

A pekingi opera mint a nemzetépítés eszköze Kínában

Akárhányszor kérdeznek a pekingi operáról, mindig azzal szoktam kezdeni a mondanivalóm, hogy a pekingi opera sem nem pekingi, sem nem opera. Hogy miért nem pekingi, azt az alábbi tanulmány érinteni fogja, hogy miért nem opera, azt rögtön tisztáznom kell, mivel ez adja a keretét a továbbiaknak. Kínában egészen a 20. század elejéig nem volt prózai színház. 1907-ben Japánban tanuló kínai fiatalok műkedvelő csoportja előadta Alexandre Dumas *A kaméliás hölgy* című darabjának harmadik felvonását, és ezzel vette kezdetét kínai nyelven az az előadó-művészet, amit Európában általában csak „színház”-ként ismerünk. A kínai színpad ugyanis hagyományosan legalább két dolgot követelt színészeitől: az éneket és a táncot, méghozzá igen magas színvonalon. A műfaj énekelt voltából adódóan került rá a nyugati nyelvekben az „opera” név, ami meglehetősen félreértést okoz a mai napig. Saját fogalmi struktúránkban ugyanis az opera a prózai színház mellett párhuzamosan létező előadó-művészet, míg Kínában a fenti okból az opera volt maga a színház.

Operák, identitások

Az óriási birodalomban azonban nem csak egyetlen opera létezett. (Helyesebb lenne azt mondani, hogy „színház” vagy „színházfajta”, de nem akarom a jelen tanulmányban átírni a már közismertté vált elnevezést, ezért inkább megtartom az „operát”. Az „opera” a továbbiakban műfaji megjelölés – ha egyes művekről beszélek, azt külön kiemelem.) Elég csak arra gondolni, hogy Kína rendkívül soknyelvű ország, az egyes helyi nyelvek egymás között nem feltétlenül érthetőek. A kapocs közöttük az írás, amely egységes, ám az operák (és egyéb előadó-művészetek) döntő többsége színhagyományozás útján terjedt, a színészek a 20. század közepéig jellemzően írástudatlanok voltak. Az operák mindegyike létrehozta saját dallamkészletét, rímvilágát, saját szabályait az adott nyelv eleve meglévő zenei hangsúlyainak beépítésére, és így területileg erősen eltérő operák jöttek létre. Vanak közöttük egészen kicsi, esetleg csak egyetlen városra vagy szűk területre jellemző operák, és akadnak egészen nagyok, amelyek több tartományban egyaránt nép-

* A szerző Károli Gáspár Református Egyetem Bölcsészeti és Társadalomtudományi Kar Keleti Nyelvek és Kultúrák Intézetének adjunktusa (1088 Budapest, Revczky u. 4., revesz.agota@cloud.kre.hu).

szerűek. Egy-egy területen gyakran egymás mellett több opera él, ezek általában más-más közönséget szolgálnak ki: különbséget tehet a nem, a korosztály, a társadalmi státus. Ma a Kínán belül létező operák száma háromszáz körül mozog.¹

A fentiekből következően az operák erős identitáshordozók is, azaz körülírható közösségeket képviselnek. Ez a kisebb operák esetében leggyakrabban területi identitás, amely az adott közösségek hovatartozás-érzésének megfelelően állandó mozgásban van. Egy eredetileg összetartozó közösség érezheti úgy, hogy két részre szakadt, és ez előbb-utóbb leképeződik az opera kettéválásában; de arra is van példa, hogy egy közösség megszűnik vagy egy nagyobbhoz csatlakozik, és operáját elveszíti. A 20. század viharai, majd a televízió és a számítógép terjedése, valamint a rohamos urbanizáció sok opera halálos ítéletét jelentette.²

Az identitások mellett a közösségek országon belül elfoglalt helye is leképeződik az operák világában: a kicsi operák igyekeznek, hogy megjelenjenek a „nagyok” színpadain, és ezzel elismertséget (vagy egyáltalán: láthatóságot) szerezzenek közösségüknek. A legnagyobb elismerés, ha egy kis opera az ország legnézettebb tévéműsorában, az újévi gálán megjelenik, ez sokszor további érdeklődést, és akár központi vagy tartományi támogatást is von maga után. A legnagyobb megtiszteltetés, ha egy opera az ország vezetői előtt adja elő valamely darabját. Egyik kutatóutam során meglepve láttam, hogy Putien (Putian) városban, Fucsien (Fujian) tartományban a nemrég épült óriási színház előcsarnokában relief örökíti meg, ahogy a város operája, a *puhszien* (*puxian*) opera a Csungnanhajban (Zhongnanhai), a pekingi zárt kormánynegyedben fellép.

Az operák hálózata tehát rendkívül összetett, folyamatosan változó ökológiai rendszer, amely önszabályozó módon, minimális központi beavatkozással élte az életét a 20. század elejéig. Akkorra lépett be az a tényező a színház életébe is, amely Kína számára ontológiai kérdést jelentett: a nemzettudat. A 19. század közepén lezajlott ópiumháborúk előtt Kína a dinasztiáin keresztül definiálta magát, az ópiumháborúk vezették be az Európában addigra kialakult vesztfáliai rendszerbe, a nemzetállamok rendszerébe. Ami már a 19. századi Európában problémásnak bizonyult – az állam mint politikai és gazdasági entitás egybegyúrása a nemzettel mint kulturális és etnikai entitással –, Kína számára szinte megoldhatatlan feladatnak tűnt. A felbomlott társadalmi rend, az erős nyugatosodás és a nemzetközi közösségbe való kikerülhetetlen integráció azonban szükségszerűen magával hozta, hogy erre Kínának megoldást kellett találnia. A színház, amely eleve identitásokat fogalmazott meg, óhatatlanul részévé vált ennek a folyamatnak. Az alábbiakban azt

1 A Kulturális Minisztérium legutóbbi, 2015-ben végzett felmérése alapján az operák száma összesen 348, ezek közül 48 van jelen legalább két tartományban vagy nagyvárosban, a többi 300 csak egyetlen tartományra vagy városra korlátozódik (Yang, 2017). Egy kicsit korábbi, 2012-es felmérés viszont csupán 286 operát azonosított, amelyek közül 74 esetében mindössze egyetlen társulat képviseli az adott operatípust (Zhou et al., 2014). A nagy különbség vélhetőleg az eltérő mérési szempontokból adódik.

2 Sanhszi tartományban 1983-ban még 49 operát azonosítottak, húsz évvel később ezekből már csak 28 volt jelen (Liu W., 2006). Ha figyelembe is vesszük a lehetséges mérésbeli eltéréseket, a kihalás folyamata tagadhatatlan.

szeretném bemutatni, hogyan hárult a pekingi operára az a szerep, hogy hozzájáruljon a nemzetépítéshez, a kínai nemzeti tudat formálásához.

A pekingi opera és a mandzsú udvar

Kínában 1644-től kezdődően az etnikailag mandzsú Csing-dinasztia (Qing) uralkodott, amely magával hozta saját írását és kultúráját, és fokozatosan ugyan számos területen sinizálódott, etnikai különbsége mégis érzékelhető és artikulált maradt. A pekingi opera eredettörténete rendszerint 1790-nel kezdődik, amikor négy társulatot Anhuj (Anhui) tartományból Pekingbe hívtak a Csienszong (Qianlong) császár 80. születésnapjára rendezett ünnepségekre. Ebből a régióból érkezett már korábban is társulat, mert az ottani játéktípus a császár kedvence volt.³ Az anhuji társulatok egészen 1827-ig maradtak az udvarban, és amikor a következő császár kidobta őket, nem hazamentek, hanem Pekingben maradtak, és megpróbálták megélni a város üzleti alapon működő társulatai között. Az ottani operák maguk is jövevény, sőt keveredett formák voltak, ezeket az anhuji társulatok rendre valamilyen módon felhasználták túlélésük érdekében.

A város színházi világának meghatározó közönsége a mandzsú katonai elit volt, belőle kerültek ki az első amatőr színészek is. A ma használatos fogalom az amatőr énekesre a *piaoju* (*piaoyou*) („jegy” + „barát”), ahol a piao eredetileg az engedélyt jelentette, amelyet a mandzsú tiszteknek a színházlátogatáshoz be kellett szerezniük.⁴ Ennek a sajátos közönségnek az ízlésének megfelelően maradhatott meg a *huj* (*hui*) (anhuji) opera akrobatikussága az újonnan formálódó operafajtában, de ez az új opera magába olvasztott dallamokat, énektechnikákat és történeteket a többi, Pekingben már jelen lévő formából is.

A kínai operák világában nagyon számít a kor, egy-egy opera bemutatásánál általában elsőként említik, mikortól létezik – minél idősebb, annál jobb. Sokáig nem értettem, miért adnak meg a pekingi opera esetében csupán kétszáz évet, hiszen a pekingi opera közvetlen felmenője, a huj opera sokkal idősebb. A válasz vélhetőleg az identitáskeresésben rejlik: a pekingi opera „néven nevezése” előtt Pekingnek nem volt „saját” operája, és fontosnak tartották, hogy a főváros azonosítsa magát az operán keresztül.

A pekingi opera története tehát ott kezdődik, amikor – ahogy a neve is mutatja – végérvényesen összekötődik a várossal. A 19. század végére már igen népszerű lett az udvarban is, Cehszi (Cixi) anyacsászárné, aki 1861 és 1908 között irányította Kínát, rajongásig kedvelte. Ebbe belejátszhatott a politika is: lehet, hogy a pekingi opera legfelső támogatása a „laissez faire” uralkodás demonstrációja volt, de lehet ennek az ellenkezője is, azaz a helyi kultúra kisajátítása. A mandzsú udvaron belül is vélhetőleg más-más narratívák léteztek. Számunkra most az lényeges, hogy a pekingi opera két kultúra metszéspontjában jött létre: a mandzsú vezetés

³ Goldstein, 2007. 20.

⁴ Zhao, 2004. 51.

kultúrája és a kínai populáris kultúra találkozásakor. Ki kellett valahogy egyenlítenie az észak–dél ellentétet is, valamint az elit- és a közkultúra, az írástudó és a katonai réteg között fennálló feszültséget. Ez egyúttal azt jelentette, hogy a pekingi operának nem csupán esztétikai területen kellett navigálnia, hanem nagyrészt a politikában is. Nem sokkal születése után megjelent benne az „össznemzeti” jelleg, vagyis elkezdett „szétterülni”, átnyúlni Kína számos helyi kultúrájának etnikai és nyelvi határain.

