

Mei Lanfang MISTRZ OPERY PEKIŃSKIEJ



Mei Lanfang

MISTRZ OPERY PEKIŃSKIEJ

Dla Eugenia Barby

Mei Lanfang

MISTRZ OPERY PEKIŃSKIEJ

Pod redakcją
Ewy Guderian-Czaplińskiej
i Grzegorza Ziółkowskiego

**OŚRODEK BADAŃ TWÓRCZOŚCI
JERLEGO GROTOWSKIEGO
I POSZUKIWANŃ TEATRALNO-KULTUROWYCH**

Wrocław 2005

Redakcja tomu: Ewa Guderian-Czaplińska i Grzegorz Ziółkowski
Opracowanie graficzne i projekt okładki: Barbara Kaczmarek
Korekta: Stanisława Trela
Skład i łamanie: Alicja M. Lewińska
Druk: Delta
Na okładce: Mei Lanfang w roli Pani Yang, faworyty Cesarza Minga
z dynastii Tang w sztuce *Pijana piękność*
Fotografia ze zbiorów Nicoli Savarese

© Copyright by Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego
i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, 2005

Wszystkie prawa zastrzeżone

ISBN 83-917448-3-3

Wydawca: Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego
i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych
Rynek – Ratusz 27, 50-101 Wrocław
tel./fax (071) 34 342 67
sekretariat@grotcenter.art.pl
www.grotcenter.art.pl

SPIS TREŚCI

Od redaktorów	7
Mei Lanfang, <i>Moje życie na scenie</i>	15
Nicola Savarese, <i>Mei Lanfang i dwudziestowieczny teatr chiński</i> . . .	53
Zbigniew Osiński, <i>Mei Lanfang, legenda opery pekińskiej. Polska recepcja i konteksty</i>	89
Siergiej Eisenstein, <i>Czarodziejowi z Sadu Grusz</i>	151
Wsiewołod Meyerhold, <i>O występach gościnnych Mei Lanfanga w Moskwie</i>	167
Bertolt Brecht, <i>Efekty osobliwości w chińskiej sztuce aktorskiej</i> . . .	173
Nicola Savarese, <i>Bertolt Brecht i Mei Lanfang</i>	187
Huang Zuolin, <i>Mei Lanfang, Stanislawski i Brecht – szkic porównawczy</i>	197
Wybrane publikacje na temat Mei Lanfanga w językach zachodnich (Nicola Savarese)	211
Wybrane publikacje na temat teatru chińskiego w języku polskim (Grzegorz Ziółkowski)	215
Spis ilustracji	218
Nota edytorska	219

OD REDAKTORÓW

Czy można wskazać największego aktora teatralnego Europy XX wieku? To zadanie ryzykowne i raczej niewykonalne; zapewne można by podjąć próbę stworzenia zbioru artystów, którzy mieli największy wpływ na współczesną europejską sztukę aktorską, ale i wówczas ocenilibyśmy, że to zbiór niepełny lub wedle niedostatecznie jasnych kryteriów zbudowany. Gdyby jednak zapytać teatrologów o największego, ich zdaniem, chińskiego aktora ubiegłego wieku, ryzyko znika – przyznają, że był nim Mei Lanfang.

Zreformował i przywrócił do życia operę pekińską oraz zasady tradycyjnego aktorstwa chińskiego, ale okazał się również postacią niezwykle ważną dla europejskich artystów wywodzących się z ruchu Wielkiej Reformy Teatru. Po triumfalnym tournée po Japonii, a następnie po Stanach Zjednoczonych, Mei Lanfang w 1935 roku przyjechał na występy do Moskwy, gdzie najdosłowniej olśnił zebraną tam wówczas „teatralną międzynarodówkę” w osobach Craiga, Brechta, Stanisławskiego, Meyerholda, Piscatora i Eisensteina. Wielu z nich spisało potem swoje wrażenia i refleksje po spotkaniu z chińskim aktorem, wielu zmieniło też swoje myślenie o istocie aktorstwa lub wręcz wprowadziło innowacje do własnej praktyki teatralnej.

