



portreti kineskih glumaca (XIX vek), slika Šen rangpu

Panorama kineskog pozorišta

ksiao mane

Kinesko pozorište zaužima vrlo značajno mesto u kineskoj kulturi, a njegova istorija je vrlo duga. U ovom tekstu ja će govoriti naročito o istoriji tradicionalnog kineskog pozorišta, koje ima veoma stilizovan karakter. Čak se može reći da je to totalna umetnost. Koristim pojam totalne scenske umetnosti jer kinesko tradicionalno pozorište obuhvata pesmu, dijalog u stilu i prozi, a u igri se javljaju pantomima, ples, akrobaciju i sve vrste borilačkih veština stariom oružjem. U poređenju sa zapadnim pozorištem, njegov sistem na kojem se zasnivaju predstava i scenska igra je sasvim različit. U kineskom tradicionalnom pozorištu pojmovi vremena i prostora imaju izuzetan tradicionalan karakter, i sasvim su različiti od zapadnog pozorišta. Za panoramu kineskog tradicionalnog pozorišta od značaja je da se najpre nešto kaže o dramskoj literaturi, o pozorišnoj muzici, borilačkoj veštini i scenskoj igri, čija su osnovica pantomima i ples, pa tek onda da se razmatra njegovo formiranje i razvoj sve do Pekinške opere, koja predstavlja vrhunac.

U ovom uvodu u kinesko pozorište najpre ću govoriti o istoriji i razvoju kineskog tradicionalnog pozorišta, a onda opisati nekoliko aspekata kineskog modernog pozorišta, to jest gornog kineskog pozorišta, koje je »uvezeno« početkom 20. veka sa Zapada posredstvom kineskih studenata u Japanu, gde su se zainteresovali za taj pozorišni oblik.

1. KINESKO TRADICIONALNO POZORIŠTE

Pre otprilike dve hiljade godina stare ere, u Kini su, kao i u drugim primitivnim društvima ili prvobitnim zajednicama, postojali pesma i ples. Pošto kineska tradicija poštujе i proučava obredne običaje predaka, poznato je, na osnovu napisanih knjigama od bambusove trske ili kineskih znakova na brončanim alatkama iz bronzanog doba, da se u to vreme vrlo mnogo plesalo i pevalo na obrednim svetkovinama posvećenim precima i nebu, od kojega se tražila bogata i plodna žetva. Za vreme vladavine dinastije Čau (Chau), koja je trajala više od 800 godina, kroz spise Šidžinga (Shijing), koji je živeo od 1134. do 770. godine pre nove ere (radi se o zbirci pesama i raznih stilova), kao i u doba Osvajačkih Kraljevina (les Royaumes Com-battants), od 770. do 221. godine pre nove ere, a kroz spise Čuci (Chuci), vidi se da oblik plesa i pesme sve više jača, da

je u njima počeo pojavljati pozorišni element. U doba dinastije Han (Han), jednom od najznačajnijih dinastija u istoriji Kine, zemlja se veoma razvila i znatno napredovala u tih četirsto godina. Iz oblasti kulture iz tog doba imamo prekrasne pesme pod nazivom Han Jue Fu (Han Yue Fu), koje su se sve mogle pevati; razvilo se i pozorište, što pokazuje pojava drame Geo Di u to doba. Jedan deo drame Geo Di je čak pomenut i u istorijskim spisima; bio je to fragment pod nazivom Ju Lung Pei, to jest venčanje ribe s aždajom — bajka koja je jasno ukazivala na akrobatiku u pozorištu. Upravo pod dinastijom Han, u doba Svinjenog puta, uspostavljuju se odnosi između Istoka i Zapada, a Kina i Rimsko Carstvo razvijaju trgovinske veze posredstvom Bliskog istoka. Tako je Kina održavala mnogo veza sa zemljama Srednje Azije, kao što su Persija i druge. Ples i pesma iz tih zemalja su dosta prodrli u Kini i bili uvedeni u kinesku scensku igru. Drama Geo Di, nastala iz obrednih igara u slavu predaka, razvijala je svoju dramsku igru sve više ka akrobaciju i borilačkim veštinama. Danas se mogu često naći u grobnicama dinastije Han crteži raznih scenskih igara s naglašenim akrobatskim elementima.

Dinastija Tang (618—907) je bila takođe jedna od najznačajnijih za razvoj Kine. To je bila vrlo napredna dinastija; uspostavljene su mnoge veze s drugim azijskim zemljama, kao što su Indija i Japan, na primer. Kultura takođe doživljava procvat: ples, muzika, slikarstvo, vajarstvo, freskno slikarstvo, poezija i proza u književnosti — sve se to razvija, široko i slobodno, ali isto tako i vrlo duboko. Pod vladavinom te dinastije kultura je doživelā izvanredan napredak u svim oblastima. Tada se u Kini širi i budističko učenje iz Indije. Kineski narod upoznaje predanja i priče koje su povezane s budizmom. Način na koji

