

## GOLO TIJELO ISTOKA

---

*Republika Koreja 1981.*

»Arapski je teatar rođen 1848, kad je M'arun Al Nakaš izveo u Libanonu Molièreova 'Škrca' «: taj citat iz jedne ne tako davne francuske knjige iznio je, na »Kolokviju o uzajamnim odnosima europskog i istočnog kazališta u Seulu«, Chérif Khaznadar kao tipski primjer stanovitog načina mišljenja koje je europskim modelima kazališta htjelo pridati *univerzalnu* vrijednost. Radikalna kritika što se danas okomila na takvo gledanje kao na izraz kolonijalnog mentaliteta počiva na čvrstim osnovama: kulture Azije i Afrike imaju vlastite prikazivačke tradicije, drevne i ukorijenjene. Tradicije *Noa* i *Kabukija* u Japanu, *Nacionalne opere* u Kini, *Kathakalija* u Indiji, *Tazija* u islamskom svijetu, raspoložu bogatim i složenim instrumentarijem scenskog znakovlja, na kojima im mnogi europski stvaraoci našeg doba mogu pozavidjeti. Brecht je, primjerice, tvrdio da europsko kazalište ne će ozdraviti sve dok ne utemelji vlastitu tradiciju znakovlja i izričajnih modela kakvu imaju kazališta Istoka.

Valja priznati te očitosti. Kad smo to uradili, kad smo uvidjeli apsurdnost tvrdnje da arapsko kazalište počinje s prvim prijevodom Molièrea, a ipak nismo umakli dvojbi. Jer, prodor europskog kazališnog modela u zemlje Azije i Afrike, koliko god bio jedan od pratilaca kulturne kolonizacije, ipak odgovara stanovitim promjenama u načinu života. Tradicionalne forme kazališta Istoka nastajale su u drukčijim situacijama, često feudalnim. Pitanje je kolika je njihova sposobnost *prilagodbe* suvremenom svijetu tehnicističke civilizacije. Danas u Japanu,

tehnički najrazvijenijoj zemlji Istoka – gdje više o nekom kolonizatorskom utjecaju ne može biti ni govora – *No* i *Kabuki* ostaju u uskom krugu, ponekad više atrakcija za strance, dok Japanci hrle u bulevarska kazališta europskog tipa. Kako spriječiti da bogatstvo istočnog scenskog izričaja ne dospije u riznicu folklora? Kako da se ono aktivira u sadašnjosti? Ta je pitanja potaknuo Peti festival kazališta Azije i Afrike, koji je, pod pokroviteljstvom UNESCO–a, održan u Seulu, a i već spomenuti Kolokvij.

Kazalište Istoka ne zna za podjele, za žanrove, tipične za europsku tradiciju. Drama, glazba i ples djeluju zajedno. Komično i tragično zajedno žive kao dva aspekta slike života. Svrha je svakog prikazivanja da zabavi, ali se nijedno time ne zadovoljava: odasvud provire i viša neka pouka, viša neka mudrost spoznaje. Izvodiočevo je umijeće veliko, ali ni ono nije samo sebi svrhom: samo je iskaz više discipline, dospijeća do višega reda stvari.

Jedna od čudesnih stvari koje sam vidio u Seulu bio je ples sedamdeset petogodišnjeg vjerskog učitelja iz unutrašnjosti, čovjeka za kojeg plesanje nije stvar umjetničkog produciranja nego način iskazivanja vlastite istine. Njegovi su pokreti minimalni, nešto ubrzaniji ili sporiji koraci, jedva zamjetljivo, ali trajno gibanje ramenima, poneki kratki pokret glavom, a iz toga staračkog plesa cakli se veliko dostojanstvo, zrači moć preobražene tjelesnosti. Poslije je, nešto mlađi monah, negdje blizu šezdesetima plesao ples borbe protiv žudnje: po naravi dramatičniji, konfliktiniji, s klimaksom kad monah, plešući, udara u gong da u tom moćnom zvuku utopi svoju žudnju. Ples je odgovarao istoj namisli: on je izvođaču neka vrsta molitve, postupka, obreda kojeg je ponavljanje svaki put iznova svrhovito. Svaki put treba prikazati borbu duše da se oslobodi žudnje, ali ples toj borbi stvarno pripomaže. Ples ima istu svrhu kakvu ima glazba za monaha što sam ga vidio u hramu Kjong–jua: sjedio je

pred Buddhinim likom udarajući neprestance, istim ritmom, u malu drvenu udaraljku nazvanu *mok-ta*. Stalni, nepromjenjivi, ravnomjerni jek malog instrumenta, njegova jednostavna glazba, pripomagali su mu, zacijelo, da postigne i održi sabranost molitve posred nasrtljive vreve turista, da zadrži svetu nepokretnost okružen mnoštvom u neprestanom gibanju.

