

Kako odgovoriti tržišnim principima, a ne izgubiti umjetnost

Razgovor vodio Jasen Boko

Janice Sze Wan Poon kineska je spisateljica i kazališna djelatnica koja živi u Hong Kongu. Profesionalno se bavi kazalištem kao organizatorica, redateljica i glumica. Umjetnički je ravnatelj institucije Hong Kong Hub, kreativnog laboratorija koji povezuje međunarodne umjetnike u razvijanju drama i scenarija za kazalište, film i televiziju. Članica je brojnih međunarodnih kazališnih udruga, držala je niz seminara o kreativnom pisanju i vodila konferencije o suvremenom kineskom kazalištu u inozemstvu. Piše o kazalištu za više medija, a bavila se i kazališnom kritikom. Njezine su drame imale više javnih čitanja u New Yorku, Londonu i Hong Kongu, a izuzetno je aktivna u kulturnom životu i izvan Hong Konga. Na nedavnom Kongresu International Theatre Institute u Kini, kao članica International Playwrights' Forum, organizirala je vrlo zapaženu prezentaciju o suvremenom dramskom pismu u Kini i Hong Kongu. Sa svojim kvalifikacijama, znanjem i radom idealna je sugovornica za razgovor o stanju u suvremenoj kineskoj drami i kazalištu.

Je li moguće uopće govoriti o 'glavnim temama' suvremenog kineskog dramskog pisma s obzirom na to o koliko velikoj zemlji se radi, s tolikim brojem pisaca?

Svaki pokušaj da se definira nekakva glavna tema kineskog dramskog pisma bio bi generaliziranje. Ne samo zbog fizičke količine i geograf-

skih različitosti nego i zbog brzo promjenjive društvene, gospodarske i političke situacije u posljednjih šest desetljeća nakon uspostave Narodne Republike Kine. Primjerice, nakon uspostave države većina je drama za temu imala glorifikaciju Partije ili sjećanje na stare dane rata. Većina ovih komada prikazivali su tešku stranu rata, doprinos heroja u formiranju nove Kine, utjecaj industrijalizacije i reformi u životu seljaka. Za vrijeme Kulturne revolucije u kazalištu su dominirali operni modeli u kojima su teme bile u skladu s tezom kako umjetnost mora služiti interesima radnika, seljaka i vojnika i mora se uklapati u proletersku ideologiju. Ali, bez obzira kad su pisali, većina kineskih dramatičara bavila se brigama običnih ljudi u društvu koje se ubrzano mijenja u društvenom i gospodarskom smislu, istražujući teme proizišle iz obiteljskog, feudalnog ili sličnog sustava, ali s modernim estetikama i formama.

Je li Kina u posljednjih dvadesetak godina imala slične promjene u dramskim temama kakve su se dogodile u Europi? Postoji li išta slično onom što poznajemo kao Nova europska drama?

Razvoj tržišnog gospodarstva glavni je fokus Kine u posljednjih dvadeset godina u svim segmentima društvenog života. Ideja kolektivnog duha i ideologije polako je zamijenjena individualizmom i komercijalizacijom. Organizacijski sustav glavnih kazališta u Kini prošao je kroz drastičnu promjenu od nacionalnih kazališta u neovisna kazališta koja se sama moraju financirati. Ona se moraju prilagoditi tržišnoj ekonomiji s blagajnom kao indeksom uspješnog



Janice Sze Wan Poon

programa, što je bitno djelovalo i na teme drama koje se izvode. Mnoge se drame danas bave brzim promjenama u društvu i novim izazovima u društvo tržišne ekonomije, pogotovo u životima mlađe generacije, ljudi koji su aktivno uključeni u trgovinu i komercijalne sektore društva. Povećanje broja neovisnih produkcija ohrabrilu je promociju različitosti tema u dramama. Mnogi su kazališni stvaraoci i redatelji osnovali vlastite grupe i počeli producirati vlastite projekte, što nije bilo moguće u ranijem kazališnom sustavu. Oni imaju sklonost prema 'popularnim' produkcijama, dramama koje su zabavne i ciljaju na masovnu publiku. Eksplozija Nove europske drame rezultat je neizbalansirane uloge vodećih redatelja i dramskih pisaca. Novo pismo, 'in-her-face theatre' bilo je inovativna pojava koja je stvorila novu formu pisanja za kazalište. U posljednje dvije decenije kineski su se dramatičari usredotočili više na to kako se prilagoditi promjenama na kazališnoj sceni koja je sad tržišno motivirana. Neki od njih, posebno oni neovisni koji su izvan državnog sustava, referirali su se i kritizirali utjecaj tržišnog gospodarstva u Kini. Ne bih rekla da u Kini postoji dramski pokret sličan tom europskom, barem ne još. Ali, postoji grupa kazališnih pisaca u Hong Kongu koji su proučavali i prevodili novo europsko dramsko pismo i razvijaju novu dramsku formu. Od njih se očekuje da budu novi važni pokret u suvremenom kineskom kazalištu.

