

zeamijevi teorijski spisi

rene sifer

Približivši se četrdesetoj godini života, negde 1400. godine, Zeami donosi odluku da zabeleži uputstva koja mu je zaveštao otac i tako ih sačuva za večnost. Na taj način nastaju prve tri knjige zbirke *Fušikaden* koja će tokom sledećih četrdesetak godina narasti za još dvadeset rasprava. Njihov tvorac nam se predstavlja kao veran zapisivač Kanamijevih misli, čuvar njegove tajne, učenik i nastavljatelj lišen mašte koji se ograničava na obožavanje i bezmerno poštovanje. No, dovoljno je prisetiti se da je Zeamijev otac umro još 1384. godine i shvatiti da se radi o smernom lukavstvu sličnom Platonovoj tvrdnji da mu je Sokrat poverio svoje »Dijaloge«: ovakvo tumačenje potvrđuje i sadržina tekstova – samo je lično iskustvo, proživljeno i još uvek aktuelno iskustvo u stanju da pruži objašnjenje za sve promene i protivrečnosti koje su se javljale sa piščevim sazrevanjem.

Spisi, sačinjeni tako da ostanu pokriveni velom tajne i da ih »pokolenjima upoznaje uvek samo jedan čovek«, ostaće gotovo pet stoleća van domašaja javnosti. Za njihovo postojanje se znalo – izgleda da je, između ostalih, i šogun Tokugava Ijasu posedovao jednu kopiju – ali su vremenom prestali da pobuđuju zanimanje jer su od čitaoca zahtevali logičko razmišljanje za koje je mali broj glumaca bio sposoban. Godine 1665. pojavljuje se knjiga pod naslovom *Kadenšo* »Pružanje ruke sa cvetom«. Radilo se o falsifikatu koji je, ipak, sadržavao odlomke, istina nešto izmenjene, iz originalnog dela *Fušikaden*. Pouzdano se znalo za postojanje i drugih tekstova. Tek će 1909. godine filolog Jošida Togo, nakon objavljivanja članka posvećenog *Razgovorima o sarugakuu*, primiti od izvesnog Jasude Zenosuke paket sa rukopisima otkrivenim, navodno, u zbirci porodice *daimjo* igrača. Objavljivanje ovih rukopisa, pod naslovom *Zeami durokubu-šu* (»Zbirka šesnaest kratkih Zeamijevih spisa«) pobuđuje ogromno zanimanje. No, biće potrebno da protekne više desetina godina i da budu pronađeni novi rukopisi kako bi se neosporno utvrdila autentičnost tih tekstova. Biće potrebno da se pojave brojne knjige i mnoštvo komentara iz pera najistaknutijih stručnjaka kako bi dobili mesto koje im pripada u istoriji književnosti i umetnosti Japana. Sa stanovišta zapadne civilizacije, to mesto bi moglo biti i prvo; naime, od svih remek-dela japanske književnosti, Zeamijevo delo predstavlja verovatno najznačajniji doprinos baštini celokupnog čovečanstva. Prepuštam čitaocu da ga uporedi sa, na primer, Aristotelovom »Poetikom« i iz tog poređenja sam izvuče zaključke.

Najpotpunije i, verovatno, najbolje dosadašnje izdanje koje je priredio Kavase Kazume, sadrži 23 spisa. Neće nam se zameriti ako poverujemo da ih je još mnogo zaboravljenih u arhivama japanskih hramova. Sam Kavase je pre petnaestak godina otkrio nekoliko drevnih zapisa u kojima je, kako smatra, prepoznao piščev rukopis: uz njih je našao i dva Zeamijeva pisma upućena Zenčikuu, verovatno iz Sada. Brižljivo ispitivanje tekstova dovodi u pitanje ovu teoriju. Naime, na kraju rukopisa koji je dobio naziv *Kakjo*, nalazi se beleška potpisana imenom Curaudi. Identitet ove tajanstvene ličnosti nije utvrđen; u njenom imenu se javlja sufiks *udi* koji je sastavni deo imena članova porodice Komparu, te ukazuje na moguću pripadnost Curaudija toj porodici. Zagovornici pomenute teorije su uvereni da rukopis (koji ću, u skladu sa usvojenom praksom, nazivati *autentičnim*) sadrži odlomke koje je Zeami svojom rukom pisao Zenčikuu. Ja sam, sa svoje strane, sklon pretpostavci da je Curaudi bio mladi pripadnik porodice Komparu koji se Zeamiju pridružio u izgnanstvu i povremeno obavljao dužnost njegovog sekretara. Bez obzira na sve to kao i na nekoliko uočljivih grešaka koje je, nema sumnje, načinio prepisivač, poređenjem različitih rukopisa stiže se utisak da je *autentični* rukopis gotovo uvek prihvatljiv. U slučaju nedoumice, međutim, mišljenja sam da je preporučljivo držati se rukopisa *Jasuda*.

Treću grupu značajnih rukopisa predstavljaju spisi *Sosecu*, delo Kanze Soseca, sedmog starešine porodice Kanze; čuvani u arhivama porodice Kanze, tek odnedavno su poznati široj javnosti (u izdanju M. Kavase). Svi navedeni rukopisi, sa izuzetkom nešto kasnije otkrivenih *autentičnih* rukopisa, objavljeni su u kritičkom izdanju M. Nose Asadžija (1939. godine). Potrebno je napomenuti da *autentični* rukopisi najčešće potvrđuju ispravke koje je M. Nose uneo u najoštećenije delove teksta.

Japanski pisci za sve pronađene spise koriste zajednički naslov Jošide Toga: *Zbirka šesnaest kratkih Zeamijevih spisa*. Samo M.

