

Wprowadzenie

Przedmiotem refleksji w niniejszej książce będzie koreańska sztuka teatralna rozwijająca się w pierwszych dekadach XX wieku. Była ona odpowiedzią na oczekiwania nowej epoki i reakcją na przemiany historyczne, polityczne, społeczne i kulturowe, jakich w tej dobie doświadczała Korea i jej społeczeństwo. Teatr – podobnie jak wszystkie dziedziny twórczości artystycznej – został poddany radykalnym przeobrażeniom, w wyniku których odrzucono rodzime formy widowiskowe, zmodyfikowano tradycyjne gatunki teatralne, a przede wszystkim zaadaptowano obce wzorce teatralne oraz literackie i wyniesiono je do rangi naczelnego paradygmatu artystycznego. Wychodząc naprzeciw postulatom ówczesnych elit politycznych i przedstawicieli wpływowych środowisk intelektualnych, a także nowej, coraz bardziej wymagającej publiczności, teatr koreański zaczął wprowadzać gruntowne zmiany. Zaowocowały one powstaniem nowych gatunków teatralnych, ukształtowanych pod silnym wpływem teatru japońskiego i zachodniego. Dały one też wyraz zbiorowym potrzebom, a jednocześnie obnażyły różnorodność, a nawet sprzeczność oczekiwań Koreańczyków, którzy nadali teatrowi nowy, niespotykany wcześniej wymiar społeczny i usytuowali go w nurcie ogólnonarodowych interesów i społecznych realiów okupowanego kraju¹.

Zasadniczym celem podjętych tutaj rozważań jest próba analizy procesu narodzin współczesnego teatru koreańskiego i wyznaczenie głównych funkcji sztuki teatralnej. Umożliwi to następnie określenie jej artystycznej tożsamości i ujawnienie społecznej roli, jaką odegrała ona w pierwszych dekadach ubiegłego stulecia. Zadaniu temu pomóc ma przedstawienie najważniejszych osiągnięć teatru koreańskiego, szczegółowy opis jego głównych nurtów i metamorfoz estetycznych, a także zarysowanie towarzyszących mu zjawisk pozaartystycznych i ustalenie wzajemnych powiązań splatających obszar życia społecznego i artystycznego, zbiorowego i jednostkowego, publicznego i prywatnego. U podstawy wywodu leży przekonanie autorki, iż rozwój współczesnego teatru koreańskiego nierozdzielnie był związany z procesem historycznym, społecznym i kulturowym, który narzucił twórcom określone wzorce artystyczne, a samą sztukę sceniczną uczynił

¹ W 1910 roku Korea została włączona do Japonii. Okupacja trwała trzydzieści pięć lat i zakończyła się w roku 1945.

nośnikiem treści społecznych, obszarem zbiorowego i indywidualnego przeżywania narodowych dramatów, wyrazicielem interesów poszczególnych środowisk i artystyczną manifestacją palących problemów społecznych. Będąc wypadkową jednostkowych aspiracji artystycznych, ideowych przekonań grup społecznych, a przede wszystkim zbiorowych nastrojów publiczności oraz złożonych mechanizmów politycznych, ekonomicznych i kulturowych, teatr koreański odtwarzał życie społeczeństwa koreańskiego, gwałtowne przemiany, jakie w nim zachodziły, i dylematy, z jakimi Koreańczycy musieli się zmierzyć. Wyrastał bezpośrednio z ówczesnych realiów społecznych, ale jednocześnie okazał się zakładnikiem swojej epoki, którą nie tylko odzwierciedlał, ale też kreował, spełniając rolę ideową, wychowawczą i rozrywkową. Ogromne, wręcz dramatyczne zaangażowanie teatru koreańskiego w nurt życia zbiorowego i jego uwikłanie w procesy historyczne, polityczne i kulturowe – zdaniem autorki – w pełni uzasadnia właśnie takie sformułowanie tytułu książki, który ma szczególnie podkreślić istotę rozwijającej się wówczas sztuki teatralnej.

Przyjętą w niniejszej publikacji umowną ramę czasową 1900–1950 w sposób naturalny wyznaczyły procesy historyczne, społeczne i artystyczne. Symboliczna data 1900 splata najważniejsze wydarzenia historyczne i kulturalne; manifestuje reformatorskie dążenia elit, w tym działalność pierwszych ośrodków kulturalno-artystycznych, otwarcie pierwszego teatru narodowego i postępujące przeobrażenia tradycyjnej sztuki teatralnej. Stały się one swoistą trampoliną dla dalszych przemian artystycznych. Natomiast data wyzwolenia Korei spod okupacji japońskiej w 1945 stanowi niewątpliwie ważną cezurę we współczesnej historii kraju, nie miała jednak znaczącego przełożenia na sytuację teatru, który nie potrafił wykorzystać wolności, jaką przyniosła mu nowa epoka. Uwikłany w konflikt ideologiczny teatr okazał się poręcznym środkiem propagandy poszczególnych stronnictw politycznych, które usiłowały wykorzystać go do swoich celów w taki sam sposób, w jaki wcześniej czyniły to japońskie organy administracji i skłócone elity koreańskie. Przyjęcie w niniejszej książce roku 1950 jako daty spinającej ramę czasową jest uzasadnione dramatyzmem i nieuchronnością wydarzeń historycznych, które zamknęły ważny rozdział w dziejach teatru koreańskiego. Wybuch wojny koreańskiej w roku 1950 i – będący jego następstwem – podział Półwyspu Koreańskiego w 1953 równoznaczny był z definitywnym rozpadem teatru koreańskiego, nie tylko w jego wymiarze instytucjonalnym, lecz również ideowym, artystycznym, tematycznym i formalnym. O ile rozwijający się do roku 1950 teatr koreański stanowił zjawisko autonomiczne, zróżnicowane wewnętrznie, lecz ukształtowane przez wspólne dziedzictwo kulturowe i odwołujące się do tych samych doświadczeń artystycznych, o tyle po zakończeniu działań wojennych reprezentował on już dwa odrębne modele sztuki scenicznej o odmiennych założeniach artystycznych i celach społecznych. W przeciwieństwie do teatru południowokoreańskiego, który kontynuował osiągnięcia swoich poprzedników i adaptował wypracowane wzorce tradycyjnego teatru *p'ansori*, klasycznej opery *ch'ang-gŭk*, „dramatu nowego” (*shin-gŭk*), a przez jakiś czas nawet teatru „nowej szkoły” (kor. *shinp'a*, jap. *shimpa*), teatr północnokoreański odciął się od swoich korzeni i dążył do wypracowania unikalnej formy artystycznej. Niemniej rozwijając

się pod sztandarem różnych haseł politycznych i kształtując w odmienny sposób własną tożsamość artystyczną, ani jeden, ani drugi odłam teatru odgraniczony 38. równoleżnikiem nie potrafił uwolnić się od uwikłania w bieżącą politykę, w spory ideologiczne, dylematy społeczne. To potwierdza ich status uwikłania, a tym samym uzasadnia tytuł tej książki.

Komentarz terminologiczny

Podjęte w pierwszej dekadzie XX wieku artystyczne próby odejścia od tradycyjnego kanonu teatralnego określa się po koreańsku mianem *shin-yŏn'gŭk* (dosł. „teatr nowy”). Pojęcie to, o nowatorskim wówczas wydźwięku, funkcjonuje również we współczesnej historiografii teatru koreańskiego, jednak obecnie ma ono znaczenie wyłącznie historyczne. Już w latach dwudziestych zostało wyparte przez termin *shin-gŭk* (dosł. „teatr nowy”, „dramat nowy”), stanowiący językową kalkę japońskiego słowa *shingeki* o tym samym znaczeniu. Popularny przez ponad dwie dekady był on używany w odniesieniu do dramatu zachodniego i nielicznych wciąż sztuk rodzimych, tworzonych na wzór ówczesnych sztuk europejskich². W tym samym mniej więcej czasie do opracowań teoretyczno-historycznych wprowadzono nowe pojęcie *kŭndae-gŭk* (dosł. „teatr bliskiej epoki”, „teatr nadchodzącej epoki”)³. Nawiązywało ono do angielskiej kategorii *modern theatre* i pierwotnie również miało obejmować najnowsze osiągnięcia zachodniej sztuki teatralnej, jednak z czasem zaczęło być stosowane także w odniesieniu do twórczości koreańskiej i nurtów teatralnych, rozwijanych na wzór sztuki zachodniej. Upowszechniane przez kolejne pokolenia historyków południowokoreańskich, weszło ono na stałe do słownika języka koreańskiego i stało się jedną z podstawowych kategorii porządkujących periodyzację historiografii teatru koreańskiego. We współczesnym rozumieniu pojęcie *kŭndae-gŭk* oznacza koreańską sztukę teatralną, rozwijającą się od początku lat dwudziestych, kiedy to najnowsze osiągnięcia teatru i dramatu zachodniego dotarły na Półwysep Koreański, do końca okupacji japońskiej w 1945 roku, choć okres ten bywa niekiedy wydłużany aż do momentu wybuchu wojny koreańskiej w 1950⁴.

² Pojęcie *shin-gŭk* wprowadził do naukowego dyskursu i obiegu potocznego Hyŏn Ch'ŏl (1891–1965), pierwszy profesjonalny teoretyk i krytyk teatru, który zapożyczył je z terminologii japońskiej.

³ Pojęcia *kŭndae-gŭk* jako pierwszy użył w 1921 roku Kim U-jin (1897–1926), wybitny krytyk i dramaturg, prekursor nurtu ekspresjonistycznego w dramaturgii koreańskiej.

