

Lu Zhou 周露

University of Zhejiang 浙江大学, Hangzhou 杭州, Chiny 中国

ORCID: 0000-0003-1190-8041

Krzysztof D. Szatrawski

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

ORCID: 0000-0003-3124-0384

Druga opera narodowa Chin Źródła i rozwój opery Yue w prowincji Zhejiang

1. Yue i tradycyjna opera chińska

Tradycyjna opera chińska jako forma teatru muzycznego ma długą tradycję sięgającą początków chińskiej cywilizacji. Wczesne formy były proste, łączyły opowieści z udziałem aktora ze śpiewem i tańcem. Z biegiem czasu rozwijano narracje, wzbogacając je równocześnie poprzez łączenie z innymi gatunkami sztuki scenicznej. Podstawowe elementy – muzyka, śpiew i taniec zostały wzbogacone o akrobatykę, sztuki walki, kostiumy i charakteryzację. Rozwijały się także wykorzystywane w tradycyjnej operze chińskiej formy wypowiedzi językowej. Im bardziej skomplikowane były formy teatralne, tym wyższą finezję w obrazowaniu osiągały przedstawienia. Cechy postaci były podkreślone zgodnym z przyjętą konwencją systemem gestów i dykcją oraz scenicznym makijażem i kostiumem. Również symboliczne atrybuty i kolory ułatwiały publiczności identyfikację postaci oraz rozumienie odgrywanych przez aktorów ról. Tradycyjna opera cieszy się w Chinach niezmiennie wysokim zainteresowaniem odbiorców. Długi okres tworzenia tradycji operowej, nawarstwiającej się przez wiele stuleci tematy i wątki sprawiają, że tradycyjna opera chińska jest gatunkiem bogatym i złożonym, toteż jej wykonawstwo jest przedsięwzięciem wysoce skomplikowanym. W niektórych przypadkach przygotowania wymagają wielu lat, aby wykonawcy mogli w pełni zrozumieć swoje role.

Wysokie wymagania stawiane przed wykonawcami oraz usankcjonowana przez tradycję tematyka i forma sprawiają, że tradycyjna opera chińska zajmuje jako sztuka sceniczna uprzywilejowaną pozycję. Cieszy się ona w społeczeństwie chińskim znaczną popularnością. Wśród wielu podgatunków i stylów wykonawczych szczególnie

pozycję zajmuje jedna z najmłodszych form opery chińskiej, opera Yue, która mimo krótkiej historii zdołała zaskarbić sobie znaczną popularność. Powodem rosnącej popularności opery Yue jest połączenie miłosnej tematyki przedstawień z wysmakowanym ruchem scenicznym i subtelnym opracowaniem muzycznym opartym na poetyckich słowach i melodyjnych ariach. Aby przybliżyć istotę tego fenomenu konieczne jest ujęcie opery Yue w kontekście zróżnicowanych tradycji chińskiego teatru muzycznego.

2. Tradycje i wartości chińskiej opery ludowej

Chiński teatr muzyczny istniejący już w czasach starożytnych, głównie jako popularna rozrywka, obejmuje ponad trzysta podgatunków i odmian regionalnych różniących się lokalizacją geograficzną, dialektem, formą inscenizacji i muzyką¹. Jedną z najstarszych form teatru muzycznego były sceny taneczne przedstawiające i opiewające wyczyny zmarłych oraz tańce ku czci bohaterów wojennych. W okresie dynastii Han (206 p.n.e.–221 n.e.) zwycięstwa świętowano tańcami i pieśniami przy akompaniamencie zespołu instrumentalnego. Tworzyły one proste narracje, które w kolejnych stuleciach rozwinęły się tworząc teatralne sztuki *wu* (o tematyce wojennej)². Już w tym okresie istniał w Pekinie teatr operowy dysponujący wyposażeniem pozwalającym na imitowanie wielu zjawisk meteorologicznych, a śpiewaczki i tancerki miały na dworze wysoką pozycję³. Dwór cesarski był pod tym względem wyjątkiem, bowiem aktorzy teatru ludowego cieszyli się generalnie złą reputacją⁴.

Istotną rolę w operze ludowej odrywa zróżnicowanie regionalne – tematyka i kontekst przedstawień są często powiązane z lokalnymi tradycjami. Dialekt i muzyka także są kształtowane odmiennie w zależności od regionu, jakkolwiek w opracowaniu muzycznym można zauważyć silną tendencję do uniformizacji materiału muzycznego, który w większości odmian regionalnych opiera się na ustalonych strukturach określanych mianem czterech głównych tonów (四大声腔): bangziqiang (梆子腔), pihuang qiang (皮黄腔), kunshan (崑曲) oraz yiyang qiang (弋陽腔). Największą popularnością wśród gatunków teatru muzycznego cieszy się opera pekińska (京劇), która należy do nurtu pihuang qiang. W dwudziestym wieku opera pekińska jako najpopularniejszy gatunek teatru muzycznego, została uznana w całych Chinach za

¹ Źródła różnią się w określeniu liczby gatunków. Przyjmujemy ich liczbę jako przybliżoną taką bowiem wskazała Wang Wanna, aktorka Shanghai Yue Opera House. W filmie dokumentalnym stwierdziła ona, że opera chińska liczy 368 gatunków. *Yueju Opera, with actors mostly female, charms Chinese with its sweet lyrics, romantic stories*, produkcja: ShanghaiEye 魔都眼 <https://www.youtube.com/watch?v=GpmfNSI4zLo>

² C. P. Fitzgerald, *Chiny: zarys historii kultury*, PIW, Warszawa 1974, s. 466 i n.

³ M. Granet, *Cywilizacja Chińska*, PIW, Warszawa 1995, s. 378.

