

jedan lik pekinške opere

boro drašković

Li Vančun, slavni glumac Pekinške opere, podiže jednu nogu: »Zašto je potrebno dizati nogu kao kokoš? To je još jedan element izraza, još jedna osobina Kralja Majmuna, pored već spomenutih: savitljivost, oštar pogled kao u orla, mekan hid kao kod jelenova. Kad se uspravi, ponekad podigne nogu i to izgleda ovako, drugi put ovako. Majmun diže samo jednu nogu i tada liči na kokoš nakostrešenog perja.« Prostorija za razgovore, zgrada televizije u Pekingu, sedamdesetogodišnji narodni umetnik pred kamerom otkriva kako čitav život igra isti lik, Kralja Majmuna, neprestano usavršava svoju ulogu, koristeći u svom umeću sve što se može koristiti, uključujući pri tom i druga iskustva zoografije. »Majmun je inače mekan i nežan. Evo, to su ti pokreti. Mene danas bole krsta pa vam to ne mogu sada pokazati. Izraz njegovih očiju je ovakav, to je taj pogled. Ako ga izazivate, odmah se ljuti, frkće, dlaka se nakostreši i ima ovakav izgled. Inače je pitom i dobroćudan.« Glumac seda u stolicu, ponovo ustaje, bešumno se kreće u patikama i svom poluvojničkom odelu, kakvo nose milioni Kineza, preobražava se u majmuna istog časa kad mu je to rečenici potrebno: reč je motor čina. Blag i prostodušan, glumac govori o majmunu kao o nečemu veoma stvarnom. Prisećam se da u nekim azijskim krajevima na majmunu vide znak sveca, doći na stari kontinent u »čovekolikom« otkrivaju sam poreklo svoje vrste. »Pružila mi se mogućnost da govorim o ulozi majmuna u Pekinškoj operi. Ova značajna uloga ima svoju polaznu tačku: potiče od uloge ratnika iz dinastije Lion... Ova uloga predstavlja drugo razdoblje mog glumačkog stvaralaštva. U početku sam igrao uloge staraca, a kasnije uloge ratnika, da bi mi na kraju uloge ratnika postale glavno opredeljenje. Moj otac je tumačio uloge ratnika, savetovao mi je da na njima i sam što više radim i vežbam. Tako sam, malo-pomalo, napustio uloge staraca. Imao sam mnogo učitelja... Uloge staraca učio sam od slavnih veterana, među kojima je bio i Ma Lion Liang; uloge ratnika učio sam od Jung Sju Liu-a, kao što je radio svaki star glumac koji je imao njih za uzor: od njih se preuzimalo sve ono što je specifično. Njegovo mesto u ulozi, neke tanane osobnosti se uopšte nisu mogle poprimiti od njih, ili smo ih loše usvojili. Od gospodina Janga učio sam mnoge uloge, ali ne i ulogu majmuna, mada sam se i s njim savetovao. Od njega sam posebno učio pevanje i glumu, pogotovo za uloge ratnika, jer je i on tumačio te uloge u predstavama s radnjom iz romana *Tri kraljevstva*. Igrao je Džao Jina i Čen Meja. Njegov izraz, njegovu glumu niko neće naučiti, pre njega nije bilo takvih majstora, niti će ih posle biti. To je i normalno, to su prirodnii preduslovi, dar. Njegova gluma bila je kao iz snova, lepa. Od celog njegovog stvaralaštva znam tek sitnice... Ulogu majmuna učio sam od strica poslednjeg kineskog cara iz dinastije Čin, po imenu Pu Li. Taj njegov stric se zvao Saj Thon, uživao je da glumi u operama, a njegova omiljena predstava bila je *Borba sa nebeskim silama*, ranije se ta predstava drukčije zvala, ali je značenje isto. S njim sam tri godine pripremao ulogu majmuna iz te predstave. To nije obična uloga. Svaki glumac polazi od svog sopstvenog shvatanja te uloge. Jer, gledajući predstavu, publiku se pita da li je u pripremi uloge glumac učio od majmuna ili, pak, majmun od čoveka. Posle svakog nastupa ja se pitam da li moja uloga odgovara stvarnosti i svaki put dolazim do zaključka da još uvek ima nedovršenih mesta. I dan-danas ja još uvek istražujem, još uvek sam dete koje uči. Smatram da još uvek nisam ovlađao svim neophodnim elementima, da nisam zadovoljio sve preduslove za tu ulogu, odnosno da moram slediti principu koje sadašnje vreme postavlja pred nas.

