. Jemu samemu jednak nie udało się ukończyć nawet jednej. Lata pięćdziesiąte w istocie były czasem rozkwitu teatru. Liczba profesjonalnych trup teatralnych wzrosła wówczas trzykrotnie. Nastroje te zaznaczyły się w słowniku komunistycznej propagandy takimi sloganami, jak „Chiny teatralnym krajem numer jeden w historii ludzkości”.

W roku 1962 we wszystkich szkołach teatralnych zniesiono kursy teorii dramatu, a także historii teatru obejmujące wszystkie przedstawienia zachodnie oraz te rodzime, które powstały za czasów lub pod wpływem Ruchu 4 Maja. Odtąd wszelkie wysiłki kierowano na propagowanie dramatów o współczesnej tematyce. Pierwsze rezultaty tej polityki obejrzeć można było już na Wschodniochińskim Szkoleniowym Festiwalu Dramatu Mówionego (*Huadongqu huaaju guanmo zanchuhui*), który odbywał się w Szanghaju od 25 grudnia 1963 do 22 stycznia 1964 roku. Podczas tej imprezy zagrano trzynaście pełnospektaklowych sztuk i siedem jednoaktówek (wszystko napisane w 1963). Uczestniczyło w nim dziewiętnaście trup teatralnych z rozmaitych prowincji i jednostek armii regionu wschodniochińskiego. Niektóre ze sztuk, jak *Hymn o Smoczej Rzece* (*Longjiang song*) przekształcono później za czasów Rewolucji Kulturalnej w tzw. opery modelowe. Festiwal ten stał się również pierwszym pokazem siły grupy działaczy kulturalnych, którzy doszli następnie do władzy w okresie tej dramatycznej rewolty. Na ich czele stała osławiona żona Mao, Jiang Qing.

⁶⁴ C. T u n g, *Introduction. Tradition and Experience of the Drama...*, s. 4.

⁶⁵ *Ibidem*, s. 6.

5 czerwca 1964 roku rozpoczął się Szkoleniowy Festiwal Opery Pekińskiej o Współczesnej Tematyce (*Jingju xiandaixi guanmo yanchu dahui*). Podczas trwającej blisko dwa miesiące imprezy 29 zespołów z 18 prowincji i regionów autonomicznych odegrało 35 nowych oper pekińskich dla publiczności liczącej w sumie nie mniej niż 200 tysięcy w samym Pekinie, nie licząc widzów transmisji telewizyjnej. W festiwalowym „szkoleniu” wzięło udział ponad 5000 „uczniów”. Jak słusznie komentuje Trevor Thomas Hay, impreza ta była doskonałym sposobem na pozyskanie i zmobilizowanie mas ludowych⁶⁶.

Tym jednym posunięciem zamieniono formę tradycyjnego teatru chińskiego (będącą produktem wiekowego feudalnego społeczeństwa) na nowy gatunek widowiska, który podczas Rewolucji Kulturalnej nazwano „przedstawieniami modelowymi” (*yangbanxi*). Na festiwalu zagrano m. in.: *Iskry pośród trzciny* (*Ludang huozhong*, przemianowane później na modelowe przedstawienie *Shajiabang*); *Wzgórze Azalii* (*Dujuanshan*); *Czerwoną latarnię* (*Hongdeng ji*); *Zdobycie Góry Tygrysię podstępem* (*Zhiqu weihushan*); *Czerwoną Gwardię Jeziora Hong* (*Honghu chiweidui*); *Czerwony Oddział Kobiecy* (*Hongse niangzijun*); *Nigdy nie zapomnij* (*Qianwan buyao wangji*) oraz *Jie Zhenguo*.

Socjalistyczna polityka kulturalna zaowocowała nie tylko operowymi dziełami modelowymi, ale i innymi teatralnymi i parateatralnymi przedsięwzięciami. One również – choć nieco inaczej – wykorzystywały ideę masowości. W roku 1964 na przykład w wielu miastach weszło w modę wystawianie wielkich widowisk galowych. W piętnastą rocznicę ustanowienia ChRL wystawiono słynne widowisko *Wschód jest czerwony* z obsadą sięgającą 3000 osób. Jego tematem były chińskie zmagania rewolucyjne ostatniego ćwierćwiecza. O rozmachu niech zaświadczy choćby liczba trzydziestu trzech zmian dekoracji i trzydziestu pięciu pokazanych w nim tańców.

