

Anni Leppälä, *Untitled (lamp head)*, 2007, 27 x 40,5cm, kromogeeninen värivedos



PETER LAMARQUE

# Ilmaisu ja naamio

Persoonallisuuden katoaminen nōssa



# ”Näyttelijän oma henki muuttuu roolin hengeksi.”

## I

Kirjallisuuden estetiikan kannalta nō-draamassa on monia kiinnostavia ja hämmentäviä piirteitä. Keskityn kirjoituksessani jokseenkin abstraktiin kysymykseen, joka voidaan ilmaista kantilaisittain seuraavasti: kuinka henkilö-hahmon esittäminen on mahdollista tässä tyylielityksessä ja koruttomassa draaman lajissa? Kysymyksessä tietysti oletetaan, että hahmon esittäminen on mahdollista nōssa ja lisäksi, kuten otaksun, että pyrkimys esittää henkilö-hahmoa on siinä merkittävässä sijalla. Nämä ennakkotaksumani tarvitsevat vahvistusta. Itse asiassa tulemme huomaamaan, että roolin esittäminen on erityisessä mielessä nōn estetiikan ytimessä.

Haluan vielä tarkentaa tutkimuskysymystäni yhdistämällä siihen toisen tekijän. Nō-näyttelijältä (keskus- tai *shite*-roolissa) vaaditaan kahta päällisin puolin yhteen sovittamatonta asiaa. Ensimmäinen vaatimus on, että näyttelijän pitäisi elävöittää esittämänsä hahmo ja antaa roolille sekä henki että ilmaisu. Toinen vaatimus on, että näyttelijän pitäisi noudattaa järkkymättömästi roolin tiukkoja konventioita, joiden mukaisesti jokainen ele ja äänenpaino määräytyy: hänen omat kasvonilmeensä ovat kätkeytyneinä naamion taakse; hänen laulamansa ja lausumansa sanat ovat vaikeaselkoista ja vihjailevaa runoutta; hänen tanssiliikkeensä ovat symbolisia ja ritualistisia; tyhjällä lavalla ei ole lainkaan lavasteita, ja hänen esittämänsä hahmo – vanha nainen, soturi, jumala – vaikuttaa aineettomalta, jopa kaavamaiselta. Mitä sijaa ilmaisuvuorolle on tämän muodollisuuden naamion takana?

Ratkaiseva tekijä arvoituksessa on *shite*-näyttelijän velvoite samastua täysin esittämäänsä hahmoon. Näyttelijän oma henki muuttuu roolin hengeksi. Ennen lavalle astumista, naamion juhmallisen pukemisrituaalin aikana, näyttelijän täytyy jollain tavalla muuttaa sisäinen olemuksensa esittämänsä hahmon sisäiseksi olemukseksi. On selvitetävä tarkemmin, kuinka tämä tapahtuu ja miten se vaikuttaa, kun esityksen konventionaalisuus otetaan huomioon. Uppoudumme pian monimutkaisuuteen esteettisiin kysymyksiin: hahmon esittämisen luonteeseen, sisäisen tilan ja ulkoisen vaikutelman väliseen suhteeseen, muodollisten konventioiden tehtävään tunteen ja tunnelman ilmaisussa sekä tietysti ennen kaikkea käsitykseen nōsta teatterimuotona.

Ennen kuin aloitamme, meidän tulisi panna merkille,

missä määrin edellä määrittelemäni tutkimuskysymys perustuu länsimaisen (ainakin esimodernin) teatteriperinteen syvään juurtuneisiin olettamuksiin. Näyttelijän velvollisuus antaa esittämälleen roolille ruumis ja sielu, ajatella itseään esittämäänsä hahmona, on selviö länsimaisessa teatteriperinteessä<sup>1</sup>. Tähän olettamukseen liittyy muita olettamuksia: esimerkiksi esitettävän hahmon sopiva monimutkaisuus ja kiinnostavuus (läheinen suhde tusinahmoon vaikuttaa mielettömältä, jollei mahdolliselta), todenmukaisen tai elämänläheisen kuvauksen mahdollisuus esityksessä, näyttelijän persoonallisuuden ratkaisuus hänen esittämänsä hahmon vaikuttavuudessa, hahmon yksilöllisyyden ja eleiden, liikkeiden, kasvonilmeiden sekä draamallisen vuorovaikutuksen vastaavuus ja lopuksi käsitys, että hahmon esittämisen eloisuus on paljolti elinvoimaisesti ja realistisesti esitetyn puheen tuote. Tulemme huomaamaan, ettei mikään näistä oletuksista päde nō-näytelmiin.

## II

Ongelman määriteltyäni esitän nyt muutamia metodologisia huomioita. Aluksi on todettava, että draamaa voidaan lähestyä erilaisista näkökulmista. Ilmeisimmät näistä ovat esittäjän ja katsojan näkökulmat. Heidän mielenkiinnon kohteensa eivät välttämättä käy yksiin. Draamallisen vaikutuksen tuottamiseen tarvittava taito ei ole sama kuin sen arvostamiseen vaadittava taito. Lisäksi ovat olemassa draaman kirjoittajan ja lukijan näkökulmat, jotka voivat mutta joiden ei täydy käydä yhteen esittäjän ja katsojan näkökulmien kanssa. Aihetta voidaan tarkastella myös koko draaman lajin yleisesityksen pyrkivän esteetikon tai teatteriteoreetikon näkökulmista.

