

# Esminiai Nō teatro estetiniai principai ir jų refleksija scenoje

LINA GOTAUTĖ

Lietuvos kultūros tyrimų institutas

*lina.gotautaite@yahoo.com*

Straipsnyje yra apibrėžiami pamatiniai Nō teatro estetikos principai, aptariamos pagrindinės Nō teatro mokyklos, žymiausi pjesių bei japoniškojo teatro traktatų kūrėjai, aktorių kategorijos, jų įkūnijami personažai, spektaklių vizualinis ir vyksmo specifiškumas. Japonų Nō teatras straipsnyje yra traktuojamas kaip viena iš rafinučiausių klasikinių pasaulinės teatro estetikos raidos istorijoje tradicijų, kuri ne tik pasižymi kostiumų, kaukių, muzikos bei vaidybos išskirtinumu, tačiau ir reikalauja iš suvokėjų auditorijos atitinkamo klasikinio išsilavinimo japoniškosios poezijos bei kultūros istorijos žinojimo. Ypatingas dėmesys tekste yra skiriamas ankstyvojo samurajiškojo laikotarpio džen estetinių idealų poveikiui pagrindiniams Nō teatro estetiniams principams. Straipsnio pabaigoje glaustai aptariamos vėlesnės šio teatro estetikos metamorfozės ir jame išsikristalizavusių estetinių principų poveikis dabartiniam teatrui bei šių principų sklaidai globaliame estetinių idealų pasaulyje.

**Esminiai žodžiai:** japonų tradicinė estetika, Nō teatro estetika, Zeami, Kannami, dengaku, surogaku, shite, *jo-ha-kyu*, hana, dženbudizmo estetika.

**Įvadas.** Japoniškoji Nō drama su savitu estetinių idėjų ir simbolių įvaizdžių pasauliu užgimė viduramžių Japonijoje, dviejų garsių teatro teoretikų pastangomis: pjesių rašytojo ir aktorius Kannami Kiyotsugu (1333–1384) bei garsaus pirmųjų teatro estetinių traktatų kūrėjo Zeami Motokiyo (1363–1443). Jų veikaluose įtvirtintas terminas Nō klasikinėje japonų estetikoje vartotas siekiant apibrėžti „atlikimą“, „meistriškumą“, „talentą“ teatriniam vyksme. Jis yra kilęs iš veiksmožodžio, reiškiančio „sugebėti“, „turėti galios“, „atlikti kažką“ ir buvo anksti pradėtas taikyti aktoriams<sup>1</sup> ir

šokėjams. Ši savita japonų tradicinio teatro forma dėl jai būdingo estetinio ir vizualinio vyksmo vientisumo yra pagrįstai laikoma viena iš didingiausių klasikinių tradicijų pasaulinio teatro kontekste. Išsiskleidusi asketiškos džen estetikos vyravimo Muro-machi epochoje, Nō drama tapo patrauklia pramoga aukštesniajai samurajiskajai klasei ir rafinuotai Kioto imperatorių rūmų aristokratų bendruomenei.

Nō teatro estetikos tapsmą įtakėjo anksčiau gyvavę pramoginio pobūdžio vaidinimai, kurių poveikyje formavosi saviti Nō teatro estetiniai principai. Viena

1 *The Noh drama: Ten plays from the Japanese*, Sud. ir vertė: spec. Noh komitetas, Japonų klasikinio

vertimo komitetas, Nippon Gakujutsu Shinkōkai, Tokyo: Charles E. Tuttle Company, 1976, p. IX.

iš ankstyvųjų šio teatro apraiškų buvo *dengaku* – universalus pramoginis žanras, kurio ištakos susijusios su ryžių auginimo dainomis ir senovinėmis derliaus apeigomis. Visa tai ilgainiui išsivystė į spektaklius, kuriuos sudarė šokis, dainavimas, pantomima ir muzika. Kita ženklia įtaką Nō teatro formavimuisi turėjusi vaidinimų rūšis – *sarugaku*, kurį sudaro pamėgdžiojimo vaidyba, šokis bei muzika, dainavimas. Manoma, jog ši iš Kinijos pasklidusi lengvo turinio pasilinksminimo forma Japonijoje išpopuliarėjo Heian ir Kamakuros laikotarpiais. XIII a. *sarugaku* atlikėjai išsiskyrė į atskirų teatrinių stilių trupes, iš kurių keturios pačios žymiausios išsirutuliojo į keturias iki šiol egzistuojančias Nō teatro mokyklas, t. y.: Enamani-za, Sakado-za, Tobi-za ir Yūzaki-za.