su bonze propovedale budističke priče na budističkim obrednim ceremonijama mnogo je uticao na umetnost pevanja i pričanja. *Bien Ven* (Bièn Wén) — umetnost pevanja i pričanja dinastije Tang — njen oblik i njen sadržaj su veoma uticali na predmet i teme dramske umetnosti, što se naročito vidi u temama kojima se bavilo tradicionalno pozorište u potonjim godinama. Drama *Can Jun* (*Can Yun*) je zapravo naziv za tradicionalno pozorište dinastije Tang. U drami *Can Jun*, koja je tada bila vrlo rasprostranjena, igrala su uvek dva glumca, slično onome što smo rekli za pozorište Osvajačkih Kraljevina. Jedan od njih, onaj koji kritikuje, ruge se i govoriti neprestano satirične tekstove, i dalje se zove *Jo*, s tim što sada i onaj drugi, koji trpi kritike i satire, ima takođe ime. On se zove *Can Jun* i njegova uloga je evoluirala, te on takođe govoriti i igra na sceni. Tako se upravo mnogo promenio odnos, komunikacija između *Jo* i *Can Jun*. To je omogućilo da se pozorište postepeno formira, a ličnosti dobiju jednu novu dubinu.

Pod dinastijom Sung (960—1279) književnost je dostigla vrhunac sa *Sung Ci* (*Sung Ci*): to su bili stihovi nejednakog broja slova u svakoj frazi i sasvim nepravilni, s tim što je svaki *Ci*, sastavljen od nejednakog broja slova, morao poštovati način striktнog formiranja, po čemu se zvao *Ci Pai*. Pozorište je takođe doživelo vrlo značajan razvitak — između 11. i 13. veka su se pojavile profesionalne pozorišne trupe. Prema tekstovima kojima raspolažemo, pozorišne trupe su bile sastavljene od pet glumaca. Jedan od njih se zove *gazda* (le patron), drugi je ravan reditelju, treći imao ulogu da kritikuje druge, četvrti je, naravno, onaj koga kritikuju, koji je pomalo komičan i pomalo klovnovski, dok je poslednji onaj koji igra funkcionera. Taj tip pozorišta dinastije Sung zvao se *Za Ju* (*Zá Jú*). Pod vladavinom te dinastije Kina je bila podeljena na dva antagonistička carstva koja su se neprestano borila između sebe; pozorište Severnog Carstva zvalo se *Jin Juan Beng* (*Jin Yuan Beng*) i pisani komadi iz tog doba se čak i danas pojavljuju. Način na koji se igralo pozorište u carstvu Sung, na jugu Kine, zvao se *Nan Kzi* (*Nan Xi*).

Obično se smatra da oblik kineskog pozorišta postaje potpuni na prelazu iz 12. u 13. vek. Tako se, na primer, u pisanim komadima *Jing Juan Beng*, koji se danas mogu čitati, vidi da je tema komada vrlo dobro korišćena, a sam komad ima dobru strukturu. Od doba dinastije Sung do kraja vladavine dinastije Ming i početka dinastije Čing (Qing), pisani komadi koji se i danas nalaze ili su citirani po raznim spisima dostižu cifru od 4.000 (od 10. do 17. veka). Zahvaljujući tim pozorišnim komadima, koji su se igrali u čitavoj Kini, pozorište postaje vrlo popularno. U to pozorište ulaze istovremeno pesma, poezija (jer se komadi uvek pišu na vrlo književni način, vrlo brižljivo, vrlo istančano, kao što većina pevanih tekstova jesu vrlo poznate pesme koje su pisali čuveni pisci i pozorišni autori), ples, pantomima, akrobacije ili borbe oružjem.

U kineskom tradicionalnom pozorištu pesma ili muzika igraju isto toliko važnu ulogu kao i dramska literatura. Između 10. i 13. veka pevanje uz scensku igru, koje je tada bilo u modi i veoma rašireno, sastojalo se u podržavanju jednog tona kojim su se pevale sve melodije; kada bi se završilo s tim melodijama, ton se menjao i opet su sve melodije pevane tim tonom... Takav način na koji su se opevale i pričale ljubavne priče ili istorijski događaji zvao se *Ču Gong Djao* (*Tchou Gong Diao*). Nasuprot tome, na jugu zemlje drama Nan Sung nije bila ograničena tonom u istoj gami, naprosto zato što nije postojalo takvo pravilo, te se oslobođila malo muzike i njenih strogih pravila i brzo razvijala.

Dinastija Juan (1279—1367) je dinastija pod čijom se vladavinom pozorište Juan Ču (*Yuan Tchu*) vrlo razvilo i uznapredovalo. Dinastija Juan je vladala u doba kada je Kina bila u rukama Mongola (oni su danas jedna od kineskih nacionalnih manjina). Intelektualci su mnogo stradali pod dominacijom mongolskih ratnika koji su ih ugnjetavali. Tako su izgubili društveni rang koji su ranije imali pod drugim dinastijama, a osvajački mongolski ratnici su ih istinski prezirali. Njihov društveni položaj se sasvim izmenio: Mongoli su klasirali ljudi u deset hijerarhijskih redova, s tim što su nekada cenjeni intelektualci bili sada na nižem društvenom rangu nego prostitutke (prostitutke su bile u osmom redu, a intelektualci u devetom). S tako lošim položajem u društvenoj hijerarhiji intelektualci su promenili svoje držanje, te su se upravo zbog svoje društvene inferiornosti znatno više okrenuli narodu. Tako je Kina dobila svog najslavnijeg dramskog pisca Guan Han Činga (*Guan Han Qing*), autora nekih šezdesetak komada, od kojih se 17 održalo u celini sve do danas i još uvek se igraju. Upravo pod dinastijom Juan kinesko tradicionalno pozorište je doživelo svoj najveći zamah s mnogim čuvenim autorima.