Publika zna da ja na sceni tumačim ulogu majmuna. To i ja znam; u stvari, po mom shvatanju, majmun s pozornice igra ulugu čoveka. Sve zavisi od toga kako koji glumac shvata taj lik. Majmun iz drame dubi na jednoj nozi, gipke je grude, previja se, koluta očima, pogled mu je oštar kao u orla. Neki put smo, za potrebe uloge, skloni preveličavanju, drugi put se ne ide do najstisnijih detalja. Ja još uvek popunjavam neka mesta, još uvek se bavim proučavanjem majmunovog karaktera. Za tumačenje uloge majmuna čovek je preuzeo neke stvari od majmuna. Šta je majmun preuzeo od čoveka? On je po prirodi nežan i gibak, pokretljiv, neke pokrete je naučio od ljudi, i to pokrete iz običnog, svakodnevnog života. Recimo, kad jede, izuzetno je spretan, samo su mu pokreti mnogo brži od čovekovih. Majmun se bori s nebeskim silama zato što ih mrzi: one predstavljaju vladajuću klasu koja se prema njemu odnosi s nipođaštanjem, ali ga pokušava i podmititi obećavajući mu posao konjušara, vrtlara. Međutim, majmun je hrabar i snažan. On ima stripljenja, teško ga je naljutiti. Eto, takav je majmun. Kad jede, kad piće, on i tada ima potrebu da se sveti. Jer, on nije obični kradljivac nebeskih trpeza. On je tu da doveđe u red ono što je pobrano, on mrzi nebeske sile i Kralja Neba, pa smišlja pobunu i osvetu. Njega sve zanima, sve što je privlačno on će pokupiti i poneti svojim saborcima da probaju. A iza Vrata Raja ima svega i svačega, vina većnosti, voća i raznih drugih dakanija. Kad uzmu voće u ruku, čarobnu breskvu ili nešto drugo, neki glumci uobičavaju da to odmah sklone, sakriju. A to je pogrešno, tako ne valja, ja to ne radim na taj način. Kad ja uzmem breskvu, ja je premećem rukama, odgrizem komadić, jedem, a neki glumci samo glume da jedu. Stvarno jesti na pozornici nije nimalo jednostavno. Iziskuje izvestan napor i znanje. Tumačeći tu ulugu da-

