

dramaturgija pekinške opere

— odlomak —

milenko misailović

Ako je — uopšteno gledajući — duh Zapada opsednut *trajnošću* stvari i pojava, onda bismo mogli reći da je duh Istoka opsednut *prolaznošću* stvari i pojava, pa je pozorišna umetnost u zapadnoj kulturi uzbudljiva slika upinjanja da se ostvaruje *trajanje*, dok je za duh Istoka pozorište najplastičnije sagledane *prolaznosti*: otuda se u pozorištu Zapada jedan od njegovih tokova ispoljava kao *nemoć trajnosti*, dok se pozorišna umetnost Istoka razvija kao *mudrost prolaznosti*!

Iako je nedovoljnost trajanja (ljudsko trajanje je nedovoljno samom sebi) i nužnost prolaznosti — kao protivurečna uzajamnost — prisutna i u teatru stare Grčke, odakle prelazi i u kasnije evropsko teatarsko stvaranje, ipak se pozorišna umetnost Zapada češće usmerava na ono što bi *trebalo da postoji* i da traže nego na ono što već *jeste*, dok se pozorišna umetnost Indije i Kine — na primer — uglavnom bavi proticanjem i prolaženjem onoga što u nekom obliku već postoji...

A pošto i postojanje kao trajanje, a i prolaznost kao nestajanje, uključujući i vreme *kad* se postoji, i u prostor kojim se prolazi, kao što uključuje i vreme *dokle* se traje i prostor u kojem se nestaje — onda i u pozorištu Zapada i u pozorištu Istoka vreme i prostor ispoljavaju i zajedničko i u različite funkcije, zato što i prividno najudaljeniji ili uzajamno protivurečni oblici pozorišne umetnosti imaju zajednički koren: čovek i njegov odnos prema sebi kao najbližem prostoru i najstvarnijem vremenu. A kako je nemoguće odnositi se prema sebi a da se ne odnosimo i prema svetu oko sebe (i obrnuto), to znači da se svaki odnos bilo prema svetu, bilo prema sebi, ispoljava i kao izvestan oblik prostorno-vremenske sinteze ili uzajamnog jedinstva između: *gde?* i *kad?*

Dramaturgija ovim pitanjima prilaže i svoju osnovnu dimenziju izraženu pitanjem: *ko?*, a to pitanje potencijalno sadrži i pitanje: *šta?*, a i pitanje: *kako?* Prema tome, u evropskoj dramaturgiji prostor i vreme uvek se javljaju u obliku *pitanja* na koja glumačka igra, organizovana u predstavu, pokušava da odgovori. Tako se dramaturški postavlja i niz drugih pitanja: socijalnih, etičkih, sazajnajnih, filosofskih ili antropoloških pitanja uopšte.

Ako ova pitanja i mogu biti zajednička i evropskoj pozorišnoj umetnosti i pozorišnoj umetnosti Indije, Kine i Japana — ostaje nešto što ih veoma razlikuje: to su njihova teatarska izražajna sredstva.

I da bismo se, bar donekle, osvrnuli kako na zajedničke tako i na različite osobnosti ovih uzajamno udaljenih pozorišnih tradicija (udaljenih i geografski i istorijski), treba najpre uočiti *odnos* između njihovih osnovnih izražajnih sredstava.

Treba istaći da su i izražajna sredstva evropskog pozorišta i izražajna sredstva pozorišta Azije — stvarana u uzajamno različitim vremenima i još različitim prostorima, i te prostorno-vremenske uslovljenosti uzajamno su udaljavale i ona *slična ili zajednička izvođišta* i evropskog i azijskog pozorišta uopšte.

Istorijski posmatrano, pozorište nastaje liz nagonske i opštetske težnje da se prevaziđe svoje vreme i nadgrade svoji prostori, i zato se suština pozorišta ispoljava kao neprestano sukobljavanje s vremenom i stalna borba s prostorom.

