

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 putešestvijem 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 natprivedne Velike Glume, može da se ponisti i isčezne. Vlasnic svake forme, prodiće u maske demona 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...

<sup>2</sup>Ovoj 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 trgovacki 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. Nabrajaju 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 pojavitni 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« nabrajaju 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



tog karaktera publici. Polusavijen položaj izvodača takođe ima da naglaši masivnost njegove pojave: kolena su mu stalno otvorena unapred, a kad preko toga dode ona neobična sukњa, ona klinolina s potonulog evropskog broda, koju je radža, prema legendi, uklopio u strukturu pozorišta koje je »izmislio«, dobije se, kako kaže Eugenio Barba, »čudesna i sugestivna alatka. Ako se on (glumac T. K.) nagnje samo malo napred, sukňu mu sakrije članke i stopala i on odjednom postaje gigantsko telo bez nogu, koje podseća na drvene figure indijskih božanstava koje se upotrebljavaju u seoskim ceremonijama. Ako hoda normalno, postaje visoko stvorene na štulama. Sa zapanjujućom veštinom glumac upotrebljava sukňu da sugerira hod mlade devojke ili raznih životinja, talase na vodi ili uzak put pun prepreka. Kostim se sjedinjuje s telom.«

Međutim, najveće umetničko čudo, Kathakalija treba tražiti u izuzetnoj razvijenosti konvencionalnog jezika gesta i u neverovatnim tehnikama izraza lica. Kao što je već rečeno, broj gesta-reči u odnosu na »Naty-a-šastru« ovde je porastao za nekoliko desetina puta. A pri tom i dalje stalno treba imati na umu da te reči – geste ne »pripadaju« samo značenju i sadržaju nego i formi, ne samo mimici nego i ritmu, ili, kako kaže Milena Salvini: »Osam do devet stotina hasta koje formiraju jezik ruku, ucrtavaju u prostoru jednu geometriju sačinjenu od krugova, uglova, krvih i slomljenih linija upotpunjene vibracijama prstiju i rotacijama zglobova. Pokreti su u stalnoj asimetriji. Svaki gest odgovara istovremeno i jednoj dramskoj intenciji i jednom ritmičkom zahtevu, a praćen je brzim ili sporijim pokretima očiju u određenom pravcu.«

Mada pisani izvori nigde ne spominju takvu klasifikaciju, radi lakšeg razumevanja sve geste-reči mogu se podeliti u tri grupe: prirodnu, interpretativnu i simboličku. Prirodni su znakovi slični onima koji se i inače upotrebljavaju u životu, za, na primer: »Dođi«, »Idi«, »Kraj«, »Tišina« itd. Interpretativni pokazuju predmete, bića i radnje, na fascinantan način izdvajajući neke njihove karakteristike po kojima ih treba prepoznati, što, razumljivo, nenaviknut i duhom lenj gledalac nije uvek u stanju. Simboličke geste je vrlo teško razumeti bez prethodnog upoznavanja, i one služe da dočaraju apstraktne sadržaje kao što su »lepota« ili »mišljenje«. Nerazumevanje detalja u Kathakaliju neće, međutim, sprečiti estetski doživljaj, i to ne samo u ritmičko-plesnom nego ni u sadržajno-imitativnom smislu reči, jer su razumljivi delovi tako sugestivno i bogato umetnički oblikovani da intenzivno privlače našu pažnju i traže da se dugo drže u sećanju. Da bi predstavila »toploto« ili »kišu« na primer, ruka uz to što daje dogovoren znak još i na čudesan način lagano treperi, a kad treba da prikaže lotos koji se otvara, prsti su joj puni fantastično pulsirajuće, gotovo vidljive energije.

U ovom jeziku postoje i sinonimi i homonimi, koji proces »govora« dovode do neverovatne artističke složenosti. Mudrama se može saopštiti do otkrilek tri hiljadu reči, što je za dramu sasvim dovoljno (jer drama, za razliku od ostalih književnih rodova, nije na prvom mestu, kako mi to ponekad još uvek volimo da kažemo, »umetnost reči«, nego, kao što je oduzev pozнатo, umetnost akcije koja se rečima sama podržava), a njihova posebna čar i umetnost proizlazi iz načina na koji se kombinuju, jer njihova sintaksa, u krajnjoj liniji, uopšte više nije sintaksa govornog jezika, nego niz neodređivanih obrita, »šokova« koji ovaj umetnosti daju njen šarm. Tako, na primer, sa samo dva znaka mogu se iskazati ova tri značenja: (žena) lepa poput lotosa – nežna kao ružina latica – sa obrvama poput talasa; ali se rečenica »lepa žena se kupa u bazenu« mora slagati, znak po znak, ovim redom: lepa (žena) u bazenu se kupa. Mi bismo možda i mogli reći da je sve to samo veoma složena i dugo »izmišljana« pantomima, ali onda dolazi ono ostalo u što se ona uklapa i što od nje čini jedan ne »značajan« ili »beznačajan«, nego na organski način prisajedinjen deo.