Wpływ Mei Lanfanga nie skończył się wraz z jego śmiercią w 1961 roku; dzięki niemu trwa odrodzona opera pekińska, dzięki założonej przezeń szkole kultywowane jest tradycyjne aktorstwo. Wciąż istotne jest też jego oddziaływanie na współ-

czesnych twórców teatru europejskiego – tak, jakby Mei Lanfang był ożywym duchem nie tylko pierwszej, ale też kolejnej reformy. „Jeśli opuszczę trening raz, odczuję to tylko ja, we własnym sumieniu; jeżeli opuszczę trzy dni, będą to wiedzieli tylko moi koledzy; jeśli opuszczę tydzień, odczują to wszyscy widowie”¹ – zapisał w 1964 roku Eugenio Barba. Tworzył wtedy zręby swego „teatru rozłamu” w mieszczańskim, skandynawskim Oslo. Trzy poprzednie lata spędził w Laboratorium Jerzego Grotowskiego, w Polsce. Dwa lata wcześniej, w 1962 roku, Grotowski przywiózł zanotowane przez Barbę słowa z Chin, gdzie widział operę pekińską (co prawda już rok po śmierci Mei Lanfanga, ale jeszcze przed rewolucją kulturalną rozpętaną przez Mao Zedonga). Zdanie przytoczone przez Eugenio Barbę dobrze ilustruje chińską mentalność, nastawioną na powtarzalność i ciągłość, na regularność wyrażającą się w strategii „drobnych kroków”, a jednocześnie wyraża dojmującą tęsknotę przedstawiciela t e a t r u - z e s p o ł u, rodzącego się, czy raczej odradzającego się w latach sześćdziesiątych: tęsknotę za długofalowością działań teatralnych, determinacją aktorów i etyką zawodu.

Jerzy Grotowski w wykładach paryskich w Collège de France (1997–1998) wielokrotnie powracał do swego „chińskiego” doświadczenia z lat młodości – stanowiło ono dlań punkt odniesienia, pozwalało raz jeszcze opowiedzieć się po stronie „linii organicznej” przeciwstawionej „linii sztuczności”, reprezentowanej między innymi właśnie przez operę pekińską czy teatr Bertolta Brechta. W tych ujęciach, jak analizował Grotowski, „struktura i montaż są uprzywilejowane i stawiane wyżej niż zaangażowanie aktora w wewnętrzny proces mogący obejmować utożsamianie się z rolą. W praktykach kładących nacisk na sztuczność oczekuje się od wykonawców bardzo precyzyjnego wypełniania każde-

¹ Eugenio Barba, *Teatr. Samotność, rzemiosło, bunt*, podał do druku Luís Masgrau, przełożyli Grzegorz Godlewski, Iwona Kurz, Małgorzata Litwinowicz-Drożdźiel, redakcja przekładu Grzegorz Godlewski, Leszek Kolankiewicz, Instytut Kultury Polskiej UW, Warszawa 2003, s. 32.

go działania bez angażowania się w wewnętrzny proces, tak aby przedstawienie zyskiwało przede wszystkim wysoką kompetencję artystyczną”². Taką na przykład, jaką można zobaczyć w filmie *Wieczór w operze pekińskiej*³, dokumentującym wizytę opery pekińskiej w Paryżu w 1955 roku; wizytę słynną nie mniej niż ta z 1935 roku w Moskwie. Dwadzieścia lat później chińscy aktorzy na potrzeby zagranicznego tournée stworzyli zespół z najlepszych swoich wykonawców i zaprezentowali we Francji program, na który składały się przede wszystkim elementy akrobatyczne. Gdy oglądamy te popisy po upływie pół wieku, nieuchronnie przychodzi nam na myśl słowo „perfekcja”.

