

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 privedbom čuvenog stručnjaka za *no*, Tokija Zemara, da je »francuski jedini jezik dovoljno precizan da precizno izrazi sve nepreciznosti *no* teksta«.

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 hyoshaku), »Kritičko izdanje šesnaest kratkih Zeamijevih spisa sa komentarima«, dva toma, 1949. godine (u priručniku 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* (Yokyoju 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 pobeđnički 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 *sanjiejh*, 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 videnijim 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 plesa 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. Slepi 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.



Sledeći korak predstavlja pojava profesionalnih plesačica. Kramjem razdoblja Hejan, i to posebno u Kjotu i Nari. Običene u odeću ratnika, one su kazivale prozne balade snažnog ritma i privlačnih tonova, dodajući na to ples uz zvuke doboša, flauta i cimbal. Posebno su bile sklone verskim sadržajima kao što su priče o poreklu hramova i svetišta. Balada praćena plesom zvala se *kusemai*; u No će je uvesti Kanami. Device iz hrama Kasuga u Nari, zvane *miko*, naučile su veštinu plesa i ubrzo je razvile u istinsku dramsku formu. Pratinja se sastojala od flaute, malog doboša i dva cimbal, od kojih je jedno moglo biti zamenjeno većim dobošem. Već 1349. godine, rada se hor sastavljen od nekoliko *miko* devojaka. Ostale su se pojavljivale u ulogama Okine i njegovih božanskih družbenika. Posle verskih komada nastaje i nevelika drama o poseti dvorske dame i pesnikinje, Murasaki Šikibu, svojoj oboleloj kćeri. Devojičica na samrti izgovara oproštajnu pesmu koja svojom bolnom lepoto pogada lokalnog boga u srce te joj ovaj vraća zdravlje. Komad se završava plesom blagoslova koji izvodi cvećem ukrašen lik božanstva. Struktura i stil komada najavljuju pojavu No pozorišta: muzika će kasnije pretrpeti samo neznatne izmene a već postoji i hor. Pored toga, pojavljuje se čak i lik blagonaklonog boga.

Već u srednjem veku niču profesionalne trupe koje se bave pomenutim pozorišnim oblicima i svoju veštinu prenose na mlada pokoljenja. Vezuju se, uglavnom, za velike hramove i svetišta, uz obavezu da svoje predstave izvode na značajnijim svetkovinama; ostatak vremena provode putujući od mesta do mesta i dajući predstave. Svih pet još uvek postojećih škola No glume, porodice Kanze, Hošo, Komparu, Kongo i Kita, vode poreklo od tih čudesnih izvođača. Upravo su oni usvojili Sarugaku, umetnost poreklom iz provincije Jamato (oblast Nara) i iz nje razvili potpuno definisano pozorište No.

Sredinom XIV veka, Japan je već dobro poznavao dramske predstave koje su izvođene radi zabave plemstva i naroda, pred kolibama odgajivača pirinča, u raskošnim palatama i velikim verskim središtima. Korišćene su čak i za razonodu bogova. Pesma, ples, dijalog, hor, farsa i teofanija, podzemni svet i lirske tananosti – sve je to spremno čekalo genija koji će rasute činioce spojiti u jedinstvenu celinu. Taj su zadatak ispunila dvojica Sarugaku glumaca iz Jamata, Kanze Kanami Kijocugu/1333. – 84. godine/ i njegov sin, Kanze Zeami Motokiji /1363. – 1443. godine/. Raspolagali su bogatim nasledom: dvorski i narodski oblici drame poreklom sa kontinenta imali su za sobom već 600 godina razvoja, dok je lokalna tradicija sa korenima u tajanstvenim obredima primitivnog pozorišta bila još starija. Obojica profesionalni pozorišni poslenici, veoma su dobro shvatili svoju umetnost kao glumci, pisci, kompozitori i koreografi i bili su u stanju da načine siguran izbor među brojnim elementima baštine i od njih načine sintezu lirskog i dramskog teksta, muzike, pesme i likovne umetnosti.