⁴ C. P. Fitzgerald, op. cit., s. 474 i n.

operę narodową, a od początku trzeciego tysiąclecia, rosnąca popularność opery Yue wywodzącej się z Shaoxing w prowincji Zhejiang sprawia, że coraz częściej jako druga opera narodowa wskazywana jest opera Yue⁵. Ponadregionalny charakter mają także liczne dawne formy teatru muzycznego: między innymi nuoji oraz konqu. Ustępują one popularności opery pekińskiej i operze Yue, jednak należą do gatunków rozpoznawalnych, a w kontekście estetyczno-historycznego ujęcia źródeł opery Yue mają szczególnie duże znaczenie, związane są bowiem ze wschodnią częścią Chin, a ściślej prowincjami wokół zatoki Hangzhou, a zatem geograficznie powiązane są obszarami, na których powstała również opera Yue.

Opera nuo, albo nuoji (吉劇) jest odrębnym gatunkiem teatru muzycznego. Wywodzi się ze starożytnych tradycji magicznych, chociaż w okresie gdy stała się teatrem muzycznym, utraciła pierwotny kontekst. Kontynuacją starożytnej tradycji jest teatr nuo (儺戲), oparty na widowiskach muzyczno-tanecznych o charakterze zbliżonym do egzorcyzmów, związanych ze starożytnymi obrzędami wypędzania diabła w ostatnim miesiącu chińskiego roku księżycowego. Jest to jedna z najstarszych form tradycyjnych przedstawień teatralnych, była bowiem praktykowana już w okresie dynastii Shang (17–11 w. p.n.e.). Największy rozkwit teatru nuoji miał miejsce w okresie dynastii Zhou (11 w.–256 r. p.n.e.), kiedy ta forma sztuki była rozprzestrzeniona w dolinach rzek Jangcy, Huang He (Żółtej rzeki) i Nenjiang. Późniejszy rozwój innych gatunków tradycyjnej opery wyparł operę nuo z większych ośrodków miejskich. Obecnie zachowuje ograniczoną żywotność głównie w obszarach wiejskich, w których powstały lokalne odmiany: Guizhou, Jiangxi, Anhui, a także w prowincji Yunnan oraz w Autonomicznym Regionie Guangxi Zhuang. Przedstawienia są prezentowane podczas tradycyjnych chińskich świąt.

Tematyka współczesnych przedstawień opery nuo odnosi się do wydarzeń historycznych oraz opowieści ludowych takich jak *Opowieść o trzech królestwach*, *Podróż na Zachód*, *Brzegi wód* i *Historia Królów Smoków*, a z religijno-magicznym charakterem teatru nuo wiąże się poprzez stosowanie wyrażających okrucieństwo masek, strojów i ozdób oraz tajemnych formuł zaklęć i scen o charakterze misteryjnym. Charakterystycznymi cechami opery nuo są taniec wprowadzony na szeroką skalę w okresie dynastii Tang (lata 618-907 n.e.) oraz wywodzący się z okresu dynastii Song (960-1279 n.e.) zwyczaj stosowania masek. Przedstawienia nuoji są jednym z elementów dramatów wywodzących się z tradycji ludowych opartych na radykalnej polaryzacji postaci oraz odwołujących się do najsilniejszych emocji.

Tendencją przeciwstawną wobec nuoji była opera konqu, nie tak starożytna, bowiem wywodząca się z późnego średniowiecza, mimo to należy do najstarszych

⁵ Z. Ying, S. Phiphat, *Education and Literacy in Yue Opera: Historical Development in Shaoxing, Zhejiang Province, China*, "International Journal of Education & Literacy Studies", vol.12 no.1, s.96.

form chińskiego teatru muzycznego. W odróżnieniu od nuoji wymaga od odbiorcy znacznego wyrobienia estetycznego. Śledzenie wątków akcji i zrozumienie licznych aluzji możliwe jest tylko wówczas, gdy widzowie są odpowiednio przygotowani.

Opera konqu (崑曲) rozwinęła się ze stylu muzycznego ukształtowanego w miejscowości Kunshan (obecnie część Suzhou). Kulturowana jest współcześnie w wielu ośrodkach, wśród których wiodącą rolę odgrywa Uniwersytet Pekijski. Cechą charakterystyczną jest akompaniament zespołu instrumentalnego (bęben, flet, instrumenty strunowe). Podstawowy repertuar pieśni i elementów instrumentalnych określany jako styl kunshan ukształtował Gu Jian (顧堅) w okresie dynastii Yuan (1271-1368). Dla opery konqu w okresie dynastii Ming (1368-1644) zmodyfikował ten styl Wei Liangfu (魏良輔), który zaadoptował pieśni z miejscowości Haiyan (海鹽) koło Hangzhou i z miejscowości Yiyang (弋陽) w pobliżu Janningxi.



Przedstawienie opery konqu „Sen w ogrodzie”

Wei Liangfu modyfikując repertuar opery konqu włączył także elementy opracowania muzycznego stosowane wcześniej w prowincjach południowych w muzycznej pantomimie nanxi oraz w operze zaju z północy. W konsekwencji muzyczna oprawa opery konqu wyróżniała się bogactwem środków i finezją linii melodycznych, które określano mianem *shui mo diao* (水磨調) – melodii młyna wodnego, a repertuar opery konqu określano jako *yabu* (雅部 – elegancki dramat), w odróżnieniu od

konkurencyjnych form określanych mianem *huabu* (花部 – kwiecisty dramat). W XIX wieku popularność opery konqu spadła, w związku z czym próbowano zachować jej żywotność powołując w 1921 r. Akademię. Również w okresie powojennym komunistyczne władze wspierały operę konqu, aż do rewolucji kulturalnej, kiedy wszystkie formy tradycyjnego teatru muzycznego zostały zakazane. W latach dziewięćdziesiątych rozpoczął się renesans opery tradycyjnej, a od roku 2001, kiedy UNESCO uznało konqu za Arcydzieło ustnego i niematerialnego dziedzictwa ludzkości, wsparcie finansowe ze strony chińskich władz państwowych pozwoliło na rozwój profesjonalnych teatrów. Obecnie w Chinach w wielkich miastach działa osiem teatrów specjalizujących się w wykonawstwie opery konqu. Jednym z nich jest Teatr Konqu Prowincji Zhejiang w Hangzhou. W 2004 roku odnotowano znaczny wzrost popularności tej formy opery⁶. Zasięg terytorialny tradycji teatru konqu tłumaczy występowanie wspólnych cech ze znacznie młodszą operą Yue.