To między innymi fascynacja chińskim teatrem spowodowała, że Grotowski i Barba stali się w tym przypadku niejako pośrednikami „między dawnymi a nowymi laty”, między Wschodem a Zachodem, między teatralną tradycją a nowymi próbami. Ta fascynacja jest zaraźliwa. Co takiego było w sztuce Mei Lanfanga, legendarnej postaci chińskiego teatru, że inspirował, porywał, dawał do myślenia artystom teatru nie tylko spoza swojego kręgu kulturowego, ale też artystom prezentującym zupełnie inne „wyznania” teatralne? Dla jednych słowa o zaniedbaniu treningu zabrzmiały jak niezobowiązująca anegdota, ale przecież są tacy, którzy wciąż odczuwają je we własnym sumieniu... Warte więc zachodu wydało nam się zebranie w tej książce tekstów, które pomogłyby uchwycić kilka nici z osnowy opowieści o wielkim aktorze, które pokazałyby, jak widzieli go współcześni, zarysowały kierunki inspiracji, jakie zachodni twórcy zawdzięczali operze pekińskiej.

Oraz pomogły czytelnikom w postawieniu własnych pytań. Osobliwe to bowiem zjawisko: jak dotąd komentatorami sztuki Mei Lanfanga byli wyłącznie mężczyźni. A przecież zasłynął on

² Virginie Magnat, *Wykłady Grotowskiego w Collège de France*, cz. 2, tłumaczenie, opracowanie i przypisy Grzegorz Ziółkowski, „Didaskalia” nr 65, luty/kwiecień 2005.

³ *Lun soir L'Opera de Peking*, reż. Marc Maugrette i Victoria Mercanton, komentarz Claude Roy, produkcja „Procinex” 1955.

z wykonywania ról kobiecych. Wystarczy spojrzeć na okładkę i zamieszczone w książce fotografie ze spektakli, żeby wyraźnie dostrzec stopień przeobrażenia aktora. To prawda, że przemiana mężczyzny w kobietę na scenie opery pekińskiej była wynikiem dawnego zakazu występowania kobiet w teatrze, szybko więc wykształciły się stosowne konwencje, wedle których – choć sama gra była głęboko symboliczna – owa przemiana musiała być najzupełniej realistyczna. Na scenę musiała wyjść kobieta. W rezultacie, gdy do chińskiego teatru dopuszczono wreszcie także aktorki, nie dokonała się w związku z tym w operze pekińskiej żadna rewolucja, bo postać nadal wyglądała tak samo. Zastanawiające jest jednak, że mężczyźni-komentatorzy występów Mei Lanfanga jak ognia wystrzegają się analizowania „kobiecości” jego ról: zwracają uwagę na szczegóły techniki aktorskiej (układ rąk, ruch głowy, oczy, gesty, sprawność akrobatyczna), analizują konwencje, podkreślają wszechstronność aktora, czasem tylko – chwając perfekcję wykonania – wyrażają zdumienie idealnym przeobrażeniem, pełną zmianą, doskonałą iluzją kobiecości. I na tym poprzestają.

Czy Mei Lanfang był chińskim *drag queen*? Nie, jeśli wziąć pod uwagę fakt, że granie kobiet przez mężczyzn było w Chinach – podobnie jak w elżbietańskiej Anglii – konwencją znaturalizowaną, a więc prawie przezroczystą. Tak, jeśli potraktować owo sceniczne przeistoczenie jako szansę przekroczenia własnej płci w męskiej, silnie patriarchalnej kulturze Chin. Pierwszą kobietą, która dostrzegła ten problem, jest duńska badaczka, profesor Jane Risum. Wiemy, że pracuje obecnie nad książką poświęconą Mei Lanfangowi i z niecierpliwością na tę pracę czekamy. Jej artykuł *Mei Lanfang: a Model for the Theatre of Future*⁴

⁴ Artykuł zamieszczony został w książce *Meyerhold. La Mise en scène dans le siècle*, pod red. Béatrice Picon-Vallin i Vadima Shcherbakova, Moskwa 2001, będącej pokłosiem międzynarodowej konferencji zorganizowanej przez Béatrice Picon-Vallin w Paryżu, w dniach 6–12 listopada 2000 roku.

