

MARTA STEINER
Uniwersytet Wrocławski

CHIŃSKI TEATR DUCHÓW

Już około pięciu tysięcy lat temu Chińczycy rozwinęli spektakularną obrzędowość związaną z wierzeniami w życie pozagrobowe. Do dziś pogrzeby stanowią mocno steatralizowane widowiska kulturowe, a kult przodków stoi u podstaw chińskiej moralności. Widowiska teatralne nadal bywają formą składania czci duchom. Jednocześnie wierzenia w życie pozagrobowe można uznać za jedno ze źródeł teatru w Chinach.

Żałoba oraz związane z nią czynności i obowiązki do niedawna były rodzajem spektaklu społecznego. Poniżej opisywane zwyczaje stanowiły powszechnie przestrzeganą normę do końca epoki cesarskiej (1911 r.). Po nastaniu republiki zaczęły stopniowo wymierać. Niektóre zachowały się jednak do dziś.

Według tradycyjnego obrządku po śmierci domownika chińska rodzina w procesji przy głośnych dźwiękach gongów i czyneli udawała się do lokalnej świątyni boga ziemi. Prosiła tam Pana Ziemi Tuti, aby przyjął i przeprowadził duszę do krainy zmarłych. Tuti był bóstwem związanym z obumieraniem i odradzaniem się przyrody, a przez to odgrywał istotną rolę w kulcie płodności i kulcie zmarłych (Sławińska 2004, s. 125). Z kolei w domu bezustannie bito pokłony przed trumną i przyjmowano kondolencje. Zarówno wówczas, jak i w samym pochodzie funeralnym ważną rolę obok dźwięków instrumentów perkusyjnych pełniły zawołania kobiet i profesjonalnych płaczek.

Od chwili złożenia ciała do trumny do jej pogrzebania należało odczekać od 7 do 49 dni. Ceremonia pogrzebowa musiała odbyć się „pomyślnego dnia” ku temu. Jeśli przewiezienie trumny do rodzinnego grobu było w owym czasie niemożliwe, trumnę ze zwłokami trzymano w świątyni, dopóki podróż okazała się możliwa. Zwykle odprawiano liturgię taoistyczną i buddyjską (jedną i drugą w czasie tego samego pogrzebu). Wedle wierzeń, wybrane miejsce wiecznego spoczynku mogło mieć wpływ na losy potomków — szukano go więc starannie przy pomocy geomantów stosujących zasady *feng shui*.

Adres do korespondencji: marta.steiner@uni.wroc.pl

Dawniej usiłowano zachować ciało trupa w stanie możliwie nienaruszonym, co miało mu gwarantować pośmiertny byt. Z czasem starania ograniczono do zachowania kości. Prawdziwym nieszczęściem były ciała dekapitowane lub w jakiś inny sposób pokawałkowane — uniemożliwiało to bowiem zmartwychwstanie.

Kolorem żałoby był (i nadal jest) biały. Żałobnicy zwykle musieli nosić zgrzebne płótno. Najdłuższa żałoba, po rodzicach, trwała ponad dwa lata (tj. do rozpoczęcia trzeciego roku, dlatego wedle chińskiego zwyczaju nazywano ją trzyletnią). Najpobożniejsi synowie wychowani w silnym duchu konfucjańskim posuwali się do samobójstwa, by w ten sposób wyrazić swój żal (Kutcher 1999, s. 29). W czasie żałoby nie wolno było ścinać, czesać i myć włosów, a głowę należało zakrywać czepkiem (Kutcher 1999, s. 116, 153).

*

Dawni Chińczycy nie bali się śmierci, bali się natomiast duchów zmarłych. Już z pewnością za królewskiej dynastii Zhou (XI – 256 r. p.n.e.) dusze zmarłych, którym nikt z potomków nie składał ofiar, uznawano za duchy osierocone, a co za tym idzie — niespokojne, głodne. Najgorsze były te, których ciała zmarły śmiercią nieoczekiwana i gwałtowną. Swoista „nadwyżka” energii życiowej, która nie zdążyła wygasnąć podczas choroby lub starzenia się, nie pozwalała im bowiem odejść ze świata żywych (von Glahn 2004, s. 31).

Około 534 r. p.n.e. minister w państwie Zheng, noszący nazwisko Zichan, pisał:

„Po urodzeniu człowiek przekształca się w cielesną istotę, którą nazywamy *po*. Skoro posiada ciało, to obdarzony jest witalną energią, czyli duchem *yang*. Ludzie zarządzający ogromną własnością i zajmujący wysokie stanowiska mają zarówno cielesną, jak i duchową siłę. Z tego też powodu [po śmierci] ich czyste i wysublimowane *qi* osiągnie objawioną duchowość. Gdy ludzie niskiego stanu umierają gwałtowną śmiercią, ich dusza somatyczna, czyli *po*, oraz dusza psychiczna, czyli *hun*, mogą nawiedzać i opętywać żyjących, powodując poważną krzywdę (von Glahn 2004, s. 32).

Podobnie pouczał pod koniec III wieku n.e. komentator Gao You:

„Duchy tych, którzy zmarli gwałtowną śmiercią, często sprowadzają choroby na śmiertelników, jednak czarownicy są w stanie wytepić je z pomocą zaklęć i dochodzenia [przyczyn choroby]” (von Glahn 2004, s. 103).

Niezwykle rozbudowana była zatem demonologia. Jednym z najbardziej zakorzenionych w popularnej kulturze duchów był, występujący w wielu odmianach, diaboliczny Wutong (inaczej: Wulang), o którego wyczynach traktuje trzydzieści opowiadań zachowanych w zapiskach kronikarza Hong Mai z XII wieku, zatytułowanych *Baśnie słuchacza* (von Glahn 2004, s. 5). Kultura popularna przypisywała duchom zdolność zstępowania na ziemię znacznie czę-

ściej niż bogom, którzy wydawali się zbyt odlegli. Jeśli istnieli bogowie, z którymi śmiertelnicy mogli się bezpośrednio komunikować, to osiągnęli oni swój status doświadczywszy uprzednio śmierci. W czasach Hanów (206 r. p.n.e. – 220 r. n.e.) większość bogów była „apoteozowanymi duszami zmarłych śmiertelników” (von Glahn 2004, s. 62). Kult bogów i kult zmarłych nigdy jednak nie stopiły się ze sobą na płaszczyźnie rytualnej.

