

Näitleja klassikalises *nô*'s ja *kyôgen*'is

Margit Juurikas

Eeltaust

Esimesed märkmed etendavast kunstist Jaapanis viivad meid tagasi jumaluste aega. Vanades kroonikates *Kojiki* (712. a) ja *Nihongi* (720. a) üles tähendatud legendi kohaselt puges päikesejumalanna Amaterasu oma venna, tormijumal Susanooga puhkenud tüli tõttu kaljukoopasse ning kogu maa kattus pilkase pimedusega. Päikese koopast välja meelitamiseks tantsis jumalanna Ame-no-Uzume koopa ees lõbusa, kergelt erootilise tantsu, mida vaadates teised jumalused kõva häälega naerma pahvatasid. Naeruhõisked tekitasid päikesejumalal uudishimu, ta tuli koopast välja ja maa sai taas valgeks.

Seda Ame-no-Uzume tantsu peetaksegi Jaapanis etendava kunsti alguseks ning seega võib mütolooalist Ame-no-Uzumet käsitleda ka kui esimest näitlejat. Kui aga taevast maa peale tulla, siis pandi sõnalisele teatrile Jaapanis alus 14. sajandil. Kan'ami ja tema poeg Zeami löid esimesed näitetrupid, ning mõlemad, rohkem siiski Zeami, hakkasid kirjutama nendele truppidele ka dramaatilisi-müstilisi tekste. Nii kujuneski poeetiline *nô*. Dramaatilise *nô*'ga paralleelselt kujunes välja ka koomiline *kyôgen* 'hullud sõnad'. Mõlemad teatrivormid on säilitanud sajandeid tagasi paika pandud sõnalise ja vormilise kuju ning on vaatamata modernse Lääne teatri jõulisele pealetungile tänapäevani vägagi elujõulised.

Miks aga kujunes keskajal korraga välja kaks teatristiili? Eks ikka sellepärast, et ülikul oleks vaadata midagi nooblit ja peenetundelist ning tava-inimesel lihtsat ja lõbusat. Kõrgklass nautis *nô* draamat, mis on ülimalt stili-

seeritud kunstiliik (rituaalsete) tantsuliigutustega,¹ saatemuusika ja kunsti-pärase häälekasutusega. Hoolimata näitlejate kirevatest kimonotest on *nô* lava ja etenduslik artibuutika minimalistlik. Näitlejad mängivad kindlaks määratud liigutustega ja maskides, et tekitada pigem distantseeritud õhus-tikku kui dünaamilist tegevust. Nii näibki emotsioonide väljendamine *nô*’s väga reserveeritud, ilma eriliste vaatemänguliste efektideta.

Nô’ga ühel laval etendatav *kyôgen* seevastu on maalähedane, rahvalik, *nô*’ga võrreldes lausa vulgaarne. Need on lühifarsid kelmide teenrite, raske-meelsete peremeeste ja teiste naljakatest tegemistest ning muudest argielus ettetulevatest koomilistest situatsioonidest. Erinevaid halenaljakaid olukor-di etendab *kyôgen*’i näitleja laval energiliselt ja üsna emotsionaalsel viisil.

Teekond näitlejaks²

Nii *nô* kui *kyôgeni* puhul algab näitlejaks saamise/muutumise pikk ja vaeva-rikas teekond juba maast madalast ning põhineb suuresti õpetaja (isa) väl-jendusvahendite rangel jäljendamisel. Zeami väidab, et näitlemise puhul on kasulik alustada *nô*-teatri kahe põhielemendi — tantsu ja laulu harjutus-tega umbes 6-aastaselt või tegelikult isegi varem. Mõningase harjutami-se järel esmakordselt lavale ilmuval lapsnäitlejal puuduvad eneseteadlik-kus ning ambitsioonid, mis teeb tema esinemise vabaks ja sundimatuks — justkui värske õienupp.³ Murdeas on etendaja võimeline näitama juba tea-taval tasemel tehnilist meisterlikkust, kuid sellega peab olema ettevaatlik, sest häälemurde ja keha kasvu tõttu võib kogu varasem sarm vaataja silmis haihtuda.⁴ 17–18-aastane nooruk ei ole veel suutnud harjuda oma täiskasva-nud keha ja madala häälega, kuid vaataja ootab õienupu täielikku avanemist.

¹Jaapani traditsioonilises teatris on “tants” nii tegelaskuju, olukorra, suhte, emotsiooni kui ka puhtalt liigutuse visuaalseks väljenduseks.

