
MIRJANA PAVLOVIĆ

UDK 792.9(510)
821.581.09–2 Сингђијен Г.

EKSPERIMENTALNO v POZORIŠTE U KINI I AUTOBUSKA STANICA GAOA SINGĐIJENA

Sa otvaranjem Kine krajem sedamdesetih i početkom osamdesetih godina XX veka, u toj dalekoistočnoj zemlji još jednom su odškrinuta vrata savremenoj zapadnoj kulturi i modernim umetničko-književnim pravcima. U tom periodu mnogi prozni pisci i pesnici, koji su sopstveni književni rad započeli u četvrtoj dekadi minulog veka upravo pod uticajem zapadne književnosti, preuzeli su na sebe zadatak predstavljanja značajnih dela evropskih i američkih modernističkih pravaca.

U poređenju s prodorom modernizma u prvoj polovini XX veka, u Kini su ovog puta prevodilački poduhvati bili daleko sistematičniji i obuhvatniji, pa je nakon Kulturne revolucije (1966-1976) i ponovnog otvaranja Kine prema Zapadu, kineska književna scena bila upoznata s gotovo svim zapadnim književnim pravcima – od ranog simbolizma do postmodernizma. Ta književnost i nove umetničko-književne teorije bitno su uticale na dalji razvoj kineske književnosti i kritike. Stoga su osamdesete godine u Kini obeležene pojavom niza proznih, pesničkih i dramskih dela jedinstvene poetike, koja su umnogome utemeljena na novim estetskim principima.

Budući da je reč o periodu u kojem kineska drama doživljava zlatno doba, dakle o vremenu kada je po-

zorišna scena predstavljala važno mesto gde su se ispitala dugi niz godina zabranjena kulturološka i politička pitanja, ali i istraživale nove dramaturške forme i stilovi, u ovom radu prvenstveno ćemo predstaviti nastanak i razvoj eksperimentalnog pozorišta u Kini. U drugom delu rada posebnu pažnju posvetićemo Gao Singđijenovoj (高行健, r. 1940) drami *Autobuska stanica* (车站), kao jednom od najilustrativnijih primera pozorišta apsurdna u Kini.

Kineska eksperimentalna drama: nastanak i razvoj

Drama zapadnog tipa ili, kako je Kinezi nazivaju, “govorna drama” (话剧), u Kini je relativno nov književno-scenski žanr, nastao tek početkom XX veka. Moderna kineska drama se sve do osamdesetih godina uglavnom oslanjala na realističku, ibzenističku dramsku tradiciju i pozorišne metode Stanislavskog. Ipak, sa završetkom Kulturne revolucije, interesovanje kineske dramske scene radikalno se okreće ka drugačijim pozorišnim izrazima i izazovima, prvenstveno oličenim u brehtovskoj drami i, malo kasnije, u pozorištu apsurdna.

Prodor alternative u klasičnu formu dramske umetnosti u Kini napravila je 1979. godine predstava *Galilejev život* (1937) Bertolta Brehta (1898-1956) u izvođenju Kineskog omladinskog umetničkog pozorišta (中国青年艺术剧场) iz Pekinga. Ta drama, kao rasprava o traganju za istinom nasuprot slepom dogmatizmu, ne samo što je bila cenjena zbog političkog sadržaja koji se mogao primeniti na Kinu tog doba, već je pružala i nov uvid u prirodu pozorišta. Tako je u periodu od 1979. do 1981. godine u Kini napisano više drama po Brehtovom “receptu”, od kojih je najuspešnija *Kada bih bio pravi* (假如我是真的, 1979) Ša Jesina (沙叶新, r. 1939) o korupciji i nepotizmu među državnim kadrovima.

Osim toga, vrlo značajnu ulogu za nov razvoj kineske drame imalo je zapadno pozorište apsurdna. Već 1978. godine u kineskom časopisu *Svetska književnost* (世界文学) uz prevod *Rodendanske zabave* (1958) Harolda Pintera (r. 1930), objavljen je tekst Džu Hunga (朱虹) *Kritički pregled pozorišta apsurdna* (荒诞派戏剧述评), a dve godine nakon toga u Šangaju se štampa antologija zapadne avangardne drame u koju su uvrštene Beke-

tova (1906-1989) *Čekajući Godoa* (1952), Joneskova (1909-1994) *Amede ili Kako je se osloboditi* (1954), *Zoološka priča* (1958) Edvarda Olbija (r. 1928) i Pinterov *Glupi konobar*. Gotovo istovremeno, u Kini se tih godina pokreće velika rasprava o dramskoj umetnosti kojom su pozorišni radnici, od dramskih pisaca i teoretičara do reditelja i glumaca, pokušavali da pronađu način izlaska iz krize u kojoj se kineska drama našla. Za nas je zanimljivo to što ta rasprava nije imala političku pozadinu, pa se moglo prilično slobodno govoriti o primeni različitih nekonvencionalnih dramskih tehnika.