*

W Chinach rodzinę pojmowano jako grupę nie tylko żyjących jej członków, ale również tych, którzy odeszli. Każdy człowiek zobowiązany był do składania regularnych ofiar duszom swych rodziców, dążył też do zapewnienia sobie takiej posługi po własnej śmierci. Dlatego brak potomstwa uważano za wielkie nieszczęście. Podobnie jak za życia człowiek zajmował odpowiednie miejsce w hierarchii rodzinnej i stratyfikacji społecznej, tak i po śmierci miał jasno zdefiniowany status. Duchom zmarłych Chińczycy przypisywali konkretne miejsce w pozaziemskiej społeczności: trójpodział na bogów, duchy zmarłych i inne duchy odzwierciedlał analogiczny ziemski trójpodział na urzędników, członków rodziny i obcych (tzn. niespokrewnionych). Religijność Chińczyków musiała zostać podporządkowana ich umiłowaniu hierarchii rozumianej jako wartość uniwersalna (von Glahn 2004, s. 6). Często jednak zdarzały się przypadki defikacji duchów wybitnych zmarłych. Choć może ściślej należałoby określić takich ubóstwionych bohaterów greckim słowem *eudaímōn*, czyli „szczęśliwy, dobry duch szczęścia”.

W antycznych Chinach do śmierci podchodzono ze spokojem i przezornością, która wyrażała się w symbolicznym zaopatrywaniu zmarłych w rzeczy „niezbędne na tamtym świecie”. O swoje pośmiertne wygody w najbardziej spektakularny sposób mogli dbać chińscy władcy. Znanym przykładem jest olbrzymia terakotowa armia żołnierzy, którą umieścił sobie w mauzoleum pierwszy chiński cesarz, zmarły w 210 r. p.n.e. Podobnych przypadków było jednak wiele. „Cesarz Shen-Zong (1573–1620) z dynastii Ming wyszukał osobiście odpowiednie miejsce i rozpoczął budowę swego grobowca, gdy miał zaledwie 21 lat. Przeznaczył na ten cel 8 milionów uncji srebra, co stanowiło dwuletni dochód państwa, oraz zatrudnił 50 tysięcy robotników. Budowa trwała 6 lat, a w celu uczczenia jej pomyślnego zakończenia cesarz wydał wielkie przyjęcie dla całego dworu w nowym podziemnym pałacu, czyli w swoim grobowcu. Prawie wszyscy władcy wznosili sobie takie budowle we wczesnych latach panowania” (Sławińska 2004, s. 117).

Silna wiara w życie pośmiertne powodowała, że ludzie bardziej martwili się o pieniądze na trumnę niż na jutrzejszy obiad. Pogrzeb i dary do trumny musiały być takie bogate, na jakie tylko było stać zmarłego i jego rodzinę. Ze zmarłymi grzebano żywych, na przykład konkubiny i służbę — co zdarzało się jeszcze za dynastii Qing (1644–1911). Jeśli było to możliwe, pogrzeb uświetniały występy

aktorów w pełnych przedstawieniach teatralnych (*xiqu*) i inne widowiska (Kutcher 1999, s. 60). „Jeden z władców księstwa Qin sprzed 2500 lat na pogrzebie swojej córki urządził wielkie widowisko z tańcami tresowanych żurawi, po czym kazał pogrzebać żywcem tysiące ciekawskich widzów po to, by ukochana córka nie czuła się samotna na tamtym świecie” (Sławińska 2004, s. 120).

Podobnie stypy musiały być w miarę możliwości jak najbardziej spektakularne, w ich programie znajdowały się nawet teatralno-muzyczne widowiska rozrywkowe, co wiązało się z opłaceniem aktorów i muzyków (Kutcher 1999, s. 24).

Rytualne zachowania żałobne i przedstawienia funeralne miały swoje spisane scenariusze. Ich źródłem było dzieło normatywne pt. *Rytuály rodzinne*. Opisano w nim na przykład z wielką dokładnością, kto, kiedy i jak długo powinien płakać i zawodzić. I tak syn już w obliczu osoby, która przybyła z fatalną nowiną o śmierci, powinien był koniecznie zacząć płakać. Następnie po przebraniu się w białe szaty wyruszał w podróż do rodzinnego domu. Kolejny atak płaczu powinien był nastąpić po przekroczeniu granicy docelowej prowincji, z kolei — powiatu, miasta lub wioski, na przekroczeniu progu rodzinnego dziedzińca kończąc (Kutcher 1999, s. 42).

*

Najstarsze świadectwa wiary Chińczyków w spirytualny kontakt ze zmarłymi pochodzą z okresu królewskiej dynastii Shang, która panowała wedle tradycji od 1766 do 1122 r. p.n.e. Już wówczas wpływowi duchów przodków przypisywano szczęście lub nieszczęście spadające na żywych. Za pomocą wróżb z użyciem kości zwierząt pytano ich o zdanie (Kutcher 1999, s. 11; von Glahn 2004, s. 20). Duchy dawno zmarłych przodków uważano za bardziej sprzyjające, duchy niedawno zmarłych posądzano raczej o rzucanie klątw (von Glahn 2004, s. 23). Od czasów antycznych o pomoc w kontaktach z duchami proszono specjalnego szamana-poskramiacza demonów (zwanego *fangxiang*), który do połowy XVII wieku pełnił rolę wodzireja pochodów pogrzebowych, tańcząc w kostiumie na samym przodzie i w ten sposób „oczyszczając” drogę (Kutcher 1999, s. 56).

Z pewnością już za kolejnej dynastii królewskiej, Zhou, ofiary składane duszom zmarłych przodków przybrały formę wspólnej uczyty, świętowanej — jak wierzono — w obecności owych duchów, których w sposób fizyczny uosabiali aktorzy rzeczywiście jedzący posiłek (von Glahn 2004, s. 28). Na przykład w czasie ceremonii odprawianej na dworze władcy cała rodzina zbierała się w specjalnej sali przodków. Wybrani przez krewnych impersonatorzy zmarłych zasiadali na honorowym miejscu. Wierzono, że są oni nawiedzeni przez konkretnego ducha, który przebywa w ich ciele przez cały dzień. Następnie głowa rodziny ofiarowywała im jedzenie. Po czym zebrani wypijali czarki wina kłaniając się sobie nawzajem. Mistrz ceremonii zwracał się do głowy rodziny

słowami: „Twoja ofiara była wonna, a duchy radowały się mięsem i napojem. Odbarczają cię więc wieloma błogosławieństwami, jakich pragniesz. Byłeś prawy i sumienny, dałeś wyraz swej pobożności. Dostaniesz tysięczne dobrodziejstwa” (Seeger 1948, s. 53–54). Po tych słowach wykonawcy przedstawiający przodków podnosili się z miejsc przy akompaniamencie dzwonów oraz bębnow i wychodzili z sali, a przodkowie, jak wierzone, odchodzili do nieba. Wtedy służba przenosiła całe jedzenie do sąsiedniej sali jadalnej i zebrani wraz z gośćmi biesiadowali, ciesząc się występami muzyków. Po skończonej uczcie wszyscy życzyli gospodarzowi, aby jego duch po śmierci ciała zaznał w przyszłości podobnej czci ze strony swego potomstwa.