3. Źródła kultury muzycznej Shengzhou i powstanie opery Yue

Na wschodzie prowincji Zhejiang znajduje się niewielkie, otoczone górami miasto, które obecnie znamy jako Shengzhou, w starożytności nazywało się hrabstwem Sheng, przez które przepływał potok zwany Shan. Później w okresie północnej dynastii Song (960-1127) zostało przemianowane na hrabstwo Shengxian. Było to miejsce o legendarnej urodzie. Wielu pisarzy podziwiała jego naturalne piękno, w tym Wang Xizhi (303-361), Xie Lingyun. (385-433), Li Bai (701-762), Du Fu (712-770), Zhu Xi (1130-1200) i Lu You (1125-1210). Wybitni twórcy odwiedzali to miejsce często, pozostawiając świadectwa swej fascynacji w postaci zapadających w pamięć kaligrafii i wierszy.

W czasach dynastii Wei i Jin (220-420) hrabstwo Shanxian znajdowało się pod silnym wpływem buddyzmu. Kultura ludowa skupiona na buddyzmie kwitła w różnych postaciach i formach, była obecna podczas jarmarków świątynnych, jako muzyka buddyjska i ballady, które mieszkańcy wioski śpiewali na co dzień. Jednak sama muzyka nie mogła spełnić wszystkich potrzeb kulturalnych, zwłaszcza nie mogła pełnić funkcji narracyjnych. Rozwój społeczny i ekonomiczny w okresie dynastii Qing (1616-1911) prowadził nieuchronnie do demokratyzacji kultury, a w konsekwencji również wzrostowi znaczenia form teatralnych i narracyjnych, które wypierały muzykę instrumentalną, popularną wśród arystokratów i intelektualistów na dalszy plan⁷. W środkowej i późnej dynastii Qing (okres Dauoguang) niektórzy wieśniacy zaczęli dopasowywać wymyślone teksty do muzyki, gdy mieli ochotę śpiewać na polach. W latach 1820-1830 w Shaoxing, Hangzhou, Jiaying

⁶ J.S.C. Lam, *Kunqu: A Classical Opera of Twenty-First-Century China*, Hong Kong University Press, Hong Kong 2022, s. 70-72.

⁷ A. Andrijauskas, *Visual Arts and Music in Traditional Chinese Art System*, "Music in Art", Vol. 41, No. 1-2 (Spring-Fall 2016), s.174.

i Huzhou kształtował się repertuar narracyjnych pieśni ludowych, które w przyszłości miały stworzyć pierwszą formę występów śpiewaków ludowych, które w późniejszym rozwoju ukształtowały operę Yue.

W okresie Xianfeng dynastii Qing, w 1870 roku rolnik imieniem Jin Qibing stworzył formę znaną jako sigong hediao (śpiewniki ziemi), która łączyła pieśni ludowe, śpiewy buddyjskie i tradycyjny chiński zapis muzyczny gongchepu. Pomogło to niektórym lokalnym śpiewakom, szczególnie w trudnych w czasach, gdy nawiedzały klęski żywiołowe, takie jak powodzie i susze, które nie były obce hrabstwu Shengxian. Prowadzeni przez Jina wykonawcy, chodzili od drzwi do drzwi, aby śpiewać dla bogatszych rodzin, które w zamian zapewniały im żywność. W miarę jak ich liczba rosła, niektórzy odchodzili z hrabstwa Shengxian do zamożniejszych miast, takich jak Hangzhou, Jiaying i Huzhou. Choć te ludowe formy były niedoskonałe i ulegały licznym wpływom, stały się podstawą powstania opery yueju.



Zespół *Xiaoge Ban* w Szanghaju (1921)

Opera Yue, yueju (越劇), znana również jako shaoxing opera⁸, jest stosunkowo młodą formą chińskiego teatru muzycznego, na podstawie przekazów ustnych

⁸ Określenie „shaoxing opera” powinno być używane ostrożnie, gdyż pod pojęciem tym rozumie się także operę shao (紹劇) z Shaoxing w prowincji Zhejiang. Opera shao przeżywała swój rozkwit na początku XX wieku po czym utraciła pozycję na rzecz opery pekińskiej i opery Yue.

przyjmuje się bowiem, że powstała w roku 1906⁹. Mimo to w krótkim czasie osiągnęła drugą pozycję pod względem popularności. Ze względu na jej ludowe i społeczne korzenie poprawnym określeniem tej formy sztuki scenicznej jest także opera ludowa. Pierwotnym źródłem opery Yue były pieśni narracyjne i gawędy ludowe zbierane wśród ludności rolniczej hrabstwa Sheng. Opowieści te cieszyły się znaczną popularnością i w okresie kryzysu ekonomicznego po drugiej wojnie opiumowej wielu chłopów traktowało je jako dodatkowe źródło dochodu. Gromadzone przez lata repertuar opowieści oraz towarzyszące im melodie stały się materiałem wyjściowym dla prostych scen aktorskich.

