

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-u¹ 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 jeseni. . .
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

učenje ispuštanja glasa i kretanja tela; to je najosnovniji trening. Zatim nastupa etapa nazvana Tri Uloge – odnosno učenje različitih uloga, počevši od Starca i Žene. Dalje sledi učenje tehničkih detalja koji pripadaju različitim ulogama. Tek posle krajnjeg prisvajanja tehnike, kada se učini nečim potpuno privatnim i sopstvenim, počinje izgrađivanje svog, ličnog no-a.

Penjemo se, ali stalno ostajemo na nivou gde je »ja« podmet, gradimo u prostoru kome pripada sve što »postoji«, »ima, poseduje« (formu), »manifestuje se«. Vrhunac je stanje »bez srca«. Drugim rečima, posle upoznavanja i savladavanja svih mogućih formi i sredstava potrebno je otići od svesti da se nešto izražava, od svesti ekspresije (hyogen-ishiki). Potrebno je doslovno otići, postići stanje u kome za vreme igre telo kao da plovi u potoku. Ali to »nemanje formi« nije obično »ništavilo« – »ništak; ono mora da obuhvati »sveukupnost« – sve što pripada oblasti onoga što »jest«, što »postoji«.

Uzbuđenje koje sam osetio gledajući majstora Hašioka u *Obasute*, o čemu sam pisao na početku, nije bilo ništa drugo već oduševljenje njegovom umetnošću. Umetnošću koja je samo zahvaljujući disciplini tela i duha moglo da dostigne lepotu i dubinu, uzrokujući da je iz nje zračila prirodna svetlost.

Živeći u no-u

Na svet sam došao u porodici no glumaca, zato mi je i bilo rečeno da izlazim na scenu u vreme iz kojeg se ništa ne pamti. Uprkos tome i danas se sećam da me je, dok sam tako sedeo iza kulisa, kostimiran, ponekad nahodilo neprijatno osećanje, iznenadna misao da ću, eto, uskoro izaći na scenu da pokažem svoje telo mnogim posmatračima. Sticao sam utisak da će to biti kao saglasnost sa time da me ismevaju. Takođe se sećam da mi je u srednjoj školi bilo veoma neprijatno što su svi znali da sam no glumac. Naime, ljudi su smatrali da odiše starošću i da ne pristoji savremenom životu, a one koji su ga upražnjavali gledali su kao čudake, kao bića koja žive van normalnog, savremenog sveta.

Prenošen neprekidno do danas od vremena koja su prethodila njegovim neposrednim stvaracima Kanamiju i Zeamiju, No se u mnogo čemu veoma promenio; ipak, nepromenjena je ostala situacija njegovih glumaca. I dalje u njima vide »ljudе iznad reke«, odnosno sa društvene margine.

Istina, u periodu Edo' no je bila zvanična i ceremonijska umetnost, rezervisana za vitešku klasu (bushi), a njegovi glumci su ušli u tu klasu što je za njih bio društveni napredak. Međutim, u periodu Meidi' no je, istina prestao da bude forma dvorske ceremonije, ali razvijao se zahvaljujući podršci nove elite vlasti, to jeste zaibatsu, i starim aristokratima, daimyo, pa se moglo smatrati da se no glumci nalaze na višem stepenu društvene lestvice od drugih predstavnika predstavljajućih umetnosti. I mnogi od no glumaca su podlegli toj iluziji; ja ipak mislim da je to bila površna promena; međutim, zaista se ništa nije promenilo. U suštini smo uvek bili »ljudi iznad reke«, »kawaramono«. Jednom bih želeo još više da kažem o tome. U svakom slučaju, posmatrajući delatnost nekih pozorišnih stvaralaca koji pronalaze čudno zadovoljstvo u govorenju o sebi baš kao o »kawaramono« (u smislu društvene margine) osećam da nas, no glumce (koji se prividno ne nalaze na margini) takve izjave stavljaju u čudnu i nespretnu situaciju.