Dzielenie się pokarmem z duszami występuje w obrzędowości chińskiej do dziś. Co roku obchodzi się dwa święta poświęcone pamięci zmarłych. Qingming przypada na piętnasty dzień czwartego miesiąca kalendarza lunarne. Zhongjuan świętuje się piętnastego dnia siódmego miesiąca. W czasie pierwszego odwiedza się i sprząta groby oraz ofiarowuje jedzenie i zapala trociczki. W drugie zmarli odwiedzają swoje domy. Oferuje się im pokarmy, spala się dla nich specjalne imitacje pieniędzy oraz inne papierowe prezenty, które po spopieleniu w symboliczny sposób dostają się do rąk adresata. Karmi się nie tylko „domowe” duchy, swoje porcje dostają też te „osierocone”. Chodzi bowiem o złagodzenie piekielnych cierpień wszystkim wygłodniałym duchom.

Pojęcie piekła pojawiło się w Chinach wraz z nadejściem buddyzmu, ale wyobrażenia o pośmiertnych cierpieniach za ziemskie grzechy istniały także w rodzimej kulturze, począwszy od czasów cesarskiej dynastii Han (206 r. p.n.e. – 220 r. n.e.). Chiński raj znajdował się bądź za morzem (w co w wierzyli Chińczycy zamieszkujący wschodnie wybrzeże), bądź na górze Kunlun (w głębi kontynentu na zachód), na której pośród nieśmiertelnych rezydowała Królowa Matka Zachodu (Xiwangmu), depozytariuszka eliksiru nieśmiertelności (von Glahn 2004, s. 33). Podobną rolę pełniła góra Tai. Zaświaty uporządkowane były w analogiczny sposób jak świat doczesny — miały swych władców i urzędników, do których można było składać petycje. Tamtejsza biurokracja opierała się na skrupulatnym prowadzeniu rejestrów dusz wraz z wyznaczonymi im datami śmierci.

Podejście do śmierci i związane z nią zwyczaje zmieniły się nieco pod koniec historii Chin cesarskich, czyli za panowania ostatniej, mandzurskiej dynastii Qing (1644–1911). Wówczas to pogrzeby — jak wszystkie inne zachowania i zwyczaje — musiały odzwierciedlać miejsce jednostki w społecznej stratyfikacji. Odchodzono z tego świata stosownie do pozycji, jaką zajmowano za życia. Prostemu człowiekowi nie wolno było wyprawić okazałego, spektakularnego pogrzebu. „Samo umieranie było zhierarchizowane — istniało kilka czasowników o znaczeniu «umierać», z których każdy przeznaczony był dla członków innych klas społecznych” (Kutcher 1999, s. 3). Zmieniło się też podejście do trupa i pochówków, zaczęto je uważać za nieczyste i wywierające zły wpływ

na żywych. Dlatego frazeologia z nimi związana opierała się na eufemizmach. Na przykład cesarza nie składano do trumny, lecz do „kamforowego pałacu” (Kutcher 1999, s. 6). Można powiedzieć, że za ostatniej dynastii rządzącej w Chinach rytuał żałobny stał się sprawą polityczną — mandżurscy cesarze nie rozumieli teatralnych aspektów żałoby w kulturze chińskiej.

*

Wiarę Chińczyków w życie pozagrobowe od zawsze odzwierciedlały liczne mity, przypowieści, podania i legendy; folklor i literatura pisana. Najczęściej przewijającymi się tematami były: ingerencja duchów zmarłych w życie na ziemi, zmartwychwstanie, peregrynacja duszy w poszukiwaniu nowego ciała i reinkarnacja. Tradycyjna twórczość fabularna nigdy nie była w Chinach poddana wymogowi realizmu, powyższa tematyka nie odstawiała zatem od panującego dyskursu — zwłaszcza że pojawianie się duchów uznawano za „niezbity fakt”. Jeszcze za dynastii Ming (1368–1644) lokalna gazeta w prowincji Jiangxi rozprawiała o pojawieniu się ducha zmarłej żony pana Ye Can. W jakiś czas po pogrzebie w mieszkaniu dał słyszeć się jej głos, choć pozostawała niewidoczna. Jej obecność była jednak ewidentna, ponieważ wykonywała wszystkie prace domowe, tak jak za życia. Mąż jadał co dzień ugotowane przez nią obiady, nie zgodził się jednak na wspólne łóżko, ponieważ — jak podawała gazeta — „bał się spać z duchem” (Kutcher 1999, s. 47).

Już w okresie Walczących Królestw (453–221 p.n.e.) folklor obfitował w tak zwane opowiadania powracających z zaświatów (von Glahn 2004, s. 141). Były to rzekome relacje śmiertelników — omyłkowo wezwanych do świata zmarłych — z tego, co widzieli „na własne oczy”. Fascynacja kontaktem ze światem zmarłych obficie zaowocowała w V wieku w literaturze „annałów osobliwości” (*zhiguai*), czyli rozmaitych „z życia wziętych” opowieści sensacyjnych. Bohaterami roczników były przeważnie duchy powracające na ziemię, by opowiedzieć i przestrzec żyjących przed karą, którą za grzechy ponosi się na tamtym świecie. Wiele historii dotyczyło pechowych spotkań z duchami, które przybrały ludzką postać. Często były to również nieszczęśliwe duchy, proszące o złożenie ofiar i odprawienie rytuałów pogrzebowych zaniechanych po ich śmierci albo o pogrzebanie ciała zgodnie z tradycją (von Glahn 2004, s. 73).