⁴ Por.: Yu Min-yŏng, *Kaehwa'gi yŏn'gŭk sahoesa* (*Spoleczna historia teatru okresu modernizacji*), Saemulsa, Seoul 1987, s. 11; Yang Sŭng-guk, *Han'guk hyŏndae hŭigongnon* (*Monografia współczesnego dramatu koreańskiego*), Yŏn'gŭk-kwa In'gan, Seoul 2001, s. 63–64. Sŏ Yŏn-ho przesunął początek rozwoju *kŭndae-gŭk* o dekadę, bo upatrywał jego załóżka w pierwszych próbach stworzenia koreańskich sztuk *shinp'a*, i rozciągnął go aż na całe lata pięćdziesiąte, dowodząc, że dopiero w końcu szóstej dekady w teatrze nastąpił przełom i pojawiły się zjawiska artystyczne pretendujące do miana „teatru współczesnego” (*hyŏndae-gŭk*, ang. *contemporary theatre*); zob. Sŏ Yŏn-ho, *Han'guk kŭndae hŭigoksa* (*Historia koreańskiego dramatu okresu kŭndae*), Koryŏ Taehakkyo Ch'ulp'anbu, Seoul 1996, s. 27–29; idem, *Han'guk yŏn'gŭksa – kŭndae p'yŏn* (*Historia teatru kore-*

Dosłowne tłumaczenie pojęcia *kūndae-gŭk* jako „teatr modernistyczny” wie-
 dzie jednak w ślepią uliczkę i wprowadza czytelnika zachodniego w błąd, suge-
 ruje bowiem, że odpowiada artystycznym i literackim zjawiskom zachodnich
 nurtów modernistycznych i awangardowych. Tymczasem w latach 1890–1915,
 kiedy w Europie i Rosji rozwijał się symbolizm⁵, swoją działalność rozpoczął
 Moskiewski Teatr Artystyczny (MCHAT), *Profesja pani Warren* Shawa oburzała
 opinię publiczną swoją rewolucyjną wręcz wymową, a Strindberg zainicjował
 rozwój nurtu ekspresjonistycznego, tradycyjny teatr koreański bronił się przed
 naporem dwóch nowych konwencji teatralnych, z których pierwsza – klasyczna
 opera *ch’ang-gŭk* – była zmodyfikowaną formą rodzimego kanonu *p’ansori*, a druga
 – teatr „nowej szkoły” – stanowiła imitację japońskiego nurtu teatralnego *shimpa*.
 Pojawienie się nowych konwencji artystycznych, jakkolwiek niezwykle istotne,
 stanowiło jedynie namiastkę osiągnięć modernistycznego teatru europejskiego
 i nie mogło rywalizować ani z zachodzącymi w Europie przemianami artystycznymi,
 ani tym bardziej z europejską dramaturgią, głęboko naznaczoną społecznym
 przesłaniem dramaturgii Ibsena, intelektualnym ładunkiem sztuk Shawa i sub-
 telnnością środków literackich Czechowa. O ile twórcy prozy i poezji koreańskiej
 podejmowali pierwsze nowatorskie próby i eksperymenty literackie⁶, o tyle teatr
 koreański zdominowały doraźne, często spłycone adaptacje *p’ansori* i japońskiego
 teatru „nowej szkoły”. Koreańczykom obce było jeszcze nowoczesne pojmowanie
 roli dramaturga, jak i koncepcja utworu scenicznego jako autonomicznego
 gatunku literackiego. Kolejne dekady, określane na Zachodzie mianem awangar-
 dy, jedynie pogłębiły przepaść artystyczną między Europą i Koreą. Podczas gdy

ńskiego – okres *kūndae*), Yŏn’gŭk-kwa In’gan, Seoul 2003, s. 32. Odmienne stanowisko repre-
 zentuje Yi Tu-hyŏn, który odrzucił pojęcie *kūndae-gŭk*. W pionierskiej pracy, opublikowanej
 w 1966 roku, zrehabilitował zapomniane nieco pojęcie *shin-gŭk*, a w kolejnej książce, wydanej
 w roku 1981, zastosował pojęcie *hyŏndae-gŭk*, używane na ogół w odniesieniu do sztuki teatral-
 nej, rozwijającej się w drugiej połowie XX wieku; zob. Yi Tu-hyŏn, *Han’guk shin-gŭksa yŏn’gu*
 (*Historia koreańskiego teatru shin-gŭk*), Seoul Taehakkyo Ch’ulp’anbu, Seoul 1966; idem, *Han’guk*
yŏn’gŭksa (Historia teatru koreańskiego), Posŏng Munhwasa, Seoul 1981.

⁵ Sposób periodyzacji w europejskiej historiografii zapożyczony został z książki Christop-
 her’a Balme’a *Wprowadzenie do nauki o teatrze* (Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2005,
 s. 48–49).

⁶ Już na początku XX wieku zaczął rozwijać się nurt poezji „nowego stylu” *shin-shi* (dosł.
 „poezja nowa”), a w kolejnej dekadzie na Półwysp Koreański dotarł francuski nurt symboli-
 stów, niezwykle popularny w kręgach inteligencji koreańskiej. W tym samym mniej więcej
 czasie nastąpił bujny rozwój wiersza wolnego, a w prozie zainicjowany został rozwój nurtu
 realistycznego. Lata trzydzieste zaowocowały niespotykanym wcześniej rozwojem nurtów
 awangardowych, ukształtowanych pod wpływem modernistycznych kierunków Zachodu. Poe-
 ci i prozaicy sięgali po wzorce literatury zachodniej, wykorzystywali założenia twórców nurtu
 romantycznego, symbolicznego, surrealistycznego i Dada. Por.: Ewa Rynarzewska, *Literatura*
koreańska [w]: Historia literatury światowej. Modernizm, t. VIII, Wydawnictwo SMS, Bochnia –
 Kraków – Warszawa 2007, s. 299–312.

Wielka Reforma Teatralna⁷ podważyła dominującą pozycję nurtu realistycznego, przeciwstawiając mu futurizm, ekspresjonizm, konstruktywizm i surrealizm, twórcy koreańscy wciąż przyswajali podstawowe założenia dramatu realistycznego. Sporadyczne inicjatywy wystawiania zachodnich sztuk ekspresjonistycznych zakończyły się porażką, obnażając tradycyjne, konwencjonalne upodobania widzów koreańskich i braki artystycznego przygotowania zespołów. Trudno byłoby przyrównać europejski teatr inscenizacji, widowiska masowe, a nawet psychologiczny, intuicyjny teatr Stanislawskiego, będące znakiem Wielkiej Reformy Teatru w Europie, do na wskroś sentymentalnego teatru koreańskiego, który formalnie pretendował do miana sztuki realistycznej i wystawiany był na konwencjonalnej scenie pudełkowej, wtopiony w przestarzałą, iluzjonistyczną dekorację, całkowicie podporządkowany mało oryginalnym zamysłom dramatopisarskim i ograniczony przez charakterystyczną manierę gry aktorów *shinp'a*.

Już nawet pobieżne zestawienie osiągnięć teatru zachodniego i koreańskiego obnaża nieprzystawalność terminologii koreańskiej i jej europejskich odpowiedników i nakazuje zachować większą ostrożność w przyporządkowaniach kategoryzacyjnych. Sugeruje też, by przyjąć bardziej ogólne, a przez to i bezpieczne pojęcie „teatru współczesnego” (*hyōndae-gŭk*), które w dyskursie akademickim i obiegu potocznym określa późniejszy dorobek teatralny, tworzony już od lat sześćdziesiątych XX wieku⁸. Zastosowanie tutaj tego pojęcia w odniesieniu do wcześniejszych dokonań artystycznych wydaje się jednak w pełni uzasadnione, gdyż – z jednej strony – wyraża ono ducha nowej epoki i artystyczne aspiracje twórców koreańskich, z drugiej zaś pomija jakiegokolwiek implikacje historyczno-literackie i skojarzenia z osiągnięciami teatru zachodniego. Całkowite oderwanie teatru koreańskiego od dziedzictwa zachodniej sztuki teatralnej nie jest ani możliwe, ani nawet wskazane, gdyż doprowadziłoby do zubożenia, a w niektórych wypadkach do zafałszowania jego historii. Twórcy koreańscy często korzystali z artystycznego i literackiego dorobku Zachodu, czyniąc go przedmiotem refleksji teoretycznej oraz ważnym punktem odniesienia dla własnych przedsięwzięć. Traktowali osiągnięcia współczesnego teatru europejskiego jako istotne źródło inspiracji, ważny punkt odniesienia dla własnych poszukiwań artystycznych i niezbędny etap kształtowania rodzimej sztuki teatralnej. Omawiając teatr koreański, należy o tym pamiętać, by oprzeć się pokusie prostych porównań, gdyż prowadzić będą one do deprecjonowania wysiłków twórców koreańskich i wypaczania rzeczywistego obrazu sztuki koreańskiej, którą tworzyły nie tylko realne, udokumentowane efekty pracy, lecz też intencje, zamysły i marzenia artystów. Nieurzeczywistnione przynależą one do zapomnianej, utraconej części historii teatru koreańskiego.

⁷ Pisownia zapożyczona została od Kazimierza Brauna [w]: *Wielka Reforma Teatru w Europie: ludzie – idee – zdarzenia*, Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław 1984.

⁸ Aby uwzględnić przyjęte przez koreańskich historyków teatru i teatrologów rozróżnienie kategoryzacyjne, w tytułach przywołanych tutaj prac zachowano koreańskie pojęcia *kūndae-gŭk*, *shin-gŭk* i *hyōndae-gŭk*. Rozwiązanie to umożliwi czytelnikowi polskiemu określenie zakresu materiału badawczego i przyjętej przez autora perspektywy historiograficznej.

Metodologia opisu

Wysuwające się na plan pierwszy bliskie związki teatru koreańskiego z rzeczywistością społeczną w naturalny sposób wyznaczyły prezentowane tu ujęcie procesu rozwoju koreańskiej sztuki teatralnej, nawiązujące do założeń socjologii teatru – naukowej dyscypliny humanistycznej przypisującej fundamentalne znaczenie społecznemu zakorzenieniu teatru i analizującej zjawiska artystyczne w kontekście kultury⁹. Zainicjowana jeszcze w latach trzydziestych pracą Juliusza Baba *Das Theater im Lichte der Soziologie (Teatr z perspektywy socjologicznej, 1928)* socjologia teatru rozwinęła się w pełni po drugiej wojnie światowej, stanowiąc odpowiedź na postulaty części krytyki akademickiej, szczególnie tej związanej ze środowiskami Nowej Krytyki (*New Criticism*) i Neorystotelików z Chicago, które traktowały utwory literackie jako autonomiczne, ponadczasowe nośniki znaczeń i koncentrowały się przede wszystkim na badaniu specyfiki wewnętrznej struktury utworu (*intrinsic approach*), zawężonym kontekście językowym i zagadnieniach metodologii badań, a pomijały wszelkie implikacje społeczne i historyczne, odrzucały analizę pozaliteracką i pozatekstową oraz radykalnie oddzielały płaszczyznę literacką od kategorii życiowych¹⁰. Przeciwwstawiając się temu trendowi, zwolennicy socjologii teatru podkreślali wagę kontekstu społecznego, politycznego i kulturowego, dostrzegali w teatrze narzędzie oddziaływania na najszersze masy, środek kształtowania i utrwalania norm moralnych, paradygmatycznych wzorców zachowań i działań społeczeństw, a nawet instrument perswazji i propagandy¹¹.

