

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

tendenciji, može se tvrditi da je kinesko tradicionalno pozorište lišeno dekor i osvetljenja; prekrasni crni zastor u dnu scene, sto i stolice prekriveni svilenom tkaninom i nekoliko simboličkih rekvizita ne predstavljaju dekor u našem smislu reči. Činjenica da kinesko tradicionalno pozorište nema za tim potrebe pokazuje nam da je umetnost tog pozorišta skoncentrisana sva na glumca, koji, kao što smo već rekli, u sebi objedinjuje umetnost skoro svih umetnika različitih pozorišnih rođenja na Zapadu.

Štaviše, u razradi svoje umetnosti radi prikazivanja komada, kineski glumac, čak i kad scenu mora da deli s mnogo drugih glumaca i statista, nema reditelja koji njime upravlja, ili bar nije imao, jer komunističko rukovodstvo teži da uvede sa Zapada instituciju reditelja, i to ne samo za moderno pozorište »socijalističkog realizma«. Dok je kod nas reditelj postao najznačajniji ličnost, centar oko kojega se vrti pozorišna predstava, u Kini je gravitaciona tačka glumac naročito protagonista glavne uloge, i on je mogao, ako je bio veliki glumac — T'an Hin-p'ei ili Mei Lan-fang, na primer — da nešto malo izmeni ustaljenu interpretaciju svojih uloga. I dok mi, kod nas, gledamo dve postavke istog komada u režiji dva reditelja i interpretaciji različitih glumaca jer nas interesuje različita rediteljska obrada, dote kineski gledalač, u analognom slučaju, posmatra samog različit stepen savršenstva u igri glumaca. S druge strane, kada kineski gledalač, naviknut na savršenu glumačku igru, gleda prvi put, ili posle nekoliko godina pauze kao što je bio slučaj sa mnom — predstavu u pozorištu na Zapadu, čak i kad tu predstavu igraju dobri glumci, njegov prvi utisak je da prisustvuje predstavi neke amaterske trupe. Jer umesto vrlo preciznih i razrađenih pokreta i koraka kakve pravi kineski glumac, on kod evropskog glumca ne vidi razliku između ponašanja na sceni od onog van scene.

Umetnost kineskog tradicionalnog glumca se razlikuje od umetnosti njegovog evropskog sabrata u tome što je kod prvoga to vrlo definisan zanat koji glumac uči još od detinjstva, da bi potom prošao kroz veoma tešku i strogu obuku od šest ili sedam godina, a onda će, tokom čitave svoje karijere, nastaviti da vežba svakodnevno. Od naših umetnika se mogu poređiti s kineskim glumcem jedino veliki muzički virtouzi, posebno pijanisti i violinisti. Zanat koji on uči i ne prestano usavršava stoji se, kako smo napomenuli u prvim našim poređenjima, istovremeno od mimike — mimike lica, rada misića na šakama i rukama, nogama i stopalima, pokreta čitavog tela —, dikcije, pesme, plesa, mačevanja, sve do pesničenja i akrobatičke. Njegov zanat, njegova umetnost su, dakle, vrlo kompleksni; istina, prema praksi, prema ulozi u kojoj se specijalizovao malo po malo tokom školovanja, pojedini elementi preovlađuju u njegovoj glumačkoj ličnosti; međutim, on ih je sve savladao i naučio. Studije naših glumaca su, naprotiv, s mnogo manje strogosti, kraće i manje složene. Oni se pripremaju odjednom bilo za govorno pozorište, bilo za operu, bilo za neku vrstu revijskog pozorišta ili baleta, te obično izbegavaju da uče sve druge vestine koje nisu neophodne za ono što su odabrali — obično, kažem, jer tu i tamo ima pokušaja da obrazovanje naših glumaca bude kompleksnije. Po završetku školovanja oni će proučavati nove uloge mnogo češće nego glumac u kineskom tradicionalnom pozorištu, i s možda više spremnosti nego on, stvorice ili će obnavljati te nove uloge, te nove ličnosti, trudeći se da ih obeleže originalnom interpretacijom. Zasluge koje im tada pripadnu podeliće s rediteljem. Drugi će opet glumac, u saradnji s drugim rediteljem, igrati te iste uloge trudeći se da ih obeleži svojom originalnošću. Naravno, rezultati su često izvanredni, ali ta potreba za originalnošću se plaća mnogim žalosnim lutanjima, kako u pozorištu, tako i u književnosti, slikarstvu, arhitekturi itd. Vratimo se ponovo kineskom glumcu: njegove interpretacije nisu uopšte originalne, a njegova igra nam izgleda preciznija, razrađenija i savršenija upravo zato što pripada jednoj drugoj oblasti nego igra njegovog sabrata na Zapadu.