Posle predstave, ponekad, pitamo gledaoce za njihovo mišljenje. Najneprijatniji odgovor koji tada ponekad čujemo glasi: »Nemam pojma o čemu se tu radi«. Takav odgovor obično znači da govornik smatra no za nešto što pripada mrtvoj prošlosti, nešto što je lišeno odnosa prema savremenom životu.

Da, no zaista pripada klasi. Za sobom ima šest dugih vekova postojanja i sigurno je izgubio zalet koji obično prati razvoj spoljašnje forme. Naravno kada se no preobrazio u ceremonijsku umetnost, formalizacija je dobila značajne razmere. A ipak, no nikada nije do kraja postao mrtav. Uprkos tome o čemu su većina našeg društva, uverena da no nema nikakvih odnosa prema japanskoj savremenosti, da je mrtva umetnost.

Istina, između problema koji se pojavljuju u no-u i onih koje poznajemo iz života postoji izrazita suprotnost. Ali to ne znači da klasika nema veze sa životom savremenog čoveka; klasika, možda, gubi nešto od savremenosti, ali istovremeno – u to sam uveren – nastavlja nešto čemu će jednom, u budućnosti, društvo poželeti da se vrati. Period od kraja Edoa do Meidija, a onda Taišo' i Šova' Japanu je doneo najpre delimičnu a onda potpunu modernizaciju. Naglost promena u rezultatu je stvorila ubedenje da bez odbacivanja prošlosti država neće uspeti u tim procesima, da će nam samo po tu cenu poći za rukom da postignemo napredak. Naravno u kulturi – počevši od pokreta »novog pozorišta« (shingeki) krajem epohe Meidi, a takođe i u oblasti muzike i igre – pristupilo se stvaranju potpuno novih umetničkih žanrova koji se potpuno odvajaju od tradicije. Značaj ove činjenice se ne može proceniti; tako su nastajala ponekad zaista velika dela; ipak to stvaralaštvo se razvijalo u programskom raskidu sa viševekovnom zaostavštinom tradicionalne kulture. Kao rezultat, na primer, ne samo u oblasti pozorišta,

ne samo među izvođačima, došlo je do podele na usko specijalizovane oblasti: no, kabuki, bunraku, shinja, shingeki, pozorište underground-a; i publika se raspala na posebne, neprozimajuće se krugove.

U sistemu obrazovanja centralno mesto je zauzela kultura Zapada. U učenju muzike – zapadnjačka muzika. I na kraju, naša tradicionalna kultura i za nas je gotovo postala potpuno agzotična. Više nismo u stanju drukčije da je primamo; oduzeta joj je povezanost sa današnjim životom. To se naročito odnosi na tradicionalne komade koji se, u odnosu na talas savremenosti koji nas uzbuđuje, bojažljivo skrivaju po strani, tobože lišeni značaja, tobože su »rupa u savremenosti«. Kao da predstavljaju svojinu samo malobrojnog kruga poznavalaca i kao da samo za njih postoje.

Kako izgleda Japan je jedina zemlja u kojoj je takva pojava dobila takve razmere. U Engleskoj ili Francuskoj u osnovi avangardne misli je istina, postojala negacija klasičke, ali ta negacija se pojavila kao posledica njenog poznavanja: Molijer (Moliere), Racin (Racin) ili Šekspir (Shakespeare) su se ipak čitali i postavljali. U Japanu je drukčije. Kako je naša savremena kultura nastajala u potpunoj izdvojenosti od klasičke došli smo do toga da danas niko kod nas protiv te klasičke ne iznosi nikakve argumente; jednostavno se, bez traženja obrazloženja, govori da »klasička miriše starinom«, ili da »je njen tempo prespor«. U kabuki i no pozorištu se zaista koristi starojapanski jezik pa nije čudo što tekst nije odmah razumljiv. Različito između klasičnog i savremenog japanskog je velika, klasično pozorište se koristi nepromenjenom formom starojapanskog jezika; sve to može da izazove značajne teškoće. Slično je i sa tempom jer no ne upotrebljava efekat koji pruža brzi sled, promena »malih« značenja. Ali baš taj specifičan pristup vremenu i prostoru u no-u, potpuno suprotan njihovom svakodnevnom zapažanju, možda predstavlja jedan od najinteresantnijih aspekata te umetnosti.