Pośród arcydzieł literatury chińskiej znajduje się wiele nowelek, których bohaterkami są duchy zmarłych kobiet. Na przykład w dziele *Muzyka z krainy umarłych*, nieznanego autora, dusza zmarłej ciotki nawiedza siostrzenicę, która modliła się i prosiła ją o pomoc w nauce gry na dwunastostrunowej lutni. W śnie ciotka uprzedza ją o odwiedzinach. Następnego dnia dziewczyna wraz z matką nakrywa do uroczystego posiłku i zasiada z lutnią, na której dotąd tak słabo grała. Gdy zaczyna grać, okazuje się, że jej umiejętności przekraczają wszelkie oczekiwania — tak jakby ktoś poruszał jej palcami. Na koniec duch ciotki odzywa się tymi słowami:

„Oto najnowsze pieśni wykonywane ostatnio w pałacu i ulubione przez naszego Władcę. [...] Melodie te są tajemnicą [...]. Gdy przeminą lata, a na ziemi zajdą wielkie zmiany, wówczas zwykli śmiertelnicy dowiedzą się o tej tajemnicy. Świat cieni i świat żywych mają różne drogi [...]. Dzisiaj, jeden jedyny raz na dziesięć tysięcy lat, drogi niebiańskie przecięły się z ludzkimi. Nie jest to bynajmniej przypadek. Nauczyłam cię tych pieśni po to, abyś przekazała je cesarzowi na ziemi, by nie przepadły, by poznały je przyszłe pokolenia. Wieść o tym zdarzeniu dotarła z powiatu do okręgu, a z okręgu jeszcze dalej. [...] Próbowano porównać nowe pieśni z innymi, które wówczas śpiewano, lecz okazało się, że ich układ i tonacja stworzone są według zupełnie innych zasad harmonii” (Mei 1960, s. 117–118).

Wierzono również, że dusza może opuścić ciało, które wówczas słabnie i choruje. Jedna z najpiękniejszych historii miłosnych, *Opowieść o tym, jak dusza opuściła ciało*, autorstwa Chen Xuanyu, dotyczy uczucia z przeznaczenia — oto dwoje młodych krewnych śni o sobie, marząc o wspólnym ślubie. Ojciec panny oddaje jednak jej rękę innemu. Chłopak ze złamanym sercem postanawia udać się w podróż do stolicy, aby zapomnieć o wszystkim. Po całym dniu płynięcia dżonką zatrzymuje się na spoczynek, a wówczas słyszy, że ktoś biegnie wzdłuż brzegu. Gdy biegnąca postać wskakuje do dżonki, okazuje się, że jest nią jego ukochana, która biegła boso przez całą drogę. I tak młodzi razem docierają do prowincji Sichuan, gdzie osiedlają się i zamieszkują jak mąż i żona. Po pięciu latach dziewczynie zaczynają jednak dokuczać wyrzuty sumienia, że pozostawiła samotnych rodziców i małżonkowie postanawiają wrócić. Mąż jako pierwszy spotyka się ze swym teściem i zaczyna prosić go o przebaczenie. Zdziwiony teść jednak odpowiada, że jego córka od paru lat leży chora w wewnętrznych pokojach (w chińskich domach było wydzielone gineceum).

„Dziewczyna znajdująca się w wewnętrznych pokojach również usłyszała tę nowinę. Podniosła się uradowana, włożyła piękne szaty i nic nie mówiąc z uśmiechem na ustach wyszła na spotkanie przybyłej. Przytuliła ją do siebie i ciała dziewcząt stopiły się w jedno, zostały tylko dwie suknie. Rodzina Tsien-niang, dopatrując się w tym zdarzeniu działania sił nadprzyrodzonych, ukrywała ten fakt. Jedynie parę osób spośród najbliższych krewnych wiedziało o tym, ale i one wolały milczeć. [...] Ja, Süan-ju, nieraz słyszałem w dzieciństwie tę opowieść. Opowiadano ją w różnych wersjach, lecz sens był zawsze ten sam. Byli i tacy, którzy uważali, że cała ta historia jest zmyślona” (Mei 1960, s. 36).

*

Ludowa demonologia i popularne, plebejskie wyobrażenia religijne zazwyczaj najlepiej wyrażają się nie w słowach, ale w obrazach i dźwiękach. W Chinach jest to dodatkowo związane z charakterystyczną dla tamtejszej kultury przewagą rytuału nad wyznaniem wiary oraz przewagą ortopraksji (czyli pra-

widłowego performansu¹ kulturowego) nad ortodoksją (czyli wiernością do gmatowi i zgodnością z doktryną). Wyobraźnia dotycząca popularnych wierzeń w dusze i duchy zmarłych znalazła zatem najlepsze ujście w teatrze i innych sztukach widowiskowych oraz przedstawieniach kulturowych. Dla popularnej chińskiej religii scena stała się też jedynym miejscem uprawiania ewangelizacji, edukowania mas ludowych. Wiara i rytualna praktyka ludu bardzo rzadko wszak mogły liczyć na obecność w spisanych dziełach kanonicznych i oficjalnej, hieratycznej liturgii buddyjsko- taoistyczno-konfucjańskiej.

Chińskie wierzenia w życie pozagrobowe zostały bogato odzwierciedlone w spektakularnej plebejskiej liturgii religijnej. Z czasem powstało wiele form regionalnych dramatów religijnych. Jednym z najstynniejszych ogólnochińskich rodzajów buddyjskiego teatru obrzędowego było *Mulianxi*. Buddyizm, który narodził się w VI wieku p.n.e. w Indiach, przywędrował do Chin i zadomowił się tam w II wieku n.e. Jak podaje tradycja, najlepszym uczniem Buddy był Mulian. Ten pobożny człowiek, dzięki nadprzyrodzonym zdolnościom, zobaczył pewnego razu swą matkę cierpiącą po śmierci w gronie głodnych duchów. Każdy kęs jedzenia pochodzący ze składanych zmarłym ofiar zamieniał się w płomień, zanim jeszcze dotknęły go jej usta. Zrozpaczony Mulian pobiegł szukać pomocy u swego mistrza. Budda oświadczył wówczas, że sam syn, jako jednostka, nie może swymi modłami zadośćuczynić za grzechy tej kobiety. Potrzebne są do tego całe zastępy mnichów. I mistrz ustanowił liturgię, która śpiewana miała być odtąd przez mnichów w czasie Festiwalu Głodnych Duchów.

Związek historii o Mulianie z teatrem sięga V wieku n.e., kiedy fabuła ta była odgrywana przez mimów, a później wędrownych narratorów posługujących się malowanymi obrazkami nawiniętymi na zwoje (Teiser 1989, s. 191). Pierwsze muzyczne sztuki teatralne (*xiqu*) o Mulianie, zwane *Mulianxi*, zaczęto grać za dynastii Północnych Songów, w X wieku. Na dobre upowszechniły się one w XII wieku. Jako dramat religijny grane były odtąd przeważnie w ramach rocznego święta Ullambana (po mandaryńsku Guijie), czyli Festiwalu Głodnych Duchów, przypadającego na siódmy miesiąc księżycowy. Z danych, którymi dziś dysponujemy, możemy wnioskować, że po raz pierwszy odprawiono go w Chinach 538 r.

