

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, tekst 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 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 stanovništvu.

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 rečima 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 atmosfera. 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

»Promena vetra i meseca«, u kojoj se priča o patnji služavke koja priprema svoju gospodaricu za venčanje s mladićem u koga je smrtno zaljubljena. Među bolje komade ubrajaju se još »Ogleđalo od žada«, »Leptirov sans«, »Paviljon na reci« i istorijska drama »Heroj s mačem.« Najbolja drama s oštrom knitikom društva i borbom za emancipaciju žene u kineskom društvu Juan epohe (vreme mongolskih dinastija) je »Nepravična osuda Dou E« ili, s drugim naslovom, »Sneg usred leta.« Nekoliko obrata i jednostavnih zapleta vode priču pravičnom kraju, kao u nekom kriminalnom romanu, u kome se pravi krivci pronalaze i kažnjavaju da bi se uspostavio red i povratila pravda. Siže se može lako ispričati u nekoliko rečenica. Još kao dete, Dou E izgubila je oba roditelja, majka je umrla, a otac napustio kuću. Nju je prihvatala i odgojila žena iz susedstva da bi je udala za svog sina, koji nakon venčanja umire. Otac i sin iz bogate porodice vrše na devojku pritisak da se ponovo uda, što ona, a i njena druga majka odbijaju. Međutim, sin ubija oca i optužuje Dou E za ubistvo, a potplati sudije koje je osude na smrt i pogube. Pred pogubljenje ona proriče da će se neko osvetiti za njenu nevinu smrt. Usred leta pao je sneg i uništio letinu bogatim sinu, a zatim nekoliko godina je vladala strašna suša. U međuvremenu je devojčin otac položio s uspehom carske ispite i postao sudija kome je car poverio ovaj slučaj. Prelistavajući dokumenta otac je zaspao, a u snu mu se pojavitio lik kćerke, koja mu ispriča ceo događaj. Otac zatim doneše presudu i osudi na smrt bogatog sina, a potplaćenog činovnika otpusti iz službe.

Vang Šifu (1279–1368) sasvim je napustio činovnički posao da bi se posvetio pisaranju drama. Od njegovih 14 dela u celosti su sačuvana samo tri komada: »U staroj lončarskoj radionicici«, »Dvorana kod ljudskog proleća« i »Zapadna soba«, poznata širom sveta. Vang Šifu je za svoju dramu »Zapadna soba« preradio već postojeću priču, koja se prenosila po vašarištima, dajući joj čvrstu dramsku formu od četiri čina, koji su podeljeni opet na četiri dela, i jednom predigrom, što znači da drama ima dvadeset odvojenih delova. Neverovatan opseg od 16 činova i četiri predigre je sigurno naterao glumce da publici, koja je inače bila upoznata s tokom događaja, prikažu samo najinteresantnije scene i situacije. Taj princip se poštuje i u čuvenoj Pekinjskoj operi.

»Zapadna soba« je jedno od najpoznatijih dela klasične kineske dramaturgije. Francuzi je prevode krajem 19. veka, a zatim je objavljaju Englezzi, Sovjeti i Nemci. Jedna prerada iz 1955. godine često jeigrana u Sovjetskom Saveznu.

Po svojoj osnovnoj temi, priča spada u veoma lirske i obojenu ljubavnu romansu između studenta i ministarske kćerke, koju je on zapazio u jednom manastiru, u kojem se bio zadržao putujući u glavni grad. Ugledavši lepo lice devojke, odlučio je da prekine putovanje i prenoći u manastiru. Međutim, neki vojskovođa opkolji manastir, zahtevajući devojku za ženu. Lukavi mladić se pobrinuo za spas manastira i odbranu devojke, pozivajući u pomoć svog prijatelja maršala, koji rastera opsadu oko manastira. Majka lepe devojke ne želi da studentu da kćerku, koja mu poručuje da ga neizmerno voli. Nakon više neizvesnih situacija, lepoj devojci uspe da provede noć kod dragana, o čemu saznaće i njena majka. Majka sada obećava devojku, ali pod uslovom da mladić položi završni ispit i zaposli se. Student prihvata uslov i s dosta uzbudjenja i trauma odlazi da ispunjava dobitne obaveštenje. Zahvaljujući velikom broju različitih likova osobenih karakteristika i neobičnoj lepoti stihova, drama se ubraja u vrhunsku ostvarenja dramske književnosti Juan epohe.

