

# Nō-näitleja isedus ja isetus

Margit Juurikas

14. sajandil välja kujunenud Jaapani klassikaline *nō*-teater on endiselt elav kunst,<sup>1</sup> mille nägemine on elamus omaette. Uinutavalt rahulik liikumine ja sugestiivne laul, mida vaataja laval näeb, on visuaalselt püsinud sajandeid üsna muutumatuks, mistõttu on näitlejal tehniliste oskustega raske vaatajat üllatada, ning esitatavad tekstidki on enamjaolt endiselt ühed ja samad.

Kui kõik on ette teada, miks peaks siis üldse *nō*'d vaatama minema? Põhjus on *nō*-näitlejas, sest paljuski tänu temale on *nō*'l õnnestunud sajandeid säilida. Traditsiooniline meistri-õpilase (isa-poja) õppepraktika kujundab näitleja keha ja meele. Just meel, mis on *nō*-näitleja „ise“ allikas, on see, mida vaataja peaks nägema ja tunnetama. Uurides, mis on *nō*-näitleja mina, mida see „isedus“ endas sisaldab ja kuidas kujuneb, ei lähtu ma mitte niivõrd modernsetest subjektsuse teooriatest, mida ülevaatlilikult tutvustab Raud (2011), vaid arusaamast, et näitleja subjektsuse või „ise“ puhul on tähtis meele areng ning tema keha on selle arengu vahend.

## Hoia alles algne meel

„Ära unusta algset meelt!“<sup>2</sup> Esmapilgul näib, et tegemist on üsna süütu mõttevälgatusega, mida leiab sageli *zen*-budistlikes tekstides, kuid see

---

<sup>1</sup> Endiselt elava teatrivormina lisati *nō*-teater 2008. aastal UNESCO vaimse kultuuri-pärandi nimekirja.

<sup>2</sup> 初心を忘るべからず。(Zeami, Zenchiku (edaspidi ZZ) 1974: 107)

on ka üks tähtsamaid õpetussõnu, mida jagas oma järgijatele näitleja, dramaturg ja teoreetik Zeami Motokiyo (1363?–1443?). Leian, et fraas on oluline *nō*-näitleja iseduse kujunemise seisukohalt, lause tähtsusele *nō* maailmas on osutanud ka mitmed uurijad (nt Ueno 2014, Seo 2001, Hare 1996).

*Kakyō*<sup>3</sup> (*Õie peegel*, 1424) lõpuosas selgitab Zeami:

是非初心を忘るべからずとは、若年の初心を不レ忘して、身に持ちて在れば、老後にさまざまの徳あり。[---] 初心を忘るゝは、後心をも忘るゝにてあらずや。劫成り名遂ぐる所は、能の上る果也。上る所を忘るゝは、初心へかへる心をも知らず。初心へかへるは、能の下る所なるべし。然者、今の位を忘れじがために、初心を忘れじと工夫する也。返々、初心を忘るれば初心へかへる理を、能々工夫すべし。初心を忘れずは、後心は正しかるべし。後心正しくは、上る所のわざは、下る事あるべからず。是すなはち、是非を分つ道理也。(ZZ: 107–108)

„Mitte mingil juhul ära unusta algset meelt“ on see, kui [sa] ei unusta noort ja kogenematut hinge, vaid hoiad seda endas — nii on sul vanemana hulga eeliseid. [---] Kas algse meelega unustamine ei tähenda ühtlasi ka pärastise meelega unustamist? Edu ja kuulsus on täiustunud esituse vili. Unustades, kuidas [sa oma esitust] täiustasid, ei pane [sa] tähelegi, mil meel tagasi algusesse vajub. Tagasikäik algse meelega juurde on esituse mandumine. Seega, pea meeles — selleks, et mitte unustada oma tänaseks [saavutatud] taset, ei tohi unustada algset meelt. Veel kord, mõtle hoolega järele — kui unustad algse meelega, vajud [sa] algusesse meelde tagasi. Kui [sa] ei unusta algset meelt, on [sinu] pärastine meel laitmatu. Kui [sinu] pärastine meel on laitmatu, siis [sinu] täiustunud tehnika ei mandu. Selline on põhimõte, mis lubab [kunstis] vahet teha õigel ja valel.