I dok je tradicionalno evropsko pozorište sve to iskazivalo najviše pomoću dramaturški komponovanih *reči* (u obliku tragedije, komedije ili dramskog teksta uopšte), pozorišta Indije i Kine su to sukobljavanje iskazivala *plesom* kao izražajnošću ljudskog tela u celini, jer u klasičnom azijskom plesu govor ruku ili igra prstiju — na primer — mogu da iskažu i ono što je pomoću reči neiskazivo.

I ples kao orkestracija pokreta ljudskog tela (u kojem su sjedinjeni i vidljivi i nevidljivi prostori s vidljivim i nevidljivim vremenima), tela koje je svesno ograničenosti, ali nagonski i nezaustavljivo iz sebe hoće da izade da bi se sjedinilo s prirodom i telima van sebe, s kosmosom, dakle, ples kao samoiskaz i afirmaciju tela — razvija se u ples kao *mudrost tela*, jer se u plesu pokreti krunišu svojim višim značenjima, kao što i sičušne zvezde postaju značenje nesagledivog kosmosa.

Zato je ples osmišljeno prostorno-vremensko stvaračstvo čija značenja prevazilaze i prostor i vreme: i ako čovek sebe prevazilazi plesom, ples se prevazilazi svojim značenjem.

Zato ples u indijskoj tradiciji, na primer, dejstvuje kao osnovna umetnost ne samo pozorišta, nego i svih umetnosti uopšte; i dok je kinesko pozorište ples preobrazilo u »stilizovanu mimičko-akrobatsku glumačku igru«, dakle, dok je igra glumačkog tela ostala u osnovi izražajnosti pozorišta Istoka — dotele se evropsko tradicionalno pozorište sve više iskazuje *rečima* dramaturški razvijanim u obliku teksta, a zatim u obliku pozorišne predstave.

Zbog svega toga, mnogi pozorišni stvaraoci svoja teorijska shvatanja pozorišta zasnavaju na primarnosti i izvornosti plesa: tako, na primer, i Krej u svome čuvenom delu *Umetnost pozorišta* ističe da je »otac« dramskog pисца bio — plesač, zato što se iz gesta, pokreta ili plesa rodila i pozorišna umetnost.⁴

Ako ova dosadašnja uporedna razmatranja predstavimo shematski, dobijamo sledeće odnose:

Zapad: težnja ka trajnosti → reč (tekst)
Istok: mudrost prolaznosti → ples (pantomima, akrobatska igra) →

PREDSTAVA

Iz ovog upoređivanja možemo zaključiti da se pomoću plesa (kao i svih oblika pantomimske ili mimičko akrobatske igre) korenitije i uzbudljivije otkriva dramatika prolaznosti nego što su to u stanju reći da iskažu: reči mogu da iskazuju prolaznost kao činjenicu, ali ples otkriva *prolaženje kao proces*, kao tok ili kao proticanje.⁵

I tako, zahvaljujući virtuzozno razvijanoj mimičko-akrobatskoj igri kineskog glumca — na pozornici je sve moguće: moguća je i vožnja čamcem, i plivanje, kao što je moguća i uspamljena viteška borba — čak i u mraku...

Takov borbu smo videli u programu Pekinške opere (deo pod naslovom *Na raskršću*) koja je otvorila BITEF 1981. godine.

Iako se pomenuta scena »borbe u mraku« odvija pod punim osvetljenjem, publika ima neodoljiv utisak da gleda kako i noć u kojoj se radnja zbiva, a i mrak pod kojim se sukob odvija — saučestvujući u viteškoj borbi do te mere da ozivljavaju i postaju neko ko se takođe nevidljivo bori, čas im ometajući borbu onih koje vidimo, čas im pomažući, jer pomahnilim suparnicima mrak u noći čas omogućuje da se prikriju i pritaje (čak i kad su jedan drugom ispred nosa), a čas ih i noć i mrak sprečavaju da svoj napad uspešno izvedu i da se posle napada srećno — povuku: tako su oba protivnika podjednako mrakom i podstaknuta i onemogućena... I mrak i noć iščezenu samo kad se protivnici iznenadno... — iako očekivano — sudare: protivnici tada jedan drugome najbolje osvetle i cilj koji se napada, a i način kako treba udarati...

