

Rozdział 1

Spór o teatr koreański

Niemal do końca XIX wieku cała koreańska sztuka teatralna rozwijała się w dwóch zasadniczych nurtach: dworskim i ludowym. Kształtowała się w ramach muzyczno-tanecznych form widowiskowych, które tworzywo słowa podporządkowały innym środkom scenicznego wyrazu, takim jak śpiew, taniec, muzyka, a nawet popisy akrobatyczne i pokazy żonglerskie. W nurcie kultury dworskiej, pretendującej w czasach panowania dynastii Koryŏ (918–1392) i dynastii Yi państwa Chosŏn (1392–1910) do miana nurtu oficjalnego i normatywnego¹, słowo podporządkowane było elementom tanecznym, a pokaz artystyczny stanowił część wystawnej ceremonii, która była odprawiana ku czci władcy i stanowiła artystyczną wykładnię apologetyki dynastii koreańskiej. Estetyczny efekt popisu zależał od zbiorowego tańca całego zespołu, bogatej oprawy scenicznej, suto zastawionych stołów bankietowych i kolorowej, pełnej przepychu dekoracji, obecności królewskiej pary, gości i żandarmerii, a także niezliczonej ilości rekwizytów, na które składały się: kolorowe flagi i chorągwie, barwne, sztuczne kwiaty i proporce. Jedynym nośnikiem słowa były pieśni, włączone w poszczególne tańce i wykonywane bądź solo, bądź przez cały zespół. Ujęte w literacką konwencję rodzimej lub chińskiej twórczości poetyckiej wpisywały się one jednak w tradycję poezji i ze sztuką dramatyczną w rozumieniu europejskim nie miały nic wspólnego. Tego typu dominacja tworzywa tanecznego i muzycznego stawia pod znakiem zapytania przynależność

¹ We wcześniejszych epokach, obejmujących „okres trzech królestw” (*samguk shidae*) i „okres zjednoczonego [królestwa] Shilla” (*t’ong’il Shilla*) i określanych w historiografii koreańskiej mianem epoki starożytnej, podział na kulturę dworską i ludową nie był tak ostro zarysowany. Elementy obu nurtów w naturalny sposób przenikały się wzajemnie, a święta państwowe, oficjalne ceremonie i widowiska artystyczne były udziałem wszystkich warstw społecznych. Proces rozdziału kultury dworskiej i ludowej zaczął pogłębiać się w czasach panowania dynastii Koryŏ, a w państwie Chosŏn doszło niemal do ich całkowitego odizolowania, uzasadnionego przez ówczesne elity systemem norm i kodeksem moralnym. Do ponownego spotkania obu kultur doszło dopiero w drugiej połowie XIX wieku wraz z nasilającymi się przeobrażeniami społecznymi i zachwianiem starego porządku skonfucjanizowanej, zhierarchizowanej Korei państwa Chosŏn.

gatunkową widowisk dworskich, każe wykluczyć je ze sztuki teatru i szukać związków genetycznych w innych obszarach artystycznej aktywności.

Podobnych wątpliwości nie budzi jednak tradycyjny teatr ludowy, zaklasyfikowany do nurtu sztuki pozaoficjalnej. Zdominował on widowiskową sztukę dworską i rozwijał się bujnie do końca XIX wieku. Stworzył trzy główne gatunki, zdefiniowane przez współczesną myśl historycznoteatralną jako: taneczne widowiska maskowe (*t'alch'um*, dosł. „taniec w masce”; *kamyŏn-gŭk*, dosł. „teatr w masce”), przedstawienia kukielkowe (*kkoktu-gakshi-nor'ŭm*, dosł. „zabawa kukielki [postaci] młodej kobiety”) i teatr *p'ansori*. Obecne w nich elementy taneczne i muzyczne wciąż ogrywały istotną rolę, nie przesłoniły jednak tworzywa słowa, które urosło do rangi nośnika ważnych treści o społecznym wymiarze. I to właśnie słowo, ujęte w formie śmiałych, satyrycznych, wręcz obrazobórczych wypowiedzi, silnie skonstrastowane z powagą ceremonii dworskich i dostojnością ich uczestników, stało się przedmiotem krytyki, lekceważenia, a nawet wrogości uczonych konfucjańskich i przedstawicieli ówczesnej elity intelektualnej, którzy ludowe widowiska teatralne, w szczególności zaś taneczne widowiska maskowe i przedstawienia kukielkowe, postrzegali jako przejaw demoralizacji społecznej, źródło zamieszek i niepokojów wewnętrznych. Potępili zarówno prześmiewczą formę teatru ludowego, jak i wpisane weń elementy krytyki społecznej; nie podejmowali żadnej próby negocjacji z artystami-aktorami i odsunęli ich od głównego nurtu życia społecznego oraz kulturalnego. Koreańscy artyści, pozbawieni jakiegokolwiek zaplecza instytucjonalnego i zdani na własną przedsiębiorczość, zabawiali wiejską gawiedź, ciesząc się umiarkowaną swobodą działania i ogromną popularnością w niższych warstwach ówczesnego społeczeństwa. Zachowując status wędrownych błaznów, trzymali się z dala od wielkiej polityki i narastających problemów państwa.