⁹ Teatr koreański nie jest tutaj, oczywiście, wyjątkiem. Jak słusznie zauważa Tomasz Goban-Klas: „Wzajemna komplementarność historii i socjologii sztuki nigdzie nie uwidacznia się tak wyraźnie, jak w przypadku dziejów teatru i dramatu. Dzieło sztuki, jakim jest utwór sceniczny, nie posiada bowiem autonomicznego bytu bez społecznej recepcji [...]. Stąd w prawie każdej ambitnej rozprawie teatrologicznej znajdujemy liczne dygresje o czysto socjologicznym charakterze. Nie brak zresztą publikacji poświęconych wyłącznie analizie społecznego podłoża i uwarunkowania zjawisk teatralnych”; zob. Tomasz Goban-Klas, *Socjologiczna problematyka publiczności koreańskiej* [w]: *Wprowadzenie do nauki o teatrze III. Odbiorcy dzieła teatralnego: widz – krytyk – badacz*, wybór i opracowanie Janusz Degler, Uniwersytet Wrocławski im. Bolesława Bieruta, Wrocław 1978, s. 164.

¹⁰ Por.: Teresa Pyzik, Eleonora Udalska, *Przedmowa* [w]: *W kręgu socjologii teatru na świecie*, wybór i opracowanie Teresa Pyzik i Eleonora Udalska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1987, s. 6. „Głównym osiągnięciem teoretycznym Nowej Krytyki było odrzucenie subiektywno-impresjonistycznego oraz biograficznego wzorca krytyki literackiej i zwrócenie uwagi na autonomiczną wartość dzieł literackich” – piszą Anna Burzyńska, Michał P. Markowski (zob.: *Teorie literatury XX wieku*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2007, s. 135). Zdaniem inicjatorów nowego kierunku „sztuka, która nie opiera się na konwencji, tylko na dążeniu do realizmu, nie jest w ogólnie sztuką”, a recepcja utworu literackiego, tzn. uważne czytanie, polegać miało na „pozbawieniu dzieła wszelkich zewnętrznych – historycznych, politycznych, ideologicznych – kontekstów i skrupulatnej analizie jego retorycznych mechanizmów” (Anna Burzyńska, Michał P. Markowski, op. cit., s. 137, 139).

¹¹ Teresa Pyzik, Eleonora Udalska, op. cit., s. 7. Autorki przywołanej tutaj *Przedmowy* przedstawiły obszerny historyczny zarys teorii socjologiczno-teatralnej, który okazał się niezwykle pomocny, służąc jako główny punkt odniesienia dla niniejszych rozważań oraz istotne

Ponieważ uznali teatr za najbardziej społeczny ze wszystkich rodzajów literatury i sztuki¹², wysunęli wiele nowych propozycji badawczych, poszerzyli krąg zagadnień teoretyczno-filozoficznych i stworzyli nowe koncepcje metodologiczne analizy, rozwijane przez wybitnych teoretyków, takich jak: Georges Gurvitch, Jean Duvignaud, Erving Goffman, Lucien Goldmann, Leo Löwenthal, Étienne Souriau i Raymond Williams.

Już w 1937 roku John Gassner jednoznacznie określił swoje stanowisko: „Los teatru jest ściśle związany z losem społeczeństwa, w którym istnieje. Gdzie zdąża społeczeństwo, tam zdąża teatr”¹³. W tym samym duchu wypowiedział się Aleksander Hertz, który w artykule *Teatr jako zagadnienie socjologiczne* z 1937 roku podkreślał złożony charakter sztuki teatralnej i jej rozwinięty aspekt społeczny: „Żadna chyba sztuka nie jest w tym stopniu, co sztuka teatralna, ośrodkiem tak złożonych działań ludzkich, żadna nie implikuje tak rozległej skali stosunków społecznych. [...] Jest to sfera działań, które niejako wychodzą poza ścisły teren życia teatralnego”¹⁴. O bezpośrednim związku teatru z życiem społecznym polski socjolog przypomniał w kolejnym artykule, zatytułowanym *Zadania społeczne teatru*. Przeciwwstawił się w nim pojmowaniu teatru jako autonomicznego obszaru artystycznego i dowodził jego społecznego uwarunkowania, manifestowanego przemożnym oddziaływaniem kultury, w jakiej sztuka teatralna funkcjonuje i się rozwija. „Nie możemy teatru rozpatrywać jako jakiejś kategorii bezwzględnej, ponadspołecznej i ponadhistorycznej. Istnieje tylko dany teatr, odnoszący się do określonych okoliczności czasu i miejsca, uwarunkowany przez całość istniejących sytuacji społecznych. Teatr jest faktem kultury, a kultura istnieje jako dana”¹⁵.

Również Georges Gurvitch, którego propozycje badawcze w ogromnym stopniu zaważyły na rozumieniu przedmiotu socjologii teatru, podkreślał istnienie

źródło wiedzy. Omówienia zachodnich prac socjologiczno-teatralnych dokonała również Irena Sławińska, która przedstawiła typologię badań socjologii teatru i zreferowała osiągnięcia najwybitniejszych badaczy (Irena Sławińska, *Teatr w myśli współczesnej. Ku antropologii teatru*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1990, s. 123–170). Ponadto najważniejsze polskie prace socjologiczne przedstawił Janusz Degler; wyodrębnił on trzy podstawowe obszary badań socjologiczno-teatrolologicznych, a mianowicie (1) problemy socjologii teatru; (2) publiczność teatralną; (3) funkcje krytyki teatralnej (*Wprowadzenie do nauki o teatrze III. Odbiorcy dzieła teatralnego: widz – krytyk – badacz*, op. cit., s. 15–523). Przywołane przez niego dwa artykuły Aleksandra Hertza, zatytułowane *Teatr jako zagadnienie socjologiczne* i *Zadania społeczne teatru*, posłużyły tutaj jako ważne źródło poznawcze (ibidem, s. 13–58). Należy uwzględnić również pracę *Teatr w społeczeństwie* Andrzeja Hausbrandta (Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1983) i *Rzeczy teatralne* Tymona Terleckiego (Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1984).

¹² Teresa Pyzik, Eleonora Udalska, op. cit., s. 8.

¹³ John Gassner, *Tragedia w nowoczesnym teatrze*, „Dialog”, 1957, nr 9, s. 121.

¹⁴ Aleksander Hertz, *Zadania społeczne teatru*, op. cit., s. 26.

¹⁵ Ibidem, s. 35.

„głębokiej zbieżności między teatrem i społeczeństwem”¹⁶. Jako pierwszy zwrócił uwagę na dwuaspektowość zjawiska teatru, polegającą na jednoczesnym zintegrowaniu z życiem społecznym i utrzymaniu wobec niego dystansu. Pisał w 1956 roku: „Teatr jest sublimacją pewnych sytuacji społecznych, czy to w formie ich idealizacji, parodii, czy też jako wezwanie do ich przewyciężenia. Teatr jest ponadto rodzajem ucieczki od walk społecznych i ich ucieleśnieniem jednocześnie. Tak rozpatrywany, odsłania swoją paradoksalność, albo lepiej, swą dialektykę, dialektykę dwuznaczności *par excellence*. Teatr to społeczeństwo lub grupa przeglądająca się w różnych lustrach, przy czym odbicia w ten sposób powstałe sprawiają, że sami zainteresowani, czyli widzowie, płaczą, śmieją się i dokonują aktów woli ze zwiększoną mocą. Teatr wychodzi poza życie społeczne i od niego odchodzi, ale w taki sposób, że pozostaje całkowicie zintegrowany ze zbiorowością i wyraża ją, a czasem może jej służyć za przewodnika”¹⁷.

Opinię Gurvitcha podzielał Jean Duvignaud, który swoimi śmiałymi dociekaniami otworzył przed socjologią teatru nieznaną jej dotąd perspektywę. Jednoznacznie określił swoje stanowisko, stwierdzając: „Twórczość [teatralna] jest zanurzona w całości konkretnego doświadczenia zbiorowego i jednostkowego na wszystkich poziomach i we wszystkich jego aspektach”¹⁸. Stanowisko to potwierdził także w innej pracy: „Dzieło sztuki istnieje w całym systemie odniesień: wobec określonej epoki, grupy, wobec określonych jednostek; w społeczeństwach, w których zróżnicowane układy stosunków międzyludzkich rodzą różnorodne doświadczenia, uczucia i emocje. Po to więc, aby określić, jak głębokie związki łączą sztukę ze społeczeństwem, należy brać pod uwagę, z jednej strony, postawy artystyczne – świadome bądź nieświadomione, z drugiej zaś – funkcje spełniane przez nią w określonym typie społeczeństwa”¹⁹. Jednocześnie francuski socjolog przypominał o artystycznym wymiarze sztuki teatralnej i konieczności uwzględnienia jej wartości estetycznych. Przekonywał: „Teatr jest przeto czymś znacznie więcej niż teatrem. Jest sztuką. Jest to jednak sztuka zakorzeniona najbardziej ze wszystkich sztuk, zaangażowana w żywy nurt zbiorowego doświadczenia, najbardziej czuła na wstrząsy, jakie targają życiem społecznym będącym w permanentnym stanie rewolucji [...]. Teatr jest zjawiskiem społecznym”²⁰. Jean Duvignaud bronił jednak sztuki teatralnej przed uproszczonymi ocenami i pokusą uznania jej za zwykłe odbicie warunków społecznych. Zwracając uwagę na złożony wymiar teatru, pisał: „Domniemywać na podstawie teatru o doświadczeniu epoki, znaczyłoby zapominać, że teatr jest twórczością, a więc wymysłem, że kierunek jego rozwoju nie jest mu narzucony przez jego bezpośredni kontekst, ale

¹⁶ Georges Gurvitch, *Socjologia teatru* [w]: *W kręgu socjologii teatru na świecie*, op. cit., s. 34.

¹⁷ Ibidem, s. 37.

¹⁸ Jean Duvignaud, *Wstęp do socjologii i twórczości dramatycznej* [w]: *W kręgu socjologii teatru na świecie*, op. cit., s. 57.

¹⁹ Jean Duvignaud, *Socjologia sztuki*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1970, s. 62–63.

²⁰ Jean Duvignaud, *Dwa fragmenty. Wstęp. Praktyka społeczna teatru*, „Dialog”, 1971, nr 12, s. 118.

warunkowany jest tym, co chce on osiągnąć używając w tym celu swoich własnych »mitologii«. [...] Twórczość dramatyczna, jak wszelkie inne formy twórczości artystycznej, stanowi niejako uchylone drzwi, które należy otworzyć i przez które wychodzi się poza rzeczywistość ludzką daną aktualnie w ramach społecznych, które ją definiuje”²¹.

