

NÄHTAMATU NÄITLEJA

YOSHI OIDA / LORNA MARSHALL

(*Algus TMK 2004, nr 12 ja 2005, nr 1*)

Zeami järgi toimub järgmine muutus neljakümne kolme või neljakümne nelja aastaselt. Füüsiline ilu hakkab siis kustuma ja kehaline energia otsa saama. Kui kolmekümne neljaselt ollakse suhteliselt kerge vaevaga valmis hämmastavaks oskuste tulevargiks, siis neljakümne neljaselt ei suudeta neid tegevusi enam samamoodi sooritada. See ei tähenda, nagu poleks näitlejal enam publikule midagi pakkuda. Tehnilise täiuslikkuse demonstreerimise asemel keskendutakse väga täpselt laval öeldavale ja tehtavale. Väline ekspressioon viiakse miinimumini, kuid tegevuste lõimitusest peetakse kinni. Enam ei sõluta füüsilisest ilust, kuid publik tajub ikkagi midagi hõrku ja liigutavat, mis pärineb sisemusest. See on jällegi näitekunsti „tõeline õis“. Zeami lisas veel kommentaariks, et selles eas on tähtis hoolikalt analüüsida, mida sa suudad ja mida sa ei suuda teha. Ja tuleb alustada õpetamist. See kombinatsioon eneseanalüüsist ja noorte näitlejate koolitamisest (ja nende kahe tegevuse vaheline vältimatu dialoog) hoiab näitlejat arengus vanaduseni välja.

Pärast viiekümnendat eluaastat oli Zeami meelest võimatu, et näitleja võiks füüsiliselt veel midagi eelnevaga sarnast korda saata. Selles eas ei tohiks publiku köitmise võime sõltuda välisest oskustest. Selle asemel tuleb näitlemisel toetuda millelegi sisemisele: näitlemise „nähtamatule“ osale. Kui see on olemas, jälgib publik näitleja mängu ka

edaspidi keskendunult. Kui näitleja on enne viiekümnendat eluaastat õppinud tõelist näitlemist, siis võib ka vana, veidi jäik ja jändrik puu õide puhkeda. See ei ole pillav „sarm“, vaid pigem sügav ja kestev ilu. Vana, tõeliselt meisterliku näitleja rollis, vaatamata sellele, et ta hää on nõrk ja keha võimetu sooritama jõulisi tegevusi, on ikkagi *m i d a g i* huvitavat, vastupandamatut, lummatvat ja liigutavat. Niisugusel juhul on tema näitlemine peaaegu täielikult „sisemine“.

Selles punktis pean ma lugejale meenutama, et Zeami kirjutas need mõtted teatri kohta üle viiesaja aasta tagasi ja pidas silmas ainult meesnäitlejaid (sest naistel oli sellel ajal Jaapanis laval esinemine keelatud). Kuid nähtavasti kehtivad nad mõne erandiga ka tänapäeval. Minu enda tähelepaneku kohaselt jõuavad naised murdepunktideni veidi varem kui mehed. Samuti on kasulik meele pidada, et Zeami kirjeldatud teater oli väga füüsiline, mõneti rohkem tantsumu- kui sõnateatrit meenutav nähtus.

Peale selle tuleb arvestada, et tänapäevased toitumis- ja ravitingimused on üldiselt pikendanud inimelu ja tõstnud selle kvaliteeti võrreldes toonasega. Kui Zeami neid ridu kirjutas, oli viiekümneaastane inimene vanur, aga see ei ole enam nii. Vaatlused annavad alust arvata, et näitleja elu viimaste perioodide algustele tuleb liita umbes kümme aastat. Kui ta räägib neljakümne viie aastast näitlejast, siis see kehtib paremini praeguse viiekümne viie aastase näitleja

kohta jne. Esimesed perioodid (alates murdeeast kuni neljakümneenda eluaastani) kattuvad enam-vähem ka nüüd. Kui midagi on teisiti, siis see, et nende perioodide algusi tuleb viia aasta paari võrra allapoole (kuueteistkümneaastane tähendab tänapäevast neljateistkümnevõi viieteistkümneaastast inimest). Varasem füüsiline küpsus on samuti tingitud paremast toidust. Kuid need on vähem tähtsad üksikasjad, üldiselt kehtivad Zeami seisukohad tänapäeval samavõrd kui nende kirjapaneku ajal.