Oblik Juan Ču je već vrlo razvijen i mora poštovati svoja pravila. Drama Juan Ču je obično sastavljena od jednog preludiјa i četiri čina. To je još uvek pozorište s pesmom i u svakom činu pesme se pevaju tonom određene game, a peva ih od početka do završetka drame isti glumac. Što se tiče replika drugih glumaca koji igraju u istom komadu, one se zovu »do-

punki dijalog«. U komadima gde više glumaca igra od početka do kraja samo jedan glumac ima pravo da peva do kraja. To je prva specifična karakteristika drame Juan Ču. Druga karakteristika koja je vrlo uočljiva jeste tema Juan Čua, koja je skoro uvek izvučena iz istorijskih priča ili direktno iz istorije. Razlog je u tome što su Mongoli na vlasti zabranjivali autorma da obrađuju savremene teme, jer nisu hteli da se o njima govoriti nešto loše. Onaj ko je ovako ili onako govorio stvari koje im nisu odgovarale ili su se na njih odnosile, bivao je pogubljen, proganjan ili progan. Tako su autori izražavali svoje nezadovoljstvo tiranijom Mongola isključivo kroz istorijske teme. To je, na primer, slučaj s čuvenom dramom Juan Čua koju je napisao Ki Kvin Ksian (*Qi Quin Xian*) pod naslovom »Velika osveta siročeta iz porodice Čao«, čiju je adaptaciju napravio Volter prema francuskom prevodu nekog misionara (reč je o njegovom čuvenom komadu u stihovima »Siroče iz Kine«). Na početku je to bio jedan istorijski komad koji je crpio činjenice iz doba Osvajačkih Kraljevina, to jest iz istorije Kine od 7. do 2. veka pre nove ere. Međutim, to je, zapravo, poziv carevima iz dinastije Sung, čija je carska porodica imala ime porodice Čao, a autor u svom delu izražava želju za osvetom nad mongolskim okupatorima koji su tako okrutno vladali Kinom.

U Juan Ču drami ulazak i izlazak glumaca na scenu se igrao tako što su glumci bili već postavljeni na bini i stajali sa strane. Kad su glumci morali čekati svoj red da stupe na scenu, sedeli bi na drugoj bini, pored one gde se odvijala igra. I još jedna važna činjenica koju treba pomenuti: ženske uloge igraju već vrlo poznate glumice.

U isto vreme kada je drama Juan Ču bila vrlo raširena u čitavoj Kini, postojala je i drama na jugu zemlje, koja se zvala drama Nan Sung. Njena glavna karakteristika je u tome što je njen način pevanja bio sasvim naročit, ako se uporedi s načinom pevanja drame Juan Ču; u drami Nan Kzi (*Xi*), koja je proizašla iz drame Nan Sung, komade nije pevao samo jedan glumac, nego su svi glumci pevali svoje dijaloge i svoje tekstove.

Pozorište zvano legenda o Mingu (*Ming Čuangji*), iz dinastije Ming (1368—1644), takođe je doživelo veliki napredak. Tema legende o Mingu je crpila svoje priče iz vrlo poznatih tradicionalnih storiјa o istoriji Kine ili ljubavnih legendi s dosta emocija, tuge, radosti, rastanka, ali se zaljubljeni ipak pronalaze i spajaju. Način pevanja u pozorištu postaje sve složeniji i složeniji, a svaka oblast razvija svoje tipične melodije, s tim što taj originalni karakter ima izvesnu vezu s tonalitetom dijalekta i tradicionalnim narodnim melodijama nekog kraja. Instrumenti koji prate pesmu su vrlo različiti: na primer, na severu Kine se upotrebljavaju duvački instrumenti ili kineski gudački instrumenti, na jugu to je vrlo mnogo kineska flauta, koja se retko koristi u pozorištima na severu. Ali u čitavoj Kini, u svakom pozorištu su vrlo značajni instrumenti s udaraljkama, kao što su bubanj, talambas i drugi pomoći kojih se određuje ritam. Za vreme dinastije Ming najpoznatiji i najrašireniji tonovi su *Hai-Jen* (*Hai Yen*) ton, *Ji-Jo* (*Yu-Yau*) ton, *Ji-Jang* (*Yi-Yang*) ton, *Kuen-Shan* (*Kuen-Shan*) ton, jer ih publika najviše voli. Od ta četiri tona, pri kraju vladavine dinastije Ming (16—17. vek), razvija se drama *Kuen* (iz *Kuen-Šan* tona) i brzo postaje najraširenije pozorište u čitavoj Kini, a mnogi čuveni književnici pišu značajna dela. Takve su, na primer, četiri divne legende pisca *Tan Kšien Zua* (*Tang Xien Tzu*), koje su postale vrlo poznate još za njegovog života, zatim »Pagoda od božura« i »San Hang Dina«, još i danas često prikazivani na sceni.