Najpopularnija zaju drama u Evropi, mada ne i u Kini, jeste poznato delo Li Ksindaoa (13. v.) »Krug kredom.« Prvi su ga preveli Francuzi (1832), a u nemačkoj dramskoj književnosti poznate su tri obrade ovog motiva: Klabunda (1925), J. fon Gintera (1942) i B. Brehta (1944/45).

Pisac se verovatno oslonio na istorijske podatke o dobrom i lukavom sudiji Bao, koga je htio uzdici da bi se videla razlika između korumpiranih mongolskih sudija i njihovih kineskih pomoćnika. Priča počinje tragičnom sudbinom jedne kineske porodice, kojoj su ostali brat i sestra, a zbog siromaštva i oni su morali trbuhom za kruhom. Brat odlazi u veliki grad, a sestra postaje kurtizana bogatom dvorskog savetniku Ma, kome, kao druga žena po rangu, rađa sina. U kući bogatog Ma prva žena i njen ljubavnik počinju s intrigama i spletama, s ciljem da otruju dvorskog savetnika i kompromituju njegovu drugu ženu, što im i uspeva. Međutim, imanje mogu dobiti samo ako im pripadne i sān druge žene, koga podmićivanjem lokalnih sudija i dobijaju. U međuvremenu je i brat zabrinute majke došao do visokog položaja i čuvi za sestrinu nevolju, pomaze joj da ceo slučaj doveđe do pravednog sudije Bao, koji primeni lukavstvo kruga kredom i otkrije pravu majku. Prva žena i njen ljubavnik bivaju pogubljeni, potplaćeni svedoci premašeni, a lokalne sudije otpuštene iz službe.

Zaju dramu su prihvatali u doba prosvetiteljstva najpre Volter, koji piše svog »Orfelina iz Kine«, zatim se Gете služi u »Elpenoru« njenim motivima i kasnije dramski pisci dvadesetog veka.

Južna drama *nanksi* sastojala se iz neodređenog broja manjih delova, a u kraćim delovima bilo je ukomponovano po nekoliko melodija različitog tonaliteta, koje su pevali glumci pojedinačno ili u horu. Meka, melodična i laka bila je muzika ovih

komada, koji su tematski bili uglavnom orijentisani na ljubavne priče i događaje sa srećnim završetkom. Poznato je ukupno 550 naslova dela iz Juan epohe, od kojih je svakako najpoznatija drama »Lirax« (1367) autora Gao Minga, koji je živeo u 14. veku, kada na vlast dolazi nova Ming dinastija (1368–1644). U značajna dela jedne i druge epohe ubrajaju se još »Paviljon obožavanja meseca«, »Ukosnica«, »Beli zečić« i »Varka s ubijenim psom.«

KUNKVU ILI KUNČI

U Ming epohi razvija se pozorište u kojem se usaglašavaju način igre, pevanja i sviranja. U 16. veku nastaje i jedan poseban oblik komada s pevanjem, koji Kinezi nazivaju *kunkvu* (ili *kunči*), prema mestu odakle vodi poreklo.