Przewijające się w pracach socjologiczno-teatrolologicznych przekonanie o istnieniu głębokiego związku między teatrem i życiem społecznym posłużyło w niniejszej książce jako fundamentalne założenie dla rozważań na temat rozwoju współczesnego teatru koreańskiego. Pozwoliło bowiem nie tylko sformułować samą koncepcję pracy i wyodrębnić jej główne tezy, lecz również określić perspektywę opisywanych zjawisk i wybór wątków tematycznych. Wspólnym mianownikiem poruszanych tutaj zagadnień jest próba odpowiedzi na pytanie o źródła społecznego zakorzenienia współczesnego teatru koreańskiego, rozwijającego się w pierwszych dekadach ubiegłego stulecia. Pytanie to łączy się z poszukiwaniem przyczyn opisywanego tu przewartościowania koncepcji koreańskiej sztuki teatralnej i warunków kształtowania się jej nowej funkcji społecznej. Wiedzie ono do dalszych rozważań na temat związków między teatrem koreańskim a rzeczywistością społeczną pierwszych dekad XX stulecia; treści kształtującej się dramaturgii koreańskiej, jej społecznego kontekstu i nowej roli wychowawczo-ideowej; formalnych przeobrażeń artystycznych i rozwoju nowych gatunków teatralnych; społecznej percepcji sztuki teatralnej i twórczej reakcji dramatopisarzy koreańskich na zachodzące zmiany społeczne, polityczne i kulturowe.

Wymieniony powyżej krąg zagadnień wpisuje się w tradycyjny model teoretyczny, dystansując się nie tylko od najnowszych szkół metodologicznych²², ale nawet od najpopularniejszych teoretycznych propozycji modelu socjologicznego, który skupia się na teatralności form interakcji społecznych, badających możliwości transpozycji konwencji teatralnej na stosunki społeczne i społeczną organizację samego teatru²³. Zastosowana tutaj metoda odwołuje się do żywotnej wciąż pozytywistycznej szkoły teatrolologicznej i wykorzystuje ogólne założenia materialistycznej historiografii teatru, która upatruje „istotę teatru w jego charakterze społecznym” i wyjawia szczególne zainteresowanie dla „form organizacyjnych teatru w ramach społeczeństwa klasowego wraz ze wszystkimi uwarunkowaniami ekonomicznymi”²⁴. Dramatycznie złożona sytuacja Korei, w jakiej znalazła się ona na początku ubiegłego stulecia, zmusza badacza do zmodyfikowania tych założeń i uwzględnienia ściśle koreańskich uwarunkowań historycznych, społecznych i kulturowych, nie podważa jednak głównej tezy przywołanej powyżej szkoły teatrolologicznej, która zakłada wzajemne oddziaływanie, a nawet uzależnienie

²¹ Jean Duvignaud, *Wstęp do socjologii i twórczości dramatycznej*, op. cit., s. 50.

²² Wymienić tutaj należy między innymi semiotykę teatru, propozycje badawcze post-strukturalizmu i psychoanalizy, fenomenologię, teorię widowisk i teorię komunikacji. Por.: Irena Sławińska, op. cit., s. 171–259; Christopher Balme, op. cit., s. 79–97.

²³ Christopher Balme, op. cit., s. 75.

²⁴ Ibidem, s. 52.

nie²⁵ form teatralnych i stosunków społecznych. Uwzględniając istnienie dialektycznej relacji między teatrem i społecznym życiem publicznym²⁶, w niniejszej książce autorka podjęła starania, by opisać wpływ rzeczywistości na teatr koreański, lecz jednocześnie tam, gdzie było to możliwe, sygnalizowała proces odwrotny. Oba paradygmaty badawcze stanowią fundamentalny przejaw społecznego zakorzenienia teatru, które zostało tutaj zinterpretowane jako forma bezpośredniego zaangażowania teatru w zbiorowe i jednostkowe doświadczenia Koreańczyków. To zawężone ujęcie koresponduje z metodologicznymi propozycjami zachodnich socjologów teatru definiujących teatr jako „społeczną manifestację”²⁷ i „teren wypowiedziania się nastrojów społecznych”²⁸, wyklucza jednak popularną interpretację teatru, według której jest on artystyczną manifestacją uniwersalnej wizji świata i przemiany obrazu człowieka²⁹. W przypadku teatru koreańskiego nieprzydatna okazała się taka właśnie perspektywa filozoficzna, gdyż teatr został w niniejszej pracy potraktowany jako wykładnik i środek odzwierciedlający procesy społeczne zachodzące w konkretnych realiach politycznych, historycznych i kulturowych. Takie zawężone ujęcie narzucił też jednowymiarowy, dydaktyczny czy wręcz utylitarystyczny charakter teatru koreańskiego, zdeterminowany przez złożoną, niestabilną rzeczywistość okupowanej Korei. Skoncentrował się on na palących problemach społecznych i bólach Koreańczyków, a nie wyszedł poza ramy prostego, bezpośredniego przekazu i funkcjonalnego nośnika treści ideowych.

Należy z całą mocą podkreślić, że związek z myślą socjologiczno-teatrologiczną znalazł w niniejszej książce wymiar jedynie podstawowy i ogranicza się on do przyjęcia wybranych propozycji badawczych, które dążą do określenia społecznej funkcji teatru i jego miejsca w zbiorowym życiu społeczeństwa. Metodologia pracy została podporządkowana ujęciu typowemu dla egzegezy historyczno-hermeneutycznej, o czym przesądziła nie tylko specyfika przedmiotu badań, charakter dostępnych źródeł i narzędzi poznawczych, lecz również głębokie przekonanie autorki, że „nauka o teatrze była zawsze znacznie bardziej powiązana z naukami humanistycznymi niż z naukami społecznymi”³⁰, a w wypadku rozważań socjologicznych aspektów sztuki teatralnej studia historyczne mają „trwalszą wartość, tak ze względu na ich podstawę materiałową, jak i dla metodologicznych sygestyj”³¹. Nie bez znaczenia pozostają także sygnalizowane już wcześniej

²⁵ Andrzej Hausbrandt, op. cit., s. 11, 12.

²⁶ Dietrich Steinbeck, *O socjologii publiczności* [w]: *W kręgu socjologii teatru na świecie*, wybór i opracowanie Teresa Pyzik i Eleonora Udalska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1987, s. 82.

²⁷ Georges Gurvitch, op. cit., s. 35.

²⁸ Aleksander Hertz, *Teatr jako zagadnienie socjologiczne*, op. cit., s. 23.

²⁹ Teresa Pyzik, Eleonora Udalska, op. cit., s. 10; Irena Sławińska, op. cit., s. 128.

³⁰ Christopher Balme, op. cit., s. 77.

³¹ Irena Sławińska, op. cit., s. 124. Możliwość przyjęcia perspektywy historycznej dopuszcza również Dietrich Steinbeck, który pisze: „W zasadzie można interakcję między sceną i publicznością, teatrem i społeczeństwem, tym, co estetyczne, i tym, co społeczne [...] dedukować historycznie”; zob. Dietrich Steinbeck, op. cit., s. 82.

nadrzędne założenia socjologii teatru, manifestowane przez zdecydowaną większość badaczy, którzy w sztuce teatralnej widzą „narzędzie zdobywania wiedzy o społeczeństwie”³². Tymczasem w niniejszej książce głównym przedmiotem badań nie jest społeczeństwo, lecz teatr, pojmowany w wymiarze instytucjonalnym, organizacyjnym i estetycznym. Włączone w rozważania wybrane aspekty pozaartystyczne, obejmujące procesy społeczne, historyczne, polityczne i kulturowe, stanowią dopełnienie wywodu i służą przede wszystkim wyeksponowaniu istoty teatru koreańskiego, pełnemu zdefiniowaniu jego artystycznej tożsamości i wykazaniu jego uwikłania w rzeczywistość pierwszych dekad ubiegłego stulecia.

Teatr koreański jako przedmiot badań

Rozwój współczesnego teatru koreańskiego stał się w Korei Południowej tematem szczegółowych opracowań dopiero w latach sześćdziesiątych XX wieku. Wydana w 1933 roku pionierska praca Kim Chae-ch'ŏla (1907–1933) *Chosŏn yŏn'gŭksa* (*Historia teatru koreańskiego*) ma z dzisiejszego punktu widzenia znaczenie przede wszystkim historyczne. Jej autor skoncentrował się na rodzimym teatrze dawnej Korei i omówił pokrótce taneczne widowiska maskowe, przedstawienia kukielkowe i teatr *p'ansori*. Ostatni z wymienionych gatunków określił ogólnikowym pojęciem *ku-gŭk* (dosł. „teatr stary”) i zamieścił w tym samym rozdziale, co rozwijający się „dramat nowy” (*shin-gŭk*), sądził bowiem, że rządzą nimi te same założenia sceniczne³³. Opis „dramatu nowego”, który ze zrozumiałych względów budzi tutaj największe zainteresowanie, zamknął jednak w zaledwie kilkunastu stronach, na których podał cenne, aczkolwiek pobieżne informacje na temat wybranych nurtów teatralnych i pierwszych zespołów *shinp'a*, *shin-gŭk*, *ka-gŭk* (dosł. „teatr pieśni”) i teatru proletariackiego (*p'ŭro-gŭk*). Nie uniknął też błędów i nieścisłości faktograficznych, wskutek czego podważył wartość historiograficzną swojej pracy i zmusił badacza do zachowania szczególnej ostrożności przy korzystaniu z jego ustaleń.

W rozwoju koreańskiej historiografii teatru ważną rolę odegrał Chŏng No-shik, literat i koneser tradycyjnej sztuki koreańskiej, który w pracy *Chosŏn ch'anggŭksa* (*Historia koreańskiego teatru śpiewanego*) opisał tradycyjny teatr *p'ansori*. Powołując się na wspomnienia artysty Chŏn To-sŏnga, przedstawił hipotezę powstania widowiska *p'ansori*, jego założenia artystyczne, a przede wszystkim szczegółowy opis postaci artystów-śpiewaków. Wydana po raz pierwszy w 1940 roku praca Chŏng No-shika po dziś dzień służy jako cenne źródło poznania, mimo uproszczonych wniosków i anegdotycznej wartości przytoczonych relacji.

Ogromny wkład w rozwój historii teatru koreańskiego wniósł niewątpliwie Yi Tu-hyŏn (ur. 1924), którego prace ukazały się w połowie lat sześćdziesią-

³² Teresa Pyzik, Eleonora Udalska, op. cit., s. 10.