„Egy kínainak legalább két operát kell ismernie: az egyik a saját szülőhelyéé, a másik a pekingi opera” – áll egy fórumon.⁵ A következőkben azt szeretném bemutatni, milyen folyamaton keresztül jutott el a pekingi opera odáig, hogy Kínát mint nemzetet képviselje.

Modernizáció és nemzetépítés

A két ópiumháborút követően a kínai társadalom óriási változásai – iparosodás, urbanizáció, megnövekedett mobilitás – új piacokat is létrehozottak. A pekingi opera Tiencsinen (Tianjin) keresztül eljutott az északkelet-kínai területekre: Harbinba (Haerbin) és Senjangba (Shenyang), és dél felé, a Jangce irányába is terjedt Sanghaj (Shanghai), Hangcsou (Hangzhou) és Nanking (Nanjing) felé. Sanghaj, a kor legnagyobb szerződéses kikötővárosa komoly szerepet játszott a pekingi opera történetében: 1889-re a város színházainak négyötöde kizárólag pekingi operát játszott.⁶ Sanghaj még saját stílusát is kifejlesztette, és a „sanghaji iskola”, ami először lebecsülő minősítés volt, egyre inkább megbecsülésnek örvendett, és összekapcsolódott Sanghaj „merész”, sőt „rebellis” kultúrájával.⁷

Sztárkultusz alakult ki, és a legnépszerűbb színészek szinte folyamatosan turnéztak a nagyvárosokban (Peking, Sanghaj és Tiencsin álltak a lista tetején), kiszolgálva az erősen keveredett identitású új városi népességet. A nemzeti sztárok turnéi politikai tartalmakat is hordoztak, és társadalmon belüli hierarchiakat képeztak le. Egyrészt a sztár fizikai jelenlétén keresztül hozzákapcsolták a közönséget a nemzet kulturális-politikai központjához (1911-ig a császári udvarhoz), másrészt a nézőtér a helyi társadalom metszetét mutatta fel. Ahogy Goldstein írja, a pekingi opera előadásai „társadalmi szöveg”-ként működtek: a 19. század végén létrejött teaház-színházakban számos módja alakult ki annak, hogyan különítsék el magukat a pénz és a hatalom birtokosai a társadalom alsóbb rétegeitől.⁸

A nyugatosodás és a megnövekedett piaci igény a színházépületek zömét a 20. század elején nyugati típusú proscénium-színpadokká alakította át, nagy nézőterekkel. Ugyanezek a háttér folyamatok azonban a színház társadalompolitikai funkcióját is felerősítették, és a színház heves viták tárgyává vált. Az egyik ezek közül a modernizáció körül zajlott, amelynek az ópiumháborúktól kezdődően az egyik sarokpontja a honvédelem volt. Ez a meghatározó diskurzus (amely voltaképp-

5 <http://www.xijucn.com/html/difangxi/20080527/4043.html> (letöltés: 2020. július 22.).

6 Luo, 2005. 80.

7 Li, R., 2010. 205.

8 Goldstein, 2007. 63.

pen a mai napig tart) igen széles spektrumot ölelt fel: voltak, akik csupán technológiai modernizációt, mások viszont teljes körű társadalmi és ideológiai modernizációt kívántak elérni. Az 1910-es évek végén és az 1920-as évek elején virágkorát élő Új Kultúra Mozgalom meghatározó alakjai mind a hagyományos társadalmi berendezkedést okolták Kína gyengeségeért, és nyugati típusú átalakulást propagáltak.

Csen Tu-hszü (Chen Duxiu), a Kínai Kommunista Párt első főtítkára (1921–1927) úgy látta, hogy a színháznak főszerep jut ebben a változásban. Az alábbi szöveg még 1904-ből származik: „Az opera az, amit az emberek a legjobban szeretnek látni és hallani. Ez a művészeti forma könnyen bejut az emberek fejébe, és megérinti a szívüket. (...) Az opera a nagy iskolája mindenkinek a világon; a színészek az emberek fontos tanítói. (...) Mivel a mai [pekingi] opera a közismert standard nyelvet használja, könnyebben szól a közönséghez. Van, aki ezt egyszerűnek és póriának találja, de ez a módja, hogy megértessük magunkat az egyszerű pórnéppel. (...) Az operának sok előnye van, de a mai gyakorlatának sok hiányossága is akad. (...) Először is, az operának több új darabot kell készítenie, hogy javítsa az erkölcsöt és az értékrendet. (...) Másodszor, az operának muszáj nyugati technikákat is tanulnia. Nagyon hatékony lenne, ha a szereplők vitákat folytatnának, vagy beszédeket tartanának, hogy szélesítsék a közönség látókörét. (...) Csak az opera, egy megreformált opera képes felrázni és átalakítani az egész társadalmat – a süketek látják, a vakok hallják. Nincs jobb eszköze a társadalmi reformnak, mint az opera.”⁹

Azért idéztem Csen Tu-hszüet hosszabban, mert több olyan szempontot is felvet, melyek fontosak a jelen téma körüljárásához. Hadd emeljek ki hármat: 1. A mai magyar olvasó vélhetőleg nem érzékeli a teljes súlyát annak a gesztusnak, amellyel Csen az operát a legalacsonyabb társadalmi státuszból egyszerre a „tanítók” respektált kategóriájába emeli.¹⁰ Ez a hatalommal felruházás radikális gesztusa. Ugyanakkor erős paternalizmus is érzékelhető itt: a közönségnek sürgősen szüksége van oktatásra. 2. Számára a fő értékelési szempont az operák esetében nem a művészi színvonal, hanem a társadalmi hatékonyság. 3. Nem említ szöveget az operák esetében: végig a színpad érzékekkel felfogható jellegéről beszél, amellyel meg lehet szólítani az írástudatlan közönséget is.

Egy másik fontos nyilvános vita a nemzetépítés körül zajlott, mivel – ahogy korábban említettem – Kína számára nehéz feladatot jelentett az integráció a nemzetállamok rendszerébe. Az a teória, amely szerint egy nemzetet meg lehet határozni „nemzeti esszenciáin” keresztül, Japánból érkezett Kínába a 19. század végén,¹¹ és további teret nyert a Nyugaton tanult kínai értelmiség hatására. A Nyugaton járt kínaiak megismerkedtek az ír irodalmi reneszánszsal és annak erős

9 Fei, 2002. 117–120. Az idézett szöveget fordításban találtam meg Faye Chunfang Fei angol nyelvű kötetében, részeit azonban kínaiul is vissza tudtam keresni. Az angol szövegben szereplő „színház” szót itt „operának” fordítom, a kínai szöveg ugyanis egyértelműen operáról (tehát nem prózái színházról) beszél.

10 A vidéki színészek vándorló életformája megvetendő volt a letelepedett földművelő népesség körében: gyakorlatilag „törvényen kívülinek” számítottak. A színészetet a kínai társadalom a prostitúcióhoz is kötötte. Vegyes férfi-női társulatok egészen a 20. századig nem jöhettek létre, és a prostitúcióval való asszociáció a női színészet teljes betiltása idején is megmaradt. Colin Mackerras feldolgozta a pekingi opera színészeinek életét a Csing-dinasztia idején. Lásd: Mackerras, 1972.

11 Liu M., 2008.

kulturális nacionalizmusával.¹² A pusztán tény, hogy ez egy beáramló eszmerendszer volt, szintén azt mutatja, hogy a nemzetben és nemzeti kultúrában való gondolkodás újdonságnak számított Kínában. A korszak jelentős gondolkodói – Kang Ju-vej (Kang Youwei), Liang Csi-csao (Liang Qichao) és a legismertebb Szun Jat-szen (Sun Yixian) – mind a nemzetépítés mellé álltak. Az öndefiníció kényszere az új, nemzetközi kontextusban egyúttal létrehozta a „nemzeti színház” iránti igényt is. (Itt nem szívesen írnék „nemzeti operá”-t, holott továbbra is operáról beszélünk.) A két meghatározó diskurzus, a modernizáció és a nemzetépítés metszéspontjában megszületett a „modern nemzeti színház” gondolata.

Az azonban, hogy mi is alkossa a modern nemzeti színházat, vita és kísérletezés tárgya maradt. Az 1920-as évek „nemzeti színházi mozgalma” elképzeléseiben igen heterogén volt. Elkerülhetetlenül alakított rajta a frissen importált prózai színház, amit sok értelmiségi haladónak ítélt (lásd a fenti Csen Tu-hszü szöveget). De akár ebből a kiindulópontból nézve, a „hogyan” továbbra is nehéz kérdés maradt.

Hadd idézzek itt egy kortárs kutatót, Csou Ninget (Zhou Ning): „Egy maroknyi diák, akik Európában vagy Amerikában tanultak, elindította a »nemzeti színház mozgalma«, és kísérletezni kezdett a kínai operák esztétikájára alapozva, de összegyúrva azt a nyugati prózai színház realizmusával. Azt akarták elérni, hogy legyen »kínai színház, ami kínai anyagból van, és kínaiak játsszák kínaiaknak« – vagyis »nemzeti színház«. Kár, hogy ez a »nemzeti színházi mozgalom« végül megrekedett az elképzelés szintjén. Ha elkezdünk keresni, mi valósult meg végül ebből az elképzelésből a 20. század folyamán, a »mintaoperákat« találjuk. Sok kritika érte őket politikai tartalmuk miatt, de művészi szinten mégis bizonyos esztétikai koherenciát mutatnak. (...) A kérdés a régi [operák] és az új [prózai színház] küzdelme mögött így hangzott: az új darabok modernnek, de nem kínaiak, míg a régi darabok kínaiak, de nem modernnek. A »nemzeti színházi mozgalom« programját, vagyis azt, hogy nemzetivé alakítsa a prózai színházat és modernizálja az operát, azzal kellett volna kezdeni, hogy megértik a színház lényegét, és elkezdene vele kísérletezni. Akkor talán megoldották volna a dilemmát, hogyan lehet megvalósítani a kínai modernitást. De a színházkritika, ahogy napjainkban is, ideológiává lett, és a fő kérdés valami egészen mássá alakult át. A művészek állítják, hogy a »nemzeti színház« hajtóereje a művészet, a politikusok pedig állítják, hogy a »nemzeti színház« hajtóereje a politika.”¹³

Hadd emeljek ki ebből a szövegből is három szempontot: 1. A marxista esztétika alapvető dichotómiája – a forma és a tartalom kettőssége – láthatóan hatott a fenti elemzésre. Azzal, hogy a „mintaoperákat” mutatja fel mint legsikerültebb kísérletet a „nemzeti színházra”, a szerző a „kínaiságot” a fizikai/észleleti szinten találja meg. A forma–tartalom dichotómia vélhetőleg erősen jelen volt az utóbbi százhusz év kínai színházi munkájában és színházkritikájában, mivel a fókuszban az a választás áll, vajon a színház nyugati tartalmat válasszon a kínai formához, vagy kínai tartalmat a nyugati formához. A téma további kutatást igényelne. Úgy tűnik, a

¹² Han, 2005.