Tvorac novog komada je profesor muzike Vai Liangfu, koji je koristio muziku tri lokalna oblike komada s pevanjem, stvarajući prefinjene melodije, zatim je kultivisao način pevanja i poboljšao kvalitet muzičkih instrumenata. Ova vrsta se brzo širila po gradovima čitave Kine. Poznato je oko dve stotine naslova, koji zajedno s dramama iz Juan epohe tvore osnovu repertoara kineskih muzičkih komada, a u pogledu pokreta, načina igre, baleta i tehničke šminjanja predstavljaju osnovu umetničkog izraza današnjeg tradicionalnog kineskog pozorišta i, pre svega, poznate Pekinjske opere, u kojoj se prepoznaju raskoš kostima, savršena scenska ceremonija, fascinantna preciznost jezika pokreta, artističko umeće telesnog izražavanja s akrobatskom lakoćom i virtuoznost pozorišta iz Ming epohe.

I ovde je scena bez kulisa i dekoracije, na kojoj glumac govori, peva, igra, sažimajući sve elemente pozorišne umetnosti u svojoj raskošnoj pojavi, koja spaja vidljivo i nevidljivo, čujno i nečujno, izrecivo i neizrecivo. Lagano nas prenose ovi čarobnjaci u mirisne aleje božura, rascvetalih breskvičkih i ružičnjaka, u kojima se zaljubljeni spajaju poput belih leptira, koji poigravaju na treperavom vazduhu ispisujući strastnom igrom čudesne arabeske. Iz prikrajka, međutim, vreba i zao duh kojim se zaokružuje manješka slika sveta.

IGRA RUKAVIMA

Zanimljivo je ukazati na ovom mestu na suptilnu igru rukavima, koju smo imali prilike da vidimo naročito u igri »Princesa Baihua poklanja mač«, u izvođenju ansambla Pekinjske opere koja je gostovala na 15. Bitetu. Koreni igre rukavima dopiru do davnih vremena iz Tang epohe, kada su se poštovala stroga konfučijanska moralna načela o potpunom prekrivanju delova tela, u ovom slučaju ruku, dugačkim, predimenzioniranim rukavima. Ovakvu pojavu srećemo, međutim, znatno ranije kod Parčana, stanovnika stare Persije, odakle se mogla, vrlo verovatno, preneti u staru Kinu, ali i u vizantijske zemlje na zapadu. Ova hipoteza nije sasvim bez osnova i trebalo bi je podrobno ispitati. Na ovom mestu prvi put na nju ukazujem, tim pre što me je naša freska »Ruganje Hristu« u manastiru Staro Nagoričino podstakla na takva razmišljanja. Na njoj se vide, naime, dva dečaka koja izvode svoju igru ruganja pomoću rukava. Ova freska je nastala znatno kasnije (13. vek), ali ona sigurno vodi poreklo iz znatno ranijih asocijacija vizantijskog porekla.

U igri rukavima kineskog pozorišta upućeni gledalač je u mogućnosti da shvati veliki raspon znakova kojim se služe igrači da bi izrazili svoju radost ili srdžbe, duboku tugu i neizmernu sreću, očaj i odlučnost. Njihova se igra poredi s lepršanjem leptirovih krila ili utučenošću slepih miševa.

Naročitu pažnju privlače našminkane ruke boje alabastera, koje glumac previja i uvija na stotinu načina, zapanjujućom lakoćom, tako da se stiče utisak da nemaju nijednog zglobo.

PEKINSKA OPERA

Iznoseći istorijski razvoj tradicionalnog kineskog pozorišta, beležeći samo njegove markantne pojave, dospeli smo do umetničkog koncepta pekinjske opere, sigurno najpoznatijeg oblika kineskog pozorišta. Kako je ona nastala?

Car Čijen Lung (1736–1795) obilazio je gradove poznate po pozorišnom životu da bi iz njih doveo najbolje umetnike u Peking i na taj način inicirao stvaranje pekinjske opere.