Ma kuulsin kord lugu väga heast köietantsijast. Pärast üht oma järjekordset säravat etendust olevat ta pöördunud publiku poole ja ütelnud: „Mul on kuueaastane poeg. Viimased kaks aastat on ta õppinud köiel kõndimist. Ma tahaksin teda teile esitleda, ta astub täna esmakordselt publiku ette. Loomulikult ärge oodake talt midagi eriti meisterlikku, kuid palun laske tal ennast tunda teretunnuna.“

Poiss tuli areenile ja alustas lühikest kõndi köiel. Tal oli raskusi enda tasakaalus hoidmisega; ta oleks ühel hetkel peaaegu kukkunud, kuid suutis kuidagi sellest olukorrast välja tulla. Lõpuks jõudis ta köie teise otsa ja teda võttis vastu aplausitorm. See oli tõeline aplaus mitte ainult edukalt sooritatud ülesande peale, vaid et poiss oli suutnud vangistada ja hoida publiku tähelepanu kogu soorituse vältel. Mõnes mõttes oli ta esinemine „huvitavam“ isa omast. Loomulikult, seda esinemist ei teinud silmale kaasakiskuvaks tehniline meisterlikkus või mingi uue köietantsu stiili leiutamine. See oli midagi muud. Kogu lapse elu oli selles esinemises; isal oli ainult tema väljapaistev tehnika.

Zen-budismi mõtlusõpetaja märkis kord, et alates sünnihetkest kannab iga inimene endas „seemet“, mis võib lõpuks kasvama minna ja puhkeda jumalikkuse „õieks“. Jumalikest tegudest tuleks mõelda kui „vihmast“, mis laseb

seemnel idaneda ja kasvada. Jumalikkuse mõistmine on „õis“, mis omakorda kannab kirkastumise „vilja“. See on sama „õis“, mis ka näitleja „õis“. Kui näitlemisõpinguid alustatakse lapsepõlves, toob iga eluperiood kaasa uue ja sügavama arusaama, mida tähendab näitlejaks olemine. Sa hindad ennast objektiivselt, analüüsid oma tööd, õpid ja kui „õis“ avaneb, siis võitled selle säilitamise eest. Sa toidad seda pidevalt, et see ei pudeneks ega närbuks.

Kuid ilusa õie loomiseks peab teadma, mida seeme endas sisaldab. Ma usun, et ilus „õis“ tekib südame avatusest. Ilus „õis“ sõltub sellest, kuidas sa liigutad oma sisemist olemist. Tuleb järelle uurida, kuidas see sisemine olemine toimib, sest sinu näitlemise kvaliteet kajastab seda. Isegi kui su keha on närbunud ja vana, võib esile tõusta midagi väga ilusat ja selget, kui ollakse kindla ja avatud südamega. See kõik jääb teisele poole tehnikat.

Zeami käib näitlejatöö defineerimiseks välja kolm mõistet. Ta nimetab neid elemente „nahaks“, „lihaks“ ja „luuks“. Nahk on näitleja väline ilu, liha on ilu, mis tuleb treeningu kaudu, ja luu on isiksuse sisim loomus, teatav vaimne ilu. Mõni näitleja on sündinud koos loomupärase andega, mis on tema töö skelett. Treening loob liha ja see, mis lõpuks publikule välja paistab, on nahk.

Teisiti saab seda kirjeldada kui „vaatamist“, „kuulamist“ ja „tajumist“. Publik vaatab näitlejat; nähtav ilu on „nahk“. Etenduse musikaalsus, ajastus ja kuulda-va ekspressiooni harmoonia on „liha“. Viimaks liigutab näitleja mäng vaatajat sügaval, peaaegu metafüüsilisel tasandil: vaataja tajub midagi, mis tuleb südame põhjast. See on näitlejatöö „luu“. Laval on keha ilu, etenduse ilu ja meele ilu, mis on selle etenduse loonud. Et saada heaks näitlejaks, peavad kõik need elemendid olema kõige kõrgemal tasemel.

Rääkides „ilust“, ei pea ma silmas

„nägusust“ või hetkel moes olevat ilu. Kui su vaim („luu“) on ilus, siis see pais-
tab ka pealispinnal.