nas, umesto breskve uzimam jabuku. Kad glumac istinski jede, to je za gledaoca uverljivije, deluje sugestivnije. Ja i dan-danas na pozornici zbilja probam voće. Uzmem ga u ruku, ali istovremeno pažljivo osmatram okolinu, jer majmun pre svega misli na borbu i osvetu. Gledam na sve četiri strane, provaram imu li u blizini koga od demona, duhova ili ljudi. Glumim tako da istovremeno jedem i osmatram. A sve to govori o karakteru majmuna. On je dovitljiv i precizan. On gleda, to je ta gesta, poza: ima li koga? Nema? Dobra. Onda uzima beskvu, miluje je, prevrće u rukama, odgriza komadić, proba joj ukus, aha, nije loše, i što više jede, sve je zadovoljniji. Ali nikako ne zaboravlja da bi neko mogao naići, osvrće se. Majmun se ne može predati čarima jela i zaboraviti opasnosti koje ga vrebaju, u protivnom bi nastradao. On žvače i gleda, i reaguje munjevitom brzinom, kao i onda kad ga zadirkuje, odmah se nakostreši, a ako ga naljutite, frkće. Ovako se uvija, uzima nešto diže ruku i gleda u daljinu. Eno planine, daleko je. Tako on reaguje kad gleda nešto u daljini. Neki glumci to pokazuju ovim pokretom ruke, ovako, pokrivači oči, a to je već greška i već gluma ne valja. Ruka treba da stoji iznad očiju, jer majmun gleda u daljinu, a ne pred sebe. Šta je tu potrebno naučiti? Treba znati da se radi o velikom, snažnom, smeonom majmunu, kako ga je predstavljao gospodin Džen Fa Čjan; ima glumaca koji glume malog majmuna. A njegovi su pokreti ovakvi. Ali u ovoj predstavi, *Borba sa nebeskim silama*, radi se o Kralju Majmuna, a on je ogroman. U tome je sva razlika. To je moje shvatanje uloge. Uloga je stvarno vrlo teška. U samom sukobu, majmun omaložava nebeske sile, gleda ih s prezrenjem, to je jedno, a s druge strane, mora ipak s njima odmeriti snagu. On je u stanju da se bori s bilo kojom nebeskom silom, bilo da je to Jan Ar Lou, Mo Džan, Plavi Zmaj ili Beli Tigar, ili da su to četiri diva, ili Lju Lju Šja, niko od njih mu nije dostojan protivnik u borbi. On ih ponižava, ali priznajući, ipak, da njihova snaga nije za potcenjivanje. Tu se ističu njegova domišljatost, veština i moć. Neki glumci su baš u tim scenama skloni preveličavanju. U prizorima u kojima se majmun bori s demonima, neki glumci kao elemenat izraza uveliko koriste kineski salto napred. I moj učitelj je smatrao da je to neophodan elemenat, i da je to bolje nego praviti neke pokrete koji nemaju efekta. Salto se može napraviti, recimo, kad glumac tek izlazi na pozornicu, jer gledaoci još ne znaju ni odakle je došao ni kuda ide, glumac tada u kolutu može i da side s pozornice, kao da traži nekoga; ali ako se na pozornici već odvija scena borbe ili plesa, u takvoj situaciji napraviti salto nema nikakve veze sa stvarnošću. Ne smemo zaboraviti da se ne radi o običnom majmunu. Jedan njegov skok je dovoljan da predstavi majmuna o kome govorim. Jedan njegov skok je dugačak na stotine hiljada metara, i samim tim na sceni ga je nemoguće predstaviti, nema nikakvih uslova. Stari glumci, gospodin Džen Fa Čjan i Kuo Džen Di, zatim gospodin Jang, nisu skakali, nisu pravili kolut napred, izostavljali su taj elemenat iz svojih predstava, a danas gotovo svi glumci koriste baš to, jer postoji shvatanje u publiki da glumac koji ne skače, nema potrebnu energiju. Ja ne bih rekao da nemamo snage i da su to naši nedostaci, ali ipak, primedba stoji i zato mi u predstavama ipak pridajamo značaj tom momentu; skok se može koristiti, svakako, ali je pitanje u kojoj sceni. Da li u sceni borbe, gde najviše dolazi do izražaja da je majmun mnogo naučio od čoveka? U toj situaciji to bi bio najživotniji elemenat i najviše bi odgovarao stvarnosti. Pokreti majmuna su vrlo karakteristični; recimo, kad uzima svoj čarobni štap u ruke i poigrava se s njime. Onako uspravljen, zaista je snažan i velik, ne možemo se prevariti u razmerama i reći da je mali, to nije ta uloga. Glumac Jang bio je visok, ali čim se sagne, evo ovako, izgleda jako mali. To je taj pokret. Ali u ulozi Kralja Majmuna u borbi, kad uzima svoj čarobni štap u ruke, izgleda ogroman i snažan. Pravi ove pokrete telom, prevrće se, savija, gleda na sve strane. Pitanje je samo kako se glumac postavlja naspram te uloge. Mislim da je moje shvatanje donekle u redu, mada i moja gluma ima nedostataka.