Ujesen prošle godine" bili smo na turneji po mnogim evropskim zemljama, počev od Pariza. U samom predstavljanju no komada u inostranstvu u principu nema ničeg neobičnog. Ipak prošle godine na programu smo imali predstavu Kinuta " – čuveno čuveno Zeamijevo delo napisano neposredno pred njegovu smrt. To je dubok komad velikog unutrašnjeg naboja i Zeami je i sam sumnjao u to da li će buduća pokolenja biti u stanju da ga shvate. Prema no pravilima Kinuta pripada najboljim komadima. Veoma je težak za izvođenje, veoma dugo traje i u njemu nema spoljašnjih efektnih pokreta. Ali baš zbog njegove vrednosti odlučili smo da ne idemo na bilo kakve kompromise, odlučili smo da ne skraćujemo dugačke sekvence mirovanja ili izuzetno teške fragmente, već naprotiv – da pokažemo Zeamijev komad u celini. Ali nismo bili bez velikih strahova.

Međutim, kada sam izašao na scenu ispostavilo se da gledaoci reaguju neobično; da usredsređeno posmatraju i najmanje pokrete, trenutke zaustavljanja glumčevog disanja; veoma snažno sam primio napetost koja je zračila iz publike i to mi je donelo ogromnu radost. Takva reakcija se razlikovala od čistog oduševljenja egzotikom i neobičnošću kojih se sećam sa prethodnih gostovanja u Evropi. Ovog puta u reakcijama gledalaca je postojala istina, jasno se osećalo da se oni naprežu da shvate nešto važno što leži u no-u. Naravno iz toga da je no pogodilo evropsku osetljivost nisam ni pokušavao da izvučem zaključak da je to najsavršenija vrsta pozorišne umetnosti ili da je sačuvala punu životnost u savremenom svetu. Ipak pomislio sam ako baš sada komad sa izuzetnim unutrašnjim nabojem, nailazi na tako dobar prijem da se može pretpostaviti da se u tokovima savremenog pozorišta rodio izvesni podkožni pokret. Želeo bih da se za trenutak zaustavim na tom pitanju.

Krajem XIX, a onda u XX veku u raznim evropskim zemljama i u različitim oblastima kulture počelo je da se shvata da se racionalizam u opažanju i shvatanju sveta zaustavio na mrtvoj tački. Kao jedan od izlaza tada je bio prihvaćen povratak istočnjačkoj misli. Stvaraoci su počeli da odlaze od odavno izgrađenih šema umetničke delatnosti; na primer u muzici se zapazilo odstupanje od harmoničnosti. Iz toga je, kao posledica, nastala elektronska muzika. U drugim oblastima umetnosti takođe su počela da se traže sredstva koja su dozvoljavala da se izrazi ono što je slučajno, nesigurno i nelogično, omogućavajući time ekspresiju psihe. Dakle, u likovnim umetnostima se od realizma okrenulo kubizmu, apstrakciji, nadrealizmu i kolažnim formama; u pozorišnoj umetnosti nastupio je povratak izvorima: Arto (Artaud) se, na primer, interesovao za balijsko pozorište, u produžetku te linije pedesetih godina pojavili su se Jonesko (Ionesco) i Beket (Beckett), rodilo se pozorište apsurdno i antipozorište. U evropskom pozorištu, toliko privrženo reči, počela je da se negira uloga reči, uloga njenog značaja u drami.

Sledeća etapa je »pozorište tela« (pozorište u kome je osnovna forma ekspresije telesna ekspresija); u centru tog prilično diferenciranog pravca našla se ličnost poljskog reditelja Grotovskog (Grotowski). U traganju za neverbalnim formama ekspresije zatim se rodilo mnogo novih tendencija: povratak onome što je prvobitno; traženje elemenata obreda, svetkovina u pozorištu. U celom svetu

pitanje pozorišta je dobilo etnografski karakter, studije o pozorištu postale su deo antropologije.

