

UNIwersytet Wrocławski
Wydział Filologiczny
Instytut Filologii Polskiej

Julia Kazana

**PRÓBA MONOGRAFII *PANSORI* – TRADYCYJNEJ KOREAŃSKIEJ
OPOWIEŚCI ŚPIEWANEJ**

Praca magisterska
napisana pod kierunkiem
dr hab. Piotra Rudzkiego

Wrocław 2025

UNIVERSITY OF WROCLAW
FACULTY OF LETTERS
INSTITUTE OF POLISH STUDIES

Julia Kazana

**AN ATTEMPT AT A MONOGRAPH ON PANSORI – TRADITIONAL
KOREAN NARRATIVE SONG**

Master thesis
written under the supervision of
dr hab. Piotr Rudzki

WROCLAW 2025

Streszczenie

Niniejsza praca stanowi próbę monograficznego ujęcia *pansori* – tradycyjnej koreańskiej opowieści śpiewanej. Sztuka ta zapoczątkowana w XVII wieku, w miarę upływu czasu zmieniała swoje oblicze i docierała do różnych grup odbiorczych, a specjalizujący się w niej artyści rozwijali techniki i style wykonawcze, dostosowując formę i treści do oczekiwań publiczności oraz realiów społeczno-politycznych danej epoki. Celem pracy jest ukazanie tego procesu w sposób kompleksowy, z zachowaniem porządku chronologicznego i z uwzględnieniem jak największej ilości czynników, które miały wpływ na kształtowanie przedstawień, ich różnorodnych funkcji oraz recepcji w poszczególnych etapach historycznego rozwoju.

Przyjęta teza zakłada, że *pansori*, będąc sztuką silnie zakorzenioną w tradycji, jednocześnie odgrywa rolę medium zdolnego reagować i aktywnie komentować zmiany zachodzące w koreańskim społeczeństwie oraz ewoluować razem z nimi.

Praca została napisana w oparciu o materiały źródłowe z zakresu etnomuzykologii, teatrologii, antropologii kulturowej autorstwa badaczy specjalizujących się w studiach nad tradycyjną sztuką i muzyką koreańską. Ich analiza wykazała, że sztuka *pansori* od początku swojego istnienia, oprócz dostarczania rozrywki i przyjemności płynącej z artystycznego doświadczenia, funkcjonowała również jako narzędzie komentowania bieżących wydarzeń, wyrażania nastrojów społecznych oraz utrwalania doświadczeń zbiorowych, zwłaszcza tych związanych z sytuacją grup zmarginalizowanych. Współczesne reinterpretacje potwierdzają, że gatunek ten wciąż łączy tradycyjny przekaz z coraz nowszymi formami ekspresji i ze skali lokalnej stopniowo wkracza w kontekst globalny.

Słowa kluczowe: *pansori*, teatr koreański, tradycyjna muzyka koreańska, *gwangdae*, neokonfucjanizm, *han*, krytyka społeczna, dziedzictwo niematerialne

Abstract

This thesis is an attempt at a monograph on *pansori* – traditional Korean narrative song. Originating in the 17th century, *pansori* has undergone significant transformations over time. It has reached different audiences as performers developed new techniques and styles, adjusting both the form and content to meet the expectations of audiences and the socio-political realities of each era. This study aims to present this evolution clearly, following a chronological order and considering a wide range of factors that influenced performances, their functions, and their reception throughout history.

This thesis argues that *pansori*, while deeply rooted in tradition, at the same time acts to respond to and comment on changes in Korean society, evolving alongside them.

The research uses materials from ethnomusicology, theatre studies, and cultural anthropology written by scholars who specialize in Korean traditional art and music. Analysis of these sources reveals that, since its beginning, *pansori* has served not only as a way of entertainment and sensory enjoyment, but also as a tool for commenting on current events, expressing social feelings, and preserving shared experiences, especially those of marginalized groups. Modern reinterpretations show that the genre still mixes traditional elements with a wider range of artistic expressions and is gradually entering the global cultural scene.

Key words: *pansori*, Korean theatre, Korean traditional music, *gwangdae*, Neo-Confucianism, *han*, social critique, intangible cultural heritage

Spis treści

Wstęp.....	2
1.1. Teorie pochodzenia <i>pansori</i>	5
1.1.1. <i>Muga</i> – szamańska muzyka rytualna	6
1.1.2. <i>Pannoreum</i> – uliczna rozrywka ludowa	7
1.1.3. Teksty pisane.....	7
1.1.4. Opowieści ludowe	8
1.2. Historyczny rozwój <i>pansori</i>	9
Rozdział II Struktura i techniki artystyczne <i>pansori</i>	27
2.1. Uczestnicy spektaklu.....	27
2.1.1. Aktor i śpiewak – <i>gwangdae</i>	28
2.1.2. Bębniarz – <i>gosu</i>	31
2.1.3. Publiczność.....	34
2.2. Techniki wokalne i narracyjne	36
2.3. Style i szkoły.....	39
Rozdział III Społeczny i kulturowy wymiar <i>pansori</i>	43
3.2. <i>Pansori</i> a filozofia neokonfucjańska	47
3.4. Estetyka <i>han</i> – funkcja emocjonalna i terapeutyczna	52
3.5. <i>Pansori</i> jako wyraz tożsamości narodowej i zaangażowania społecznego....	54
Zakończenie.....	57
Bibliografia.....	59
Spis ilustracji.....	63
Spis tabel.....	64

Wstęp

Wśród licznych osiągnięć artystycznych narodu koreańskiego szczególne miejsce zajmuje *pansori*¹. Jest to rodzaj widowiska teatralnego, podczas którego artysta-śpiewak w towarzystwie akompaniatora przedstawia epicką opowieść, wykorzystując do tego jedynie śpiew, recytację oraz gest. Tradycja ta, wywodząca się ze sztuki plebejskiej, swoją treść i formę zawdzięcza różnorodnym praktykom ludowym – tym rytualnym, ale też czysto rozrywkowym i obyczajowym. Termin *pansori* powstał z połączenia dwóch wyrazów: *pan*, oznaczający „miejsce (lub sytuację), w którym gromadzą się ludzie” oraz *sori*, który można przetłumaczyć jako „dźwięk” albo „głos”². Już sama etymologia słowa implikuje wspólnotowy charakter, a także społeczną funkcję przedstawień. Jak się okazuje, pozostała ona niezmienna aż do czasów współczesnych mimo wielu przekształceń w zakresie formy, rodzaju publiczności czy sposobie przekazywania treści.

Na powyższej obserwacji opiera się główna teza niniejszej pracy, która zakłada, że *pansori*, będąc formą scenicznej ekspresji, jednocześnie pełni funkcję medium zdolnego reagować na społeczne przemiany, ewoluować razem z nimi, kształtować wartości, a także aktywnie komentować bieżące realia polityczne. Tym samym opracowanie to jest próbą ujęcia *pansori* w możliwie szerokiej perspektywie, poczynając od analizy jego genezy i historycznego rozwoju, przez strukturalne właściwości, aż po wymiar społeczny i symboliczny.

Przyjęta metodologia opiera się w głównej mierze na analizie źródeł wtórnych. Materiał badawczy stanowią publikacje naukowe, monografie i artykuły obejmujące zagadnienia m.in. z zakresu etnomuzykologii, teatrologii i antropologii kulturowej. Badania nad *pansori* mają już długą tradycję, jednak ich obszar jest bardzo zróżnicowany i często fragmentaryczny. Ponadto znaczna część literatury przedmiotu ukazała się wyłącznie w języku koreańskim i nie doczekała się tłumaczeń na język angielski. Dotyczy to zwłaszcza pionierskich opracowań współczesnych, które zaczęły pojawiać się od połowy XX wieku. Pierwszym i zarazem jednym z najbardziej cenionych jest powstałe w 1940 r. *Joseon Changgeuksa (History of Korean Musical Drama)* autorstwa Jung Nosika (1891–1965) – koreańskiego działacza niepodległościowego i socjalistycznego,

¹ Wszystkie przywołane w niniejszej pracy terminy koreańskie zostały poddane romanizacji zgodnie z oficjalnym systemem transkrypcji języka koreańskiego Revised Romanization of Korean (RR), wprowadzonym przez Ministerstwo Kultury i Turystyki Republiki Korei w 2000 roku.

² *Pansori, Gugak Sajeon* (Korean Traditional Music Dictionary), <https://www.gugak.go.kr/ency/topic/view/1327> (data dostępu: 7 VIII 2025).

a w późniejszym okresie także badaczka *pansori*. Dzieło to zawiera podstawowe informacje na temat klasycznej literatury, struktury muzycznej, a także śpiewaków i reprezentowanych przez nich stylów wykonawczych, w związku z czym do dziś stanowi jedno z najczęściej cytowanych materiałów źródłowych w tej dziedzinie.

W przeciągu ostatnich dwudziestu lat pojawiło się wiele nowych opracowań anglojęzycznych o charakterze wprowadzającym do gatunku *pansori*, koncentrujących się na prezentacji zjawiska zachodnim odbiorcom. Jednym z nich jest monografia zatytułowana *Korean Musical Drama: P'ansori and the Making of Tradition in Modernity* (2013) autorstwa Haekyung Um – badaczki specjalizującej się w klasycznej, ludowej oraz popularnej sztuce performatywnej krajów wschodnioazjatyckich, a w szczególności Korei³. Publikacja łączy analizę historyczno-źródłową z badaniami terenowymi, obejmującymi obserwacje występów, wywiady z wykonawcami oraz analizę struktur muzycznych i technik wykonawczych, przy czym silnie akcentuje społeczno-kulturowy kontekst przemian.

Z kolei książka Yeonok Jang *Korean P'ansori Singing Tradition: Development, Authenticity, and Performance History* (2014) jest efektem wieloletnich badań autorki nad tradycją śpiewu *pansori*, które łączą perspektywę muzykologiczną z własnym doświadczeniem. Ma ona charakter wewnętrznej kroniki środowiska wykonawców i badaczy i ukazuje rozwój gatunku w porządku chronologicznym, skupiając się na dyskusjach dotyczących autentyczności oraz zachowania tradycji.

W Polsce badania nad *pansori* mają charakter niszowy i wciąż pozostają na wczesnym etapie rozwoju. W dotychczasowych publikacjach temat pojawia się głównie w szerszym kontekście dziejów teatru i muzyki koreańskiej m.in. w pracach Haliny Ogarek-Czój czy Ewy Rynarzewskiej, natomiast brakuje kompleksowych opracowań poświęconych wyłącznie temu gatunkowi. Niniejsza praca stanowi zatem próbę wypełnienia tej luki, oferując monograficzne ujęcie *pansori*.

W pierwszym rozdziale przedstawiona zostanie jego geneza i rozwój historyczny – od hipotetycznych źródeł i wczesnych form, po wykształcenie się kanonu oraz proces instytucjonalizacji. Rozdział drugi skupia się na omówieniu struktury i technik artystycznych, z uwzględnieniem roli śpiewaka, akompaniatora i publiczności, a także charakterystyki poszczególnych stylów i szkół. Trzeci rozdział poświęcony jest społecznemu i kulturowemu wymiarowi *pansori*: analizie treści pięciu kanonicznych

³ Celowo pominięto rozróżnienie na Koreę Południową i Północną, gdyż przedmiotem badań są przede wszystkim gatunki sztuki powstałe jeszcze przed podziałem Półwyspu Koreańskiego.

utworów, związkom z filozofią neokonfucjańską, funkcjom krytycznym i emocjonalnym, a także znaczeniu gatunku jako wyrazu tożsamości narodowej i rodzaju komentarza społecznego. Całość ma na celu ukazanie *pansori* nie tylko jako unikatowej formy sztuki performatywnej, ale także jako nośnika wartości kulturowych, zdolnego do adaptacji w zmieniającym się świecie.

Rozdział I

Geneza i historyczny rozwój *pansori*

Pansori jako tradycyjna koreańska forma sztuki stanowi unikalne połączenie muzyki, narracji i teatralności, które przez wieki kształtowało się w specyficznym kontekście kulturowym i historycznym Korei. Choć dziś jest uznawane za jeden z najważniejszych symboli narodowego dziedzictwa kulturowego, jego początki wywodzą się z tradycji ludowych, związanych z codziennym życiem ludzi z niższych warstw społecznych.

Rozdział ten ma na celu prześledzenie genezy *pansori* oraz kluczowych etapów jego rozwoju. W pierwszej części omówione zostaną teorie pochodzenia tej formy sztuki i sposób, w jaki kultura ludowa wpłynęła na jej dalszy rozwój. Kolejne podrozdziały zostaną poświęcone rozkwitowi *pansori* oraz procesom jego adaptacji przez wyższe warstwy społeczne, czego następstwem był okres „złotego wieku”, w którym obserwowano najprężniejszy rozwój tej formy. Przeanalizowane zostaną także wpływy, jakie przyniosła epoka kolonialna i zmieniające się gusta publiczności w okresie schyłku dynastii Joseon (1392–1897). Rozdział zakończy się omówieniem współczesnego znaczenia historycznego rozwoju *pansori*, które stanowi fundament dla jego dalszego trwania i reinterpretacji w dzisiejszej Korei.

1.1. Teorie pochodzenia *pansori*

Pierwsza udokumentowana wzmianka na temat przedstawień *pansori* pochodzi z 1754 r. ze zbioru poematów zatytułowanego *Manhwajip (Collected Works of Manhwa)* autorstwa konfucjańskiego uczonego Yu Jinhana. Zawarł on w swoim dziele fragment pieśni *Chunhyangga* (w poemacie *Kasa Chunhyangga ibaekku; Two Hundred Lines of Chunhyangga*), którą, jak twierdzi, usłyszał w trakcie wizyty w prowincji Jeolla⁴. Zdaniem badaczy, świadczy to o funkcjonowaniu *pansori* już w okresie poprzedzającym pojawienie się poematów Yu Jinhana, a więc zanim ludowe formy artystyczne zyskały zainteresowanie piśmiennej inteligencji⁵. Z uwagi na oralny charakter przekazu nie

⁴ Prowincja położona w południowo-zachodniej części dzisiejszej Korei Południowej.

⁵ Zob. H. Um, *Korean Musical Drama: Pansori and the Making of Tradition in Modernity*, Ashgate, Farnham, UK 2013, s. 40.

można wskazać dokładnego momentu powstania *pansori* jako sztuki performatywnej, jednak przyjmuje się, że istnieje ona od końca XVII wieku. Chociaż pewne jest, że wywodzi się z tradycji ludowej, kwestią sporną pozostaje ustalenie jej pierwowzoru – istnieje bowiem kilka teorii na temat pochodzenia *pansori*, co wynika z różnic w perspektywach historiograficznych i metodologicznych wśród badaczy tradycyjnych koreańskich form sztuki.

1.1.1. *Muga* – szamańska muzyka rytualna

Jedną z najwcześniejszych teorii zaproponowaną przez Jung Nosika w jego dziele *Joseon Changgeuksa (History of Korean Musical Drama)* z 1940 roku zakłada, że *pansori* swoją genezę zawdzięcza rytuałom szamanistycznym prowincji Jeolla. Jung, wskazując na podobieństwa w warstwie muzycznej oraz stylistycznej, jak np. struktura rytmiczna, podniosły charakter czy przeplatanie wypowiedzi ze śpiewem, postawił tezę, jakoby pierwsi wykonawcy *pansori* (*gwangdae*) wywodzili się ze społeczności artystów ludowych oraz szamanów, a same przedstawienia wyewoluowały z rytualnych ceremonii. Co więcej, badacz zasugerował, że historia tej sztuki może sięgać nawet do VI w., kiedy to w Królestwie Silla (57 r. p.n.e.–935 r. n.e.) funkcjonowała instytucja *hwarang* – elitarna grupa młodych wojowników, której jednym z elementów kształcenia było rytualne oddawanie czci bogom i przodkom, co zdaniem Jung Nosika przypominało praktyki szamańskie i mogło mieć wpływ na początki kształtowania się *pansori*⁶.

Teorię *muga* częściowo poparł jeden z pionierów studiów nad tradycyjną muzyką koreańską – Kim Tonguk, który zauważył, że znaczna część *gwangdae* (byli to głównie mężczyźni) wywodziła się z rodzin szamańskich lub była małżonkami szamanek, a więc czerpała inspiracje z rytualnych ceremonii⁷. Kim podkreślał jednak synkretyczną naturę *pansori*, twierdząc, że nie można przypisać tej sztuce tylko jednego źródła. Biorąc pod uwagę jej rozrywkową funkcję, nasuwa się wniosek, że swój rozwój zawdzięcza także wpływom zabaw ludowych, co prowadzi do utworzenia się kolejnej teorii.

⁶ Y. Jang, *Korean P'ansori Singing Tradition: Development, Authenticity, and Performance History*, Scarecrow Press, Plymouth 2014, s. 10.

⁷ T. Kim, *On P'ansori*, „Korean Journal” 1973, vol. 13, no. 3, s. 10–11.

1.1.2. *Pannoreum* – uliczna rozrywka ludowa

W swoich rozważaniach Kim Tonguk stawia hipotezę, że *pansori* może wywodzić się z rodzaju przedstawień ulicznych zwanych *pannoreum*. Podobieństwo widać już na poziomie etymologicznym – obie nazwy dzielą ten sam przedrostek *pan* oznaczający w języku koreańskim sytuację, w której wielu ludzi gromadzi się w jednym miejscu. Istnieją opinie, że w miarę wyodrębniania się gatunku *pansori* z szeroko pojętej rozrywki ludowej, przyrostek *noreum* (zabawa) został zastąpiony przez *sori* (dźwięk/głos)⁸.

Performerami *pannoreum* byli zwykle *gwangdae*, akrobaci, klauni czy muzycy należący do trup wędrownych, którzy występując podczas wiejskich zgromadzeń, zabawiali publiczność śpiewem, tańcem, spektaklami oraz popisami swoich fizycznych umiejętności. Chociaż historia tej rozrywki sięga aż do VI w., Kim odrzucił możliwość formowania się *pansori* w tak wczesnym okresie, argumentując, że oprawa muzyczna nie była szczególnie istotnym elementem przedstawień ulicznych aż do czasów późnego Joseon, kiedy typy melodyczne zaczęły bardziej przypominać te charakterystyczne dla tej sztuki. Jako przykład popierający teorię pochodzenia *pansori* od *pannoreum* muzykolodzy wskazują na podobieństwo zarówno w brzmieniu, jak i treści niektórych pieśni ludowych pochodzących z regionu Jeolla do znanych z klasycznych dzieł *pansori*⁹.

Pomimo przekonujących argumentów wspierających powyższe stanowisko pojawiły się głosy krytyczne w kontekście przypisywania zbyt dużego znaczenia aspektowi muzycznemu. Naturalnym rozwinięciem dyskursu stały się więc teorie bazujące na badaniu warstwy narracyjnej utworów oraz ich powiązań z innymi tekstami literackimi.

1.1.3. Teksty pisane

Jedna z koncepcji na temat pochodzenia *pansori* zakłada, że opowieści te istniały w piśmie przed powstaniem formy ustnej i to one stanowiły źródło dla późniejszych wersji muzycznych. Zgodnie z tą teorią, *gwangdae* czerpali inspiracje z dzieł literackich,

⁸ B. Song, *Korean Music: Historical and Other Aspects*, Jimoondang Publishing Company, Seoul 2000, s. 249.

⁹ Zob. Y. Jang, *op. cit.*, 6–7.

a następnie, według własnej wizji przekształcali przeczytane historie do postaci pieśni, tak, aby odpowiadały gustom współczesnych im odbiorców¹⁰.

Doszukiwano się powiązań z klasyczną koreańską poezją śpiewaną¹¹, wywodzącą się ze środowiska dworskiego i uprawianą przez profesjonalnych muzyków (*kagaek*), a następnie za sprawą *gwangdae* rozpowszechnioną wśród niższych warstw społecznych, czego rzekomym skutkiem miało być powstanie *pansori*. Powyższe stanowisko nie zostało jednak poparte wystarczająco silnymi dowodami, by można uznać je za najbardziej prawdopodobne.

Powodem, dla którego „teoria tekstów pisanych” nie zyskała wielu zwolenników, jest ogólnie przyjęte przekonanie, że wszelkie typy sztuki i rozrywki ludowej zwykle przypisuje się do tradycji przekazu ustnego. Ten dopiero w późniejszym etapie zyskuje formę zapisu, a odwrotna kolejność jest w tym wypadku rzadkością. To podejście jest ściśle związane z następną teorią o pochodzeniu *pansori*, skupiającą się *stricte* na treści tych narracji.

1.1.4. Opowieści ludowe

Jednym z tropów w badaniach nad genezą *pansori* jest jego powiązanie z ludowymi historiami przekazywanymi z pokolenia na pokolenie drogą ustną. Nie ma wątpliwości, że opowieści znane z dzieł *pansori* zostały zaczerpnięte z tradycji oralnej. Przykładowo zawarta w *Samguk sagi* („Kronika Trzech Królestw”)¹² przypowieść o żółwiu i zającu¹³ w bardzo zbliżonej postaci występuje również w jednym z pięciu głównych dzieł *pansori* zatytułowanym *Sugungga*¹⁴. W „Kronice...” historia ta stanowi

¹⁰ *Ibidem*, s. 11–12.