Kavase umeto broja šesnaest u svoje izdanje stavlja tačniji podatak, dvadeset tri. Raspravi oko naslova dodao bih svoj predlog: naime, zamenio bih ga prevodom izraza *hidden* kojim se sam Zeami poslužio da označi svoje spise i koji bi se, na taj način, zvali »Skrivena tradicija (no umetnosti)«. Navešću i spisak svih do danas pronađenih tekstova, svrstanih hronološkim redosledom (koji se odnosi na one za koje je utvrđeno vreme nastanka), uz napomenu o najznačajnijim rukopisima:

1. *Fušikaden*. »O pružanju ruke sa cvetom«; drugi naslov: *Kadenšo*, »Knjiga o razvoju cveta glume«. Knjige I do III. 1400. godine, *Jasuda, Sosecu, autentični* ruk. Knjige IV i V, 1402. godine, *Jasuda, Sosecu, autentični* ruk. Knjiga VI, neutvrđeno vreme nastanka, *Sosecu, Kanze* (po Kavasi autentični; faksimilno izdanje, 1931. godine). Autentičnost pod znakom pitanja.
 - Knjiga VII, 1418. godine, *Jasuda, Sosecu*.
 2. *Ongjoku kovadaši kuden*, »Usmena tradicija pesme i puštanja glasa«, 1419. godine, *Kanze*.
 3. *Šikadošo* »Knjiga o putu koji vodi do cveta«, 1420. godine, *Jasuda, autentični* ruk.
 4. *Nikjoku santai ezu*, »Ilustrovana rasprava o dva elementa i tri tipa«, 1420. godine, *Jasuda, Komparu*.
 5. *Nosakušo*, »Knjiga o strukturi no predstave«, 1423. godine, *Jasuda, Sosecu*.
 6. *Kakjo*, »Ogledalo cveta«, 1424. godine, *post-scriptum* sa Curaudijevim potpisom i naznakom »1437. godina«, *Jasuda, Tanaka i autentični* ruk.
 7. *Ze-ši rokudi igo sarugaku dangi*, »Razgovori o sarugakuu sa učiteljem Ze(amijem) posle njegove šezdesete godine«, sakupio Motojoši, drugi Zeamijev sin, 1430. godine, *Jasuda, Sosecu*.
 8. *Šudošo*. »Knjiga o raspravi o putu«, 1430. godine, *Jasuda*.
 9. *Museki išši*, »Trag sna na listu papira«, tužbalica povodom smrti njegovog sina, Motomase, 1432. godine, *Jasuda*.
 10. *Šičidu igo kuden*, »Usmena tradicija posle moje šezdesete godine«, 1433. godine, *Jasuda*.
 11. *Kintošo*, »Knjiga sa zlatnog ostrva«, pesme nastale u izgnanstvu na ostrvu Sado, 1436. godine, *Jasuda*. Spisi čije vreme nastanka nije utvrđeno:
 12. *Jugaku šudo kempu šo*, »Knjiga o vizuelnim efektima muzičke zabave«, *Jasuda, autentični* ruk.
 13. *Kjui-šidai*, »Lestvica sa devet stepenika«, *Jasuda*.
 14. *Fukjoku-šu*, »O melodiji«, *Jasuda, Kanze*.
 15. *Goon*, »Pet melodijskih oblika«, *Sosecu*.
 16. *Go-ongjoku dodo*, »Primedbe od pet melodijskih oblika«, *Jasuda, Kanze*.
 17. *Ongjoku goi*, »Pet stupnjeva pesme«, *Hošo*.
 18. *Kjokufu šidai*, »O pisanju muzike«, *Jasuda*.
 19. *Rikugi*, »Šest oblika«, *post-scriptum* sa Zeamijevim potpisom i naznakom »1428. godina«, autentični ruk.
 20. *Jugaku geifu goi*, »Pet stupnjeva umetnosti muzičke zabave«, *autentični* ruk.
 21. *No ni do-ha-kju no koto*, »O (principu) do-ha-kju u no umetnosti«, veoma sličan drugom odeljku drugog dela rukopisa *Kakjo, Kanze*.
 22. *Ongjaku no uči ni mucu no dađi*, »Šest važnih pravila koje treba poštovati u pesmi«, *Kanze*.
 23. *Šugjaku toka*, »Izmamiti smeh, dosegnuti smeh, dosegnuti cvet«; ovaj spis se nalazi u zbirci Zenčikuovih dela; M. Kavase ga pripisuje Sadržaju, što je pod znakom pitanja. Deo spisa sadržan je i u delu br. 17. *Ongjoku goi*.
- Spisku je potrebno dodati dva pomenuta Zeamijeva pisma upućena Zenčikuu, kao i šest no komada – pisana, ako je verovati M. Kavasi, piščevom rukom – koja su kao deo zbirke od 35 dela nastalih na ostrvu Sado takođe poslata Zenčikuu; ovaj ih je, kasnije, dopunio nizom do danas sačuvanih objašnjenja.
- Potrebno je posebno izdvojiti spise pod brojevima 9. i 11, tj. *Museki išši* i *Kintošo*: radi se o tekstovima visokog pesničkog i ljudskog kvaliteta koji se odnose na dva tužna događaja iz Zeamijeve starosti – sinovljevu smrt i progonoštvu na ostrvu Sado. Stoga ih, uprkos visokoj književnoj vrednosti, ne bih uvrstio u pomenutu listu.
- Isto tako, izostavio bih i spise pod brojevima 2, 8, 10, 14, 15, 16 i 18. zbog njihovog pretežno tehničkog karaktera; mogli bi poslužiti kao polazna tačka za proučavanje muzike no pozorišta, ali se japanski muzikolozi još uvek ne slažu oko njihovog tumačenja.
- Pored toga, smatram da bi spisi pod brojevima 17, 19, 20, 22 i 23 morali biti podvrgnuti temeljnijem istraživanju, budući da se radi o tekstovima čija je autentičnost pod sumnjom: njihova sistematičnost i doktrinarnost, nejasan stil sa mnoštvom mističnih izleta, čudnovato odudaranja od preciznosti i pragmatičnosti dužih tekstova. U svetlosti novih saznanja, sklon sam da u njima vidim dogmatske »sažetke« koje je *Teorijskim spisima* dodao neki od učiteljevih naslednika, možda čak i sam Zenčiku.
- Najzad, po strani bih ostavio i *Razgovore o sarugakuu* (br. 7): pre svega, zahtevaju ogroman broj objašnjenja i tumačenja, što

udvostručava prvobitni obim knjige; zatim, potrebno im je prići sa velikim oprezom jer je redaktor bio u prilici da unese i sopstvene zamisli i pogrešna tumačenja. I pored toga, međutim, ovaj spis sam navodio u objašnjenjima uvek kada je bilo moguće tačno odrediti prevedene spise. Što se tiče spisa pod brojem 21, on je kopija jednog dela rukopisa *Kakjo*.