Zapoczątkowana w 1876 roku nowa epoka, określana w historiografii Korei „okresem modernizacji” (*kaehwagi*, dosł. „okres otwarcia [na świat]”), postawiła przed teatrem koreańskim nowe wyzwania, których ten nie był wcale świadom. I podczas gdy Meiningerzy podbijali Europę swoimi historycznymi widowiskami, Ibsen i Strindberg rewolucjonizowali sztukę dramatyczną, Théâtre-Libre, Freie Bühne i Independent Theatre Company zmieniały oblicze sztuki teatralnej, a Appia organizował nową przestrzeń sceniczną, rodzimy teatr koreański trwał przy starych wzorcach, bawił i wzruszał publiczność powielanymi od kilku stuleci epizodami scenicznymi. W kolejnych przedstawieniach, prezentowanych na ogół w plenerze, w okolicach bazarów, targów, a niekiedy nawet świątyń buddyjskich, aktorzy koreańscy obnażali hipokryzję arystokracji i demoralizację mnichów buddyjskich, sławili wierność ulubionych bohaterów *p'ansori* i bawili widzów życiową mądrością głównego bohatera przedstawień kukielkowych. Ciesząc się niezmiennie popularnością w średnich i niższych warstwach koreańskiego społeczeństwa, nie zamierzali wprowadzać w swojej sztuce żadnych zmian. Odizolowani od reszty świata, nieświadomi społecznych i kulturalnych przeobrażeń w państwach sąsiadujących i na Zachodzie, nie wiedzieli, że przyszedł czas na odnowę teatru.

Zmiany w teatrze koreańskim zostały zainicjowane wraz z nastaniem XX wieku, kiedy to zaczął się uwidaczniać rozwój warstwy mieszczańskiej

w nowoczesnym rozumieniu i Koreańczycy zetknęli się z nieznanymi wcześniej gatunkami obcego teatru japońskiego i chińskiego. Zażarta polemika na temat kształtu i funkcji sztuki teatralnej, jaka wówczas rozgorzała, była jednoznacznym świadectwem gwałtownych przeobrażeń społecznych, historycznych i kulturowych. Opanowały one teatr koreański, odebrały mu znaczną część jego autonomii i uczyniły kartą przetargową w starciach różnych grup społecznych, środowisk i stronnictw politycznych, które dostrzegły społeczny potencjał sztuki teatralnej i zaczęły rościć sobie do niej pretensje, traktując ją jako poręczny środek popularyzacji własnych idei politycznych i społecznych. Dokonując radykalnego przewartościowania funkcji sztuki teatralnej, przedstawiciele różnych stronnictw politycznych i zwolennicy modernizacji państwa zaanektowali teatr, narzucili mu własną wizję rozwoju i podporządkowali nadrzędnej idei narodowej, realizowanej w ramach wielorakich przedsięwzięć artystycznych i kulturalnych². Teatr stał się przedmiotem ostrego sporu, który toczył się przede wszystkim na łamach rozwijającej się wówczas prasy i na kartach powieści, ale też na widowni pierwszych teatrów koreańskich i prowincjonalnych, prowizorycznych scenach wiejskich. Spór zapoczątkowany u schyłku XIX wieku trwał do wybuchu wojny koreańskiej w roku 1950, uwikłał teatr w procesy historyczne i polityczne, złożone mechanizmy społeczne i kulturowe, kryzysy wewnętrzne i zewnętrzne, dramaty narodowe i jednostkowe. Paradoksalnie wprowadził sztukę teatralną w sferę publiczną i świat wartości społecznych, zmusił ją do zajęcia określonego miejsca w hierarchii tych wartości i nadał jej formę konkretnego faktu o charakterze społecznym i artystycznym. Obnażył też sprzeczne oczekiwania poszczególnych grup społecznych, które żądały od teatru, by odpowiedział na ich postulaty i stał się wyrazicielem ich ideałów³. Ogromne nadzieje, jakie Koreańczycy żywili wobec sztuki teatralnej, wyrastały jednak bardziej z przesłanek ideologicznych niż estetycznych. Nadając teatrowi koreańskiemu wymiar misji społecznej, zepchnęli oni artystyczne aspekty sztuki teatralnej na dalszy plan i podporządkowali je funkcji wychowawczej, ideowej i narodowowyzwoleńczej.

² W zjawisku tym Aleksander Hertz dostrzega naturalną zależność procesów pozateatralnych i teatralnych i – co więcej – dowodzi, że pierwsze z wymienionych przyczyniają się do adaptacji zespołów teatralnych, bo stawiają im nowe zadania. Przekonuje: „Zadania te nie są niczym innym, jak przystosowaniem teatru do danej rzeczywistości społecznej, która jest rzeczywistością miarodajnych dla teatru odbiorców. [...] Najbardziej nowatorski teatr musi liczyć się z tak zwaną opinią publiczną, która ma środki zmuszające do posłuchu. Zresztą nowatorstwo teatralne to raczej wypadki odosobnione. Teatr przyjmuje zadania, jakie są mu wyznaczane, i stara się je spełnić”; zob.: Aleksander Hertz, *Zadania społeczne teatru*, op. cit., s. 35.