Kannami tapęs pirmuoju Yūzaki-za teatro trupės vadovu perkėlė ją į Kiotą ir įkūrė naują teatro mokyklą, kuri vėliau gavo vardą Kanze (pagal scenos pavadinimą). Minėtoje mokykloje buvo tobulinami energingi *dengaku* ritmai ir *sarugaku* melodijos. Trečiasis Muromachi periodo šiogūnas Ashikaga Yoshimitsu buvo be galo sužavėtas Nō vaidinimo ir tapo dideliu naujosios pramogos gerbėju. Tai garantavo ilgametį samurajų diduomenės Nō teatro patronatą.

Nō teatro estetikos sistemintojas Zeami buvo Kannami sūnus, tai tapo priežastimi, kodėl vos dvylikos metų sulaukęs vaikiną jau vaidino scenoje šiogūnui, kuris suteikė išskirtinio talento Zeami savąją globą, o vėliau jie tapo artimais draugais. Taip Zeami pakilo į aukščiausiąjį socialinės hierarchijos lygmenį. Amžininkai žavėjosi jo universalumu; Zeami laikė aukščiausio lygmens aktoriumi, negana to – jis buvo

itin produktyvus pjesių rašytojas ir šalia to puikiai išmanė scenos vadovo, choreografo, muziko amatą. Zeami vartojo Nō terminą, siekdamas apibrėžti unikalų lyrinės dramos tipą, kurį vėliau apibūdino kaip *elegantišką imitaciją*. Savo programiniame estetikos traktate „Fushikaden“ jis pabrėžia, kad ši meno forma susideda iš dviejų pagrindinių elementų: *šokio* ir *dainos*. Todėl komponuodamas Nō pjesę kūrėjas turėtų pasirinkti personažus iš klasikos – mitinės, legendinės ar istorinės, – kurie galėtų meistriškai atlikti dainas ir šokius. Atsižvelgiant į tai, kas išdėstyta aukščiau, Nō drama gali būti apibūdinama kaip lyriškai dramatiška simfoninė poema, kurioje tekstas atlieka šiek tiek panašią funkciją kaip libretas Wagnerio ar Debussy opereje<sup>2</sup>.

Vienas iš svarbiausių Zeami nuopelnų – jo traktatuose sukurtos originalios sofistinės Nō teorijos, kurios buvo itin diskutuojamos vėlesniais laikais. Po Ashikagos Yoshimitsu mirties Zeami populiarumas šiogūnų rūmuose ėmė nykti, kol galų gale, aktoriumi sulaukus senatvės, jis buvo išstremtas į šalą, kurioje po kelerių metų mirė. Naujosios Nō teatro mokyklos, atsiradusios po Zeami mirties, plėtojosi, toliau kanonizuodamos jo sukurtą išbaigtą klasikinę spektaklio estetikos formą. Nō buvo praplėstas *kyogen* farsais, o sudėtinis vaidinimas pavadintas *nohgaku*. Įžymūs pjesių rašytojai praturtino Nō repertuarą ir samurajų klasės globa vėl lydėjo teatro spektaklius, o keletas šiogūnų yra netgi patys pasirodę Nō teatro scenoje. Edo

2 *The Noh drama: Ten plays from the Japanese*, Sud. ir vertė: spec. Noh komitetas, Japonų klasikinio vertimo komitetas, Nippon Gakujutsu Shinkōkai, Tokyo: Charles E. Tuttle Company, 1976, p. IX.