Tako smo došli do bitne razlike u estetskom smislu: glumčeva igra u kineskom tradicionalnom pozorištu pripada oblasti stilizacije; ona je stilizovana, dok je igra glumca na Zapadu — čak i operskog pevača (ako hoćemo da govorimo o njegovoj glumi) — s razlikom od nekoliko nijansi, uvek naturalistička: teži da bude prirođan, da izgradi psihološku studiju nekog određenog karaktera. Istina, imamo i mi nešto od stilizovanog pozorišta: tu mislim, na primer, na Francusku komediju. Tamo sam gledao 1925. godine jednu Rasinovu tragediju čiji mi je stil interpretacije izgledao nepodnošljiv, možda zato što nisam bio za to pripremljen — preko kineskog pozorišta, na primer, koje ču upoznati samo šest meseci kasnije. Ili pre zbog stila koji je bio pogrešan, ili nije bio uskladen s vremenom, i što tradicija, koja je bila neophodna, nije više ni sama bila živa? I to je jedna od razlika između pozorišta na Zapadu i u Kini. Naime, tradicija je mnogo životnija u Kini nego na Zapadu. Stil glumčeve igre je učvrstila viševekovna tradicija, tako da su samim tim dobili tradicionalno čvrste oblike kako interpretacija uloga, tako i scenski aranžman pozorišnih komada, te njihova režija, a to sve uči budući glumac kad ga njegov učitelj podučava ulogama i svim drugim detaljima zanata. Zbog toga — uzred rečeno — u kineskom tradicionalnom pozorištu nema potrebe za rediteljem.

Stil, stilizacija su najinteresantniji za svaku igru, za svaku posebnu umetnost glumca u tradicionalnom pozorištu, čak i kad se radi o komici koja, zbog izvesnog realizma, kao da se nešto izdvaja iz stilizovane igre drugih žanrova. Stilizacija je zahvaljujući sve detalje igre i sastoji se, da tako kažemo, od velikog broja formula. Postoji, na primer, bar pedesetak formula za pokrete ruku, uz produžetak rukava od fine i svetle svile, što toliko doprinosi estetskom efektu kineskih predstava. Mnogobrojne su, takođe, formule koje se odnose na kretanje i držanje nogu i stopala, glave i gornjeg dela tela, a verovatno ih ima tridesetak za različite načine smejanja. Postoje formule za dikciju i za pesmu. A te formule variraju prema upotrebi, kategoriji uloge. Takva stilizovana umetnost u kojoj postoje mnogobrojne čvrste i tradicionalne formule, liči na jednu drugu kinesku umetnost, nešto poznatiju kod nas, a to je slikarstvo. Kineski slikar mora takođe da nauči vrlo veliki broj formula da bi slikao konvencionalno, prema tradicionalnim formulama, na primer, lišće, stabla, grane raznog drveća, izgled raznih stena i planina, različite životinje ili ličnosti, na toj i toj udaljenosti, pod takvim i takvim osvetljenjem, itd. A majstor u svojoj umetnosti, u slikarstvu kao i u pozorištu, postaće samo onaj ko je ovlađao u potpunosti svim tim formulama, zna njima da se služi bez pošteškoća, kao da su njegove prirodne sposobnosti, i bogati ih životom.