Pod dinastijom Čin (1644—1911) drama *Kuen* je u početku bila vrlo živa. Ali postepeno njeni autori, koji su svi bili veliki književnici, prelaze na sve istančaniji i probirljiviji stil koji glumci teško uče i pevaju, a publika sve manje razume, jer je većina u to doba nepismena. Tako pozorište sve manje postavlja na scenu te tekstove i oni se više čitaju nego što se igraju, pa to dovodi do opadanja njihovog scenskog vitaliteta. Nasuprot tome, *Ji-Jang* ton, iz provincije Džanksi (*Jiangxi*), zauzima njegovo mesto dolaskom trupe koja je igrala komade *Ji-Jang* ton i mešala ih pomalo s već navedenim tonovima. Tako se u prestonici, posle izvesnog vremena, stvorio muzički osnov za Pekinšku operu (s *Jin* tonom kao baznim, a *Jin* znači prestonički). Kako su carevi, poput Čianlonga (*Qianlong*) iz 18. veka, bili veliki ljubitelji pozorišta, *Jin* ton je zamenio sve druge tone, postao najistančaniji, najtemeljiti i obogatio se najfinijim nijsansama. Pekinška opera se, dakle, formirala tokom poslednjih tri veka. Da bi svi glumci koji igraju značajne uloge na sceni (kao što su, na primer, starac ili starica, službenik ili diplomata, maršal ili general, mladi prvak ili mlada prvakinja, klovni borac ili ratnici, takozvani sluga ili pratilac i sobanica ili pratilja) mogli da daju sve od sebe, kako scenski tako i glasovno, pojedini delovi komada, koje nose određene uloge, menjaju se i obogačuju tako da glumac (ili glumica) može da pokaže maksimum svog talenta u ulozi koja mu je dodeljena. Upravo zbog toga Pekinška opera na turnejama po Evropi prikazuje često odlomke iz komada »Mlada devojka nalazi narukvicu od žada«, koji ilustruju svu scensku virtuoznost s kojom igraju sobanice i mlade gospodice, na kineskom zvane *Hua Dan* (cvetna devojka), ili pak iz komada »Voda plavi brdo Jin«, koji je pogodan za akrobaciju i borbe oružjem, ili »Reka u jesen«, koji prikazuje ples starog ladarja i mlade princeze s vrlo karakterističnim elementima, itd. Svi ti odlomci su posvećeni određenim ulogama

u kojima može da se postigne vrhunac umetnosti: pesma, ples, dikcija, akrobacija, borba oružjem i scenska igra. Tako su stvorene čuvene trupe, a među slavnim glumcima svako ima svoj način pevanja, kao što su se pojavile i razne škole pevanja. Široka publika u tome veoma uživa i Kinezi obožavaju Pekinšku operu, a mnogi znaju da pevaju čitave odlomke iz tekstova, podražavajući pevanje glumca koji im se posebno dopada.

Još jedna tipična karakteristika kineskog tradicionalnog pozorišta jeste to da se glumac ili glumica obrazuju prema svojim prirodnim sklonostima za jednu vrstu uloge. Kad se kinesko tradicionalno pozorište uporedi s commedia dell' arte iz 17. i 18. veka, onda se uočava da postoji u tom smislu izvesna sličnost, ali bi nas takvo razmatranje odvelo daleko od predmeta koji ovde obrađujemo.

U oblasti kineskog tradicionalnog pozorišta, izuzimajući Pekinšku operu, koja je najreprezentativnija, postoji više od 300 kategorija različitih načina čira što je osnova ili u vrlo regionalnoj muzici, kao što je slučaj s dramom Ji (Yu) iz provincije He Nan, ili u korišćenju nevidljivog hora koji vrlo originalno upotrebljava tradicionalno pozorište iz provincije Se Cuan (Chuan). Različito korišćenje pesme se poklapa, na izvestan način, s različitim dijalektima i narečjima, te upravo zato i postoje stotine vrsta kineskog tradicionalnog pozorišta, koje su sve tesno i duboko povezane s načinom izgovora i tonom.