Što su još recentne promjene u ekonomskom i društvenom sektoru donijele kineskom kazališnom životu?

Sličnih promjena bilo je posvuda u svijetu, svaka promjena u zemlji/društvu odražava se na umjetnost kojom se bave umjetnici u toj zemlji. U izvjesnoj mjeri recentne gospodarske promjene u Kini izložile su publiku inozemnom kazališnom utjecaju, posebno u gradovima gdje je kazalište aktivno, kao što su Peking i Šangaj. Porast suvremeno opremljenih kazališta omogućio je dobru platformu za lokalne i inozemne produkcije. Ali, zbog porasta produkcijskih troškova, odlazak u kazalište danas se smatra skupom aktivnošću koju ne može priuštiti mnogo običnih ljudi, pogotovo kad je riječ o velikim produkcijama. Posjeta teatru postala je aktivnost za obrazovane, srednju i višu društvenu klasu.

Postoje kazališne grupe koje pokušavaju u kazališni život uključiti i druge društvene slojeve i napraviti predstave koje su takvima privlačne i dostupne. Ove se predstave opisuju kao produkcije *bijelog ovratnika* (white collar shows), a ciljaju na mlađu publiku zaposlenu u uredima. Male produkcije u komercijalnim kazalištima ili neovisnim grupama postaju sve popularnije među mladom publikom. I kazalište za djecu sve je popularnije među kazališnim grupama jer je sve više mladih roditelja koji žele svoju djecu upoznati s kazališnom umjetnošću.

Od kad je koncept 'kulturne industrije' uveden u Kinu on

je s oduševljenjem prihvaćen i smatra se modelom budućeg kulturnog razvoja. Njegov je utjecaj vrlo primjetan na kazališno funkcioniranje, repertoarno planiranje, marketing i privlačenje publike. Ako se ovaj razvoj nastavi, mislim da možemo računati na značajno povećanje kazališne publike u bliskoj budućnosti.

Mogu li kineski dramski pisci preživjeti od pisanja za kazalište?

U vrijeme kad su kineska kazališta bila državna pisci su primali mjesečnu plaću, kao i drugi kazališni umjetnici. Od usvajanja tržišnog gospodarstva pisci su se susreli s ozbiljnim izazovima, kao i većina kazališnih grupa. Pisци su ranije nudili svoje drame na način koji su htjeli i bavili su se temama koje su njih zanimale. Sad, kad je kazališna scena okrenuta tržišnoj ekonomiji, sve više kazališta naručuju od pisaca da pišu ono što kazališta misle da je komercijalno ili privlačno publiku. Pisци su tako postali svojevrsan servis za naručene sadržaje. Plaćeni su za to i mogu preživjeti od honorara i tantijema. Neki uspješniji pisci i oni koji su ostali zaposleni u kazalištima preživjeli su na dotacija-ma države ili samog kazališta.

Još jedan vidljivi efekt tržišne ekonomije jest velika razlika u primanjima glumaca i pisaca. Režija, tehnički dizajn predstave i poznati glumci danas su u središtu pozornosti, ne drama po kojoj nastaje predstava. Slično filmskim zvezdama, glumci koje prepoznaje publika imaju znatno veću zaradu nego pisci. Taj fenomen obeshrabruje mlade da se posvete dramskom pisanju. Poznati ili iskusniji pisci će tražiti priliku da traži za televiziju ili film, gdje mogu bolje zaraditi. Postoje i mladi pisci koji su nastavili pisati za male i neovisne kazališne grupe, ali ti imaju mali prihod i izdržavaju se tako što rade druge poslove.