³³ Kim Chae-ch'ŏl, *Chosŏn yŏn'gŭksa* (*Historia teatru koreańskiego*), Tongmunsŏn, Seoul [1933] 2003, s. 197.

tych³⁴. Inicjując badania historycznoteatralne, stworzył on podwaliny pod nową dyscyplinę naukową i wprowadził ją do akademickiego dyskursu. Yi Tu-hyŏn zweryfikował wiele wcześniejszych nieścisłości faktograficznych, uzupełnił materiały źródłowe i zrekonstruował najważniejsze wydarzenia teatralne, wykorzystując wspomnienia świadków i informacje prasowe. Wspólnie z Pak Hwangiem³⁵ (ur. 1919), Yu Min-yŏngiem³⁶ (ur. 1937) i Sŏ Yŏn-ho³⁷ (ur. 1941) reprezentuje on najstarsze pokolenie historyków teatru południowokoreańskiego. Podejmując wysiłek rzetelnego opracowania historii współczesnego teatru koreańskiego, każdy z wymienionych tutaj historyków zastosował nieco odmienne ujęcie badawcze, oparte na różnych założeniach zarówno naukowych, jak i światopoglądowych. Ich prace łączy jednak usilne dążenie do całościowego ujęcia nurtu historycznoteatralnego, kompletnego zrekonstruowania zdarzeń z historii współczesnego teatru koreańskiego, uporządkowania materiałów źródłowych i objaśnienia, bardzo często hipotetycznego, licznych niewiadomych. Wierni swoim założeniom niejako na dalszy plan zepchnęli ujęcie metodologiczne, podporządkowali je bowiem nadrzędnemu celowi, jakim było zebranie dostępnych faktów i szczegółowe odтворzenie procesu narodzin teatru koreańskiego.

Wysiłek pierwszych historyków podjęło następne pokolenie teatrologów, reprezentowane przez uznanych badaczy, takich jak: Yang Sŭng-guk³⁸, Kim Chae-sŏk³⁹

³⁴ Por.: Yi Tu-hyŏn, *Han'guk shin-gŭksa yŏn'gu*, op. cit.; idem, *Han'guk yŏn'gŭksa*, op. cit.; *History of Korean Theatre 1908–1945* [w]: *Korean Dance, Theatre and Cinema*, ed. Korean National Commission for UNESCO, Si-sa-yong-o-sa, Seoul 1983.

³⁵ Por.: Pak Hwang, *Ch'ang-gŭksa yŏn'gu* (*Monografia teatru śpiewanego*), Paengnok Ch'ulp'ansa, Seoul 1976; idem, *P'ansori sosa* (*Krótki zarys historii p'ansori*), Shin'gu Munhwasa, Seoul 1974; idem, *P'ansori ibaengnyŏnsa* (*Dwa stulecia historii p'ansori*), Tosŏch'ulp'an Sasayŏn, Seoul 1987.

³⁶ Por.: Yu Min-yŏng, *Han'guk hyŏndae hŭigoksa* (*Historia współczesnego dramatu koreańskiego*), Hongsŏngsa, Seoul 1982, idem, *Han'guk immul yŏn'gŭksa 1, 2* (*Historia artystów teatru koreańskiego*, t. I, II), T'aehaksa, Seoul 2006; idem, *Han'guk kŭndae yŏn'gŭksa* (*Historia koreańskiego teatru okresu kŭndae*), Tan'guk Taehakkyo Ch'ulp'anbu, 1996; idem, *Kaehwa'gi yŏn'gŭk sahoesa*, op. cit.; idem, *Kŭndae Han'guk kong'yŏn yesulsa* (*Historia koreańskiej sztuki widowiskowej w okresie kŭndae*), Tandae Ch'ulp'anbu, Seoul 1984; idem, *Uri shidae yŏn'gŭk undongsa* (*Historia ruchu teatralnego naszego stulecia*), Tan'guk Taehakkyo Ch'ulp'anbu, Seoul 1990.

³⁷ Sŏ Yŏn-ho, *Han'guk kŭndae hŭigoksa*, op. cit.; idem, *Han'guk kŭndae kŭkchakkaron* (*Monografia koreańskich dramatopisarzy okresu kŭndae*), Koryŏ Taehakkyo Ch'ulp'anbu, Seoul 1998; idem, *Han'guk yŏn'gŭk chŏnsa* (*Historia teatru koreańskiego*), Yŏn'gŭk-kwa In'gan, Seoul 2006; idem, *Han'guk yŏn'gŭksa – kŭndae p'yŏn*, op. cit.; idem, *Uri shidae-ŭi yŏn'gŭg'in* (*Artyści teatru naszej epoki*), Yŏn'gŭk-kwa In'gan, Seoul 2001.

³⁸ Por.: Yang Sŭng-guk, *Han'guk hyŏndae hŭigongnon*, op. cit.; idem, *Han'guk kŭndae yŏn'gŭk pip'yŏngsa yŏn'gu* (*Historyczny zarys rozwoju krytyki koreańskiego teatru kŭndae-gŭk*), T'aehaksa, Seoul 1996; idem, *1930 nyŏndae taejung-gŭg-ŭi kujo-wa t'ŭksŏng* (*Budowa i charakterystyka popularnego teatru rozrywkowego lat trzydziestych*), „Ulsan Ōmun Nonjip” („Język i Literatura – zbiór rozpraw [z Uniwersytetu w] Ulsan”), 1997, nr 12, Minjok Ōmun Hakhoe.

³⁹ Por.: Kim Chae-sŏk, *Kaehwagi yŏn'gŭg-esŏ kojŏn'gŭk paeu-ŭi wisang pyŏnhwa-wa ŭimi* (*Przeobrażenie tradycyjnej sztuki aktorskiej w okresie modernizacji i znaczenie tego zjawiska*), „Ōmullonch'ong” („Język i Literatura – zbiór rozpraw”), 2001, nr 35, Kyŏngbuk Ōmunhakhoe;

i Paek Hyŏn-mi⁴⁰. Wzbogacili oni naukę o teatrze koreańskim – dotarli do nowych materiałów źródłowych i skorygowali wiele potknięć faktograficznych. Ponieważ umieli zachować dystans wobec historii, uchylali się od ideowych sporów i starali się zminimalizować nacjonalistyczny wydźwięk dyskursu, dominujący we wcześniejszych opracowaniach historycznych. Jednak jako spadkobiercy starszego pokolenia badaczy przejęli tę samą metodę badań, która sprowadzała się do szczegółowego relacjonowania najważniejszych zdarzeń i dokonań teatralnych, artystycznej działalności zespołów i prezentowanych sylwetek aktorów. Koncentrując się na wybranych zagadnieniach historiograficznych, dążyli do wiernego odtworzenia całościowego rozwoju zdarzeń, wazyli wszystkie możliwe argumenty i przywoływali najważniejsze materiały źródłowe. Ich dbałość o szczegóły i usilne dążenie do przedstawienia w miarę pełnego rozwoju teatru koreańskiego niestety niejednokrotnie przysłańiały przejrzystość wywodu, która często ustępowała pod naporem materiału faktograficznego.

Najmłodsze pokolenie historyków teatru, do którego należą między innymi Kim Mi-do⁴¹, Yi Sang-u⁴², Yi Mi-wŏn⁴³ i Kim Hyŏn-ch'ŏl⁴⁴, nie przewyżczyły metody swoich poprzedników, z większą jednak determinacją zaczęło podejmować niepopularne wcześniej tematy i kontrowersyjne zagadnienia. Badacze ci przyczynili się też do rozwoju refleksji nad współczesnym teatrem koreańskim, docierając do najnowszych opracowań japońskich i zachodnich. Pozostali jednak w kręgu klasycznej historiografii, ograniczyli się bowiem do rekonstrukcji wybranych wątków tematycznych. Uprawiana przez nich krytyka teatru objęła wybrane aspekty faktograficzne oraz interpretację zdarzeń historycznoteatralnych, lecz celem jej nie było podważenie podstaw metodologicznych zakorzenionych w pozytywistycznym nurcie badań teatrologicznych.

Wartość poznawcza prac południowokoreańskich historyków teatru, mimo często eksponowanych rozbieżności faktograficznych i światopoglądowych, nie

idem, 1930 *nyŏndae yusŏnggi ũmban-ŭi ch'on-gŭk yŏn'gu* (*Sztuka ch'on-gŭk na płytach gramofonowych lat trzydziestych*), „Han'guk Kŭg'yesul Yŏn'gu” („Studium Koreańskiej Sztuki Teatralnej”), 1995, nr 2.

⁴⁰ Por.: Paek Hyŏn-mi, *Han'guk ch'ang-gŭksa* (*Historia klasycznej opery ch'ang-gŭk*), T'aehaksa, Seoul 1997.

⁴¹ Por.: Kim Mi-do, *Han'guk kŭndae-gŭk-ŭi chaejonmyŏng* (*Nowe spojrzenie na koreański teatr kŭndae-gŭk*), Hyŏndaemihaksa, Seoul 1995.

⁴² Por.: Yi Sang-u, *Hong Hae-sŏng-ŭi yŏn'gŭngnon-e taehan yŏn'gu* (*Teoria teatru Hong Hae-sŏnga*), „Han'guk Kŭg'yesul Yŏn'gu” („Studium Koreańskiej Sztuki Teatralnej”), 1998, nr 8, Han'guk Kŭg'yesul Hakhoe; idem, *Kŭg'yesul Yŏn'gu-hoe-wa yŏnch'ulga Hong Hae-sŏng* (*Instytut Sztuki Teatralnej i reżyser Hong Hae-sŏng*), „Hyangt'o Munhak Yŏn'gu” („Studium Literatury Rdzennej”), 2005, nr 8, Taegu Kyŏngbuk Hyangt'o Munhak Yŏn'gu-hoe; *Yu Ch'i-jin yŏn'gu* (*Monografia Yu Ch'i-jina*), T'aehaksa, Seoul 1997.

⁴³ Por.: Yi Mi-wŏn, *Han'guk kŭndae-gŭk yŏn'gu* (*Monografia koreańskiego teatru kŭndae-gŭk*), Hyŏndaemihaksa, Seoul 1994.

