

TEATR OBRZĘDOWY W CHINACH

IZABELLA ŁABĘDZKA

Definicja *nuoxi*

Do naszych czasów przetrwał w Chinach rodzaj teatru religijnego blisko związanego z obrzędami szamańskimi i praktykami egzorcy stycznymi, wywodzącymi się co najmniej z czasów dynastii Zhou (XI w. -221 r. p.n.e.), a więc sprzed dwudziestu pięciu, trzydziestu wieków. Współcześni Chińczycy określają go mianem teatru egzorcy stycznego (*nuoxi*), ale ukrywa się on także pod rozmaitymi regionalnymi nazwami i przybiera zróżnicowaną postać, uwarunkowaną tradycją, wierzeniami, mitologią i obyczajami danej mniejszości etnicznej.

Specyfika *nuoxi* polega na połączeniu elementów sztuki teatru i obrzędu religijnego, którego celem jest zapewnienie pomyślności danej grupie społecznej przez wyegzorcy zowanie złych duchów za pomocą odpowiednich rytuałów i dostarczenie bogom, ale także ludziom, godziwej rozrywki w postaci teatralnych pokazów. *Nuoxi* to teatr, który maskę uczynił niemalże swoim znakiem firmowym; w którym obecność szamana jest pożądana, ale nie zawsze niezbędna; w którym przestrzeń sceniczna bywa zorganizowana wokół ofiarnego ołtarza, choć nie jest to wymóg konieczny; który odbywa się bez dekoracji, używa prostych rekwizytów i strojów, a ubogość oprawy i środków wyrazu artystycznego równoważy profesjonalizmem i zaangażowaniem aktorów-amatorów oraz rzadko spotykanym w zawodowym teatrze rodzajem interakcji między artystami a widownią.

Proces formowania się teatru szamańskiego jest powolny, trwa wiele stuleci i przebiega od egzorcy stycznych rytuałów (*nuoyi*) przez egzorcy styczne tańce (*nuowu*), które często zawierają elementy prostych działań aktorskich, aż do w pełni rozwiniętych form teatralnych (*nuoxi*).

Początkowo związki *nuoxi* z religią są bardzo silne, stopniowo jednak zaczyna się on wyłamywać z rytualnych ram, by w niektórych przypadkach stać się w pełni samodzielną

odmianą teatru. Bywa wszakże i tak, że *nuoxi*, mimo konsekwentnego zmierzania ku sztuce teatru, istnieje jedynie w kontekście jasno określonych działań rytualnych. Szamańskie rozbudowane rytuały sąsiadują wówczas ze sztukami teatralnymi o rozwiniętej fabule dramatycznej, która może nie mieć nic wspólnego ze sprawami wiary.

Teatr egzorcystyczny jest tworem synkretycznym. Wyrastając na gruncie szamanizmu, swobodnie wchłania elementy taoizmu, buddyźmu a nawet konfucjanizmu. Z równą swobodą korzysta z zastanego repertuaru, konwencji innych typów teatru, z literatury popularnej, legend i mitów. Sięga do bogactwa ludowej muzyki i tańca, sztuki wędrownych opowiadaczy, do cyrkowych popisów.

Teatr szamański potrafi pogodzić ze sobą pozorne sprzeczności: to, co święte i świeckie, rygor z improwizacją, powagę ze śmiechem. Te różne obszary nie są oddzielone od siebie wyraźną granicą. Z jednej strony istnieje bowiem rygor charakterystyczny dla każdego rytuału, przejawiający się w uporządkowaniu gestów i ruchów, w ustalonym wyglądzie masek i strojów, z drugiej zaś pojawia się margines swobody i miejsce dla aktorskiej improwizacji. Powaga obrzędów egzorcystycznych, od właściwego odprawienia których zależy pomyślność danej zbiorowości, współistnieje ze śmiechem, którego źródłem są humorystyczne skecze, popularne piosenki i opowiadane dowcipy.

Nuoxi ustanawia własny porządek, którym rządzi czas organiczny. Związany najczęściej z obrzędami noworocznymi, odejściem zimy i nastaniem wiosny, a wraz z nią nowego lepszego życia, wpisuje się w porządek natury. Tworzony przezeń świat chociaż chwilowy i nierzeczywisty, ale uwolniony od chorób, cierpień i złych duchów, zostaje na oka mgnienie wypełniony radością. Obrzęd-widowisko kończy często wspólna uczta aktorów-szamanów i widzów, którzy spożywają złożone ofiary, co wzmacnia poczucie jedności. Rytuał, zabawa i uczta z udziałem wszystkich zawieszają na moment wszystkie konflikty i spory, przypominają, że czas *nuoxi* to czas święta, ale także czas święty.

W strukturze widowiska *nuo*, charakterze przestrzeni teatralno-rytualnej, zastosowaniu maski zakodowana jest skłonność do nieustannego przekraczania barier. Spektakle *nuoxi* mają przeważnie formę epizodyczną, otwartą, umożliwiającą dodawanie jednych i usuwanie innych elementów, łączenie heterogenicznego materiału. Przestrzeń *nuoxi* może ulegać metamorfozom. Z reguły nie ma w nim wyraźnie wyznaczonego pola widza i pola aktora. Często przestrzeń ulega poszerzeniu. Parady poprzedzające właściwe widowisko, pogonie aktorów za demonami schowanymi wśród publiczności, czy wyprawy aktorów-egzorcystów po datki do wsi, sprawiają, że cała wioska staje się obszarem rytuału-widowiska. Kiedy indziej przestrzeń ta kurczy się do niewielkiego miejsca w pobliżu ofiarnego ołtarza. Tego typu manipulacja przestrzenią umożliwia nieskrępowane przekraczanie granicy między światem rzeczywistym a przedstawionym. Scena *nuoxi* jest przede wszystkim miejscem spotkania się sfery ludzkiej i boskiej, a jej tymczasowy charakter podkreśla chwilowość owego spotkania.

Geneza *nuoxi*

U źródeł teatru egzorcystycznego, którego kilkadziesiąt rozmaitych form spotyka się obecnie niemal na całym obszarze Chin, ale zwłaszcza na Południu, tkwią dawne rytuały

szamańskie starożytnych kultur Południa, a także tradycje szamanizmu Równiny Centralnej i Rejonów Zachodnich, przez które biegł niegdyś Jedwabny Szlak.

Chociaż szamanizm występował na znacznym terytorium dawnych Chin, to jednak nie wszędzie istnienie obrzędów szamańskich prowadziło automatycznie do wykształcenia się teatru egzorcystycznego. Badacze chińscy wyodrębniają sześć kręgów kultury szamańskiej¹:

1. szamańską kulturę Chin Północnych (*Beifang saman wenhua*), najbliższą szamanizmowi syberyjskiemu;
2. egzorcystyczną kulturę Równiny Centralnej (*Zhongyuan nuowenhua*), która wśród starożytnych tradycji szamańskich należy do najlepiej udokumentowanych i zbadanych;
3. szamańską kulturę państw Ba i Chu (*Ba-Chu wuwenhua*), które w okresie Wiosen i Jesieni (770-476 r. p.n.e.) zajmowały terytoria położone w dolinie Changjangu;
4. szamańską kulturę państw Bai i Yue (*Bai-Yue wuwenhua*), które znajdowały się w południowo-wschodnich Chinach, na terytoriach przybrzeżnych;
5. kulturę szamanizmu *bön* i buddyźmu w Tybecie i prowincji Qinghai (*Qing-Zang benfo wenhua*);
6. kulturę egzorcystyczną Regionów Zachodnich (*Xiyou nuowenhua*).