¹¹ Do tego gatunku zalicza się *kagok*, *sijo* i *kasa*. Więcej na ten temat zob. H. Um, *op. cit.*, s. 34–35.

¹² Najstarsza zachowana koreańska kronika historyczna, opisująca dzieje okresu Trzech Królestw (57 r. p.n.e.–935 r. n.e.).

¹³ Wywodząca się z ludowej kultury indyjskiej opowieść, wykorzystywana w naukach buddyjskich. Wraz z rozpowszechnieniem się buddyzmu w Azji Wschodniej, przedostała się do Korei i tam funkcjonowała w przekazaniu ustnym jako opowieść o charakterze moralizatorskim. Istnieje wiele wersji opowieści o żółwiu i zającu (pierwotne wersja mówi o małpie i żółwiu), a w literaturze koreańskiej pojawia się ona pod różnymi tytułami np. *Tokkijeon*, *Byeoljubujeon*, *Tosaengweonjeon* czy *Sugungjeon*.

¹⁴ W *Samguk sagi* fabułę przytoczonej opowieści stanowi historia żółwia, który wyrusza na poszukiwanie zajęczej wątroby, aby przy jej pomocy uleczyć ciężko chorą córkę Smoczego Króla – władcy podwodnego królestwa. W przypadku *Sugungga* lekarstwa potrzebuje sam król. Por. D. Lee, *A Comparative Study of Kalilah wa Dimnah and a Korean Classic Novel: The Story of the Monkey and the Tortoise and Tokki Jeon*, „Journal of Middle Eastern Affairs” 2018, vol. 17, no. 1, s. 149–150.

fragment rozmowy i pełni rolę anegdoty, co sugeruje, że zanim została spisana (kronikę ukończono w 1145 roku), funkcjonowała powszechnie w przekazie ustnym¹⁵.

Argument o zaczerpnięciu warstwy narracyjnej *pansori* z opowieści ludowych znajduje uzasadnienie również w pozostałych dziełach z tego gatunku, jednak do sformułowania teorii jego genezy, niezbędne jest badanie go w szerszym kontekście. Sama treść, choć fundamentalna, nie wystarcza, by jednoznacznie dowieść, że *pansori* wywodzi się bezpośrednio z ludowych opowieści. Kluczowe jest wyjaśnienie sposobu i procesu tej transformacji, czego nie gwarantuje powyższe stanowisko.

Spośród przybliżonych teorii dotyczących genezy *pansori* szczególnie prawdopodobne wydają się dwie pierwsze, ponieważ charakteryzują się najbardziej kompleksowym podejściem do badań. Uwzględniają nie tylko aspekt muzyczny i stylistyczny, ale też zwracają uwagę na konteksty społeczne i historyczne. Obie wskazują również na ewolucyjny charakter *pansori*, podkreślając, że nie powstało ono w wyniku wyizolowania jednej tradycji, lecz drogą czerpania z różnych źródeł kultury ludowej. Co więcej, teorie te nie wykluczają się wzajemnie – istnieje duża możliwość, że zarówno ceremonie szamańskie, jak i rozrywka uliczna miały wpływ na kształtowanie się tej sztuki. W obliczu tak znikomej ilości dokumentacji¹⁶ podejście synkretyczne w próbach ustalenia pochodzenia *pansori* reprezentowane m.in. przez Kim Tonguka wydaje się uzasadnione, ponieważ uwzględnia różne perspektywy, co stwarza większe możliwości w prowadzeniu dalszych rozważań.

1.2. Historyczny rozwój *pansori*

Kolejnym problemem podejmowanym przez badaczy *pansori* jest periodyzacja gatunku poprzez nakreślenie jego historycznego rozwoju od powstania do czasów współczesnych. Okazuje się, że do tej kwestii także można podejść na różne sposoby. Kim Tonguk proponuje podział oparty na badaniu przemian socjopolitycznych. W związku z tym korzysta przede wszystkim z dostępnej dokumentacji historycznej¹⁷. Nieco inne podejście reprezentuje Lee Bohyung, który skłania się ku analizie przemian w obrębie samego gatunku, a więc w warstwie muzycznej i stylistycznej oraz w rozwoju

¹⁵ Y. Jang, *op. cit.*, s. 12–13.

¹⁶ Mowa o dokumentacji na temat *pansori*, która pojawiła się dopiero w połowie XVIII w.

¹⁷ H. Um, *op. cit.*, s. 38.

różnych szkół przedstawiania *pansori*. Mimo tych różnic istnieje możliwość wyodrębnienia poszczególnych etapów rozwoju, uwzględniając obie perspektywy równoległe, co wizualizuje poniższa tabela.

Tabela 1. Periodyzacja rozwoju *pansori*

Okres	Perspektywa polityczno-społeczna	Perspektywa wewnątrzgatunkowa (historia przedstawień oraz śpiewaków)
XVII/wczesny XVIII wiek	Początki formowania się gatunku	Początki formowania się gatunku
XVIII wiek	Wczesny rozwój, początki przenikania <i>pansori</i> do wyższych kręgów społecznych	Ustanowienie repertuaru – 12 klasycznych dzieł <i>pansori</i> (<i>madang</i>), pierwsze próby standaryzacji formy
Wczesny XIX wiek	Dalszy rozwój i transformacja, wzrost popularności <i>pansori</i>	Okres „wczesnych ośmiu sławnych śpiewaków” (<i>jeongi pal myeongchang</i>) – dalsza formalizacja struktury narracyjnej i muzycznej, rozwój stylów regionalnych
Późny XIX wiek	„Złoty wiek” <i>pansori</i> – okres przełomowych zmian społecznych i artystycznego rozwoju	Okres „późniejszych ośmiu sławnych śpiewaków” (<i>hugi pal myeongchang</i>) – dalsze doskonalenie technik, rozwój stylów indywidualnych
Pierwsza poł. XX wieku	Okres okupacji japońskiej (1910–1945) – modernizacja	Okres „pięciu sławnych śpiewaków” (<i>o myeongchang</i>), wzrost popularności artystek kobiecych, rozwój <i>changgeuk</i>
1945–1964	Wojna koreańska i okres powojenny	Stagnacja i próby rekonstrukcji <i>pansori</i>
1964–obecnie	Era Niematerialnego Dziedzictwa Kulturowego	Ochrona i promocja, <i>pansori</i> jako symbol tożsamości kulturowej

Źródło: Opracowanie własne na podstawie: H. Um, *Korean Musical Drama: P'ansori and the Making of Tradition in Modernity*, Farnham, UK 2013; Y. Jang, *Korean P'ansori Singing Tradition: Development, Authenticity, and Performance History*, Scarecrow Press, Plymouth 2014

Historia *pansori* jest ściśle związana z przemianami społecznymi, politycznymi i kulturowymi, które zachodziły na przestrzeni wieków. Rozwój tego gatunku odzwierciedla zmieniające się warunki historyczne oraz potrzeby artystyczne i społeczne. W dalszej części pracy zostaną szczegółowo omówione poszczególne etapy tego procesu, z uwzględnieniem zarówno zewnętrznych uwarunkowań, jak i przemian w obrębie samej formy artystycznej.

XVII/wczesny XVIII wiek – początki formowania się gatunku

Przełom XVII i XVIII w. był w Korei czasem znaczących zmian politycznych i gospodarczych spowodowanych wieloletnim okresem najazdów japońskich (1592–1598) oraz mandżurskich (1627, 1637), co wywołało chaos w strukturze hierarchii klasowej. Spadło zaufanie do rządzącej elity społecznej, która „pozwoliła” na splądrowanie kraju przez barbarzyński lud (za taki uważano w Joseon Mandżurów) i była mu uległa. Jak pisze polska koreanistka Joanna Rurarz: „upokorzenia doznał cały naród, a zasady, jakimi kierowali się neokonfucjaniści, w praktyce legły w gruzach”¹⁸. Zachwianie w tradycyjnym systemie klasowym objawiało się m.in. handlem tytułami i stanowiskami. Przez pewien czas o przynależności do danej grupy społecznej nie decydował, jak wcześniej, rodowód, a status majątkowy. To przemieszanie w strukturze ludności w połączeniu z napływającymi do Joseon poprzez dynastię Qing¹⁹ ideami zachodnimi oraz odczuwaną przez ogół społeczeństwa nacjonalistyczną potrzebą odbudowania tożsamości narodowej, doprowadziło do ukształtowania się nowej szkoły myślenia, tzw. nauk praktycznych (*Silhak*). Jej przedstawicielami byli zarówno wykształceni członkowie niższych warstw, jak i *yangbani* z klasy średniej spragnieni zmian w systemie społecznym, który zakładałby równość i wspólne dążenie do niezależnego rozwoju kraju po trudnym okresie najazdów. Uczni z szkoły *Silhak* zajmowali się różnymi dziedzinami wiedzy, w tym literaturą, malarstwem, muzyką i nawoływali do doskonalenia rodzimego koreańskiego stylu w sztuce, zamiast naśladować klasyczne dzieła chińskie²⁰.

W tym czasie obserwowano także rozkwit twórczości ludowej. Pojawiło się wiele utworów (często anonimowych) krytykujących niesprawiedliwy system polityczny i zsinizowaną kulturę *yangbanów*. Ta tematyka sugeruje, że domyślną grupą odbiorców sztuki plebejskiej byli przedstawiciele tej samej grupy społecznej. W najstarszym znanym dziele *pansori* zatytułowanym *Chunhyagga* można odnaleźć liczne wątki obnażające przywary klasy *yangbanów* takie, jak korupcja, chciwość czy niemoralne zachowania względem ludzi o niższym statusie i chęć posiadania nad nimi kontroli²¹.

¹⁸ J. P. Rurarz, *Historia Korei*, Warszawa 2005, s. 373.

¹⁹ Ostatnia dynastia cesarska Chin, nazywana też dynastią mandżurską, panująca w latach 1644–1912. Po drugim najeździe mandżurskim (1637) Joseon zostało włączone w system trybutarny.

²⁰ J. P. Rurarz, *op. cit.*, s. 449.

²¹ Zob. Y. Jang, *op. cit.*, s. 53–55.

Choć trudno mówić o *pansori* jako ustrukturalizowanej formie w kontekście przełomu XVII i XVIII w., to na podstawie wydarzeń historycznych i ich okoliczności polityczno-społecznych oraz ówczesnych „trendów” w kulturze, można spekulować na temat jego pierwotnej postaci. Jak już wcześniej wspomniano, z uwagi na brak dokumentacji nie sposób scharakteryzować konkretnych stylów czy technik wykorzystywanych w *pansori* w początkowym stadium, a nawet stwierdzić, że takowe istniały. Można natomiast za Kim Tongukiem sformułować ogólne stwierdzenie, że były to przedstawienia zestawiające elementy kultury ludowej takiej, jak muzyka i opowieści (łącznie fikcję z rzeczywistością), z wpływami pieśni szamańskich (*muga*)²².

XVIII wiek – wczesny rozwój

Po burzliwym okresie najazdów oraz walk międzyfrakcyjnych, w pierwszej połowie XVIII wieku w Joseon nastał czas względnej stabilizacji. Władcy Sukjong (okres panowania: 1675–1720), Yeongjo (1725–1776) oraz Jeongjo (1777–1800) prowadzili politykę równowagi frakcji urzędniczych (*tangpyongchaek*), ograniczając konflikty wewnętrzne i dążąc do odbudowy kraju. Władza centralna koncentrowała się na promowaniu konfucjańskich wartości, wzmacnianiu administracji i reformach gospodarczych.

Wraz z rozwojem szkoły *Silhak* wzrosła świadomość narodowa i zainteresowanie badaniami nad historią i kulturą Korei. Wielu *yangbanów*, którzy wskutek konfliktów frakcyjnych zostali zdegradowani do niższych stanowisk i odsunięci od władzy, zajęło się nauką poprzez eksplorowanie kraju, w tym środowisk wiejskich. Jednym z takich badaczy był wspomniany już Yu Jinhan – autor opublikowanego w 1754 r. poematu *Kasa Chunhyangga ibaekku*. Yu ewidentnie czerpał przyjemność z doświadczania sztuki ludowej, skoro zdecydował się zamieścić w swojej poezji tekst pochodzący z przedstawienia *pansori*, jednak jego zachowanie nie zyskało aprobaty inteligencji wyższej rangi. Świadczy o tym dokument zawarty w *Gajeong gyeonmunnok* (*Record of Family Knowledge*) z końca XVIII w. autorstwa syna Yu Jinhana, w którym pisał: „Ojciec pojechał na Południe do Honam. Zwiedził cały region i dobrze poznał tamtejszą kulturę. Kolejnej wiosny wrócił i napisał *Chunhyangga*. Z powodu wiersza został

²² *Ibidem*, s. 45.

skrytykowany przez współczesnych uczonych²³. Co istotne, za negatywnym odbiorem utworu stał nie tylko opis wiejskiej rozrywki, która przez większość arystokratów była uważana za prostacką i nie wartą uwagi, ale dosłowność z jaką Yu przywołał treść *pansori*. Nie usunął z zasłyszanego tekstu obraźliwych metafor względem *yangbanów* oraz „niestosownego” słownictwa, charakterystycznego dla ludowych przedstawień ulicznych²⁴. Prawdopodobnie chciał w ten sposób pokazać swój sarkastyczny stosunek do klasy urzędniczej, której sam nie był już częścią.

Na przykładzie poezji Yu Jinhana widać, że *pansori* od połowy XVIII wieku zaczęło powoli przedostawać się do „obiegu wyższego”. Nadal była to sztuka tworzona przez lud oraz dla ludu, ale stopniowo przyciągała też uwagę arystokracji.

Patrząc na rozwój *pansori* w drugiej połowie XVIII wieku z perspektywy historii śpiewaków i samego gatunku, najwięcej informacji zapewnia utwór poetycki o tytule *Gwanuhui* autorstwa Song Manjae należącego do wyższej klasy społecznej. Pojawiają się w nim po raz pierwszy tytuły i treść wszystkich dwunastu klasycznych opowieści *pansori* określanych jako *madang* (w dosłownym znaczeniu „dziedziniec” lub „ogród”)²⁵. Co prawda dzieło Songa powstało dopiero w XIX wieku, jednak jak twierdzi Jung Nosik, zawarte w nim opisy dotyczące repertuaru *pansori* są na tyle szczegółowe, że dwanaście *madang*, nawet jeśli w mniej rozbudowanej formie, przypuszczalnie istniały już dużo wcześniej²⁶.

Oprócz tytułów i treści przedstawień w *Gwanuhui* można znaleźć także informacje na temat okoliczności przedstawień oraz samych artystów. Song Manjae stworzył poematy, aby uczcić pomyślnie zdany egzamin urzędniczy swojego syna, ponieważ ze względu na sytuację materialną nie był w stanie wyprawić mu stosownego przyjęcia. Popularną wśród arystokracji praktyką było organizowanie wydarzeń zwanych *yuga*, które pełniły funkcję celebracji specjalnych okazji. Zapraszano wówczas artystów

²³ T. Kim, *Jeungbo Chunhyangjeon yeongu*, Yonsei University Press, 1976 [cyt. za:] Y. Jang, *op. cit.*, s. 55 [tłum. własne].

²⁴ Y. Jang, *op. cit.*, s. 54.

²⁵ Oto wymienione przez Song Manjae tytuły dwunastu *madang*: *Chunhyangga* („Pieśń o Chunhyang”), *Jeokbyeokga* („Pieśń o czerwonym urwisku”), *Heungboga* („Pieśń o Heungbo”), *Gangneung Maehwa taryeong* („Pieśń o Maehwa z Gangneung”), *Garujigi taryeong* (powszechnie znana pod tytułem *Byeongangsoe taryeong*; „Pieśń o Byeon Gangsoe”), *Waljja taryeong* („Pieśń o Waljja”), *Simcheongga* („Pieśń o Simcheong”), *Baebijang taryeong* („Pieśń o urzędniku Bae”), *Onggojip taryeong* („Pieśń o Onggojip”), *Gajja sinseon taryeong* („Pieśń o fałszywym świętym”), *Sugungga* („Pieśń o podwodnym pałacu”), *Jangkki taryeong* („Pieśń o bażancie”), za: E. Rynarzewska, *Artystyczne założenia tradycyjnego teatru koreańskiego p'ansori w ujęciu Sin Chae-hyo (1812–1884)*, „Przegląd Orientalistyczny” 2019, nr 3–4, s. 277–278.

²⁶ H. Um, *op. cit.*, s. 41.

z różnych dziedzin rozrywki, w tym znanych śpiewaków *pansori*²⁷. Przykładowo, w jednym z wierszy Song pisze o Woo Chundae, którego określa mianem „wielkiego śpiewaka” (*myeongchang*) i opisuje jego godne podziwu umiejętności²⁸. W badaniach na ten temat wyróżnia się także nazwiska takich śpiewaków, jak Ha Handam czy Choi Seondal²⁹. Oznacza to, że już w XVIII wieku istnieli artyści specjalizujący się w wykonywaniu pieśni *pansori* i byli oni rozpoznawalni w środowisku elit.

W kontekście muzyki badacze wyróżniają aspekty takie, jak tonacja, akompaniament, rytm czy barwę głosu stosowaną w pieśniach. Istnieje wiele spekulacji, jak te poszczególne elementy mogły wyglądać w fazie wczesnego rozwoju, jednak próby ich scharakteryzowania opierają się przede wszystkim na możliwych powiązaniach z innymi gatunkami muzyki dworskiej takimi jak *kagok* i *sijo*. Te wykorzystywały m.in. tonację *ujo*, która cechuje się poważnym i spokojnym brzmieniem, przez co używano jej do wygłaszania podniosłych i dostojnych fragmentów narracji. Nie ma jednak pewności, czy *ujo* zostało zaadaptowane do pieśni *pansori* już w XVIII wieku, czy dopiero w późniejszym etapie rozwoju. Równie wątpliwa w kontekście omawianego okresu pozostaje kwestia rytmiki. Przyjmuje się, że początkowo wykorzystywano proste i nieustrukturyzowane schematy rytmiczne, które dostosowywano w zależności od charakteru wygłaszanego tekstu, nastroju publiczności czy miejsca i okoliczności wystawianego przedstawienia.

Wczesny XIX wiek – dalszy rozwój i transformacja

Po śmierci króla Jeongjo w 1800 r. tron objął jego dziesięcioletni syn, co doprowadziło do ponownej degradacji autorytetu monarchy. Na dwór królewski powrócił zwyczaj „sprawowania władzy przez rody królowych” (*sedo jeongchi*), a wśród jednostek administracyjnych w całym kraju panował nepotyzm i korupcja³⁰. Wszelkie próby nadzorowania urzędników zarządzających poszczególnymi prowincjami kończyły się niepowodzeniem, a nawet skutkowały kolejnymi układami opartymi na przekupstwie³¹. Polityczny zamęt w początkach XIX wieku wywołał wśród obywateli Joseon niepokoje

²⁷ H. Kim, *P'ansori*, [w:] *A History of Korean Literature*, ed. P. H. Lee, Cambridge 2003, s. 292.

²⁸ Y. Jang, *op. cit.*, s. 68–69.

²⁹ Zob. np. H. Um, *op. cit.*, s. 41; National Institute of Korean History, *Yeonhui sinmyeonggwa chugwonui hanmadang* (연회, 신명과 축원의 한마당), Doosan Donga, Seoul 2006, s. 145–146.

³⁰ J. Rurarz, *op. cit.*, s. 383–384.

³¹ H. Um, *op. cit.*, s. 42.

objawiające się licznymi buntami chłopskimi. Jak już wcześniej wspomniano, takie warunki sprzyjały rozwojowi różnych gatunków sztuki, które nie tylko podejmowały aktualną tematykę, ale też odzwierciedlały zmieniające się realia społeczne, wpływając na pozycję artystów.

Pansori w tym okresie było już na tyle popularną formą, że przyciągało uwagę coraz liczniejszej publiczności z wyższych sfer. Przedstawienia przestano określać mianem prymitywnych, a sami śpiewacy cieszyli się poszanowaniem, a niektórzy nawet sławą. Co ciekawe, *gwangdae* odnoszący największe sukcesy mieli szansę na szybki awans społeczny, a ten w silnie hierarchicznej strukturze ludności był niesamowicie pożądanym wyróżnieniem. Nadawano tytuły utalentowanym i znanym artystom, aby „byli godni” występować przed wysokimi rangą urzędnikami lub członkami dworu królewskiego, którzy nie mogli pozwolić sobie na obcowanie z przedstawicielami niższych warstw społecznych.

Cieszący się największą sławą i najbardziej zasłużeni dla rozwoju *pansori* w XIX wieku określani są mianem *pal myeongchang*, czyli „ośmiu sławnych śpiewaków”³². Badacze nie są jednak zgodni co do tego, kogo konkretnie można zakwalifikować do tej grupy, a liczba wymienianych w tym kontekście nazwisk, przekracza tę sugerowaną przez nazwę³³. W przypadku okresu „wczesnych ośmiu sławnych śpiewaków” (*jeongi pal myeongchang*) najczęściej mówi się o Kwon Samdeuku, Song Heungroku czy Mo Heunggapie³⁴, którzy wraz z innymi znanymi artystami przyczynili się do rozwoju elementów technicznych *pansori* takich, jak *jo* (tonacja, melodia) i *jangdan* (struktura rytmiczna), a także wykształtowali swoje własne charakterystyczne style śpiewania (*deoneum*)³⁵.