Takva društveno-kulturna pozadina početkom osamdesetih godina omogućila je nastanak kineskog eksperimentalnog pozorišta. Tragajući za novim sredstvima i načinima za pozorišno oblikovanje stvarnosti, kineski pisci se okreću narativnijim dramskim oblicima, urušavaju klasičnu podelu na činove, poigravaju se vremenom i prostorom, i, koristeći se simbolima, asocijativnim jezikom i metodom toka svesti, prodiru u unutrašnji svet likova. Tematski, eksperimentalna drama bila je upućena na probleme savremenog kineskog društva kao što su korupcija članova Partije i delinkvencija mladih. Upravo zbog svoje socijalne poruke, smele za još uvek osetljivu političku situaciju neposredno nakon završetka Kulturne revolucije, neke od tih drama su kritikovane i zabranjivane. Ipak, do sredine osamdesetih eksperimentalno pozorište prihvaćeno je i od strane zvanične kritike.

Obično se smatra da je drama *Izvan sobe postoji topla struja* (屋外有热流, 1980) grupe autora Ma Džungduna (马中骏, r. 1957), Đija Hungjuena (贾鸿源) i Ču Sinhua (翟新华) prva kineska eksperimentalna drama. U njoj se, suprotstavljanjem tople struje napolju i hladnoće unutar sobe, simboličkim jezikom ističe nada i vera u bolji život, uprkos razočaranju nastalom u periodu Kulturne revolucije. Iako je, međutim, ta drama 1980. godine dobila Nagradu za smelost u istraživanju, gledano s vremenske distance, ona ima ograničene umetničke domete, jer su pisci direktno pozajmili pojedine dramaturške elemente iz pozorišta apsurda i drame *Smrt trgovačkog putnika* (1949) Artura Milera (1915-2005).

Zapravo, zreliji period razvoja eksperimentalne drame i početak Pokreta eksperimentalnog pozorišta

označila je drama Gao Singđijena *Apsolutni signal* (绝对信号, 1982), pisana u saradnji sa Liu Huijuenom (刘会远). Prvi put je izvedena u Pekinškom narodnom umetničkom pozorištu (北京人民艺术剧院) u režiji poznatog kineskog reditelja Lina Džaohuaa (林兆华, r. 1936). Tema *Apsolutnog signala* posvećena je problemu nezaposlenosti mladih i omladinske delinkvencije. Zaplet drame odvija se u vagonu voza kojeg glavni lik, Crni, zajedno s lokalnim kriminalcima, name-rava da opljačka. Pošto u vozu sreće svog starog prijatelja Trubicu i nekadašnju ljubav Pčelicu, Crni posle razgovora s njima, punog prisećanja iz prošlosti, odu-staje od prvobitnog plana, prelazi na stranu dobrih i ubija svog saučesnika u pljački. Taj motiv povratka izgubljenog sina omogućio je Gaou Singđijenu da opiše složena unutrašnja stanja likova na sceni, što pisac postiže urušavanjem prostorne i vremenske grani-ce, preplićući događaje u sadašnjosti sa sećanjima i maštanjima junaka. Jedno od najvažnijih Gaovih izra-žajnih sredstava u *Apsolutnom signalu* jeste upotreba svetla.

Različitih boja i intenziteta, ono je u službi naglašava-nja raspoloženja i osećanja likova ili isticanja flešbe-kova. Osim toga, ta drama nema podelu na činove, a pojedine scene izvedene su među gledaocima.