Elas kord noor samurai, kes õppis väga usinasti, ja inimesed hakkasid ütlemä, et ta on väga osav. Nad märkasid tema ülimalt meisterlikkust, sest ta oli omandanud silmanähtavalt palju tehnilisi oskusi. Ühel päeval, pärast *dojo*’l harjutamist läks ta söögimajja, einetas ja jõi ühe sake. Lõpuks asus ta teeke kodu poole, aga selleks ajaks valitses pilkane pimedus ja ta ei näinud midagi. Ent ta leidis kodutee, kuna ta oli arendanud oma meeli ja tundlikkust, mis oli üks osa samurai ettevalmistusest. Ta jõudis jõeni, astus sillale ja pörkas kellegagi vastamisi. Ta haaras silmapilk mõõga järele, kuid oli juba hilja – teise mehe mõõk oli tal juba kõril. Ta ei saanud enam midagi teha.

Lõpuks ütles teine mees: „Ma kuulsin, et sa olevat kuulus sõdalane, kuid see ei saa tõi olla. Sa pole piisavalt tugev. Sa ei suuda ennast kaitsta minu mõõga vastu. Sa oled palju tehnikat õppinud ja oled sellega rahul. Sa oled täiesti kasutu ja oleks parem, kui ma su kohe maha lööksin.“

Mõõk tungis sügavamalt noore samurai kõrri. Ja järsku, täiesti ootamatu impulsi ajal, hüppas noor samurai jõkke. Oli keskjalv ja vesi jääkülma, kuid ta jäi ellu. Ta hüüdis enda ründajale: „Sa oled väga tugev. Palun, ütle mulle oma nimi.“

Võõras vastas: „Ei, ma ei taha sulle oma nime öelda. Aga kui sul hakkab selle kaotuse pärast häbi, siis ma annan sulle soovitusi. Treeni oma sisemist olemist. Tehnikast ei piisa. Kui sa suudad minna teisele poole tehnikat, saad sa väga tugevaks, kuid praegu oled sa rahul oma tehnilise mõistmisega ja sa arvad, et see teeb sind meistriks. See on vale. Sa pead minema teisele poole tehnikat.“

„Mis on teisel pool tehnikat?“

„Teine olemine. Sinu füüsilise olemi-

se sees on teine olemine. Sellega kohtudes mõistad sa seda.“

Seda öeldes lahkus võõras. Noor samurai ronis jõest välja ja otsustas minna *zen*’ikloostriisse.

Ma tõesti ei usu, et „näitlemist“ saaks õppida. On olemas erinevaid tehnikaid, mis aitavad teatud olukorras etendust luua, näiteks televisioonis, või mängida väga kodeeritud keelega stiilis, nagu kabuki või pekingi ooper, kuid neist on kasu vaid kindlas kontekstis. Tegelikult vajab iga lavastus oma esitamismeetodit. Samuti, kui sa osaled täiesti uue teatrilavastuse loomises, siis tuleb luua ka sellele vastav uut laadi näitlemisstiil. Kuna iga lavastus vajab omapärast „näitlemismeetodit“, on raske õpetada „näitlemismeetodit“ kui üldist oskust. Peale selle peab näitlejal jätkuma jõudu eelmiste meetodite lõhkumiseks, et luua seda, mis on vaja siin ja praegu. Reaalselt laval olles tuleb unustada kõik teooriad, filosoofiad ja huvitavad tehnikad. *Just do it.*

Enne oma näitlemiskarjääri algust arvasin, et ma olen üliandekas. Ma arvasin, et minust saab Jaapani parim näitleja. Kahjuks juhtus nii, et kui ma alustasin regulaarset esinemist, hakkasid inimesed ütlemä, et ma ei ole väga hea. Tegelikult oli mu mäng jube. Teada saamine, et ma ei olegi oma unistuste geenius, oli mulle paras pauk, kuid kuna ma olin teatris tööle hakanud, tahtsin ma sinna jääda. Osaliselt oli küsimus eneseuhkuses; ma ei tahtnud tunnustada, et ma olen töövalikul eksinud. Samas olin ma suures ahastuses, kui ma mõistsin, et tegelikult ei ole ma eriti andekas. Vaatamata sellele ma jätkasin ja mõtlesin: kui mul pole annet, siis mida muud ma võiksin endast leida?

Ma ei saanud leida „geeniust“, kuid ma võisin treenida. Ma hakkasin usinalt tööle ja püüdsin saada võimalikult heaks. Mõne aja pärast tulid inimesed ja ütlesid, et mu mäng polnud ikka väga

hea, ja soovitasid mul mõelda teatrist lahkumisele. Loomulikult nad tunnustasid mu usinust ja pühendumust, kuid kahjuks polnud ma laval huvitav.