¹³ Zhou N., 2013. 8., 10.

„modern nemzeti színház” értelmezésében a „modernitás” általában nyugati tartalmat jelöl, míg a „kínaiságot” a hagyományos operaformák hordozzák. 2. Azzal, hogy egyértelműen arról a dilemmáról beszél, „hogyan lehet megvalósítani a kínai modernitást”, a szerző a színházat és a színházi diskurzust a nemzeti (és nemzetről szóló) küzdelem középpontjába helyezi. 3. A szerző még egy dichotómiát észlel, a művészet és a politika szembenállását: mint folyamatosan jelen lévő kulcs tényezőt a „nemzeti színház” alakításában. A kettő között folyamatos hatalmi harcot lát, mivel mindegyik irányító szerepre törekszik, ám a színház pozíciója mégis gyengébb az ideológiával szemben. Az „ideológiát” a szerző nem definiálja közelebbről, de ezen a ponton nem is kell: ez a külső erő, amely használja (kihasználja) a színházat a „nemzeti színház” csataterén. A „nemzet” létrehozása nem alulról felfelé építkező, hanem erőszakosan, felülről lefelé irányított folyamat. Ez a szempont fontos lesz számunkra a későbbiekben.

Sztárok és a nemzet

Amikor ezek a kísérletek elkezdődtek a nemzetközileg elismert „nemzeti színház” létrehozására, a pekingi opera már pozicionálta magát mint a legjelentősebb városi operafajta Kínában; prominens képviselője, Mej Lan-fang (Mei Lanfang) pedig elérte a „színészkirály” státuszt (1. kép). Ráadásul Mej Lan-fang „kulturális nagykövet” lett mind a kínai, mind az amerikai média szemében, mert szoros kapcsolatokat ápol a Kínában élő nemzetközi elittel.¹⁴ 1930-as amerikai turnéjának sikere ennek ellenére nagy meglepetést okozott Kínában, és hirtelen új szögből engedte látni, mi az, amit a külföld „kínainak” lát és örömmel fogad. Mej 1935-ös szovjetunióbeli útja tovább erősítette a pekingi opera nemzetközi – és ezen keresztül nemzeti – pozícióját mint Kína „nemzeti színháza”. Moszkvában Mejt a két legnevesebb európai színházi szakember fogadta: Konsztantyin Sztanyiszlavszkij és Bertold Brecht, ami a pekingi operát a kínai kultúra legmagasabb globális reprezentánsává avatta. Jelen szempontunkból mindegy, miért és hogyan értette félre Brecht a pekingi opera színészetét – az epikus színház lényegét, a „V-Effekt” néven elhíresült elidegenítési effektust Kínában vélte megtalálni. Írásai és saját legérettebb, nagy ívű darabjai óriási hatással voltak a színházi szakmára. A nemzetközi színházi világ figyelmét felkeltette a pekingi opera: „a” kínai színház.

Az 1930-ban alapított Nemzeti Opera-Zene Intézet csaknem kizárólag a pekingi opera oktatásával foglalkozott. Két vezetője a két nemzeti pekingi operaszta: Cseng Jen-csiu (Cheng Yanqiu) és Mej Lan-fang. Mivel a projekten belül Cseng felelt a Nemzeti Színiakadémiáért, Mej megalapította saját Nemzeti Színházi Társaságát, amelyhez iskola is tartozott. Az intézmények jelentős Kuomintang (Guomindang) (kormány- vagy kormány közeli) támogatást kaptak, ahogy Mej külföldi útjait is a Kuomintang finanszírozta.¹⁵

¹⁴ Goldstein, 2007. 266.

¹⁵ A Kuomintang (szó szerint: Nemzeti Párt) kormányozta Kínát 1927 és 1949 között.

Mej Lan-fang azonban később hátat fordított a Kuomintangnak, és megértette, hogy az idő hamarosan nem a sztárnak, hanem a népet szolgáló művésznek kedvez. A Japán elleni háború idején nyíltan mert demonstrálni a megszállók ellen – bajuszt növesztett, hogy ne tudjon fellépni a női szerepekben, amelyeket játszott –, és ezzel a hazafias cselekedettel nemzeti hős lett.¹⁶ Egészen a háború végéig, 1949-ig nem is lépett fel, majd 1949-ben már Mao Ce-tung (Mao Zedong) mellett állt a Tienanmen (Tiananmen) tribünjén, ahonnan Mao kiáltotta a Kínai Népköztársaságot.

Tajvan és egy név problematikája

A Kommunista Párt 1949-es hatalomra kerülését követően a Kuomintang Tajvanra (Taiwan) menekült, és vele számtalan művész és értelmiségi, a társadalom azon tagjai, akik vagy vezető állásban voltak a Kuomintang-kormány idején, vagy egyszerűen féltek a kommunistáktól. Tajvanon egy ideig bizonytalanság volt a pekingi opera elnevezésében, amely a szigeten is népszerű maradt, de hamarosan állandósult a „nemzeti színház” elnevezés.¹⁷ Ekkorra a népköztársaságban már a „pekingi opera” (szó szerint „fővárosi opera”) lett az általános, Tajvan azonban jelezni akarta, hogy nem ismeri el Pekinget fővárosként. A „nemzeti színház” azonban még mélyebb jelentést hordozott: Tajvant 1971-ig a nemzetközi kapcsolatokban a legitim Kínaként ismerték el, és a tajvani vezetés sokáig azt tervezte, hogy visszafoglalja a szárazföldet a kommunistáktól. A „nemzeti színház” ezt erősítette: ők a hivatalos nemzet, és ők az autentikus kínai kultúra letéteményesei. A nemzet és a politikai hatalom összefonódása új dimenziót kapott Tajvanon, ahol a Kuomintang azért küzdött, ezúttal már „kívülről”, hogy visszanyerje a nemzet felett a politikai irányítást. Nem szabad lebecsülnünk a színház által játszott szerepet a tajvani igények fogantatásában: a „nemzeti színház” olyannyira az egész nemzetet képviselte, hogy még felügyeletét is a honvédelmi minisztérium biztosította. Ez egyúttal teljes állami dotációt is jelentett a pekingi operának Tajvanon egészen az 1990-es évekig, amikor a tajvani politikai szándékok alábbhagytak.



1. kép. A Színházi Lap Mei Lan-fangot kondoleáló 1961. augusztusi dupla száma

¹⁶ Kim, 2006.

¹⁷ Guy, 1995. 86.

A nemzetközi viszonyok változásával és a népköztársaság egyre növekedő globális súlyával Tajvan számára nyilvánvalóvá vált, hogy a szárazföld visszavételére nincs reális lehetőség. A függetlenség elérését lehetett célul tűzni, azaz egy erős politikai és kulturális identitású Tajvan nemzetközi elismertetését önálló államként. 1995-ben a honvédelmi minisztérium a négy nemzeti színházi társulatból hármat feloszlattott, egyet pedig az oktatási minisztérium alá rendelt.¹⁸ Ennek a megmaradt egy társulatnak feladatul szabták, hogy „tajvanizálja” a nemzeti színházat, azaz dolgozzon ki számára tajvani nemzeti identitást. Ekkortól kezdődően az „őshonos” tajvani operafajták is egyre több állami támogatást kaptak, és lassan – mint Tajvan reprezentatív operája – átvették a pekingi opera helyét a nemzetközi színházi rendezvényeken.

A pekingi opera országos terjesztése

Amikor a népköztársaság 1949-ben megalakult, tudható volt, hogy az új kommunista államnak szüksége van a színházra a tömegek ideológiai irányításához. Ezt Mao már 1942-es jenani (Yan'an) beszédében is világosan elmondta: „A mi írni-olvasni tudó aktivistáink, a katonai egységek harcosai, a gyárak és üzemek munkásai, a falu parasztjai könyvet, újságot akarnak olvasni; de az írástudatlanok is akarnak színdarabokat látni, festményekben gyönyörködni, dalokat énekelni, zenét hallgatni. Ők is hozzátartoznak irodalmunk és művészetünk közönségéhez. (...) Bármelyik forradalmi író vagy művész munkájának csak akkor van értelme, ha az illető író vagy művész kapcsolatban van a tömegekkel, ha a tömegek életét ábrázolja, ha a tömegek igaz szószólója. Csak akkor lehet nevelni a tömegeket, ha a nevelő maga is a tömegek képviselője; csak akkor lehet a tömegek tanítójává válni, ha a tanító maga is a tömegek tanítványa. Ha a tömegek urának, arisztokratának képzei magát, aki magasan a »csőcselék« felett áll, akkor – lehet bár nagytehetségű művész – tehetsége nem kell a tömegeknek, munkájának nem lesz semmi perspektívája.”¹⁹

Két szempont fontos itt számunkra: 1. a művészetet a tömegeknek kell szánni, 2. oktató-nevelő céllal. Mao folytatja tehát a Csen Tu-hszüi-gondolatot. Az opera a kínai kultúrában az emberek életének egyik alapvető elemét jelentette, egyszerre volt művészet, rituálé és információs forrás, területtől függő kombinációban. Egyértelmű volt, hogy ez a művészeti forma képes a legjobban közvetíteni az új ideológiát. Az opera meg tudta szólítani az írástudatlan tömegeket, és ez stratégiai előnyt adott neki az irodalommal, sőt a festészettel szemben is, mivel a képeken gyakran szerepelt kalligráfia. Ezen túlmenően az új államnak a nemzeti egység erősítésére is szüksége volt, mivel az ország az előző ötven évben politikailag teljesen fragmentálódott.

¹⁸ Guy, 1995; Guy, 2019; Chang, 2009.

¹⁹ Mao, 1954. 134., 160.