³ Uwikłanie teatru w interesy poszczególnych grup społecznych jest zjawiskiem powszechnym, o czym przekonuje Aleksander Hertz: „środowiska społeczne, które znalazły się w sferze oddziaływania teatru, muszą go jakoś definiować, [...] przydzielają mu jakieś role, wyznaczają pewne zadania. Wpływ tych wszystkich przeświadczeń i ocen na działalność teatru jest bardzo poważny. [...] Jego działalność i rozwój są uzależnione od postaw tych grup, które uznają go za swój teatr”; zob.: Aleksander Hertz, *Zadania społeczne teatru*, op. cit. s. 35.

● Teatr *p'ansori* – od sztuki ludowej do elitarnej

Przez ponad dwa stulecia teatr *p'ansori*⁴ tworzony był przez artystów-śpiewaków reprezentujących najniższe warstwy społeczeństwa państwa Chosŏn dynastii Yi (1392–1910) i głównie do tych warstw był też kierowany, służąc przede wszystkim jako źródło zabawy i środek kanalizowania nastrojów społecznych niewielkich wspólnot wiejskich, przed którymi artysta-śpiewak (*kwangdae*)⁵ występował. W XVIII wieku artyści-*kwangdae* zaczęli coraz częściej prezentować się przed przedstawicielami warstw wyższych, choć było to wciąż zjawisko marginalne i nie miało większego wpływu ani na repertuar teatru *p'ansori*, ani na jego jakość

⁴ Mianem *p'ansori* określa się powszechnie monodramatyczną formę tradycyjnego widowiska teatralnego dawnej Korei, wykonywanego przez profesjonalnych artystów-śpiewaków, którzy w formie śpiewanej (*ch'ang*) i recytowanej (*aniri*) przy akompaniamencie bębna (*puk*) przedstawiali epicką opowieść o treści zaczerpniętej z rodzimych opowieści, przekazów szamańskich i bajek. *P'ansori* wyjawia wiele cech eposu, do których należą między innymi mityczno-ludyczna geneza utworu i wyidealizowana postać bohatera, towarzyszący wykonaniu akompaniament muzyczny i rozrywkowa funkcja, szczegółowość i bogactwo partii opisowych, liczne elementy komiczne, a ponadto oralny charakter, narzucający wariantowość narracji, ich częste modyfikacje oraz wykorzystanie odpowiednich środków artystycznych, które ułatwiają zapamiętanie i recepcję utworu. (Por.: Hasło: „epos” [w]: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. Grzegorz Gazda, Słownia Tynecka-Makowska, Universitas, Kraków 2006, s. 228–229; Julian Krzyżanowski, *Nauka o literaturze*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1984, s. 208–210.) Jednocześnie jednak *p'ansori* wykracza poza przyjętą powszechnie definicję eposu, gdyż łączy swobodnie elementy epickie i dramatyczne, zderza podniosły ton z prostotą, a nawet kolokwialnością wypowiedzi, przedstawia zazwyczaj przeciętny typ bohatera, który zwycięsko przechodzi próbę dzięki swoim cnotom i zaletom charakteru. Od eposu europejskiego różni *p'ansori* również plebejskie, pozanormatywne korzenie i przynależność, szczególnie w początkowym okresie, do nurtu twórczości ludowej, rozwijającej się w opozycji do obowiązującego porządku społecznego.

⁵ Nazwa *kwangdae* funkcjonowała już w epoce Koryŏ (918–1392). Początkowo używana była przede wszystkim w odniesieniu do twórców tanecznych widowisk maskowych, a później też artystów pozostałych typów widowisk, między innymi popisów wokalnno-tanecznych (*ch'ang'u*, dosł. „śpiewak-aktor”), pokazów akrobatyczno-żonglerskich (*chae'in*, dosł. „utalentowany człowiek”) i przedstawień kukielkowych. Wraz z rozwojem teatru *p'ansori* objęła ona również artystów *p'ansori* (Cho Tong-il, *Han'guk munhak t'ongsa 3 [Powszechna historia literatury koreańskiej]*, t. III], Chishik San'ŏpsa, Seoul 2005, s. 193), choć przez długi czas stosowana była wymiennie z pozostałymi pojęciami. W końcu XIX wieku, kiedy w typologii artystów zarysował się nieformalny podział, twórców tanecznego teatru maskowego i innych widowisk akrobatyczno-tanecznych zaczęto określać mianem *pan'il*, *p'yŏnno* lub *chae'in* (Chŏn Kyŏng-uk, *Han'guk kamyŏn-gŭk – kŭ yŏksa-wa wŏlli [Koreański taneczny teatr maskowy – jego historia i organizacja]*, Yŏlhwadang, Seoul 1998, s. 141–164), a nazwę *kwangdae* przypisano artystom *p'ansori* (zob.: Yu Yŏng-dae, *P'ansori-ŭi chŏn'gae-wa pyŏnmo [Rozwój i przeobrażenie p'ansori]* [w]: *Yŏnhŭi, shinmyŏng-gwa ch'ug'wŏn-ŭi hanmadang [Tradycyjne widowiska teatralne – manifestacja szaleńczej radości i modlitwy]*, praca zbiorowa, Tusan Tong-A, Seoul 2006, s. 135). W takiej formule ugruntowała się ona w obiegu powszechnymi i dyskursie naukowym.

