
SANJA CEKOV

UDK 792(510)

MAGIJA NA KOŽI^v

“Mi možda želimo magiju, ali je brkamo sa hokus-pokusima; beznadežno mešamo ljubav i seks, lepotu i estetiku. Samo ako budemo tragali za novim ograničenjima proširićemo horizont stvarnosti. Samo tada će Teatar biti od koristi, jer nama je potrebna lepota koja bi nas mogla pridobiti. Očajnički nam je potrebno da iskusimo magiju na sopstvenoj koži, jer je to jedino što bi moglo izmeniti našu čvrstu misao o tome šta je suština”.

Piter Bruk

UMESTO UVODA

Feniksni teatar

Kraj devetnaestog veka. Evropa. Zvuk rekvijema ispunio je svako pozorišno zdanje, prosuo se po prašnjavim zavesama, reflektorima, kostimima i više od svega po prašnjavim glumcima atrofiranih pokreta! Sve “odiše truljenjem i raspadanjem”.¹ Teatar je mrtav!!! Maligna priroda dramskog teksta učinila je svoje! Vekovima se uvlačila u svaku poru njegovog bića i ispunjavala je tim otrovnim sokovima koji lišavaju života i smisla, ispunila ga – dosadom!

Trebalo je sahraniti Teatar kako bi vaskrsao! Čitav pozorišni svet Evrope, graditelji pozornica, glumci, kostimografi, sufleri, dramski pisci, kritičari, obreće se na jednom mestu– na sahrani Teatra. Na svojoj sahrani! Ucveljenih očiju tražiće krivca za njegovu smrt, za svoju smrt! Lagano, sahrana prerasta u suđenje i niko i ne sluti da je novi Teatar već rođen!

¹ Antonen Arto: *Pozorište i njegov dvojnik*, PROMETEJ, Novi Sad 1992, str. 68

Prvi koji će se u ulozi sudije pojaviti na sceni novog Teatra, biće pesnici! Uperiće prst na svoju braću po slovu – “Dramski pisci su krivi! Oni su ubili teatar! Trovali ga godinama kako bi njihova umetnosti parazitirala u njegovom telu, previše izmrcvarenom bolešću da bi se branio svojim sredstvima, pozorišnim sredstvima.”

No, mogu li se doista dramski pisci okriviti za smrt Teatra? Nisu li u svim tim vremenima bili potpomognuti onima koji su bespogovorno priznavali njihovu vlast u Teatru? Osim toga, nisu li i dramski pisci bili izmanipulisani još od samih početaka teatra, od Aristotelove “Poetike”, tako bolno lišene poetičnosti, koja ih je naučila da je Teatar u službi njihove umetnosti, nikako oni u njegovoj? No, pesnici to nisu želeli da čuju, ubeđeni da je poezija materica u kojoj će biti začet novi Teatar, požurili su da na mesto dramske reči ustoliče pesničku, ali scena se njenog prisustva užasavala više nego prisustva prve! I opet će se pobuniti pesnici. Pesnik može biti “musicien du silence”² reći će Mallarmé, ali kada njegove reči budu izgovorene – biće prihvaćene kao poziv na tišinu u kojoj treba odati poslednju poštu starom Teatru. I upravo u toj ćutnji najveći prorok novog Teatra, Antonen Arto osetiće ovaploćenu feniksnu prirodu Teatra – reč mora biti prognana iz njega! Reč mora postati pokret, “ono vreme reči pre reči, trenutak kad reč još nije rođena u svom logičkom značenju.”³ Potrebno je stvoriti nov jezik, jezik pokreta, stavova, znakova koji su iznad reči, jezik koji se opire ograničenjima, obraća čulima! Stvoriti pozorišni jezik! Da, pozorišni jezik biće pepeo iz koga će vaskrsnuti novi Teatar!

*Ali kako stvoriti taj jezik? – pitaće mnogi. I Arto će uperiti prst ka Istoku, a glave svih budućih velikih pregalaca evropskog Teatra okrenuće se za njegovim prstom!
U tim pogledima rođen je moderni evropski Teatar.*

I svi su bili tu... Stanislavski za koga su mnogi verovali da je ucveljeni udovac starog Teatra, Mejerholjd, Vahtagnov, Tairov, Ohlopkov, Apija, Krejg, Rajnhart, Kopo, Fuks, Breht, Grotovski, Mnuškina, Bruk, Barba... I svi su želeli isto – ogrejati se na vatri istočnjačkog pozorišnog iskustva. Neki od njih zahvatili

² Tvrtko Kulenović: *Teorijske osnove modernog evropskog i klasičnog azijskog pozorišta*, SVETLOST – Sarajevo, 1975, str. 21

³ Mirjana Miočinović u predgovoru knjizi A. Artoa *Pozorište i njegov dvojnik*, PROMETEJ, Novi Sad 1992, str. 17.

su malo tog plamena kako bi oživeli ognjište zapadnog Teatra, neki, pak, prošli su kroz taj plamen kako bi i sami postali vatra i podarili Zapadu nov Teatar!

A vatra je preobražaj, zato zahvatimo i mi sami malo tog plamena i pričajmo priču o preobražaju savremenog teatra Zapada, i kineskom pozorištu kao vatri koja ga je preobrazila....

Kineski uticaj na savremeni teatar Zapada

Pozorišni stvaraoci Zapada morali su, krajem XVIII i u XIX veku, da napuste matičnu pozorišnu scenu i odu daleko kako bi našli lek za bolest svog teatra. Većina njih zaputila se na Istok, a neki su čak otišli i u prošlost – do zaboravljenih evropskih formi, komedije del arte, na primer. Zato je često bilo veoma teško govoriti o čisto *kineskom* uticaju, jer su na pozorište Zapada ništa manje uticali i Indija, Bali, Japan... a često su se ti uticaji međusobno dopunjavali. Mada, kada je reč o uticaju japanskog teatra, u velikoj meri može se govoriti o kineskom uticaju, jer su ne samo mnogi japanski plesovi već i pozorišni oblici preuzeti iz Kine. Uostalom, najstarija pozorišna forma Japana – *No* ili pozorište s maskama, u stvari je pozorišni oblik dinastije Tang, preuzet iz Japana i više-manje izmenjen. U prilog tome, da se japanski uticaj opravdano može podvesti pod kineski, jeste i činjenica da se neretko u pozorišnim teorijama azijskog teatra, *on* deli na indijski i kinesku zonu. Budući da je Kina dala pečat njihovom pozorišnom stvaralaštvu, pozorišta Japana, Koreje, Vijetnama... našla su svoje mesto u okrilju kineske zone.

Iako sam u radu pokušala da istaknem direktan kineski uticaj koji je često bežao mojoj zamisli, trebalo bi imati u vidu da se nekad radi i o uticaju kineske zone na pozorište Zapada.

Neki od pozorišnih stvaralaca Zapada imali su tu sreću da odu u Kinu i na svojoj koži iskuse kinesko pozorišno icksustvo kao, na primer, Grotovski. Neki su imali priliku da posmatraju predstave kineskog pozorišta u Evropi i budu nadahnuti njime u svom stvaranju kao, na primer, Breht. Neki su na sceni koristili tehnike kineskog teatra, mnogo pre nego što su se uživo sreli s njim kao, na primer, Mejerholjd.

Kad se sve to ima u vidu, ostaje pitanje: da li je reč o uticaju? Ili, možda, inspiraciji?

U davanju odgovora na to pitanje u velikoj meri bio je od pomoći Tvrtko Kulenović, teoretičar evropskog i azijskog teatra, koji je rekao da se pre radi o “radikalnoj stvaralačkoj transformaciji primljenih impulsa” iz kineske pozorišne umetnosti, nego o uticaju u bukvalnom smislu te reči. Zaista, da su pozorišni stvaraoци Zapada samo pokušali da jedno takvo pozorišno iskustvo kakvo je kinesko, nakaleme na zapadnjačku pozornicu, doživeli bi krah. Zato kada se govori o kineskom uticaju na pozorište Zapada, treba istaći da je kineska pozorišna umetnost nekada bila inspiracija, nekada učiteljica zapadnih stvaralaca, ali nepo- bitno inicijalna čestica preobražaja pozorišta Zapada.

Savremeni teatar Zapada!– zvučalo mi je kao da svakog trena mogu otići do nekog od pozorišta u blizini, zvirnuti na scenu i ugledati reditelje i glumce kako pod budnim okom azijske pozorišne umetnosti sprovode revoluciju u teatru ... a onda bi me biografski podaci umetnika o kojima sam pisala, a koji su tu revoluciju sprovodili– Stanislavski, Mejerholjd, Breht, Grotovski... odveli ne samo do početka prošlog veka, već pravo u XVIII vek, kad je ona, zapravo i počela. Ponekad bi me sopstvena koža uverila da je sve to, ipak, SAVREMENI TEATAR. Kao, na primer, dok sam gledala predstave koje nisu mrdnule ni korak dalje od *mrtvačkog* teatra XVIII veka (a kojih je pozorište u Srbalja, nažalost, prepuno) i željno iščekivala da *Velika revolucija* u teatru svakog trena počne da se odigrava (kasniti vek i po, nije tako strašno); ili dok sam gledala neku, ne baš toliko *mrtvačku* predstavu, i u njoj prepoznavala elemente kineske pozorišne scene. S druge strane, svaki put kada sam upotrebila tu reč– savremeno, da označim pozorište Zapada i kineski uticaj na njegove stvaraoce, postalo bi mi jasno da taj “uticaj” ni sada u XXI veku, nije eksploatisan do kraja i da se s punim pravom, i o teatru Mejerholjda kao i teatru Mnušikine, može govoriti kao o *Savremenom teatru*, iako ih deli čitav vek.

Kada sam sebi pojasnila pitanje *savremenog* u umetnosti, sledeće što me je zbunilo bilo je – kako uopšte pisati o umetnosti? A posebno o jednoj tako *živoj* umetnosti kakva je teatar?

Čitati o pozorišnom činu (bar onom kvalitetnom), umesto biti njegov deo (kao glumac ili gledalac) zanimljivo je koliko i fudbalska utakmica fudbalskoj lopti. Stoga, možda je upravo pisati o teatru bila naj-

veća prepreka za mene, ali i najveći izazov. Uplašena da će suvoparno navođenje činjenica o kineskom uticaju na savremeni teatar Zapada, po ustaljenoj vremenskoj i prostornoj liniji koja karakteriše teorijske radove, biti zanimljivo koliko i igra glumaca *mrtvačkog* teatra, pokušala sam da nađem neki nov način da ispričam povest tog uticaja. Od ideje pisanja drame u kojoj bi likovi bili pozorišni stvaraoci Zapada i Kine, preko ideje pisanja pozorišnih bajki, do ideje rečnika na kojoj sam se, hvala nebesima, napokon zaustavila. To što je kinesko pozorište i dramski teatar i opera i lutkarski teatar i cirkus... i što nije jednostavno pisati o njemu, poslužilo mi je kao dobro opravdanje zašto je moj *rečnik* koji je, u stvari, *zbir eseja*, istovremeno i *vodič* kroz, kako klasični kineski, tako i moderni teatar Zapada. Upravo ta forma omogućila mi je da pustim elemente ove dve pozorišne tradicije da se slobodno prepliću i izgrade sopstvenu priču o tom *uticaju*.

I to nas je dovelo do poslednje prepreke – kineskog uticaja na savremeni teatar ZAPADA.

Naime, *Rečnik kineskog uticaja na savremeni teatar Zapada* sastoji se iz tri dela.

Prvi deo čini ono što se u teatru može nazvati *spoljašnjim sjajem* (dramski tekst, oblikovanje pozornice/scene, osvetljenje, muzika, maska, kostimi, režija, rekvizita, scenografija);

Drugi deo čini ono što se u teatru može nazvati *unutrašnjim (i pravim) sjajem*, a što je vezano za umetnost glumca (rad na ulozi, trening, pantomima, ples, pevanje, borilačke veštine, akrobatizam, i više od svega – odnos s publikom, jer je gledalac taj koji svojim posmatranjem dopunjuje glumčevu igru, kako bi pozorišni čin bio ostvaren);

Treći deo čine neke od zapadnih pozorišnih teorija/sistema/formi koje najintenzivnije reflektuju kineski uticaj (biomehanika – Mejerholjda, v-efekat – Brehta, siromašno pozorište – Grotovskog, evrozajsko pozorište – Barbe i američki hepening);

Put kojim su *stvaralački impulsi* dospeli iz kineskog pozorišta na ZAPAD, bio je baš takav – preko elemenata spoljašnjeg sjaja teatra, nakon čijeg odbacivanja je otkriven unutrašnji sjaj i samo srce pozorišne umetnosti. Put zapadnih pozorišnih umetnika – od pokušaja da raznim elementima pozorišne umetnosti

kao što su svetlo, dekor, kostimi... vrate pozorištu Zapada ukus artistskog umesto realističkog iskustva, stvore nov pozorišni jezik koji se obraća čulima gledaoca i razviju estetiku baziranu na sistemu znakova, umesto one bazirane na mimezisu... do uviđanja istine da je sama srž pozorišne umetnosti glumčeva igra i da sve osim nje u teatru može biti odbačeno. Konfrontirani s bogatim kineskim pozorišnim iskustvom, zapadni umetnici vratili su glumcu dostojanstvo koje mu pripada. U XVIII veku na Zapadu, scenski izvođač bio je *pocepan* na različite domene njegove umetnosti – plesač, pevač, pantomimičar, akrobata... čime je snaga scenke umetnosti bitno bila oslabljena. Inspirisani kineskim scenskim izvođačima, pozorišni reditelji nastojali su da dovedu do *ucelovljenja* izvođača Zapada. To ih je, naposljetku, dovelo do jasne svesti o gledaocu kao drugom polu pozorišne komunikacije i drugom *stvaraocu*, koji zajedno s izvođačem tvori pozorišni čin.

I, na kraju, zašto – MAGIJA NA KOŽI?

Slično kao i pozorišna predstava, i pisani rad zahteva nekog da ga pročita, kako bi njegov smisao bio potpun. To me je dovelo do – MAGIJE NA KOŽI. Možda su oči te preko kojih primamo pozorišnu predstavu ili neki spis, ali koža je ta koja odlučuje o vrednosti primljenog. Možda mi je na prirodu uticaja kineskog pozorišta na savremeni teatar Zapada, bolje od svega drugog, ukazao Brukov citat.

Mi možda želimo magiju, ali je brkamo s hokus-pokusima, beznadežno mešajući ljubav i seks, lepotu i estetiku. Samo ako budemo tragali za novim ograničenjima proširićemo horizont stvarnosti. Samo onda će teatar biti koristan, jer nama je potrebna lepota koja bi nas mogla pridobiti; očajnički nam je potrebno da osetimo magiju na sopstvenoj koži, jer je to jedino što bi moglo izmeniti našu čvrstu misao o tome – šta je suština...

Magija u teatru, pa i u životu, ne postiže se jeftinim trikovima već *ljubavlju* koja je posvećenost i lepota. Posvećen svojoj umetnosti, pozorišni umetnik joj se mora dati u potpunosti, radeći na sebi, svom telu i duhu, kako bi mogao razvijati svoju umetnost. Training, borilačke veštine, ples, pevanje, pantomima... dobri su putevi do vrhunske umetnosti, ali samo onda kada su podržani ljubavlju. *Lepota pre estetike* dovela je do bogate prakse pre nego do bogate teorije u pozorištu Kine. Ta lepota nagnala je stvaraoc Za-

pada da se okrenu svim sredstvima koja tvore čisto artistsku realnost u pozorištu – preko kostima, maski, muzike... Samoograničenja, kodifikovani pokreti, prazna scena... mogu otkriti koliko se neograničenih mogućnosti skriva unutar njih. I samo nas lepota čini uspravnim, a tek kad je osetimo na sopstvenoj koži shvatimo da je njena *suština* – *predati* je drugome... baš kao što se magija u teatru prenosi s kože glumca na kožu gledaoca...

MAGIJA NA KOŽI – REČNIK KINESKOG UTICAJA NA SAVREMENI TEATAR ZAPADA, moj je pokušaj da magiju teatra prenesem dalje... moj verbalni ples za čitačeve oči!

I

TKANI TEATAR

Dramski /scenski tekst

Put svile nastao je nekoliko vekova pre hrišćanske ere, kako bi spojio Istok i Zapad. Ovim putem su trgovački karavani, s jednog kraja na drugi, prenosili razne dragocenosti, ali se najdragocenijom smatrala ona koja se obavila i oko samog njegovog naziva – svila! Stari Rim bio je opčinjen njome, jer je ona bila mekani žad, umetnost tkanja lepote. Kao da se bez te lepote nije moglo živeti. Kad god bi nemilost ljudi ili prirode zatvorila neki deo ovog puta, žeđ za lepotom otvarala bi neki novi, kako bi ne samo njome već i porcelanom, papirom, čajem, začinima... ali i idejama, naukom, jezicima, književnošću – bila utoljena.

Krajem XIX veka otvoren je novi *Put svile* koji se protegao duž pozorišnih scena Evrope, sve do Istoka. Njime je, zajedno s drugim "artiklima" kineske pozorišne umetnosti, u teatar Zapada stigla i jedna nova vrsta svile – dramski, odnosno, scenski tekst. Možda bi se nekome poistovećivanje kineske svile s tekstem lako dalo podvesti pod hiperbolu, ali ona to odista jeste bila – tekst iz koga se čitala lepota. Etimologija nam daje svoju podršku u toj veri. Kineski karakter JING, koji označava konfucijanske klasike i budističke sutre, prvobitno je označavao češalj kojim su se raspredale niti tkačke osnove. Danas on, pored ovih *svetih knjiga*, označava i tkačku osnovu tkanine. Tekst je, ništa drugo do tkanje, a s tim se slaže i jedno od najvećih imena u savremenom pozorišnom svetu –

Euđenio Barba. “Reč *tekst* pre značenja – *napisan ili izgovoren, štampan ili pisan tekst* – značila je *tkanje*” – kaže on, a zatim dodaje: “U tom smislu ne postoji predstava bez teksta. Ono što se tiče teksta – *tkanja* ili *niti* predstave može biti definisano kao *dramaturgija*, tačnije, *drama-ergon*, delanje radnje.”⁴ Sve do otvaranja tog “pozorišnog” *Puti svile*, Zapad je dramaturgiju vezivao samo za umetnost dramskog pisca. Sasvim pogrešno, jedinim nitima predstave smatrane su piščeve reči izgovorene od strane glumca. Ovakav stav pribavio je dramskom piscu ulogu Svemoćnog u teatru koji je ovu scensku umetnost postavio za roba književnom rodu, a publiku dresirao da se “više raduje novoj priči nego novom značenju stare priče”.⁵ Ali, došao je dan kada je i ta vrsta radovanja bila degustirana. Na sceni koja je odzvanjala brbljivošću, izvedba glumaca bila je više nego siromašna i bilo je teško odlučiti ko se više dosađivao – gledaoci ili glumci. Nema sumnje, teatar Zapada zahtevao je novo tkanje. Potreba da se iznova zainteresuju ne samo gledaočeva već i glumčeva čula, postavila je zahtev za novo pozorišno tkanje koje nitima predstave smatra ne samo reči već i svetlo, zvuke, pokrete, predmete koji se koriste na sceni... Zahtev za scenski tekst umesto dramskog.

Da bi suzbili bulimičnu potrebu za rečima u teatru, pozorišni stvaraoci Zapada rešili su da pozorišnu scenu stave na verbalnu dijetu ili bar redukuju količinu čisto *dramske* reči. Kako bi dokazao da se dramska umetnost nužno ne temelji na dramskom tekstu, Leon Šiler režira četiri strane sitno kucanih oglasa, a Pol For, osnivač Prvog simboličkog teatra, želeo je da postavi na scenu sve neizvodljive komade, od Biblije do kineske drame. No, on nije prvi koji se toga dosetio.