Prikazivačka umjetnost na Istoku, dakle, svrhovita je, ali postoji i ona u kojoj prikazivački činilac prevagne, u kojoj spektakl ostvaruje autonomnu vrijednost. Od tradicionalnih oblika spektakla istakli su se japanski i korejski, s tim da u ovom drugom preteže pučka sastavnica, a u japanskim herojsko–aristokratska.

Korejska tradicionalna predstavljanja u nekim aspektima podsjećaju na kinesku operu. Njihova je naracija jednostavna, ali nad svim se izdiže efekt vidljivog: blistavi splet pokreta, boje, vizualna dinamika u neprekidnom pretapanju. Spomenut mi je spektakl u kojem predstavljači (teško bi bilo reći jesu li plesači ili glumci ili glazbenici) imaju na glavi pričvršćene duge vrpce. Arabeske što ih izvode pokretima tih vrpca, spletovi i raspleti što ih tkaju i razatkaju – sve je to scenska virtuoznost koju smo mi Europljani ili davno zaboravili, ili otposlali u geto cirkuske vještine. A uopće nije posrijedi cirkus: vještina je aspekt discipline, a disciplina je u službi značenja. Za onoga tko umije čitati taj nama nedokučivi rječnik, svaka boja ima simbolsko značenje, svaki pokret također, svaka situacija ima precizno mjesto u smislu cjeline. Mi primamo tek vanjske obrise, vanjsku sliku: fascinira nas, ponajviše, fizička raspoloživost, sposobnost tijela koju su europski avangardni pravci pokušavali, koliko–toliko, dostići i ostvariti. Fizička je ekspresija, i u najboljim od euroameričkih pokušaja, bila ipak grč, napor, izbezumljenje; na Istoku je skladna i prirodna i onda kad doseže zone paroksizma.

U tradicionalnim korejskim predstavama još nešto je, barem mene, ushitilo: *upotreba scenskog rekvizita*. Svaka se stvar koja se

pojavi na pozornici neprestano u nešto preobražava, neprestano obviija maštovitim značenjima, neprestano ozaruje novim sugestijama. Uz jedan štap, stup, priveže se, recimo, duga bijela tkanina. Onda se po prednjem planu pozornice tkanina razvuče negdje do visine ljudskih grudi. Vizualno, čitav prizor biva prerezan bijelim, snježnim rezom, a onda tek počinje igra, počinju funkcionirati značenja.

Europski je teatar neko vrijeme bio preplavljen pretencioznim bijelim plahtama, a, kao posudbu iz desete ruke, vidjesmo ih nekoć i u nas. Ali, upotreba tog istočnog rekvizita bila je posve formalistička: načas efektana, ali ne više od toga. U izvornom kontekstu – kakav sam vidio u Seulu – bijela tkanina postaje ono što zaista jest njezino scensko značenje: staza, pista, sprovodnik. Po njoj se putuje iz jednog svijeta u drugi. Kad glumac postavlja neki predmet, malu kolijevku na primjer, na tu tkaninu i onda je po njoj polako pokreće, s tim pokretima zbiva se vrijeme, zbiva se protjecanje, uz lijep vizualni učinak ostvaruje se i značenje. Moglo bi se još nadugo raspredati o upotrebi rekvizita u kazalištu Istoka; bit će o tome još govora uz pričanje o *Noi*, ali je i ovo dosta da se vidi njegova funkcija i shvati koliko su naše posudbe osuđene na puku slikovitost.

Rekoh *No*. Svakako, najmoćniji od kazališnih oblika Istoka koje sam vidio na seulskom Festivalu. Japanska je trupa prikazala klasični *No*, kojem je prethodila komična igra zvana *kiyogen*. Komični preludij služi ponajviše kao prilika glumcima za iskazivanje umijeća i virtuožiteta, ali ono što me zanima vezano je uza sâm *No*. Tema je tipično aristokratska: mladi velikaš – koji se previše isticao svojim vrijednostima – mora u progonstvo. Pred odlazak se oprašta s prijateljicom, plesačicom koja za njega pleše posljednji ples. Slijedi putovanje kroz morsku oluju, pojava duha velikog Mogula, putovanje i pojava duha redovni su dijelovi *Noa*, do raspleta koji je uvijek i stanovito smirenje duše. Na pisti, kojom protagonisti doklize do prostora za

igru, također je obavezni scenografski rekvizit: stablo, bor. Stablo *Noa* vezuje se za prastare mitološke predodžbe o stablu kao stožeru svijeta i kao stanovitom »gromobranu« za duhove, po kojem se oni spuštaju u naš svijet.