Tarkastellessani hahmon esittämistä nōssa keskityn esitykseen näyttelijän ja yleisön näkökulmista, en vain näytelmäteksteissä esiintyvään kuvaukseen, joka saattaisi kiinnostaa kirjallisuudentutkijaa tai historioitsijaa. Lähestymistapani kuvastaa yhtä merkittävää eroa nōn ja perinteisen länsimaisen teatterin välillä. Kuningas Learin hahmoa voidaan tutkia ja ymmärtää lukemalla huolellisesti Shakespearen näytelmää, mutta nō-näytelmän teksti on vain yksi tekijä näytelmän hahmojen kehittämisessä. Nō-näytelmässä musiikki, tanssi, runous, naamiot ja asusteet sekä ennen kaikkea tunnelma muodostavat niin syvän ykseyden, ettei hahmon esittämistä voida ymmärtää minkään yksittäisen abstraktin tekijän perusteella.

Keskittymisestä esitykseen ei kuitenkaan pidä ajatella seuraavan, että hahmon esittäminen nōssa on esityskohdasta siinä mielessä kuin puhumme [Laurence] Olivierin tai [Paul] Scofieldin Learista. Nō-näytelmän esitykset eivät tarjoa uutta tulkintaa samasta hahmosta vaan pikemminkin pyrkivät ihanteeseen, joka itsessään ainutlaatuisesti ilmaisee hahmon perusolemuksen. Nō-esitys ei pyri tulkitsemaan hahmoja uudelleen vaan esittämään määrävien konventioiden avulla sellaista, mitä pidetään ihanteen puhtaana muotona.

Kirjallisuusestetiikassa nōta käsittelevissä teoreettisissa

keskusteluissa hyödynnetään yleensä sen kahta erityistä suhdetta länsimaiseen teatteriin: sen vaikutusta 1900-luvun modernistiseen draamaan sekä sen ja klassisen Kreikan draaman vastaavuuksia. Sanon muuttaman sanan näistä suhteista, mutta perustelen myös, miksi filosofisen tutkimuksen täytyy ylittää nämä vertailut.

On aivan selvää, että nō on vaikuttanut 1900-luvun eurooppalaiseen draamaan<sup>2</sup>. Esimerkiksi W. B. Yeats kirjoitti vuosien 1915 ja 1921 välillä useita nō-mallisia tanssidraamoja. Esseessään ”Eräistä ylhäisistä japanilaisista näytelmistä” (Certain Noble Plays of Japan) Yeats paljastaa, mikä häntä viehätti nōssa eniten: sen ”etäisyys elämästä”, ”aristokraattinen muoto”, epäsuoruus ja symbolismi sekä muinaisten myyttien ja legendojen arvokas käsittely<sup>3</sup>.

Mutta tarkastelumme kannalta nōn ja sen modernien jäljittelijöiden välillä on yksi ratkaisevan tärkeä ero. Modernitit omaksuivat nōn draamalliset tekniikat älyllisestä uteliaisuudesta, kokeilunhalusta, realismin tietoisena vastustuksena. Heidän tekniikkansa voidaan ymmärtää vain tätä taustaa vasten. Nō itse sen sijaan syntyi eräiden kulttuurille sisäisten taipumusten taiteellisena ilmaisuna. Japanissa ei ollut realistista (draamallista) perinnettä, jota vastustaa, vain syvällistä estetismää, jota hiottiin. Pyrin tunnistamaan nämä alkuperäiset periaatteet. Meidän ei tule antaa nōn näennäisen avantgardistisuuden vietellä meitä.

Ymmärtääksemme nōn taustalla olevat esteettiset periaatteet meidän ei tule kääntyä sen länsimaisten jäljittelijöiden puoleen vaan sen varhaisvaiheeseen ja yhden perustajan, Zeami Motokiyon (1363–1443), ajatuksiin. Zeami ja hänen isänsä Kannami (1333–1384) hioivat nōn kanoniseen muotoonsa aikakautensa eri perinteistä<sup>4</sup>. He molemmat olivat näyttelijöitä ja näytelmäkirjailijoita; heidän kirjoittamansa ja esittämänsä näytelmät kuuluvat yhä keskeiseen nō-ohjelmistoon. Lisäksi Zeami kirjoitti nōsta noin parikymmentä tutkielmaa, joiden ensisijainen tarkoitus oli vihkiä hänen poikansa ja seuraajansa yksityisesti nō-esityksen saloihin. Zeamin tutkielmat ovat kuitenkin paljon enemmän kuin näyttelijöiden käsikirjoja. Zeami, joka tunsi perusteellisesti japanilaisen estetiikan, runoperinteen ja buddhalaiset opetukset, kehitti nölle hienostuneen teoreettisen viitekehyksen, jota tukivat lukuisat esteettiset ydinkäsitteet. Suuri osa artikkelistani perustuu noihin kirjoituksiin.<sup>5</sup>

Kuten on usein huomautettu, nōn ja klassisen Kreikan draaman välillä on runsaasti pintapuolisia yhtäläisyyksiä: naamioiden käyttö, tanssi, musiikki ja runous sekä kuoron läsnäolo<sup>6</sup>. Lisäksi sekä Aristoteles että Zeami hyödyntävät ajatusta ”jäljittelystä” draamaa käsittelevissä kirjoituksissaan. Molemmat esittävät määräyksiä juonen yhtenäisyydelle ja kehitykselle ja korostavat tuttujen ja eepisten tarinoiden käyttämisen arvoa. Käännekohta ja tunnistaminen ovat niin nōn kuin kreikkalaisen tragedian tyylikeinoja, ja molemmissa tärkeimmät tapahtumat tapahtuvat näyttämön ulkopuolella.