Na taj način, zadržao sam sledeće spise koji čine skladnu celinu:

1. *Fušikaden* (br. 1)
2. *Kakjo* (br. 6)
3. *Šikadošo* (br. 3)
4. *Nikjoku santai ezu* (br. 4)
5. *Nosakušo* (br. 5)
6. *Jugaku šudo kempu šo* (br. 12)
7. *Kjui-šidai* (br. 13)

Kakjo se nalazi neposredno iza *Fušikadena* jer se nakon proučavanja teksta pokazalo da je njegov najveći deo nastao pre tri spisa koja mu slede. Dva poslednja rukopisa su znatno sistematičnija od ostalih, pri čemu *Kjui-šidai* iznosi sažeto u devet tačaka celokupno Zeamijevo učenje, te se sa mnogo osnova može tvrditi, da su mladi od svih prethodno navedenih.

Nosakušo, spis posvećen strukturi *noa*, bavi se isključivo kategorijama no pozorišta; iz praktičnih razloga objavio njegov prevod na početku zbirke najznačajnijih dela sa *no* repertoara koja će uskoro izaći iz štampe. Odsustvo ovog spisa neće umanjiti mogućnost razumevanja šest preostalih tekstova koji po svom broju predstavljaju gotovo polovinu postojećih a po kvalitetu samu suštinu pišćeve misli.

Tumačenje i prevod

Suvišno je, po mome mišljenju, opterećivati ovaj uvodni tekst prepričavanjem spisa čiji se prevod pojavljuje u knjizi. Nije, međutim, nekorisno istaći ograničenja tog prevoda i time čitaoca sačuvati od brzopletog zaključivanja na osnovu činilaca istrgnutih iz konteksta. Ponavljam, moj prevod nije konačan, a razloge zbog kojih je takav ubrzo ću izneti. S druge strane, iskustvo sticano tokom godina rada često primorava Zeamija da menja svoje početne tvrdnje, izbegavajući da im se i formalno suprotstavlja. Stoga, doslovno navesti bilo koji deo teksta, ma kako on zanimljiv bio, znači izložiti se opasnosti bilo da se autoru pripiše nešto što je tek prevodiočeva pretpostavka, bilo da već na sledećoj stranici autor opovrgne rečeno. Ipak, pažljivim čitanjem primedbi moguće je, usudujem se da kažem, izbeći obe ove opasnosti.

Rekoh: prevod ne smatram konačnim. Neko će odgovoriti da konačan prevod i ne postoji; slažem se, ali u ovom slučaju se ne radi o stilskoj figuri koju sam upotrebio samo da bih izazvao lakavo negodovanje čitalaca. Ukoliko sam se i odlučio da, uprkos veoma ozbiljnim primedbama, već danas objavim nedovršenu, nezaokruženu verziju teksta koji ni sam još uvek nije do kraja definisan – budući da čak i japanski stručnjaci oklevaju da daju svoj sud o brojnim spornim mestima – razloge treba tražiti pre svega u činjenicama da se, po mome mišljenju, radi o spisima velikog značaja na koje je potrebno što je moguće pre skrenuti pažnju francuske pozorišne javnosti, te da su se nedavno pojavile dve knjige, jedna posvećena *no* pozorištu a druga japanskom pozorištu u celini, čijem je autoru namera bila da »otkrije« *Teorijske spise* te se služi navodima okrnjenih i sasvim približno prevedenih rečenica, dozvoljavajući da ga na krivi put odvede japanski izvor koji nikako ne može biti svestan jezičkih teškoća i stvarnog i uticaja takvog teksta. Autor ovih knjižica, kome potpuno izmiče princip protivrečnosti, čak se ne plaši da izjavi, opravdavajući svoje najblaže rečeno smeje »adaptacije«, kako »velika udaljenost japanske misli te krajnje osobne stil i jezik... praktično onemogućavaju bilo kakvu neposrednu komunikaciju sa francuskim čitaocem i gledaocem«. Ubeđen da je takva komunikacija, bez obzira na teškoće, i te kako moguća, dozvoljavam sebi da živim u zabludi.

Japanski jezik ponekad prevodioca stavlja pred probleme koje sam dugo smatrao, i još uvek smatram, nepremostivim. Na sreću, Zeamijevi *Teorijski spisi* nisu tekstovi takve prirode. Pišćeva misao iskazana svedenim stilom lišenim igre reči, metafore i književne aluzije, stilom u kome uživaju njegovi zemljaci ali i on sam u svojim *no* komadima, razvija se prema pravilima čvrste unutrašnje logike i povremeno pokazuje sposobnost veštog ovladavanja paradoksim *zena*; čuvan je tajne za pisca ne znači odustajanje od jasnoće ideja i strogosti izraza.

Zanimljivo je da upravo književna preciznost čini prevodiočev zadatak znatno složenijim; naime, oduzima mu svaku slobodu unutar teksta. Svesno žrtvujući književnu vrednost prevoda, odlučio sam da pre svega očuvam redosled zaključaka, pa čak i red reči ukoliko je od značaja, odnosno da gotovo preslikam original, što je neminovno dovelo do rastezanja rečenice do krajnjih granica koje dozvoljava francuski jezik. Pokazalo se da ovakav postupak ima dodatnu prednost u tome što omogućava da se sačuva dvoznačni karakter pojedinih odlomaka. Namerna nejasnoća ili omaška prepričivača? Uvek je bila prisutna takva nedoumica: ali, umesto da na-

mećem sumnjiva tumačenja ugrađujući ih u tekst, uvek sam bio u mogućnosti da, držeći se svoga načina, prevazidem sumnju i, po potrebi, u primedbi ukažem na moguće rešenje.

