

Универзитет у Београду, Филолошки факултет –  
Катедра за оријенталистику, Група за јапански језик и  
књижевност, Београд

DOI 10.5937/kultura1755057K

УДК 792.2(520)

7.01

оригиналан научни рад

# МАСКА У ЈАПАНСКОМ ПОЗОРИШТУ *НО* КАО ПОСРЕДНИК У КОМУНИКАЦИЈИ УНУТАРЊЕГ И СПОЉАШЊЕГ

---

**Сажетак:** *Јапански театар но вероватно је данас у свету најпознатији тип позоришта у којем глумци користе маске. У Јапану, употреба маске примећује се још у преисторијској прошлости те земље, иако порекло данашњих маски треба тражити у знатно каснијем времену, по општој сагласности од VII века, када маска стиже из Кине. У Кини су тада већ постојале сценске извођачке вештине, које настају популаризацијом неких облика верских ритуала и увођењем народних тема у обреде истеривања демона. Кинеска маска, каква се ту користила, пренета је и у Јапан, да би се од XIV века њена употреба све више везивала за тада нову позоришну врсту, драму но. У вековима развоја новог театра, чијим се творцем сматра глумац Зеами Мотокијо (1363–1443), биће утврђен и репертоар маске, прилагођених његовој концепцији и темама. У но-драми, од њених почетака преплићу се елементи будизма, шинтоизма и књижевности, чиме она представља аутентичну синтезу јапанског духа тог времена.*

**Кључне речи:** *позориште но, маска, Зеами, зен-будизам, шинтоизам, јапанска књижевност*

---

У тексту који следи покушаћемо да се приближимо теми коју, међутим, на овом месту ни издалека нећемо бити у могућности да размотримо исцрпно. Ограничења су вишеструка, но довољно је нагласити једну чињеницу: да бисмо о овом предмету казали све оно што је потребно како би се он свестрано сагледао и разумео, неопходан би био интердисциплинарни захват који би феномен маске објаснио из перспективе разних дисциплина, као што су антропологија, фолклористика, театрологија, религија, психологија, и др. Штавише, такав приступ морао би бити у довољној мери компаратистички утемељен, не бисмо ли тако утврдили да ли се и у чему значење маске у овом случају разликује од њене примене у другим типовима позоришта у свету – и све то, дакако, с довољном свешћу о томе да се семантика маске и у оквиру исте традиције може мењати с променом друштвених услова и парадигми мишљења. Данас, наимае, када ова драмска врста све више иступа ван језичких и националних граница Јапана, а поједини млађи мајстори за израду маске за *но*<sup>1</sup> (*омоте*) у својим делима оживљавају лица из, на пример, светског ликовног наслеђа, традиционално поимање маске као првобитно ритуалног и сакралног предмета неминовно ће се мењати. Овој широкој и сложеној теми, стога, приступићемо ограничено и „трандисциплинарно”, ра-светљавајући феномен *но*-маске ширим захватом у поље његовог јављања, с циљем да изложимо тек уводна запажања у вези с историјским чињеницама њеног настанка и улогом у театру *но*, као и неке могућности њеног разумевања данас.

Почеци ношења маске у античком Јапану повезују се с кинеским утицајима, а многи истраживачи сматрају да до XIV века, када настаје оно што данас зовемо позориштем *но*, аутохтона јапанска маска није ни постојала. Иако је у наше време постала чак синоним за ову врсту традиционалног јапанског театра, данас вероватно и најстаријег уопште, маска је тек једна од његових компоненти – штавише, њу у представи носи само главни глумац (*шите*), а каткад и његов пратилац (*цуре*). По правилу, други по важности актер (*ваки*) у представи не носи маску, а такво огољено лице назива се *хитамен*. Наимае, за разлику од главног протагонисте који је најчешће појава из света оностранога – о његовом натприродном карактеру сведочи управо маска – *ваки* припада свету живих, те стога не покрива лице. Чак и у том случају, међутим, Зеами Мотокио (世阿弥元清, 1363–1443), творац

---

1 Реч „но” и у савременом јапанском језику означава некакву вештину и способност па иако њена тачна етимологија у случају ове сценске уметности није довољно позната, сматра се вероватним да се и у том случају термин односио управо на извођачку вештину.

---

драме *но*, у свом теоријском спису *Фушикаден* прописује да и мимика лица без маске мора бити строго контролисана, чиме се оно практично уподобљава маски. Пошто је лик без маске овоземаљска и обична личност, примећује Зеами, могло би се претпоставити да је његова улога лакша. То, међутим, нипошто није тако, упозорава он. Израз лица мора, и у том случају, давати ефекат маске, утолико што оно не сме глумљеном мимиком и афектацијом подражавати карактер који се игра, већ је глумчева улога у томе да га убедљиво дочара покретима и атмосфером.

Често се може чути мишљење да је израз лица код Јапанаца далеко сиромашнији експресивношћу него што је то код Европљана, нарочито онда кад иза њега стоји неко друштвено непожељно осећање, као што је то љутња. У јапанском језику чак постоји израз који упоређује нечије лице с маском за *но*, када се жели казати да је оно безизражајно, каквим лице Јапанаца доиста може изгледати у поређењу с европским. Штавише, примећено је и то да је израз лица често у нескладу с очекиваним, као што је то у случајевима када особа која је у жалости или изложена грдњи реагује осмехом.<sup>2</sup> Вероватно, стога, није случајност ни то да се већ средњовековним позоришним конвенцијама прописује да лице своју естетску вредност стиче неутрализацијом експресивности, док се динамика и богатство унутарњег света тек наговештавају.<sup>3</sup>

Могуће је претпоставити да су три главна чиниоца – генетске предиспозиције и физиономија, затим друштвене конвенције и ограничења, те естетски укус – пројектовали идеал лица, у драми *но* нарочито женског, које се перципира лепим у одсуству експлицитне експресивности, јер би га она сувише јасно одредила и тако банализовала. У феномену јапанске маске, дакле, огледа се и етичко-естетски укус Јапанаца, који, у целости гледано, налаже уздржаност у изражавању индивидуалних осећања и ставова. Когнитивистичка истраживања данас показују занимање за ову експресивну амбивалентност неких главних типова јапанске маске, чији ће израз на крају зависити од глумчеве вештине,

---

2 米谷, 淳&凱令, 瀧上 (1994) 日米のTVドラマを用いた表情識別実験, 神戸大学国際文化学部紀要 3/11, p. 29-53.

