

# Vizualni aspekt tradicionalnog i modernog kazališta nō i kabuki

---

**Gaža, Vanesa**

**Undergraduate thesis / Završni rad**

**2024**

*Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj:* **University of Pula / Sveučilište Jurja Dobrile u Puli**

*Permanent link / Trajna poveznica:* <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:137:377443>

*Rights / Prava:* [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

*Download date / Datum preuzimanja:* **2024-10-20**



*Repository / Repozitorij:*

[Digital Repository Juraj Dobrila University of Pula](#)



Sveučilište Jurja Dobrile u Puli  
Filozofski fakultet

**VANESA GAŽA**

**VIZUALNI ASPEKT TRADICIONALNOG I MODERNOG KAZALIŠTA *NŌ* I *KABUKI***

Završni rad

Pula, rujan 2024.

Sveučilište Jurja Dobrile u Puli

Filozofski fakultet

**VANESA GAŽA**

**VIZUALNI ASPEKT TRADICIONALNOG I MODERNOG KAZALIŠTA *NŌ* I *KABUKI***

Završni rad

**JMBAG: 0303084391, redoviti student**

**Studijski smjer: Japanski jezik i kultura**

**Predmet: Književna iskustva istočne i južne Azije**

**Znanstveno područje: humanističke znanosti**

**Znanstveno polje: filologija**

**Znanstvena grana: japanologija**

**Mentor: Igor Grbić, izv. prof. dr. sc.**

**Komentor: Kamelija Kauzlarić, mag. iapon., mag. philol. angl.**

Pula, rujan 2024.



## IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

Ja, dolje potpisana Vanesa Gaža, kandidatkinja za prvostupnicu Japanskog jezika i kulture ovime izjavljujem da je ovaj Završni rad rezultat isključivo mogega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na objavljenu literaturu kao što to pokazuju korištene bilješke i bibliografija. Izjavljujem da niti jedan dio Završnog rada nije napisan na nedozvoljeni način, odnosno da je prepisan iz kojega necitiranog rada, te da ikoji dio rada krši bilo čija autorska prava. Izjavljujem, također, da nijedan dio rada nije iskorišten za koji drugi rad pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili radnoj ustanovi.

Student

---

U Puli, 17.09.2024.



## IZJAVA O KORIŠTENJU AUTORSKOG DJELA

Ja, Vanesa Gaža dajem odobrenje Sveučilištu Jurja Dobrile u Puli, kao nositelju prava iskorištavanja, da moj Završni rad pod nazivom **Vizualni aspekt tradicionalnog i modernog kazališta *nō* i *kabuki*** koristi na način da gore navedeno autorsko djelo, kao cjeloviti tekst trajno objavi u javnoj internetskoj bazi Sveučilišne knjižnice Sveučilišta Jurja Dobrile u Puli te kopira u javnu internetsku bazu završnih radova Nacionalne i sveučilišne knjižnice (stavljanje na raspolaganje javnosti), sve u skladu s Zakonom o autorskom pravu i drugim srodnim pravima i dobrom akademskom praksom, a radi promicanja otvorenoga, slobodnoga pristupa znanstvenim informacijama.

Za korištenje autorskog djela na gore navedeni način ne potražujem naknadu.

U Puli, 17.09.2024.

Potpis

---

## Sadržaj

1. UVOD.....	1
2. UVOD U TRADICIONALNO KAZALIŠTE.....	3
2.1. TRADICIONALNO KAZALIŠTE <i>NŌ</i> .....	3
2.2. TRADICIONALNO KAZALIŠTE <i>KABUKI</i> .....	5
3. UVOD U MODERNO KAZALIŠTE .....	10
3.1. KAZALIŠTE <i>NŌ</i> I <i>KABUKI</i> U MODERNO DOBA.....	10
3.2. MODERNO KAZALIŠTE <i>NŌ</i> .....	11
3.3. MODERNO KAZALIŠTE <i>KABUKI</i> .....	12
4. MASKE KAZALIŠTA <i>NŌ</i> .....	13
5. PLES KAZALIŠTA <i>NŌ</i> .....	15
6. POZORNICA KAZALIŠTA <i>NŌ</i> .....	18
7. KOSTIMI KAZALIŠTA <i>NŌ</i> .....	20
8. KOSTIMI I ŠMINKA KAZALIŠTA <i>KABUKI</i> .....	22
9. PLES KAZALIŠTA <i>KABUKI</i> .....	26
10. POZORNICA KAZALIŠTA <i>KABUKI</i> .....	27
11. SLIČNOSTI I RAZLIKE IZMEĐU KAZALIŠTA <i>NŌ</i> I <i>KABUKI</i> , S FOKUSOM NA VIZUALNE ASPEKTE.....	28
12. ZAKLJUČAK.....	33
13. LITERATURA.....	35
14. PRILOZI.....	38
15. POPIS IZVORA PRILOGA.....	30
16. SAŽETAK .....	41
17. ABSTRACT .....	42

## 1. UVOD

U ovom se radu detaljnije govori o sličnostima i razlikama između predstava *nō* i *kabukija* koje su nastale u 14. odnosno 17. stoljeću, te o usporedbi tih dvaju kazališta na temelju njihovih vizualnih aspekata: maski, plesa, kostima, motiva korištenih u predstavama i pokreta koji opisuju emocije. *Nō* i *kabuki* posjeduju mnoge sličnosti u mnogim aspektima glede povijesti kazališta i stilova izvođenja, ali će u ovom radu naglasak najviše biti na vizualnim aspektima poput onih već nabrojanih.

Uočava se koliko ima sličnosti između tih kazališta, a ujedno je toliko i različitosti; od načina izvođenja i trajanja do izgleda pozornice i maski, odnosno šminke. Postoje i razlike i sličnosti između tradicionalnog i modernog načina izvođenja drama u kazalištima, no mogu se uočiti i mnogi motivi tradicionalnog u današnjem modernom jer se pokušava zadržati tradicija u samim izvedbama unatoč tomu što su se one već i modernizirale s vremenom. Prema broju posjećenih kazališta, izvedbi i dvorana kazališta te neto prihodima sudionika u industriji poput kabukija i drugih kazališta, iz statistike moglo bi se zaključiti da Japanci vole i poštuju tradiciju te vrlo rado posjećuju takva kazališta kako bi ju očuvali (Statista, 2023). U 2022. godini, broj posjeta kazališnim izvedbama u Japanu iznosio je približno 22,1 milijun (Statista, 2024).

*Kabuki* prema istočnoj, odnosno orijentalnoj povijesti u istočnoj Aziji ima kratak vijek trajanja iako se izvori *kabukija* pružaju sve do povijesnih zapisa iz 17. stoljeća. *Kabuki* ima dugu povijest, koja seže sve do razdoblja Edo prema mnogobrojnim povijesnim zapisima o kojima će biti riječ u ovom radu. Početci japanskih drama potječu od svetih plesova, religioznih ceremonija i narodnih plesova iz drevnih vremena (Scott, 1999: 34). *Sarugaku*, preteča *nō*a, i ples *kabuki*, preteča *kabukija*, su sveti plesovi koji su se razvili iz religijskih i ritualnih obreda u Japanu, a kasnije su se transformirali u sofisticirane izvedbene forme koje kombiniraju dramu, glazbu i ples. *Nō* se izvorno razvio iz *sarugakua* tijekom 14. stoljeća pod utjecajem budističkih svećenika, dok je *kabuki*, koji je nastao početkom 17. stoljeća, u početku bio povezan s ritualnim plesovima hramova, ali se ubrzo pretvorio u popularnu kazališnu formu.

Predstava *nōa* ne bavi se radnjom, već izražava situaciju u lirskom obliku i može se smatrati kazališnom ili dramskom tradicijom u kojoj glumci utjelovljuju povijesna ili izmišljena bića i na pozornici izvode događaje u kojima su te osobe navodno sudjelovale (Scott, 1999: 53). Kawatake u svom djelu *Kabuki* navodi tri elementa koja su bitna za kazalište – to su predstave, glumci i publika. Kawatake uključuje i četvrti element, a to je kazalište koje se sastoji od pozornice i gledališta. Cilj ovog rada je detaljno analizirati sličnosti i razlike između japanskih kazališta *nō* i *kabuki*, s naglaskom na njihove vizualne aspekte. Ova analiza obuhvaća maske, ples, kostime, motive korištene u predstavama, te pokrete koji izražavaju emocije. Rad istražuje kako su se ti aspekti razvijali kroz stoljeća, uspoređujući tradicionalne i moderne izvedbe, s posebnim fokusom na to kako se tradicija održava unatoč modernizaciji. Rad također nastoji prikazati kako ovi elementi doprinose cjelokupnom doživljaju kazališta i kako reflektiraju kulturne i povijesne aspekte Japana.



## 2. UVOD U TRADICIONALNO KAZALIŠTE

### 2.1. TRADICIONALNO KAZALIŠTE *NŌ*

*Nō* (jap. 能) je kazališni žanr i ima značenje „izvedba“, „gluma“, „vještina“, „savršena vještina“, „dostignuće“ i „talent“ (Leiter, 2006: 1). Osim toga, kazalište *nō* ima svoje korijene u religijskim obredima i narodnim izvedbama koje su se izvodile u Japanu tijekom 12. i 13. stoljeća. *Nō*, kakvog danas poznajemo, razvio se je pod utjecajem samurajske kulture, u drugoj polovici 14. stoljeća tijekom razdoblja Muromachi (1392.–1573.). To je razdoblje kada je struktura japanskog društva bila potpuno feudalna, a politička moć bila je koncentrirana u rukama šoguna i polunezavisnih vlastela (Kaula, 1960: 61).

U djelu Pronka (1974: 74), Profesor O'Neill tvrdi: „*Nō* je ozbiljni oblik zabave koji sadrži tri glavna elementa: mimiku, pjesmu i ples.“ Mimikrija je izvorno bila zaseban element u izvedbi. *Nō* je rođen na dan kada su mimikrija i dramski događaj bili integrirani s pjesmom i plesom. Predstave *nōa*, koje je razvio Kan'ami, a usavršio Zeami, spadaju u jednu od pet kategorija: igre boga, ratnika, žene, bijesa i demona. Puna izvedba *nō* uključuje svih pet predstava tim redoslijedom koji je u skladu s estetskim pravilima *jō* (jap. 序), *ha* (jap. 破) i *kyū* (jap. 急), odnosno uvodom, razvojem i zaključkom.

Kazalište *nō* ima bogatu povijest koja seže od religijskih obreda i narodnih izvedbi tijekom razdoblja Heian (794.–1185.) i Kamakura (1185.–1333.), za vrijeme *sarugakua* (jap. 猿楽), koji je preteča *nōa*. Tijekom razdoblja Muromachi, Kan'ami Kiyotsugu i njegov sin Zeami Motokiyo odigrali su ključnu ulogu u razvoju *nōa*, pretvarajući ga iz jednostavnih narodnih predstava u sofisticiranu umjetničku formu. Tijekom ovog razdoblja kazalište *nō* je postupno evoluiralo iz polu-religijskog rituala u hramovima i svetištima u visoko estetizirano kazalište koje uključuje poeziju, glazbu, pjesmu i ples, iako je zadržalo određene religijske aspekte. Prema Akiri Omoteu i Fumi Amanu, *nō* je prošao kroz osam povijesnih razdoblja razvoja. Najvažnije razdoblje bilo je Muromachi, gdje su Kan'ami i Zeami definirali i strukturirali *nō* kao kazališnu formu. U

kasnijim razdobljima, *nō* se suočio s izazovima, ali je doživio oživljavanje zahvaljujući potpori moćnih vojnih generala poput Ode Nobunage i Toyotomija Hideyoshija. Njihovo pokroviteljstvo stabiliziralo je kazalište *nō*, postavljajući temelje za razdoblje Edo (1603.–1868.). Ovaj razvoj i transformacija su se nastavili sve do danas, čineći *nō* jednim od najcjenjenijih kulturnih nasljeđa Japana (Lim, 2012: 12-16).

Osim što se kazalište *nō* razvilo iz svojih religijskih korijena, bilo je i pod utjecajem zen-budizma i kreativnosti Zeamija, ključne figure u njegovu oblikovanju. Krajem 14. stoljeća *nō* je poprimio oblik koji danas poznajemo, kao mješavina nekoliko ranijih oblika, izvornih japanskih i kineskih transplantata, *nō* se uglavnom oslanjao na *dengaku* (jap. 田楽) i *sarugaku*. U početku su *dengaku* i *sarugaku*, preteče *nōa* bili narodni plesovi povezani s poljoprivrednim aktivnostima poput sadnje i žetve riže. Tijekom vremena, *nō* je postao sve prestižniji, postupno se udaljivši od svojih agrarnih korijena i do 14. stoljeća etablirao se kao dvorski ples (Pronko, 1974: 73).

