https://doi.org/10.18778/8088-155-6.24

Zhu Shoutong

302—315

Nośnik, styl, media: historyczna interpretacja kulturowych norm dramatu

Wydział Sztuki i Nauk Humanistycznych
Uniwersytet Makau / Chiny

Dramat zawsze był wytworną i uporządkowaną zabawą, idąc w parze z zasadami i medialnymi formami własnych czasów. W wielu przypadkach, istotnie, może być on uważany za rodzaj „uroczystej ceremonii”[1]. Jakkolwiek nawet w erze przemian politycznych ten typ „ceremonii” wciąż niesie w sobie estetyczny porządek, w którym ujawnia się pierwotny czynnik zabawy. Jednym słowem, kultura teatru jest nierozłączna z uczestnictwem określonych grup społecznych oraz form artysycznych, z tego powodu ustanawia rodzaj publicznego i kulturowego porządku. Na Zachodzie, o czym nie trzeba przypominać, w tradycji dramatu antycznego i jego suplementu w postaci dramatu satyrowego, teatr miał związek z tradycyjną obrzędowością i uroczystościami religijnymi. Co do pochodzenia, chiński teatr może być także rozpatrywany jako zjawisko niosące ze sobą pewne podobieństwa do uroczystości religijnych oraz form rytualnych, a równocześnie zachowujące związek z zasadami dworskiej etykiety. Cechy te wskazują, że uroczysta zabawa odzwierciedla jednocześnie porządek władzy i społeczenstwa. Dlatego pojęcie „Opery śpiewanej” nierozerwalnie łączy się ze stylem właściwym dla chińskiej zabawy.

Z tego powodu, w znaczeniu poziomu artystycznego, dramat w naturalny sposób posiada narzucające się społeczne i kulturalne atrybuty, ograniczające udział autorskiej kreacji, które odróżniają go od innych form sztuki. Na płaszczyźnie pojęć literatury gatunkowa charakterystyka teatru często objawia się jako proces przetworzenia własnego nośnika medialnego. W procesie tym teatr zawsze gotowy jest poświęcić gatunkową charakterystykę na rzecz określonego typu nośnika i wymagań przekazu. Wang Guowei w pracy *Research of Plays in Song and Yuan* zauważył już ten problem: „Znaczenie musi być dopełnione przez towarzyszącą mu mowę, akcję i śpiew, by przedstawić opowieść”. Wang zwraca tu uwagę na wyjątkowy rodzaj powiązań dramatycznego nośnika. W miarę rozwoju dramatu nośnik dramatyczny (głównie w sztukach performatywnych) stopniowo otwiera drogę do funkcji stylistycznych, które pozwalają ujawnić jego idee oraz wartość literacką. Tworzenie scenariusza staje się najbardziej istotnym elementem kreacyjnym sztuki, w którym kulturowa funkcja operacji dramatycznej przybiera formę nowej interpretacji. Udział mediów, szczególnie zwieloktotniony udział multimedialny, nie tylko osłabia dramat jako formę sztuki i kulturowy nośnik, ale także osłabia wartość literacką. Dramat powraca jako sztuka publiczna, lecz jego performatywna tekstura zostaje osłabiona, odzwierciedlając tym silniej funkcje mediów i efektu medialnego. Efekt nośnika, stylistyczny efekt oraz efekt medialny to trzy momenty w historycznym i kulturowym rozwoju dramatu, które ujawniają się w postaci zjawisk o charakterze społeczno-kulturowym i psychologicznym.

1 Por. Z. Hu, *State Ceremony: A Cultural Perspective on Modern Chinese Revolutionary Drama*, Guangxi Normal University Press, Guangxi 2008.

Efekt nośnika

Dramat jest w oczywisty sposób szczególną sztuką nośnika, w której tekst i gatunek nie są niczym innym jak koniecznym przygotowaniem formy. Teatralny nośnik jest tym, co Guowei nazwał mową, akcją i śpiewem, a więc tym, czym w istocie są – grą aktorską i sceną czyli przedstawieniem i teatrem. Teatralne środki wyrazu, sceniczne atrybuty, postaci oraz powiązane z nimi umiejętności aktorskie (w tradycyjnej chińskiej i zachodniej operze, bardzo istotna jest umiejętność śpiewu) są najbardziej bezpośrednią manifestacją sztuki teatralnej. Scena oraz pozostałe elementy wiążą się także nieuchronnie z wymaganiami czynnika teatralnego. W znacznej mierze dramat zależy od zdolności nośnika do wyrażania cech i uroku artystycznego, podczas gdy tekst i konotacje stylistyczne często pozostają na stosunkowo łatwej do przeoczenia pozycji. Z tego powodu w uznaniu tradycyjnego dramatu, widzowie często nie odnoszą się do właściwej zawartości dramatycznej, a jeśli nawet są świadomi fabuły, zapamiętując jej poszczególne elementy, nie jest ona często głównym czynnikiem, który pomaga docenić dramat za jego skondensowany układ i emocjonalne poruszenie wywołane przez działania teatralne, umiejętności śpiewu i gry aktorskiej oraz wszelkie elementy kształtujące teatralną atmosferę. Dlatego warstwa tekstowa tradycyjnego dramatu chińskiego jest do pewnego stopnia wtórna wobec samego aktu odbioru.