W roku 1966 utworzono chińską Gwardię Czerwoną, która stała się wkrótce nie tylko elementem represji społecznych, ale i wielkim, „zbiorowym aktorem” ulicznego teatru masowego, jakim były polityczne parady na placu Tian'anmen. W czasie od 18 sierpnia do 26 listopada 1966 roku Mao organizował spektakle osiem razy, w sumie robiąc galowy przegląd paradujących przed nim 12 milionów lojalnych czerwonogwardzistów. Ci wielcy statyści totalitarnego widowiska udawali się następnie w trasę po całych Chinach, gdzie już w sposób aktywny szerzyli kult Mao w licznych, pełnych entuzjazmu publicznych przemówieniach.

Mao z całą pewnością pobił wszelkie światowe rekordy dotyczące podobnych militarnych przeglądów i narodowych parad – w latach sześćdziesiątych 12 milionów ludzi stanowiło 1,6 procenta całej chińskiej populacji. W 1966 w samym tylko dniu Święta Narodowego 1 Października Mao przyjął na Placu Tian'anmen półtora miliona czerwonogwardzistów. [...] Nie można przecenić dramatycznej intensywności i teatralności działań głównych aktorów

⁶⁶ *Ibidem*, s. 172.

Rewolucji Kulturalnej. Podczas słynnych ośmiu przeglądów Gwardii Czerwonej Mao ukazywał się wraz ze wschodzącym słońcem, dokładnie o piątej rano, z towarzyszeniem podniosłej muzyki *Wschód jest czerwony*. Odziany w zielony mundur, stawał pośrodku mównicy i machał do milionów czerwonogwardzistów. Teatralnie przechadzając się najpierw w kierunku wschodniego krańca mównicy, a następnie zachodniego jej krańca, odpowiadał na objawy entuzjazmu swej publiczności, wielokrotnie powtarzając zawołanie „Sto lat Gwardii Czerwonej!” oraz „Sto lat wielkiej Rewolucji Kulturalnej!”. [...] Mao sam w sobie [...] stanowił spektakl dla mas, istny pokaz jednego aktora. Obie strony brały udział w grze i oglądaniu gry, choć w początkowym stadium Rewolucji Kulturalnej Mao był głównym projektantem pokazu, przeciągając na swą stronę miliony ludzi, którzy byli jednocześnie zwolennikami i pełnymi pasji uczestnikami jego rewolucyjnego dramatu⁶⁷.

4.3. Modelowe dzieła sceniczne i teoria dramatu rewolucji kulturalnej

Termin „opera modelowa” został użyty przez Jiang Qing po raz pierwszy w odniesieniu do sztuki *Czerwona Skala* (*Hongyan*). W roku 1965 nakazała ona próby oraz domagała się scenariusza, a po ich obejrzeniu zadeklarowała, że jest to „modelowa” wersja dzieła – wprowadzając w obieg to sformułowanie⁶⁸. Na przełomie wiosny i lata 1967 roku zaczęto oficjalnie promować tzw. pierwszą grupę ośmiu dzieł modelowych. Siedem z nich w sposób bezpośredni ukazywało walkę rewolucyjną. Znalazły się pośród nich dość osobliwe gatunki: zarówno zmodernizowane opery pekińskie, jak zsinizowane i unowocześnione balety w stylu zachodnim oraz symfonie.

Wielka Proletariacka Rewolucja Kulturalna (1966–1976) rozpoczęła się w teatrze i teatr pozostał w czasie jej trwania kluczową kwestią. Inicjującym ją wydarzeniem była krytyka przedstawienia opery pekińskiej autorstwa Wu Han, zatytułowanej *Zdymisjonowany Hai Rui* (*Hai Rui Baguan*, 1960) dokonana 10 listopada 1965 przez Yao Wenyuan. Przedstawienie to odebrano jako protest przeciwko decyzji Mao o zdymisjonowaniu ministra obrony, Peng Dehuai, który považał się krytykować politykę wielkiego wodza.

W okresie Rewolucji Kulturalnej oficjalny repertuar teatrów opierał się zaledwie na ośmiu rewolucyjnych przedstawieniach modelowych (*geming yangbanxi*), które miały przy tym bardzo podobną treść. Owa treść była jednak sprawą kluczową. Ciekawym przejawem idei masowości wyrażającej się w dyktaturze myśli kolektywnej była w komunistycznych Chinach praktyka zbiorowego autorstwa sztuk.