Vizualni *nō* „citati“ pojavljuju se na drvorezima u boji poznatim u Japanu kao *ukiyoe* (jap. 浮世絵), preklopnim zaslonima, modernim kimonima, listovima drški mača *tsuba* (jap. 鐔) i na sitnim izrezbarenim ukrasima *netsuke* (jap. 根付) koji su bili obješeni o pojas kako bi držali vrećice za duhan ili kutije za pilule. Prepoznatljiva *netsuke* (minijaturna figura) izrezbarena u obliku *hannya* (jap. 般若), rogate demonske maske koju nosi žena zmija u *Nō Dôjôjju*, upozorava na grijeh ljubomore. Motivi *nōa* ukrašavali su i ukrasne češljeve, čajnike, posuđe i druge predmete za svakodnevnu upotrebu. Simboliku takvih slika vrlo je lako bilo prepoznati čak i nisko rangiranim slugama. Na primjer, mogu se prepoznati u pozadini portreta kurtizane u prizoru iz *nōa Kantane* (*Kantanov jastuk*, serijal o životu kao snu koji ima europsku paralelu u Calderonovu *La vida es sueno*, odnosno u djelu *Život je san*) kao *memento mori* pritom ukazujući na prolaznost svjetovnih užitaka (Scholz-Cionca, 2017: 305).

## 2.2. TRADICIONALNO KAZALIŠTE *KABUKI*

Smatra se da je *kabuki* (jap. 歌舞伎) započeo 1603. godine, kada je Tokugawa Ieyasu preuzeo titulu šogunata na samom početku razdoblja Edo, o kojem se piše detaljnije u sljedećem odlomku. Poput kazališta *nō*, i *kabuki* ima svoje značenje: *ka* (jap. 歌) znači pjesma, *bu* (jap. 舞) znači ples, a *ki* (jap. 伎) znači umjetnost (Leiter, 2006: 2-7).

Također, postoje i drugi izvori o početku *kabukija*, poput Shaver (1966: 1-2), koja u svom djelu tvrdi kako nije pronađena jasno definirana dokumentacija o stvarnom rođenju, odnosno nastanku *kabukija*. Ipak, neki priznati znanstvenici na ovom području, znanstvenici koji se bave *kabukijem* imaju svoja, često kontradiktorna vjerovanja. Poneki priznati znanstvenici vjeruju da je *kabuki* svoju početnu izvedbu imao u Kyotu oko pete godine razdoblja Keichō (1600.). Te godine je Tokugawa Ieyasu, osnivač dinastije šoguna u Japanu, pobijedio u bitci kod Sekigahare, porazivši generale koju su bili odani Hideyoriju, sinu Toyotomija Hideyoshija, kojeg neki povjesničari smatraju najvećim japanskim vojnim strategom. Pobjedom nad Toyotomijem, Ieyasu je osnovao vladu pod nazivom Tokugawa *bakufu* ili Tokugawa šogunat. Drugi znanstvenici koji se bave *kabukijem* vjeruju da je *kabuki* utemeljen tek osme godine razdoblja Keichō (1603.). Osim što je 1603. godina bila značajna zbog *kabukijevog* utemeljenja, značajna je i po tome što je Ieyasu preuzeo titulu šogunata. Od toga vremena do pada šogunata 1868. godine se to razdoblje nazivalo razdoblje Edo ili Tokugawa.

Uz vjerovanja znanstvenika, postoji i legenda koja kaže da je kazalište *kabuki* nastalo početkom 17. stoljeća u Japanu, tijekom razdoblja Edo. Njegov početak se veže za Izumo no Okuni, šintoističku svećenicu, koja je 1603. godine počela izvoditi inovativan stil plesne drame u Kyotu, nazvan *kabuki* ples o kojem se više govori u jednom od sljedećih odlomaka. Ove izvedbe, koje su kombinirale ples, glumu, i glazbu, bile su popularne među ljudima. Zbog senzualne prirode predstava i neobuzdanih

proslava koje su ih često pratile, vlasti su 1629. godine zabranile ženama sudjelovanje u predstavama *kabukija*. To je dovelo do razvoja *wakashu* (jap. 若衆) *kabukija* (*kabuki* mladih dječaka), a zatim i do *yarō* (jap. 野郎) *kabukija* (*kabuki* odraslih muškaraca). Kao nasljednik *wakashu* *kabukija*, *yarō* *kabuki* je počeo izvoditi predstave s jednostavnim zapletima, što je bio prvi progresivni pokret u povijesti *kabukija*. *Wakashu* *kabuki* je vrsta *kabukija* u kojoj su glavne uloge imali mladići u dobi od 13 ili 14 godina, a popularnost je stekao tek nakon zabrane nastupa glumica. Pojam *wakashu* odnosi se na mladiće iz plemićkih ili samurajskih obitelji koji još nisu prošli ceremonijalni ritual *gempuku* (jap. 元服) tijekom kojeg bi im se odrezala prednja kosa (*maegami*). Ovi mladići, još uvijek s *maegami* (jap. 前髪) frizurom, nazivani su *wakashu*. Iako su uloge mladih djevojaka preuzeli mladići, *wakashu* *kabuki* nije postigao značajan uspjeh u privlačenju publike. Glavni glumac i dalje je izvodio plesove na senzualan i sugestivan način, što je ostalo glavnom atrakcijom, dok su ostali glumci uglavnom bili prisutni na pozornici zbog svog fizičkog izgleda ili sudjelovali u grupnim plesovima. Kako bi se izbjegla monotonija u izvedbama s isključivo muškim glumcima, razvila se uloga muških glumaca *onnagata* (jap. 女形) koji su glumili ženske uloge, što je postalo izuzetno popularno. Murayama Sakon se smatra prvim *onnagatom*, iako je Nagoya Sanza ranije nastupao u ženskoj odjeći. Sakon je prvi put nastupio kao ženski lik u Kyotu 1649. godine, a kasnije je s istim nastupom gostovao u Edo. Njegova inovacija je bila izuzetno dobro prihvaćena, što je dovelo do pojave konkurencije među *onnagatama*, od kojih su u razdoblju *yarō* *kabukija* najpoznatiji bili Ukon Genzaemon, Nakamura Kazuma i Kōkan Tarōji (Shaver, 1966:1-9 i Brandon i Leiter, 2002: 1-11).

Godinu dana nakon zabrane *wakashu* *kabukija* 1653. godine, šogunat je iznenada dopustio ponovno otvaranje kazališta, ali uz tri specifična uvjeta. Ova odluka vjerojatno je donesena kao odgovor na iskrene molbe upravitelja kazališta. Međutim, dozvole za rad dobila su samo četiri od 15 postojećih kazališta *kabuki* u gradu Edo: *Ichimura-za*,

*Morita-za*, *Nakamura-za* i *Murayama-za*. *Nakamura-za* bilo je najstarije kazalište u Edo i nosilo je ime glumca-vlasnika Nakamura Kanzaburoa, ranije poznatog kao Saruwaka Kanzaburo. Nakon ponovnog otvaranja ovih kazališta, upravitelji i izvođači složili su se pridržavati triju nametnutih uvjeta. Prvi uvjet je bio da su na pozornici smjeli nastupati samo oni čija je kosa bila obrijana sprijeda i stilizirana u odraslom stilu *yarō-atama* (jap. 頭, glava). Drugi uvjet je da izvedbe nisu smjele postati nemoralne; te treći da *wakashu* nije smio izvoditi *kabuki*, što znači da im je bilo zabranjeno plesati, ali su smjeli nastupati u *monomane-kyōgen-zukushi* (realistična drama). Zbog nametnutog uvjeta o obrijanim kosama osjećali su se lišeni fizičke privlačnosti. Na početku su glavni elementi *yarō kabukija* bili glazba i ples, ali glumci su shvatili da time ne privlače mnogo pozornosti publike. Shvatili su i da je javnost spremna za nešto ozbiljnije i zanimljivije u kazalištu. Zbog potrebitosti, *yarō kabuki* je počeo stvarati predstave s jednostavnim zapletima, što je bio progresivan korak u povijesti *kabukija*, jer su nove drame zahtijevale iskreno i realističko glumljenje. Proučavanje glume i scenskih tehnika postalo je intenzivnije i brzo je doseglo neviđene visine. Nadalje, s razvojem zapleta koji su uveli niz novih uloga, glumcima i drugim osobama povezanim s kazalištima pružena je neograničena prilika da pokažu svoju kreativnost na različite načine. Inovacije u boji i dizajnu kostima dovele su do njihove raznolike upotrebe, što je donijelo novi život scenskim izvedbama (Shaver, 1966:7-9 i Brandon i Leiter, 2002: 1-2).

U razdoblju Tempō-Kōka (1830. – 1848.) Edo (današnji Tokio) imao je tri kazališta: *Nakamura-za*, *Ichimura-za* i *Morita-za* i to u području Saruwaka-machi u Asakusi. Kyoto je imao dva kazališta: *Kita no Shibai* i *Minami no Shibai* te brojna druga kazališta u četvrti Dōtombori u Osaki (Kawatake, 2001: 31).

Zbog modernizacije i dolaskom razdoblja Meiji (1868.–1912.), *kabuki* je bio pod pritiskom da se promijeni na svaki mogući način. Smatra se da su promjene počele 1872. godine kada je Meiji vlada izdala mnoge savjete i službene obavijesti koje su poticale da se *kabuki* mijenja. Neke od obavijesti uključivale su zahtjeve da predstave

budu uzvišenije i profinjenije kako bi odgovarale uglednicima više klase i strancima koji su ih posjećivali, te da se uloži napor u pisanje povijesnih drama s velikom svrhom u obrazovanju. Također je najavljena cenzura scenarija, a izvođači i glumci trebali su biti pod nadležnošću Ministarstva obrazovanja i tretirani kao pripadnici učiteljskih zvanja (Kawatake, 2001: 31).

Što se tiče kazališne arhitekture, modernizacija je započela 1872. godine s radikalnom reformom nove *Morita-za*. Ova reforma obuhvatila je proširenje pročelja i dubine kazališta za oko 7,25 metra, instalaciju vatrootpornih armatura od štukature i kositra, poboljšanje ulaza, izgradnju šetnice (ekvivalent današnjem predvorju) i sanitarija, te sustavne reforme poput ukidanja prakse pozdravljanja i ispraćaja glumaca (*okuri*), ukidanja uloge glasnika (*kappa*) za privlačenje publike i obvezne kupnje hrane i pića (Kawatake, 2001: 31). U tradicionalnom kazalištu, interakcija se odvija između bočnog pjevača i glumca, što se može vidjeti u sljedećem citatu: „U japanskom *kabukiju* bočni pjevač često recitirajući, odnosno pjevajući priča priču, dok glumac širokim gestama i mimikom naglašava svoje emocije i preuzima samo najbolje dijelove govora. U većem dijelu jugoistočne Azije plesači, odnosno glumci koji su prestari za nastup, pridružuju se sjedećem zboru kako bi pjevali te pripovijesti“ (Grbić, 2016: 12).

*Kabuki* drama podijeljena je na tri tipa: *shosagoto* (jap. 所作事) ili *furigoto* (jap. 振事), poznat kao ples-drama, odnosno izvedba koja se temelji na plesu. Drugi tip *kabuki* drame je *jidaimono* (jap. 時代物) povijesna izvedba s povijesnim likovima u kojoj se radnja uobičajeno bazira na samurajskim bitkama. Posljednji tip zove se *sewamono* (jap. 世話物), to je žanr suvremenih plesova koji se odnosi na svakidašnji život i osobnosti ljudi. Ujedno, ovaj žanr ponekad poprima obilježja *jidaimona* (Scott, 1999: 19).

Prvi tip *kabuki* drame *shosagoto*, kako je već spomenuto, temelji se na plesu. Izvođači takvog plesa, odnosno tipa drame jesu *onnagate* glumci. Ti glumci su muškarci, koji također preuzimaju ženske uloge, jer je ženama bilo zabranjeno sudjelovanje u kazališnim predstavama (Scott, 1999: 17).

Tip drame *jidaimono* podrijetlom je iz razdoblja Heian, a tip drame *sewamono* podrijetlom je iz razdoblja Genroku (1688.–1704.) i Edo. Glumci u tim tipovima drama bili su samuraji, princeze, vladari i slično. Oni su u predstavama imali blago izmijenjena imena povijesnih ličnosti koje su predstavljali svojom glumom u kazalištu (Scott, 1999: 19).