Trenutak, međutim, nije bio pogodan za takav poduhvat. Hođo gubi vlast 1333. godine, kada mu je i prestonica srušena sa zemljom; na takav razvoj događaja nije bila bez uticaja i činjenica da mu je Dengaku toliko obuzeo um da je trošio ogromne svote novca na opremanje glumaca i potpuno zapostavljao vladarske obaveze. Nakon 1335. godine, borba za vlast dovodi do podele carske porodice na severnu, Kjoto, i južnu dinastiju, Jošino. Središnje provincije potresa šestogodišnji građanski rat.

Verovatno su ovi nemiri podstakli želju za zabavom. Pored toga, izgleda da velika svetišta nisu menjala svoj stav tokom previranja, već su neometano okupljala pozorišne trupe. Tako je Kanami, 1368. godine, dobio posao u hramu Kofuku i svetištu Kasuga u Nari. U malenom selu Jusakiju, kraj Nare, osniva sopstvenu pozorišnu trupu, za, što predstavlja početak rada škole Kanze. Živeći kao putujući glumac, dobro je naučio šta gledaoci vole i očekuju, bilo da se radi o seljacima ili varošanima, svestenstvu ili veleposedicima. Njegov stil je za cilj imao da posmatračke razonodi realističkim predstavama, te je vrlo spremno u njih unosi komične prizore. Najupečatljiviji deo Sarugakua iz Jamata bila je tačka oponašanja – *monomane* – uverljivog predavljanja pojedinih likova iz stvarnosti /starca, žene, ratnika/. Međutim, osnovna zamisao nije se sastojala u strogo realizmu zapadnjačkog tipa, već u ovladavanju simboličkom suštinom lika. Danas se izvodi deset komada koje je napisao još Kanami, iako je sasvim izvesno da ih je ukupno napisao znatno više /verovatno ih je njegov sin kasnije preradio – naime, kao i u elizabetanskom razdoblju, postojala je sklonost ka stalno novim pristupima starim, dobro poznatim delima/. Tekstovi pokazuju veštog dramaturga koji shvata mehanizme uspešnog vođenja radnje i protivradnje /u delu *Kajoi Kamači*, duh umrlog generala Fukakuse pokušava da spreči iskupljenje svoje, takođe odavno umrle neverne ljubavnice/. Suvereno vlada dijalektičkim dijalogom /u delu *Sotoba Komači*, stara prosjakinja, nekada čuvena pesnikinja i lepoticica, sa sveštenicima žena vodi razgovor o tananim pitanjima metafizike budizma/; i vešto uvodi staru, tradicionalnu Sarugaku farsu u ozbiljnu radnju; u delu *Đinen Kodi*, putujući kaluder je prisiljen da izvede komični ples kako bi ubedio razbojnika da oslobode devojku koju su otieli. Pozorište No duguje Kanamiju većinu takvih elemenata. Nakon njegove prerane smrti,

pozorište gubi na upečatljivosti i privlačnosti za publiku. O Kanamiju, međutim, možemo suditi samo posredno, na osnovu onoga što je pisao njegov sin. U teorijskom delu pod nazivom *Kadenšo /Pružanje ruke sa cvetom/,* nastalom oko 1400. godine, ovaj iznosi očevo uputstva u vezi sa umetnošću pozorišta. Cvet predstavlja estetsku draž koju savršena umetnost glume izražava uz pomoć potpuno ovladavanja tehnikom, uz pomoć neprekidnog i uvek novot prilagođavanja očekivanjima gledalaca /glumac mora posmatrati sebe očima gledaoca/, te uz pomoć tajanstvene, zagonetne lepote koje je estetika onog vremena nazivala *jugen*. Kanami je otmeni stil *jugen* preuzeo od Sarugakija iz Omija i spojio ga sa sopstvenim realističkim stilom, *monomane*.

Kanamijev sin smatra da se najznačajniji doprinos njegovog oca strukturi No drame ogleda u uvođenju balada, tzv. *kusemai*, u trenucima kada radnja dostiže vrhunac – u pitanju su, naime, balade snažnog ritma i ljupke melodije, praćene muzikom i plesom koje su sa velikim uspehom izvodile širabjoši plesačice – neka vrsta džezza ili pop-muzike onog vremena. Kanami je za njih saznao od plesačice Otozuru, iz Nare. Taj se epski ples sačuvao do današnjih dana i predstavlja vrhunac većine No komada.