Et mõista, miks pole hea algset meelt meelest lasta, tuleb küsida, mis on algne meel? 'Algne meel' (初心, *shoshin*) ei ole üheselt mõistetav termin. Tõsi, enamasti käsitletakse algset meelt eelkõige millegi positiivseks, millegi heas mõttes kogenematu, süütu, värskes või äsja alanuna. See on ärgas meel, mis ei ole haaratud halbadest kavatsustest, mis on siiras ja vaba eelarvamustest ning näeb asju ja reageerib neile värskes pil-

<sup>3</sup> *Kakyō* on Zeami üks mahukamaid ja detailsemaid traktaate, milles ta analüüsib näitlejat eelkõige Aasia filosoofiliste ja esteetiliste terminite kaudu. Vt ka ingliskeelseid tõlkeid: Hare 2008, Nearman 1982, Nearman 1982 (1), Nearman 1983.

guga nagu algaja, mistõttu kasutatigi keskaegses Jaapanis seda terminit sageli 'algaja' ja 'õpipoisi' tähenduses.

Esmapilgul näib, et Zeami ei tõlgenda *shoshin*'i algaja (isik/keha), vaid pigem 'algelise' (vaimse ja füüsilise arengu mõttes) tähenduses. Oma esimeses *nō*-teemalises traktaadis *Fūshikaden* (*Ülestähendusi õiest esitusstiilis*, 1418) seostab Zeami algse meele 'õiega'.<sup>4</sup> Ta nõuab, et näitleja säilitaks enda esituses esmase kogemuse erilise õie. Nii võiks *shoshin*'i mõista 'esimese vaimse tärkamisena', millenagi, mis laseb näitlejal esimest korda taibata konkreetset tehnikat või oskust ja selle soorituse edukust. Seda mõistmist endasse talletamata närbub imelisimigi õis laval, sellest ei saa seemet tulevasteks etendusteks.

*Kakyō*'s on algsel meel (või meelsusel, vaimsusel) avatuse kõrvaltähendus. Näitleja on igas uues olukorras (olgu see uue liigutuse, rolli vm omandamine) võhik, kuid ta peab jääma avatuks uutele kogemustele. Tal tuleb meeles pidada nii oma vigu kui ka õnnestumisi ja viia need kooskõlla oma arenguga. Vaid algne meel võimaldab näitlejal kujundada ja täiustada peale vaimu ka oma keha, mis on paljude vaatajate jaoks äärmiselt tähtis.

Kuidas aga sel juhul mõista väljendit „tagasikäik algse meele juurde“? Parafraseerides Zeamit, võiks öelda, et näitleja, kes ei ole avatud meelega ega ole valmis õppima algajana saadud kogemustest, mandub paratamatult, pöördudes ignorantsuse ja naiivsuse juurde, mis on algse meele negatiivne pool. Tagasikäik selle juurde on oskuste taandareng, mis näitab ka algset meelt ebasoodsas valguses.<sup>5</sup>

Kas selline taunitava tonaalsusega meelsus on tõesti midagi niisugust, mida meeles pidada? Zeami on veendunud, et algset meelt ei tohi unustada, samas ta ei ütle, et peab minema tagasi algse meele juurde. Võib oletada, et algset meelt säilitades on võimalik selle juurde tagasi pöörduda ja algse meele juurde naasmiseks ei tohi seda unustada. Zeami aga

<sup>4</sup> Mainitud traktaati läbiva metafooriga 'õis' (ka 'lill', 花, *hana*), millele mina oma essees tähelepanu ei pööra, annab Zeami edasi oma kontseptsiooni õnnestunud etendusest. Tema varastes traktaatides on õis seotud konkreetse visuaalse iluga, hiljem aga hõlmab endas laiemat esteetilist saavutust.

<sup>5</sup> Nagu kinnitab ka Nearmani tõlkekommentaari, toetab Zeami ilmselt keskteed, mille ühel pool on selline näitleja, kes arvab, et on piisavalt kogenud ja teab juba kõike, ning teisel pool selline, kes eitab kõiki minevikukogemusi, arvates, et need ei lase tal uutest kogemustest õppida (Nearman 1983: 61).

väidab, et „kui unustad algse meele, vajud sa tagasi algsesse meelde“. Teisisõnu, näitleja, kes heidab peast algaja meeleseisundi, mandub.