Glazbenici su, dakako, na pozornici zajedno s glumcima. Forma je stroga i nepromjenjiva. Kostimi blistaju sjajem svojih simboličnih boja: svijetložuta i crvena za plesačicu, tamnocrvenoljubičasta za prognanoga velikaša, siva za njegova pratioca, žuto–smeđe–crna za duh velikoga Mogula. Radnja se također zbiva u strogosti svoje sheme. Mene se, uz ulogu plesačice, silovito dojmila impostacija glavnog lika. Taj mladić sjedi u poluprofilu, na prednjem planu pozornice, gotovo nepomičan, veliki dio predstave.

Stvari se s njim zbivaju, a on ih podnosi. Nikakvih iskaza, nikakvih vanjskih izražavanja, samo nepomično podnošenje iz kojeg izrasta zaista patetična veličina. Nasuprot njemu je lik plesačice koja mora, kroz oprostajni ples, sve iskazati, sve izraziti. Taj ples, kao i sve ženske uloge u *Nou*, izvodi muškarac s maskom, nasmiješenom, tipičnom maskom plesačice. Pokreti su, izvanjski, minimalni, ali ispunjeni naponom najvećeg artizma. I gledajući te sćušne pokrete, odjednom se pozornost, sama od sebe, sva usmjeri na lepezu. Pokreti lepeze, njezine vibracije, sporije, pa sve intenzivnije, putanje što ih počinje opisivati, njezino lepetanje, njezini drhtavi nagibi poput leta neke ozlijeđene ptice što bi se htjela vinuti i što se vraća istoj silaznoj putanji, način na koji lepeza prati, snaži pokrete tijela, sve to postaje velikim, čudesnim, žarištem ekspresije. Lepeza je postala medijem kroz koji se iskazuju stanja duše, a tijelo u njoj nalazi zoran, sugestivan, produžetak.

Putovanje brodom kroz oluju, uz dinamično sudjelovanje glazbe, uzor je tipično istočnog umijeća da se s malo rekvizita, s malo pokreta iskaže vrlo dramatično zbivanje: pojava duha velikog Mogula i njegov ples vezište su s drevnim, mitskim slojevima i slikama, ali u cjelini, i unatoč toj slojevitosti, *No* djeluje

kao savršen stroj u kojem svi činioci: glasovna izražajnost, pokret, maska, slika, boje, kostimi, glazbeni instrumenti, imaju jasno i precizno zadano polje djelovanja. *No* je za mene bio divan doživljaj, i bit će za svakog tko zna oćutjeti savršeno bilo scenskog mehanizma. Samo, taj je mehanizam konačan, završen, u njemu promjene nisu moguće. Neizbježno potpada pod razdiobu, pod razgraničenje, pod svrstavanje u tradicionalne umjetnosti. Ne valja ipak zaboraviti da pojmovi kao što su tradicija, statičnost, nepromjenjivost, imaju na Istoku drugo značenje nego u Europi. Nama, koji smo osuđeni na trajni zov promjene, čini se tegobnim gledati klasični balet u tradicionalnim izvedbama, a to je ista konačna, zatvorena, forma kao i *No*. Na Istoku ljudsko biće, koje je osnovni materijal kazališta, drukčije prebiva u tradiciji. Na drukčiji je, potpuniji, način s njom suživljeno. Otud velika, makar i izvanvremenska, sugestivnost *Noa*.

Oblike te tradicije ne treba dirati, ali ona može poslužiti kao podsticaj novim iskušavanjima i traženjima. Europsko se avangardno kazalište šezdesetih godina uvelike nadahnulo podukama Istoka, a onda su, u povratu, ta avangardna traženja dospjela opet do svojih izvorišta, do Istoka, izazivajući raznolike i različite pokušaje: potaknut europskom avangardom, novi teatar Istoka odbacio je oponašanje starih europskih modela i obratio se vlastitoj tradiciji. U Seulu smo vidjeli što sve iz toga može nastati.

Kao primjer najgoreg: filipinska grupa *La Mama*. Dobra je bila nakana Ellen Stewart kad je potakla u raznim zemljama tzv. »trećeg svijeta« osnivanje podružnica svoje njujorške scene zvane *La Mama*, gdje bi se upravo istraživala mogućnost moderniteta preko veza s oblicima lokalnih tradicija. Ali, ono što su uradili Filipinci primjer je *najgorega* puta: lažni folklor, lažna mitologija, lažna fizička izražajnost, izigravanje divljine bez pokrića, primitivna erotika, ali u gaćicama, izigravanje modernosti bez znanja, i onda štosovi, kao što je puštanje golubova po

dvorani koji pokazuju da je poduzetna ispraznost *svagdje ista*. Doživljaj je ostajao vezan uz nelagodu zbog nesretnih ptica koje su panično lepetale i udarale u strop dvorane, dok se, na kraju, ošamućene, ne srušišu uz rubove pozornice.