Igra glumca u tradicionalnom kineskom pozorištu se, dakle, odvija na planu stilizovanih formula, te tako imamo, u odnosu na prirodnu realnost, transpoziciju i apstrakciju. To je činjenica koja karakteriše takođe, više ili manje, i druge umetnosti, na Zapadu i na Istoku; međutim, ona je posebno karakteristična za pozorište i slikarstvo tradicionalne Kine. Isto je, čak i kod nas, s muzikom. S njom možemo da pravimo poređenja koja mi se čine dosta plodonosna. Muzika koristi skalu s determinisanim notama i intervalima. U prirodi postoji beskonačni broj zvukova između nota skale; ali ako bi se kompozitor služio svim tim zvukovima u komponovanju simfonije, svaki normalan čovek bi rekao da to nije muzika. Broj zvukova i intervala koji se koristi u muzici je, dakle, limitiran, a time su, takođe, limitirani oblast i sadržaj mogućih kompozicija: muzičar, kompozitor ili izvođač mora da izrazi svoju umetnost pomoću tih zvukova i njihovih fiksiranih intervala. Uprkos tom ograničenju, moguće varijacije u okviru datih zvukova i intervala su, da tako kažemo, beskrajne, naročito ako se tome dodaju mogućnosti za harmonizaciju i raznovrsnost instrumenata. Ti estetski uslovi muzike su, *mutatis mutandi*, analogni onima koji postoje u kineskom tradicionalnom pozorištu. Umetnički rad kineskog umetnika se najbolje poredi, kao što sam već rekao, s učenjem i neprestanim vežbanjem koje sebi moraju da namenu naši muzičari počev od solfeda.

Stilizovana umetnost kineskog tradicionalnog pozorišta, a naročito njegovog glumca, prenosi, dakle, svoj sadržaj na plan koji je svojstven njenim sredstvima izražavanja i podrazumeva, uz ograničenje, apstrakciju. I od dekor je napravljena apstrakcija, što znači da svake realističke iluzije. Apstrakcija se odnosi i na kostime: kinesko pozorište ne pridaje kostimima obeležja ličnosti ili istorijskih epoha; ono je razvilo, polazeći od realnih činjenica, svoje vlastite kostime, pogodne da podrže, a često i produče, stil glumčeve igre, svoje vlastite rekvizite kao što su »manžete« od fine svile, duge brade, prekrasno fazanovo perje i neke frizure, ili pak lepeze i korabači.

Apstrakciji takođe dugujemo redukciju ličnosti na uloge — tipove, na zvanja, što nije strana pojava ni u našem pozorištu — pomislimo na plemića, na mladog prvaka, na naivku, a naročito na karaktere iz *commedia dell'arte*; ali tipizacija nestaje



ekspresija lica i pokreti ruku — znaci pekinške opere

sve više pred modernim tendencijama našeg pozorišta. Ono što stranca najviše iznenađuje u kineskom pozorištu jeste upotreba činga (*tsing*): to je uloga zlog, ljutog i strašnog tipa s iscrtnim licem, stilizacijom i tipizacijom koji prate izvestan simbolizam, ali variraju za svaku ličnost. Što se tiče drugih tipova, tip mladića, a naročito mladih žena (ili onih srednjih godina), najpre nas zbunjuje zbog čudnog glasa, dok nas igra — kretanje, pokreti — i pojava travestita — mislimo na Mei Lan-fang — često čak i zanese; ženska lica na kineskoj sceni koja glume travestiti često su mi izgledala graciozna, čak ženstvenija od onih koje su igrale glumice na našim scenama. Kineski travestit ne teži da predstavi ili imitira neku realnu ženu, nego stilizuje ženski element putem apstrakcije: gracioznost, nežnost, osetljivost, skladnost, a u ulogama subreta, koketeniju i zavodljivost. Mislio sam isprva da se kinesko pozorište karakterisalo po tome što je koristilo, da tako kažemo, kao »materiju« za svoje umetničko delo, samo muške glumce. Ali kasnije sam prisustvovao u Pekingu predstavama jedne ženske trupe, u kojima su sve uloge igrale glumice, a jednom i jednoj izuzetnoj predstavi u kojoj je glavnu mušku ulogu, takođe kao travestit, igrala neka dobra glumica; međutim, to me nimalo nije zbulilo i rekao bih, pre svega, da je kinesko pozorište stvorilo i poseduje takav stil igre koji je nezavisan od glumčevog pola.