Jedne z najdawniejszych form rytuałów egzorcystycznych, które dały początek teatrowi szamańskiemu, powstały w drugim kręgu, w środkowym biegu Rzeki Żółtej (Huanghe), na obszarach uważanych za kolebkę cywilizacji chińskiej, od Chang'anu (dzisiejszy Xi'an), przez Luoyang, aż do Kaifengu.

Szamanizm państw Chu i Ba stał się fundamentem dla wielu rozmaitych odmian teatru egzorcystycznego, które w późniejszych wiekach powstały i rozprzestrzeniły się wzdłuż pasa prowincji Hunan, Hubei, Guangxi, Guizhou, Sichuan, Yunnan, zamieszkałych głównie przez mniejszości etniczne Tujia, Yi, Miao, Buyi, Gelao, Zhuang, Dong. W tym regionie zachowały się do dzisiaj zarówno najpierwotniejsze rytuały szamańskie, jak i liczące kilka stuleci, w pełni teatralne rodzaje *nuoxi*. Kulturowa, językowa i obyczajowa odmienność owych mniejszości sprawiła, że na tym obszarze można spotkać bardzo zróżnicowane formy widowiskowe, zaś kultura maski teatralnej tej części południa Chin nie ma chyba sobie równych w skali światowej.

Jeszcze inna odmiana teatru *nuo* wykształciła się w Tybecie, gdzie prebuddyjską religią tamtejszych ludów był rodzaj szamanizmu zwany *bön*. W późniejszych wiekach buddyzm, zakorzeniwszy się na dobre w Tybecie, wchłonił niektóre elementy *bönizmu*, jego rytuałów i tańców, przyczyniających się do stworzenia unikatowej postaci tańca o cechach szamańskich, znanej jako *'cham*. W kręgu wpływów mitologii buddyjskiej znalazły się także *nuoxi* w prowincjach południowo-wschodnich: Jiangsu, Anhui, Jiangxi².

Szamanizm chiński i rytuały szamańskie

Tradycja szamanizmu na obszarze Chin jest bardzo dawna i liczy kilkadziesiąt stuleci. Zadaniem starożytnych szamanów i szamaneł było pośredniczenie między światem duchów a ludźmi, przepowiadanie przyszłości, sprowadzanie deszczu, objaśnianie snów, leczenie chorych, a nade wszystko egzorcyzmowanie złych duchów³. By skutecznie wywiązać się z powierzonych im obowiązków szamani odprawiali rytuały, których istotnymi składnikami były tańce, śpiewy i muzyka. Zasadniczą część działań szamana stanowiło wykonanie tańca wprowadzającego w trans, dzięki któremu możliwe stawało się nawiązanie kontaktu z duchami przodków i bóstwami.

Mimo, że ludowa etymologia łączyła pojęcie „szamana” (*wu*¹) z „tańczyć” (*wu*³), to jednak szamani byli nie tylko tancerzami. Zachowane opisy przedstawiają szamanki (*wu*) jako istoty obdarzone mocą stawania się niewidzialnymi i potrafiące wykonywać cyrkowe sztuki w rodzaju bezkrawawego przebijania języka mieczami, polykania noży czy plucia ogniem⁴. Popisy te przybyły do Chin około IV w. n.e., prawdopodobnie z fakirami z Indii oraz Azji Centralnej, zostały włączone do rytuałów szamańskich i do dzisiaj występują w niektórych odmianach teatru egzorcyzycznego.

O ile szamanki odprawiały przeważnie rytuały związane z kultem płodności i żyzności, o tyle szamani (*xi*) zajmowali się głównie wypędzaniem złych duchów. Egzorcyzyczna funkcja szamanów wynikała stąd, że uważano ich za opanowanych przez *duchy* (*shen*), które posiadały boską zdolność przeciwstawienia się, wygnania lub zniszczenia demonów (*gui*). Ta umiejętność wyrażała się w formie ekstatycznego tańca. Wierzono także, że szamani akumulowali w sobie ogromną ilość pierwiastka *yang*, który kojarzono z jasnością, aktywnością, męskością⁵. Stąd brała się skuteczność szamanów w walce z demonami, które należały do sfery *yin*, a więc ciemności, bierności i kobiecości. Szczególnie dużo pierwiastka męskiego dostrzegano w młodych mężczyznach, dlatego szamanami zostawali bardzo często kilkunastoletni chłopcy albo dorosłym szamanom towarzyszyli młodzieńcy.

Szamani starożytności działali na całym niemal obszarze Chin, ale ich „ojczyzną” było zawsze wielonarodowe i kulturowo zróżnicowane Południe. Sytuacja taka utrzymała się przez długie stulecia, tym bardziej, że w późniejszych wiekach Chiny Centralne, gdzie kultura szamańska miała własne i bogate oblicze, znalazły się w kręgu oddziaływania konfucjanizmu, którego racjonalizm i pragmatyzm podkopał religijne i społeczne fundamenty szamanizmu.

Na południu Chin seanse szamańskie stawały się z biegiem czasu coraz bardziej skomplikowane. Dowodem tego jest *Dziewięć pieśni* (*Jiuge*) wchodzących w skład antologii utworów poetyckich zatytułowanej *Pieśni z Chu* (*Chuci*), datowanych na przełom IV i III w. p.n.e.⁶. Uważa się, że *Dziewięć pieśni*, zainspirowanych lokalnymi utworami, magią i bogatą wyobraźnią Południa, reprezentowało kolejny etap rozwoju szamańskich rytuałów, które w owym czasie posiadały wiele cech teatralnych, a nade wszystko rodzaj dramatycznej fabuły⁷. Pieśni te, opisujące miłosne spotkania szamanów lub szamaneł z bóstwami, wpisane były w charakterystyczny dla późniejszego *nuoxi* trójdzielny schemat: wyruszenia na spotkanie z bóstwem, spotkania z nim i rozstania. Przypuszcza się, że w

środkowej części szaman wykonywał główny taniec. Pieśni zaś, jak dowodzą badania, miały nie tylko religijny charakter, ale były rodzajem partytury dość złożonego widowiska, na które oprócz tańca i śpiewu szamana, składały się także improwizowane dialogi i pieśni chóru. Używano też prostych rekwizytów i strojów⁸.

Szczególnie znaczenie dla ewolucji *nuoxi* w późniejszych wiekach miały praktyki egzorcyzyczne starożytnych szamanów⁹. Badacze chińscy dzielą rytuały egzorcyzyczne bezpośrednio związane z narodzinami teatru *nuo* na cztery zasadnicze grupy¹⁰.

Do pierwszej zaliczają się *egzorcyzmy pałacowe* (*gongtingnuo*) lub *urzędnicze* (*guannuo*), wśród których najważniejsze są *wielkie egzorcyzmy* (*danuo*), doroczne uroczystości urządzone na dworach władców oraz w domach wysokich urzędników, od epoki Zhou (XI w.–221 r. p.n.e.) poczynając, a na czasach Songów (960–1279 r.) kończąc¹¹. Mistrzem tej ceremonii był szaman (*fangxiangshi*) w masce, który przewodził dwunastu egzorcyzom w zwierzęcych przebraniach i co najmniej stu dwudziestu chłopcom w czerwono-czarnych szatach, wyposażonym w broń przeciw demonom. Za Songów *danuo* uległy zdecydowanej metamorfozie, która polegała na zastąpieniu szamana przez egzorcyzyczne bóstwa i podkreśleniu elementów widowiskowych.

Odrębną grupę stanowiły *egzorcyzmy ludowe* (*minjiannuo*; *xiangrennuo*; *baixingnuo*), rozpowszechnione już wśród prehanowskich (przed III w. p.n.e.) społeczności Chin. Konfucjańskie *Analekta* (*Lunyu*) mówiąc o nich powołują się na autorytet samego Konfucjusza, który wprawdzie był racjonalistą i pragmatykiem sceptycznie wypowiadającym się na temat życia pozagrobowego, ale z szacunkiem odnosił się do starych obyczajów, które nakazywały czcić lub przynajmniej z respektem traktować niepojmowalny ludzkim rozumem świat duchów i sam uczestniczył w tradycyjnych rytuałach egzorcyzycznych, odziany w ceremonialną szatę¹².