Veel toonitab Zeami, et näitleja, kes unustab, kuidas ta oma oskusi täiustas, ei pruugi märgata hetke, mil meel tagasi algusesse vajub. Kui näitleja unustab, millist teed mööda ta on käinud, ega mõista, milline on olnud tema areng, mil määral tema oskused on paranenud, siis ei ole ta võimeline taipama, millisel arenguastmel ta parajasti on. Võib-olla läheb tal kõik kenasti, aga võib-olla on ta hoopis tagasi algusesse sattunud, teinud tagasikäigu kogenematu ja oskamatu algse meele juurde. Seepärast rõhubki Zeami vajadusele mõelda välja viis, kuidas alal hoida algse meele avatust isegi pärast seda, kui teatav kunstiline tase on juba saavutatud.

Näitlejal, kes ei suuda mõista, millisele arenguastmele ta on jõudnud, muutuvad tehnilised oskused ja lavaline esitus ebahütlaseks, tema tase hakkab kõikuma üles-alla, sest tema „ise“ kujundamine on jäänud lünklikuks. Ta on unustanud selle, milliste raskustega ta algul maadles ja kuidas ta need ületas, ega juurdle selle üle, milleks on ta praeguseks võimeline või mis tal puudu jääb ning kuidas puudusi leevendada. Seepärast kaotab ta algset meelt unustades silmist ka järgu, milleni on oma täiustamisega jõudnud. Aga mitte ainult.

又、若人は、当時の芸曲の位をよくよく覚えて、是は初心の分也、なをなを上げる重曲を知らんがために、今の初心を忘れじと拈弄すべし。今の初心を忘るれば、上る際をも知らぬによて、能は上らぬ也。さるほどに、若人は、今の初心を忘るべからず。(ZZ: 108)

Veel, kui noor [näitleja] teab täpselt, milline on tema antud hetke esituse tase, mõistab ta: „Selline on osa algsest meelest. Selleks, et mõista tähtsamaid [etenduse] stiile, mis täiustavad [minu esitust], ei tohi ma unustada praegust algset meelt.“ Kui [näitleja] unustab algse meele, ei taipu ta ka [oskuste] täiustumise hetke, mistõttu [tema] esitus ei parane. Niisiis, noor [näitleja] ei tohi oma praegust algset meelt unustada.

Seega tähendab Zeami nägemuses oma praeguse taseme mittemõistmine seda, et isegi kui näitleja areneb, ei ole ta võimeline seda reaalselt mõistma ja tajuma. Teisisõnu, arengut ja eneseteostust ei toimu, sest esmased subjektiivsed kogemused on meelest pühitud, nendele ei olda enam avatud. Nii võib algse meele unustamine olla kahjulik kogu näitleja edasisele arengukäigule ja karjäärile.

Mõista seda, kust ja kuhu suundutakse, mis tasemel ollakse hetkel oma arengus jm, ei ole kahtlemata lihtne. Mõni näitleja ei vabane kunagi algse meele staadiumi kütkeist. Sellisel näitlejal on küll esmased teadmised ja kogemused, kuid nendest ei ole saanud baasi edasisele arengule, sest ta ei ole avatud. Teatavas mõttes on näitleja, kes ei suuda mõelda kaugemale oma praegusest tasemest, nagu Platoni koopa vang,<sup>6</sup> kel pole lootust tõusta päevavalguse kätte. Seda võis Zeami mõelda, kui ütles, et kui näitleja unustab algse meele, vajub ta tagasi algsesse meelde.

Järgnevas lõigus täpsustab Zeami olukorda:

時々の初心を忘るべからずとは、是は、初心より、年盛りの頃、老後に至るまで、其時分時分の芸曲の、似合たる風体をたしなみしは、時々の初心也。(ZZ: 108)

„Ära unusta ühegi [arengu]etapi algset meelt“ on see, kui [näitleja] keskendub [alati] — alates noorest east, läbi oma elu parimate aastate kuni küpse eani — sellele, et [tema lavaline] väljendus oleks kohane igal [elu] perioodil. See on iga [arengu]etapi algne meel.