U tradicionalnom japanskom lutkarskom kazalištu *bunraku* (jap. 文楽), pisac *kabukija* Chikamatsu Monzaemon, pravog imena Suginomori Nobumori, koji je djelovao tijekom 17. i 18. stoljeća bio je najvažniji pisac *kabukija* u posljednja četiri stoljeća. Također je bio pisac *sewamona*, a likovi u njegovom *sewamonu* često su trgovci, prostitutke, prodavači i drugi obični ljudi. Najčešći sukob koji je prikazivao u *sewamonu* jest sukob između dužnosti i ljudskih osjećaja (Leiter, 2006: 51-52).

U kazalištu *kabuki* šminka i kostimi izmjenjuju se ovisno o ulozi i o radnji, a transformacija može nastati i tijekom scene. Na primjer, često to nastaje pomoću asistenta koji pomaže glumcu s ramena svući kimono (Slika 1) da bi se ispod toga otkrio drugi kimono koji predstavlja neko drugo stanje ili lik. Primjer *kabuki* drame *Musume Dōjōji* ilustrira ovu transformaciju, gdje se djevojka-zmija pretvara iz ljudskog oblika u demona. Tijekom predstave, kada skida svoj kimono, otkriva se drugi kimono koji simbolizira zmiju (Grbić, 2016: 7).

Također, u *kabukiju* je prisutan i žičani instrument (Slika 5) *shamisen* (jap. 三味線) koji se rabi i koji je neophodan u svakoj predstavi. Sličan je ljudskom glasu i slijedi glumčevu intonaciju, a u nekim slučajevima oponaša glumčev govor ili emociju (Pronko, 1974:152-153 citiran u Grbić, 2016: 13).

### 3. UVOD U MODERNO KAZALIŠTE

#### 3.1. KAZALIŠTE *NŌ* I *KABUKI* U MODERNO DOBA

Predstave *nō* i *kabukija* postale su poznate i izvan Japana. Kako Powell (1990:1) navodi: „Japansko klasično kazalište, kao i moderno kazalište, privlači mnogo pažnje i interes publike izvan Japana. Iako Zapad nije upoznat s mnogim tekstovima modernih drama, broj prijevoda i dalje raste.“ Tijekom 1868. godine, kada je Japan prešao u moderno doba, kazalište *kabuki* bilo je najaktivnije među trima oblicima tradicionalnog kazališta. Kazalište *nō* gotovo je nestalo, dok je kazalište lutaka *bunraku* bilo ograničeno na Osaku. *Nō* i *bunraku* nisu imali mnogo sreće u to vrijeme, dok se pak *kabuki* izvodio u velikom broju kazališta u Tokiju i u kulturnim centrima na Zapadu. Unatoč svim događajima i dalje je ostao važna japanska drama. Privlačio je pažnju ljudi koji su imali moć, kao i pažnju znanstvenika, čime se približio službenom priznanju nacionalne drame novog Japana. Kad je Nacionalno kazalište projektirano s *kabukijem* na umu, *kabuki* je dobio poluslužbeno priznanje (Powell, 1990: 1).

Kawatake navodi da se obično zapadna drama oslanja na tri elementa koja su bitna u kazalištu: predstavu, glumce i publiku. Osim ova tri elementa, Kawatake smatra da je važno nadodati i pozornicu te mjesto s kojeg publika može gledati predstavu, odnosno smatra da je četvrti element kazalište koje se sastoji od pozornice i gledališta. Karakteristika tradicionalnih japanskih kazališta je kazališna arhitektura koja je unaprijed određena i strogo usklađena sa žanrom koji se izvodi. Na primjer, pozornice koje se i danas upotrebljavaju jesu: *bugakuden* (jap. 舞楽殿), za izvedbe plesa *bugakua*, pozornica *nō* koja koristi *hashigakari* pri izvedbama i pozornica *kabukija* koju podržavaju ljudi Tokugawa Japana. Ovakav koncept arhitekture pozornice se razlikuje od zapadnih jer se na istoj pozornici može izvesti: Grčka tragedija, *Shakespeareova* drama i moderna drama. Zapadna drama, kako Kawatake (2001: 29) navodi: „pokušava dati trodimenzionalnu formu dramskim tekstovima, dok su tradicionalni kazališni žanrovi Japana sinteze umjetnosti, u kojima scenski strojevi, odnosno



rekviziti imaju svoju vlastitu ulogu.“ Prema tome u tradicionalnom japanskom kazalištu gluma i predstava su usko povezane sa strukturom i funkcijama pozornice. Stoga, iz opisa možemo zaključiti da je razlika između zapadnog i japanskog kazališta u tome što su glumci u japanskom kazalištu dublje povezani sa strukturom i funkcijama pozornice. Činjenica koja je iznimno značajna u povijesti svjetskog kazališta jest to što Kawatake to naziva „višeslojnim fizičkim prijenosom“, odnosno ističe da „*nō* je *nō*, a *kabuki* je *kabuki*“; svaki čuva vlastite tradicije, paralelne i preklapajuće, a da nikada nisu zamijenili jedno drugo, odnosno da nikada nisu jedno drugo maknuli sa pozornice do granice nepostojanja. *Kabuki* je tijekom svog složenog razvoja, poput zapadnih zemalja razvijao svoju pozornicu i kazališnu arhitekturu pod izravnim, ali i neizravnim utjecajima prethodnih ili suvremenih izvedbenih umjetnosti. Naime, zbog svoje jedinstvenosti u izgledu i izgradnji, kazalište *kabuki* prošao je jedinstvenu evoluciju bez konkurencije drugdje u svijetu (2001:30).

### 3.2. MODERNO KAZALIŠTE *NŌ*

U modernom se kazalištu i dalje uočavaju elementi tradicionalnog izvođenja. Tradicija i evolucija u kazalištu *nō* simultano su uravnotežene na različite načine, što je rezultat utjecaja modernizacije Japana na tradiciju i samu izvedbu drama (Brandon, 1985: 72).

Tijekom razdoblja Meiji, glumci su pokazivali novu strast prema svojoj umjetnosti, što nije bilo moguće dok je *nō* imao ritualni status u razdoblju Tokugawa. Bez financijske potpore koju su ranije imali, glumci su se mogli osloniti samo na svoju tehniku. Nisu imali drugog izbora nego se suočiti s *nōom*. Kasnije je *nō*, međutim, postao više sofisticirana zabava u elitnim slojevima društava, nego prava scenska umjetnost, i s vremena na vrijeme pao je na razinu još nižu nego kad je bio ritualna glazba. Ovo je korijen modernog kazališta *nō* (Kanze 1979, 157–158 citiran u Brandon 1997: 126).

U svom prijevodu, Brandon (1997: 1) također opisuje pokrete Tomoede Akiya iz Kita škole. Četiri osnovne forme, ili *kata*, pokreta u kazalištu *nō* jesu: osnovni

„pripravni“ stojeći položaj (jap. 構え, *kamae*), ravno „klizanje nogama“ (jap. すり足, *suri ashi*), apstraktni „ornamentalni“ pokret s lepezom (jap. 風刺, *kazashi*) i stilizirani „plač“ gesta (jap. しおり, *shiori*).

Današnji poznati japanski pisac Tadashi Suzuki koristi „Suzuki metodu“ glumačkog treninga koja naglašava stilizirani rad tijela i tjelesnost crpeći inspiraciju iz plesa i elemenata tradicionalnog japanskog kazališta *nō*. On kombinira tradicionalnost s današnjim modernim izvođenjem izvedbi u kazalištima. Također, miješa tradicionalne i suvremene kazališne stilove dijelom kako bi stvorio disjunkciju u scenskom vremenu. Suzuki u djelu *Tragedija* prikazuje Oresta u kratkim hlačama i puloveru, Klitemnestru u *kabuki* kimonu, grčke bogove u poluklasičnim plaštima, i zbor građana obučene u frakove u istoj sceni. Slika je ahistorijska, kolaž vremena i mjesta. Brandon smatra da u djelu *Tragedija*, osim povremenih nasilnih akcija, riječi dominiraju te zbog toga dugi govori bez fizičkih pokreta i ukočena lica služe kao maska identiteta mnogih govornika. To ga podjeća na glumce *nōa* koji koriste intenzivnu tjelesnu i psihološku snagu u projiciranju osjećaja kako bi prevladali namjerno postavljene prepreke u izražavanju koje se odnose na stilizirane i kontrolirane tehnike koje čine izvođačku umjetnost specifičnom i prepoznatljivom. Te su prepreke, na primjer, minimalistički pokreti, ukočeni izrazi lica, specifični kostimi i maske, formalizirani dijalozi itd. Ovakav ukočeni izraz lica koristi se u *nōu* kako bi se glumci fokusirali na simboliku i unutarne stanje likova, a ne na vanjsku ekspresiju. Brandon smatra kako ova tehnika predstavlja ključ za razumijevanje snage glume *nōa* te prepoznaje sličnu kvalitetu u Suzukijevom pristupu (Brandon, 1985: 74).

### **3.3. MODERNO KAZALIŠTE *KABUKI***

Powell tvrdi da je, u predstavama *kabukija*, oko oduševljeno i zaslijepljeno raskošnim kostimima i scenografijama te ekspanzivnošću pokreta i plesa. Stoga, Powell često naziva *kabuki* „kazalištem oka“. Također, osim oduševljena oka u

izvedbama naše je uho jednako oduševljeno kombinacijom otpjevanih govora, glazbe, prirodnih zvukova poput zvuka ptica itd. Osim osjetilnih organa koji pridodaju pozornost kazališnoj izvedbi, izrazita pozornost u kazalištu *kabuki* pridodaje se i glumcima. Glumci su u *kabukiju* od sredine 17. stoljeća isključivo muškarci koji se profesionalno bave glumom. Instrumenti njihove umjetnosti njihova su tijela na kojima mnogo rade te ih strogo treniraju tijekom mnogo godina. Njihova gluma mora biti visoko stilizirana, ali i dramatična te se uvijek zahtijeva savršenstvo u njihovu izvođenju predstava (1990: 4).

Neophodno je spomenuti Mayamu Seiku, pisca mnogih predstava koje spadaju u moderne predstave *kabukija*. U svojim predstavama koristio se *shingeki* stilom što podrazumijeva da se izobrazba glumaca približila onoj glumaca sa Zapada. *Shingeki* (jap. 新劇) je izraz koji se odnosi na moderni japanski kazališni pokret koji je nastao krajem 19. i početkom 20. stoljeća, a razlikuje se od tradicionalnog kazališta *kabuki*. Dok tradicionalno kazalište *kabuki* koristi stilizirane predstave i komplicirane kostime i šminku, *shingeki* se fokusira na realističan prikaz ljudskih emocija i svakodnevnog života (Powell, 1990: 6-7).

Kazalište *Morita-za* može se smatrati pretečom današnjih modernih kazališta *kabuki*. Prvo je kazalište u Japanu koje je prihvatilo savjete vlade; postavilo je garnituru za sjedenje i procesom modernizacije ugrađena je električna rasvjeta 1878. godine. Na početku 21. stoljeća osam kazališta u Japanu imalo je prostor i opremu za postavljanje *kabukija* u punom izdanju. Izgrađena su od armiranog betona, imaju sjedala i električnu rasvjetu i modernizirana su u svakom pogledu (Kawatake, 2001: 32).

#### **4. MASKE KAZALIŠTA NŌ**

Posebnost drame *nōa* jest korištenje maski. Nosi ih glavni glumac *shite* (jap. 仕手) i njegovi prateći glumci *tsure* (jap. 連れ) ili manje centralni prateći glumci *tomo* (jap.

供), ali ne i *waki* (jap. 脇), sporedni glumci uz *shitea* i njegovi prateći glumci *wakizure* (jap. 脇連れ). Maske su izrađene od oslikana drveta paulovnije, a mnoge od njih prenose se stotinama godina i same su umjetnička djela. Maske se općenito mogu podijeliti u pet vrsta: stare (jap. 老人, *rōjin*), muškarce (jap. 男, *otoko*), žene (jap. 女, *onna*), božanstva (jap. 神仏, *shinbutsu*), Buddhe (jap. 仏, *butsu*) i čudovišta (jap. 変化, *henge*). Osim navedenih postoje i mnoge maske koje su ograničene na posebne predstave, a postoji, naravno, i nekoliko varijacija već navedenih glavnih tipova. Nošenje je maski umjetnost koja zahtijeva godine dugog iskustva. Lice glumca potpuno je prekriveno, a otvori su za oči mali; glumac mora glumiti, proizvoditi glasove, govoriti i izvoditi ples. Deset najslavnijih proizvođača maski djelovalo je u Japanu prije četiri do osam stotina godina, a nakon njih najslavniji umjetnici proizvodili su maske prije tri do četiri stotine godina. Remek-djela nekih od tih rezbara smatraju se nacionalnim blagom (Scott, 1999: 47).

