

MAŁGORZATA WIELGOSZ

Uniwersytet im. Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

## Bunraku, opera pekińska czy teatr cieni w polskim wydaniu. O adaptacjach dalekowschodnich gatunków teatralnych

Najpopularniejszymi orientalnymi gatunkami teatralnymi spośród tych, które reżyserzy, inspirowani się sztuką dalekowschodnią, przenoszą na grunt polski, jest bunraku, opera pekińska i teatr cieni. Dlaczego twórcy sięgają akurat po nie? Są bowiem często efektowne wizualnie, podobnie jak powtarzające się w wielu spektaklach symbole. Polscy reżyserzy wielokrotnie wykorzystują proste i konwencjonalne odnośniki dalekowschodnie, uznając kulturę tę za zbyt hermetyczną, by poprzez wnikliwsze studia bardziej gmatwać w głowach zachodnim odbiorcom. Najczęściej w przedstawieniach inspirowanych kulturą chińską występuje smok i wachlarz, sygnujący skojarzenia zarówno z Państwem Środka, jak i wyspiarską Japonią. Rozważania na temat funkcjonowania symboli podejmuje Grzegorz Józefczuk, pisząc:

Adaptacja twórczości literackiej, zrodzonej w radykalnie odmiennym kręgu cywilizacyjnym, rodzi znane, zasadnicze pytanie: czy i jak można zrozumieć wielowarstwową strukturę symboli i znaków innej kultury? W Chinach biel jest kolorem żaloby, w Meksyku wskazuje na zło, a w Europie – czytana jest jako znak czystości, uczciwości i pokoju. A co ze smokiem? Jeżeli w Europie św. Jerzy zabija smoka, to znaczy, że to jakiś niebezpieczny szatan. Lecz w Chinach smok uosabia władzę, doskonałość, rodzaj opiekuńczości<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> G. Józefczuk, *Magia chińskiego teatru*, „Gazeta Wyborcza Lublin” 2006, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/47571.html> [dostęp: 25.09.2006].

Nie do końca jest prawdą to, że w Chinach kolor biały stanowi barwę żałoby. Uściślając, „używane w tym kontekście słowo *su* oznacza niebielone płótno. W rzeczywistości stroje żałobne są w kolorze płótna na worki, a więc brązowożółte”<sup>2</sup>. Zostają zatem uszyte z niefarbowanego, grubego, zazwyczaj brązowego płótna. Często jednak określa się je jako białe. Czysta biel – *qingbai* oznacza, jak w polskim kręgu kulturowym, dziewictwo.

Za sprawą spojrzenia na sztukę Dalekiego Wschodu oczyma Europejczyka i przenoszenia na polski grunt pewnych jej komponentów powstaje całkowicie nowa jakość. Reżyserzy sięgają po elementy zaczerpnięte z teatrów tego obszaru, lecz czynią to często z dystansem. Odchodzą od właściwej sobie tradycji, ale nie są w stanie do końca pozbyć się charakterystycznego wglądu w rzeczywistość, z której wyrosli. W oryginalnym japońskim teatrze *jōruri* (*bunraku*), zainicjowanym w XVI wieku, działania prowadzone są w trzech planach: przez kantora (*narratora*), *shamisenistę* (*muzyka*), *lalkarza*, przy tym każda lalka animowana jest przez trzech aktorów w niezwykle precyzyjny sposób. Dokonuje tego bowiem: *omo-zukai* – główny animator poruszający głową i prawą ręką lalki, *hidari-zukai* – poruszający lewą ręką lalki i odpowiedzialny za wykorzystanie rekwizytów oraz *ashi-zukai* – animujący nogi lalki lub imitujący ich istnienie u lalek kobiecych, nieposiadających sztucznych nóg. Z imitacją tej formy scenicznej, przeszczepionej w sposób twórczy na grunt europejski, mamy do czynienia w *Słowiku*<sup>3</sup> w reżyserii Karel Brožka. Akcja sztuki rozgrywa się jednakże w Chinach, a nie w Japonii, jak sugerowałaby wykorzystywana technika teatralna. Jak ocenia Dorota Mrówka, twórcy, dokonując adaptacji gatunku,

uczynili to zaś w sposób mądry, z odpowiednim dystansem, umiejętnie czerpiąc z konwencji, ale nie naśludując jej niewolniczo. I dzięki temu powstało bardzo interesujące i oryginalne przedstawienie. (...) Nastroju dopełniają tradycyjna chińska muzyka, lampiony i piękne kimona narratorów opowieści<sup>4</sup>.

Akcja spektaklu przebiega w dwóch równoległych planach – lalkowym i aktorskim, a niektóre zdarzenia rozgrywają się także w konwencji teatru

---

<sup>2</sup> W. Eberhard, *Symbole chińskie. Słownik. Obrazkowy język Chińczyków*, przeł. R. Darda, Wyd. Universitas, Kraków 2006, s. 26.

<sup>3</sup> *Słowik*, reż. Karel Brožek, Śląski Teatr Lalki i Aktora „Ateneum” w Katowicach 2002.

<sup>4</sup> D. Mrówka, *Premiera w...*, „Gazeta w Katowicach” 2002, [http://www.teatry.art.pl!/recenzje/slowik\\_bro/premieraw.htm](http://www.teatry.art.pl!/recenzje/slowik_bro/premieraw.htm) [dostęp: 29.03.2002].