Ideaalne näitleja õpib ja omandab iga päev midagi. Omandatu on omakorda alguspunkt uue oskuse esilekerkimiseks. Seega muutub meel, mis iga päev õpib, juba järgmisel hetkel algaja meeleks. Kui näitleja näitab laval parimal moel oskusi ja graatsiat, mis on etenduse hetkele ning tema eale kohased, võib öelda, et ta ei ole algset meelt unustanud. Sellises arenguastmes eksisteerib algne meel (mis näib Zeami jaoks olevat midagi püsivat, midagi näitleja olemusest lahutamatu) koos konkreetse arengu- või antud eluetapi algse meelega<sup>7</sup> (mis, vastupidi, on midagi lühiajalist ja püsitu).

Kui eelnev peab paika, siis isegi juhul, kui näitleja on juba soliidses eas, ent ta tunneb, et tal on endiselt midagi õppida (ja ilmselt on), taipab ta, et vähemalt sellel hetkel ja selles olukorras on tal algse meele avatus. Sellise suhtumisega ta koguni naudib oma eale sobilikku liikumist, isegi kui vaataja jaoks paistab see „mitte midagi tegemisenä“.<sup>8</sup> Seda nimetab

<sup>6</sup> Vt Platon 1997.

<sup>7</sup> 時々の初心 (ZZ: 108)

<sup>8</sup> „pole paremat moodust, kui teha mitte midagi“ (せぬならで手立なし, ZZ: 100). „Mitte midagi tegemine“ ei tähenda tegevuse puudumist, vaid kõrgemal tasemel näitlemistehnikat, milles näitleja hoiab oma keskendumisvõimega vaataja enda kütkeis, tegemata ise väliselt midagi sellist, mis tähelepanu ja huvi tekitaks. Sellele viitab Zeami varasemas paragrahvis, kus ta leiab, et need etenduse stseenid, kus näitleja mitte midagi ei teinud, olid huvitavad.

Zeami „eaka algseks meeleks“.<sup>9</sup> Kui näitleja ei unusta, et isegi vanana on temas algne meel, siis tema karjäär edeneb. „Elul on lõpp, *nō*’l aga ei tohiks piiranguid olla“,<sup>10</sup> sest õppimine põhimõtteliselt ei lõppe.

## Algne meel kui iseduse esmane kujundaja

Nō-näitleja algne meel on kunagine, noor ja kogenematu, ometigi on see tema „ise“ kujundamise tugisammas, tema iseduse alus. Algset meelt ei tohi unustada, sest see on vajalik, et mõista nii enda praegust mina kui ka seda mina, kuhu tulevikus jõutakse. Ent mida ikkagi tähendab meenutada vilumatut „iset“?

Zeami ütleb, et kogenematu mina ei ole mitte ainult praeguse ja tulevase mina nurgakivi, vaid ka oskus vm, milles konkreetne näitleja end kodus tunneb, mille baasilt on hea edasi minna. Rääkides igat uut eluetappi saatvast algsest meelest, kirjutab Zeami järgmist:

されば、その時々の風儀をし捨し捨て忘るれば、今の当体の風儀をならでは身に不し持。過ぎし方の一体一体を、いま当芸にみな一能曲に持てば、十体にわたりて、能数尽きず。其時々にありし風体は、時々の初心なり。それを当芸に一度に持つは、時々の初心を忘れぬにてはなしや。さてこそ、わたりたる為手にてはあるべけれ。(ZZ: 108)

Seega, kui [näitleja] hülgab ja unustab varasemad etendusstiilid, siis pole [tema] käsutuses muud kui stiil, mis parajasti omandatud. Ent kui [tema] praegune kunst sisaldab kõike kunagi omandatud, siis on stiilide hulk, mida [ta] etendada suudab, ammendamatu, ületades kümme stiili.<sup>11</sup> Nendest erinevate perioodide stiilidest saab „vastava [arengu]etapi algne meel“. Kas sellise [meelsuse] igal konkreetsel hetkel oma kunstis säilitamine ei tähenda mitte, et ta ei ole ühelgi [arengu]etapil algset meelt unustanud? Selline on mitmekülgne näitleja.

