

OPERA PEKIŃSKA i sztuka walki

*Andrzej Kalisz,
Warszawa, 1995*

Z terminem opera pekińska Czytelnik z pewnością się już zetknął. Może miał okazję zobaczyć spektakl (fragmenty przedstawień opery pekińskiej były bowiem wystawiane także w naszym kraju przez objazdowe trupy chińskich artystów), może widział migawki w telewizji lub słyszał fragment arii. Nieczęsto zdarza się jednak, by człowiek z naszego kręgu kulturowego zachwycał się tą egzotyczną formą sztuki. A jeśli nawet, to fascynacji towarzyszy często odczucie obcości i niezrozumienia. W sytuacji takiej możemy bądź to stwierdzić, że mamy do czynienia z czymś całkowicie obcym naszemu poczuciu estetyki i zrezygnować z próby poznania, zrozumienia i przeżycia tej dziwnej sztuki, bądź spróbować nauczyć się jej odbioru. A wówczas okazać się może, że dostarczy nam ona ogromnego bogactwa niezwykłych, nowych dla nas przeżyć. Może więc warto spróbować i na początek zdobyć choćby odrobinę wiedzy, która pomoże nam w odbiorze tej egzotycznej formy sztuki.





Opera pekińska zdobyła sobie wielką sławę, nie tylko w Chinach, ale i poza granicami Państwa Środka (jako pierwszy przedstawił ją zachodniej publiczności **Mei Lanfang** w latach 30-tych XX wieku). Uważana jest dziś za najbardziej rozwiniętą spośród wielu tradycyjnych chińskich form scenicznych. Istnieją jednak także inne odmiany chińskiej opery. Wiele jej form rozwinęło się w prowincji **Fujian**. **Opera kantońska** popularna jest w środowiskach chińskich emigrantów. Znana jest forma **hua gu** (kwieciste bębny), wykształcona przez żebraków z prefektury **Fengyang** w prowincji **Anhui**. **Opera Yue**, powstała na początku naszego wieku w **Szanghaju**, poza tradycyjnymi środkami wyrazu, włączyła do swego repertuaru elementy teatru europejskiego, a nawet aktorstwa filmowego (co ciekawe, przez pewien czas wszystkie role, łącznie z męskimi, odgrywały tutaj kobiety). W okresie **Ming** (1367-1644) powstała w rezultacie syntezy północnych i południowych szkół scenicznych opera **kunqu**. W okresie **Qing** (1644-1911) zdobyła sobie ona wielką popularność, stając się znana w całych Chinach. Później zaczęła jednak podupadać, nie wytrzymując konkurencji opery pekińskiej. Tym niemniej do dziś wystawiane są także sztuki kunqu.

Tak popularna dziś opera pekińska jest formą stosunkowo młodą. Wykształciła się ona na przełomie XVIII i XIX stulecia, jako produkt syntezy cieszących się wówczas wielkim uznaniem wśród mieszkańców **Pekinu** odmian sztuki scenicznej wywodzących się z prowincji **Anhui** i **Hubei**. Tamtejsi artyści, po przybyciu do stolicy musieli używany na scenie rodzimy dialekt zastąpić mową pekińską, przynajmniej w dialogach i monologach (język, którym śpiewano arie pozostawał niezmienny). Włączone zostały elementy innych odmian opery. Szczególnie wyraźny stał się wpływ wspomnianej już tradycyjnej opery kunqu. W strojach uwidocznił się wpływ mody dworskiej.

Nowa sztuka stała się wkrótce bardzo popularna wśród wszystkich warstw społeczeństwa, również na dworze cesarskim. Słynna cesarzowa **Cixi** była wielką miłośniczką opery pekińskiej. Na wybudowanej na terenie jej letniej rezydencji **Yihyuan** scenie występowali najwybitniejsi artyści, m.in. słynny "*artysta wojenny*" pekińskiej opery - **Yang Xiaolou**, o którym będzie jeszcze mowa dalej.