Recimo, kad majmun hoda, tada se nikakav zvuk ne sme čuti. To ne znači da treba stajati u mestu, jer tek to nije prirodno. Majmun ovako korača. Tom osobinom majmuna čovek, glumac mora dobro ovladati. Ako se čuje bilo kakav popratni šum, onda to nije majmun. Hod je takav da se ne sme teško stupati, udarati nogama, nego ići na samim vrhovima prstiju. Ako se tako ne korača, to opet nije majmun. Ništa ne valja. Pokazujući kako treba. Pravi majmun ovako hoda. Napravi tluo jedan korak, osvrće se, zatim drugi korak, ponovo osmatra i tako lagano, bešumno napred. Rekoh, majmun je veliki kad se uspravi, pokazujući vam, zauzima ovaj stav. Ako nađe na nebeskog vojnika, gleda ga s nipođaštanjem, ili će se naljutiti. Ovako se nakostreši. Inače je raspoložen i samo se poigrava. Kad smo već kod štapa, neki glumci kao da se ne znaju služiti njim, uzimaju ga s ove strane, ovako. Nije to dobro, jer majmun s te strane samo čupka dlačice s uha, a s ove druge diže štap. Evo, ovako, zauzima ovaj položaj. Upravo je to onaj telesni stav, držanje koje izaziva strahopštovanje, jer je ogroman i silan. A dovoljno je samo smanjiti štap i majmun je već mali, igra se. On može smanjiti svoj štap, tada postaje samo igračka kojom se zabavlja. Onda je to drugi majmun. Majmunov štap razlikuje se od svakog drugog oružja. Recimo, od sablje junaka Vu Sunga ili noža koji je nosio Guaj Jin. Njegov nož poznat je pod imenom »Čin Lun«, što znači »Zeleni Zmaj«. Majmunov štap, kao i svako oružje, izaziva strah i osoben je baš kao i Vu Sungova sablja »huanšaošije«, ili pomenuti nož. Svako od ta tri oružja opasno je na svoj način. Glumci koji imaju to oružje u rukama drugačije se ponašaju, kao što se i ja drugačije ponašam kad imam štap u ruci. Glumac je svestan ubojitosti svoga oružja i svaki od junaka zna kako da na poseban način rukuje njim, bilo da se radi o sabiji, nožu ili »čarobnom štalu«. Stvarajući ulogu majmuna tokom čitavog života, izostavio sam mnoge sitne pokrete, recimo da se češkam iza uha, ovde i onde, toga nema. Jer, majmun koga ja glumim, veći je od svih ostalih majmuna, vrlo je ozbiljan, i nema tih sporednih, beznačajnih pokreta i radnji. Kao, na primer, da ovako čini, bez reda i smisla da gleda naokolo. To nije pravi način. Majmun kojeg ja tumačim usredsređen je, ovako radi, a, evo, već ovaj pokret nije bio dovoljno dobar, trebalo bi ovako. Veliki majmun, Kralj Majmuna, ovako se uspravlja, gleda u daljinu, ovako na jednu stranu, ovako na drugu. Sve su to ovi osmišljeni pokreti. Učitelj me je ovako učio i ja tako radim. Glumom se bavim čitav niz godina, i ovako kreiram ulogu majmuna. Da li je to u redu, da li odgovara stvarnosti, još uvek ne bih znao reći. Šezdeset godina glume je iza mene, a još uvek učim, istražujem, jer umetnost Pekinške opere nema kraja. Neprestano učenje. Treba preuzeti i ono što su drugi pre nas naučili, proučavati odlike glume veterana i prilagoditi ih potrebama današnje pozornice. Čovek se uči dok u njemu ima života. Eto, tollko...«

U ovoj jedinstavnoj, »tehničkoj« priči narodnog glumca o ulozi, nalazimo gotovo potpuni prikaz jedne umetnosti u kojoj je glumac – čitavo pozorište. Umetnost složenog karaktera, uskladena u akciji glumca: muzika i ples, pevanje, drama, pokret, govor, pantomimska akrobatika, u štu borilačke veštine, »sliskanje lica«... U glumcu je sadržan čitav jedan kodeks glume, dušboko različit od svega evropskog: uvek sveže predavanje, davnji sjaj uzora i učitelja, principi koji polaze od pokreta a ne od reči, snaga celine – objedinjenost elemenata umesto potrebe za raščlanjivanjem, družbi filozofija sveta, družbi politike predstave... Da bi dosegnuo zadatke u ovakvom *totalnom pozorištu*, glumac mora neprestano da uklučuje svoje ukupno psihofizičko biće: stvaralac koji je postao majstor još u detinjstvu, čitav život neguje čednost početnika, debitanta. Smernost učenja blaži taštinu uspeha. Sred duha i ritma narodnih umotvorina, sred jednog zbivanja u kojem je reditelj *kolektivna memorija*, zatičemo »totalnog glumca«, tajanstvenog kao pokrenuti hijeroglif, koji i sam pripada toj društvenoj svesti, i »nesvesnom«: biografija mu je škola tradicije i prakse, konačni cilj nedostizno savršenstvo, a dokaz krajnjeg dometa, visokog postignuća – prečutna dozvoli da menja »situaciju«: upotrebiti salto ili ne na određenom mestu, umesto breskve – jabuka, umesto lažnog, pravo zagrizanje u voće...