<sup>9</sup> 老後の初心 (ZZ: 108)

<sup>10</sup> 命には終りあり、能には果てあるべからず。(ZZ: 108)

<sup>11</sup> Väljendi 'kümme stiili' (十体) tähendus jääb pisut baselgeks. See võib tähendada kõiki erinevaid rollitüüpe. Samas võib see tähendada ka üheksat *monomane* (jäljendamine) tüüpi, millest Zeami kirjutab *Fūshikaden*'is: naine, vanamees, maskita roll, hullunu, munk, *asura* (kättemaksuhimuline sõdalane), jumalus, deemon ja hiinlane (Vt Hare 2008: 31–37). Samas on ka uurijaid, kes leiavad, et Zeami on selle võtnud hoopis luuletaja ja luuleteoreetik Fujiwara Teikalt (1162–1241), kes rääkis kümnest stiilist, mille järgi klassikalist luulet kategoriseerida (Nearman 1983: 71).

Võib juhtuda, et ka juba eakal näitlejal tuleb vahel mängida tegelaskuju, kes on alles noor ja roheline. Nii nagu võib näitlejat, kes suudab samaväärselt hiilgavalt mängida nii kõrgklassi daami kui ka madalast seisusest meest, nimetada võrratuks, nii on ka selline näitleja suurepärase, kes suudab igas vanuses ilmelisust näidata. Ei tasu unustada, et esinemisviis, mis on näitlejal noorena, isegi kui see ei ole täiuslik, võib hiljem noorukit etendades kasuks tulla. Siit ilmnebki, et esmane meel on näitleja iseduse rakuke, mis kujundab tema kogemusruumina tajutavat keha, see on minevikus kehaliselt omandatud kogemuste alge, mis sisaldub ka olevikus ning mida näitleja võib vajalikul hetkel kasutada. Füüsilist kogemusruumi varustatakse edaspidi üha uute meeliliselt läbi kogetud oskustega, mille abil lõpuks moodustubki terviklik näitleja „ise“.

Tundub, et algse meelega on näitlejal juba loomupäraselt olemas, aga seda tuleb hakata täiustama, kogemuste ja oskustega varustama. Ses mõttes on puhta algse meelega näitleja tõepoolest algaja, kel oskusi veel napilt ja lihvimata kohti palju. Kas midagi sellist on ikka hea teistele inimestele näidata? Tõenäoliselt ei olegi seda hiljem otseselt vaja välja näidata, kuid see peab jääma näitleja sisse meenutamiseks, et just nii ta enam etendada ei tahaks. Näitleja, keda püsivalt saadab esmane meel, näib olevat pidevalt avatud varem õpitu ja kogetu abil oma iseduse arendamiseks.

Just püsiva kaasuse tõttu kohtub näitleja oma algse meelega korduvalt ja igal sellisel kohtumisel joonistub uus arengutalg. Nii ongi teatud vanuses, konkreetsetes arenguetapis olev näitleja erinevate arenguvõimaluste puntras.<sup>12</sup> Osa nendest võimalustest realiseeruvad, osa mitte. Järeldub, et näitleja algne meel ei ole mitte ainult seemneks<sup>13</sup> sellele lavakehale, kes parajasti esineb nii, nagu ta esineb, vaid peaks olema seemneks ka mõistmisele, miks ta kuidagi muud moodi ei esine. Lõpuks on näitleja hulpimas mitmete võimaluste sees, mis sisaldavad endas ka võimalust teatud moel mitte esineda.

<sup>12</sup> Erinevalt tänasest *nō* traditsioonist ei olnud Zeami ajal nii suurt erisust, kas näitleja spetsialiseerub *shite*'le (peaosatäitja) või *waki*'le (kõrvalosatäitja), seega oli näitlejal pigem küsimus, kas keskenduda noore naise, sõdalase või vana mehe kuju etendamisele. Kui üks välja valiti, siis jäädigi läbi oma karjääri seda rolli etendama.

<sup>13</sup> Zeami arusaama kohaselt „õis on meel, seeme tehnika“ (花は心、種は態なるべし. ZZ: 37).