cieni. Jeśli chodzi o postaci żywego planu, reżyser wprowadził również kobiecą postać śmierci w masce, która nadaje jej demonicznego wyglądu. Narrator zajmuje miejsce po prawej stronie sceny, a muzyk po lewej. Lalki stanowią tu zindywidualizowane typy osobowościowe. Ważną rolę odgrywają ich najdrobniejsze gesty, sposób poruszania się. Animujący lalki aktorzy występują w czarnych strojach, ich twarze skrywają kaptury, a dłonie – rękawiczki. Narrator (Mirosław Kotowicz) siedzi na podłodze przed niskim pulpitem tyłem do przedstawianych wydarzeń i oprócz opowiadania historii używa głosu kilku postaciom, w tym również kobiecej. Obok niego niezwykle ważną funkcję spełnia akompaniator, który ma do dyspozycji gong i kołatki. Zgodnie z założeniami bunraku występuje tu narrator, muzyk i lalkarze, choć w nieco zmodyfikowanych formach. Spojrzenie na sztukę Dalekiego Wschodu oczami Europejczyka wnosi zatem *novum*. Spektakl *Słowik* w reżyserii Karela Brožka niewątpliwie posiada formę inspirowaną tradycyjnym japońskim teatrem lalek bunraku. Reżyser wykorzystuje w twórczy sposób tę konwencję, eksperymentuje z nią, przedstawia za jej pomocą chińskie realia. Podobna sytuacja występuje w *Słowiku*<sup>5</sup> w reżyserii Mariana Oldziejewskiego i wykonaniu Teatru „Conieco” z Białegostoku, ale również w *Słowiku*<sup>6</sup> w reżyserii Alexieja Leliawskiego, w którym znalazły zastosowanie lalki bunraku o specyficznej technice prowadzenia zaprojektowane przez Tatsianę Nersisian. W przedstawieniu Teatru „Conieco” lalki biorące udział w spektaklu wzorowane są na bunraku, mimo że akcja rozgrywa się w Chinach, jak w przypadku pozostałych przytoczonych realizacji. W inscenizacji w reżyserii Mariana Oldziejewskiego lalki mają na podobnej zasadzie, jak w omawianym japońskim teatrze, animowane ręce. Jednakże widoczne są również różnice. W Japonii każdą z lalek kieruje trzech aktorów, nie jeden jak w tym przypadku. Poza tym te japońskie są niezwykle skomplikowane, potrafią na przykład marszczyć brwi, tu są znacznie prościej skonstruowane i przez to łatwiejsze w obsłudze. Każda z wykorzystanych w spektaklu lalek umieszczona została na kijku jak typowa kukielka (tzw. lalka polska), posiadając jedynie ruchomą głowę i ręce. To wystarczy, by animatorzy nadawali im ciekawą gestykulację, na przykład zachwycając się śpiewem słowika, ze zdumienia lalki zatykają sobie usta. Słowik pojawia się zaś w tajemniczej aurze jako cień podświetlony w lampionie, który wisi na drążku. Jako postać tytułowa i centralna w przedstawieniu Karela Brožka

---

<sup>5</sup> *Słowik*, reż. Marian Oldziejewski, Teatr Lalki i Pantomimy „Conieco” w Białymstoku 2001.

<sup>6</sup> *Słowik*, reż. Alexiej Leliawski, Opolski Teatr Lalki i Aktora im. A. Smolki 2005.

występuje jednak nie tylko jako cień, ale również lalka i aktor żywego planu grający na flecie. Spektrum zastosowanych technik teatralnych w inscenizacji Brożka jest zatem dość duże. *Słowik* Teatru „Conieco”, choć nie łączy ich w sobie aż tyle, co katowicka realizacja, pełni również doniosłą funkcję edukacyjną. Aktorzy w białostockim przedstawieniu uczą witać się i żegnać po chińsku. Scenografia wymaga tu z kolei użycia wyobraźni. W czasie poszukiwań słowika, w tej samej bajce przedstawianej w Teatrze „Guliwer”<sup>7</sup>, wachlarze pełnią funkcję drzew w lesie, ale także w dalszej części spektaklu, symetrycznie ułożone, imitują kruźganki z kwiatami. Wachlarz to, podobnie jak smok, symbol niezmiernie prosty i konwencjonalny. Dlatego tak często wykorzystują go w spektaklach na zasadzie prostego skojarzenia polscy twórcy. W *Córce Króla Smoka*<sup>8</sup> w reżyserii Ireny Dragan w Teatrze „Kubuś” w Kielcach aktorzy pojawiają się z wielkimi biało-czarnymi, wzorzystymi wachlarzami. W określonym momencie spektaklu tworzą z nich scenografię, zawieszając na stojących drążkach. Wachlarz służy więc nie tylko jako rekwizyt, ale – odpowiednio większych rozmiarów często w spektaklach przedstawiających dalekowschodnie realia – wykorzystuje się go do budowania scenografii, nie tylko nasuwając skojarzenia z krajem dalekowschodnim, ale również imitując określone przestrzenie. W *Tygrys tańczy dla Szu-Hin*<sup>9</sup> w reżyserii Konrada Szachnowskiego aktorzy ucharakteryzowani na Chińczyków, ale w czarnych, jednolitych strojach, kolorem odpowiadającym bunraku, w ciągu całego spektaklu tworzą scenografię i operują wachlarzami.

*Słowik* Teatru „Conieco” stanowi kolejny przykład mieszania konwencji charakterystycznych dla różnych państw dalekowschodnich. Jego akcja rozgrywa się w Chinach, stąd makijaż na twarzach lalek charakterystyczny dla ról teatralnych tego rejonu, ale ich konstrukcja wzorowana jest na japońskich bunraku. Ta sama uwaga dotyczy *Córki Króla Smoków*<sup>10</sup> w reżyserii Włodzimierza Felenczaka, który wykorzystuje lalki na wzór bunrakowskich, a akcję, zgodnie z literackim pierwowzorem, umieszcza w Państwie Środka.

Jeszcze dalej idzie w poszukiwaniach Waldemar Wolański w spektaklu *Don Kichot*<sup>11</sup> w łódzkim Teatrze „Arlekin”, konstruując zbroję głównego bohatera

---

<sup>7</sup> *Słowik*, reż. Ewelina Pietrowiak, Teatr Lalek „Guliwer” w Warszawie 2008.

<sup>8</sup> *Córka Króla Smoka*, reż. Irena Dragan, Teatr Lalki i Aktora „Kubuś” w Kielcach 2009.

<sup>9</sup> *Tygrys tańczy dla Szu-Hin*, reż. Konrad Szachnowski, Miejski Teatr „Miniatura” w Gdańsku 2009.

<sup>10</sup> *Córka Króla Smoków*, reż. Włodzimierz Felenczak, Teatr im. H. Ch. Andersena w Lublinie 2006.