W istocie w minionych pięciu latach [tj. 1965–1970 – przyp. M. S.] bardzo niewiele dzieł stworzonych zostało przez indywidualnych dramatopisarzy. Kolektywizm, masowa współpraca

⁶⁷ X. Chen, *Acting the Right Part...*, s. 53–55. W tym samym miejscu Chen przeprowadza również ciekawą analizę porównawczą politycznego teatru Chin i faszystowskich Niemiec.

⁶⁸ *Ibidem*, s. 192.

– to technika używana do produkcji dramatów. Na przykład w 1968 pojawiła się nowa sztuka w sześciu scenach o chińskiej marynarce wojennej, zatytułowana *Nocna bitwa morską*. W przypisach do tego tekstu czytamy: „Napisane przez sekcję dramatyczną zespołu kulturalnego departamentu politycznego marynarki wojennej”⁶⁹.

Praktyka taka stanowiła nie tylko zamach na indywidualność dramatopisarzy. Odwzorowywała również na polu sztuki konflikty społeczne. Zbiorowe pisanie oznaczało bowiem wzajemną kontrolę. Naturalnie w każdym zespole mógł być ktoś, kto ową kontrolę sprawował z ramienia partii. Indywidualność pisarską dodatkowo tłumili wymagania pisania na ściśle określone, polityczne tematy, tzw. ważne i doniosłe tematy (*zhongda tica*). Korzeni tej praktyki można doszukiwać się jeszcze we wskazówkach, jakie dawał artystom Mao Zedong na jenańskim zjeździe w roku 1942: „Istnieją dzieła pisane dla własnej przyjemności i przeznaczone dla nielicznego grona znawców; takie utwory, o ile nie wręcz szkodliwe, są w każdym razie bez znaczenia dla ludu. [...] Masy nie uznają hermetycznej twórczości pięknoduchów...”⁷⁰. Pisanie dramatów stało się w końcu procedurą, w której w istocie mogły brać udział masy ludowe. W czasie prób aktorzy wyrażali swoje obiekcje, a reżyserzy zgłaszali pytania. Druk tekstu bynajmniej nie oznaczał końca pracy. Każdy czytelnik dramatu mógł napisać list i wyrażając swą opinię zdecydować o zmianie scenariusza. Jak podaje Xiaomei Chen, na przykład opinia szanghajskich robotników bezpośrednio zaważyła na kształcie *Dziewczyny o białych włosach*. Jeden z robotników nie rozumiał sceny, w której Yang Bailao próbuje popełnić samobójstwo, zamiast zemścić się i zabić właściciela ziemskiego. Pod wpływem jego komentarza zmieniono scenariusz tak, że bohater nie popełnia samobójstwa i trzy razy próbuje się zemścić, zanim zostaje pobity na śmierć⁷¹.

Początkowo w teorii i praktyce modelowych oper często na scenie królował jeden bohater – supergwiazda. W samym okresie Rewolucji Kulturalnej praktyka ta zaczęła być krytykowana. Uważano bowiem, że w ten sposób pominięta zostaje kwestia politycznych i społecznych relacji między partią, armią a masami ludowymi. Liczyły się tylko masy, stąd pojedynczy bohater jawił się jako wybryk społeczny. Teatr modelowy miał pokazać iluzję świata, w którym główną siłą napędową historii są masy ludowe, tylko im przypisywano możliwość zmieniania losów świata.

Cała oprawa teatralna, scenografia i muzyka podporządkowana była prezentacji modelowych bohaterów. Plastyczna strona *geming yangbanxi* stanowiła część większej całości wizualnej wyobraźni, której pozostałymi skła-

⁶⁹ J. N. Wilkinson, *The Plays and Playwrights...*, s. 251.

⁷⁰ Przemówienie wygłoszone na otwarciu zjazdu pisarzy i artystów w Jenanie dn. 23 maja 1942 roku, [w:] T. Mao, *O zadaniach artysty...*, s. 36.