U pozorištu koje se sve upornije poziva na mogućnosti telesne ekspresije kao da se pojavio nov princip realizma: više se ne radi o kopiranju stvarnosti već o predstavljanju onoga što zaista postoji. Tako kako zaista postoji čovek nalazeći se na sceni. Zahvaljujući ispitivanju obreda i magije pozorište pokušava da dosegne osnove čovekovog života. Ova vrsta istraživanja našla se u centru nove teatrološke misli, prvo u Evropi, a zatim u Americi i drugim zemljama. Lako se može primetiti da uz takav pristup potpunoj promeni mora da podlegne i pogled na pozorište no i kabuki, na japansku pozorišnu klasiku. To se naročito odnosi na no pozorište stvoreno u japanskom srednjem veku, dakle u vremenu u kome se najpotpunije ispoljilo ono što je najkarakterističnije za istočnjački način mišljenja.

Japanski srednji vek je bio formiran od mladih, snažnih viteških rodova koji su se borili za prevlast u zemlji. To su bili provincijski rodovi povezani sa mesnim stanovništvom i nezavisni od starog, raspadajućeg državnog sistema. U srednjem veku su budizam Čiste Zieme (jodo) i zen budizam pustili korene u nižim društvenim slojevima, ipak, više kao estetski nego religijski sistemi jer su, pre svega, doneli nove koncepcije vremena i prostora. Primer za to može da bude monohromatsko slikarstvo nastalo baš u srednjem veku ili umetnost pravljenja kamenih bašti od kojih je najpoznatija bašta kod hrama Ryoanji u Kjotou.

U no-u postoje mnogi elementi koji su pretrpeli značajne promene u toku razvoja i mnogo je takvih koji ne samo što se nisu predali promenama, već su ostali utvrđeni u stalnoj formi. Pre svega, ipak u osnovama no-a leži zbir srednjevekovne misli predstavljene u teoretskim razmatranjima Zeamija. Misao koja je bila osnova japanske kulture srednjeg veka potpuna je suprotnost evropskom, racionalističkom logičnom mišljenju. Njeni koreni, uostalom, zadiru tako duboko da je uspela da pronikne u sve oblasti kulture naše zemlje u kasnijim vremenima. No umetnost je, nekako, otelovljenje srednjevekovnog načina mišljenja i zapažanja. Nije čudno što se u mnogim zemljama no posmatra veoma pronicljivo.

Iz tačke gledišta tehnike igre obeležene kao »telesna ekspresija« moguće je pomisliti da u no-u postoji veoma malo pokreta. U stvari igra bi bila potpuno nemoguća ako glumac ne bi koristio mogućnosti tela, ako ne bi u svakom trenutku, bez ostataka, gospodario njime. Radi se o »unutrašnjem dahu«, takođe i o izoštrenju svesti o celom telu, uključujući i svest o mentalnim moćima; bez toga bi igra, takođe, bila nemoguća. I baš na to je tako toplo reagovala evropska publika: na jedva приметne pokrete maski, na sve trenutke kada glumac zadržava dah. Uzevši u obzir tendencije kojima se trenutno kreće evropska misao ova reakcija je nešto potpuno očigledno.

Zato i smatram da u no-u još uvek leži velika snaga povezana sa njegovim unutrašnjim smislom i još uvek živim značenjem. Siguran sam da ako bi se no pokazao nekome ko ga uopšte ne poznaje, da bi taj neko zapazio tamo, u najdubljim slojevima, nešto što se ne može pronaći u nijednoj drugoj vrsti pozorišta. Naravno, činjenica da je no klasika takođe ima i svoje negativne posledice. Potrebno je da smo ih potpuno svesni i da težimo prema novom stvaralaštvu.