Nende arvukate võimaluste baasiks on kehalise praktika erinevad stiilid, mida meister õpetab, mida tuleb äärmiselt täpselt matkida ja millest saab lõpuks hästivarustatud kehaline kogemusruum, mis laseb näitlejal sundimatult etendada. Meistri matkimine on üks *nō*-näitleja füüsilise mina kujundamistehnikaid. Välise tehnilise täiuslikkuse saavutamise nimel õpib näitleja aastaid laval liikumise ja laulmise reglementeeritud vorme. Ent tänu algsele meelele ei muutu ta saavutatud oskuste vangiks. Vastupidi, kui ta on jõudnud tasemeni, mis lubab tal matkida teadliku pingutuseta, siis on ta saavutanud vabaduse etendada nii, nagu ta soovib. Sel hetkel mõistab näitleja, et õpitud oskused ei taga veel liigutuste täiuslikkust, vaid pigem lasevad tunnetada oma puudusi, ning see teadmine võimaldabki tal etendada vabalt, mitte kindlalt paika pandud reeglite järgi. „Matkimises on kindlasti ka mittematkimise tase,“ (ZZ: 58) kinnitab Zeami. Sellisel tasemel näitleja algsest välisest minast on kujunenud meeltega tajutud kunstiline saavutus.

## Enesest kaugenemine isetusse

Kui näitleja on tehnilise täiustamise abil jõudnud oma kunstis silmapaistvale tasemele, on veel üks komponent, mis on vajalik, et tõepoolest vabalt ja piiranguteta etendada. Selleks peab näitleja teadma, kuidas näeb tema lavalist kuju vaataja, sest *nō* on kunst, mis sõltub vaatajast, nagu Zeami juba oma esimeses traktaadist tunnistab. (ZZ: 51) Nii ongi näitlejal vaja teist, kaugemat pilku, mis aitab tal end näha ja mis tagab vastutuse lavalise väljenduse eest.

Zeami tõstab esile näitleja suutlikkust panna end vaataja asemele ja võimet mõista, milline näeb välja tema kuju laval. Miks on selline pilk vajalik?

舞に、目前心後と云事あり。「目を前に見て、心を後に置け」となり。[--] 見所より見る所の風姿は、我が離見なり。しかれば、我が眼の見る所は我見也。離見の見にはあらず。離見の見にて見る所は、則、見所同心の見なり。其時は、我姿を見得する也。(ZZ: 88)

Tantsus on silmad ees, meel taga. Teisisõnu, „säti pilk ette, meel taha“. [--] Vaataja näeb [laval loodud] kuju eemaldunu pilguga. Järelikult see, kuidas sa end näed, on sinu [subjektiivne] pilk. See ei ole eemaldunu pilk.



Näha end eemaldunu pilguga on sama, mis näha end vaataja meelsusega. Sellisel hetkel tajud sa kuju, mida [laval] lood.

Tavaliselt ei näe inimene kogu oma keha, kuid näitlejal ei tohiks selliseid piiranguid olla. Ehkki see on füüsiliselt võimatu, on näitleja jaoks hädavajalik kujutada ette, millisena vaataja teda tajub, teisisõnu, näitlejal tuleb endast kaugeneda, vaadata ennast meele pilgu läbi. Ainult nii on võimalik kõrvaldada kõik oma vajakajäämised ja esitada imeliselt graatsiline tants.

Esmalt käsitles Zeami 'eemaldunu pilku' (離見の見, *riken no ken*) kui vaataja esteetilise meelega pilku, kui tema esteetilist hinnangut näitlejale, kuid *Kakyō*'s saab eemaldunu pilgu omanikuks näitleja ise.<sup>14</sup> Näitleja saab lisaks 'mina-pilgule' (我見, *gaken*) endale uue, n-ö kõrvaltvaataja pilgu. Kui Ishii (1987: 117) kinnitab Zeami teksti analüüsid, et näitlejal peab olema nii *riken no ken* kui ka *gaken* (ehk objektiivne ja subjektiivne pilk korraga), siis mulle tundub, et kahe pilgu omamine annab näitlejale võimaluse saada etendava karakteri objektiks. Ta loobub etenenduse ajaks oma minast ja muutub teatavas mõttes enda loodava karakteri „minatuks“ kõrvaltvaatajaks. Ta näeb mitte ainult ennast, vaid ka tegelaskuju, jagades vaatajaga identset pilku. Tema teadlik enesevaatlus kaob ja ta näeb end välisest perspektiivist. Siinkohal kaob erisus minu ja teise, subjekti ja objekti vahel ning kaks maailma sulanduvad üheks. Selline mitteduaalsus ei tulene niivõrd enese hülgamisest, vaid erinevate subjektide — näitleja, karakter ja vaataja — sulandumisest etenenduse ajal.