U kazalištu *nō* tijekom izvedbi rabe se maske koje prekrivaju cijelo lice (Slika 4). Zbog prekrivenih lica, emocije se prikazuju na različite načine. Jedan od načina je držanje tijela: pozitivne emocije često su povezane s uspravnim držanjem tijela, uz glavu podignutu visoko ili čak nagnutu unatrag. Negativan osjećaj poput tuge i straha postignut je spuštanjem glave i zgrbljenim držanjem tijela. Pozitivan se osjećaj razlikuje sa stupnjem nagiba glave prema gore, no pod punim frontalnim gledanjem nagib glave prema gore projiciran je u dvjema dimenzijama i može doći do transformacije slike u kojoj se smanjuje zakrivljenost usta prema gore, mijenja se kut i raspored ostalih crta lica i obrva te se zbog toga može stvoriti negativan izraz. Naravno, lice najviše pokazuje emocionalno stanje. Gibanje mišića lica određuje karakteristične promjene u obliku i položaju crta lica, posebno obrva i usta. Maske su napravljene kako bi izrazile određene emocije. Izgleda da određene maske *nō*, posebno one koje se rabe za prikazivanje mladih ženskih likova (uključujući maske poznate kao *Ko-omote*, *Wakaonna* i *Magojiro*), mijenjaju izraz kako se mijenja

vertikalni nagib maske. To se može primijetiti ako se maska nagne unaprijed; tada se čini kao da se smiješi, no ako se nagne unatrag, ima tužan izraz. Takve su maske napravljene tijekom razdoblja Kamakura i smatraju se važnim dijelom drame *nōa* (Lyons i dr., 2000: 2239).

Male vertikalne orijentacije maske pod određenim uvjetima stvaraju iluziju kao da je lice dobilo različite izraze. Na temelju toga radilo se istraživanje maski *nōa* i tijekom ispitivanja 3D strukture maske pokazalo se, na primjer, da je dubina područja usta dublja u odnosu na ljudsko lice. Studije su potvrdile da i male promjene u položaju maske dovode do značajnih promjena u percipiranom afektu. U jednoj gesti poznatoj kao *terasu* (jap. 照らす), što znači sjajiti, koja označava sretno stanje, maska je okrenuta prema gore. U drugoj poznatoj kao *kumorasu* (jap. 曇らす), što znači zamagliti, koja označava tužno stanje, maska je okrenuta prema dolje (Lyons i dr., 2000: 2244).

U djelu *The Noh Mask Effect* (Lyons i dr., 2000: 2244) navodi se sljedeće: „U okviru svijeta *nōa* radosna poza umjerena s pomalo tužnim ustima može se smatrati ljepšom od izravnog izraza radosti. Isto tako, tuga ili bol prikriiveni nasmijanim ustima upućuju više na emocionalne složenosti nego na prikaz čiste tuge.” Iz toga Lyons i dr. navode kako se može opaziti da je izravni izraz radosti baš onaj koji je ublažen pomalo tužnim ustima, dok je tuga izražena malo nasmijanim ustima za razliku od pokazivanja čiste tuge. Male promjene u kutu nagiba značajno utječu na izraz lica; čak i manji pokreti glumčeve glave mogu zavarati gledatelje da pomisle da se unutarne značajke maske kreću nekruto kao da je animirano živo lice (2000: 2244).

## 5. PLES KAZALIŠTA NŌ

Najstarija vrsta plesa koja se izvodi u šintoističkim svetištima širom Japana poznata je kao *kagura* (jap. 神楽) čiji korijeni sežu u razdoblje Heian. Asai (1997: 51) u svom djelu smatra da se šintoistička glazba i ples, odnosno *kagura*, što doslovno znači

„zabava za bogove“, koristi za pročišćavanje mjesta štovanja te za prizivanje i zabavljanje božanstava, djelujući kao oblik molitve za produženje života. Slično tome, Scott (1999: 34-35) u svom djelu govori o tome da je *kagura* bila religiozne prirode te povezana s legendom o japanskoj božici sunca. Nažalost, Lancashire (2001: 25-26) navodi kako su 1871. godine, na poticaj vlade Meiji, uredi Iwami Shinto zabranili izvođenje kazališnih *kagura* komada od strane hramovnih svećenika u zapadnom Japanu jer je takva izvedba smatrana sramotnom za njihovu čast. Ipak, kazališni komadi su preživjeli u zapadnom Japanu zahvaljujući pokroviteljstvu civilnih izvođačkih grupa: grupa koje su počele nastajati od 1840. godina i koje su se suprotstavile monopolu izvedbi koje su držali svećenici iz svetišta. Ovo pokroviteljstvo osiguralo je opstanak *kagure* u kazalištu. Također je omogućilo očuvanje izvedbenih komada koji su sačuvali načine razmišljanja čiji su korijeni, umjesto u „autohtonom“ šintoističkom vjerovanju, potekli iz različitih filozofskih sustava s kontinenta, uključujući Kinu i Koreju.

U sedmom stoljeću iz Kine je stigao ples poznat kao *gigaku* (jap. 伎楽) u kojem su se rabile maske i uvršten je u budističke službe. Neko vrijeme nakon *gigakua*, pojavio se drugi oblik *bugaku* (jap. 舞楽) koji je bio kineskoga, hinduističkog i korejskog podrijetla. Postao je popularan kao dvorska zabava i kao budistički ritualni ples te je tako zamijenio *gigaku*. *Bugaku* ima jedinstvenu poziciju jer ga i danas čuva glazbeni odjel carske kuće koji u određenim prigodama održava posebne izvedbe. *Bugaku* je dostigao svoju najvišu točku razvoja u razdoblju Heian (781. – 1185.). Na kraju tog razdoblja doživio je pad i zamijenjen je *dengakuom*, jednostavnijim akrobatskim oblikom zabave osmišljenim za zabavu šire javnosti. U isto vrijeme pojavio se još jedan oblik zvan *sarugaku* koji se iz komičnoga mimičnog plesa razvio u ozbiljnije oblike. *Dengaku* i *sarugaku* dotjerani su svaki na svoj način, ali je potonji konačno postao temeljem drame *nōa* koju su usavršili budistički svećenik Kan'ami (1333. – 1384.) i njegov sin Zeami (1363. – 1443.) (Scott, 1999: 34-35).

Narodni plesovi prvenstveno su religiozni i izvođeni kao dio *matsurija* ili festivala. Tri su glavna narodna plesa: *kagura*, *ta asobi* (jap. 田遊び) i *obon* (jap. お盆). *Kagura* se naziva i božjom pjesmom; riječ je o pjesmi i plesu *shintoa*, odnosno autohtone religije Japana. *Kagura* obuhvaća širok spektar aktivnosti, uključujući plesove i ceremonije u carskim svetištima, plesove *miko*, odnosno svetišnih djevojaka, brojne regionalne plesno-dramske izvedbe, borilačke vještine, plesove lavova i druge prikaze životinja. *Ta asobi* poznata je i kao igra rižom jer je to ples za poljoprivredne obrede i bogove riže. *Obon* plesovi izvode se pak diljem cijelog Japana, najčešće na područjima budističkih hramova. Na *obon (bon)* festivalu duše predaka vraćaju se u posjet zemlji jednom godišnje sredinom kolovoza. Ujedno, izvedbe kazališta *nō* dio su tih festivala. Uz tri narodna plesa postoje i tri su profesionalna klasična plesa u Japanu: *bugaku*, *nō* i *kabuki*. Riječ *kabuki*, osim što se odnosi na kazalište, također označava ples jer spaja dramatično pripovijedanje sa stiliziranim plesnim koreografijama i glazbom. Pronko smatra da je osnova koja se uči prilikom ranih obuka glumaca *kabukija* to da je ples temelj pokreta. Također, Pronko tvrdi: „prije nego što je *kabuki* postao drama, bio je ples, i kao takav uvelike se oslanjao na glazbu.“ Stilizirani pokreti korišteni u *kabukiju* temelje se na intimnom poznavanju klasičnog japanskog plesa (*Nihon buyōa*), o kojem se piše više u drugom odlomku (1971: 412). Na taj način, *kabuki* stvara složen i bogat oblik izvedbene umjetnosti. Iako je navedeno u prijašnjim odlomcima, vrijedi spomenuti da je oko 1600. godine nastao *kabuki* ples koji je izvodila šintoistička svećenica. Ta tri plesa izvode samo muškarci iako ih žene mogu učiti kao nekakvu zanimaciju. Oni predstavljaju gledalište kulturnog života triju različitih povijesnih društveno-ekonomskih skupina; *bugaku* je japanski carski dvorski ples razvijen tijekom razdoblja Heian iz plesova podrijetlom s azijskog kopna; *nō* je stvoren za vrijeme i pod pokroviteljstvom samurajskih vladara i aristokracije tijekom razdoblja Muromachi; *kabuki* se pojavio kao popularni oblik kazališta za trgovce i građane Osake i Eda tijekom razdoblja Tokugawa. Svaki od njih bio je pod utjecajem narodnih tradicija (Wolz, 1975: 26).

## 6. POZORNICA KAZALIŠTA NŌ

Scenska su svojstva u *nōu* jednostavna. Lepeza kojom se koristi glumac (Slika 8) jedno je od najvažnijih, ali i najjednostavnijih svojstava, a ponekad se glumac koristi i mačem ili kopljem. Predmet koji se često može vidjeti jest drveni stalak, odnosno *ichijo dai* (jap. 一畳台) koji može predstavljati palaču, podnožje planine ili spavaću sobu. Čamac je simboliziran okvirom od svijetlog bambusa koji nosi glumac koji predstavlja mornara. Još jedan predmet kojim se obično koriste na pozornici *nōu* jest cilindrična crna lakirana posuda zvana *koshioke* (jap. 腰桶), koja služi kao sjedalo ili prijestolje za glumce, a u *kyogenu* (jap. 狂言), komičnim međuigramama *nōa*, poklopac iznimno velike veličine se često rabi kao šalica za vino (Scott, 1999: 48-49).

Tradicionalna pozornica *nō* (Slika 7) četvrtasta je oblika te izrađena od visoko poliranoga i posebno ukrašenog čempresa. Glavna pozornica ima oko 1,76 kvadratna metra i izgrađena je s blagim padom prema pročelju; stupovi na svakom kutu podupiru ukrašeni krov koji je sastavni dio iako se današnje pozornice obično grade unutar gledališta. Taj je krov ostao dio kazališta *nō* od dana kada su se pozornice gradile na otvorenom i rani ga je *kabuki* prihvatio (Scott, 1999: 48-49).

Stupovi na uglu pozornice služe kao smjernice za ples i imaju posebna imena. Stup kod ulaza na pozornicu zove se *shite bashira* (jap. 仕手柱), sljedeći je *metsuke bashira* (jap. 目付柱) iza kojeg slijedi *waki* ili *daijin bashira* (jap. 脇柱 ili 大臣柱) i napokon dolazi *fue bashira* (jap. 笛柱). Na zidu u stražnjem dijelu pozornice uvijek je naslikan konvencionalni bor; neki pisci tvrde da ta tradicija potječe iz crteža bora pronađenog u hramu Kasuga u Nari. Desno su od toga mala klizna vrata zvana *kirido* (jap. 切り戸) kroz koja ulaze i izlaze pomoćnici pozornice te zbor. Postoji proširenje pozornice s balustradama iza *waki* i *fue bashira*, odnosno desno od publike gdje uglavnom sjede zborovi. Orkestar sjedi neposredno ispred oslikanog bora u prostoru poznatom kao



*atoza* (jap. 後座). Ispred glavne pozornice nalaze se male stepenice koje se spuštaju do gledališta, sada samo ukrasne, ali relikv vremena kada su glumci pozivali da razgovara s visokim autoritetima. Glumci ulaze duž *hashigakarija* (jap. 橋掛り), natkrivenoga i optočenog prolaza koji povezuje pozornicu sa zelenom sobom. Duljina mu nije ujednačena, već je postavljena pod kutom prema glavnoj pozornici s blagim nagibom prema njoj. Sa strane *hashigakarija* posađena su tri mala bora koja stoje u šljunčanoj stazi koja se proteže duž cijele građevine i duž prednje strane glavne pozornice. Ulaz u *hashigakari* prekriva zavjesa *agemaku* (jap. 揚幕) koja je iscrtana širokim okomitim prugama zelene, oker, ljubičaste, tamnocrvene i narančaste s velikom pletenom svilenom narančastom resom na omčastom užetu sa svake strane. Na unutarnjoj strani zavjese dolje su pričvršćene dvije motke; sluge ih drže i brzim pokretom visoko podižu zastor kad glumac ulazi i silazi sa pozornice. Iza zastora nalazi se prostorija koja se zove *kagaminoma* (jap. 鏡の間) ili soba s ogledalima nazvana tako jer postoji veliko ogledalo ispred kojeg glumci namještaju perike i kostime te popravljaju maske prije nego što izađu na pozornicu (Scott, 1999: 48-49).