Mõne aasta pärast olin ma teatrist loobumise piiril. Ma soostusin faktiga, et ma pole hea näitleja, ja mõistsin, et edulootused olid väga nigelad. Ja loomulikult oli see hetk, mil inimesed hakkasid lõpuks ütlema, et mu mäng ei olnudki kõige kehvem.

„Mahabharata“ oli Peter Brooki suurlavastus, millega tegelemine kestis üle nelja aasta. Mind huvitas see tõsiselt ja ma tahtsin näha, kuidas Peter selle loo keeruka maailma lavale kannab. Jälle kord otsustasin ma näitlemisega jätkata, sest muidu poleks ma saanud jälgida lavastuse arengut.

Prooviperiood oli minu jaoks suur rõõm. Lummas oli vaadata, kuidas suur lavastaja töötab sellist kõlapinda omava ainesega. Ma nautisin proovides iga hetke. Kahjuks lõppesid need kümne kuu pärast, lavastus oli valmis ning nüüd pidin ma näitlemisega hakkama saama. Pärast häid aegu tulid halvad ajad: kaks aastat pidin ma õhtust õhtusse mängima ühte ja sama asja.

Kui ma oleksin mänginud igal õhtul ühtemoodi, oleksin igavusest hulluks läinud. Selle probleemi vältimiseks otsustasin proovida teistsugust lähene-mist. Ma otsustasin, et ma ei mõtle sellele, kas mu mäng on hea või halb, ma püüan lihtsalt endast laval rõõmu tunda. Iga päev püüdsin ma teatud egois-miga leida oma mängust midagi nauditavat. Ja järsku ütlesid inimesed, et see on palju parem kui enne.

Pärast seda mängisin ma näidendis „L'Homme qui“. Selles näidendis muut-sin ma uuesti hoiakut. Mind ei huvitanud enam, kas ma naudin seda, mida teen, või mitte. Mind ei huvitanud, et sama etendus kordus õhtust õhtusse. Tegelikult ei huvitanud mind miski. Selle asemel keskendusin detailidele: pa-

rem käsi üles, peapööre, repliik, teine repliik. Nagu rituaal. Argipäeva rituaal.

See sarnanes paljus traditsioonilise teetseremooniaga. Teetseremoonia koosneb paljudest keerulistest detaili-dest. Igaks tegevuseks on etteantud joo-nis. Kuidas kuivatada tassi, kuidas läita tuld, kuidas kallata vett: kõigele vastab hoolikalt läbi töötatud koreograafia. Komplitseeritud järjekorda järgitakse tassitäie tee valmistamisel, mida paku-takse siis külalistele. Tegelikult pole sa millegi erilisega hakkama saanud – tei-nud ainult tassitäie teed. Siin pole midagi eriskummalist, kuid selle valmistami-ne ja serveerimine pakub sulle suurt naudingut.

Kord viisin ma teetseremooniat läbi suure meistri ees. Millegipärast valdas mind järsku soe tunne roheline teepuru vastu, ma purustasin seda väga õrnalt, suure armastusega. See soe tunne kestis kogu teetseremoonia aja. Ma kuulasin vee keemise häält. Ma märkasin külma vett lisades hääle muutust. Lõpuks and-sin teetassi meistrile, kes ütles: „See pais-tab olevat suurepärase tee.“

Vehklemisõpilane harjutas kord ja tema õpetaja tuli ta juurde ning kom-menteeris nähtut: „Sa oled päris osav, kuid millegipärast ei piisa sellest. Mida-gi jääb puudu.“

Õpilane mõtles öeldu üle tõsiselt jä-rele, kuid ta ei leidnud selles tähelepa-nekus mingit mõtet. Mõne päeva pärast läks ta õpetaja juurde ja ütles: „Ma pole suutnud leida, mis mul puudu jääb. Nähtavasti on siin tegemist mingi suure vehklemiskunsti saladusega, mida ma ei mõista.“

Seda öeldes otsustas ta, et pole min-git tähtsust, kuidas ta mõõka käsitseb. Ta heitis kõrvale kõik mõtted oma rel-vast ja seisis seal, vaadates oma õpetajat. Tavaliselt on Jaapanis nii, et kui sa näed suurt meistrit, tundub ta väga suurena, samas kui sa ise tundud endale väikse-na. Kuid käesoleval juhul tundus noor-

mehele äkki ta keha ilmatu suurena, samas kui õpetaja näis kokku kuivavat. Sel hetkel meister naeratas ja ütles: „Nüüd sa mõistsid! Nüüd oled sa leidnud võitlemise saladuse.“

See võib juhtuda ainult siis, kui sa „mõõga minema viskad“.