Gdy mówimy o operze, na myśli mamy specyficzną formę sceniczną, której podstawowym elementem jest śpiew. Opera pekińska, w porównaniu z operą europejską jest sztuką znacznie bardziej kompleksową. Poza śpiewem występują tu dialogi i monologi (zarówno prozą, jak i wierszem), a także różne formy ekspresji ruchowej, począwszy od specyficznego, stylizowanego sposobu poruszania się po scenie (nie użyłbym tu terminu balet, choć trudno zastąpić go jakimś innym), poprzez rodzaj pantomimy, aż po karkołomne akrobacje i wyreżyszerowane sceny walk. Przedstawieniu towarzyszy charakterystyczny akompaniament muzyczny. Nieodzownym elementem jest także niezwykle wyrafinowany makijaż.

Śpiew jest w operze pekińskiej, tak jak i w europejskiej, elementem najważniejszym - Chińczyk mówi zawsze, że idzie posłuchać opery, a nie zobaczyć operę. Koneserzy podczas arii nie patrzą w ogóle na scenę - z przymkniętymi oczyma słuchając śpiewu.

Dla wielu Europejczyków słuchanie tej specyficznej formy śpiewu wydaje się być torturą (ale w końcu i opera europejska nie każdemu przypada do gustu). Są jednak i tacy, którzy mimo kompletnego niezrozumienia wyśpiewywanych treści potrafią się w słuchaniu chińskich arii rozsmakować. Warto tutaj zwrócić uwagę na fakt, że ze względu na użycie lokalnego dialektu (dotyczy to głównie śpiewu), większość arii jest niezrozumiała nawet dla Chińczyków. Miłośnikom opery nigdy to nie przeszkadzało, gdyż znali treść sztuki i słowa na pamięć. Obecnie często stosuje się wyświetlanie słów na ekranie umieszczonym obok sceny. Cudzoziemca zdumiewa zwykle niezwykle głośna (wydaje się niekiedy, że zbyt głośna), towarzysząca przedstawieniu muzyka. Uważa się, że przyczyną takiego sposobu akompaniowania jest to, że początkowo sztuki wystawiane były na wolnym powietrzu, w miejscach pełnych gwaru i zgiełku, takich jak np. miejskie targowiska. Trzeba wziąć też pod uwagę, że gwar i zgiełk są dla wielu Chińczyków synonimem dobrej zabawy. Określa to termin **renao** (dosłownie: gorąco i głośno). W każdym bądź razie można się do tego przyzwyczaić i czerpać ze słuchania tej muzyki przyjemność. Instrumentarium i repertuar muzyczny opery pekińskiej są bardzo bogate, jako że korzysta ona z dziedzictwa wielu różnych tradycyjnych form. Wykorzystuje się instrumenty dęte, takie jak: trzcinowe organki **sheng**, klarnet **suona**, flet **dizi**, strunowe: odpowiedniki skrzypiec - **huqin**, **erhu**, **sihu**, mandolina księżycowa (to znaczy okrągła, w kształcie księżyca w pełni) **yueqin**, lutnie - **pipa** i **xianzi**, a także, w dużej mierze przyczyniające się do wspomnianej już hałaśliwości, instrumenty perkusyjne: bębny - duże **dagu** (wykorzystywane niegdyś na polu bitwy) i małe **xiaogu**, kołatki **ban**, cymbały **nao** oraz gongi **luo** i niekiedy dzwon **zhong**.

Z różnych form muzycznych duże znaczenie mają wywodzący się z prowincji **Anhui** styl **erhuang** i styl **xipi** z prowincji **Hubei**. Ten pierwszy wykorzystywany jest do akompaniamentu scen dramatycznych, drugi ma zastosowanie w scenach lżejszych. Nikomu nie przeszkadza, że (znów ku zdumieniu Europejczyków) orkiestra nie znajduje się w ukryciu, lecz z boku sceny, obok aktorów - widoczna dla widzów. W dodatku, podczas gdy aktorzy ubrani są w przepiękne kostiumy, muzycy występują w swoich codziennych ubraniach. Dla widowni nie stanowi to jednak żadnego dysonansu.