Sredinom osamdesetih, vrlo značajna i po formi krajnje eksperimentalna drama bila je Tao Đunova (陶骏, r. 1959) *Rubikova kocka* (魔方, 1985), čiji naslov upuću-je na raznovrsnost i promenljivost njenih delova. Zapravo, ta drama gotovo i nema jedinstven zaplet, tj. sasto-ji se iz devet zasebnih tematskih celina, a ono što ih spa-ja jeste preispitivanje smisla života u apsurdnom dru-štvu. Pri tom, svaka od tih minijatura može se shvatiti višestruko. U sceni nazvanoj *Idi okolo* (绕道而行), na primer, prolaznici diskutuju o tome zašto je na putu postavljena tabla sa zabranom prolaska i šta im valja činiti, sve dok jedna devojčica bezbrižno ne prođe pored natpisa i nastavi put. Ta scena se može shvatiti dvojako: u užem smislu, kao kritika nepotrebnih spu-tavanja u društvu, i u univerzalnijem značenju, kao uvid u čestu osobinu ljudi da komplikuju ono što je inače jednostavno. Dakle, kako Rubikova kocka mo-že dati bezbroj rešenja, tako i Tao Đunova drama ne nudi gotove zaključke, već samo ukazuje na razne načine razmišljanja.

Nirvana čiče Goura (狗儿爷涅槃, 1987) iz pera Đina Juna (锦云, r. 1940) još jedna je drama koja je imala premijeru u Pekinškom narodnom umetničkom pozorištu. Glavni junak je stari seljak čiji je životni san da obrađuje sopstvenu zemlju. Korišćenjem metoda toka svesti i flešbekova, pisac opisuje mentalnu patnju kineskog seljaka, izazvanu levičarskim političkim pokretom, kao i uticaj koji novo društvo ima na čiču Goura, koji, opet, u svojoj osnovi ostaje budista i konzervativnih shvatanja. Premda je zamišljena kao tragikomedija, u toj drami preovladava pesimizam, što je naročito potencirano čestom upotrebom snopa svetlosti na prilično mračnoj pozornici.

Nemoguće je u ovako kratkom pregledu predstaviti sve drame koje pripadaju Pokretu za eksperimentalno pozorište. Po nekim statistikama, deset posto od celokupne pozorišne produkcije u Kini osamdesetih godina, što će reći oko pedeset drama, može se klasifikovati pod pojmom eksperimentalne drame. Ovde smo dali izbor onih drama koje su, po našem mišljenju, reprezentativna dela u različitim periodima razvoja Pokreta za eksperimentalno pozorište. Zvanično, sâm Pokret je zbog političkih razloga utihnuo nakon studentskih demonstracija na trgu Tjenanmen (天安门) juna 1989. godine. Ipak, pažljivijom analizom, može se uočiti to da već posle 1987. godine nove dramaturške tehnike nisu više bile originalne i da se jedan deo Pokreta prilagodio glavnoj struji kineskog pozorišta.

To, opet, ne znači da su kineski dramski pisci prestali da tragaju za novim pozorišnim izrazima, što je uostalom očigledno, na primer, u dramskom stvaralaštvu Gao Singđijena i nakon njegovog istupanja iz Pokreta već posle 1985. U svakom slučaju, bez obzira na krizu nastalu usled političko-ideoloških pritisaka, ali i komercijalizacije dramske umetnosti uopšte, na tragu Pokreta za eksperimentalno pozorište iz osamdesetih godina prošlog veka, na kineskom govornom području iskristalizovala su se dva pravca – tzv. postmodernističko pozorište u Kini, na Tajvanu i u Hong Kongu i moderno pozorište zena. U tom smislu, eksperimentalna drama ima značajnu ulogu u razvoju kineske dramske umetnosti, jer je umnogome doprinela njenom uključivanju u savremene svetske pozorišne tokove.