U predstavi postoji samo „jedan pravi glumac“, odnosno *shite*. *Waki* ili sekundarni glumac zapravo je osoba koja brzo prouzrokuje događaje i njihov je pasivni promatrač. Nakon što „orkestar“, koji se sastoji od dva bubnja i flaute te malog zbona, zauzmu svoja mjesta na pozornici počinje predstava i to u trenutku kada *waki* uđe niz most koji vodi od iza pozornice do gornjega desnog kuta pozornice. Nakon što se predstavio i u nekim slučajevima izrekao pobožne misli o prolaznosti života, *waki* izjavljuje da putuje u neko poznato svetište ili selo. Slijedi *michiyuki* (jap. 道行き), odnosno putujuća glazba koja opisuje njegovo putovanje simbolično predstavljeno u nekoliko koraka. Nakon što je stigao na odredište, sjeda na *wakijev* stup lijevo dolje. Taj dio predstave uvodni je ili *jō* dio, a odlikuje se jednostavnošću (Pronko, 1974: 75).

Dva elementa na koja će se usredotočiti glumački trening jesu glazba i ples. Glazba uključuje elemente poput dikcije i emocionalna tona. Ti se elementi primjenjuju na

trima tipovima likova koji dominiraju u drami *nō*: starac, žena i ratnik. U svom pristupu liku glumac ne cilja na psihološku složenost i realnost, već na formalnu ljepotu i duhovnu dubinu. To je izraženo u konceptu kosti, mesa („mišić bi mogao biti bolji prijevod“) i kože. Kost daje snagu; to je izvorni talent i duhovna okosnica. Meso sadrži duh, ples i pjesmu koja, kada se savlada, daje osjećaj sigurnosti. Koža prekriva i ukrašava meso; to je takva suptilna ljepota koja izvire iz zdrave kože. Zeami pridodaje veliku važnost tome da glumac bude svjestan potreba publike i da odgovara na te potrebe, da poznaje sebe i publiku (Pronko, 1974: 81-82).

## 7. KOSTIMI KAZALIŠTA *NŌ*

Kostimi (Slika 3) glumcima služe kao osobne iskaznice likova. Njihova upotreba odražava japanske društvene običaje iz vremena razvoja drame *nōa*. U to doba odjeća i platno bili su način plaćanja i pokloni. Kostimi izloženi u muzeju prekriveni su raskošnim brokatima, vezenim satenima i svjetlucavim trakama te su oni slojevito prekrivali glumca oblikujući ga u ulogu. Postoje precizna pravila koja određuju kakvi se kostimi nose za uloge poput vojnika ili šumara, nebeske djeve ili gnjevna boga i slično. Tako, primjerice, jedno od pravila nalaže da dvorjani nose pletene *pantalone*, odnosno hlače vezane za gležanj (jap. *sashinuki* 指貫), a svećenici jednostavni ogrtač jer općenito kostimi nisu toliko realistični. Kostimi, osim što određuju uloge, trebaju dočarati atmosferu drame funkcionirajući poput scene postavljene u Zapadnom kazalištu. Budući da drvena pozornica ostaje neukrašena, kostimi su primarni fokus vizualnih interesa. Oblik i izgled kostima predstavljaju određeno godišnje doba, dok scenografija pruža ključne verbalne slike za dramu, time pojačavajući njihovo značenje. Boje koje se koriste ne samo da dočaravaju raspoloženje već i suptilno prikazuju emocionalnu nijansu i senzibilitet cijele predstave, stvarajući tako duboku povezanost između vizualnih i narativnih elemenata. Drama *nō* započela je kao folk-kazalište, odnosno narodno kazalište i izvođena je kao dio religijskih ceremonija. Nakon šogunatskog pokroviteljstva kazalište *nō* se od sredine 14. stoljeća razvilo u profinjeno pjesničko kazalište čiji je fokus bio na plesu i glazbi. Tijekom razdoblja Edo

bila je službena zabava šogunata i izvodila se i na državnim sprovodima. Vizualni aspekti kostima označavaju spol, status, i profesiju likova te način na koji se koriste u izvedbi, podržavaju i održavaju poetski tekst predstave (Bethe, 1992: 19).

Bethe (1992: 19) smatra kostime umjetničkim djelima: „Kostim kao umjetničko djelo, odvojen od pozornice i njezinih rekvizita, od glumačke geste te od poezije i glazbe predstave, ipak sadrži isti proces davanja i uzimanja.“ Brokatna haljina kao što je *karaori* (jap. 唐織), koja sadrži kineske uzorke i često je bogato ukrašena, ili *atsuita* (jap. 厚板), vrsta brokata s različitim bojama, stvara stalno promjenjivu cjelokupnu sliku zahvaljujući varijacijama boja u svakom vizualnom motivu, unatoč mehanički fiksiranom uzorku koji se ponavlja.

Kostimi su se izrađivali od pamuka, lana i svile te je velika pažnja posvećena kvaliteti i dizajnu. Postojali su određeni obrasci i stilovi kostima koje su nosile različite klase prema svom statusu; za svečane prilike, kao i za pojedina godišnja doba, najstrože su se pridržavali tog bontona. Isto tako, ukrašene frizure muškaraca i žena također su označavale rang i status u društvu. Kazališni kostimi i perike stoga su ključni elementi kada se razmatra simbolika kazališta *kabuki* (Scott, 1999: 30).

Važan odjevni predmet jest *tabi* (jap. 足袋) ili japanska čarapa. Ima pojačani potplat i izrađena je od bijela, dok je za mušku upotrebu na otvorenom ponekad izrađena od crnog pamuka. Sadrži poseban odjeljak za nožni palac, dužine je do gležnja te je pričvršćena kopčama iznad pete. Uz *tabi* nose se i sandale i klompe, ali se uklanjaju u zatvorenom prostoru. Izuzetak je u tome što kurtizane nikada nisu nosile *tabi*, što je vidljivo na pozornici jer glumci u ulogama *oiran* (jap. 花魁) uvijek hodaju bosu. To je nekada vrijedilo i za gejšu, iako danas sve nose *tabi*. *Oiran* je naziv za visoko rangirane kurtizane u Japanu tijekom razdoblja Edo. *Oiran* su bile poznate ne samo po svojoj ljepoti, već i po svojoj kulturnoj sofisticiranosti. Osim što su pružale pratnju, *oiran* su bile vješte u umjetnostima poput glazbe, čajnih ceremonija, plesa i poezije. Osim toga,

*tabiji* su glumcu iznimno važni s čisto praktičnog gledišta s obzirom na to da se svi japanski plesovi izvode samo u *tabijima*, a oni moraju biti posebno izrađeni za svakog glumca i plesača. Prepoznatljivost je *tabija* da imaju četiri kopče iznad pete umjesto normalne tri. Osim za kazališnu upotrebu *tabi* je dio svečane odjeće za višu i srednju klasu. S druge strane nisku klasu, siromaštvo ili nevolju ili pak inferioran status u društvu označava hodanje bosih nogu (Scott, 1999: 30).

Kostimi koje su nosili glumci *nōa* izvedeni su iz službene odjeće prošlih vremena, ali su prilagođeni za dramske svrhe. Stoga je glavni cilj glumcu na pozornici dati veličanstvenost i masivni stas pomoću kostima koje nose. Ti kostimi su bogati bojama i dizajnom i nema sumornih kontrasta. Izrađeni su od svile i složenog veza te pomno tkani, mnogi kostimi koji pripadaju glumcima obiteljsko su nasljeđe koje se prenosi s generacije na generaciju. Moguće ih je podijeliti u pet glavnih klasa: *uwagi* (jap. 上着) ili gornja odjeća, *hoi* (jap. 服) ili odjeća koja se nosi u zatvorenom prostoru ili bez ikakva drugog pokrivača, *hakama* (jap. 袴) ili donja odjeća u obliku podijeljene suknje ili izduženih hlača koja se nosila u „starom“ Japanu i, konačno, *kaburimono* (jap. 被り物) ili pokrivala za glavu različitog izgleda (Scott, 1999: 47).

## **8. KOSTIMI I ŠMINKA KAZALIŠTA KABUKI**

Kostimi u *kabukiju* nisu samo odjevni predmeti, već su i sredstvo izražavanja karaktera, emocija i društvenog statusa likova. Oni predstavljaju vitalnu ulogu u prenošenju informacija publici, često komunicirajući ono što tekst i gluma sami ne mogu. Postoje različiti tipovi kostima koji su dizajnirani s ciljem da budu što upečatljiviji i da odmah privuku pažnju gledatelja. Kostimi se razlikuju ovisno o vrsti lika, društvenom statusu i specifičnostima uloge. Jedan od tih kostima je kostim ratnika *tachi-mono* (jap. 太刀物). Ovaj kostim često uključuje slojeve teških i krutih materijala koji odražavaju snagu i hrabrost ratnika. Uključuju oklop, kacige i zlatne ili srebrne

detalje kako bi prikazali plemićki status i vojnu moć. Zatim, kostim ženskih likova *onnagata* (jap. 女形), je elegantan i profinjen. Nakon toga slijedi *kimono* (jap. 着物) koji je obično izrađen od svile i ukrašen detaljnim vezom. Boje, uzorci i stil kimona često se koriste za izražavanje dobi, društvenog statusa i emocionalnog stanja ženskih likova. Na poslijetku kostim za dramatične scene *mie-mono* (jap. 見得物), odnosno kostim za likove u dramatičnim i emotivnim situacijama koji je često naglašen bojama poput crvene i crne, simbolizira strast, bijes ili tugu. Ovi kostimi mogu uključivati složene uzorke i ukrase koji dodatno pojačavaju dramatični učinak. Uz sredstva izražavanja putem kostima, važni su i materijal te sam dizajn. Kostimi *kabukija* su izrađeni od visokokvalitetnih materijala poput svile, brokata, baršuna i zlata. Ovi materijali ne samo da pridonose luksuznom izgledu kostima, već su i odabrani zbog svojih vizualnih i taktilnih svojstava. Slojevi tkanine i njihove teksture stvaraju bogat vizualni efekt koji doprinosi ukupnoj estetici predstave. Dizajn kostima uključuje detaljne uzorke, često inspirirane prirodom (cvijeće, ptice, valovi) ili tradicionalnim japanskim motivima. Što se tiče boja ona su simboličke, pri čemu crvena često predstavlja strast ili snagu, plava tugu ili smirenost, a bijela čistoću ili plemenitost. Kostimi *kabukija* nisu samo dekorativni; oni su puni simbolike. Na primjer, zlatni ili srebrni vez može ukazivati na plemenitost ili božanski status lika. Uzorci poput krizantema ili valova mogu odražavati sezonu ili specifične emocionalne konotacije. Osim estetike, kostimi su dizajnirani s obzirom na funkcionalnost. Oni moraju omogućiti glumcima slobodu pokreta, posebno u scenama koje uključuju složene plesne ili borbene koreografije. Stoga, iako su kostimi često masivni i bogati, izrađeni su tako da omogućuju fleksibilnost i dinamiku potrebnu za izvedbe (Shaver, 1996: 213-217).

Uz kostime glumci sami nanose svoju šminku kako bi se povezali s ulogama. Prilikom nanošenja šminke primjenjuju se ulja i voskovi. Zatim lice premažu bijelom bojom *oshirojem* (jap. 白粉) kako bi dobili dramatičniji izgled i učinili da im se lica bolje ističu. Nakon toga se crtaju crne crte koje će ocrtavati oči i usta; postoje različiti oblici

za muškarce i žene. Većinu vremena boje povučениh linija slijedile bi određene mišiće lica. Nakon predstave glumci često pritisnu svilenу krpу na lice kako bi napravili otisak svoje šminke jer se takve krpe rabe kao suvenirі i vrlo su cijenjeni (Encyclopedia Britannica).