Dialogi i monologi odgrywają w operze pekińskiej dużą rolę. Wykorzystuje się jednak częściej formę rytmicznej deklamacji niż normalny sposób mówienia. Język jest zróżnicowany w zależności od postaci, od bliskiego potocznego aż do klasycznego języka literackiego (zupełnie niezrozumiałego w mowie) w przypadku ról uczonych i dostojników.

W odróżnieniu od teatru i opery europejskiej, nie stosuje się w zasadzie realistycznych rekwizytów. Na scenie może się ewentualnie znaleźć stół i krzesła, i niewiele poza tym. Zwykła niebieska chusta może zastąpić cały staw lub jezioro. Wystarczy samo wiosło w ręku rybaka - wszyscy już wiedzą, że płynie łodzią. Krzesło może być po prostu krzesłem, ale może stać się też urwistym zboczem, z którego bohater rzuca się w odmęty rzeki. Jeden żołnierz z chorągwią zastępuje cały oddział.

Brak wielu rekwizytów rekompensowany jest bogatą w znaczenia pantomimą. Na scenie możliwa jest jazda konna bez konia - wystarczy, by aktor trzymał pionowo uniesiony pejcz. Zsiada się z konia przez odłożenie pejcza na podłogę. Ruchy ciała mogą również pomóc w

lepszym scharakteryzowaniu postaci, wyrażeniu jej uczuć. Z tym, że nie stosuje się tutaj realistycznego sposobu gry, do jakiego jesteśmy przyzwyczajeni. Aktor nie przeżywa uczuć, lecz wyraża je przy pomocy ściśle określonych środków. Istnieją specjalne gesty służące wyrażaniu smutku, bezradności, chęci do walki, żalu, rozczarowania, zapału, radości itp.

W wielu sztukach występują sceny akrobacji, wykonywane przez specjalizujących się w nich artystów. Bliskie są im sceny walk. Będzie o nich jeszcze mowa w dalszej części artykułu.



Aktorzy występują w pięknych, bogato haftowanych, z reguły wykonanych z jedwabiu strojach. Choć sztuki mogą traktować o różnych okresach historycznych, nie ma to wpływu na wykorzystane ubiory. W zasadzie kostiumy nie odpowiadają modzie żadnej epoki. Znajdziemy w nich elementy charakterystyczne dla dynastii od **Han** do **Qing**, głównie jednak **Ming**. O pogardzie dla realizmu świadczą kostiumy żebraków, uszyte oczywiście z jedwabiu, z wielokolorowymi naszytami.

Wszystkie postacie występujące na scenie podzielić można na kilka głównych typów. Sposób gry i wymagania w stosunku do aktorów są tak zróżnicowane, że niezbędna jest daleko posunięta specjalizacja. Rzadko spotyka się artystów uzdolnionych tak, jak legendarny już **Mei Lanfang**, który specjalizując się w rolach kobiecych (dawniej na scenach opery pekińskiej występowali wyłącznie mężczyźni), jako pierwszy odtwarzał ich różne typy - od lekkomyślnej dzierlatki, przez wojowniczkę, aż po stateczną arystokratkę.