Óriási népszerűsége mellett a pekingi operának még egy tulajdonsága volt, ami hasznossá tette a politikai vezetés számára: a mandarin kínait használta.²⁰ Ez Kína közös beszélt nyelve, amit a maga tiszta formájában talán sehol sem beszélnek, sok területen pedig egyáltalán nem, a nemzeti egység megteremtéséhez azonban ezt szemelték ki mint az ország *lingua francáját*. Az új kommunista vezetés elengedhetetlennek látta, hogy a mandarin kínait az ország legtávolabbi vidékein is elterjesszék, mivel a politikai és nemzeti egységhez szükségesnek találták a nyelvi egységet is. A hivatalnokok írásbeli kommunikációs hálózata, amely a császárkori Kínát adminisztrációs szinten egyben tartotta, nem volt alkalmas a tömegek bevonására – szükségesnek látszott egy egységes beszélt nyelv. A pekingi opera alkalmasnak tűnt arra, hogy a sok apró darabra szakadt – vagy talán soha össze sem állt – nemzet kulturális és nyelvi egységesítésének első lépését megtegye.

Ha megnézzük a helyi pekingi operatársulatok történeteit országszerte, azt találjuk, hogy a legtöbb tartományi vagy tartományi városi szintű társulat az 1950-es években alakult meg. Ekkorra a „pekingi opera” elnevezés lett általános a „nemzeti színház” helyett, ugyanis a kommunista vezetés ugyanúgy átpolitizálta a színházat, mint tette azt a tajvani, és hangsúlyozni akarta a távolságot a korábbi Kuomintang kormánytól és kedvelt-szponzorált „nemzeti színházától”. 1949 és 1960 között tartományi szintű pekingiopera-társulat jött létre Kína mind a huszonhat tartományában és autonóm területén (Hajnan [Hainan] akkor még nem volt külön tartomány). Bizonyos helyeken ez nem volt több, mint egy már meglévő társulat átnevezése, de sok tartományban, messze a városi pekingiopera-központoktól és legfőképpen a nem han kínai etnikumú, illetve nem valamely kínai nyelvet beszélő autonóm területeken a társulat létrehozása központi utasításra történt. Ezeken a helyeken a pekingi opera importtermék volt, tehát a társulatokat is importálni kellett. A következőkben két példát mutatok be erre.

Az első a hszincsiangi (Xinjiang) pekingiopera-társulat alapításának története. Az egyik legnagyobb, operákkal foglalkozó weboldalon egy nyolcvanhét éves káder, Jang Ven-jing (Yang Wenying) asszony beszél egy interjúban arról az időről, amikor Hszincsiangba küldték a megbízással, hogy ott honosítsa meg a pekingi operát. Az alábbiakban kicsit bővebb válogatást közlök a szövegből, az ugyanis ritka bepillantást enged az akkori körülményekbe.

„Több mint ötven éve élek Hszincsiangban, tanúja voltam az itteni élet változásainak, nem bántam meg soha, hogy idejöttem. (...) A Kommunista Párt segített felnőni, ahová a Párt küld, ott az otthonom. Hszincsiang most már örökre az otthonom.

Szegény parasztcsaládba születtem Hupej (Hubei) tartományban, tizenhét évesen álltam be katonának. 1958-ban az Új Lendület Pekingi Opera Társulathoz irányítottak Pekingbe, ott lettem párttitkár. Akkor a férjem már két éve Pekingben élt, négy gyerekünk is volt már. Az Új Lendület Társulat privát volt, állandó tagokkal,

20 Nem teljesen tiszta formában használja a pekingi opera a mandarin kínait, archaikus és területi szóhasználat is akad benne, de mandarin kínait beszélők számára jól érthető.

de külsősökkel is dolgozott. A társulatnál nem volt még párttag, és a Pekingi Városi Kulturális Bizottság engem küldött, hogy megalapítsam ott a helyi pártszervezetet.

1960 elején egy nap behívatott a Kulturális Bizottság vezetője, és azt mondta, hogy az Új Lendület Társulatot, az egész társulatot Hszincsiangba küldik, és megkérdezett, hogy megyek-e. Azt mondtam, katona vagyok, ahová a katona megy, ott van az otthona, követem a parancsot. (...)

Ezek után mobilizáltuk az egész társulatot. A Kulturális Bizottság vezetői mindenkinek azt mondták: »Ahogy vonatra szálltok, állami alkalmazottak vagytok.« Akkoriban Pekingben nagy volt a kereslet a pekingi operára, de a nép körében működő társulatok alapvetően mind magántársulatok voltak, nem kaptak vas rizsesztalat az államtól.²¹ Ahogy a társulati tagok meghallották, hogy Hszincsiang a vas rizsesztalat jelenti, persze nagyon megörültek, és szívesen készülődtek az útra. [Jang asszony leírja az előkészületeket, családja útját Hszincsiangba, majd folytatja.]

Hamarosan megérkezett a társulat második része, családjaikkal összesen 350 ember. Mindegyik család letelepedett. Hamarosan megalapítottuk a Hszincsiangi Pekingi Opera Társulatot, és elkezdődött a munkánk Hszincsiangban.

1960-ban a három év természeti csapás közepén jártunk [a nagy kínai éhínség ideje], még savanyított zöldségünk sem volt. Pekingben az akrobatikus színészek 35 font [17,5 kg] gabonát kaptak havonta, az énekes színészek 32 fontot [16 kg]. Hszincsiangban az akrobatikus színészek csak 32 font [16 kg] gabonát kaptak havonta, az énekes színészek 28 fontot [14 kg], mi, káderek pedig csak 26 fontot [13 kg]. (...)

1963-ban a Hszincsiangi Pekingi Opera Társulat készített egy pekingi operát *Hszi Lin* és *Parhat* címmel, amely a hszincsiangi életet tükrözte. Az autonóm terület Kulturális Bizottsága megkért bennünket, hogy vigyük el a darabot Pekingbe egy beszámoló előadásra.²² Mikor indultunk, a Kulturális Bizottság vezetője azt mondta nekem, aki az előadás után vissza akar jönni, az visszajön, aki nem, nem. Hagyjunk mindenkit szabadon választani, hogy Pekingben marad-e, vagy visszajön Hszincsiangba. [Jang asszony leírja, hogy az álláslehetőségek Pekingben még rosszabbak voltak, és a társulat tagjai úgy döntöttek, visszatérnek Hszincsiangba.]

A pekingi beszámoló előadás után mindenki megkönnyebbült. Kicsit lazábban próbáltunk, kimentünk a nép közé a darabokkal. A három év természeti csapás lassan elmúlt, teljes szívvel dolgoztunk, gyakran tájoltunk falvakban is. Pekingben két lábon álltunk: hagyományos és modern. Hszincsiangban ezt megtartottuk. Ha kijött egy új pártrendelkezés, mentünk a falvakba, és bambuszcsattogatók ritmusára kihirdettük a rendelkezést, kultúrát vittünk a tömegeknek, hogy kövessék. (...)

A fejlődéssel aztán egyre gazdagabb lett az emberek kulturális élete. Jött a tévé, az emberek inkább azt nézték, és nem mentek el otthonról. A pekingi opera lassan kikopott az emberek életéből. [A társulatot feloszlatták.] A pekingi opera

21 A „vas rizsesztal” fogalma az állam által nyújtott alapvető juttatásokra vonatkozik (biztos munkára és szociális ellátásra) – olyan rizsesztal, ami soha nem törik el.

22 A „beszámoló előadások” rendszere a mai napig él, kisebb területek előadásai mutatkoznak be a nagyobb területek, vagy a központ politikai és szakmai vezetői előtt, akik ezután véleményezik azokat.

a mi nemzeti esszenciánk, és Hszincsiang olyan nagy, csak kellene, hogy legyen itt egy pekingiopera-társulat, amely továbbadja a nemzeti esszenciát.”²³

Az idézett szöveg magáért beszél, én csak néhány szempontot szeretnék kiemelni. A narratíva olyan, mintha egy vadnyugati történetet hallanánk: egy maroknyi ember elhagyja a kultúrát (a központot, a civilizációt), és bemerészkedik a vadonba (a perifériára, a civilizálatlan világba). Központi szervezőerő küldi őket egy küldetéssel: vigyék el a központ információit a kormányzott terület végeire. A színpadi munka, a színészek napi feladata összekeveredik a pártideológia közvetlen terjesztésével. A felülről lefelé irány teljesen egyértelmű: a pekingi opera színészei tanítók, az információ birtokosai, ők a kapocs a terület és a központ között. Hszincsiang őshonos művészetei nem jelennek meg az interjúban, csupán annyi szerepel erről, hogy készítettek egy darabot, „amely a hszincsiangi életet tükrözte”, ezt mutatták be Pekingben. Hszincsiang tehát egy külső nézőpontból, a nem honos pekingi operán átszűrve jut vissza a központhoz. Úgy tűnik, a pekingi opera az a csatorna, amelyen keresztül központ és periféria kommunikál egymással – fontos szerep ez az óriási pártgépezetben.

A másik példám Tibet. Hszü Csang-seng (Xu Changsheng) pekingiopera-színész a *Kínai Pekingi Opera* folyóirat hasábjain mesélt egykori élményeiről, ezt később egy weboldal újrapiublikálta.

„1960 őszén néhány művészcsoportnak Pekingben felajánlották, hogy támogassák a külsős munkát, közülük az Új Lendület Pekingi Opera Társulatot Hszincsiangba küldték, Li Csin-seng (Li Jinsheng) és Csen Csin-hszüan (Chen Jinxuan) társulatát Liucsouba (Liuzhou, Kuanghszi [Guangxi] tartomány); a Negyedik Pekingi Opera Társulatot Vu Szu-csiu (Wu Suqiu) vezetése alatt Senjangba (Shenyang); a Városi Dráma Társulatot Csengcsouba (Zhengzhou). A mi Új Kína Pekingi Opera Társulatunk, amely a pekingi Csungven (Chongwen) kerülethez tartozott, szintén teljes társulati gyűlést tartott, ahol a vezetőnk bejelentette, hogy az egész társulatot Tibetbe küldik, minden elvtárs mobilizálva lesz, mert a Párt felhívásának megfelelően támogatnunk kell a határterületek kulturális építkezését. A gyűlés után Li Van-csun (Li Wanchun) úr volt az első, aki tacepaót készített a felhívás támogatására (és ezzel a döntésével, hogy Tibetbe megy, meg is szabadult a »jobboldali« jelzőjétől), aztán a párttagok és a többiek lassacskán mind a költözés mellett döntöttek. Megvoltak az orvosi vizsgálatok, elrendeztük a családot, összepakoltuk a holmijainkat, beleértve a jelmezeket, kellékeket és mindenfélét. Jó csapatmunka volt, és két héttel később a társulat [140 fő, beleértve a 40 tanuló] útnak indult. [Öt hetet utaztak, mire Lhászába értek.]