Osnovna karakteristika sistema igre ovih umetnika jeste besprekorno sjedinjena igra celog ansambla s rasplamsalim talentom glavnog glumca. Pomenimo jednog od najpoznatijih, koga Breht pomini u svom eseju »Efekat začudnosti u kineskoj igri« — Mai Lanfanga, umetnika koji je zadivio sve one koji su ga gledali. Za njega se kaže da je gracioznošću neizmenjene mlađosti decenijama igrao ženske likove dočaravajući njihovu lepotu i ljupost. Za to mu nisu bile potrebne ni kulisne, ni okretne scene, možda samo reflektori od komplikovane mehanike savremenog pozorišta. Igrao je gotovo na praznoj sceni, ispred neutralne pozadine koju čine zavese od laganih tkanina nežnih boja. Samo svojim pokretima i mimikom, glumac Pekinjske opere dočarava iluziju prostora, vremena, osećanja, dočarajući predmetu. Na scenu se ponekad u toku same igre unoše sto i stolica, ponekad ležaj presvučen skupocenim brokatom ili prekriven sivim platnom, što zavisi od komada koji se igra.

Pomoću ova dva skromna rekvizita glumac može dočarati paviljon, sudnicu, pećinu, presto, brdo, bunar, paravan, skrovište, itd. Ako se glumac popne na sto i pokrije glavu, znači da se sklonio od progonitelja. Ako mu pomoćnik doda prutić, znači da je uzjaha konja, ako ga vradi pomoćniku, znači da ga je sjahao, ako se pomoćnik udalji s prutićem, znači da je odveo konja. Zastava s vodoravnim crnim limnjama označava oliju, a vojnik koji vitla zastavom predstavlja čitavu armiju. Dve zastave s nacrtanim točkovima, koje nose dva pomagača, označavaju vožnju u kolima.

Čovek s veslom u ruci je čamđija koji pomaže partnerki da uđe u čamac da bi se zatim veslom odgurnuo od obale i počeo veslanje po uzburkanim vodama u trenutku kada prije staje na drugu obalu, velikim skokom označava kraj svog uzbudljivog putovanja. Prisustvujemo gotovo savršenoj imaginaciji dočaranoj jezikom pokreta tela i mimikom lica. Njegove ruke, gest i ritam čitave akcije pričaju nam priču, dočaravaju jednu doživljenu stvarnost.

Kao pantominičar evropskog pozorišta, i kineski glumac je u stanju da jednim gestom preskoči ogromna rastojanja, da jednim pokretom obrne vreme, da otvara nevidljiva vrata, ulazi preko nevidljivih stepenica, da u svetu glumi mrok, da glumi susret s voljenom osobom, borbu s vetrom i oblakom i sl. U tome mu, dakako, pomažu njegov kostim i maska. U njima se krije staro nasleđeno blago simbola. Svaka boja je znak prenet iz bogate tradicije. Tako crvena znači hrabrost, vernost i valjanost; crna označava strast, plavo obojeno lice govori o brutalnosti i svireposti, bela označava varalicu i lažova.

Maska u kineskom pozorištu se pojavljuje, prema jednoj legendi, još u Tang epohi. U njoj se govori o nekom kralju koji je imao ženstveno lice, ali je bio hrabar vojskovođa. Da bi prikrio svoj fizički nedostatak, stavljao bi posebno udešenu masku ratnika oštreljih crta i čudesna izraza, kojom bi plašio svoje neprijatelje. Brzo se čulo u narodu o kralju s »veštačkim licem«, a priča je postala i deo repertoara Pekinške opere i igra se pod naslovom »Kralj Lan-lin ide u rat«.

U operi su dugo igrali isključivo muškarci, tek početkom našeg veka formirani su mešoviti ansamblji.

Tradicionalno kinesko pozorište je član velike porodice azijskih pozorišta s kojom ima niz rodbinskih krvnih veza. Širokim prostranstvom ovog kontinenta drevnih kultura uticaji su se prožimali i prenosili na sve strane. Sličnosti su očigledne s klasičnim japanskim, no i kabuki pozorištem, indijanskim katakali i balijskim i polinezijskim narodnim teatrima. Zajednička im je simbolika pokreta, mimike, muzike i plesa, kostima i maski. U svima su prisutna perfekcija izvođenja i velike telesne sposobnosti glumca koji se formiraju dugogodišnjim teškim i upornim radom. U dramaturškom pogledu ima sigurno dosta sličnosti, ali i razlika. Svoje motive crpe iz legendi i motiva i gotovo uvek se komad završava srećno ili sa zadovoljenjem pravdom.