See sisemine „tühjus“ on tore eesmärk, kuid kuidas selleni jõuda? Kahjuks pole olemas mingeid kaarte ega reisi juhte ja sellest, kuidas sa sinna jõudsid, saab aru alles pärast kohalejõudmist.

Tagasi vaadates võib öelda: „Oh, see oli ju tõeline pöördpunkt“, või: „Need olid sõnad, mis panid mind asju teisiti nägema“. Või: „Ma arvasin, et ma teen seda, kuid tegelikult ma tegin hoopis toda“, või isegi: „Kui palju väikseid sündmusi tõi mind siia. Ma ei märganudki seda“. Ja juhtubki nii, et teed pidi kõndides ei näe sa seda. Alles tagantjärele tarkus teeb selgeks tegeliku mustri. (L. M.)

Kõneldes „endaõppimisest“, ei räägi ma intellektuaalsest treeninguprogrammist, vaid pigem üldisest avatusest ja edasilükkumise tahtest. Küsimus on tundlikkuses, mitte ranguses.

Hiina mõttetark vastas õpilase küsimustele. Üks küsimus oli: „Kes ma olen?“

Mõttetark vastas: „Sa oled taldrik.“

Idamaade religioosetes tseremooniatel pannakse jumalatele mõeldud ohvriannid eraldi taldrikule. Taldrik kannab kallihinnalisi asju. Mõttetark valis välja sümbolid „taldrik“ ja „ohvriannid“, et selgitada *yu* (olemise) ja *mu* (eimiski) erinevust. *Yu* on justkui „fenomen“; see on tegevuse nähtav efekt. Me näeme seda, kuuleme seda, tunneme selle ära. See on nagu kallid jumalaile pakutavad annid. *Mu* on justkui „vorm“; seda on raske tabada, kuid see annab võimaluse fenomenide paljususel esile tõusta. Kirjeldades õpilast kui taldrikut, tuletas tark talle meelde olemise sügavamamat tasandit. Samamoodi on näitleja nähtamatu külge see taldrik, mis laseb

esile tõusta etenduse nähtaval tegevusel ja hoiab seda koos. Selle kohalolu ei märgata. Märgatakse ainult selle puudumist.

Mõelgem budismi „Südamesuutra“ peale. Seal öeldakse: „fenomen on tühjus ja tühjus on fenomen“. Tegelikult kerkivad kõik asjad esile „tühjusest“ või „eimiskist“. Õied puul on imetlusväär sed. Ent kui avada puu, et uurida, mis selle ilu löi, leitakse „eimidagi“: ei mingeid väikesi õiekesi või maagilisi mustreid, ainult rohmakas puit. Kui mõelda loodusele kogu selle hiilguses ja mitmekesisuses, paneb see jahmatama. Puud, lilled, lumi, meri, rohi. Need kõik on selle ilmingud, mida me kutsume looduseks, kuid mis on loodus ise? Kus see on? Seda pole võimalik leida. See on „tühjus“, mis laseb esile kerkida lõpututel „fenomenidel“. Näitlemist võib käsitada samamoodi. Nagu loodus, nii võib ka näitleja süda anda elu peaaegu millele tahes. Nagu loodus, on see teatav viljakandev tühjus.

Näitlejana tuleb selliste mõistete nagu „eimiski“ ja „fenomen“ käsitlemisel olla veidi ettevaatlik. Need on intellektuaalsed mõisted ja kui neist liiga kõvasti kinni hoida, võivad nad eksiteele viia. Kui mõelda pidevalt „tühjusele“, siis pole see tõeline „tühjus“; see on idee, mis on märgistatud kui „tühjus“. Niisugusel kujul on see ainult teatav „fenomen“. Tõeline tühjus asub teisel pool mõtet ja on piiramatult vaba. Kui olla kinni „tühjuse“ mõistes või mõelda pidevalt „eimiskini“ jõudmisele, on näitlemine vaid järjekordne vangla või pealesunnitud piiratus.