²Minu arusaamad jaapani traditsioonilise teatri näitlejast põhinevad kahe näitleja-teoreetiku teostel. Esiteks, *nô*-teatri alusepanija ja teoreetiku, samas ka suurepärase *nô*-näitleja Zeami Motokiyo (1363–1443) teostel, ning teiseks, märksa hiljem ainsa *kyôgen*’i teoreetilise teose kirjutanud, omal ajal kuulsa *kyôgenshi* (*kyôgen*-näitleja) Ôkura Tora-akira (1597–1662) 1660. aastal valminud traktaadil Waranbegusa (Tokyo: Iwanami shoten, 1961.). Nii Zeami kui ka Toraakira panid kirja oma kunsti salajased õpetused, defineerides nii kunstiliigi olemuse kui ka selle esitusstiili ja -tehnika.

³Zeami kasutab oma traktaatides terminit *jibun no hana* ‘hetke õis’.

⁴Siinkohal peab meenutama, et jaapani klassikaline teater on meeste pärusmaa, kuigi tänapäeval on laval ka üksikuid naisnäitlejaid.

Umbes 20–23-aastaselt on olulised kehalised muutused toimunud ning noor näitleja saab eelnevalt füüsiliselt omandatu veel kord läbi seedida.

Näitleja peaks “täies õies” olema umbes 30–35-aastaselt. Selleks ajaks on jõutud etappi, kus näitlemise põhielemendid on detailse matkimise teel, neid pidevalt korrates, järk-järgult omandatud ning on saavutatud oskuste tase, kus näitlejal on kõik vajalik, mis õpetajat jäljendades on võimalik omandada, täiuseni selge, ning ta on võimeline tehniliselt vabalt ja sundimatu oma kunsti laval näitama. See aga ei tähenda, et näitlejal poleks hiljem publikule midagi uut pakkuda. Hiljem lihtsalt ei sõltu etendaja niivõrd füüsilisest ilust, vaid pigem oma sisemusest, mis paneb vaataja tajuma midagi hõrku ja liigutavat. Seda nimetab Zeami näitekunsti “tõeliseks õieks”,⁵ mida võiks defineerida kui näitleja koolituse ja eneseanalüüsi kombinatsiooni ning nende vahelist vältimatut dialoogi.

Seega ongi *nô*’d ja *kyôgen*’i esitavate näitlejate teemal rääkides oluline meeles pidada seda, et ei *nô* ega ka *kyôgen*’i näitlejaks ei saada, vaid sünnitakse/adopteeritakse näitleja perekonda. See tähendab, et näitlejaks ei õpi 18–20-aastane väljakujunenud isiksus paari aastaga nagu Läänes, vaid hoopis väike laps, kes hakkab käima mööda lõputuna näivat teekonda kauni kunsti saavutamiseni. Seega ei ole jaapani klassikalise teatri näitlejaks olemine läänelikus mõttes elukutse, vaid suures osas elustiil, mille puhul on väga oluline ka näitlejaks saamise protsess kui selline.

Kuidas toimub õppimine?

Minimalistliku traditsioonilise teatri põhialuseks on liigutused ehk *kata*’d.⁶ *Kata*’d on tehnikad, mis pandi rangelt paika juba sajandeid tagasi ning on *nô* etenduste kindlat lavalist eesmärki omavad väiksemad üksused. Õpetaja ette näidatud *kata*’de harjutamine täpse matkimise teel toimub nii *nô*’s kui *kyôgen*’is. Reglementeeritud *kata*’d suruvad aga näitleja kindlatesse piiridesse, võttes temalt võimaluse tegelaskuju ise välja joonistada. *Kata*’de matkimisel on tähtis nii see, kuidas õpetaja on suutnud neid ette näidata, kui ka see, kuidas õpilane on osanud seda õpetajalt “varastada”/üle võtta.

⁵Zeami termin *makoto no hana*.

⁶Mõistet *kata* kasutatakse mitmeski valdkonnas, nagu näiteks võitluskunstid, teeteremoonia, ikebana. Zeami ei kasuta otseselt terminit *kata*, ta kasutab mõistet *katagi*, mis tähistab *kata*’t kui vormi.

Kata'de õppimine on pikk protsess, aga kui liigutused on kord juba selgeks saanud, jäävad nad enamasti kauaks “kontidesse”, sest inimese keha harjub aeglaselt, kuid mäletab kauem kui meel.