Za dynastii Qing (1644–1911) repertuar *Mulianxi* zaczął się rozrastać i niejednokrotnie stawał się niezależny od święta Guijie. Ważniejsza od powiązania z religią stała się egzorcytyczna skuteczność przedstawienia. Głównym celem *Mulianxi* było zapewnienie zmarłym odkupienia grzechów, a żywym — spokoju i uwolnienia od niebezpieczeństwa zagrażającego ze strony głodnych duchów. Pretekstem do wystawienia *Mulianxi* bywała również czyjaś nagła śmierć, zaraza w wiosce czy klęski żywiołowe oraz takie wydarzenia, jak zwiększenie się

¹ Słowo „performans” wprowadził do polszczyzny Tomasz Kubikowski, tłumacz książki Richarda Schechnera *Performatyka* (Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2006).

liczby samobójstw w danej społeczności. Odgrywanie fragmentów przedstawienia o Mulianie było pożądaną również podczas pogrzebów. W południowych Chinach taoiści i buddyjscy duchowni zajmowali się tym już za czasów dynastii Ming (1368–1644). Był to zwykle epizod zejścia do piekieł, co pozwala sądzić o kultywowaniu przez nich tamtejszej tradycji szamańskiej (Dean 1989, s. 46). Współcześnie dramat muzyczny zatytułowany *Mulian ratuje swą matkę* najczęściej jest grany w prowincji Anhui — przeważnie po wsiach, co dziesięć lub co pięć lat. W niektórych miejscach przedstawienia trwają jedną, a w innych nawet siedem nocy.

*

Istnieje również wiele „świeckich”, to znaczy niezwiązanych z liturgią, chińskich tradycyjnych sztuk muzycznych (*xiqu*), których bohaterkami są duchy zmarłych kobiet. Do najbardziej popularnych fabuł należy historia spisana w XIII wieku pędzelkiem słynnego dramaturga Guan Hanqing. W repertuarze pekińskim nosi ona tytuł *Historia Dou E*, a w kantońskim — *Śnieg w lecie*. Warto dodać, że jest to jeden z niewielu przetłumaczonych na język polski tekstów *xiqu* (*Krzywda...*, 1962). Główna postać to bohaterska kobieta, która zostaje niesłusznie postawiona przed sądem i wysłana na szafot. Jej ojcem jest zrujnowany uczonek, który chcąc wyprawić się na cesarskie egzaminy do stolicy (co umożliwiłoby mu objęcie stanowiska urzędniczego), oddaje swą jedyną córkę wdowie Cai. Jest on winien pani Cai dużą sumę pieniędzy, wdowa zgodziła się jednak umorzyć dług w zamian za siedmioletnią córkę, która ma służyć u niej w domu przez kilka lat, a następnie zostać żoną jej syna. Dou E staje się konfucjańskim wzorem kobiety, wdowa zatem z czasem rzeczywiście wydaje ją za swego syna. Jednak szczęście nie trwa długo, młody mąż umiera i obie wdowy zdane są już tylko na siebie. Na domiar złego miejscowy hulaka, zwany Osłem Zhang, zapragnął poślubić młodą i piękną wdowę. Dou E stanowczo oponuje — tłumacząc, że porządnej kobiecie nie wolno wychodzić drugi raz za mąż — za co ściąga na siebie jego gniew. Osioł Zhang postanawia otruć starą wdowę, aby w ten sposób zmusić do małżeństwa młodą. Staruszka jest akurat chora, więc jej synowa gotuje uzdrawiającą zupę z baranich żołądków. Młody Zhang i jego ojciec są wówczas u nich w domu, skryty morderca dosypuje zatem trucizny do zupy. Traf chce, że wdowa przez kurtuazję prosi najpierw starego Zhang, aby zjadł trochę wywaru. Tym sposobem otruta zostaje niewłaściwa osoba. Nicpoń oskarża o morderstwo niewinną Dou E, oznajmiając, że nie wyda jej w ręce sądu, jeśli zgodzi się go poślubić. Dziewczyna pozostaje jednak nieugięta. Skorumpowany sędzia nie waha się ani chwili przed wzięciem łapówki i wydaje nakaz torturowania Dou E do momentu, gdy się przyzna do zbrodni. Skoro dziewczyna nie przyznaje się, sędzia nakazuje na jej oczach wykonać karę chłosty na staruszcze Cai. Tego Dou E nie może już znieść i wydaje wyrok na samą siebie. W dniu egzekucji wzywa jednak Niebiosą na świadka swej niewinności:

zapowiada, że krew z jej szyi nie spłynie na ziemię, lecz poszybuję w powietrzu; że w lecie spadnie śnieg, a przez kolejne trzy lata w Chaozhou² będzie panować susza.

Kulminacyjna scena przedstawienia ma zarazem charakter epifanii — pierwsza przepowiednia spełnia się natychmiast. Po spełnieniu kolejnych duch bohaterki z powrotem pojawia się na ziemi, tym razem, aby opowiedzieć historię swego nieszczęścia ojcu. Przez te wszystkie lata bowiem jej ojciec, po zdanych egzaminach, zaszedł na wysokie szczeble kariery sędziowskiej i tak się składa, że przyjechał do Chaozhou, aby sprawdzić pracę tutejszego sądu. Nocą, gdy sędzia czyta akta dawnych spraw, natyka się na przypadek zbrodniarki o tym samym nazwisku, co on, nie spodziewa się jednak, że mogłoby chodzić o jego córkę, gdyż wdowa Cai zmieniła dziecięce imię Dou E. Ponieważ sprawa nie jest zawikłana, odkłada akta na spód sterty. Jednak nagle gaśnie lampa, a po jej zapaleniu sędzia z przerażeniem zauważa, że akta tej sprawy znowu są na górze stosu. Sytuacja wedle tego samego scenariusza powtarza się jeszcze kilkakrotnie, aż w końcu ukazuje mu się duch córki i przemawia.