Co należy podkreślić, w tradycyjnej formie nośnika dramatycznego poczucie sceny i korespondujący z nim zmysł rytuału staje się kluczowym efektem prowadzącym do uznania wartości dramatu. Jednak chińska publiczność teatralna nie ubiera się zbyt odświętnie w porównaniu z publicznością na Zachodzie, która przychodzi do teatru tak, jakby brała udział w wielkim święcie. W teatrze Chińczycy jedzą ziarna dyni, używają ręczników, piją herbatę i wino, komentują akcję w czasie oglądania lub śpiewają z aktorami, a także od czasu do czasu wyrażają swoje odbiorcze emocjonalne zaangażowanie. Najwyraźniej tradycyjna chińska publiczność, oglądając przedstawienia, nie wykazuje mniejszego entuzjazmu niż dawniej. Kiedy aktorzy grają lub śpiewają, na scenie czy też za kulisami, oczekują równocześnie reakcji publiczności, oczywiście takiej, która ujawnia się w formie pochwał i oznakach zadowolenia. Jakkolwiek czasami zdarzają się negatywne reakcje ujawniane jako wymowne buczenie, to należą one do jednostronnych zachowań tradycyjnej publiczności, których nie można z pewnością uznać za muzyczny efekt dźwiękowy związany z kompozycją muzyczną czy mniej lub bardziej zamierzonymi odgłosami scenografii. Jednak te właśnie reakcje stają się główną podporą teatralnej atmosfery jako integralnej części nośnika teatralnego.

W tak rozumianym właśnie teatralnym nośniku kulturowym ujawnia się uznanie publiczności dla artystycznej i technicznej formy dramatu, innej od jej literackiej esencji i związanej z nią strukury mentalnej. Gdy Chińczycy idą do teatru, oczywiście przykładają wagę do repertuaru, fabuły i głównych postaci sztuki, jednak są

głównie zainteresowani sposobem odegrania ról, stylem śpiewu oraz umiejętnościami aktorskimi. Z tego powodu w tradycyjnej kulturze teatru, szczególnie w przypadku zachowania publiczności, status dramaturga jest prawie niezauważalny, choć rodzaj wykreowanych przez niego postaci odgrywa tutaj istotną rolę. To, czy sztuka odniosła sukces czy nie, zależy głównie od aktorów, a nie od scenariusza. Znaczenie tekstu literackiego jest mniejsze, jeśli nie daleko mniejsze, w porównaniu z rolą nośnika przypisaną sztuce aktorskiej. W istocie tradycyjne chińskie utwory dramatyczne różnią się znacznie od zachodniego dramatu z wpisaną w niego konstrukcyjną funkcją autora: począwszy od greckiej tragedii akt czytania jest tu tak samo istotny i trwały kulturowo jak sama gra, co sprawia, że dramat staje się istotną częścią literatury. W tym znaczeniu chiński tradycyjny teatr z gruntu „nie jest rozumiany jako część literatury i stawia aktora w centrum dramatu (*actor-centered*), w którym scenariusz służy grze a nie publicznej lekturze”[2].

Jednym słowem, mamy do czynienia z kulturą dramatu, gdy forma jest bardziej istotna niż zawartość, nośnik dramatyczny bardziej istotny niż tekst literacki. Gra aktorska jest głównym komponentem, któremu podlega ponad połowa operacji teatralnych. Rzecz jasna, wynik pracy dramaturga w postaci scenariusza nie może być pomijany. Jednak po pierwsze, scenariusze, takich autorów jak Guan Hanqing, Wang Shifu, Tang Xianzu, nie dają się łatwo przenieść na scenę, teksty te wymagają ponownego przepracowania adaptacyjnego oraz artystycznego doświadczenia aktorów, odpowiedniego wobec wymagań scenicznej prezentacji. Dlatego wpływ dramaturga oraz jego oryginalnego scenariusza zostaje ograniczony w przypadku konkretnych operacji teatralnych. Po drugie, scenariusz często wytwarza wiele różnych wersji scenicznych i w długim czasie będzie wielokrotnie wykorzystany w odmiennych teatralnych aktualizacjach, a więc znaczenie dramaturga w niewielkim stopniu wchodzi w zakres operacji teatralnych. W ten sposób, w tradycyjnej kulturze teatru dramaturg zajmuje niższą pozycję niż aktorzy czy nawet sama publiczność. W operacjach teatralnych widzom przypisuje się w oczywisty sposób o wiele większe znaczenie niż dramaturgowi, nawet jeśli są anonimowi i nie znamy ich społecznego statusu, z wyjątkiem celebrytów, którzy sami grają role bywalców teatralnych, przypisanych im zgodnie z określonym modelem pozycji społecznej. Kulturowa funkcja zwykłych widzów sprowadza się do znaczenia „cichej większości”. Są oni jednak cisi jedynie ze względu na swą anonimowość i status społeczny, a nie w znaczeniu ich głosu i wpływu na przebieg przedstawienia. Sprawdzają się bardzo dobrze w roli autorów rozmaitych dźwięków teatralnych, radosnych okrzyków lub wyrazach fonicznego niezadowolenia. Reakcje te oznajmiają ich własną ocenę przedstawienia wyrażoną w szczery lub przesadny ale zawsze znajomy sposób. Tego typu dźwięki nie tylko oddziałują na emocje aktorów, ale także w pewien sposób pomagają im udoskonalić spektakl,

2 S. Ma, *Drama: A Dream-maker's Art*, Taipei 2010, s. 183.

a nawet kierują przebiegiem akcji. Tak więc reakcje widzów oraz ich aktualne emocje mają większy wpływ na przebieg gry niż właściwy autor scenariusza.

Podsumowując, jeśli więc prowadzimy wewnętrzną analizę elementów, które komponują całościowy udział określonego repertuaru lub czynników, które oddziałują na kulturę dramatu, relacja między dramaturgiem, aktorami oraz widzami może zostać jasno przedstawiona w następujący sposób: do najbardziej istotnych elementów przedstawienia należą aktorzy i czynniki związane ze sceną, w dalszej kolejności przechodząc do widzów, a na autorze scenariusza kończąc. Tak wygląda przybliżone równanie, które odzwierciedla zasadnicze elementy tej charakterystyki, jak żywotność wzorca, przedstawienie i emocje. Ten rodzaj sztuki jest zatem szczególnie uzależniony od sceny, dzieła i związanego z nim otoczenia, co oznacza, że w naturalny sposób odrzuca ona udział heterogenicznych mediów.