Läheisessä tarkastelussa yhtäläisyydet alkavat haa-

## ”Japanissa ei ollut realistista (draamallista) perinnettä, jota vastustaa, vain syvällistä estetismää, jota hiottiin.”

kaikki näyttelijät eivät pidä naamioita; nō-kuorolla ei ole erillistä näkökulmaa, ja se pikemminkin kuvaa kuin kommentoi tapahtumia; kreikan *mimesis* ja japanin *monomane* (jäljittely) tarkoittavat eri asioita, kuten tulemme huomaamaan; Zeamin kuvaus juonen rakenteesta – johdannosta, kehityksestä ja huippukohdasta koostuva *jo-ha-kyu*-malli – on dynaamisempi kuin Aristoteleen alku, keskikohta ja loppu -malli, ja siinä esityksen tahti nopeutuu näytelmän kuluessa<sup>7</sup>. Lisäksi on syvällisempiä eroja. Kreikkalaisessa tragediassa juoni ja toiminta asetetaan hahmon edelle; *hamartia*, *miasma*, kohtalo ja jopa *katharsis* ovat moraalisia ja psykologisia elementtejä; Aristoteleen ajatus, että ”[t]ragedia on vaikuttava myös ilman esittämistä ja näyttelijöitä”<sup>8</sup> – tämä kaikki on ristiriidassa nōn taustalla olevien draamallisten periaatteiden kanssa, joita tarkastelen seuraavaksi.

### III

Pääväittämani on, että vaikka nōn henkilöhahmot ovat sellaisenaan miltei mahdottomia tunnistaa tutuin länsimaisin käsittein, ne kuitenkin edustavat yhtenäistä ja erityistä käsitystä, jolla on sijansa nōn kehittyneessä esteettisessä järjestelmässä. Ratkaiseva tekijä tässä käsityksessä on se, mitä kutsun persoonallisuuden katoamiseksi. Hahmon esittäminen nōssa, sellaisena kuin se näyttäytyy esityksessä, *ilmentää yksilöllisyyttä ilman persoonaa*. Kehittelen tätä ajatusta yksityiskohtaisesti ennen kaikkea korostamalla ”persoonallisuuden katoamisen” myönteisiä merkityksiä. On tärkeää huomata, ettei ajatus persoonallisuuden katoamisesta latistu ”stereotyyppeihin” tai ”tusinahahmoihin”, kuten se voitaisiin ymmärtää länsimaisen kirjallisuuden perinteessä. Itse asiassa ilmiö on tyystin toisenlainen.

Nōn hahmokäsitykseen liittyy muita, metafyysempisiä kysymyksiä, joihin voin tässä kirjoituksessa vain viitata. Nōn henkilöhahmot liittyvät läheisesti uskonnollisen mystiikan perinteestä – paljolti muttei täysin zen-buddhalaisuudesta – kumpuavaan käsitykseen ihmisluonnosta. Hahmojen kuvaukseen käytetty draamallinen muoto ilmentää havaitsemisen tapaa, jossa mystikkojen mukaan voidaan lähestyä muuten saavuttamattomia henkisiä totuuksia. Viittaamalla aistihavainnon ja järjen vain satunnaisen turvan tuolle puolelle koruttomat esitykset

## ”Nön hahmot voivat säilyttää yksilöllisyytensä henkilöahmoina vajoamatta stereotyypeiksi, vaikka ne eivät olekaan persoonallisesti tai psykologisesti yksityiskohtaisia.”

pyrkivät välittämään ja symboloimaan jotain syvällistä ihmisluonnosta – yksilöllisestä identiteetistä, sielun levottomuudesta, perimmäisestä autuudesta ja niin edelleen – sekä voimakkaalla huomion keskittämisellä että universaalilla pätevyydellä.

Tämän metafysisen kontekstin ymmärtäminen edellyttää selkeää käsitystä henkilöahmosta itsestään. Vaatimaton tavoitteeni on perustella tämä käsitys eräiden ratkaisevien ominaisuuksien perusteella.

Ensimmäinen ominaisuuksien ryhmä auttaa tunnistamaan nön hahmon esittämisen aseman tai luonteen ja tiivistyy käsityksessä persoonallisuuden häivyttämisestä. Henkilöahmot ovat suuressa määrin *abstrakteja*; niiden olennaiset ominaisuudet ovat persoonattomia, joskin sisältävät jonkin verran yksilöllisyyttä; ne pyrkivät edustamaan pikemminkin *universaalia* kuin historiallista tai satunnaista merkitystä.

Toinen ominaisuuksien ryhmä tarjoaa perustan edellisille abstrakteille, persoonattomille ja universaaleille ominaisuuksille. Hahmon esittäminen painottaa pikemmin tunnetta kuin vaikutinta, pikemmin mielialaa kuin toimintaa, pikemmin tunnelmaa kuin asioiden yksityiskohtia ja pikemmin vihjausta kuin realistista kuvausta. Sen sijaan, että tällainen käsitys henkilöahmosta olisi draaman muodollisten piirteiden – naamion, korutoman lavastuksen ja vaikeaselkoisen runouden – muovaama, se pikemminkin sekä edellyttää että vahvistaa niitä.