Egzorcyzmy wiejskie były rozpowszechnione na znacznym obszarze Chin, w dorzeczu Changjangu i daleko na południe od tej rzeki, stając się w późniejszych wiekach pożywką dla rozwoju różnorodnych odmian teatru szamańskiego, które są tam żywe do dzisiaj.

Wojskowe egzorcyzmy (*junnuo*), które stanowią trzecią grupę, rozpowszechniły się w epoce Song, wśród garnizonów stacjonujących na peryferiach cesarstwa chińskiego¹³. Z tego typu egzorcyzmów wywodzi się dzisiejszy *teatr lokalny* (*dixi*) z Guizhou i *sztuki o Guansuo* (*Guansuoxi*) z Yunnanu. W egzorcyzmach wojskowych zawsze podkreślany był aspekt militarny, wyraźny również w starożytnych rytuałach egzorcyzycznych. Nacisk kładziono na widowiskowe popisy waleczności.

W *egzorcyzmach świątynnych* (*siyuannuo*), odprawianych jak sama nazwa wskazuje w miejscach kultu, akcentowano wymowę religijną. Obecnie są one reprezentowane przez wspomniane już tybetańskie rytuały-widowiska taneczne *'cham*, występujące oprócz Tybetu w chińskich prowincjach Qinghai, Sichuan i Gansu.

Nuoxi dzisiaj

Wśród dziesiątek istniejących obecnie w Chinach odmian teatrów i ceremoniałów szamańskich, występują trzy rodzaje *nuoxi*, z których każdy dokumentuje inną fazę rozwoju tego specyficznego połączenia rytuału religijnego i widowiska teatralnego.

Najdawniejszą postacią *nuoxi* reprezentuje, między innymi, *Sztuka o przemianie w ludzi* (*Bianrenxi*) mniejszości Yi z Guizhou oraz popularny wśród Tujia z Hunanu *taniec Maogusi* (*Maogusiwu*), oba ściśle związane z szamanizmem. Ta grupa *nuoxi* jest jednak niewielka, ale tym bardziej interesująca, że zachowała w czystej postaci elementy najdawniejszych praktyk szamańskich Południa i pozwala śledzić narodziny teatru egzorcyzycznego.

Obecnie wszakże, aż osiemdziesiąt procent wszystkich rodzajów *nuoxi* stanowią te, które obrazują rozwinięte formy teatru szamańskiego, tak pod względem religijnym jak i teatralnym bardziej podatnego na obce wpływy. Występują one na znacznym obszarze Chin Południowych. Jest wśród nich *teatr egzorcyzycznej komnaty* (*nuotangxi*) mniejszości Tujia, Miao i Han z północno-wschodniej części prowincji Guizhou, *sztuki o Guansuo* (*Guansuoxi*) z Yunnanu, *teatr szamana* (*shigongxi*) z Guangxi, czy też rozmaite odmiany teatru szamańskiego ludów Miao, Dong, Yao i Han z zachodniego i północno-zachodniego Hunanu. Wyrastają one na gruncie różnych tradycji szamańskich, wzbogaconych o elementy buddyzmu i taoizmu. Część teatralna jest w nich równie ważna jak rytualna.

Trzecią i ostatnią grupę współczesnych *nuoxi* reprezentuje *teatr lokalny z Anshun* (*Anshun dixi*) w Guizhou, który coraz bardziej oddala się od rytuału i zbliża do sztuki teatru oraz aktorstwa wolnego od ograniczeń narzuconych przez religijny porządek.

Bianrenxi

Sztuka o przemianie w ludzi (*Bianrenxi*), którą uważa się za jedną z najpierwotniejszych form teatru egzorcyzycznego w Chinach grana jest od wieków przez aktorów – amatorów narodowości Yi w powiecie Weining w prowincji Guizhou, podczas tradycyjnego święta chińskiego Nowego Roku¹⁴. Celem przyświecającym widowisku jest wygnanie demonów, zapewnienie wieśniakom urodzaju i osobistej pomyślności.

Prezentacja sztuki stanowi integralną część ludowej uroczystości *rozproszenia iskier* (*sao huoxing*), na którą składa się poza występem teatralnym i samą ceremonią *rozproszenia iskier*, rytuał ofiary i egzorcyzyczny *taniec lwa* (*shiziwu*).

W sztuce występuje około dziesięciu osób: odtwórcy ról przodków, zwierząt i muzyki. Aktorami kieruje szaman, którego wyróżnia strój, sposób mówienia i poruszania się¹⁵. Jest on nie tylko uczestnikiem zdarzeń dramatycznych, ale także rodzajem reżysera, obecnego podczas przedstawienia na scenie, oraz narratora, który podsumowuje akcję.

Wszyscy aktorzy–odtwórcy ról przodków mają na twarzach proste, jakby celowo pozbawione finezyjności maski. Maskom tym przypisuje się boskość i okazuje szczególny szacunek. Dzięki nim aktorzy mogą kontaktować się ze zmarłymi, odbywać podróże w przeszłość i wykraczać daleko poza granice widzialnego świata. Dawniej przechowy-

wano je w skalnych jaskiniach poza wioską, by „mieszkające” w maskach duchy nie nękały wieśniaków¹⁶.

Rozpoczęcie właściwego widowiska poprzedza złożenie przez aktorów ofiary z wina przeznaczonej Niebu, Ziemi, przodkom i bogom. W *Sztuce o przemianie w ludzi* nie ma ołtarza ofiarnego, ani materialnych wyobrażeń bóstw, ale za to silnie podkreślony jest kult natury i przodków, między innymi w formie tańca.

Dopiero po złożeniu ofiary i wypowiedzeniu dobrowólnych słów może zacząć się właściwa sztuka, przedstawiająca historię uczłowieczenia przodków Yi, ich przygotowania do uprawy ziemi, orkę, zasiewy, żniwa, współzycie małżonków, karmienie dziecka. Ta prosta fabuła, nie obfitująca w dramatyczne konflikty, opowiedziana jest za pomocą skromnych środków teatralnych: prostych dialogów, recytacji, naśladowczych gestów.

Ważną częścią noworocznego rytuału – widowiska jest ceremonialne obejście wsi przez aktorów i złożenie życzeń pomyślności i dostatku wszystkim gospodarzom¹⁸. Podczas tego obejścia z każdego domu zabiera się nieco słomy i jaj, z których część zostaje upieczona i zjedzona przez aktorów, część zaś służy do przepowiedzenia losów wioskowej wspólnoty w następnym roku, po uprzednim zakopaniu ich w ziemi. Opuszczenie wioski przez aktorów-przodków kojarzone jest z zabraniami przez nich wszelkich kłopotów, katastrof, chorób, nieszczęść, których chciałaby uniknąć społeczność Yi w rozpoczynającym się roku. Egzorcyzmów zła dopełnia rozpalenie poza wsią ogniska i rozproszenie iskier.

Zgodnie z szamańskimi wierzeniami Yi z Guizhou coroczne odegranie sztuki i odprawienie wszystkich obrzędów skutecznie zapobiega złu, a przybycie przodków granych przez aktorów w maskach zwiastuje pomyślność.

Nuotangxi

Nuotangxi (*teatr egzorcyzycznej komnaty*), występujący wśród wielu mniejszości etnicznych Guizhou, ale zwłaszcza Tujia, jest przykładem teatru ściśle powiązanego z rytuałami religijnymi, który za cel stawia sobie zjednanie przychylności bóstw, wygnanie demonów i zabawienie widzów¹⁹.