nie znalazł się w niniejszym zbiorze tylko dlatego, że poświęcony jest w istocie – zgodnie z tematem konferencji, na którą został przygotowany – Meyerholdowi i jego interpretacji występów chińskiego aktora. Pytania o istotę kobiecych ról Mei Lanfanga badaczka umieściła w kontekście pierwszej wizyty artysty w Moskwie; odbywała się ona przecież w chwili, gdy nie tylko zadekretowano wprowadzenie realizmu socjalistycznego jako obowiązującej doktryny, ale także wprowadzono obwarowane ciężkimi karami więzienia lub obozu prawa zakazujące homoseksualizmu i rozpowszechniania pornografii. Goszczący wówczas chińskiego aktora rosyjscy reżyserzy zrobili wszystko, by ów „kłopotliwy kontekst” występów odsunąć na daleki plan. Ale pytania pozostały i współcześnie odsłania się przez nami ich nowy zestaw. Sądzymy więc, że zebrane w tej książce artykuły nie tylko przedstawią polskim czytelnikom sylwetkę niemal nieznanego u nas szerzej chińskiego mistrza opery pekińskiej, ale i mogą stać się inspiracją dla nowego spojrzenia na zagadnienia aktorstwa i teatru tradycyjnego.

Ewa Guderian-Czaplińska i Grzegorz Ziółkowski



1. Mei Langang w wieku lat trzynastu



2. Dwudziestotrzyletni Mei Langang



3. Mei Langang w wieku sześćdziesięciu dwóch lat

Mei Lanfang

MOJE ŻYCIE NA SCENIE

DZIADEK I OJCIEC

Kiedy byłem mały, podobnie jak wszystkie chińskie dzieci niecierpliwie wyglądałem nadejścia Nowego Roku Księżycowego, ponieważ mogłem wówczas założyć nowe ubranie i nowe buty, grać w kości, jeść konfitury i słodczyce – a właśnie na tym najbardziej mi zależało.

W roku moich czternastych urodzin, podczas ostatniego miesiąca księżycowego szalały wiatry i śnieżne burze. Pogoda uspokoiła się tylko dwudziestego czwartego, czyli tego dnia, w którym Bóg Domowego Ogniska wysyłany jest do nieba¹. Zanim babcia zawołała nas na obiad, zdążyliśmy wystrzelić kilka fajerwerków. Wiedzieliśmy, że już od następnego dnia wszyscy zajmą się przygotowaniami do nadchodzącego Nowego Roku, a atmosfera będzie robiła się coraz bardziej świąteczna.

Chiński zwyczaj nakazuje przed obiadem w wigilię Nowego Roku odpowiednio uczcić przodków. Na stoliku ofiarnym znalazła się tabliczka, na której wypisano imię mojego dziadka, Mei Qiaolinga oraz tabliczki z imionami innych antenatów rodu Mei. Ale z boku leżała też tabliczka z imieniem Qiang. Bardzo mnie to zastanowiło. Nie mogąc powściągnąć dziecięcej ciekawości zapytałem babcie: „Dlaczego ród Mei ma składać ofiarę jakiemuś Qiangowi?”

¹ Dwudziesty czwarty dzień dwunastego miesiąca księżycowego nazywany jest w Chinach „małym Nowym Rokiem”. Tego dnia Bóg Domowego Ogniska, który normalnie roztacza opiekę nad domem i rodziną, jest zwalniany ze swoich obowiązków i wysyłany do nieba, aby mógł tam zdać sprawozdanie ze swojej służby.