*Kumadori* (jap. 隈取) stil šminke (Slika 2) za uloge *aragota* (jap. 荒事) jedan je od najupečatljivijih elemenata vizualne estetike *kabukija* i koristi se za prikazivanje likova s nadljudskim moćima ili karakteristikama. *Aragoto* je jedan od stilova u kazalištu *kabuki* koji karakterizira izrazito stilizirana i dramatična gluma, poznata po snažnim, pretjeranim gestama, jarkim kostimima i dramatičnoj šminci. *Aragoto*, što doslovno znači „grubi stil“ ili „nasilan stil“, često se povezuje s herojskim likovima, poput ratnika ili samuraja, koji prikazuju snagu, hrabrost i odlučnost. Iako se ne rabi za sve likove, već je ograničen na posebne uloge, dojam za koji se smatra da ostavlja *kumadori* jedinstven je i zbog toga je postao doslovno simbol *kabukija* te se često nalazi na posterima i omotima knjiga. Riječ *kuma*, općenito govoreći, znači „sjena“ ili „zasjenjenje“. Karakteristično za taj stil šminke jest to da su duž koštane podstrukture lica povučene crte u boji. Lice je obojano u bijelo, zatim su rubovi „omekšani“ kako bi se dao osjećaj sjenčanja mišićima i kontura lica. Izbor boje, broj linija, njihova debljina i oblik izražavaju karakter ili osobnost određene uloge. *Kumadori* uloge najčešće su heroji koji imaju nadljudske moći, zatim zlikovci također s nadljudskim moćima koji im se suprotstavljaju, natprirodna bića itd. Iako se boje mogu općenito podijeliti na crvenu, plavu (ili crnu) i mahagonij, kaže se da je broj dizajna stvorenih kombiniranjem tih triju nijansi ukupno stotinu. *Suji guma* (jap. 筋隈, linija *kuma* šminka), spada u *kumadori*, odnosno stil šminkanja za *aragoto* uloge, koja koristi crvenu boju koja označava čestita heroja. Likovi koji koriste ovu tehniku jesu: glavni lik u *kabuki jūhachiban* (jap. 十八番) u predstavi *Shibaraku* (Samo minutu!), Watonai u sceni „*Beninagashi*“ *Kokusenya Kassen* (Bitke kod Coxinge) i Umeomaru u sceni *Kuruma Biki* (Razvlačenje kočije) iz *Sugawara Denju Tenarai Kagamija* (Sugawara i tajne kaligrafije). *Jūhachiban* je japanski izraz koji doslovno znači „osamnaest brojeva“ ili „osamnaest velikih

predstava“ i odnosi se na poseban set od osamnaest najvažnijih i najpoznatijih predstavi u kazalištu *kabuki*. Ove predstave su izabrane zbog svoje povijesne važnosti, tehničkih zahtjeva ili popularnosti među publikom. S druge strane, *mukimi* (jap. 無垢見, kroz školjku *kuma*) crvena je šminka koja se nanosi samo na kutove očiju, a nose ju heroji koji nisu samo pravedni nego i romantični, poput Sukerokua u istoimenoj drami i Gorōa u *Kotobuki Soga no Taimen* (Sretan jaki susret sa Sogom). *Ippon guma* (jedna linija *kuma*, *kuma* u jednom retku) rabi se za *aragoto* uloge, a uočavamo ih u sljedećim primjerima: Watonai u sceni *Rōmon* (Vrata dvorca) iz *Kokusenya Kassen* i Umeomaru u *Ga no Iwai* (Proslava sedamdesetog rođendana), scena u *Sugawara Denju*. Kao što pokazuju primjeri, tip *kumadorija* kojim se koristi za određenu ulogu nije jedinstven, već ovisi o određenoj sceni u kojoj se taj lik pojavljuje. Nijanse plave su za negativce i zle duhove s nadljudskim moćima. Najzlobniji od svih jesu *kuge* (jap. 公家) – visokorangirani plemići koji planiraju svrgnuti vladu. Tako nastaje podtip *kumadori* stila, vrsta šminke poznata kao *kugeare* (jap. 久我榮) koju nose Kiyohara no Takehira u *Shibaraku* i Fujiwara no Shihei u *Kuruma Biki*. Sljedeći podtip stila šminke za zmiju u drugoj polovici *Musume Dōjōji* poznat je kao *hannya guma* (jap. 般若隈, ljuta demonska *kuma*), a namijenjen je demonicama u plesnim predstavama *Momijigari* (Gledanje javora) i *Modoribashi*. Postoji i podtip *kijo guma* (jap. 鬼女隈, demonica *kuma*) što je, ustvari, duh Tomomorija u *Funa Benkei* (Benkei u čamcu). Javlja se i u još jednoj plesnoj predstavi gdje ju nosi *bōrei gumu* (jap. 亡霊隈, duh *kuma*). Na poslijetku, tipična upotreba mahagonij boje namijenjena je duhu pauku u *Tsuchigumo* (Čudovišni pauk) (Kawatake, 2001: 110-111).

Prema Kawatakeu (2001: 110), kazalište *kabuki* od svojih početaka nikada nije koristilo maske. On ističe da se *kabuki* usredotočuje na drugu metodu izraza, za razliku od kazališta *nō*, gdje junaci i junakinje nose maske kako bi prikazali bića koja

su različita od ljudskih. Stoga, *kabuki* je smislio *kumadori* kao zamjenu za maske za likove s nadljudskim moćima.

Poput već spomenutih *onnagata* u radu, Kawatake (2001: 162) u svom djelu također navodi kako žene nisu imale prava glumiti te su muškarci počeli izvoditi ženske uloge zvane *onnagate*. Tako se razvio taj tip uloge pa bi ovdje bilo korisno definirati prirodu *onnagatine* umjetnosti. Žene u *kabukiju* nisu imitacija pravih žena; one su evokacija ženskog roda stvorena apstrahiranjem suštine ženstvenosti – ženskih čari kojih čak ni same žene možda nisu svjesne – zatim uzdizanjem u carstvo umjetnosti koja daleko nadilazi realizam. U srcu tog procesa može se pronaći ideal „prezentacije“ koji je obilježje *kabuki* estetike. Upravo je taj ideal pomogao stvoriti zadivljujuću i očaravajuću ljepotu žena u *kabukiju*.

## 9. PLES KAZALIŠTA KABUKI

Ples je vrlo važna stavka u kazalištu *kabuki*, što se može vidjeti u tome što japansko društvo slavi ceremonije i festivale plešući jer ples daje ekspresije njihovim osjećajima. Ima nekoliko izraza koji opisuju oblike plesa. Izraz *buyō* (jap. 舞踊) rabi se za ples općenito, na primjer *nō buyō*, *kabuki buyō* i *Nihon buyō*, koji se prevode kao *nō*, *kabuki* i japanski ples. Riječ *buyō* potekla je iz Kine, odnosno kineskog znaka čije komponente daju dvije riječi, *mai* i *odori* koje također znače ples (Scott, 1999: 83).

*Mai* (jap. 舞), *odori* (jap. 踊) i *shigusa* (jap. 仕草) tehnike su koje se upotrebljavaju zajedno ili zasebno u plesu. *Mai* je temeljen na tehnici kazališta *nō*, općenit je izraz i zapravo ima mnogo različitih tipova *mai*ja. *Mai* u *Nihon buyōu*, odnosno japanskom plesu, sastoji se od sporih i otmjenih pokreta i posebne tehnike pokreta nogu poznate kao *suriashi* (jap. 摺足) ili klizni korak. *Odori* je pak okarakteriziran ritmičkim pokretima i brzim pokretima nogu. Važna značajka tog plesa prikaz je likova, a za to postoje različite geste ruku i glave. Ponekad se izraz *odori* rabi i u širem smislu koji pokriva ples koji sadrži značajke *mai*ja. Izraz *shigusa* podrazumijeva upotrebu gesti poput



plača i smijeha – emocije se prikazuju tehnikom plesa, odnosno mimikom. *Kabuki* utjelovljuje sve tri tehnike u svom općem obliku, koji se naziva *kabuki buyō* ili *kabuki no odori*. Kada se govori o *kabuki* plesu, koristi se i izraz *shosagoto* što doslovno znači stvar držanja i pod tim nazivom krije se većina važnih predstava u kazalištu. U 18. stoljeću počeli su se stvarati već nabrojani novi plesni oblici za potrebe *kabukija* kojima je *shosagoto* bio preduvjet. Nisu bili zamišljeni kao samostalne plesne točke, već su služili za postavljanje između scena glavne drame. U 19. je stoljeću tek *shosagoto* postavljen na pozornicu kao nezavisan (Scott, 1999: 84).

## 10. POZORNICA KAZALIŠTA *KABUKI*

*Kabuki* je dosegao vrhunac svoje zrelosti do 1835. godine, godine u kojoj je izgrađen *Kanamaru-za*. Iako je kazalište napravljeno po uzoru na *Onishi Shibai* u četvrti *Dōtombori* u Osaki, od mjera pozornice do dimenzija gledališta, po veličini je gotovo identično trima spomenutim kazalištima u Edu. Pozornica, na primjer, ima gotovo isto pročelje (11,8 metra) kao ono staro *Nakamura-ze*. Usporedbe radi, današnje su *Kabuki-ze* pozornice 19 metra, dok glavna pozornica nacionalnog kazališta broji 16,1 metra. Rotirajuća pozornica *Kanamaru-za* ima 7,3 metra u promjeru i potpuno je jednaka promjeru *Nakamura-ze* za razliku od *Kabuki-ze* koja ima gotovo 18,2 metra i narodnog kazališta s više od 20 metra. *Kanamaru-za* je opremljen svim potrebnim scenskim strojevima poput triju kazališta u Edu (Kawatake, 2001: 34).

Mehanizam pozornice *kabukija* (Slika 6) vrlo je složen. *Hanamichi* (jap. 花道) je prolaz širok nešto manje od 1,5 metra, a smješten je desno na pozornici i prolazi kroz gledalište. Na udaljenom kraju prolaza visi zastor poznat kao *agemaku*; iza zastora je mala čekaonica iz koje ili u koju glumci ulaze ili izlaze. Čekaonica poznata kao *toya* (jap. 戸屋) je izraz koji se koristi za opisivanje posebne prostorije ili kućice unutar kazališta gdje se glumci pripremaju za svoje nastupe. Nazvana je tako jer podsjeća na kokošinjac i povezana je sa svlačionicama iza pozornice, podzemnim prolazom

poznatim kao „pakao“ *naraku* (jap. 奈落). Mjesto na prolazu *hanamichiju* ne toliko udaljeno od *agemakua* i od pozornice, naziva se *shichi-san* ili točka „sedam-tri“. Ondje se nalazi mala skrivena dizalica, ugrađena u pod pozornice, poznata kao *suppon* (jap. すっぽん) ili „nasrtljiva kornjača“. Tako je nazvana jer se likovi mogu podići ili spustiti poput glave kornjače, odnosno nestati ili pojaviti na sceni tijekom dramatičnih ulazaka i izlazaka likova na ili sa pozornice. U razdoblju Edo je *hanamichi* bio spojen s pozornicom pod blagim, a u razdoblju Meiji pod pravim kutom (Kawatake, 2001: 37).

Osim *hanamichija* postoji još jedan mehanizam pozornice *kabukija* koji se zove *mawari butai* (jap. 廻り舞台) ili rotirajuća pozornica. Nema sumnje da se stalna rotirajuća pozornica temelji na ideji uvezenoj iz Japana iako ju sada imaju mnoga kazališta čak i na Zapadu. Prvi Japanac koji je pokrenuo scenografiju bio je dramatičar razdoblja Edo Nakamura Denshichi. Ta vrsta rotirajuće pozornice bila je platforma koja se sastojala od dvaju drvenih okvira; jednoga okruglog, drugog kvadratnog. Na kvadratni okvir postavljale su se garniture, a okrugli je služio kao postolje koje se guralo na kotačima (Kawatake, 2001: 61).

Posljednji korak u evoluciji rotirajuće pozornice dogodio se 1848. godine s izumom rotirajuće pozornice s dvostrukim prstenom *janome mawashi* (jap. 蛇の目回し). Kao što se može vidjeti u *Kanamaru-za*, u to vrijeme rotirajuća pozornica bila je krug urezan u pod glavne pozornice koji se okretao na istoj razini kao i ona. Dvostruko prstenasta okretna pozornica, kao što naziv govori, sastoji se od jednoga koncentričnog kruga unutar drugog, a njeno je posebnost što se oba kruga mogu kretati u suprotnim smjerovima istovremeno (Kawatake, 2001: 65).