Dramat jako sztuka nośnika (*art of trager*), głównie poprzez warunki przedstawienia i problemy sceniczne, podkreśla własne znaczenie i wartość związanych z nim kulturowych funkcji. Ten rodzaj teatralnej oceny jest uwarunkowany przede wszystkim na poziomie technicznym i artystycznym. W psychologicznym znaczeniu taka forma kulturowej aktywności niesie w sobie posmak grupowej zabawy. Wobec skrępowania i ograniczeń chińskiej kultury teatr staje się miejscem zorganizowanej zabawy. W miejsce zewnętrznej, osobnej postawy podmiotu tego rodzaju zabawa staje się rodzajem zbiorowej struktury mentalnej, do której każdy może zostać włączony.

Efekt stylistyczny

W chińskich pracach poświęconych współczesnemu dramatowi szczególnie podkreśla się problem efektu stylistycznego. Recenzje teatralne koncentrują się na rozważaniach wokół tekstu, studiów o dramacie poświęconych historii teatru, a także na problemach kreacji literackiej oraz osobie dramaturga. Znaczenie widzów teatralnych zostaje sprowadzone do roli czytelników. Chociaż odbiorcy wciąż szanują i doceniają współczesnych aktorów, ci drudzy nie mają już takiego wpływu na proces odbioru jak dawni, słynni aktorzy otoczeni wielkim artystystycznym uznaniem. Za chwilę może się okazać, że ich funkcja zacznie zanikać we współczesnej kulturze teatralnej ze względu na siłę oddziaływania telewizji oraz innych nowych mediów. Nie mają już oni zwolenników przedstawień operowych w tradycyjnym, czy fanów, we współczesnym znaczeniu. Powód, dla którego możemy wymienić listę takich nazwisk jak: Yu Shizhi, Zhu Xu, Ying Ruocheng, Gu Yongfei, Su Naiming, Pu Cunxin oraz innych aktorów dramatycznych jest taki, że czerpią oni właśnie zysk z wpływu telewizji i nowych mediów. Nawet, jeśli oceniamy ten problem w warunkach sztuki teatralnej, aktorzy ci, szczególnie wiązani z pojęciem artystycznego sukcesu, nie mogą już być przedstawiani jako pewien typ artystów, którzy po mistrzowsku opanowali jakąś specjalną umiejętność.

Każdy z nich przyciąga uwagę widzów dzięki doskonałym umiejętnościom gry, jednak w nowym modelu sztuki, nie mogą oni być porównani z tym doskonałym typem kreacji, poświadczonym przez tekst literacki sztuki teatralnej. Sposób, w jaki widzowie akceptują grę aktorską oparty jest na czytaniu i wyrobionym w ten sposób własnym przekonaniu o wartości dzieła. Nie jest to jednak prawdopodobnie najbardziej istotna forma oceny całej sztuki teatralnej, szczególnie w przypadku klasycznych dzieł dramatycznych. W tej sytuacji nawet oglądanie przedstawienia uzależnione jest obecnie od procesu lektury scenariusza i wygląda podobnie nawet w przypadku przedstawienia telewizyjnego, filmów czy innych medialnych form gry. Dlatego w księgarniach można znaleźć tekstowe wersje ekranowych adaptacji lub scenariuszy wielu popularnych programów telewizyjnych.

Ta dominująca zależność od tekstu w procesie recepcji jest trudna do zrozumienia w erze nośnika. W erze nośnika przypadkowe czytanie scenariusza czy libretta, uznawane za rozrywkę którą pogardzają literaci, jest daleko mniej odpowiednie niż chodzenie do teatru, rozumiane jako uczestnictwo w zabawie i radosne pokrzykiwanie towarzyszące grze aktorskiej. Taka sytuacja została doskonale przedstawiona w *Śnie czerwonego pawilonu* (tytuł orygin. *Hong Lou Meng*)[3]. W Wielkim Ogrodzie aktorzy mogą zaprezentować „to, co można robić w tak romantycznym dniu, w tak przyjemnym otoczeniu, to jest ten typ przyjemności, której doświadcza się w jakimkolwiek ogrodzie", a która bez ograniczeń może zostać ukazana w publicznych przedstawieniach[4]. Nawet w czasie ważnych pubicznych ceremonii, aktorzy mogą się odważyć na zagranie *Youyuan* i *Jingmeng*[5]. Przeważnie opowiadają ze szczegółami, niczego nie ukrywając, tak, aby głosy i muzyka przeniknęły do pokojów dziewcząt oraz uszu Lin Daiyu, wprawiając ją w sentymentalny nastrój[6]. Takie przedstawienia można łatwo obejrzeć w Wielkim Ogrodzie. Jednak czytanie dramatu jest oczywistym naruszeniem zasad, a tylko postaci Jia Baoyu i Lin Daiyu, które łączy silne uczucie, mogą razem i skrycie czytać scenariusz *Zachodniego pawilonu* (*Xi Xiang Ji*)[7].

Z powodu uczuć zakazanych w Wielkim Ogrodzie, utwór *Mu Dan Ting*, który jest pochwałą miłości, powinien być poddany jeszcze bardziej surowemu zakazowi

3 *Hong Lou Meng* – powieść z okresu dynastii Qing (1644–1912) napisana przez Cao Xueqina. Utwór zawiera odwołania do wcześniejszego słynnego chińskiego dzieła z okresu dynastii Ming (1368–1644), dramatu *Mu Dan Ting* (*Pawilon Peonii*), który przez stulecia stał się podstawą licznych adaptacji w chińskiej tradycji operowej (przyp. tłum.).

4 X. Cao, *Sen Czerwonego Pawilonu*, rozdział 23.

5 *Ibidem*, rozdział 18; *Youyuan* i *Jingmeng* – to tytuły dwu części *Pawilonu Peonii*.