To je veoma važno jer se čini da među prosečnim Japancima – ljudima povezanim sa politikom, sa različitim oblastima kulture, sa umetničkom kritikom – ima veoma malo takvih koji zaista shvataju klasiku i koji su sposobni da se uzbuđe tradicionalnom kulturom. Većina je odbacuje kao nešto »bez veze sa savremenim Japanom«, ne razmišljajući čak ni o njenim lepšim i lošijim stranama; uostalom, o tome je već bilo reči. S druge strane postoji grupa eksperata potpuno udubljenih u klasiku – baš u pozorište no, kabuki i druga. Oni bi želeli da sačuvaju vernost tradiciji konzervirajući je u ograničene okvire. Ni to nije dobro. Naime, kako u no-u tako i u kabukiju ili bunrakuu osobine specifične za klasiku pozitivno i negativno pojavljuju se istovremeno i izmešano. Kao jedan od glumaca tradicionalne umetnosti bio bih srećan kada bih najzad naišao na detaljnu analizu koja bi upravo iz perspektive savremenosti ocenila perspektive koje se nalaze pred oblašću umetnosti koju upražnjavam.

1. Dva fragmenta iz knjige Kokoro-kara kokoro-ni tsutauru (Cvet prenošen iz sreće u sreću) Tokio 1979. Njen autor, nedavno preminuo (1978) Hisao Kanze je veliki no glumac iz čuvenog glumačkog roda Kanze, brat Hideo Kanze (Red).

2. »Obasute« – stara žena, baba, »suteru« – izbaciti, odbaciti. Obasute je planina na kojoj su – prema legendama – ostavljane stare i nemoćne žene da ne bi bile teret za porodicu.

3. Dvoma Sredstvima Zeami naziva igru i pevanje – osnovne sepske tehnike u No pozorištu.

4. Tri Uloge (Starac, Žena i Ratnik) su, prema Zeamiju, zbir svih uloga koje se pojavljuju u no-u, svih karakterističnih ponašanja. Starac je zbir »božanskih«, »dostoјnih«, »odobroćavajućih« ponašanja. Žena je zbir šarmata, lakocne, lepote; treća uloga – Ratnik – je zbir muških, odlučnih ponašanja, esencija snage i energije.

5. U Japanu su se predstavile različiti pozorišnih komada u početku odigravale na pljosnatoj rečnoj obali, u njenom isušenoj koritu (kawara), na terenima koji ne pripadaju mestu. Onda su glumce nazivali »kawaramono« – »ljudi iznad reke«.

6. Od XVII veka do sedamdesetih godina XIX veka period vladavine šoguna iz reda Tokugava, epoha izolacije Japana.

7. Od kraja XIX veka do dvadesetih godina XX veka bio je period modernizacije Japana, posle prekida sa politikom izolacionizma 1868. godine.

8. 1916 – 1923. godine.

9. Traje od 1923. godine do danas: 1980. je 55. godina perioda Showa. Nazivi perioda potiču od imena pod kojima vladaju pojedini carevi.

10. Odnosno, 1976. godine.

11. »Kinuta« znači »prkrljača« koja se koristi za pranje.

Prevod s poljskog: Milan Duškov

tantrizam

vera vučkovački

Tantrizam je snažan verski pokret koji je u ranom srednjem veku svojim idejama infiltrirao sve indijske religije. Međutim, osnovna ideja je veoma stara, a bazira na kultu plodnosti koji je u Indiji postojao od iskona, što dokazuju umetnički i ritualni predmeti pronađeni u mnogim arheološkim lokalitetima širom Indije. Tako na primer: na jednom pečatu iz Harapa kulture (3000 – 2000 god. pre n.e.) prikazana je žena sa glavom nadole, raširenih nogu između kojih izrasta granato drvo sa plodovima. Pretpostavlja se da je to prikaz boginje Sakambari koju pominju kasnije Markandeya Purane. Tu se na jednom mestu navode reči boginje: »O bogovi! Ja ću ishraniti ceo svet životvornim biljem koje izrasta iz mog tela«.

U vedizmu se nailazi na nejasne tragove kulta plodnosti, ali tipa specifičnog za patrijarhalno, pastoralno društvo. U Atharva Vedama nailazi se na shvatanje da je ženski polni organ izvor materijalnog prosperiteta u prirodi. U kasnijoj, vedsko brahmanskoj literaturi naglašava se zavisnost plodnosti polja od magije.