Przedstawienia tego teatru odbywają się przeważnie w pierwszym miesiącu nowego roku, ale pretekstem do odprawienia rytuałów i urzędzenia widowisk może być także chęć zapewnienia sobie potomka, spokojnego dorastania dwunastolatкови, długiego życia osobie, która właśnie ukończyła sześćdziesiąty rok życia, czy też konieczność zapobieżenia chorobie, kradzieży, pożarowi lub powodzi.

U genezy *nuotangxi* tkwi bogata tradycja szamańska Chu, starożytnego państwa o wysoko rozwiniętej kulturze, w ukształtowaniu której ogromną rolę odegrał lud Tujia²⁰. Na nią nałożyła się tradycja rytuałów i teatru egzorcyzycznego różnych rejonów Chin, która docierała do Guizhou w epokach Ming i Qing wraz z osiedleńcami z północy oraz południowego wschodu. Taoizm i buddyzm migrujących ludów przemieszczał się z miejscowym szamanizmem. *Nuotangxi*, powstały w wyniku ewolucji prostych tańców w kierunku rozwiniętych form teatralnych, ukształtował się w połowie XVI w. pod znacznym wpływem teatrów szamańskich sąsiednich prowincji Sichuan i Hunan²¹.

Przez następne kilka stuleci *nuotangxi* spełniał swe religijne i rozrywkowe zadania bez większych przeszkód, aż do 1949 r., gdy komunistyczne władze zaczęły go tępić jako świadectwo „zabobonu” i „zacofania”. Część zespołów, by móc dalej działać legalnie, musiała zmienić charakter i strukturę, zapomnieć o związkach z religią i zsekularyzować swój repertuar. Część grup teatralnych zesłała do podziemia i grała w tajemnicy przed władzami partyjnymi. Podczas „rewolucji kulturalnej” zespoły *nuotangxi* rozbijano, maski i rekwizyty niszczone, szamanów zaś prześladowano²². Teatr egzorcystyczny w Guizhou zaczął się odradzać w połowie lat osiemdziesiątych XX w., po objęciu go rządowym programem ochrony dziedzictwa kulturowego.

Typowe zespoły *nuotangxi* składają się z około dziesięciu aktorów i muzyków. Aktorzy są w istocie szamanami, którzy opanowali zarówno skomplikowane rytuały religijne, jak i arkaana sztuki aktorskiej. Na co dzień zajmują się pracą na roli, hodowlą i rzemiosłem. Kierujący zespołem szaman (*zhangtanshi*) występuje nie tylko w roli aktora, ale również reżysera i mistrza ceremonii²³. Cieszy się on wielkim prestiżem społecznym, potrafi modlić się, wróżyć, leczyć, odczytywać uroki i zapewniać ludziom boskie błogosławieństwo. Podczas ceremoniałów egzorcystycznych na nim spoczywa obowiązek wykonywania najtrudniejszych zadań.

Szamanem może zostać każdy, kto czuje do tego powołanie, chce się uczyć zawodu i posiada odpowiednie zalety moralne²⁴. Przeważnie jednak szamańska profesja jest dziedziczona z ojca na syna. Nauki pobierane są od dziecka i mają teoretyczny i praktyczny charakter. Dawniej w Guizhou działało wiele szkół szamańskich, które różniły repertuar i techniki gry. Z biegiem czasu stare style poszły w zapomnienie, a sytuacja szamanów pogorszyła się w epoce maoistowskiej, którą charakteryzowała pogarda dla mniejszości etnicznych i ich kulturowej odrębności.

Struktura typowego *nuotangxi* jest trzyczęściowa. Część pierwsza i ostatnia składają się z szeregu rytualnych działań, natomiast środkowa ma wybitnie teatralny charakter. Kilkundniową uroczystość poprzedza przygotowanie przez szamana ołtarza, który zazwyczaj ustawia się w głównym pomieszczeniu domu zapraszającego gospodarza²⁵. Ołtarz składa się z rodzaju łuku z bambusa i papieru, gdzie zawieszają się wizerunki bóstw i do-browróżbne napisy, oraz stojącego pod nim stołu, na którym umieszcza się drewniane figurki dwojga bogów *nuotangxi* i szamańskie rekwizyty – nóż, róg, bat, czapkę, na ziemi zaś maski aktorów, łuki, strzały i miecze.

Liczba rytuałów szamańskich (*fashi*), które zostają odprawione podczas całej ceremonii zależy od jej rodzaju, celu i skali²⁶. We wszystkich jednak występuje kilka rytuałów podstawowych jak: otwarcie uroczystości, złożenie ofiary z koguta, barana lub świni, łapanie demonów, budowa łodzi, którą wyprawia się złe duchy, oraz wzniesienie mostu, którym przybywają bogowie. Oprócz rytuałów podstawowych istnieją także specjalne, odprawiane zależnie od potrzeb chwili i życzenia sponsora. Niektóre z nich mogą mieć formę popisów cyrkowych lub fakirycznych. Ich walory widowiskowe są ogromne, podobnie jak ich magiczna moc. Jednym z najczęstszych popisów jest wspinanie się przez szamana na drabinę, której szczeble wykonano z ostrzy noży. Udana wspinaczka potwierdza potęgę szamana i jego panowanie nad światem demonów. Najniebezpiecz-

niejsze jest jednak bez wątpienia rzucanie przez szamana dwunastoma ostro zakończonymi widelkami w osobę, zwykle ojca lub brata, symbolizującą demona.

Większość czynności w *nuotangxi* poprzedzają wróżby wykonywane różnymi technikami²⁷. Od ich pomyślnego rezultatu zależy skuteczność całej ceremonii. Równie ważną rolę grają magiczne znaki (*fuhui*), kreślone przez szamanów w trakcie rytualnych działań. Ich struktura jest skomplikowana a zastosowanie szerokie: jedne chronią dom przed wtargnięciem demonów, inne zaś zapewniają narodziny potomka. Wiara w ich moc wynika z przekonania, że słowa są nie tylko dźwiękami lub obrazami, ale posiadają również moc sprawczą i wpływają na porządek świata. Moc magicznych napisów wzmagają wymawiane półgłosem zaklęcia (*zhouyu*) o różnej długości i przeznaczeniu. Uzupełnieniem skomplikowanego języka szamanów są gesty rąk, które służą celom egzorcystycznym. Tworzą je rozmaite układy palców i dłoni. Walkę z wrogimi człowiekowi siłami ułatwiają także przyrządy szamańskie: strój i nakrycie głowy, wykonane i ozdobione zgodnie z rytualnymi zasadami.

Gdy zakończy się rytualna część *nuotangxi*, zaczyna się widowisko, które posiada jednak wiele cech religijnych. Repertuar teatralny jest zróżnicowany w zależności od typu ceremonii. Składają się nań sztuki trojakiego rodzaju: o wybitnie religijnym charakterze, prostej fabule, pozbawione konfliktu dramatycznego; będące rodzajem pantomimy do wtóru muzyki perkusyjnej, o zredukowanym do minimum dialogu oraz sztuki o rozbudowanej akcji, żywym dialogu, luźnej epizodycznej strukturze i tematyce zaczerpniętej z tradycji ludowej, legend i historii. Te ostatnie zdradzają wyraźną tendencję do sekularyzacji i usamodzielnienia się²⁸.

Sztuki teatralne są przedstawiane w głównym pomieszczeniu domu gospodarza, czyli w *komnacie egzorcystycznej (nuotang)*, stąd też wywodzi się nazwa tego teatru (*nuotangxi*). Miejszem gry może być także podwórko przed domem. Przez czas trwania rytuału-widowiska widzów-uczestników i szamanów-aktorów nie dzielą wyraźne granice. Tym, co podkreśla odrębność obu światów są maski.