Izražajna tehnika lica je obično onaj među elementima glumačkog (telesnog) izraza koji se zapadnog gledaoca najslažnije doima. Razumljivo, ona je ostvariva samo u uslovima jedne hiljadugodisnje neprekinute civilizacije kakva je indijska, i jednog potpuno ili bezmalo kastinskog, a u svakom slučaju vrlo strogog zanatskog i zanatljiskog shvatanja te profesije. Već je rečeno da režim života Kathakali glumaca podseća na režim života tradicionalnih indijskih rvača. Kandidati za buduće glumce u Kerala Kalamandalam ne mogu biti stariji od dvanaest godina. Uslovi za prijem su fizička lepota, zdravlje, osećaj za muziku i ritam i fleksibilnost tela. Učenici žive u kolibicama po četvoricu zajedno, i neprstano se vaspitavaju u tom smislu da im u životu treba što manje stvari, »gedžeta«. Školovanje traje osam godina, osim dva meseca ferija godišnje, rade svakog dana mimo nedelje od četiri ujutro do devet uveče. Disciplina mora biti uzorna. U četiri ujutro počinju svoj radni dan, bez pomoći učitelja, beskrajnim ponavljanjem besmislenih rečenica u raznim ritmičkim varijacijama. Uveče, na kraju radnog dana, u vreme kad ima mesečine, idu da treniraju fleksibilnost svojih očnih kugli. Možda to danas više nije sasvim tako u svim školama Kathakalija, ali evo kako jedan autor, S. K. Najar, opisuje taj trening »pravih« čakavara: »Prve noći rastućeg meseca, učenik seda da trenira oči čim se mesec pojavi. Oči su mu namazane buterom. On ih okreće oko meseca ne prestajući dok mesec ne zade. Prve noći to traje oko jedan sat, jer je mesec toliko dugo na nebuh. Druge noći student seda u isto vreme i izvodi istu vežbu dva sata, jer toliko traje period između izlaska i zalaska meseca... Petnaeste noći, noći punog meseca, vežba traje od šest uveče do šest ujutro. Dvanaest časova učenik koluta očima u krug, gore, pa dole, pa ustranu. Ne prestaje do zore. Buter se upotrebljava da omogući neprestanu rotaciju očiju. Vežba je pozata pod imenom nilavirikkuka, što doslovno znači sedeti na mesečini.«

Smisao ovog napornog školovanja, razumljivo, nipošto nije, ili nije samo »akrobatski«. Glumac ovde nije umetnik koji »prenosi poruke pisca«, nego čitava svoje biće pretvara u receptor i rezonator impulsa koji dolaze iz okolnog sveta, vidljivog i nevidljivog. Ovako stečeno iskustvo dovodi u njemu do specifičnog obogaćenja svesti, do spoznaje novih istina, a nadredni zadatak mu je da rezultate tog bogaćenja svesti, te novopronađene istine predlaže gledaocu zajedno sa svojim doživljajem, pogodajući pri tom u gledaocu odgovarajuće žice. Pred njega se, čak doslovno, postavlja onaj isti zahtev koji Rajner Marija Rilke, u našoj civilizaciji, postavlja pred pesnika: da uspe da pokaže »pokrete koje malo cveće čini ujutru kad se otvara«. Ako sudimo po najvišim ciljevima koji se pred ovo pozorište postavljaju, s razlogom možemo reći da je ono »nerealističko«, ali kad se susretimo s prime-rima glumačke umetnosti kakva sugerira ovaj Rilkeov citat, dolazimo u situaciju da se zapitamo šta je realizam.

# japanski glumci

## šarl dilem

Doista je za žaljenje što nam japanski glumci nisu priredili svoju predstavu u tradicionalnom scenskom okviru japanskog pozorišta. Da li da bi se dopali Amerikancima? Ili iz straha da ne zbumne francusku publiku? Doduše, morao sam da ustanovim da su na dan generalne probe svih očekujući meri uživali u dekoru dostojnog predratnog Šatlea.

U stvari, nesklad između zadivljujuće igre glumaca i tih islikanih platana bio je katastrofal; igra je bila demonstracija mnogostručnih mogućnosti glumca, a izgledalo je da se dekor tu nalazi samo da nam pokaže koliko je naturalizam antipozorišan i kako greši upravo zbog totalne odsutnosti vrline koja mu je cilj: istine.