S estetskog stanovišta kinesko tradicionalno pozorište izražava vrlo realističku orientaciju u pogledu teme ili predmeta koje obrađuju komadi, ali u isto vreme razvija veoma simbolične i veoma apstraktne scenske igre. Neki pisci iz prošlih vremena, kad obrađuju istorijske teme, na primer, pozajmjuju često istorijske elemente iz vrlo popularnih priča da bi kritikovali ili slavili svoje doba, a kada obrađuju ljubavne teme, služe se motivima ili bajkama da bi izrazili svoja osećanja protiv braka bez ljubavi, kakav su roditelji naturali svojoj deci u feudalnom društvu. Svi elementi igre — izraz, mimika, pantomima — drže se strogih pravila, vrlo su čisti, vrlo razrađeni, a scenska simbolika se upravo javlja kao prototip života. Vrlo simbolični scenički pokreti su formirani na osnovu dugog posmatranja i izučavanja različitih prototipova; nakon raznih izučavanja i zaključaka zadržava se ono što je najsimboličnije i najtipičnije iz više prototipova. Staviše, pojmovi vremena i prostora su savsim drukčiji nego u realnom životu. Tako kad glumac napravi krug po sceni, to znači da je prešao hiljadu kilometara u trenaka; kad napravi na vrhovima prstiju jedan korak za drugim, to znači da se penje ili spušta zamišljenim stepenicama. Šminka u muškim ulogama znači sledeće: belo simbolizuje izdajnika, crveno — vernost, crno — pravdu. A šminka može da se tretira i kao stepen u razvoju maske, koja služi da pokaže karakter ličnosti koju predstavlja na sceni onda kad glumci igraju na velikoj udaljenosti od publike. Kad se na svakoj strani bine na laze četiri sluge, ili četiri vojnika, ili četiri generala, to simbolizuje narod (masu od više hiljada) ili veliki broj ratnika. Griva u ruci simbolizuje konja ili neko drugo marvinče, dve zastave koje drži mladi prvak u visini bedara, a iza njega stoji čovek držeći krajeve zastava, simbolizuje kola ili nosiljku... U svakom slučaju, smatram da je kinesko tradicionalno pozorište istovremeno vrlo realističko i vrlo simbolično ili apstraktno.

Ukratko, to je jedan vrlo tipičan sistem igre i ako se uporedi sa sistemom Stanislavskog ili Brehta, vidi se da je to savim druga škola koja ima dugu i izuzetnu sopstvenu tradiciju, ali i tesne veze s kulturom, filozofijom, moralom i estetskim stanovištima u Kini. Postati glumac kineskog tradicionalnog pozorišta zahteva mnogo strogog rada i dugogodišnje obrazovanje. Glumac mora sve da nauči — pevanje, izvanrednu dikciju, ples, borilačke veštine raznim oružjem, akrobaciju. Pored toga, on mora sve to da igra često uz pevanje. Zatim, mora da izučava pantomimu do njenih najvećih značenja i poznaje tekst koji je skoro uvek pisan na starom jeziku mandarina, s mnogo patosa i poezije. Po mom mišljenju, to je totalna pozorišna umetnost, mešavina visokog nivoa različitih scenskih umetnosti, i ta divna igra nalazi se upravo između simulacije i ne-simulacije, gde se glumac približava ulozi ili ličnosti koju igra ne samo s fizičke strane, nego naročito s moralne ili duhovne strane.

2. MODERNO ILI GOVORNO POZORIŠTE

U Kini se govornim pozorištem zovu pozorišta u kojem se ne peva, kako bi se jasno označila razlika od tradicionalnog pozorišta, gde se pesmom, mimikom, plesom »govore« replike na vrlo lirske način, uz mnogo akrobacije i borbi oružjem. Najistaknutija činjenica jeste ta da je govorno pozorište ili kinesko moderno pozorište neka vrsta »uvezenog« pozorišta, jer se potpuno razlikuje od kineske pozorišne tradicije. Početkom 20. veka Kina je poslala mnogo studenata u Japan. A govorno pozorište je zapadnjačko pozorište koje smo mi »uvezli iz Japana.«

Godina 1907. može se smatrati godinom rođenja govornog pozorišta u Kini. Nekoliko kineskih studenata u Tokiju veoma se interesovalo za zapadnjačko pozorište, koje su Japanci počeli da igraju prema svojim adaptacijama. Kineski studenti su formirali grupu koja je pratila zapadnjačko pozorište, a prvi komadi koji su se igrali u Tokiju 1907. godine u letu bili su adaptacija čuvenog romana »Čiča-Tomina koliba« Herriet Bičer-Stou i drugi čin »Dame s kamelijama« Dime sina. Godine 1909. se

davala »Vrela krve — japanska adaptacija Sarduove »Toske«. Vrlo je značajna činjenica da se moderno pozorište učvrstilo i vršilo određeni uticaj na intelektualce upravo nekoliko godina pre nacionalne revolucije koju je poveo Sun Jat-Sien (Sun Yat-Sien). Ta revolucija je zbacila s vlasti dinastiju Cin i uspostavila republiku 1911. godine. Tako je kinesko moderno pozorište, već od svog nastanka, uspostavilo vrlo bliske veze s revolucionom i pokazivalo stalno otvorenost za progresivnu misao. Revolucionarna inspiracija može da se smatra originalnom i tipičnom karakteristikom kineskog modernog pozorišta.

U času izbijanja revolucije, 1911. godine, Šangaj je bio centar modernog pozorišta. U to doba su ga zvali novim pozorištem, za razliku od kineskog tradicionalnog pozorišta. Većina komada koja se prikazivala nije imala pisani tekst, nego je bila napravljena u obliku rezimea; pre izlaska na scenu glumci su sami pomalo sastavljali ono što su hteli da prikazuju, tako da je njihova igra bila isključivo improvizacija. To im je omogućavalo da drže revolucionarne govore na sceni, što je publika, uglavnom mlada, burno pozdravljala.