artystyczną⁶. Sytuacja uległa zmianie w drugiej połowie XIX wieku, kiedy widowisko zaczęło cieszyć się popularnością w kręgach arystokratycznych i środowisku elit dworskich. Krytyczne głosy, które kilka dekad wcześniej słychać było ze strony konserwatywnych środowisk uczonych neokonfucjańskich, ucichły, a widowisko *p'ansori* stało się jedną z ulubionych form rozrywek warstw wyższych. O ile wcześniej artyści-*kwangdae* uzależniali swoje dochody od zasobności sokiełek chłopów i szczodrości kupców, o tyle w drugiej połowie XIX wieku starali się pozyskać względy elit – zdawali sobie sprawę, że patronat dworu i arystokracji stanowi najpewniejsze zabezpieczenie ich bytu. Na taki przywilej mogli jednak liczyć tylko najwybitniejsi artyści-śpiewacy; zdecydowana większość niezmiennie występowała przed wiejską gawiedzią i nie miała szansy na poprawę swojej trudnej sytuacji materialnej⁷.

Zainteresowanie elit przełożyło się na podniesienie poziomu stopy życiowej i statusu wielu śpiewaków-*kwangdae*, a jednocześnie wywarło znaczący wpływ na jakość artystyczną samego widowiska, gdyż artyści-śpiewacy, chcąc wyjść naprzeciw oczekiwaniom nowej publiczności i zadowolić jej wyrafinowany gust, zaczęli ingerować w treść *p'ansori* i poddawać ją przeobrażeniom estetycznym⁸. Wprowadzane przez nich zmiany miały zmniejszyć rozdźwięk między sztuką dworską, uznaną przez arystokrację za „poprawną”, „właściwą” i „szlachetną”, a rodzimą sztuką ludową, postrzeganą przez nią jako „wulgarna” i „niestosowna”⁹. Owocem

⁶ Kim Hŭng-gyu, *P'ansori-ŭi sahoejŏk sŏnggyŏk-kwa kŭ pyŏnmo* (Społeczny charakter *p'ansori* i jego przeobrażenie) [w]: *P'ansori-ŭi pat'ang-gwa arŭmdaum* (Tworzywo *p'ansori* i jej piękno), praca zbiorowa, Indong, Chŏnju 1986, s. 119. Aż do XVIII wieku publiczność *p'ansori* tworzyła przede wszystkim społeczność wiejska, reprezentowana przez chłopów i rybaków. Nieliczne źródła historyczne zachowane do czasów współczesnych dowodzą, że już wtedy artyści-*kwangdae* brali udział w *yu'ga*, czyli triumfalnych pochodach, organizowanych przez zamożne rody ku czci synów, którzy pomyślnie zdali *kwagŏ* (egzaminy państwowe). Geneza pochodów *yuga* po dziś dzień nie została wyjaśniona. Wiadomym jest jedynie, że szybko wniknęły one w kulturę sfer wyższych. Aby pozyskać nową, zamożną publiczność, artyści-*kwangdae* udawali się do stolicy, gdzie w oczekiwaniu na ogłoszenie wyników egzaminów rywalizowali ze sobą o przywilej uczestnictwa w pochodzie *yuga*, spodziewali się bowiem sowitego wynagrodzenia rodziny, dumnej z sukcesu syna. Niewykluczone, że to właśnie pochody *yuga* przyczyniły się do popularyzacji *p'ansori* w wyższych warstwach. Por.: Kim Hŭng-gyu, op. cit., s. 107–113.

⁷ Ibidem, s. 118.

⁸ Ch'oe Tong-hyŏng, *P'ansori-ran muŏshinga* (Co to jest *p'ansori*?), Tosŏch'ulp'an Edit'ŏ, Seoul 1994, s. 106; Cho Tong-il, *Han'guk munhak t'ongsa 4* (Powszechna historia literatury koreańskiej, t. IV), Chishik San'ŏpsa, Seoul 2005, s. 54.