6 Lin Daiyu – główna bohaterka Hong Lou Meng (Snu Czerwonego Pawilonu), której partnerem jest Jia Baoyu (przyp. tłum.).

7 *Xi Xiang Ji* (*Zachodni Pawilon*) z okresu dynastii Yuan (1279–1368) autorstwa Wang Shifu to kolejny utwór dramatyczny, obok *Pawilonu Peonii*, który czyta skrycie para zakochanych bohaterów. *Zachodni Pawilon* i *Pawilon Peonii* łączy główny motyw historii miłosnej, w której miłość i związany z nią problem szczęścia oraz osobistej wolności jest pozytywnie waloryzowany w opozycji do feudalnych zasad epoki (przyp. red.).

niż *Zachodni pawilon*, który wprowadza jedynie obietnicę tychże uczuć. Jeśli jednak pierwszy z tych utworów może być bezwstydnie grany i wystawiany, to ten drugi tylko czytany. Ta różnica leży w ich nośnikach, a nie w tym, który z nich jest bardziej pospolity: *Mu Dan Ting* reprezentuje efekt nośnika i w tym znaczeniu sztuka ta może zostać przyjęta jako zgodna z obowiązującą tradycją odbioru, podczas gdy *Zachodni pawilon* oddaje stylistyczny efekt dramatu i dlatego skazany jest na ryzyko zakazu i zniszczenia. Tutaj znajduje się granica, która pozostając ukryta, jest jednak istotna. Lin Daiyu, Xue Baochai[8] oraz pozostali mogą swobodnie cieszyć się sztukami teatralnymi – aktorski popis jest tu usprawiedliwony. Jednak równocześnie scenariusz nie może być recytowany i w tej formie doświadczany, ponieważ w takim wypadku sztuka teatralna jest tekstualizowana, tworząc szczególny efekt stylistyczny, bardzo delikatny i niebezpieczny zarazem w tym znaczeniu, w jakim po wypiciu wina Lin Daiyu nieświadomie wypowiada się na temat tego, „co można robić w tak romantycznym dniu i tak miłym otoczeniu". Ta wypowiedź natychmiast pobudza czujność Xue Baochai. Co interesujące, takie przedstawienia są często grane w Wielkim Ogrodzie, jednak tylko Xue Baochai je zauważa, wskazując tym samym, że efekt nośnika dramatycznego powstrzymuje stylistyczny efekt dramatu.

Najbardziej wymowną charakterystyką współczesnego dramatu chińskiego, w ramach kulturowego wzorca, jest uwydatnienie funkcji tekstu, która różni się od tradycyjnego efektu teatralnego nośnika, wpływając w ten sposób na odzwierciedlenie efektu stylistycznego. Pisanie i czytanie, jak również badanie tekstu, według obowiązujacego obecnie wzorca staje się najbardziej istotną częścią kultury dramatu. Nawet wypowiedź Jiang Qinga, który twierdzi, że „scenariusz jest esencją sztuki", wskazuje na efekt stylistyczny jako podstawową charakterystykę sztuki teatralnej. Stanowisko to wymaga bardziej wnikliwych badań, które pozwolą dokładnie określić miejsce, w którym objawia się dominacja efektu stylistycznego. Jesteśmy jednak pewni, że owa dominacja odpowiada procesowi modernizacji chińskiego dramatu oraz wpływom zachodniej kultury. Słynny dramatopisarz, Ma Sen jest przekonany, że efekt stylistyczny doprowadził do powstania bliskich relacji między teatrem chińskim i tradycyjnym, zachodnim „teatrem pisarzy" (*writers theatre*). Twierdzi on, że ten wzorzec, w którym czytanie jest bardziej powszechne i trwalsze nie powstałby aż do czasu Ruchu Czwartego

8 Xue Baochai to kolejna bohaterka *Snu czerwonego Pawilonu* wybrana wbrew woli Jia Baoyu przez rodziców na jego żonę. Czytanie słynnych dramatów przez zakochanych w sobie Jia Baoyu i Lin Daiyu zyskuje w zestawieniu z tym aspektem intrygi dodatkowy, symboliczny wymiar. Wykroczenie wobec norm społecznych popełnione przez parę bohaterów w imię odwzajemnionego uczucia zostaje potwierdzone także jako naruszenie norm estetycznych w zakazanym akcie wspólnej lektury (przyp. red.).

Maja[9]. W okresie wojny antyjapońskiej dominował efekt stylistyczny. „Scenariusz dzielił podobną funkcję z powieścią i stał się popularną formą lektury". Ma Sen uważa, że ten fakt uformował nową tradycję chińskiego dramatu[10]. W rzeczywistości ten fenomen powinien być datowany w czasie wcześniejszej ery Cywilizacji Dramatu, która otworzyła drzwi dla modernizacji oraz cywilizacji chińskiego teatru. Jądrem Cywilizacji Dramatu był proces konstruowania tekstu, który zintegrował nowe wartości etyczne i kulturowe, adaptując zachodni wzorzec teatralny. Chociaż scenariusz tego teatru był wciąż relatywnie słaby lub pozostawił nawet pewne ślady systemu fabuły scenicznej (*scene plot system*), to zaczął zwracać coraz wiekszą uwagę na zawartość ideologiczną w miejsce nośnika, co ostatecznie doprowadziło do rozwoju jakości scenariusza. Wielu znanych pisarzy, takich jak Bao Xiaotian, wzięło udział w powstaniu modelu scenariusza, jednak w tym samym czasie zignorowało wartość samego przedstawienia, prowadząc do obniżenia jakości teatralnych aktualizacji. Cywilizacja Dramatu z tego powodu częściowo podupadła w okresie pierwszej fali chińskiego dramatu nowoczesnego, jasno pokazując, że era uznania dla nośnika teatralnego bezpowrotnie minęła, a w tym miejscu rozpoczęła się dominacja efektu stylistycznego.