<sup>11</sup> *Don Kichot*, reż. Waldemar Wolański, Teatr Lalek „Arlekin” w Łodzi 2001.

z połączonych śrubami siatek, prętów i obręczy. Podczas grania rycerza nieistniejącego w jej środku pozostaje pustka, przeświecająca przez wymienione elementy. Don Kichot, rozmiarów naturalnego wzrostu człowieka, animowany jest przy tym z niezwykłą maestrią na wzór lalek bunraku przez trzech jednakowo ubranych lalkarzy. Ten japoński akcent pojawia się obok elementów flamenco, gdyż akcja rozgrywa się w Hiszpanii. Związek z kulturą dalekowschodnią dotyczy jednak tylko typu animacji, bo autentyczne lalki bunraku mają wielkość około 120 centymetrów i wyglądają zupełnie inaczej. W *Pasterce i kominiarczyku*<sup>12</sup> w reżyserii Daniela Arbaczewskiego sposób prowadzenia mniejszych figur korpusowych, w których wnętrzu znajduje się aktor, np. pasterki (Mirella Rogoza-Biel) i kominiarczyka (Konrad Biel), podobny jest do manewrowania lalkami bunraku. Jeśli jednak chodzi o ich formę, mają niewiele cech zaczerpniętych z japońskiego teatru. Nie tylko wyróżniają je europejskie rysy, ale również nietypowa dla bunraku wielkość i to, że aktorom widać nogi będące częścią postaci, nie zostają one skryte pod czarnym strojem animatora. O tym, że niekiedy europejscy twórcy kreują przedstawienia inspirowane sztuką Dalekiego Wschodu, mieszając konwencje charakterystyczne dla różnych państw tego rejonu i nie rozgraniczając ich, świadczy również spektakl *Słowik*<sup>13</sup> w reżyserii Emilii Betlejewskiej zagrany w toruńskim Teatrze Lalek „Zaczarowany Świat”. Mirosława Kruczkiewicz podkreśla:

Aktorzy witają się z milusińskimi chińskim „dzień dobry”. Jeden z występujących jeszcze przed rozpoczęciem przedstawienia ćwiczy na scenie układy tradycyjnej gimnastyki tai-chi. Dzwoneczek, którego dźwięk zwykle rozpoczyna spektakle, zastąpiły tym razem chińskie dzwonki, odliczanie do trzech także odbywa się po chińsku. Dekoracje, wykonane przez uczniów IX LO nawiązują do malarstwa na jedwabiu, stylizowane są oczywiście także lalki, gesty i nawet sposób poruszania się aktorów (choć postać cesarza grana jest tak, że przywodzi na myśl raczej japońskie filmy o samurajach, a to jednak inna kultura)<sup>14</sup>.

Mimo wielu elementów charakterystycznych dla kultury Chin, nawiązujących do miejsca akcji, pojawia się centralna postać stylizowana na samuraja

---

<sup>12</sup> *Pasterka i kominiarczyk*, reż. Daniel Arbaczewski, Teatr im. H. Ch. Andersena w Lublinie 2010.

<sup>13</sup> *Słowik*, reż. Emilia Betlejewska, Teatr Lalek „Zaczarowany Świat” w Toruniu 2000.

<sup>14</sup> M. Kruczkiewicz, *Podróż z ziarenkiem ryżu*, „Nowości” 2000, <http://www.teatrzaszaczarowanyswiat.pl/teatr/index.php/Recenzje-ze-spektakli/Podroz-z-ziarenkiem-ryzu.html> [dostęp: 02.08.2011].

i ten element rozbija całą nadbudowaną, jednorodną strukturę. Akcja rozgrywa się w baśniowej aurze, zostawiając margines do dowolnych działań, połączeń, skojarzeń, zatem takie zabiegi w fantastycznej konwencji są dozwolone.

Zgodność miejsca akcji z wykorzystywaną japońską konwencją bunraku zachował Waldemar Wolański, wystawiając *Wyspę demonów*<sup>15</sup> własnego autorstwa. Nie sięgnął po japoński tekst, by stworzyć tego typu spektakl. Tradycyjny teatr bunraku ma określoną liczbę sztuk powstałych kilka wieków temu. Te przedstawienia mogą polskiego odbiorcę nieco dziwić, gdyż w Japonii często łączy się ze sobą fragmenty zaczerpnięte z kilku słynnych utworów, niekoniecznie powiązanych ze sobą. Widzowie dobrze o tym wiedzą, gdyż znają niemal na pamięć powtarzające się opowieści i gesty aktorów, a mimo to oglądają je z żywym zainteresowaniem. Nie chodzi tu bowiem o przedstawienie akcji, a o doznania estetyczne. *Wyspa demonów* nie jest kopią omawianego typu teatru, gdyż taki mógłby powstać właściwie tylko w Japonii, gdzie znajdują się niedościgli dla Europejczyków mistrzowie. Dzięki eksperymentom europejskich reżyserów te dalekowschodnie formy zachowują jednak żywotność, jakkolwiek w przekształconej formie. Wolański napisał fabułę całkowicie nową, choć końcowe zaklęcia Musume wzywającej smoka są, jak deklaruje autor, autentycznym starojapońskim tekstem instruującym lalkarzy bunraku, jak ruszać lalką, aby osiągnąć mistrzostwo animacji. Poza tym reżyser i autor scenariusza *Wyspy demonów* znacznie rozbudował tradycyjny teatr. Wykorzystał lalki bunraku prowadzone przez trzech „zamaskowanych” animatorów w czarnych strojach, ale oprócz tego wprowadził jeszcze na przykład aktorów w maskach. Wykonawcy tańczą w sposób przypominający polskie elementy, m.in. poloneza. Różnicę da się zauważyć również w tym, że w oryginalnym teatrze tekst wygłasza specjalnie do tego powołany aktor, z kolei w *Wyspie demonów* pada on z ust artystów animujących lalki. Nie jest to pierwsza realizacja Wolańskiego inspirowana sztuką Dalekiego Wschodu, gdyż wcześniej wyreżyserował *Śmieję się, śmieję mała Osbin*<sup>16</sup> z lalkami wzorowanymi na japońskim bunraku, kukłami zmechanizowanymi, ale także z wykorzystaniem masek. Autorem tego z kolei scenariusza jest Zbigniew Wojciechowski, a więc również nie jest to oryginalny japoński tekst. Dzięki tej sztuce Teatr „Arlekin” został zaproszony do Japonii jako honorowy gość zagraniczny jubileuszowego narodowego festiwalu teatrów bunraku, który odbył się w 2000 r. W związku z tym, że przed-

---

<sup>15</sup> *Wyspa demonów*, reż. Waldemar Wolański, Teatr Lalek „Arlekin” w Łodzi 2000.