3 Две главне теорије о пореклу јапанског народа одражавају се и у покушајима типизације лица Јапанаца. Уколико су први становници били досељеници из крајева Азије јужно од Јапана, онда је типично лице обрасло брадом, широко и изражене тродимензионалности. Постоји и друго мишљење, према којем су непосредни преци Јапанаца припадници народа пореклом са севера азијског континента. Будући прилагођени суровим и хладним условима живота, њихово лице је уско и равно, оскудне експресивности.

угла посматрања, ефеката светлости и сенке, али ништа мање и гледаочевог разумевања сценских конвенција. Не сме-мо, међутим, заборавити ни чињеницу да је овде реч тек о једном типу маске, док је већина њих чак веома изражајна.

Иако не можемо олако извести закључак да између маске глумца и друштвене персоне постоји директна повезаност, нити пак можемо олако утврдити да је такав јапански сензибилитет изграђен у једном одређеном историјском периоду, када је живео Зеами, и сасвим јасно условљен неком друштвеном или однегован одређеном уметничко-религијском праксом, опет се не можемо одупрети утиску да је строга и свечана атмосфера театра *но* на неки начин ипак повезана с веома присутном естетиком уздржаности, која се развија током јапанског средњег века. Та уздржаност у складу је и са класичним источноазијским моделом култивисања личности, који није правио оштру разлику између етичког, естетског, религиозног и друштвеног човековог бића. Ово значајно пркоси савременој и, мора се приметити, европоцентричној предрасуди да „инхибиције” у изразу, вербалном или емоционалном, нечије индивидуалности сведоче, или бар воде у какву психопатологију. У више холистичком источњачком идеалу, свака од наведене четири области испољавања људског духа у себи садржи и преостале три, те тако, бар у својим „идеалним” класичним оквирима, уметност подразумева и морални интегритет, али и истанчаност у разумевању религијског, те друштвени кредибилитет. У психотерапијској пракси јапанског типа, такође, не инсистира се на вербализацији нити на логичко-линеарној интерпретацији проблема, већ на јачању поља свесности које холистички и интуитивно суспендује приоритете ега у корист интуитивнијег и интегришућег односа према целини.<sup>4</sup>

Имамо ли на уму то да сами Јапанци себе сматрају народом богате осећајности, а мање дискурзивне логике и хладног разума,<sup>5</sup> онда се можемо оправдано изнова запитати како је дошло до тога да се осебујна осећајност исказује таквим шкртим и сведеним формама као што је то театар *но*. Одговор, који нипошто није један и једноставан, треба тражити у токовима вишевековног развоја ове драмске врсте, у оквиру које се маска јавља као њена препознатљива и неодвојива али никако једина и довољна особеност. *Но* је, може се са сигурношћу рећи, сублимирани продукт Зеамијевог

---

4 Zerbe, C. E. and Makiko, K. (2003) Hakoniwa: Japanese Sandplay Therapy, *The Counseling Psychologist* 31(1), pp. 93-112.

5 木村有伸 (2009) 日本人の「国際化」議論における日本特殊性の信念: その内容と問題点, 立命館国際研究 22-1, 立命館大学国際関係学会編, pp. 141-162.

настојања да синтезом постојећих извођачких вештина нижег ранга ослањањем на традиционалну естетику и према очекивањима рецепијената из највишег друштвеног слоја овај нови позоришни жанр преобрази у врхунску уметност тог времена, достојну пажње самурајских господара.

Данас се говори о традицији *но*-драме дужој од шесто година, али многи аутори истичу то да је она своју данашњу и стабилну форму стекла тек на прелазу из XVIII у XIX столеће, када је пет њених главних школа шогунату, тј. самурајској влади, морало доставити своје репертоаре с појединостама извођења комада. Како каже Таро Јокојама, тада је и време трајања представе продужено а *но* добија свој препознатљиви „тешки” и свечани карактер.<sup>6</sup> Где год, дакле, тражили порекло маске или сензибилитета драме *но*, извесно је да се они крију у многим слојевима њеног развоја, који и у данашње време још увек траје упркос привиду безвремености и непромењивости њене форме – траје све док је увек нових тумачења која покушавају да објасне њен смисао и естетику некад и сад.

Овај феномен обликовале су неколике силе, унутрашње и спољашње, чијим разумевањем нам се откривају снага и иновативност Зеамијеве стваралачке воље, као и одлике средњовековног укуса и природа оновремених веровања у складу с којима је деловала. О могућности пуног разумевања те древне уметности, међутим, Т. Ример у уводу свог превода Зеамијевих теоријских списа примећује следеће: „Ови трактати показују нам да психолошке црте Зеамија и његових савременика, колико год им ми наклоњени били, манифестују изразите особине стране модерном менталитету, и јапанском и западњачком. (...) Што год да смо стекли у вековима по његовој смрти, исто тако смо и изгубили нешто – то је онај квалитет понајбоље изражен у трепету који је Зеами осећао пред природом и уметношћу, онај трепет што је за њега био неопходан увод у индивидуално стварање.”<sup>7</sup> Иако, дакле, проницањем у околности настанка и идејни свет драме *но* можемо казати да је *разумемо*, већ самом чињеницом да она не би могла лако произаћи из духа нашег времена јасно је да смо неповратно изгубили нешто древно и исконско, оно што је у животу средњовековног човека,

---

6 横山, 太郎 (2014) どこまでが能だったのか? 歴史的に見た能の輪郭, Излагање са XVIII симпозијума о позоришту *но* „Садашњост и будућност позоришта *но*”, одржаног 26. октобра 2014. године на Универзитету Хосеи.