Ruch Nowej Kultury uruchomił masową krytykę tradycyjnego dramatu, w której wzięli udział Chen Duxiu, Liu Bannong, Qian Xuantong, Zhou Zuoren, Zheng Zhenduo oraz wielu innych. Ten ruch krytyczny miał zdecydowanie pozytywne znaczenie w okresie modernizującego się chińskiego teatru. Wniósł on pojęcie sprawiedliwości, zwracając jednocześnie uwagę na ideologiczną zawartość „podsycania zabójczych pożądań wśród ludzi" w dawnym chińskim teatrze, których artystyczna formuła była „barbarzyńskim okrucieństwem wobec prawdy"[11]. Zwolennicy Ruchu Nowej Kultury uznali dawny chiński teatr za „opery w stylu charakteryzacji twarzy", w którym aktorzy grają nie-ludzi i wypowiadają nieludzkie kwestie, co należy całkowicie odrzucić, a w to miejsce wprowadzić prawdziwe zachodnie przedstawienia[12].

Należy zwrócić uwagę, że według tych krytyków tak zwane prawdziwe przedstawienia „powinny przynieść światło ciemności". Tego typu przedstawienia, skupiały się na „społecznej przemianie" zawartości sztuki oraz spontaniczej grze aktorskiej, wprowadzając hasło „zacznijmy od Sceny Amatorskiej":

Scena Amatorska jest najbardziej odpowiednią dla studentów i ludzi, którzy mają już inne zajęcia. Tym miejscem powinna być szkoła lub okazjonalnie inne spotkania teatralne. Scena Amatorska nie powinna grać regularnie lub też powinna grać

9 Protest zapoczątkowany przez studentów zebranych 04.05.1919 roku na placu Niebiańskiego Spokoju, skierowany przeciw projapońskiemu rządowi pekińskiemu i podpisanej przez niego w 1918 roku tajnej umowie, przyznającej Japonii prawo do prowincji Shandong oraz przeciw decyzjom traktatu wersalskiego, który utrzymał w mocy ustalenia wcześniejszego dokumentu.

10 S. Ma, *Drama: The Arts of Dream*, Xiuwei Press, Taipei 2010, s. 182.

11 D. Chen, w rozmowie z Zhang Houzai, „New Youth", vol. 4 (6).

12 X. Qian, *Suiganlu* (《随感录》), „New Youth", vol. 5 (1).

niewiele. Scenariusze powinny mieć istotną wartość i pozostawać w związku z poglądami uczestników, jeśli dzieła te są adaptacjami lub przekładami. Główną wartością Sceny Amatorskiej jest jej powszechność. Scena ta powinna być przy tym rewolucyjna i wykazywać troskę o problemy społeczne[13].

Ten rodzaj dramatu wprowadził pojęcie tekstocentryzmu, które różniło się zupełnie od tego z tradycyjnego teatru chińskiego: role aktorów stały się w ten sposób drugorzędne w sytuacji, gdy wprowadzono nawet grę amatorską czy zrezygnowano z teatru jako miejsca przedstawień, a tekst teatralny oraz ideologiczna zawartość zyskały największe znaczenie.

Teoria umieściła dramaturga w szczególnie ważnym miejscu, zajmując się tekstem literackim, czyniąc wpływ autora nadrzędnym wobec związków między aktorem, publicznością oraz czytelnikiem. Wymagania stawiane wobec aktorów i technik scenicznych zostały uznane za wtórne, a publiczność za biernego, jakkolwiek oświeconego odbiorcę, rodzaj artystycznego miernika, bez większego wpływu na przebieg spektaklu. Dlatego właśnie w tym modelu działań teatralnych pozycja dramaturga, aktorów i publiczności uległa radykalnej zmianie, a sama funkcja dramaturga zyskała większe niż kiedykolwiek znaczenie.

Zhang Houzai, który bronił tradycyjnych oper w stylu „charakteryzacji twarzy", precyzyjnie określił ich znaczenie, wskazując na zbiór zasad formalnych odmiennych od współczesnego nurtu efektu stylistycznego[14]. Zdaniem tego badacza dawne chińskie sztuki liryczne lub fabularne posiadają reguły powiązane ze sobą wspólną dominantą artystyczną, np.: „śmiertelnie się miotać" (*tumbling with mortifying*), „pienić się z gniewu" (*foaming with anger*), „opływać w dostatki" (*bellied with rich*), „być zaniedbanym i biednym" (*disheveled with poor*) itp. Wskazane zależności ekspresywne mogą być uznane za cechy dawnego chińskiego teatru, a także rodzaj sztuki aktorskiej. Cechy te są w istocie reprezentacją efektu nośnika dawnego chińskiego teatru, co jest pomijane czy nawet niedopuszczalne we współczesnym dramacie, który uwydatnia temat i efekt stylistyczny.

Zarówno zwolennicy nowej kultury, którzy poddają krytyce stary dramat, jak i jego umiarkowanie konserwatywni obrońcy mają określony rodowód teoretyczny. Zwolennicy nowej kultury są znacznie bardziej teoretycznie uwarunkowani, częściej prezentując zdecydowanie skrajne argumenty, które zostały już dostrzeżone przez krytykę. Jednak krytycy analizują te uwarunkowania teoretyczne z nieco odległej, idealistycznej perspektywy, dlatego trudno wyraźnie wskazać przewodnie nurty metodologiczne towarzyszące tym ocenom: odmiennie niż Zhang Zaihou, nie mogą

13 Z. Zheng, *Guangming Yundong de Kaishi* (《光明运动的开始》), [w:] *Zhongguo Xinwenxue Daxi* (《中国新文学大系》(文学论争集)), Shanghai 1935.