Maski nie są zwyczajnymi rekwizytami. Posiadają magiczną moc i religijne znaczenie, dlatego otacza się je szczególną czcią. Podkreśleniu tej czci służą ceremoniały uduchowienia masek, wyjmowania ich i składania w specjalnie przeznaczoną do tego skrzyni, oraz związane z nimi tabu. Maski dzieli się na przedstawiające bogów, demony, ludzi i zwierzęta. W stylach rzeźbiarskich ściera się nieustanna dążność do realistycznego przedstawienia portretowanej postaci ze skłonnością do groteski i przesady²⁹.

Prostota kostiumu, rekwizytu, sposobu mówienia i poruszania się przypomina, że *nuotangxi* nie jest tworem kultury elitarnej. Grze aktora-szamana jest pozostawiony duży margines swobody i dopuszcza się element improwizacji. Czas występu można skracać lub wydłużać, tempo zaś przyspieszać lub zwalniać. Mimo wchłonięcia pewnych cech teatru chińskiego i rozmaitych wierzeń, zwłaszcza taoizmu i buddyzmu, *nuotangxi* zachował wiele cech szamańskich oraz typowych dla kultury ludowej. Widać to głównie w synkretyzmie tańca i muzyki. Podstawowymi instrumentami są bębny, gongi i czynele. Korzystanie wyłącznie z akompaniamentu instrumentów perkusyjnych oraz jednostajność rytmu uchodzą za charakterystyczne dla muzyki szamańskiej. Podobne źródło ma zasada, że gdy się śpiewa to się nie tańczy. Nicia łączącą muzykę *nuotangxi* z tradycją ludową

jest przestrzeganie reguły „jeden śpiewa reszta mu wtóruje”, znaczna swoboda rytmiczna i skłonność do improwizacji. Generalnie muzyka pozostaje w zgodzie z fabułą, a poszczególne melodie wyrażają smutek, radość, rozpacz lub gniew. Styl śpiewania różni się w zależności od emploty, a rytm muzyki jest ściśle powiązany z rytmem potocznej mowy.

Co do tańca, to wiele zależy od tego w duchu jakiej szkoły szamańskiej gra dany zespół. Taniec jednej z nich cechuje piękna postawa, lekkość i gracia ruchu, drugiej zaś prosta, żywa i zmienna gestykulacja. Oba jednakże są wolne od typowej dla klasycznego teatru chińskiego skłonności do stylizacji i usymbolicznienia gestu. Bardziej cenią sobie one gest naśladowczy. Ponadto można w nich dostrzec elementy tańca ludowego i boks chińskiego.

Dixi z powiatu Anshun

Historia lokalnego teatru powiatu Anshun (*Anshun dixi*) w Guizhou liczy około sześć stuleci i jest związana z wojskami i osiedleńcami narodowości chińskiej (*laohanren*), przybyłymi do tej prowincji na początku dynastii Ming, pod koniec XIV w., z terenów położonych na południe od dolnego biegu Changjiangu³⁰. *Dixi* przetrwał przez wiele stuleci w niewiele zmienionej postaci przeważnie na tych terenach, gdzie dawniej stacjonowały mingowskie wojska, rekrutujące chłopów z Jiangsu, Jiangxi, Anhui i Henanu.

Ten typ widowisk, urządzanych na wolnym powietrzu, miał i nadal ma dostarczać widzom rozrywki, ale także zjednywać ludziom przychyłność bogów. Przedstawienia odbywają się dwa razy w roku: podczas świąt chińskiego Nowego Roku, przypadających w lutym oraz w siódmym miesiącu, podczas obrzędów ku czci bóstwa kwiatu ryżu. Dawniej w przygotowaniach do *dixi* uczestniczyła cała wieś. Do dzisiaj pieniądze na maski, rekwizyty i stroje zbiera się od wszystkich mieszkańców. Do czasów „rewolucji kulturalnej” *dixi* wystawiano bez większych przeszkód, później jednak wiele zespołów rozpadło się, maski uległy zniszczeniu, a repertuar poszedł w zapomnienie. W latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX w. *Anshun dixi* odrodził się ze zdwojoną siłą.

Na obszarze powiatu Anshun działa obecnie ponad sto pięćdziesiąt zespołów, wśród których przeważają założone przez Hanów, nieliczne zorganizowane są przez Buyi i Gelao³¹. Typowa wieś posiada zwykle jeden zespół, ale niektórym zamożności pozwala na utrzymanie dwóch, a nawet trzech. Grupy teatralne składają się przeważnie z około dziesięciu aktorów oraz muzyków. Każda z nich specjalizuje się w określonym repertuarze. Aktorzy są amatorami, którzy na co dzień zajmują się uprawą roli lub rzemiosłem. Do występów przygotowują się jesienią i zimą, podczas wspólnych spotkań i śpiewów.

Mimo ciągle postępującej sekularyzacji *Anshun dixi* nadal zachował związek z religią. Świadczą o tym rozmaite ceremonialne działania, które poprzedzają i zamykają właściwą sztukę. Najpierw odbywa się rytuał otwarcia skrzyni z maskami, złożenia im hołdu, obejścia świętych miejsc oraz złożenia ofiar.

Widowisko rozpoczyna pojawienie się czterech wojowników, których działania zmierzają do wygnania demonów w cztery strony świata, dla zapewnienia mieszkańcom pomyślności i dobrych zbiorów w nowym roku. Następnie aktorzy przebrani za postacie

ze sztuk odwiedzają domy wieśniaków i składają im noworoczne życzenia. W zamian otrzymują słodycze, papierosy, czasem jedwab.

Przedstawienie teatralne poprzedza ceremonia zaproszenia bóstw. Uczestniczą w niej wszyscy aktorzy. Występy trwają od kilku do kilkunastu dni. Każdego dnia grana jest jedna sztuka. Konieczone rozpoczęcia prac w polu kończy czas zabaw i odpoczynku. Teatralne popisy zamyka rytualne zmiatanie sceny, którego celem jest wygnanie wszelkich nieczystych sił. W tej części widowiska aktorzy śpiewają odstraszające demony pieśni, trzykrotnie okrążają scenę i zdejmują kostiumy. Towarzyszy temu kanonada fajerwerków i petard, a niekiedy ofiara z krwi koguta lub kaczki. Dopiero wtedy można zdjąć i schować maski. Ostatnio coraz częściej pomija się rytuały otwarcia i zamknięcia.

Repertuar *dixi* stanowią sztuki o tematyce wojskowej (*wuxi*). Nie ma w nim sztuk cywilnych (*wenxi*)³². Opowiedziana jest w nich niemal cała historia Chin, od dynastii Zhou począwszy. Oparte są one na wątkach zaczerpniętych z tradycji ustnej i literatury ludowej, powieści historycznych i legend. Gra się zazwyczaj najbardziej optymistyczne fragmenty, w których znani bohaterowie odnoszą wspaniałe zwycięstwa. Przeplatanie prozy pieśnią, dominacja w partiach poetyckich siedmio, dziesięcio i pięciosylabowca, narracja w trzeciej osobie, obecność komentatora, który relacjonuje i ocenia, wskazują na związki *dixi* z literaturą ustną. U źródeł repertuaru *dixi* tkwią, jak się wydaje, opowieści wędrownych bazarzy. Z biegiem czasu przyswoił je teatr, który potrafił wykorzystać ich dramatyczne cechy. Obecnie nie da się ustalić autorstwa tych sztuk, a najstarsze zachowane teksty pochodzą z dynastii Qing. O wyborze repertuaru wspólnie decydują aktorzy.