Postacie męskie dzielą się na trzy główne typy: **sheng**, **jing** i **chou**. **Sheng** to główne role męskie. **Laosheng** - starsi mężczyźni, **xiaosheng** - młodszy. **Wensheng** to cywile - uczeni i urzędnicy, **wusheng** to z kolei postacie występujące w scenach walk i bitew. **Jing**, określane również jako "wielkie malowane twarze", to postacie bardzo wyraziste - wielcy wojownicy, bohaterowie, wielcy dostojnicy, a także demony. Aktorzy specjalizujący się w postaciach jing stosują charakterystyczny jaskrawy makijaż, stanowiący nieodłączny element opery pekińskiej. Istnieje około 300 głównych wzorów makijażu. Posiadają one bogatą symbolikę, pozwalającą lepiej scharakteryzować osobowość postaci. Kolor czerwony oznacza lojalność, szczerą i śmiałość. Fioletowy to samo, ale w mniejszym stopniu. Czarny wskazuje na postać dobrą, energiczną, ale

szorstką w obejściu. Niebieski oznacza dzikość, gwałtowność, czasem arogancję. Podobnie żółty, który może opisywać też osobę sprytną, ale ukrywającą swe myśli. Zielony wskazuje na niezdecydowany charakter. Bogowie i boginie wyróżnieni są barwą złotą. Postacie pozytywne charakteryzuje z reguły prosty wzór makijażu. Bardziej złożony jest makijaż wrogich generałów, bandytów, rebeliantów. Postacie, których charakter nie jest jednoznaczny wyróżniają skomplikowane wielobarwne wzory. Wiele o postaciach jing mówi też kształt brody i wąsów. Krótkie wąsy wskazują na postać szorstką bądź ordynarną. Podkreścone do góry mogą wskazywać intryganta i spiskowca.

Chou to postaci komediowe. Charakteryzuje je makijaż w postaci białej plamy wokół oczu i nosa. Są to osoby głupie, niezgrabne, choć zwykle posiadające o sobie wygórowane mniemanie. Na przykład **wuchou** to kompletny łamaga, pozujący na wielkiego wojownika.

Role kobiece określa ogólny termin **dan**. **Laodan** to starsze, dystygnowane panie. **Qingyi** – arystokratki w eleganckich kostiumach. **Huadan** - młode trzpiotki, zwykle służące. **Daomadan** (lub **wudan**) - wojowniczkki. **Choudan** - komediantki. Postaci kobiece uważane są w operze pekińskiej za najważniejsze. Bierze się to stąd, że wokół nich skoncentrowana była akcja romansów, które dawniej stanowiły podstawę repertuaru. Później, ze wzrostem popularności sztuk o charakterze patriotycznym i batalistycznym zwiększyło się znaczenie także innych ról, ale widzowie nadal preferowali te sztuki, w których główną postacią była kobieta.

Tematyka przedstawień jest bardzo zróżnicowana. Wykorzystywane są motywy zaczerpnięte z literatury, historii i opowieści ludowych. Wielką popularnością cieszyły się zawsze romanse, a także sztuki o tematyce fantastycznej, bajecznej. Jedną z odmian są **wuxi**, czyli sztuki o tematyce wojennej, batalistycznej, zawierające wiele scen wyreżyserowanych, akrobatycznych walk. W magazynie sztuk walki warto poświęcić im nieco więcej uwagi.

Mimo że sztuka walki prezentowana na deskach scenicznych różni się znacznie od tradycyjnych systemów **kungfu (wushu)**, to jej związki z różnymi stylami autentycznej sztuki walki są niezaprzeczalne. Uważa się często, że pierwowzorem form w sztukach walki były tańce wojenne. W tym fakcie dopatrzyć się można źródła niezwykle estetycznej ekspresji wielu form **kungfu**. W chińskiej operze, gdzie wartość estetyczna stoi na pierwszym miejscu, wysiłek artystów szczególnie ukierunkowany został na wydobycie ze scen walki baletowego piękna. Walki są tu zatem bardzo wystylizowane, pełne widowiskowych, akrobatycznych technik. Ich skuteczność w realnej walce jest oczywiście wątpliwa, ale nie o nią przecież tutaj chodzi. Podobnie w przypadku form współczesnego sportowego **wushu**, gdzie wykorzystuje się wiele elementów wypracowanych przez aktorów opery pekińskiej.