⁴⁴ Por.: Kim Hyŏn-ch'ŏl, *Ch'ukchi Sogŭkchang-ŭi ch'ehŏm-gwa Hong Hae-sŏng yŏn'gŭngnon-ŭi sanggwansŏng yŏn'gu* (*Wpływ Malego Teatru Tsukiji na światopogląd teatralny Hong Hae-sŏnga*), „Han'guk Yesul Yŏn'gu” („Studium Sztuki Koreańskiej”), 2007, nr 26, Han'guk Yesul Hakhoe.

podlega dyskusji. Jest ona niezwykle cenna jako źródło poznania, teatrologia światowa wciąż pomija bowiem milczeniem teatr koreański⁴⁵. O ile poezja i proza koreańska zdołały zaznaczyć swoją obecność na europejskim i amerykańskim rynku wydawniczym i – dzięki publikacjom autorów takich jak Peter H. Lee⁴⁶, Kevin

⁴⁵ Jako przykład można podać tutaj klasyczną pracę *Dzieje dramatu – od Aischylosa do Anouilha Allardyce’a Nicolla* (Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1962), *The Oxford Companion to the Theatre* (ed. by Phyllis Hartnoll, Oxford University Press, London 1967) oraz *The Theatre in History* George’a R. Kernodle’a (The University of Arkansas Press, London 1989). Ich autorzy poświęcili wprawdzie odrębny rozdział teatrom azjatyckim, skoncentrowali się jednak na dramacie Indii, Chin i Japonii (s. 109–137; s. 502–606, s. 173–175; s. 35–113). Teatr koreański został pominięty również przez autorów polskiego opracowania *Słownik wiedzy o teatrze. Od tragedii do happeningu* (Wydawnictwo Szkolne PWN, Warszawa – Bielsko-Biała 2008), w którym przedstawiono klasyczny teatr pozaeuropejski i teatr lalkowy Azji (s. 343–399). Z rozważań został on wykluczony również przez Eugenio Barbę i Nicolę Savarese, autorów *Sekretnej sztuki aktora* (Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturalnych, Wrocław 2005), którzy załączyli jedynie reprodukcję tradycyjnego XVIII-wiecznego obrazu Kim Hong-do z wizerunkiem tancerza ludowego (s. 193). Lakoniczne informacje na temat teatru koreańskiego można znaleźć w nielicznych opracowaniach encyklopedycznych, między innymi: *Modern World Drama. An Encyclopedia* (ed. by Myron Matlaw, Secker & Warburg, London 1972, s. 436); *The Reader’s Encyclopedia of World Drama* (ed. by John Gassner, Edward Quinn, Methuen & Co. Ltd, London 1975, s. 509–516); *Theater Lexikon* (Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin 1977, s. 303); *The Cambridge Guide to World Theatre* (ed. by Martin Banham, Cambridge University Press, Cambridge 1988, 558–563) oraz *The Oxford Encyclopedia of Theatre & Performance* (ed. by Dennis Kennedy, Oxford University Press, Oxford – New York 2003, t. I: s. 250, 270, 693–694, t. II: s. 785, 993–994, 1243). Utrzymane w ogólnikowej formie zawierają wiele nieścisłości faktograficznych i powielają te same błędy, odwołując się do nieaktualnych już materiałów źródłowych. Do miana miarodajnego źródła poznania nie może również pretendować artykuł Colina Mackerrasa, opublikowany w *Historii teatru* (red. John Russell Brown, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007, s. 474–475, 481–482). Wartość tego opracowania stawia pod znakiem zapytania daleko posunięta wybiórczość informacji i mnogość błędów faktograficznych, które zdradzają braki autora nie tylko w zakresie historii teatru koreańskiego, ale nawet historii Korei. Należy tutaj jeszcze wspomnieć artykuł Patrice’a Pavisa *Teatr w innej kulturze*, włączony do najnowszej książki *Współczesna inscenizacja. Źródła, tendencje, perspektywy* (Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011). Uczyniwszy przedmiotem zainteresowania najnowszy teatr południowokoreański, francuski teatrolog ograniczył się jedynie do omówienia wybranych inscenizacji teatralnych trzech reżyserów południowokoreańskich i pobieżnego zestawienia sytuacji teatralnych zespołów koreańskich i francuskich (s. 161–175).

⁴⁶ Peter H. Lee, *Anthology of Korean Literature. From Early Times to the Nineteenth Century*, The University Press of Hawaii, Honolulu 1981; idem, *Modern Korean Literature. An Anthology*, University of Hawaii Press, Honolulu 1990; idem, *Pine River and Lone Peak. An Anthology of Three Chosŏn Dynasty Poets*, University of Hawaii Press, Honolulu 1991; idem, *The Columbia Anthology of Traditional Korean Poetry*, Columbia University Press, New York 2002; idem, *a History of Korean Literature*, Cambridge University Press, Cambridge 2003.

O'Rourke⁴⁷, James Hoyt⁴⁸, Halina Ogarek-Czój⁴⁹ oraz nielicznych autorów koreańskich⁵⁰ – przebić się do świadomości czytelnika zachodniego, o tyle koreańska sztuka teatralna wciąż pozostaje zjawiskiem nieznanym. Opublikowana w 1997 roku pionierska praca *Korean Performing Arts. Drama and Music Theatre* (Jipmoondang Publishing Company, Seoul 1997), ograniczająca się do ogólnikowego zarysu rozwoju tradycyjnego i współczesnego teatru koreańskiego, w niewielkim tylko stopniu zadośćczyniła powszechnemu zainteresowaniu, a jednocześnie obnażyła ogromną przepaść między teatrem koreańskim a sąsiadującym z nim teatrem chińskim i japońskim, który od wielu dekad stanowi temat zainteresowania europejskich i amerykańskich teatrologów, historyków literatury i kultury⁵¹.

Za udaną próbę zasypania tej przepaści należy uznać wydanie na przestrzeni ostatnich dwóch dekad pięciu prac monograficznych poświęconych głównie tradycyjnej sztuce teatralnej dawnej Korei. W 1994 roku pojawiła się książka Marshalla Pihla *The Korean Singers of Tales* (Harvard-Yenching Institute, Cambridge 1994), pierwsze tak obszerne i całościowe opracowanie widowiska *p'ansori*. Nawiązując

⁴⁷ Kevin O'Rourke, *a Hundred Love Poems from Old Korea*, Global Oriental, UK 2005.

⁴⁸ James Hoyt, *Soaring Phoenixes and Prancing Dragons. A Historical Survey of Korean Literature*, Jimoondang International, Somerset-Seoul 2000.

⁴⁹ Do najważniejszych prac Haliny Ogarek-Czój należą *Klasyczna literatura koreańska* (Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa 2003) oraz *Literatura koreańska XX wieku* (Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa 2007). Stanowią one zwieńczenie dorobku naukowego, publikowanego na przestrzeni wielu lat między innymi na łamach „Przeglądu Orientalistycznego” i „Przeglądu Humanistycznego”.

⁵⁰ Cho Tong-il, *Korean Literature in Cultural Context and Comparative Perspective*, Jipmoondang Publishing Company, Seoul 1997; Kim Yoon-shik [Kim Yun-shik], *Understanding Modern Korean Literature*, Jipmoondang Publishing Company, Seoul 1998.

⁵¹ Spośród dostępnych anglojęzycznych opracowań klasycznego i współczesnego teatru japońskiego warto wymienić następujące publikacje: *Japanese Theater* Faubiona Bowersa (Peter Owen Limited, London 1954), *The Kabuki Theatre* Ernsta Earle'a (Oxford University Press, New York 1956); *Japan's Modern Theatre. A century of continuity and change* Briana Powella (University of Oxford, London 2002); *Kabuki: Baroque Fusion of the Arts* Kawatake Toshio (The International House of Japan, Japan 2003). W Polsce zjawiskiem teatru japońskiego zajmowali się między innymi: Mikołaj Melanowicz (*Literatura japońska*, t. I, III, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994–1996); Estera Żeromska (*Teatr japoński. Powrót do przeszłości*, Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa 1996; *Maska na japońskiej scenie. Od pradziejów do powstania teatru nō*, Wydawnictwo TRIO, Warszawa 2003; *Japoński teatr klasyczny. Korzenie i metamorfozy*, t. I, II, Wydawnictwo TRIO, Warszawa 2009–2010; Jadwiga M. Rodowicz (*Boski Dwumian*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2009) i Beata Kubiak-Hochi (*Tragizm w japońskim teatrze lalkowym bunraku*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012). Z kolei próbę przybliżenia teatru chińskiego podjęła Lidia Kasarełło (*Tian Han. U źródeł nowego teatru chińskiego*, Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa 1995) oraz Izabella Łabędzka (*Obrzędowy teatr Dalekiego Wschodu*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1999; *Teatr niepokorny* (Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2003).

celowo do pracy Alberta B. Lorda *The Singer of Tales*⁵², Marshall Pihl zwrócił uwagę na obecne w widowisku *p'ansori* liczne elementy sztuki oratory, a ponadto przedstawił historyczny i społeczny kontekst jego rozwoju, pochodzenie i społeczny status artystów-śpiewaków oraz proces przekształcania się w klasyczną operę *ch'ang-gŭk*. Omówił warstwę literacką i muzyczną gatunku *p'ansori* oraz załączył przekład jednego tekstu, a mianowicie *Shim Ch'ŏng-jŏn* (*Opowieść o Shim Ch'ŏng*), jednej z pięciu narracji *p'ansori*, jakie zachowały się do czasów współczesnych. Widowisko *p'ansori* stało się też przedmiotem badań Park E. Chan, profesor Państwowego Uniwersytetu Ohio, a zarazem cieszącej się międzynarodowym uznaniem artystki *p'ansori*. W książce *Voices from the Straw Mat – Toward an Ethnography of Korean Story Singing* (University of Hawai'i Press, Honolulu 2003) podjęła ona pierwszą próbę etnograficznego ujęcia tradycyjnego teatru koreańskiego. Wnikliwą analizę elementów artystycznych i muzycznych *p'ansori* wzbogaciła o rys historyczny, a obszernie fragmenty różnych narracji uzupełniła szczegółową interpretacją literacką, wykorzystując metodologię współczesnej teorii literatury, między innymi psychoanalizy, psychologii społecznej czy krytyki mitograficznej. W 2006 roku we Francji wydana została obszerna praca – *Théâtre coréen – d'hier et d'aujourd'hui* (red. Cathy Rapin, Im Hye-gyŏng, Étude, Paris 2006). Przedstawia ona ogólny zarys rozwoju tradycyjnego oraz współczesnego teatru koreańskiego i stanowi zbiór artykułów czołowych historyków teatru i teatrologów południowokoreańskich, takich jak: Yi Tu-hyŏn, Yŏ Sŏk-ki, Han Sang-ch'ŏl, Yu Min-yŏng, Lee Meewon [Yi Mi-wŏn], Soh Yon-ho [Sŏ Yŏn-ho] oraz Shim Jung-soon [Shim Chŏng-sun], artykułów – co należy podkreślić – które były publikowane na przestrzeni ostatnich dekad w koreańskich magazynach i opracowaniach. Z założenia koncentruje się ona na najnowszych osiągnięciach teatru południowokoreańskiego, a redaktorzy zamieścili ponadto fragmenty dramatów najpopularniejszych dramatopisarzy koreańskich, w tym Ch'a Pŏm-sŏka, Yi Kŭn-sama, Ch'oe In-huna, Pak Cho-yŏla, Yi Kang-baeka, O T'ae-sŏka, oraz kalendarium zdarzeń historycznych i artystycznych. W roku 2010 Andrew Killick wydał książkę *In search of Korean Traditional Opera: discourses of Ch'anggŭk* (University of Hawai'i Press, Honolulu), w której podjął polemikę ze swoimi poprzednikami i z częścią koreańskiego środowiska akademickiego, wykazał bowiem nieścisłości faktograficzne ich opracowań. Skupił się na omówieniu historycznych i społecznych warunków rozwoju klasycznej opery *ch'ang-gŭk*, odrzucił zarazem powszechnie przyjmowaną hipotezę jej genetycznych powiązań z *p'ansori* i dopuścił możliwość wpływu na rozwój *ch'ang-gŭk* japońskiego teatru *shimpa*. Wyszedł też chronologicznie poza okres okupacji, kiedy to klasyczna opera *ch'ang-gŭk* ukształtowała się jako nowy gatunek widowiska teatralnego, i dokonał szerokiego omówienia jej sytuacji i perspektyw rozwoju we współczesnym społeczeństwie południowokoreańskim. Dopelnieniem skromnego zasobu publikacji zachodnich jest praca Jeon Kyung-wooka [Chŏn Kyŏng-uk], koreańskiego historyka teatru tradycyjnego, wydana