⁹ Wartościujący sposób myślenia ówczesnych elit odzwierciedla klasyfikacja sztuki dworskiej i ludowej. O ile pierwszej z wymienionych towarzyszył często chiński znak ideograficzny *-chŏng / -jŏng*, tłumaczony jako „prawy”, „właściwy”, a sama sztuka dworska, a w szczególności muzyka, znajdowała uzasadnienie kosmogoniczne, o tyle sztuka ludowa została uznana przez ówczesne elity za rozrywkę prymitywną i niewłaściwą, a jej pogardliwy stosunek wyrażał znak ideograficzny *-sok*, przypisywany zjawiskom powszechnym, zwykłym, prostym, wulgarnym. Por.: *East Asia: China, Japan, and Korea: The Garland Encyclopedia of World Music*, Vol. 7, ed. by Robert C. Provine, Yoshiko Tokumaru, J. Lawrence Witzleben, Routledge, New York and London 2002, s. 813, 865.

wysiłków artystów-*kwangdae* było wzbogacanie kompozycji *p'ansori* fragmentami klasycznej poezji *shijo* i poematów narracyjnych *kasa*, które przywoływali w sposób dosłowny albo też poddawali literackiej obróbce. Ich rozpoznanie i właściwe odczytanie wymagało od widza erudycji i kompetencji literackich. Publiczność ze sfer wyższych, przywiązująca ogromną wagę do intelektualnych walorów sztuki i zawartych w niej treści filozoficznych, znajdowała przyjemność w rozszyfrowywaniu znaczeń tej literackiej mozaiki, a publiczność z warstw niższych koncentrowała się na warstwie muzycznej, pozwalając, by ta kształtowała ich wyobraźnię i wzbogacała świat widowiska. Wraz z fragmentami poezji klasycznej pojawiły się w *p'ansori* postacie legendarne i historyczne, zapożyczone z klasycznego kanonu literackiego i filozoficznego dawnych Chin, który w czasach panowania dynastii Yi stanowił podstawę wykształcenia warstw wyższych i niezbędny warunek rozpoczęcia kariery w administracji państwowej. Postacie te, w dużej mierze wyidealizowane i nierzeczywiste, przywoływane były jako porównawcze odniesienie do działań głównego bohatera opowieści, paradygmatyczny wzorzec do naśladowania i artystyczny środek zaszczepiania fundamentalnych wartości kanonu konfucjańskiego, między innymi cnoty wierności małżeńskiej, absolutnego posłuszeństwa rodzicom, braterstwa oraz lojalności wobec władcy i rodu. Społeczne bolączki i problemy, będące wcześniej jednym z ważniejszych motywów *p'ansori*, zostały poddane modyfikacji i w znacznie już wysublimowanej formie podporządkowane systemowi wartości kultury normatywnej i ideologicznym przekonaniom uprzywilejowanej publiczności¹⁰. Krytyczne przesłanie, jeżeli nawet zachowało ostrość wymowy, utraciło społeczny kontekst i zostało całkowicie oderwane od otaczającej rzeczywistości, ujęte na ogół w wymiarze jednostkowym i przedstawiane jako niechlubny przykład nikczemności i nieprawości jednej tylko postaci fikcyjnej – antagonisty głównego bohatera opowieści¹¹. Narracje *p'ansori*, które stawiały opór ideologizacji i pozostały wierne swym pierwotnym wzorcom artystycznym, zepchnięto na margines i skazano na zapomnienie. Przyczynili się do tego zarówno nowi patroni *p'ansori*, jak i sami artyści-śpiewacy, którzy zrezygnowali z wykonania niepopularnych opowieści, bo zdawali sobie sprawę, że ich prezentacja nie zyska przychylności nowych widzów i nie przyniesie odpowiedniego wynagrodzenia. Ta nieoficjalna cenzura obyczajowa i estetyczna, narzucona w drugiej połowie XIX wieku przez warstwy uprzywilejowane, doprowadziła do

¹⁰ Ch'oe Tong-hyŏn, op. cit., s. 106.

¹¹ Doskonałym przykładem tego typu przewartościowania krytycznych treści *p'ansori* jest *Ch'unhyang-ga* (*Pieśń o Ch'unhyang*). W kluczowym momencie tej sztuki nowy wojewoda prowincji Namwŏn bezprawnie skazuje tytułową bohaterkę na śmierć i nakazuje wykonać egzekucję podczas swojego przyjęcia urodzinowego. Ogromna popularność, jaką *Pieśń o Ch'unhyang* cieszyła się w drugiej połowie XIX stulecia w kręgach elit społecznych, dowodzi, że ostra krytyka, wymierzona pierwotnie w całe środowisko skorumpowanych i zdeprawowanych urzędników, została odarta ze społecznego kontekstu i podporządkowana głównemu motywowi, jakim był romantyczny, zwieńczony ślubem związek córki kurtyzany i syna arystokraty. Oklaskujący popis artysty-*kwangdae* urzędnicy nie dostrzegali ostrza krytyki i odcinali się od bezprawnych poczynań antagonisty tytułowej Ch'unhyang.

utrąty części dorobku *p'ansori*. Z dwunastu narracji, jakie kilka dekad wcześniej tworzyły jej kanon, do czasów współczesnych zachowało się zaledwie pięć¹². Teatr *p'ansori*, wzbogacony o ładunek dydaktyczny, miał już nie tylko bawić i wzruszać, ale przede wszystkim wychowywać i zaszczepiać wartości etyczne, a artyści-*kwangdae*, zepchnięci niegdyś na margines skonfucjanizowanego społeczeństwa, stali się teraz, mniej czy bardziej świadomie, orędownikami doktryny konfucjańskiej i jej moralnych paradygmatów¹³.