“Autobuska stanica” kao drama apsurda

Singđijanova *Autobuska stanica* premijerno je izvedena jula 1983. godine u sali za prijeme na trećem spratu Pekinškog narodnog umetničkog pozorišta u režiji Lina Džaohuaa. Izvođenju te drame prethodila je predstava dramskog teksta *Prolaznik* (过客, 1926) čuvenog kineskog pisca Lua Suna (鲁迅, 1898-1936). Po kazivanju sâmog Gao Singđijena, *Autobuska stanica* je napisana pre *Apsolutnog signala*, koja je ipak, već smo rekli, bila izvedena u istom pozorištu godinu dana ranije. Naime, tadašnji zamenik direktora pozorišta ocenio je da je, premda “udaljena od realnosti”, *Autobuska stanica* u socijalno-ideološkom smislu i dalje vrlo osetljivog sadržaja, te je posavetovao pisca da napiše drugu dramu koja bi bila “bliža realnosti”. Tako je, po svojoj društvenoj poruci manje izazovna, drama *Apsolutni signal* svojim uspehom “probila led” eksperimentalizmu u dramskoj umetnosti, pa se i *Autobuska stanica* vrlo brzo našla na repertoaru Pekinškog pozorišta. Iako su, međutim, poznati stariji kineski dramski pisci kao što su Cao Ju (曹禺, 1910-1996) i Vu Zuguang (吴祖光, r. 1917) smatrali da je nova Gaova drama odličan komad, *Autobuska stanica* se gotovo odmah posle premijere našla na meti kritike zagovornika političke kampanje “protiv duhovnog zagađenja”, pa je posle trinaeste predstave zabranjena. Nakon Singđijenovog odlaska u Francusku, njegove drame i proza se i danas, nažalost, teško mogu naći u kineskim knjižarama, ali su zato dostupne (uključujući i *Autobusku stanicu*) na mnogim zvaničnim kineskim sajtovima. Treba istaći i to da je njegovo dramsko stvaralaštvo već devedesetih ušlo u sve značajnije kineske istorije savremene kineske književnosti i preglede razvoja moderne kineske drame.

Zaplet *Autobuske stanice* prilično je jednostavan: sedmoro ljudi, različitog godišta i zanimanja, na autobuskoj stanici u predgrađu Pekinga čeka autobus da ih odvede u grad. Protagonisti drame zapravo su ključni tipovi ljudi u kineskom društvu osamdesetih godina minulog veka. Majka, u stalnoj brizi za svoje dete, opterećena je rastom cena hrane; Devojka u kasnim dvadesetim strahuje da se neće udati; veseli Direktor Ma u stvari je korumpiran; Čovek s naočarima uporno uči engleski jezik u nadi da će mu to proširiti vidike i osigurati bolje mesto u društvu, itd.

Nakon izvesnog vremena, ljudi na stanici shvataju da njihov autobus u stvari neće doći, te da oni tu čekaju već deset godina, što uostalom budi i asocijaciju na deset godina Kulturne revolucije. U tom trenutku primećuju i da je tajanstveni Čotalica odavno rešio da više ne čeka i odlučno peške otišao u grad. Sada se postavlja pitanje: nastaviti s čekanjem ili krenuti stopama Čotalice? Posle kraćeg razmatranja tog problema, sledi deo u drami u kojem se sedmoro glumaca izmešta iz svojih dramskih likova i, govoreći uglas, daje rezime tema utkanih u sadržaj drame. Nakon toga, svi se slože da bi trebalo da sami nastave put. Pa ipak, iako je odluka o odlasku praćena muzikom veličanstvenog i živopisnog marša, sedmorka i dalje ostaje na sceni, čime se zaokružuje, i inače koncentrična, dramska struktura *Autobuske stanice*, tj. drama se završava onako kako i počinje – čekanjem.

Dok je pisao *Autobusku stanicu*, Gao Singđijen je, najverovatnije, bio inspirisan Beketovom dramom *Čekajući Godoa*. Obe drame obrađuju temu čekanja ponavljanjem identične dramske situacije (u kineskoj drami čini se da autobus dolazi desetak puta, što dovodi do gotovo istovetne kulminacije osećanja i nade među protagonistima) i upotrebom karakterističnog postupka pozorišta apsurdna – zbrke u vezi s vremenom. No, sličnosti, koje neosporno postoje između te dve drame, samo su površinske prirode, jer dok Beket u potpunosti negira smisao života dovodeći u pitanje sve vrednosti naše civilizacije i sveta, Gao Singđijen nastoji da pokaže ali i da kritikuje društvene prilike koje dovode do stanja apsurdna. Sem toga, u *Čekajući Godoa*, u skladu s načelima pozorišta apsurdna, Beket koristi jezik koji je često nedorečen i bez posebnog smisla, ali je zato krajnje asocijativan. Singđijenova jezička struktura, s druge strane, poštuje logičke, psihološke, pa i hronološke zakone, što omogućava oblikovanje psihološki veoma realističnih likova. Stoga se slažemo s poznatim kineskim dramskim piscem i kritičarem Ma Senom (马森), koji kaže da u *Autobuskoj stanici* “pod plaštom apsurdnog, kuca srce realizma”.