14 Por. H. Zhang, *Wo de Zhongguo Jiuxigyou*, (《我的中国旧戏观》), [w:] *idem*, *Zhongguo Xinwenxue Daxi (*《中国新文学大系》(文学论争集) *)*, Shanghai 1935.

oni przedstawić źródłowej różnicy między starymi sztukami, które koncentrują się wokół nośnika, a nowymi z ich stylistycznym efektem. Często narzucają oni raczej w niefortunny sposób kryteria efektu stylistycznego dawnym sztukom. Jest konieczne, by w tym nowym okresie skupić się na społecznej reformie i nowych ideach, a zatem zwrócić uwagę na efekt stylistyczny. Jednak krytykowanie tradycyjnego dramatu z punktu widzenia efektu stylistycznego bez wątpienia odzwierciedla zbyt wielkie uproszczenia i agersywny krytycyzm nowej kultury (*new-culture*).

Nacisk na efekt stylistyczny sprawia, że pisanie scenariusza staje się najbardziej istotną częścią i krytycznym punktem operacji dramatycznej, a zatem kształtowanie się tekstu dramatycznego ma decydujące znaczenie dla jego odbioru. W oczywisty sposób efekt stylistyczny nie wspiera, ani też nie toleruje kultury zabawy. Widzowie i czytelnicy są często postrzegani jako obserwatorzy i odbiorcy w modelu dramatu ześrodkowującego swoją uwagę na tekście literackim. Model ten idealnie przystaje do oświeconego duskursu, dyscypliny i edukacyjnego scenariusza, a więc charakterystyki, która daje się streścić w pojęciu oświeconej kultury. Ten typ kultury manifestowany i prowadzony przez dramat został opisany w bardzo jasny sposób przez część badaczy: w czasie około czterdziestu lat chiński dramat przeszedł przez cztery okresy: początek (na przełomie XIX i XX wieku), wzrost (w pierwszych dwudziestu latach XX wieku) oraz formę dojrzałą (w latach 30. XX wieku). „Duchy nowoczesnego oświecenia towarzyszyły temu procesowi, który biegł jak światło latarni, wypędzając mrok i ignorancję ludzkiego umysłu, przewodząc i prowadząc ten typ sztuki naprzód pomimo trudności”[15]. Społeczne funkcje i kulturowe wartości wymienione powyżej, jak budownie kulturowej świadomości oraz wyznaczanie kierunku zmian można podsumować jako kulturę oświecenia wyrażoną przez styl teatru.

Podobnie jak czytanie tekstu literackiego, tak też i czytanie oraz akceptacja scenariusza teatralnego utraciła smak radosnej zabawy i kontekst rozrywki, zaniknęła jako umysłowe doświadczenie i ludzka zdolność uznania i rozumienia, w której ludzie zdobywają inspirację i spokój umysłu. Akumulacja i dziedziczenie literackiej tradycji, czytanie i uznanie dla literackich klasyków, a także rozwój i poprawa edukacji kulturowej są rzeczywiście umocnieniem w formie oświeconej kultury, której wpływ ceni się wysoko w każdym społeczeństwie i każdym okresie. W wieku, który uwydatnia oświecenie, propagandę lub dydaktyzm, dramat jako gatunek literacki powinien odgrywać bardziej bezpośrednią rolę niż inne gatunki literackie. Dla większości odbiorców zabawa czy rozrywka powinna być traktowana z ostrożnością, podczas gdy takie funkcje jak inspiracja, nadawanie kulturowego kierunku i edukacja są znaczną przesadą. Kiedy teatralny efekt stylistyczny dominuje, działania cieszące się uznaniem

15 J. Dong, *Lun Zhongguo de Xiandai Qimengzhuyijingshen* (《论中国话剧的现代启蒙主义精神》), [w:] *Interpretation of Drama*, W. Shen (red.), Shanghai 2008, s. 299.

są często związane z treścią i duchem sztuki, a każda treść i duchowa siła wywodzi się bezpośrednio ze scenariusza. Ponadto czynniki takie jak gra teatralna i warunki sceny stają się nieistotne w kontekście historycznym oświeconej kultury, czego oczekują zwolennicy nowej kultury.

Efekt medialny

Podobnie jak na świecie, Chiny także wychodzą obecnie z okresu oświecenia, dydaktyzmu i propagandy. Wraz z rozwojem przemysłu medialnego i dywersyfikacji życia umysłowego sztuka, której zadaniem jest oddziaływanie z ogromną siłą duchową i przez zawartość ideologiczną, nie może istnieć dalej w dotychczasowej formie tradycyjnego teatru. W okresie skoncentrowanym na stylu, przez kreatywność i zawartość treściową oraz artystyczne poszukiwania i społeczne zaangażowanie sztuki, dramaty tworzą świeże rozwiązania, które wyznaczają kierunek życia kulturowego, czego przykładem są np. takie utwory jak: *Thunderstorms* (雷雨) [Burze], *Teahouse* (茶馆) [Herbaciarnia], *In the Land of Soundless* (于无声处) [Na Bezdźwięcznej Ziemi], *Bus Stop* (车站) [Przystanek Autobusowy], *Record of Sangshu Ping* (桑树坪纪事) [Protokół Sangshu Ping] itp. Era mediów osłabia uwagę kierowaną w stronę dramatu z terenów kultury i sztuki. Taki model rozumienia dramatu i konsumpcji oznacza, że zarówno efekt nośnika jak i efekt stylistyczny są wtórne wobec mediów.