W 1906 r. w domu Chena Wanyuana (陈万元) spotykali się artyści, którzy nigdy wcześniej nie występowali razem. Przebywali oni w rodzinnej miejscowości z okazji Święta Sprzątania Grobów aby uczcić pamięć swoich przodków. Po ceremonii podzielili się anegdotami o tym jak zarabiali śpiewem. Chen i inni mieszkańcy zachęcili ich do przygotowania wspólnej produkcji zamiast wielokrotnego oddzielnego opowiadania historii. W ten sposób powstał pierwszy spektakl, który okazał się wielkim sukcesem, a mieszkańcy byli zachwyceni i chętnie o nim opowiadali¹⁰. Przedstawienie odbyło się 27 marca 1906 r. *Luodi Changshu* (落地唱书) jako wiązanka popularnych w okręgu Shengzhou pieśni ludowych. Wydarzenie to uważane jest za pierwsze przedstawienie i początek opery Yue. Wystawiony na prowizorycznej wiejskiej scenie występ anonsowano jako występ zespołu *Xiaoge Ban* (小歌班). W ten sposób powstał pierwszy męski zespół aktorski opery Yue. Mimo słabego przygotowania i niedostatecznie dopracowanych kostiumów przedstawienie podobało się publiczności a wieść o tym wydarzeniu sprawiła, że zaczęły powstawać podobne zespoły. W krótkim czasie pojawiło się ponad 200 zespołów, które początkowo złożone były wyłącznie z mężczyzn. Trupy te wyruszyły poza Shengzhou, aby grać w Szanghaju, Hangzhou, Ningbo i Shaoxing.

Już w 1907 r. zespół *Xiaoge Ban* występował ze swoimi pieśniami w Szanghaju, jednak wskutek bariery językowej i braku doświadczenia scenicznego nie zyskał życzliwego przyjęcia. W Szanghaju artyści zetknęli się ze sztuką opery pekińskiej oraz opery shao, co dostarczyło im cennych wskazówek dotyczących dalszego rozwoju artystycznego. W 1916 roku zmienił zespół nazwę na Shaoxing Wenxi (绍兴文戏 – Opera Obywatelska Shaoxingu). W kolejnych latach zespół doskonalił swój styl i zdobywał popularność. Wzorem opery pekińskiej, obsada Shaoxing Wenxi złożona była wyłącznie z mężczyzn i szybko zyskała sławę, jednak aktorki stopniowo

⁹ J. Jiang, *Women Playing Men: Yue Opera and Social Change in Twentieth-Century Shanghai*, Washington University Press, Seattle 2009, s. 24.

¹⁰ Wczesny okres powstania opery Yue został utrwalony w końcu lat pięćdziesiątych XX wieku podczas zainicjowanych przez instytucje państwowe warsztatów, których celem było spisanie przekazywanej od trzech pokoleń tradycji ustnej. Ibidem, s.39.

popadli w dekadencję i materializm, przez co stracili zainteresowanie występami, w konsekwencji nastąpił zastój repertuarowy i utrata zainteresowania publiczności.

Energiczny rozwój opery Yue przypadł na lata Republiki Chińskiej, zwłaszcza na okres określany mianem ery warlordyzmu (1916-1927), kiedy rozbiście organów władzy i osłabienie instytucji państwowych „paradoksalnie łączyło się ze znacznymi osiągnięciami kulturalnymi, społecznymi i ekonomicznymi”¹¹. Wewnętrzny kryzys w zespole Shaoxing Wenxi przypadał zatem na okres rosnącej aktywności w sferze społeczno-kulturalnej. Artysty Obywatelskiej Opery Shaoxingu powracający do hrabstwa Sheng przynieśli ze sobą elementy stylistyczne opery pekińskiej oraz zaobserwowaną w Szanghaju kulturę wykonawczą. Przedsiębiorca Wang Jinshui (王金水) związany z zespołem *Xiaoge Ban* od jego początków, postanowił podjąć działania zmierzające do ożywienia działalności trupy operowej. Ideą przewodnią stała się wizja wyłącznie żeńskiej obsady w operze, dająca szansę rywalizowania z operą pekińską.



Shanghai Yue Opera House, *Sen o czerwonych rezydencjach*, Wang Wanna jako Jia Baoyu

Wang Jinshui zebrał w Shengzhou nową, wyłącznie żeńską trupę operową i zatrudnił aktora Jina Rongshui (金荣水) aby był jej mentorem. Dzięki temu opera

¹¹ J.K. Fairbank, *Historia Chin: nowe spojrzenie*, Wydawnictwo Marabut, Gdańsk 1996, s.236.

Yue zyskała nowy charakter, delikatniejszy, subtelny, pełen wdzięku. Żeński zespół okazał się sukcesem i w kolejnych latach w hrabstwie Shengxian pojawiało się coraz więcej podobnych trup teatralnych. Męskie zespoły operowe, popularne przed 1920 rokiem powoli odchodziły w zapomnienie. W latach trzydziestych ta nowa forma opery Yue w samym Szanghaju była reprezentowana przez 36 zespołów. Później nastąpił zastój. Lata wojny i okrucieństwa, jakich dopuszczały się wojska japońskie podczas najazdu na zachodnie regiony Chin, opóźniły rozwój opery Yue. Seria reform przeprowadzonych w latach 1938-1947 sprawiła jednak, że bez względu na opóźnienia wojenne, w następnych dwóch dekadach yueji zyskała popularność w dwudziestu prowincjach, zyskując prominentną pozycję.

4. Sceniczna i muzyczna charakterystyka opery Yue

Przedstawienia yueji charakteryzują liryczne libretta, łagodne linie melodyczne i elegancja zrównoważonych środków wyrazu. W odróżnieniu od podgatunków o znaczącym udziale dialogów, w operze Yue to śpiew jest dominującym elementem. Taniec ma charakter subtelny lub ilustracyjny, nie występują natomiast tańce akrobatyczne obecne w innych podgatunkach chińskiej opery ludowej. Podobnie stroje i makijaż utrzymane są w stylu naturalnym, unika się przesadnej geometryzacji wzorów malowanych na twarzach aktorów w operze pekińskiej. Dotyczy to także ról *jing* (净), w których twarze są tradycyjnie malowane, jednak w mniej abstrakcyjny sposób.

Typowe dla makijażu scenicznego opery Yue jest uwypuklenie rysów twarzy, powiększanie oczu, albo podkreślanie grubych brwi. W podobnym celu charakteryzacja *yueji* dla postaci komicznych stosuje krzaczaste brody i zarost. Wyjątkami są postaci Sędziego Hadesa i Sędzi Bao, którzy tradycyjnie są malowani według wzorców przejętych z opery pekińskiej. Dla ról *chou* (丑 – kłownów) nie podkreśla się białym makijażem okolic nosa i oczu, a komediowy charakter postaci sygnalizują przesadnie zaznaczone brwi.