W pierwszej połowie XIX wieku stosowano przeważnie „czysto” i dostojnie brzmiącą tonację *ujo* (dla lepszego zrozumienia tego terminu, można przyrównać go do zachodniego pojęcia skali durowej), jednak niektóre fragmenty narracji wymagały użycia

³² Obecnie wyróżnia się okres „wczesnych ośmiu sławnych śpiewaków” (*jeongi pal myeongchang*), przypadający na pierwszą połowę XIX wieku oraz analogicznie – okres „późnych ośmiu sławnych śpiewaków” (*hugi pal myeongchang*).

³³ Song Hyena, specjalizująca się w dziedzinie tradycyjnej muzyki koreańskiej, tłumaczy, że mogło to mieć związek z symboliką cyfry 8, która w kulturze chińskiej jest kojarzona z dobrobytem, szczęściem, bogactwem i dlatego używa się jej np. do tworzenia rankingów czy plebiscytów. Jej zdaniem istnieje prawdopodobieństwo, że nazwa *pal myeongchang* korzysta z tej symboliki dla podkreślenia wysokiego statusu śpiewaków *pansori* zaliczanych do tej grupy, a nie oznacza konkretnej ich liczby. Zob.: H. Song, *Ssukdaemeori gwisin hyeongyong: pansoriui modeun geot* (속대머리 귀신형용: 관소리의 모든 것), Sonamoo, Seoul 2011, s. 178–180.

³⁴ Por. H. Song, *op. cit.*, s. 182; H. Um, *op. cit.*, s. 43; H. Kim, *op. cit.*, s. 294–295.

³⁵ H. Um, *op. cit.*, s. 42.

„smutnych” melodii, mających oddawać tragizm opisywanych wydarzeń. Taką tonację w pieśniach *pansori* nazywa się *gyemyeonjo*. W przeciwieństwie do przeponowego *ujo*, jest ona wyrażana dźwiękami produkowanymi przez gardło, język i pomiędzy zębami. Chociaż nie znajdowała się jeszcze w powszechnym użytku, zaczęła w omawianym okresie stopniowo przenikać do gatunku *pansori*, aby w późniejszych etapach rozwoju stać się jednym z jego bardziej charakterystycznych elementów.

Próbie sformalizowania we wczesnym XIX wieku poddano także strukturę rytmiczną pieśni (*jangdan*). Ta, podobnie jak *jo*, jest w głównej mierze uzależniona od specyfiki i atmosfery danego fragmentu narracji, w związku z czym istnieje wiele jej rodzajów. Najpowszechniejszy w tym okresie był *jinyang jangdan* – spokojny, ale jednocześnie najbardziej złożony rytm, podkreślający liryzm i nastrojowość scen³⁶. Do jego udoskonalenia przyczynił się jeden z „wczesnych ośmiu sławnych śpiewaków” – Song Heungrok. Był on także założycielem jednej z dwóch przodujących wówczas stylów śpiewania *pansori (je)* tzw. *Dongpyeonje* (Szkoła Wschodnia). W opozycji do niej działała Szkoła Zachodnia – *Seopyeonje*. Każda ze szkół skłaniała się ku nieco innym technikom muzycznym, a nawet wprowadzała drobne zmiany w obrębie warstwy tekstowej repertuaru *pansori*, przy czym szkoła reprezentowana przez Songa charakteryzowała się bardziej tradycyjnym podejściem w porównaniu do *Seopyeonje*, której przedstawiciele dążyli do ciągłego udoskonalania indywidualnych technik, czyniąc je bardziej wyrafinowanymi³⁷.

Przemiany w początkach XIX wieku wyznaczyły nowy etap w rozwoju *pansori*, przygotowując grunt pod jego dalszą ewolucję.

Późny XIX wiek – „Złoty wiek” *pansori*

Druga połowa XIX wieku była dla Korei czasem najbardziej istotnych przemian politycznych i społecznych. Joseon, które funkcjonowało dotychczas we względnej izolacji od wpływów zagranicznych, stało się obiektem zainteresowania państw zachodnich, głównie w perspektywie kontaktów handlowych, ale również europejskich prób ekspansji religii chrześcijańskiej w krajach wschodnioazjatyckich. O dostęp do hermetycznego Joseon ubiegało się także rosnące w siłę Imperium Japońskie.

³⁶ B. Song, *op. cit.*, s. 252–253.

³⁷ H. Kim, *op. cit.*, s. 296.

W 1876 roku, w wyniku incydentu na wyspie Ganghwa³⁸, Japonia wymusiła na Korei podpisanie traktatu handlowego, co formalnie zakończyło politykę izolacjonizmu i zapoczątkowało okres nierównoprawnych układów z obcymi mocarstwami. Było to również pierwsze porozumienie podpisane z państwem innym niż Chiny, co oznaczało zrzeczenie się jego zwierzchnictwa i uzyskanie przez Joseon pozornej niepodległości. W rzeczywistości to nagłe otwarcie na świat zewnętrzny obnażyło jedynie słabość niestabilnego systemu politycznego dynastii Joseon i umożliwiło Japończykom szerzenie swoich wpływów na Półwyspie Koreańskim.

Zmiany te miały znaczący wpływ na strukturę społeczną, prowadząc do wzrostu napięć między tradycyjnymi elitami a rosnącą klasą średnią. System hierarchiczny, który przez wieki kształtował koreańskie społeczeństwo, przestał odpowiadać realiom dynamicznie zmieniającego się świata. Konfucjańskie wartości oparte na lojalności wobec władzy, hierarchii i sztywnych normach moralnych, były przez wielu postrzegane jako przeszkoda dla społecznego rozwoju. W odpowiedzi na te nierówności, a także na szerzące się od drugiej połowy XIX wieku w Korei wpływy zachodnie, powstał ruch *donghak* (dosł. „nauka Wschodu”), którego zwolennicy stawali w obronie rodzimych wartości, jednocześnie dążąc do zreformowania niesprawiedliwego systemu społecznego oraz skorumpowanej administracji. Kluczowym momentem dla działalności ruchu *donghak* było zorganizowanie w 1894 roku powstania chłopskiego. Wybuchło ono w reakcji na ucisk i wyzysk ludności wiejskiej, a ostatecznie przerodziło się w ogólnokrajową rewoltę, w którą zaangażowały się również armie Japonii i Chin rywalizujące o dominację w regionie³⁹.

W obliczu politycznego zawirowania gatunek *pansori* paradoksalnie osiągnął szczyt swojego rozwoju. Działo się to przede wszystkim za sprawą rosnącej klasy średniej, a uściślając, *yangbanów* otaczających artystów swoim patronatem. W tym kontekście kluczową rolę odegrał Sin Jaehyo, uczonego wywodzący się z rodziny drobnych urzędników. Jako teoretyk przyczynił się do formalizacji i literackiej legitymizacji *pansori*. Na prośbę sprawującego ówczesnie władzę Daewonguna⁴⁰, spisał sześć

³⁸ Incydent w Ganghwa (1875) był celową prowokacją Japonii, która wysłała swój okręt na koreańską wyspę pod pretekstem uzupełnienia zapasów, w rzeczywistości licząc na zbrojną reakcję. Po ostrzelaniu statku przez Koreańczyków, Japończycy zbombardowali twierdzę Yeongjeong oraz port w Busanie, po czym wysłali do Korei delegację wojskowo-dyplomatyczną w celu wymuszenia podpisania traktatu. Zob. J. Rurarz, *op. cit.*, s. 395.

³⁹ *Ibidem*, s. 409–410.

⁴⁰ Daewongun (1821–1898) jako regent w latach 1864–1873 sprawował w Joseon władzę w imieniu swojego małoletniego syna – króla Gojonga.

z dwunastu popularnych *madang* i dokonał ich stylistycznej obróbki, tym samym włączając teksty do literackiego obiegu „sztuki wysokiej”⁴¹, czego bezpośrednim efektem było rozpowszechnienie gatunku tzw. powieści *pansori* (*pansorigye soseol*). Sin zapisał się również w historii rozwoju *pansori* jako pierwszy formułując „cztery wielkie zasady” (*sadae beomnye*) – atrybuty „dobrego” aktora, które przedstawił w swoim dziele poetyckim z ok. 1875 r. zatytułowanym *Gwangdaega* („Pieśń o aktorze”). Były to kolejno: prezencja, talent narracyjny, talent wokalny oraz sztuka mimiki i gestu. Pierwszy z nich Sin Jaehyo opisywał jako naturalną charyzmę sceniczną niemożliwą do wyuczenia. Uważał ją za manifestację wrodzonych umiejętności wykonawcy, pozwalających mu bez trudu przyciągnąć uwagę publiczności i nadać występowi wyjątkową siłę wyrazu. „Talent narracyjny” teoretyk rozumiał jako zdolność do opowiadania historii w sposób klarowny, ekspresyjny i poruszający tak, aby wypowiedziane słowa przekazywały nie tylko treść, ale też emocje. Talent wokalny odnosił się do umiejętnego zastosowania technik w zakresie tonacji (*jo*), zmiany rytmu (*jangdan*) i wydobywania „głosu z wnętrza”. Natomiast poprzez ostatni z atrybutów – sztukę gestu i mimiki, *gwangdae* miał oddać unikatowe cechy i charakter każdej z postaci występujących w danym dziele *pansori*, w jakich role musiał się kolejno wcielać⁴².

Mimo że sam Sin Jaehyo nie był performerem i skupiał się przede wszystkim na pracy teoretycznej, utrzymywał bliskie kontakty z aktorami, pełnił funkcję ich mentora i zapewniał wsparcie finansowe. Aż pięciu podopiecznych doskonalących swoje umiejętności pod jego nadzorem, zyskało chlubny tytuł „późnych ośmiu wielkich śpiewaków” (*hugi pal myeongchang*)⁴³. Ponadto Sin wykształcił i wprowadził na sceny dworskie pierwszą w historii *gwangdae* kobietę – Jin Chae-seon, co w perspektywie dziewiętnastowiecznej sztuki koreańskiej zdominowanej przez mężczyzn było przełomowym momentem i stało się symbolem początku inkluzywności gatunku w kwestii płci performerów⁴⁴.

Podsumowując działalność Sin Jaehyo, należy podkreślić, że odegrał on fundamentalną rolę w rozwoju *pansori*, systematyzując i kodyfikując tę formę sztuki,

⁴¹ Spisane przez Sin Jaehyo sześć *madang*: *Chunhyangga* („Pieśń o Chunhyang”), *Simcheongga* („Pieśń o Simcheong”), *Heungboga* („Pieśń o Heungbo”), *Sugungga* („Pieśń o podwodnym pałacu”), *Jeokbyeokga* („Pieśń o czerwonym urwisku”), *Byeongangsoe taryeong* („Pieśń o Byeon Gangsoe”), za: E. Rynarzewska, *op. cit.*, s. 276.

⁴² M. R. Pihl, *The Korean Singer of Tales*, Cambridge, Massachusetts, London 1994, s. 97–99.

⁴³ Wśród najbardziej znanych uczniów Sin Jaehyo znajdowali się: Park Mansun, Kim Sejong, Lee Nalchi, Jeong Changeob i Kim Changrok, za: H. Song, *op. cit.*, s. 221.

⁴⁴ Y. Jang, *op. cit.*, s.80.

co wpłynęło na jej profesjonalizację. Udoskonalone teksty zyskały większą elegancję i spójność, dzięki czemu urosły do rangi sztuki literackiej, a zawód aktora stał się godny podziwu i poszanowania nawet wśród najwyższych elit społecznych. Warto bowiem zauważyć, że w późnym XIX wieku sami członkowie rodziny królewskiej darzyli zamiłowaniem przedstawienia *pansori* i otaczali się towarzystwem znanych śpiewaków. Było to możliwe właśnie dzięki patronom takim, jak Sin Jaehyo, którzy pełnili funkcję „mostu” łączącego środowisko artystyczne z przedstawicielami świata polityki i administracji⁴⁵.

Transformacja *pansori* z ludowej formy rozrywki do sfer wyższych niewątpliwie przyczyniła się do wzrostu jej popularności oraz poszerzenia zasobu wiedzy na jej temat. Należy jednak zaznaczyć, że wraz z tym postępem zmienił się pierwotny charakter przedstawień zarówno w kwestii muzyki i elementów technicznych, jak i treści oraz płynącego z nich przekazu. *Pansori* wystawiane na dworach dla społeczności *yangbanów* zostało częściowo pozbawione swojej pierwotnej spontaniczności i prostoty, które ustąpiły miejsca bardziej sformalizowanej i „sztywnej” formie, dostosowanej do oczekiwań i gustów wykształconej publiczności. Pod wpływem konfucjańskich ideałów zaczęto kłaść większy nacisk na funkcję moralizatorską tekstów *pansori*, w efekcie czego przedstawienia stały się narzędziem kształtowania postaw społecznych i utrwalania norm etycznych, a nie, jak wcześniej, sposobem ich wyśmiania. Trudno określić to zjawisko jako pozytywne lub negatywne, jednak stanowi ono dowód na to, jak ogromny wpływ na rozwój *pansori* w XIX wieku miały przemiany społeczne i kulturowe tej epoki⁴⁶.

Pierwsza połowa XX wieku – modernizacja

Pierwsza połowa XX wieku była w Korei czasem wielkich zmian i modernizacji. Wraz z początkiem okupacji japońskiej zakończył się wielowiekowy okres panowania dynastii Joseon, co dla Koreańczyków było jednoznaczne z upadkiem tradycyjnego porządku. Procesy kolonizacyjne na Półwyspie Koreańskim objęły wszelkie dziedziny życia: od organu administracyjnego przez gospodarkę, strukturę społeczną aż po instytucje kultury. Jak już wcześniej wspomniano, przez Japonię docierały do Korei wpływy oraz idee zachodnie, które wzbudziły zainteresowanie środowiska akademickiego. Poskutkowało to zawiązaniem się nowych organizacji i ruchów

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ National Institute of Korean History, *op. cit.*, s. 148–150.

naukowych, zwłaszcza literackich. To ożywienie w kulturze przypadło na lata dwudzieste i objawiało się głównie w formie powstałych w tym okresie licznych magazynów i czasopism o różnorodnej tematyce. Pomimo nasilającej się japonizacji i cenzury, autorom udawało się przemycać treści o wydźwięku nacjonalistycznym i demokratycznym. Równie aktywnie działały wówczas środowiska muzyczne i teatralne, których przedstawiciele, owszem, korzystali ze stylów zachodnich, jednak z zachowaniem tradycyjnych koreańskich elementów, co nie było łatwym zadaniem szczególnie w czwartej i piątej dekadzie XX wieku, kiedy to Japończycy z dużą intensywnością prowadzili swoją „politykę asymilacyjną”. Dążono m.in. do całkowitego wyeliminowania języka rodzimego z codziennego użytku, a wszelkie próby manifestowania koreańskiej tożsamości narodowej i kulturowej natychmiast tłumiono⁴⁷.

W ramach postępującej modernizacji do Korei dotarły techniczne wynalazki świata zachodniego takie jak gramofon czy kamera. Pojawiła się możliwość nagrywania dźwięku i obrazu, a następnie wielokrotnego ich odtwarzania. Dla sztuki, w tym gatunku *pansori*, oznaczało to konieczność poddania się procesowi komercjalizacji. Z początkiem drugiej dekady XX wieku zaczął rozwijać się przemysł nagraniowy, pierwotnie pod szyldem dwóch japońskich firm: Japanese Gramophone Company oraz Japanese Record Company, a w późniejszym okresie również koreańskich (np. Okeh Records). Na potrzebę wyprodukowania standardowej długości nagrań (ok. 5 minut) z danego repertuaru wybierano najbardziej atrakcyjne pieśni, a fragmenty mówione najczęściej zupełnie pomijano. Tak skrócone formy funkcjonowały później również w obiegu radiowym, a ich tytuły pochodziły zazwyczaj od pierwszej linijki pieśni lub od sytuacji dramatycznej danego fragmentu⁴⁸. Popularną praktyką było także nagrywanie *pansori* w tzw. stylu *ipchechang*, czyli z podziałem na role, co umożliwiało zaprezentowanie wielu głosów w jednym utworze, a dla grona odbiorców stanowiło dodatkową zachętę do zakupu płyty.

Tradycyjna postać przedstawień została w początkach XX wieku dostosowana do oczekiwań i możliwości nowoczesnego społeczeństwa, a to z kolei doprowadziło do ukształtowania się nowych form sztuki performatywnej. Mowa tu przede wszystkim o podgatunku *pansori* – *changgeuk*, określanym jako „koreańska opera narodowa”⁴⁹. Podczas gdy tematyka pozostała niezmienna, wprowadzono podział tekstu na role i akty,

⁴⁷ J. Rurarz, *op. cit.*, s. 484–492.

⁴⁸ H. Um, *op. cit.*, s. 47–48.

⁴⁹ H. Ogarek-Czój, *Teatr koreański*, Toruń 1993, s. 51.

zmieniono formy osobowe wypowiedzianych kwestii, a opisy wydarzeń zredukowano na rzecz dialogów. Przedstawienia z rezydencji arystokratów czy dworu królewskiego przeniesiono na deski teatrów, które powstały w odpowiedzi na rosnące wśród mieszczaństwa zapotrzebowanie na dostęp do rozrywki.

Z upływem czasu opera *changgeuk* zaczęła coraz bardziej odbiegać w swojej postaci od *pansori*. W latach trzydziestych nie przykładano już tak dużej wagi do nauki tradycyjnych technik wokalnych, a nawet do respektowania „zasady” jednego instrumentu czy braku scenografii. Ponadto zaostrenie polityki okupacyjnej wpłynęło na zmiany w obrębie tekstu: fragmenty odnoszące się w jakikolwiek sposób do monarchii lub koreańskiego nacjonalizmu, zostały objęte cenzurą i zastąpione elementami projapońskimi, co uczyniło je *de facto* narzędziem kolonialnej propagandy⁵⁰.

Mimo że wielu *gwangdae* zaangażowało się w rozwój nowego gatunku, *pansori* nadal funkcjonowało, niejako w jego obrębie, w unowocześnionej formie. Z uwagi na ograniczenia narzucane przez system polityczny, ale również zmieniające się gusta publiczności łaknącej nowych sposobów na doświadczanie rozrywki, śpiewacy nie mogli pozwolić sobie na wieloletni proces doskonalenia swoich umiejętności. Obserwowano zanik tradycji przekazywania wiedzy z pokolenia na pokolenie, na czym ucierpiała genealogia szkół *pansori*, w szczególności Szkoły Wschodniej, której założenie o kultywowaniu autentycznego stylu nie znajdowało oparcia w panujących ówczesnie realiach społecznych dyktowanych ideą postępu. Wśród artystów popularne stało się więc praktykowanie tzw. *seokkeoje* (dosł. „styl mieszany”), łączącego elementy Szkoły Wschodniej i Zachodniej⁵¹. Jednak niezależnie od preferowanego stylu, śpiewakom okresu okupacyjnego przyświecał wspólny cel, jakim była ochrona tradycyjnej muzyki koreańskiej oraz odbudowanie utraconej wskutek westernizacji tożsamości kulturowej Koreańczyków. W tym kontekście znaczącą rolę odegrało powstałe w 1934 r. ugrupowanie akademickie *Joseon seongak yeonguhoe* (Korean Vocal Music Association), w którego skład wchodziłi najbardziej wpływowi *gwangdae* epoki, jak Lee Dongbaek, Song Mangap, Kim Changryong i Jeong Jeongryeol, zaliczani również do grupy „pięciu sławnych śpiewaków” (*o myeongchang*)⁵². Działalność stowarzyszenia polegała nie na zrekonstruowaniu repertuaru *pansori* w jego pierwotnej postaci,

⁵⁰ H. Um, *op. cit.*, s. 51.

⁵¹ Y. Jang, *op. cit.*, s. 108.

⁵² K. Song, *The Pansori Performance Culture in Colonial Korea: The Role of Joseon-seongak-yeonguhoe*, „Journal of the Asian Music Research Institute” 2001, vol. 23, s. 195–197.

a ukazaniu go w nowej, atrakcyjnej formie *changgeuk*, ponieważ był to jedyny sposób na przyciągnięcie publiczności, a tym samym na przetrwanie rodzimego gatunku.

W pierwszej połowie XX wieku ważną rolę w transformacji *pansori* odegrały także kobiety. Gwałtowny wzrost liczby śpiewaczek w tym okresie był spowodowany nie tylko sukcesem Jin Chaeson, ale też zmianami w strukturze społecznej *gisaeng* (kurtyzan), której przedstawicielki za sprawą rządów okupanta, zostały zdegradowane do pozycji legalnych prostytutek. Zanim Japonia zlikwidowała żeński system sztuk performatywnych (*yeoak*), *gisaeng* utrzymywały status profesjonalnych artystek dworskich. Naturalną reakcją było więc pragnienie odzyskania godności, a w szerszej perspektywie, odbudowanie tożsamości tej grupy społecznej. W połączeniu z rosnącą modernizacją i komercjalizacją sztuki stworzyło to przestrzeń dla kobiet wśród wykonawców *pansori* i *changgeuk*⁵³.