Godine 1919. pokret »4. maj« je predstavio mnoga dela savremene literature, što je blagotorno delovalo na moderno pozorište, jer je uočeno da je moderno pozorište najdirektniji način za borbu protiv feudalizma i širenje revolucionarne misli. Na kineski se prevode komadi Šekspira, Molijera, Ibzena, Oskara Vajlda; stvaraju se mnoge amaterske grupe, naročito među studentima, i njihove predstave su bile sasvim suprotne takozvanom civilizovanom pozorištu, koje je postajalo sve više komercijalno. Igralo se dosta komada sa Zapada, prevedenih na kineski, a mladi kineski pisci počinju da pišu komade za moderno pozorište načinjući teme u kineskom životu. Motiv za pisanje tih komada je bio ideološki, jer se demokratska misao borila teško protiv Konfučijevog učenja koje je vladalo 2000 godina kineskim moralom. Oni su takođe osvetljavali borbu za oslobođenje žene protiv ugnjetavanja feudalističke porodice, protiv braka koji je nametala porodica, a što je i dalje postojalo kao teško nasleđe feudalizma.

Najznačajnija amaterska trupa 20-tih i 30-tih godina bila je grupa na čijem je čelu stajao Hong Čen (Hong Chen). Nalazila se u Šangaju i zvala Dramska družina. Hon Čen je studirao pozorište u SAD i kada se vratio u Kinu, insistirao je na tome da reditelj režira predstavu. U trupu je uveo sistem proba i scenskih pravila koja su glumci morali poštovati, tako da su predstave koje je njegova grupa igrala bile vrlo kvalitetne. Režirao je dosta adaptacija sa Zapada, od kojih su najznačajnije »Lepeza ledi Vindermer« Oskara Vajlda, Ibzenova »Lutkinsku kuću«, Šekspirov »Mletački trgovac« i Rostanov »Sirano de Beržerak«.

I jedan drugi autor, čuveni pozorišni čovek Tien Han, takođe je osnovao vrlo značajnu profesionalnu grupu »Društvo s Juga«, koje je bilo vezano za Akademiju umetnosti juga krajem 20-tih godina. Tien Han je bio talentovan i poznat pisac i pesnik koji je već bio napisao izvestan broj dela kada je osnovan pokret 4. maja 1919. godine s Go Mo-Re; obojica su već bili poznati kao revolucionarni pesnici. »Društvo s Juga« je napravilo značajnu turneju po južnim gradovima od 1928. do 1930. godine, kada su igrali veliki broj komada koje su pisali Tien Han i drugi autori i režirali adaptacije sa Zapada, kao što su »Salome« Oskara Vajlda, Bizeova »Karmen« u governom pozorištu, adaptacija Tolstojevog »Vaskrsenja«, koju je Tien Han napravio za govorno pozorište i koju je kasnije, 1936. godine, igralo Udruženje kineskih pozornica.

Godine 1929. pisac i autor Ksia Jen (Xia Yen) je osnovao Umetničko dramsko društvo u Šangaju i uputio poziv za formiranje proleterskog pozorišta, što je prihvatio veliki broj profesionalnih i amaterskih trupa. Godinu dana kasnije, 1930. oni su osnovali Federaciju dramske umetnosti levice, igrali mnogo brojne revolucionarne komade i učestvovali u revolucionarnom pokretu kojim je rukovodila kineska Komunistička partija. Od 1930. do 1936. kineske grupe modernog pozorišta igrale su mnoge komade kineskih autora; čuveni pisac Čao Ji (Tsao Yu) i njegovi komadi »Bura« i »Sunce se radu« bili su vrlo poznati u intelektualnim i studentskim sredinama. U isto vreme postavljani su klasični komadi sa Zapada, na primer: Šekspirov »Romeo i Julijae«, Goldonijeva »La Locandiera«, Molijerov »Tvrdica« i »Tartif«, Rolanova »Borba između ljubavi i smrti«, adaptacija Dodeove »Arležanke«, Dimina »Dama s kamelijama«, Soov »Pigmalion«, Meterlinkova »Plava ptica« (pričazana 20-tih godina), »Oluja« Ostrovskog, Gogoljev »Revizor« itd.

Kada je 1927. godine izbio rat protiv Japana i kada su Japanci zauzeli polovinu Kine, trupe modernog pozorišta, koje su bile povezane s kineskom Komunističkom partijom, okupile su se u pokret »Deset grupa pozorišnih trupa« (Dix Groupes de Troupes Théâtrales) pod ilegalnim rukovodstvom Komunističke partije Kine. Raspoređeni po raznim provincijama Kine, oni su propagirali ideju da je Partija u opasnosti i da je treba spašavati. Od 1937. do 1945. one su mnogo radile, i to u teškim uslovima, pa je tako moderno pozorište dospeло u najudaljenije krajeve zemlje.

Paralelno, u provincijama gde je bila na vlasti Komunistička partija Kine, 1927—1937. su se formirale pozorišne trupe koje su prikazivale moderno pozorište, s komadima u kojima se veličala Crvena Armija. Neke su takođe pratile Dugi marš, a zatim su, u Jen-Anu, nastavile da igraju revolucionarne kineske i sovjetske komade.