Meta Singđijenove kritike društvene stvarnosti veoma je konkretna. Već sâm izbor mesta dešavanja radnje, dakle, autobuska stanica, i Čičin govor o gužvama u autobusima na početku drame, asociiraju na stanje haosa, pa tako i na niz socijalnih problema. Naime, osamdesetih godina prošlog veka u Kini je postojao

mali broj privatnih automobila, pa je glavno prevozno sredstvo bilo autobus. Pošto ni autobusa nije bilo dovoljno za mnogoljudno stanovništvo, ulazak u to prevozno sredstvo značio je guranje i laktanje. U takvoj situaciji uvek je bilo poželjno “imati vezu”, tj. poznavati vozača koji bi vas propustio kroz prednja vrata. U tom smislu, indikativna je i simbolika naziva popularne marke kineskih cigareta “velika prednja vrata”, koju pominje Čiča. Problem pristrasnosti, podmitljivosti i zakulisnog načina ponašanja u najsitnijim porama kineskog društva tog doba, pisac dalje razvija preko komičnog lika Direktora Ma, koji vrlo otvoreno govori o svojim poznanstvima s ljudima na položaju, te o njihovim međusobnim uslugama.

ČIČA:

Vi ste direktor Ma iz odeljenja za nabavku?

DIREKTOR MA:

(Uobraženo.)

Šta treba?

ČIČA:

Vi poznajete vozača?

DIREKTOR MA:

Promenili su ga. Prokleti pragmatizam.

ČIČA:

Dakle, nisu zahvalni ni vama, direktorima?

DIREKTOR MA:

Eh, ne pominjte mi takvo prijateljstvo. Od sada, kad ovi iz stanice opet dođu, ne zvao se ja Ma ako dozvolim da se lični odnosi mešaju u posao [...]

ČIČA:

Ove cigarete se ne nalaze lako.

DIREKTOR MA:

Baš tako. Prekjuče su ovi iz stanice došli kod mene, pa sam im usput dao dvadeset boksova. Ni sanjao nisam da su takva đubrad.

ČIČA:

Prodajte i meni jedan boks.

DIREKTOR MA:

Nije zgodno na ovoj nestašici.

ČIČA:

Ta “velika prednja vrata” su sva prošla na zadnja vrata. Nije ni čudo što autobus neće da stane na stanici.

DIREKTOR MA:
Šta vam to znači?

ČIČA:
Ništa.

DIREKTOR MA:
Šta vam znači to ništa?

ČIČA:
Ne znači ništa.

DIREKTOR MA:
Šta vam znači to ne znači ništa?

ČIČA:
Ne znači ništa, znači ne znači ništa.

DIREKTOR MA:
Ne znači ništa znači ne znači ništa znači nešto.

ČIČA:
Pa, šta vi mislite?

DIREKTOR MA:
Jasno je meni to vaše ne znači ništa znači ne znači ništa! Vi hoćete da kažete da sam ja kao direktor prvi koji ide na zadnja vrata, jel' tako?

ČIČA:
To ste vi rekli.

Sem pojedinačnih socijalnih pojava, Singđijena očigledno zanima i ceo društveni totalitet Kine, pa u drami dominira piščeva upitanost o putu/smeru kojim ta zemlja treba da ide. U tom kontekstu, značajna je simbolika table na autobuskoj stanici s ispisanim redom vožnje i nazivima stanica kroz koje autobus prolazi. Na prvoj konotativnoj ravni, ta tabla je u službi isticanja oštrog kontrasta u odnosu seoskog i gradskog, naročito naglašenog osamdesetih godina prošlog veka, a što je, opet, utkano i u razgovor onih koji čekaju autobus. Odlazak u grad, naime, sinonim je za bolji život, pa tako na jednom mestu Devojka kaže: "Kada bih videla devojke iz grada kako nose visoke štikle, ne bi mi bilo svejedno, činilo bi mi se da me gaze i da hoće u lice da mi se narugaju [...] Kako bi bilo lepo da sam u gradu, ljudi se obuku, pa hodaju punim ulicama, a gde ovde mogu da se doteram i izađem." Ta želja da se postigne bolji kvalitet života, s druge strane, može se podići na nivo nacionalnog/ki-

neskog u odnosu na svet van Kine, jer, prema Čoveku s naočarima, “Život nas je zavrnuo, svet nas je zaboravio, život ti je pred nosom uzalud protekao, razumeš li? Ne razumeš! Ti možeš da nastaviš da se ovako zafrkavaš, ali ja ne mogu [...]”