Struktura muzyczna opery Yue określana jest jako *banqiang ti* (板腔体). W jej ramach wyróżnia się pięć typów śpiewu: *Sigong Diao* (四工调), *Chi Diao* (尺调), *Xianxia Qiang* (弦下腔), *Liuzi Diao* (六字调) i *Nan Diao* (南调). Wszystkie modusy wywodzą się z *Zheng Diao* (正调), śpiewu stosowanego w *Xiaoge Ban*. Oprócz tych 5 typów śpiewu istnieje również *Yin'ou Diao* (吟哦调), wcześniejszy niż *Zheng Diao*, który był używany w początkowych latach *Xiaoge Ban*. Aktorzy śpiewają *a cappella*, a na końcu każdej zwrotki zespół uzupełnia tekst zaskakującymi słowami stanowiącymi komiczną pointę. Ta forma obecnie jest używana bardzo rzadko i tylko przez postacie kłownów. *Sigong Diao* (tonacja F) jest połączeniem *Zheng Diao* z modelem wokalnym *Xipi* (西皮) z opery pekińskiej, co pozwoliło dopasować ten modus do skali wokalnej aktorek w momencie kiedy w yueji została ustalona

całkowicie żeńska obsada. Ten typ śpiewu miał stosunkowo prostą strukturę i stałe tempo, przez co nie zawsze mógł być wykorzystywany w sztukach o bardziej złożonych emocjach i od czasu pojawienia się Chi Diao stosowany był rzadko. Chi Diao (w tonacji G) to typ melodii który pojawił się jako wariant Sigong Diao w połączeniu z idiomek melodycznym Erhuang (二簧) z opery pekińskiej. Wprowadziła go Yuan Xuefen w ramach reformy *Nowej Opery Yue* w 1942 r. Stopniowo okazał się systemem bardzo elastycznym, odpowiednim do niemal wszystkich okoliczności i zastąpił Sigong Diao, stając się główną typem melodycznym opery Yue. Xianxia Qiang (w tonacji D) jest odmianą Chi Diao z przesunięciem o pół oktawy połączoną z elementami melodycznymi Fan Erhuang (反二簧) z opery pekińskiej, nadając jej melancholijny charakter. Ten tym melodii używany jest głównie w ponurych lub smutnych momentach. Liuzi Diao (w tonacji C) było zasadniczo przesunięciem Sigong Diao o pół oktawy, początkowo pomyślanym jako melancholijna odmiana typu wyjściowego, ale z powodu tego, że był to modus zbyt niski dla przeciętnych artystek, popadł w zapomnienie po tym, jak Xianxia Qiang zyskała popularność.



Pani generał Mu Guiying prowadzi swą armię na wojnę - Chen Fei w roli tytułowej

W 1959 roku Yuan Xuefen zrewidował ten modus melodyczny, włączając elementy Fan Xipi (反西皮) z opery pekińskiej i zamieniając jego charakter na bardziej uniwersalny, podnoszący na duchu, gdy śpiewany jest przy użyciu wyższych

dźwięków, ale jednocześnie – zwłaszcza w niższych rejestrach – może wyrażać różne odcienie smutku. Nan Diao (w tonacji G) łączy elementy Zheng Diao z idiomem melodycznym Man Erfan (慢二凡) opery Shaoxing. Ten modus używany jest dla podkreślenia wahania i wątpliwości.

Rozwój zespołów opery Yue, integracja z kulturą wielkomijską, to czynniki, które spowodowały konieczność przebudowy ich podstaw organizacyjnych. Pierwszą reformę przeprowadziła w 1938 roku Yao Shuijuan, określana jako „Królowa opery Yue”¹², która zamówiła u Fan Dimin libretto „Legendy wojskowej panny Hua”. Od tego czasu standardem jest zamawianie nowych dzieł opery Yue u dramatopisarzy. Kolejnym krokiem w kierunku stworzenia nowoczesnego teatru yueji była reforma podjęta przez Yuan Xuefen w 1942 roku. Wraz z zespołem ekspertów stworzyła ona holistyczny system, który zapoczątkował program „Nowej opery Yue” obejmujący pisanie scenariuszy, reżyserię, grę aktorską, muzykę i sztukę sceniczną. W ramach tego programu powstał wspomniany powyżej model melodyczny Chi Diao. Za kamień milowy tej reformy uważana jest inscenizacja opery „Żona Xiang Lina”, będącej adaptacją powieści Lu Xuna „Noworoczna obietnica”. W tym samym roku po raz pierwszy wystawiono adaptację *Romea i Julii*. Była to pierwsza z dziewięciu szekspirowskich dramatów, jakie zyskały swoje wersje w operze Yue¹³.

Przełomowym wydarzeniem było także przedstawienie *Pamięć mojego kraju* wystawione w 1947 r., w okresie zaostrenia wojny domowej pomiędzy rządzącymi brutalnie i niechętnie traktowanymi nacjonalistami (Kuomintang), a cieszącymi się znacznym wsparciem społecznym komunistami (Komunistyczna Partia Chin). W programie *Pamięć mojego kraju* wystąpiło dziesięć największych śpiewaczek szanghajskiej opery – Yuan Xuefen, Yin Guifang, Fan Ruijuan, Fu Quanxiang, Xu Yulan, Zhu Shuizhao, Xiao Dangui, Zhang Guifeng, Xu Tianhong i Wu Xiaolou, zyskując w prasie miano „Dziesięciu siostr opery yueju”. Odważne opowiedzenie się przeciwko Kuomintangowi, który na początku 1947 dokonał masakry obywateli na Tajwanie¹⁴, okazana w Szanghaju przez dziesięć wybitnych aktorek opery Yue spowodowała, że od tego momentu opera yueju została powszechnie uznana za formę kultury wysokiej.