Uvek su me veoma privlačila načela starog japanskog pozorišta. Čak su priznati da tom pozorištu mnogo dugujem i da sam kroz proučavanje njegovog porekla i istorije utvrđio svoje ideje o obnovi pozorišnog čina.

Čak i ako ostavimo po strani sve što je, u jednoj predstavi, specifično japansko i zanemarivo opasnosti virtuoznosti koja ponekad vodi zloupotrebi »glumačkih trikova« i grimasi, način na koji glumac može da se služi svojim telom, glasom, kretnjama, pouka je koja bi nam morala koristiti.

Japanski glumac polazi od najpedantnijeg realizma i dospeva do sinteze iz svojevrsne potrebe za istinitošću. Kod nas, reč »stilizacija« smesta evocira neku vrstu ukočenog estatizma, bezbojne i bezivotne ritmike; kod njih je stilizacija neposredna, rečita, izražajnija od same stvarnosti.

Svaka kretnja je osnažena isticanjem neke odlike koja joj daje svu njenu vrednost. Ako neki glumac udari drugog nogom, on svog protivnika ne dotiče, već je izvođen samog pokreta tako precizno da se postigne snažniji utisak brutalnosti nego kad bi tu kretnju izveo do kraja; ako udara oštrom sabljom, on jedva okrzne telo protivnika, ali reski, jedva naznačen pokret kojim, navodno, izvlači sečivo iz rane, toliko je uverljiv da se doista oseća kako je oružje prodrljalo duboko u meso.

U drugim trenucima, izvesni gestovi su upečatljivi kao ritualni gestovi nekog vršitelja obreda. Telo japanskog glumca nije samo gipko kao telo najveštijeg plesača, već bi se reklo da je ono oblikovano pozorištem i za pozorište. Obuka koju on dobija od učitelja čije je ime i umeće nekada dobijao u nasleđe, specijalizovala ga je do preteranosti, dok su nas učili da izbegavamo sve što je »teatralno« i da čak često potcenjujemo naš zanat. Dok smo mi prisustvovali trijumfu prirodnosti života na sceni, kod japanskog glumca je, naprotiv, savršenstvo tehnike glavnih ciljeva glumca. On je pre instrumenti čiji mehanizam mora biti neprestano usavršavan nego intelektualac.

Dovoljno je da se malo zade u intimu tih ljudi, pa da se shvati u kolikoj su meri oni obuzduj svojom umetnošću. Doista se stiče utisak da bi oni prestali da žive kad bi prestali da se bave glumom.

Oni mnogo duguju lutkama i maskama. Ta užvišena forma dramske umetnosti ostavila je na njima dubokog traga. Zahvaljujući njoj, zacelo, oni su naučili da se služe svojim telom kao načinom izražavanja često rečitijim od lica.

Korišćenje maski se čudnovato podudara s najlepšim trenucima pozorišta, u svakom slučaju s najistancanjim. Bez svoje maske, Arlekin se pretvorio u neuskusno karnevalsko prerušavanje.

Zašto su glumci napustili »masku« ili su postepeno prestali da slikaju masku na svom licu? Ne verujem da je to posledica umetničkih nužnosti. Lice je retko na novu pozorišta. Na filmu ga objektiv povećava, daje mu svu njegovu rečitost; u pozorištu, da bi izrazilo odgovarajuća stanja, ono često mora da preuveliča svoje namere, iako me je u toj predstavi nešto pokat-kad šokiralo, bila je o to grubost izvesnih mimika, čija je očigledna svrha bila da omoguće glumcu da pokaže svoju virtuoznost.

Dodata bih da su u tom poretku ideja japanski glumci neosporni »majstori«. Zapadnjaku je prilično teško da prenabregne tajnu kojom za njega zrači azijsko lice i da odredi ideo stranosti koji donosi jezik što svim svojim zvučnostima deluje na naše živce, a onda se naprasno pretvara u nešto najumiljnije i najnežnije, ali ono što je očigledno, to je snaga koja izbjiga iz dramskog ustrojstva jedne takve predstave.

Izbor instrumenata od kojih je sastavljen orkestar, prevashodno dramatično korišćenje muzike, zvukova, ljudskih glasova, šumova, sve to se stapa a prizvede utisak koji zrači samim načelima pozorišne umetnosti.

Prevod s francuskog: Ana Moralić

Charles DULLIN, *Souvenir et notes de travail d'un acteur* (Sećanje i beleške jednog glumca), Odet Lietle, Pariz, 1946, str. 59–62.