Zato ova viteška »borba u mraku« — iako je to borba na život i smrt — povremeno odiše i humorom i bezazlenošću, kao kao što odiše i naivnošću, i lukavstvom, i uzajamnim strahom, a i bezobzirnošću: tako ova »borba u mraku« prerasta u »portret« svake borbe još i zbog toga što otkriva samo sebi i svoje lice i svoje naličje, jer kad su se suparnici na svetlosti sveće prepoznali, oni su istovremeno prepoznali i svoje zablude ili svoja predubeđenja zbog kojih su i upali u sukob, a sukobljavanje — kao i sve ostalo u životu — ne može biti pošteđeno od iluzija i prividnosti, ili svojih — uzaludnosti...

Istakli smo kako se scena »borbe u mraku« odvija pod punim osvetljenjem, i kako se na taj način osvetljava ne samo akcija nego i mrak u noći — kao dominantna spoljna okolnost koja prerasata u unutarnje okolnosti onih koji su se sukobili i koji se, u mraku, na tragikomičan način bore.

Ali treba istaći da i sam *način borbe* — kao karakteristični i precizno izvođeni pokreti — osvetljava i sebe i mrak oko sebe, pa se može reći da je scensko zbivanje osvetljeno dvostruko:

reflektoriima — spolja, i akcionim ili glumačkim osvetljenjem — iznutra.

Publika tim osvetljavanjima dodaje svoje — *osvetljavanje doživljavanjem* onoga što se na sceni događa kao akcija i kao značenje.

Sve to omogućava da se vidi i ono što bi moglo ostati nevidljivo u toj viteškoj »borbi u mraku« — čak i pod punim reflektorskim osvetljenjem — jer da se vidi *nevidljivo* treba aktivirati još i *osvetljenje koje sobom zrače izvođači* i njihova akcija, a i osvetljavanje koje omogućuje mašta i doživljavanje publike.

I zahvaljujući upravo toj moći publike da maštom (uz pomoć onoga što se na pozornici vidi) dočarava planine i reke, ravnice i doline, kolibe i dvorove — publika postaje vizionar prostora i završni kreator scenografije: zato u programu Pekinške opere akcioni ili glumački prostor samo je delimično ili simbolično naznačen, jer on pred gledaocima samo otpočinje, da bi (zahvaljujući razvoju glumačke igre) i sam evoluirao preobražavajući se i nadgrađujući sve do neslučenih oblika, razmera i mogućnosti.

Zato se prostori u programu Pekinške opere⁶ na pozornici samo začinju, jer se tek u mašti i doživljavanju publike — radiju i razvijaju, množe i sudaraju, bore i prevazilaze.

Kao što vidimo, akcioni prostori proizlaze iz doživljavanja scenskih zbivanja od strane publike, zahvaljujući glumačkoj izražajnosti, jer je u Pekinškoj operi glumac prvi i najvažniji kreator svega, pa i prostora i vremena u kojima se zbiva ono što glumačka igra prikazuje. I dok glumac pantomimskim pokretima ruku u »praznini« ispred sebe ostvaruje sugestivno postojanje zida, ili dok pomoću onoga što mu je najbliže — svojim telom — izražava i ono što je najudaljenije (planine i nebo, na primer), dotele se u maštu publike svi ti prostori dalje uobličuju i u viziji dalje objektiviraju, uzdižući se i iznad dejstva svakodnevno postojće materijalizovane stvarnosti.

Tako kineski glumci — *svojim telom kao svojim primernim i sebi najbližim prostorom* — ostvaruju sve ostale prostore pa i one koji su čudotvorni ili nedostizni: a to je moguće zato što svojim telom kineski glumac uvek potvrđuje kako je — sve moguće ...

Stvaranju ovakve dinamičke vizije prostora, počev od svakodnevnih ljudskih skloništa, pa do božanskih dalekih planina⁷ ili nebeskog prostranstva, doprinosi i osobeno komponovani sistem zvukova koji je u glumačku igru znalački ukomponovan u obliku instrumentalno određene i sugestivno usmerene muzike.