7 Rimer, T. J. and Masakazu, Y. (1984) *On the Art of the No Drama: The Major Treatises of Zeami*, Princeton: Princeton University Press, pp. XVII-XIV

---

био он уметник или обични појединац, било неизбежно присутно – страхопоштовање према непознатоме.

Филозоф Мегуми Сакабе у тој промени когнитивно-емоционалне парадигме у односу према свету препознаје апсолутно подређивање модерног човека владавини его идентитета и деградацију спољашњег света на осиромашену представу у човековој его свести. Данас се, каже он, безусловно верује у реалност огољеног лица које означава идентитет утемељен на егу. Додир са стварношћу као таквом је изгубљен, као и способност човекове метаморфозе и његовог преношења у друга подручја постојања.<sup>8</sup> Колико год ми, дакле, изучавали историјске прилике и естетику средњовековља, његово религиозно страхопоштовање према свету и невидљивим силама које га обликују, те скромност пред креацијом нећемо моћи лако разумети јер је трајно разграђена и средњовековна сазнајна парадигма.

Поред тога што театар *но* представља за јапански средњи век специфичну, величанствену сценску плесно-музичку синтезу ранијих шаманистичких и анимистичких пракси и представа, класичне јапанске поезије и будистичких идеја, на њен настанак увелико су утицале друштвена реалност и професионална свест Зеамија и осталих. Време суверене владавине племства с апсолутним ауторитетом цара у средишту било је у Зеамијево доба већ ствар прошлости. Оно се окончало с крајем периода Хеиан (794–1192), када бива утемељена прва самурајска влада (*бакуфу*) у граду Камакури. И у периоду који је непосредно претходио том политичком преврату, као и у каснијим вековима својеврсног двовлашћа племства у Кјоту и самурајских господара, увек с превлашћу ових потоњих, нови господари из редова ратничког слоја показивали су снажну чежњу за аристократском културом у свим њеним видовима. Овакву приврженост самураја XIV века ранијој дворској култури видимо, на пример, у чувеном есејистичком делу *Цурезурегуса* (Есеји у доколоци), чији је аутор, будистички монах Јошида Кенко, међу самурајима био нарочито поштован због свог познавања манира и обичаја аристократије.

Овакве свестрано образоване личности будистичких монаха, тим пре што замонашење у Јапану није увек значило и доживотно везивање за манастир, биле су значајни посредници у том једносмерном протоку културе и традиције. Уметност и религија у Јапану средњег века, па и пре тога, често нису биле јасно разграничене. Ово је свакако

---

8 佐々木 重洋(2012) 仮面と物質性：仮面論の再考に向けて, 名古屋大学文学部研究論集, 名古屋大学刊行, pp. 31-51.

карактеристично за средњи век уопште, те се исто може казати и за, на пример, Србију и Византију онога времена. Разлика је, међутим, у томе што је уметност ту била искључиво у служби изображавања духовних истина и стремљења, докле је у Јапану област естетског задржала одређену аутономију. Штавише, естетско је често имало одређени примат чак и над религијским. О аутономији уметности, наравно, не говоримо у данашњем смислу, будући да је она – нарочито у својим синкретистичким формама као што је *но* – увек комуницирала с оностраним, а од ствараоца су се очекивали аскетизам и дух самопорицања. У поменутом спису *Фушикаден*, којим Зеами преноси учење свог оца Кан’амија, одмах на почетку глумцу се забрањују развратна разузданост, коцка и опијање; истовремено се захтева самопрегорност и строгост у увежбавању елемената драме (*кеико*), те упозорава на опасност горде разметљивости. Данас се претпоставља да је Зеами још у својим давадесетима и сам примио био монашке завете при једном зен-будистичком манастиру, а његови каснији списи показују све веће и суштинскије поистовећивање стваралачког и духовног пута. Монашење, понављамо, у Јапану није увек водило манастирском животу у целибату, већ је могло бити чин личног заветовања Будином путу, што је подразумевало – не и увек једнако строго и доследно – поштовање иначе стриктних будистичких заповести.

Да бисмо, међутим, избегли поистовећивање уметничког стварања и религијске праксе у савременом смислу, корисно је поменути појам *мићи*, тј. пут, који се пре средњег века већ односио на професионално занимање уопште. С временом, у традицији јапанског песничтва *нут* постаје нешто што се преноси у оквиру породице и захтева опет готово религиозну посвећеност, као и озбиљност у усавршавању и очувању. „(...) Они који овоме путу теже, морају се клонити сваке порочности”, каже Зеами. Строгост и тежња ка усавршавању, те тајновитост које прате концепт овако схваћеног професионалног пута настале су управо на пресеку двеју култура – старе аристократске у борби за опстанак и нове самурајске, која је желела да се продухови и оплемени. Као што су се породица и њена традиција морале одржати у новом поретку, и као што пут ратника тражи стално одрицање и унапређивање вештине, на исти начин Зеами захтева верно преношење породичне традиције. Он налаже доживотно усавршавање глумца (*ненраи кеико*) кроз све фазе његовог живота и рада, у чему је свакако немалу улогу имало и зен-будистичко поимање *зазен* медитације – као пута који

се никад не завршава.<sup>9</sup> Зен будизам који је, не толико на садржинском плану појединачних драма колико у формално-теоријском смислу, веома много утицао на позориште *но*, био је и основна религија многих самурајских господара у периоду Муромаћи (1336–1573), када овај театар и настаје.

У његовој дванаестој години, Зеамија примећује један од њих – пет година старији шогун Ашикага Јошимицу (1358–1408), који ће на своме врхунцу бити најмоћнија личност у земљи. Иако до тада тек члан једне од бројних позоришних трупа, захваљујући шогуновом покровитељству Зеамију се отвара пут ка успеху. Осим шогуна, подршку и помоћ пружио му је и Ниђо Јошимото, један од водећих песника тог времена. Након Јошимицуове смрти 1408. године, међутим, његови ћудљиви настављачи, синови Јошимоћи и Јошинори, нису му били наклоњени. У време када је на челу шогуната био Јошинори, Зеами, тада у својој седамдесет и другој години, бива чак прогнан на удаљено острво Садо. Додуше, тачни разлози овог кажњавања данас нису познати. У сваком случају, након што је Јошинори убијен, 1441. године, Зеами је, и сам при крају живота, по свој прилици помилован и одобрен му је повратак у престоницу.