Za vreme rata s Japanom, u Čon-Kingu (Chon-King) su se progresivni pozorišni umetnici žestoko borili pod vlašću kuomintanga. Oni su igrali divne predstave sledećih autora: Go Mo-Ro, Čao-Ji (Tsao Yu), Ksia Jen (Xia Yen) i dr. I pozorišni umetnici koji nisu mogli da napuste onu polovinu Kine koju su zauzeли Japanci, takođe su se teško borili i igrali interesante komade u Šangaju.

Reditelji (Quao Qu-Yin, Huang Zo-Lin, Chang Quin-Xian) i glumci (Chao Dan, Tsin Shan, Bei Yang, Chang Re-Fang) su postali veoma poznati.

Pose oslobodenja Kine, 1949. godine, moderno pozorište je znatno evoluiralo. Svaka provincija ima svoju provincijsku trupu, a skoro svih značajnijih kineski gradovi imaju svoje gradske trupe. U čitavoj Kini ima otrilike 300.000 do 350.000 pozorišnih profesionalaca; većina radi u tradicionalnom pozorištu, a nekih 50.000 se nalazi u trupama modernog pozorišta. Posle pada četvoročlane bande kinesko pozorište opet doživljava napredak; pojavljuju se brojni novi komadi, kvalitet se poboljšava, upravo se formira čitava jedna generacija autora, reditelja, glumaca. Pored kineskih komada koji se skoro uvek bave društvenim i moralnim pitanjima, javljaju se i autori koji eksperimentišu sa stilom. Sem toga, prikazuju se stalno mnogi klasični i moderni komadi sa Zapada, na primer: »Dama s kamelijama«, »Tvrdica«, »Tartifa«, »Arlekin, sluga dva gospodara«, »Romeo i Julija«, zatim »Kako vam dragocen«, »Magabet«, »Mera za meru«, Sofoklov »Edip na Kolonu«, Kotoov »Orfej«, Brehtov »Galilej«, Sartrove »Prljave ruke«, Roblesov »Monterat« itd.

Kao rezime onoga što je rečeno o modernom kineskom pozorištu, treba najpre podvući da je to pozorište »uvezeno« u Kinu početkom 20. veka i da je prihvaćeno kao nova dramska umetnost u poređenju s kineskim tradicionalnim pozorištem. Tridesetih godina zapadnjacko, naročito anglosaksonsko pozorište, imalo je veliki uticaj na tu vrstu pozorišta, ali se tada počelo govoriti i o sistemu Stanislavskog. Pedesetih godina sovjetska dramska škola, naročito učenje Stanislavskog, imali su velikog uticaja na moderno pozorište, a to se viđi osobito na scenografiji. Pored dramske literature, može se reći da su struktu-

ra, način pisanja bili pod jakim uticajem Ibzena, sovjetske škole i O'Nila (uticaj ovog poslednjeg je naročito vidljiv u nekim komadima Čao Ji). Progresivna tradicija modernog pozorišta potiče otuda što je ono došlo u Kinu kada je počela njenja nacionalna revolucija protiv feudalnih careva i dinastije Čin, a zatim i druga nacionalna revolucija protiv polufudalnog i polukolonijskog režima, koju je vodila kineska Komunistička partija. Tako kinesko moderno pozorište ima uvek jasnu funkciju da služi borbi. Po etapama, dvadesete godine su pripremna etapa, tridesete su godine prvi napretka, period od 1937. do 1945. se može smatrati teškim godinama, zbog rata protiv Japana, period 1945–1949. je etapa dekadencije, zbog građanskog rata s kuomintangom, etapa 1949–1959, posle oslobođenja, može se smatrati drugom etapom napretka, ali ovoga puta u potpuno novom društvu kojim rukovodi Komunistička partija Kine, period 1966–1976. je pogubna vladavina četvoročlane bande, a posle 1976. godine nastaje nova etapa prosperiteta. Naročito je ovih poslednjih pet godina moderno pozorište veoma evoluiralo, a teme koje najčešće obrađuju su društveni ili moralni problemi, tesno vezani za sadašnji trenutak Kine. Pisani su i komadi kojima se veličaju političari Kine koji su bili u nemilosti za vreme kulturne revolucije, a ima i satiričnih komada o zločinima bande četvorne i njihovom osloncu u društvu. Ovi komadi imaju stalno uspeha. Dosta komada je napisano o omladini, komunističkom idealu, komunističkoj perspektivi za koju se treba još boriti i žestoko raditi da bi se mogla realizovati. Ukratko, može se reći da kinesko moderno pozorište obrađuje uvek značajna pitanja, te se traži da stalno ide napred i napreduje, kako bi dramska umetnost mogla bolje da služi svakidašnjoj borbi.

Prevod s francuskog:
Ljiljana Cvjetić-Karadžić

Ksiao Mane (Xiao Mane), kineski teatrológ, dramaturg, urednik PEKINSKOG ČASOPISA ZA POZORIŠNU UMETNOST. Tekst koji objavljujemo je specijalno pisala za »Polja«. Napomena redakcije.