Dixi, a dosłownie *teatr ziemi* lub *na ziemi*, nie posiada sceny w naszym tego słowa rozumieniu. Widowiska odbywają się zwykle na niewielkim placu pośrodku wsi lub przed świątynią. Aktorów ze wszystkich stron otaczają widzowie. Niektóre zespoły korzystają z namiotów, które pełnią funkcję zascenia³³. W *dixi* nie ma też dekoracji. Prześtrzeń teatralną zapełniać mogą stoły, gałęzie, bambusowe paliki. Stół, w zależności od sytuacji, symbolizuje górę, pałac lub obóz wojskowy. Kawałek niebieskiego materiału służy do wyobrażenia wody. Podobnie jak w teatrze chińskim rekwizyt ma raczej pomóc wyobraźni widza stworzyć imaginacyjne światy, niż wiernie odwzorowywać rzeczywistość.

Wśród rekwizytów najważniejszą i najliczniejszą grupę stanowi broń: różnego typu noże, miecze, kije, bicz, topory, młoty. Przypominają one o związkach *dixi* z wojskowymi popisami militarnej sprawności. Dawniej, podczas występów używano prawdziwej, metalowej broni, a dzisiaj zastąpiły ją drewniane, kolorowo zdobione atrapy, wykonane przez rzemieślników, którzy rzeźbią także maski.

Kostiumy teatralne *dixi* nie są zbyt wyszukane. Początkowo wzorowały się na stroju wojskowym z epoki Ming, ale z czasem nabrały cech ludowych³⁴. Obecnie na codzienne ubranie nakłada się *wojenne spodnice* (*zhanqun*), uszyte przez żony aktorów. Niektóre ze spodnic są bogato haftowane. Sporządza się je z kawałków materiału, ujętych w pasie jedwabiem lub bawełną. Wirująca podczas walki rozcięta spodnica, która jest najbarwniejszą częścią stroju militarnego, wzmaga ekspresję gry i podnosi walory widowiskowe sztuki.

W *dixi* używa się zarówno materiałów wzorzystych jak i jednobarwnych. Ozdobą strojów są zawieszane w pasie torby-kieszonki (*shandai*) przeznaczone na wachlarze lub wonności, zwykle bogato haftowane. Dopelnieniem stroju wojskowego jest torba z papieru lub wołowej skóry, zamocowana na plecach aktora. W każdą wetkniętych jest kilka trójkątnych flag oraz bażancie pióra, a czasem bambusowy bat.

Emploi *dixi* dzielą się nieco inaczej niż w operze pekińskiej na: wojskowych, taoistów, błaznów, zwierzęta i żołnierzyków. Role kobiece zawsze grają mężczyźni. Poszczególne rodzaje emploi odpowiadają konkretnym maskom, które są duszą tego teatru. Wyróżnia je mistrzostwo techniki rzeźbiarskiej, bogactwo zdobień, żywa kolorystyka i charakterystyczny sposób noszenia przez aktorów: nie na twarzy, lecz na czole. Najważniejszą ceremonią poprzedzającą odegranie głównej sztuki jest otwarcie skrzyni (*kai-xiang*) z maskami. Uroczystość ta może odbyć się jedynie w dzień uznany za pomyślny. W przeniesieniu skrzyni na teren gry z wyznaczonego miejsca, w którym jest ona przechowywana przez cały rok, uczestniczą wszyscy aktorzy. Zespół ustawia się po przeciwnych stronach skrzyni, a mistrz ceremonii składa ofiary z jada i wina, znaczą skrzynię krwią koguta, wypowiada słowa modlitwy i po odemknięciu wieka układa maski na ofiarnym stole. Po otwarciu skrzyni, co jest równorzędne z uwolnieniem boskich mocy, byle kto nie może dotykać masek, a nawet przechodzić w ich pobliżu czy też z bliska przyglądać się im. Ten zakaz dotyczy zwłaszcza kobiet. Przed 1949 rokiem za naruszenie tych zakazów groziła klątwa, pobicie a nawet śmierć w nurtach rzeki. Moc religijna przypisywana maskom była niegdyś tak duża, że w okresie „rewolucji kulturalnej” ryzykowano życiem dla ich ocalenia³⁵.

Głównym elementem widowisk z Anshun są popisy militarne i akrobatyczne. Kozierzenie teatralnych, stylizowanych walk tkwią w ćwiczeniach wojskowych z dynastii Ming. Formy walki różnią się w zależności od emploi, a także wsi. Poszczególne gesty i ruchy mają swoje nazwy i rządzą się własnymi regułami. Istnieje wiele sposobów manipulowania bronią, a każdemu odpowiadają stosowne kroki. Gesty wojowników, w przeciwieństwie do pozostałych aktorów, są skonwencjonalizowane.

Do tego rodzaju widowisk o wartkiej akcji i militarnej tematyce doskonale pasuje muzyka, która pod wieloma względami przypomina *Yiyangqiang*, jedną z głównych form muzyki teatralnej w Chinach, wywodzącą się z Jiangxi. Również w *Anshun dixi* występują tak charakterystyczne dla *Yiyangqiang* instrumenty, bębny i gongi, ale sposób śpiewania zdradza silne związki z miejscową muzyką ludową.

Wnioski

Cechą teatru obrzędowego w dzisiejszych Chinach jest to, że zachował się on głównie na terenach zamieszkałych przez mniejszości etniczne, które są mocno przywiązane do dawnych tradycji i niezbyt podatne na pokusy tzw. świata cywilizowanego. Tereny te należą jednocześnie do najbardziej zacofanych ekonomicznie, odciętych od świata, ze względu na górskie położenie wiosek i brak dróg. Mimo to, a może właśnie dlatego, te wiejskie społeczności posiadają silne poczucie wspólnoty, które wyraża się w łatwości i chęci organizowania przez chłopów przedstawień teatralnych, często posiadających bo-

gata oprawę rytualną. Wartością tego teatru jest umiejętność wzmacniania poczucia wspólnoty i upiększania zdecydowanie antyestetycznej rzeczywistości, *nuoxi* jest bowiem nade wszystko manifestacją zmysłu piękna ludów, którymi poniewierano, gardzono i których wstydzono się przez długie stulecia.

Dzisiejszy teatr egzorcystyczny, pod względem liczebności obsad, bogactwa oprawy scenicznej i efektów widowiskowych nie może się równać z ceremoniami egzorcystycznymi z czasów Hanów, Tangów czy Songów. Może jednak właśnie z tego powodu ów rodzaj teatru uboższego budzi w ostatnich latach coraz większe zainteresowanie współczesnych twórców awangardowych w Chinach, którzy w nielicznych obsadach, oszczędnej dekoracji, użyciu maski i szczególnego rodzaju relacji między aktorem a widzem dostrzegają szansę odrodzenia się nowoczesnego teatru chińskiego, który w ostatnich dekadach nie zawsze przetrwał się dobrych wzorów i nader często ugiął się pod presją bezsensownej ideologii.

Widownia teatru szamańskiego w dzisiejszych Chinach nie jest duża, zazwyczaj ogranicza się do niewielkich wiejskich społeczności, dobrze odizolowanych od świata komputerów i telewizji. Chociaż nie sposób przewidzieć jak potoczą się losy *nuoxi* w nadchodzącym wieku, to jednak trzeba żywić nadzieję, że ów teatr, który tak skutecznie walczył przez wieki z rozmaitymi „demonami”, od konfucjańskiej ortodoksji aż po maoistowski fanatyzm, poradzi sobie z równie groźnymi „demonami” tego stulecia, z wszechogarniającą komercjalizacją i kultem nieograniczonego postępu technologicznego, i przetrwa jeszcze wiele generacji.