Историју маске у Јапану, с друге стране, не можемо поистоветити с историјом драме *но*, чија се судбина променила оног тренутка када је Кан’амијева позоришна трупа извела своју представу пред шогуном. Сама маска, ипак, јавља се много векова раније, у низу извођачких вештина пристиглим с азијског континента почев од VII столећа; ове вештине, међутим, нису праволинијски и недвосмислено водиле ономе што данас познајемо као позориште *но* – до Зеамијевог времена многе од тих ранијих форми, заснованих на плесу и музици, миметичком подражавању и акробатским елементима, изгубиле су на популарности, а уместо њих у први план доспевају из њих поникле домаће сценске врсте. Данас се исходиштем театра *но* сматра древна вештина *сангаку*, која се у историјским списима први пут помиње 735. године. Иако неко време под заштитом Двора, она с доласком новог, Хеиан, раздобља бива постепено укинута због свог изразито народног и покаткад скаредног карактера.<sup>10</sup>

---

9 Један од познатих савремених мајстора за израду маски истиче да је чак четрдесет година потребно да би такав уметник у потпуности сазрео. Исто тако, и у својој четрдесетој години глумац се још увек сматра недовољно искусним.

10 У оваквом друштвеном положају извођача вероватно треба тражити и исходишта њиховог каснијег ниског друштвеног статуса, но историја повезаности извођачких уметности и друштвене дискриминације њихових носилаца крајње је сложена и умногоме заснована на претпоставкама. Реч „ами”, међутим, коју Зеами и многи други носе у свом имену



Верује се да су се извођачи потом разишли по целој земљи и наставили да изводе своју вештину другде, често у склопу обреда при будистичким и шинтоистичким храмовима. Данас се у свести људи, а то подржава и стручна јавност, усталила теза да су управо религијски обреди и свечаности исходиште разноврсних форми извођачких вештина (*геино*).

Непосредним пак претходницима драме *но* сматрају се *саругаку* (изведено из *сангаку*),<sup>11</sup> чију је важну компонентну чинило миметичко подражавање, и *денгаку*, плесна форма народног порекла, која се везује за жетвене молитвене обреде с елементима шинтоизма и езотеричног будизма. С временом долази до прожимања ових двеју форми, а од периода Камакура (1192–1333) настају трупе (*за*) које делују под заштитом великих будистичких и шинтоистичких храмова. Истовремено, оне садржински бивају обогаћене другим уметничко-перформативним елементима. У области Јамато (префектура Нара) при будистичком храму Кофукуђи и шинтоистичком светилишту Касуга деловало је неколико тзв. Јамато саругаку-трупа, а једној међу њима, по имену Јузаки, припадали су Кан'ами и Зеами.

Археолошка истраживања показују да је маска, вероватно, била у Јапану коришћена још у време преисторијске културе Ђомон, о чијој се религији и популацији не зна много. Колико нам је познато, није утврђен било какав континуитет између те преисторијске маске, будући да је нејасно и порекло народа који ју је користио, и оне која, као што смо рекли, убрзо након почетака писане историје стиже из Кине. Поимање маске у Зеамијево време, у сваком случају, било је свакако „модерније” и у професионалном смислу потпуно освешћено, а не више искључиво обредно-магијско. Не бавећи се посебно маском, он је нарочиту пажњу посветио следећим трима сегментима драме *но*, у чему се и састоји његов главни допринос: присуство и суд публике; ментални и физички аспекти извођења; стилизација глуме.<sup>12</sup> Истовремено с овим унапређивањима на техничком и идејном

---

указује, сматра се, управо на њихов положај на маргинама друштва. „Ами” је део имена буде Амиде, што је, поред других појединости у спољашњем изгледу, имало за циљ да их учини сличнима будистичким монасима. Ово је било кључно за њихов опстанак нарочито од средњег века, када им је на тај начин олакшан приступ самурајским господарима у чију су службу често ступали.

11 Реч „сару” у називу односи се на мајмуна, али се често пише и идеограмом који означава божанство, па се ова реч може схватити двојачко: у значењу забављачке народне уметности или божанске музике. Ова нераздвојивост световног и сакралног дубоко је усађена у јапанско поимање религиозности.

12 Rimer, T. J. and Masakazu, Y. нав. дело, стр. XXVII

плану, Зеами је, у складу са средњовековном тенденцијом прожимања уметничког и религијског, утемељио драму *но* као место преплитања и комуникације светова живих и мртвих. Поред тзв. *гензаино*, тј. драме у којој се појављују ликови живих људи, Зеами уводи и развија данас најпознатији тип драме *но* – *фукушики мугенно*, тј. фантазмагорична представа из два чина.

Првим чином називамо први део представе, који често почиње тако што се путник, а обично је то путујући калуђер, затиче на неком историјски важном месту, где се у прошлости одиграла каква драма, колективна или лична. Предуслов је да тај догађај буде обременен драматичношћу и оживљаван живим историјским или легендарним памћењем, за шта се, по правилу, већ побринула поетско-епска традиција. Ту се овај споредни глумац (*ваки*) неочекивано сусреће с неким од локалних житеља – у чијој се улози налази главни глумац (*шите*) који носи маску. Након што исприповеда о томе каква је судбина, а она је обично трагична, ту некоћ некога задесила, он се повлачи и тиме се завршава први чин. Након тога следи пауза (*накаири*), када се, иза сцене, глумци спремају за следећи чин, док се на позорници у неформалном маниру резимира и појашњава радња, а публика се полако припрема за загонетне догађаје што следе. Када се, у наставку, *шите* поново појави, он походи путника у сну и показује своје „право” лице – носећи нову маску. Скромни старчић из првог чина није тек преносилац локалног предања, већ нико други до сам дух те давне личности, који приповеда о свом трагичном свршетку и моли калуђера намерника да га својим молитвама избави патњи и отвори му пут ка Амидином рају. Тиме радња, уз плес главног актера, достиже свој врхунац и окончава се срећно – ослобађањем душе покојника.