Početak svog izuzetnog uspona Kanami doživljava 1369. godine, tokom sedmodnevnog izvođenja predstave u hramu Daigođi, južno od Kjota. Njegova slava se potom širi sve do prestonice, te sledećoj velikoj predstavi u svetištu Imagumano, u Kjotu, 1374. godine, prisustvuje i sam šogun, Jošimicu. Treći šogun dinastije Ašikaga tada je imao svega 17 godina, no, obdaren ostrim umom i istančanom kulturom, već je predstavljao jednu od najznačajnijih ličnosti japanske istorije. Njegovo ime zauzima istaknuto mesto u carskoj antologiji lirskih pesnika, a bio je poznat i kao poznavalac kineske književnosti i filozofije žena. Ostavio je trajni spomenik u Zlatnom hramu koji je koristio kao prebivalište i gde su se okupljali umetnici i naučnici da slušaju njegova predavanja. Uspomena na njega sačuvana je i u okviru No pozorišta jer je svojom podrškom u odlučujućim trenucima obeležio klasičnu No dramu. Pored toga, okončao je građanski rat i time stvorio uslove za pravi procvat umetnosti u Kjotu.

U već pomenutoj predstavi, Kanami je tumačio lik božanskog starca Okine, a jedanaestogodišnji Zeami je igrao vrlo komičnu ulogu mladog Senzaia, prepunu živog poskakivanja i vike. Šogun, oduševljen visokim kvalitetom izvođenja, preuzima pokroviteljstvo nad novom umetnošću, a dečaka uzima na dvor kao paža. Obezbedivši sigurnu potporu, otac je bio u stanju da se posveti svojoj umetnosti; nikad nije prestao da bude čovek pozorišta, ali je preduzeo prve korake u pravcu promene estetskog ukusa dvora. Umro je 1384. godine, za vreme turneje svoje trupe po zemlji.

Zeami preuzima upravljanje trupom kada mu je bila 21 godina. Njegovo ime se povezuje sa promenom stila koja će No udaljiti od naroda i od njega načiniti gotovo isključivo sredstvo zabave i moralnog obrazovanja aristokratske klase radnika.

Komični materijal nazvan *kjogen* sada su tumačili glumci posebne vrste. Dugo se njihova gluma ograničavala na improvizaciju; tek će znatno kasnije tekstovi oko 400 drama biti zapisani i to na jeziku koji se i danas lako razume. Dve savremene škole odgovorne su za očuvanje te baštine.

Međutim, No postaje vlasništvo aristokratske ratničke klase. Samurajski zakoni zabranjuju otvoreno ispoljavanje osećanja te je, zbog gledalaca kojima je igran, No postao krajnje stilizovano pozorište koje nam danas više liči na verski obred nego na estetsko uživanje. Zeami je otmenu lepotu *jugena* smatrao svojim idealom. Za cilj nikada nije imao oponašanje prirode niti stvaranje privida stvarnosti, već razvoj simboličke predstave koja će se povinovati strogim pravilima. Želja mu je bila da postigne najupečatljivije efekte najštedljivijim mogućim korišćenjem pokreta i radnji. Nagoveštaj, sugestija – to su principi umetnosti utemeljene na gramatici simboličkih pokreta. Pokret obaranja glave praćen podizanjem desne ruke izražava tugu i očajanje, nežni pokret rukava dovoljan je da izrazi najviši stepen ljubavi. Celokupna radnja se odvija u slobodnom prostoru mašte; nije joj potrebna nikakva pozadina. Stoga je i scenografija samo nagoveštena: izduženi prsten predstavlja čamac, platforma zamenjuje stenu, nekoliko grančica čitavu šumu. Likovi se kreću pozornicom poput ljupkih senki, blistavih u veličanstvenim kostimima oblika za koje se jedva naslućuje da pripadaju ljudskim bićima. Naime, u većini komada se uglavnom i pojavljuju natprirodna stvorenja: bogovi tokom svečanosti silaze u tela plesača, buduistička božanstva pokazuju svoju blagotvornu moć kroz kratkotrajne bljeskove natčulne istine, duhovi stižu prolaznu telesnost koju koriste da bi oplakivali svoju tužnu sudbinu, svoju krivicu i nesposobnost da stišaju ljudske strasti, olakšaju ljubavne stege ili ublaže nagon za osvetom što ih sprečava da pređu u stanje nirvane. Tek će se veoma retko, čak i u današnjim predstavama, sresti dijalog ili radnja na koju smo navikli u pozorištima Zapada. Većina od 240 drama na savremenom repertoaru bavi se isključivo prošlošću. Grčka tragedija uznemirava padom glavnog junaka, dok su likovi No pozorišta svoju tužnu sudbinu doživeli pre više stotina godina. Danas je bolna uspomena na njih još jed-