Za evropskog gledaoca ostaju tajna mnogobrojni simboli, kao nepročitane reči, ali je on ipak u stanju da odgonetne mnoge poruke i da uživa u raskošnoj lepoti ovog jedinstvenog pozorišta.

ISPRAVKA

U prošlom broju fotografije radova J. SKRELJA uradio je B. LUCIC. Izvinjavamo se autoru i čitaocima.



Književni list studenata filozofskog fakulteta

Stevana Musića bb, 21000 Novi Sad

Izlazi povremeno

List možete nabaviti u svim knjižarama u Novom Sadu i u uredništvu na filozofskom fakultetu

Citajte i saradujte sa listom TO JEST

HODI SA MNOM U MITOLOGIJU

Hodi sa mnom u mitologiju, koja govori o meni te stoga je rizična. Dvospolno sam biće, to jest lažljivo. Dakle iskreno. Jedino o sebi dajem informaciju koja svakog zanima, ona je, dakle, od opštег značaja. Ja sam plod samo-mučenja, to jest samo-ljubavi.

Hodi sa mnom u vremeplov, koji je deo stvaralačkog mehanizma. Ja sam umetnički predmet, to jest kentaur.

Hodi sa mnom u mitologiju, gde propada sav moj dosadašnji rad, jer neću da budem umetnički predmet. Razbijam okove i samostalno egzistiram u mitologiji. Stvoritelj nema više nadammom nikakvu moć. Nemam nikakve izglede. Dakle, ja sam aktuelno.

KO IMA SLUHA

Kad nekome u duši ne vlada sklad, Ne može da bude sklada ni u carstvu njegovom — rekao je, ali nije prozborio ni reči o zagrobnom životu, jer lako je prebaciti metu ali teško je postojano stajati u središtu.

Ko udiše svež vazduh sretan je i ne žudi za slavom.

Kao bezdana vreća umesto oka na krovu što se puši napušteni instrument koji sve zna, uledeno vazduh u ledenoj tući, kao izgnani pas, jer ne želi da nastavi zlatnim srednjim putem.

Umesto njegove duše krov što se puši, proklišti instrument koji sve zna, i kojeg može da čuje ko ima sluha.

TOUR DE MERDE

Točak ne dotiče tlo zelena klešta. Ostaje skliska senka isparava zalazak sunca.

INKARNIRANI LUTKARI

Zivot ni na šta ne obavezuje zbog nespretnosti nemara kao početak avanture prehlađi se čovek što žuri po žarkom suncu niz naizgled bezazlenih detalja uobičavaju se u jedan promašeni život nameštaj prljava prozorska okna mrgnodin vlasnik kao dekor osuda preleće iznad scene

mada nikakva tragedija ni nesreća nije se desila

ONAJ PROREZ NA TWOJOJ HALJINI

Onaj prorez na twojoj haljini poput vredog neba blišavni nož medu dlakama.

Dve šljive na vlažnom čaršavu medu twojim butinama. Raspori već jednom plavokrile zajapurene ptice!

Neka se otvore vrata, prozori!

SOPSTVENIM GLASOM. MAKAZE.

Orman, koji znači ubrzano vreme. Magnetni glas Gospoda sa rastuće vruće staklene ploče, o dragi. Preplavljuje me meki, plavi tunel.

Iskričavo čeve u beskraju.

IKAROVA SENKA

Vidi svoju senku kako preleće nad srebrnim pašnjacima, njegov crni kišni mantil se zaleprša i raste sve više raste po uljem prelivenim brežuljcima i dahće li dahće medu njegovim krilima hladna trešnja, guši se, gurnuviš sve oko sebe u noć, sretan je i propada u nebo