Postoji li veliki jaz između stare i nove generacije dramatičara?

Ne, ne bih rekla. Mislim, ako ga i ima ne radi se o tome da on nastaje jer su stari i mladi bitno različiti. Dakle, nekakav jaz postoji, ali on nije generacijski nego je rezultat promjene kazališnog sustava i pojave tržišne ekonomije u Kini na koju se nisu svi jednako adaptirali.

Tko su po vašem mišljenju najvažniji dramski pisci u ovom trenutku u Kini? O čemu oni pišu?

Guo Shixing (Šisjing) nesumnjivo je jedan od najvažnijih

kineskih pisaca danas. Napisao je vrlo uspješnu trilogiju *Besposličar* koju je pohvalila kritika, a imala je i komercijalni uspjeh. Ona se sastoji od tri drame koje govore o amaterskim opsesijama stanovnika Pekinga (zlatne ribice, šah i ptice) koje su producirane u Pekingu sredinom devedesetih u režiji Lin Zhaohua (Žaohua), jednog od najvažnijih kineskih redatelja. Prvi dio trilogije, *Ribar*, napisan je 1989., za vrijeme prosvjeda na Tiananmenu, ali zbog političke klime tog vremena nije mogao biti izveden. Ove drame govore o životima običnih Kineza i načinima na koji se oni prilagođavaju društvenim promjenama. Guo se bavi psihološkim, kulturnim, ekološkim i egzistencijalnim pitanjima svakodnevnog života. Ispituje bitna opća mjesta kineske kulture. Zanimljivo je da je ranije bio kazališni kritičar i ova je trilogija njegov prvi dramski pokušaj. Od tad je zaposlen kao stalni pisac Središnjeg eksperimentalnog kazališta u Pekingu i napisao je niz uspješnih drama kao *Ulica ogovaranja*, *Zahod i Žaba*.

Važni su pisci i Yu Rongjun (Rongdun) i He Jiping (Diping). Pišu o socijalnim promjenama i izazovima s kojima se ljudi sreću u društvu koje se ubrzano mijenja. To je vrlo živi opis borbe za život običnih ljudi koji zanima publiku.

S obzirom na jaku kazališnu tradiciju u Kini, kakav je odnos između tradicionalnog i suvremenog u kineskom teatru, ali i dramskom pismu?

Tradicija je stvorila vrlo snažan temelj za razvoj suvremenog kazališta u Kini. Poznati pisci poput Cao Yua i Lao Shea uspostavili su mogućnost realistične forme i sadržaja drame. Njihove su drame i danas vrlo popularne kao što je Shakespeare prisutan u zapadnoj kulturi. Pisци koji su im slijedili imaju veću slobodu istraživanja eksperimentalnih formi. Nobelovac Gao Xingjian (Šindian) se udaljio od tradicije i stvorio vlastiti rukopis i izvedbenu estetiku.

Spomenuli ste da je Guo Shixing bio kazališni kritičar. Kakva je situacija s kazališnom kritikom u Kini? Postoji li uopće, je li važna i ima li ikakav efekt na komercijalni uspjeh produkcije?

Kazališni kritičari još uvijek imaju važnu ulogu na kineskoj kazališnoj sceni jer osiguravaju analitičku perspektivu. Uloga kritike i medija tijesno je povezana s medijskim sustavom u Kini. Puno kritičara piše za nacionalne medije koji su usredotočeni na nacionalno kazalište i velike pro-

dukcije. Postoje i neovisni kazališni kritičari i blogeri koji pišu za razne kulturne časopise i internetske forumе koji prate manje i eksperimentalne produkcije. Posljednjih godina nagrade polako preuzimaju ulogu kazališnih kritičara kao indikator izvrsnosti neke predstave. Ljudi koji čine ocjenjivačke sudove tih nagrada imaju danas veću ulogu u odlučivanju i ocjenjivanju što je dobro nego kritičari. Dobitnik nagrade postaje najvažnija stavka u životopisu kazališnih umjetnika i time utječe na odabir produkcija i rad kazališnih grupa i producenata. I publika više traži nagradene glumce i produkcije nego one koji su dobili priznanje kritike.