⁷¹ X. Chen, *Acting the Right Part...*, s. 87.

dowymi były popularne malarstwo i masowo powielane plakaty rewolucyjne, na których widnieli protagoniści modelowych oper. Xiaomei Chen wspomina:

Wciąż pamiętam podniecenie, jakie mnie ogarnęło, gdy jako szesnastoletnia dziewczynka mieszkająca w północnej dziczy prowincji Heilongjiang, dostałam od mamy na urodziny album z fotografiami z modelowego rewolucyjnego baletu *Czerwony oddział kobiety*. [...] Szczególnie uderzyły mnie zdjęcia (które stały się bardzo popularnymi plakatami) Wu Qinghua, rewolucyjnej bohaterki, której długie, proste nogi i wdzięczne ciało oparło się nikczemnemu właścicielowi ziemskiemu. [...] Dla chińskiej publiczności tego okresu te wcielenia młodości, piękna, gracji, pasji i energii ukazane na plakatach i innych dziełach sztuki stanowiły rzadkie dekoracje, które można było zobaczyć w miejscach publicznych i domach prywatnych. Jako takie, można by je oglądać z taką samą intensywnością jak wizerunki Rity Hayworth i Marilyn Monroe, którym towarzyszą portrety atrakcyjnego Przewodniczącego Mao. Kombinacja tych dwóch rodzajów wizerunków [...] skusiła niezliczone masy zarówno kobiet jak mężczyzn do przyłączenia się do Rewolucji Kulturalnej. W sposób mało subtelny wykorzystując erotykę [...] wzbudzało uczucia patriotyczne, wzniecono krucjatę i ustanowiono rewolucyjną dynastię. [...] Dziś, spoglądając wstecz, zdaję sobie sprawę, że fakt, iż tak ceniłam te fotografie, związany był z ich zmysłową atrakcyjnością, pomimo tego, że była ona przysłonięta ideologicznie poprawną historią oraz wyposażała kobiety ciała w „męski duch”.

Choć opery modelowe uważano za najwyższy przejaw sztuki proletariackiej, nie były one bynajmniej tworzone przez proletariat. Proletariat był ich adresatem, a nie nadawcą. Były one typowym przykładem teatru masowego wcale nie tworzonego przez masy. Rząd kładł nacisk na rozwój masowej sztuki amatorskiej – jej zadaniem było jednak faktycznie jedynie powielanie wielkiego wzoru oper modelowych.

Rewolucja Kulturalna była też naturalnie rodzajem społecznego teatru ulicznego. Z tej perspektywy grane wówczas modelowe opery postrzegać można jako teatr w teatrze. Trafniejsza wydaje się jednak interpretacja, wedle której teatr na scenie i teatr życia publicznego wzajemnie się odzwierciedlały i obopólnie zasilaly. Taki teatr był prawdziwie masowy.

4.4. Teatr chiński po roku 1976

Oblicze chińskiego teatru masowego i życie teatralne Chin znacznie zmieniło się po śmierci Mao Zedonga (9 sierpnia 1976). W przeciwieństwie do okresu Rewolucji Kulturalnej, kiedy to – jak często powiadano – „osiemset milionów ludzi oglądało osiem modelowych sztuk”, lata 1978–1979 przyniosły prawdziwy renesans dramaturgii.

Często można spotkać twierdzenie, że rewolucyjny teatr modelowy na dobre ustalił strategię nowoczesnej chińskiej estetyki scenicznej i stał się wzorem, wedle którego do dziś wielu chińskich widzów odbiera teatralny przekaz. Ponieważ z czasem nowy teatr musiał być tworzony dla widzów

o nowej wrażliwości, to nieuchronne stały się poszukiwania nowego sposobu scenicznego przekazu. Jak zauważa William Huizhu Sun:

Przed Rewolucją Kulturalną większość ludzi przyzwyczajona była do biernego odbioru propagandy. Jeśli chodzi o dramat, wystarczyły im przedstawienia dające oczywiste odpowiedzi. Zarówno system Mei, jak Stanislawskiego dobrze się do tego nadawały. Po upadku bandy czworga w 1976 ludzie zamienili pasywną akceptację na aktywne myślenie i nauczyli się zadawać pytanie „dlaczego?”⁷².