Jasno je da su tokom rada nicali bezbrojni osetljivi problemi od kojih je najmanji bila potreba da se u kruti kalup indoevropskog jezika svede tekst napisan tananim jezikom koji neprekidno izmiče, sačinjenim od nijansi, lišenim gotovo svih naših gramatičkih kategorija. Trebalo je upustiti se u strasnu igru koja zahteva nešto pažnje i mnogo strpljenja. Vremenom se pojavila još jedna, istina predvidljiva, ali za moj rad neuporedivo pogibelnija prepreka: na prvi pogled poznate reči, u odgovarajućem kontekstu primaju novo, neobično značenje o kome rečnici ništa ne govore.

Japanski autori oklevaju, pitaju se i odbijaju da daju konačan odgovor. Ukratko, izgleda da je u svojim *Teorijskim spisima* Zeami koristio stotinak reči pozajmljenih iz govornog jezika i iz mitologije *zena* – ne računajući tehničke izraze – ali, istrgnuvši ih iz njihovog uobičajenog i prihvaćenog značenja. Za neke od njih od velike je pomoći etimologija; druge su, pak, uprkos tajnovitosti kojim su dugo bili obavijeni *Teorijski spisi*, ušle u rečnik umetnika, istina često u sasvim drugačijem značenju; mnoge su, međutim, ostale potpuno nepristupačne; njihovom tumačenju je bilo moguće samo na osnovu konteksta, pri čemu je tačnost tumačenja zavisila od učestalosti pojavljivanja u tekstu. Sadržaj pojma katkada je bilo moguće otkriti pažljivim, više puta ponovljenim čitanjem teksta. Međutim, dešavalo se da jednom utvrđeno značenje već u sledećem trenutku jednostavno pobege; francuska reč koja je na prvoj stranici sasvim dobro odgovarala, već bi se na trećoj stranici pokazala nezadovoljavajućom.

Nemoćan da postignem sve prelive značenja, bio sam prisiljen da načinim sledeći korak: izbegavajući da se kao zaklonom koristim lažnom erudicijom ili zavodljivom egzotikom, tj. da fonetski transkribujem japanske izraze, radije sam za svaki pojam odredivao jedan i samo jedan francuski izraz koji bi najmanje odstupao od suštine pojma; uz dva ili tri izuzetka, obrazložena u dopunskim primedbama, smatrao sam svojom dužnošću da jednom usvojen prevod zadržim do kraja. Kako bih čitaocu na njih skrenuo pažnju, štampani su kurzivom a prilikom prvog pominjanja u primedbi je dato i tačno značenje; postojeći inteks će omogućiti lako snalaženje u objašnjenjima koja, ipak, predstavljaju samo upadljivi dokaz prevodiočeve nemoći.

Trebalo bi, ipak, da prevod takav kakav je, praćen objašnjenjima, pruži relativno celoviti uvid u pišćevu misao. U međuvremenu, želeo bih da iznesem najopštija obeležja autorove sintetičke tvorevine i da, istovremeno, ukažem na ideje vodiljke koje čine njenu osnovnu strukturu.

Već sam napomenuo da središnju ideju »*Teorijskih spisa* predstavlja princip sklada. Da bi postigao nužni sklad sa gledaocima, glumac mora temeljno da ovlada tehnikom svoje umetnosti. Zeami ga, stoga, obasipa savetima posežući za sopstvenim uspomnama i uputstvima svoga oca; saveti često zvuče neobično savremeno: uputstva namenjena mladom uspešnom glumcu koga nestalna publika na trenutak pretpostavlja iskusnom majstoru delo su vrsnog pedagoga i upućenog psihologa. Opasnosti vrebaju i zrelog glumca: upozorava ga da se »ne ukruti« i da nikada ne zaboravi kako je počeo; da ima na umu činjenicu da svako doba donosi svoje probleme, da je učenje trajna potreba.

Susrešćemo se i sa tzv. teorijom »stupnjeva« koje umetnik osvajava tokom karijere: stupanj sigurnosti, stupanj zrelosti itd. i, najzad, trenutak najvišeg prosvetljenja, stupanj »čudesnog cveta«. Ova teorija je sistematizovana u knjizi *Kjui-šidai*: glumac pred sobom ima devet stupnjeva od kojih je svaki obeležen sopstvenom pesničkom slikom pozajmljenom iz sveta paradoksa filozofije *zena*. Svakom stupnju odgovara jedna etapa u profesionalnom razvoju glumca ali i jedna vrsta komada, pa čak i publike. Svoje mesto u sistemu ima i princip sklada: običan glumac je čvrsto vezan za stil koji odgovara stupnju na kome se nalazi; ukoliko mu pođe za rukom da ovlada višim stupnjem, jednostavno gubi pravo na majstorstvo stupnja koji je napustio. Dakle, oblast njegove delatnosti strogo je ograničena a uspeh neizvestan: prosečan glumac sme da primi odobravanja prosečno upućenog gledališta i to samo ako igra komad prosečne vrednosti; ukoliko pogrešno proceni sopstvene sposobnosti, ukoliko se, na primer, usudi da odigra prosečan komad pred elitnom publikom ili izvanredan komad neupućenim gledalištem, neuspeh se ne može izbeći. Nasuprot tome, glumac izuzetnih kvaliteta će, »sećajući se svojih početaka«, umeti da postigne sklad i spusti se na niži stupanj, tj. odigra prosečan, lakše shvatljiv komad kada nastupa pred prostom publikom, odnosno uzdigne se do najviših vrhova čudesnog kada glumi pred gledaocima »vičnog oka«.

Pored toga, mora biti u stanju već na prvi pogled da proceni svoju publiku te mora dobro da poznaje sopstvene mane. Uspeh ima svoju cenu: tehnikom može ovladati samo neko ko ume da posmatra druge i prepozna sopstvene nedostatke; oholost zaslepljuje i ubrjava pad. Poznavati sebe i poznavati publiku – druge tajne nema.