Millele peaks näitleja *kata*'sid omandades keskenduma? Selle seletamiseks võtavad nii Zeami kui ka Toraakira kasutusele termini *tai-yû*,⁷ kus *tai* on asi ise, selle olemus ning *yû* sellega iseeneslikult kaasnev omadus, lahutamatus seoses olev funktsioon.⁸ Metafoore kasutava Zeami sõnutsi on *tai* lill või kuu, *yû* aga lille lõhn või kuuvalgus. Zeami tahab öelda, et kui näitlemist õppides keskenduda lillele/kuule (asja olemusele) endale, tuleb lõhn/valgus (väline väljendus) iseenesest. Zeami lisab aga kohe, et teadja vaatab *nô*'d südamega, veel noor ja kogenematu aga silmadega. Südamega nähtav on asja olemus (*tai*), silmadega nähtav — selle väline väljendus (*yû*). Vaatajana aga ei mõtle Zeami publikut, vaid hoopis teist näitlejat. Seega on silmadega vaatajaks noor, kogenematu näitleja, kes oma õpetaja elegantseid liigutusi jälgides ei erista neis *tai*'d ja *yû*'d. Ta näeb vaid välist efekti (*yû*), mida tema arvates ongi vaja jäljendada. Kuid kui üritada edasi anda lille lõhna ilma ettekujutuseta lillest endast, on asi hukule määratud. Seega on äärmiselt oluline täpselt aru saada asja olemusest (*tai*), jäljendada just seda, siis tekib kõik sellega kaasnev (*yû*) iseenesest. Kui näitleja püüab tegelaskuju vanust laval näidata lihtlabase välise nähtumuse kopeerimise teel, näiteks väristatakse käsi vms, selmet mõista nõrgaks jäänud keha kaudu väljenduva emotsionaalse pingutuse olemuslikkust, on tulemuseks tühipaljas kliše.

Nii peabki noor näitleja *kata*-õpingute ajal keskenduma õpetaja liigutuste võimalikult täpsele matkimisele. Eelnevat tuleb mõista kontekstis, kus ei toimu erinevatel teatriteooriatel põhinevat laiahaardelist näitleja arengut nagu Läänes, vaid hoopis ühe rolli põhine õpe.⁹ Sellisel koolitusel on kahtlemata oluline roll õpetajal — tema on see, kes näitab ette, suunab ja juhendab, välistades sel kombel ka vajaduse Lääne teatris nii suurt osatähtsust omava lavastaja järele.

⁷Vt Zeami traktaati Shikadô kogumikust Karonshû. Nôgakuronshû. (Nihon koten bungaku taikai, nr 65). Tokyo: Iwanami shoten, 1962, lk 406; ja Toraakira teost Waranbegusa, lk 255.

⁸Termin *tai-yû* võeti algselt kasutusele zeni õpetuses, hiljem kasutasid seda *renga* teoreetikud, kelle kaudu on väljend tulnud ka *nô* teoriasse.

⁹Näiteks keskendub üks näitleja kas *shite* ‘peategelaste’ või *waki* ‘kõrvaltegelaste’ rollidele. Pühendatakse ühele rollile, mida harjutatakse, ning kokkumäng teiste näitlejatega toimub vaid kord või paar enne etendust.

Näitleja suurim oskus on allutada oma keha filigraansetele liigutustele, ning just seda, kuidas näitleja on suutnud sellega hakkama saada, lähebki publik teatrisse vaatama. Vaataja läheb teatrisse, et imetleda noore näitleja väga peent ja elegantset, näiteks Kuule osutamise žesti. Või hoopis avastab teatrihuviline, et tema lemmiknäitleja on saavutanud juba taseme, mille puhul publik ei pane enam tähele, kas ta teeb laval elegantse *kata* või mitte, küll aga toob esile Kuu.

Keha ja meel

Usun, et eelnevast oli piisavalt näha näitleja suurt rõhuasetust kehalisele tegevusele, aga ei saa unustada ka liigutusi “elustavat” meelt. Ei ole ju etendus lihtsalt elegantsete liigutuste demonstreerimine laval, ega ole ka keha eksistents ilma meelte-tunneteta võimalik. Seega on loogiline, et hea esinemine ei koosne mitte ainult kaunitest žestidest, vaid ka neile lisatud emotsioonidest.

Nô kohta öeldakse, et ta on kui lill. Kui lille vaadata, siis esimesena köidavad tähelepanu kroonlehed, mis võiks näitleja jaoks tähendada hingestatult edastatavat ilu. Ent õiest allpool on näha puine vars, mis väljendab näitleja tehnilisi oskusi. Zeami on öelnud: “Inimese meelte liigutamiseks on oskusi vaja. Õieks peab olema süda, seemneks oskused.”¹⁰ Ta nimetab näitleja tehnilisi oskusi “kunsti seemneks”, ja sellest välja arenevat “kunsti õieks”¹¹ ehk esteetiliseks kunstiks.

Toraakira ütleb, et *kyôgen*'is on oluline etendusele “värvingu”¹² andmine, etendusele hinge sisse puhumine. Näitleja eesmärgiks on kogu oma kehaga nalja ja naeru väljendada, muutuda nalja ja naeruga üheks. Selle eesmärgini jõudmiseks peab alustama oma keha tundma õppimisega, sest keha, nagu Toraakira rõhutab, ei ole mitte oma, vaid “laenatud”. Keha tundmaõppimine on näitlejale oluline mõistmaks paremini olemuslikke protsesse; keha kaudu tuleb õppida midagi, mis on rohkem kui keha ise. Selle saavu-

¹⁰*Hito no kokoro wo ugokasu tameni waza ga aru. Hana wa kokoro, tane wa waza aru beshi.* Zeami Motokiyo. Fûshikaden. — Karonshû. Nôgakuronshû. (Nihon koten bungaku taikai, nr 65). Tokyo: Iwanami shoten, 1962, lk 367.