Współczesny efekt mediów już poddał dekonstrukcji efekt nośnika. W tradycyjnym dramacie gra aktorska i umiejętność śpiewu mają żywotne znaczenie, Mei Lanfang, Zhou Xifang czy inni słynni mistrzowie tradycyjnego dramatu są najlepszym tego przykładem. Od kiedy jednak wprowadzono mikrofony wraz z innym sprzętem audio na stadiony i do teatrów, tego rodzaju umiejętności aktorskie stały się zagrożone i trudne do przedstawienia w całej ich pełni. Tymczasem dzięki dźwiękowi elektronicznemu, systemom świetlnym czy laserowi nowoczesne technologie w przytłaczający sposób zahamowały wzrost tradycyjnych umiejętności scenicznych. Używając rozmaitych technik scenicznych jako podstawowego nośnika, w zderzeniu z nowoczesną technologią dramaty przestały być tak popularne jak przedtem. Gdy Internet, telewizja, film itp. wdzierają się hałaśliwie, przejmując miejsce w naszym życiu kulturalnym, z każdym dniem przedstawienia teatralne zaczynają być coraz bardziej marginalizowane. Często w stacjach telewizyjnych pojawiają się programy typu „dźwięk i obraz", odzwierciedlające przemianę i uwspółcześnienie dokonujące się za sprawą nowoczesnej technologii i mediów, które dla teatralnego nośnika są tak doniosłe, że przestają być nawet dla niego jakąkolwiek przeszkodą. Dramaty przestały być już dłużej zależne wyłącznie od artystycznego nośnika przedstawienia czy nawet porzuciły związane z nim obawy w sytuacji, gdy coraz bardziej stają się dziedziną mediów. Efekt medialny kultury teatralnej nie zmienił się całkowicie, nakładając na siebie różne działania i zakrywając tradycyjnie rozumiany efekt artystyczny.

Efekt medialny dramatu także uwarunkowany jest przez dekonstrukcję współczesnego efektu stylistycznego. W czasach, gdy media nie były tak rozwinięte, a ludzka komunikacja w życiu kulturalnym odbywała się głównie poprzez czytanie książek i gazety. radość z teatru i filmów stała się nowym i dodatkowym doświadczeniem. Sytuacja ta zmieniła się wyraźnie w wieku multimediów, gdy czytanie w dosłownym znaczeniu oraz czytanie uwarunkowane kulturowo głównie koncetruje się na sieci oraz innych mediach elektronicznych, ograniczając tradycyjną lekturę opartą na druku i książce papierowej. W naturalny sposób tradycyjne przedstawienia teatralne kurczą się i zacierają w ludzkim życiu kulturalnym wraz z utratą efektu nośnika. W takich warunkach słabnie także zasada efektu stylistycznego. Dlatego bardzo niewiele osób próbuje znaleźć kulturową pożywkę w postaci wyobcowanych form sztuki dramatu, co prowadzi do jej dalszej alienacji wraz z malejącym uznaniem dla dzieł dramatycznych i zainteresoweniem ich osobną lekturą. Problem ten stanowi w rzeczywistości prawdziwy dowód upadku dramatu jako rodzaju duchowego źródła w życiu społecznym. Jednak równocześnie dramat wciąż pełni funkcję szczególnego typu sztuki w erze multimediów.

Zjawisko odwrócenia i osłabienia spowodowane przez efekt medialny w działaniach teatralnych wciąż nosi pewien pozytywny wpływ w perspektywie społecznego i kulturalnego rozwoju. Badacz literatury, Terry Eagleton wskazał, że oświecona kultura kierowana przez efekt stylistyczny zmierzy się niewątpliwie z dylematem, w którym to, co: „Kulturalne jeśli byłoby kiedyś ujmowane jako posiadające smak dydaktyzmu, podzieli w naturalny sposób rzeczy na różne kategorie, dlatego dualizm prowadzi do pozostawania pomiędzy naturą a wolą i mocą, pomiędzy rozumem i namiętnością. Jednak ta kultura ujawni wkrótce jakieś rozwiązanie”[16]. Szczególnie ujawniają się wciąż postmodernistyczne wartości kulturowe, wywierając silny wpływ na ludzkie pojęcie tego dualizmu, dając pożywkę pluralistycznym wartościom na niespotykaną dotąd skalę. Tak więc oświecona kultura jest zobowiązana, by zmierzyć się powtórnie z przeznaczeniem dydaktycznej kultury. Era multimedialna ściśle trzyma się pojęć i wartości multikulturalnych we wszystkkich formach ideologicznych, dlatego oświecenie efektu stylistycznego pozostaje w cieniu wpływów związanych z mediami. W tym znaczeniu efekt mediów staje się najlepszą drogą do przezwyciężenia dualizmu w sferze wartości i myśli.

Powrót do różnych form artystycznej ekspresji oraz rezygnacja z efektu stylistycznego dramatu, równocześnie w jeszcze większym stopniu osłabia efekt nośnika, manifestując kulturowy efekt medialny. Przedstawienia są wciąż wystawiane, ich obecność nie jest już jednak tak oczywista bez udziału nowych mediów. Wraz z wzrastającą funkcją mediów gra aktorska może wciąż być bardzo popularna. Nie będzie to już jednak ten typ uroczystej zabawy związany z wcześniejszymi regułami dramatu, nawet jeśli odbiorcy doceniają wciąż istniejącą w kulturze rytualną funkcję elegancji i porządku

16 T. Eagleton, *The Idea of Culture*, UK Oxford, 2002, s. 5.

sztuki. Autorzy niezmiennie publikują nowe dzieła teatralne, jednak musi im towarzyszyć sensacja i medialne opakowanie, bez których kreatywna siła oraz zdolność pobudzania ludzich emocji oddawana w naturalny sposób przez sztukę nie spotka się z publicznym zainteresowaniem. Chociaż wiele dzieł prawdopodobnie wciąż błyszczy jakimś rodzajem duchowej siły, to jednak podążając za oślepiającym efektem medialnym ludzie przyjmują głównie postawę widza.

To właśnie przypadek zmieniających się warunków działań teatralnych. To era fali efektu medialnego, przez którą może zostać porwany każdy rodzaj twórczej siły. Efekt medialny w dramacie poważnie wpływa na zjawisko uporządkowanej zabawy, którą wytworzył efekt nośnika, a także osłabia ideowe i duchowe oświecenie, którego dostarczył efekt stylistyczny. Efekt medialny przyciąga i zachęca ludzi by stali się widzami: oderwanymi od uroku radości sztuk teatralnych, pozostawiając na boku dreszcz poznania oraz uciszając równoczesne pragnienie zaangażowania własnych uczuć. W tym znaczeniu widzowie przeżywają przedstawienie w powierzchownym rzucie oka, nie sięgając głębiej do wnętrza własnego serca, prezentują „gest widza" i emocjonalną obojętność w podobny sposób, w jaki niestrudzenie przeszukują Internet, niczego nie oczekując. To kultura obrazu, wytworzonego niewątpliwie w warunkach kultury widzów.