Napomene:

Kralj Majmuna, Sun Vukong je lik Pekinške opere i siže preuzetog iz Vu Čengovog mitološkog romana *Putovanje na Zapad* (16. vek, epoha Ming), koji je, opet, svoju gradu našao u još starijem prednjima kineskih usmenih pripovedača o kaluderu Xuan Zangu i njegovom odlašku u Indiju, po budističke svete spise (629 – 646); romanopisac koristi i monahov dnevnik putovanja obavljen mimo volje vladara, *Beleške s putešestvijima na zapad učinjenog u vreme vladavine velike dinastije Tang*. Na ovom dugačkom i opasnom putu, na kojem se mešaju fantastika i stvarnost, svešteniku pomaže blivši Budin zatočenik, Kralj Majmuna, uz koga uspešno obavljaju poduhvat, shvativši pri tom da ljudi »nisu uvek takvi kakvimi se čine«. Glavni junak čitavog tematskog ciklusa legendi, Sun Vukong, rođen u rasprskavanju čarobnog kamena na Planini Cveća i Voća, plašeći se da će, kad umre, pasti u Carstvo Tome, u kandže Kralja Pakla, odlučuje da traži besmrtnost. Patrijarh Subhuti ga uči Putu Besmrtnosti i sedamdeset dvera različitim zemaljskim transformacijama. Kralj Majmuna, »velik kao život«, zaposeda tako sve osobine (i ljudske, naravno), pa, učas, može da postane sve što čovekova fantazija uspe da izmisli i poželi. Ne postoji mesto koje ne može da dosegne. Jednim skokom stiže na nebo ili prodire u zemlju, vatru ga na pal, vodu ne utapa. Osloboden je uticaja Pet Elementa. Izgovarajući magijsku formulu »Promena« pretvara se u sopstvenog dvojnika, ili deli svoje telo u hiljadu majmuna: najpre se multiplicira, a zatim, premeži i potrebama svoje natprirodne Velike Glume, može da se ponisti i isčezne. Vlasnic svake forme, prodiće u maske demoni i čudovišta prerušena u ljudska bića. Buntovnik s Razlogom, na zemlji i u svemiru; podređuje Kralja Zmaju u moru, obara Imperatora Žada na nebu, njegovo oružje, motka ubojstva, čudesno železo koje je nekada sidrilo Mlečni put, pomaže mu u pobuni protiv svih dogmatičara i despotskih božanstava... U teškim časovima jada i potlačenosti, Kralj Majmун je odvek bio junak u koga je ulaganja nade. Narođena mašta ga je valjda i izmisnila u samoodbrani. Njegov lik je gotovo alegorija, crtaju ga decu na tablama, nalazi se u knjigama, u reklamama, na poštanskim markama – znak za svakodnevnu upotrebu...

²Ovoj majstorskoj demonstraciji, dovršavajući filmove Pekinška opera i *Kinesko pozorište sada*, prilikom sam i snimke ponašanja belog tajvanskog majmuna: montažni sto je potvrđivao ovu drevnu, neodoljivu tehniku podražavanja. Minucijska mimika lica bez šminke, pokreti ruku i celog tela, sve je fascinirajuće. Smeđe nije najzanemarljiviji ishod ovog oponašanja.

glumac kathakali teatra

tvrtko kulenović

Kathakali predstavlja nesumnjivo najreprezentativniji živi oblik klasičnog indijskog pozorišta. U njemu je ostvareno jedno tipično indijsko čudo, čudesna postojanost tradicije i perzistentnost klasičnih oblika, u toj mjeri da A. K. Skot, jedan od nesumnjivo najkrupnijih svetskih autoriteta za azijsko pozorište, tvrdi da Kathakali odgovara teorijskim prepostavkama izloženim u »Natya-šastru« bolje i potpunije čak i od samog klasičnog pozorišta.