6. Charles Chaplin i Mei Lanfang.
Stany Zjednoczone, 1930

Nicola Savarese

MEI LANFANG I DWUDZIESTOWIECZNY TEATR CHIŃSKI

OD CESARSTWA DO REPUBLIKI

Pod koniec XIX wieku, po stuleciach spychania na margines, teatr chiński zyskał wreszcie łaskę rodziny cesarskiej: ta forma żywej sztuki o starożytnej tradycji stała się na cesarskim dworze nie tylko dozwolonym, ale też jednym z najbardziej ulubionych sposobów spędzania wolnego czasu. Ale było już za późno. Upadek imperium chińskiego Manzhou i proklamacja Republiki w 1911 roku całkowicie przeobraziły kraj, a wraz z nim wszystkie formy życia kulturalnego. Obalone zostały także najstarsze tradycje. Chińczycy zaczęli po raz pierwszy spoglądać poza swoje granice i porównywać się z resztą świata – a konfrontacja, nawet na najbardziej podstawowym poziomie, jasno ukazywała ich silne odizolowanie i opóźnienie kulturalne. Każda własna tradycja, nawyk czy zwyczaj ujawniały nie tyle głębokie różnice w stosunku do cywilizacji zachodniej, ile raczej pokazywały luki, które powinny zostać wypełnione, dystans, który powinien zostać pokonany na drodze do nowoczesności.

Z dzieła odbudowy i odnowy nie wyłączono oczywiście teatru, który był jednym z najokazalszych symboli tradycji. Opera pekińska (*xiqu*), która na początku wieku zaczynała właśnie zdobywać dobrą reputację wśród najbardziej postępowych intelektualistów, teraz otrzymała potężny cios. Od czasu proklamacji Republiki, wszystkie kolejne ustroje rewolucyjne – mimo iż przyznawały teatrowi jakąś wartość społeczną – zawsze za-



9. Konstantin S. Stanisławski i Mei Lanfang, Moskwa 1935



10. Od lewej: Siergiej M. Eisenstein, Erwin Piscator i Mei Lanfang,
Moskwa 1935

Siergiej Eisenstein

CZARODZIEJOWI Z SADU GRUSZ¹

Popularność Mei Lanfanga wykracza daleko poza granice Chin. Jego portret można zobaczyć w każdej inteligentnej chińskiej rodzinie w San Francisco, w małych sklepikach nowojorskiego Chinatown, w modnych chińskich restauracjach w Berlinie, w tawernach na Jukatanie. Wszędzie, gdzie biją chińskie serca pamiętające o swoim kraju, Mei Lanfang jest dobrze znany. Wszędzie tam znajdziecie rysunki uwieczniające jego posągowe pozy, które przybiera, gdy zgodnie z chińską tradycją teatralną odgrywa sceny swoich niezwykłych, tańczonych dramatów. Ale Mei Lanfang cieszy się popularnością nie tylko wśród rodaków. Wielkość jego sztuki ujmuje także ludzi innych kultur, krajów i tradycji. Mnie samemu po raz pierwszy opowiedział o tym wspaniałym chińskim artyście Charlie Chaplin.

Aby powiedzieć coś o chińskiej sztuce teatru, którą Mei Lanfang wyniósł na wyżyny doskonałości, chciałbym najpierw przypomnieć jedną z pięknych (choć nie całkiem wiarygodnych) chińskich legend o pochodzeniu teatru. Legenda mówi o oblężeniu miasta Pingyang w 205 roku przed naszą erą. W mieście ukryły się wojska cesarza, oblegała je zaś armia najeźdźców pod wodzą Mao Tuma, który otoczył miasto z trzech stron, oddając komendę nad częścią oddziałów swojej żonie, Yin Shi, z poleceniem, by zamknęła pierścień od czwartej strony. Osaczeni mieszkańcy cierpieli głód i coraz gorsze niedostatki, wszakże dowódcy wojsk cesarskich, Chan Pingo-

¹ „Wychowankowie Sadu Grusz” to dawne miano nadawane chińskim aktorom wychowującym się w odpowiedniej części cesarskiego dworu. Oficjalny tytuł Mei Lanfanga – „Pierwszy z Sadu Grusz” – oznacza, że posiadał on najwyższą rangę wśród aktorów Chin. (Przyp. aut.)