Ent siinkohal rõhutab Zeami veel ühte asja:

我姿を見得すれば、左右前後を見るなり。しかれ共、目前左右までをば見れども、後姿をばいまだ知らぬか。後姿を覚えねば、姿の俗なる所をわきまえず。さるほどに、離見の見にて、見所同見と成て、不及目の身所まで見智して、五体相応の幽姿をなすべし。是則、「心を後に置く」にてあらずや。(ZZ: 88)

Kui saad aimu enda [laval loodud] kujust, siis näed end vasakult ja paremalt, eest ja tagant. Samas, ehkki [su] silm on näinud [lavalist kuju] eest, vasakult ja paremalt, siis kas [sa ka] tead, milline [sa] tagant oled? Kui [sa] ei taipa, milline [sa] tagant välja näed, siis ei mõista [sa] ka, mis

<sup>14</sup> Aja jooksul süvenes Zeamil „eemaldunu pilgu“ käsitus, mistõttu on Yusa (1987) esitanud selle kontseptsiooni selgituseks koguni kuus võimalikku tõlgendust.

on [sinu] kujus rämedat. Seega, eemaldunud pilgu abil näed [sa] end vaataja pilguga, [su] pilk näeb [kaugemale sinna], kuhu muidu silm ei ulatu, ning [sa] saad luua graatsilise kuju, milles kogu keha on harmoonias [kujutatava karakteriga]. Kas mitte selline ei ole „meele taha sättimine“?

Ilmneb, et *riken no ken'i* abil adub näitleja, kuidas vaataja teda näeb, ja nii on tal võimalus ühildada oma pilk vaataja omaga. Ta peab olema võimeline oma „meele taha sättima“, nägema tegelaskuju „tagant“ ehk koguni kaugemalt kui vaataja, sest kui näitleja on näiteks näoga publiku poole, siis näeb publik teda vaid eestvaates. Loomulikult ei saa ta sel puhul loota ainult silmale, vaid tal peab olema meeleline pilt, milles sisaldub ka arusaam kujust, mida ta soovib saavutada. Näitlejale on see algsest meelest välja kujunenud pilk justkui mentaalne ekraan, mis aitab tal luua lavalist esteetikat, aitab saavutada kontrolli nii enda lavakuju kui ka vaataja üle.<sup>15</sup> Mentaalsel ekraanil peegelduv on näitleja lavakeha — ruum, mis on varustatud aastatepikkuste kogemustega. Sel hetkel adub näitleja meel selgelt oma füüsilist keha.<sup>16</sup>

Samas on keha kogu aeg olnud see, mis on aidanud näitlejal kombata meele kõiki arenguetappe, hoidnud need oma kogemusruumis talle. Kõiksuguseid arenguetappe sisaldav meelte kogum, näitleja meeleline isedus, eemaldub etenduse ajaks selleks, et jälgida „isetu“ pilguga laval toimuvat.

## Lõpetuseks

Näitleja subjektsus ehk „ise“ põlvneb küll algsest meelest (*shoshin*), ent sisaldab endas veel mitut meelt, millest kõik ei ole püsivad. Algne meel kui subjektiivse kogemuse esmane suge, tema iseduse kujundamise alguspunkt, on näitlejas püsivalt olemas üsna varajasest arenguetapist saadik. See on esimene seeme tema kehalisse kogemusruumi, mis ajapikku täitub ja täiustub erinevate vaimsete ning füüsiliste oskustega,

<sup>15</sup> Siit omakorda võib järeldada, et mitte füüsiline silm ei ole see, mis tõeliselt *nō'd* näeb, vaid meel. „See, kes mõistab *nō'd*, näeb meelega, see, kes ei mõista, näeb silmadega.“ (知る者は心にて見、知らざるは目にて見る也。ZZ: 117) Selline arusaam kehtib ka teadliku vaataja kohta.