periodo (1608–1868) metu Nō ir toliau tęsė savo egzistenciją, būdamas samurajų klasės menu, nors, susiformavus naujam kultūrinei atmosferai, keletas nekilmingųjų taip pat buvo tapę Nō teatro globėjais. Netrukus Nō tapo žinomas ir už kilmingųjų samurajų rato ribų – viena įprasčiausių tokio pobūdžio formų buvo vaidinimai, vykę šventyklose. Senasis feodalinis pasaulis žlugo Meidži periodo metu (1868–1912) ir Nō prarado senąjį patronatą – nebeliko jį rėmusio samurajų sluoksnio. Senosios tradicijos pratęsimas buvo užtikrintas dar 1881 m., kai buvo įkurta Nō draugija. Nėgana to, Nō atgimė su nauju populiarumu, kadangi buvo pamėgtas tiek Rytų, tiek Vakarų estetinį rafinuotumą vertinusios auditorijos.

### **Turinys, kalbėjimo būdas ir pjesės atlikimo technika**

Nors yra keletas naujesnių Nō vaidinimų, tačiau didžioji dalis tradicinių Nō spektaklių nagrinėja etines viduramžių samurajų luomo problemas. Pagrindinė konflikto problema yra sukurta, atsižvelgiant į dvi visiškai priešingas to laikotarpio ideologijas, t.y. tarp pacifistinio dzenbudizmo (dzen) ir griežto etinio samurajų klasės narių kodekso. Dažnai spektakliuose gvildenami ir karminiai klausimai, grindžiami budistine pasaulėžiūra, pavyzdžiui, apie tai, kaip žmogus turi sumokėti už savo blogus poelgius, prieš išsilaisvindamas iš besiblaškančios tarp šio ir anapusinio pasaulio šmėklos pozicijos.

Nō pjesė neretai kuriama, remiantis trumpais epizodais iš klasikinės literatūros, pavyzdžiui, *Genji Monogatari* („Sakmė

apie princą Gendži“). Daugelis temų yra paimtos iš feodalinio laikotarpio didžiųjų epinių poemų, kaip, pavyzdžiui, *Heike Monogatari*, *Ise Monogatari*. Klasikinės poezijos antologijos taip pat turėjo įtakos, pasirenkant spektaklių siužetus. Norint suprasti Nō teatro spektaklių tekstus viename jų gilyje, buvo reikalingas aukščiausias išsilavinimas feodalinėje Japonijoje, kadangi spektakliai yra kupini nuorodų į klasikinę poeziją, budistų raštus, istorinius anekdotus ir netgi kinų poeziją. Kadangi spektakliai buvo skirti dviraškių sluoksniams bei elitinei samurajų klasei, tad tam periodui būdingas mandagus kalbėjimo būdas bei nepaprastai formalus etiketas yra atsispindintys Nō teatro kalboje. Dėl šios priežasties net primityvūs klausimai apie žmogaus gyvenamąją vietą, užsiėmimą ar vardą Nō spektakliuose apipinami daugybe mandagių klausimo formų ir žodžių. Vienas iš Nō teatro kalbos ypatumų, kad retai joje sutinkamas ryškus skirtumas tarp poezijos ir prozos.

Dėl visų aukščiau suminėjų priežasčių visiškai nekeista, kad tik labai maža šiuolaikinės Nō teatro žiūrovų auditorijos dalis pilnai supranta senuosius pjesių tekstus ir jų sudėtingą sceninę kalbą. Taigi dauguma žiūrovų į spektaklį pasiima atitinkamą spektaklio lankstinuką, kuriame yra paaiškintas spektaklio simbolizmas ir literatūrinės užuominos.

Nō teatro vaidybinę techniką geriausiai charakterizuoja jos lėtumas ir tikslumas. Visų dramai nereikalingų elementų yra atsisakyta – tai suteikia Nō spektakliui kristališką, beveik hipnotizuojančią kokybę. Labai svarbi yra nekintanti, stabili kūno pozicija, su jai būdinga tiesia nugara, kuri

šiek tiek palinksta nuo pusiaujo į priekį, kai tuo tarpu smakras yra nukreiptas link kaklo. Rankos šiek tiek tiesiasi į priekį, o plaštakos tuo pačiu metu yra laikomos nekintamoje, uždaroje pozicijoje, kurioje pirštai išlieka visiškai nejudantys. Aktoriai, keisdami dislokaciją scenoje, slysta grindimis baltomis kojineėmis apautomis pėdomis. Šokis pasiekia kulminaciją aktoriumi trepsint stipriais žingsniais.