<sup>16</sup> *Śmieję się, śmieję mała Osbin*, reż. Waldemar Wolański, Teatr Lalek „Arlekin” w Łodzi 1990.

stawienie *Śmieć się, śmieć mała Oshin* przestało już być grane, pozostały jedynie lalki i spektakl Teatru Telewizji, Wolański napisał scenariusz *Wyspy demonów*, w którym mógł wykorzystać gotowe, wystylizowane na bunrakowskie lalki. Autor chce pozostawić dowolność w wyborze estetyki teatralnej przyszłym realizatorom, nie zmusza ich do wystawienia sztuki na podstawie jego scenariusza w konwencji jōruri, jednakże np. Genta (dzielny młodzieniec o chwiejnym charakterze), Musume (młoda dziewczyna o silnym charakterze), Shunkan (mądry starzec) to prawdziwe nazwy typów lalek bunraku odpowiadające granym przez nie charakterom, jedynie imię Tsunami (kobieta demon) pochodzi od niszczycielskiej fali, gdyż prawdziwa nazwa Gabu nie wydawała się Wolańskiemu wystarczająco magiczna.

Spektakl *Asagao*<sup>17</sup> w reżyserii Andrzeja Józwickiego również został wystawiony w konwencji japońskiego teatru bunraku. Tym razem reżyser zachowuje zgodność stylu teatralnego o proweniencji japońskiej z miejscem akcji. Józwicki zaczerpnął, a następnie przetransponował dalekowschodnią technikę teatralną, która służy tu do przedstawiania realiów Kraju Kwitnącej Wiśni. Występują w tym spektaklu lalki o wysokości 2/3 dorosłego człowieka, czyli takich rozmiarów jak w oryginalnym bunraku. Każda animowana jest przez trzech aktorów w czarnych strojach, z zakrytymi twarzami. Lalki zostały odtworzone z niezwykłą precyzją na wzór bunrakowskich. Z ich wyglądu można odczytywać cechy charakteru postaci. Reżyser wprowadził nawet postać kantora, który przy kadzidle i dźwiękach starych japońskich pieśni snuje opowieść o wielkiej nieszczęśliwej miłości niewidomej dziewczyny Asagao do Komazawy. Scenariusz według sztuki Yamady Kakashiego posiada zresztą podtytuł *Japoński sen o wielkiej miłości*. Oś fabularna opiera się na tym, że japońska dziewczyna Asagao oślepla ze smutku, gdy porzucił ją ukochany rycerz Komazawa. Stworzona do przedstawienia scenografia stanowi wnętrze starej, japońskiej chaty. W Kraju Kwitnącej Wiśni, zgodnie z kategorią estetyczną *sabi*, przedmioty stare uznaje się za niezwykle i osobliwie piękne. Tutaj widoczne staje się, że aprobowane cechy estetyczne są inne na Dalekim Wschodzie niż w Europie. Podobna sytuacja, w której chodzi o ukazanie warstwy wizualnej, ma miejsce w *Córce Króla Smoka* w reżyserii Ireny Dragan, choć tym razem źródłem inspiracji jest kultura chińska, bliższa nam pod względem aprobowanej estetyki. Spektakl został zrealizowany w planie aktorskim, lalkowym i teatrze cieni (charakterystycznej dla teatru chińskiego jednej z najstarszych jego form, pochodzącej z X wieku). Kostiumy,

---

<sup>17</sup> *Asagao*, reż. Andrzej Józwicki, Miejski Teatr „Miniatura” w Gdańsku 2001.

charakteryzacja nawiązują tu do opery pekińskiej. Lalki występują w bogato zdobionych strojach Państwa Środka. Bardzo ułatwiają twórcom pracę, oczywiście nie pomniejszając uznania dla wysiłku, który aktor musi włożyć, by lalkę ożywić. Artysta animuje postać rodem z opery pekińskiej – w bogatym stroju, nacechowanym symboliką makijażu, jaki wykonawcy roli robi się przez kilka godzin. Wykorzystanie lalek to oszczędność na pracy kostiumologa i wizażysty. Aktor do każdego spektaklu musiałby zostać poddany pracochłonnej charakteryzacji. Z pomysłu tego skorzystała właśnie Irena Dragan, wprowadzając lalki do *Córki Króla Smoka*. W przedstawieniu doszło do syntezy elementów zaczerpniętych z tradycyjnej sztuki chińskiej z nowoczesnością za sprawą wprowadzonych projekcji multimedialnych. Europejscy twórcy często łączą motywy kultury orientalnej ze współczesnymi technikami teatralnymi. Ilość dalekowschodnich elementów w spektaklu Ireny Dragan może jednak oszołamiać widza, który je podziwia zamiast skoncentrować się na fabule. Agnieszka Kozłowska-Piasta zarzuca reżyserce wręcz przeladowanie wizualnymi chińskimi elementami<sup>18</sup>. Występuje tu bowiem stylizowana na dalekowschodnią muzyka, stroje, teatr cieni, lalki wielkości dorosłego człowieka stworzone na wzór aktorów występujących w operze pekińskiej. Kozłowska-Piasta zadaje żartobliwe pytanie „A gdzie sajgonki?” Wymienia:

Jest olbrzymi smok, chińskie wachlarze, lampiony, parasolki, ozdoby i naczynia, a nawet chińska tradycyjna muzyka. Narratorka grana przez Ewę Lubacz przybiera pozy znane z lakowych waz, parawanów i obrazów. Jakby tego było mało, pojawia się ubrany w kimono karateka prezentujący pokaz wschodnich sztuk walki, a aktorzy tańczą z mieczem, potem z szarfami.

Pełen bardzo różnorodnych chińskich motywów spektakl mocno wykorzystuje współczesne multimedia: na parawanach pojawiają się pływające ryby czy motywy powielone z chińskich wachlarzy<sup>19</sup>.

Zdaniem Kozłowskiej-Piasty kolejne chińskie motywy niewiele wnoszą do akcji<sup>20</sup>. Innego zdania jest Ryszard Koziej, który uważa, że udało się wszystkim te elementy świetnie skomponować w jednym spektaklu:

---

<sup>18</sup> A. Kozłowska-Piasta, *A gdzie sajgonki?*, [www.e-teatr.pl/pl/84691.html](http://www.e-teatr.pl/pl/84691.html) [dostęp: 17.12.2009].

<sup>19</sup> Tamże.

<sup>20</sup> Tamże.