nom sebi prokrčila put ka svetlosti dana, oslobodivši se iz nekog zabitog kutka zaborava.

Usaglašavajući reči, muziku i ples, Zeami je stvorio sveobuhvatnu umetničku vrstu koja opija čula i potresa duh najdubljim osećanjima: divljenjem prema delima i vrlinama junaka, tugom zbog prolaznosti svega ovozemaljskog i strahopoštovanjem pred likom božanstva. Prisutnost boga prožima celokupnu prirodnu; duh tresnje, trave, visterije, banane izlazi iz svoje biljke; pojavljuje se bog reke i planine, nebeska bića vode prisne razgovore sa smrtnicima. Božanstvo je uvek blisko čoveku; njihova carstva deli samo tanki zastor.

Natprirodne pojave uvek predstavlja glavni glumac zvani *šite*. On privlači celokupnu pažnju gledalaca; obavezno se nalazi u središtu zbivanja. Jedini zadatak pomoćnog glumca zvanog *vaki* je da mu postavlja pitanja kako bi radnja neometano tekla – dakle, predstavlja tek pozadinu glavnom glumcu. Zeami nam nikada ne prikazuje konfliktnu situaciju sa dva glumca koji zastupaju protivrečne principe; dakle, odbacuje stvarnu dramsku napetost.

Dvadeset godina je Zeami uživao milost dvora, obezbeđujući svome pozorištu uravnoteženi razvoj. Priča se da je otmeni stil *ju-gen* naučio od glumca Doamija, a visoku umetnost pevanja od Kija, učitelja veštine Dengakua, te je vladao najtananim znanjima svoga vremena. Predanje mu pripisuje gotovo polovinu od 240 sačuvanih drama. Verovatno se radi o preterivanju: savremena nauka prihvata svega 25 tekstova kao sasvim sigurno njegove tvorevine; neki od njih sačuvani su u rukopisu.

Jošimicuova smrt, 1408. godine, označiće kraj razdoblja u kome je Zeami uživao milost dvora. Brojni suparnici učiniće da izgubi naklonost novog šoguna. Učitelj će, međutim, vreme koristiti za obradu teorijskih spisa koji će biti otkriveni tek ovog stoleća. U 23 njegove rasprave snažno dolazi do izražaja iskustvo velikog glumca koji duboko razmišlja o samim temeljima sopstvene umetnosti. Ovo bogatstvo bi moglo da posluži kao izvor novih saznanja i glumcima Zapada. Tokom prisilne dokolice, Zeami je napisao i veliki broj drama.

Usledili su novi udarci sudbine, pre svega smrt voljenog sina Motomase koga je kao naslednika uputio u tajne svoje veštine. Ipak, nalazi novog naslednika u svome zetu, Komparu Zenčiku, sa čijim poverenjem i podrškom računa u najtežim trenucima; no, povinujući se šogunovom naređenju, prisiljen je da upravu nad školom preda svome nećaku Onamiju, sa kojim se otvoreno ne slaže. Zenčiku postaje starešina škole Komparu.