Zeami savo traktatuose ypatingą svarbą suteikia vitališkai pantomimos funkcijai Nō dramoje, sudarydamas išsamias instrukcijas apie jos techniką, kurią iliustruoja grubiais brėžiniais. Juose kiekvienas vienas paskui kitą sekantis aktorius judesys ir kūno padėtis yra išanalizuoti ir apskaičiuoti, atsižvelgiant į personažo charakterį ir turimą pasiekti estetinį efektą. Zeami supratimu, pantomimą gali būtų palyginti su tėtine, nuolat besikeičiančia ritminių spalvų struktūrų serija, kurią aktorius surezga gražių kostiumų ir kaukių dėka, ir kurios pagrindinis tikslas – mažiau malonumo akims, o daugiau – pasitarnauti įrankių pozicijoje, siekiant sukurti *yūgen* nuotaiką, kuri yra tikroji Nō dramos esmė<sup>3</sup>.

Stilizuotas, slystančiais judesiais paremtas judėjimas Nō teatre vadinamas *hakobi*. Kojų padai, apauti baltomis kojineėmis, retai būna pakelti nuo žemės. Keliai, paslėpti sunkaus kostiumo, yra išlaikomi šiek tiek sulenkti – tokiu būdu sudaroma galimybė aktoriumi slysti scenos grindimis be jokių pastebimų vertikalųjų judesių. Vyriškus personažus perteikiantys aktoriai turi šiek tiek

platesnę stovėsenos poziciją, kai tuo tarpu, vaizduojant moteriškuosius charakterius, pėdos yra laikomos arčiau viena kitos.

Šiek tiek sulenktų kelių ir nugaros pozicijos leidžia aktoriumi tam tikra prasme „augti“ scenoje. Dramatiško momento metu, pavyzdžiui, dėl lemtingos reveliacijos, aktorius gali išsitiesti, sukurdamas pribloškiantį augančių matmenų įspūdį. Nō šokio sekvencijos, vadinamos *mai*, daugelyje spektaklių formuoja ryškiausių įvykių atmosferą – Nō šokiams būdingas išskirtinis minimalistiškumas judesiuose. Atskiros šokio dalys yra labai archajiškos savo charakteriu, apribotos keliais sukamaisiais judesiais, pokyčiais skulptūrinėmis kūno pozicijomis ir rankų gestikuliacija. Galiausiai šokis pasiekia kulminaciją galinguose, „štampuojančiuose“ žingsniuose.

### Kaukės ir kostiumai

Nepaprastai tikslus ir minimalistinis aukščiau aptartas Nō teatro metodas, atrodo, dalinai galėjęs kilti iš Nō teatro formavimosi laikotarpiu egzistavusio griežto dvaro etiketo. Pagal etiketą, veido išraiškos egzistavimas buvo laikomas prasčiokišku. Taigi Nō teatre netgi ir tie aktoriai, kurie nedėvėdavo kaukių, išlaikydavo jokios išraiškos neturinčius veidus.

Vis dėlto itin tikslūs judesiai iš dalies gali būti dėl kaukių naudojimo. Šiek tiek keisdamas savo galvos padėtį, aktorius gali pakeisti kaukės išraišką. Kai kaukės padėtis yra sureguliuota, jos išraiška atrodo besikeičianti nuo laimės iki liūdesio ir kita. Tai yra įmanoma, kadangi daugelio kaukių išraiška atspindi tam tikrą neutra-

3 *The Noh drama: Ten plays from the Japanese*, Sud. ir vertė: spec. Noh komitetas, Japonų klasikinio vertimo komitetas, Nippon Gakujutsu Shinkōkai, Tokyo: Charles E. Tuttle Company, 1976, p. XIII.

lią dviprasmybę, kuri leidžia auditorijai susidaryti keletą interpretacijų bei įgalina jų išvaizdą keistis, kai jos yra matomos iš skirtingų kampų.