Kakav je odnos medija prema kazališnoj umjetnosti?

Kazališna umjetnost je vrlo popularna u Kini. Zato su mediji spremni pisati o svim kazališnim novostima i produkcijama. Ali, za razliku od zabavljačke industrije kazališni praktičari još uvijek očekuju ozbiljnu kritiku koja koristi umjetničkom razvoju kazališne scene.

Utječe li na dramsko pismo u Kini politika? Ometa li jednopartijski sustav slobodu dramskog izražavanja?

Svaka zemlja ima svoju politiku pa ni Kina nije izuzetak. Postoje područja koja dramski pisci rijetko dotiču. Vjerujem da je utjecaj tržišta na slobodu i odluke dramatičara znatno veći nego što je to utjecaj politike. Autocenzura je puno prisutnija nego političke zabrane, ali autocenzura nije politička, ona se odnosi na potrebu da se napiše komad koji će ispuniti očekivanja publike. Tržište zasigurno ima najveći utjecaj na suvremeno kinesko dramsko pismo!

Kako je uopće organiziran kazališni život u Kini? Mislite li da država i gradovi dovoljno financiraju kazališnu umjetnost? Kako se s tim nose neovisne grupe i utječu li one bitno na organizacijske promjene i kazališni život?

Tradicionalno kineski je teatar financiran i vođen od strane državnih i lokalnih vlasti. Ali, nakon gospodarskih reformi neka su kazališta pretvorena u neovisna i morala su se za financiranje pobrinuti sama. Kako bi preživjela, repertoari su se drastično promijenili da bi se uklopili u ono što se publici može svjdjeti kako bi povećali zaradu na blagajni. Neovisne su grupe znatno agresivnije u borbi za novu publiku, čak imaju programe stvaranja nove publike za svoja kazališta u sredini u kojoj rade.

Postoje li bitne razlike u dramskoj formi i temama između kineskih pisaca u Hong-Kongu i onih u Kini?

Postoji velika razlika i u formi i u temama tih dramatičara. Ona je rezultat drugačijeg obrazovanja, ali i izlaganja umjetnika drugačijim utjecajima. Mnogi od poznatih hong-konških pisaca studirali su u inozemstvu i bili su izloženi utjecaju europskih dramatičara. Učili su od pisaca i redatelja teatra absurda i dobro skrojenog komada i donijeli su to iskustvo u Hong Kong. Inozemne drame dominirale su kazališnom scenom 80-ih i 90-ih dok se domaći pisci nisu aktivnije uključili u kazališni život Hong Konga i uveli teme iz lokalnog života. Kazališna potraga za identitetom Hong Konga postala je bitna tema, pogotovo u vrijeme kad je grad vraćen Kini 1997. Politika i život običnih ljudi glavne su teme hongkonških pisaca. Mi istražujemo naš identitet i politički sustav kroz kazalište. Zbog globalne krize publika je počela tražiti komedije i kazalište kojih je svrha zabava pa su se i teme promijenile.

Što vidite kao glavni problem suvremenog kineskog kazališta, a što vam se čini da su prednosti?

Kako odgovoriti izazovima scene koja se vodi tržišnim principima, a ne izgubiti potrebu za umjetničkom potragom, čini mi se glavnom brigom suvremenog kineskog kazališta. U sustavu orijentiranom tržištu postalo je normalno da zarada s blagajne bude ispred estetskih potreba i istraživanja. Dramatičari moraju pisati za vrijeme, za trenutak, za društvo i za povijest. Izgubit ćemo duh ako nam pisanje služi jedino da bi zadovoljilo potrebe tržišta, a ne ljudskosti. Kazališni producenti moraju valorizirati jednako dramu i njezin razvoj kao i glumačke zvezde. Dobra drama je srž dobrog kazališta. Publika i prihod s blagajne dolaze nakon toga.

Prednost suvremenog kineskog teatra jest da se polako uspostavilo kazalište kao industrija. Razvili smo sustav i nagrade kako bismo identificirali i prepoznali doprinos kvalitetnih kazališnih umjetnika. Organizacija kazališta postala je znatno efikasnija i profesionalnija. Željela bih da u bliskoj budućnosti kazališni život postane dio dnevnog života običnih Kineza kao u dobra stara Shakespeareova vremena.