W drugiej dekadzie śpiewaczki praktycznie zdominowały koreańską scenę muzyczną i teatralną. W 1914 r. gazeta *Maeil sinbo* (*Daily Newspaper*) opublikowała ranking Stu Najlepszych Artystów, w którym aż 89 pozycji zajęły *gisaeng*⁵⁴. W kolejnych latach, za sprawą rozwoju przemysłu nagraniowego, ich popularność jedynie wzrosła, a niektóre urosły nawet do rangi celebrytek i zyskały miano *yeoryu myeongchang* („wielkie śpiewaczki”). Wśród nich należy wyróżnić Lee Hwajungseon oraz Park Nokju. Obie kobiety pobierały nauki u mistrza *pansori* Song Mangapa, jednak każda z nich ukształtowała swój odmienny styl. Jung Nosik w *Joseon Changgeuksa* opisywał śpiew Lee jako elegancki, łagodny i lekki, zupełnie jakby nie wymagało to od niej większego wysiłku⁵⁵. Jej głos znacznie odbiegał od tradycyjnego brzmienia pieśni *pansori*, którego zwolenniczką była natomiast Park Nokju. Jako jedna z niewielu kobiet, praktykowała styl Szkoły Wschodniej i potrafiła doskonale oddać jego „męską naturę”, dzięki swojemu donośnemu, energicznemu i lekko zachrypniętemu głosowi⁵⁶.

Większość śpiewaków tego okresu skłaniała się jednak ku założeniom Szkoły Zachodniej, ze szczególnym uwzględnieniem tonacji *gyemyeonjo*, która w XX wieku zdominowała śpiew *pansori* do tego stopnia, że używano jej nawet w pieśniach, korzystających oryginalnie z *ujo* czy *pyeongjo*⁵⁷. Co spowodowało tak radykalny zwrot?

⁵³ J. Ha, *Female Masculinity and Cultural Symbolism: A History of Yeoseong gukgeuk, the All-Female Cast Theatrical Genre*, „The Review of Korean Studies” 2021, vol. 24, no. 2, s. 110–111.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 112.

⁵⁵ Y. Jang, *op. cit.*, s. 112.

⁵⁶ J. Ha, *op. cit.*, s. 119.

⁵⁷ Y. Jang, *op. cit.*, s. 114.

Po pierwsze, jej opanowanie jest łatwiejsze, zwłaszcza dla kobiet, ponieważ częściej posługują się „głosem gardłowym” ze względu na swoje uwarunkowania anatomiczne. Idąc tym tropem, można wywnioskować, że popularność śpiewaczek przyczyniła się do rozpowszechnienia tonacji *gyemyeonjo*. Po drugie, jej charakterystyczne „smutne” brzmienie idealnie wpasowało się w panujące wówczas nastroje społeczne, wywołane trudną sytuacją polityczną kraju. Publiczność najzwyczajniej poszukiwała w przedstawieniach *pansori* konsolacji oraz elementów, z którymi mogła się utożsamiać, dlatego preferowała pieśni o melancholijnym, wręcz „płaczliwym” wydźwięku⁵⁸.

W obliczu narastających napięć politycznych i dynamicznych zmian społecznych, jakie przyniosły kolejne dekady, *pansori* musiało zmierzyć się z nowymi wyzwaniami. Chociaż dotychczasowa modernizacja, rozwój przemysłu nagraniowego i rosnąca rola kobiet w świecie sztuki ukształtowały nową rzeczywistość koreańskiej sceny muzycznej, nadchodzące lata miały przynieść jeszcze większe turbulencje. Wojna koreańska oraz trudny okres powojenny nie tylko wpłynęły na warunki działalności artystów, ale również zmusiły *pansori* do dalszej adaptacji w kontekście odbudowującego się kraju i tożsamości kulturowej Koreańczyków.

1945–1964 – okres stagnacji i próby rekonstrukcji

Jak już wcześniej wspomniano, końcowy etap rządów japońskich odznaczał się rygorystycznym podejściem asymilacyjnym. Tuż przed wyzwoleniem zakazano działalności promujących tradycyjną kulturę oraz uczestnictwa w takich wydarzeniach i zlikwidowano wiele organizacji i stowarzyszeń skupionych wokół teatru i muzyki koreańskiej. Aktorzy pozbawieni źródeł dochodu, a także sceny, opuścili miasta w poszukiwaniu widowni na terenach peryferyjnych. Niektórzy kontynuowali w takich warunkach swoją edukację oraz podejmowali się szkolenia kolejnego pokolenia aspirujących śpiewaków. Po wyzwoleniu spod okupacji japońskiej (1945) nastąpił krótkotrwały okres euforii i prób odbudowania tradycyjnej sztuki, jednak wybuch wojny koreańskiej (1950–1953) ponownie zakłócił działalność artystyczną. Wyjątek stanowiły kobiece grupy teatralne (*yeoseong guggeukdan*), które wraz z nowo rozwijającymi się formami rozrywki, jak kino czy teatr i opera zachodnia, przerosły *changgeuk* pod względem popularności⁵⁹.

⁵⁸ *Ibidem*, s. 121.

⁵⁹ *Ibidem*, s. 101.

W latach pięćdziesiątych *pansori* w swojej tradycyjnej postaci znajdowało się praktycznie poza granicami ogólnospołecznego zainteresowania, ale też zasięgu. Przedstawienia odbywały się podczas prywatnych spotkań np. w domach inteligencji i ludzi zamożnych lub silnie zaangażowanych w kultywowanie rodzimych form sztuki. To właśnie oni objęli artystów *pansori* swoim patronatem i sponsorowali ich finansowo, tak aby ci mogli w całości poświęcić się doskonaleniu umiejętności własnych oraz kolejnego pokolenia śpiewaków. Jak wiadomo, ta praktyka była znana już w XIX wieku, jednak wtedy *pansori* znajdowało się w szczycie swojej popularności w przeciwieństwie do okresu powojennego, kiedy głównym motywem sponsorów było przedłużenie tradycji częściowo wymarłego już gatunku⁶⁰.

Nieco bardziej optymistycznie wyglądała sytuacja *changgeuk* od lat sześćdziesiątych. W 1962 r. pod patronatem Teatru Narodowego założono organizację o nazwie National Changgeuk Company, która zgromadziła w swojej strukturze najznakomitszych śpiewaków epoki w celu kontynuowania tradycji⁶¹. W rzeczywistości doszło do unowocześnienia gatunku, gdyż w obliczu rozwijającego się kapitalizmu, konsumpcjonizmu i dalszej komercjalizacji, przedstawienia *changgeuk* szybko przybrały postać przypominającą muzyczny teatr zachodni. Większą uwagę przykładano do aspektów wizualnych: scenografii, strojów, makijażu, ale też tańca i rozbudowanego ruchu scenicznego, co odbiegało od pierwotnej postaci *pansori*. Niemniej organizacja National *Changgeuk* Company ostatecznie jako jedna z niewielu w okresie powojennym przyczyniła się do zachowania w świadomości Koreańczyków pamięci o rodzimych formach sztuki.

1964–obecnie – Era Niematerialnego Dziedzictwa Kulturowego

Wydarzeniem rozpoczynającym nowy etap historycznego rozwoju *pansori*, a raczej sposobu jego postrzegania było wpisanie go w 1964 r. na listę Narodowych Niematerialnych Dóbr Kultury (*Gukga muhyeong munhwajae; National Intangible Cultural Property*). W tym samym roku Ministerstwo Kultury i Informatyki (obecnie Ministerstwo Kultury, Sportu i Turystyki) wyróżniło sześciu mistrzów *pansori*,

⁶⁰ *Ibidem*, s. 126–128.

⁶¹ M. Lee, *Modernization of Korean Theatre in the 20th Century*, London; New York 2024, s. 21.

określając ich mianem *ingan munhwajae* (*human treasure*) czy też *boyuja* (*holder*)⁶². Dzięki inicjatywom rządowym pięć najważniejszych pieśni z kanonu (*Chunghyangga*, *Simcheongga*, *Heungboga*, *Sugungga*, *Jeokbyeokga*) zostało formalnie uznanych i udokumentowanych w celu ich zabezpieczenia i systematycznego przekazywania kolejnym pokoleniom śpiewaków. Działania te nie tylko podniosły rangę *pansori*, ale też pobudziły rozwój badań nad tą formą sztuki. Od lat siedemdziesiątych w środowiskach akademickich zaczęły pojawiać się kolejne stowarzyszenia naukowe, prowadzące badania nad *pansori* oraz zachęcające studentów do zaangażowania się w rozwój sztuk tradycyjnych. Przykładem jest założona w 1974 r. organizacja o nazwie *Pansori Hakhoe* (Society for the Study of Pansori), która m.in. organizowała coroczne konferencje, a także wydawała czasopismo naukowe „Pansori Yeongu” („Pansori Research”). W następnych latach powstały nawet kierunki na uniwersytetach poświęcone nauce tej sztuki, zatrudniające na pozycje nauczycieli renomowanych śpiewaków. Był to kolejny krok w umacnianiu pozycji *pansori* i promowaniu Niematerialnych Dóbr Narodowych⁶³.

Równolegle w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych sytuacja polityczna Korei Południowej sprzyjała przekonaniu, jakoby kultywowanie tradycji narodowych miało umożliwić zjednoczenie społeczeństwa i umocnienie tożsamości, zwłaszcza w obliczu intensywnych wpływów amerykańskich. Skłoniło to intelektualną elitę i artystów do poszukiwania sposobów na ochronę tradycyjnych form wyrazu, które miały stanowić przeciwwagę dla rozwijającej się kultury masowej. Jednym z nich było poszerzenie repertuaru o nowe kompozycje *changjak pansori* (nowe *pansori*)⁶⁴. W tym kontekście dużą rolę odegrał Park Dongjin, tworząc przedstawienia *Yesujeon* (*Story of Christ*) i *Yi Sunsinjeon* (*Story of Yi Sunsin*)⁶⁵, ukazujące tradycyjną formę w nowym, bardziej narracyjnie rozbudowanym i tematycznie zróżnicowanym ujęciu.

W latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych *pansori* zyskało jeszcze inną, bardziej społeczną funkcję. Był to czas silnych konfliktów ideologicznych i politycznej opresji, a społeczeństwo zmęczone trwającą od lat wojskową dyktaturą domagało się zmian w systemie politycznym. W tym okresie, szczególnie po brutalnych wydarzeniach w Gwangju z 1980 r., gdzie doszło do masakry manifestantów przez wojsko, *changjak*

⁶² Byli to Jeong Gwansu, Kim Yeonsu (mężczyźni), Kim Yeoran, Park Nokju, Park Choweol oraz Kim Sohee (kobiety), za: H. Song, *op. cit.*, s. 346–347.

⁶³ H. Um, *op. cit.*, s. 54–55.

⁶⁴ Zjawisko to jest znane od początków XX wieku, jednak w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych jego popularność znacznie wzrosła.

⁶⁵ K. Kim, *History of Pansori*, [w:] *Korean Musicology Series 2: Pansori*, ed. Y. Lee, Seoul 2008, s. 24.

pansori stało się narzędziem społecznego protestu. Przykładem tego nurtu jest twórczość Im Jintaeka, który wplatał w swoje pieśni tematy takie jak walka o demokrację, prawa człowieka i sprzeciw wobec opresyjnych władz. Jego utwory zyskały szerokie uznanie w środowiskach akademickich i wśród studentów zaangażowanych w ruch wyzwoleniowy⁶⁶.

Znaczenie *pansori* jako formy dziedzictwa kulturowego zostało dodatkowo podkreślone, kiedy w 2003 r. ogłoszono je Arcydziełem Ustnego i Niematerialnego Dziedzictwa Ludzkości UNESCO⁶⁷. To wyróżnienie nie tylko umocniło jego pozycję na arenie międzynarodowej, ale też przyczyniło się do wzmożenia działań na rzecz ochrony i promocji tej sztuki. Wzrost zainteresowania przełożył się na organizację licznych konkursów, festiwali, konferencji i projektów artystycznych, zarówno w Korei, jak i poza jej granicami.

Obecnie, w XXI wieku *pansori* przechodzi kolejną ewolucję. Artyści coraz częściej łączą jego elementy z innymi formami ekspresji, takimi jak film i serial, sztuka multimedialna, instalacje artystyczne, a także z przeróżnymi gatunkami muzyki popularnej. Powstają nowoczesne interpretacje klasycznych utworów oraz nowe *changjak pansori*, podejmujące tematy społeczne jak prawa kobiet, ekologia czy kryzys tożsamości. Dzięki tym innowacjom *pansori* nie jest jedynie reliktem przeszłości, lecz dynamiczną formą sztuki, która wciąż ewoluuje i przykuwa uwagę współczesnej publiczności.

⁶⁶ Y. Jang, *op. cit.*, s. 142.

⁶⁷ Oficjalny wpis na listę pochodzi z 2008 roku. Zob. *Pansori epic chant*, UNESCO Intangible Cultural Heritage, <https://ich.unesco.org/en/RL/pansori-epic-chant-00070> (data dostępu: 13 II 2025).

Rozdział II

Struktura i techniki artystyczne *pansori*

Pansori charakteryzuje się określoną strukturą i zestawem technik, które kształtowały się na przestrzeni czasu, a przez „ortodoksyjnych” mistrzów, zwłaszcza w drugiej połowie XIX wieku, były uważane za zasady niezbędne dla funkcjonowania tej sztuki. W poprzedniej części zostały już wprowadzone pojęcia jak tonacja (*jo*) i rytm (*jangdan*), jednak są to tylko jedne z licznych elementów, składających się na skomplikowaną strukturę *pansori*.

Celem niniejszego rozdziału jest analiza poszczególnych aspektów technicznych przedstawień, zarówno tych związanych z warstwą muzyczną, jak i wizualną oraz narracyjną. W pierwszej kolejności omawia rolę solisty i akompaniatora, a także interakcje aktorów z publicznością i ich wpływ na przebieg spektaklu. Przedstawione zostaną również techniki wokalne i narracyjne oraz regionalne odmiany *pansori* ze szczególnym naciskiem na charakterystykę szkół *Dongpyeonje* i *Seopyeonje*. Całość ma stanowić podstawę teoretyczną dla lepszego zrozumienia gatunku oraz dalszych rozważań dotyczących jego funkcji w społeczeństwie koreańskim.

2.1. Uczestnicy spektaklu

W tworzenie przedstawienia *pansori* zaangażowane są trzy wzajemnie powiązane podmioty: śpiewak i aktor zwany *gwangdae*, akompaniujący mu bębniarz – *gosu* oraz publiczność, choć w ograniczonym stopniu. Główny wykonawca jest odpowiedzialny za prowadzenie narracji przy użyciu ekspresyjnego śpiewu, recytatywów oraz gestów, podczas gdy perkusista ma za zadanie utrzymywać rytm, dostosowując go do danego fragmentu wygłaszanego przez aktora, a także prowadzi z nim pewnego rodzaju dialog nadający tempo akcji. Publiczność z kolei uczestniczy aktywnie w spektaklu, komentując go poprzez okrzyki zachęty. To właśnie dzięki tej dynamicznej relacji i wspólnemu zaangażowaniu możliwe jest stworzenie spójnego przedstawienia.

2.1.1. Aktor i śpiewak – *gwangdae*

W zależności od kontekstów historycznych i społecznych stosuje się rozmaite terminy dotyczące śpiewaków *pansori*. Często używane są one zamiennie, co w perspektywie współczesnych badań nie jest uważane za błąd, jednak warto zwrócić uwagę na subtelne różnice, które niosą te określenia. Wśród najczęściej spotykanych wymienia się *gwangdae* i *sorikkun*. Pierwszy oznacza dosłownie „artysta rozrywkowy” (*entertainer*) bądź „klaun” i oryginalnie odnosił się do grupy ludzi zajmujących się szeroko rozumianą rozrywką ludową: tancerzy czy członków trup teatralnych i muzycznych. W celu odróżnienia poszczególnych specjalizacji używano bardziej sprecyzowanych określeń, np. *jul gwangdae* („linoskoczek”), *sori gwangdae* („śpiewak”) czy *eorit gwangdae* („błazen”). Natomiast termin *sorikkun* dotyczy już *stricte* śpiewaka (wskazuje na to sufiks *sori* – „głos” lub „dźwięk”), jednak niekoniecznie specjalizującego się w *pansori*. Zdaniem samych artystów był on uwłaczający z racji na powszechne zastosowanie sufiksu *kkun* w nazwach zawodów, uznawanych społecznie za niższe w hierarchii, np. *namukkun* („drwal”). Oprócz wymienionych wyżej terminów używa się jeszcze, choć znacznie rzadziej, m.in. *jaein*, *changja*, czy *changwoo*. Natomiast określenie *myeonchang*, pojawiające się wielokrotnie w poprzednim rozdziale w kontekście „wielkich śpiewaków” z różnych epok, odnosi się nie do uprawianej profesji, lecz do poziomu umiejętności artysty⁶⁸.

W tradycyjnym przedstawieniu *pansori* uczestniczy tylko jeden *gwangdae* i to on odpowiada za kompleksowy przekaz, przyjmując zarówno rolę wszechwiedzącego narratora, jak i poszczególnych postaci pojawiających się w danym dziele. Odbywa się to za pomocą trzech podstawowych dla tego gatunku elementów sztuki aktorskiej: śpiewu (*chang/sori*), fragmentów mówionych (*aniri*) oraz gestykulacji (*ballim/noreumsae*). Na strukturę narracji składają się pieśni będące najczęściej szczegółowym, dramatycznym opisem czynów, myśli i emocji towarzyszących poszczególnym bohaterom oraz recytatywy pełniące funkcję swoistego „spoiwa” napędzającego akcję, wprowadzające lub podsumowujące dany fragment. Są to najczęściej kwestie w pełni mówione, przyjmujące postać dialogu lub klasycznej narracji trzecioosobowej, ale w niektórych przypadkach włączają elementy śpiewu i wówczas nazywane są *changjo aniri* (narracja śpiewana). *Aniri* niejednokrotnie staje się osobistym komentarzem

⁶⁸ *Pansori myeonchang*, Encyclopedia of Korean Culture, <https://encykorea.aks.ac.kr/Article/E0072514> (data dostępu: 13 II 2025).

gwangdae i sposobem na nawiązanie kontaktu z publicznością, ale pełni też bardziej prozaiczną funkcję – pozwala aktorowi na krótki odpoczynek pomiędzy wyczerpującymi fragmentami śpiewanymi. Strukturę *pansori*, choć w dużym uproszczeniu, można porównać do tej, cechującej zachodnią operę, gdzie arie przeplatają się z recytatywami, z różnicą jawiącą się w liczbie występujących artystów, a co za tym idzie, podziałem na role.



Ilustracja 1. *Gwangdae* i *gosu* ubrani w tradycyjne koreańskie stroje narodowe. Źródło: *Pansori (Epic Chant)*, *Gukga Yusancheong* (Korea Heritage Service), https://www.heritage.go.kr/heri/cul/culSelectDetail.do?pageNo=1_1_1_1&snl=Y&ccbaCpno=1279900050000 (data dostępu: 12 V 2025)

Minimalizm sztuki *pansori* przejawia się w warstwie wizualnej przedstawienia: kostiumie, scenografii, ale również ruchu scenicznym, które w przeciwieństwie do bogatej ekspresji wokalne i narracyjnej mają wartość symboliczną. Gestykulacja, mimika twarzy i wszelkie przejawy cielesnej manifestacji treści i emocji określane są terminami *ballim* lub *noreumsae*, które mimo drobnych różnic znaczeniowych, stosowane są zamiennie. W tradycyjnym *pansori* pole ruchu aktora wyznaczone jest przez ułożoną na środku sceny matę (zob. ilustr.1). Stojący na niej *gwangdae*, podobnie jak zasiadający po jego lewej stronie bębniarz, ubrany jest w narodowy strój koreański – *hanbok*, który aż do czasów późnego królestwa Joseon stanowił codzienny ubiór Koreańczyków (zob. ilustr.1). Wygląd artysty miał być schludny, nieodbiegający zanadto od codziennego, aby nie odciągać uwagi publiczności od kluczowych wartości przedstawienia, tj. treści i talentu wokálnego. Z tego samego założenia estetycznego

wynika także oszczędne wykorzystanie rekwizytów, które w sztuce *pansori* sprowadza się do składanego wachlarza (*buchae*), a niekiedy materiałowej chustki. Mimo swej prostoty mogą one „przyjmować postać” rozmaitych obiektów w zależności od kontekstu narracyjnego. Do zobrazowania tej funkcji może posłużyć fragment *Heungboga* znany pod nazwą „*jeotjjae bak taneun daemok*” („Scena piłowania pierwszej dyni” [tłum. własne]). Śpiewając frazę „Pull and push the saw”⁶⁹, *gwangdae* porusza wachlarzem w tył i przód, imitując tym samym ruch narzędzia.