#### IV

Aloitan tämän hahmokäsityksen kehittämisen ensimmäisellä ominaisuuksien ryhmällä: abstraktisuudella, persoonattomuudella ja universaalisuudella. Donald Keene on ehdottanut, että ”hahmon luominen, siten kuin termiä käytetään muissa draaman muodoissa, on merkityksetön nössa”<sup>9</sup>. Hän tarkoittaa tässä hahmojen näennäistä autonomisen identiteetin puutetta. Ernest Fenollosa puolestaan toteaa nöhon sisältyvän tunteen ”kiinnittyvän aina ideaan, ei henkilöön”. Hän jatkaa:

”Soolo-osuudet ilmaisevat Japanin historiasta johdettuun ihmisluonteen suuria piirteitä: veljellistä rakkautta, lapsen rakkautta vanhempansa, uskollisuutta isännälle; puolisoiden välistä rakkautta, äidinrakkautta kuollutta lasta koh-

taan; kateutta tai vihaa, itsehallintaa taistelussa tai taistelunhuumaa sinänsä; aaveen takertumista sen lankeemuksen sijoille, Buddhan ääretöntä myötätuntoa; yksipuolisen rakkauden aiheuttamaa surua. Jokin näistä voimakkaista tunteista valitaan näytelmään, jossa se korotetaan yleispäteväksi vahvalla ja puhtaalla käsittelyllä.”<sup>10</sup>

Lainauksen ilmauksessa ”ihmisluonteen suuria ominaisuuksia” huomiota herättää oitis ’luonteen’ erityinen merkitys. Fenollosa selvästikin tarkoittaa ihmisluonnon erityispiirteitä, mikä käy ilmi ”veljellisestä rakkaudesta”, ”rakkaudesta vanhempiin” ja niin edelleen. Hän ei tarkoita luonnetta siinä merkityksessä kuin Lear ja Othello ovat luonteita. Nähdäkseni luonteen asianmukainen merkitys nössa on kuitenkin jossakin Fenollosan luettelien yleismaailmallisten ominaisuuksien ja Learin ja Othellon kaltaisten pitkälle kehitettyjen hahmojen yksilöllisten ominaisuuksien välillä. Itse asiassa nämä kaksi ääripäätä eivät eroa olennaisesti. Molemmissa merkityksissä luonteen käsite kuuluu abstraktioiden tai universaalien ontologiseen kategoriaan. Kun puhumme yksilön ominaisuuksista, kuten jalomielisyydestä tai veljellisestä rakkaudesta, viittaamme yksilöstä abstrahoituihin ominaisuuksiin. Kun puhumme draamassa kuvatusta fiktiivisestä henkilöstä, tarkoitamme osittain (loogisesti ajateltuna) monien abstraktien ominaisuuksien muodostamaa monimutkaista kuvitteellista yhteenliittymää<sup>11</sup>.

Fiktiivisestä henkilöstä tekee ”yksilöllisen” tai ”ainutlaatuisen” sen esittämisen tarkkuus, ei sen ontologinen tyyppi (eli se, että se on pikemminkin partikulaari kuin universaali). Jotkut draaman hahmot ovat hienovaraisesti kehiteltyjä, jotkut vain kevyesti luonnosteltuja. Nön hahmot voivat säilyttää yksilöllisyytensä henkilöahmoina vajoamatta stereotyypeiksi, vaikka ne eivät olekaan persoonallisesti tai psykologisesti yksityiskohtaisia. Hahmon esittämisen ytimessä on jokin tietty tunne tai ahdistava tilanne, ei ”pyöreän” persoonallisuuden kehittäminen. Hahmon yksilöllisyys piilee täsmällisessä muodossa, jossa abstrahoidut tunteelliset ominaisuudet esitetään symbolisesti ja, kuten tulemme näkemään, niin luodussa tunnelmassa ja viitteellisyydessä. Tämä hahmojen persoonallisten ominaisuuksien puute sekä siihen liittyvä tiettyihin abstrahoituihin ominaisuuksiin keskittyminen kuuluu osana siihen, mitä kutsun persoonallisuuden katoamiseksi. Kuinka se ilmenee?

Nö-näytelmien harvoista rooleista mielenkiinnon keskipisteessä on lähes aina *shiten* rooli. Sivurooli *waki* (kirjaimellisesti ’sivussa’) on, ainakin tavanomaisessa muodossaan, hädin tuskin henkilöahmo, tavallisesti nimetön ja identiteetiltään vain lähetti, pappi, matkailija tai joku muu, jonka tehtävä on ryhtyä keskusteluun *shiten* kanssa. Sekä *shitellä* että *wakilla* voi olla palvelijoita (*tsure*), mutta nämäkään eivät tavallisesti ole henkilöahmoina erityisen persoonallisia. *Waki*- ja *tsure*-roolien abstraktius, sikäli kuin ne ovat vain draamallisia välikäsiä, ei ole filosofisesti kiinnostavaa; ne vastaavat minkä tahansa perinteen vähäpätöisiä rooleja.

*Shiten* roolissa on sitä vastoin enemmän syvyyttä.

Nō-näytelmien viisi tyyppiä erotetaankin toisistaan *shiten* hahmotyyppien perusteella. Viiden nō-näytelmän kattavassa ohjelmassa (jossa näytelmät vuorottelisivat *kyōgen*-esitysten tai koomisten välinäytösten kanssa) olisi edustettuna jokainen näytelmätyyppi. Viiden näytelmän ohjelma seuraa *jo-ha-kyūn* yleistä rytmillistä rakennetta, ja yksittäiset näytelmät ilmentävät kaavan osia. Tällaisen ohjelman, jota nykyään tuskin koskaan esitetään kokonaisuudessaan, on tarkoitus esittää inhimillisten tunteiden ja kokemusten koko kirjo. Jokaisella näytelmätyypillä on sille tunnusomainen tunnelma tai ominaistunne.

