

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 zanatliskog 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 zbuне 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 utvrdio 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.