Prawdziwy rozkwit działalności teatralnej przypada na lata 1980–1981. W roku 1980 przygotowano ogółem 2524 produkcje teatralne, z czego 2209 tradycyjnych dramatów, 176 dramatów mówionych, 76 oper w stylu zachodnim i 63 przedstawienia lalkowe. W tym czasie drukiem ogłoszono w chińskich czasopismach teatralnych 275 nowych sztuk (w tym 139 *xiqu*, 114 *huaju* i 2 dramaty lalkowe). W kolejnym roku liczba publikacji wzrosła o 45%. Przytaczający te dane Daniel S. P. Yang stwierdza, iż „cała ta statystyka sugeruje, że w Chińskiej Republice Ludowej, przynajmniej w 1980, 1981 i 1982, teatr był w pełni rozkwitu”⁷³. Badacz ten zaświadcza również, że jak dowiedział się od urzędnika z Ministerstwa Kultury, w roku 1981 w samym Pekinie (Beijing) istniało 130 scen teatralnych. Odwiedzająca je publiczność teatralna była prawdziwie egalitarna. Nawiasem mówiąc, w tych latach wiele osób wciąż jeszcze donaszało stare „uniformy” z czasów Rewolucji Kulturalnej, na widowni tworzyli oni zatem szaro-granatowy jednolity tłum. Egalitarny „teatr dla mas” możliwy był również z powodu łatwej dostępności i niskich cen biletów. „Znajomościami” należało się posłużyć jedynie przy zakupie biletów na przedstawienia z udziałem największych gwiazd. Jak podaje Yang, ceny wahały się od ekwiwalentu półtora dolara amerykańskiego na przedstawienie galowe do trzydziestu centów za przeciętny wieczór teatralny w średniej wielkości mieście.

Biorąc pod uwagę, że miesięczne pensje w fabrykach wynoszą od 30 \$ do 40 \$, a na czynsz i usługi wydaje się najwyżej 4 \$, bilety uważa się za coś, na co można sobie spokojnie pozwolić. Widzowie w ChRL mają również możliwość oglądania darmowych przedstawień. [...] Uczestniczyłem w pierwszorzędnym przedstawieniu opery pekińskiej w Beijing, na którym wszystkie miejsca wykupione zostały przez pobliskie fabryki dla ich pracowników. Trupy teatralne regularnie mają też tournée w odległe krańce kraju⁷⁴.

W latach 1983–1984 wybuchła nowa kampania przeciwko „burżuazyjnej dekadencji” i „duchowemu zepsuciu”. W jednym z artykułów prasowych

⁷² W. H. S u n, *Mei Lanfang, Stanislavsky and Brecht*, [w:] *Drama in the People's Republic of China...*, s. 144.

⁷³ D. S. P. Y a n g, *Theatre Activities in Post-Cultural Revolution China*, [w:] *Drama in the People's Republic of China...*, s. 166.

⁷⁴ *Ibidem*, s. 173.

z 1983 roku przypominało, że artyści i literaci „muszą mieć pełną świadomość swego świętego obowiązku i podejmując organizacyjne reformy winni przede wszystkim brać pod uwagę 800 000 000 mieszkańców wsi”, którzy stanowią cztery piąte całej populacji – żadne rozwiązania społeczne nie mogą ich zatem lekceważyć⁷⁵.

Jak podaje włoski badacz, Nicola Savarese „Państwowe Biuro Statystyczne ogłosiło, że w marcu 1985 roku liczba zespołów zawodowych w Chinach wzrosła do 3397, a działało w nich 220 tysięcy artystów i pracowników technicznych (dla porównania: podczas kontroli w ostatnich miesiącach «rewolucji kulturalnej» w 1976 roku doliczono się 2514 zespołów)”⁷⁶. Od roku 1985 notuje się jednak spadek liczby widzów teatralnych w Chinach, szczególnie na przedstawieniach *xiqu*. Wydaje się, że rok ten można uznać za pewną cezurę w procesie prowadzącym do schyłku chińskiego teatru masowego epoki komunizmu. „Podczas moich dwóch ostatnich wizyt w 1985 – pisze Yang – powiedziano mi, że prawie wszystkie rodzaje przedstawień teatralnych – zarówno dramat mówiony, opera, balet, jak dramat tradycyjny – ucierpiały z powodu znacznego spadku widowni. [...] Ta «Wielka Depresja» zdaje się być teraz powszechnym zjawiskiem w całym kraju”⁷⁷. Jako powody tejże zapaści Yang podaje ekspansję kolorowej telewizji z jednej strony oraz kres rządowych subsydiów, które jak dotąd gwarantowały socjalistycznym instytucjom teatralnym pełne bezpieczeństwo finansowe. Nie bez wpływu jest też, jego zdaniem, marazm panujący w najmłodszym pokoleniu aktorów, spowodowany obowiązywaniem dość mało motywującego systemu stopni aktorskich. Aktorzy będący w tej samej randze (mający ten sam stopień) otrzymują taką samą pensję, niezależnie od ilości zagranych ról i włożonej w to pracy. Im mniej widzów, tym bardziej daje się odczuć zbyt wielka liczba aktorów. Zjawisko to obserwowano już wcześniej. W roku 1983 był to duży problem w „3400 państwowych zespołach teatralnych zatrudniających ponad 230 000 ludzi, spośród których wielu nie było już zdolnych do wykonywania zawodu”⁷⁸.