A Mulu-templomban szállásoltak el bennünket, alig pár száz méterre a Jokhang-templomtól és az Oktogon utcától a városközpontban. A templom nagy volt, ötemeletes, a keleti felét a mi pekingiopera-társulatunk kapta meg, a nyugati felét meg egy szecsuan (Sichuan) és egy honani (Henan) operatársulat. A templom udvarán egy próbahelyet építettek a társulatunknak. (...) Február 4-én [1961-ben] Csang Kuo-hua (Zhang Guohua), a Tibeti Katonai Körzet parancsnoka és Pagbalha

23 Chen Y., 2015.

Geleg Namgya, a Tibeti Autonóm Terület Előkészítő Bizottságának helyettes vezetője (...) kellemes fogadást rendeztek az újonnan megalakított Tibeti Pekingi Opera Társulat tagjai számára a Kommunista Párt Tibeti Munkabizottságának nagy konferenciatermében. Csang parancsnok úgy mutatta be nekünk Pagbalha Geleg Namgyát, hogy ő az élő Buddha, a forradalom élő Buddhája. (...)

Autókaravánunk elérte az »Augusztus 1. Új Falu«,²⁴ ahol tisztek és katonák, és a tibeti nép fogadott bennünket. »Augusztus 1. Új Falu« volt a Népi Felszabadító Hadsereg legfőbb egységének a székhelye (...), őket átvezényelték Szecsuanba. Nekik rendeztek búcsúestet »Augusztus 1. Új Falu« rendezvénytermében. (...)

Mialatt a társulat egy része külsős helyszíneken adott elő, a Lhászában maradtak gyakran kaptak meghívást a katonaságtól, szervezetektől vagy üzemeiktől, hogy adjanak ott elő. (...) A Lhászai Nagyszínházban minden szombat és vasárnap előadás volt.²⁵ Ha a Norbulingkában valamilyen kültéri rendezvény volt, a pekingi operát mindig odahívták.²⁶ (...)

A kemény éghajlatot több öreg és gyenge elvtársunk nem tudta megszokni. Volt, aki megbetegedett, egy öreg és egy fiatal elvtárs meghalt. A társulati tagok szanaszét laktak, nagyon nehéz volt az élet. Emiatt a tibeti oldal és a központi kormány felelős szervei hozzájárultak, hogy pekingiopera-társulatunkat áthelyezzék a Belső-Mongol Autonóm Területre, ahol már jobbak voltak a természeti körülmények. (...)

Ugyan a Tibeti Pekingi Opera Társulat története csupán másfél év, mégis sikerült bemutatnunk ezt a nagyszerű művészetet az óriási tibeti területen, ezzel népszerűsítettük a nemzeti esszenciát, felpozsztítottuk a kulturális életet, és elősegítettük a nemzeti egységet, valamint a katonaság és a nép egységét.²⁷

A szöveg ismét magáért beszél. Nyilvánvaló, hogy a pekingi operát a Kommunista Párt a kulturális gyarmatosítás eszközeként használta, és azt a szerepet szánta neki, hogy a „kemény” katonai jelenléte, és ezzel a terület kínai fennhatóságát elfogadhatóbbá tegye. Ebben az értelemben a pekingi operának „puha erőként” kellett volna működnie a helyi lakosság körében, de úgy tűnik, rövid tibeti pályafutása alatt megmaradt a kínai katonatisztek szórakozásának. A szöveg sajnos nem mond semmi többet a másik két operatársulatról, amelyek szintén Lhászában voltak, de Szecsuan Tibet mellett fekszik, és az ottani opera korábban kiterjedt Tibet részeire is.²⁸ A honani opera kicsit korábban, szintén a katonaság mozgásával és annak igényeit kiszolgáló, de nem felső párthatározattal került Tibetbe.²⁹ A központi utasításra érkezett pekingi operának az volt a küldetése, hogy egyesítse a nemzetet, egyesítse a hódítókat és a meghódítottakat – és így törvényszerűen bukásra volt ítélve.

24 1927. augusztus 1-jén alakult meg a Nemzeti Felszabadító Hadsereg, ezért augusztus 1. ünnepnap Kínában.

25 A Lhászai Nagyszínház 1956-ban nyílt meg mint az első színházi rendezvényterem Tibet történetében.

26 Norbulingka volt a dalai lámák nyári palotája 1959-ig, a XIV. dalai láma száműzetésbe vonulásáig.

27 Xu, 2019.

28 Du, 2011. 4.

29 Zhu, 2018. 37.

Aranykor?

A fentiekben a pekingi opera széles körű, központilag irányított terjesztéséről volt szó, de ez csak az egyik fontos jellemzője az operák történetének a röviden csak „tizenhét évnek” nevezett időszakban, azaz 1949 és 1966 között, a népköztársaság kikiáltásától a kulturális forradalomig. Az időszak másik jellemzője, hogy az egész operavilágot át kellett szabni a kommunista ideológia szükségletei alapján. A folyamat azonban nem volt – nem is lehetett – egyenletes, sokkal inkább kampányok, harcok és kompromisszumok végtelen sorát látjuk.

A népköztársaság megalakulása után egy éven belül létrejött egy hivatal, egy bizottság, majd egy intézet is az operák reformjára. Legfelső szinten Csou En-laj (Zhou Enlai) 1951. május 5-i direktívájában hármas cselekvésre szólította fel az operatársulatokat, ami röviden a „megváltoztatni a darabokat, az embert és a rendszert” összefoglalásban vált ismertté.³⁰ A „megváltoztatni a darabokat” annyit tett, hogy a tartalmat a kommunista ideológiához kell igazítani; a „megváltoztatni az embert” a színészképzésre vonatkozott, vagyis arra, hogy írástudó és a forradalomhoz hű színészeket kell képezni; míg a „megváltoztatni a rendszert” a társulatok szervezeti működésének átalakítását tűzte célul.

Óriási nyomás nehezedett ezzel az operatársulatokra, amelyek legtöbbje nem állami támogatásból, hanem a piacról élt. A városi, nagy pekingiopera-társulatok különös figyelmet kaptak, azokat tekintették ugyanis mintának, és az eszközeik is megvoltak a változtatásokhoz. Miután elkezdődött a kísérletezés, gyakorló színházi emberek igyekeztek felszólítani a mértéktartásra,³¹ és maga Csou En-laj is kiállt emellett 1959-es, művészekhez intézett beszédében.³² Egy 1960-as minisztériumi rendelkezés az operákat végül három csoportba sorolta: „hagyományos darabok”, „újonnan írott történelmi darabok” és „kortárs darabok”.³³ A felosztás nem volt teljesen új, hiszen a színdarabok század eleji modernizációs igényével együtt megjelentek az új kategóriák is. A minisztériumi rendelkezés most azt tűzte célul, hogy a három kategória legyen egyensúlyban. Az operák hármas csoportosítása a mai napig használatos, benne a „kortárs darab” megjelölés kortárs témát jelent, míg az „újonnan írott történelmi darab” kortárs szerző történelmi témájú (tehát „kosztümös”) darabjára utal.

A központi reformigények leginkább a „hagyományos darabokat” viselték meg. Azok ugyanis ki voltak téve az úgynevezett „átrendezés és adaptáció” követelményének, vagyis alaposan át kellett dolgozni őket az új ideológiai elvárásoknak megfelelően. Néhány művet teljesen érdemtelennek találtak az új színpadra, ezeket egyszerűen törölték a repertoárból. Az egész operavilágnak alkalmazkodnia kellett, az addigra súlyosan átpolitizált pekingi opera azonban különös figyelmet kapott. Az volt ugyanis a feladata, hogy irányt mutasson a többi operának, ráadásul a tartalmi tisztítás folyamata párhuzamosan zajlott a pekingi opera központilag irá-

³⁰ Zhou E., 1951.

³¹ Lásd például Tian Han, neves színdarabíró 1959 elején publikált cikkét. Tian, 1959.

³² Zhou E., 1959.

³³ Qi-Zhou, 2005.

nyított, össznemzeti terjesztésével. Azt is látnunk kell, hogy a hagyományos darabok „átrendezése és adaptációja” nem szövegkönyvek átírását vagy átértelmezését jelentette. A munka nem a szövegkönyveken zajlott, hanem az előadásokon, amelyek színészgenerációkon keresztül átöröklődtek. Ha egy darabot töröltek a repertoárból, az gyakorlatilag halálos ítéletet jelentett: a szájhagyományozás rendszerében egy darab addig él, amíg az utolsó színész, aki játszani tudja. Másrésről, ahogy Si Hszü-seng (Shi Xusheng) bemutatja, ugyanez az „átrendezés és adaptáció” mentette meg például a *kun* operát, amely ebben az időben a kihalás szélén állt. Az utolsó kunopera-társulat 1956-ban a *Tizenöt füzér pénz* című darab adaptációjával olyan sikeres lett, hogy hamarosan öt új társulat jött létre erre az operafajtára.³⁴

Ez a zűrzavaros időszak viták forrása lett a kínai színházi szakemberek körében is az utóbbi három évtizedben. 2000-ben jelent meg a jelentős, háromkötetes, *A pekingi opera története* utolsó, dupla kötete az 1949-től kezdődő fél évszázadról a pekingi és a sanghaji Művészetkutató Intézet kooperációjaként.³⁵ A komoly szakmai háttérű mű az 1949 és 1964 közötti időszakot a pekingi opera „aranykorának” minősíti. Megjelenése után éles kritika jelent meg róla a Hupej (Hubei) Tartományi Művészeti és Irodalmi Szövetség folyóiratában, Szun Huan-jing (Sun Huanying) szerkesztői véleményeként. Szun lépésről lépésre leszámol az időszak idealizálásával: ezekben az években, írja, egyetlen „pekingiopera-iskola” (azaz egyéni művészi stílus) sem jött létre; az új pekingi operáknak mind az „osztályharcot mint vezérelvet” kellett követniük, és előkészítették a talajt a kulturális forradalom szolgálatába állított „mintaoperáknak”; a „megváltoztatni a darabokat” irányelv csúcsideszakában a „változtatni” annyit jelentett, hogy „központi határozatra megtámadni a darabokat, és lemészárolni őket”.