Nō kaukės išsivystė iš kitų ankstyvųjų japonų ritualinių ir teatrinių kaukių sistemų. Pavyzdžiui, palyginus su medinėmis *gigaku* kaukėmis, Nō teatro kaukės yra mažesnės, kadangi jos dengia tik centrinę aktorių veido dalį. Senosios Nō kaukės yra laikomos vertingais meno kūrinių. Jos buvo išsaugotos ir naudotos Nō teatro šeimų ir jų mokyklų iš kartos į kartą. Kaukes labai sėkmingai dėvi ir atskiri *shite* veikėjai, ir kai kurie tikruosius draugus įkūnijantys aktoriai. Didžioji dalis kaukių yra personažinės kaukės, pavyzdžiui, tokios kaip jaunos moters, senos moters, vidutinio amžiaus samurajaus, jauno aristokrato ir kita. Vis dėl to kai kurios kaukės yra skirtos konkrečioms vaidmenims.

Prieš lipdamas į sceną, aktorius susireguliuoja kaukę ant savo veido greta esančiame „veidrodžio kambaryje“, kur vėliau jis kontempliuoja ir įsijaučia į tą vaidmenį, kurį ketina scenoje atlikti. Mažos pagalvėlės, pritvirtintos prie kaukės užpakalinės dalies, užtikrina, kad pagrindinė kaukių padėtis ant aktorių veido bus tinkamoje pozicijoje, nepaisant fizionomistinių aktorių veido bruožų skirtumų.

Įmantrus Nō kostiumas atkartoja Muromachi laikotarpio dvaro aplinkos praktikas. Manoma, kad pačiuose ankstyviausiuose Nō teatro istorijos etapuose kostiumai buvo paprastesni. Lygiai kaip ir kaukės, Nō kostiumų rafinuoti brokato apdarai yra laikomi vertingais meno kūrinių. Kostiumai (*shozoku*) yra kupini simbolizmo, o paaškinantys lankstinukai,

kuriuos daugelis žiūrovų naudoja teatro spektakliams stebėti, dažnai apima kostiumų ir jų ornamentinių detalių reikšmių paaškinimus. Yra nemažai Nō teatrui būdingų kostiumų specifinių formų. Be kitų dalykų, jos apima labai plačias suveriamas kai kurių vyriškųjų personažų kelnes ir gausiai dekoruotas, spalvingas moteriškųjų personažų sukneles.

Su savuoju peruku ir spalvinguoju kostiumu Nō teatro aktorius yra beveik gyvoji skulptūra. Taigi nepriekaištinga draperijos ir plaukų tvarka yra pirminės svarbos dalykas. Štai kodėl kiekvieną kartą pasirodo scenos asistentai, kad ištiesintų peruką ir kostiumą bei įsitikintų, jog šių aprangos detalių pozicija yra tobula.

### Scena ir sceniniai daiktai / įranga

Tik keletoje Azijos teatro žanrų scenos struktūra sudaro tokį neatsiejamą visos meno formos elementą kaip kad Nō teatre. Seniausios egzistuojančios Nō scenos yra struktūros atvirame ore, pastatytos prieš 300 metų džen vienuolynų bei šintoistinių šventyklų kiemuose. Šiuolaikinės scenos struktūros atitinka tą patį modelį, tačiau dabar jos dažniausiai įrengiamos visuomeninių pastatų viduje. Pati scena yra medinė maždaug 6 kvadratinį metrų platforma, ji turi pratęsimą chorui dešinėje auditorijos pusėje, o galinėje dalyje – pratęsimą, skirtą muzikantams. Kairėje pusėje yra tiltas arba takas (*hasigagari*), kuris sujungia sceną su užkulisine zona. Iškart už tilto yra taip vadinamas „veidrodinis kambarys“, kuriame aktoriai prisitaiko prie veido kaukes, ir kuris nuo praėjimo tako yra atskirtas maža spalvota užuolaida.