Tako je i muzika značajan činilac u ostvarivanju dramaturški celovite pozorišne predstave, pa i u ostvarivanju prostora i vremena kao uslova i dimenzije svakog scenskog zbivanja.

Ako je jedna karakteristika kineske pozornice *zvučnost boja*, onda se isto tako može ukazati na još jednu karakteristiku: to je raskošni instrumentalni *kolorit muzike* i svega onoga što se na sceni čuje. Tako se zvučnost boja koje stvaraju vizuelnu atmosferu — spaja s koloritom muzike i ljudskog glasa, i to kao akustička ili zvučna atmosfera (zajedno s vizuelnom atmosferom) daje osobitu izražajnu snagu svemu što se na sceni zbiva: tako Pekinška opera znalački rešava onu »bolnu razliku« (P. Kodel) između atmosfere glumačke reči i atmosfere koju stvara muzika na pozornici.

A to je bilo moguće zato što kineski glumac ima izoštreno suptilan sluh, tako da je i sam muzičar, kao što je i sam muzičar — glumac. Na ovu izražajnu uzajamnost ukazuje i Kodel, ističući kako je dužnost muzike u klasičnoj drami Japana i Kine »da pruža osećaj vremena koje prolazi, da stvara ambijent i atmosferu«.⁸ Ovdje treba podsetiti na to da pružajući »osećaj vremena koje prolazi«, muzika pruža i osećaj prostora koji promiču: zato muzika dejstvuje i kao osećanje ili oživljavanje vremena i prostora u toku scenskih zbivanja, pa zahvaljujući muzici publika oseća kako i *prolaženje vremena* — zvuči, i kako su prostori zvučni, na taj način da se — zahvaljujući muzici — vide.

Zato bi se moglo reći da je muzika u Pekinškoj operi dramaturško *osobeni lik* koji često ide ispred radnje, otvarajući joj put, kao što muzika izrasta u zvučni lik koji radnju prosudiće kao gledalac, da najzad tu istu radnju — kvalifikuje. Tako muzika od funkcije da uvodi publiku u scensko zbivanje često preraста i u kreatora zbivanja, a i u *zvučnog sudiju* onoga što se zbiva ...

Zato muzika u Pekinškoj operi ne ponavlja niti imitira teme i emocije sadržane u tekstu: muzički tonovi kao *zvučna dramaturgija osećanja i mišljenja* ostvaruju više jedinstvo svega što se na sceni zbiva, kao što ostvaruju jedinstvo scene s nevidljivim prostorima i vremenima, kao i sa silama koje dejstvaju, pa opet ostaju — nemerljive i do kraja nesagledive.

Dosadašnje izlaganje bilo je opširnije da bismo uočili kako i ova, prividno jednostavna »borba u mraku« — iskazivana i jednostavnosću pantomimske igre — pred izvođačem postavlja veoma složene zahteve koji i akrobatsku »borbu u mraku« treba da izdignu do viših i složenih značenja; pa iako ova prividno obična »borba u mraku« povremeno ostavlja utisak gole akrobatske igre (jer protivnici skaču meko kao mačke i preskaču

lako kao razbesneli panteri), ipak, ta prividno telesna akrobatika je u isto vreme i aktrobatika duha koja ima svoj dublji smisao *ispod sukoba* i svoje više značenje *iznad sukoba*. (Isto tako treba uočavati šta se nalazi *ispred sukoba*, a šta *iza sukoba*). Drugim rečima: i ovde je mimičko-akrobatska glumačka igra izraz dubljih i skrivenih značenja koja se često potpunije i sugestivnije mogu izraziti igrom tela nego rečima ...

Tako i mitološki i istorijski, a i konceptualno — ples stoji u osnovi kineskog teatra, kao što u obliku dionizijskih igara predstavlja osnove starog grčkog pozorišta: ples je najstariji oblik savladavanja i preobražavanja prostora, kao što je i najstariji oblik preobražavanja vremena.