Ilustracja 2. Śpiewaczka Seo Jeongmin za pomocą wachlarza obrazuje czynność piłowania dyni. Źródło: 국악방송 TV(Gugak Broadcasting System: TV), [국악콘서트 관] 흥보가 중 '첫째 박 타는 대목' - 서정민, <https://www.youtube.com/watch?v=WWVZHcflnB4> (data dostępu: 12 V 2025)

Noreumsae, mimo że symboliczne, funkcjonuje jako uzupełnienie treści artykułowanych przez aktora oraz pozwala mu na utrzymanie bezpośredniego kontaktu z *gosu* lub publicznością, na przykład poprzez wskazanie wachlarzem czy zwrócenie ciała w danym kierunku i nawiązanie kontaktu wzrokowego. Jest to swoiste zaproszenie do dialogu, często w dosłownym rozumieniu. *Gwangdae* pomimo swojej kluczowej roli jest bowiem współtwórcą przedstawienia w czasie rzeczywistym. Innymi słowy, oprócz odtwarzania tekstu kanonicznego ma obowiązek komunikować się z otoczeniem i odpowiadać na jego reakcje.

⁶⁹ D. Choi, S. Park, *Hanyeong Daeyeok Heungboga badibyeol jeonjib 2* [한영대역 흥보가 바디별 전집 2], Sina Chulpansa, 2009, s. 78–79.

2.1.2. Bębniarz – *gosu*

Po prawym boku sceny, zwrócony twarzą do śpiewaka, tradycyjnie zasiada *gosu* – postać pozornie cicha i statyczna, ale w rzeczywistości nieodzowna dla całej struktury spektaklu. Jego instrument noszący nazwę *buk* to prostej budowy bęben wykonany z drewna i skóry, na którym rytm wybijany jest z jednej strony dłonią, z drugiej zaś przy użyciu pałeczki.



Ilustracja 3. *Gosu* grający na instrumencie *buk*. Źródło: 소리북 / 판소리 축치는 장면, Encyclopedia of Korean Culture, <https://encykorea.aks.ac.kr/Article/E0003767> (data dostępu: 13 V 2025)

Aby uniknąć wprowadzania skomplikowanej terminologii oraz specjalistycznego zapisu z zakresu muzykologii, każdą z czterech kombinacji dźwięków granych na *buk* w języku koreańskim można określić za pomocą odpowiednich onomatopei: *kung* – uderzenie dłonią w bok bębna, *deong* – jednoczesne uderzenie dłonią oraz pałeczką po przeciwnych bokach, *ttak* – uderzenie pałeczką od góry oraz *cheok* – jednoczesne uderzenie dłonią w bok i pałeczką od góry⁷⁰. Dźwięki te zagrane w określonych konfiguracjach tworzą cykle rytmiczne *jangdan*, których w sztuce *pansori* wyróżnia się siedem rodzajów: *jinyang(jo)*, *jungmori*, *jungjungmori*, *jajinmori*, *hwimori*, *eotmori* oraz *eotjungmori*⁷¹. Zadaniem akompaniatora jest prawidłowo dobrać rytm i tempo do

⁷⁰ YouTube KCCLA, *Ep 2. Pansori Beat | Oh! Pansori Series*, YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=G_QtEc8WusE (data dostępu: 13 V 2025), 0:28–2:04.

⁷¹ B. Song, *op. cit.*, s. 252.

progresji melodycznej, ale również do ogólnego nastroju danego fragmentu śpiewanego przez *gwangdae*. Poniższa tabela ilustruje charakterystykę poszczególnych *jangdan*.

Tabela 2. Charakterystyka cykli rytmicznych w *pansori*

Cykl rytmiczny	Tempo	Liczba uderzeń na cykl	Wydzźwięk (efekt dramatyczny)	Typowe zastosowanie w narracji
<i>jinyang(jo)</i>	bardzo wolne	24	poważny, melancholijny, wyrażający smutek i żal	sceny liryczne, podniosłe, smutne
<i>jungmori</i>	umiarkowane	12	spokojny, narracyjny	najpowszechniejszy i najbardziej uniwersalny cykl rytmiczny, używany głównie w scenach o charakterze opisowym
<i>jungjungmori</i>	Średnie	12	dynamiczny, taneczny	sceny radosne, komiczne
<i>jajinmori</i>	Szybkie	12	dynamiczny, komiczny, wyrażający brak opanowania, namiętność, desperację	sceny ukazujące nagłe wydarzenie (np. nieoczekiwane pojawienie się jakiejś postaci), sceny konfliktów i przemocy
<i>hwimori</i>	bardzo szybkie	4	wyrażający napięcie, pośpiech, gwałtowność	sceny z nagłym i szybkim rozwojem wydarzeń, sceny pościgu i ucieczki
<i>eotmori</i>	nieregularne	10	tajemniczy, hipnotyczny	sceny opisujące niewyjaśnione wydarzenie, pojawienie się tajemniczej osoby, która będzie miała wpływ na dalszą fabułę
<i>eotjungmori</i>	umiarkowane/ nieregularne	6	podsumowujący, lakoniczny	scena końcowa, podsumowująca fabułę

Źródło: opracowanie własne na podstawie literatury z zakresu muzykologii koreańskiej⁷²

Zważając na częściowo improwizacyjny charakter *pansori* wynikający m.in. z indywidualnego stylu śpiewaka, okoliczności przedstawienia, a nawet demografii audytorium, każdy występ będzie różnił się od innych pomimo niezmiennej tematyki

⁷² B. Song, *op. cit.*, s. 252–255; Chan E. Park, *Voices from the Straw Mat: Toward an Ethnography of Korean Story Singing*, Honolulu 2003, s. 167–177; H. Um, *op. cit.*, s. 69–72.

tekstu kanonicznego. Trud profesji bębniarza polega zatem na wnikliwej obserwacji współtowarzysza sceny oraz konieczności przewidywania jego ruchów, dzięki którym jest w stanie w odpowiednim momencie wybić kolejne dźwięki. Stąd tak silnie widoczna więź aktora z towarzyszącym mu na scenie akompaniatorem, którego rola często postrzegana jako drugorzędna względem *gwangdae*, wbrew powszechnemu przekonaniu wykracza daleko poza samo kreowanie oprawy dźwiękowej spektaklu. Pisze o tym m.in. badaczka i śpiewaczka *pansori* – Park Chan E. w monografii zatytułowanej *Voices from the Straw Mat: Toward an Ethnography of Korean Story Singing*, podkreślając istotę komunikacji i wzajemnego uzupełniania się artystów dzielących jedną scenę:

Bębniarz nie jest bynajmniej biernym akompaniatorem; gra na bębnie jest aktywną odpowiedzią na śpiew: współczuciem, zachętą, odparciem, sprzeciwem, namową, pocieszeniem, oczarowaniem, prowokacją, przytykiem i pojedynkiem. Jak podkreśla powiedzenie „*il gosu, i gwangdae*” („najpierw *gosu*, potem *gwangdae*”), niekompetentna gra bębniarza ogranicza talent śpiewaka. W momencie pełnej wzajemnej refleksyjności obie te sztuki stapiają się w jeden spójny nurt⁷³.

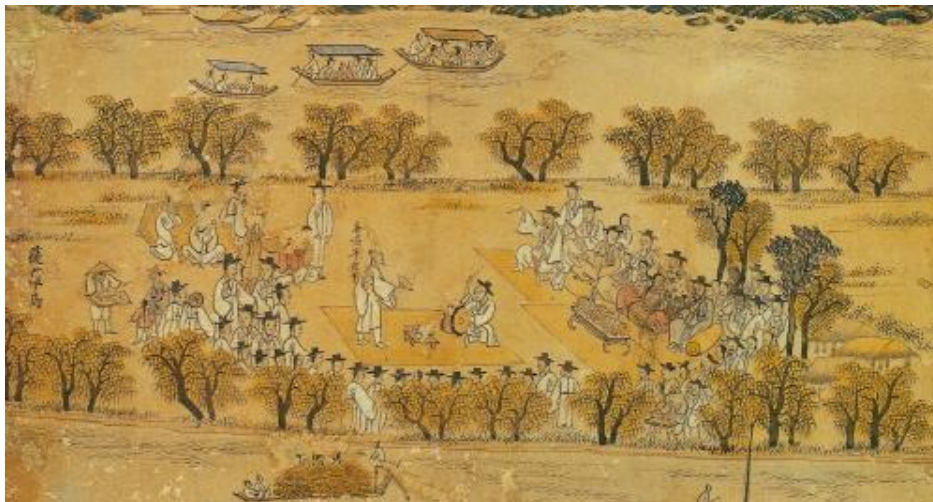
Dialog pomiędzy *gwangdae* i *gosu* przybiera także postać dosłowną, werbalną, czego przejawem są tzw. *chuimsae*, czyli krótkie wykrzyknienia, słowa aprobaty i zachęty wypowiedziane przez akompaniatora w trakcie spektaklu. Mogą mieć one różny charakter – od przytaknięcia i wyrażenia podziwu, przez współczucie aż po zaskoczenie – są jednak zawsze ściśle dostosowane do treści oraz emocjonalnego tonu opowieści. Niekiedy stanowią również reakcję na pytanie zadane bezpośrednio przez śpiewaka, jakby ten na chwilę powierzał bębniarzowi rolę jednej z postaci występujących w narracji. Funkcją *chuimsae* jest nie tylko podkreślenie rytmu czy nastroju, ale także pobudzenie ekspresji śpiewaka i utrzymywanie dynamiki występu. W momentach, gdy *gwangdae* traci energię lub napięcie w narracji zaczyna słabnąć, odpowiednio dobrane, potrafią dodać sił wykonawcy i ożywić atmosferę. Wśród najczęściej stosowanych wyrażen pojawiają się m.in.: „*eolssigu*” („słusznie”), „*jotta*” („dobrze”), „*geurochi*” („prawda”) czy „*amon*” („naprawdę”)⁷⁴.

⁷³ Cyt. za: Chan E. Park, *op. cit.*, s. 3 [tłum. własne].

⁷⁴ *Chuimsae*, Pansori Hakhoe (Pansori Society), <http://www.pansori.or.kr/subList/32000006343> (data dostępu: 16 V 2025).

2.1.3. Publiczność

Istotnym elementem widowiska *pansori* są także spontaniczne reakcje publiczności, które podobnie jak wypowiedzi akompaniatora określa się mianem *chuimsae*. Ich charakter i intensywność zależą nie tylko od okoliczności spektaklu, ale również od specyfiki danej grupy odbiorców rozumianej przez takie czynniki, jak średni wiek, poziom wykształcenia czy stopień zaznajomienia ze sztuką *pansori*. Jak zauważa Yeonok Jang, publiczność uczestnicząca w przedstawieniach odbywających się w teatrach, salach koncertowych czy, szerzej ujmując, w przestrzeniach zinstytucjonalizowanych, zazwyczaj przyjmuje postawę pasywną. Wynika to przede wszystkim z fizycznego i symbolicznego oddzielenia wykonawcy od widza, które wprowadza podział na scenę i widownię oraz ogranicza możliwość bezpośredniej interakcji⁷⁵.



Ilustracja 4. Anonim, Występ *pansori* w wykonaniu Mo Heunggapa (*Mo Heunggapui pansori jangmyeon*). Fragment składanego parawanu Pyeongyangdo z kolekcji Muzeum Uniwersytetu Narodowego w Seulu. Źródło: National Institute of Korean History, *Yeonhui sinmyeonggwa chugwonui hanmadang* (연회, 신명과 축원의 한마당), Doosan Donga, Seoul 2006, s. 134.

Tradycyjnie przedstawienia *pansori* odbywały się na otwartych przestrzeniach publicznych, np. wiejskich placach, targach czy przydomowych podwórkach (*madang*). Scenę dla artystów stanowiła jedynie słomiana mata, wokół której stojąc, gromadziła się miejscowa ludność szukająca rozrywki. Dzięki takiemu rozmieszczeniu oraz

⁷⁵ Y. Jang, *Pansori Performance Style: Audience Responses and Singers' Perspectives*, „British Journal of Ethnomusicology” 2001, vol. 10, no. 2, s. 103.

nieformalnej atmosferze i spontaniczności ulicznych występów *pansori* publiczność w naturalny sposób stawała się ich trzecim uczestnikiem. Zwyczaj komentowania poprzez *chuimsae* zanikał więc stopniowo wraz ze zmianami w organizacji przestrzeni widowiskowej i relacji scena-widownia, a co z tym związane w strukturze społecznej odbiorców. W miarę przenikania gatunku do obiegu sztuki dworskiej reakcje publiczności stawały się bardziej powściągliwe i wysublimowane, a współcześnie, kiedy *pansori* wystawiane jest głównie na scenach instytucjonalnych, ograniczają się one do śmiechu czy oklasków, co przypomina model odbioru charakterystyczny dla publiczności zachodniej muzyki klasycznej⁷⁶.

Wciąż istnieją jednak środowiska i sytuacje, w których *chuimsae* pozostają żywą i autentyczną formą komunikacji między wykonawcą a odbiorcą. W swoich badaniach Jang zwraca uwagę na reakcje i zaangażowanie widowni w zależności od regionów w Korei Południowej. Przykładowo w prowincji Jeolla, będącej kolebką *pansori*, tradycja aktywnego odbioru przetrwała znacznie dłużej dzięki wysokim kompetencjom lokalnej publiczności, która nie tylko zna formuły *chuimsae*, ale potrafi również świadomie je zastosować. Praktyka ta bowiem w dużej mierze opiera się na emocjonalnym zaufaniu – widz musi czuć się uprawniony do wtrącenia się w występ, a wykonawca powinien być na to otwarty. Publiczność „dobra” to taka, która potrafi spontanicznie reagować na śpiew, używając okrzyków zachęty w odpowiednich momentach, co nie tylko motywuje wykonawcę, ale również podtrzymuje przepływ energii scenicznej, warunkujący pełnię doświadczenia dla wszystkich uczestników przedstawienia. Zdaniem mistrzyni *pansori* Park Songhui, milczenie ze strony publiczności sprawia, że śpiewacy tracą entuzjazm i trudniej im utrzymać wysoki poziom wykonania⁷⁷. Odbiór staje się jednostronny, a występ pozbawiony wymiany, która tradycyjnie stanowiła istotę *pansori*.

W odpowiedzi na wzrastającą bierność niektórzy śpiewacy starają się uczyć widzów odpowiednich reakcji i zachęcają ich do udziału, jednak efekty takich działań są ograniczone. Wynika to nie tylko z braku znajomości tradycji, ale także utrwalonego współcześnie wzorca widza zdystansowanego lub wręcz anonimowego, który nie czuje się uprawniony do reagowania, obawiając się naruszenia norm estetycznych. Dodatkowe wyzwanie sprawia archaiczny język, idiomy czy liczne odniesienia historyczne, które często stanowią barierę dla młodych odbiorców nieobeznanych z klasyczną literaturą. Nie bez znaczenia pozostaje również fakt, że obecnie występy *pansori* są najczęściej

⁷⁶ *Ibidem*, s. 104.

⁷⁷ *Ibidem*, s. 105.

organizowane przez instytucje państwowe, których celem jest promocja kultury tradycyjnej na poziomie krajowym i międzynarodowym. W tym kontekście *pansori* zyskuje przede wszystkim wymiar symboliczny, stając się elementem dziedzictwa narodowego i wyrazem tożsamości kulturowej. Choć wciąż pełni funkcję rozrywkową, jego oficjalny charakter oraz rola polityczno-reprezentacyjna sprawiają, że gatunek coraz bardziej oddala się od codziennych doświadczeń odbiorcy i traci swój dawny, wspólnotowy charakter.

2.2. Techniki wokalne i narracyjne

W tradycji *pansori* głos (*sori*) pełni funkcję znacznie szerszą niż jedynie nośnik melodii. Stanowi również podstawowe narzędzie prowadzenia narracji, wyrażania emocji i indywidualnego stylu wykonawcy. Kluczowym pojęciem opisującym jakość i charakter śpiewu jest *seongeum* dosłownie oznaczające „muzyka wokalna” (rozumiane również jako „brzmienie głosu”). Trudno jednak o konkretną definicję, gdyż koncepcja ta obejmuje szereg aspektów powiązanych z różnymi elementami generowania dźwięku w gatunku *pansori*, zarówno tymi związanymi ze śpiewakiem, jak i akompaniatorem oraz publicznością⁷⁸. W kontekście śpiewu *seongeum* nie odnosi się wyłącznie do technicznej strony emisji głosu, lecz stanowi złożone pojęcie obejmujące także aspekt narracyjny i estetyczny. Śpiewaczka Park Chan E. wyróżnia cztery podstawowe obszary składające się na rozumienie *seongeum* w praktyce wykonawczej *pansori*. Pierwszy z nich dotyczy cech wrodzonych, na przykład naturalnej barwy i nośności głosu, które mogą ułatwiać lub utrudniać rozwój technik wokalnych. Kolejny aspekt to umiejętności nabyte, będące wynikiem długotrwałego treningu, a objawiające się w głosie śpiewanym oraz mówionym jako „głębka dyscypliny”. Trzeci obszar dotyczy hermeneutyki narracyjnej, a więc w przypadku *pansori* sposobu zastosowania języka i trybów muzycznych, polegający na manipulowaniu głosem tak, by reagował na zmieniający się kontekst fabularny i emocjonalny. Wreszcie czwarty aspekt ma charakter estetyczny, gdzie głos ceniony jest nie za czystość brzmienia, lecz za zdolność poruszania, wywoływania emocji, nadawania wykonaniu autentyczności⁷⁹. Cytując słowa Park, *seongeum* jest zatem „efektem zarówno wrodzonych predyspozycji, jak i świadomego kształtowania; celebracją opowieści poprzez wykonanie ustne – jej »ponownymi narodzinami«

⁷⁸ H Um, *op. cit.*, s. 76.

⁷⁹ Chan E. Park, *op. cit.*, s. 190.

w strunach głosowych śpiewaka”⁸⁰. Pomimo złożoności wyżej przedstawionej koncepcji możliwe jest wyodrębnienie kilku podstawowych kategorii, które pod nią podlegają. Są to m.in.: wokalizacja, rejestr głosowy, ornamentacja, styl śpiewania, barwa oraz poziom kontroli głosu⁸¹.

Jednym z fundamentów śpiewu *pansori* jest tzw. *tongseong* („głos tubowy”), czyli sposób emisji głosu oparty na pełnym, donośnym brzmieniu, a który według klasyfikacji Um Haekyung należy do kategorii technik wokalnych i uchodzi za podstawę kształtowania *seongeum*. W praktyce oznacza to generowanie głosu o dużej sile, nośności i klarowności bez nadmiernego napięcia gardła. Jak podkreśla badacz *pansori* Ha Juyong, technika ta nie jest jedynie kwestią fizycznej emisji, lecz ucieleśnieniem określonego ideału wykonawczego odznaczającego się szlachetnością i wewnętrzną siłą przy jednoczesnym zachowaniu prostoty⁸². Do zobrazowania *tongseong* stosuje się metaforę tuby – ciągłego kanału rezonacyjnego biegnącego od dolnej partii brzucha śpiewaka przez otwarte gardło, dzięki czemu dźwięk wzmocniony oddechem wydobywa się w sposób naturalny i nieskrępowany.

Innymi pożądanymi w sztuce *pansori* rodzajami wokalów są: *suriseong* określane powszechnie jako „chrapliwy” (*husky*), *cheolseong* („głos metaliczny”) – „suchy” i napięty oraz *cheonguseong* („głos czysty”) – „jasny”, naturalny, wytworny. Należy jednak podkreślić, iż ocena jakości czy też adekwatności danej techniki wokalnej ma charakter subiektywny i opiera się na indywidualnych preferencjach odbiorcy lub samego artysty, a te, jak można przypuszczać, zmieniają się w zależności od panujących w obrębie gatunku trendów. Przykładowo, technika *cheonguseong* faworyzowana do lat pięćdziesiątych XX wieku, obecnie bywa postrzegana jako zbyt „sterylna”, pozbawiona dramaturgii. Jak wskazuje Ha, we współczesnych interpretacjach większe uznanie zyskuje „szorstkie” brzmienie *suriseong* naznaczone napięciem emocjonalnym, co świadczy o przesunięciu norm estetycznych w stronę ekspresji mroku, smutku i patosu⁸³.

Kolejnym istotnym komponentem wokalnej techniki *pansori* jest ornamentacja, czyli szereg środków służących subtelnemu kształtowaniu dźwięków w ramach pojedynczych sylab czy fraz. Do określenia tego zabiegu stosuje się terminy *mok* (dosłownie „gardło”) lub *sigimsae*. W odróżnieniu od tradycji zachodniej, gdzie ornament

⁸⁰ *Ibidem*, [tłum. własne].

⁸¹ H. Um, *op. cit.*, s. 76.

⁸² J. Ha, „Lifting Up the Sound:” *Ujo Seongeum and Performance Practice in Pansori Tradition*, „Journal of the Asian Music Research Institute” 2015, vol. 38, s. 211–212.

⁸³ *Ibidem*, s. 205–206.

bywa traktowany jako ozdobnik upiększający linię melodyczną, w *pansori* pełni on przede wszystkim funkcję dramaturgiczną, co czyni go techniką nie tylko wokalną, ale też narracyjną. Wobec ogromu określeń dotyczących ornamentacji można na podstawie ich budowy morfologicznej oraz skojarzeń sensorycznych wyróżnić dwie główne kategorie. Pierwsza z nich związana jest z aspektem kinetycznym oraz wizualnym i obejmuje znaczną większość terminów związanych z ornamentyką. Wśród najczęściej wymienianych przez badaczy i praktyków znajdują się m.in.: *gamneunmok* („wijący się głos”), *mineunmok* („popychający głos”), *kkeunneunmok* („tnący głos”) czy *jjaneunmok* („głos ściskający”)⁸⁴. Jak łatwo zauważyć, każde z określeń zbudowane jest z czasownika opisującego pewną czynność fizyczną, która w praktyce wykonawczej ma przypominać dany sposób manipulowania głosem. Ha nazywa taki zabieg „gestem melodyjnym”, podkreślając, że ornamentyka w *pansori* opiera się na cielesnych odczuciach, które zostają przeniesione na głos. Co ciekawe, zależność tę można zaobserwować bezpośrednio w ruchu scenicznym (*ballim*). Przykładowo artysta śpiewający frazę z wykorzystaniem *gamneunmok* wykona odpowiedni gest dłonią, który wizualnie będzie przybierał kształty „wijącego się” obiektu⁸⁵.