Interesującym zjawiskiem jest kreacja specyficznego obrazu męskości w utworach opery Yue, w których występują wyłącznie kobiety. Podobnie jak w operze pekińskiej część sztuk odnosi się do mechanizmów władzy, a nawet wojskowości. Takie utwory jak *Pani General Mu Guiying Prowadzi swą armię na wojnę* albo *General Ma Long*,

¹² H. Ye, X. Ye, *A Study on the Singing Style of Yao Shuijuan*, „Journal of Social Science and Humanities” 2024, vol. 6, no. 7, DOI: 10.53469/jssh.2024.6(07).40, s.203.

¹³ Z. Jiang, *Yue Opera and Shakespeare 越剧与莎士比亚*, Art Review 艺术评论 2016 No 10, s. 31.

¹⁴ J.K. Fairbank, *Historia Chin: nowe spojrzenie*, Wydawnictwo Marabut, Gdańsk 1996, s.315.

będący operową wersją szekspirowskiego *Macbetha*, czy podobna adaptacja *Coriolana*, tworzą kontekst dla kreacji bohatera męskiego różniącego się od tradycyjnych charakterów męskich w operze pekińskiej. „W przeciwieństwie do deseksualizacji bohaterów w innych chińskich operach i defeminizacji we wczesnonowożytnej angielskiej kulturze patriarchalnej, opera Yue, w której występują wyłącznie kobiety, stanowi alternatywny model płci”¹⁵. W przedstawieniach tych z jednej strony ujawnia się tendencja do ograniczania męskich postaw, dążenia do dominacji i władzy, z drugiej bohaterowie męscy zawdzięczają wiele swych cech kreującym ich role aktorkom. Męskość zamiast przyjmować postawę władczą, manifestuje się przez młodzieńczą niewinność, wrażliwość, czułość, opiekuńczość, ale także seksualną naiwność. Kobiety nadają grą przez siebie mężczyznom te cechy, aby móc ich przedstawić jako bohaterów przed publicznością wrażliwą na takie wartości.

Liryczny repertuar, opatrzone szczęśliwymi zakończeniami wersje tradycyjnych legend i baśni, estetyka gestu, słowa i obrazu, kultura gry aktorskiej, te i wiele innych jakości decydują o prominentnej pozycji opery Yue w kulturze Chin ostatnich stu lat. O trwałym miejscu opery Yue w chińskim dziedzictwie kulturowym świadczy nie tylko popularność przedstawień operowych, ale również zainteresowanie publiczności telewizyjnej oraz twórców innych obszarów kultury. Na podstawie opowieści znanych z opery Yue powstało wiele filmów. *Trzy spojrzenia na księżniczkę* to pełnospektaklowa opera znana również jako *Księżniczka się zakochuje*. W niektórych przypadkach drugi tytuł występuje jako podtytuł. W 1962 roku w Hong Kongu zrealizowano także wersję filmową *San kan yu mei liu jin ding*, rozpowszechnianą pod angielskim tytułem *Princess Fall in Love*.

Akcja się dzieje w okresie Jiajing dynastii Ming. Liu Jinding, córka generała Liu Tianhua, otrzymała od cesarza tytuł księżęcy za pokonanie bandytów i japońskich piratów. Cesarz wydał również rozkaz, że nikt nie może spojrzeć na księżniczkę, w przeciwnym razie zostanie ścięty. Feng Jiajin, syn ministra Skarbu Feng Shanglei, słyszał o Liu Jinding i chciałby ją zobaczyć. Pewnego dnia, gdy księżniczka udała się do świątyni Dongyue, Feng Jiajin w przebraniu wieśniaka ukrył się pod ołtarzem, aby ujrzeć księżniczkę, a kiedy ta go odkryła, skłamał, że przyszedł po błogosławieństwo dla swojej chorej matki. Księżniczka wybaczyła mu i pozwoliła odejść. Później dwójka młodych ludzi zdała sobie sprawę, że zakochali się w sobie od pierwszego wejrzenia. Księżniczka obawiając się, że nie ujrzy więcej swego wybrańca, pogrążyła się w depresji. Cesarz poprosił lekarzy z całego kraju, aby wyleczyli księżniczkę w całym kraju i obiecał jej rękę temu, kto ją uratuje. Feng Jiajin przebrał się za lekarza i po raz drugi ujrzął księżniczkę. Następnego dnia wrócił do księżniczki

¹⁵ Yueqi Wu, *Reclaiming Cross-Dressing: Masculinity Construction in the All-Female Yue Opera's Shakespearean Adaptations*, “Multicultural Shakespeare: Translation, Appropriation and Performance” vol. 29 (44), 2024, <https://doi.org/10.18778/2083-8530.29.10>, s. 179.

z dalszymi konsultacjami. To był trzeci raz, kiedy ujrział księżniczkę. Tym razem wyznał księżniczce swoją miłość. Kiedy ojciec usłyszał o tym, polecił aresztować Jiajina, który zgodnie z rozkazem cesarza został skazany na śmierć. Księżniczka przybywa na miejsce egzekucji w ostatniej chwili, aby przekonać ojca, który prosi cesarza o łaskę. Na prośbę ministra Skarbu Feng Shangleia cesarz zgadza się na ślub księżniczki Jinding i Jiajina.

Wystawiona przez zespół operowy Xiaobaihua Yue z Shaoxing inscenizacja ta została zarejestrowana i wydana na płycie dvd. Udział wzięli Wu Fenghua, laureat nagrody w 13-tej edycji „Plum Blossom Award” w kategorii teatru chińskiego, oraz Wu Suying, laureatka nagrody „Best Performer Award” w Narodowym Konkursie Młodych Aktorów Opery Yue.