Pomysły scenograficzne Urszuli Kubicz-Fik – same lalki i kostiumy mocno osadzone w chińskiej symbolice – sprawiają, że szalony wręcz pomysł Ireny Dragan, by to wszystko zmieścić w jednym spektaklu udał się znakomicie. I jeszcze jedno bardzo chińskie w tym spektaklu – precyzja aktorskich gestów i ruchów, jednym słowem, właśnie dzięki tym wszystkim elementom spektakl jest uroczy. To znaczy potrafi zauroczyć, zaczarować i rzeczywiście przenieść widza w chińską tradycję, chińską kulturę, choć przecież wiemy, że nie jest ona jedna i nie jest jednorodna<sup>21</sup>.

Między innymi *Córka Króla Smoka* świadczy o tym, że polscy twórcy konstruują inspirowane dalekowschodnią sztuką przedstawienia z przepychem. Łączą jak najwięcej odległych kulturowo elementów i konwencji w jednej inscenizacji. Transkulturowe spektakle, będące wynikiem tych asocjacji, przeznaczone są zarówno dla odbiorców Wschodu, jak i Zachodu. Dlatego przedstawienie *Córka Króla Smoka* w reżyserii Ireny Dragan, w wykonaniu kieleckiego Teatru Lalki i Aktora „Kubuś” doceniane jest w Polsce i za granicą. Twórcy zdobyli Nagrodę Specjalną Jury i Nagrodę za scenografię na II Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Lalek „Złota Magnolia” w Szanghaju. Komisja doceniła wykonanie dużych, barwnych, animowanych przez aktorów lalek, sześciometrowego, czerwonego smoka, dekoracji, kostiumów. Chińską publiczność i jurorów zachwyciło polskie spojrzenie na dalekowschodnią kulturę, wykorzystanie różnych technik przetransponowanych z ich dziedzictwa: chi gong, teatru cienia, tańca z mieczem, z szarfami, sceny karate, jakim towarzyszą nieartykułowane dźwięki, okrzyki. Doniosłą rolę tych elementów w kreowaniu świata przedstawionego podkreśla większość recenzentów inscenizacji. Spektakl ten, dzięki wykorzystanym lalkom, stanowi połączenie teatru zachodniego z elementami opery pekińskiej (powstałej na przełomie XVIII i XIX w.), które pozwala na nawiązanie do koncepcji tradycyjnego teatru chińskiego. Nie chodzi jednak o przejmowanie konkretnych pomysłów i technik rodem z tego typu sztuk, lecz raczej ogólnej ich idei, dotyczącej na przykład tego, że kolor twarzy danej postaci oznacza charakter. Więż z tradycyjnym teatrem chińskim wzmaga dodatkowo asocjacja pierwiastków tragicznych i komicznych, wprowadzenie elementów akrobacji, tańca, a nawet efektów magicznych. Za sprawą tańca z mieczem, szarfami, czerwoną wstążką na patyku, ekwilibrystyki na drażku warunek ten jest spełniony. Występują one w uproszczonej formie i są w dużej mierze uda-

---

<sup>21</sup> R. Koziej, *Cale Chiny w kieleckim teatrze*, Radio Kielce SA 2009, [www.dziennikteatralny.pl/artykuly/cale-chiny-w-kieleckim-teatrze.html](http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/cale-chiny-w-kieleckim-teatrze.html) [dostęp: 19.10.2009].

wane. Akrobacje na tyczce, szpagaty, siadanie na drążku wykonuje bowiem animowana przez dwóch aktorów lalka, a nie człowiek, jak w autentycznej operze pekińskiej. W *Wyspie demonów* w konwencji bunrakovskiej sytuacja jest podobna, lalka trzeciego samuraja (Mąż III) stawiająca zbrojny opór Tsunami wykonuje przewroty i gwiazdy, jego poprzednik (Mąż II) posługuje się karate. Wprowadzenie lalek pozwala oszczędzić nie tylko na pracy i czasochłonnej charakteryzacji, ale i zwalnia aktora z obowiązku wykonywania czynności akrobatycznych. W *Córce Króla Smoka* aktorzy żywego planu występują w jednolitych, szarych dwuczęściowych strojach chińskich. Na początku spektaklu wykonują oni ćwiczenia oddechowe, posiłkując się rękami. Reżyserka ukazuje tutaj zachowanie charakterystyczne dla ludności Państwa Środka. Pozwala to na sprecyzowanie poprzez behawiorystykę, w jakiej części świata rozgrywa się akcja. Pełniąca rolę narratora aktorka (Ewa Lubacz) – oczy mocno podkreślone kredką i wystylizowane na chińskie rysy oraz pokrywające powieki różowe cienie – wygląda podobnie do artystek w operze pekińskiej, choć jej makijaż jest znacznie mniej skomplikowany od tego w oryginalnym widowisku. Przebiera się ona na oczach widzów w niebieski płaszcz i czepek z imitacjami kamieni szlachetnych (polscy reżyserzy dbają o stronę wizualną kostiumów). Dodatkowo, jak w wielu spektaklach inspirowanych teatrem dalekowschodnim, nie zabrakło tu twórczego wykorzystania cienia. Scenografię tworzy bowiem ekran – w postaci okrągłego, płóciennego okienka z obwolutą – przeznaczony do prezentowania teatru cieni. Wyświetlane elementy są niezwykle efektowne, np. ptak, który lecąc, rusza skrzydłami. Wykorzystane lalki cieniowe posiadają ręce zginające się w łokciach i ramionach. Do baśni tej, którą spisał Li Chao-Wei, odwołuje się również Włodzimierz Felenczak, przedstawiając Chiny jako fantazyjne zaświaty. Reżyser stworzył *Córkę Króla Smoków* w tej konwencji. Zadebiutował w 1972 roku opowieścią również sięgającą do tradycji Państwa Środka *Tygrys tańczy dla Szu-Hin*<sup>22</sup> Anny Świrszczyńskiej. *Córkę Króla Smoków* chciał przedstawić, jak Dragan, w konwencji małej opery chińskiej. Sięgnął po ten utwór powstały między VII a IX wiekiem, spisany za czasów dynastii Tang, zadając sobie pytania o sens życia, Boga. Odpowiedzi szukał właśnie w mitach i legendach cywilizacji innych niż europejska. Obok artystycznych działań reżyser zrecznie wplótł w fabułę wykład o konfucjanizmie i legendę o tym, w jaki sposób według chińskich mędrców powstał świat. Jednakże główną osią starej chińskiej baśni jest opowieść o miłości istot

---

<sup>22</sup> *Tygrys tańczy dla Szu-Hin*, reż. Włodzimierz Felenczak, Teatr Starej Pani w Pradze 1972.

z dwóch zupełnie różnych światów: nadprzyrodzonego – dziewczyny, niebiańskiego, nieśmiertelnego Wonnego Obłoku (Ilona Zgiet) i ziemskiego – młodzieńca o imieniu Liu (Jacek Dragan). Felenczak prezentuje, podobnie jak Dragan, wiele elementów z kultury Państwa Środka. Tłumaczy:

Aktorzy muszą śpiewać, tańczyć, bo w Chinach teatr zaczyna się od emocji. Na naszej scenie mamy teatr cieni, a także żywy plan aktorski i lalki. (...) To była trudna praca, bo muzyka chińska jest dość jednostajna, a nie chcieliśmy wersji popowej<sup>23</sup>.