Do drugiej kategorii terminów dotyczących ozdobników zalicza się określenia metaforyczne i abstrakcyjne zbudowane na rzeczownikach. Takimi są m.in.: *mujigaemok* („głos tęczy”), *sorigaemok* („głos wznoszącego się latawca”) lub *gwigokseong* („głos szlochającego ducha”). Szczególnie interesujący wydaje się ostatni z wymienionych, gdyż bazuje na *stricte* wyobrażeniowej metaforze, niemożliwej do zweryfikowania. W praktyce „lament zjawy” przybiera formę onomatopei brzmieniem przypominającej „płacz” cierpiącego zwierzęcia. Z tym rodzajem głosu wiąże się anegdota, jakoby dziewiętnastowiecznemu mistrzowi Song Heungrokowi we śnie miał objawić się płaczący duch, dzięki czemu opanował do perfekcji technikę *gwigokseong*, z której słynął w środowisku śpiewaków⁸⁶. Podobnie jak Song, wielu wykonawców wypracowywało charakterystyczne cechy brzmienia i interpretacji, które z czasem przekształcały się w szerzej rozpoznawalne style przekazywane kolejnym pokoleniom.

⁸⁴ Por. Chan E. Park, *op. cit.*, s. 194–195; H. Um, *op. cit.*, s. 77–78; J. Ha, *op. cit.*, s. 207.

⁸⁵ J. Ha, *op. cit.*, s. 208.

⁸⁶ *Gwigokseong*, *Gugak Sajeon* (Korean Traditional Music Dictionary), <https://www.gugak.go.kr/ency/topic/view/1428> (data dostępu: 3 VII 2025).

2.3. Style i szkoły

W odniesieniu do śpiewu *pansori* stosuje się terminy takie jak wspomniane już wcześniej *seongeum*, *deoneum*, *jo* czy *je*. Znaczeniowo są one jednak na tyle rozległe, że często używa się ich wymiennie do opisywania różnych zagadnień technicznych dotyczących tonacji, kompozycji lub szeroko rozumianego stylu. Przykładowo *Seopyeonje* w zależności od kontekstu może wskazywać zarówno na nazwę szkoły (Szkoła Zachodnia), jak i charakterystyczny dla niej styl śpiewania, a nawet konkretną tonację (w tym przypadku *gyemyeonjo*). Dodatkowe utrudnienie stanowi bariera językowa; jak można przypuszczać, język angielski czy polski ma pewne ograniczenia w kwestii definiowania i nazywania uwikłanych kulturowo zagadnień koreańskich, przez co w badaniach nad *pansori* często pojawia się właśnie określenie „styl śpiewania” w stosunku do rozmaitych zjawisk. Wymieniane najczęściej w tym kontekście to *jo*, *je* oraz *deoneum*. Jak zauważa Park Chaneung, terminy te można rozpatrywać z perspektywy zakresu oddziaływania każdego z nich: *deoneum* odnosi się do indywidualnych interpretacji konkretnych artystów, które zyskały trwałe miejsce w repertuarze. Te natomiast były przejmowane i rozwijane przez kolejne pokolenia wykonawców, co prowadziło do ukształtowania się *je* – szkół opartych na wspólnym stylu i estetyce. Najbardziej rozpowszechnione cechy brzmieniowe i melodyczne stawały się z kolei podstawą wyodrębnienia *jo* – typów tonacji, których użycie wykracza poza ramy pojedynczych szkół⁸⁷.

Deoneum w praktyce przybierało postać rozbudowanych fragmentów narracyjnych lub wokalnych niewystępujących w pierwotnych wersjach *pansori*. Były to na przykład sceny wprowadzające nowe wątki fabularne lub improwizowane partie śpiewane mające na celu zaprezentowanie technicznych umiejętności artysty. Powstawanie *deoneum* było rezultatem wieloletniej praktyki, kreatywności oraz potrzeby wyróżnienia się na tle innych wykonawców, a także odpowiedzią na zmieniające się oczekiwania publiczności. Wprowadzenie nowego fragmentu mogło podnieść prestiż wykonawcy, zwłaszcza podczas konkursów i publicznych prezentacji. Jeżeli dana

⁸⁷ Chan E. Park, *op. cit.*, s. 178.

innowacja została zaakceptowana przez środowisko, stawała się częścią kanonu i była przekazywana kolejnym pokoleniom śpiewaków.

Je (w dosłownym znaczeniu „system” lub „struktura”) stało się jednym z głównych przedmiotów badań nad *pansori* od połowy XX wieku, kiedy to Jung Nosik w swoim przełomowym dziele *Joseon Changgeuksa* (1940) jako pierwszy przeprowadził szczegółową analizę tego pojęcia⁸⁸. Autor spośród wielu istniejących w obrębie gatunku stylów (szkół) wyróżnił *Dongpyeonje* (Szkoła Wschodnia), *Seopyeonje* (Szkoła Zachodnia) oraz *Junggoje* (Szkoła Centralna), z czego dwa pierwsze z wymienionych uznał za historycznie najistotniejsze dla tradycji *pansori*. Podział Wschód-Zachód, jak sugeruje samo nazewnictwo, ukształtował się przede wszystkim na podstawie kryteriów geograficznych, a dokładniej lokalizacji ośrodków względem rzeki Seomjin przepływającej przez Północne i Południowe Jeolla. Z tym wiąże się bezpośrednio aspekt genealogiczny w rozumieniu zarówno biologicznym, jak i pedagogicznym, a więc linia przekazu mistrz-uczeń. Za inicjatorów dwóch dominujących nurtów uznaje się Song Heungroka (*Dongpyeonje*) oraz Park Yujeona (*Seopyeonje*), natomiast utworzenie Szkoły Centralnej (*Junggoje*) przypisuje się Yeom Gyedalowi i Kim Seongokowi⁸⁹. Z czasem przynależność do danej szkoły zaczęto definiować nie tyle przez miejsce pochodzenia, ile przez cechy wokalne, techniczne i estetyczne charakterystyczne dla konkretnego nurtu, które ilustruje poniższa tabela.

Tabela 3. Charakterystyka Szkoły Wschodniej i Szkoły Zachodniej

Cecha	Szkoła Wschodnia (<i>Dongpyeonje</i>)	Szkoła Zachodnia (<i>Seopyeonje</i>)
dominująca tonacja	<i>ujo</i>	<i>Gyemyeonjo</i>
zaleta artystyczna	nieozdobiony wokalizm	Kunsztowność
tempo	szybsze, sylabiczne	wolniejsze, melizmatyczne
zakończenia fraz	krótkie, stanowcze	Wydłużone
norma estetyczna	prostota	ornamentacja

Źródło: opracowanie własne na podstawie: Chan E. Park, *Voices from the Straw Mat: Toward an Ethnography of Korean Story Singing*, Honolulu 2003, s. 180.

⁸⁸ H. Um, *op. cit.*, s. 101.

⁸⁹ *Ibidem*.

Powodem pominięcia w zestawieniu Szkoły Centralnej jest znikoma ilość informacji na temat wyróżniających ją elementów. W *Joseon Changgeuksa* Jung Nosik umiejscawia *Junggoje* pomiędzy dwiema dominującymi szkołami *pansori*, wskazując na jej hybrydyczny charakter, czerpiący zarówno z cech Szkoły Wschodniej, jak i Zachodniej (nieco bliższy tej pierwszej), aczkolwiek nie proponuje bardziej rozbudowanej analizy⁹⁰. Choć styl ten ma własną genealogię wykonawczą, nie zachował się w postaci nieprzerwanej tradycji, w związku z czym jego rekonstrukcja jest znacznie utrudniona.

Na szczególną uwagę w kwestii charakterystyki poszczególnych szkół zasługuje zagadnienie *jo* – jedno z kluczowych pojęć w muzyce *pansori*, odnoszące się do modalnego i melodycznego „szkieletu” utworu. W praktyce jest to zestaw reguł określających typowe skale, dźwięki, zwroty melodyczne oraz powiązane z nimi emocje i barwy głosu. *Jo* jest więc odpowiednikiem trybu lub tonu w muzyce zachodniej poszerzonym o bardziej abstrakcyjne elementy takie jak ekspresja wokalna czy szeroko rozumiany charakter wykonania.

Typowa dla Szkoły Wschodniej jest tonacja *ujo* wywodząca się z klasycznych dworskich gatunków sztuki wokalne (*kagok*, *sijo*) i cechująca się jasnym, donośnym brzmieniem, nieskomplikowaną linią melodyczną oraz oszczędną ornamentyką. Ze względu na swoje podniosłe i heroiczne brzmienie wykorzystywana jest przede wszystkim w scenach o poważnym charakterze, zwłaszcza tych przedstawiających narrację z perspektywy bohaterów o wysokim statusie społecznym (zazwyczaj są to postaci płci męskiej, np. arystokraci, dowódcy wojskowi)⁹¹.

Z kolei styl *gyemyeonjo* powiązany ze Szkołą Zachodnią wywodzi się z muzyki ludowej oraz szamańskich pieśni rytualnych regionu Jeolla i charakteryzuje się melancholijnym i subtelnym brzmieniem, często utożsamianym z głosem żeńskim. Służy wyrażaniu emocji takich jak smutek, żal, tęsknota, przy czym ich intensywność zależy od rodzaju oraz stopnia zastosowanej ornamentacji⁹².

Pyeongjo pod względem wykorzystywanej skali muzycznej przypomina *ujo*, ale jej brzmienie jest łagodniejsze i bardziej zrównoważone. Pojawia się najczęściej

⁹⁰ N. Jung, *Joseon Changgeuksa*, Joseon Ilbo, Seoul 1940 [cyt. za:] H. Um, *op. cit.*, s. 108.

⁹¹ H. Um, *op. cit.*, s. 84.

⁹² *Ibidem*, s. 81.

w partiach narracyjnych, na przykład przy opisach natury oraz w scenach pogodnych o niskim stopniu dramaturgii⁹³.

Choć poszczególne tryby tonalne wiążą się z określonymi funkcjami i nastrojami, ich zastosowanie zależy w dużej mierze od decyzji wykonawcy oraz kontekstu scenicznego. Modalność staje się zatem nie tylko elementem struktury muzycznej, lecz także narzędziem kształtowania narracji.

⁹³ K. Kim, *Theory of Pansori*, [w:] *Korean Musicology Series 2: Pansori*, ed. Y. Lee, Seoul 2008, s. 46.

Rozdział III

Społeczny i kulturowy wymiar *pansori*

Pansori, jako sztuka głęboko zakorzeniona w koreańskiej tradycji i ewoluująca przez stulecia, jest nie tylko widowiskiem artystycznym, ale przede wszystkim nośnikiem treści kulturowych, filozoficznych i społecznych. Podczas gdy poprzedni rozdział koncentrował się na aspektach czysto technicznych i związanych z warstwą muzyczną, niniejszy poświęcony jest analizie znaczeń niesionych przez treść narracji, tych dosłownych, ale też symbolicznych.

Tradycyjnie repertuar *pansori* obejmował dwanaście utworów, jednak z czasem większość z nich wypadła z praktyki wykonawczej. Wspomniany już wcześniej dziwiętnastowieczny uczonec Sin Jaehyo spisał sześć najpopularniejszych w owym czasie dzieł: *Chunhyangga* („Pieśń o Chunhyang”), *Simcheongga* („Pieśń o Simcheong”), *Heungboga* („Pieśń o Heungbo”), *Sugungga* („Pieśń o podwodnym pałacu”), *Jeokbyeokga* („Pieśń o czerwonym urwisku”), *Byeongangsoe taryeong* („Pieśń o Byeon Gangsoe”)⁹⁴. Z wyjątkiem ostatniego, utwory te przetrwały w praktyce wykonawczej do dziś i uznawane są za kanoniczne⁹⁵. Każdy z nich reprezentuje nieco inny typ tematyki i ekspresji: od heroicznej epopei przez dramat rodzinny, satyrę obyczajową aż po opowieść romantyczną. Ich treść można rozpatrywać na poziomie powierzchniowym (*pyomyeon juje* – „temat zewnętrzny”), jak i głębszym (*imyeon juje* – „temat wewnętrzny”), odsłaniając tym samym ich „podprogowy” przekaz⁹⁶.

Celem niniejszego rozdziału jest ukazanie społeczno-kulturowych uwikłań *pansori*. Poruszone zostaną kluczowe zagadnienia takie jak obecność neokonfucjańskiej aksjologii, satyryczno-krytyczny potencjał tej formy, jej funkcja terapeutyczna i emocjonalna oraz rola w kształtowaniu tożsamości narodowej, zwłaszcza w kontekście dwudziestowiecznych transformacji kulturowych i powstania nurtu „nowego *pansori*”.

⁹⁴ Spośród nich utworem reprezentacyjnym jest niewątpliwie „Pieśń o Chunhyang”. Pochodzące z niej fragmenty po dziś dzień są bardzo mocno zakorzenione w kulturze i świadomości Koreańczyków, a historia tytułowej bohaterki doczekała się wielu interpretacji zarówno w obrębie samego gatunku, jak i poza nim. Niezwykła popularność tego romantycznego dramatu na przestrzeni wieków sprawiła, że *Chunhyangga* stała się również najlepiej udokumentowanym i najobszerniej zbadanym przez muzykologów i literaturoznawców utworem *pansori*.

⁹⁵ Sin Jaehyo w pierwotnym spisie uwzględnił „Pieśń o Byeon Gangsoe”, jednak z uwagi na jej rubaszny wydźwięk i liczne wątki erotyczne, był zmuszony ją usunąć, gdyż nie wpasowywały się w estetyczne ramy ówczesnej „sztuki wysokiej”. Zob. E. Rynarzewska, *Teatr uwikłany. Koreańska sztuka teatralna i dramatyczna w latach 1900-1950*, Warszawa 2013, s. 38.

⁹⁶ Y. Jang, *Korean P'ansori...*, s. 17.

Analizę przedstawień z perspektywy ich oddziaływań społecznych należy jednak poprzedzić krótkimi streszczeniami⁹⁷.

3.1. Zarys treści pięciu kanonicznych utworów

Chunhyangga

„Pieśń o Chunhyang” opowiada o zakazanej miłości między Chunhyang, córką emerytowanej *gisaeng* (kurtyzany), a Yi Mongryongiem, synem wysoko postawionego urzędnika zarządzającego prefekturą Namweon w prowincji Jeolla. Młodzi zakochują się w sobie od pierwszego wejrzenia i za zgodą matki głównej bohaterki zawierają symboliczny ślub, gdyż obowiązujące prawo nie dopuszcza formalnych związków małżeńskich pomiędzy przedstawicielami różnych klas społecznych. Wkrótce ojciec Yi Mongryonga zostaje wezwany do służby królowi w stolicy, a syn musi wyjechać wraz z rodziną, opuszczając ukochaną. Podczas jego nieobecności w Namweon pojawia się nowy zarządca – Byeon Hakdo. Zafascynowany urodą Chunhyang, usiłuje zmusić ją do roli konkubiny, jednak dziewczyna stanowczo odmawia, pozostając wierną ukochanemu bez względu na konsekwencje. Za karę Byeon poddaje ją brutalnym torturom, a następnie wtrąca do więzienia. W dniu uroczystego bankietu na cześć urodzin oprawcy Chunhyang ma zostać publicznie stracona. Do miasta powraca wówczas Yi Mongryong, który zdawszy z sukcesem egzamin na urzędnika, zyskuje rangę tajnego inspektora królewskiego, mającego ujawniać niegodziwość i skorumpowanie lokalnych rządzących. Za jego sprawą Byeona Hakdo osiąga sprawiedliwość, a Chunhyang zostaje uwolniona.

Simcheongga

Tytułowa bohaterka „Pieśni o Simcheong” to dziewczyna pochodząca z ubogiej rodziny, wychowywana po śmierci matki przez swojego niewidomego ojca Sim Hakkyu (zwanego także Sim Bongsa; dosłownie „Niewidomy Sim”). Pewnego dnia Sim zostaje uratowany z rwącego potoku przez buddyjskiego mnicha, który obiecuje mu

⁹⁷ Wszystkie streszczenia zostały opracowane na podstawie informacji z następujących źródeł: Y. Seo, *Hanguk jeonseung yeonhuiui weolliwa bangbeob* (한국 전승연회의 원리와 방법), Jipmundang, 1997, s. 155–158; B. Song, *op. cit.*, s. 259–271; Chan E. Park, *Pansori in the View of Literature*, [w:] *Korean Musicology Series 2: Pansori*, ed. Y. Lee, Seoul 2008, s. 135–139.

przywrócenie wzroku w zamian za podarowanie lokalnej świątyni trzystu worków ryżu. Mimo braku środków starzec pochopnie składa przyrzeczenie. Dowiedziawszy się o tym, Simcheong znajduje sposób na wypełnienie obietnicy ojca – za ustaloną cenę zgłasza się jako ofiara dla Smoczego Króla Mórz, zgodnie z żeglarską tradycją mającą zapewnić pomyślność morskich wypraw. Dziewczyna nie ginie jednak, lecz trafia do podwodnego królestwa, gdzie poruszony jej poświęceniem Król wysyła ją z powrotem na powierzchnię, zawiniętą w kwiat lotosu. Ten, wyłowiony przez marynarzy, dociera do cesarskiego pałacu. Cesarz natychmiast zakochuje się w Simcheong i bierze ją za żonę. Tęskniąc za ojcem, Simcheong organizuje bankiet dla wszystkich niewidomych w kraju, podczas którego dochodzi do ponownego spotkania ojca z córką, a Sim Hakkyu w akcie nagłego wzruszenia odzyskuje wzrok.

*Heungboga*⁹⁸

„Pieśń o Heungbo” opowiada historię dwóch braci o skrajnie odmiennych charakterach i systemach wartości. Po śmierci ojca cały majątek, zgodnie z konfucjańskimi zasadami dziedziczenia, zostaje przepisany starszemu synowi Nolbo, który zaślepiony chciwością wyrzuca z domu swojego młodszego brata wraz z jego rodziną. Heungbo mimo trudnej sytuacji zachowuje pogodę ducha i stara się być oparciem dla żony i dzieci. Pewnego dnia na progu swojej chaty znajduje raną jaskółkę i bez wahania udziela jej pomocy. Wdzięczny ptak podarowuje mu magiczne nasiono, z którego wkrótce wyrastają trzy dorodne dynie. Po ich rozcięciu okazuje się, że kryją w sobie ryż, jedwab, złoto i inne kosztowności. Gdy wieść o nagłym wzbogaceniu się Heungbo dociera do starszego brata, targany zazdrością łapie jaskółkę, celowo wyrządza jej krzywdę, a następnie „ratuje” w nadziei na równie szczerą nagrodę. Jednak z jego dyni wydobywają się złe moce i duchy, które pozbawiają go całego majątku odziedziczonego po ojcu.

⁹⁸ Utwór ten znany jest również pod tytułami *Heungbuga* („Pieśń o Heungbu”) oraz *Bak taryeong* („Pieśń o dyni”). W zależności od przyjętej wersji imiona bohaterów będą nieco się różnić (Heungbo i Nolbo lub Heungbu i Nolbu). Dla zachowania spójności w niniejszej pracy został zastosowany tytuł *Heungboga*.

Sugungga

„Pieśń o podwodnym pałacu” wyróżnia się na tle innych utworów *pansori* dominacją w fabule spersonifikowanych bohaterów zwierzęcych. Jest to opowieść o Smoczym Królu – władcy podwodnego królestwa, cierpiącym z powodu tajemniczej dolegliwości, którą zgodnie z diagnozą taoistycznego mnicha uleczyć może jedynie zajęcza wątroba. Żółw *Byeoljubu* – oddany sługa Króla wyrusza więc na ląd w poszukiwaniu upragnionego remedium. Po licznych trudnościach i konfrontacjach z niebezpiecznymi zwierzętami udaje mu się odnaleźć zajęcia i podstępem zwabić go do podwodnego królestwa. Kiedy ten odkrywa prawdziwy cel podróży, sprytnie okłamuje Smoczego Króla, mówiąc, że ukrył swoją wątrobę w górskim lesie. Naiwny władca poleca żółwiowi zabrać więźnia z powrotem na ląd, gdzie zajac wykorzystuje okazję do ucieczki, kpiąc z łatwowierności Króla oraz jego poddanego. Ostatecznie wyraża jednak uznanie dla lojalności żółwia wobec władcy⁹⁹.