Rok 1986 przyniósł głośną eksperymentalną sztukę *Pan Jinlian* autorstwa współczesnego dramaturga Wei Minglun, krytykującą tradycyjny model rodziny chińskiej. „W pewnym momencie pięćdziesiąt teatrów w dwudziestu miastach grało tę sztukę. Wiele artykułów na jej temat ukazało się w stu trzydziestu gazetach i magazynach [...]”⁷⁹. Był to jednak wówczas odosobniony akord masowego zainteresowania teatrem. W erze pomaoistowskiej nie zabrakło jednak masowego politycznego teatru ulicy. Słynna masa-

⁷⁵ C. Mackerras, *Modernization and Contemporary...*, s. 189.

⁷⁶ N. Savarese, *Mei Lanfang i dwudziestowieczny teatr chiński*, [w:] *Mei Lanfang...*, s. 83.

⁷⁷ D. S. P. Yang, *Theatre Activities...*, s. 176.

⁷⁸ C. Mackerras, *Modernization and Contemporary...*, s. 187.

⁷⁹ X. Chen, *Acting the Right Part...*, s. 298.

kra na Placu Tian'anmen w roku 1989 analizowana była przez wielu teatrologów. Jednym z lepszych przykładów zdaje się być artykuł Richarda Schechnera⁸⁰.

W latach dziewięćdziesiątych teatr nareszcie niemal całkowicie uwolnił się od obowiązku politycznego zaangażowania. Wciąż żywa była jednak rewolucyjna tradycja postrzegania dramatu jako narzędzia. Takie instrumentalne traktowanie sceny jest w pewnym stopniu obecne w Chinach do dziś.

Fascynacja dziełami scenicznymi rewolucyjnego teatru modelowego (*geming yangbangxi*) bynajmniej nie wygasła zupełnie. Dużą rolę odegrały tu sentymenty widzów. Tym też tłumaczyć można fakt, że w latach dziewięćdziesiątych z ogromnym entuzjazmem spotkał się powrót na afisz modelowych dzieł, takich jak *Czerwona latarnia*, *Czerwony oddział kobiety*, *Zdobycie Góry Tygrysiej podstępem*, czy *Dziewczyna o białych włosach*. Niektóre z nich pobiły rekordową liczbę 100 przedstawień w sezonie. Tego typu przedstawienia nigdy nie zostały odrzucone przez chińską masową publiczność. W latach dziewięćdziesiątych stały się modne w kręgach studenckich. W marcu 1996 roku na uniwersytecie w Pekinie sześciuset trzynastu studentów zgłosiło się na pierwsze zajęcia nowego kursu poświęconego operze pekińskiej, a po obejrzeniu nagrań oper modelowych deklarowali olbrzymi entuzjazm dla takiego typu sztuki widowiskowej i chęć samodzielnego wystawiania rewolucyjnych dzieł sceniczych⁸¹. Obecnie *geming yangbangxi* grane są na zasadzie kulturowych pamiątek z przeszłości i niektóre stają się wręcz kultowymi przedstawieniami.

Nikomui jednak przez myśl chyba nie przeszło, aby powrócić do lat, w których ta niewiarygodna rzeczywistość teatralna panowała nad ludzkim życiem. Fakty te uzmysławiają nam jednak, jak głęboko zakorzeniona jest w chińskim społeczeństwie potrzeba obcowania z teatrem opartym na masowej idei i masowo wyrażanych emocjach.

⁸⁰ R. S c h e c h n e r, *Ulica jest sceną*, [w:] i d e m, *Przyszłość rytuału*, przeł. T. Kubikowski, Warszawa 2000.

⁸¹ X. C h e n, *Acting the Right Part...*, s. 74.