Największą rolę w procesie adaptacji widowiska *p'ansori* i dostosowywania go do poziomu „sztuki wysokiej” odegrać miał Shin Chae-hyo (1812–1884), teoretyk i poeta, mentor i wychowawca wielu artystów-śpiewaków, badacz i kompilator *p'ansori*, który spisał treść sześciu narracji tego widowiska¹⁴ i tym samym wprowadził je do literackiej tradycji piśmiennictwa koreańskiego. Ideowej oraz stylistycznej ingerencji dokonał on na zlecenie samego regenta Taewŏn'guna

¹² Powszechnie przeświadczenie o istnieniu dwunastu *p'ansori* ugruntował w połowie XIX wieku Song Man-jae (1788–1851), który w poetyckim utworze *Kwan'uhŭi* (*Oglądać widowisko teatralne*) podał ich tytuły i w skróconej formie przedstawił ich treść. Wymienił on następujące *p'ansori*: *Ch'unhyang-ga* (*Pieśń o Ch'unhyang*), *Shim Ch'ŏng-ga* (*Pieśń o Shim Ch'ŏng*), *Hŭngbo-ga* (*Pieśń o Hŭngbo*), *Su'gung-ga* (*Pieśń o podwodnym pałacu*), *Chŏkpyŏk-ka* (*Pieśń o czerwonym urwisku*), *Pae Pijang-t'aryŏng* (*Pieśń o urzędniku Pae*), *Changkki-t'aryŏng* (*Pieśń o bażancie*), *Onggojip-t'aryŏng* (*Pieśń o upartym człowieku*), *Walja-t'aryŏng* (*Pieśń o latawicy*), *[Kangnŭng] Maehwa-t'aryŏng* (*Pieśń o [kisaeng] Maehwa [z Kangnŭng]*), *Katcha shinsŏn-t'aryŏng* (*Pieśń o fałszywym świętym*) oraz *Karujit'aryŏng*, znana pod tytułem *Pyŏn Kangsoe-t'arŏng* (*Pieśń o Pyŏn Kangsoe*). Niewykluczone, że spuścizna *p'ansori* była znacznie bogatsza, a Song Man-jae spisał jedynie te najbardziej popularne, które miał okazję zobaczyć i poznać ze słyszenia. Tę hipotezę potwierdzają zachowane do czasów współczesnych tradycyjne opowieści klasyczne, między innymi *Tu'kkŏp-chŏn* (*Opowieść o Tu'kkŏp*), *Ok Tanch'un-jŏn* (*Opowieść o Tanch'un*) czy *Koettong-jŏn* (*Opowieść o Koettong*), których pierwowzorami były najprawdopodobniej narracje *p'ansori*. Na przełomie XIX i XX wieku największą popularnością cieszyło się pięć spośród wymienionych dwunastu *p'ansori*, i to one weszły na trwałe do repertuaru teatrów południowokoreańskich. Nowelistyczną wersję *Pieśni o Ch'unhyang* przełożyła na język polski Halina Ogarek-Czoi, publikując pod tytułem *Opowieść o Czhu-hiang najwierniejszej z wiernych* (Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1970). Ta sama autorka przełożyła również fragment nowelistycznej wersji *Pieśni o Pyŏn Kangsoe* i pod tytułem *Ballada o Pjon Kangswe* włączyła ją do swoich opracowań *Teatr koreański* (s. 46–50) i *Klasyfikacja literatury koreańska* (s. 169–173).

¹³ Park E. Chan, *Voices from the Straw Mat – Toward an Ethnography of Korean Story Singing*, University of Hawai'i Press, Honolulu 2003, s. 72.

¹⁴ Adrew Killick twierdzi, że Shin Chae-hyo nie tyle dokonał zapisu sześciu *p'ansori*, ile stworzył całkowicie nowe teksty (Andrew Killick, *In search of Korean Traditional Opera: discourses of Ch'anggŭk*, University of Hawai'i Press, Honolulu 2010, s. 42). Tym samym przeciwstawia się on powszechnej opinii, która głosi, że Shin Chae-hyo miał jedynie uporządkować narracje *p'ansori*. Co więcej, przyznając Shin Chae-hyo znaczną rolę w kształtowaniu literackiej warstwy *p'ansori*, zastrzegł on, że jego teksty „nie wpłynęły na wzbogacenie repertuaru *p'ansori*” (*ibidem*), a pozostały na poziomie eksperymentu literackiego, który nie miał zasadniczego przełożenia na rozwój tego gatunku teatralnego.