Pošto za estetskom vrednošću kineskog tradicionalnog pozorišta moramo da tragamo u stilizovanoj igri njegovih glumaca, treba istaći još jedan važan element tog pozorišta, a to je muzički element. Muzika, ples i pesma su nesumnjivo najstariji koreni kineskog pozorišta, od kojih se ono nije nikada odvojilo. Videli smo da su pesma i ples sastavni deo glumačkog obrazo-

vanja. Glumac to ne uči samo zbog toga da bi pevao i plesao onda kada to neki komad ili uloga zahtevaju, već su muzika i ritam, pesma i ples, sama suština njegovog stila i čitave njegove umetnosti: njegovo recitovanje, njegovi pokreti, kretanje, prostoči iz pesme i plesa, muzike, ritma i harmonije, a iz toga takođe proističu, na često fascinantan način, scene — »balleti« — borbe, pesničenja i akrobatičke. Dok operski pevač na Zapadu ima muziku u grlu, a ona je obično bogatija i lepsa od muzike u kineskom tradicionalnom pozorištu, dotle kineski glumac ima, da tako kažemo, muziku ne samo u grlu, već i u rukama, nogama, u čitavom telu. I dok u kineskom pozorištu nema nikako komada koje bismo mogli zvati pravim operama, paradoksalno je to što se može reći da je kinesko tradicionalno pozorište mnogo više nego naša opera, da je muzičko pozorište.

S obzirom na činjenicu da se estetska suština tog pozorišta nalazi u ligri, stilu, umetnosti glumca, tekstu komada služi samo kao povod: različita potka po kojoj se veze umetnost glumca. Kineski gledalac zna unapred tekst i zapleti komada ga uopšte ne interesuju. Oduševljen i prefijnen poznavalac, on posećuje pozorište da bi posmatrao, podsticao glasnim odobravanjem savršenstvo stilizovane umetnosti glumca, savršenstvo do najmanjih detalja i u svim nijansama glumčeve igre, u recitovanju i pesmi, tako da ta umetnost, po mom mišljenju, predstavlja pozorišnu umetnost — par excellence.

Prevod s francuskog:
Ljiljana Cvjetić-Karadžić

LES THÉÂTRES D'ASIE, études réunies et présentées par Jean Jacquot. Éditions du C. N. R. C. Paris 1978, pp. 72—77.

putevi razvoja tradicionalnog kineskog pozorišta

dušan rnjak

Kinesko pozorište se ubraja među najstarija pozorišta u svetu. Prvi scenski elementi, kao što je muzika, igra i lirika dopiru čak i iz 17. veka pre n.e., kada se pojavljuju i prva pantomimička prikazivanja. Kao i u drugih naroda s ranim pozorišnim počecima, tako se vezuju i u Kineza koreni scenske umetnosti za kulturne obrede primitivnih religija. To znači da su muzika, pokret i reč imali u svesti tih ljudi magijsku moć. Tako se za muziku verovalo da uspostavlja i održava mir i red, da uspostavlja vezu između neba i zemlje svojim specifičnim titranjem tonova, kao univerzalnog jezika koji svako i sve razume. Čak je legendarni kineski car Huang Ti, osnivač kineske nacije (oko 2700. g. pre n.e.), prema legendi, vodio visoku politiku pomoći magije zvukova.

Muzika je, zahvaljujući starom verovanju u njenu moć, ostala većito prisutna u kineskom pozorištu, bez koje se ono ne može zamisliti. U ranim šamanskim ceremonijama pored muzike, koja je davala ritam i imala svoju čarobnu potenciju, sve više dolazi do izražaja igra kostimiranih učesnika ritualne igre iz koje se razvija *vu-vu* ples kao najefikasniji oblik borbe protiv prirodnih demonova što nanose štete stanovništву.

Iz ovih kulturnih rituala se nešto kasnije javljaju i prvi profani oblici. Careve i njegovu pratinju počeli su zabavljati pantomimičari i lude imitirajući balade i narodne pesme (*sung vu*). Zabavljači raznih pravaca i žanrova ustalili su se zatim na kineskom dvoru i postali deo svakodnevne potrebe vladajućih kraljevskih. Carevi i kneževi bili su nekad naklonjeni, a nekad ravnođušni ili okrutni prema zabavljačima. Postoji niz zanimljivih primera koji govore o sudbini zabavljača. Poznati hroničar Su-ma Hien zapisao je da je strogi moralista Konfucije naredio nekom knezu da pogubi svojih dvanaest patuljastih zabavljača zbog nemoralnog i razuzdanog ponašanja, što je ovaj i učinio. Su-ma Hien je to veoma zamenio Konfuciju, istovremeno hvaljevički nevinost i lepotu glumačkog poziva. On je bitno uticao na cara Vu Tija da osnuje prvi kineski muzički konzervatorijum (104. godine pre n.e.). Prema pisanku ovog knitičara, na dvoru Vu Tija igralo se i prvo pozorište senki, u kojem se iza bele svilene zavesne pojavitvao lik umrle carice. Uspelom izvođaču je dodeljena titula »Maršala učenog savršenstva«. Pozorište senki je jedan od najomiljenijih pozorišnih oblika u Kini, u kojem se prepliću događaji i likovi iz bogate narodne fantastike najstarijih vremena s folklorističkim načinom igre.