Už scenos, priešais auditoriją, yra medinė siena, kuri visada būna dekoruota susisukusios pušies atvaizdu. „Net scena yra didinga savuoju paprastumu: Nō aktoriai vaidina tuščioje scenoje priešais nuolatos esančią sieną ant kurios nutapyta vieniša didelė pušis“<sup>4</sup>. Sieną atmuša link auditorijos muziką, tuo tarpu joje nutapyta pušis bei ant šoninių sienų pavaizduoti bambukai primena žiūrovams tuos laikus, kai Nō spektakliai būdavo atliekami atvirame ore.

Elegantišką nuorodą į dzen estetiką ir sodų planavimą suteikia priešais sceną esantys siauri balto žvirgždo takeliai su miniatiūrinėmis pušimis. Panašiu būdu neapdailinta medinė scenos struktūra su jai būdingu aukštu stogu reflektuoja santūrios ir gamtinę aplinką įkomponuotos dzen architektūros dvasią. Medžio spalva svyruoja nuo natūralios šešėlinės iki rausvos ir toliau – iki tamsios patinos. Atspalviai kiekvienai scenai suteikia tik jai vienai būdingą ypatingą atmosferą.

Ankstyvaisiais viduramžiais Nō teatro vaidinimuose nebuvo žiūrovams skirtų kėdžių, dvirikiškai patys susėdavo ant plonų demblių tiesiog ant žemės priešais sceną. Taip organizuojami spektakliai vis dar vyksta senovinėse šventyklose. Negana to, sceniniais drabužiais apsirengę muzikantai įėję į sceną taip pat paprasčiausiai atsisėdavo scenoje. Tada vienas jų klaikiu riksmu „yoh!“ lydimu aštraus pakabinamų būgnelių skleidžiamo tarškėjimo, sukurdavo muzikinę įžangą, uždanga tako pabaigoje atsiverdavo ir lėtai, su dideliu

iškilingumu link pagrindinės scenos eidavo aktorius. Prasiždavo Nō spektaklis<sup>5</sup>.

Sceniniai daiktai yra naudojami retai – svarbiausias jų, kurį aktorius laiko rankose, yra plati vėduoklė. Didesni scenos daiktai yra konceptualūs savo pobūdžiu: pavyzdžiui, jeigu yra reikalinga pušis, scenos asistentas atneša baltą rėminę konstrukciją, prie kurios yra pritvirtinta pušis. Ši pagrindinė rėminė konstrukcija taip pat gali pasitarnauti kaip vežimas, bokštas, laivas ir kita.

### Nō teatro estetikos teorijos savitumas

Be dramų Zeami rašė ir vaidybos teorinius traktatus, gvildenančius įvairius Nō teatro estetikos aspektus. Šie traktatai tapę visuotinai žinomi tik XX a. pradžioje, suteikia unikalią informaciją apie religinius-filosofinius ir estetinius Nō teatro aspektus, ir šiais laikais tarnauja kaip itin vertingas Japonijos estetikos savitumo pažinimo šaltinis. Zeami pirmasis dramos estetikos problemoms skirtas traktatas vadinamas „Fūshikaden“ arba „Kadensho“, t.y. „Gėlės perteikimas per formas“. Zeami šiame kūrinyje įvardija Nō spektaklį kaip Kelią. Taigi Nō yra panašus kelias kaip meditacija ar dzenbudistinė kaligrafija ir tapyba tušu bei gali tarnauti kaip staigaus sąmonės „nušvytimo“ priemonė, kuri atveria meno poveikiui imliai asmenybei kelią į nirvaną. Negana to, Zeami Nō teatro vaidinimus vertino kaip maldas už taiką ir gerovę. Zeami traktate apibrėžiama, jog Nō spektaklį sudaro trys elementai: inscenizacija arba imitacija;

4 Ronald Cavaye, Paul Griffith, Akihiko Senda, *A guide to the japanese stage: From Traditional to Cutting Edge*, Tokyo: Kodansha International, 2004, p. 163.