Instrumenty wykorzystane do stworzenia warstwy dźwiękowej spektaklu to gongi i chińskie skrzypce. Stylizowaną na charakterystyczną dla Państwa Środka muzykę gra na żywo Jahiar Azim Irani. Błękitne rękawy kostiumów imitujące fale powiększają ramiona i podkreślają wykonywane gesty. Oddają one realia podwodnego państwa Króla Smoków. Grzegorz Józefczuk wylicza:

Spektakl wykorzystuje wszelkie dostępne środki tradycyjnego teatru chińskiego, są oczywiście lampiony, wodne rękawy i smok, czyli symbol Pana Dawnych Chin, symbol potęgi, również świętości<sup>24</sup>.

Z kolei Andrzej Molik uszczegóławia:

Mamy zatem obrazy jak w operze pekińskiej, gdzie bohater wykonuje płynne, taneczne gesty, a jego partnerka śpiewa. I mamy lalki zbliżone do stylu bunraku, które są *alter ego* bohaterów, a każdą animują nawet trzy osoby. (...) Kolejną efektowną warstwą spektaklu jest tak ukochany przez Felenczaka teatr cieni. Jest też pyszna sekwencja z zastosowaniem techniki „pijane ciało”, gdy grany przez Marka Grabowskiego brat króla smoków nadużył wina. Wydarzenia są akcentowane chińskim gongiem<sup>25</sup>.

Zachwyty nad sztuką Państwa Środka jest też widoczny w *Pani Wdzięczny Strumyk*<sup>26</sup> w reżyserii Włodzimierza Nurkowskiego, spektaklu z orientalną

---

<sup>23</sup> *Mała opera chińska*, wywiad A. Molika z W. Felenczakiem, „Kurier Lubelski” 2006, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/51356.html> [dostęp: 22.09.2006].

<sup>24</sup> G. Józefczuk, *Córka Króla Smoków uczy ludzi tańczyć*, „Gazeta Wyborcza Lublin. Co jest grane” 2006, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/51358.html> [dostęp: 22.09.2006].

<sup>25</sup> A. Molik, *Smok i panna*, „Kurier Lubelski” 2006, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/47573.html> [dostęp: 25.09.2006].

<sup>26</sup> *Pani Wdzięczny Strumyk*, reż. Włodzimierz Nurkowski, Teatr Lalki, Maski i Aktora „Groteska” w Krakowie 2002.

muzyką, maskami, kostiumami. Do chińskiej tradycji odwołuje się też choreografia opracowana przez Tomasza Gołębiowskiego. Wykorzystane kostiumy stanowią połączenie elementów charakterystycznych dla Państwa Środka i europejskich, spektakl stanowi więc wariację na tematy orientalne. Zamiast skomplikowanego makijażu jak w operze pekińskiej, przerysowane, orientalne rysy nadają aktorom efektowne półmaski połączone z nakryciami głowy (perukami czy bojowymi w rodzaju specyficznych hełmów). Gdy akcja toczy się na cesarskim dworze, ruchy postaci stają się dystyngowane, nieco sztuczne, głównym sposobem rozrywki w tym miejscu jest pisanie i deklamowanie poematów, zabawianie się piosenkami, rozwiązywanie zagadek. Na prostą scenografię w spektaklu składa się gałąź z białymi kwiatami i skała, wykreowanie przestrzeni wymaga od widza zatem użycia wyobraźni.

Ciekawie zbudowany jest również świat przedstawiony w *Tygrys tańczy dla Szu-Hin*, spektaklu w reżyserii Konrada Szachnowskiego, granym w Miejskim Teatrze „Miniatura” w Gdańsku. Dźwięk gongu rozpoczyna tu wędrówkę po baśniowych zaświatach. Szu-Hin (Wioleta Karpowicz), córka ubogiej wieśniaczki z Chin, odbywa podróż po egzotycznej krainie smoków, mandarynów, białych tygrysów, świętych żółwi, małp z bambusowego gaju. Wysiłek ten podejmuje dla chorego braciszka (Jakub Ehrlich), gdyż tylko sprowadzając do chaty te zadziwiające postacie, może namówić go do zjedzenia lekarstwa – zupy z gniazd jaskółczych. Jerzy Stachurski, komponując muzykę do spektaklu, poprzeplatał i wymieszał motywy chińskie z gospel, rapem i reggae. Na potrzeby spektaklu stworzył również rockową balladę *Kołysanka bambusowego lasu*. Niemalże w każdej z piosenek pojawiają się ozdobniki charakterystyczne dla muzyki chińskiej. W *Tygrys tańczy dla Szu-Hin* występują niesforne małpy z bambusowego gaju, ukazanego poprzez wachlarze z wyrysowanymi pędami rośliny, ale pojawia się także zielony duch bambusowego gaju – to niezwykle symboliczne przestrzenie. Bambus symbolizuje skromność i bywa stosowany do przepędzania demonów. Szu-Hin przemierza bambusowy gaj, aby przepędzić demona choroby.