Prva pozorišna zgrada u Kini sagrađena je 160. godine, u vreme cara Jen Tija, u kojoj se izvodi šaren program »Stotinu igara« raznih akrobata, pantomimičara i igrača.

Naveli smo samo najmarkantnije tačke razvoja kineske kulturne tradicije s elementima scenske umetnosti, koji su se u kasnijim vekovima usavršavali i dobili svoje čvrste oblike, od kojih je Pekinška opera svakako najtipičniji i najlepši primer.

Razvoju pozorišta, ali i umetnosti uopšte, najviše je doprinela Tang dinastija (618—906). U vreme carevanja Hsuan-cunga,

velikog cara prosvetitelja i ljubitelja muzike, baleta i poezije, otvara se i prva pozorišna akademija »Kruškovog vrta«, u kojoj je učilo kompoziciju, sviranje, pevanje i igru 300 odabranih mladića. U »Vrtu večitog proleća« učila je balet grupa lepih devojaka. Caru pripada, prema recima hroničara, i zasluga što je od »razbacanih cvetova poezije, muzike i baleta ispleo venac dramske umetnosti«. Sekvenca iz programa Pekinške opere »Palata dugog života«, zatim »Opijena lepotak«, govori o srećnom ljubavnom skladu gospodara sa svojom ženom, veličajući i tu stranu njegove ličnosti.

NAJZNAČAJNI DRAMSKI AUTORI

Kineska drama kao književni oblik u početku nije bila namenjena pozorištu, već se citala kao roman ili pripovetka. Zbog čega? Ima sigurno više razloga, ali za takav njen put bitne su, pre svega, okolnosti pod kojima se ona stvarala.

Nastala je u vreme mongolske okupacije severnih provincija u 13. veku, kao jedna vrsta duhovnog protesta zbog stranih osvajača i vlastodržaca. Pisali su je učeni ljudi, lekarji, pisci, i kao knjige rasturala preko svojih učenika širom prostrane okupirane zemlje. Herojstvo izraženo kroz borbu ili kroz druge oblike otpora neprijatelju bilo je glavna tema ove dramaturgije. Jedan vek kasnije, pod uticajem dramskog stvaralaštva iz severnih okupiranih provincija, na slobodnom jugu se razvija za razliku od severne drame — južna drama. Duhovno slobodniji jug, s razvijenim smisлом za lepo i uživanje u njemu, stvara dramu slobodnijeg izraza, s indiskretnim ljubavnim temama, lepršave, parfimisane i našminkane atmosfere. Severna drama je strogo podeljena na četiri čina, pisana jasnim i preciznim stilom, dok u južnoj drami dominira šarenilo života i poetski raspevani stil. U Kini se poredi severna drama s »raskošnim božurom«, a južna je kao »žar saljivog cveta«. Na severu je heroizam u borbi i ljubavi protkan strogim konfučijanskim moralom, a na jugu razigranim tonovima nežnih prelivu i užarenih strasti neobavezne umetničke forme i elastičnih moralnih načela.

Severnu dramu Kinezi nazivaju *zaju*, a južnu *nanski*. *Zaju* se sastojala iz prologa i četiri čina. Svaki čin je imao nekoliko melodija istog tonskog oblika, a pevao ih je samo prvi glumac. Između pevačkih numera ubacivao se dijalog pisan u duhu narodnog jezika. Među likovima su se formirali tipovi određenih karakteristika, koji bi se pojavljivali u više drama različitih autora. Među najpoznatijim autorima *zaju* drame, koji su u nekim svojim delima jošto kritikovali društvo stare Kine nalaze se *Huan Hauking*, *Vang Šifu* i *Li Ksindao*.

O tac kineske drame *Huan Hančing* (1214—1304) piše u stilu severne drame oko 65 drama, od kojih je sačuvano 14 komada. Bio je visoki činovnik, a zatim lekar u Pekingu, specijalista za žensku psihu. Njegova je širom Kine poznata ljubavna drama