У драми *но* не користи се посебна и увек одређена маска за сваку појединачну улогу. За сваку представу предвиђено је неколико могућих варијанти, али сам *шите* бира коју ће користити. Према садржини и идентитету средишње личности, постоји пет основних типова *но* комада: комади са божанствима; комади о биткама и ратницима; комади са женским ликовима; комади о махнитим и другим личностима; о демонима. Уобичајено тумачење каже да је, почев од периода Едо (1603–1868), ових пет типова чинило целодневни позоришни програм, иако није извесно да су представе нужно игране увек у овом пуном саставу и овим редоследом. Ово, с друге стране, ипак јесте потпуна класификација према садржини, будући да се сви могу сврстати у неку од наведених пет категорија.

Постоји око шездесет основних типова маски, а укупно их данас има око двеста педесет. Сматра се да је маска у данашњем облику коначно настала у другој половини периода Муромаћи. Најстарија по свом пореклу, верује се, јесте маска типа *окина*, тј. божанског старца, која се јавља у неколико варијанти и употребљава се у првој од претходно наведених пет типова представа. За ове комаде о божанскоме каже се да „истовремено и јесу и нису *но*”, чиме се истиче њихов посебан, сакрални карактер. Уздижући постојећу извођачку традицију оличену у *саругаку* на уметнички виши ниво, и реинтерпретирајући је у терминима зен-будизма и естетских вредности свог времена, Зеами је чини достојном извођења пред самурајском елитом у Кјоту. Но, она тиме не бива лишена својих корена иако су они, по признању самог Зеамија, далеко у прошлости и увелико непознати. Њено божанско исходиште он налази у догађају на сабору богова, који се, по митском предању, на небесима десио у вези са богињом Аматерасу, божанским претком царске лозе. Увређена бахатим понашањем свог брата, бога Сусанооа, она се затвара у небеску пећину – а будући богиња сунца тај чин доноси мрак на земљу – одакле излази тек захваљујући шаманској плесној представи коју напољу приређује велико мноштво богова.

Друго исходиште позоришта *саругаку* Зеами налази у предању наизглед веће историјске веродостојности. Ту се, наиме, јавља особа по имену Хада но Кокацу (VII век), којем је легендарни државник и просветитељ принц Шотоку, наводно, наложио да изведе плес чија је функција имала бити двојна: морао је бити забавног карактера, али ништа мање и молитвени ритуал за добро државе и друштва. Знатно каснији његов потомак, који је наследио вештину свога претка, био је и шинтоистички свештеник при светилиштима Касуга и Хие, те се тако извођење *саругаку*-а везало за светиње шинтоизма. У позадини позорнице за *но* увек стоји слика бора, за који се каже да представља бор из светилишта Касуга (*јого но мацу*) који чека да у себе прими дух тог божанства. У зен-будизму, истовремено, бор је симбол дуговечности, али и смирене и зреле мудрости, те се већ у томе види вишеслојност овог драмског жанра. Према спису *Саругаку данги*, осим тога, своју најважнију представу Кан’амијева трупа извела је управо у шинтоистичком светилишту Имакумано.

Како у предању, дакле, тако и у стварној извођачкој пракси Зеамијевог времена, драма *но* везана је била за шинтоизам, што је, с изразитим елементима будистичких представа и веровања, чини можда и најзрелијим примером будистичко-шинтоистичког синкретизма у књижевно-сценској

уметности Јапана. Кад је реч о књижевном карактеру *но*-драме, потребно је напоменути то да она учествује у интертекстуалној мрежи која чува и актуализује вишеслојну поетску традицију, образовану кроз векове пре настанка ове нове уметности. Она се, такође, увелико ослања и на средњовековно схватање поезије у Јапану, према којем песма има духовну моћ којом може утицати на дешавања у свету невидљивих сила, па чак и избавити јапанско божанство од греховних окова и обезбедити му будистичко спасење.<sup>13</sup>

У драми типа *окина* о божанствима види се и важна одлика јапанског схватања светости, коју добро репрезентује управо фигура светог старца. Извођење ове представе има одлике шинтоистичког ритуала, чији циљ није, као у будизму, избављење од овосветовнога, већ управо молитва за овоземаљска добра и божански благослов на овом свету. Уочи наступа, глумац преузима улогу свештеника пред литургијом: он неко време духовно и телесно пости, на жртвенику за ту прилику постављеном у соби с огледалом (*кагами но ма*), својеврсној гардероби за глумце, приноси свето пиће *мики*, као и кутију у којој је похрањена маска. Пре представе, такође, један део позорнице духовно се очишћује ограђивањем посебно сплетеним канапом (*шименава*), какав се користи у светилиштима за обележавање унутрашњег освештаног простора. Иако јесу физички разграничени, између људског и божанског у јапанској религији постоји континуитет а светост је како на страни божанства, тако и на страни човека. Старац, *окина*, није само посредник између двају светова, већ је и сам обожена личност двојног карактера, божанског и овосветовног. Фигура *окине*, према многим ауторима, налази се у самом исходшту драме *но*, која је рођена из ритуала при будистичким храмовима, када су глумци, на народу разумљив начин, подражавали магијске радње специјализованих свештеника егзорциста (*ђуши*).<sup>14</sup>

Најпознатији тип маске јесте, ипак, она која представља женске ликове (*оннамен*). Њоме се већином изображава женско лице овалног облика и фацијалне експресије на први поглед неодређеног садржаја – управо се за овај тип вежују представе о маски амбивалентног израза лица. И ова

---

13 О овом синкретизму будизма и шинтоизма више у: Суеки, Ф. (2014) *Историја јапанске религије*, Београд: Албатрос Плус. О односу религијског и књижевног у Јапану у књизи: Кличковић, Д. (2017) *Између речи и просветљења: будизам и стара јапанска књижевност*, Београд: Албатрос Плус.