Wiele orientalnych elementów, choć tym razem z kręgu kulturowego Indonezji, zawiera spektakl *Dalang*<sup>27</sup> w reżyserii Katarzyny Sygitowicz-Sierosławskiej, w wykonaniu Grupy Gwiżdże. Scenariusz został zbudowany w oparciu o *Ramajanę* – historię boga Ramy i pięknej księżniczki Sity. Do zrobienia przedstawienia zainspirowały artystów działania w pracowni batik, czyli barwienia tkanin techniką indonezyjską. Twórcy przystąpili do zbie-

---

<sup>27</sup> *Dalang*, reż. Katarzyna Sygitowicz-Sierosławska, Ośrodek Teatralny „Rondo” w Słupsku 2008.

rania materiałów dotyczących mitologii hinduskiej, tańców i teatru indonezyjskiego, szczególnie dokładnie zapoznali się z technikami tradycyjnych spektakli tego kraju. W przedstawieniu *Dalang* pokazują ich różnorodność: od teatru lalki poprzez cień i maski do symbolicznego tańca. Nie naśladują ich jednak dokładnie, a twórczo interpretują, wyrażają fascynację kulturą Indonezji. Teatr cieni w tym i wielu innych spektaklach występuje jako jedna z kilku wykorzystanych technik artystycznych. Nie zawsze tak się dzieje. W Europie ciekawe eksperymenty ze światłem i cieniem prowadzi między innymi Tadeusz Wierzbicki, Teatr Figur Kraków, Warsaw Gamelan Group, za niezwykle interesujące należałoby uznać spektakle Norberta Götza. W przedstawieniu *17 sentencji o świetle*<sup>28</sup> animuje on refleksy i cienie połączone z krótkimi wierszami na kształt haiku. Ponadto eksperymentuje z dwu- i trójwymiarowym efektem cieniowym i polaryzacjami świetlnymi.

Teatr Wschodu stanowi bogate źródło inspiracji. Sięganie po dalekowschodnie elementy otwiera jeden ze sposobów oswajania widza z odległą estetyką, a z drugiej strony wytwarzania nowej jakości o specyficznych walorach, cechach wizualnych i akustycznych. Często dotyczy to sytuacji, kiedy to sceniczna umowność oznacza zawierzenie imaginacji widza. Z jednej strony zakorzenie w stylistyce dalekowschodniej pozwala potraktować spektakle jako coś egzotycznego, z drugiej natomiast reżyser ma dużą swobodę wyobraźni, ale również dostosowywania obrazów i technik do własnych schematów myślowych. W efekcie powstają teatralne hybrydy, łączące i mieszające nieraz przeciwstawne tendencje kulturowe, dające nową, oryginalną, niekonwencjonalną jakość. Warto jednak podkreślić, że naśladowaniu podlega najczęściej dalekowschodnia dekoracja, kostium, makijaż, ale znacznie rzadziej sposób gry aktorskiej, która jest ćwiczona przez artystów od najmłodszych lat z niezwykłą intensywnością. Różnice między adaptacjami gatunku a oryginalnymi formami są bardzo widoczne. Wielogodzinne przedstawienia bunraku w Japonii przeznaczone są dla dorosłych, w Polsce często adresowane zaś są do dzieci. Poza tym narrator wygłasza tekst za wszystkie występujące postaci, opisuje ich działania, przeżycia, sytuacje, w których się znajdują. W omawianych spektaklach z kolei bardzo często dopuszcza się do głosu aktorów animujących lalki. W *Słowiku* Karela Brožka wiele kwestii, w tym również podkładanie damskiego głosu jednej z lalek, przypada narratorowi, ale znajdują się również partie tekstu wypowiedane zespołowo

---

<sup>28</sup> *17 sentencji o świetle*, reż. Therese Thomaschke, Teatr Lalki, Maski i Aktora „Groteska” w Krakowie 2009.

i pojedynczo, przez animatorów oraz animatorki, co też stanowi *novum*, bo w oryginalnym teatrze bunraku występują wyłącznie mężczyźni naśladujący również postacie kobiece. Główny animator może grać z odsłoniętą twarzą, jego pomocnicy mają czarne ubrania i kaptury. Dlatego w spektaklu w reżyserii Brożka niektórzy operują lakami z odsłoniętą twarzą, inni mają ją szczelnie zakrytą, ale wszyscy są w czarnych strojach, co stanowi kontrast do lalek ubranych w kolorowe, a niekiedy i bogate szaty. Rzadko na jedną lalkę przypada aż trzech animatorów jak w oryginalnym bunraku. Europejski widz poszukuje bowiem w tego typu teatrze przede wszystkim przeżycia estetycznego, a nie wierności oryginalnym formom. W wielu spektaklach inspirowanych sztuką Dalekiego Wschodu chodzi bardziej o ukazanie artyzmu obcych konwencji niż przedstawienie fabuły, której miejsce akcji stanowi jedynie pretekst do kreowania odległych realiów. Ludzie teatru zachodniego właściwie rzadko odwołują się do zasad konstrukcji tradycyjnego widowiska dalekowschodniego, prawideł rządzących w nim charakteryzacją i kostiumem, języka gestycznego. Są to zagadnienia bardzo specjalistyczne. Gest, mimika, zdarzenia, taniec – to wszystko składa się na systemy komunikacji zupełnie różne w porównywanych obszarach. Elementy orientalne jako źródła inspiracji artystycznych wywierały niezwykle wpływ na twórczość polskich ludzi sztuki. Czy to, że europejscy reżyserzy zaczęli szukać pobudzających wyobrażeń pierwiastków w teatrze dalekowschodnim, oznacza, że formuła teatru naszego kręgu kulturowego się przeżyła? Niekoniecznie. Dzięki tego typu zabiegom, sięganie po motywy dalekowschodnie, europejskie formy teatralne zostały wzbogacone. Jednakże elementy często wyrwane z kontekstu, przefiltrowane przez właściwą nam percepcję i wrażliwość, zmieniały swój charakter. Dzięki temu pojawiły się w spektaklach aspekty przykuwające uwagę, obce, ale przez to bardziej interesujące. Realizatorzy widowisk scenicznych często, wzorem sporej grupy twórców dalekowschodnich, wprowadzają bogate kostiumy. Po syntezie z wzorcami europejskimi powstaje charakterystyczny język ekspresji. Tworzywo dramaturgiczne sztuk, fabuła w tego typu spektaklach nie jest najważniejsza. Reżyserzy odnajdują w ten sposób innowacyjne formy wypowiedzi artystycznej. Prawdziwe japońskie bunraku jest zamknięte na nowe sztuki., ale Waldemar Wolański, pisząc scenariusz takowej i realizując ją w tej konwencji, pokazuje, że dla ludzi Zachodu, łamiących pewne zasady, „wyważających kolejne drzwi” są to formy nadal otwarte na nowe fabuły i tematy. Krąg inspiracji obejmujący techniki sceniczne, kostium, makijaż cały czas się rozszerza, ale i uwspółcześnia. Reżyserzy tworzą formy artystyczne, które powstają podczas szukania no-