¹¹*Gei no hana.*

¹²Olen tõlkinud “värvingu andmiseks” termini *irodorû*. Toraakira kirjutab oma teoses, et *kyôgen* kasutab *nô* tehnikat oma kunsti baasina ning sellele emotsioone, värvingut lisades ilmnebki *kyôgen*. Vt Waranbegusa 1961, lk 255.

tamiseks peab oma kehas täielikult “kohal olema” ning see, mis peab alati olemas olema, on inimese meel, vaimsus, tunnetus ehk *kokoro*.

Meel on ainus, mida inimene/näitleja päriselt omab ning sellele ta peabki keskenduma. On vaja keskenduda sisemisele tundmusele, sest seespool toimub alati midagi, sisemus valitseb kehalisi oskusi. Seepärast ütlebki Toraakira, et *kyôgen*’i puhul toimub kehaline ja vaimne treening käsikäes, sest tehniline oskus võib tunnete lisamata puiseks jääda. Samas lisab ta, et kui *kokoro* tuleb mängu enne, kui kogu tehnika on omandatud, siis ei ole näitleja (kunagi) võimeline ei oma tehnikat ega ka *kokoro*’t täielikult avama. Toraakira jaoks ei ole oluline mitte järjekord, kus kõigepealt õpitakse tehnika ja siis lisatakse *kokoro*, vaid iga omandatud tehnika tuleb otsekohe *kokoro*’s kinnitada — kehaline on vaja vaimselt läbi mõelda.

Kunsti oluline osa on *kokoro*, kuid kehal on oluline roll selle endas hoidmises ning keha kaudu antakse kunsti välismaailmale edasi. Pole kunsti ilma *kokoro*’ta, samas kui *kokoro*’t liiga palju saab, muutuvad liigutused ebaloomulikuks,¹³ hoiatab Toraakira. Need kaks, keha ja meel, peavad olema tasakaalus, muidu “kunsti süda”¹⁴ ei ilmne.

Kokkuvõttes võib öelda, et näitleja eesmärk saavutada kõrgem esteetiline lavakunstitase on igal pool maailmas üks. Erineb aga viis, kuidas selleni jõutakse, mida näitlejaks õppimisel järgitakse. Erinevalt Lääne näitlejatest tegeleb klassikalise jaapani teatri etendaja pigem enda kaudu rollile “elu sisse puhumisega” kui rolli laiapõhjalise lahtimõtestamisega. Teisisõnu, näitleja on süüvinud rohkem iseendasse, et niiviisi tungida etendavasse tegelaskujusse. Selline rõhuasetus saab toimida idamaises kontekstis, kus milleni jõudmisel on protsess sama oluline kui tulemus.

Nô’s töötatakse väljastpoolt sissepoole, s.t lapsena alustatakse õpetajat matkides väliste/kehaliste harjutustega, mille täiusliku omandamise järel juba täiskasvanuks saanud näitleja alles hakkab tegelema oma sisemusega. Seega rajaneb *nô* eelkõige kehale, selle liikumisele ning *kokoro* lisatakse hiljem. *Kyôgen*’i puhul on suund rohkem siiski seestpoolt väljapoole. Näitlejale on keha oluline tehniliste oskuste omandamiseks, aga igale õpitud tehnikale tuleb otsemaid lisada ka meel, emotsioon.

¹³ *Waza yori kokorono iretaru wo yoshi to su, kokoro yori waza no idetaru wa ashishi.* Vt Waranbegusa 1961, lk 267.

¹⁴ *gei no kokoro*

Rolli õppides peab seda tegema sajaprotsendiliselt, kasutades maksimaalselt nii sisemist kui ka kehalist väljenduslikkust. Kuid kui töö kehalise väljenduslikkusega jätkub sama maksimaalselt ka laval, segab see publiku ligipääsu tegelaskuju siseelule. Välist väljendusrikkust kergelt mahendades juhtub see, et publik hakkab tundma, mis toimub tegelaskuju sees. Nad tunnevad, et on millegi huvitava ja kaasakiskuva tunnistajaks.

Traditsioonilise jaapani teatri austaja ei lähe teatrisse otsima huvitavat lavastuslikku lahendust, näitlejate kokkumängu, lavalisi efekte vms, mida ootab etenduselt Lääne publik. Jaapani publik keskendub ühe näitleja väljendusrikkuse imetlemisele, ning kui ta seda ei leia, siis ta lihtsalt tukub etenduse ajal...