Fontosnak tartom idézni azt is, amit a „megváltoztatni a rendszert” direktíváról ír: „Mindaz a rossz gyakorlat, amit a pekingi operák működési rendjében ma megreformálni igyekszünk, alapvetően ennek a tizenhét évnek, a »megváltoztatni a rendszert« utasításnak a terméke: először is, a pekingi opera mint szellemi termék a piaci kontroll alól átkerült egy tervezési kontroll, a tervgazdaság kontrollja alá; másodszor, a pekingi opera kénytelen volt saját alkotási törvényeit a tervezett termelés törvényeinek alárendelni: az üzenet áll mindenek felett, a [párt]titkár parancsol, kollektív alkotás van, teljesen elfeledkeztünk arról, hogy az alkotás az egyéni esztétikai érzéken múlik; harmadszor, egy versenyrendszerből átkerültünk a nagy rizsesztálba, a vas rizsestálba [az állami támogatás rendszerébe]; negyedszer, a művészek élethosszig káderek lettek, az operatársulatok adminisztratív szervezetek.”³⁶

Szun egyértelműen kiáll az egyéni kreativitás és a szabadpiaci szabályok mellett a pekingi opera munkájában, és azzal a gondolattal zárja esszéjét (egyúttal Marxra hivatkozva), hogy a művészet működési mechanizmusai mások, mint a társadalomé, és *A pekingi opera története* szerzői részéről hiba azt feltételezni, hogy

³⁴ Shi, 2004.

³⁵ Zhongguo, 2020.

³⁶ Sun, 2000.

Kína társadalmi átalakulása kapitalizmusból szocializmusba automatikusan segítette a pekingi opera fejlődését.

Rövidesen megjelent a válasz a *Sanghaji Színház* folyóirat hasábjain, szerzője Csen Pej-csung (Chen Peizhong), *A pekingi opera története* második kötetének szerkesztője. Írása háromszor olyan hosszú, mint Szun Huan-jing cikke, itt csak néhány rövid részt közlök belőle: „Ez a cikk [Szun Huan-jingé] nem csupán egy könyv értékelése körül forog, nem is tudományos kérdés körül. A lényege az egész színházi reform értékelése, és még azon túl is, azt értékeli, milyen volt az ötvenes évek vezető ideológiája, milyenek a politikai alapelvei, irányelvei és rendelkezései. Ezért szükséges, hogy tisztán lássunk ebben az alapvető, helyes-helytelen pólusú kérdésben. (...)

Az úgynevezett »aranykor« csupán jelző, a pekingi opera új megjelenésére, új fejlődésére utal az új Kína megalapítása után. Azt mondja el, hogy ez a korszak az egyik legjobb a pekingi opera történetében. (...)

[Csen hosszan idézi Csou En-laj 1951. május 5-i direktíváját a színházi reformról.] A fentiekből látni lehet, hogy a »színházi reform« elvei, követelményei, módszerei, folyamatai stb. tisztán szabályozva voltak. A »május 5-i direktíva« szellemében az egész ország neki tudott látni az irányított, tervezett és szisztematikus »színházi reform« munkának. A rossz tartalmak és a rossz játékformák szükséges és helyes kijavítása után, és a színpad rendbetételével az operák, beleértve a pekingi operát is, új fényben ragyoghattak.

Egészében véve Szun úr nem veszi figyelembe a »három változtatás« komoly vívmányait, az egyéni hiányosságokat keresi ki, alaptalanul vádaskodik, és teljesen megtagadja a színházi reform munkáját. Egyszerűen eltorzítja a »Határozatot«,³⁷ és a Párt ötvenes évekbeli vezető ideológiáját, politikai irányvonalát és színházi reform-politikáját vádolja. Ez tűrhetetlen. (...)

Az ötvenes évek óta kanyargós volt a pekingi opera útja: néha rögzös, néha sikerekkel teli. Még a legjobb időszakokban is lehet itt-ott fogyatékoságokat találni, ez nem meglepő. Az 1960-as évek után [sic!], főleg a kulturális forradalom alatt, a »balos« elhajlás, és főleg a »négyek bandája« pusztítása következtében a pekingi opera művészete komoly károkat szenvedett – ez volt a művészeti világ egyik legnagyobb katasztrófája. Ezt a fájdalmas történelmi leckét soha nem szabad elfelejtenünk. (...)

Ahol hiányosság mutatkozik, örülünk a kritikának – de tartanunk kell magunkat az elveinkhez. A színházi reform, beleértve a pekingi operáét is, egyike a legnagyobb sikereknek a kultúra és a művészet területén a Kínai Kommunista Párt vezetése alatt. Eredményei világszerte elismerést kaptak, hatásuk messze mutat. Nincs joga senkinek ahhoz, hogy megbélyegezzen és rágalmazzon embereket, hogy mocskos hazugságokat és alaptalan vádakot terjesszen, hogy eltorzítsa és befeketítse a Kínai Kommunista Párt történelmének valós képét.³⁸

37 Azt a határozatot, amelyet a KKP adott ki saját történelméről 1981-ben, hogy elhatárolja magát a kulturális forradalomtól.

38 Chen P., 2000.

Az idézett utolsó mondat, egyben a cikk zárómondata a legsokatmondóbb: Csen A *pekingi opera története* védelmében ír – és a Kínai Kommunista Párt védelmével összegzi mondandóját. Ez az a szempont, ahol a két szerző elbeszél egymás mellett: Szun Huan-jing a pekingi operát autonóm területnek tekinti, amelyet a politika eszközként használ, és történetét is ebbe a keretbe helyezi; Csen Pej-csung számára a pekingi opera története a párt története. Ő normatív perspektívából beszél, és magától értetődőnek veszi, hogy a pekingi opera átpolitizált: Csou En-laj direktívája a haladást szolgálja, és keretet ad az „irányított, tervezett és szisztematikus »színházi reform« munkának”.

A modernizáció rendkívül erős narratíva volt Kínában már a 19. század végi önmegerősítési programtól kezdve a kommunista átalakításig, de az 1978-as nyitás óta is ez hajtja a változásokat. Ez az egyik legfontosabb politikai cél, amely arra hivatott, hogy Kínát a világban vezető helyzetbe hozza (Csen Pej-csung is beszél az elismerésről „világszerte”), ugyanakkor felülről lefelé működő tervezési és szervezési rendszert követel, ami az élet minden területére kiterjed. E logika szerint elképzelhetetlen, hogy a pekingi opera (vagy általában a művészet) ne legyen az egész része: ebben az ontologikus viszonyban a pekingi opera politika és a politika pekingi opera. Ezért válik a pekingi operáról folytatott vita a történelem értékeléséről folytatott vitává.

A mintaoperák

Mindkét szerző említi a mintaoperákat, amelyek a kulturális forradalom (1966–1976) alatt készültek. Voltaképp nem mind volt opera: 1966-ban, a kulturális forradalom kezdetén az összesen nyolc mintaműből kettő balett volt, egy szimfónia és öt pekingi opera. A „színházi reformot” követően könnyen megtehető következő lépés volt, hogy mintákat kell létrehozni az új színház számára, és a pekingi opera volt a legégyértelműbb választás. 1964-ben a *Nemzeti Pekingi Opera Kortárs Darabjait Tanulmányozó Fesztiválon*, Pekingben, ahol szerte az országból felléptek pekingi operatársulatok, Csiang Csing (Jiang Qing), Mao felesége és a kulturális forradalom egyik legfőbb irányítója beszédet tartott *A pekingi opera forradalma* címmel, amelyben a színház további politizálását tűzte célul.³⁹ Kiválasztották és tovább finomították azokat a darabokat, amelyeket a vezető káderek, és főleg Csiang Csing, a legalkalmasabbnak ítélték a forradalmi eszme közvetítésére.

A „forradalmi modern pekingi operák” váltak a meghatározó csoportjává a fent említett nyolc mintaműnek, amelyek életben maradhattak az országban. A *Zsenmin Zsipao (Renmin Ribao)*, a Kínai Kommunista Párt központi napilapja 1967 májusában így ír róluk: „Ezek a darabok nemcsak a pekingi operának, de a proletár művészetnek is kiváló mintái, sőt azon túl is: kiváló mintái a »harcolj, bírálj, újíts« [felszólításnak] a nagy proletár kulturális forradalom minden frontján.”⁴⁰ Ezek

³⁹ Wang, 2011. 199.

⁴⁰ Huanhu, 1967.

a pekingi operák erősen stilizált, de kortárs színpadképpel mutattak be történeteket háborús és forradalmi témákról, így gyakorlatilag a kommunista Kína történetének adtak audiovizuális „testet”.

Az összes többi színházi produkciót betiltották, a társulatok szétszéledtek, ahogy az ország belesüllyedt a vörösgárdisták terrorjába, és a városi lakosság jó részét vidékre küldték munkatáborokba. Kevésbé ismert, hogy az ismét csak a Zsen-min Zsipaóban megjelent 1970-es felszólítást követően mégiscsak akadt néhány vidéki operatársulat, amely megpróbálta az új elvárásokhoz igazítani saját operafajtáját és előadni a mintaoperák történeteit saját operájuk stílusában. Ezeket be is mutatták 1974-ben Pekingben az újévi gálán – az ország politikai központjában, a legnagyobb kínai ünnepen – mint a nemzeti egység üzenetét. A vidéki operatársulatok, hogy a politikai vezetők kedvében járjanak, erősen „pekingi operásították” ezeket a darabokat.⁴¹ Ekkorra a mintaművek száma már tizennyolcra nőtt, ebből tíz volt színházi produkció, és ismét mind pekingi opera.

Li Szung (Li Song) irodalomtörténész statisztikája alapján 1978-ra, azaz két évvel a kulturális forradalom után már kétszáz, mindenféle műfajú színpadi mű volt az országban.⁴² Az élet kezdett lassan visszatérni a területi operafajtákba is, bár náluk komoly veszteség jelentkezett. Ha azonban megnézzük a mintaoperákról folytatott mai diskurzust, azt találjuk, hogy a legtöbb szerző zenei újításairól ír. A kérdés, hogy miért vált ennyire dominánssá a pekingi opera mint operafajta, gyakorlatilag soha nem merül fel. A zenére koncentráló kutatók általában dicsérik a minta pekingi operák művészi teljesítményét.⁴³ Ezt saját élményem is alátámasztja. 2015-ben Pekingben megnéztem *A Tigris-hegy bevétele* című mintaopera felújítását két barátommal. Mindketten pekingiopera-színészek, és nem győzték dicsérni főszereplő kollégájuk egyik áriáját, mivel az „annyira nehéz, hogy csak bravúros technikájú énekesek tudják kiénekelni”. Paradox módon ezek a pekingi operák technikai szinten valóban innovatívak: készítőik óriási nyomás alatt voltak, hogy megnyerjék a legszélesebb közönséget a legtisztább forradalmi üzenethez. A nyugati zene elemeit is beépítették a pekingi opera hagyományos zenei mintázatába, a színpadon pedig át kellett menteniük a szükséges akrobatikus és táncelemeket a hagyományos jelmezek és kellékek nélkül.