„DUCH TOU O (mówi) Ojczy [...] Posłuchaj, co ci córka szczegółowo opowie. Gdy miałam trzy lata, umarła moja matka, gdy miałam siedem lat, mój ojciec odszedł ode mnie. Oddałeś mnie za męża do rodziny pani Tsa’i [...]. [w usta postaci Dou E włożone jest następnie szczegółowe streszczenie całej dotychczasowej akcji³] Przyjęłam winę i karę na siebie wypełniając w ten sposób w stosunku do matki mego męża akt posłuszeństwa. Do końca życia chciałam należeć tylko do jednego męża. [...] śnieg spadł w czerwcu, by wykazać niewinność Tou O. (śpiewa)

Czyż twoja córka mogła inaczej postąpić?
Lecz ponad miarę mnie skrzywdzono,
Nie chciałam słuchać namów obcego mężczyzny,
[...]

Duch mój samotny jęczy z żalu.

(mówi) Ojczy. (kontynuuje śpiew)

Masz miecz monarszy, badasz dawne zbrodnie

Jako wysłannik samego cesarza,

Rozpatrz ponownie i wyjaśnij moją sprawę,

A tego, który winien mojej krzywdy,

Zniszcz, każ posiekać na tysiąc kawałków.

Ojczy, wytłumacz wszystkim, dlaczego przyznałam się do winy”⁴ (Krzywdą... 1962).

Opera kończy się zadośćuczynieniem krzywd Dou E i egzekucją Osła Zhang.

² Chaozhou jest miastem w prowincji Guangdong, blisko granicy z prowincją Fujian. Ludność tamtejsza mówi własnym, różnym od kantońskiego językiem.

³ Przechodzenie od pierwszej do trzeciej osoby gramatycznej w ramach jednej kwestii aktorskiej jest cechą charakterystyczną *xiqu*.

⁴ Polscy tłumacze nie korzystają ze współczesnej transkrypcji pinyinńskiej, stąd rozbieżności w zapisie imion.

*

Popularna kantońska opera *Kwiat czerwonej śliwy* znana jest również w repertuarze opery *qin* (gatunek z prowincji Shaanxi) jako *Smutek nad Zachodnim Jeziorem*. Dotyczy życia kobiety w haremie — trzymanej w domu bogatego dygnitarza konkubiny, która wykorzystuje jedną i być może jedyną szansę, aby poznać prawdziwą miłość. Dramat rozpoczyna się prezentacją postaci młodego uczonego Pei Yu, zażywającego właśnie wakacji po szczęśliwie zdanych egzaminach cesarskich, które zapewniły mu posadę dworskiego urzędnika. Aby uczcić to zdarzenie, zaprasza przyjaciół na rejs łódką po słynnym Zachodnim Jeziorze w pobliżu miasta Hangzhou⁵. Tego samego dnia na jeziorze znajduje się łódź, na której pokładzie przebywa podstępny dygnitarz Jia Sidao ze wszystkimi swymi konkubinami. Najpiękniejszą z nich jest Li Huiniang, o nią też Jia Sidao jest najbardziej zazdrosny. Gdy zrzędzeniem losu obie łodzie zderzają się, Pei Yu otwiera okno swej kajuty, aby zobaczyć, co się w istocie stało. Traf chce, że dokładnie naprzeciw jego okna, na sąsiedniej łodzi otwiera swoje okienko piękna Li Huiniang i młodzi nagle widzą z bliska swe twarze. Jest to naturalnie miłość od pierwszego wejrzenia. Nie dana im jest jednak możliwość rozwijania tego uczucia, ponieważ zaraz po przyjeździe do domu Jia Sidao szablą ścina głowę nieszczęśnicy, jako przestrożę dla innych konkubin. Jej ciało zostaje pochowane pod drzewem czerwonej śliwy, a głowa umieszczona w specjalnym pudełku przechowywanym w domu w Komnacie Czerwonej Śliwy.

Tymczasem duch Li Huiniang zstępuje do świata podziemnego, gdzie oczekuje na sąd króla Yanlo⁶. Władca piekieł dziwi się jednak wielce, ponieważ w jego księgach żywotów jest zapisane, że będzie ona żyć siedemdziesiąt dwa lata. Stoi przed nim jednak szesnastoletni duch. W pismach wspomniano również, że dziewczyna zostanie żoną uczonego Pei Yu. Aby choć w części naprawić tę fatalną pomyłkę, Yanlo ofiarowuje jej magiczny wachlarz, z którego pomocą ma powrócić do świata żywych na sto dni. Gdy tak się dzieje, dziewczyna pośpiesznie rozpoczyna poszukiwania młodzieńca, któremu jest przeznaczona na żonę. Pei Yu tymczasem wplątuje się w nową, niebezpieczną historię. Pewnego razu chcąc zerwać kusząco piękny kwiat czerwonej śliwy, który rósł w prywatnym ogrodzie, przechyliła się tak mocno, że spada z muru do owego nieznanego zakątka. Ku swemu zdziwieniu dostrzega tam kobietę o twarzy ładną podobnej do oblicza zmarłej Li Huiniang. Nazywała się ona jednak Lu Zhaorong. Dziewczyna zwierza się mu, że okrutny dygnitarz Jia Sidao planuje, aby zajęła miejsce zabitej przez niego konkubiny. Poruszony tym faktem Pei Yu doradza

⁵ Hangzhou jest dziś w granicach prowincji Zhejiang.

⁶ W języku mandaryńskim: Yanluo. Jak pisze Derek Walters (1996, hasło „Pieńko”), imię Yanluo jest zniekształconą formą imienia Jama, które nosił władca umarłych w mitologii hinduskiej. *Wedy* podają, że Jama był pierwszym człowiekiem, który umarł i znalazł drogę do królestwa cieni. W chińskiej tradycji z kolei spozregano go jako przerażającego sędziego umarłych. Przedstawiano go jako zielonego demona w czerwonych szatach.

jej, aby udawała szaleństwo, a gdy tylko dygnitarz osłabnie w swym zapale, uciekała do miasta Yangzhou⁷. Sam z kolei, po jakimś czasie, w przebraniu nowo mianowanego urzędnika⁸, odwiedza Jia Sidao. Gospodarz wyraża poirytowanie nie tylko z powodu jego uwikłania w historię Li Huiniang, lecz również z racji tego, że urzędnik tak długo zwlekał ze złożeniem mu kurtuazyjnej wizyty. Młodzieniec prosi jednak o wybaczenie, tłumacząc się rodzinnymi kłopotami z szalonym bratem, który postradał zmysły z powodu namiętności do niepoczytalnej kobiety. Jia Sidao niewiele zastanawiając się odpowiada, że kobieta, którą chciał mieć w swym haremie, również niedawno zaczęła zachowywać się zagadkowo i zaproponował młodemu urzędnikowi, aby jako osoba doświadczona pomógł mu osądzić, czy w istocie jest ona szalona. Sprowadzono zatem Lu Zhaorong wraz z jej ojcem. Rozczochrana, z szatami w nieładzie, dziewczyna przerażonymi oczyma patrzy na Jia Sidao, pada przed nim na kolana i zaczyna zwracać się do niego, jak do króla piekieł. Młody urzędnik stanowczo odradza dygnitarzowi wzięcie kobiety, która w tak drastyczny sposób nie jest w stanie odróżnić doczesnego świata od królestwa cieni. Po jeszcze kilku perypetiach próba zostaje zakończona, a uwolniony od rozterek Jia Sidao zaprasza Pei Yu na dziękczynną kolację tego wieczoru. Gdy zostaje sam, jeden z krewnych donosi mu, że widział Pei Yu w ogrodzie Lu Zhaorong, dzięki czemu Jia Sidao orientuje się, że z niego zakpiono i postanawia jeszcze podczas kolacji pozbawić młodego urzędnika życia.