U XVIII veku talas *šinoazerija* zapljusnuo je Evropu. Kineske porcelanske lutke, nakit, nameštaj... i naravno, kineska drama, zaveli su Evropljane. Godine 1731. Džozef Premer, jezuitski misionar u Kini, preveo je na francuski dramu dinastije Juan (1277-1367) *Siroče iz sirotišta Chao* (*L'Orphelin de la Maison de Tchao*), koja je bila izvor motiva i tema za nekoliko italijan-

⁴ Euđenio Barba, Nikola Savareze: *Rečnik pozorišne antropologije – Tajna umetnost glumca*, FDU, Beograd, 1996, str. 68.

⁵ Tao-Ching Hsu: *The Chinese conception of the Theatre*, University of Washington Press, 1985, str. 395.

skih i francuskih pozorišnih komada. Najpoznatija među njima, zasigurno, bila je Volterova tragedija *Kinesko siročće* (*L'Orphelin de la China*), izvedena 1755. godine. Godine 1838. objavljena je Bazanova knjiga *Kinesko pozorište* (*Theater Chinoes*), kolekcija četiri prevedene drame i sinopsis oko 100 drama dinastije Juan. A drama dinastije Ming *Priča o lauti* (*L'Histoire du luth*) izvedena je, u Bazanovom prevodu, u teatru Port Saint-Denis u Parizu. Ali, dok su sva ova bavljenja kineskom dramom bila samo proizvod fascinacije “dalekom” i “egzotičnom” Kinom, krajem XIX i u XX veku pozorišni stvaraoci Zapada će u kineskoj drami videti recept kako osloboditi teatar okova dramske reči i kako razbiti tri dramska jedinstva koja je Aristotel u svojoj *Poetici* postavio kao jedinicu mere pozorišne umetnosti i omogućio tiraniju reči u teatru. Zato, vratimo se Kinezima ili *Svilarima*, kako ih je stara Evropa zvala i ispitajmo bliže njihovo pozorišno tkanje, kako bismo u kineskoj drami našli kukicu za koju se zakačila pažnja evropskog pozorišnog sveta. Kakva je to drama u pitanju? Drama se u Kini smatra nebitnim delom pozorišnog iskustva. Dramski tekst, skućen toliko da bi se bez problema mogao smestiti na svega nekoliko strana, teško da bi se mogao nazvati literarno vrednim – psihologija likova je jednostavna, emocije često prenaplašene, dramska konstrukcija nevažna, a pisanog dijaloga gotovo da i nema. Posle svega ovog, možemo se još samo pitati: otkud onda toliko interesovanje za kinesku dramu?

Vrednost kineske drame leži upravo u njenom siromaštvu. Anonimni autor kineskih drama zavukao je ruku u bogatu riznicu svoga naroda i izvukao iz nje legende, mitove, bajke, priče iz istorije...i pustio ih u teatar da se snađu. Kada kineski gledalac odlazi u teatar, on unapred zna šta ga tamo čeka. I ne samo to – priče su mu toliko poznate da je besmisleno prikazivati ih u celosti, zato i uobičajena šema u kineskom teatru jeste: prvo, u prologu, jedan od likova ukratko predstavlja pozadinu komada, a zatim se pristupa prikazivanju odabranih delova.

Nema sumnje da bi se dramski pisci Zapada na rubu XIX veka zgrozili nad time. *Ne samo što gledalac zna priču drame, već mu se ona i ne pokazuje u celosti!?! Strašno! Pa zašto onda Kinez/Kineskinja odlazi u teatar?* – verovatno bi se upitali.

– Zbog glumčeve izvedbe, razume se!

Siromašna kineska drama ima samo jednu ulogu – ona je tu da “dâ tematsku osnovu umetnosti pozorišnog spektakla”,⁶ te sama po sebi ne zaslužuje nikakvu pažnju. Male ili nikakve literarne vrednosti, ona ostavlja prostora izvođaču da se stalno poigrava njome i pred očima gledaoca tvori čudesne svetove. Kako reče Etjen Dekru, poznati pantomimičar: “*Siromašan* tekst, *bogata* scena. Dva bogatstva ne mogu biti komplementarna.”⁷ Bogat tekst na klasičnoj evropskoj sceni nosi u sebi punu meru eksplikativnosti koja štiti gledaočevo razumevanje predstave, ali pri tom ne garantuje njenu umetničku vrednost i nivo koji se može ispoljiti samo kroz one elemente koji daruju sugestivnost. A nije li i sâm Arto rekao da jedino što može spasiti zapadni teatar jeste njegova preorijentacija na sugestivnost?⁸

Dakle, tkanje sugestivnosti i tkanje eksplikativnosti. Prvo se tiče dramskog, a drugo scenskog teksta koji obuhvata totalni mizanscen – pokrete, reči, tekst, rekvizitu...

Kineski teatar, koji dramu posmatra samo kao jednu nit sugestivnog tkanja predstave, pomoći će stvaraočima Zapada da iznađu nove načine njenog tkanja.

Nove drame, nastale pod kineskim uticajem, utkaće u sebe malo manje reči, malo više pokreta.

Pol Klodel, Edvard Bond i više od svih Bertold Breht, *tkali* su svoje drame na kineski način, kako bi na njihovoj *dramskoj tkanini* zablistala glumčeva igra.

Rajnhartova postavka kineskog dela *Krug kredom* i nastup Pekinške opere u Moskvi 1935. godine, doprneli su da se Breht zaljubi u jednostavnost kineskog dramskog tkanja. *Bez poštovanja formalne fabule, molim!* – reći će Breht i utrti put novoj dramskoj reči. Njegove najranije drame odlikovala je jednostavnost, nekad i potpuno odsustvo fabule, a u pisanju često bi prvo krenuo od radnje a zatim pustio da sama radnja stvori likove. Naoružan *epskom dramom*, baziranom na događajima ispričanim bez artificijelnih vremenskih ili prostornih ograničenja, on se svom snagom

⁶ Tvrtko Kulenović: *Teorijske osnove modernog evropskog i klasičnog azijskog pozorišta*, SVETLOST – Sarajevo, 1975, str. 59.

⁷ Eudenio Barba, Nikola Savareze: *Rečnik pozorišne antropologije – Tajna umetnost glumca*, FDU, Beograd, 1996, str. 239.

⁸ Tvrtko Kulenović: *Teorijske osnove modernog evropskog i klasičnog azijskog pozorišta*, SVETLOST – Sarajevo, 1975, str. 58.

svog stvaralačkog genija obrušio na aristotelovsku dramaturgiju i tri dramska jedinstva pod njenim patronatom! Za razliku od aristotelovske drame koja omogućava razumevanje jedino ako je u celosti, “epska drama može da se rastavi na sastavne delove a da još uvek svaki deo nosi svoj smisao slično ekstraktima vrlo dugih kineskih komada koji mogu da se izdvoje iz celine”.⁹ Ali, kako to Kinezima polazi za rukom da rasparčaju dramu a da se smisao ne izgubi? Jednostavno, uz pomoć montaže! Breht će je stoga postaviti za postulat svog epskog teatra. Moćno je to tkanje. Jer, montaža nije ništa drugo do tkanje, stvaranje smisla.

Neko se može upitati kakvog smisla može imati tkanina?

Ako pogledamo delo Lori Anderson, *dive performing arta*, koja je uzela naslovne strane *Njujork dejlija* i *Čajna dejlija* (slika levo) i iseckala ih tako da je od njih napravila papirne niti koje je utkala tako da su niti njujorškog dnevnika činile potku, a kineskog – osnovu, vidimo veoma zanimljivu *tkaninu* koja, osim što je vizuelno dopadljiva, nudi i smisao spajanja udaljenih. Baš kao i Put svile. Ipak, jedan je dan koji Kina i Njujork razvlače među sobom. Ili, ako se setimo kineskih tkanina predivnih desena koje su oduzimale dah svetu, zar je moguće upitati se za njihov smisao?

Njihov smisao, čulima razumljiv, jeste lepota.

Kineska svila koja je u starom veku, putevima svile, dospela u Rim, bila je toliko dragocena da su je Rimljani prišivali na svoju odeću kao ukras. Na kraju XIX i u XX veku Evropljani su u teatru *prišivali* reči na glumčevu izvedbu ili, tačnije, dali ih glumcu da od njih istka svoju izvedbu kao što to čini kineski glumac. Lepota tog pozorišnog tkanja spojila je Istok i Zapad, baš kao svila mnogo vekova ranije. Izgleda da *Put svile* nikad neće biti zatvoren.

SKULPTURALNI TEATAR

Scena

Postoji priča o kineskom slikaru koji je naslikao jezero i čamac na njemu, zatim ušao u sliku, seo u čamac i otplovio.

⁹ Slobodan Selenić: *Dramski pravci XX veka*, APFRT, Beograd 1971, str. 82.

Umetnička dela, nesumnjivo, u sebi nose moć zahvaljujući kojoj uspevamo da *dotaknemo* neke nove svetove, ali, kako ući u čamac na slici? Da li je u svetu realnosti to uopšte moguće?

Hm, realnost! Dok su zapadni slikari bili opsednuti njome, kineski su je posmatrali kao kulisu i pokušavali da bace pogled na ono što se skriva iza nje. Kada zapadni slikar slika čamac na jezeru – on izgleda realno ali, ipak, mi ne možemo ući u njega. Kako to onda kineskom slikaru polazi za rukom? Naime, dok oslikava svoje platno, kineski slikar stvara sliku koja se preliiva preko granica realnog, ali tako da ih nikada ne negira. Tajna je verovatno u tome kako zapadna kritika razlikuje zapadno i kinesko slikarstvo – “zapadni slikar uglavnom slika tako da slika bude verna onome što njegove oči vide; kineski slikar onome što njegov um zna”¹⁰. U stvarnom svetu, želimo li ući u čamac na slici, stići ćemo najdalje vrhom nosa do površine platna, ali u svetu našeg uma možemo tim čamcem otploviti gde god nas misli nose. Ono što nam omogućava da uđemo u sliku jeste saznanje da je ona samo slika, a ne realnost.

Umetnost kao da ima zadatak ne samo da zavede, već i da ubedi da je ono što ona prikazuje – stvarnost. Ali, umetnik je uvek dužan poigrati se njome i ne lišavajući je njene zavodljivosti, razgoliti je kao ono što ona jeste – umetnost, a ne stvarnost kakvom sebe želi da prikaže. Razgoliti umetnost znači skinuti s nje veo iluzije, baš kao što je to učinio drevni kineski slikar Či Ju Jing kada je na slici *Prolećno jutro na dvoru dinastije Han* prikazao slikara koji slika sliku, ili kao što je Vudi Alen u svom filmu *Purpurna ruža Kaira* pustio svog glumca da se s filmskog platna obraća gledaocima u bioskopu, a zatim i side među njih. Možda onako kako je Mihail Ende dozvolio Bastjanu Baltazaru Bruksu da na tavanu svoje škole čita knjigu u knjizi, ili onako kako je Luidi Pirandelo postavio lica svoje drame u parter među gledaoce kako bi našli svog pisca...

U XX veku, u teatru Zapada postojala je prejaka potreba za takvim razotkrivanjem umetnosti. Još od XVIII veka, stvaraoci naturalističkog teatra činili su

¹⁰ Wu Zuguang, Huang Zuolin, Mei Shaowu: *Peking Opera and Mei Lan Fang*, New World Press, Beijing 1981, str. 28.

velike napore da, realističkom ubedljivošću prikazanog na sceni, nateraju gledaoca da zaboravi da je u pozorištu i poveruje da se događaji koji se odvijaju pred njegovim očima zaista dešavaju. Zapadna scena bila je nalik optičkoj kutiji koja je prema gledaocu bila otvorena samo s jedne strane na kojoj se nalazio tzv. *četvrti zid*, koji je delio glumca od gledaoca. On je, u stvari, bio samo ogledalo prekriveno zavesom. Ogledalo prozirno za gledaoce i neprozirno za glumce. Kada se zavesa skine s njega, gledalac je postajao voajer. Oh, nije pozorište tako moćan izum da se zvirne u život drugih!? Samo, život s druge strane ogledala nije bio život, već njegova imitacija. Mora biti da se gledalac osećao prevarenim kada bi se na kraju ljudi iz "kutije" okrenuli ka njemu i počeli da se klanjaju, a on shvatio da je sve to bila samo predstava.

U jednom takvom teatru, u kome se *laž* poturala gledaocu kako kukavičje jaje, bilo je potrebno srušiti scensku iluziju kako bi gledalac mogao da, kao Alisa, uđe u ogledalo, kako bi mogao da uđe u čamac na slici...

Ali kako to učiniti? – bio je zbunjen pozorišni svet Zapada.

Kao da je ta zbunjenost kulminirala 1935. godine kada je u Moskvi Mei Lanfang pred očima pozorišnih pregalaca Evrope držao predavanje o kineskoj pozorišnoj umetnosti. Zamoljen da nešto objasni, Mei Lanfang je pomislio kako bi zgodnije bilo to demonstrirati negoli razglabati o tome, pa je to i učinio (slika dole). Stanislavski, Breht, Piskator, Krejg, Mejerholjd, Ezenštajn... zbunjeno su gledali Kineza kako u večernjem odelu, na običnom tepihu, bez reflektora,



kostima, muzičke pratnje... izvodi pokrete otcepljene od svakodnevnih i čudom se čudili otkud teatar tu, toliko daleko od pozorišne zgrade? "Koji bi zapadnjački glumac stroga kova (izuzev ovog ili onog komičara) mogao kao kineski glumac Mej Langang, obučen u smoking, u sobi bez naročitog osvetljenja, okružen stručnjacima, pokazati elemente svoje glumačke umetnosti?"¹¹ – pitao se Breht. A slično su se pitali i ostali. Izgleda kao da je u tim, od iznenađenja razrogačenim očima pozorišnih stvaralaca te noći, posle mnogih noći borbe s njom, scenska iluzija napokon bila sahranjena.

Za Mei Lanfanga i ostale kineske glumce, baš kao i za Pulčinelu, Pantalonea, Arlekina¹²... scena je, pre svega, prostor za igru. Za njeno postojanje samo je jedan uslov – praznina! Ta prazna kineska scena, sa zavesom na svom zadnjem delu, izbočena i otvorena za gledaoce s tri strane, mogla se naći u čajdžinici među stolovima za kojima su sedeli Kinezi i pili čaj, na otvorenom gradskom trgu, seoskoj poljani...pa čak i na brodskoj palubi. U Kantunu, glumci putuju brodićima po reci i onog trena kada se brod priveže za obalu paluba postaje scena, obala – gledalište. I tu je – brod teatar!

Kineski teatar je kineski glumac i kud god on ide, nosi pozornicu sa sobom. Tradicionalni kineski teatar je, u stvari, mobilni teatar! U takvom teatru, prazan prostor za igru mogao je biti pronađen bilo gde, mogao je sa svih strana biti ispresecan gledaočevom pažnjom. U takvom prostoru nije postojala nikakva barijera između glumca i gledaoca, i gledalac se nikada nije mogao osetiti voajerom ili ignorisanim.

Upravo se tog *praznog prostora* latio i Bruk u pokušaju da nakon čitavog veka lutanja njegovih prethodnika, pronađe definiciju pozorišta.

"Mogu uzeti bilo koji prazan prostor", kaže on, "i nazvati ga otvorenom scenom. Neko se kreće u tom

¹¹ Bertold Breht: *Dijalektika u teatru*, NOLIT, Beograd 1966, str. 192.

¹² Likovi komedije del'arte (ital. *comedia dell'arte*) – pozorišna vrsta nastala u Italiji u XVI veku, bazirana uglavnom na improvizaciji, a na osnovu unapred utvrđene skice. Zahtevala je je od glumaca akrobatsko i plesačko umeće i krajnje izražajnu igru u oživljavanju tipiziranih likova koji su imali ustaljene kostime. Zajedno sa pozorišnim formama Istoka bila velika inspiracija u revoluciji zapadnog teatra u XIX i XX veku.

prostoru dok ga neko drugi promatra i to je sve što treba da bi se stvorio teatar.”¹³

Znači: NEKKO SSE KREEĆE PO PRAAAZNOM PROOOOSTORU...

Ali, slika nije prostor. Ona je samo prikazani prostor.

Glumac Zapada je, na sceni otvorenoj s jedne strane, za svog gledaoca bio samo to – slika! Baš kao i ona koju je naslikao kineski slikar s početka ove priče, samo što je on u svoju sliku mogao da uđe, a gledalac Zapada to nikada nije ni pokušao. Ono što je kineskom slikaru omogućilo da uđe u čamac na slici jeste treća dimenzija slike koja je vidljiva oku njegovog uma, koje ne pokušava da umetnost verifikuje kao stvarnost. S druge strane, naturalističko pozorište Zapada je trodimenzionalnog glumca zatvorilo u okvir dvodimenzionalne slike, kako bi omogućilo scensku iluziju koja laž verifikuje kao istinu. Takav teatar zahtevao je revoluciju, a revolucija gotovo uvek počinje rušenjem nekog zida. U teatru, to je bio taj *četvrti zid*, zid scenske iluzije.

Kako srušiti ovaj zid?

U pozorištu Zapada scena je, dakle, bila slika. Zamislimo, onda, pozornicu uramljenu ogromnim slikarskim ramom kao npr. u predstavi *Četerton* Slovenskog narodnog gledališća iz Ljubljane. Glumci na sceni samo su figure prikazane na slici. Kao takvi, oni sami, kao i predstava – iluzija su. Dovoljno je samo da jedan od glumaca podigne nogu i preskoči okvir i da se iluzija sruši kao kula od karata. Ili, ako nema tog džinovskog rama, dovoljno je samo da glumac obrati pažnju na svet izvan pozornice, na oči, uši i um onoga ko ga posmatra i obrati mu se – oči u oči. Samo je gledalac taj koji glumcu na sceni može vratiti njegovu treću dimenziju!!!

Scena kao prostor za igru suštinski je vezana za komunikaciju između glumca i gledaoca. Pitanje scene gotovo uvek je pitanje odnosa prema gledaocu: da li ga ona postavlja u inferiorni položaj u odnosu na glumca, da li nastoji da ga izbriše ili pak da i od njega samog načini glumca dajući mu neku ulogu? Tek uviđena istina o gledaocu, kao drugom polu pozorišne komunikacije, dovela je u pitanje uloge *scene* i *sale*.

¹³ Piter Bruk: *Prazan prostor*, VIDICI, Split, 1972, str. 5.

Zapad je zatočio pozorište u ogromne zgrade s reflektorima, svetlima na rampi i ogromnom crvenom zavesom “simbolom cele teatarske škole”¹⁴ koja je odvajala scenu – svet glumca, od sale – sveta gledaoca. Ali, onda je došlo vreme kada je gledalac *trebalo preko svojih čula da primi pozorišnu čaroliju*, scena i sala, svet glumca i svet gledaoca morali su biti sjedinjeni. “Zavesa je svučena, svetla odstranjena”,¹⁵ gledalac i glumac napokon su se mogli obratiti jedan drugome. Mejerholjd pali svetlo u publici i osvetljava je: *Pogledaj!*– rekao je glumcu – *pogledaj onoga ko osmišljava tvoje postojanje na sceni!* Rajnhart će deo scene uvući u salu, Vahtagnov i Breht tražiti od glumca da se direktno obraćaju publici, a Grotovski, uz pomoć specifičnog arhitektonskog rešenja prostora i samom gledaocu dodeliti ulogu...

Ali, to nije sve!

Teška zavesa, reflektori, zgrada, davali su teatru na Zapadu izgled monumentalnosti koji mu nikako ne pripada. Teatru pripada aplauz i smeh, buka i znoj... Teatar je esencijalizovani život i svaki pokušaj da se od njega stvori spomenik ubrizgavao je u njegovo telo sedative i lišavao ga *živosti* koja je njegova lepota i njegov smisao. Scenski realizam ugušio je tu *živost* teatra i učinio ga mrtvačkim teatrom.