O estetici kineskog tradicionalnog pozorišta

e. h. de čarner

Samo lično iskustvo gledaoca koji je često posećivao kinesko tradicionalno pozorište — niko knjige ili tekstovi komada, ni fotografije ili filmovi — omogućava da se adekvatno oceni njegova umetnost. Moj pokušaj da ovde izdvajem nekoliko estetskih principa koji važe u tom pozorištu trpi dva ograničenja: prvo je geografske prirode, jer u mojim razmatranjima polazim od pozorišta u Pekingu; drugo ograničenje je vremensko, jer je moje iskustvo trajalo samo od 1925. do 1930. godine. Ipak, treba napomenuti da je pozorište u Pekingu, prestonici kineske Kine tako i mlade republike, smatrano najistancanijim ansambalom i, više ili manje, modelom za čitavu Kinu, te da je doskora važilo za prototip kineskog tradicionalnog pozorišta. Kinesko tradicionalno pozorište nije uostalom mrtvo, ali je zbog uticaja sa Zapadom bilo ugrožavano još od početka ovog veka. I mada se njegova popularnost održavala više ili manje pod komunističkim rukovodstvom, njegova budućnost nije sasvim izvesna.

Da bi se bolje odredili estetski principi kineskog tradicionalnog pozorišta, možemo ga poreediti s različitim vrstama pozorišta na Zapadu, čak s našim zabavnim spektaklima, ali ćemo tada konstatovati šta kinesko pozorište nije i koji zahtevi, prisutni u našem pozorištu, za njega ne važe. Uostalom, ne možemo suditi o kineskom pozorištu na osnovu zahteva i koncepta koje postavljamo pred naše pozorište. Pomislimo najpre na naše govorno pozorište: izuzev najvulgarnijih farsi, u kineskom tradicionalnom pozorištu ne postoje isključivo govorni komadi; oni su uvek, više ili manje, fizmešani s pevanim delovima, ili imaju muzičku pratnju, makar to bili samo instrumenti s udaralicama, i to je slučaj čak i s farsama koje imaju najmanje pretenzije; s druge strane, mi ćemo u pozorištu na Zapadu slušati u govornom pozorištu delo nekog dramskog autora, mislioca ili pesnika, ili mislioca i pesnika istovremeno, dok su komadi kineskog pozorišta — ne govorim o »klasičnim« komadima iz epoha Juan, Ming i čak Čin (Ts'ing), koje Kinezi čitaju s uživanjem — bez književne vrednosti i obično anonimni. I dok mi na našoj sceni praktično radozno i napregnuto zaplet i rasplet neke radnje, kineski gledalac je za to potpuno nezainteresovan, jer unapred zna komad ili bar njegov sadržaj.

Kako, opet, poreediti kinesko pozorište s našom operom? Evropska opera je, pre svega, delo tog i tog kompozitora, a svaka opera je jedna originalna kompozicija; njena realizacija je obično zasnovana na pevačima i velikom orkestru vrlo različitih instrumenata. U kineskom tradicionalnom pozorištu se već vekovima uopšte ne pominje kompozitor: u tom pozorištu se za sve komade upotrebljava dvadesetak melodijskih tipova s laganim varijacijama — taj broj je mnogo veći za k'ouen-k'u — i mali orkestar od sedam do petnaest muzičara, od kojih četiri do šest sviraju instrumente s udaralicama. To su razlozi zbog kojih smatram da termin »opera« nije dobar da označi kinesko pozorište i njegove predstave. Sem toga, suprotno onome što je uobičajeno u kineskom pozorištu, Evropljanin koji posećuje operu ne traži da pevači budu istovremeno i dobri glumci, tako da su još i danas retki pevači koji dobro glume.

Ponekad se kinesko pozorište poredi s našim pantomimama ili našim baletom. Međutim, u kineskom tradicionalnom pozorištu nema komada koji se u celini mogu smatrati pantomimama ili baletom, gde se reći niti pevaju, niti izgovaraju, nego u mnogim komadima ima scena pantomime ili baleta, koje bismo mogli zvati baletima s borilačkim veštinama i akrobatijskom. Predstave kineskog tradicionalnog pozorišta ne mogu, takođe, da se svedu na obične cirkuske, varijetetske ili mjuzikholjske numere: akrobatička, pesničenje i mačevanje su tu nerazdvojni deo dramske radnje i igre, sjedjenje s rečima i pesmom glumca. Postaje, dakle, očigledno da se kinesko tradicionalno pozorište ne može definisati nijednom vrstom predstave na zapadu koje smo nabrojali, ali može da liči na svaku od njih ovim ili onim elementom, jer su ti elementi vrlo raznovrsni, a nalaze se — što treba dobro zapamtiti — objedinjeni u glumcu kineskog tradicionalnog pozorišta, konstitušući njegovu posebnu umetnost.

Ali, podimo malo dalje u našim poređenjima. Uzalud ćemo tražiti na sceni kineskog tradicionalnog pozorišta dekor, te delo slikara-dekoratera koje je postalo toliko značajno na našim scenama, i svetlosne efekte, sve suptilnije na našim scenama zahvaljujući neverovatnom tehničkom napretku. Tačno je da Kinezi u tom pogledu pokušavaju da nađu neka kompromisna rešenja, inspirisana novinama na Zapadu. Uprkos toj skorašnjoj