Tako nastaje povoljno tlo na kome će se razviti »cvet«. Lik cveta Zeami je najverovatnije nasledio od svoga oca. Godinama će uzalud nastojati da ga tačno definiše: cvet je epifenomen koji se, s vremenom na vreme, pojavljuje u igri glumaca a kod gledalaca izaziva neodređeno ali sasvim izvesno estetsko zadovoljstvo. Koji su uslovi potrebni da se on pojavi? Zapazivši da cvet predstavlja krunu stvaralačkih napora i potvrđenog talenta majstora glume ali i da ga je često moguće sresti kod veoma mladih glumaca, Zeami konačno pronalazi ključ, tajnu nad tajnama, i uspeva da, polazeći od najpreciznije i istovremeno najracionalnije osnove, definiše uslove postojanja sklada između glumca i gledaoca.

Cvet je, kaže nam Zeami, nešto »zanimljivo, neobično«. Ova dva izraza zahtevaju bliže određenje. Prevod koji predlažem je, ponavljam, približan. Reč »zanimljivo« nije dovoljno snažna da označi pojam *omoširoki koto*. »Čarobno« bi, nema sumnje, više odgovaralo ali u pasivnom značenju, kao u izazu »biti očaran«. »Neobično« je nešto što gledaoca iznenađuje i obuzima svojom čudnovatošću. Lako je uvideti korist koju glumac može izvući iz te ideje kojoj je u *Teorijskim spisima* data posebna važnost. Naime, analizirajući ulogu tajne u umetnosti, Zeami dolazi do zaključka da je jedina tajna *no* glume uvek i na svakom mestu umeti prikazati se »neobičnim«. Usput se zapaža da ova tvrdnja sa sobom nosi osudu banalnog, površnog realizma koji ne ume da iznenadi: potrebno je pročitati odlomak u kome se realizmu tog tipa prilazi kao nemoćnom starcu.

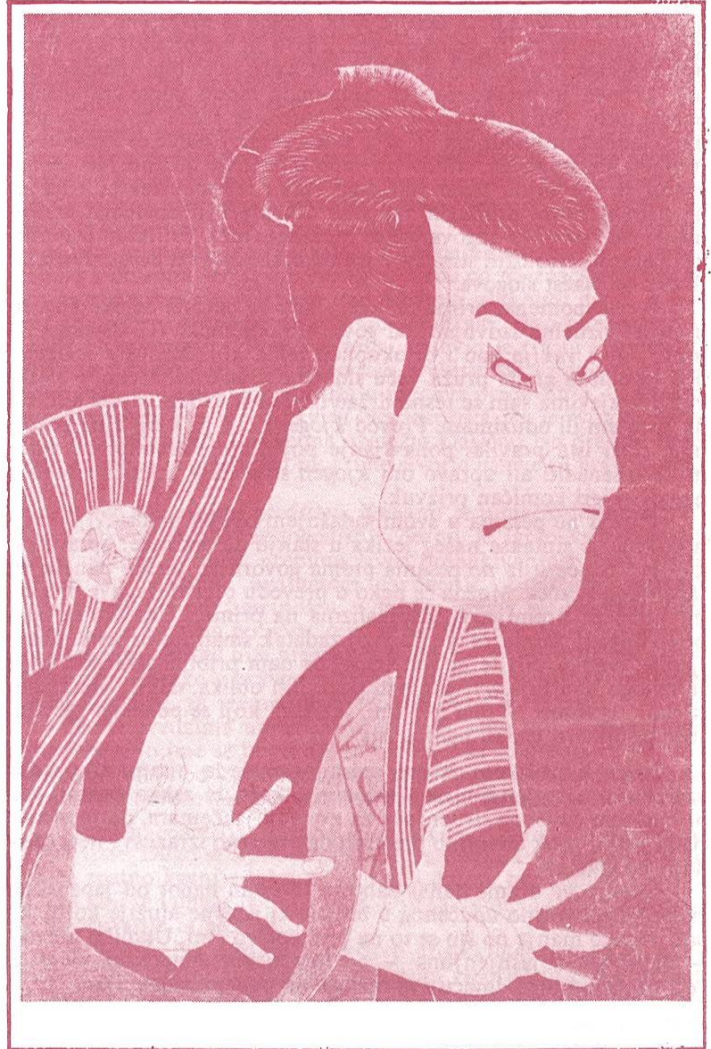
Grubi realizam u glumi je, s druge strane, nespojiv sa tanošću najvišeg stepena koju je Kanami preuzeo iz *dengaku* umetnosti i koja je unela novi život u *sarugaku*: u pitanju je *jugen*, pojam koji sam nazvao *otmenom lepotom*. Napominjem da to nije tačan prevod već mi je takvo tumačenje nametnuo kontekst a potvrdilo ga je i moje lično iskustvo sa *no* umetnošću. *Jugen* je osnovni, ako ne i jedini kvalitet koji današnji ljubitelji ove umetnosti očekuju da poseduje *no* glumac. Još je Zeami sa žaljenjem primećivao da se u njegovo vreme *jugenu* pridavao preveliki značaj ali da je potrebno načiniti makar i privremeni ustupak publici kako bi se sačuvao željeni sklad sa njom. Kasnije su ove njegove opaske pale u zaborav te je Zeami dugo smatran učiteljem *jugena*, čovekom koji ga je, ako ne izmislio, ono barem učvrstio u *no* pozorištu. Osim toga, sama reč je godila sklonosti ka tajanstvenom poznavalaca *no* umetnosti čiji se broj vremenom veoma smanjio; sa sobom je nosila i izvestan odbljesak filozofije *zena*, naglašen značenjem dvaju karaktera kojima se reč piše u japanskom jeziku: »tajanstveno« i »pomrčina«. Nije mnogo trebalo da joj se pripisuju i nekakva egzotična svojstva; ljubitelji *no* pozorišta kakvo je bilo moderno u feudalno doba i danas je navode sa posebnim naglaskom, nemajući, po mome mišljenju, predstavu o tome šta je ona značila za samog Zeami. Pročitavši *Teorijske spise*, sve nedoumice će biti razvejane: pisac je na početku čak koristi da označi telesnu »ljupkost« veoma mladog plesača.