“Predstave slamnatog pokrivača” – popularni kineski naziv za teatar, nazvan tako po privremenim scenama koje su u roku od nekoliko sati bile podizane na poljanama i prekrivane krovom od slame u slučaju kiše, najbolje opisuju prirodu kineske scene koja će i ovog puta podsetiti stvaroce Zapada na komediju *del arte* i elizabetansku scenu, na put kojim treba poći kako bi se teatru vratila njegova živost. Teatar mora biti izvučen iz trošnog pozorišnog zdanja! Krejg se zalaže za pozorište na otvorenom, Rajnhart postavlja *Cara Edipa* u Bečki cirkus a Hofmanov moralitet *Svako* na trg ispred Salzburške katedrale, Mejerholjd jednu svoju predstavu postavlja u taverni u kojoj publika sedi za stolovima i pije čaj...

U tim novim uslovima, scenska iluzija je i sama zbu-njena i povlači se sa scene! Više ne postoji odvojenost

¹⁴ *Isto*, str. 44.

¹⁵ *Isto*, str. 44.

scene i sale, postoji samo prostor za igru u kojoj učestvuju – onaj koji igra i onaj koji ga gleda.

Gledalac i glumac će se, napokon, naći u istom čamcu.

Dakle, “neko hoda kroz prazan prostor”.

“I, NEKKO GA POOOOSSMATRA!”

MUZIČKI TEATAR

Muzika

Ako postoji nešto duboko zariveno u svaku poru emocionalnog, duhovnog/refleksivnog i fizičkog bića kineskog naroda, onda je to sigurno muzika. Muzika je klizila niz kičmu kineske civilizacije kao izraz kosmičkih harmonija, kao moćni spoj jina i janga koji je pršljen po pršljen uzdizao kineskog čoveka ka kosmosu. Muzika, ušima vidljivi ples harmonije, ponikla iz ritma kojim je obuhvaćen čitav kineski doživljaj sveta i kosmosa, putovaće kroz reči mudraca, vladavine careva, uživanje običnih ljudi... do teatra u kome će delom biti pretočena u neko novo obličje. Duh muzike, ovaploćen u ritmu i čulnom zadovoljstvu, biće utisnut u dušu kineske scene – dijalog će stoga biti istkan od stihova, govor od pesme, a gluma od plesa.

Na Zapadu, muzika je dugo bila samo ukras drame. Pozorišni kompozitor imao je samo jedan zadatak – stvoriti muziku koja će se podvući pod dešavanja na sceni i uljuljkati gledaoca u san da je na sceni prikazivan – sâm život.

No, stvaraooci modernog zapadnog teatra čvrsto su bili rešeni da stanu na kraj scenskoj iluziji i prodrmaju tog sanjivog gledaoca. Prvi korak ka tome bio je zamena reči – pokretom. Drugi, ukidanje dihotomije scena-sala... I upravo tada spotakli su se o mali prostor u kome je bio sakriven orkestar. Naturalistički teatar Zapada sakrio je muzičare od očiju gledalaca, ali i očiju glumaca. Izgleda kao da scenska iluzija nije bila poturena samo gledaocu, već i glumcu. Glumac je morao biti probuđen iz sna – da je lik koga glumi, i suočen s tim da je on samo glumac i da se mora direktno okrenuti kao onome ko ga posmatra. Na tom putu, muzičar je morao biti razotkriven. Muzika u pozorištu morala je dobiti novu ulogu. Ali kakvu?

U Kini, muzika je sama srž pozorišne umetnosti. Rastočena, ona će u teataru više biti ispoljena kroz glumačku igru nego kroz izvedbu orkestra. Tradicija u ulozi kompozitora podarila je fluidnost melodijama kineskog teatra, tako da njihova istinska lepota zabliska tek u izvođenju pevača-glumca. Ona je, u stvari, ritmička potka njegove umetnosti.

Upravo se za ovakvu rolu muzike u pozorištu zalagao Breht. *Ritam – ne isticanje emocija, je ono što daje opravdanja postojanju muzike u teatru* – reći će Breht i time se suprotstaviti Vagneru. Vagner, doista, jeste bio prvi koji je odškrinuo vrata novog teatra pokazujući da pored dramskog teksta u njemu postoje i drugi elementi, ali slepivši dramu i muziku u cilju isticanja emocija, on je odškrinuo vrata ne samo za ulazak muzike, već i *totalnog teatra* – te “umetničke kleptomanije”¹⁶, kako ga je nazvao Grotovski, koji će pozorišne stvaraoce odvesti daleko od suštine. Grotovski će se složiti s Brehtom koji je istakao da je muzika glumčev partner s kojim on može i da se ne složi. Dakle, ritam, ne imitiranje emocija.

Prava pozorišna muzika je ona koja se pojavljuje kao deo pozorišta, a ne kao skriveni orkestar, verovao je Breht. Po njegovom shvatanju, scenska muzika vidljiva tokom cele predstave, kao u kineskom pozorištu, ostavlja jak utisak teatralnosti scenskog zbivanja i pomaže glumcu da se drži dalje od uživanja u ulogu.

Tačka 9 zmajeva je mesto na kineskoj sceni rezervisano za muzičare. Orkestar je vidljiv na sceni sve vreme predstave, što ga čini likom više na sceni. Muzičari i sami postaju glumci. No, ništa manje i glumci postaju muzičari, jer tek kroz glumčevo telo, njegovu igru, muzika dopire do gledaočevih čula. Muzika je ona koja spaja umetnost orkestra i umetnost glumca u jedinstvenu izvedbu. Ona je ta koja pokreće pretaпанje njihovih igara, njihovo izlivanje u vizuelno prisutno.

Izrazito moćni *kineski* doživljaj muzike učinio je kinesku pozorišnu formu jedinstvenom na svetu. Nije ni čudo zašto su takvu ulogu muzike na svojim scenama tražili i Breht, Mnuškina, Bruk... jer je to muzika koja podstiče glumčevu igru i kroz nju se i otkriva.

¹⁶ Ježi Grotovski: *Ka siromašnom pozorištu*, ICS, Beograd, 1976, str. 18.

Kako reče Pol Klodel: “Ako pevač zapadne opere ima, da tako kažemo, svoju muziku u grlu i to u načelu jednu bogatiju i lepšu od one glumca pekinškog teatra, ovaj za uzvrat ima, da tako kažemo, muziku ne samo u grlu, nego i u rukama i u nogama i u čitavom telu.”¹⁷

ČAJNI TEATAR

Dekor

“Kinez s čajnikom srećan je gde god da se nalazi.”

Lin Yu Tang

Od svih otkrovenja koja su s kineskog tla sklznula u svetsku kulturnu baštinu, čaj je u najvećoj meri *začinio* svakodnevicu širom sveta. Još od starih vremena, kineski čovek ispijao je tu dragocenu tečnost, nalazio u njoj užitak, okrepljenje, mir... i čini se, gotovo sa svakim gutljajem uzdizao instituciju čajdžinice. Tu istu čajdžinicu, koju je Lao Še uzeo za *dekor* svoje istoimene drame kako bi pokazao mrvljenje kineskog društva na početku XX veka, Dao Đingsiu će nazvati osnovnim tipom kineskog teatra. I zaista, zalutamo li u kineski teatar, svuda oko sebe videćemo ljude koji ispijaju čaj. Nije ni čudo što se u Kini, u XVIII veku, teatar nazivao baš tim imenom – *čajdžinica*, a kao ulaznica služio je tzv. *čajni novac*.

Dakle, kakva je to tajna veza između čaja i teatra? Da li se ona, možda, krije u šoljici čaja?

“Ispijanje čaja je umetnost po sebi”¹⁸ – reče Lin Jutang. Kao i mnoge druge, i ovu umetnost preuzeli su iz Japana, za koji se danas pojam *čajne ceremonije* najčešće i vezuje. *Sukija* ili soba za čaj, neraskidivi deo čajne ceremonije, označavana je kineskim karakterima koji znače *boravište mašte*. Kasnije su se na njihovo mesto uselili drugi kineski karakteri, te je *čajna soba* značila: *boravište praznine* ili *boravište nesimetričnog*. Ljubitelji čaja su, dakle, stavili znak jednakosti između mašte, praznine, nesimetričnog. Nekome je, možda, ovaj kineski način pletenja smisla teško poj-

¹⁷ Tvrтко Kulenović: *Teorijske osnove modernog evropskog i klasičnog azijskog pozorišta*, SVETLOST, Sarajevo, 1975, str. 88.

¹⁸ Lin Yu Tang: *My Country and My People*, the John Day Company, New York 1935, str. 342.

ljiv, zato uronimo misli u šolju s čajem i započetno putovanje do praznine, mašte, nesimetričnog.

Šolja je puna čaja, ali pre nego što je mogla nositi u sebi ovaj okrepljujući napitak ona je, bez sumnje, morala biti prazna. Kako reče Lao Ci: “Iz praznog, čudesnost svega se vidi.”¹⁹ Sa svakim gutljajem *prazno* se sve više vraća u šolju čaja, a blaženstvo onog koji ga ispija je sve veće. On pušta svoje misli da slobodno, kao leptir, lebde u neke nove prostore, neka nova boravišta. Dok posvećeno ispija čaj, on mašta. U mašti kojom ispunjava prazninu šolje, on može dotaknuti Dao! Kineski duh, odvajkada, naklonjen prirodi, u njenim nesimetričnim oblicima i krivinama, prepoznavao je Dao na delu. Dao! “Ah, kako je prazan, odsutan a ima ga”²⁰, reče Lao Ci o njemu i vrati nas tamo odakle smo krenuli, do *praznog*. Lepota *praznog* je u slobodi koju nam daruje. Lišeno svega suvišnog, *prazno* nam otvara neke nove horizonte koje *puno* zatvara u sebe! U praznom prebiva mašta! A mašta je mati kreacije! Nije ni čudo što je *prazno* kao takvo našlo svoje mesto u svekolikoj umetnosti Kine, u praznim rukama budističkih skulptura, u belini slikarskog platna, na praznoj sceni tradicionalnog teatra...

Baš kao što je *čajna soba* lišena svega što odvlači pažnju/zarobljava maštu, scena kineskog teatra je prazna, lišena realističkog dekora, kako bi se na njoj mašta mogla osećati kao kod svoje kuće.

“Pozorištu, kakvo je danas, može se zameriti strahovito pomanjkanje imaginacije”²¹ – očajavao je Arto na početku XX veka i tražio način da zaleći realizmom izujedanu maštu teatra. Maštu glumca i maštu gledaoca! Na kineskoj sceni to se nikada nije moglo dogoditi, jer je i sama kineska scena boravište mašte! Zato će se mnogi stvaraoci Zapada okrenuti ka njoj, kako bi zahvatili malo njenog *praznog* i odbacili dekor.

Dekor/scenografija je vizuelna podrška scenskoj iluziji i kao takav neizuzimljiv je deo realističkog teatra. No, u istoriji modernog teatra Zapada, koja je slika revolucije usmerene ka rušenju naturalističkog poretka u istom, pitanje dekora/scenografije izdiglo se

¹⁹ Radosav Pušić: *Kosmicka šara*, PLATO, Beograd 2001, str. 111.

²⁰ Radosav Pušić: *Sin neba*, SVETOVI, Novi Sad, 1996, str. 65.

²¹ Antonen Arto: *Pozorište i njegov dvojniki*, PROMETEJ, Novi Sad 1992, str. 155.

kao jedno od krucijalnih oružja u borbi protiv teatar-ske iluzije. Ako nas dekor uljuljkava u iluziju da je ono što gledamo na sceni istina, onda se lažima treba boriti protiv nje. Ako je scena – šoljica ispunjena iluzijom, želimo li se lišiti iste, sve što je potrebno jeste – isprazniti šoljicu.

I na scenu zapadnog teatra polako se vraća *prazno*. I vraća se laž koja je istina – istina da je sve na pozornici lažno. “Oni u gledalištu su budale, a oni na sceni su ludaci”, stara je kineska izreka! U potrazi za suštinom teatra, ogoljavanje scene postalo je put ka istoj.

Međutim, osim što je čuvar kapija scenske iluzije, dekor ima još jednu važnu ulogu! On je označitelj mesta na kome se radnja predstave odigrava.

Da li je odbacivanje dekora u tom slučaju moguće? Da li oduzimanje plastičnih elemenata sceni predstavlja prepreku ka razumevanju događaja na istoj? Apijin neuspeh u pokušaju zamene dekora svetlom, u cilju naznačavanja atmosfere predstave, poljuljao je veru pozorišnih stvaralaca Zapada da je predstava na *praznoj sceni* moguća.

Kako na praznoj sceni označiti mesto radnje?, pitali su se. A kineski pozorišni svet im je odgovorio:

Mesto radnje ne predstavlja plastičnu umetnost scenografa, već tajnu umetnost glumca.

Ono što određeni prostor čini scenom jeste glumčeva igra. Igra kineskog glumca nalik je plesu, a najbolje okruženje za plesača jeste *prazna* scena. “Samo u plesu gola scena se ne stidi sebe”²², jer na goloj sceni sva pažnja fokusirana je na plesača. Poznat je “Golmanov strah od penala”²³, trenutak u kome on ima celokupnu pažnju auditorijuma u svojoj mreži koju mora odbraniti od lopte protivnika. A poznat je i glumčev strah od prazne scene! Na praznoj sceni, očišćenoj od svega što bi moglo privući pažnju gledaoca, glumac postaje centar iste! Imajući gledaočevu nepodeljenu pažnju u svojoj *mreži*, on je svojim umećem mora odbraniti od uleta svog neprijatelja – dosade. Kad lopta

²² Tao-Ching Hsu: *The Chinese Conception of the Theatre*, University of Washington Press, 1985, str. 132.

²³ Naziv dela Petera Hankea.

završi u golmanovoj mreži, pažnja beži iz nje do onog ko ju je zadržao, do ljudi koji viču, do sopstvene radosti ili nezadovoljstva. Upravo onako kako se pažnja lako da iskobeljati iz golmanove mreže i raspliniti, lako se da raspliniti i pažnja gledaoca u teatru. Ukoliko glumac nije dovoljno vešt da je zavede, pažnja gledaoca brzo će odlutati do skazaljki sata, do profila osobe koja sedi pored ili pak do misli – da li je zaboravio da isključi ringlu kada je izlazio iz stana. Prazna scena izazov je za svakog glumca vičnog svojoj umetnosti i košmar je svakog glumca koji ne poseduje *gong fu*. Nije *ni* čudo što veliki pozorišni reditelji ističu kako se režija i fudbal zasnivaju na istim principima!

Kineski glumac je, umesto da se bavi ograničenjima koje nameće realistična scenografija, rešio da uposli svoju maštu i stvori bogat svet stilizovanog scenskog pokreta koji gradi imaginarni dekor. Realističan dekor ne samo da hendikepira njegovu igru, već je prepreka na putu o koju se ne samo njegova, već i gledaočeva uobrazilja neprestano spotiče i pada. Igra kineskog glumca je apstraktan, ali značenjima prebogat svet koji pred gledaočevim unutaršnjim okom slika predele na kojima se radnja odigrava. Kako kaže kineska izreka: “Na malom prostoru kakav je scena, nekoliko koraka vas može odvesti daleko iznad neba.” Ali, pozorišni čin je komunikacija između glumca i gledaoca, da bi ona mogla biti ostvarena potrebno je imaginaciju i jednog i drugog povesti u istom pravcu! U tom slučaju, glumac se najradije obraća reditelju. Ni kineski glumac nije izuzetak. On poziva svog reditelja – tradiciju²⁴! I tradicija utire put toj komunikaciji!

– Kako?

– Konvencijama, naravno!

One spajaju imaginaciju gledaoca i glumca i smeštaju ih u isti *nevidljivi* prostor u kome se radnja događa. Mesto radnje može biti oslikano dijalogom u kome glumci govore gde se nalaze ili pantomimom, na primer, kada glumac skoči sa stolice znači da je provalnik koji je obio prozor i sa ulice ušao u kuću. Mesto radnje može biti predstavljeno i simboličnom upotrebom rekvizite: različit raspored stolica, u zavisnosti da li su u istoj ravni ili su neke istaknute, može označiti običnu sobu ili dvor.

²⁴ Videti: MONTAŽNI TEATAR.

Konvencije su naučile kinesku publiku da svaki izlazak s pozornice znači novu *scenu*, a svaka nova *scena* znači i novo mesto radnje. Ukoliko se glumac oprašta od glumaca koji predstavljaju njegovu porodicu – pozornica predstavlja kuću, kada oni odu sa scene i on ostane sam – pozornica postaje ulica, onog trena kada glumac pantomimom prikaže prelazak preko zamišljenog praga – pozornica se opet pretvara u sobu. Potpomognut maštom gledaoca, kineski glumac koristi svoje prisustvo na sceni kao čarobni štapić kojim pozornicu pretvara u mesto koje želi. Iako odsustvo realističnog dekora navodi na misao da promene mesta radnje na kineskoj sceni ne može biti, upravo je *prazno/golo* na njoj, ono koje omogućava da u toku jedne predstave može biti do 50, čak i 100 promena mesta radnje. To je ta čar *praznog*, ukoliko je vičan ispuniti ga svojom igrom, glumac zaista može odvesti gledaoca iznad neba. I baš zato će Kopo reći: NE–dekoru, a Arto će ga podržati. “Neće biti dekora”²⁵, reći će on i ukazati na novu ulogu pozornice, s koje će sve suvišno biti otčušnuto, a što će se pojaviti u pravom svetlu u liku Grotovskog, onog koji je kalio svoju umetnost na kineskim osnovama kako bi kao svi veliki znalci odbacio sve naučeno i našao svoj put. Siromašno pozorište Grotovskog²⁶ i samo preuzima kineski doživljaj scenografije – siromašna scena i bogata radnja na njoj.

“Efekti scene su moćniji bez dekora i rekvizite, jer publika biva nošena na krilima imaginacije.”²⁷ Odsustvo realističnog dekora ne samo da je razvilo glumčevu igru, već je obogatilo i čitav doživljaj gledaoca čija je, realizmom iskrzana, mašta do tada bila osuđena na domen vidljivog. A nevidljivo je ono u čemu čuči snaga teatra.

Kada govori o *posvećenom teatru*, Piter Bruk govori o teatru u kome je nevidljivo učinjeno vidljivim i o pozornici kao mestu na kome se nevidljivo može pojaviti. Koji to uslovi čine percepciju nevidljivog mogućom? *Prazno*, pre svega!

Ono je to koje omogućava oslikavanje bilo kog mesta na sceni. I ne samo to. *Prazno* ima toliku moć da na

²⁵ Antonen Arto: *Pozorište i njegov dvojnik*, PROMETEJ, Novi Sad 1992, str. 133.

²⁶ Videti: SIROMAŠNO POZORIŠTE.

²⁷ Wu Zuguang, Huang Zuolin, Mei Shaowu: *Peking Opera and Mei Lan Fang*, New World Press, Beijing 1981, str. 4.

sceni otkrije ne samo jedno, već istovremeno prisustvo više mesta radnje. Kao kad, na primer, dve vojke predstavljene nekolicinom glumaca putuju jedna ka drugoj; kada se kreću međusobno okrenute leđima – znači da je svaka na svom putu, a kada se lagano počnu okretati jedna ka drugoj – znači da su sve bliže, dok se najzad ne sretnu. Ili, na primer, kada na jednoj strani scene vidimo glumca koji skače sa stolice – što znači da je provalnik koji je ušao u tuđu kuću, a na drugoj, devojkicu koja nosi sveću. Za nas koji posmatramo, iako nema nikakvog zida niti prepreke među njima, ona je u drugoj sobi jer ne reaguje na njegovo prisustvo sve dok ne prekorači zamišljeni prag, uđe u drugu sobu i sretno se s njim.