I kao određeni izraz prostora i vremena, ples je sve više postajao i društveno ili kolektivno izražajno sredstvo u stvaranju novih vremensko-prostornih vizija, ukratko: moć plesa od njegovog javljanja ispoljavala se kako u ukidanju i prevazilaženju ukinutog, tako i u uspostavljanju nečeg novog, kao afirmacije ljudskog tela koje je — plesom — postajalo sve sposobnije *da iz sebe izade* i da se tako — savlađujući svoje granice — ljudsko telo i ljudski duh spajaju sa svetom van sebe ...

Da se spajaju sa svemoćnim ili s kosmosom.

A pozorište — otkad postoji — crpi svoju snagu i svoje podsticanje upravo iz ovih opštelijudskih i nagonski dubokih težnji.

¹ O odnosu između evropske teorije pozorišta i pozorišta i pozorišne tradicije Indije, Japana i Kine videti kod nas objavljeno značajno istraživanje: Dr Tivrtko Kulenović, *Teorijske osnove modernog evropskog i klasičnog azijskog pozorišta*, »Svetlost«, Sarajevo 1975.

² Ovu prostorno-vremensku uzajamnost i neodvojivost kao prostorno-vremenski kontinuum (saznanje teorije relativiteta) razradio je Minkovski, koji ističe da niko nikad ne može videti neko mesto (ili prostor) drukčije nego kao izvesno vreme, niti vreme drukčije nego kao izvesno mesto: zbog toga četvordimenzionalni prostor Minkovskog u Ajnštajn i nije gol fizički prostor, već figurativno predstavljanje uzajamnih odnosa i funkcija između prostora i vremena. Videti: P. Foulquier et R. Saint-Jean, *Dictionnaire de La langue philosophique*, Presses Universitaires de France, Paris 1969, str. 223—225. Opširnije o dijalektičkom odnosu prostora i vremena: *Filosofskaja enciklopedija*, knj. 4, Moskva 1967, str. 392—397.

³ I ova dimenzija je višesmerna, jer se prostire kao: ja, ti, on (a, o), ili kao mi, vi, oni (e, a). Prema tome, i prostor i vreme u dramaturgiji su uvek — višesmerni.

⁴ Edward Gordon Craig, *The Art of the Theatre* — ovde su navodi iz francuskog izdanja *De l'art du théâtre*, Odette Lieutier, Paris 1943, str. 104—105.

⁵ Nije slučajno reka, i voda uopšte — kao uslov ljudske egzistencije i sastavni deo svekolike ljudske dramatike — jedna od veoma značajnih izražajnih sfera kineske pozorišne umetnosti: svima gledaocima ostaje u nezaboravnom sećanju, na primer, poetično nemadrašna i uzbudljivo sugestivna vožnja čamcem po golemu pozornici, na kojoj se, pomoću čudesne izražajnosti ljudskih pokreta — osmišljenih neiskazivim moćima odgovarajućeg ritma — razvija jedno kretanje ispunjeno životnim sadržajem i ubedljivošću, lepotom i značajem, a i — mudrošću, jer svako putovanje je jedan oblik mišljenja koje se u prostoru materijalizuje i objektivira. Tako je Kineska opera i prilikom svog prvog goštanjanja u Beogradu — 1956. godine, na sceni Narodnog pozorišta — pokazala kako se i epičnim tokovima svog veličanstvenog programa bavi osvetljavanjem skrivene sústine koja se ispoljava u *prolaznosti*, otkrivanjem neiskazane rečnosti koja se skriva u — čutanju, i ostvarenjem trajne uzbudljivosti, koja se naizazi u onome što je *opštelijudsko*, kao što su težnja ka lepoti i osećanje pulsa ili ritma stvari koje nas okružuju.

⁶ Program sastavljen od odlomaka i priča pod naslovom: *Nad raskršću, Krađa čudotvorne biljke, Uzimanje narukvice od žada, Princeza Baihua poklanja mač, Majmun đize bunu na nebū*.

⁷ Kao u *Kradi čudotvorne biljke* (odломak iz remek-dela Pekinške opere).

⁸ Videti: Tomislav Sabljak, *Teatar XX stoljeća*, MH Split-Zagreb, 1971, str. 31—40.



borilačke veštine — u izrazu pekinške opere