Za kraj sam ostavio raspravu o maloj reči teško odredljivog značenja čiju definiciju čitalac, nema sumnje, odavno očekuje: to je reč *no*. Zeami je veoma često upotrebljava i pri tome se, tokom tridesetak godina koliko deli prve knjige *Fušikadena* od poslednjih *Teorijskih spisa*, kod njega može primetiti veliko pomeranje značenja. U poslednjem razdoblju njegovog života, izraz stiče današnji smisao: »*no* umetnost« ili, pak, »*no* komad«. Nasuprot tome, u svojim prvim delima Zeami za označavanje tih pojmova koristi reč *sarugaku* ili, rede, izraz *sarugaku no no*, tj. »*no sarugaku umetnost*«. Reči *no* tada pripisuje sasvim drugačije značenje. Njome u početku označava svojstvo glumca da skladno razvija svoj urođeni dar u dodiru sa tehnikom: tako shvaćen izraz *no* može se proširiti kako na pojam rasta tako i na pojam opadanja; prati kretanje glumca od stupnja do stupnja i u svakom trenutku predstavlja meru njegovih »mogućnosti«. Da bih ga razlikovao od urođenih svojstava kao i od onoga što nazivamo talentom, te da bih obuhvatio i etimologiju izraza, preveo sam ga sa »sposobnost«. U sledećem razdoblju otkrićemo da, nakon kratkog kolebanja, reč stiče nešto neodređeni smisao: naime, znači »sposobnost«, »talent« ili još više, »umetnički potencijal«; u takvim slučajevima sam odustajao od prevodenja sve neodređenijeg pojma i zadovoljavao se da kažem: *no* tog i tog glumca«. Uskoro će Zeami prestati da upotrebljava ovaj izraz gotovo sasvim lišen sadržaja, da bi od njega načinio, verovatno pod uticajem govornog jezika nastupajućeg stoleća, zamenu za već zastarelu reč *sarugaku*.

Na ovom mestu ne mogu pomenuti sve izraze koji zaslužuju širu pažnju. Pored toga, nisu svi definisani tako jasno kao oni koje sam nabrojao. Ipak, imajući u vidu načina na koji pojedini za padni, pa čak i japanski »zenisti« (od kojih se za one prve može reći da su prave neznalice i prevrtljivci) koriste reč *no*, još jednom ističem da smatram pogrešnim svako mistično ili ezoterično tumačenje Zeamijevih *Teorijskih spisa* koje bi za opravdanje imalo nejasnoću teksta: problem je strogo i isključivo jezičke prirode. Niko nema prava da, i u tome se slažu svi japanski stručnjaci, na taj način zloupotrebljava *Spise*: potrebno je okončati verbalno buncanje i misaonu zbrku karakterističnu za većinu zapadnih »izvora« koji

pokušavaju da nam prenesu tajne japanske civilizacije, a čije je jedino zajedničko obeležje potpuno nepoznavanje jezika i kulture te zemlje.

Neka oni koje je *Skrivena tradicija no umetnosti* zavela na pogrešan put žale sami sebe; jer, ostanu li i dalje podozrivi, najbolje što za njih mogu učiniti je da ih uputim na VII knjigu, šesti pasus, *Fušikadena*; saznaće šta to Zeami smatra vrednim prikrićanja, kakve to tajne umetnici prenose jedni drugima: videće da su u pitanju samo lukavstva glumačkog zanata i ništa više! Možda će shvatiti da isto važi i za sve ostale japanske umetnosti – od slikarstva do džuda, od veštine pripremanja čaja do gađanja lukom i strelom – koje su od *zena* preuzele osnove estetike dok je sve ostalo puko zamaglivanje istine; da je *zen* za njih mnogo više misaona tehnika nego etika, mnogo više estetika nego religija ili mistika. Kada bi



poznavanje Zeamijevog dela moglo doprineti da biblioteke i magacine očistimo od pseudo-japanskog otpada kojim se Zapad naslađuje od vremena Pjera Lotija (Pierre Loti) konačno bi se otvorio put ka plodnom iskorišćavanju, istina teško novčivog ali zato ništa manje dragocenog misaonog blaga.

Dodatak: Jedna *no* predstava

Zeamijevi *Teorijski spisi* se, strogo uzeti, mogu čitati bez ikakvog predznanja o *no* umetnosti. Ne treba, međutim, zaboraviti da je njihov pisac pre svega praktičar i da, stoga, svoje čak i najopštije zaključke izvodi iz sopstvenog iskustva: to, na primer, važi kako za princip *djo-ha-kju*, na osnovu koga se izvodi celokupni program *no* predstave, tako i za unutrašnju strukturu svakog pojedinog komada. Ta me je činjenica navela da, s jedne strane, uvodno poglavlje posvetim *no* umetnosti u celini i da, s druge strane, tekstu *Teorijskih spisa* dodam prevod tipičnog programa *no* predstave, u ovom slučaju održane u jesen. Čitalac će biti u prilici da upotpuni svoja saznanja pročitavši dva programa prevedena u knjizi Noela Perija (Noel Peri), kao i tri programa u zbirci M. Renonda (M. Renondeau).

Problemi koji izrastaju iz pokušaja prevodenja *no* komada su, pre svega, problemi prenošenja pesničkog dela iz jednog jezika u drugi. Pored toga, *no* tekstovi poseduju svojstva koja daju posebno obeležje njihovom stilu.

Japanska poezija najčešće ne poznaje logičko povezivanje pojmova: veoma slobodna sintaksa omogućava prelazak s jedne slike na drugu uz poigravanje smislom ili zvučnošću neke reči. U takvim slučajevima teško je naći francusku reč koja bi vršila istu ulogu: to me je prisiljavalo da navodim oba prevoda pomenute »stožerne reči«, stavljajući jedan od njih u zagradu. Sledeću teškoću predstavljala je pojava tzv. »potpornih reči«, – *makura-kotoba* – klasičnih epiteta ispred pojedinih izraza, uglavnom ispred imena mesta, koji se mogu uporediti sa »homerskim epitetima«. Uvek sam ih prevodio ali stavljajući ih u zagradu ukoliko su očigledno lišeni značenja u odnosu na kontekst.