Jeokbyeokga

„Pieśń o czerwonym urwisku” swoją fabułę czerpie ze słynnego czternastowiecznego chińskiego eposu historycznego – „Opowieści o Trzech Królestwach” autorstwa Luo Guanzhonga. Kluczowym wydarzeniem, na którym koncentruje się *Jeokbyeokga*, jest bitwa pod tytułowym czerwonym urwiskiem, znana także jako Bitwa pod Chibi (208 r. n.e.).

Dzieło to przedstawia walkę pomiędzy siłami Cao Cao, dążącego do zjednoczenia Chin pod własnym panowaniem, a armią Liu Bei’a chcącego przywrócić do władzy podupadającą dynastię Han. Liu Bei, poszukując wsparcia, zwraca się do wybitnego stratega wojennego Zhuge Lianga. Dzięki jego zabiegom dyplomatycznym dochodzi do zawarcia sojuszu z Sun Quanem, władcą południowego państwa Wu, co umożliwia wspólną obronę przed nadciągającą armią Cao Cao. Kulminacja następuje w noc poprzedzającą bitwę pod czerwonym urwiskiem, kiedy biesiadujący żołnierze, z tęsknotą

⁹⁹ W niektórych wersjach zajac zostaje następnie schwytany przez drapieżnego ptaka, jednak ponownie udaje mu się przechytryć oprawcę. Żółw natomiast za swoją lojalność zostaje nagrodzony przez Niebiosa lekarstwem dla Smoczego Króla. Por. B. Song, *op. cit.*, s. 268-269; Chan E. Park, *Pansori in the View...*, s. 138.

wspominają rodzinne strony i wyrażają lęk przed śmiercią¹⁰⁰. W tym samym czasie w swoim obozie Zhuge Liang odprawia rytualną modlitwę o południowo-wschodni wiatr – kluczowy element planowanego ataku ogniowego. Pożar niszczy wrogie oddziały i prowadzi do ich klęski. Cao Cao podejmuje próbę ucieczki, ale zostaje złapany przez generała Guan Yu, który jednak pamiętając o przysłudze z przeszłości, daruje mu wolność.

3.2. *Pansori* a filozofia neokonfucjańska

Lektura powyższych streszczeń pozwala dostrzec ich wyraźny wydźwięk moralizatorski. Każda z pieśni pełni funkcję swoistej lekcji, prezentując określone wzorce postępowania, promując ideały godne naśladowania, a niekiedy przyjmując postać przestrogi przed konsekwencjami zachowań uznawanych powszechnie za niewłaściwe. Okazuje się, że podejmowane wątki silnie pokrywają się z naukami dominującej w okresie późnego Joseon myśli neokonfucjańskiej, co nie stanowi zaskoczenia, zważając na historię rozwoju *pansori*. Zyskawszy uznanie klasy *yangban*, narracje zostały wzbogacone o popularne wśród przedstawicieli wykształconej arystokracji poglądy oraz teorie, którymi kierowali się oni w życiu codziennym, zarówno w sferze akademickiej, jak i obyczajowej, a nawet politycznej¹⁰¹. W strukturze fabularnej zauważono potencjał dydaktyczny niektórych motywów, uwypuklono je i właśnie w takiej „odświeżonej” formie udokumentowano. Można jedynie spekulować w kwestii stopnia wprowadzonych modyfikacji i różnic między wersjami najwcześniejszymi, funkcjonującymi w obiegu ludowym, a tymi dostosowanymi do społeczności inteligenckiej. Niemniej, korzystając ze znajomości podstawowych koncepcji konfucjańskich oraz na podstawie dostępnych opisów pieśni *pansori*, możliwe jest

¹⁰⁰ W odróżnieniu od treści chińskiego pierwowzoru, w *Jeokbyeokga* podkreślony został nie heroizm historycznych generałów i strategów, a doświadczenia żołnierzy biorących udział w bitwie. Indywidualne historie i przeżycia zwykłych ludzi, zmuszonych opuścić rodziny i ryzykować życie w imię „wyższego dobra”, ilustruje jeden z reprezentacyjnych fragmentów „Pieśni o czerwonym urwisku” znany pod nazwą *Gunsaseoreum taryeong* („Lament żołnierzy”). Zob. M. Yoo, *Three Kingdoms of Pain and Sorrow: Verisimilitude of Warfare Presented in Pansori Jeokbyeokga*, [w:] *Realisms in East Asian Performance*, ed. J. Nakamura, K. Saltzman-Li, University of Michigan Press, 2023, s. 131–132.

¹⁰¹ W okresie panowania dynastii Joseon neokonfucjanizm stanowił nie tylko fundament myśli filozoficznej, lecz również dogmatyczną ideologię państwową, regulującą wszelkie aspekty życia społecznego i politycznego. Uprzywilejowana pozycja uczonych, oparta na dostępie do klasyki konfucjańskiej, przekładała się na ich dominującą rolę w strukturach władzy oraz w definiowaniu obowiązujących norm moralnych i edukacyjnych. Zob. H. Lee, *Neo-Confucianism of Joseon dynasty—its theoretical foundation and main issues*, „Asian Studies” 2016, vol. 4, no. 1, s. 174.

wyodrębnienie powtarzających się elementów, wartości i modeli relacji, które stanowią bezpośrednie odzwierciedlenie ówczesnych norm etycznych.

Fundamentem neokonfucjańskiej wizji porządku społecznego jest koncepcja pięciu podstawowych relacji międzyludzkich (*oryun*; „pięć powinności”), które łączą jednostki w hierarchicznej, ale wzajemnie zobowiązującej strukturze. Są to następujące zależności: ojciec-syn (rodzic-dziecko), mąż-żona, starszy brat-młodszy brat (starsze i młodsze rodzeństwo), władca-poddany oraz relacja między przyjaciółmi¹⁰². Każda z nich oparta jest na jasno określonych obowiązkach obu stron, przy czym szczególny nacisk kładzie się na etyczny charakter więzi. Zbudowanie harmonijnych relacji uzależnione jest od samodoskonalenia się jednostki poprzez kultywowanie tzw. pięciu cnót (*osang*), jakimi są: humanitarność/życzliwość (kor. *in*; chin. *ren*), prawość/sprawiedliwość (*yi*), przyzwoitość/obyczajność (*ye*; *li*), mądrość (*ji*; *zhi*) i wierność/lojalność (*sin*; *xin*)¹⁰³. Na podstawie tej filozofii w społeczeństwie koreańskim utrwaliły się konkretne wzorce osobowe, na przykład ideał kobiety cnotliwej (*yeolnyeo*)¹⁰⁴ – posłusznej i skromnej lub ideał potomka odznaczającego się tzw. nabożnością synowską (*hyo*)¹⁰⁵ rozumianą jako bezwzględny szacunek i uległość w stosunku do rodziców (zwłaszcza do ojca).

Przykładowo w „Pieśni o Chunhyang” cnota małżeńskiej wierności znajduje wyraz w postawie tytułowej bohaterki, która mimo długiej rozłąki z Yi Mongryongiem oraz naciskom ze strony urzędnika Byeona pozostaje lojalna mężowi. Decyzja Chunhyang nie wynika jednak z prawnego obowiązku (małżeństwo ma charakter symboliczny) czy presji społecznej, a z dobrowolnie przyjętej postawy zgodnej z neokonfucjańskim ideałem kobiety i to właśnie czyni jej postać tak silnym wzorcem moralnym.

Podobnie w pozostałych klasycznych narracjach *pansori* archetypy oraz wartości etyczne nie są jedynie tłem, lecz konstytutywnym elementem fabuły. W *Simcheongga* kluczową rolę odgrywa bezwarunkowe poświęcenie córki dla dobra ojca, będące wyrazem nabożności synowskiej, uznawanej za fundament porządku rodzinnego. Natomiast wzorzec wiernego poddanego ukazany jest kompleksowo w „Pieśni o podwodnym pałacu”. Korzystając z przywołanych wcześniej streszczeń, każdemu

¹⁰² E. Y. J. Chung, *Korean Confucianism: Tradition and Modernity*, The Academy of Korean Studies Press, 2015, s. 77.

¹⁰³ H. Lee, *op. cit.*, s. 166–167.

¹⁰⁴ E. Y. J. Chung, *op. cit.*, s. 109.

¹⁰⁵ *Ibidem*, s. 80.

z utworów można przyporządkować dominujące wątki, które są odzwierciedleniem nauk płynących z filozofii neokonfucjańskiej.

Tabela 4. Etyka neokonfucjańska obecna w strukturze tematycznej *pansori*

Pansori	Typ relacji (powinność)	Wartości neokonfucjańskie
<i>Chunhyangga</i>	żona wobec męża	cnota i wierność małżeńska
<i>Simcheongga</i>	córka wobec ojca	nabożność synowska
<i>Heungboga</i>	młodszy brat wobec starszego brata	miłość braterska, życzliwość, sprawiedliwość
<i>Sugungga</i>	poddany wobec władcy	lojalność
<i>Jeokbyeokga</i>	między przyjaciółmi	braterstwo, wierność, lojalność

Źródło: opracowanie własne na podstawie: Y. Jang, *Korean P'ansori...*, s. 36; Chan E. Park, *op. cit.*, s. 6.

Warto zauważyć, że protagoniści to najczęściej postaci zajmujące niższą (w kontekście hierarchicznych relacji) pozycję, a ich czyny są aktem poświęcenia w imię czyjegoś dobra, zwykle kosztem własnych potrzeb i bezpieczeństwa. Co więcej, działania te są zawsze przedstawione jako moralnie słuszne i ostatecznie wynagradzane. Tego rodzaju rozwiązania fabularne doskonale wpisywały się w konfucjańską wizję porządku społecznego, opartą na przekonaniu, że każdej jednostce przypisana jest określona rola (przeznaczenie), a największą cnotą jest jej sumienne wypełnianie¹⁰⁶.

W tym kontekście gatunek *pansori* stanowi przykład wykorzystania sztuki jako narzędzia utrwalania norm etycznych i hierarchicznego porządku. Korzystając z uniwersalnej tematyki opowieści, przekształcano je tak, aby współbrzmiały z ideologicznym systemem wartości, który, mimo że z założenia miał służyć ogółowi społeczeństwa, w rzeczywistości przyczyniał się do pogłębiania nierówności i umacniania pozycji uprzywilejowanych jednostek. Uwydatnienie elementów konfucjańskiej etyki nie było zatem wyłącznie przejawem kulturowej adaptacji, lecz w głównej mierze mechanizmem legitymizującym istniejący układ społeczny.

¹⁰⁶ D. Cho, *Oral Literature and the Growth of Popular Consciousness*, [w:] *Korean Culture Series 4. Folk Culture in Korea*, ed. S. Chun, Seoul 1982, s. 50–51.

3.3. *Pansori* jako „głos ludu” – funkcja krytyczna

Niejako w opozycji do zaproponowanego powyżej sposobu powierzchniowej analizy narracji *pansori* sytuje się interpretacja „tematów wewnętrznych”, przyjmująca perspektywę zakorzenioną w ludowym doświadczeniu społecznym. Pierwotnym założeniem opowieści było bowiem ukazanie codziennych trudów, wyrzeczeń i wyborów „zwykłych ludzi”, którzy pomimo uciemnienia przez system feudalny starają się zachować swoje człowieczeństwo. Pojęcia takie jak moralność czy cnota w tej perspektywie jawią się jako wyidealizowane, oderwane od realiów dogmaty stanowiące źródło ludzkiego cierpienia.

W „Pieśni o Simcheong” główna bohaterka oddaje się w ofierze morskiemu bóstwu i choć jej poświęcenie uznaje się za wzór najwyższej cnoty, w rzeczywistości wynika ono z braku alternatywnego rozwiązania. Jako kilkunastoletnia dziewczynka mieszkająca w skrajnej biedzie i w pełni odpowiedzialna za utrzymanie swojego niewidomego ojca, nie ma do zaoferowania nic, poza własnym życiem.

Heungboga – z pozoru opowieść o braterskiej miłości – z perspektywy ludowej staje się alegorią konfliktu i asymetrii społecznej między bogatym a ubogim. Heungbo, uosabiający dobroć i pokorę, pozbawiony jest jakichkolwiek środków do życia. Nalbo z kolei posiada pieniądze i władzę, ale cechuje go chciwość i pogarda dla słabszych.

Niekiedy krytyka przyjmuje postać bardzo dosłowną, jak w przypadku „Pieśni o Chunhyang”, w której niekwestionowanym antagonistą jest Byeon Hakdo, będący przedstawicielem klasy urzędniczej. Utwór piętnuje jego nieetyczne sposoby zarządzania oparte na korupcji, wyzysku i nadużywaniu swojej pozycji:

Wspaniałe wino w tych czarkach
to krew tysiąca ludzi.
Znakomite zakąski w nefrytowych półmiskach
to pot dziesięciu tysięcy.
Gdy płoną łyzy świec, są to łyzy ludu,
Wysoki ton pieśni to głośna skarga ludu¹⁰⁷.

¹⁰⁷ *Opowieść o Chhun-hiang, najwierniejszej z wiernych*, przeł. H. Ogarek-Czój, Ossolineum, 1970, s. 202.

Innym, bardziej subtelnym sposobem obnażania wewnętrznych sprzeczności obowiązującego porządku społecznego w tekstach *pansori* jest szerokie zastosowanie ironii, satyry i elementów tragikomicznych. To klasyczny dla kultury ludowej przykład wyrażania buntu poprzez śmiech, jednocześnie dający poczucie wspólnoty i możliwość choćby krótkotrwałego oderwania się od frustrującej rzeczywistości. Jak wskazuje badacz *pansori* Seo Yuseok, jedną z podstawowych wartości estetycznych tej sztuki jest jej zdolność „wzruszania do łez i wywoływania śmiechu” za pomocą naprzemiennego zestawiania elementów patosu i humoru¹⁰⁸. Zabieg ten widoczny jest zarówno w przebiegu fabuły, jak i konstrukcji poszczególnych bohaterów, ich charakterze, działaniach i wypowiedziach.

Dobry przykład stanowi Niewidomy Sim z „Pieśni o Simcheong”, którego postać sama w sobie jest uosobieniem groteski. Jako człowiek doświadczony przez los z powodu utraty wzroku, śmierci żony czy trudnej sytuacji materialnej pozornie powinien wzbudzać współczucie, jednak cechująca go nieporadność i naiwność sprawia, że jego cierpienie staje się wręcz karykaturalne. Widać to zwłaszcza we fragmencie, w którym Sim w towarzystwie nowej małżonki wyrusza w podróż na organizowany w królewskim pałacu bankiet, a ta w przydrożnej gospodzie najpierw okrada i tak już biednego męża, a następnie porzuca go dla młodszego, również niewidomego mężczyzny.

Pan Sim wychodzi z gospody.
Znów myśli o żonie i osuwa się zrezygnowany.
„Bbaengdeok! Jakżeś ty okrutna i bez serca!
Nie sądziłem, że mogłabyś mnie zdradzić.
Co za bezduszna kobieta!
Zdrada jest okrutna nawet wobec męża, który widzi,
a ty zdradziłaś niewidomego.
Myślisz, że zaznasz szczęścia?
Żyj więc sobie szczęśliwie z nowym mężem!”¹⁰⁹.

W kolejnej scenie Sim rusza w dalszą drogę, a słysząc szum rzeki, uradowany postanawia się w niej wykąpać, jak gdyby zapominając o wyrządzonej mu dopiero krzywdzie. Beztraska chwila zostaje jednak szybko przerwana przez kolejne nieszczęście,

¹⁰⁸ Y. Seo, *Siljeon pansoriui geuroteseku(Grotesque)jeok seonghyanggwa geu mihak [A Study on the Aesthetics of Transmission-lost Pansori With Focus on Grotesque]*, „The Research of the Korean Classic” 2011, no. 23, s. 5.

¹⁰⁹ D. Choi, S. Park, *Hanyeong Daeyeok Simcheongga badibyeol jeonjib 2 [한영대역 심청가 바디별 전집 2]*, Sina Chulpansa, 2008, s. 361, [tłum. własne].

ponieważ ktoś kradnie jego leżące na brzegu ubranie, przez co mężczyzna ponownie wpada w rozpacz.

Ach, ach! Teraz już z pewnością umrę!
Ach! Już po mnie!
Nagi w taki skwar,
spalę się na śmierć albo umrę z głodu.
Stary człowiek z siwymi włosami,
a do tego zupełnie nagi.
Jak w takim stanie mam iść do stolicy?
Hej, ty okrutny łajdaku!
Oddaj mi moje ubrania!¹¹⁰.

Połączenie patetycznego stylu wypowiedzi z komizmem sytuacyjnym potęguje wrażenie absurdu, pozwalając widzowi na jednoczesne współczucie bohaterowi i śmianie się z niedorzeczności jego położenia. W efekcie tego rodzaju sceny w *pansori* łagodzą dramatyczny ciężar opowieści, a zarazem ukazują bohaterów nie jako wzniosły symbol cierpienia, ale jako zwykłych ludzi, ze wszystkimi ich słabościami.

3.4. Estetyka *han* – funkcja emocjonalna i terapeutyczna

Choć elementy humorystyczne są nieodłączną częścią estetyki *pansori*, reakcje, które wywołują, są zazwyczaj formą ucieczki od rzeczywistości i maskowania emocji. Jak wskazuje Marshall Pihl, dla widowni istotniejsze od szczęśliwego zakończenia i przyjemności płynącej z prześmiewczego tonu narracji było przedstawienie samego procesu cierpienia, z którym odbiorca mógł się utożsamiać i tym samym zaspokoić potrzebę wewnętrznego oczyszczenia (*katharsis*)¹¹¹. Koncepcja ta w kontekście kultury koreańskiej wiąże się ściśle z pojęciem *han*, które, choć nie posiada jednej, powszechnie przyjętej definicji, łączy w sobie żal, smutek, rozgoryczenie czy tęsknotę, co Rynarzewska określa zbiorczo jako „poczucie tragicznego niespełnienia”, dotyczące jednostki, jak i całej wspólnoty¹¹². Badaczka wskazuje także na ambiwalentny charakter *hanu*, podkreślając, że „jego doświadczanie niejednokrotnie wiązało się z przyjęciem estetycznej postawy, implikującej piękno przeżywanego smutku, tęsknoty i żalu”¹¹³.

¹¹⁰ *Ibidem*, s. 365, [tłum. własne].

¹¹¹ M. R. Pihl, *op. cit.*, s. 5–6.

¹¹² Zob. E. Rynarzewska, *Udręczona dusza koreańska. Nurt tragicznego niespełnienia han*, „Azja-Pacyfik” 2007, nr 10, s. 155–157.

¹¹³ *Ibidem*, s. 157.

Istotą tej koncepcji nie jest zatem pogrążanie się w rozpacz, lecz sublimacja negatywnych emocji oraz frustracji, w której efekcie dochodzi do „rozwiązania *hanu*” (porównywanego do *katharsis*)¹¹⁴.

Należy zaznaczyć, że samo pojęcie *han* pojawiło się w dyskursie koreańskim dopiero w XX wieku, w kontekście przemian historycznych związanych z okresem kolonialnym i powojennym. Jak zauważa Heather Willoughby, jest to kategoria współczesna, którą w odniesieniu do tradycyjnych form artystycznych stosuje się w sposób retroaktywny¹¹⁵. Choć termin ten nie był znany w epoce Joseon, w treści i wykonaniu *pansori* już wtedy obecna była estetyka zbliżona do tego, co dzisiaj określa się mianem *han*.

W warstwie narracyjnej uczucie to pojawia się oczywiście w momentach przedstawiających cierpienie, lament czy tęsknotę, jak na przykład w scenie uwięzienia Chunhyang, w której bohaterka płacze z żalu, że nie będzie jej dane ponownie zobaczyć ukochanego, lub we fragmencie „Pieśni o Simcheong” ukazującym żalobę niewidomego ojca po utracie córki. Choć śpiewakowi w jak najwierniejszym oddaniu uczucia *han* pomaga zastosowanie „chropowatego”, „łamiącego się” głosu (*suriseong*), charakterystyczne urywanie fraz, nagłe przesunięcia w tonacji (wprowadzanie do melodii „obco” brzmiących dźwięków, potocznie określane jako „fałszowanie”) czy odpowiednia gestykulacja i ruch sceniczny, badacze podkreślają, że osiągnięcie autentycznego „brzmienia *han*” możliwe jest jedynie dla tych, którzy sami w pewnym stopniu doświadczyli tego pełnego sprzeczności uczucia i potrafią sublimować je w sztuce¹¹⁶.

Można więc przypuszczać, że to, co pierwotnie pełniło funkcję emocjonalnego wyzwolenia i wspólnotowego przepracowywania doświadczeń, w późniejszym okresie przekształciło się w kulturowy fenomen.

¹¹⁴ T. Czerkies, Y. Kim, *Han w kulturze koreańskiej. O możliwych podobieństwach między koreańskim hanem a polską nostalgią na wybranych przykładach*, „Teksty Drugie” 2018, nr 4, s. 279–280.

¹¹⁵ H. Willoughby, *The Sound of Han: P'ansori, Timbre and a Korean Ethos of Pain and Suffering*, „Yearbook for Traditional Music” 2000, vol. 32, s. 18.

¹¹⁶ *Ibidem*, s. 22.