14 友常, 勉 (2013) 乾武俊『能面以前 その基層への往還』, 部落解放研究: 部落解放・人権研究所紀要 197, p. 84-89. О овоме говори и Шинпеи Мацуока, један од водећих стручњака за драму *но* данас. (доступно online: <http://kokoro.kyoto-u.ac.jp/jp/news/H24Hagukumi03.pdf>)

се, међутим, јавља у више подврста, представљајући женске ликове различите животне доби, карактера и друштвеног статуса. Овакво људско лице, у зависности од глумчевог избора и традиције, у представи се може јавити и у улози бића из духовног света, или пак жене шаманке која је поседнута божанским духом. Глумцу на располагању за овакве улоге стоји већи избор маски, које „покривају” мноштво осећања и душевних стања – све до божанске поседнутости која се често изражава махнитим плесом.

Улогу маске, међутим, не смемо преценити, будући да ни она сама не би била функционална када публика не би познавала конвенције њене експресивности или уколико би она била лишена пратећих елемената у глумчевом извођењу односно других сценских дешавања, као што су песма, музика и покрет. Према драмским конвенцијама, тако, глумац подизањем лица под маском, што се назива *терасу*, исказује радост, док спуштањем изражава тугу (*куморасу*). Истраживања су показала да, на пример, женска маска *зоонна*, честа у улози буда и других духовних бића, представља заправо „средњу вредност” шест основних емоција, од радости до страха.<sup>15</sup> Утврђено је, међутим, и то да гледаоци базичне покрете *терасу* и *куморасу* код ове и других маски не препознају увек онако како то налаже конвенција – као радост или тугу. Напротив, утисак код публике може бити потпуно супротан, а анализа лица маске чак открива да покретом надолу односно нагоре обрве, очи и уста попримају међусобно контрадикторне емоционалне тонове. Поред конвенционалних правила, дакле, неопходна су и друга глумачка и сценска средства како би се постигао одговарајући ефекат.

На почетку смо већ напоменули а на овом примеру маске и показали да је у Јапану на делу естетика амбивалентности, која предмет естетске перцепције не изражава реалистички и у пуном опсегу дескриптивних могућности, већ симболички и у конвенцијама утврђеним формама. Улога маске ту увелико превазилази њену ранију обредну функцију и она постаје средство особене карактеризације ликова и стилизације свакодневне психологије и телесности. У својим главним списима, додуше, Зеами употреби маске не посвећује нарочиту пажњу, зацело стога што се у његово време маска на сцени већ подразумевала, док је он настојао превасходно на томе да драму кодификује и канонизује у ономе у чему је она била нова. Но, маска је важан чинилац који *означава*

---

15 Miyata, H. et al. (2012) The mysterious Noh mask: Contribution of multiple facial parts to the recognition of emotional expression, *PLoS ONE* 7(11): e50280. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0050280>

присуство света оностранога, који призива чинећи га тако стварнијим чак и од елемената људске реалности.

Поред тога што доводи на позорницу натприродна бића, још једна важна улога маске састоји се у томе да сведе људску телесност и да спречи испољавања глумчеве индивидуалне психологије. Ове две њене функције тесно су повезане, будући да су тек суспензијом свакодневног и баналног могући пројављивање метафизичке стварности и естетски ужитак. За разлику од раније маске, у драми *но* њене су димензије знатно мање, те она тако покрива шири средишњи део глумчевог лица, остављајући рубне делове откривенима. Како је казао један савремени глумац, на овај начин маска остаје верна својој симболичкој функцији – она људско и даље оставља људским, не претварајући га у лутку, а са лицем сраста уместо да га просто покрива. У глумцу под маском сусрећу се, каже он, две личности: његова сопствена и личност лика чију улогу игра. Осим тога, додаје се, маска употпуњава процес трансформације глумца тамо где она није довољно остварена.

У драми *но* трансформација не подразумева преузимање личне историје и карактерних црта циљне личности, нити је реч о глумчевој личној и индивидуално оригиналној интерпретацији тумаченог лика. Лична историја није од значаја, као ни укупност индивидуалности у свим њеним манифестацијама. Како је приметио Фенолоса, у крупни план уместо тога избија сасвим одређена идеја – била то неузвраћена љубав, лојалност, грех, Будина милост или нешто друго – коју је глумац дужан да, дословно, отелотвори па нема ни говора о грађењу целовитог и реалистичког карактера у данашњем смислу.<sup>16</sup> У извесном смислу, *но* је вид драматизације поетскога. У складу с тим, међу главне циљеве своје поетике Зеами уврштава већ постојећи појам *југен*, који традиционално означава лепо као неизрециво и скривено. За Зеамија, *југен* је израз мекоће и суптилности, те сублимиране сензуалности, те, изнад свега, унутарње лепоте.<sup>17</sup> Уздржана и култивисана лепота унутарњег представљена је ту у сведеној и елегантној лепоти спољашње форме. Наравно, није овде реч о врсти некаквог филозофског театра нити експлицитног мистицизма чији је циљ религиозно уздизање личности или просветљење. Овакве интерпретације плод

---

16 Lamarque, P. (1989) The Dissolution of Personality in Noh, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 47/2, The American Society for Aesthetics, pp. 157-168.

17 Ueda, M. (1961) Zeami on Art: A Chapter for the History of Japanese Aesthetics, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 20/1, The American Society for Aesthetics, pp. 73-79.

су модерног времена, када је Јапан на изазов модерности са Запада покушао да одговори реинтерпретацијом сопственог наслеђа. *Но* је, пре свега, намењен естетском уживању публике високих захтева,<sup>18</sup> чиме се Зеами понајвише и бави, а то се у јапанском средњем веку и није могло ефикасно остварити другачије до религиозном симболиком, нити је обука глумца могла бити нешто друго до варијација духовног тренинга.