⁵² Przełożona na język polski praca Alberta B. Lorda ukazała się w 2010 roku nakładem Wydawnictw Uniwersytetu Warszawskiego.

w 2005 roku pod tytułem *Korean Mask Dance Dramas. Their History and Structural Principles* (Youlhwadang Publisher, Seoul 2005)⁵³. Autor skoncentrował się w niej na tanecznych widowiskach maskowych (*kamyŏn-gŭk*, *t'alch'um*) jako na jednym z trzech głównych gatunków teatralnych, obok teatru *p'ansori* i przedstawień kukielkowych (*kkoktu-gakshi-nor'um*), i zaprezentował ich typologię, genezę, historyczny zarys rozwoju i kulturowe wpływy, jakim sztuka ta ulegała na przestrzeni kilku stuleci.

W Polsce temat tradycyjnego teatru koreańskiego podjęła w niezwykle ograniczonym faktograficznie zakresie Halina Ogarek-Czój. W książce *Teatr koreański* (Comer, Toruń 1993), poświęconej w całości tradycyjnej i współczesnej sztuce teatralnej, omówiła pobieżnie taneczne widowiska maskowe, przedstawienia kukielkowe, „*kyk* – dramaty mówione” oraz widowisko *phansori* [*p'ansori*]. W tej niewielkiej objętościowo pracy autorka przedstawiła ponadto najważniejsze świadectwa literackie, zarys organizacji wybranych widowisk maskowych i *p'ansori*, treść przedstawień kukielkowych i dwóch widowisk, określonych pojęciem *kyk* [*kŭk*]. Przywołała również postać Shin Dzehjo [Shin Chae-hyo] (1812–1884), mentora wielu artystów–śpiewaków i kompilatora sześciu *p'ansori*, a ponadto przytoczyła fragment *Pyŏn Kangsoe-ga* (*Pieśni o Pyŏn Kangsoe*), unikalnej narracji *p'ansori*, uznawanej powszechnie za zaginioną. Ten sam wywód, nieco tylko zmodyfikowany i rozwinięty, włączyła do swojej czysto przeglądowej i pozbawianej głębszych analiz pracy, zatytułowanej *Klasyczna literatura koreańska* (Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa 2003).

Tradycyjny teatr koreański stał się także przedmiotem zainteresowania sinologa i zarazem teatrologa Izabelli Łabędzkiej, która w książce *Obrzędowy teatr Dalekiego Wschodu* (Wydawnictwa Naukowe UAM, Poznań 1999) opisała różnorodne formy azjatyckiego teatru obrzędowego i egzorcyistycznego. Koncentrując się na kulturze chińskiej, tybetańskiej i japońskiej, badaczka włączyła do wywodu również opis tanecznych widowisk maskowych dawnej Korei. Rozpatrując je przede wszystkim jako gatunek widowisk parateatralnych, autorka ta przedstawiła w zarysie rozwój szamanizmu koreańskiego, omówiła najważniejsze aspekty profesji szamańskiej i ukazała obrzędowe źródła tradycyjnego teatru koreańskiego.

Z kolei współczesny teatr koreański jest niemal całkowicie nieobecny w polskich opracowaniach teatrologicznych. Wprawdzie pewne wzmianki na ten temat pojawiły się we wspomnianej już książce Haliny Ogarek-Czój *Teatr koreański*, ale niezwykle skromny rozmiar tej publikacji i liczne nieścisłości, wynikające w dużej mierze z samej złożoności zjawiska i wybiórczego wykorzystania dostępnych materiałów źródłowych, nie pozwalają traktować ich jako miarodajnego źródła poznawczego. W drugiej pracy, zatytułowanej *Literatura koreańska XX wieku* (Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa 2007), ta sama autorka przedstawiła ogólny zarys rozwoju współczesnego teatru koreańskiego, omówiła działalność kilku zespołów teatralnych i dorobek najwybitniejszych, jej zdaniem, drama-

⁵³ Książka Jeon Kyung-wooka stanowi skróconą wersję jego obszernej pracy zatytułowanej *Han'guk kamyŏn-gŭk – kŭ yŏksa-wa wŏlli* (*Koreański taneczny teatr maskowy – jego historia i organizacja*) (Yŏlhwadang, Seoul 1998).

topisarzy Korei Północnej i Południowej⁵⁴. Poprzez włączenie do swojej pracy zagadnienia teatru i postawienie go na równi z opisem pozostałych rodzajów literackich, odeszła od powszechnej praktyki stosowanej w akademickim środowisku południowokoreańskim, które marginalizuje sztukę teatralną i wyklucza rodzimą dramaturgię z obszaru badań literackich.

Ten uderzający niedostatek akademickich i popularno-naukowych opracowań teatru koreańskiego w Polsce uzasadnić można nie tylko słabym zapleczem studiów koreanistycznych, ale przede wszystkim ogromnymi barierami w wymianie artystycznej z Koreą⁵⁵, nałożonymi przez historię i politykę. Żelazna kurtyna odcinała od Polski Koreę Południową przez wiele dekad, wraz z całą jej tradycją literacką, artystyczną i teatralną. Dopiero po przełomie w roku 1989 polscy widzowie i czytelnicy mogli po raz pierwszy zetknąć się z prezentacjami tradycyjnej i współczesnej sztuki południowokoreańskiej, a na pełniejszą możliwość zapoznania się z dziejami teatru koreańskiego przyszło zaczekać aż do tej chwili. Wszystkie te okoliczności w znacznej mierze tłumaczą, dlaczego zarówno niniejsza książka, jak i kilka wcześniejszych publikacji wyszły spod pióra autorki⁵⁶, która chce wierzyć, że uda jej się wypełnić tę wyraźną i – w jej przekonaniu – niesprawiedliwą dla Korei lukę.

Niniejsza książka jest pierwszą w Polsce i na Zachodzie próbą systematycznego, szczegółowego opisu procesu narodzin współczesnego teatru koreańskiego. Wyeksponowane tu dążenie do zaprezentowania bogactwa materiału faktograficznego i do możliwie pełnego odtworzenia procesu rozwoju współczesnego teatru koreańskiego narzuciło autorce założenia pracy, zrodziło świadomość ogromnej złożoności omawianych zagadnień, troskę o logikę wywodu i chęć zadośćuczynie-

⁵⁴ Książka ta stanowi zwieńczenie pracy naukowej Haliny Ogarek-Czoi i syntezę jej artykułów publikowanych na przestrzeni trzech dekad w periodykach akademickich, takich jak „Przegląd Orientalistyczny” i „Rocznik Orientalistyczny”.

⁵⁵ O braku kontaktu artystycznego z zespołami koreańskimi, tak dotkliwym, w szczególności w zestawieniu z zespołami innych kultur azjatyckich, pisze Zbigniew Osiński w *Polskie kontakty teatralne z Orientem w XX wieku. Studia*, Słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2008, s. 16.

⁵⁶ Wymienić tu można cykl artykułów Ewa Rynarzewskiej, opublikowanych w serii „Historia literatury światowej” (Bochnia – Kraków, 2004–2008), a także kilka artykułów tej samej autorki, wydane przez miesięcznik „Dialog” (*Teatr koreański*, 1996, nr 5–6; *Przeziąknęci samotnością i strachem*, 1997, nr 1; *Seoul wraca do tradycji*, 1998, nr 5; *Powrót do tradycji we współczesnym teatrze koreańskim*, 2002, nr 8–9; *Korea mityczna Ch’oe In-huna*, 2002, nr 8–9; *Kim Kwang-nim: człowiek i kukielka to jedno*, 2008, nr 4; *W poszukiwaniu koreańskiego Godota*, 2008, nr 5), miesięcznik „Teatr” (*Śladem Zachodu – własnymi ścieżkami*, 2007, nr 3; *Korea tańczy i śpiewa*, 2008, nr 2) czy kwartalnik „Przegląd Orientalistyczny” (*Kim U-jin – prekursor ekspresjonizmu koreańskiego*, 2008, nr 3–4; *Recepcja twórczości Shakespeare’a w Korei – Romeo i Julia w reżyserii O T’ae-sōka*, 2010, nr 3–4). Listę polskich publikacji uzupełnia opracowanie przez autorkę dorobku trzech wybitnych dramaturgów południowokoreańskich: Yi Kang-baeka, O T’ae-sōka i Ch’oe In-huna. (Por.: *Lee Kang-baek. Dramaty*, Oficyna Literatów i Dziennikarzy „Pod Wiatr”, Warszawa 1998; *O T’ae-sōk. Dramaty*, Oficyna Literatów i Dziennikarzy „Pod Wiatr”, Warszawa 2004; *Mit we współczesnym dramacie koreańskim. Twórczość Ch’oe In-huna*, Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa 2004.)

nia rzetelnej pracy historyka. Założenia te wpisują się w tradycję klasycznej historiografii teatru⁵⁷ i korespondują ze strategią teatrologów południowokoreańskich, którzy przywiązują ogromną wagę do rekonstrukcji faktów i dokładnego opisu procesu historycznoteatralnego, postrzeganego przez nich jako wielowarstwowy, skomplikowany, a zarazem spójny, zamknięty obieg. O ile jednak pieczołowity stosunek do materiałów źródłowych zbliża autorkę do koreańskich historyków teatru, o tyle przyjęta przez nią metoda badawcza odchodzi od powszechnie przyjętej w Korei praktyki akademickiej południowokoreańskich teatrologów, koncentrujących się przede wszystkim na systematycznych, całościowych opracowaniach monograficznych. W odróżnieniu od tradycji koreańskiej historiografii teatru autorka sprecyzowała tutaj profil badawczy i wpisała go w ramy nadrzędnej idei teoretycznej, a podporządkowawszy swój wywód propozycjom socjologii teatru, zaproponowała nowe ujęcie metodologiczne. Otworzyła też nowe perspektywy badawcze w teatrologii, do rangi głównej idei wyniosła bowiem zagadnienie społecznego zakorzenienia koreańskiej sztuki teatralnej i zdefiniowała ją jako naczelną wartość społeczną.