I opet se pitamo, kako? Tu je na delu još jedno sredstvo koje je pozorišni svet Zapada pozajmio od Kineza – montaža! Sve do tada, pozorišni stvaraoci batrgali su se nemoćni da oslobode teatar iz okova Aristotelovih dramskih jedinstava, a onda, u najvećoj meri zahvaljujući montaži – ona bivaju smrskana. Tu montažu Breht će uvesti u svoj epski teatar, a *prazno* kineske scene ni njega neće ostaviti ravnodušnim. Kao i mnogi drugi pozorišni stvaraoci, Breht će tražiti samo nagoveštaje mesta radnje kao poziv glumcu i gledaocu da *prazno* na sceni ispune svojom maštom.

U *praznom* se skriva i V-efekat! Onaj, koga je Breht pronašao u igri kineskog glumca. Jer kineski glumac svoju scenografiju nosi u sebi – on može igrati u pozorištu, pod vedrim nebom, u sportskoj sali...i gde god bude igrao, moći će da onog ko ga posmatra odvede na bilo koje mesto, baš kao što *prazno* u šoljici čaja može da nas odvede kud god želimo...

Boravište mašte je, zaista, moguće naći svuda. Potrebno je samo malo *praznog*.

Zato, neka *puno* ustupi mesto *praznom*, jer, *prazno* je puno mašte.

PIKTOGRAFSKI TEATAR

Kostim

Značenja su prosuta svuda oko nas. Kao kroz spravu za mlevenje čiji točkić okreće vreme, značenja kao mrvica ili parčići dospevaju u naš svet kako bi ga začinila i dala ukus našem poimanju istog. Neka značenja se mogu lako prepoznati, za neka je, pak, po-

trebno oštriti čula i um. Opet, koja i kakva značenja će se useliti u naš svet zavisi, pre svega, od nas samih, od toga koliko od njih možemo da primimo.

Upravo u tome leži lepota i kineskih karaktera.

Kineski karakteri su slike koje u sebi nose mnoga značenja. Neka su očigledna, a neka prikrivena. Koliko tih značenja ćemo odgonetnuti, zavisi samo od nas i naše otvorenosti prema njima. Pored toga što ove *govorljive slike* nose značenja, one nude i estetski užitak. Više od bilo čega drugog, kinesko piktografsko pismo pokazalo je koliko je za kineskog čoveka bitno ono što se iz sveta koji ga okružuje uliva u njegove oči.

Lepo je jedno od značenja kineskih karaktera, kako ih mi nazivamo, odnosno hijeroglifa, kako ih nazivaju Rusi. Možda zbog ovog značenja i pokreta od kojih su satkani, kada gledamo ne samo kaligrafski već i najobičniji natpis sastavljen od njih, čini se kao da oni plešu po podlozi. Animirani karakteri ili animirani hijeroglifi.

Baš tako, “animiranim hijeroglifima”²⁸ nazvao je Arto orijentalne izvodače u njihovim bogatim kostimima.

Glumci tradicionalnog kineskog teatra, sa svojim raskošnim kostimima zaista podsećaju na pokretne pik-



²⁸ Antonen Arto: *Pozorište i njegov dvojnik*, PROMETEJ, Novi Sad 1992, str. 82.

tografe. Svojom lepotom oni mame zvuk oduševljenja s usana onog ko ih posmatra.

U teatru Zapada, čija je čitava scena odisala realizmom, kostimi nikada nisu mogli biti u toj meri vizuelno dopadljivi. Oni su imali samo jednu ulogu, jedno značenje – da predstave prostorno-vremenski okvir u kome se radnja predstave događa. Kostim kineskih glumaca nikada nije imao takvu svrhu.

Ali, ako kostim kineskih glumcima ne služi da oslikava prostor i vreme u čijim granicama se glumčeva igra odvija, kakva je onda njegova uloga, njegovo značenje?

Na kineskoj sceni, koja briše granice prostora i vremena, kostimi imaju mnoga značenja, a pozorišni stvaraoci Zapada otkrivali su ih jedno po jedno.

Značenje prvo: lepota!

Kineski pozorišni kostim jeste sistem odevnih predmeta, obuće, predmeta za glavu i drugih ukrasa koji su proizvod kineskih odevnih stilova od vremena dinastije Tang (618-906) do dinastije Čing (1644-1911). Ovi tradicionalni kostimi velepne izrade, kakvi se ne mogu sresti nigde na ulici, značajan su doprinos *punom* teatralizmu kineske scene. Ta “čudesna lepota kostima inspirisanih izvesnim obrednim motivima”²⁹ zavešće profeta novog teatra Artoa, koji će sanjati san o teatru koji će odbaciti savremene kostime. U tom zahtevu iskristalisaće se vizija njegovog teatra – odbaciti savremene kostime znači smrt građanskom teatru! Dramski realizam i njegovi derivati! U svom pohodu protiv istog – Arto, Breht, Mnuškina, Tejmorova... poslužiće se bogatstvom kineske kostimografije, kako bi njenom lepotom i neobičnošću odenuili svoje glumce i na sceni ustoličili “teatralizam”. Upečatljivost pojave kineskih kostima na sceni izmešta radnju iz sveta realnosti. Iluzija, da se događaji koji se odigravaju pred očima gledaoca zaista dešavaju, ta *Ahilova peta* pozorišta Zapada, time biva pogođena. Na kineskoj sceni kojom paradiraju duhovi, kraljevi majmuna, princeze... kostim može biti realističan onoliko koliko i oni sami. Breht je u bogatstvu kineskih kostima video V-efekat, Mnuškina ih

²⁹ Isto, str. 128.

je u *Bubnjarima na molu* koristila da svoju predstavu učini vizuelno zanimljivom, Žan Žene je u svom *Balkonu* pored drugih tehnika kineskog teatra koristio kostim kako bi do grotesknosti uvećao svoje likove... no Arto je, ipak, u njima pronašao i jedno drugo značenje...

Arto je želeo teatar koji će progovoriti, ne rečima, već znakovima. U takvom pozorištu i kostim postaje znak.

Značenje drugo: znak!

Eudenio Barba, jedan od najvećih imena savremenog teatra, na putu razvoja svog Evroazijskog pozorišta, nazvaće kostim orijentalnih glumaca – *scenografijom u pokretu*.³⁰

U jednoj takvoj pozorišnoj tradiciji kakva je kineska u kojoj nema dekora a skoro ni rekvizite, *slikanje* istih u imaginaciji gledaoca prepušteno je igri glumca. U tome leži lepota i snaga kineskog teatra. Svojom igrom odenutom u konvencije/konvencionalne pokrete, kineski glumac može da odvede svoju publiku na bilo koje mesto. Ali ono što u velikoj meri materijalizuje njegovu igru jesu, upravo, kostimi.

“Kao animirani hijeroglifi” – reče Arto ili kao – kineski karakteri.



³⁰ Eudenio Barba, Nikola Savareze: *Rečnik pozorišne antropologije – Tajna umetnost glumca*, FDU, Beograd, 1996, str. 218.

Kineski karakter je slika, ali istovremeno on predstavlja i pojam/pojmove. Kao takav on je znak, baš kao i saobraćajni znak koji vidimo pored puta. Kostim kineskih glumaca takođe je znak. Ovi kostimi nisu istkani samo od prelepih materijala, izvezenih raznovrsnim šarama, već su istkani i sa smislom. Njih je vekovima tkala kineska tradicija, ne samo da svojom lepotom zavedu oko posmatrača već i da spoje njegovu percepciju i razumevanje. Kineski kostim slika životnu priču lika koga odeva, on slika njegove godine, položaj u društvu, njegov um. Kineski kostim priča priču svojim bojama, jer za Kineze boja odeće nosi simboliku u sebi. Kinesko pozorišno iskustvo prožeto je ovom simbolikom, pa je i kostim morao da joj se potčini – pet boja rezervisano je za glavne likove: crvena – za srećne ljude, zelena – za virtuozne, žuta – za pripadnike kraljevstva, crna -za jednostavne likove, bela – za mlade. A onda, još pet boja za neformalne likove: purpurna, pink, plava, svetlozelena i skarletna. Ovo bogatstvo boja i oblika koje se raspkava pred očima publike dovodi do uživanja, ali, daruje i razumevanje. To je ono što na *goloj* kineskoj sceni glumca čini – *pokretnom scenografijom*.

No, uloga kineskog pozorišnog kostima nije samo u spoju vizuelnog užitka i razumevanja, njegova uloga je i u tome da pomogne glumcu da bude glumac.

Značenje treće: pomoćno sredstvo

Kostim je nešto što se izlaže gledaočevom pogledu i kao takav smatra se da služi jedino njemu. Da podrži scensku iluziju, kakav je bio slučaj u naturalističkom teatru Zapada, ili da mu veže pažnju za scenu i pojasni događaje na njoj, kakav je slučaj u Kini. Nesumnjivo, kostim je tu samo zbog gledaoca! Da li?

Dugo se smatralo da visoka platforma obuće kineskih glumaca služi da bi ljudi koji su udaljeni od pozornice mogli da prate izvedbu. Ali onda je Barba, u svom traganju za principima koje koristi glumac kako bi svoje telo učinio *pozorišno prisutnim*, u kineskom kostimu pronašao neka nova značenja i pozvao kineske glumce da mu razgolite tajnu njihove umetnosti. Ono što teatar čini teatrom jeste glumčeva igra, ona je proizvod drugačije vrste oblikovanja energije od onog koji se koristi u svakodnevnom životu. Čitavo telo glumca, njegove oči, stopala, kičmeni stub, ravnoteža, glas, koriste se na način koji je nesvakidašnji, koji,

zapravo, jeste produkt *teatralizacije* tela. Kostim u velikoj meri pomaže glumcu da svoju energiju oblikuje na drugačiji način. Visoke platforme– menjaju glumčev položaj kičmenog stuba, vodeni rukavi sakrivaju ruke ali istovremeno im ne dozvoljavaju da budu mirne, cipelice nalik onima kojima su stari Kinezi *vezivali* ženska stopala omogućavaju muškom glumcu da ovlada *ženskim* stilom hodanja i slično, sredstva su koja pomažu kineskom glumcu da svoje telo oslobodi bremena svakodnevnih pokreta i razvije kvalitet energije kakav zahteva scena. Zato se u Kini na kostim gleda kao na vrstu neživog partnera. Naravno, kostim jeste glumčevo pomagalo ali je, takođe, i gledaočevo. Zahvaljujući kostimu, gledalac je u mogućnosti da vizuelizuje način oblikovanja glumčeve energije.

Kineski pozorišni kostim, dakle, svojom nesvakidašnjom lepotom doprinosi potpunom doživljaju teatralnog iskustva, omogućava gledaocima predstave da je bolje razumeju, pomaže glumcu da oblikuje svoju energiju i gledaocu da to oblikovanje vizuelno *zahvati*... i ko zna kakva još značenja u sebi skriva.

Baš kao i piktografi!

EROTSKI TEATAR

Svetlo

“Erotsko... kao najdublja potvrda života”³¹

Erotika, ples samozaborava! Dodir izvan granica čula!

Erotsko koje zavodi, boravi iza *širom zatvorenih očiju* i onda kada su one širom otvorene. Ono je uvek uvlačenje u mrak, čak i onda kada se odigrava pod punim svetlom! Taj večni ples jina i janga, svetlosti i tame, obaviće i kinesku pozorišnu scenu. Ta scena može biti neosvetljena, ali ako glumac, u čijem temelju leži svetlost, ume da je oslobodi svojom igrom, naći će put do očiju gledaoca. Ali do očiju koje gledaju kroz sklopljene kapke, do očiju uma, očiju srca.

Tim očima pravdao je svoju umetnost i Adolf Apija, revolucionar modernog teatra Zapada. U trenucima kada su se u pozorišnoj Evropi devetnaestog i dvade-

³¹ Dejan D. Marković, Radosav Pušić: *Erotika u kineskoj umetnosti*, IP Beograd, 1992, str. 36.

setog veka svi borili za svoje mesto pod suncem, za Apiju to sunce bio je reflektor! U svojoj borbi protiv slikanog dekora, on će odsanjati “svetlosnu” viziju teatra koju će pretočiti u teoriju, ali koja će u praksi samo okrznuti pozorišnu scenu. On se zalagao za slikanje svetlom kojim atmosfera predstave može dobiti svoje vizuelno *tel*o potpomognuta imaginacijom gledaoca. “Svetlo promenljivog intenziteta može preobraziti predmete i obaviti ih svojim emocionalnim implikacijama”³² – reći će čutljivi Apija svom ekcentričnom prijatelju Krejgu koji će pokušati da ostvari njegove vizije. “Mrak i senke kao kontrapunkt svetlu”³³ – uzviknuće, ne tako tihi Krejg i sâm ostati daleko od suštine. Jer, mrak nije kontrapunkt svetla, već njegovo drugo lice, sve što je bilo potrebno jeste glumačkom igrom izvrnuti svetlo na naličje, ali, u imaginaciji gledaoca!

No, čoveku sa Zapada dualistička priroda stvari ostaće još dugo nepoznanica. I dok se u kineskom teatru sve scene odigravaju pod punim svetlom, još mnogo reflektora biće razbijeno dok pozorišni svet Zapada ne shvati koliko mraka se skriva u svetlu.

Kineski glumac svojom pantomimom mora *otplesati* mrak na potpuno osvetljenoj kineskoj sceni. Krećući se u *osvetljenoj* mraku, on mora sebi izmišljati prepreke, izvoditi duele sa onima na koje u tom *prozirnoj* tami *ne/vidi*. Za kineskog glumca reflektori su nepotrebno bogatstvo, ali i smetnja koja osiromašuje radnju na sceni. Na kineskoj sceni umetnost svetla i svetlosnih efekata ne pripadaju tehničaru koji se bavi rasvetom, kao u zapadnom teatru. Naprotiv, one su umetnost samog glumca jer je glumac taj kroz čiju igru svetlo i mrak postaju vizuelno prisutni na sceni. Jer, mrak je samo izvrnuta svetlost.

Stradivarijus modernog evropskog teatra, kako su ga mnogi nazivali, Grotovski će osetiti ovu suštinu u dubini svog pozorišnog bića. Verovatno da je, prolazeći kroz vatru kineskog teatra, i sâm Grotovski ugledao mrak na, u celosti osvetljenoj, kineskoj pozornici. Kao što kineski glumac svojim konvencionalnim pokretima slika mrak pod punim svetlom tako da u gle-

³² Tvrtko Kulenović: *Teorijske osnove modernog evropskog i klasičnog azijskog pozorišta*, SVETLOST – Sarajevo 1975, str. 94.

³³ *Isto*, str. ?.

daočevoj imaginaciji scena bude oblivena istim, Grotovski će se odreći svetlosnih efekata i postaviti još jedan izazov pred svog *svetog glumca*:

Iskoristiti “široki spektar mogućnosti” koje nudi izostanak istih. Kako će to on sâm kasnije formulisati: ”glumac koji se služi stalnim svetlosnim izvorima može postići svoje željene efekte senkama, svetlosnim mrljama i sl.”.³⁴

Međutim, Grotovski se ovde ne zaustavlja. Svetlo na kineskoj sceni inspirisalo ga je da dovede u pitanje ulogu svetla i svetlosnih efekata u predstavi, ali i još jednu mnogo bitniju i ne tako pozitivnu ulogu kakvu je svetlo imalo u teatru Zapada.

Kao jin i jang, svetlo i mrak, tako su i glumac i gledalac dva pola pozorišnog čina. “Bitno je osvetliti i gledaoca kako bi i on počeo da igra ulogu u predstavi”³⁵ – reći će Grotovski, i time retrospektivno ukazati na prvobitnu ulogu svetla u realističnom teatru Zapada. Ne, to nije nije bila rola “efekta” već rola barijere između glumca i gledaoca, jedna od rešetki kojom je scenska iluzija u svojoj tamnici držala sve ono što je čisto pozorišno.

Scenski realizam Zapada stavio je pozorišnu komunikaciju pod skalpel svog shizofrenog pogleda na svet. Svetlo je bilo strogo rezervisano za pozornicu i njegovu visočanstvo glumca koji je igrao ulogu *kralja bez kraljevstva*, lik iz slikovnice koji je izgubio put do svog kraljevstva odnosno, do gledaoca koji je ostao u mraku, zaglavljen u nekom paralelnom svetu pozorišne stvarnosti. Gledalac je bio izolovan iz pozorišnog čina, a njegova uloga svedena na ulogu voajera. Iz mraka koji se natkrililo iznad gledališta, gledalac je samo mogao da upire svoj bespomoćni pogled na scenu, jer je za glumca on bio potpuno nevidljiv. Jedna od misija modernog teatra bila je oživljavanje veze između izvođača i gledaoca koja je već dugo bila na aparatima za održavanje života. Voajerski teatar realizma trebalo je zameniti teatrom živog odnosa između glumca i gledaoca. “Predstava je čin transgresije”³⁶, zato glumčeva igra mora prodreti direktno do gle-

³⁴ Ježi Grotovski: *Ka siromašnom pozorištu*, ICS, Beograd, 1976, str. 19.

³⁵ *Isto*, str. 19.

³⁶ *Isto*, str. 18.

daoca. Tzv. *četvrti zid* koji je delio svet onog koji glumi od sveta onog koji posmatra, morao je biti srušen. Ako je svetlo bilo to koje je određivalo granice tih svetova, ono je nesumnjivo moglo pomoći u razbijanju tog zida. Mejerholjd je prvi koji će iskoristiti svetlo u borbi protiv scenske iluzije. On će sa pozornice proširiti svetlo i na gledalište kako bi, obuhvaćeni istim svetlom, glumac i gledalac napokon mogli da pogledaju jedan drugoga u oči. Za svoju režiju Molijerovog *Don Žuana* on će ogromnim svećnjakom i lusterima osvetliti kako auditorijum tako i glumce, baš kao što se nekada, u noći kineska scena osvetljavala nizom sveća ili uljanih lampi.

Za kineskog glumca, gledalac je onaj ko daje smisao njegovoj umetnosti, on ga nikada ne bi stavio u jednu potčinjenu ulogu kao što je to bio slučaj u realističkom teatru Zapada. Doduše, ni živahni kineski gledalac nikada ne bi dozvolio da bude stavljen u potčinjen položaj.

Nekada se na osvetljenu kinesku scenu unose sveće da bi se prikazao mrak na njoj, ali plamen ne gori na svećama već u glumcu koji će na osvetljenoj pozornici pretočiti taj plamen u mrak, kao dar svom gledaocu. U svom *Kralju Liru* Bruk se poslužio ovim kineskim trikom i dao glumcima koji su glumili stražu da na osvetljenu scenu unesu baklje bez plamena kako bi prikazali noć. Kao i mnogi drugi reditelji, Mnuškina, Breht, Barba...i Bruk je shvatio da samo direktna komunikacija između glumca i gledaoca tvori pozorišni čin. Glumac na dar gledaocu daje svoju igru, a ovaj mu zauzvrat daje svoju imaginaciju da dopuni njegovu igru i stvori predstavu. U toj igri glumca i gledaoca, mrak postaje svetlo, svetlo postaje mrak. Ako je igra glumca siromašna, oči uma gledaoca biće slepe i nikakvo svetlo ne može učiniti da progledaju! Baš kao u čan priči o čoveku koji je ponudio svećnjak svom slepom prijatelju da se vrati kući:

– “Ne treba mi fenjer”, reče mu prijatelj, “bila tama ili svetlo meni je svejedno!”

– “Znam da ti fenjer nije potreban da bi pronašao put”, odgovori mu on, “ali ako ga nemaš neko bi mogao da naleti na tebe u mraku, zato ga moraš uzeti!”

Slepi čovek je uzeo fenjer, no pre nego što je odmakao neko se sudario s njim.

- “Pazi kuda ideš!!!”, reče on nepoznatom, “ zar ne vidiš ovaj fenjer?”
- “Sveća ti je dogorela, brate”, odgovori mu nepoznati.

Apija je osjetio da snaga pozorišne umetnosti leži u imaginaciji gledaoca, ali on je verovao da je svetlo medijum kroz koji će se prikazano uliti u čula gledaoca. Kineski teatar pokazuje da je igra glumca ta koja i samom svetlu dozvoljava da se domogne gledaočevih čula.