Nō-näytelmien viisi tyyppiä ovat seuraavat<sup>12</sup>: Ensinnäkin on arvokkaita ja juhlallisia jumalnäytelmiä (*kami-mono*), joissa tärkeimmät tunteet ovat ilo ja myötämielisyys. Toiseksi on soturinäytelmiä (*shura-mono*), jotka tavallisesti kertovat Japanin muinaishistorian traagisista tapahtumista, tappioista ja kuolemista, ja jotka luovat kirvelevän ja murheellisen tunnelman. Kolmatta tyyppiä, naisnäytelmiä (*kazura-mono* tai ”peruukkinäytelmä”), pidetään nōn syvimpänä olemuksena, ja siinä kuvataan aina kiihkeää ja joskus traagista rakkautta, jota näytelmissä usein muistellaan vanhuuden päivinä. Sekalaisista näytelmistä koostuvassa neljännessä ryhmässä annetaan huomattava asema hulluuden kuvauksille (*kurui-mo*); näytelmiä hallitsevat usein lapsen tai rakastajan menetyksestä johtuvat murheen ja surun tunteet, ja kuten naisnäytelmissä, näytelmissä vallitsee kaipuun tai haikeuden ilmapiiri ja henkilöhahmot ovat aaveita tai henkien valtaamia. Ohjelman täydentävä viides tyyppi koostuu vilkkaista paholaisnäytelmistä (*kiri-mono*), joissa tanssi on energistä ja tunnelma voitonriemuinen ja joille ovat leimallisia yliluonnolliset mysteerit.

*Shite*-hahmoissa on paljon enemmän yksilöllisyyttä kuin mitä yleiset tyypit – jumala, soturi, nainen, hullu ja paholainen – antavat ymmärtää. Jokaisen ryhmän sisällä hahmot ja tapahtumat vaihtelevat tuntuvasti. Soturinäytelmien soturit ja naisnäytelmien naiset ovat huomattavan yksilöllisiä; hahmot eivät suinkaan ole päittäin vaihdettavissa. Silti hahmon esittämisen painopiste siirtää huomion pois realistisesta esitystavasta.

Donald Keene antaa hyvän esimerkin tästä draamallisesta jalostamisesta tutkielmassaan siitä, kuinka Zeami käsittelee yhdessä näytelmässään *Heiken tarinasta* (Heike Monogatari) peräisin olevaa aihetta, Atsumorin kuolemaa. Kuten Keene osoittaa, *Heiken tarina* sisältää hienovaraisia psykologisia yksityiskohtia, jotka selittävät ne olosuhteet, joissa soturi Kumagai surmasi nuorekkaan Atsumorin taistelukentällä.

”Näitä kahta tarinaa vertailllessamme huomaamme, että näytelmästä on poistettu miltei kaikki *Heiken tarinan pahoksen* tai draaman elementit. Atsumorin nuorekkuus, hänen ja Kumagain pojan samankaltaisuus, hänen julkeutensa reaktiona Kumagain huolehtivaisuuteen, Kumagain katumus joutuessaan surmaamaan Atsumorin – kaikki tämä on poistettu ja jäljelle on jätetty vain kertomus miehestä, joka ei saata unohtaa vihollisensa surmaamista. Tietysti Zeamin näytelmän yleisö tunsi *Heiken tarinan* kerto-

## ”Ohjelman täydentävä viides tyyppi koostuu vilkkaista paholaisnäytelmistä (*kiri-mono*), joissa tanssi on energistä ja tunnelma voitonriemuinen.”

muksen, mutta näytelmä ei ole riippuvainen tästä tiedosta; Zeami sen sijaan päätti poistaa kaikki Atsumoriin ja Kumagain liittyvät yksityiskohdat saadakseen aikaan tyyliä, yleismaailmallisen tragedian. Mies surmaa toisen; tällä teolla hän pelastaa heidät molemmat. Kumagain katumus Atsumorin surmaamisen vuoksi saa hänet ryhtymään buddhalaiseksi munkiksi, ja tämä teko lopulta pelastaa Atsumorin.”<sup>13</sup>

Esimerkki havainnollistaa hyvin sekä yksilöllisyyden puuttumista hahmon esittämisestä että pyrkimystä yleismaailmallista kertomusta. Mutta nähdäkseni Keene aliarvioi Zeamin käsittelyssä jäljelle jäävää täsmällisyyttä, joka mahdollistaa (esityskokonaisuudessa) paljon tarkemman hahmon esittämisen kuin hän antaa ymmärtää ilmaisullaan ”vain kertomus miehestä, joka ei saata unohtaa vihollisensa surmaamista”. Esiin nousee kolme tärkeää seikkaa.

Ensinnäkin Zeamin *Atsumori*-näytelmässä *shiten* rooli perustuu, kuten lähes kaikissa klassisissa nō-näytelmissä, Japanin historian tai legendojen yleisesti tunnettuun hahmoon. Hahmon yksilöllisyys perustuu tuttuun nimeen ja siihen liittyviin mielikuviin. Zeami vaatii, että nō-näytelmien kirjoittaja valitsee kuvaamansa hahmon erityisen huolellisesti. Pelkkä hahmon maine tai tunnetavuus ei riitä, vaan valitulla hahmolla täytyy olla sopivat ominaisuudet. Zeami toteaa hiukan lakonisesti vain, että hahmon ominaisuuksien pitää sopia nōn kahteen perustaitoon, tanssiin ja musiikkiin (joka sisältää runouden).<sup>14</sup> Hänen esimerkkiensä perusteella on kuitenkin selvää, että hän tarkoittaa esteettisiä ominaisuuksia, kuten taiteellista tai aristokraattista eleganssia. Nōssa dramaalinen hahmon esittäminen perustuu historialliseen tai legendaariseen, hyvin tunnettuun hahmoon, jonka elämä yhdistetään jo valmiiksi johonkin abstraktiin ominaisuuteen, kuten armollisuuteen, murheellisuuteen tai pidättyväisyyteen. Tällainen abstrakti ominaisuus saa esteettisen ilmauksensa esityksessä.