5 Ronald Cavaye, Paul Griffith, Akihiko Senda, *A guide to the japanese stage: From Traditional to Cutting Edge*, Tokyo: Kodansha International, 2004, p. 162.

giedamoji poezija ir muzika. „Kadensho“ dažnai yra vadinama „Nō Biblija“<sup>6</sup>.

„Pasak Zeami, veiksmo reikšmingumas, eilių grožis, muzikos ir dainavimo meistriškumas yra tikslingai suprojektuoti „atverti ausį“ protui, tuo tarpu mimika (*monomane*) ir šokis (*mai*) pažadina žiūrovo emocijas bei „atveria jo akis“ aukščiausiai grožio formai, išreiškiamai *yūgen*, kuri yra visų estetinių išraiškų didžiausias tikslas ir esminis elementas – nesvarbu ar jis dramatinis, ar lyrinis“<sup>7</sup>. Zeami savo traktate taip pat aptaria sąvoką *hana* arba gėlė. Tai turi keletą reikšmių – pavyzdžiui, aukščiausią meninį pasiekimą, paslaptinę meno spinduliavimą ir t.t. Aktorius privalo pasiekti *hana*, net jei tai kinta, priklausomai nuo jo amžiaus. Vadinasi, *hana* gali būti patirta tik tada, kai egzistuoja paslaptys; be paslaptingo *hana* neegzistuoja. Tam, kad pasiektų *hana*, aktorius privalo nuolat dirbti visą savo gyvenimą. Remiantis Zeami, vaidinime privalo būti „kaulai“, „audiniai“ ir „oda“. „Kaulais“ jis įvardija įgimtą talentą, „audiniai“ išreiškia išmoktą meistriškumą, o „oda“ reiškia lengvumo įspūdį, kuris galų gale sukuria grožį.

Zeami estetinės teorijos pagrindą sudaro dvi ašinės idėjos: *monomane* (imitacijos technika) ir *yūgen* (jausmo išraiškos gylio technika). *Monomane* yra tai, kas dabar paprastai vadinama realybe. Tai yra pats fundamentaliausias menas, kurį Zeami

gavo iš savo tėvo ir vėliau suformavo į vientisą vyksmą. Vaikų vaidinimai buvo traktuojami kaip tipinė *yūgen* dvasios apraiška (grakštumas). Zeami užuominos „Filosofiniame Nō aspekte“ apie tris vaiko aktoriaus pranašumus: jo laikysenos žavesys, jo balso gražumas ir palanki auditorijoje pozicija į jo jaunatviškumą<sup>8</sup>.

Nō yra atliekamas iki mūsų dienų, o jo estetika yra mokyta penkiose „mokyklose“ arba aktorių giminystės linijose, kurias per šimtmečius sukūrę svarbūs individualūs aktoriai, t.y. – Kanze, Hosho, Konparu, Kongo ir Kita mokyklos. Prestižiškiausia yra Kanze mokykla, kadangi ją įkūręs Kannami – pirmasis ištisos meno formos kūrėjas.

Paprastai visi profesionalūs Nō atlikėjai priklauso vienai iš minėtų penkių mokyklų. Kadangi šis užsiėmimas yra didžiąja dalimi vis dar paveldima profesija, menininko vaidmuo priklauso nuo jo šeimos santykių aktorių giminystės linijoje. Atlikėjas tradiciškai prisijungia prie tos pačios mokyklos kaip ir jo tėvas, kuris taip moko ateinančiąją kartą. Nō mokyklos viduje aukščiausias autoritetas priklauso šeimos galvai, kuri vadovauja ir konsultuoja kitus šeimos / mokyklos narius per visą jų karjeros laikotarpį. Taigi Nō formuoja gerai saugomą, uždarą pasaulį saviems. Nepaisant to, „pašaliečiai“ gali praktikuoti ir net atlikti tam tikras šio teatro vaidinimo sudedamąsias dalis, tokias kaip Nō dainos ir šokiai.