Tu igru zahteva i erotsko da bi moglo da se javi kao nešto što ono jeste – igra sakrivanja i otkrivanja.

Sakriti svetlo uvek znači otkriti mrak, sakriti mrak, znači videti svetlo.

SIMBOLIČNI TEATAR

Rekvizita

Vrša je za hvatanje riba, kada jednom uhvatimo ribu vrša nam više nije potrebna...reči su za hvatanje smisla, kada jednom uhvatimo smisao, reči nam više nisu potrebne.

Zhuang Zi³⁷

Reči i smisao.

Rečima se nehotice uspeva okrznuti smisao i njima se tako lako propada u besmisao. Osvrnemo li se na mudrost Čuang Cia i pogledamo u lice vlastitoj zavisnosti od reči, ne možemo a da se ozbiljno ne upitamo, ako ne i zabrinemo, *šta s rečima?* Da li ih treba što više koristiti ne bismo li što pre uhvatili smisao u našu mrežu ili ih treba pažljivo bacati u svet oko sebe? Odgovor se sam nameće– rečima se treba igrati! Još samo kroz igru njima možemo otkriti ili bar sebi pojasniti njihovu lakoću i težinu, dakako. Kako se samo često dešava da igrajući se (ne)slučajno otkrijemo tajne prolaze do onoga za čime smo do tada besomučno tragali.

³⁷ Radosav Pušić: *Sin neba*, SVETOVI – Novi Sad, 1996, str. 134.

Reči su ogledalo stvarnosti. Što je neka pojava od veće važnosti u nekom prostoru ili vremenu, to je broj reči kojima se ona imenuje veći. Kao što Eskimi imaju više od 50 reči za sneg ili Arapi više od 20 za pesak, kao što svako od nas ima beskrajno mnogo imena za ono što ljubi... Ono što nam je bitno neprestano nas inspiriše da tragamo i iznalazimo mu nova značenja.

Inspiriše nas da se igramo.

Igra je svuda oko nas. Njena lepota je u zaboravu, čemu stvari kojima se igramo tačno služe. Kineski alhemičari takođe su se igrali. Traganje za eliksirom besmrtnosti, svakako, vrlo je ozbiljna igra ali naposljetku ipak, igra. Toj igri Kina, a i svet mogu da zahvale ako ne na piluli koja obećava večni život, ono bar na barutu ili možda na porcelanu. Porcelan koji je rođen u pokušaju alhemičara da reprodukuju tanani preliv žada isti je onaj koji je njihovu zapadnjačku sabraču nagnao da se oproste od pokušaja da od raznih materijala stvore zlato i krenu u potragu za tim čudesnim materijalom.

Da, pre nekoliko godina Kina i njen porcelan zasenili su zapadni svet. Ljubitelji porcelana gledali su na njega gotovo kao na sveti predmet. Porcelanski predmeti bili su nesumnjivo dragoceni, ali smemo li dozvoliti da nas divljenje prema nečemu do te mere zaslepi da zaboravimo na igru?

U VIII veku izvesni Lu Ju je, nadahnut harmonijom koja je počivala u šoljici čaja, napisao *ČA DING* ili *Knjigu o čaju* i vinuo sebe na nebo sa koga se smešio i štitio kineske trgovce čajem. U svojoj *Knjizi o čaju*, Li Vu pisao je i o porcelanu. Ali za njega vredan pomena bio je samo onaj porcelan čija je boja gleđi u službi boji čaja. Plava boja pocelana isticala je zelenu boju dragocene tekućine i čulima mirisa i ukusa pridruživala i vizueno zadovoljstvo, dok je beli porcelan činio čaj ružičastim i neukusnim za oči. O kako su se samo veliki poštovaoci kineskog porcelana na Zapadu zgražavali nad ovakvim kriterijumom ocene njegove vrednosti! Da li je boja čaja zaista toliko bitna da se zbog nje obezvredi vrhunska izrada i dekoracija porcelanskih šolja za čaj?

Vilijem Blejk nas je pozvao da nađemo svet u zrnu peska. Kinezi su ga, pak, tražili u šoljici čaja. Ljubiteljima porcelana na Zapadu bilo je nepojmljivo da je ta tečnost koja se u njemu služi važnija od prekrasne porcelanske šolje. U svom obožavanju porcelana oni

su bili još više skrhani kada je merilo vrednosti porcelana postalo – gustina materijala i čistoća zvuka.

Stari spisi govore da dinastija Tang voli i poštuje one koji poznaju umeće sviranja na šoljama. U *Disertaciji o grnčarstvu – Dao Šu*, postoji spis: *O muzičkim šoljama* koje su pravljene u grupama od osam, odnosno 12, kako bi čitava muzička lestvica bila tu.

“*Oh, ne!*”, pokušajmo zamisliti kakvog pasioniranog ljubitelja porcelana, “*prvo boja čaja, a sada je još i instrument! Ne lišavaju li porcelan njegovog dostojanstva oni koji nisu svesni njegove vrednosti?*”

Da li su porcelanske šolje Tanga zaista izgubile svoje dostojanstvo time što je njihova osnovna funkcija bila zanemarena i one pretvorene u nešto drugo – muzički instrument? Ili je, naprotiv, njihovo dostojanstvo time uvećano? Ako su u njoj pronašli muziku, može li se u šolji pronaći i svet?

Svakako da može, budemo li dovoljno hrabri igrati se njome.

Pre nekoliko godina, u Novom Sadu, prisustvovala sam predstavi mog prijatelja. Izašao je na scenu s jednom plavom šoljom i ubrzo počeo da pleše s njom. Šolja je bila njegov partner. Stavio je na glavu, i ona je bila njegova kapa. Prislonio je na usta, i ona je bila njegov megafon. Ljuljao je u naručju i ona je bila njegovo dete. Zatim je legao na pod i stavio je pod glavu, i ona je postala njegov jastuk.

I tu, pred mojim očima, bili su i jastuk, dete, kapa, i žena...a opet, bila je to samo jedna obična plava šolja. Kasnije mi je jednom prilikom pričao kako ga je jednog jutra dok se spremao da doručkuje zvuk s radija nagao u ples. Kako je slučajno u ruci držao šolju, počeo je da pleše s njom i kroz igru otkrio šta se sve može s jednom naizgled tako običnom stvari ukoliko se zaboravi njena realna upotreba i pusti mašti na volju.

Stara priča “uz pomoć štapa i kanapa” ovog puta u obličju šolje iz koje se može popiti čaj, uživati u muzici ili s kojom se može plesati, pratila me je u stopu/misao/ dok sam čitala o upotrebi rekvizite u kineskom klasičnom teatru.

Samo igra. Večiti ludus duše.

Kroz igru, kineski glumci su realistično značenje predmeta koji su korišćeni na sceni zamenili simboličnim i ugradili u biće pozorišnih konvencija. U stvarnosti,

predmet najčešće ima jednu upotrebu, u igri broj njegovih upotreba postaje ograničen još samo maštom onog ko se igra i onog ko tu igru posmatra. Ne čudi, onda, zašto kineska publika realističnu rekvizitu smatra lošim ukusom. Bogatstvo simbolične upotrebe predmeta učinilo je bogatstvo broja predmeta na sceni izlišnim. I zaista, uz više nego sugestivne i u konvencije odenute pokrete/glumu kineskih glumaca, rekvizite u kineskom pozorištu gotovo da nema. Sto i stolice, poneka klupa, zavesa...i to je to. Mašta kineskih glumaca pod patronatom konvencija stvorila je specifični pozorišni jezik koji mami kinesku publiku da se iznova vraća u pozorište i uči ga. To je taj specifični jezik igre. Kada kineski glumac umota zastavu, ona je kamen, ako je stavi na poslužavnik, ona postaje riba. Platno između dva bambusova štapa biva gradski zid. Ako mu se doda stolica, postaje krevet. Ako se za stolicu prikači stub, pretvara se u drvo. Štap postavljen vertikalno s vrhom nagore, označava vođenje konja prema jahaču; s vrhom nadole, od jahača; odlaganje štapa znači odvođenje konja u štalu.... Iako na sceni nema pravog konja, ni ribe, ni gradskog zida, oni su tu, projektovani kroz maštu kako glumca tako i gledaoca. Upravo u ovakvoj *radnji sa nepostojećim predmetima*, kao sredstvu scenskog izraza, poznati ruski pozorišni umetnik Obrascov, videće ključnu razliku između kineskog i evropskog teatra.

Realistična rekvizita kinji maštu i telo! Zato nas neće začuditi zašto je Grotovski, pod uticajem kineskog teatra, od svojih glumaca tražio potpuno odricanje od rekvizite, tačnije, od njene realistične upotrebe. "Najstriktnija nezavisnost od rekvizite jedan je od glavnih principa u pozorišnoj laboratoriji... vrednost svakog predmeta je u njegovim različitim upotrebama"³⁸. Grotovski od svojih glumaca traži da nameštaj i ostale predmete na sceni koriste s "imaginativnom spontanošću deteta"³⁹ odnosno, da se njima igraju. I baš kao u kineskom teatru, za glumce Grotovskog "pod postaje more, sto – čamac, prečage stolice – zatvorska ćelija i sl."⁴⁰ Ali, dok su kineski glumci kroz igru pred-

³⁸ Ježi Grotovski: *Ka siromašnom pozorištu*, ICS, Beograd, 1976, str. 54.

³⁹ James Roose-Evans: *Experimental Theatre from Stanislavsky to today*, VISTA. London, 1970, str. 63.

⁴⁰ *Isto*, str. 63.

metima godinama stvarali jezik pozorišnih konvencija, čini se da Grotovskom to nije bio cilj. On, naime, nije od svojih glumaca tražio da stvaraju jezik pozorišnih simbola, već da razvijaju svoju imaginaciju. A taj *kineski*, imaginativno-plodonosni način korišćenja rekvizite koristili su mnogi drugi stvaraoci Zapada. Tako je u Vahtagnovljevoj čuvenoj postavci "Princeze Turandot" marama postajala brada, abažur – careva kapa, peškir– turban, šal – haljina... a ogromni čaršav koji se talasa, trik Pekinške opere, u "Hadagi" rediteljke Džuli Tejmor postao je Crveno more...

U evropskom teatru, realistična rekvizita kinji maštu jer je ograničava na realnu upotrebu predmeta koji se koriste, kinji telo jer ograničava njegovu igru i skreće pažnju na sebe. U kineskom teatru to se nije moglo desiti, jer u njemu realistična rekvizita biva supstituisana igrom glumaca. Glumac svojom simboličnom igrom mami gledaočevu pažnju u *mrežu* igre u kojoj se od gledaoca takođe zahteva da se igra i kroz igru pokuša da shvati značenja koje su simboli samo naznačili na sceni.

I baš kao što neodoljiva lepota kineskih slika pejzaža koji zavode svojom dubinom/daljinom ne potiče iz prikazivanja realne dubine/daljine već iz simbolisanja iste, vizuelna draž kineskog performansa potiče iz njegove teatarske simbolike. Najveći neprijatelj zapadnog teatra bio je realizam koji rađa pokušaj stvaranja iluzije da je na sceni prikazani događaj deo života koji se zaista odvija. Upravo, ova scenska iluzija proizvela je mrtvilo kao jedino što se zaista *događa* u teatru. Evropski pozorišni pregaoci XX veka činili su sve napore kako bi razbili tu iluziju. U velikoj meri pomogao im je kineski teatar sa svojom nepoznavanjem iste. Imajući u vidu da realistični dekor zajedno s realističnom rekvizitom podržava teatarsku iluziju, ne čudi što su u borbi protiv iste mnogi posegnuli za kineskim načinom korišćenja rekvizite koji iluziju lomi kao kamen staklo.

Naime, ako vam dok gledate predstavu kineskog teatra scensku iluziju ne razbije to što je kočija predstavljena dvema zastavicama na kojima su naslikani točkovi, ili kada se vetar prikazuje crnom zastavicom, plavom – voda, a crvenom – vatra... onda će to sigurno uraditi rekviziter. Onog trena kada sa zastavicom u ruci nonšalantno prošeta scenom kako bi pri-

kazao oluju ili grom, kada podiže zastor da glumac uđe ili izađe na scenu, kad glumcu pre nego što ovaj padne na kolena podmetne jastuk na pod kako se kostim ne bi ošteti, ili kad služi čaj glumcu-pevaču... pogledate ga, a onda pogledate kojeg kineskog gledaoca za koga je on na sceni nevidljiv! Ako vam se ne učini da ste upali u pozorišnu *Zonu sumraka* onda ćete se, bar, dobro začuditi i PUF!!! Eto V-efekta koji je Breht tako posvećeno priželjkivao i napokon ga našao u kineskom teatru kao lek za bolest teatra scenske iluzije. I ne samo Breht, Vahtagnov je takođe bio oduševljen ovom kineskom pozorišnom *izmišljotinom*, te je u svojoj postavci *Princeze Turandot* dozvolio publici da vidi rekvizitere koji nameštaju scenu ili same glumce kako na sceni menjaju kostim. U zapadnom pozorištu XX veka, u borbi protiv scenske iluzije, sva sredstva bila su dozvoljena.

Dakle, simbolom protiv iluzije realnog. Igrom protiv ograničenja.

Pitam se šta bi oni veliki zapadnjački štovaoci porcelana rekli kada bi videli mog prijatelja kako pleše sa porcelanskom šoljom dinastije Ming? Pa oni pravi poznavaoци bi verovatno odahnuli, jer ipak ne radi se o porcelanu Tanga, ali verovatno bi se i oni sablaznili i poželeli da mu je otmu kao što odrasli često otimaju dragocene stvari iz dečijih ruku, nažalost, često ne shvatajući da su za decu ili one koji su igri skloni, dragocenosti mnogo dragocenije. Ograničavajući porcelansku šolju na ono što u najvećem broju umova ona jeste – porcelanska šolja dinastije Ming/Tang, oni joj upravo oduzimaju najveći deo lepote. Oduzimaju joj sve ono što ona može da bude.

MONTAŽNI TEATAR

Režija

Koliko ljudi, toliko ćudi. Koliko reditelja, toliko definicija režije.

Dok pogledom šetamo “svetom režije” u pokušaju da saznamo *šta je režija*, srećemo toliko odgovora da se čini da postoji samo jedna istina o njoj; ako želimo pričati o režiji ili je strpati u okvir kakve definicije, onda se i sami moramo latiti iste.

A onda naletimo na visprenog Euđenija Barbu koji nam otkriva jednu tako jednostavnu istinu – ”režija se može definisati samo u funkciji datog pozorišnog ambijenta”.⁴¹

A kakav je to to rediteljski ambijent kineskog pozorišnog bića?

Odgovor je više nege očit – tradicionalan!!!

Ako smo voljni samo provući misao o *tradicionalnom* u Kini , brzo ćemo uvideti da je tradicija *izrežirala* čitav mizanscen kineske istorije koja se otkotrljava, čini se, beskrajno unazad. U jednom takvom *ambijentu* i ne čudi činjenica da se u ulozi reditelja u kineskom teatru pojavljuje baš ona – tradicija!

Konvencionalizam scene i sloboda publike jesu dve osnovne crte ličnosti kineskog teatra. A svest koja ih je kreirala, jeste tradicija.

Na kineskoj sceni ništa nije slučajno – svaki akord muzičke pratnje, svaki pokret glumca, raspored predmeta na sceni... nalaze se pod strogom kontrolom konvencija. I dok su glumci Zapada proivali suze nad svakim pokušajem ograničavanja njihove slobode, kineski glumci su, u konvencijama koje jesu granice nametnute od strane tradicije, videli izazov i pohrlili da razvijaju svoju umetnost unutar njih. Sloboda koju nudi evropska scena razmazila je glumce do te mere da su njihova tela, opterećena svakodnevnim pokretima, postala gotovo scenski neupotrebljiva. To je ono što je Barba nazvao prazninom, pozorištem bez tradicije! Možda je, ipak, malo preterano pozorište Zapada nazvati pozorištem bez tradicije, ali ta tradicija jeste puna rupa. Konvencionalnost je, pak, ispunila sobom svaku poru kineske scene, tako da pukotina nije bilo...čak i slepi glumac se, bez ikakvih problema, mogao snaći na njoj i odigrati svoju krajnje zahtevnu ulogu. Istorija beleži život glumca Tina Siasana koji je imao više od 70 godina i bio slep, ali je nastavljao da glumi. Pred početak predstave njegovi pratioci doveli bi ga do vrata za izlazak na scenu odakle je on, prateći muziku, mogao da nastupa bez problema. Ali čim bi izašao kroz vrata za izlazak,

⁴¹ Radoslav Lazić: *Svet režije*, PROMETEJ, Novi Sad 1992, str. 211.

neko je opet morao da ga vodi. Nema sumnje, tradicija je odradila dobar posao. A slično je pokušao i Mejerholjd. Želeći da razmrda mlohavost teatra Zapada, on je pokušao da ograniči slobodu glumca – da svaki pokret i gest na sceni bude kontrolisan, određen i nikad spontan. Želeo je ne samo fiksno glumačkih pokreta, već i da glumac nauči da koristi prostor, položaj objekta na sceni i kretanje svojih kolega do te mere precizno da ih može izvoditi i u potpunom mraku. Kodifikacija pokreta koju je izvršila tradicija na kineskoj sceni, takođe je i način tvorenja nesvakidašnje tehnike. Čišćenjem od vulgarnosti svakodnevnog, to je razgolićivanje pokreta i pronalaženje znaka u njemu. Upravo je to cilj Grotovskog i Barbe. A znak traži nekog da ga pojmi. Zato, vratimo se tradiciji u kineskom teatru i pogledajmo kako je ona *režirala*.

Na početku svog stvaralačkog puta, tradicija se na kineskoj sceni spotakla o jednu ogromnu prepreku – živahan kineski temperament.

Kako umiriti nemirnog kineskog gledaoca i zadržati njegovu pažnju na onom što se odigrava na sceni?

Direktnim obraćanjem glumca – gledaocu?

– Nedovoljno!!! Zato je uvela bubnjeve, jer jedino još oni mogu naterati vrlo kinesku konverzaciju u čaj-džinici (a na livadi posebno) da zamre! No, ni to se nije pokazalo kao trajnije rešenje.

Lepim kostimima?

– Vrhunska lepota kineskog kostima i te kako je moćna u privlačenju pažnje, ali opet ne i preterano uspešna. Lepo odeveni kineski glumci morali su imati i lepe maske. Ali, ni to nije bilo dovoljno.

Akrobatizmom?

– Kineski glumac svojim vratolomijama uspeva da “priču” u auditorijumu zameni uzdahom oduševljenja, ali ne! Ni to nije dovoljno.

Kako govorom nadjačati govor stotinu ljudi svuda oko vas? I tradicija uvodi pevanje...

U svoj toj zbrci okreta, glasova, reči, plesnih pokreta, šarenih kostima, maski... tradicija je morala da iznađe način da sve to spoji i baci u lice gledaocima, ali tako da ih ne razljuti, već, oduševi. I, pošto oni već

znaju priču na sceni, morala je njeno pokazivanje učiniti zanimljivim, ali razumljivim...uh, kineskoj tradiciji nije baš bilo lako držati u svojoj vlasti pažnju Kineza. A nema sumnje, kada je u pitanju režija, sve se na ovaj ili onaj način vrti oko pažnje onog koji gleda.

Zato je tradicija dala sve od sebe da na kinesku scenu, pred nemirnog kineskog gledaoca, postavi samo ono najbolje, ali se pri tom držala stare pouke – ako želite da vam dete bude mirno, morate ga nečim uposliti! *Mudra*, tradicija zapošljava kineskog gledaoca da koristi svoju maštu i odgoneta značenja *skicirana* na sceni. A kineska scena je tako bogata značenjima da ih je nemoguće sva odgonetnuti odlaskom na istu predstavu jednom, dva ili tri puta.