A mintaoperák készítése jellemzően hosszú ideig tartott – az *Azálea-hegy* című darabot 1964-es bemutatója után 1974-ig folyamatosan javígtatták –, nem pusztán a fenti nehézségek miatt, hanem inkább azért, mert mindent az egyetlen elvárt értelmezés szolgálatába kellett állítaniuk.⁴⁴ Barbara Mittler ezt „szemantikai túlrögzítésnek” hívja, a mintaművek ugyanis „nem adnak teret a szabad interpretációnak, tagadják a szöveg határozatlanságát, és előírják, hogy »interpretációs közösségük« minden részletben egy és ugyanazon interpretációra jusson”.⁴⁵

41 Chen X., 2018.

42 Li S., 2011.

43 Lásd például: Ludden, 2013. 450.

44 Uo. 175.

45 Mittler, 2003. 74.

A mintaoperák ugyanakkor uniformizált tömegkultúrává is váltak, mivel a dallamokat és a színpadképeket a legkülönbözőbb médiumokban (könyv, képregény, poszterek stb.) tovább propagálták a legszélesebb közönség számára, amelynek nem is volt hozzáférése semmi máshoz. (A kulturális forradalom elején volt egy mondás, amely szerint „nyolcszázmillió ember néz nyolc darabot”). Tematikusan a darabok szinte kizárólag „a háborús élménnyel és emlékezettel” foglalkoztak, legitimitást adtak a forradalomnak, gyakorlatilag népszerű történetírásként működtek.⁴⁶ Kialakítottak egy sztereotipizált, de igen meghatározó Kína-képet és Kína-önképet: a mintaoperák maguk lettek a legitimált kulturális emlékezet, és ezzel alakították, miként látja Kína magát, miben találja meg különösségét.⁴⁷

A hierarchia, ami a kulturális forradalmat megelőzően a pekingi opera és a többi operafajta között már fennállt, az 1970-es évek végére így csak tovább erősödött. A „forradalmi modern pekingi opera” lett a forradalom hangja és látványa – nem csupán egy kommunista forradalomé, hanem egy sajátosan kínai forradalomé. Elmondható, hogy a pekingi opera segített sinizálni a forradalmat, és tette ezt össznemzeti léptékben. És mivel egyesítette magában a forradalmat és a nemzetet, egyértelműen dominanciát nyert az összes többi operafajta fölött. A kulturális forradalom után a helyi operafajták lassan magukhoz tértek, ezzel együtt a pekingi opera is újra kezdte játszani a hagyományos darabokat. Újonnan írott történelmi darabokból is egyre több született, és nem csupán a pekingi operában. A pekingi opera központi szerepe azonban megkérdőjelezhetetlen: továbbra is képviselője a nemzetnek és a nemzeti emlékezetnek – sőt, ezek aktív létrehozója is.

Mai irányok

A 2003-as „két ülészakon” (az Országos Népi Gyűlés és a Népi Politikai Tanácskozó Testület együttes ülésén) javaslatot nyújtottak be a pekingi opera bevezetésére a nemzeti tantervbe. 2008 februárjában az Oktatási Minisztérium közleményt adott ki „a pekingi opera bevezetése az általános és középiskolákba kísérleti projektjéről” tíz tartományban.⁴⁸ A projekt később „az egész országra ki lesz terjesztve”. A közleményt alig két hét múlva követte egy helyesbítés: „A pekingi opera bevezetése a tantervbe »javaslat«, nem »elvárás«.”⁴⁹

Kína történetében az utóbbi négy évtizedet az is meghatározta, hogy miként pozicionálja magát az ország a világban. Az ország gyors gazdasági fejlődése ellenére nemzetközi megítélése nem javult jelentősen, és a „puha erő” fogalma a Hu Csin-tao-korszak (Hu Jintao) elejére nagy népszerűsége tett szert a pártvezetésben. A pekingi opera mint „nemzeti esszencia” az egyik legalkalmasabb eszköznek tűnt, hogy Kína nemzetképét közvetítse a külföld felé.

⁴⁶ Chen, X., 2002. 77.

⁴⁷ Uo. 74.

⁴⁸ Oktatási Minisztérium Központi Hivatala, 2008.

⁴⁹ Oktatási Minisztérium, 2008.

Írásom zárásaként hadd idézzem röviden Jü Kuj-cse (Yu Kuizhi) pekingiopera-színészt. Jü részt vett a Kínai Irodalmi és Művészeti Körök Szövetsége X. Kongresszusán 2016 novemberében, ahol meghallgatta Hszi Csin-ping (Xi Jinping) beszédét. Benyomásait a *Zsenmin Zsipao* weboldalán a KKP-híreknek szentelt aloldal közölte.

„A kultúra sorsa összefonódik a nemzet sorsával, a kultúra erei a nemzet ereibe futnak bele. Főtitkár úr kiemelte, hogy minden művésznek meg kell tartania kreativitását, újítnak kell lennie, magasra tartania a nemzeti lelkiület fáklyáját, megfújnia a haladást éltető kürtöket, jobban reflektálnia az idők szavára, felmutatnia az emberek küzdelmét, erősítenie a nemzeti szellemet, nemes érzéseket közvetítő nagyszerű munkákon keresztül kell tanítania, és arra törekednie, hogy eljusson a kínai nemzet nagy megújulásának művészi csúcsaira.

Főtitkár úr szavai után úgy érzem, küldetésem és felelősségem van. Főtitkár úr aggódik a pekingi opera miatt, már sokszor látott pekingi operát. Buzdított bennünket, hogy a pekingi opera a nemzeti esszenciánk, el kell mondania Kína történetét a világnak.⁵⁰ Hogy elérjük ezt a célt, nem elég, akármilyen fáradhatatlanul tárjuk fel a pekingi operát, arra is figyelniünk kell, hogy erősítsük a megjelenését, kiterjesszük a hatását. A 2017-es Holdújév idején a kanadai nemzeti televízióban (...) lépek majd fel, hogy hirdessem Kína nagyszerű kultúráját, és megismertessem Kínát a világgal.”⁵¹

A nemzet fogalma rendkívül hangsúlyos a szövegben, a képek a nemzetet az emberi testhez (ér) és a természetfeletti erőkhöz (sors) kötik. Töretlennek látszik a modernizációs narratíva, amely nemzeti megújulást ígér. Fontos szerep jut a pekingi operának is: harcolnia kell, alakítania Kína képét külföldön, hogy az előre-bogó országot befogadja a világ. Amikor a pekingi opera színésze fellép Kanadában, ott maga Kína áll a színpadon.

Összefoglalás

A fentiekben azt igyekeztem bemutatni, milyen szerep hárult a pekingi operára a kínai nemzetpolitikában. A 19. század közepétől kezdődően Kína folyamatosan küzd azzal, hogy miként fogalmazza meg magát nemzetként. Az 1978-as nyitást követően a kérdés még élesebben jelent meg,⁵² a mai Hszi Csin-ping-i politika pedig tudatosan kapcsolja össze a nemzetet, a pártot és a modernizációt. Mivel a nemzet egyik legfőbb tartóeleme a kultúra, elkerülhetetlen volt, hogy az opera (ami Kínában gyakorlatilag a színház) beépüljön a politikába, mivel népszerűségéből adódóan a lehető legszélesebb rétegeket képes megszólítani.

Mondhatjuk, hogy a pekingi opera jókor volt jó helyen. Országos növekedése egybeesett a nemzetkérdés felmerülésével, majd legnagyobb sztárja, Mej Lan-fang külföldi sikerei hirtelen szembesítettek azzal, hogy mit lát a külföld „kínainak” – és ebből a külső nézőpontból formálták a kínai nemzetképet. 1949 után a

50 Hszi Csin-ping 2014-től kezdődően rendszeresen használja ezt a kifejezést, elsősorban a médiára értve.

51 <http://theory.people.com.cn/n1/2017/0112/c83855-29018284.html> (letöltés: 2020. július 21.).

52 Lásd például: Gries, 2004.

kormányzatilag szervezett országos terjesztés összekapcsolta a pekingi operát a politikai központtal, majd a kulturális forradalom idején mindehhez új szempont társult a mintaoperák által, amelyek a forradalmat mint nemzeti tradíciót rögzítették a köztudatban. Az utóbbi négy évtizedben pedig már a kulturális diplomácia területén is egyre jobban felhasználják a pekingi operát. Ez az operafajta – eredetileg egy a sok közül – tehát rendkívül sokrétű módon vált eszközévé, sőt alakítójává a kínai nemzetképnek. Mindez nem kicsinyíti a művészek munkáját, nem csökkenti a művek élvezetét. A pekingi opera története és mai mozgásteret azonban elválaszthatatlan a kínai nemzetpolitikától.

Forrás- és irodalomjegyzék

1. Kiadott források és szakirodalom

Chang

2009 Chang, Bi-Yu: Taiwanese Identity Shift and the Struggle for Cultural Hegemony in the 1990s. In: *Cultural Discourse in Taiwan*. Eds.: Cheng, Chin-Chuan et al. Kaohsiung, 2009. 30–51.

Chen P.

2000 Chen Peizhong: Ping „1949–1964: „Jingju de huangjin shidai”?” [Az „1949–1964: »A pekingi opera aranykora?» kritikája]. In: *Shanghai xiju* [Sanghaji Színház], 2000. 6. sz. 34–37.

Chen X.

2018 Chen Xiaojuan: Difang juzhong yizhi jingju „yangbanxi” de ge’an yanjiu: Yuju „Hongdeng ji” changqiang fenxi [Területi opera „pekingi operásítása”. Esettanulmány a „Vörös lámpás” című honani operához]. In: *Yishu keji* [Művészet, Tudomány és Technika], 2018. 1. sz. 79–80.

Chen, X.

2002 Chen, Xiaomei: *Acting the Right Part: Political Theater and Popular Drama in Contemporary China*. Honolulu, 2002.

Chen Y.

2015 Chen, Ying: Xinjiang jingjutuan jishi [Az egykori Xinjangi Pekingi Opera Társulat története]. In: *Xijuwang* [Színház], 2015. február 6. <http://www.xijucn.com/html/jingju/20150206/65763.html> (letöltés: 2020. július 26.).

Du

2011 Du Jianhua: Chuanju de wenhua jiazhi yu shengtai huanjing [A szecsuan opera kulturális értéke és ökológiai környezete]. In: *Sichuan xiju* [Szecsuan Színház], 6. (2011) 144. sz. 4–7.

Fei

2002 *Chinese Theories of Theater and Performance from Confucius to the Present*. Ed.: Fei, Faye Chunfang. Ann Arbor, 2002.