Redosled slika i misli od suštinskog je značaja jer upravlja ritmom komada. Stoga sam nastojao da francuski prevod bude gotovo neposredan japanskog originala: sebi sam stavio u obavezu da svaku reč ili ideju prevodim isključivo u okviru stiha u kome se ona inače nalazi, a strogo sam vodio računa da ne menjam sam redosled stihova. Dva puta sam se, ipak, suočio sa nerešivim sintaksičkim problemima u francuskoj verziji koji su me prisilili da promenim redosled dvaju stihova. Svaki put kada je to bilo moguće, unutar stihova je prevedena reč zauzimala mesto odgovarajuće japanske reči. Otuda francuski tekst poseduje ritam koji nije potpuno jednak originalnom ali ga u stopu prati. Čitalac će zapaziti da je ritam neujednačen: stihovi su veoma različite dužine. Neujednačenost je, međutim, samo prividna: svaku rečenicu teksta koja se, po potrebi, može produžiti zvucima udaraljki ili povcima instrumentalista, pokriva odgovarajuća muzička fraza. Prilikom izvođenja komada, trosložni stih traje jednako kao stih od deset, dvanaest ili čak četrnaest slogova.

Ova napomena, prirodno, važi samo za pevane delove koji su u knjizi vizuelno izdvojeni od govornih odlomaka (tj. dijaloga između *šite* i *vakija* kao i celokupnog teksta koji izgovara *kjogen*), čija rečenička grada pruža veću slobodu izraza. Međutim, i u takvim slučajevima sam se tesno držao originala, izbegavajući bilo šta da dodajem ili oduzimam. Prevod *kjogena* čiji je jezik bliži govornom sledi ista pravila: ponavljanje pojedinih stereotipnih izraza može iznenaditi ali upravo oni *kjogen* stilu daju arhaičnu boju a njegovoj igri komičan prizvuk.

Prevod *no* pesama u svom sadašnjem obliku predstavlja krajnost koju je sintaksa našeg jezika u stanju da podnese: upravo takav je i odnos stila *no* pesama prema govornom jeziku današnjeg japanskog čitaoca. Možda će neko u prevodu otkriti tragove modernih jezičkih stremljenja, nadrealizma na primer. Ukoliko se tako nešto dogodi, imaću pravo da svoj zadatak smatram uspešno obavljenim. Naime, cilj je *no* umetnosti da nam približi stvarnost koja je mnogo stvarnija od varljivih pojava oblika, dakle, »nadrealističku« stvarnost – ona to i čini, jezikom koji se ponekad začudujuće približava jeziku nadrealista.

Stoga se prilikom izbora opisanog metoda nisam rukovodio uzaludnim nastojanjem da »začudim«, kako bi rekao Zeami, već primedbom čuvenog stručnjaka za *no*, Tokija Zemara, da je »francuski jedini jezik dovoljno precizan da precizno izrazi sve nepreciznosti *no* tekstak«.

Čitanje *no* drame danas zahteva izvestan napor od japanskog čitaoca, nedovoljno upućenog u brojne književne aluzije kojih je, pak, mnogo manje *no* što se to na prvi pogled čini. Ukoliko prevod – dopunjen objašnjenjima – od francuskog čitaoca ne iziskuje veći napor od toga, imaću sve razloge da budem zadovoljan.

BIBLIOGRAFIJA

Bibliografiju sa mnoštvom pojedinosti objavio sam u *Bulletin de la Maison Franco-Japonaise*, Nouvelle Serie, tom III, 1953. godine (Tokijo i Pariz, Presses universitaires).

Zbog toga ću na ovom mestu navesti samo najznačajnije naslove. Od brojnih japanskih izvora koje sam koristio, pomenuću sledeće:

1. Nose Asadi (Nose Asaji), *Zeami durokubu-ša hjošaku* (Zeami jurokubu-ša hyošaku), »Kritičko izdanje šesnaest kratkih Zeamijevih spisa sa komentarima«, dva toma, 1949. godine (u primedbama navodeno kao *Nose*).

2. Kavase Kazuma (Kawase Kazuma), *Toču Zeami nidusambu-šu* (Toču Zeami nijusambu-šu), »Dvadeset tri kratka Zeamijeva spisa«, 1945. godine (navodeno kao *Kavase*).

3. Kavase Kazuma, *Zeami dhiču denšo-šu* (Zeami jihitsu denšo-šu), »Zbirka autentičnih Zeamijevih rukopisa«, 1945. godine (navodeno kao *autentični ruk.*).

4. Sanari Kentaro, *Jokjoku taikan* (Yokjoku taikan), »Celovito viđenje *no* umetnosti, sedam toмова, 1930. – 31. godine (tekstovi škole Kanze, verzije ostalih škola u dodatku – držao sam se teksta Kanze koji se najčešće smatra najboljim).

5. Nonomura Kaizo i Ando Cunediro (Tsunjeiro), *Kjogen susei* (Kyogen shusei), »Zbirka celokupnih *kjogen* komada«, 1931. godine.

6. Vada Mankiči (Wada Mankichi), Nonomura Kaizo, *Kjogen-sen* (Kyogen-sen), »Izbor *kjogen* komada«, 1935. godine.

Sledeća dela na francuskom bila su podsticajna za moj rad:

1. Noel Peri, *Le No*, Maison Franco-Japonaise, 1944. godine.

2. Gaston Renondeau, *No*, Maison Franco-Japonaise, 1954. godine.

3. Gaston Renondeau, *Le Bouddhisme dans les No*, Maison Franco-Japonaise, 1950. godine.

Na kraju, ukazujem na nekoliko postojećih prevoda (na engleski i nemački jezik) pojedinih izvornih spisa:

1. Wilfrid Whitehouse, *Kadensho u Monumenta Nipponica*, tom IV.

2. 1941. godine i tom V, 2. 1942. godine (navodeno kao *Whitehouse*).