На многим местима у Зеамијевим списима видимо брижно промишљање односа спољашњег и унутарњег, у чијој размени маска игра важну улогу. Значајни су и други посредници на сцени, утолико пре што је *но* представа *место* сусрета видљивог и невидљивог, али је тек маска, према којој се поступа с највећим уважавањем, оно *лице* које живог човека уводи у исту раван са духовним бићима. Стављање маске на лице чин је унутрашњег усредсређивања, који почиње глумчевим посматрањем свог новог образа као првом етапом метаморфозе што следи. У основи анимистичка, јапанска религиозност указује велико поштовање стварима које се не посматрају као беживотни предмети – *но*-маска је, и данас се може чути, узвишенија чак и од самог глумца. Живот маске дужан је да удахне сам глумац, одржавајући правилну равнотежу спољашњег покрета и унутарњег живота.

Зеами је прописао да се кретње тела морају ограничити, на супрот духу који изнутра делује у пуном опсегу својих могућности. Не треба, међутим, закључити да је он тиме ограничио телесност како би предност дао духовном или идеји, као нечему вреднијем. Однос форме и суштине, облика и безобличнога важна је будистичка тема, која се разрешава закључком да је двојност међу њима привидна, будући да је облик по себи подложен менама и као такав лажан, док би духовна истина сама за себе била тек заводљива апстракција. Оно што је видљиво, стога, треба култивисати на начин да пројављује истину вишег реда, но не вишег у онтолошком већ у сазнајном смислу. Зеами покрет тела ограничава

---

18 Премда смо данас склони томе да у јапанским уметничким формама видимо искључиво остварење источњачке мудрости, ваља имати на уму и то да су Зеами и многи после њега често били незнатног друштвеног порекла, те би њихова улога духовних ауторитета пред шогуном била нешто посве немогуће. Градећи своју уметност, којој се вековима касније Запад дивио, они су градили и смисао свог постојања, који је зависио највише од воље њихових господара. Познато је, на пример, то да је чувени самодржац Тојотоми Хидејоши (1537–1598) био велики љубитељ драме *но*, у којој је и сам учествовао, као и јапанске церемоније пијења чаја, али би извођач неку своју погрешку у извођењу пред таквом публиком могао скупо платити. Изузетан ниво професионалности и крајње строга форма нису, дакле, само резултат филозофско-религиозних начела Истока, већ и друштвених околности у којима су настале.

на седамдесет процената укупних могућности, чиме га не подређује духу, већ, напротив, кроти покрет који тек укроћен успева да у самопревазилажењу генерише естетску вредност. За разлику од духовних начела хришћанског Запада, где се учешће материје у божанскоме остварује литургијском изменом њене суштине и обожењем, у Јапану, где је врховна истина *празнина*, култивисана и ограничена материјалност је нека врста договореног сигнала који указује на то да је не треба схватити у њеној баналности и вулгарној инертности. Кад Зеами, дакле, тражи да унутарња активност буде у пуном замаху, он не очекује да она прокламује било каква сопствена виша спиритуална начела, већ верује да ограничена телесност *указује* на пуно присуство духа, што и саму представу чини *истинитијом* и вредном гледања. У драми *но* не подражава се активност живих људи који теже својим личним овоземаљским циљевима, већ се добро познате теме обрађују идеализоване и стилизоване према схватању уметничке веродостојности Јапана тог времена, увелико укореењеном у будистичкој онтологији и естетици.

О могућем значају маске у данашње време и ван контекста драме *но* најлакше је говорити у контексту „постмодерног“ духа који не жели да призна постојање јединствене, тј. идеалне, личности што пребива у, или му барем тежи, свом идентитету. Већ одавно се може приметити да се јапанско, а то најчешће значи зен-будистичко, схватање личности као децентриране и супстанцијално непостојеће ван мреже односа који је креирају, перципира као блиско постмодерном сензибилитету. Савременом Западу била је бескрајно примамљива помисао да је у јапанској култури нашао остварење трансцендентности, која превазилази све дихотомијске подвојености приписане западњачком духу. Та трансцендентност деловала је утолико привлачније што се чинило да је очигледна и одувек присутна – попут нечега што је и Запад некоћ познавао а онда у цепању света на божанско и људско изгубио. У формама јапанских уметности, тако, тражило се филозофско и практично разрешење дуализма тела и духа, човека и природе односно Бога, живота и смрти, затим моралне подвојености на добро и зло, итд.

И *но*-маска може изгледати као још једно средство разрачунавања с погрешним представама о сопственом егу – њеним стављањем глумац пристаје на привремени идентитет, чије акције у потпуности извршава, остајући ипак истински свестан тога да је он више од лика из своје улоге. Он се, стога, не препушта мноштву онога што би глумљена личност била у свом свакодневном животу. Ту се не реконструише его из улоге као резултат самопоистовећивања субјекта с



фиксираном и идеализованом представом о себи,<sup>19</sup> већ се, у складу с традиционалном естетиком, генеришу сасвим одређена атмосфера и патос већ кодификован класичном традицијом, при чему глумац задржава објективну дистанцу према својој појави на сцени, онако како га види публика. Оваква глумчева способност самообјективизације – па тиме и самопорицања неке врсте – у Зеамијевој терминологији назива се *рикен но кен*, и подсећа на какав зен-будистички термин. Мада је, као што смо већ рекли, његова тежња пре уметничка него спиритуална, извесно је да он своје уверење да глумац унутарњим видом мора сагледати сопствену фигуру са свих страна како би остварио савршену елеганцију темељи у пракси зен-будистичке медитације, која тражи дубину посматрања и верује у њену спознајну моћ. Маска се, стога, можда може разумети и као начин да се апстрахује лице као уобичајени представник и носилац јавног идентитета личности – и искривљено огледало њеног унутарњег света. Другим речима, људска психолошка стварност и у будистичкој и у овој драмској пракси потпуно је ирелевантна и укида се.