Słynny odtwórca ról kobiecych **Mei Lanfang** był adeptem **taijiquan**. Pobierał on nauki m.in. u **Chen Fake** i **Yang Chengfu**. Nie tylko w scenach walki, jako **wudan** (wojowniczka), wykorzystywał one elementy miękkiego boks. Jego sposób poruszania się oraz gesty były pod ogromnym wpływem tej sztuki. Podobno wielokrotnie sam Yang Chengfu pomagał mu w rozwiązywaniu problemów związanych z grą sceniczną.

Jeśli mówimy o sztuce walki w chińskiej operze, nie możemy pominąć milczeniem tak wybitnego "wojownika" jak **Yang Xiaolou** (1878-1938). Osiągnął on niezrównane mistrzostwo w prezentacji walk na scenie, dając początek tzw. **szkole Yang** w operze pekińskiej. Dawniej walki na deskach sceny nie posiadały tak wspaniałych walorów estetycznych jak obecnie. Było to raczej dużo mechanicznego, dość niezgrabnego wymachiwania kończynami z towarzyszeniem

dzikich okrzyków. Tym, który dokonał zmiany był właśnie Yang Xiaolou.

Yang był adeptem **baguazhang**, uczniem mistrza **Ji Fengxiang**. Mistrz Ji był przy tym miłośnikiem opery i wielką przyjemnością sprawiało mu oglądanie swojego ucznia na scenie. Gdy Ji Fengxiang udawał się do teatru **Kaiming Xiyuan** (dziś kino Zhushikou), Yang zawsze wcześniej przygotowywał łóżę dla mistrza, dbając by nie zabrakło mu herbaty i kandyzowanych owoców (dla cudzoziemca ich smak, często słodki, słony i kwaśny jednocześnie może być zaskoczeniem). Ich treningi odbywały się niedaleko **Świątyni Nieba**.

Wpływ stylu **Dłoni Ośmiu Trygramów** na sposób poruszania się artystów na deskach sceny jest szczególnie wyraźny. Charakterystyczne dla tego systemu



chodzenie po kręgu stało się inspiracją dla powszechnie dziś stosowanego w operze pekińskiej biegania po kręgu. W odróżnieniu od baguazhang ciało jest tu pochylone do środka kręgu. Później element ten został przejęty z opery przez współczesne wushu. Również krokiem bagua zainspirowany został opracowany przez Yanga sposób poruszania się symbolizujący skradanie się nocą.

W odróżnieniu od wcześniejszych wykonawców, którzy walczyli wszyscy *"na jedno kopyto"*, Yang uważał, że sposób walki powinien być jednym z elementów charakteryzujących bohaterów, a także odpowiadać nastrojowi sceny. Nie były to już proste, gwałtowne ruchy plus hałas. Sceniczna sztuka walki stała się niezwykle subtelna i wyrafinowana. Pod wpływem baguazhang nacisk został położony na harmonijne połączenie twardości i miękkości. Gwałtowność i wysiłek zastąpione zostały oszczędnością ruchu i płynną swobodą wykonania. Yang był zawsze w scenach walki spokojny i zrównoważony. Widzowie mieli wrażenie, że bez wysiłku kontroluje przeciwników, czerpiąc przyjemność z oglądania jego szybkich, ale płynnych i harmonijnych ruchów.

Oprócz baguazhang, Yang poznawał też inne sztuki walki oraz **qigong**. Jego wizytówką była *"fruwająca stopa"*, czyli to co określane jest również jako *"kopnięcie tornado"*. W jego wykonaniu było ono bardzo wysokie, obrót następował niezwykle szybko, a odgłos uderzenia stopy o dłoń był donośny. Wyskok był przy tym sprężysty, a lądowanie stabilne i lekkie. Posługując się włócznią wykorzystywał elementy stylu **Sześciu Harmonii**. Wiele ruchów i zasad na jakich te ruchy opierał Yang Xiaolou odkrywał w stanie medytacji.