Toinen tärkeä seikka on kuvailevan sisällön poistaminen näytelmästä. Nō-näytelmässä paljastetaan hyvin vähän yksityiskohtia päähenkilöstä. Yksityiskohdat jätetään joko mielikuvituksen täydennettäväksi tai epämääräisiin miellelyhtymiin, jotka yleisö liittävät hahmon nimeen. Yleisesti ottaen moniin *shite*-rooleihin liittyy, kuten tulen osoittamaan, näytelmän aikana tapahtuvia mullistavia muodonmuutoksia, joissa hahmojen todel-

## ”Naamion hypnoottinen tuijotus, vaikka siihen luultavasti kuuluukin vähäisiä muutoksia, vaatii katsojalta hellittämätöntä keskittymistä.”

linen identiteetti ratkaisevalla hetkellä peitetään tai sitä hämmennetään.

Kolmas seikka on persoonallisuuden poistaminen. Yksilöllistävät persoonalliset piirteet on jalostettu tai sulatettu olennaisten emotionaalisten ominaisuuksien ytimeksi ja jäljelle on jätetty, usein kirjaimellisesti, vain alkuperäisen hahmon varjo tai henki. Tämä keskuhahmoon liitetty ominaisuuksien ydin on kuitenkin erittäin yksityiskohtainen. Huomio on keskitetty puhdistettuun ja vahvistettuun tunteeseen välittämättä henkilön satunnaisista ominaisuuksista. Meidän ei odoteta pohtivan henkilön vaikuttimien monimutkaisuutta, tapahtumien syytä ja seurausta tai taustoja. Asianmukainen reaktio ei ole pohdiskelu vaan kokeminen. Näytelmän esityksen avulla meidät ohjataan ymmärtämään kokemuksellisesti, ei psykologisen tai älyllisen päättelyn avulla, jonkin inhimilliseen ahdinkoon liittyvän ja historiallisen tai legendaarisen henkilön ilmentämän tunteen merkitys. Näyttelijän persoonallisuutta ei ole hävitetty esityksestä sattumalta. T. S. Eliotin esittämää vihjettä seuraten voimme todeta, että kuvattua tunnetta pikemminkin ”symboloidaan” kuin ”ilmaistaan” näyttelijän muodollisissa liikkeissä<sup>15</sup>.

Yksi näytelmän *Atsumori* merkittävä erityispiirre on, että ensimmäisessä näytöksessä sankari ilmestyy valepuvussa, huilua soittavana vaatimattomana elonkorjaajana, ja toisessa näytöksessä elämäänsä muistelevana oman itsensä aaveena. Persoonallisuuden kätkeminen ja aavemaiset muistelut ovat nolle tyypillisiä tyylikeinoja. Kun Arthur Waley havainnollisti nön olemusta ehdotamalla, kuinka nō-kirjailija voisi käsitellä [John Websterin] *Malfin herttuattaren* (*The Duchess of Malfi*, arviolta 1613–1614) teemaa, hän käytti molempia tyylikeinoja. Waley esitti, että ensimmäisessä näytöksessä herttuattaren aave voisi vierailla pyhätössä nuorena huomaamattomana naisena, kun taas toisessa näytöksessä voitaisiin kuvata, kuinka aave, jonka identiteetti on paljastettu, käy uudelleen läpi elämänsä viimeiset tunnit<sup>16</sup>. Nōssa aaveet vaikuttavat olevan todellisempia kuin elävät ihmiset ja muisteltu etäinen menneisyys lähempänä kuin nykyisyys<sup>17</sup>. Persoonallisuus katoaa aavemaisuuteen, valepukuun ja kaukaisen muiston etäisyyteen.

Naamion käyttö ja tanssin muodolliset liikkeet korostavat tätä etäisyyttä ja silti samalla auttavat tarkentamaan ja symboloimaan näytelmän ytimessä olevaa abstrahoitua tunnetta. Naamio tekee persoonattomaksi ja yleistää.

Yleisön näkökulmasta naamio etäännyttää kaksinkertaisesti: se etäännyttää näyttelijän hahmosta ja hahmon todellisuudesta. Silti se oikeastaan vahvistaa tunnetta. Nō-ohjelmistoon kuuluvien naamioiden monipuolisuus mahdollistaa hahmon jonkin yksittäisen piirteen – kaihomielisen vanhuuden, nuorekkaan kauneuden, jumalallisen armon, raivoisan mielen – muuttamisen yleismaailmalliseksi tyyppiä. Kun tällainen piirre tai tyyppi on valittu, se on väistämättä alati läsnä: naamion hypnoottinen tuijotus, vaikka siihen luultavasti kuuluukin vähäisiä muutoksia, vaatii katsojalta hellittämätöntä keskittymistä.