Znatno docnije, sedamdesetdvođodišnji Zeami odlazi u izgnanstvo na ostrvo Sado. Tri godine nakon toga, dobija dozvolu da se vrati u Kjoto, gde umire, 1443. godine, kao jedna od najvećih pozorišnih ličnosti svih vremena, Sofokle i Aristotel u jednoj osobi.

Od pripadnika trećeg pokoljenja No stvaralaca, Motomasa je napisao šest a Zenčiku sedamnaest drama. Zenčiku je autor i brojnih teorijskih radova koji pokazuju snažnu sklonost budizmu.

Vodeći stvaralac sledećeg pokoljenja bio je Kodjiro sedmi Onamijev sin. Njegov doprinos porodici ogleda se u preuzimanju uloge *vaki* glumca, što u to vreme nije bilo posebno cenjeno. Napisao je 13 drama. Pri tome je što je sasvim razumljivo, naglasak stavljao na ulogu *vaki* glumca i time obnovio i osnažio dramske kvalitete No pozorišta.

Poslednja ostvarenja trajanije vrednosti delo su sledećeg pokoljenja. Kadjirov sin, Nagatoši, takođe *vaki* glumac, nastavio je očevo delo napisavši četiri drame.

Doprinos narednih pokoljenja ogleda se, pre svega, u vernom reprodukovanju već čvrsto ustanovljene forme koja je smatrana savršenom. Naravno, tokom 600 godina istorije No pozorišta, dolazilo je do neznatnih promena. U Zeamijevo vreme tempo predstave je bio gotovo dva puta sporiji od današnjeg. Još je Onami u pozornicu pod otvorenim nebom ulazio jašući konja (možda ga Zeami zbog toga nije voleo). Ipak, opšti pravac razvoja reži je kretao se od realističke glume ka stilizovanoj, simboličkoj predstavi kojom neprikosnoveno vlada strogi ideal lepote nastao na osnovu stoičkog kodeksa časti aristokratske ratničke klase čija osećanja i ideale izražava. Svaku od pet škola vodio je veliki učitelj, *iemoto*, koji je imao potpunu kontrolu nad svim glumcima i dodeljivao im uloge tek kada bi sazreli i stekli dovoljno iskustva.

Glumci No pozorišta danas zarađuju za život kao učitelji recitovanja i plesa. Preko milion amatera u Japanu pohada njihove obimne kurseve koji se sastoje kako od fizičke tako i od duhovne obuke. Nakon završetka kursa, učenici, sada već kao poznavaoici, posećuju pozorišta gde, sa rukopisom u ruci, pomno prate svaku reč ili pokret glumaca, nemo ubličavajući glasove i prstima udarajući ritam. Njihov broj neprekidno raste.

Opisano drevno pozorište, iskovano moćnom voljom prema velikom uzoru, vođeno dubokim razumevanjem umetnosti, u sebi nosi začetak budućnosti: dramaturzi poput Brehta i Krejga, pa čak i kompozitori kao što je Britn, na svoje veliko iznenađenje u No pozorištu prepoznaju ostvarenja visoko stilizovanih formi koje su i sami smatrali idealom novog pozorišta.

Prevod s engleskog: Veselin Mrđen

## živeći u no-u<sup>1</sup> hisao hanze

Kada sam pre mnogo godina gledao komad *Obasute* u izvode-nju već pokojnog majstora Hašioko Ko taroa (Hashioko Kō tarō) dogodilo mi se da sam osetio nešto što nisam u stanju da iskažem ni da opišem. . . *Obasute* je komad zasnovan na jednoj od priča iz *Legende o Narajami*. Govori o Planini Odbačenih Staraca – *Obasute*:

Fabula komada je sledeća: na planinu dolazi skitnica u želji da vidi sjaj meseca po kome je to mesto čuveno. Čeka da se spusti noć. Iznenada se pojavljuje usamljena žena i dok skitnica posmatra neke ruine, ona mu priča da su se nekada, na tom mestu, ostavljale stare žene prepuštene sudbini. Tačnije, u senci nedaleko rastućeg ogromnog cimetovog drveta. Na kraju mu objašnjava da je i sama upravo takva žena i – odlazeći u senku drveta – nestaje u mraku.