Uzmimo npr. samo izlazak sa scene. Ako glumac izlazi sa scene: na kolenima – slab je od tuge ili straha; brzim i sitnim koracima ili ga drugi lik vuče za rukav – odlazi uprkos volji; s rukama na kolenima – ranjen je ili ekstremno ponižen; kolutom napred – izbegava bitke ili neprijatelja... A koliko tek takvih ulaza, penjanja, ručavanja, jahanja i sličnog ima na kineskoj sceni? A opet, sve su to dramski izrazi koje publika beleži u svojoj glavi. Upravo je ova kodifikacija scene koja traži da bude dešifrovana u imaginaciji kineskog gledaoca i lepota performansa, razlog zašto se kineska publika iznova i iznova vraća u pozorište. Na evropskoj sceni, ako jednom odgledate *Tri sestre*, *Učene žene*... retko se sledeći put vraćate u teatar. I ne samo razumevanje *kodova* na sceni, već i sâm imaginarni dekor, simbolična upotreba rekvizite... zahtevali su od gledaoca da koristi svoju maštu.

Ova aktivna imaginacija gledaoca pretpostavka je za pozorišni čin. Zato je kineski teatar i uspeo da stvori umetnost gledanja kojoj je težio Breht. "Kod kineskog teatra čini nam se naročito značajnim njegovo nastojanje da dovede do prave umetnosti gledanja... onu koju prvo treba naučiti, usavršavati i tada stalno uvežbavati u teatru."⁴⁴ Ali, za Brehta, to je umetnost

⁴² Naslov drame A.P. Čehova.

⁴³ Naslov drame Ž. P. Molijera.

⁴⁴ Bertold Breht: *Dijalektika u teatru*, NOLIT, Beograd 1966, str. 188.

gledanja koja od gledaoca čini mudrog posmatrača. Kineski posmatrač nije voljan da u pozorištu menja svet, ali jeste voljan da se zabavi. U svakom slučaju, i to je svojevrsna mudrost.

Ali, kako je još *režirala* kineska tradicija za gledaoca nestrpljivog da čeka promenu dekora? Morala je da ga se odrekne u potpunosti. I ne samo to, morala je na sceni da zabrani ograničenja prostora i vremena. A onda se na sceni pojavilo 50, čak 100 mesta radnje! Morala je tradicija da uposli sredstvo koje se najviše vezuje za film – montažu.

A koliko je montaža u teatru bitna, naslutio je još Ezenštajn. Ezenštajn, koji je svoju karijeru počeo u pozorištu, u sviti Mejerholjdovih *Palih anđela*, da bi prelaskom u svet filma našao svoju svetu zemlju, pokušao je da uvede montažu u pozorište. "*Montaža atrakcija! To je to*", mislio je Ezenštajn, "*to je ono što će razbuditi sanjivog gledaoca. Ili to ili neudobne stolice!*" Čvrsto ubeđen da je gledalac takođe materijal teatra i da njegovu pažnju treba usmeriti u željenom pravcu, zajedno sa svojim učiteljem Ezenštajn se borio protiv teatra iluzije i radnje koja se odvija u granicama logike. Zalagao se "za slobodnu montažu proizvodno odabranih nezavisnih atrakcija u cilju uspostavljanja nekih krajnje tematskih efekata". Ezenštajn je pao na zemlju s pozorišnog neba, drugi put. Prodao krila i kupio kameru. Montaža će kasnije postati njegovo drugo ime, a svet filma postati sve više prisutan na sceni. Prvi filmski žanr bio je *snimljeno pozorište*, a onda su Pisaktor i posebno Breht doveli film na pozornicu. *Epski teatar* koji se vezuje za imena ove dvojice reditelja, uzima montažu kao pretpostavku za pozorišno stvaralaštvo.

Breht će videti kineski teatar kao veoma uspešan model za razbijanje ograničenja prostor-vreme, i postaviti jednostavan zahtev: "umesto linearnog procesa – montaža"⁴⁵ Ali, kakav je to linearni proces u pitanju?

Barba objašnjava da pozorište koje se bazira na dramskom tekstu uglavnom niže događaje jedne za drugim, odnosno vreme je prikazano linearno. Ova sukcesivnost ukida pol simultanosti – ritam je monoton, tempo spor, pažnja gledaoca lako odluta. Razbija-

⁴⁵ Slobodan Selenić: *Dramski pravci XX veka*, APFRT, Beograd 1971, str. 82.

njem jedinstva vreme-prostor, slobodnom montažom događaja, zajedničkim prisustvom nezavisnih i istovremenih linija radnje menja se ritam i tempo, odnosno traži od gledaoca da mobiliše svoju pažnju i vrši izbor šta je na sceni bitnije, šta da gleda...

Pol simultanosti ne slabi pol sukcesivnosti, a doprinosi sasvim drugačijem kvalitetu pažnje, tako da je i doživljaj pozorišnog iskustva koji gledalac ima jači. Samim tim što postaje deo pozorišnog čina, jer se i od njega zahteva aktivnost, njegov doživljaj postaje upečatljiviji.

Ovom pozivu gledaocu da se *mobilise*, najveću pažnju posvetio je Grotovski koji je govorio o montaži reditelja i montaži gledaoca. Ali, šta je u stvari montaža?

Montaža je stvaranje smisla. Ona vodi gledaočeva čula kroz dramski materijal. "Reditelj vodi, razdvaja i ponovo sastavlja gledaočevu pažnju preko izvođačeve radnje, reči teksta, odnosa, muzike, svetla i upotrebe rekvizite."

A montaža gledaoca se, pak, sastoji u tome da na sceni naznačeno dopuni svojim iskustvom, kako bi se stvorilo značenje.

Dakle, reditelj vodi glumčeva čula kroz dramski materijal. Nema sumnje da je kineska tradicija vrhunski odradila svoj posao. U velikoj meri zahvaljujući selektivnoj ne/pažnji kineskog gledaoca.

Takva ne/pažnja uvek je stimulativna. Ako se osvrnemo na pozorište Zapada, možda je uzrok njegove bolesti ležao upravo u pasivnosti ili čak *krotkosti* njegovog gledaoca koji, sve do trenutka dok nije zaspao u svojoj stolici, nije predstavljao izazov za reditelja predstave?

Možda. Ko zna!?

⁴⁶ Eudenio Barba, Nikola Savareze: *Rečnik pozorišne antropologije – Tajna umetnost glumca*, FDU, Beograd, 1996, str. 160

II
ESENCIJALNI TEATAR

Glumac

U srednjem veku, kineska lutka-rukavica započela je svoje putovanje i, preko Indije i Persije, došetala na Zapad. Slično njoj, putovale su i druge kineske lutke, a neke od njih doselile su se u evropsko pozorište. No, krajem XIX veka one su počele da se sa scene lutkarskog teatra sele na scenu živog glumca. Kao da čitava istorija modernog zapadnog teatra počinje s lutkom i to onog trena kada je reditelj od dramskog pisca preuzeo ulogu demijurga pozorišnog sveta. Reditelji su gurnuli dramske pisce u pozadinu, a onda posegli za lutkom kako bi uz njenu pomoć učili glumca kako da vlada scenom. Arto, Stanislavski, Krejg, Breht, Mejerholjd, Grotovski, Barba, Kantor, Bruk, Mnuškina... imena su najznačajnijih pozorišnih umetnika Zapada koji, ne samo u domenu teorije već i prakse, nisu odoleli čarima lutke-glumca.

Ne možemo, a da se ne upitamo kakvu to magiju u sebi skriva lutka? Šta je to u vezi nje što je moglo oživeti umrtvljeni teatar Zapada?

Njena dirljiva iskrenost, pre svega. Lutka se nikada ne pretvara da je nešto drugo do – lutka. U zapadnom teatru, overdoziranom rečima, dramska iluzija smatrana je neprikosnovenim vladarom pozornice. Glumac je morao da zaboravi da je glumac, gledalac je morao da zaboravi da je u pozorištu. U jednom takvom teatru u kome se svako pretvara da je neko drugi, ne možemo a da ne budemo ganuti lutkinom iskrenošću! Jer, lutka je samo umetnički predmet. Ona ne može i ne želi da bude živi čovek. Nije ni čudo što s njom počinje rušenje scenske iluzije. Na sceni, ona će uzviknuti: *Realizam je mrtav! Dug život teatralizmu!!!* A zatim skočiti u ruke pozorišnih reditelja koji su svojim predstavama želeli da daju ukus čisto teatralnog iskustva. Mnogi od njih u njoj su videli glumu kakvu žele od svojih glumaca. Bernard Šo je govorio kako je jedini pravi učitelj glumačke umetnosti – lutka. Kinesko pozorišno iskustvo slaže se s tim.

Kinezi lutku nazivaju *bakom glumca*. Tokom duge istorije kineskog teatra, uvek se postavljalo pitanje da li je stariji teatar živog glumca ili teatar lutaka? Sve govori u prilog tome da su živi glumci svoje umeće učili od lutaka. Pisac *Istorije kineskog teatra* Song Kai



Poznata glumica muških uloga Pei Janling:
za vreme predavanja i u u ulozi Kralja majmuna

Di, slaže se s tim. On navodi da su repertoar, kostimi, maske, a posebno pokreti i poze kineskih glumaca posve nalik onima kakve se sreću u kineskom lutkarskom teatru. Osim toga, kineska istorija kao jednu od vrsta lutkarskog teatra navodi i *žive lutke*.

Žive lutke su lutkarski teatar koji su činila deca koja su na leđima odraslih podražavala pokrete lutaka. I zaista, uz svoje visokostilizovane pokrete i glumu, kineski glumci ostavljaju utisak ogromnih lutaka. Baš tim trikom se u *Bubnjarima na molu* poslužila Arijana Mnuškina koja je uzela tradicionalnu kinesku priču i postavila je na scenu u stilu japanskog *Bunraku* pozorišta sa živim glumcima koji su glumili lutke.

Na sceni prenatrpanoj rečima, lutka počinje da se guši. Njeno telo gnuša se svakodnevnih pokreta, stoga



Poznata glumica muških uloga Pei Janling: u ulozi
Nebesnog duha i u ulozi Ratnika

njen stilizovani glas i ljupkost njenih pokreta doprinose sasvim drugačijem pozorišnom doživljaju od onog kakav je nudila naturalistička scena. Oduševljeni njome, mnogi reditelji nisu samo želeli da lutkom uče glumce njihovoj umetnosti, već su se ozbiljno uživali u ulogu lutkara.

Lutkar se oduvek smatrao vladarem, a lutka njemu potčinjenim. Nije ni čudo što su neki od ovih reditelja pokušali da na glumčeve udove prikače konce i od njega naprave lutku. A neki od njih su, čak, želeli da glumca u potpunosti zamene njome.

U svom pokušaju da zavede teatar i odvuče ga od realizma, Mejerholjd je svuda išao noseći u rukama malu drvenu marionetu. Njome je pokušavao da nauči glumce kako da na sceni ne zavise od emocija. On će čak u svojoj predstavi *Mala kutija za šou* izmešati žive glumce i marionete, baš kao što će to, gotovo čitav vek kasnije, uraditi Džuli Tejmor u postavci *Kralja Lava* na Brodveju. Mejerholjd nije želeo da zameni glumca marionetom, ali zasigurno je pokušavao da manipuliše glumcima na sceni kao što to radi lutkar. Ali, da li je lutkar koji manipuliše lutkama dobar lutkar? Bogata kineska lutkarska tradicija nikako se ne bi složila s tim. Lutkar ne sme da potčiniti lutku sebi. Ako želi da njegova lutka oživi, onda joj se mora prepuštiti, mora joj dati svoje ruke, svoj um, svoje telo, kako bi ona kroz njega oživela. Dobar lutkar ne pokreće lutku, dobar lutkar pušta da lutka pokreće njega.

Ako Mejerholjd to i nije želeo, Krejg jeste. Od trena kad je video lutke nemačkog reditelja Leopolda Jesnera, on će priznati samo jednog pravog glumca, a to je – marioneta. Za njega, organski glumac bio je samo "nesavladiva teškoća i izdatak",⁴⁷ a reditelj, jedini koji ima stvaralačku rolu u teatru. Ali, da li je teatar bez glumca i dalje teatar?

Reditelj s marionetama, a bez glumaca, nalik je dirigentu s muzičkim instrumentima, a bez muzičara. Susret s azijskim teatrom, između ostalog i Mei Lanfangom 1935. godine u Moskvi, promeniće njegovo mišljenje. Krejg će uvideti da je teatar bez glumca besmislica, a s njim, kao najistrajnijim borcem za inauguraciju lutke na sceni živog glumca, kapituliraće i

⁴⁷ Roose-Evans: *Experimental Theatre from Stanislavsky to today*, VISTA. London, 1970, str. 33.

ostali reditelji sličnih tendencija. “Zadatak dobrog reditelja jeste da razmota konce glumčeve, profini ih i ponovo mu ih vrati, jer, napokon, on je taj koji treba da ih pokrene”⁴⁸ – rekao je Krejg i povukao se sa scene. Reditelji će, napokon, prepoznati glumca kao jedinog legalnog vladara pozorišne scene i vratiti mu dostojanstvo za kojim je dugo čeznuo. Poznanstvo s istočnjačkom pozorišnom praksom “pomoglo je pozorišnim umetnicima da otkriju da je umetnost glumca temelj pozorišne predstave i da pozorište postoji samo zato što postoje glumci”.⁴⁹

Čini se da je glumac sve do tada provodio vreme kao miš u pukotini pozorišne realnosti, grickajući samo mrvice svog talenta. Dramski pisac je od njega zahtevao da bude poštonoša ili, tačnije, dramonoša, i da isporuči gledaocima ono što je on imao da kaže. Reditelji, pak, želeli su da ga pretvore u marionetu. Ali, onog trena kada mu je vraćena umetnička sloboda, uloge u pozorištu su se promenile. Reditelj, u službi čijih vizija je glumac bio do tada, započeće svoje službovanje glumčevoj umetnosti.

Glumac je srce teatra. To potvrđuje i kinesko pozorišno iskustvo. U Kini, u programu predstave nikada nećete naći ime kostimografa, kompozitora, reditelja... u velikoj meri i zbog toga što se u njihovoj ulozi nalazi tradicija. Sve što ćete naći jesu imena glumaca. Kineski glumac je lutka i lutkar. Njegov um je lutkar, a njegovo telo lutka. To je ta umetnost u koju se zaljubio Zapad, a koja priznaje glumca kao jedinog stvaraoca.

A to je još i prvorodeni sin novog teatra – Stanislavski, naslutio. Iako se Stanislavski, zbog svoje zavisnosti od naturalizma i gotovo sakralnog poštovanja dramskog teksta, u pozorišnim krugovima dugo smatrao konzervativnim, niko mu nije mogao osporiti da je revolucija u teatru Zapada počela s njim. On je “shvatio da se sve dotadašnje revolucije teatra završavaju na scenografiji, a da bi trebalo da budu u glumcu”.⁵⁰ Kao prvi koji je u glumcu video jedinu istinsku

⁴⁸ Tvrtko Kulenović: *Teorijske osnove modernog evropskog i klasičnog azijskog pozorišta*, SVETLOST–Sarajevo, 1975, str. 127.

⁴⁹ Eudenio Barba, Nikola Savareze: *Rečnik pozorišne antropologije – Tajna umetnost glumca*, FDU, Beograd, 1996, str. 165.

⁵⁰ Tvrtko Kulenović: *Teorijske osnove modernog evropskog i klasičnog azijskog pozorišta*, SVETLOST–Sarajevo, 1975, str. 117.

pozorišnu vatru, Stanislavski je stvorio *Sistem* koji je oda kreativnom glumcu koji kroz rad na sebi i svojoj ulozi razvija svoju umetnost. On će nazvati glumca jedinom čisto pozorišnom umetničkom materijom, a njega će kasnije slediti i Grotovski. Priznajući Stanislavskog za svog duhovnog oca, on će se i sâm pozvati na kreativnog glumca kao jedinu esenciju teatra.

Ipak, scena pripada onom ko je na njoj – glumcu!

A šta je s lutkom? I ona je na sceni!

Lutka na sceni, takođe, zahteva glumca, jer je on taj koji je oživljava!

Ili možda lutka oživljava njega!?

OPERSKI TEATAR

Pevanje

Pokušaj da se ključevima znanja zapadnog pozorišta otključaju vrata kineskog pozorišnog iskustva, više je nego nemoguć. Baš to tvrdi Sergej Obrazcov u svojoj knjizi *Teatar kineskog naroda*, u kojoj ističe kako ćete biti vrlo obeshrabreni ako ne znate ništa o kineskom teatru i postavljanjem pitanja pokušate da dokučite istinu o njemu. Njegovo iskustvo izgledalo je otprilike ovako...

– “Recite mi, molim vas, u Kini postoji mnogo teatarara?”

– “Da, naravno. Nekoliko hiljada.”

– “A kakvi teatri su najrasprostranjeniji?”

– “Klasična opera!”

– “Šta, opera? U evropskim zemljama najrasprostranjeniji je dramski teatar, operskih je vrlo malo. U celoj Rusiji ih ima oko 30. A koliko ih ima u Kini?”

– “Više od 2000.”

– “Više od 2000? Znači, operski teatar postoji u svakom gradu?”

– “Oni nastupaju ne samo u svakom gradu, već i u selima, a... u velikim gradovima često nastupa i po nekoliko operskih teatarara.”

– “No, u tom slučaju, koliko operskih umetnika mora biti u Kini?”

- “120, 250, a možda i 300... hiljada.”
- “300 hiljada umetnika, koji znaju da pevaju!?!?”
- “Ali oni ne pevaju, samo!”
- “Kako ne pevaju, samo? Vi govorite o operi, zar ne?”
- “Daaa, ali u kineskoj operi glumci ne pevaju samo već i govore!”
- “Kako govore? Znači, to je pola opera, a pola dramski teatar?”
- Ne! Na dramski teatar nimalo ne liči, tim pre što naši umetnici moraju da budu i akrobate... aaaa, pored toga, oni moraju umeti da izvode i pantomimu.”
- “Ali, u tom slučaju vaša predstava nimalo ne liči na operu?”
- “Da, na evropsku operu nimalo ne liči.”
- “No, da bi pevali, plesali i bili akrobate, potrebno je verovatno da se dugo uči?”
- “Naravno, i ne samo mnogo, već i od ranog uzrasta. Umetnici kineskog teatra počinju da uče u svojoj 7-8. godini i do 18-19. obavezni su da nauče ne samo da pevaju, plešu, budu akrobate, već i da znaju napamet muziku, reči i sve pokrete svoje uloge i to u oko 50 predstava.”
- “A, da li svaki teatar ima svoj repertoar?”
- “Zависи. Ista pozorišta igraju iste predstave, a različita, različite predstave.”
- “Kako ista i različita pozorišta, ne razumem.”
- “U Kini postoji nekoliko desetina različitih vidova klasičnog teatra. Npr. postoji Pekinška opera, Sečuanska, Šaosinska...”
- “Aha, znači Pekinška opera postoji u Pekingu, a Šaososi...”
- “Ne, ne, ne...Pekinška opera može postojati i u Pekingu i Šangaju i...”
- “Aaaaa! Pa onda glumci Pekinške opere kad nastupaju u Šangaju, onda nastupaju u Šangajskoj operi!?”
- “Ali, neee, to je zaista nemoguće. Morali bi iznova da uče nove pokrete, muziku...”

I polako pade noć.

Dakle, drama, opera, balet, cirkus, pantomima... sve je to kineski teatar! Muzika je osnovna vezivna nit koja, provučena kroz glumčeve pokrete i glas, spaja sve ove elemente u jedinstven teatarski oblik! Možda upravo zbog ovakvog značaja muzike i pevanja glumca kao najpotpunijeg njenog izraza, kinesko pozorište poznato je na Zapadu kao KINESKA OPERA!