3.5. *Pansori* jako wyraz tożsamości narodowej i zaangażowania społecznego

W XX wieku *pansori* zaczęło wykraczać poza ramy tradycyjnej rozrywki, stając się jednym z kluczowych narzędzi podtrzymywania i wzmacniania zbiorowej tożsamości Koreańczyków. Zakorzenione w niej uczucie *han* zyskało wymiar symbolu narodowego, wyrażającego wspólne poczucie straty, krzywdy, ale też determinacji. Uczestnictwo w przedstawieniach, niezależnie od tego, czy miały one formę klasycznego występu, *changgeuk* czy *changjak pansori*, sprzyjało tworzeniu poczucia solidarności w warunkach politycznej opresji. Podczas gdy w początkowym okresie okupacji japońskiej wszelkie przejawy aktywności nacjonalistycznej były tłumione, od lat dwudziestych wprowadzono tzw. rządy kulturalne (jap. *bunka seiji*), które przyzwały na ograniczoną działalność artystyczną. Nie zaskakuje więc fakt, że zaczęto wtedy wykorzystywać przeróżne gatunki tradycyjnej sztuki, w tym *pansori*, do szerzenia ducha narodowego wśród Koreańczyków. Zjawisko to określane mianem „kulturowego nacjonalizmu” stało się wówczas formą pośredniego oporu wobec rządów kolonizatora¹¹⁷.

Tuż po zakończeniu okupacji w 1945 r. ogólnonarodową popularność zdobył cykl pieśni zatytułowany *Yeolsaga* („Pieśń patriotów”) autorstwa śpiewaka Park Dongsila¹¹⁸. Każda z czterech części utworu przedstawia życiorys rzeczywistych postaci, które swoimi bohaterskimi czynami przyczyniły się do walki z okupantem. Pieśń ta funkcjonowała w przestrzeni publicznej jeszcze przez długi czas po wyzwoleniu (aż do lat sześćdziesiątych) jako swego rodzaju hymn upamiętniający poległych, a także symbol narodowego oporu i wspólnych wysiłków w dążeniu do niepodległości.

W kolejnych dekadach, wraz ze zmianą realiów politycznych i społecznych, *pansori* zaczęło wchodzić w nową fazę zaangażowania, stając się narzędziem komentowania bieżących problemów społecznych, a niekiedy także formą pokojowego protestu. Na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych szczególnego znaczenia nabrał ruch kulturowy *minjung* – oddolna inicjatywa intelektualistów, artystów i studentów, której celem było upowszechnianie sztuki zaangażowanej społecznie

¹¹⁷ G. Shin, *Ethnic Nationalism in Korea: Genealogy, Politics, and Legacy*, Stanford, California 2006, s. 46–47.

¹¹⁸ Istnieją przesłanki, że Park Dongsil stworzył pieśni *Yeolsaga* jeszcze przed wyzwoleniem Korei, lecz z uwagi na ich silnie antyjapoński wydźwięk, przez długi czas funkcjonowały w ukryciu, głównie w środowisku ruchów studenckich. Zob. Y. Jang, *Korean P'ansori...*, s. 127–128.

i bliskiej codziennemu doświadczeniu ludu (*minjung*). W tym kontekście szczególną uwagę należy poświęcić postaci Im Jintaeka, jednego z pionierów współczesnego *changjak pansori*. Bazując na twórczości słynnego ówczesnie poety i aktywisty Kim Jihy, Im skomponował pieśni takie jak *Sorinaeryeok* („History of Songs”), *Ojeok* („Five Bandits”) czy *Ddongbada* („Sea of Excrement”), łącząc klasyczną estetykę *pansori* z ostrą krytyką dyktatorskich rządów i korupcji elit politycznych.

Ddongbada to zdecydowanie najbardziej prześmiewczy i zarazem kontrowersyjny utwór Im Jintaeka. Opowiada historię Samchonda – potomka japońskiego rodu Bun (dosłownie „ekskrement”), którego męscy przodkowie według rodzinnej legendy zginęli w Korei (podczas wydarzeń historycznych takich jak wojna japońsko-koreańska [XVI w.] czy Ruch Pierwszego Marca [1919 r.]), co istotne, zawsze w miejscach lub okolicznościach związanych bezpośrednio z defekowaniem. W ramach zemsty Samchonda jak najdłużej powstrzymuje wypróżnienie, aby będąc w Seulu, wejść na pomnik generała Yi Sunsina (symbol koreańskiego heroizmu) i dopiero tam publicznie załatwić swoją potrzebę. Zrobiwszy to, przypadkiem poślizguje się na ptasich odchodach i ginie, wpadając we własne „morze ekskrementów”.

Ta groteskowa i pełna wulgarnego humoru pieśń nie była wyłącznie prowokacją ze strony zwolenników ruchu *minjung*, ale przede wszystkim niosła za sobą wielopoziomowy przekaz symboliczny. Wszechobecny motyw defekacji tworzy swego rodzaju sieć semantyczną. Wypróżnienie się Samchonda na koreańskiej ziemi odczytywano jako przenośnię imperialistycznych ambicji Japończyków oraz ich pogardliwe podejście do okupowanego niegdyś narodu. Z drugiej strony poprzez fragment, w którym kilku Koreańczyków z uznaniem komentuje zapach „dzieła” głównego bohatera, krytyce poddano koreańskie elity polityczne: ich interesowność, sprzedajność i uzależnienie od zagranicznych wpływów¹¹⁹. Z kolei karykaturalna scena śmierci Japończyka ukazywała nieuchronność kary i jednocześnie wzywała do zadośćuczynienia za popełnione zbrodnie¹²⁰.

Twórczość takich artystów, jak Park Dongsil czy Im Jintaek pokazała, że *pansori* może rozwijać się w nowym kierunku, nie tracąc przy tym swoich pierwotnych funkcji. Wykorzystując formę głęboko zakorzenioną w tradycji, potrafili nadać jej nowe

¹¹⁹ Zarówno w kontekście okresu okupacji japońskiej, jak i powojennego sojuszu Korei Południowej ze Stanami Zjednoczonymi.

¹²⁰ K. Kim, *Changjak Pansori*, [w:] *Pansoriui Segye (The World of Pansori)*, ed. Pansori Hakhoe (Society of Pansori), Seoul 2000, s. 348–349.

znaczenia i uczynić z niej narzędzie komentowania realiów współczesnego społeczeństwa, co uchroniło ją od pozostania martwym reliktem przeszłości.

Współcześnie, mimo że *pansori* uległo przekształceniom formalnym i treściowym, wciąż uznawane jest za jedno z najważniejszych dóbr niematerialnych kultury narodowej, zarówno w dyskursie wewnętrznym, jak i na arenie międzynarodowej, a od momentu wpisania na listę niematerialnego dziedzictwa ludzkości UNESCO (2003 r.) jego status uległ jeszcze większemu wzmocnieniu. Nawet jeśli obecnie *pansori* spotykane jest częściej w nowoczesnych aranżacjach czy hybrydowych formach, dla wielu Koreańczyków pozostaje „żywą tradycją”, co wzmacnia poczucie kulturowej tożsamości i przynależności.

Zakończenie

Celem niniejszej pracy było przedstawienie *pansori* w ujęciu monograficznym, z uwzględnieniem aspektów technicznych, jak i praktycznych tej sztuki. Analiza dostępnych źródeł wykazała, że pomimo wielu zmian formalnych, jakim poddany został ten gatunek na przestrzeni swojego historycznego rozwoju, wciąż służy jako przestrzeń społecznego komentarza. Co więcej, istnieje możliwość przystosowania go do różnych grup odbiorczych, cechujących się odmiennymi oczekiwaniami w stosunku do funkcji estetycznej danej sztuki, ale również do jej warstwy treściowej i zawartych w niej wartości światopoglądowych. Na przykładzie kilku wybranych utworów zarówno z klasycznego repertuaru, jak i współczesnych narracji ukazano różne możliwości ich interpretacji oraz wskazano ich funkcje w zależności od kontekstu historycznego, społecznego i politycznego, w jakim funkcjonowały.

Na podstawie tej analizy można wysnuć następujący wniosek: rolę przedstawień *pansori*, a w zasadzie ich wykonawców, od samego początku było wyrażanie opinii społeczności zmarginalizowanych oraz ich oporu wobec dominującej ideologii. W dziewiętnastowiecznym państwie Joseon ta forma kontrnarracji istniała niejako w ukryciu – w postaci podprogowego przekazu. Tematy ukształtowane przez dydaktykę konfucjańską nie były tym, co emocjonalnie poruszało publiczność, lecz służyły jedynie uzyskaniu aprobaty klasy rządzącej. W podobny sposób artyści unikali cenzury w okresie okupacji japońskiej, wykorzystując silnie zakorzenione w kulturze koreańskiej uczucie *han*, będące wyrazem cierpienia i żalu, ale też zbiorowej mobilizacji i pokrzepienia w obliczu doświadczanej przez wiele lat krzywdy. Sentyment antyjapoński towarzyszył Koreańczykom jeszcze długo po wyzwoleniu, co widać na przykładzie narracji *changjak pansori* powstałych w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku. Ich twórcy, podążając śladami swoich poprzedników, w sposób alegoryczny komentowali ówczesne realia społeczno-polityczne.

Spoglądając na historię rozwoju *pansori* przez pryzmat jego funkcji, można stwierdzić, że sukcesywna kontynuacja tej tradycji nie jest jedynie efektem zmian wewnątrz samego gatunku, a więc przekazywaniem teoretycznej wiedzy i umiejętności artystycznych oraz rozwijaniem poszczególnych technik śpiewu i własnych stylów, ale także pokoleniowym dziedziczeniem emocji i traum. W takim ujęciu *pansori* staje się nośnikiem pamięci zbiorowej, w której zakodowane są doświadczenia historyczne,

społeczne i kulturowe całych wspólnot. Każde wykonanie, nawet jeśli opiera się na tym samym kanonicznym tekście, jest w istocie reinterpretacją tych przeżyć – ich odtworzeniem i przekształceniem w kontekście bieżących wydarzeń.

Obecnie, w erze globalizacji i dominacji kultury popularnej, *pansori* stoi przed wyzwaniem, jakim jest utrzymanie stałej publiczności. Ochrona gatunku poprzez nadanie mu statusu Niematerialnego Dziedzictwa Kulturowego gwarantuje zachowanie jego kanonicznego repertuaru, jednak równolegle pojawia się konieczność reinterpretacji i dostosowania go do gustów współczesnej publiczności. Ta, ponad wspólnotowy charakter przedstawień oraz płynące z nich treści, zdaje się dużo bardziej cenić unikalne brzmienie *pansori*, co widać po wzroście popularności hybrydowych form, łączących tradycyjny śpiew z różnymi gatunkami muzyki zachodniej. Przykładem tego zjawiska jest twórczość znanej już na skalę światową grupy LEENALCHI działającej od 2020 roku. Zespół ten wykorzystuje fragmenty klasycznych tekstów w aranżacjach inspirowanych gatunkami takimi jak pop, rock czy funk. Choć styl ten odbiega od konwencji scenicznego *pansori*, zachowuje jego charakterystyczne elementy – narracyjność, rytmiczną strukturę i ekspresyjny wokale. Popularność LEENALCHI jest dowodem na to, że istnieje możliwość wprowadzenia sztuki tradycyjnej w obieg kultury masowej bez całkowitego zerwania z jej tożsamością.

Nie ulega wątpliwości, że w kolejnych latach *pansori* będzie rozwijać się dalej w tym kierunku i, jak pokazuje historia, jest to całkowicie naturalny proces, którego największą zaletę stanowi zachowanie elementu tradycyjnej kultury jako żywej i nieustannie ewoluującej formy. Tym samym działalność grup takich jak LEENALCHI stworzy nowe możliwości dla rozwoju badań nad *pansori*, poszerzając je o kontekst transkulturowy. Szczególnie interesujące wydaje się pytanie, w jakim stopniu takie reinterpretacje zachowują lub przekształcają społeczną funkcję tej sztuki oraz jak wpływają na postrzeganie koreańskiej tożsamości, również w skali międzynarodowej. Kolejnym tematem wartym zgłębienia są mechanizmy funkcjonowania tradycji w warunkach globalizacji, zwłaszcza rola mediów cyfrowych i platform streamingowych w popularyzacji *pansori* i tworzeniu nowych form interakcji pomiędzy artystami a publicznością. Choć jest to stosunkowo nowy etap w rozwoju gatunku, może wkrótce stać się jednym z najważniejszych spośród dotychczas poznanych.

Bibliografia

- Cho D., *Oral Literature and the Growth of Popular Consciousness*, [w:] *Korean Culture Series 4. Folk Culture in Korea*, ed. S. Chun, International Cultural Foundation, Seoul 1982.
- Choi D., Park S., *Hanyeong Daeyeok Simcheongga badibyeol jeonjib 2* [한영대역 심청가 바디별 전집 2], Sina Chulpansa, 2008.
- Choi D., Park S., *Hanyeong Daeyeok Heungboga badibyeol jeonjib 2* [한영대역 흥보가 바디별 전집 2], Sina Chulpansa, 2009.
- Choi S., Lee H., *Trends in Pansori Studies: 1990s Onwards*, „Arts and Social Sciences Journal,” 2017, vol. 8, no. 1.
- Chung E. Y. J., *Korean Confucianism: Tradition and Modernity*, The Academy of Korean Studies Press, 2015.
- Czerkies T., Kim Y., *Han w kulturze koreańskiej. O możliwych podobieństwach między koreańskim hanem a polską nostalgią na wybranych przykładach*, „Teksty Drugie” 2018, nr 4.
- Ha J., *“Lifting Up the Sound:” Ujo Seongeum and Performance Practice in Pansori Tradition*, „Journal of the Asian Music Research Institute” 2015, vol. 38.
- Ha J., *Female Masculinity and Cultural Symbolism: A History of Yeoseong gukgeuk, the All-Female Cast Theatrical Genre*, „The Review of Korean Studies” 2021, vol. 24, no. 2.
- Jang Y., *P’ansori Performance Style: Audience Responses and Singers’ Perspectives*, „British Journal of Ethnomusicology” 2001, vol. 10, no. 2.
- Jang Y., *Korean P’ansori Singing Tradition: Development, Authenticity, and Performance History*, Scarecrow Press, Plymouth 2014.
- Kim H., *P’ansori*, [w:] *A History of Korean Literature*, ed. P. H. Lee, Cambridge University Press, Cambridge 2003.
- Kim K., *Changjak Pansori*, [w:] *Pansoriui Segye (The World of Pansori)*, ed. Pansori Hakhoe (Society of Pansori), Munhak Gwaji Seongsa, Seoul 2000.
- Kim K., *History of Pansori*, [w:] *Korean Musicology Series 2: Pansori*, ed. Y. Lee, National Gugak Center, Seoul 2008.
- Kim K., *Theory of Pansori*, [w:] *Korean Musicology Series 2: Pansori*, ed. Y. Lee, National Gugak Center, Seoul 2008.

- Kim T., *On P'ansori*, „Korean Journal” 1973, vol. 13, no. 3.
- Lee D., *A Comparative Study of Kalilah wa Dimnah and a Korean Classic Novel: The Story of the Monkey and the Tortoise and Tokki Jeon*, „Journal of Middle Eastern Affairs” 2018, vol. 17, no. 1.
- Lee H., Neo-Confucianism of Joseon dynasty—its theoretical foundation and main issues, „Asian Studies” 2016, vol. 4, no. 1.
- Lee M., *Modernization of Korean Theatre in the 20th Century*, Routledge, London, New York 2024.
- National Institute of Korean History, *Yeonhui sinmyeonggwa chugwonui hanmadang (연희, 신명과 축원의 한마당)*, Doosan Donga, Seoul 2006.
- Ogarek-Czój H., *Teatr koreański*, Comer, Toruń 1993.
- Opowieść o Czun-hiang, najwierniejszej z wiernych*, przeł. H. Ogarek-Czój, Ossolineum, Wrocław 1970.
- Park Chan E., *Voices from the Straw Mat: Toward an Ethnography of Korean Story Singing*, University of Hawai'i Press, Honolulu 2003.
- Park Chan E., *Pansori in the View of Literature*, [w:] *Korean Musicology Series 2: Pansori*, ed. Y. Lee, National Gugak Center, Seoul 2008.
- Pihl M. R., *The Korean Singer of Tales*, Council on East Asian Studies, Cambridge, Massachusetts, London 1994.
- Rurarz J. P., *Historia Korei*, Dialog, Warszawa 2005.
- Rynarzewska E., *Udręczona dusza koreańska. Nurt tragicznego niespełnienia han*. „Azja-Pacyfik” 2007, nr 10.
- Rynarzewska E., *Teatr uwikłany. Koreańska sztuka teatralna i dramatyczna w latach 1900-1950*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2013.
- Rynarzewska E., *Artystyczne założenia tradycyjnego teatru koreańskiego p'ansori w ujęciu Sin Chae-hyo (1812-1884)*, „Przegląd Orientalistyczny” 2019, nr 3–4.
- Seo Y., *Hanguk jeonseung yeonhuiui weolliwa bangbeob (한국 전승연희의 원리와 방범)*, Jipmundang, 1997.
- Seo Y., *Siljeon pansoriui geuroteseuku(Grotesque)jeok seonghyanggwa geu mihak [A Study on the Aesthetics of Transmission-lost Pansori With Focus on Grotesque]*, „The Research of the Korean Classic” 2011, no. 23.
- Shin G., *Ethnic Nationalism in Korea: Genealogy, Politics, and Legacy*, Stanford University Press, Stanford, California 2006.

- Song B., *Korean Music: Historical and Other Aspects*, Jimoondang Publishing Company, Seoul 2000.
- Song H., *Ssukdaemeori gwisin hyeongyong: pansoriui modeun geot (쑥대머리 귀신형용: 판소리의 모든 것)*, Sonamoo, Seoul 2011.
- Song K., *The Pansori Performance Culture in Colonial Korea: The Role of Joseon-seongak-yeonguhoe*, „Journal of the Asian Music Research Institute” 2001, vol. 23.
- Um H., *Korean Musical Drama: P’ansori and the Making of Tradition in Modernity*, Ashgate, Farnham, UK 2013.
- Willoughby H., *The Sound of Han: P’ansori, Timbre and a Korean Ethos of Pain and Suffering*, „Yearbook for Traditional Music” 2000, vol. 32.
- Yoo M., *Three Kingdoms of Pain and Sorrow: Verisimilitude of Warfare Presented in Pansori Jeokbyeokga*, [w:] *Realisms in East Asian Performance*, ed. J. Nakamura, K. Saltzman-Li, University of Michigan Press, 2023.

Źródła internetowe

- Chuimsae* (추임새), Pansori Hakhoe (Pansori Society), <http://www.pansori.or.kr/subList/32000006343> (data dostępu: 16 V 2025).
- Gwigokseong, Gugak Sajeon* (Korean Traditional Music Dictionary), <https://www.gugak.go.kr/ency/topic/view/1428> (data dostępu: 3 VII 2025).
- Pansori, Gugak Sajeon* (Korean Traditional Music Dictionary), <https://www.gugak.go.kr/ency/topic/view/1327> (data dostępu: 7 VIII 2025).
- Pansori epic chant*, UNESCO Intangible Cultural Heritage, <https://ich.unesco.org/en/RL/pansori-epic-chant-00070> (data dostępu: 13 II 2025).
- Pansori (Epic Chant)*, *Gukga Yusancheong* (Korea Heritage Service), https://www.heritage.go.kr/heri/cul/culSelectDetail.do?pageNo=1_1_1_1&sngl=Y&ccbaCpno=1279900050000 (data dostępu: 12 V 2025).

Pansori myeongchang, Encyclopedia of Korean Culture,
<https://encykorea.aks.ac.kr/Article/E0072514> (data dostępu: 13 II 2025).

YouTube KCCLA, *Ep 2. Pansori Beat | Oh! Pansori Series*, YouTube,
https://www.youtube.com/watch?v=G_QtEc8WusE (data dostępu: 13 V 2025).

국악방송 TV(Gugak Broadcasting System: TV), [국악콘서트 판] 흥보가 중 '첫째 박
타는 대목' – 서정민, YouTube,
<https://www.youtube.com/watch?v=WWVZHcflnB4> (data dostępu: 12 V 2025).

소리북 / 판소리 축치는 장면, Encyclopedia of Korean Culture,
<https://encykorea.aks.ac.kr/Article/E0003767> (data dostępu: 13 V 2025).

Spis ilustracji

Ilustracja 1. <i>Gwangdae</i> i <i>gosu</i> ubrani w tradycyjne koreańskie stroje narodowe.....	29
Ilustracja 2. Śpiewaczka Seo Jeongmin za pomocą wachlarza obrazuje czynność piłowania dyni.....	30
Ilustracja 3. <i>Gosu</i> grający na instrumencie <i>buk</i>	31
Ilustracja 4. Anonim, Występ <i>pansori</i> w wykonaniu Mo Heunggapa (<i>Mo Heunggapui pansori jangmyeon</i>). Fragment składanego parawanu Pyeongyangdo z kolekcji Muzeum Uniwersytetu Narodowego w Seulu.....	34

Spis tabel

Tabela 1. Periodyzacja rozwoju <i>pansori</i>	10
Tabela 2. Charakterystyka cykli rytmicznych w <i>pansori</i>	32
Tabela 3. Charakterystyka Szkoły Wschodniej i Szkoły Zachodniej.....	40
Tabela 4. Etyka neokonfucjańska obecna w strukturze tematycznej <i>pansori</i>	49