Niezależnie od dalszych jego losów *nuoxi* pozostanie dla nas symbolem potęgi ludzkiej wyobraźni, którą zamieszkują przerażające stwory i dobrzy bogowie o łagodnych obliczach. Wyobraźni, która na zmęczoną twarz chłopka nakłada fantastyczną maskę i każe mu przestoczyć się w pana diabelskich zastępów, jednym gestem zamieniającego nieszczęście w radość. To ona narzuca na jego niebieski lub zielony poszarpany uniform wielobarwną spódnicę z jedwabiu i zmienia go w groźnego generała, który panuje nad światem zła i uwalnia ludzi spod jego mocy. Teatr szamański jest zwycięstwem wyobraźni człowieka nad wszystkim, co chce mu odebrać jego wolność i poczucie piękna.

Przypisy

- ¹ Podział taki stosuje słynny badacz teatru *nuo* Qu Liuyi. Zob. Tuo Xiuming, *Nuoxi de leixing yu tezhen* (Rozprzestrzenianie się, rodzaje i cechy charakterystyczne teatru egzorcystycznego), „Xiju”, 1991, nr 3, s. 40-48.
- ² Zob. Qu Liuyi, *The Yi Human Evolution Theatre*, „The Drama Review”, 1989, nr 123, s. 104-105.
- ³ Odniesienie do zadań starożytnych szamanów, ich funkcji religijnej i politycznej zob. Joseph Needham, *Science and Civilisation in China*, Cambridge 1980, t. 2, s. 132-139, Leonid Wasiljew, *Kulty, religie i tradycje Chin*, przekład: M.J. Künstler, Warszawa 1974, s. 74-78 oraz rozdz. *Shamanism and Politics*, w: K.C. Chang, *Art, Myth and Ritual. The Path to Political Authority in Ancient China*, Cambridge, Mass. – London 1983, s. 44-53. Ostatnio ukazała się także obszerna monografia w języku chińskim, Zhang Zichen, *Zhongguo wushu* (Szamanizm chiński), Shanghai 1996.
- ⁴ Zob. Arthur Waley, *The Nine Songs. A Study of Shamanism in Ancient China*, London 1956, s. 11.
- ⁵ Zob. J.J. M de Groot, *The Religious System of China*, Leyden 1910, t. VI, s. 1195.