Komično iskustvo Obrazcova jasno nam govori da kineska opera nije ono što se pod tom rečju podrazumeva na Zapadu – umetnost kompozitora, orkestra i pevača, umetnost u službi muzike. U kineskoj operi muzika je u službi performansa. Jednostavne melodije i mali orkestar koji se gotovo može smatrati još jednim glumcem na sceni, akcenat premeštaju na predstavu i virtuoznost glumaca. Osim toga, u kineskoj operi nema kompozitora. Muzičari, pevači, plesači...tkali su muzičku formu po nekoliko desetina pa i stotina godina. U kineskoj operi kompozitor je tradicija. Gotovo u svakoj provinciji, muzika najrasprostranjenijih instrumenata i muzika mesnih narodnih pesama alhemijски su se stopile u jedinstveni teatarski muzički oblik. Zato i ne postoji samo jedna kineska opera, već mnoštvo – šangajska, sečuanska, junanska...i zasigurno najpoznatija, na Zapadu često korišćena kao sinonim za kinesko pozorište – pekinška opera. Pekinška opera postoji u Šangaju i Sečuanu, baš kao i šangajska u Peking, jer gradovi čija je ime na prisvojila reč “opera”, ne ukazuju na mesto njihovog postojanja, već na vrstu škole. Svaka škola razvila je svoju teatarsku praksu zasnovanu na posebnom muzičkom ritmu koji je odredio stil glume. Upravo ta neraskidiva veza između muzike i pokreta jeste ono što kinesku operu suštinski razlikuje od zapadne opere. Dok u zapadnoj operi možete slušati muziku gotovo i ne gledajući aktere, u kineskoj operi to bi bila teatarska blasfemija. Glumac je medijum preko koga muzika dospeva na pozornicu. Ovakva vrsta teatra koja u sebi sadrži elemente operskog, javiće se kao inspiracija za pozorišne reditelje Zapada.

Adolf Apija, “pasionirani vagnerijanac,”⁵¹ u svojoj knjizi *Muzika i insceniranje (Die music und die In-*

⁵¹ Tvrtko Kulenović: *Teorijske osnove modernog evropskog i klasičnog azijskog pozorišta*, SVETLOST– Sarajevo, 1975, str. 93.

szenierung), pred pevače postaviće zahtev za *muzičkom gimnastikom* koja treba da potpomogne usklađivanje ritma muzike i tela. Slično će od svojih glumaca tražiti i Tairov. Kompleksna priroda kineskog teatra ni njega neće ostaviti ravnodušnim. On će sanjati san o sintetičkom teatru, teatru u kome će svoje mesto naći balet, opera, cirkus, koncert i drama. Breht će takođe pozvati ostale umetnosti na pozornicu “neka sve sestrinske umetnosti glumačke umetnosti... zajedno s glumačkom unapređuju zajednički zadatak. A njihovo se međusobno saobraćanje sastoji u tome da jedna drugu čine začuđujućom.”⁵² Pevanje je jedna od njih. Kad glumac peva onda on menja funkciju, prikazuje pevača i ruši scensku iluziju. Kad glumac prelazi od običnog govora u povišeni ili iz povišenog u pevanje, ne može doći do *uživljavanja*, jer “ništa nije odvratnije nego kada glumac želi da izazove utisak kako ne primećuje da je upravo napustio tle treznog govora i da već peva”⁵³ – kaže Breht. Takođe, kineski glumac dok peva nijednog trena ne gubi svest o tome da je posmatran i ne dozvoljava da njegovo telo bude u senci njegovog glasa. I dok miruje, *ples energije* u njegovom telu mora da se nastavi. Takvu simultanu igru glumčevih pokreta i pevanja Breht je priželjkivao za svog glumca – “glumac mora da prikaže pevača, a ne samo da peva. On ne naglašava osećajni sadržaj svoje pesme koliko pokazuje gestovima”⁵⁴. To je put do V-efekta! Nije ni čudo što će pevanje songova biti jedna od bitnijih odlika Brehtovog epskog teatra.

I, na kraju, treba se upitati – šta je kineski teatar?

Opera? Balet? Drama? Sve to i još ponešto...kineski teatar je ponajviše – kineski glumac.

NE/VIDLJIVI TEATAR

Pantomima

Sergej Obrazcov, poznati ruski lutkar, prilikom posete Kini pitao je kineske umetnike da provere njegovo znanje o njihovom nacionalnom teatru i upute

⁵² Bertold Breht: *Dijalektika u teatru*, NOLIT, Beograd 1966, str. 243.

⁵³ *Isto*, str. 48.

⁵⁴ *Isto*, str. 49.

ga u ono što ne razume. Bio je više nego iznenađen kada su došli po njega, strpali ga u kola, doveli u stari paviljon u jednom vrtu koji je bio prekriven snegom i rekli: *Izvinite što je ovde toliko hladno, ali činilo nam se da će vam biti prijatno pričati o umetnosti na ovako lepom mestu.*

Za Kineze, svet umetnosti je ogledalo sveta prirode. Kao da bez shvatanja ove nenarušive veze nije moguće razumeti kako kineskog umetnika, tako i kineskog ljubitelja umetnosti; da nije moguće stvarati umetnost, čak, ni govoriti o njoj.

Postoje reči koje zahtevaju određene prostore da u njima borave. Ako reč o teatru zahteva *prirodno* okruženje, kakvu reč, onda, zahteva pozorišno okruženje?

Dramsku! – reći će neko.

Ne! Istočno pozorišno iskustvo nikada nije gledalo blagonaklono na dramsku reč na sceni. Zapadno je, s druge strane, bilo opsednuto njome sve do trenutka kad je, u XX veku, ona bila razotkrivena kao uljez u teatru. "Jer, pozorište nije verbalna već je, pre svega, prostorna umetnost."⁵⁵ Kao takva, ona zahteva svoju reč, ili, kako je Arto istakao, svoju *poeziju*. No, kako ostvariti tu *poeziju prostora*?

Arto je nedvosmislen: "Poezija prostora ostvaruje se preko muzike, igre, plastičnih umetnosti, pantomime, mimikrije, gestikulacije, intonacije, arhitekture, osvetljenja, scenografije, preko svega, samo nikako preko reči za saopštavanje ideja."⁵⁶

Istorija modernog teatra Zapada počinje progonom reči s pozornice. Kako se glumac osećao bespomoćnim bez nje, pokušao je da je supstituiše pokretom. I zaista, imao je ispravan cilj, ali je, nažalost, krenuo pogrešnim putem. Dezorijentisan, bez dramske reči koja je bila njegova instrukcija za kretanje kroz scenski prostor, onemeli glumac posegnuo je za jedinom scenskom formom kojoj priroda *nemog* nije strana – pantomimom.

Ali, evropska pantomima, bazirana na objašnjavanju reči pokretom, nije bila ona *pantomima* kakvu je za-

⁵⁵ Slobodan Selenić: *Dramski pravci XX veka*, APFRT, Beograd 1971, str. 173.

⁵⁶ Isto, str. 173.

htevala poezija prostora. Njoj je bila potrebna pantomima kakva se sreće u kineskom teatru, ona koja "izaziva asocijacije na konkretne predmete i tek posredno i neobjašnjivo na ideje koje hoće da komunicira".⁵⁷ Takvom pantomimom predstavljaju se SA-DRŽAJI.

Pantomimom se na sceni pokazuje ono što je nevidljivo. Možda upravo zahvaljujući toj *tajnoj* vezi s prirodom, umetnost ima moć prikazivanja nevidljivog. Najlakše je prikazati nešto što je statično, ali kako prikazati nešto što je nestalno, promeni sklon... kao što je, na primer, vreme ili vetar?

Kris Druri, poznati lend-artist, svakoga dana sakupljao je po nekoliko različitih predmeta iz prirode: lišće, plodove, cveće, insekte, čaure... I, za 365 dana napravio kalendar u obliku kruga. Kalendar ima zadatak da prikazuje vreme. Ali, ovaj kalendar je zaista jedini koji je nevidljivo vreme učinio vidljivim. Gledate krug i vidite ne samo godinu od 365 dana, već i tai di-jin i jang. Gledate krugove unutar kruga i vidite kinesku istoriju. Kinezi su oduvek bili istorijoljubiv narod. No, oni svoju istoriju nikada nisu određivali godinama odnosno vekovima, već periodom vladavine dinastija. Godine vladavina dinastija često variraju od autora do autora, ali Kinezi kao da puno ne mare za to. U njihovom shvatanju vremena koje ima osobenosti cikličnog, a ne linearnog, na prošlost se gleda kao na potencijalnu budućnost. Krug je očit simbol. Krug u krugu, još očitiji. Za Kineze, narod koji je do gotovo svih velikih otkrića došao pre drugih (setimo se nule, kompasa, magneta, svile, baruta, papira, porcelana...) nije toliko bitno kada je tačno njihova civilizacija nastala ni kada se do tih otkrića tačno došlo, koliko je bitno kakav sadržaj prošlosti, oni kao najstarija civilizacija, nose u budućnost.

Teško da nam kalendari koje svakodnevno koristimo mogu učiniti vidljivom jednu godinu, ali Drurijev kalendar omogućio je da vidimo ne samo čitavu godinu u njenim menama, već i kinesku istoriju.

Onda, prisetimo se poznate kineske slike *Bambus na vetru* koja se pripisuje Vu Čengu. Dok je gledamo, čini nam se da možemo da osetimo taj vetar na svom licu.

⁵⁷ Isto, str. 173.

Nevidljivo uvek zahteva nešto vidljivo, da bi se izlilo u vizuelno prisutno. Ono što jednu godinu čini vidljivom na tom kalendaru, jesu predmeti iz prirode. Ono što vetar na platnu čini vidljivim, jesu povijeni bambusi.

Ono što nevidljivo na sceni čini vidljivim, jeste glumčeva igra. I više od svega, pantomima. Ali, pantomima kakvu kineska scena traži od glumca mnogo je zahtevnija od one kakvu od njega traži evropska scena. Jer, kineski glumac mora da ume da prikaže i vreme i vetar! I mrak i oluju i reku i konje i još mnogo toga.

Nedostatak realističnog dekora i rekvizite zahtevaju od njega da ih nadomesti svojom pantomimom. Iako mu u pomoć priskaču konvencije kineske scene, njegov zadatak nije nimalo lak. Kineski glumac svojom pantomimom pokazuje hodanje uz nepostojeće stepenice ...ali, pri tom, on ne pokazuje samo stepenice kao što to rade evropski pantomimičari. Ne, on pokazuje i stepenice i sebe na njima i svoj hod. Pokušajmo to plastičnije da objasnimo. Jedna od scena koja se najčešće ističe pri pokušaju da se objasni priroda pantomime na kineskoj sceni, jeste glumac koji jaše konja. Glumac u ruci drži štap i kreće se tako da se gornji deo njegovog tela pomera gore-dole, kao jahač, a njegove savijene i raširene noge pomeraju se levo-desno, kao konj. Gornji i donji deo njegovog tela kreću se do te mere nezavisno jedan od drugog, da je teško poverovati očima da je u pitanju jedno telo. Na taj način kineski glumac ne pokazuje samo konja, već i sebe kako jaše konja, i jahanje samo. Ili, kada kineska glumica s veslom u ruci pokreće veslo i svoje telo u određenim ritmovima, ona nam prikazuje i sebe kako vesla i čamac i vodu koja je nekada brža nekada sporija, oslikavajući nam time čitav sadržaj događaja.

Ovakvo *slikanje* događaja pokretima svog tela, ovakvu pantomimu koja to, zapravo, i nije, zahtevali su od svojih glumaca Mejerholjd, Tairov, Vahtagnov, Mnuškina, Breht...

Stvaraocima Zapada, ipak, najprivlačnije u pantomimi kineskog glumca bila je, pre svega, lepota kojom on prikazuje sadržaje. Baš kao i Drurijev kalendar ili Vu Čengovi bambusi, ni pantomima kineskog glumca nije namenjena razumevanju, već doživljaju onog ko posmatra.

To je ono moćno nasleđe koje je kineska umetnost preuzela od prirode.

Iako to navodi na zaključak da su pokreti kineskog glumca prirodni, oni to nikako nisu. Baš kao što ni Drurijev kalendar nije pravi kalendar, niti bambusi na vetru na slici, pravi bambusi. Pokretima kineskog glumca teško da bismo mogli komunicirati s nekim u prevozu, baš kao što bismo teško mogli rezervirati voznu kartu na osnovu Drurijevog kalendara, ili kao što bi vetar sa slike s bambusima teško mogao da nam oduva kapu s glave.

Upravo ta *neprirodnost* jeste ono što pantomimu kineskog glumca čini tako moćnom na sceni. Breht ju je priželjkivao zbog V-efekta, a Barba u njoj video dobar put ka nesvakidašnjoj tehnici tela. Za razliku od svakodnevnice tehnike tela kojoj je cilj komunikacija, nesvakidašnja tehnika tela karakteristična za sceniskog izvođača namenjena je doživljaju. Snaga glumčeve umetnosti ogleda se u snazi gledaočevog doživljaja.

I eto odgovora na pitanje kakvu reč zahteva teatar?

Onu koja se obraća svim čulima gledaoca i kreira jedinstven doživljaj.

KALIGRAFSKI TEATAR

Ples

Ples je ekstaza, izlazak iz sebe u prostor. Ples traži samozaborav, prepuštanje partneru, prepuštanje ritmu, prepuštanje plesu samom. Želimo li plesati, moramo ostaviti sebe pred kapijama onostranog, prepuštiti se ritmu kosmičkih sila i sjediniti se s njima.

Plesom su šamani stupali u područje božanskog i opštili s njim. Šiva je plesom stvorio svet, Krišna doživeo prosvetljenje. Plešući, Aboridžini umilostivljuju prirodne sile, Bušmani zabavljaju ženu i decu. Crnci su se plesom u ritmu džezza borili za slobodu. Jedan od tradicionalnih indijskih plesova *kathak*, slika priču o prazniku kada ljubavnici odlaze u parkove, vešaju lju-ljaške o drveće i čekaju kišu. Ples je uvek bio put do ljubavi. Kroz ples, muškarčev jang nalazio je put do ženinog jina. Ples je bio ekspresija i stimulacija, razonoda i *nauka*. Ples je bio, jeste i biće.

Ples je sakriven svuda oko nas, samo, jesu li nam oči dovoljno prijemčive za lepotu da bismo ga prepoznali? A on je zaista svuda: u listu koji vetar nosi, u



Levo: kineski karakter sa večno/večnost YONG.

Desno: Kineska plesačica, obojena terakota
(Severna dinastija 386-581).

Obratiti pažnju na sličnost u načinu na koji kaligrafovi potez četkice i plesačicin pokret tela, odašilju energiju u različitim pravcima.

rečnom vrtlogu, u letu ptice...u kineskim kaligrafskim natpisima.

YONG, kineski karakter za večno/večnost, sadrži osam osnovnih poteza koji čine građu kojom se tvori kinesko pismo. Nikako slučajno, nije se dogodilo da baš ova reč VEČNO/VEČNOST bude sâmo srce kineskog pisma. I nikako slučajno, kineski kaligrafi ne upoređuju promene ovog karaktera s plesom. Potezi se prelivaju jedan u drugi, menjajući svoj položaj kao što čovek koji pleše menja položaj svog tela.

Kaligrafija je, pre svega, umetnost forme oslobođena pritiska sadržaja, ona dozvoljava lepoti da se iskrađe ispod bremena značenja i pokaže se kroz linije i oblike. Kao umetnost koja podražava prirodu u načinima na koje tvori svet, kaligrafija je odredila kineski pojam lepote. To je ono što ju je učinilo učiteljicom poezije, slikarstva, slikanja na porcelanu, ambijentalne umetnosti...pa i plesa. Kaligrafija je odraz lepote prirode, lepota prirode je, pak, lepota pokreta. U plesu se iz čovekovog tela prosipa najviše lepote.

Upravo zato, ples je uvek bio drag gost u teatru.

No, u XVIII veku u teatru Zapada desilo se nešto nečuveno. Ples i drama bili su nasilno razdvojeni. Ličnost izvođača bila je podvojena na onog koji pleše i teži virtuoznosti i onog koji glumi i negira svoje telo. U tim uslovima, *kvalitet* gledaočevog doživljaja bio je bitno narušen.

Na kineskoj sceni to se nije moglo dogoditi.

*Ali kako? U kineskom teatru nema plesa!, možda će neko reći. I doista, ples kakav se viđa u plesnom teatru Zapada ne može biti viđen na kineskoj sceni. No, ako nešto nije eksplicitno, ne znači da ne postoji. “Ples u kineskom teatru nije sporedan dodatak već integralni dodatak drame. To je gluma sama.”⁵⁸ Kao što je kineski karakter ples linija zatvoren u okvir četvorougla, ples na kineskoj sceni zatvoren je u okvir kodifikovanog pokreta. On proviruje iz visokostilizovanih pokreta kineskih glumaca i dubi mesto za lepotu u očima posmatrača. To je, pre svega, jedan *pritajeni ples*.*

Kaligrafski ples.

Potez je osnovno sredstvo izraza u kaligrafiji, pokret u teatru. Potez kaligrafa je ogledalo njegovog raspoloženja, pokret glumca – ogledalo raspoloženja njegovog lika. Svaki kaligraf ima *repertoar* svojih poteza, svaki lik kineskog teatra ima *repertoar* svojih pokreta. Smisao kaligrafskog zapisa jeste vizuelni užitak, a ne značenje karaktera. To je razlog magične privlačnosti kaligrafskog umeća koje je vekovima zadobijalo poštovanje i divljenje čak i nepismenih Kineza. Baš tako je i lepota izvodenja, a ne njeno značenje, smisao kineskog teatra. U protivnom, gostovanja tradicionalne kineske opere na Zapadu nikada ne bi bila praćena salvama oduševljenja. Kineska scena pretrpana znakovima čiji smisao mora biti naučen, nagoni na misao da je u pitanju pozorište za elitu. Ali, ono to nikako nije, to je pozorište za običnog kineskog čoveka. Kao što i onaj ko ne zna kineski jezik može uživati u kaligrafskom zapisu, tako i onaj ko ne poznaje konvencije kineske scene može uživati u predstavi. Lepota govori jednim jezikom – divljenjem.

Kineski karakteri govore, ali to da li oni govore lepotom ili značenjem – razlika je između kaligrafije i običnog ispisivanja karaktera, baš kao i razlika između pokreta zapadnog i kineskog glumca. Vizuelno je neprikosnoveni arbitar vrednosti kaligrafije i čitave kineske scene. Ispisan karakter, čija linija odražava brzinu ali i gracioznost, snagu ali i nežnost, urednost ali i gipkost... izliva lepotu iz sebe pravo u oči posmatrača! Baš kao i kineski način glume koji nalikuje plesu.

⁵⁸ Tao-Ching Hsu: *The Chinese conception of the Theatre*, University of Washington Press, 1985, str. 336

Arijana Mnuškina je tvrdila da samo Kinezi znaju šta je scenski nastup, a da Evropljani već dugo vremena ne prikazuju ništa novo. Zaljubljena u graciozne pokrete kineskih glumaca, pozvala je svoje glumce da tragaju za *stanjem* u kojem će izvoditi performans na način koji je blizak plesu. Krejg je verovao da je poreklo teatra u plesu i mimici te je žudio za *skrivenim plesom* u glumčevom telu, Tairov je stilizovao pokrete izvođača do same granice baleta. Plesu kineskih glumaca, koji to i nije, ni Mejerholjd nije mogao odoleti. "Reći su za uši, plastika za oči"⁵⁹ – reći će on prepoznajući u plesu sredstvo koje ljudsko telo na sceni čini dostojnim. U postavkama *Don Žuana, Revizora*... on koristi metodu plesa kao načina glume. Breht se, takođe, zalagao za plesne pokrete glumca, jer to razbija krletku realizma na sceni i dovodi do V-efekta.