## Išvados

Glaustai aptarę įvairius Nō teatro estetikos ir meno praktikos aspektus, galime kons-

6 Zeami and his theories on Noh, Sud. Nogami Toyochiro, vert. Ryōzō Matsumoto, Tokyo: Tsunetarō Hinoki, 1973, 1 p. in Translator's Note.

7 The Noh drama: Ten plays from the Japanese, sud. ir vertė: spec. Noh komitetas, Japonų klasikinio vertimo komitetas, Nippon Gakujutsu Shinkōkai, Tokyo: Charles E. Tuttle Company, 1976, p. IX–X.

8 Ten pat., 75.

tatuoti, kad tai – viena savičiausių didžiųjų pasaulinio teatro meno tradicijų, kuri savo estetikos vientisumu ir sterilumu žavėjo ištisas Japonijos kartas ir tikam grožiui imlius Vakarų žmones. Tai nulėmė Nō teatro estetikos tradicijų gyvybingumą ir galingą poveikį įvairioms dabartinio postmodernaus teatro formoms, kurios perėmė šiai teatrinio meno tradicijai būdingas asketiškas aktorių rengimo formas, ypatingą dėmesį įvairiems padedantiems sukurti ypatingą atmosferą meditacijos metodams. Nors dabartinis Nō teatras pasitinka didmiesčiuose išstatytais moderniais betoniniais pastatais, iš pirmo žvilgsnio atrodo, jog teatras panašus į daugelį kitų, tačiau iš tikrųjų jis išsaugoja savo šimtmečiais puoselėtą džen idealų įtakotą dvasią ir stebėtiną estetinį stilistinį sterilumą.

Nuo senojo Nō teatro naujasis skiriasi tuo, jog viduje įrengta puikiai apšviesta erdvė, prabangios patogios kėdės. Scena yra gerokai mažesnė nei esame įpratę matyti senuosiuose Nō šventykliniuose

pastatuose, tačiau forma tokia pat kvadratinė, su ilgu į kairę pusę besidriekiančiu taku, kuris dengtas stogu kaip ir senais laikais; pastebimas net scenos pašonėje esantis žvyro takelis, kurį puošia mažos šonuose patalpintos pušaitės – XXI a. belieka spėlioti kokios jos: tikros ar dirbtinės. Pagrindinė scena neturi užsklandos, todėl aiškiai matosi didžiulė išpūdinga pušis, kuri nutapyta ant scenos galinės sienos. Scenos muzikantams sušukus išpūdingąjį „yoh!“, garsiai mušant aštriems būgnų dūžiams – takelio gale pakyla uždanga. Prabėgus 600 metų Nō spektaklio atlikimas beveik nepasikeitė. Tikroji Nō estetikos paslaptis slypi subtiliame *monomane* (imitacijos) ir *yūgen* (transcendentinės iliuzijos) santykiyje. Negana to, *imitacija* susisieja su tapybos kompozicija, o *yūgen* randa atgarsį jos spalviniame kolorite. Bet koku atveju *imitacija* sukuria Nō vaidinimo pagrindą, kai tuo tarpu *transcendentinė iliuzija* yra baigiamoji technika visa tai apibendrinti iki tobulumo.

## Literatūra ir šaltiniai

Cavaye Ronald, Griffith Paul, Senda Akihiko, *A guide to the Japanese stage: From Traditional to Cutting Edge*, Tokyo: Kodansha International, 2004.

Hare Thomas Blenman, *Zeami's Style: The Noh Plays of Zeami Motokiyo*, Stanford: Stanford University Press, 2004.

*The Noh drama: Ten plays from the Japanese*, Sud. ir vertė: spec. Noh komitetas, Japonų

klasikinio vertimo komitetas, Nippon Gakujutsu Shinkōkai, Tokyo: Charles E. Tuttle Company, 1976.

*Zeami and his theories on Noh*, Sud. Nogami Toyochiro, vert. Ryōzō Matsumoto, Tokyo: Tsunetarō Hinoki, 1973.

Bethe Monica, Brazell Karen „*The Aesthetics of Noh Performance*“. Prieiga per internetą: <http://www.glopad.org/jparc/?q=en/node/22767>, (žiūrėta 2018-04-01)