Dakle, red vožnje ispisan na tabli autobuske stanice metaforički označava put Kine ka nekoj vrsti utopijskog društva kojem je stremila zvanična kineska ideologija. Slova su na tabli, međutim, izbledela, kako pisac sugerise, usled “naleta vetra i udara kiše”, što je izraz koji se u vreme Kulturne revolucije često odnosio na razne političke kampanje. Na taj način, premda ne dovodi u pitanje krajnje odredište, tj. cilj kretanja društva, Gao Singdijen vrši svojevrsnu demitologizaciju jasno zacrtanog “socijalističkog puta” pomoću kojeg je trebalo postići taj cilj. Stoga se odlazak Čutalice već u prvom delu drame može shvatiti kao pozitivan primer napuštanja većine, onda kada se put kojim se prethodno išlo pokazao jalovim.

No, *Autobuska stanica* se ne mora interpretirati samo kao socio-politička alegorija. U njoj je, naime, učitano još jedno, filozofsko-egzistencijalističko značenje – u vidu nastojanja da se preko čina čekanja odredi smisao života. Svaki od likova na sceni, naime, ima svoj poseban razlog zašto čeka autobus i svako od njih smatra da je razlog onog drugog manje važan od sopstvenog, te da taj drugi uzaludno troši svoje vreme. To je naročito očigledno u sledećem razgovoru Direktora Ma i Čiče:

DIREKTOR MA:

(*Tužno, Čiči.*)

Starče, jel' vam vredno truda? Šta je tu loše da kod kuće dočekate starost i uživete malo u radostima dokolice? Zanimacije kao što su muzika, šah, kaligrafija i slikarstvo u stvari služe da nam prođe vreme, da se malo zabavimo, a vi baš morate da se merite s ovima iz grada. Vredi li to što svoju starost trošite na put radi nekoliko drvenih figurica?

ČIČA:

Šta ti znaš? Samo na trgovinu misliš. Čovek živne kada igra šah, u tome je suština! Dok je na ovom svetu, čovek mora da ima suštinu!

Dakle, koliko god se činilo beznačajnim, šah Čiči predstavlja smisao života, jer se on u toj igri ostvaruje

i postaje svestan svog postojanja. U tom pogledu, njegov odlazak u grad radi partije šaha nije ništa manje važan od Devojinog odlaska u grad da se sastane s dečkom. I u jedan i u drugi razlog inkorporiran je životni cilj te dve osobe. Ilustrujući različite težnje ljudi na stanici, koje su, opet, tipične za njihovo životno doba, pa i pol, Gao Singđijen nameće zaključak da ne postoji postojani standard kojim bi se izmerile različite vrednosti. S druge strane, stroga usmerenost i izvesna nefleksibilnost u načinu razmišljanja i ponašanja likova u drami ukazuju na apsurdnost njihovog bivstvovanja, što je naročito naglašeno osećajem uzaludnosti kada oni shvate da je dobar deo njihovog života protekao u besmislenom čekanju.

Apsurdnost bivstvovanja je dalje pojačana sučeljavanjem dva oprečna životna načela, tj. statičnog principa onih koji čekaju i dinamičnog principa Čutalice. Slično Prolazniku u istoimenoj jednočinki Lua Suna, odigranoj, kako smo rekli, kao uvod prvoj predstavi *Autobuske stanice*, Čutalicu odlikuje egzistencijalni nemir. Gonjen takvim porivom, on je usmeren na kretanje, pri čemu čin hodanja metaforički predstavlja suštinu života oličenu u beskonačnom traganju. U *Autobuskoj stanici* pisac daje vrlo malo podataka o Čutalici, pa njegovo unutrašnje stanje i sudbina ostaju nepoznati. Ipak, ukoliko se taj lik poistoveti s Prolaznikom, kojeg uostalom u pomenutoj predstavi igra isti glumac, onda postaje jasno to da je i njegov čin hodanja/traganja izbor pun neizvesnosti i frustracije. Jer, kao što Lu Sunov lik ne zna šta ga čeka, pa otuda njegovo dvoumljenje, tako je i Čutalica krenuo u grad tek nakon oklevanja dok je čeka na stanici. Uz to, dilema hodati ili čekati, delati ili ne delati, jednako je mučna i za Prolaznika/Čutalicu i za grupu koja čeka, o čemu svedoči i monolog Čoveka s naočarima:

ČOVEK S NAOČARIMA:

A šta ako autobus dođe kada mi odemo?