- ⁶ Zob. *Dziewięć pieśni*, w: *K'ü Juana pieśni z Cz'u*, przekład: J. Chmielewski, W. Jabłoński, O. Wojtasiewicz, Warszawa 1958, s. 43-44.
- ⁷ Zob. Zhang Geng, Guo Hancheng (red.), *Zhongguo xiqu tongshi* (Ogólna historia teatru chińskiego), Beijing 1984, t. 1, s. 8-9; Arthur Waley, *The Nine Songs*, s. 15.
- ⁸ Zob. Arthur Waley, *The Nine Songs*, s. 15 oraz Lin He, „*Jiuge*” *yu nanfang minzu nuowenhua de bijiao* (Porównanie *Dziewięciu pieśni* i kultury narodów Południa), „*Wenyi Yanjiu*”, 1990, nr 6, s. 119-129.
- ⁹ Ewolucję ceremoniałów egzorcystycznych przedstawia Guo Jing, *Nuo, qugui, zhuyi, choushen* (Egzorcyzmy, wypędzanie demonów, wyganianie plag, czczenie bogów), *Xianggang* 1993, s. 52-71. Zob. też Ye Mingsheng, *Zhongguo gudai nuoyi yanbian chuyi* (Kilka drobnych uwag na temat ewolucji dawnych rytuałów egzorcystycznych w Chinach), „*Xiju*”, 1989, nr 4, s. 104-113.
- ¹⁰ Zob. Qu Liuyi, *Zhongguo geminzu nuoxi de fenlei, tezheng ji qi „huohuashi” jiazhi* (Rodzaje, cechy charakterystyczne i wartość żywej „skamieliny” teatrów egzorcystycznych różnych narodów Chin), „*Xiju Yishu*”, 1997, nr 4, s. 91-101. Por. też Chen Yuehong et al., *Zhongguo nuowenhua* (Chińska kultura egzorcystyczna), Beijing 1991, s. 22-32.
- ¹¹ Zob. obszernie omówienie *danuo* w: Derk Bodde, *Festivals in Classical China. New Year and Other Annual Observances During the Han Dynasty (206 B. C. – A. D. 220)*, Princeton, N.J., 1975, s. 75-138.
- ¹² Zob. James Legge (tł.), *The Confucian Analects*, w: James Legge (tł.), *The Chinese Classics*, Hong Kong – London 1961, t. 1, s. 97.
- ¹³ Tematykę tę porusza Wu Ertao, *Guozhen youge „junnuo” ma – yu Tuo Xiuming tongzhi shangque* (Czy rzeczywistość istniała „egzorcyzmy wojskowe” – polemika z towarzyszem Tuo Xiumingiem), „*Minjian Wenxue Luntan*”, 1993, nr 1, s. 69-74.
- ¹⁴ Historia ludu Yi liczy ponad dwa i pół tysiąclecia. Jego przodkowie pochodzili z terenów dzisiejszych prowincji Shaanxi, Gansu i Qinghai. Na początku IV w. p.n.e. lud ten zaczął migrować na południe, zwłaszcza do Sichuanu i Yunnanu. W następnych stuleciach terytoria zamieszkiwane przez Yi powiększyły się. Pod koniec XIII w. Yi z południowo-wschodniej części Yunnanu osiedlili się w Weiningu. Więcej informacji na temat Yi w: *Zhongguo da baike quanshu. Minzu* (Wielka encyklopedia chińska. Narody), Beijing – Shanghai 1986, s. 500-502.
- ¹⁵ Na temat roli szamana *bimo* wśród Yi zob. Xiao Bing, *Nuo zha zhi feng. Changjiang liuyu zongjiao xiju wenhua* (W kregu rytuałów *nuo* i *zha*. Dramat religijny doliny Changjiangu), Nanning 1992, s. 189-190. Por. też Tuo Xiuming, *Lun Yizu nuoju „Cuotaiji” de yuanshi xintai* (Pierwotna forma egzorcystycznego teatru ludu Yi: „*Cuotaiji*”), „*Minjian Wenxue Luntan*”, 1988, nr 5-6, s. 54. Pojęcie *bimo* zawiera w sobie sens „nauczyciel”, ten, który posiada wiedzę, rozumie święte księgi, potrafi wróżyć, kojarzyć małżeństwa, leczyć choroby, koić duszę, zapobiegać nieszczęściom, rozsądzać spory. Religijny status protoplasty szamana ludu Yi, występującego w *Bianrenxi*, nie jest wprawdzie tak wysoki jak *bimo*, ale jego również można uważać za obdarzonego wyższą wiedzą i potrafiącego nauczać.
- ¹⁶ Z maskami używanymi w *Bianrenxi* związanych jest wiele tabu. Podczas wkładania ich nie pozwala się na obecność obcych, gdyż mogłoby to spowodzić nieszczęście. Nie wolno wówczas używać prawdziwego imienia aktora, lecz tylko nazwy roli, w obawie, że maska „zabrałaby” jego duszę. Więcej o tych maskach w: Gu Piaoguang, *Zhongguo mianju shi* (Historia maski chińskiej), Guiyang 1996, s. 397-400.
- ¹⁷ Chodzi tu o *taniec dzwoneczków (lingdangwu)*, który wywodzi swą nazwę od dzwoneczków trzymany w dłoniach przez ośmiu młodzieńców podczas taneczno-śpiewaczego popisu, którego celem było optkanie zmarłych.
- ¹⁸ Zob. opis tego rytuału w: Tuo Xiuming, *Yuanshi cuguang de Yizu nuoxi „Cuotaiji” (Bianrenxi)*, (Pierwotny teatr egzorcystyczny ludu Yi: „*Cuotaiji*” (Sztuka o przemianie w ludzi), „*Guizhou Minzu Xuebao*”, 1987, nr 4, s. 70.
- ¹⁹ Tuo Xiuming, *Qian dongbei nuoxiqun* (Nuoxi z północno-wschodniej części Guizhou), „*Minjian Wenxue Luntan*”, 1989, nr 3, s. 30-35 i Li Yunfei, *Lun Guizhou nuoxi de yanbian* (O rozwoju *nuoxi* w Guizhou), „*Guizhou Wenshi Congkan*”, 1988, nr 3, s. 153 podają też inne nazwy używane dla określenia tego rodzaju teatru: *nuotangxi* (teatr egzorcystycznego ołtarza), *jishenxi* (teatr ku czci bogów), *tiaoshenxi* (teatr tańczących bogów), *tiaoguixi* (teatr tańczących demonów), *shenxi* (teatr boski), *duangongxi* (teatr szamański).
- ²⁰ Lud Tujia pochodzi z północno-zachodnich Chin, lecz od wieków zamieszkuje południe Chin. Jest on dziedzicem starożytnego ludu Baren, posiadającego bogatą tradycję tańca i śpiewu. Do dzisiaj Tujia zachowali własny język, ale obecnie są już tak zsinizowani, że rzadko się nim posługują. Więcej o Tujia w: *Zhongguo da baike quanshu. Minzu*, s. 500-502. Odnosić do ich związków z kulturą Chin zob. Luo Shoubo, *Qian dong Tujiazu nuotangxi yu Chu wenhua guanxi zhi guanjian* (O związkach *nuotangxi* Tujia z wschodniej części Guizhou z kulturą Chu), „*Guizhou Minzu Yanjiu*”, 1987, nr 2, s. 140-144.
- ²¹ Szczegółowe informacje dotyczące genezy *nuotangxi* w: Gao Lun, *Guizhou nuoxi* (Teatr egzorcystyczny w Guizhou), Guiyang 1987, s. 7-11; zob. też Shi Haipo, Luo Yong, *Nuoxi de yuanshi ji qi zai Guizhou de chuanbo yu fazhan* (Źródła teatru egzorcystycznego oraz jego rozprzestrzenianie się i rozwój w Guizhou), w: Tuo Xiuming, Gu Piaoguang, Fan Chaolin (red.), *Nuoxi lunwen xuan* (Wybór artykułów poświęconych teatrowi egzorcystycznemu), Guiyang 1987, s. 72-85.
- ²² Zob. uwagi o sytuacji *nuotangxi* w tamtym okresie w: Liu Biqiang, *Qian dongnan nuoxi de yange yu liubu* (Ewolucja i rozprzestrzenianie się teatru egzorcystycznego w południowo-wschodniej części Guizhou), „*Guizhou Minzu Yanjiu*”, 1994, nr 4, s. 86.
- ²³ Odnosić do funkcji *zhangianshi* zob. Gao Lun, *Guizhou nuoxi*, s. 19-21; Tuo Xiuming, *Gupu de xiju, youqu de mianju* (Prosty teatr, fascynujące maski), w: Tuo Xiuming, Gu Piaoguang, Fan Chaolin (red.), *Nuoxi lunwen xuan*, s. 198-199; Lu Chaodong (red.), *Sinan nuotangxi* (Nuotangxi w Sinanie), Guiyang 1993, s. 8-10.
- ²⁴ Szkolenie szamanów opisuje Gu Piaoguang, *Shilun nuotangxi yu zongjiao zhi guanxi* (Próba zastanowienia się nad związkami *nuotangxi* z religią), „*Minzu Wenxue Yanjiu*”, 1989, nr 3, s. 54-55.
- ²⁵ Szczegółowe opisy ołtarzy *nuotangxi* w: Gu Piaoguang, *Shilun nuotangxi yu zongjiao zhi guanxi*, s. 52-54; Gu Piaoguang, *Nuotangxi yu zongjiao* (Nuotangxi i religia), „*Xiju*”, 1989, nr 2, s. 53-55.
- ²⁶ Rytuały te przedstawione są w: Lu Chaodong (red.), *Sinan nuotangxi* i Li Hualin (red.), *Dejiang nuotangxi* (Nuotangxi z Dejiangu), Guiyang 1993.
- ²⁷ Odnosić do metod wróżbiarskich, struktury znaków magicznych i zaklęć oraz ich funkcji rytualnej zob. Lu Chaodong (red.), *Sinan nuotangxi*, s. 14-18; Tuo Xiuming, *Nuoxi nuowenhua* (Teatr i kultura egzorcystyczna), Beijing 1990, s. 66-70; Li Hualin (red.), *Dejiang nuotangxi*, s. 531-551; J.J. M. de Groot, *The Religious System of China*, t. VI, s. 1025-1061.
- ²⁸ Zjawisko to opisuje Li Zihe, *Guizhou nuoxi tanpian* (Pobieżne uwagi o *nuoxi* z Guizhou), „*Guizhou Shehui Kexue*”, 1986, nr 12, s. 10-14 oraz Liu Zhixiang, *Wushu he yishu zhi zi – lun Guizhou Dejiang nuoxi* (Dziecko szamanizmu i sztuki – rzecz o teatrze egzorcystycznym powiatu Dejiang w Guizhou), w: Tuo Xiuming, Gu Piaoguang, Fan Chaolin (red.), *Nuoxi lunwen xuan*, s. 99-103.
- ²⁹ Systematyzacja i opisy masek *nuotangxi* w: Gu Piaoguang, *Zhongguo mianju shi*, s. 355-362, por. też Guo Jing, *Zhongguo mianju wenhua* (Kultura maski w Chinach), Shanghai 1992, s. 434-438. Bogaty materiał ikonograficzny w: Wang Hengfu et al., *Guizhou nuo mianju yishu* (Maski egzorcystyczne w Guizhou), Shanghai 1993 oraz Gu Piaoguang et al., *Nuoxi mianju yishu* (Maska w teatrze egzorcystycznym), Guiyang 1993.
- ³⁰ Zob. artykuły poświęcone genezie *Anshun dixi*: Fan Zengru, *Anshun dixi shiming ji qita jige wenti de tantao* (Próba zastanowienia się nad terminem *Anshun dixi* i kilkoma innymi problemami); Shen Fuxin, *Anshun dixi xingcheng he fazhan* (Powstanie i rozwój *Anshun dixi*); Gao Lun, *Dixi yuanliu, dixipu* (Źródła i teksty *dixi*); w: Shen Fuxin (red.), *Anshun dixi lunwen ji* (Zbiór artykułów na temat *Anshun dixi*), Guiyang 1990, s. 1-7, 8-23, 42-62.
- ³¹ Dane za: Gu Piaoguang, *Anshun dixi zongheng tan* (*Anshun dixi* w przekroju), w: Shen Fuxin (red.), *Anshun dixi lunwen ji*, s. 125-127.
- ³² Zob. uwagi o repertuarze i tematyce sztuk w: Shen Fuxin, *Anshun dixi*, Guiyang 1989, s. 2-4 oraz Gao Lun, *Dixi yuanliu, dixipu*, s. 33-57.
- ³³ Zob. Shen Fuxin, *Anshun dixi*, s. 14-15.
- ³⁴ Więcej o strojach w: Gu Piaoguang, *Anshun dixi zongheng tan*, s. 133-134; Shen Fuxin, *Anshun dixi*, s. 2.

³⁵ Więcej o maskach w: Gu Piaoguang, *Zhongguo mianju shi*, s. 388-392, bogata ikonografia w: Wang Hengfu et al., *Guizhou nuo mianju yishu*, zwłaszcza il. 180-226, s. 121-146.