Duch Li Huiniang zjawia się jednak na ziemi w samą porę, by ostrzec ukochanego. Wyznając mu miłość tłumaczy, że jest duchem, który pomoże mu uniknąć śmierci. Tak też czyni, pokonując Jia Sidao dzięki swej umiejętności zionięcia ogniem⁹. Zaraz po skończonej walce duch dziewczyny porywa ukochanego i przelatuje z nim do miasta Yangzhou, gdzie przebywa śmiertelnie chora Lu Zhaorong. Gdy wydaje ostatnie tchnienie, duch natychmiast wślizguje się do jej ciała i dziewczyna otwiera oczy. Tym sposobem dla Li Huiniang nadchodzi upragniona chwila, gdy może już bez przeszkód połączyć się z mężczyzną, którego niebo przeznaczyło jej na męża.

*

Dramaty chińskie, których fantastyczna fabuła dotyczy bohaterów- duchów, można uznać za bezpośrednią ilustrację tradycyjnych chińskich wierzeń dotyczących życia pozagrobowego. Scena była miejscem dzięki symbolicznej konwencji pozwalającym pokazać w sposób „naoczny” mechanizmy rzeczywistości,

⁷ W prowincji Jiangu.

⁸ Każdy mężczyzna, który zdał egzaminy cesarskie i otrzymał posadę urzędniczą, miał obowiązek złożyć wyrazy szacunku wszystkim dygnitarzom w miejscu, z którego pochodził.

⁹ Zionięcie ogniem jest przedstawiane na chińskiej scenie całkowicie realistycznie. Jest to jedna z najbardziej skomplikowanych technik aktorskich, należy wszak pamiętać, że aktorzy śpiewają! Obecnie słyną z niej aktorki sycuańskie.

w której istnienie głęboko wierzono, choć w życiu codziennym pozostawała ona niedosięga dla przeciętnych ludzkich zmysłów. Chińska scena, będąc domeną wyobraźni, może być postrzegana jako paradygmat rzeczywistości duchowej. Zarówno duchy, jak i fikcyjne postaci dramatu istnieją wszak jedynie na mocy konwencji społecznej.

Na chińskiej scenie nie brakowało oczywiście także duchów zmarłych mężczyzn, było ich jednak znacznie mniej. Mężczyźni byli ukazywani raczej jako magicy próbujący zdobyć panowanie nad śmiercią i alchemicy sporządzający eliksiry nieśmiertelności. Udawany zgon, zmartwychwstanie i transformacja ciała to motywy, które często pojawiały się w dramatach o tematyce taoistycznej. Przykładem może być jedna z najpiękniejszych chińskich sztuk teatralnych, zatytułowana *Sen motyla* (znana również pod tytułem *Otwarcie trumny*). Protagonistą tego dramatu jest słynny taoistyczny filozof, który żył przed naszą erą. Choć jego żona słynęła z urody, mędrzec pozostawił ją na długi czas samą, by oddać się pustelniczemu życiu w górach. Po latach, w drodze powrotnej do domu, filozof napotyka młodą kobietę, która stojąc nad mogiłą usilnie ją wachluje. Zapytana, odpowiada, że chce osuszyć wachlarzem piasek na grobie, ponieważ obiecała mężowi, że nie wyjdzie powtórnie za mąż, zanim jego grób całkiem nie wyschnie. Po dotarciu do domu, filozof opowiada to zdarzenie swojej żonie, na co ona zapewnia go, że sama nigdy nie wyszłaby powtórnie za mąż. Nie dając jej wiary, filozof obmyśla plan poddania kobiety specjalnej próbie. Udaje zatem nagły atak choroby i śmierć. Wówczas przybywa do jego domu młody, piękny uczonec, aby oddać cześć zmarłemu mistrzowi (w rzeczywistości jest to sam filozof, który przemienił się w niego siłą swej taoistycznej magii). Młodzieniec zamierza odjechać, ale zauroczona nim młoda wdowa nie chce go wypuścić i proponuje mu małżeństwo. W noc przed ślubem narzeczony dostaje nagłych bólów i spazmów oraz oświadcza, że może go wyleczyć tylko lekarstwo zrobione z jeszcze ciepłego ludzkiego mózgu. Zdesperowana kobieta otwiera siekiarą wieko trumny, w której leży jej mąż. Wtedy filozof ukazuje się żywy i w pełni sił. Młodzieniec znika. Filozof wyjawia swój podstęp i oskarża żonę o niestałość. Zhańbiona kobieta natychmiast popełnia samobójstwo.

*

Dla Chińczyków teatr był nie tylko jedną z przyjemności, które należało zapewnić duchom zmarłych. Stanowił też najlepszy sposób symbolicznego wskrzeszania bliskich. Wedle legendy początki chińskiego lalkowego teatru cieni związane są właśnie z praktyką wywoływania ducha. Jako pierwszy cieniem lalki posłużył się ponoć pewien mędrzec-taoista, który obiecał cesarzowi Wudi (z dynastii Han, żyjącemu w latach 140–87 p.n.e.), że wskrzesi jego niedawno zmarłą ulubioną konkubinę, panią Li. Cesarz zobaczył więc cień ukochanej, a wydarzenie to miało dać początek teatrowi cieni.

Historia chińskich figurek ludzkich i lalek z ruchomymi kończynami również blisko związana jest z wiarą w życie pozagrobowe. Wkładano je zmarłemu do grobu, najprawdopodobniej uprzednio urządziwszy przedstawienie. Lalki te nazywano *yong*, a przedstawiały one na przykład żołnierzy, służących, aktorów i śpiewaków. Takie grobowe figurki *yong*, wykonane z porcelany lub drewna, były używane co najmniej od X wieku p.n.e., to jest od czasów dynastii Zhou (XI w. – 256 p.n.e.). Do dziś w całych Chinach podczas pogrzebów bywają dawane przedstawienia lalkowe.