Не смемо, међутим, заборавити ни то да је овакво савременије тумачење управо то – *савремено*, те да није могуће показати какве су могле бити когнитивне или духовне импликације уметничке филозофије код самих глумаца. Човек јапанског средњег века веровао је искрено у постојање и утицај невидљивог света богова и буда па му зацело није био потребан својеврсни манипулативни инжењеринг над личношћу, коју данас као никада до сада саблажњавају патологија властитог ега и потиснуте силе отуђеног дела личности. Зеамијеви списи, њих двадесетак, откривени су тек почетком XX века, што значи да се ни драма *но* вековима није развијала увек у складу с његовим идеалима који обилују позајмљеницама из зена. Маска као конвенционални део глумчеве појаве за Зеамија, изгледа, није била примарни објекат теоријске пажње. Ипак, она јесте била симбол уметности која се преносила и обезбеђивала опстанак и друштвени статус својим носиоцима. Ова њена практична вредност, удружена с првобитним шаманистичким пореклом, учинила ју је предметом изузетног поштовања, па чак и обожавања.

Након што је, у XX веку, у модерним интерпретацијама *но*-театар стекао и ореол мистичности, практичнији погледи нашег времена нешто касније окренули су се и могућем доприносу његове филозофије постмодерним теоријама

---

19 Zizek, S. (2012) *Less than nothing: Hegel and the shadow of dialectical materialism*, London: Verso, p. 101.

личности, а трага се и за могућностима примене у савременој психотерапији.<sup>20</sup> И док је већем делу наше јавности непознато чак и постојање драме *но*, она се данас препознаје као једна од најстаријих, најзначајнијих и најаутентичнијих уметничких форми Јапана. За то су заслужни отац и син, Кан'ами и Зеами, али и модерна национална и уметничка самосвест. Захваљујући управо њој ова необична драмска врста током XX века враћа свој углед, након што је пред налетом страних утицаја неко време била потцењена, делом и зато што је, бар до откривања Зеамијевих трактата, била лишена уметничке теорије која би је оправдавала пред драмом пристиглом са Запада.

#### ЛИТЕРАТУРА:

- Ueda, M. (1961) *Zeami on Art: A Chapter for the History of Japanese Aesthetics, The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 20/1, The American Society for Aesthetics, pp. 73-79.
- Rimer, T. J. and Masakazu, Y. (1984) *On the Art of the No Drama: The Major Treatises of Zeami*, Princeton: Princeton University Press, pp. XVII-XIV
- Hiltunen Sirkku, S. (1988) Initial therapeutic applications of Noh Theatre in drama therapy, *Journal of Transpersonal psychology* 20(1), pp. 71-79.
- Lamarque, P. (1989) The Dissolution of Personality in Noh, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 47/2, The American Society for Aesthetics, pp. 157-168.
- 米谷 淳&凱令, 瀧上 (1994) 日米のTVドラマを用いた表情識別実験, 神戸大学国際文化学部紀要 3/11, pp. 29-53.
- Zerbe, C. E. and Makiko, K. (2003) Hakoniwa: Japanese Sandplay Therapy, *The Counseling Psychologist* 31(1), pp. 93-112.
- 木村有伸 (2009) 日本人の「国際化」議論における日本特殊性の信念: その内容と問題点, 立命館国際研究 22-1, 立命館大学国際関係学会編, pp. 141-162.
- 佐々木, 重洋(2012) 仮面と物質性: 仮面論の再考に向けて, 名古屋大学文学部研究論集, 名古屋大学w刊行, pp. 31-51.
- Zizek, S. (2012) *Less than nothing: Hegel and the shadow of dialectical materialism*, London: Verso.
- Miyata, H. (et al.) (2012) The mysterious Noh mask: Contribution of multiple facial parts to the recognition of emotional expression, *PLoS ONE* 7(11): e50280. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0050280>
- 友常, 勉 (2013) 乾武俊『能面以前 その基層への往還』, 部落解放研究: 部落解放・人権研究所紀要 197, pp. 84-89.

---

20 Hiltunen Sirkku, S. (1988) Initial therapeutic applications of Noh Theatre in drama therapy, *Journal of Transpersonal psychology* 20(1), pp. 71-79.

---

唐木, 順三(2013) 中世の文学:無常, 東京:中公選書.

横山, 太郎 (2014) どこまでが能だったのか? 歴史的に見た能の輪郭, Излагање са XVIII симпозијума о позоришту *no* „Садашњост и будућност позоришта *no*“, 26. октобра 2014. године, Универзитет Хосеи

Суеки, Ф. (2014) *Историја јапанске религије*, Београд: Албатрос Плус.

Кличковић, Д. (2017) *Између речи и просветљења: будизам и стара јапанска књижевност*, Београд: Албатрос Плус.

Dalibor Kličković

University in Belgrade, Faculty of Philology – Department for Oriental Languages, Group for the Japanese Language and Literature, Belgrade

## BETWEEN INNER AND OUTER WORLDS: THE ROLE OF THE MASK IN JAPANESE *NOH* THEATRE

The Japanese Noh theatre is the most widely known type of mask theatre in the world today. Although the usage of masks in Japan dates back to prehistoric times, very little can be said undoubtedly about these practices. The ancestors of the traditional Noh mask are of a much later date as they trace back to the 7th century when the mask arrived from China. At that time, China had already developed more profane varieties of the sacral exorcist rituals, which included a great variety of popular topics in addition to the sacral ones. Once in Japan, the mask came into usage first at the Imperial Court, being part of the costume in the performance arts of Chinese origins such as *gigaku* and later *sangaku*. The founder of Noh theatre is considered to be Zeami Motokiyo (1363–1443) who adapted these and other extant arts so they can better suit the aesthetic needs of the newly emerged class of samurai lords. Today the Noh drama is well-known for its close ties with Buddhism and Shintoism, being at the same time deeply rooted in the Japanese literary tradition.

**Key words:** *Noh theatre, mask, Zeami, Zen Buddhism, Shintoism, Japanese literature*