Toinen, monimutkaisempi esimerkki persoonallisuuden katoamisesta on Kannamin klassikonäytelmä *Sotoba Komachi*. Sen keskushenkilö perustuu Heiankauden tunnettuun lumoavaan runoilijattareen Ono no Komachiin. Persoonallisuuden katoaminen ilmenee näytelmässä kahdella tasolla: kaikille nō-näytelmille tyypillisessä esityksessä, naamion ja muodollisuuden ansiosta, ja yksityiskohtaisemmin Komachin hahmon kärsiessä persoonallisen identiteetin pirstoutumisen. Yksinäytöksisen näytelmän aikana Komachin hahmo käy läpi perinpohjaisen muodonmuutoksen ”erittäin älykkäästä runoilijattaresta vanhaan raihnaiseen kerjäläiseen ja lopulta ailahtelevaan mielipuoleen”<sup>18</sup>. Viimeisessä vaiheessa hahmo jopa omaksuu hylkäämänsä vihaisen kosijan Fukakusan hengen. Näytelmä muodostaa kokonaisuuden osittain Komachin legendaariseen nimeen liittyvien yleisesti tunnettujen mielleyhtymien avulla mutta merkittävämmän pitkitetyllä kaihomielien ja kärsimyksen tunnelmalla. Maanpakoon karkotetun ja äärimmäiseen köyhyyteen ajetun, menneisyyden virheitteiden vainoaman, samaan aikaan ylpeänä ja kärsivänä esiintyvän Komachin ahdinko tarjoaa kiinnostavan sisällön maallisuuden ja hetkellisyuden sekä pelastuksen ja valaistumisen toivon yleismaailmallisille teemoille. Keskushenkilön muodonmuutokset, ristikkäiset viittaukset japanilaiseen runouteen ja buddhalaisiin opetuksiin ja se, että historiallisen Komachin muistelemisen on jätetty kuorolle, lisää etäisyyttä hahmon persoonallisiin piirteisiin.

## V

Voimme nyt siirtyä toiseen nōn hahmokuvaukseen liittämääni ominaisuuksien ryhmään, tunnelman, mielialan ja vihjauksen korostukseen, joka tarjoaa perustan ensimmäisen ryhmän ominaisuuksille, myös persoonallisuuden katoamiselle. Zeami kehitti kolme esitykseen liittyvää esteettistä avainkäsitettä, jotka vahvistavat pikemminkin mielialaan ja tunnelmaan kuin ulkoiseen toimintaan perustuvan hahmon käsitettä. Nämä ovat *hana* (kirjaimellisesti ’kukka’), näyttelijän erikoiskyky tehdä esitys vaikuttavaksi ja vetoavaksi; *yugen*, joka on eräänlaista viehkeyttä tai tyylikkyyttä, ja *monomane*, joka tarkoittaa jäljittelyä, matkimista tai roolileikkiä. Ainakin Zeamin käsittelyssä nämä käsitteet liittyvät läheisesti ja korostuneesti hänen nō-käsityksensä taustalla olevaan mystiikan ja estetiikan sekoitukseen.

Kun näyttelijä kehittyi urallaan, joka alkaa hänen ollessaan seitsemänvuotias, hän nousee *hanan* (kukan) tasoilta toisille<sup>19</sup>. Zeami luettelee yhdeksän tasoa ”karkeudesta ja liijynraskaudesta” harvoin saavutettavaan ”verrattoman lumovoiman kukkaan”.<sup>20</sup> Zen-buddhalaisuuden vaikutus ilmenee Zeamin kuvatessa ylimpiä tasoja; korkein taso saa hänen mukaansa aikaan sanoin kuvaamattoman ”tunteen joka ylittää ymmärryksen”. Tie *hanaan* käy *monomanen* kautta; *hanan* ylimmät tasot voidaan saavuttaa vain tietynlaisella tyylikkyydellä (*yugen*) roolileikissä (*monomane*). *Yugenin* ja *monomanen* vaatimukset ovat selkeä osoitus hahmon esittämisen hengellisestä ja emotionaalisesta luonteesta.

*Yugenin* käsitteellä on pitkä historia japanilaisessa estetiikassa, ja Heian-aikakaudella sitä käytettiin syvälyisyyttä ja ylevyyttä tarkoittavana vertailuperusteena runokilpailuissa.<sup>21</sup> Zeamin aikaan käsite oli siirtynyt jo arkiseen kielenkäyttöön merkitsemään suurin piirtein ’sulavaa tyylikkyyttä’. Zeamin kirjoituksissa termi sen sijaan sai vähitellen zen-buddhalaisuudesta juontuvia mystisiä sivumerkityksiä<sup>22</sup>. Myöhemmissä tutkimuksissa termiä on pidetty esimerkkinä erityisestä japanilaisesta herkkyydestä, hienostuneen ja vähätellyn kauneuden tai eleganssin arvostuksesta, jossa on häivähdys muutoksen aiheuttamaa surua<sup>23</sup>. Käsitteestä on keskusteltu laajasti japanilaisessa estetiikassa ja buddhalaisessa kommentaari-kirjallisuudessa.