Jako podstawowy materiał źródłowy wykorzystano tutaj naukowe monografie czołowych historyków południowokoreańskich oraz koreańskie świadectwa historyczne i literackie, takie jak utwory dramatyczne, pamiętniki i wspomnienia artystów, artykuły publicystyczne i recenzje prasowe, publikowane na łamach prasy w latach 1898–1939. Ich odczytanie i przełożenie na język polski stanowiło ogromne wyzwanie, wymagające znajomości systemu pisma dawnej Korei, który znacznie różni się od współczesnej koreańszczyzny w zakresie gramatycznym i słowotwórczym.

Struktura pracy

W pierwszym rozdziale, zatytułowanym *Spór o teatr koreański*, została podjęta próba zarysowania procesu przewartościowania koncepcji sztuki teatralnej i omówienia jej nowych funkcji, które należy uznać za owoc gwałtownych przeobrażeń społecznych, politycznych i kulturowych, towarzyszących im przemian świadomości społecznej i upatrywania w teatrze wartości społecznej. Zarysowanie tutaj żywiołowej debaty, jaka towarzyszyła narodzinom współczesnego teatru koreańskiego, służy wykazaniu odmiennych wobec sztuki koreańskiej oczekiwań, manifestowanych przez przedstawicieli środowisk politycznych i intelektualnych, publiczność teatralną, pierwszych teatrologów i aktorów. Jednakowoż dowieść ma ona zaostrenia się postaw wartościujących wobec sztuki teatralnej i wzrostu świadomości jej ogromnej siły oddziaływania. Przystawione tutaj głębokie różnice w pojmowaniu funkcji teatru stanowią też jednoznaczny wyraz jego społeczne zakorzenienia i dramatycznego uwikłania w bieżącą politykę, palące problemy społeczne, przeobrażenia kulturowe i artystyczne kształtowane przez obce wzorce sztuki i literatury, które docierały na Półwysep Koreański z Zachodu za pośrednictwem Japonii. Podjęte tutaj zagadnienia wpisują się w propozycje meto-

⁵⁷ Por.: Anna Burzyńska, Michał P. Markowski, op. cit., s. 500–504.

dologiczne socjologii teatru i stanowią próbę odpowiedzi na pytanie o rolę teatru w życiu publicznym i siłę oddziaływania rzeczywistości politycznej na sztukę teatralną, na postawy aktorów w zmieniających się warunkach społecznych i zachowanie poszczególnych grup wobec teatru⁵⁸.

Spór na temat współczesnego teatru koreańskiego rozgorzał wprawdzie w pierwszej dekadzie XX wieku, miał on jednak głębsze korzenie i sięgał kilku dekad wstecz, obejmując wszystkie gatunki tradycyjnego teatru koreańskiego. O ile jednak stanowisko poszczególnych grup społecznych wobec tradycyjnych widowisk maskowych i przedstawień kukielkowych od początku było jednoznacznie określone i nie uległo zasadniczej zmianie wraz z nastaniem nowej epoki, o tyle sytuacja teatru *p'ansori* wyjawiała zdecydowanie większą złożoność, podyktowaną przez nieoczekiwaną nobilitację tego gatunku teatralnego i wyniesienie go do rangi sztuki narodowej. Ten szczególny status *p'ansori* nakazuje uwzględnić go w niniejszych rozważaniach, a decyzję tę uzasadnia ponadto szeroki zasięg oddziaływania tego gatunku teatralnego i ogromna rola, jaką odegrał w pierwszym etapie reformy teatru koreańskiego i kształtowaniu się koncepcji nowoczesnego teatru.

W rozdziale drugim, zatytułowanym *Koreańskie metamorfozy teatralne – od reformy do rozrywki*, przedstawiono pierwsze próby reformy teatru koreańskiego. Jej owocem było powstanie w pierwszych trzech dekadach XX stulecia trzech głównych gatunków teatralnych, a mianowicie klasycznej opery *ch'ang-gŭk*, *shinp'a-gŭk* (teatru „nowej szkoły”) i *shin-gŭk* („dramatu nowego”). Opisano tutaj najważniejsze przedsięwzięcia teatralne, nowe rozwiązania artystyczne i strategie zespołów teatralnych, które podejmowały różne inicjatywy, by zadośćuczynić społecznym oczekiwaniom i stworzyć formę teatru współczesnego. W dalszej części rozdziału omówiony został bujny rozwój *taejung-gŭk* – popularnego teatru rozrywkowego, jego główne gatunki, rolę i zasięg oddziaływania społecznego. Na przykładzie najwybitniejszych twórców wykazano też złożony proces odchodzenia od założeń reformy teatru i podjęto próbę odpowiedzi, jakie czynniki zaważyły na porzuceniu haseł odnowy sztuki teatralnej i ostatecznym triumfie *taejung-gŭk*. Obie części, opisując artystyczne aspekty rozwijanych gatunków teatralnych, kładą nacisk na praktykę teatralną, uwarunkowaną przez procesy społeczne i kształtowaną przez mechanizmy polityczne, ekonomiczne i kulturowe. Tym samym wpisują się w temat, który socjologia sztuki określiła mianem społecznej ewolucji sztuki. Uwzględnia ona nie tylko historyczny proces rozwoju nowych gatunków artystycznych, ale również towarzyszące mu czynniki zewnętrzne, jak choćby przeobrażenia ustrojowe, zmiany struktur społecznych, towarzyszące im przewartościowanie norm społecznych i zasad obyczajowości⁵⁹. Szczegółowe omówienie nowych gatunków teatru koreańskiego i osiągnięć reprezentatywnych zespołów teatralnych, działających w pierwszych dekadach ubiegłego stulecia,

⁵⁸ Aleksander Hertz, *Teatr jako zagadnienie socjologiczne*, op. cit., s. 24–25.

⁵⁹ Ibidem, s. 27; Pysik Teresa, Udalska Eleonora, op. cit., s. 10; Marian Golka, *Socjologia kultury*, Wydawnictwo Naukowe „Scholar”, Warszawa 2007, s. 269–270.

stanowi naturalny wynik założeń metodologicznych i koresponduje z zarysowanym w tej części wywodem.

W trzecim rozdziale, o tytule *Dramat koreański jako trybuna społeczna*, przedstawiono najważniejsze sztuki koreańskie będące świadectwem rozwoju dramaturgii koreańskiej, a jednocześnie namacalnym dowodem „obecności życia społecznego w dziele sztuki”⁶⁰. O wyborze dramatów zadecydowało ich historyczne i literackie znaczenie, oryginalność formy artystycznej, śmiałość przesłania, społeczna rola i siła oddziaływania na ówczesną rzeczywistość, a przede wszystkim reprezentacyjność i nośność podejmowanych tematów odzwierciedlających palące problemy społeczne i dylematy Koreańczyków. Fakty biograficzne, przybliżające twórców oraz ich dorobek, zostały tutaj uznane za konieczne uzupełnienie wywodu – ich prezentowanie wynika z chęci zadośćuczynienia pracy historyka teatru, ze świadomości niemożności dotarcia do dodatkowych informacji, a także z głębokiego przeświadczenia o powiązaniu utworu dramatycznego z życiowymi doświadczeniami twórcy, jego pochodzeniem społecznym, wykształceniem i statusem, światopoglądem ideowym i wizją egzystencji ludzkiej⁶¹. Koreańscy dramatopisarze pretendują tutaj do miana interpretatora zjawisk społecznych, którzy ukazują „sprecyzowany lub domniemany obraz relacji między jednostką i społeczeństwem”⁶². Wybijający się na pierwszy plan związek między kontekstem historyczno-społecznym i światem literackim dowodzi zakorzenienia społecznego dramatów i koresponduje z założeniami socjologii literatury, uznającej, że celem jej jest „odniesienie stworzonych przez pisarza sytuacji i losów postaci do klimatu historycznego, który je zrodził”⁶³.

W końcowej części pracy umieszczono trzy aneksy, zatytułowane *Problem genezy klasycznej opery ch'ang-gŭk*, *Debata na temat premierowego przedstawienia zespołu Hyŏkshindan* i *Problem autorstwa sztuki „Srebrny świat”*. Stanowią one istotne uzupełnienie wywodu i korespondują z tematem książki, ukazują bowiem naukowy spór historyków teatru koreańskiego oraz ich uwikłanie w procesy historyczne i dylematy ideowe. Zasadniczym celem załączenia tych aneksów było omówienie spornych zagadnień, które dotyczą podejmowanych tutaj rozważań, lecz ze względu na obszerną objętość musiały one zostać wyłączone z zasadniczej części wywodu. Książkę uzupełnia wykaz wybranych nazwisk i pojęć koreańskich, japońskich i chińskich, a także indeks.

Nota redakcyjna

Koreańskie terminy, nazwy własne i nazwiska zostały zapisane w przyjętej przez zachodnie środowisko akademickie transkrypcji McCune’a-Reischauera. Zgodnie

⁶⁰ Marian Golka, op. cit., s. 270.

⁶¹ Raymond Williams, *Społeczna historia pisarzy angielskich* [w]: *W kręgu socjologii literatury*, t. II, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1977; Sam Smiley, *Wizja dydaktyczna* [w]: *W kręgu socjologii teatru na świecie*, op. cit., s. 177; Irena Sławińska, op. cit., s. 126.

⁶² Leo Löwenthal, *Społeczne treści w literaturze* [w]: *W kręgu socjologii teatru na świecie*, op. cit., s. 99.

⁶³ Leo Löwenthal, op. cit., s. 100.

z zasadami gramatyki koreańskiej jednosylabowe nazwisko poprzedza jedno- lub dwusylabowe imię. Wszystkie cytowane w książce fragmenty tekstów źródłowych zostały przetłumaczone przez autorkę. Ze względów technicznych tytuły koreańskich tekstów źródłowych i literackich, w tym również tych, które nie zostały przełożone na język polski, zapisano kursywą, a odautorskie komentarze w obrębie cytatów objęto nawiasem (z reguły kwadratowym).