Wiele jest w repertuarze opery pekińskiej sztuk w których sceny walki zostały szczególnie wyeksponowane. Jedną z nich to *"Sanchakou"* (U zbiegu trzech dróg). Prawy i odważny generał **Jiao Zan** został niesprawiedliwie osądzony i skazany na zesłanie. Jego zastępca, przekonany o niewinności generała, obawiając się, że może mu grozić niebezpieczeństwo,

wysła za nim młodego oficera o nazwisku **Ren Tanghui**, by go chronił. W oberży u zbiegu trzech dróg strażnicy generała zmagają się by go zabić. Oberżysta **Liu Lihua**, który przypadkowo słyszy ich rozmowę, postanawia temu przeszkodzić. Wtedy do oberży przybywa Ren Tanghui. Zaczyna wypytywać oberżystę o generała, a ten obawiając się, że Ren również może należeć do spisku, udziela raczej powściągliwych i niejasnych odpowiedzi. To z kolei ściąga na niego podejrzenia Ren Tanghui'a. Tutaj rozpoczyna się cała komedia pomyłek i długi ciąg odbywających się w ciemności (scena pozostaje oczywiście oświetlona) walk każdego z każdym. Nieporozumienia kończy wkroczenie na scenę żony oberżysty z zapaloną lampą.

Król małp **Sun Wukung** jest postacią znaną także i u nas, choćby ze znakomitego tłumaczenia, pióra **Tadeusza Żbikowskiego**, wspaniałego dzieła chińskiej fantastyki - **"Wędrówka na Zachód"**. Małpi król jest też postacią popularną w pekińskiej operze. Najatrakcyjniejsza, jeśli chodzi o widowiskowość walk, stanowiąca element popisowy artystów odtwarzających postać Sun Wukung'a scena nosi tytuł **"Sun Wukung walczy z osiemnastoma luohanami"**. W dobrym wykonaniu prezentowany tu małpi styl walki wywiera na widzach naprawdę fantastyczne wrażenie. Wspaniała mimika, prawdziwie małpie ruchy i akrobacje, a do tego wszystkiego techniki walki, które jeżeli w praktyce raczej nie do zastosowania, to na scenie robiące bardzo przekonujące wrażenie. Jeśli nawet inne aspekty opery pekińskiej mogą dla niektórych pozostawać niestrawne, to te sceny z pewnością głęboko poruszają każdego miłośnika sztuk walki.

Każdy miłośnik kungfu powinien wybrać się kiedyś na przedstawienie opery pekińskiej, choćby po to by zobaczyć wspaniałe sceny walk. Niektórych może zainteresują także i inne elementy tej sztuki. Opera pekińska stanowi w końcu nieoddzielny element chińskiej kultury, o której bogactwie i atrakcyjności nie trzeba chyba Czytelników magazynu **"Kung-fu"** przekonywać.

Literatura:

- Marie Luise Latsch - Peking Opera as an European sees it, Beijing 1980
- Wu Zuguang, Huang Zuolin, Mei Shaowu - Peking Opera and Mei Lanfang, Beijing 1981
- Zhongguo de chuantong xi (Tradycyjny teatr chiński), Beijing 1990
- Zhang Jie - Yang Xiaolou de biaoyan yishu yu wushu (Sztuka ekspresji Yang Xiaolou i wushu), w magazynie "Zhonghua Wushu" nr 3/1990

Powyższy artykuł został opublikowany w magazynie "Karate Kung-Fu" nr 3/95, oraz w nr 23 internetowego magazynu „Świat Nei Jia” z kwietnia 2002 roku. Reprint z 2018 roku ukazał się na stronie yongchunquan.eu za zgodą autora. Zdjęcia zamieszczone w artykule pochodzą ze zbiorów sifu Piotra Osucha z warszawskiej szkoły Hung Gar Kuen (za zgodą).