12. Mei Lanfang jako pani Chang w sztuce *Pani Chang leci na księżyc* (1915)

Bertolt Brecht

EFEKTY OSOBLIWOŚCI W CHIŃSKIEJ SZTUCE AKTORSKIEJ

W tekście niniejszym pragniemy krótko zwrócić uwagę na zastosowanie efektu osobliwości w dawnej chińskiej sztuce aktorskiej. Ostatnio wypróbowano ten efekt w Niemczech, podczas doświadczeń prowadzonych z myślą o stworzeniu teatru epickiego, w sztukach dramaturgii niearystotelesowskiej (nie polegającej na „wczuwaniu się”). Chodzi tutaj o próby grania tak, aby utrudnić widzowi jego żywiołowe, niekontrolowane wczuwanie się w postaci sztuki. Akceptacja albo odrzucenie wypowiedzi czy działań postaci scenicznych powinno dokonywać się w świadomości widza, a nie, jak dotąd, w jego podświadomości.

Próby pokazania publiczności przedstawianych zdarzeń w aurze osobliwości spotykamy już w fazie pierwotnej, w teatralnych i plastycznych widowiskach prezentowanych podczas dawnych jarmarków ludowych. Sposób mówienia kłownów cyrkowych czy też technika malowania panoramicznych obrazów – to przykłady zastosowania efektu osobliwości. Pokazywana na wielu niemieckich jarmarkach reprodukcja obrazu *Ucieczka Karola Śmiałego po bitwie pod Murten* była oczywiście nieudolna, jednak wiele zawdzięczała efektowi osobliwości (którego nie było w oryginale), co już nie wynikało z przypadku, czyli nieudolności kopisty. Uciekający dowódca, jego świta, konie i krajobraz zostały namalowane w ten sposób, że odbieramy wrażenie jakiegoś niezwyklego zdarzenia, jakiejś szczególnej katastrofy. Mimo swej nieudolności malarz znakomicie osiąga efekt zaskoczenia, bo tym, co kierowało jego pędzlem, było zdumienie.

Grzegorz Ziółkowski

WYBRANE PUBLIKACJE NA TEMAT TEATRU CHIŃSKIEGO W JĘZYKU POLSKIM

1. Brecht Bertolt, *Efekty osobliwości w chińskiej sztuce aktorskiej*, w: tegoż, *Wartość mosiądzu*, pod red. Wernera Hechta, przekład zespołowy, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1975.
2. Budzyk Kazimierz, *O chińskiej operze narodowej*, „Pamiętnik Literacki” 1955, nr 4.
3. Eisenstein Siergiej, *Czarodziejowi Sadu Grusz*, przełożył Tadeusz Szczepański, „Dialog” 1979, nr 10.
4. Frycz Karol, *Teatr chiński*, w: *Karol Frycz o teatrze i sztuce*, wybrał i wstępem opatrzył Alfred Woycicki, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1979.
5. Jabłoński Witold, *Teatr chiński*, „Problemy” 1949, nr 9.
6. Jabłoński Witold, *Rozkwit teatru chińskiego*, w: tenże, *Z dziejów literatury chińskiej*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1956.
7. Jasnorzewski Ryszard, *Sen malowanych twarzy*, „Śląsk” 2001, nr 8, s. 64.
8. Kasarełło Lidia, *Tradycyjny teatr chiński*, „Acta Asiatica Varsoviensia” 1989, nr 2.
9. Kasarełło Lidia, *Recepcja dramaturgii europejskiej w okresie narodzin nowoczesnej kultury chińskiej*, „Przegląd Orientalistyczny” 1955, nr 1–2.
10. Kasarełło Lidia, *Tian Han. U źródeł nowego teatru chińskiego*, Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa 1995.