Shanghai Yue Opera House – *Zakochane motyle* – Fang Yafen i Wu Fenghua

W znanej z opery Yue wersji legendy o kochankach zamienionych w motyle, wersja legendy o Liang and Zhu, czczonych we wczesnym średniowieczu (220-589) w Mingzhou (obecnie jest to obszar Ningbo), podlega aktualizacji. Główną postacią jest Zhu Yingtai znana jako jifu (義婦 - sprawiedliwa żona), która przebiera się za mężczyznę aby móc studiować. Zakochuje się z wzajemnością w Liang Shanbo, który jest kolegą ze szkoły. Po trzech latach rodzice wzywają ją do powrotu, gdyż chcą ją wydać za męża za bogatego sąsiada. Ubogi Liang Shanbo dowiadyuje się o tym i umiera z rozpaczy. W dniu ślubu Zhu Yingtai płynie łodzią do domu przyszłego męża, kiedy nagle burza zmusza łódź do zatrzymania w miejscu, w którym pochowany został Liang Shanbo. Zhu wysiada na ląd i widząc grób Lianga wpada w rozpacz. W tym momencie grób się otwiera i pochłania Zhu. Po chwili z grobu ulatują dusze

niedoszłych kochanków, które zmieniły się w motyle. W wersji operowej są oni studentami Konfucjusza w słynnej Akademii Wansong (Akademii dziesięciu tysięcy sosen), która działała w Hangzhou w czasach dynastii Ming (1368-1644)¹⁶.

Operowa wersja legendy o Zhu Yingtai i Liang Shanbo zyskała w świecie sławę chińskiej opowieści romansowej zajmującej podobne miejsce jak historia Romea i Julii w Europie. Już w 1926 roku powstała pierwsza ekranizacja tej opowieści, wówczas jeszcze w technologii kina niemego. W 1954 roku wyprodukowano filmową wersję przedstawienia operowego i był to pierwszy chiński film barwny¹⁷. W tym samym 1954 roku premier Zhou Enlai zabrał do Genewy przedstawienie opery Yue *Zakochane motyle* kiedy przebywał w Szwajcarii z oficjalną wizytą. Był to moment wyznaczający początek kariery opery Yue w przestrzeni międzynarodowej a też utrwalający pozycję tej dziedziny sztuki w Chinach.

Z chińskim teatrem muzycznym związane jest tradycyjne przysłowie: jedna minuta na scenie wymaga dziesięciu lat ćwiczeń poza sceną. Precyzja mimiki i gestów, połączona harmonijnie z ruchem scenicznym i śpiewem wymaga od artystów wszechstronnie rozwiniętej techniki aktorskiej oraz niezwykle drobiazgowego przygotowania. A przy tym działania aktora muszą być podporządkowane narracji o cechach symbolicznych i ekspresji emocjonalnej. Elementy te składają się na estetyczną i dramatyczną efektywność tradycyjnej chińskiej opery. Z drugiej strony rampy znajduje się coraz liczniejsza i coraz lepiej przygotowana do odbioru spektakli publiczność. Zarówno profesjonalnie przygotowana krytyka, uczeni i producenci decydujący o funkcjonowaniu opery, jak też przyzwyczajenia publiczności stają się przestrzenią dyskursu dotyczącego stanu kultury i znaczenia poszczególnych jej elementów¹⁸.

Owocna interakcja z publicznością sprawiła, że opera Yue łącząc popularne wątki liryczne z muzyką i ekspresją gry aktorskiej awansowała do rangi najwyższych osiągnięć tradycyjnej kultury chińskiej. Do najpopularniejszych opowieści przedstawianych w operze Yue należą *Kochankowie zamienieni w motyle*. Na bazie melodii oraz struktur harmonicznnych i rytmicznych z muzyki do tego przedstawienia w 1959 roku dwaj studenci Szanghajskiego Konserwatorium – He Zhanhao (何占豪 ur. 1933) oraz Chen Gang (陈钢 ur. 1935) skomponowali Koncert skrzypcowy „Kochankowie zamienieni w motyle”. Jest to jedno z najszerzej znanych dzieł muzycznych skomponowanych w stylu łączącym tradycję muzyczną Chin i zachodnie

¹⁶ Sookja Cho, *Transforming Gender and Emotion: The Butterfly Lovers Story in China and Korea*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2018 s.35 i n.

¹⁷ W.L. Idema, *Making Up for a Loss: The Tragedy of Liang Shanbo and Zhu Yingtai in Modern Zaju*, [in:] *At the Shores of the Sky: Asian Studies for Albert Hoffstädt* (ed. Paul W. Kroll, Jonathan A. Silk), Brill, Leiden 2020, s.260.

¹⁸ L.S. Gibbs, *Faces of Tradition in Chinese Performing Arts*, “Journal of Folklore Research”, Vol. 55, No. 1, Faces of Tradition in Chinese Performing Arts (January/April 2018), s.7.

formy muzyki koncertowej. Kompozycja oparta jest skali pentatonicznej a partia solisty obejmuje zabiegi rozszerzające zakres europejskiej techniki skrzypcowej o efekty akustyczne charakterystyczne dla instrumentarium chińskiego. Międzynarodowy sukces tego koncertu sprawił, że Chen Gang zaadoptował go również jako Koncert fortepianowy, a Sun Yilin (孙亦林) opracowała wersję kompozycji na fortepian solo. Muzyka koncertu skrzypcowego znanego pod angielskim tytułem „Butterfly Lovers” często bywa wykorzystana także jako ilustracja pokazów tanecznych oraz programów konkursowych jazdy figurowej na lodzie.