Spušta se duboka noć i mesec jasno osvetljava čitavu okolinu. Po drugi put – sada u beloј odeći – pojavljuje se ista žena. Počinje da sneva budističku priču o mesečnu. Njene reči su prepune oduševljenja za lepotu meseca, ali i sete, što ne može da povрати davne jeseni. Ljubavi prema zemaljskom, prolaznom životu. Starica, odbačena, na vrhu planine, u komadu je osoba koja je već napustila svet običnih ljudi i u svojoj čistoti se poistovetila sa mesečinom, postala joj je slična. Ali glavni predmet njene priče je čežnja, nesmanjena ljubav prema nekadašnjem, a u sećanju radosnom svetu iza kojeg ostaje izrazita tuga. Na kraju komada padaju reči:

Vrati mi, vrati  
protekle jesen. . .  
Evo nailazi prisećanje –  
iluzija onoga što sam osećala.  
Danas nema nikoga,  
danas samo jesenji vetar  
lomi moje telo  
da ono zaboravlja ljubav, prošlost,

vreću grada. . .

O jeseni, o prijatelji  
kada vas se sećam. . .

Na tom mestu muzika dobija neobično spor tempo, na nju se takođe nadovezuje lagano pevanje hora i duže vreme glumac ne pravi nikakav pokret, već stoji kao da je nepokretan, na sredini scene. Do danas pamtim ko je za mene u tom komadu bio Hašioka dok je jednostavno stajao na sceni, bez ikakvih pokreta i dok je iz njega gotovo zračila nevidljiva svetlost. Naime, u trenutku kada se glumac stapa i potpuno srasta sa komadom, on se nalazi usred beskonačnog prostora *postoji* neobično intenzivno i snažno. Šta se tu događa? Hoće li se glumac odmah pokrenuti i otići u beskraj ili će, pak, za trenutak nestati? Ništa drugo osim toga da za kratko, u deliću trenutka u neodređenom potoku vremena, u potpunosti postoji, da je potpuno on sam.

U jednom od pisama Zeamija u *Ogledalu cveta* nalazi se deo naslovljen *Sve radnje povezane u jednom srcu*:

»Među kritičkim primedbama gledalaca ponekad se događa ovakvo mišljenje: »Najinteresantnija su ona mesta kada glumac uopšte ne radi«. Stvar je u tome da shite delujući sakriva stanje mirovanja svog srca. Od Dva Sredstva preko igračkog pokreta izvode-nog u mestu (tachibataraki) do različitih vrsta pantomime (monomane) sve je tehnika svojstvena telu. Ali između tih elemenata, slobodno od njih, nalazi se ono što se naziva »prazno mesto« (senu hima), trenutak kada glumac ne radi. Šta u tom slučaju uzrokuje da je taj trenutak neradnje toliko interesantan za posmatrača? To čini nešto što je *najviše* pravo, prirodno, što u aktivnosti drži srce shite-a. U igri – zaustavljanje igre, u pesmi – zaustavljanje pesme. U svakom momentu igre – bile to reči ili pantomimski gestovi – »prazno mesto« može nastati samo zahvaljujući neprekidnoj aktivnosti najdubljih slojeva srca, tu se ne sme zaboraviti na srce. Aktivnost, prvobitna emocija nastala u dubini srca, izaziva nešto kao lučenje mirisa, što spolja uzrokuje da »stvar izgleda interesantno«.

Srce deluje u samoj unutrašnjosti, ali nije dobro ako je samo ispoljavanje samo njegovo delovanje. Pokazano gledaocima postalo bi tehnika (waza), više ne bi bila čista neradnja. Granični momenti pre i posle neradnje treba da budu povezani, spojeni stanjem »bez srca« (mushin-n i) u kome je srce tako mirno da zaboravlja na sebe. Ovo stanje je izvor snage osećanja koja u jednom srcu povezuje i spaja sve njegove funkcije.

Teorija Zeamija koje se odnose na trening i glumčevu disciplinu najjednostavnije se mogu ovako predstaviti. Prvi element je