11. Kott Jan, *W chińskim teatrze*, „Przegląd Kulturalny” 13–19 stycznia 1955. Przedruki w: tenże, *Poskromienie złośników. Jak wam się podoba. Spotkanie drugie*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1957; *Pisma wybrane*, wybór i układ Tadeusz Nyczek, tom 3: *Fotel recenzenta*, Wydawnictwo Krąg, Warszawa 1991.
12. Linowska Stefania, *Teatr chiński*, „Scena Polska” 1938, z. 4.
13. Łabędzka Izabella, *Teatr – święto i ucztą (O teatrze chińskim)*, „Teatr” 1987, nr 2.
14. Łabędzka Izabella, *Maska i makijaż w chińskim teatrze tradycyjnym*, „Dialog” 1995, nr 7.
15. Łabędzka Izabella, *Od dramatu mówionego do teatru awangardowego w Chinach*, „Czas Kultury” 1997, nr 3.
16. Łabędzka Izabella, *Obrzędowy teatr Dalekiego Wschodu*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1999.
17. Łabędzka Izabella, *Teatr niepokorny*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2003.
18. Mackerras Colin, *Teatry wschodniej Azji*, w: *Historia teatru*, pod red. Johna R. Browna, przełożyła Hanna Baltyn-Karpińska, Świat Książki, Warszawa 1999, s. 466–470.
19. Mei Lanfang, *Uwagi o moim życiu na scenie*, przełożył Ignacy Sieradzki, „Dialog” 1985, nr 3.
20. Osiński Zbigniew, *Mei Lanfang w Warszawie, 1935*, „Notatnik Teatralny” 1997 nr 1 (14). Zob. także w: *Teatr Orientu. Materiały z sesji naukowej*, pod red. Przemysława Piekarskiego, Instytut Filologii Orientalnej UJ, Kraków 1998.
21. Sierowa S.A.: *Źródła konwencji gestu w teatrze chińskim*, przełożył Seweryn Pollak. „Dialog” 1972, nr 4–5.
22. Steiner Marta, *„Ethnic show” w pięciu odstonach*, „Didaskalia” 2000, nr 36 (kwiecień).
23. Steiner Marta: *W szanghajskiej akademii teatralnej. Ludzie, przedstawienia, wydarzenia*, „Didaskalia” 2000, nr 40 (grudzień).

24. Steiner Marta, *Guizhou – najbiedniejsza prowincja, najbogatsze festiwale*, „Didaskalia” 2001 nr 43–44 (czerwiec–sierpień).
25. Steiner Marta, *Cóż tam, panie, w teatrze? Chincyki trzymają się mocno?*, „Didaskalia” 2002, nr 48 (kwiecień).
26. Steiner Marta, *Opowieści z tradycyjnej chińskiej sceny*, w: *Między teatrem a literaturą. Księga ofiarowana Profesorowi Januszowi Deglerowi w 65. rocznicę urodzin*, pod red. Adolfa Juzwenki i Jana Miodka, Towarzystwo Przyjaciół Ossolineum, Wrocław 2004, s. 327–341.
27. Wasilewska-Dobkowska Joanna: „*Chińskie cienie*”. *O ikonografii i formie lalek chińskiego teatru cieni*, w: *Teatr Orientu. Materiały z sesji naukowej*, pod red. Przemysława Piekarskiego, Instytut Filologii Orientalnej UJ, Kraków 1998.
28. Waszkiel Marek, *Chińskie lalki, chińscy lalkarze*. „Dialog” 1994, nr 1.
29. Wu Zuguang, *Czym jest tak zwana opera pekińska*, przełożył Ignacy Sieradzki, „Dialog” 1985, nr 3.
30. Wu Zuguang, *Osnowy fabularne niektórych oper pekińskich*, przełożył Ignacy Sieradzki, „Dialog” 1985, nr 3.
31. Wu Zuguang, *Przewodnik po operze pekińskiej*, przełożył Ignacy Sieradzki, „Dialog” 1985 nr 3.
32. Żbikowski Tadeusz, *Kilka uwag o konwencji w klasycznym teatrze chińskim*, „Przegląd Orientalystyczny” 1959, nr 1.

Autor zestawienia dziękuje dr Marcie Steiner za konsultacje.