## 11. SLIČNOSTI I RAZLIKE IZMEĐU KAZALIŠTA *NŌ* I *KABUKI*, S FOKUSOM NA VIZUALNE ASPEKTE

Kazališta *nō* i *kabuki* predstavljaju dva značajna oblika tradicionalne japanske izvedbene umjetnosti, svaki sa svojim jedinstvenim stilom, ali i s brojnim dodirnim točkama. Oboje su nastali iz duge kulturne povijesti Japana, no njihova svrha, publika, izvedbene tehnike i vizualni aspekti značajno se razlikuju. Ova analiza se fokusira na razlike i sličnosti između ova dva kazališna stila, posebno s obzirom na maske, ples, kostime i pokrete, kao i na način na koji vizualni aspekti utječu na doživljaj publike.

Dramski oblici *nōa* imali su trajan utjecaj na *kabuki*, kako u pogledu izvedbi, tako i u konstrukciji pozornice i tehnicu. Predstave *nōa* temelje se na ograničenom broju izvornog materijala, ali uključuju fragmente iz različitih izvora. To su izvori poput popularnih povijesnih djela kao što jesu: *Priča o Heikama* (jap. *Heike Monogatari*), *Priča o Genjiju* (jap. *Genji Monogatari*), izvještaji o hramovima i svetištima te japanske i kineske ode. Glumci u kazalištu *nō* izgovaraju svoje replike na način koji nalikuje pjevanju. Taj oblik pjevanja prati zbor koji sjedi sa strane pozornice i pjeva glumčev dio dok on pleše, također i pripovijeda tijekom događaja cijele predstave. Orkestar u kazalištu *nō* smješten je na stražnjem dijelu pozornice, poznatom kao *hayashi* (jap. 囃子). Instrumenti koji se koriste uključuju flautu *fue* (jap. 笛), brončani gong *dora* (jap. 銅鑼), drvene štapiće za bubanj (jap. 鼓の木槌), veliki bubanj *taiko* (jap. 太鼓) te dva ručna bubnja, *kotsuzumi* (jap. 小鼓) i *otsuzumi* (jap. 大鼓) (Scott, 1999: 45). Orkestar u *kabukiju*, koji uključuje *shamisen* uz druge instrumente, uveden je kao orkestar koji usvaja elemente iz glazbe *nōa*, ali s različitim karakteristikama. *Shamisen* je, posebice, dodan u orkestar *kabukija*, što razlikuje glazbu *nagauta* od tradicionalne glazbe *nōa* (Scott, 1999: 70). Scott smatra da je *nagauta* stvorena kako bi zadovoljila zahtjeve kazališta *kabukija* te je postala glazbeni stil. Značajka *nagauta* je to što je inspiraciju dobila iz glazbe kazališta *nō* te je koristila *shamisen* (1999: 70). Pronko piše o programu obuke Japanskog nacionalnog kazališta, stoga u svom djelu navodi da se

u *kabukiju* tehnike pjevanja i govorenja uče u školama *Nagauta* i *Gidayu*. *Nagauta*, doslovno „duga pjesma“ je vrsta pjevanja razvijena tijekom 18. stoljeća, prvenstveno kao pratnja plesnim pokretima u *kabukiju*. *Nagautu* prati instrument *shamisen*, a pjevači sjede na koljenima na pozornici, vidljivi publici. Iako glumac *kabukija* rijetko koristi *nagautu* izravno, tehnike projekcije glasa su neophodne za izvedbu uloga *kabukija*. Također, s obzirom na to da njegov repertoar obuhvaća i govorne drame i plesne uloge, mora biti upoznat sa svim poznatim plesnim skladbama *nagaute* kako bi, pjevajući ih u sebi dok pleše, osigurao savršenu harmoniju između pokreta i glazbe tijekom izvedbe (1971: 415-416). *Gidayu* je po svojoj složenosti sličan *nagauti*, ali je izraženije dramatične prirode. Dok je *nagauta* lirski (ili teži tome), *gidayu* je izrazito dramatičan. *Gidayu* drama pomaže studentima u izvođenju scena tako što ih uči kako izražajno vokalno prikazati različite likove. Svaki lik, od žena i snažnih muškaraca do dvorjana i djece, zahtijeva poseban glas (1971: 417). Budući da je *kabuki* nastao nakon *nōa*, primjetan je utjecaj *nōa* na nastajanje *kabukija*. Stoga, ova dva kazališta, osim različitosti, imaju i mnogo sličnosti. Studenti u ovim školama uče o instrumentima koji se koriste u *kabukiju*. Bez obzira što glumci sami rijetko izvode izvedbe na tim instrumentima, važno je da ih student razumije jer njegovi pokreti moraju biti usklađeni s ritmovima *shamisen* i bubnjeva. Učitelj i član orkestra (*hayashi*), Tanaka Donzaemon, u ovim je školama podučavao sviranje malog ramenskog bubnja (*kotsuzumi*) koji je izvorno korišten u izvedbama *nōa*, a zatim je uveden i u *kabuki*. U *kabukiju* bubanj je pratnja, stoga, pokreti bubnjara ne smiju biti ometajući (1971: 419).

Teme u dramama *nōa* poznati su prizori iz poznatih djela japanske književnosti poput *Priče o Genjiju* ili *Priče o Heikama*. U kazalištu *nō* glumci nose maske, dok u *kabukiju* bojjaju svoja lica. Dok glumci u *nōu* koji nose maske, kako to Brandon navodi, imaju ukočene izraze lica kako bi se fokusirali na unutarnje stanje likova (1985:74), u *kabukiju* glumci, prema Kawatekeu, koriste stilove šminkanja poput *kumadorija* kako bi pomoću boja izrazili različite izraze lica (2001: 110-111). Glumci u obama kazalištima nose perike, no perike koje su korištene u *kabukiju* mnogo su duže i imaju mnogo više volumena. Nositelji tradicije, drugim riječima glumci, u obama kazalištima

najčešće su rođeni u obiteljima koje prenose svoja znanja i glume godinama; nije toliko čest slučaj da bilo tko može postati glumac u ovim kazalištima. Ima pokojih slučajeva u kojima nije nužno biti rođen u takvoj obitelji da bi se bavili time, no takvi su glumci morali mnogo učiti i pohađati škole kako bi naučili sve što moraju i kako bi nakon mnogo godina postali glumci (Ting, 2014).

Pozornica *nōa* ugrađena je u gledalište tako da publika zapravo sjedi s obiju strana; predstava se ne gleda kao slika u okviru na jednom planu – ona je dio publike. Kazalište *kabuki*, koje naglašava postizanje slikovnog učinka na pozornici, ipak je bilo pod dubokim utjecajem te trodimenzionalne kvalitete. U prilagođavanju *hashigakari* (prolaz/most koji povezuje pozornicu) konstrukciji pozornice, tako da se na kraju razvilo u proslavljeni *hanamichi* (prolaz/most kroz gledalište), *kabuki* je pronašao vlastitu metodu poistovjećivanja radnje u predstavi sa samom publikom (Scott, 1999: 49).

Kazalište *kabuki* razvilo se u drugačijem kulturnom kontekstu, dva stoljeća nakon kazališta *nō*, kao popularan, melodramatičan oblik zabave, privlačan podjednako sitnoj aristokraciji, plemstvu i nižim klasama. Karakteristike kazališta *nō* jesu formalnost i težina razumijevanja, a karakteristike su *kabukija* širina i sveobuhvatnost. Najvažniji element kazališta *kabuki* jest spektakl, što je komponenta koju Aristotel smatra relativno nevažnom u tragediji. Pozornica u kazalištu *Kabuki-za* u Tokiju široka je oko 28,04 metra što ju čini iznimno spektakularnom. Jednako su spektakularni i sami glumci, sa svojim oslikanim licima i blistavim kostimima.. Njihov stil glume odgovara njihovom izgledu, na primjer stav prilikom glume i hodanje kroz sredinu publike do pozornice čini stil glume spektakularnim (Kaula, 1960: 63).

U kazalištu *kabuki* primjetan je utjecaj scenskog kostima *nō* i pokrivala za glavu. Kostimi imaju promjene u boji i uzorku te određena veselost i smjelost, koja nedostaje u *nōu*, adaptirani su u one u *kabukiju*. Glumci *nōa* ne koriste se šminkom, ali maskirani glumci uvijek nose perike koje nisu tako brojne kao varijante koje se mogu vidjeti u kazalištu *kabuki*. Iako se jedna perika, duga lepršava griva koju nose demoni i duhovi

u *nōu* i koja se naziva *kashira*, rabi manje-više u istom obliku i u *kabuki* plesnim predstavama (Scott, 1999: 48-49).

Prema tome, možemo istaknuti nekoliko sličnosti. Oba kazališta razvila su se iz religijskih obreda i plesova (Kaula, 1960: 61 i Scott, 1999: 53). *Nō* vuče korijene iz šintoističkih i budističkih rituala, dok *kabuki* potječe iz narodnih plesova (Scott, 1999: 34 i Wolz, 1975: 26). Oba kazališta odražavaju snažan utjecaj zen-budizma i japanske samurajske kulture i koriste stilizirane plesove kako bi prenijeli radnju. U kazalištu *nō*, ples je spor i ritualan, dok je u *kabukiju* energičniji i živopisniji, ali oba uključuju strogo definirane pokrete koji izražavaju unutarnja emocionalna stanja. Također, možemo istaknuti i nekoliko različitosti. *Nō* se smatra ozbiljnim i meditativnim kazalištem, dok je *kabuki* dinamičniji i više fokusiran na zabavu. *Nō* je tiši, s minimalističkom scenografijom i izrazito kontroliranim pokretima, dok *kabuki* obiluje dramatičnim scenama, velikim kostimima i energičnim plesnim pokretima (Brandon, 1997: 1 i 74, Wolz, 1975: 26 i Powell, 1990: 4).

## 12. ZAKLJUČAK

Analizom tradicionalnih oblika japanskog kazališta *nō* i *kabuki*, u ovom radu istražena je njihova povijest, evolucija, te utjecaj na suvremenu kazališnu scenu, kako u Japanu, tako i u širem globalnom kontekstu. Iako su ova dva kazališna oblika nastala u različitim povijesnim razdobljima i u različitim društvenim slojevima, zajedničko im je bogato kulturno nasljeđe koje i danas zrači autentičnošću i umjetničkom vrijednošću.

Kazališta *nō* i *kabuki*, unatoč svojoj dugoj i složenoj povijesti te različitim pristupima izvedbi, zadržavaju ključne vizualne aspekte koji oblikuju njihovu jedinstvenu estetiku i narativne strukture. Kazalište *nō*, s naglaskom na suptilnost i minimalizam, te *kabuki*, sa svojom raskošnošću i dramatičnošću, koriste specifične vizualne aspekte kao osnovne komponente za prenošenje emocionalne dubine i angažiranje publike. Maskiranje u *nōu* i šminka u *kabukiju* nisu samo dekorativni dodaci, već ključni elementi koji omogućuju izražavanje složenih narativa i kulturnih vrijednosti.

Istraživanje je pokazalo da oba kazališta uspješno balansiraju između očuvanja kulturne baštine i prilagodbe suvremenim estetskim zahtjevima. Dok su izvedbe modernizirane kako bi zadovoljile promjenjive estetske standarde i društvene okolnosti, temeljne tradicije i dalje su prisutne i visoko cijenjene. Vizualni elementi, uključujući kostime, maske i šminku, ne samo da pridonose estetici predstava, već su i ključni za razumijevanje i interpretaciju tematskih i emocionalnih slojeva koje ove drame prikazuju.

Osim toga, analiza potvrđuje da kazališta *nō* i *kabuki*, unatoč globalnoj modernizaciji i promjenama u društvenom kontekstu, i dalje igraju značajnu ulogu u očuvanju i prenošenju japanske kulturne baštine. Njihova sposobnost da se prilagode suvremenim zahtjevima dok istovremeno zadržavaju svoje tradicionalne aspekte, svjedoči o njihovom trajnom značaju i kulturnoj vrijednosti. Ova prilagodba

ne samo da omogućuje očuvanje kulturnog identiteta, već također osigurava da ove tradicionalne umjetnosti i dalje privlače i angažiraju publiku širom svijeta.

Zaključno, kako globalni trendovi i društvene promjene nastavljaju oblikovati kulturni pejzaž, važno je prepoznati i cijeliti ulogu koju kazališta *nō* i *kabuki* igraju u očuvanju i promoviranju kulturne baštine. Njihova sposobnost da uspješno integriraju tradicionalne elemente s modernim pristupima osigurava da ove umjetničke forme ostanu relevantne i cijene u budućnosti. Analiza vizualnih aspekata i adaptacija ovih kazališta, može se bolje razumjeti kako se kulturne tradicije evoluiraju i prilagođavaju, dok istovremeno zadržavaju svoju suštinsku vrijednost i značaj. Sposobnost *nōa* i *kabukija* da komuniciraju univerzalne ljudske emocije kroz visoko stilizirane i ritualizirane forme čini ih jedinstvenim doprinosom svjetskoj kulturnoj baštini, koja zaslužuje daljnje proučavanje i očuvanje.