Kada se, sintezom arijskih i dravidskih elemenata oformio hinduizam, javlja se rani oblik tantrizma odražen u kultu shakti. U to rano doba tantrizam nije imao pisane kanone; kao tajna verska nauka čuvana je u zatvorenim krugovima tantrika, a predavana je usmeno s kolena na koleno; pri tom, svaki novi guro (učitelj) razrađivao ga je i tumačio prema sopstvenoj imaginaciji.

Pred kraj IV veka (oko 385. god.) javlja se buddhistički rukopis Srisamaja (Šrisamadža) koji već sadrži neke elemente tantrizma. Tek oko 600. godine nastaju tekstovi buddhističkog tantrizma, jer je kult shakti već bio veoma popularan u indijskim religijama, specijalno u Orisi. Iako buddhistička literatura, naročito novija, nastoji da dokaže da je rani buddhizam bio obojen tantričkim elementima (pozivajući se na motive reljefa ranobuddhističkih spomenika), pozitivno se može reći da se oni javljaju tek formiranjem sekte mahayane, da bi u nešto kasnijoj sekti vajrayani (vadžrajana) bila konačno oformljena buddhistička tantra.

Iako tantrizam ima mnogo varijacija, često divergentnih shvatanja, jedna nit povezuje ceo taj labirint. Ta nit je ekstatična vizija kozmičkog seksualiteta, kao prauzroka kreacije, od najširih – kozmičkih, do materijalnih, oplodnih manifestacija u prirodi.

Način života vernika, rituali, yoga (joga), magija, mitologija i umetnost slivaju se u homogeno celinu, dajući oformljenu viziju o suštini života i njegovom bazičnom prapostanku. Mitološki, tantrizam počiva na postulatima buddhizma, hinduizma, šamanizma i kulta plodnosti, premda u nekim postavkama predstavlja njihovu suprotnost. Tako, ortodokсни buddhizam i hinduizam smatraju svet bezvrednom iluzijom, duhovnom igrom oblika, a čovekovo iskustvo o životu i svetu beznačajnim jer predstavlja teret svesti, a put ka ostvarenju mokše su: post, askeza, samodisciplina, pokora i meditacija, smatrajući da se tim putem gasi interes za mayu (maja = iluzija) koja je sadržina vidljivog sveta. Telo u takvom stanju vidi se u obliku »prazne larve«, dok za duh postoji samo jedan ideal – prevaziđena prošla stvarnost.

Tantrizam ne osporava mokshu kao krajnji cilj, ali put ostvarenja je drukčiji: umesto negacije vidljivog sveta, potencira se njegova afirmacija. »Potrebno je aktivirati radost i ekstazu« tvrdi filozofija tantrizma. Čulne opservacije su čovekova pokretačka snaga potrebna za ostvarenje krajnjeg cilja. U socijalnom pogledu tantrizam je suprotnost hinduizma jer negira kaste.

Filozofija tantrizma smatra da su ljudsko telo i duh identični sa kozmičkim. Putem aktivnosti ljudskog tela i duha, kozmos otkriva svoju egzistenciju. I telo i kozmos su identični funkcionalni sistemi. Askeza je statika, a erotsko zadovoljstvo je dinamika; zadatak tantriste je da spoji oba aspekta. Put ka ostvarenju je sadhana, psihosomatski napor: ponavljanje mantri, rituali i meditacija.

Tantrizam nastoji da prikaže realan svet. Prapokretlo sveg postojanja i njegov tok do individualnog bića simbolično se prikazuje kao plamen izbačen iz rakete, a mitološki i ikonografski se opisuje kao gubica nemani – simbol yoni (joni = vulva) iz koje ističe plamena vreža, a simbolizira i plodnost u vremenu. Glava nemani je vreme, prostor i prapočetak; vreža koja nemirno teče i razgranava se je objekat kreacije. U gubici nemani, tj. u dubini vremena i prostora, krije se prapočetak. On se prikazuje u vidu različitih dijagrama, a kao najznačajniji je shri-yantra (šri-jantra) (sveti dijagram) Duboka meditacija te yantra dovodi do dubine saznanja, do same srži primordijalnog, stvaralačkog akta.