<sup>16</sup> „Selle meel, kes tunneb oma keha, on meistri meel.“ (我が身を知る心、得たる人の心なるべし。ZZ: 19)

mida ei tohiks unustada, isegi kui neid etendamisel enam või parajasti vaja ei lähe. Ilma sel moel varustatud kogemusruumita ei jõua näitleja kunstilise täiuseni. Väline kunstiline küpsus saavutatakse küll meistritl saadud juhiste täpse matkimisega (kehaline praktika), kuid selle vaba ja piiranguteta teostamine on võimalik vaid meelega abil.

Meel on ka see, mis aitab näitlejal vaadata isetu eemaldunu pilguga (*riken no ken*) end ja oma tegelaskuju ehk seda, kuidas ta vaatajale näib. Võimalik, et ühel hetkel näeb eemaldunu pilk, et keha on kõigest jätkuv illusioon, mis on projitseeritud mentaalse kütke ekraanile.

Mida Zeami selle kõige peale võiks öelda? Küllap ta muigab ja ütleb: „Ära unusta algset meelt.“

## Kirjandus

- H a r e, Tom (tlk) 2008. *Zeami. Performing Notes*. New York: Columbia University Press
- H a r e, Thomas 1996. Nohbody. The performing body in Japanese Medieval drama — „Aufführung“ und „Schrift“ in Mittelalter und Früher Neuzeit. Koost. Jan-Dirk Müller. Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler, pp. 338–355
- I s h i i, Tatsuuro 1987. Zeami's mature thoughts on acting. — *Theatre Research International*. Vol 12, Issue 2, pp. 110–123
- N e a r m a n, Mark J. (tlk) 1982. Kakyō: A mirror of the flower. Part one. — *Monumenta Nipponica*, Vol. 37, No. 3, pp. 343–374
- N e a r m a n, Mark J. (tlk) 1982 (1). Kakyō: Zeami's fundamental principles of acting. Part two. — *Monumenta Nipponica*, Vol. 37, No. 4, pp. 460–496
- N e a r m a n, Mark J. (tlk) 1983. Kakyō: Zeami's fundamental principles of acting. Part three. — *Monumenta Nipponica*, Vol. 38, No. 1, pp. 50–71
- P l a t o n 1997. Politeia (VII raamat 514a–521b). Tlk Marju Lepajõe. — *Akadeemia* nr 9, lk 1819–1828
- R a u d, Rein 2011. Subjektsus. — *Humanitaarteaduste metodoloogia: Uusi väljavaateid*. Koost. Marek Tamm. Tallinn: TLÜ Kirjastus, lk 296–326
- S e o, Mikio 2001. 世阿弥、所謂「物まね」と「初心忘るべからず考」[Zeami, iwayuru „monomane“ to „shoshin wasurebekerazu kō"] — *Jinbun, jizen, ningen kagaku kenkyū / Tashoku daigaku jinbun kagaku kenkyūsho henshū iinkai* nr 5, lk 271–280

U e n o, Taisuke 2014. 世阿弥にとって「初心不可忘」の教えとは何であったか [Zeami ni totte „shoshin wasurebakarazu” no kangae to wa nande atta ka] — *Hitotsubashi University Repository*, nr 6, lk 1–14

Y u s a, Michiko 1987. Riken no ken: Zeami's Theory of acting and theatrical appreciation. — *Monumenta Nipponica* 42, nr 3, pp. 331–345

Z e a m i . Z e n c h i k u [世阿彌・禪竹] 1974. Omote Akira, Katō Shūichi (kom.) 日本思想大系 24 [Nihon shisō taikei 24], Tōkyō: Iwanami shoten

### Sōnaraamatud

能・狂言事典 [Nō-kyōgen jiten] 1987. Nishino Haruo, Hata Hisashi (koost.), Tōkyō: Heibonsha

日本国語大辞典 [Nihon kokugo daijiten] 2000–2002. Tōkyō: Shōgakukan

岩波古語辞典 [Iwanami kogo jiten] 1974. Ōno Susumu, Satake Akihiro, Maeda Kingorō (koost.), Tōkyō: Iwanami shoten