Goldstein

2007 Goldstein, Joshua: *Drama Kings: Players and Publics in the Re-creation of Peking Opera, 1870–1937*. Berkeley, 2007.

Gries

2004 Gries, Peter Hays: *China's New Nationalism: Pride, Politics and Diplomacy*. Berkeley, 2004.

Guy

1995 Guy, Nancy: Peking Opera as „National Opera” in Taiwan: What’s in a Name? In: *Asian Theatre Journal*, 12. (1995) 1. sz. 85–103.

2019 Guy, Nancy: Peking Opera and Politics on Taiwan Revisited. In: *Taiwan Studies Revisited*. Eds.: Fell, Dafydd – Hsin-Huang, Michael Hsiao. London, 2019. 160–177. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780429259937>.

Han

2005 Han Lili: Aierlan wenyi fuxing shiqi de huaju yu woguo „guoju yundong”. [Az ír reneszánsz drámája és Kína „nemzeti színházi mozgalmá”.] In: *Anqing shifan xueyuan xuebao* [Az Ankingi Tanárképző Főiskola Folyóirata], 24. (2005.) 1. sz. 34–37.

Huanhu

1967 Huanhu jingju geming de weida shengli [Üdvözljük a pekingi opera forradalmának nagyszerű győzelmét]. In: *Renmin Ribao* [Népi Napilap], 1967. május 10.

Kim

2006 Kim, Suk-young: From Imperial Concubine to Model Maoist: The Photographic Metamorphosis of Mei Lanfang. In: *Theatre Research International*, 31. (2006) 1. sz. 37–53. DOI: <https://doi.org/10.1017/S0307883305001896>.

Li, R.

2010 Li, Ruru: *The Soul of Beijing Opera: Theatrical Creativity and Continuity in the Changing World*. Hong Kong, 2010.

Li S.

2011 Li Song: Shumu kaobian xinlun [Új megközelítés ahhoz, hány mintaopera volt]. In: *Zhongguo xiandai wenxue* [Modern Kínai Irodalom], 12. (2011) 153–166.

Liu M.

2008 Liu Mengxi: Guoxue yu „guocui” [Nemzeti tanulmányok és a „nemzeti esszencia”]. In: *Guoxue zixun* [Nemzeti Tanulmányok Tájékoztatója], 2008. június 6. 10. <http://news.guoxue.com/article.php?articleid=16453> (letöltés: 2020. július 26.).

Liu W.

2006 Liu Wenfeng: Xiqu de shengcun xianzhuang he yingdui cuoshi – „Quanguo juzhong jutuan xianzhuang diaocha” zongshu [Az operák életkörülményei és rájuk adott válaszaik – A „Felmérés az ország operatársulatainak helyzetéről” összegzése]. In: *Zhongguo xiju* [Kínai Színház], 2006. 1. sz.

Ludden

2013 Ludden, Yawen: *China's Musical Revolution: From Beijing Opera to Yangbanxi*. [PhD Thesis, School of Music, University of Kentucky.] Lexington, 2013. https://uknowledge.uky.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1011&context=music_etds (letöltés: 2020. július 26.).

Luo

2005 Luo, Suwen: Gender on Stage: Actresses in an Actors’ World (1895–1930). In: *Gender in Motion: Divisions of Labor and Cultural Change in Late Imperial and Modern China*. Eds.: Goodman, Bryna – Larson, Wendy. Lanham, 2005. 75–96.

Mackerras

1972 Mackerras, Colin: *The Rise of the Peking Opera, 1770–1870: Social Aspects of the Theatre in Manchu China*. Oxford, 1972.

Mao

1954 Mao Ce-Tung: *Válogatott művei*. 4. köt. Bp., 1954.

Mittler

2003 Mittler, Barbara: Cultural Revolution Model Works and the Politics of Modernization in China: An Analysis of „Taking Tiger Mountain by Strategy”. In: *The World of Music*, 45. (2003) 2. sz. 53–81.

Oktatási Minisztérium

2008 Oktatási Minisztérium: *Jiaoyubu: Jingju jin ketang shi „tuiguang” bing fei „yaoqiu”* [Oktatási Minisztérium: A pekingi opera bevezetése a tantervbe „javaslat”, nem „elvárás”]. 2008. 02. 26. http://www.moe.gov.cn/jyb_xwfb/xw_fbh/moe_2069/moe_2070/moe_2126/moe_1968/tnull_33093.html (letöltés: 2020. július 26.).

Oktatási Minisztérium Központi Hivatala

2008 Oktatási Minisztérium Központi Hivatala: *Jiaoyubu bangongting guanyu kaizhan jingju jin zhongxiaoxue ketang shidian gongzuo de tongzhi* [Az Oktatási Minisztérium közleménye a pekingi opera bevezetése az általános és középiskolákba kísérleti projektjéről]. 2008. február 13. http://www.moe.gov.cn/srcsite/A17/moe_794/moe_624/200802/t20080213_80578.html (letöltés: 2020. július 26.).

Qi-Zhou

2005 Qi Xiangyan – Zhou Shiyuan: Qi Yanming zai Wenhua bu [Qi Yanming a kulturális minisztériumban]. In: *Yan Huang Chunqiu* [Jen Huang Krónika], 2005. 2. sz.

Shi

2004 Shi Xusheng: Xiandaihua yu jingdianhua: 20 shiji Zhongguo xiqu de wenhua xuanze [Modernizálás és klasszicizálás. A 20. századi kínai opera kulturális választása]. In: *Xiju yishu* [A Színház Művészete], 2004. 3. sz. 25–35.

Sun

2000 Sun Huanying: 1949–1964: „Jingju de huangjin shidai”? [1949–1964: „A pekingi opera aranykora”?]. In: *Xiju zhijia* [Színházmesterség], 2000. 1. sz. 28–29.

Tian

1959 Tian Han: Cong shoudu xinnian yanchu kan liangtiaotui zoulu [A fővárosi újról előadás rámutatott: mindkét irányt tartanunk kell]. In: *Xijubao* [Színházi Lap], 1959. 1. sz.

Wang

2011 *Words and Their Stories: Essays on the Language of the Chinese Revolution*. Ed.: Wang, Ban. Leiden–Boston, 2011.

Xu

2019 Xu Changsheng: Huiyi Xizang Jingjutuan chengli yinianban de yanchu qingkuang [Színházi körülmények a Tibeti Pekingi Opera Társulat másfél éves története alatt]. In: *Guocui Jingju* [Pekingi opera: a nemzeti esszencia], 2019. március 3. <http://www.guocuijingju.com/jjwz/html/?28095.html> (letöltés: 2020. július 23.).

Yang

2017 Wenhua bu fabu quanguo difang xiqu juzhong pucha chengguo [A kulturális minisztérium beszámolója a területi operák országos felmérésének eredményéről]. In: *Kulturális minisztérium honlapja*. Szerk.: Yang Qian. 2017. december 26. https://www.mct.gov.cn/whzx/whyw/201712/t20171226_830165.htm (letöltés: 2020. július 26.).

Zhao

2004 Zhao Zhizhong: „Manzu yu jingju” [„A mandzsuk és a jingju”]. In: *Manzu yanjiu* [A mandzsu nép kutatása], 2004. 1. sz. 49–54.

Zhongguo

2000 *Zhongguo jingju shi* [A pekingi opera története]. III/1–2. köt. Szerk.: Sanghaji Művészettudományi Intézet és Pekingi Művészettudományi Intézet. Beijing, 2000.

Zhou E.

1951 Zhou Enlai: Zhengwuyuan guanyu xiqu gaige gongzuo de zhishi [Az Adminisztratív Tanács direktívája az operareform munkájáról (1951)]. In: *Xiju gongzuo wenxian ziliao huibian* [Színházi dokumentumok gyűjteményes kötete]. Szerk.: Hua Jia – Hai Feng. Changchun, 1984. I. köt. 24–26.

1959 Zhou Enlai: Guanyu wenhua yishu gongzuo liangtiaotui zoulu de wenti [Arról, hogy a kulturális és művészeti munkában mindkét irányt tartanunk kell (1959)]. In: *Xiju gongzuo wenxian ziliao huibian* [Színházi dokumentumok gyűjteményes kötete]. Szerk.: Hua Jia – Hai Feng. Changchun, 1984. I. köt. 335–338.

Zhou H.

2014 Zhou Hanping et al.: Liuzhu women de wenhua jiyin – guanyu tuidong quanguo xiqu juzhong chuancheng fazhan de diaoyan baogao [Tartsuk meg kulturális génjeinket – kutatási beszámoló a területi operák továbbadásának fejlesztéséről]. In: *Guangming Ribao* [Guangming Napilap], 2014. március 18. http://epaper.gmw.cn/gmrb/html/2014-03/18/nw.D110000gmrB_20140318_1-11.htm (letöltés: 2020. július 26.).

Zhou N.

2013 Zhou Ning: Xiandaihua yu minzuhua: xiju guannian de tantu huo mitu – 20 shiji Zhongguo xiqu piping de jiben wenti zhi er [Modernizáció és nemzetiesítés: a színház sztrádái vagy tévútjai – a 20. századi kínai színházkritika két alapvető kérdése]. In: *Yiyuan* [Művészetek Kertje], 2013. 3. sz. 6–12.

Zhu

2018 *Zhongguo xiqu juzhong yanjiu* [A kínai operafajták]. Szerk.: Zhu Hengfu. Beijing, 2018.

ÁGOTA RÉVÉSZ

BEIJING OPERA AND NATION-BUILDING IN CHINA

The article discusses the role Beijing opera has acquired in the process of nation building in China. Starting from the mid-19th century, China has been struggling with the task to establish and articulate itself as a nation. As the concept of the nation is, in turn, strongly dependent on culture, it was inevitable for opera (i.e. “theatre” in China, the art form being able to address the widest audiences) to be drawn into the area of politics.

Beijing opera happened to be at the right place at the right time. It reached popularity in the urban centres as the idea of nation building was becoming prominent. The huge successes of the overseas tours of Mei Lanfang, its biggest star, offered an insight into what is perceived as “Chinese” by foreign audiences – and helped shape the national image of China. After 1949, the centrally organized dissemination of Beijing opera to every region of the country was meant to be a step towards national cultural unification. Beijing opera’s close relationship to the political centre was further strengthened by the “model operas”, which assisted greatly in defining the revolution as a national tradition. The past four decades have seen Beijing opera emerge as a means for cultural diplomacy. The history and current status of Beijing opera – one of the many operas of China – are inseparable from its political significance as a carrier and co-creator of Chinese national identity.