Seda kõike on raske mõista ja keeruline praktikas käiku lasta. „Eimiski“ asub teisel pool mõtet, kuid kuidas saab selleni jõuda sellele mõtlemata? Võib-olla tuleks keskenduda ühele Zeami üt lusele: „*Yuu raku shu do fu ken*“, mille tõlge kõlab nii: „mängi vabalt, õpi tunda ma teed ja sa näed tuult“.

Jõupingutused, treeningud, õppimine ja töö on need, millele tuleb keskenduda. Pärast pikka rühmamist tekib teatav vabadus. Sa ei mõtle enam sellele, mida sa teed või kuidas sa jõuad efektsete kohtadeni. Etendus lihtsalt juhtub. See vabadus on näitleja „eimiski“. Ja selle kõrgeimaks tasemeks on olla nagu imik; midagi ei ole ette planeeritud või teadlikult konstrueeritud, aga su mõtted ja tunded on elujõulised ja täiesti selged.

Keskaegses Jaapanis oli kuulus sõdalane Musashi Miyamoto. Ta oli kuulus, sest ta kasutas puust treeningumõõka (terasest mõõga asemel) isegi siis, kui ta vaenlased ründasid teda päris relvaga. Sellises olukorras võitmine tõi talle veel rohkem kuulsust. Pärast üht niisugust kahevõitlust küsis keegi temalt, miks ta kasutab päris mõõga asemel puust mõõka. Musashi vastas: „Kui ma oleksin kasutanud õiget relva, poleks ma võtnud kahevõitlust piisavalt tõsiselt. Ma oleksin sõltunud mõõgaterast, mis kogu töö minu eest ära teeb. Tegelikult oleks siis minu kohalolek vaevalt et vajalik olnud. See oleks välja näinud nii, nagu poleks mind seal või poleks mind olemas. Kuid puust mõõga puhul peab mu sisemus olema tõesti keskendunud ja tugev. Sellepärast ma eelistangi puust mõõka.“

Lisaks suurepärasele vehklemisoskusele õppis Musashi Miyamoto aastaid sõjakunstide põhimõtteid ja filosoofiat. Pärast paljusid aastaid jõudis ta järeldusele: „Iga süsteem, iga mõte, iga tehnika ja iga filosoofiline mõiste viitab ühele ja samale tühjusele. Kõik on üks tühjus.“

Loomulikult ei mõistnud keegi, millest ta rääkis. „Tühjust“ on väga raske seletada. Sama kehtib *zen*-meditatsiooni kohta. Selles osalejad kogeivad mõnikord midagi, mida nimetatakse *sator*'iks, mille kirjeldamine on niisama võimatu.

Kui rääkida õpetamisest, siis see on

lihtsalt kellegi teise kogemus. Su õpetaja on kõndinud seda rada enne sind ja sa vaatad tema jalajälgi teetolmus. Need võivad anda sulle vihje, kuhu minna edasi. Kuid need „jäljed“ on kellegi teise minevik, mitte sinu tulevik. Kõik raamatud ja kursused on lihtsalt teiste inimeste mineviku kaardid. Neid võib uurida ja kasutada, kuid alati tuleb meeles pidada, et sinu enda tee on erinev ja et see on isiklik rada, mida mööda sul käia tuleb. Teise inimese tee täpsel kordamisel ei ole mõtet; tarvita nende teadmisi, ent pea meeles, et sinu enda teekonna „maastik“ on kordumatu. Kuid paradoks jääb kehtima: tuleb leida oma rada, aga seda rada ei märgata seal käies, vaid alles pärast jõudes.

Selles raamatus olen ma rääkinud palju sellest, mida üks või teine inimene on ütelnud. Kuid kõike siin kirjutatud ei peaks ilma kahtlusteta tõe pähe võtma. Kui te usute iga siin kirjutatud sõna, siis on parem üldse mitte lugeda.

Kord elas üks kuulus kabuki-näitleja, kes suri umbes viiskümmend aastat tagasi; ta ütles: „Ma võin sulle õpetada žesti „kuu vaatamine“. Ma võin õpetada seda liikumist kuni sõrmeotsani välja, mis näitab taevasse. Sõrmeotsast kuni kuuni jääb sinu enda vastutusele.“

Katkendid raamatust „Nähtamatu näitleja“ (The Invisible Actor, Methuen, 1997) tõlkinud PEETER RAUDSEPP



Kabuki-näitleja
Ichikawa Danzō III
püha eraku
Narukami rollis,
näidendis
*Miyakodori Azuma
Komachi*.
Morita teater,
1768.