Sličnih je zabluda bilo dosta. Iako znatno decentnije, ni indijska ni bangladeška predstava nisu bile mnogo bolje. Neki su ipak upozorili da je spoj tradicionalnog i modernog moguć. I to načinom koji za kazalište naše civilizacije ostaje zasad nedostižnim. Predstava *Layoo-teatra* iz Seula *Što ću ja postati* u režiji Kima Jeong-oka, na suvremeni, ali tradicijom nadahnut, tekst, uspjela je maštovito stopiti neke razdvojene stvari: tragično i komično, elemente tradicionalnog izraza, plesa, glazbe, s modernom ekspresivnošću. Ostvarila je, u suvremenom idiomu, isprepletanje raznih razina postojanja, susjedovanje ove naše egzistencije s nekim drugim, »onostranim« oblicima postojanja, što i inače karakterizira tradicijsko kazalište Dalekog istoka.

Osnova drame jest seoska priča o preranoj smrti dvoje zaručnika koji se zatim pretvaraju u toteme: on umire, a zatim ona pogiba nehotеći popustiti željama lokalnog velmože. Neshvatljivo je za nas koliko u toj tragičnoj priči ima vedrine i humora, i kako se opet vedrina i humor prirodno pretapaju u dramatičnu kolektivnu scenu nakon smrti djevojke, silovito, do paroksizma ekspresivnu, i kako se, na kraju, sve opet pretapa u šamanistički obred za utjehu duša dvoje mrtvih ljubavnika.

Putem kojim se od tradicionalnog prodire do vrlo suvremenog iskaza zacijelo je najdalje otišla japanska plesna grupa KSEC-a. Tradicija je tu još živa u nekim pritajenim slikama, nekim preobraženim simbolima, i, zacijelo, najviše u paničnom naporu da se iskaz od tradicije otrgne.

Najočitija veza s tradicijom jest *štap*. Štap je, kako rekoх, u drevnom šamanističkom ritualu, čiji se tragovi dugo održavaju u kazalištu Istoka, okomica svijeta, provodič po kojem stižu duhovi i po kojem se šaman uspinje u druge svjetove. Pet gotovo

golih mladića KSEC—a pretvaraju štapove u instrumente vlastite panične trpnje. Pokušavaju se, sasvim zorno, po tim štapovima uspeti do nekih visina, uzverati se nekamo gore, s njima nekamo odlebdjeti, ali, postupno, štap se pretvara u instrument mučenja, nasilja, postaje neko prijeko oružje sile, postaje, a to i jest jedna od njegovih mitskih konotacija, golemi falus što se pokušava zabiti u tijelo drugog.

Put od tradicije prema nečem drugom, zacijelo bolnijem, jest i ples male djevojke, jedine žene u trupi, koja se najprije pojavljuje mileći uz zemlju kao gnom u raskošnom, rekao bih gotovo *No* – kostimu: ta se nakazna kugla drevnosti mota po sceni, plazi jezik, govori grimasama, dok, naposljetku, u naponu paroksizma, u nekom posvemašnjem transu, iz te mase kostima ne sune uvis golo tijelo djevojke s jedinim rekvizitom koji je i odrednica – maskom obješenom oko vrata.

To je zaista *pravi fizički teatar*, prema kojem i najbolji europski pokušaji, recimo oni Grotovskog djeluju kao osrednje naučena lekcija. Očito je da su ti momci i ta djevojka fanatici, da su *doista* opsjednuti, da je za njih svaka izvedba način da se oslobađaju nekog prastarog prokletstva, neke, eto, recimo tradicije koja ih opsjeda i progoni.

Na putu modernog oslobađanja iskaza Japanci dosežu opet sferu mitskog. A napor njihovih golih tijela razvija i zaista čudesnu, arhajsku erotičnost, neku energiju koja obuzima tijelo i, do ruba izdržljivosti, razdražuje duh.

Zaključimo približnim odgovorom na upit s početka. Čini mi se, i unatoč stranputicama, da tradicija, ondje gdje postoji i gdje je istinski utemeljena, kao u zemljama Istoka, ne može biti preprekom iznalaženju modernog iskaza. Naprotiv. A očito je da Istok, potaknut zanimanjem Zapada, opet nalazi u vlastitim tradicijama popudbinu za putovanje u suvremenost.