Siedziba Opery Yue w Hangzhou

Do najważniejszych osiągnięć opery Yue należy wypromowanie postaci romantycznych kochanków zmienionych w motyle. Powszechna znajomość tej jednej z ulubionych opowieści o miłości sprawiła, że historia niespełnionej miłości jest automatycznie kojarzona z tym gatunkiem, a sława nieśmiertelnych kochanków Zhu Yingtai i Lianga Shanbo sprawiła, że motyl stał się jednym z symboli kojarzonych z yueju. Związek ten znalazł odzwierciedlenie w projekcie siedziby opery Yue w Hangzhou. Budynek wybudowano w malowniczej scenerii słynnego Jeziora Zachodniego. Zarówno ściana frontowa, liczne detale architektoniczne, jak też umiejscowiony na dachu ogród mają kształt motyli. Niecodzienna architektura i czytelna w kulturze chińskiej symbolika motyla spowodowały, że budynek

nieformalnie nazwano Butterfly Theatre. Opera Yue w Hangzhou i w prowincji Zhedzjang jest elementem dziedzictwa kulturalnego, składnikiem lokalnej tożsamości i atrakcją turystyczną, ułatwiającą przejście od słynnej historii zamienionych w motyle kochanków, do bardziej zaawansowanych form operowych narracji.

Bibliografia

- Andrijauskas, Antanas, *Visual Arts and Music in Traditional Chinese Art System*, "Music in Art", Vol. 41, No. 1-2 (Spring–Fall 2016).
- Cho, Sookja, *Transforming Gender and Emotion: The Butterfly Lovers Story in China and Korea*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2018.
- Fairbank, John King, *Historia Chin: nowe spojrzenie*, Wydawnictwo Marabut, Gdańsk 1996.
- Fitzgerald, Charles Patrick, *Chiny: zarys historii kultury*, PIW, Warszawa 1974.
- Gibbs, Levi S., *Faces of Tradition in Chinese Performing Arts*, "Journal of Folklore Research" , Vol. 55, No. 1, Faces of Tradition in Chinese Performing Arts (January/April 2018)
- Granet, Marcel, *Cywilizacja Chińska*, PIW, Warszawa 1995.
- Idema, Wilt L., *Making Up for a Loss: The Tragedy of Liang Shanbo and Zhu Yingtai in Modern Zaju*, [in:] *At the Shores of the Sky: Asian Studies for Albert Hoffstädt* (ed. Paul W. Kroll, Jonathan A. Silk), Brill, Leiden 2020
- Jiang, Jin, *Women Playing Men: Yue Opera and Social Change in Twentieth-Century Shanghai*, Washington University Press, Seattle 2009.
- Jiang, Zhongqi. *Yue Opera and Shakespeare 越剧与莎士比亚*, "Art Review 艺术评论" 2016 No 10
- Lam, Joseph S. C., *Kunqu: A Classical Opera of Twenty-First-Century China*, Hong Kong University Press, Hong Kong 2022
- Wu, Yueqi, *Reclaiming Cross-Dressing: Masculinity Construction in the All-Female Yue Opera's Shakespearean Adaptations*, "Multicultural Shakespeare: Translation, Appropriation and Performance" vol. 29 (44), 2024, DOI: 10.18778/2083-8530.29.10
- Ye, Huanhuan, Ye Xiaoxiao, *A Study on the Singing Style of Yao Shuijuan*, "Journal of Social Science and Humanities" 2024, vol. 6, no. 7, DOI: 10.53469/jssh.2024.6(07).40
- Ying, Z., Phiphat, S., *Education and Literacy in Yue Opera: Historical Development in Shaoxing, Zhejiang Province, China*, "International Journal of Education & Literacy Studies", vol.12 no.1.

Streszczenie

W historii kultury chińskiej szczególną rolę odgrywała tradycyjna opera, której początki sięgają najstarszych okresów cywilizacji Chin. Zróżnicowany pod względem formalnym, językowym i społecznym teatr muzyczny rozwijał się zachowując regionalną specyfikę ale także wzbogacając o elementy przejmowane z innych regionów. Poczynając od najstarszych podgatunków, opery nuoxi oraz konqu, ewolucja tego gatunku przebiegała na dużym obszarze i w zróżnicowanych warunkach społeczno-kulturowych, co doprowadziło do znacznego jej zróżnicowania. Współcześnie największą popularnością, obok opery pekińskiej, cieszy się opera Yue, która wywodzi się z nurtu narracyjnych pieśni ludowych prowincji Zhejiang. Za początek opery Yue uważa się rok 1906. Poczynając od lat dwudziestych w operze Yue dominowała obsada żeńska. Opera Yue różni się od innych gatunków chińskiej opery ludowej własnymi formami wokalnymi, estetyką makijażu i tematyką przedstawień. W nowym tysiącleciu, dzięki stałej obecności w kulturze Chin, opera Yue została rozpoznana i zaakceptowana przez szerokie kręgi odbiorców. Obecność w przestrzeni społecznej oraz w mediach publicznych, w wersjach filmowych i spektaklach wyspecjalizowanych zespołów operowych, sprawia, że opera Yue uznawana jest za drugą po operze pekińskiej operę narodową.

Słowa kluczowe

muzykologia, tradycyjna opera chińska, opera Yue, teatr muzyczny w Chinach, kultura muzyczna Chin,

Lu Zhou, Krzysztof D. Szatrawski

The Second National Opera of China. The Origins and Development of Yue Opera**Abstract**

In the history of Chinese culture, traditional opera played a special role, dating back to the oldest periods of Chinese civilization. Formally, linguistically and socially diverse musical theatre developed while maintaining regional specificity but also enriching it with elements adopted from other regions. Starting from the oldest subgenres, nuoxi and konqu opera, the evolution of this genre took place over a large area and in diverse socio-cultural conditions, which led to its significant diversification. Today, the most popular, next to Peking opera, is Yue opera, which originates from the narrative folk songs of Zhejiang Province. The beginning of Yue opera is considered to be 1906. Starting from the 1920s, Yue opera was dominated by a female cast. Yue opera differs from other genres of Chinese folk opera in its own

vocal forms, aesthetics of make-up and themes of performances. In the new millennium, thanks to its constant presence in Chinese culture, Yue opera has been recognized and accepted by a wide audience. Its presence in the social space and in public media, in film versions and performances by specialized opera companies, makes Yue opera considered the second national opera after Peking opera.

Keywords

musicology, traditional Chinese opera, Yue opera, musical theatre in China, musical culture of China,