W społecznościach rolniczych starożytnych Chin kult przodków był częścią składową kultu Ziemi. W pełni wyodrębnił się dopiero w ustroju typowo feudalnym, gdy wymarły już wierzenia plemion totemicznych. Przeżytkiem tych wierzeń jest zanotowana w dziełach chińskiej literatury klasycznej, obecność półbogów-półbestii, niegdysiejszych bohaterów rodowych. Owi bohaterowie byli zwykle wodzami. Wierzone, że po śmierci ich dusza mieszka w czaszce lub szkielecie. Z tego powodu zaczęto składać hołd czaszkom w nadziei, że zawarte w nich dusze będą nadal grać rolę, jaką ich właściciel pełnił za życia, a więc przyniosą dobrobyt i szczęście całemu plemieniu. Jak twierdzą Chińczycy uczeni: „W zamierzchłych czasach lud Manchu [Mandżurowie] odprawiał rytuały, które rozwinęły się z kultu szkieletów. Z tej okazji wysuszone korzenie drzewa ozdobione frędzlami rzeźbiono tak, aby przypominały maski szkieletu [*skeleton masks*]. Owe frędzle oznaczały ludzkie brody. Maski te [...] były zwykle przechowywane i czczone jako przodkowie (i idole) podczas Wiosennego Festiwalu lub z okazji rocznicy śmierci. Składano im wówczas ofiary z wina i potraw. Wtedy też odgrywano wielkie rytuały, w czasie których tańczyli czarodzieje, a potomkowie na kolanach modlili się o błogosławieństwo. [...] czaszki i maski były ściśle ze sobą związane, zarówno w Chinach, jak w innych kulturach. Uważano również, że maski wyrosły bezpośrednio z kultu czaszek i szkieletów” (Xue 1996, s. 7).

Jedną z charakterystycznych cech chińskiego teatru jest używanie przez aktorów w typie *jing* wypracowanych makijaży o geometrycznych i symbolicznych wzorach. Funeralnego rodowodu zarówno tych makijaży, jak i wcześniejszych od nich masek, dopatruje się Rinnie Tang. Badaczka dowodzi, że pierwotni Chińczycy eskortowali ciała zmarłych w maskach przedstawiających przychylne ludziom bóstwa. Później wprowadzono ustawione na wozach słomiane kukły w maskach, które następnie zastąpiono drewnianymi figurami tak zwanych strażników grobu, którzy również nosili maski. Owe maski na koniec pogrzebu grzebano lub palono. Za czasów dynastii Han (206 p.n.e. – 220 n.e.) masek zaczęto używać w rozrywkowych przedstawieniach zwanych *bai xi*. Nosili je mimowicie i tancerze. Za rządów Tangów (618–907) maskami posługiwano się już z pewnością w scenkach dramatycznych, a w ukształtowanym za Songów (960–1279) klasycznym teatrze muzycznym zastąpiono je makijażami (Tang 1982).

Należałoby zatem przyjąć, że makijaże aktorów i lalki teatralne pochodzą w dużej części z obrzędów funeralnych. Twierdzenie to najprawdopodobniej

można rozszerzyć na cały chiński teatr i uznać, że jednym z jego źródeł były wierzenia w pośmiertną egzystencję człowieka.

BIBLIOGRAFIA

- Dean Kenneth, 1989, *Lei Yu-Sheng («Thunder is noisy») and Mu-lien in the Theatrical and Funerary Traditions of Fukien*, w: David Johnson (red.), *Ritual Opera, Operatic Ritual: «Mu-lien Rescues His Mother» in Chinese Popular Culture*, University of California, Oakland.
- Glahn Richard von, 2004, *The Sinister Way: The Divine and the Demonic in Chinese Religious Culture*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London.
- Krzywda, 1962, *Krzywda Tou O, czyli śnieg w lecie*, tłum. Olgierd Wojtasiewicz, Tadeusz Żbikowski, „Dialog” nr 5.
- Kutcher Norman, 1999, *Mourning in Late Imperial China: Filial Piety and the State*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Mei, 1960, *Mei — kwiat śliwy*, tłum. z ros. Włodzimierz Wowczuk, Anna Marciszewska, Książka i Wiedza, Warszawa [zbiór nowel i opowieści z okresu dynastii Tang (618–906)].
- Seeger Elizabeth, 1948, *The Pageant of Chinese History*, Longmans Green, New York.
- Sławińska Irena (Hu Peifang), 2004, *Chińszczyzna*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń.
- Tang Rinnie, 1982, *From the Funeral Mask to the Painted Face of the Chinese Theatre*, „The Drama Review” nr 4 (96).
- Teiser Stephen F., 1989, *The Ritual Behind the Opera: A Fragmentary Ethnography of the Ghost Festival, A.D. 400–1900*, w: David Johnson (red.), *Ritual Opera, Operatic Ritual: «Mu-lien Rescues His Mother» in Chinese Popular Culture*, University of California, Oakland.
- Walters Derek, 1996, *Mitologia Chin*, tłum. Wiśława Szkudlarczyk, Rebis, Poznań.
- Xue Ruolin (red.), 1996, *The Art of Chinese Ritual Masks*, Jiangxi Fine Arts Publishing House, Jiangxi.
- Watson James, Rawski Evelyn S. (red.), 1988, *Death Ritual in Late Imperial and Modern China*, University of California Press, Berkeley.

CHINESE GHOST THEATRE

Summary

Around five millennia ago the Chinese developed spectacular rituals concerning afterlife beliefs. Funerals could always been perceived as theatre-like cultural performances. The ancestor cult is a base for Chinese morality. Theatrical performances are one of the means of ghosts worship. Until recently the performance of mourning could have been considered a social spectacle.

The classical music theatre of China (*xiqu*) constitutes a vivid illustration of beliefs in constant commune with souls of the dead. Traditional dramatic literature provides many examples of female-ghost characters. They are usually protagonists, who put a moral thesis forward and convey the educational message of the theatre piece. Actors' make-up as well as theatre puppets have presumably funeral origins. Afterlife beliefs could be regarded as one of the sources of Chinese theatre.

Key words/słowa kluczowe

theatre / teatr; drama / dramat; cultural performance / widowisko kulturowe; ritual / obrzęd, rytuał; funeral / pogrzeb; mourning / żałoba; ghosts / duchy; ancestors / przodkowie