Maskirani ples kineskih glumaca mamio je uvek oduševljenja gde god bi se pojavio. Pol Klodel je ovako pisao o njemu, gledajući nastup Mei Lanfanga:

"To nije muškarac, a nije ni žena, nego zračni duh. Nijedan osećaj i emociju on ne izražava, nego ih prenosi zahvaljujući divnom izobilju stavova, u domenu glazbe...noge daju podsticaj, ruke označavaju glavnu liniju na kojoj gipki članci prstiju crtaju profinjene *appoggiature*. Sama pjesma tog šarmantnog bića, slična zujanju kukca koji leti, ovdje je samo da bi što intimnije udružila osobu s melodičnim pozivom i dušu s grananjem njegovog tela."⁶⁰

I nisu samo rafinirani pokreti kineskih glumaca zaveli Zapad. Devedesete godine XX veka vrve od pokušaja da se povežu tradicionalno azijsko i antičko grčko pozorište. Pored pokušaja da se tehnikama *pekinške opere izvode antičke grčke drame, kineski tradicionalni plesovi, naročito oni sa Tibeta, pokazali su se vrlo primamljivim za pozorišne umetnike na Zapadu.*

Istina je jednostavna – stil je ono što ispisivanje kineskih karaktera čini kaligrafijom i pokrete kineskih glumaca scenskom umetnošću! A upravo je stil ono u čemu je pozorišna scena Zapada oskudevala. To je ono za čime su čula, ne samo gledaoca već i izvođača, vapila. Nepresušna žeđ za lepotom.

⁵⁹ Eudenio Barba, Nikola Savareze: *Rečnik pozorišne antropologije - Tajna umetnosti glumca*, FDU, Beograd, 1996, str. 154.

⁶⁰ Tvrтко Kulenovč: *Pozorište Azije*, PROLOG, Zagreb 1983, str. 126.

III

MEHANIČKI TEATAR

Biomehanika Vsevolda Mejerholjda

“S oca na sina” – jednostavna je definicija prenošenja scenskog znanja u pozorišnom iskustvu Istoka. Otac je učitelj, sin – učenik. I dok prenošenje tajne umetnosti uvek ide u smeru otac-sin, razvoj umetnosti ide u smeru sin-otac. Sin makar za korak mora prevazići svog oca!

Veliki učitelji daju velike učenike. Iz *Studija* Stanislavskog izašli su Mejerholjd, Tairov, Vahtagnov... Kroz *Laboratoriju* Grotovskog prošli su Šekner, Barba, Bruk... i nastavili revoluciju zapadnog teatra!

Teatar i *Ljubav tri narandže*⁶¹, mala marioneta koju je nosio kao šaman svoju palicu i čvrsta vera da umetnik ima svetu dužnost da pomera granice umetnosti; od *Studija* Stanislavskog do hapšenja u represivnom političkom sistemu i misterioznog nestanka – bio je Mejerholjdov život.

Šestim čulom svih velikih umetnika, osetio je da teatar mora biti oslobođen iz krletke realizma kako bi mogao da diše, započeo je svoj hod po mukama koji nije zaobišao nijedan veliki čovek...

“*POGLEDAJ ONOGA KO TE GLEDA!!!*” – rekao je Mejerholjd svom glumcu i upalio svetlo u auditorijumu.

Glumca treba otrgnuti iz njegove javne usamljenosti, suočiti ga s očima koje ga gledaju, gledaoca treba otrgnuti od zaborava da je u teatru. Uklonio je proscenijum, gurnuo glumca na drugu stranu u pokušaju da približi one koje je realizam udaljio. Pretvorio svoje pozorište u tavernu sa stolovima nalik kineskom teatru-čajdžinici, s gledaocima koji su ispijali svoja pića dok su u sredini prostora glumci igrali predstavu. I igrao se često Mejerholjd scenom i salom, spajao ih i razdvajao. Razgolićivao scenu, odbacivao zavese, kulise i dekor, kako bi lišio predstavu pauza, mešao glumce i marionete u nadi da će glumci od njih naučiti nešto o kretanju, učio da je gledaočeva mašta bitan teatarski materijal. Više od svega bolelo je Me-

⁶¹ Naziv ruskog pozorišnog magazina.

jerholjda to što je svojim uspavanim mišićima glumac bio sceničan koliko i rekvizita.

Nakon godina borbe s njim, realizam je već bi odstupio od bedema teatarske umetnosti. Mejerholjd, gonjen žudnjom da iznađe pozorišni jezik za vlastite potrebe, počinje rad na teoriji *biomehanike*.

Pekinška opera, No, kabuki, komedija del arte...učio je iz tradicija koje nije nikad video, vođen jednim ciljem – naći način kako razviti glumca tako da bude atleta, akrobata, pokretna mašina! (Biomehanika – nauka o mehaničkim procesima na živim bićima i u njima.) Sa svojim *sinovima i kćerima započeće* 1914. godine putovanje ka ovladavanju principima teatarske biomehanike! Dotadašnji teatar revolucije postaje teatar avangarde.

Put traganja za biomehanikom vodiće kroz uslovni/stilizovani teatar grotesku/neočekivano do definisanja principa biomehanike.

Uslovni/stilizovani/kodifikovani teatar jeste teatar koji se obraća očima gledaoca. U njemu, pokorena pokretu, reč će prvi put postati senka glumčevog tela. *Mimika je superiorna u odnosu na reč*, bilo je kardinalno uverenje Mejerholjda, "istina međuljudskih odnosa i ponašanja najbolje je izražena upravo gestovima, koracima, stavovima i pozama".⁶²

Plastičnost. Kako!? Svaki pokret morao je imati lepotu koju ples odražava. Stil i konvencije, kao u kineskom ili japanskom teatru, bile su uspešan recept za takav pokret. Ceo scenski lik glumca morao je biti telogovorljiv, nesvakidašnji. Glumac stilizovanog teatra mora prekinuti organski sinhronitet između vokalnog i fizičkog ritma, kako bi mogao da progovori čisto scenskim ritmom.

Uslovni teatar je teatar četvrtog stvaraoca! Mejerholjd je prvi koji će u svoj teatar uvesti gledaoca kao kreatora. Reditelj je posrednik između glumca i pisca, glumca i gledaoca.

Znamo šta u teatru rade dramski pisac, glumac i reditelj, ali kako u teatru stvara gledalac? I čime stvara?

I odgovor možemo naći na kineskoj sceni.

⁶² James Roose-Evans: *Experimental Theatre from Stanislavsky to today*, VISTA. London, 1970, str. 24.



Mejerholjd i Mei Lanfang u Moskvi 1935. godine prilikom gostovanja Pekinške opere.

Prazninom! Kreacija je nemoguća bez praznine! Na platnu, između tonova, na kineskoj sceni...praznina poziva da bude ispunjena! I kineska scena poziva gledaoca da svojom maštom i svojom pažnjom dovrši ono što je na sceni samo naznačeno. Ovakvu *intuitivnu percepciju* Mejerholjd će smatrati neophodnom u svom teatru. Rečima *ispijena* scena može povratiti svoju vitalnost još samo pokretom. Pokretom koji je simbol. Kao u plesu! Glumac svojom, nalik plesu, glumom mora za sebe pridobiti gledaočeva čula.

Ali šta onda s njima?

Usmeriti ih ka razrešenju zagonetke na sceni.

Kako?

Groteskom ili neočekivanim. Prebacivanjem gledaočeve pažnje s jednog na drugi plan, "gledalac je primoran da se mobiliše kako bi je odgonetnuo, prihvatio i orijentisao se. Tako gledalac postaje pronicljiv, *budan posmatrač*."⁶³ Takva groteska postoji samo kroz ples, ali ples koji to i nije. Baš kakav srećemo u kineskom teatru.

Scenski bios, prisustvo na sceni, odnos s gledaocem... opsedaju ga iznova. Mačevanje, muzika, ples, atletika, bacanje diska, osnove *komedije del arte*, konvencija *kabukija* i, naravno, *pekinške opere*, *trnje je kojim je posut put do uspeha*. *Ali Mejerholjd uspeva da stigne do cilja. U Moskvi, 1922. godine, svetu predstavlja BIO-MEHANIKU.*

⁶³ Eudenio Barba, Nikola Savareze: *Rečnik pozorišne antropologije – Tajna umetnost glumca*, FDU, Beograd, 1996, str. 156.

Biomehanika nije bila namenjena pozornici! Ne! Ona je bila put kojim se dolazilo na pozornicu! Lekcija koju je svaki glumac morao da nauči da bi mogao da vlada *prazninom* scenskog prostora. Ritam, ravnoteža, položaj tela, stabilnost, odsustvo suvišnih emocija... Biomehanika je bila put od svakodnevnice do nesvakidašnje tehnike tela.

Energija u telu pleše, a svaki, čak i najsuptilniji pokret produkt je rada čitavog tela.

Na gostovanju pekinške opere u Moskvi 1935, Mejerholjd će napokon imati prilike da vidi teatar čiji je on "sin" bio.

SIROMAŠNI TEATAR

Ježi Grotovski

"Biti glumac znači umeti biti s drugim čovekom" – stara je kineska definicija glume.

U prvoj polovini XX veka Evropom su mileli glumci noseći u rukama "Sistem" Stanislavskog, tu bibliju glumačke umetnosti. U drugoj polovini istog veka, tu ulogu preotela joj je knjiga Ježija Grotovskog "Ka siromašnom pozorištu".

Ježi Grotovski, pozorišni glumac i reditelj, pozorišni naučnik, po nekima čak i pozorišni svetac. U "Tajnoj umetnosti glumca, rečniku pozorišne antropologije" srećemo njegovu sliku tokom posete Kini. Ispod je potpis:

"Grotovski u Šangaju 1962. godine u susretu sa dr Lingom, specijalistom za vokalni rad u šangajskoj školi tradicionalne opere. Tokom putovanja Grotovskog po Kini 1962. godine i Barbe po Indiji 1963. godine počela je nova faza proučavanja pozorišta Orijenta i usmerenje pozorišnih praktičara se promenilo."⁶⁴

Nakon studija pozorišne umetnosti u Moskvi i Krakovu, Grotovskog njegov obrazovni put odvodi u Peking. Susret s posve drugačijom matricom pozorišne umetnosti promenio je njegovo shvatanje. U knjizi *Ka siromašnom pozorištu*, Grotovski gotovo da ne spominje Kinu i njen teatar, ali kineski duh proviruje ispod sadržaja. Filosofija praznine i paradoksalna lo-

⁶⁴ Eudenio Barba, Nikola Savareze: *Rečnik pozorišne antropologije – Tajna umetnost glumca*, FDU, Beograd, 1996, str. 170.

gika su tu. Nakon što je udahnuo duh kineske scene, kružni put njegovog traganja za esencijom pozorišne umetnosti vratio ga je tamo odakle je krenuo – zapadnoj pozorišnoj tradiciji. Možda je baš od Kineza Grotovski naučio kolika je važnost tradicije, te joj se vratio kako bi je obogatio vlastitim iskustvom.

Iako su ga proglasili Artoovim naslednikom, Grotovski za svog duhovnog oca nikada nije priznao drugog do Stanislavskog, smelo se suprotstavljajući svima onima koji su Stanislavskom lepili etikete konzervativnog, ako ne i *mrtvačkog*⁶⁵ *reditelja*.

Stanislavski je, pre nego se otisnuo na more pozorišnog istraživanja, umesto molitve postavio sebi krunsko pitanje koje je trebalo da mu donese *povoljan vetar i mirno more*, a to isto pitanje je, na početku svog puta, postavio i Grotovski:

ŠTA JE TEATAR?

Kineska mudrost naučila ga je da saznanje nije prikupljanje već odbacivanje! Bez straha, zakoračio je Grotovski na put *saznavanja* teatra. Kao Čuang Cia koji je, *sedanjem do zaborava*, odbacio *lažni sjaj* sveta i spojio se s Daoom, Grotovski će onim što je kasnije nazvao *via negativa* ili iskorenjivanje prepreka, početi da odbacuje lažni sjaj teatra: perike, dekor, svetlosne efekte, muziku... da bi na kraju svog puta ugledao svetlost – živu, neraskidivu vezu između glumca i gledaoca.

Svaki put je ispravan ako se njime ide do kraja, verovao je Grotovski. Rešen da ogoli sebe do dna pozvao je svog svetog glumca da učini to zajedno sa njim, baš onako kao što će on, na isti čin pozvati svog svetog gledaoca.

Grotovski se nasmejao u lice mitu totalnog teatra, toj "umetničkoj kleptomaniji"⁶⁶ i odabrao siromaštvo kao svoj način vakanja pozorišnog sveta. U siromaštvu *pekinške opere*, koja ga je izvrnula naopačke i pokazala koliko bogatstvo nosi u sebi, Grotovski je ugledao bit svog teatra. Ali, s jednom bitnom razlikom, naime, on je želeo da njegova scena bude *lepljiva* za ono što kineska scena nikada nije bila – za duhovnost!

⁶⁵ Po Bruku, *Prazan prostor*, VIDICI, Split, 1972; vidi: MAGIČNI TEATAR.

⁶⁶ Ježi Grotovski: *Ka siromašnom pozorištu*, ICS, Beograd, 1976, str. 18.

Duhovnost, bar ona kakvu poznaje hrišćanski Zapad, uvek zahteva asketizam, te će Grotovski posegnuti za još većim siromaštvom. Jedino bogatstvo na kineskoj sceni, osim glumčeve igre, čine maske i kostimi. Grotovski će svoje pozorište lišiti i toga. To nije siromašno pozorište, kako ga je nazvao, to je – asketsko pozorište.

Gola scena, odsustvo svetlosnih efekata, simbolična upotreba rekvizite... lekcije su naučene na kineskoj sceni! I jedan bogati glumac! Onaj koji nema ništa sem svog tela, jer mu ništa više i nije potrebno! Svojim telom i svojom kreativnošću *sveti glumac* Grotovskog nadomestiće na sceni sve što je odsutno, ali samo zajedno sa svojim gledaocem, konfrontirajući se s njim.

Glumčevo telo je njegov instrument i kao takvo ono uvek mora biti *naštimovano*. *Mora posedovati gong fu*.

Susret s kineskim glumcima, koji rad na svojoj umetnosti počinju u svojoj 6/8. godini, pokazao mu je bolnu tačku pozorišta Zapada. Grotovski je žalio glumca koji počinje da se priprema za scenu u svojoj kasnoj mladosti, kakav je slučaj na Zapadu. Žalio ga je zbog njegovog neartikulisanoeg tela, zbog ukalupljenog mentalnog sklopa njegove ličnosti. Verovao je da glumac mora početi školovanje najkasnije u svojoj 14. godini, da se mora podvrći napornim fizičkim vežbama kako bi savladao tehnike glumačke umetnosti i kroz njih izgradio ne samo svoje telo, već i duh, a sve to da bi jednog dana, na sceni, mogao biti *širok otvoren, kao u ljubavi*. *Mnogobrojne vežbe iz pekinške opere našle su svoje mesto u njegovoj obuci glumca*. S Grotovskim, reč *training* prvi put ulazi u pozorišni rečnik Zapada.

Godine i godine surovog fizičkog treninga i onda kada je njegov *sveti glumac* mogao da svojim telom učini sve što je poželeo, Grotovski se pitao: *ČEMU SVE TO?*

Nikakav trening ne može razviti glumčevu kreativnost, pomislio je Grotovski i naposletku odbacio i trening!

”Na početku beše teatar. Potom je bio laboratorija. Sada je to mesto gde se nadam da ću biti veran sebi... mesto gde se ne traže nikakva artistska gimnastika, nikakva akrobatska iznenađenja, ni trening. Niko neće morati savladati gest da bi se nešto izrazilo. Samo želja: biti ostvaren, otkriven, nag.”⁶⁷

⁶⁷ Isto, str. 6.

Uticaj kineskog teatra ogleda se u *siromašnom pozorištu Grotovskog, a ono je, pak, bilo samo početna deonica njegovog umetničkog puta. Dalje, u teatru-laboratoriji on se kretao putem eksperimenta. "Ići izvan granica",*⁶⁸ bila je njegova misao vodilja. Ići izvan granica i ponaći čist, duhovan nivo u kome će glumac i gledalac moći da komuniciraju. Kroz svoja parateatarska istraživanja Grotovski se oslobađa svog prethodnog pozorišnog znanja. Tada će od svog glumca tražiti da izvrši vivisekciju nad sobom, a zatim da preda skalpel gledaocu, jer gledalac kakvog Grotovski želi jeste onaj ko oseća spiritualnu potrebu da se konfrontirajući se s predstavom, podvrgne samoanalizi. Teatar će biti sredstvo za samoispitivanje!

Na kraju svog stvaralačkog puta Grotovski je imao samo jedan kredo – predati se gledaocu kao u ljubavi, pozvati ga da i on učini isto.

Prepoznamo li: UMETI BITI S DRUGIM ČOVKOM?



⁶⁸ "koren reči eksperiment, znači: ići van granica, – eks/peri: upustiti se u nepoznato, isprobati nove stvari, isprobati hipoteze umesto iskustva. Za razliku od naučnog eksperimenta, umetnički eksperiment proširuje sfere iskustva umesto sfere znanja. Značajno dostignuće parateatarskog eksperimenta Grotovskog, bio je pokušaj da se ponovo definiše šta je suština pozorišta" – Ivana Vujić i Aleksandra Jovičević, predgovor *Rečniku pozorišne antropologije - Tajna umetnost glumca*, FDU, Beograd, 1996, str. 170.

LITERATURA:

- 1) *The Chinese Conception of the Theatre*, Tao-Ching Hsu, University of Washington Press, 1985.
- 2) *Teorijske osnove modernog evropskog i klasičnog azijskog pozorišta*, Tvrтко Kulenović, SVETLOST – Sarajevo, 1975.
- 3) “Pozorište Azije”, Tvrтко Kulenović, PROLOG, Zagreb, 1983.
- 4) *Tajna umetnost glumca – rečnik pozorišne antropologije*, Eudenio Barba, Nikola Savareze, FDU, Beograd, 1996.
- 5) *Peking Opera and Mei Lan Fang*, Wu Zuguang, Huang Zuolin, Mei Shaowu:”, New World Press, Beijing, 1981
- 6) *Prazan prostor*, Piter Bruk, VIDICI, Split, 1972.
- 7) *Dijalektika u teatru*, Bertold Breht, NOLIT, Beograd 1966.
- 8) *Experimental Theatre from Stanislavsky to today*, James Roose-Evans, VISTA, London 1970.
- 9) *Teatr kitayskogo naroda*, Sergey Obrascov, Iskusstvo, Moskva, 1957.
- 10) *Dramski pravci XX veka*, Slobodan Selenić”, APFRT, Beograd 1971.
- 11) *Pozorište i njegov dvojniki*, Antonen Arto, PROMETEJ, Novi Sad 1992.
- 12) *Brecht on Theater*, John Wilett, HILL&WANG, New York 1964.
- 13) *Ka siromašnom pozorištu*, Ježi Grotovski, ICS, Beograd 1976.
- 14) *The Open Page – Theatre Woman Text*, Odin Theatrets Forlag, Holstebro 2001.
- 15) *Drama i pozorište Bertolda Brehta*, Predrag Kostić, SVETLOST, Sarajevo 1946.
- 16) *Svet režije*, Radoslav Lazić, PROMETEJ, Novi Sad 1992.
- 17) *Pozorište i drama*, Raško Jovanović, “Vuk Karadžić”, Beograd 1984.
- 18) *Chinese drama*, Colin Mackerras, “New World Press”, Beijing 1990.
- 19) *Kavez traži pticu*, Jan Kot, Gradina, Niš 1983.
- 20) *My Country and My People*, Lin Yu Tang, The John Day Company, New York 1935
- 21) *Kosmička šara*, Radosav Pušić, PLATO, Beograd 2001.
- 22) *Sin neba*, Radosav Pušić, SETOVI, Novi Sad 1996.
- 23) *Umeće ratovanja*, Sun Zi, GLOBAL, Beograd 1991.