Kathakali je, naime, nastao tek u kasnom sedamnaestom veku, gotovo hiljadu godina posle kraja »zlatnog veka« indijskog teatra. Prema udžbeniku po kojem se ova istorijska grada izlaže u najreprezentativnijoj školi Kathakalija, Kerala Kalmandalam (autor K. Ramanath), radža od Kotarakare, dela nekadašnje države Travankor, a današnje savezne indijske države Kerale, napisao je seriju od prvih osam Kathakali komada, zasnovanih na tematici »Ramajane« negde između 1655. i 1661. godine. Nastanak ovih komada, smatra se, došao je kao sretna posledica svade između radže od Kotarakare i zamorina od Kalikata. Nekoliko godina ranije, to jest 1653., zamorin je, inspirisan Dajadevinom »Gita Govindom«, sastavio Kršnagiti, muzičko-dramsku osnovu za pozorišni oblik koji će biti zasnovan na ovom klasičnom delu indijske religiozne književnosti. Priča se da je radža od Kotarakare uputio molbu da ova trupa nastupi i u njegovoj palati, ali je zamorin molbu odnio, čak s motivacijom da je u pitanju umetnost za kakvu se u susednoj državi ne može naći publika dovoljno razvijenog ukusa.

Tada je radža napisao svoje komade po temama iz »Ramajane« koje je nazvao Ramanat, što je kasnije zamenjeno sa Attakatha (priče za plesanje) i konačno se Kathakali (plesanje priča). Drugi izvori insiniraju na pojedinstvo da je radža pozorište usnio, i tu verziju prihvata i razradjuje i poznati indijski autor Balvant Gargi: »On je noću usnio glumce s licima intenzivno iscrtanim, oni su na sebi imali raskošnu odeću, ali su mogle da im se vide samo glave i gornji deo tela, dok je donji deo bio omotan maglom. Žaleći da sazna kakva im je odeća ispod pojasa, radža se obratio proroku i, kao odgovor na to, sluge mu sutradan javiše da je na obalu prispeo trgovački brod, koji je doživeo brodolom. Među olupinama bile su pronađene korpe, koje su plovile po površini, u tim korpama se nalazila evropska odeća iz te epohе, a između ostaloga i krinoline. Od toga doba glumci Kathakali pozorišta oblače široke sukne, smatraci da je to volja boga mora«.

Razumljivo, za svoj karakter umetnosti visoko reprezentativne za duh azijskog teatra, Kathakali ima da zahvali specifičnim društvenim okolnostima u kojima je nastao. U ovim minijsurnim indijskim državicama krajnjeg juga, koje su bile neprestano ugrožene ne samo stalnom »kopnenom« pretnjom s muslimanskog severa, nego i mnogobrojnim »posetama« s mora, koje su bile motivisane gladu za začinima po kojima je ova obala bila čuvena, došlo je do saradnje i bliskoši sveštene i ratničke kaste kakva nigde i nikada drugude u Indiji nije bila ostvarena. Veoma obrazovani pripadnici ratničke kaste Nayara čak su se ženili brahmanskim devojkama i obratno, došlo je do sinteze koja je bila plodna naročito na kulturnom planu i koja je kao svoj najznačajniji rezultat donela upravo Kathakali, pozorišnu umetnost u kojoj je ostvareno sjeđinjenje žestokih, ratničkih, i pomalo čak divljih plesnih tradicija, s nasledjem sanskrtske literature, duhom izoštreno posmatračke percepcije i duboke lirske meditativnosti.

Kad je krajem devetnaestog i početkom dvadesetog veka Kathakali, koji je izgubio podršku plemstva, u novim uslovima imao da propadne, za njega se zainteresovao jedan od najvećih pesnika Kerale i jezika Malayalam, Valatol, koji je uložio ogromne napore da sačuva ovu staru umetnost, pišući za nju tekstove, organizujući u njenu korist lutriju, tražeći na sve strane pomoći od vlasti, da bi konačno osnovao i pomenutu najreprezentativniju školu Kathakalija, Kerala Kalmandalam.