3. Oscar Benl, *Seami Motokyo und der Geist des No-Schauspiels*, Wiesbaden, 1952. godine (navodeno kao *Benl*), *Kadensho*, *Nosakušo*, *Kjuišidai*.

3. Hermann Bohner, *Blumenspiegel (Kakjo)*, Tokijo, 1953. godine.

Prevod s francuskog: Veselin Mrđen Rene SIEFFERT, *La tradition secrete du No (Tajna tradicija No-teatra)*, UNESCO – Gallimard, Paris, 1960. Napomena: R. L.

no

thomas immoos

Bugaku sadrži pozorišne principe samo u njihovom rudimentarnom obliku. U pojedinim se delima, međutim, mogu prepoznati glumci kao tumači stvarnih uloga, odnosno plesači koji se poistovećuju sa značajnim istorijskim ili mitološkim ličnostima. U izvođenju pojedinih pokreta čak ćemo prepoznati da se radi o oponašanju datih radnji iz stvarnosti unutar jednostavne priče: kralj pobeđuje u bici zahvaljujući svojoj zastrašujućoj masci, junak savladava otrovnu zmiju i pobednički se vraća u svoj dvorac. Nigde, međutim, nećemo otkriti dramski dijalog a još manje zaplet izgrađen kroz radnju i protivradnju. Tokom vekova, Bugaku je gubio pesmu koja ga je pratila i pretvarao se u pantomimu. Nakon stotinu godina takvog razvoja, mesto Bugakua zauzima već potpuno zrela pozorišna drama u kojoj elementi preuzeti iz Bugakua više nisu ključni. Počevši od XVIII veka, iz Kine u Japan stižu raznovrsni oblici zabave poznati pod zajedničkim nazivom Sangaku *sanjeh*, na kineskom/. Muzej Rajtberg (Reitberg) iz Ciriha poseduje dva nadgrobna kamena iz vremena dinastije Han na osnovu kojih možemo steći izvesnu predstavu o programu pomenutih trupa: lutkarske igre, desrirani majmuni, žongleri, akrobate, hodanje po žici, ples i muzika. Vremenom su svemu tome dodavani pozorišni elementi; glumci su svoje, sasvim određene uloge, igrali na popularan način, nalik na *komediju del arte*, a u međugrama kabaretskog tipa izrugivali su se uglavnom viđenijim ličnostima – sudijama, monahinjama, dvorskim damama. Retki izvori kojima raspolazemo ukazuju na činjenicu da je već Sarugaku sadržavao dijalog, monolog, pesmu i ples. U pitanju su bile satirične, komične predstave priređivane radi zabave lokalnog stanovništva.

Budistički hramovi odmah uočavaju da dramske igre te vrste predstavljaju veoma efikasan medij za približavanje njihovog učenja narodu. Vračevi u lokovima Budinih čuvara *bišamona* i *rjutena* isteruju zle duhove, Amida ublažava paklene bolove napaćenim dušama – takve i slične kratke igre dovodile su propovedi neposredno u domove. Iz njih su se razvile posebne lutkarske igre, tzv. *sekjo-buši* (lutke koje govore propovedi). Tokom svake verske svečanosti, u hramovima su putujući kaluderi izvodili verske igre. Veliki hramovi su imali i sopstvene trupe. Prilikom gozbi koje su se po pravilu organizovale nakon svečanosti, sveštenicima su često prikazivani kratki dramski prizori praćeni pesmom i plesom, a ovi su, zauzvrat, zahvaljujući svojim moćima, izvođačima poklanjali sreću i dug život; upravo je takvu svrhu imao dramski oblik poznat pod imenom *enen-No* (*enen* znači »produžiti život«). Hronika Horjudi iz 1341. godine, opisuje prizivanje kiše izvedeno tokom jedne takve igre koje je obuhvatalo obilazak rečnog izvora, borbu između osam pustinjača i osam reka zmajskog kralja, ples puževa, itd. Radi se, naime, o prvim korenima drame sa prologom, dijalogom i razrešenjem u obliku brzog plesu razvijenog iz prvobitnog obreda prizivanja kiše, uz prisustvo pojedinih obeležja taoističke legende.

Višestruki su izvori dramskih sadržaja: među njima su svakako mitovi, basne i legende Indije, Kine i Japana. Prizori radanja duhova te blistavih božanstava i likova iz legendi poseduju snažna dramska obeležja. Već u njima otkrivamo mnoge ključne odlike i sadržaje Noa.

Seljaci su od davnina izvodili mimičke igre i obrede povezane sa setvom i žetvom pirinča. Izvođači tajanstvene radnje – npr. simboličko sklapanje svetog braka – osiguravali su plodnost svojih polja, stoke i porodica. Ovdje se takođe može pronaći klica razvoja drame. Bog vatre se susreće sa bogom vode – drugim rečima, letnja toplota donosi bogatu žetvu na vlažnim pirinčanim poljima. Jednom godišnje, za letnje noći, pastir Altair na zvezdanom nebu dolazi u posetu tkalji Vegi i njihovoj sreći se pridružuje čitava zemlja, slaveći praznik Tanabata. Upravo iz takvih izvora potiču drame Dengaku (doslovno, »muzika pirinčanih polja«) koje je naročito voleo i razvijao regent Hodžo Takatori (1316. godine) u Kamakuri.

Epska kazivanja predstavljaju još jednu razvojnu liniju koja vodi nastanku drame. Saznanje da je 400 godina mira između klanova Taira i Ninamoto okončano, kao i da je sjajna dvorska kultura nestala u krvi i ognju da se više nikada ne probudi, nanosila je snažan bol srednjovekovnom čoveku. U njegovu svest je prodrla poražavajuća činjenica o prolaznosti ovozemaljske slave. Slepiti putujući sveštenici budizma utkivali su događaje iz bratoubilačkog rata u ritmičku prozu koju su kazivali uz pratnju laute *biva*. Budistička vera je prožeta dubokim razmišljanjem o prolaznosti svih ovozemaljskih stvari, što snažno obeležava pomenute pripovesti od kojih će No kasnije preuzeti dobar deo sadržaja.