wych źródeł inspiracji. Czy sztuka dalekowschodnia na Zachodzie rozwija się, ulega ciągłej przemianie na europejskim gruncie czy – wręcz przeciwnie – podlega stagnacji? Dlaczego ludzie Zachodu sięgają tak głęboko, po obce, orientalne wzorce wypowiedzi artystycznej? Czy przez wielość wykorzystanych elementów formy naśladujące egzotyczne widowiska bądź ich elementy stają się dla widza coraz bardziej nużące? Pytania można mnożyć. Pewne jednak jest, że łączenie tak wielu różnych, odmiennych od siebie elementów zapewnia odbiorcy swoistą polifoniczność, wielowymiarowość widowiska. Od zaangażowania w śledzenie fabuły lub form estetycznych zależą wrażenia, które staną się udziałem widzów. Przeanalizowane spektakle raczej są dla odbiorcy klarowne, nie ma zatem problemu, że to, co ogląda, będzie jedynie pięknym wizualnie, mniej lub bardziej interesującym, ruchem ciała i efektami wizualnymi, jakimi często zdają się być dalekowschodnie inscenizacje dla niewtajemniczonej w ich tajniki europejskiej publiczności. Za sprawą dokonanych zabiegów widz nie jest odcięty od znaczeń widowiska, śledzi bogactwo strojów, ale również fabułę, mimo że to nie ona, jak zostało wspomniane, jest zazwyczaj w tego typu spektaklach najważniejsza. Reżyserzy wykorzystują ciekawe formy przekazu artystycznego, wchłaniają pomysły sceniczne, konwencje i zasady organizacji zdarzenia scenicznego z kręgu kultury i zwyczajów dalekowschodnich, ale ich myślenie pozostaje zakorzenione w interpretowaniu kategorii należących do europejskiego obszaru kulturowego. Przeanalizowane próby naśladownictwa elementów teatru dalekowschodniego zazwyczaj tylko w niewielkim stopniu oddają struktury tradycyjnych widowisk tego obszaru, raczej je mocno modyfikują. Należy więc oceniać je w ramach doświadczeń interkulturowych czy nawet transkulturowych, jako wyniki twórczych poszukiwań ludzi Zachodu. Reżyserzy udowadniają, że nie są to dla nich formy hermetyczne, których nie da się przez piętzące się trudności przenieść na europejskie sceny. Przeanalizowane przykłady typów konstrukcji struktury i warstwy wizualnej spektaklu są często interesujące dla polskiej widowni. Przedstawienia te podobają się bowiem wielu ludziom nieznanym ich korzeni, fascynujących się barwnością kostiumu, makijażu, przedstawianą akcją. Inspiracje sztuką Dalekiego Wschodu w istotny sposób ukształtowały artystyczny wyraz teatru europejskiego, którego twórcy nie czerpali z tego źródła bezrefleksyjnie. Estetyka europejska staje się dzięki tego typu wpływom bardziej rozbudowana, łączy wiele elementów z różnych rejonów Dalekiego Wschodu, często mieszając je ze sobą. Stąd niekiedy wywołuje u odbiorcy wręcz zachłyśnięcie się sztuką tego rodzaju poprzez jej przepych, wielość różnych form, ich syntezę. Mimo

łączenia i wymieszania dalekowschodnie konotacje widowiska scenicznego są bardzo widoczne ze względu na odmiennosc od europejskich typów teatralnych. Za sprawą przeszczepienia omawianych form na polski grunt doszło do ich wzbogacenia o dodatkowe walory artystyczne i estetyczne.

### Bibliografia

- Eberhard W., *Symbole chińskie. Słownik. Obrazkowy język Chińczyków*, przeł. R. Darda, Wyd. Universitas, Kraków 2006.
- Grodzicki A., *Japońskie etiudy teatralne*, „Życie Warszawy” 1965, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/66527.html>
- Józefczuk G., *Córka Króla Smoków uczy ludzi tańczyć*, „Gazeta Wyborcza Lublin. Co jest grane” 2006, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/51358.html>
- Józefczuk G., *Magia chińskiego teatru*, „Gazeta Wyborcza Lublin” 2006, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/47571.html>
- Koziej R., *Cale Chiny w kieleckim teatrze*, Radio Kielce SA 2009, <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/cale-chiny-w-kieleckim-teatrze.html>
- Kozłowska-Piasta A., *A gdzie sajgonki?*, [www.e-teatr.pl/pl/84691.html](http://www.e-teatr.pl/pl/84691.html)
- Kruczkiewicz M., *Podróż z ziarenkiem ryżu*, „Nowości” 2000, <http://www.teatrzaczarowa.nyswiat.pl/teatr/index.php/Recenzje-ze-spektakli/Podroz-z-ziarenkiem-ryzu.html>
- Mała opera chińska*, wywiad A. Molika z W. Felenczakiem, „Kurier Lubelski” 2006, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/51356.html>
- Molik A., *Smok i panna*, „Kurier Lubelski” 2006, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/47573.html>
- Mrówka D., *Premiera w...*, „Gazeta w Katowicach” 2002, [http://www.teatry.art.pl/!recenzje/slowik\\_bro/premieraw.htm](http://www.teatry.art.pl/!recenzje/slowik_bro/premieraw.htm)

### Bunraku, Beijing opera or the theatre of shadows in the European version. The adaptations of Far Eastern theatrical genres

The exploration of the Far East has had a huge influence on the western stage experiments, the adaptation of bunraku, Beijing opera and the theatre of shadows. Directors do not imitate these genres accurately but interpret them in a creative way expressing their fascination with the art of Far Eastern area. On the basis of the connection of two cultures we receive the third one. This gives a new original and unconventional quality. It should be noted, however, that the Europeans usually imitate only decorations, costumes, make-up, and less the way of acting which is practiced by Far Eastern artists from young age with great intensity. Sometimes European artists join in one performance conventions characteristic of different Far Eastern countries. As a result, one performance integrates sometimes completely opposite cultural trends.

**Keywords:** bunraku, Beijing opera, theatre of shadows, European, Far Eastern, Far Eastern aesthetics, tradition, inspiration