W nowej erze mediów ludzie powszechnie przyjmują postawę widza jako fani Internetu czy użytkownicy telefonów komórkowych. Są oni pełni obojętnej ciekawości wobec wszystkiego, czego dostarczą media i nie dbają nawet, czy to, co jest prezentowane, jest poprawne czy błędne, klasyczne lub nie, doskonałe lub nie, czy jest logiczne lub ma sens, czy może być zrozumiałe, czy nie. Ludzie wciąż zwracają uwagę na dramat poprzez jego zewnętrzne, medialne atrybuty. Jednak jego jakość rozumiana w kategoriach przedstawienia nie przyciąga już ich uwagi po tym, jak przybrało ono silny smak efektu medialnego. Emocje i treść, nastroje i postawy ujawnione w dramacie daleko odbiegają już od ludzkiego zainteresowania, ponieważ większość odbiorców stała się tym typem widzów, którzy zbierają się jedynie po to, by popatrzeć na interesujące lub pozbawione znaczenia wydarzenia. Jedynie ta okoliczność ujawnia pewien szczególny fenomen, który wskazuje, że choć ludzie nie rozumieją dramatu, to skłonni są czerpać z niego przyjemność.

Entuzjastyczne zainteresowanie wobec rzeczy, których się nie zna, rozumie lub nie potrafi pojąć, jest typową charakterystyką postawy widza. Tego typu nastawienie wobec dramatu istnieje już od dłuższego czasu. Wraz z bogatym wyborem nowoczesnych utworów teatralnych, szczególnie tych postmodernistycznych, ten typ nastawienia widzów staje się częstszy i bardziej oczywisty. Wielu odbiorców wciąż rzuca się tłumnie na modernistyczne i postmodernistyczne dramaty, których nie rozumieją (w istocie niektórzy z autorów sami nie rozumieją własnych sztuk). Nie dbają oni o głębsze znaczenie, które mogą odnaleźć w dramacie, przybierają pozę widza, goniąc za odpowiednim rodzajem ekscytacji, a także nie ujawniając

niczego poza psychologicznym mechanizmem autoiluzji w obawie przed utratą twarzy. Teatr eksperymentalny powstał na Tajwanie w 1986 roku. Rok 1987 to zmierzch efektu stylistycznego odchodzącego wraz z pojawieniem się nowych mediów. Te współczesne zjawiska dramatyczne „zastąpiły teatralną tradycję dramatu oraz dramatu eksperymentalnego dramatami wyobraźni z antynarracyjną strukturą, obwieszczając erę przemieszczenia od efektu stylistycznego do efektu medialnego[17]. Jednak z wyjątkiem Ma Sena, który tak naprawdę znał i zajmował się nowoczesnym dramatem, bardzo niewielu potrafiło przyznać, że nie rozumieli oni tego typu dramtu wyobraźni.

Jednak entuzjazm widzów ujawnił się także w modzie na obce dramaty. Lin Kehuan pisał: „w 2003 zagraniczne firmy artystyczne rywalizowały o pekiński rynek teatralny, co sprawiło, że każde przedstawienie obejrzało tam blisko 10 tysięcy widzów". Te grupy artystyczne pochodziły z Austrii, Niemiec, Rosji, Włoch, Bułgarii oraz innych państw[18]. Prezentowane przedstawienia nie były chińskie, nie były też wykonywane w miarę znanym obcym języku, jak np. angielski. To oznacza, że utwory te były prezentowane w oryginalnych wersjach językowych, których większość widzów nie rozumiała. Trudno wobec tego uznać za wiarygodny fakt, że mogłyby przyciągnąć tak wiele osób, które nie znały języka przedstawienia?[19]. Odpowiedzią mógłby być fenomen teatru międzykulturowego, którego odbiór nie byłby związany ze znajomością języka obcego. Przekaz kultury teatru oparty jest na określonych formułach. Po pierwsze, liczy się autentyzm przedstawienia. Nawet jeśli istnieje bariera językowa, dramat wciąż przyciąga wiele osób – fenomen, który pozostaje niewyjaśniony. Oto właściwy wniosek na temat kultury widzów w erze medialnej – nie dążą oni do tego, by oglądany przedmiot był rozumiany, ale oglądany. Shi Guangsheng stwierdził, że jest to teatr kultury, jednak w rzeczywistości ze względu na przyjęty w nim rodzaj perspektywy widza, powinien należeć do kultury peryferyjnej.

W epoce mediów wiele dramatów podąża za efektem medialnym, tracąc stopniowo charakterystykę kultury teatralnej, a przejmując coraz więcej atrybutów Kultury Peryferyjnej (*Sqare Culture*). Z biegiem lat wiele przedstawień odniosło sukces popularności dzięki pomocy mediów, bawiąc znaczną liczbę widzów. Nie mamy jednak wystarczających powodów, by twierdzić, że media dostarczają więcej możliwości i doskonałych widoków dla teatralnego rozwoju. Trudno powiedzieć, by publiczność teatralna mogła uniknąć kultu kultury widzów i związanym z nim wpływem efektu medialnego. Ten właśnie fenomen teatralny staje się już reprezentacją sceny widzów.

przełożył Mariusz Gołąb

17 S. Ma, *Taiwan's Drama: From Modern to Postmodern*, Tajwan, Foguang University Press, 2002, s. 126.
18 K. Lin, *A Splitted Time of Drama* (《分崩离析的戏剧时代》), Hongkong: International Association of Theatre Critic, 2010, s. 15.
19 G. Shi, *Crosscultural Theatre: Transmission and Interpretation* (《跨文化剧场: 传播与阐释》), Taipei 2008, s. 12–13.