(*Ka publici, za sebe.*)

A ako dođe, pa ne stane? Racionalno gledano, čini mi se da treba da idem, ali nisam ni siguran, šta ako? Ne plašim se onog što je sigurno, a ako se plašim, plašim se onog "šta ako". Mora se doneti odluka! *Desk, dog, pig, book*, ići il' čekati? Čekati il' ići? Stvarno teško životno pitanje!

Bilo da se nastavi čekanje na stanici, bilo da se odlučno krene napred, postoji gotovo ista doza nade da će se postići željeni cilj. Dok jedni očekuju promenu u okviru onoga što im je poznato, drugi izlaz nalaze u neistraženom. Čini se da je neka vrsta odgovora na ovu dilemu sadržana u rečima Drugog glumca, izmeštenog iz lika Direktora Ma, prema čijem mišljenju čin čekanja nije toliko važan koliko jasna predstava o onome šta se čeka. Drugim rečima, delovanje ili nedelovanje zavisi od toga šta želimo da postignemo.

Kao što smo videli, Singđijanova drama *Autobuska stanica* može se tumačiti na nekoliko ravni, pri čemu se mogu izvući različiti, čak kontradiktorni zaključci. Na prvom, očiglednijem planu, ona se čita kao kritika kineskog društva na početku osamdesetih godina XX veka i predstavlja poziv na napuštanje ranije uspostavljenog puta kojim je Kina išla. Na drugom, ne manje važnom planu, to je egzistencijalistička rasprava o pitanju suštine života, u kojoj dominira odsustvo jasno merljivih vrednosti, iz čega proističe i nedostatak isključivog odgovora. U svakom slučaju, bilo da je reč o filozofskoj obradi teme čekanja ili o primeni novih dramaturških elemenata, *Autobuska stanica* predstavlja prekretnicu u razvoju savremene kineske drame i označava početak raskida jednog dela kineskih dramskih pisaca s dugo godina ustaljenom praksom realističke drame.



*O Gao Singđijenu – dobitniku Nobelove nagrade
za književnost 2000. godine*



Gao Singđijen (高行健, r. 1940) je dramski i prozni, teoretičar književnosti, pozorišni reditelj i slikar. Diplomirao je francuski jezik i književnost 1962. na Pekinškom institutu za strane jezike. Prvih godina radi kao prevodilac. Od 1971. do 1974. predaje u školi za kadrove, a potom je premešten u jednu seosku srednju školu u provinciji Anhui (安徽). Godine 1975. vraća se u Peking i postaje urednik za francusku književnost u časopisu *Kina u izgradnji* (中国建设). Nakon dve godine postaje član Komiteta za odnose s inostranstvom pri Udruženju književnika Kine, a 1979. počinje da objavljuje radove esejom *Bađin u Parizu* (巴金在巴黎) i novelom *Zvezde u ledenoj noći* (寒夜中的星辰). Od 1987. godine Gao Singđijen živi i radi u Parizu. Dobitnik je nekoliko međunarodnih nagrada, od kojih su najznačajnije francuski orden Viteza reda umetnosti i književnosti (1992) i Nobelova nagrada za književnost (2000). Kod nas su dragoceni prevodi s francuskog jezika Anike Krstić Gao Singđijenovog romana *Planina duše* (灵山, 1989) i drame *Begunci* (逃亡, 1989) u izdanju Stubova kulture. Zanimljivo je i to da je već 1984. godine *Autobuska stanica* izvedena na sceni Ujvideki sinhaza Novosadskog pozorišta u režiji Đerđa Haraka. Pored navedenih dela, značajne su mu još i drame *Divljak* (野人, 1984), *Druga obala* (彼岸, 1986), *Između života i smrti* (生死界, 1991), *Dijalog i pobijanje* (对话与反结, 1992), *Mesečar* (夜游神, 1993), *Kvartet za vikend* (周末四重奏, 1995), pekinška opera *Sneg u avgustu* (八月雪, 1997), roman *Biblija jednog čoveka* (一个人的圣经, 2000) itd.