### 13. LITERATURA

Asai, S. (1997). „Origins of the musical and spiritual syncretism of Nōmai in Northern Japan“. *Asian Music*, 28(2), str. 51–71.

Bethe, M. (1992). „The Use of Costumes in Nō Drama“. *Art Institute of Chicago Museum Studies*, 18(1), str. 6-19.

Brandon, J. R. (ur.) (1997). *Nō and Kyōgen in the Contemporary World*. Honolulu: University of Hawai'i Press, str. 1 -126.

Brandon, J. R. (1985). *Time and Tradition in Modern Japanese Theatre*. *Asian Theatre Journal*. 2(1), str. 71-79.

Brandon, J.R. i Leiter, S.L. (ur.) (2002). *Kabuki Plays On Stage: Brilliance and Bravado, 1697-1766*. Honolulu: University of Hawai'i Press.

Grbić, I. (2016). „Yeats's play and traditional theatre“. U: Nastić, R., Bratić, V. (ur.), *Highlights in Anglo-American Drama: Viewpoints from Southeast Europe*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, str. 4-25.

Kaula, D. (1960). *On Noh Drama*. *The Tulane Drama Review*, 5(1/Sep), str. 61-72.

Kawatake, T. (2001). *Kabuki: Baroque Fusion Of The Arts*. University of Tokyo Press.

Lancashire, T. (2001). „Kagura - A „Shinto“ Dance? Or Perhaps Not“. *Asian Music*, 33(1), str. 25–59.

Leiter, L. S. (2006). *Historical Dictionary of Japanese Traditional Theatre*. Lanham, Maryland: The Scarecrow Press, str. 2-52.

Lim, B. C. (2012). *Another Stage: Kanze Nobumitsu and the Late Muromachi Noh Theater*. Honolulu: University of Hawai'i Press, str. 12-16.

Lyons, M. J., Akamatsu, S., Kamachi, M. i Gyoba, J. (2000). „The Noh mask effect: vertical viewpoint dependence of facial expression perception“. *Proceedings of the Royal Society B: Biological Sciences*, 267(1459), str. 2239-2245.

Powell, B. (1990). *Kabuki in Modern Japan: Mayama Seika and his Plays*. New York: Palgrave Macmillan UK.

Pronko, L. C. (1971). Learning Kabuki: The Training Program of the National Theatre of Japan. *Educational Theatre Journal*, 23(4), str. 409-430.

Pronko, L. C. (1974). *Theater East & West: Perspectives Toward a Total Theater*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Scholz-Cionca, S. (2017). „Nō within Walls and Beyond: Theatre as Cultural Capital in Edo Japan (1603–1868)“. U: Gvozdeva, K., Korneeva, T. i Ospovat, K. (ur.), *Dramatic Experience: The Poetics of Drama and the Early Modern Public Sphere(s)*. Brill, str. 289-306.

Scott, A. C. (1999). *The kabuki theatre of Japan*. Mineola, New York: Dover Publications, str. 17-53.

Shaver, R. M. (1966). *Kabuki Costume*. Tokyo: Charles E. Tuttle Company, str. 1-228.

Wolz, C. (1975). *Dance in the Noh Theatre*. The World of Music. XVII (3), str. 26-32.

## INTERNETSKI IZVORI

Attendance at performing arts stage shows in Japan from 2013 to 2022, 2024. Statista. Dostupno na:

<https://www.statista.com/statistics/1275445/japan-attendance-performing-arts-renditions/> [Pristupljeno 20. veljače 2024.]

Britannica, T. Editors of Encyclopedia. „Kabuki.“ Encyclopedia Britannica. Dostupno na: <https://www.britannica.com/art/Kabuki> [Pristupljeno 13. svibnja 2023.]

Performing arts in Japan - statistics & facts, 2023. Statista. Dostupno na: <https://www.statista.com/topics/8721/performing-arts-in-japan/#topicOverview> [Pristupljeno 28. prosinca 2023.]

Ting, L. (2014.) *The Straitstimes – Lion tales in noh and kabuki*  
Dostupno na: <https://www.straitstimes.com/lifestyle/entertainment/lion-tales-in-noh-and-kabuki> [Pristupljeno 19. lipnja 2021.]

## 14. PRILOZI



*Slika 1. Kostim kabukija*



*Slika 2. Prikaz šminke korištene u kabukiju*



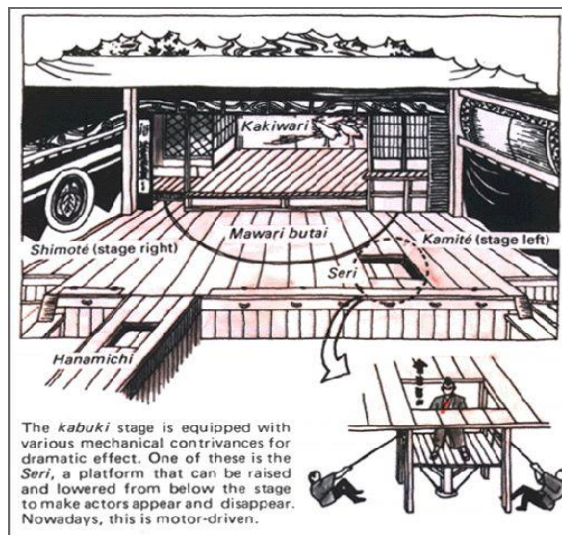
Slika 3. Kostim nōa



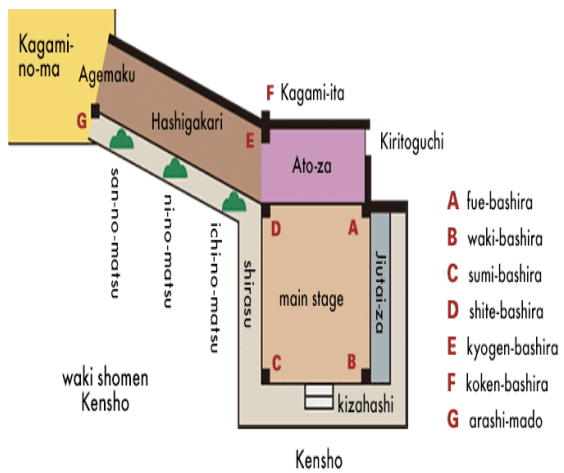
Slika 4. Maske u izvedbama nōa



Slika 5. Instrument shamisen korišten u predstavama kabukija



Slika 6. Tradicionalni izgled pozornice kabukija



Slika 7. Tradicionalni izgled pozornice nōa



Slika 8. Tradicionalne lepeze korištene u predstavama nōa

## 15. POPIS IZVORA PRILOGA

Slika 1. Kabuki *theatre by Lily, Risa, Emma and Mariam: Costume and makeup*. Kabuki kostim. Dostupno na: <<https://kabuki-theatre.weebly.com/dance-and-music.html>> [preuzeto: 22. lipnja 2021].

Slika 2. Kabuki *official website – Costumes, Makeup and Wigs*. Prikaz šminke korištene u kabukiju. Dostupno na: <[https://www.kabukiweb.net/about/kabuki/costumes\\_makeup\\_wigs.html](https://www.kabukiweb.net/about/kabuki/costumes_makeup_wigs.html)> [preuzeto: 22. lipnja 2021].

Slika 3. Kinoshita, A. (2021.) *The Noh.com*. Nō kostim. Dostupno na: <<https://www.the-noh.com/en/world/costume.html>> [preuzeto: 22. lipnja 2021].

Slika 4. Kinoshita, A. (2021.) *The Noh.com*. Maske u Nō izvedbama. Dostupno na: <[https://www.the-noh.com/sub/jp/index.php?mode=db&action=e\\_index&class\\_id=1](https://www.the-noh.com/sub/jp/index.php?mode=db&action=e_index&class_id=1)> [preuzeto: 22. lipnja 2021].

Slika 5. *The Metropolitan Museum of Art*. Shamisen instrument korišten u kabuki predstavama. Dostupno na: <<https://www.jstor.org/stable/community.18520098>>

Slika 6. *BVWActing One., Pinterest*. Tradicionalni izgled kabuki pozornice. Dostupno na: <<https://pin.it/6iQziXF>>

Slika 7. Caliber Cast Ltd., *The-noh.com*. Tradicionalni izgled nō pozornice. Dostupno na: <<https://www.the-noh.com/en/trivia/110.html>>

Slika 8. Caliber Cast Ltd., *The-noh.com*. Tradicionalne lepeze korištene u nō školama. Dostupno na: <<https://www.the-noh.com/en/trivia/110.html>>

## 16. SAŽETAK

Japansko kazalište uključuje *nō* i *kabuki* drame, najčešće se izvode tradicionalno, tj. prema tradiciji Japana, no mogu se izvoditi i moderno. *Nō* nastaje u 14. stoljeću, a *kabuki* u 17. stoljeću. Uočljive su različitosti između *nō* i *kabuki* drame poput samog načina izvođenja tih drama. To se odnosi na govor, ples i rekvizite koji se rabe tijekom izvedbi. Osim toga, odnosi se i na dužinu izvedbe i, naravno, na maske, odnosno na šminku. Također, razlike, ali i sličnosti u izgledu same pozornice vidljive su. Kazališta *nō* imaju četvrtaste pozornice s krovom koji je poduprt stupovima, a most koji također ima kao i *kabuki*, povezuje dio izvan pozornice i pozornicu. Kazališta *kabuki* imaju kružne drvene pozornice s mostom koji spaja pozornicu i gledalište te su one najčešće vrlo duge. Zanimljivo je što na pozornici postoji platforma koja se može povisivati i spuštati po potrebi kako bi se glumci mogli pojavljivati dramatičnije na pozornici. Ti vizualni aspekti kazališta nužni su u izvedbama kako bi se što bolje dočaralo publici. Svaki detalj prilikom izvedbe, poput pokreta ili izraza lica, ima svoje značenje te je nužno pratiti i razumjeti izvedbu i što se događa tijekom nje. Dakle, možemo zaključiti kako su u ovom radu analizirani vizualni aspekti kazališta *nō* i *kabuki*, uključujući njihove povijesne korijene, razvoj i ključne elemente poput kostima, šminke, maski i scenografije. Kazalište *nō*, koje se oslanja na minimalizam i simboliku, koristi maske i specifične plesne pokrete kako bi prenijele emocije i duhovne poruke. S druge strane, kazalište *kabuki* naglašava dramatičnost kroz raskošne kostime, šminku i energične plesne izvedbe. Kroz usporedbu ovih kazališnih formi, rad istražuje kako vizualni aspekti doprinose umjetničkom dojmu i kulturnom značaju ovih predstava.

### KLJUČNE RIJEČI

*Kabuki*, *nō*, maska, šminka, tradicija, ples, kostim, pozornica



## 17. ABSTRACT

Japanese theatre includes *nō* and *kabuki* dramas, most often performed traditionally according to the traditions of Japan, but they can also be performed modernly. *Nō* was created in the 14. century, and *kabuki* in the 17. century. There are noticeable differences between *nō* and *kabuki* drama such as the performance of these dramas, this refers to the speech, dance, props used during the performance, the length of the performance and of course, the masks, i.e. the make-up. Also, differences, but also similarities in the appearance of the stage itself are visible. *Nō* theatres, on the other hand, have square stages with a roof that is supported by columns, and a bridge, which, like *kabuki*, connects the offstage area and the stage. *Kabuki* theatres have circular wooden stages with a bridge connecting the stage and the viewing area, and they are usually very long. It is interesting that there is a platform on the stage that can be raised and lowered as needed so that the actors can appear more dramatically on stage. These visual aspects of the theatre are necessary in the performances in order to best evoke the audience. Every detail during the performance, such as movements or facial expressions, has its own meaning, and it is necessary to follow and understand the performance and what happens during it. Thus, we can conclude that this degree thesis analyzes the visual aspects of *nō* and *kabuki* theatre, including their historical roots, development, and key elements such as costumes, makeup, masks, and scenography. *Nō* theatre, which relies on minimalism and symbolism, uses masks and specific dance movements to convey emotions and spiritual messages. On the other hand, *kabuki* theatre emphasizes drama through elaborate costumes, makeup, and energetic dance performances. Through the comparison of these theatrical forms, the paper explores how visual aspects contribute to the artistic impression and cultural significance of these performances.

### KEY WORDS

*Kabuki*, *nō*, mask, makeup, tradition, dance, costume, stage