(dosł. „wielki książę”)¹⁵, miłośnika *p’ansori*¹⁶. Jego uwielbienie dla tej sztuki wzrosło, kiedy w lipcu 1869 roku ujrzał występ Chin Ch’ae-sŏn (1847–?), uczennicy Shin Chae-hyo i pierwszej artystki *p’ansori*. Zachwycony jej występem Taewŏn’gun zgodził się pełnić rolę mecenasa artystów-śpiewaków, nie zamierzał jednak tolerować wątpliwych moralnie treści *p’ansori*. Nakazał więc je uporządkować i usunąć z nich elementy, uznane przez środowisko dworskie za nieprzyzwoite, wulgarne i zbyt śmiałe. Chcąc nie chcąc, Shin Chae-hyo podjął się trudnego zadania, zmierzającego do literackiej i tematycznej cenzury *p’ansori*. W procesie kompilacji pominął te wszystkie, które odbiegały od kanonicznego wzorca „sztuki wysokiej” i naruszały obowiązujące standardy obyczajowe i estetyczne. Do swojego zbioru włączył *Ch’unghyang-ga* (*Pieśń o Ch’unhyang*), *Shim Ch’ŏng-ga* (*Pieśń o Shim Ch’ŏng*), *Hŭngbo-ga* (*Pieśń o Hŭngbo*), *Su’gung-ga* (*Pieśń o podwodnym pałacu*), *Chŏkpyŏk-ka* (*Pieśń o czerwonym urwisku*) oraz *Pyŏn Kangsoe-t’aryŏng* (*Pieśń o Pyŏn Kangsoe*)¹⁷. Wpisanie do kanonu ostatniej *p’ansori* dowodzi, że Shin Chae-hyo wyczuwał istotę tego widowiska i doceniał jego unikalny świat pierwotnej ludyczności, zdominowanej przez erotyzm i zabawę, rubasność i dosadność wymowy, erupcję emocji i zniewalający pierwiastek śmiechu. Jego decyzja napotkała jednak gwałtowny sprzeciw elit i Shin Chae-hyo musiał usunąć *Pieśń o Pyŏn Kangsoe*, czym pośrednio skazał ją na zapomnienie.

Aby wynieść *p’ansori* ponad poziom plebejskiej sztuki ludowej i uczynić częścią sztuki elitarnej, Shin Chae-hyo starał się nadać narracji utworów doskonalszy walor artystyczny – korygował niepoprawne zwroty literackie i językowe, eliminował natrętne kolokwializmy i wulgaryzmy, tworzył logiczną i przejrzystą konstrukcję narracji, a także stosował bardziej wysublimowane środki poetyckie¹⁸.

¹⁵ Por.: Joanna Rurarz, *Historia Korei*, Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa 2005, s. 276–277.

¹⁶ Andrew Killick, *In search of Korean Traditional Opera: discourses of Ch’angŭk*, op. cit., s. 42.

¹⁷ Cho Tong-il zwraca uwagę, że do czasów współczesnych zachowały się narracje *p’ansori* mające w tytule niesamodzielny sufiks *-ka /-ga*, w zapomnienie odeszły zaś te wszystkie, których tytuły zawierały słowo *t’aryŏng*. Zdaniem Cho Tong-ila słowo *t’aryŏng* implikuje „prostactwo”, „wulgarność”, „ordynarność”, z kolei sufiks *-ka/-ga* jest nośnikiem zupełnie innych znaczeń, takich jak „szlachetność”, „elegancja” i „wyrafinowanie” (Cho Tong-il, *Han’guk munhak t’ongsa* 4, op. cit., s. 54). Ten wyraźny podział zarysowany został już w utworze Song Man-jae który wyliczył tytuły *p’ansori* i oparzył je odpowiednio jednym z dwóch słów klasyfikujących. Bez odpowiedzi pozostaje pytanie, czy Song Man-jae sam zaproponował taką typologię, czy też wykorzystał krążące wśród ówczesnej publiczności tytuły. Co więcej, przykład *Su’gung-ga*, prezentowanej sporadycznie pod swojsko brzmiącym tytułem *T’okki-t’aryŏng* (*Pieśń o zającu*), dowodzi, że arystokracja preferowała tytuły budowane z chińskich znaków ideograficznych, a dopatrywała się elementu „sztuki wulgarnej” we wszystkich tytułach *p’ansori* zapisanych rodzimym alfabetem *han’gŭl*. Na podstawie zachowanych źródeł trudno jednak stwierdzić, czy o popularności tej *p’ansori*, sławiącej lojalność i posłuszeństwo władcy, przesądziła możliwość przetransponowania na znaki chińskie jej tytułu, czy też zabieg ten był zjawiskiem wtórnym i następstwem jej ogromnej popularności w warstwach wyższych.

¹⁸ Kang Han-yŏng, *In’gan Shin Chae-hyo-ŭi chaejomyŏng* (*Nowe spojrzenie na Shin Chae-hyo jako człowieka*) [w]: *Shin Chae-hyo yŏn’gu* (*Monografia Shin Chae-hyo*), red. Sŏ Chong-mun, Chŏng