Kao što se iz ovih napomena već može zaključiti, »telesni izraz« ili anglikabheineaya predstavlja se pred izvođača Kathakalija u vidu maksimalnih

zahteva. »Natya-šastru« deli ljudsko telo na tri osnovne zone: donju – koja pozorištu daje njegovu ritmičku osnovu, plesni element i obuhvata noge od kukova, srednju – koju sačinjavaju ruke i torzo i ima narativnu funkciju, nosi radnju predstave, i gornju – lice i glavu, koja putem mimike, ali i putem čiste izražajnosti, putem »odslikavanja duše na licu«, komunicira s jedne strane psihološko-imitativne a s druge čisto metafizičke i »mističke« sadržaje. No, postoji i druga podela, prema značaju i učešću pojedinih delova tela u ukupnoj akciji. Prema njoj razlikujemo glavne delove (anga) kao što su ruke, noge, glava, kukovi i grudi, »spojne« delove: vrat, ramena, leđa, stomak, laktovi, stegna, kolena i članke (pratyanga) i »male« delove (upanga) kao što su usne, zubi, jezik, nos, obrazi, oči itd. Za svaki od ovih delova propisana je niz pokreta koji se uklapaju u pokret šire celine, a ovaj u pokret celog tela, što znači da se svaki od tih pokreta, osim svoje specifične narativne ili psihološko-imitativne funkcije, mora saobražavati i onoj ritmičkoj osnovi koju daju noge, to jest mora uvek biti i »dramski« i »plesni« istovremeno. Lice, na primer, sastavljeno je od glave, očiju, nosa, obraza, usta, donje usne i brade i podrazumeva osamdeset lokaliziranih pokreta koji zajedno ostvaruju njegovu osnovnu funkciju dočaravanja svih mogućih, prolažnih i neprimetnih, njansni osećanja. Oči raspolažu sa 36 vrsta pogleda koje ostvaruju putem pokreta obrva, kapaka, trepavica, beonjača, zenica, svakim posebno ili u raznim kombinacijama sadejstva. Nabrja se 13 položaja glave, 7 trepavica, 6 nosa, 6 obraza, 7 brada, 9 vrata, 10 tela, 5 grudi i 32 položaja nogu (16 na zemlji i 16 u vazduhu). Ruke predstavljaju »jedinstven slučaj« kakav se nikada i nigde više u svetu azijskog teatra neće pojavit ni ponoviti. Pored složene gestikulaciono-imitativne tehnike, one se služe i »paralelnim« jezikom, kodifikovanim semantičkim sistemima gesta koji se, za nuždu, može uprediti s našim sistemima sporazumevanja gluvih. Svaki gest mudra ili hasta, odgovara jednoj reči, a može se »saopštavati« s jednom ili obe ruke istovremeno. »Natya-šastru« nabrja 24 gesta za jednu i 13 za obe ruke, ali u Kathakaliju i u tehničko-teorijskom spisu kojim se on najviše služi (Hastalakšana-Dipaka) taj broj narasta, već prema tumačenju, na pet do devet stotina.

Ritmička osnova Kathakalija, rad nogu, potpuno odgovara iskazu Žan Kizinje da lepota nije merilo plesa, ali ritam jeste, s tim da se pod ritmom svakako podrazumeva i stil, to jest umetnost, to jest oper lepota. Kao što su grčki glumci nosili koturne na nogama i onkose na glavi da bi izdužili svoju siluetu i time sugerisali da bića koja predstavljaju pripadaju svetu heroja i polubogova, tako isto izvodači Kathakalija svim sredstvima nastoje da sugeriraju božanski svet »Mahabharate« i »Ramayane«, ove poslednje najviše i naročito. Kvalitet ovih božanskih bića je izmedu ostalog i nadljudska snaga i noge su najviše »zadužene« da prenesu i tu njihovu stranu. To nije »balet« nego »niz udaraca«: noge počivaju na vanjskim rubovima stopala koja kao da se usecaju u zemlju – time se dobija poluzavoren prostor između poda i stopala u »rezonantnu kutiju« koja dozvoljava jednu moćnu vrstu »stopevanja«. Svaku plesnu sekvensu izvođač završava takvim jednim »stepom«, zaključkom i naglaskom, koji mora biti u skladu s karakterom ličnosti koju predstavlja i koji predstavlja jedan od načina pokazivanja i otkrivanja