Dążył do podniesienia artystycznego poziomu *p'ansori*, dopasowania jej swojskiego klimatu, prostoty przekazu i bezpośredniości środków ekspresji do wymogów artystycznego nurtu sztuki dworskiej i bardziej wyrafinowanych gustów elitarnej publiczności. W tym celu uzupełnił warstwę literacką *p'ansori* subtelnymi metaforami i wyrafinowanymi obrazami poetyckimi, a całość wzbogacił licznymi odniesieniami do klasycznej kultury nurtu oficjalnego¹⁹. Oryginalną treść *p'ansori* oprawił Shin Chae-hyo ponadto ideowym ładunkiem, wpisując weń fundamentalne wartości obowiązującego kanonu konfucjańskiego. W ten sposób dokonał syntezy dwóch, niegdyś odrębnych, wręcz antagonistycznych, światów i scalił surową, powściągliwą, przesyconą intelektualnym i filozoficznym kontekstem kulturę nurtu oficjalnego z rozszalałą, zmysłową, często obrazobórczą kulturą nurtu pozaoficjalnego. W jego wersji *p'ansori* rodzimy świat legendarnych i mitologicznych postaci koreańskich koegzystował ze światem postaci należących do historii, kultury i literatury dawnych Chin, a elementy rodzimych wierzeń szamańskich, w mniejszym czy większym stopniu, przeplatały się z ideologiczną wykładnią nauk uczonych neokonfucjańskich.

Spotkanie dwóch światów nie odbyło się jednak na równoprawnych zasadach, a bilans zysków i strat, jakie poniósł teatr *p'ansori*, pozostaje kwestią dyskusyjną. Z jednej strony obecność przedstawicieli warstw wyższych na widowni wpłynęła na podniesienie poziomu literackiego i artystycznego widowiska *p'ansori*, z drugiej jednak miała zaważyć na utracie połowy dorobku i zniekształceniu jego ludycznego charakteru, właściwego sztuce społeczności wiejskich. Pozyskanie przychylności elit oznaczało wprawdzie przekroczenie barier terytorialnych, społecznych i mentalnych, tak głęboko zakorzenionych w zhierarchizowanym społeczeństwie państwa Chosŏn, ale warunkiem ugody był daleko posunięty kompromis, gdyż artyści, aby wkroczyć na salony, musieli zaakceptować światopogląd arystokracji, uznać jej system wartości i przejąć jej założenia estetyczne. W nowej, zmodyfikowanej formule żywioł zabawy został zdominowany przez elementy dydaktyczne; spontaniczne i silne emocje, jakie artyści *p'ansori* od zawsze wywoływali, ustąpiły pod naporem powściągliwej kontemplacji estetycznej, a swojską rubasność i dosadność wypowiedzi stłumiły wyrafinowane środki artystyczne. Zarówno Shin Chae-hyo, jak i artyści-śpiewacy stali się zakładnikami arystokracji, a ta, urastając do rangi najważniejszego odbiorcy, chętnie „wcieliła się również w rolę krytyka,

Pyŏng-hŏn, T'aehaksa, Seoul 1997, s. 49, 54; Park E. Chan, op. cit., s. 77. Zdaniem Cho Tong-ila, narzucając *p'ansori* przejrzystą, logiczną budowę, Shin Chae-hyo zniekształcił wpisane w niej głębsze rozpoznanie, zgodnie z którym otaczająca rzeczywistość wymyka się wszelkim ograniczeniom i rządzi zasadą nieskrępowanej swobody. Co więcej, opracowane przez Shin Chae-hyo skrypty *Pieśń o Ch'unhyang*, *Pieśń o Shim Ch'ŏng* i *Pieśń o Hŭngbo* wyjawiały bliższy związek z kompozycją utworu literackiego, przeznaczonego raczej do lektury niż do prezentacji wokalnej. Aby przywrócić właściwy *p'ansori* styl, artyści-śpiewacy mieli zacząć wprowadzać kolejne modyfikacje, gdyż skrypty Shin Chae-hyo „nie nadawały się do śpiewania” (Cho Tong-il, *Han'guk munhak t'ongsa* 4, op. cit., s. 56–57).

¹⁹ Park E. Chan, op. cit., s. 77.

by w sposób zarówno pośredni, jak i bezpośredni ingerować w jakość *p'ansori*"²⁰. Podstawowym kryterium oceny występów artystów-śpiewaków stał się jej społeczny światopogląd, jej obyczajowość i upodobania estetyczne. Elity narzuciły artystom-*kwangdae* własną wizję artystyczną i zainicjowały cichy spór o kształt *p'ansori*. Miał on wymiar zarówno estetyczny, jak i ideowy, a toczył się bez debat i polemik, a nawet bez oporu, gdyż artyści-śpiewacy szybko złożyli broń, zdając sobie sprawę, że kartą przetargową jest poprawa ich sytuacji materialnej i wzrost statusu społecznego. Kompromis, zawarty z przedstawicielami „kultury wysokiej”, oznaczał porzucenie prymarnej funkcji *p'ansori* i przewartościowanie jej znaczenia, zajęcie biernej postawy wobec zmieniającej się rzeczywistości i zgodę na zamknięcie w przeszłości. Aby za wszelką cenę zachować własne dziedzictwo i przetrwać trudne czasy, artyści-śpiewacy porzucili rolę społecznego krytyka, wcielili się w postać orędownika czasów minionych i całkiem świadomie sprowadzili widowisko *p'ansori* do poziomu popularnej rozrywki, obojętnej na zmiany historyczne, społeczne i kulturowe, jakie u progu XX stulecia zaczęły przybierać na sile.

²⁰ Kim Hŭng-gyu, op. cit., s. 119.