Nō-esityksen ylin ideaali *yugen* on ratkaisevin tekijä hahmon esittämisessä. Erittäin tyyliteltyä eleen, tanssi-liikkeen tai runonlausunnan sulavuus todennäköisesti ilmaisee *yugenia* paljon enemmän kuin länsimaisessa teatterissa tavanomainen naturalistinen vilskke ja ilmaisu. Tämä kuvastaa nōn vakavaa estetismia, joka oli kovin tavallista keskiajan Japanissa. Keene antaa esimerkin: ”ajatus naisesta esittämässä esimerkiksi Eguci-kurtisaanin roolia on vastenmielinen nōn rakastajille, jotka väittävät, että bassoäänisellä ja suurikäisellä kuusikymmentävuotiaalla miehellä on enemmän *yugenia*.”<sup>24</sup>

*Yugenin* mystinen elementti viittaa havaitsemisen tapaan, jolla saavutetaan olioiden kätkeyty olemus<sup>25</sup>. *Monomanen* käsite liittyy juuri tähän. Näyttelijä voi ilmaista *yugenia* ja siten saavuttaa *hanan* ylimmät tasot vain omaksumalla esittämältään hahmolta jonkin olennaisen henkisen ominaisuuden ja heijastamalla sitä. Vaikka *monomane* kirjaimellisesti tarkoittaakin ”jäljittelyä”, Zeamin käytössä siinä on ratkaisevaa mielialan tai kätkeytyksen olemuksen, ei (vain) ulkoisten maneerien tai ulkonäön, jäljitteleminen. Olen jo yhdistänyt *monomanen* ja käsityksen hahmoista abstrakteina tyyppinä. Näyttelijän jäljittelyn todellinen kohde, toisin sanoen se, mitä näyttelijän täytyy symboloida esityksessään, on abstrahoitu ominaisuus, kuten tunne, tunnelma tai mieliala, ei niinkään mikään yksittäinen asia, kuten jokin teko tai tapahtuma. *Monomanen* kääntäminen roolileikiksi on ymmärrettävää vain, kun roolien todellinen luonne ymmärretään.<sup>26</sup>

Tietysti esityksessä on oltava jotain sisäisen tilan ulkoista ilmaisua, jos kohta tässä yhteydessä karkeasti rea-

## ”Kuinka kirjaimellisesti samastuminen tulisi ymmärtää? Täytyykö mielipuolta esittävän näyttelijän tulla hulluksi ja paholaista esittävän perkeleeksi?”

listinen esitystapa on epäolennaista. Näyttelijä-ohjaajana Zeami tarjoaa muutamia käytännön neuvoja esimerkiksi vanhan miehen osan esittämiseen: ”Ennen kaikkea on tärkeää olla pyrkimättä vain vanhojen ihmisten ulkoisten ominaisuuksien jäljittelyyn.”<sup>27</sup> Jotta osoitettaisiin, että vanhan miehen ”raajat ovat raskaat ja hänen on vaikea kuulla”, tanssiliikkeiden ja -eleiden tulisi olla hitusen tahdistusta jäljessä. Mutta jotta osoitettaisiin vanhan halu olla jälleen nuori, ”näyttelijän pitäisi periaatteessa näyttellä osaa nuorekkaalla tyylillä ja esiintyä sellaisena, jollainen vanhus toivoisi olevansa. Näin näyttelijä voi osoittaa esityksellään vanhuksen kateuden nuoria kohtaan.”<sup>28</sup> Toinen Zeamin esimerkki koskee mielipuolen esittämistä. Siinä Zeamin mukaan on tärkeää esittää sisäinen *syi* hulluudelle, pikemminkin itse pakkomieltäinen ajatus – ero, menetys, kuolema – kuin sen ulkoiset merkit<sup>29</sup>.

Zeami näkee läheisen yhteyden esittävän hahmon olennaisten ominaisuuksien ja sitä esittävän näyttelijän henkisen tilan välillä. Mainitsin aiemmin näyttelijän velvoitteen lakkauttaa oma persoonallisuutensa ja samastua täysin esittämäänsä rooliin. Zeami palaa tähän asiaan uudestaan ja uudestaan: ”roolileikkiä [*monomane*] vaativia rooleja varten näyttelijän täytyy oppia todella ’muuttumaan’ esityksensä kohteeksi”<sup>30</sup>. Osan edellyttämässä samastumisessa on vielä taso, jolla jäljittely lakkaa tyystin: ”kun näyttelijä hallitsee kaikki roolileikin vaatimat taidot ja on todella muuttunut jäljittelynsä kohteeksi, syytä samastumishaluun ei enää ole”<sup>31</sup>. Tätä Zeami kutsuu toisaalla ”sisäistämiseksi”<sup>32</sup>. Se on myös ”vilpitön taito”, itsetietoisuuden ja jopa persoonallisuuden menettämistä, jota vaaditaan *hanan* korkeimmilla tasoilla<sup>33</sup>.

Kuinka kirjaimellisesti samastuminen tulisi ymmärtää? Täytyykö mielipuolta esittävän näyttelijän tulla hulluksi ja paholaista esittävän perkeleeksi? Ei tietenkään. Itse asiassa Zeamin ohjeet tuntuvat ajoittain olevan risti-riidassa hänen usein esittämänsä samastumisvelvoitteen kanssa. Siispä: ”kun näyttelijä pyrkii ilmaisemaan vihan tunnetta, hän ei saa luopua hyväsydämyydestään”<sup>34</sup>. Luultavasti paras tapa ymmärtää tämä käsitys on viitata jälleen Zeamin opetusten mystiseen, zen-buddhalaiseen ainekseen, jonka mukaan näyttelijän samastumista esittämäänsä hahmoon ei tulisi ymmärtää kirjaimellisesti tai psykologisesti vaan vain siten kuin tämän liikehdintä välittää erityisen mielialan.

Puhuessaan ”kolmesta perusroolista”, vanhasta miehestä, naisesta ja soturista (nämä ovat rooleja, jotka

## ”Viuhkan heilauttaminen kerran vasemmalla kädellä merkitsee nuolen ampumista jousella, ja kahdesti toistettuna se tarkoittaa siipien räpyttelyä tai tuulta.”

jokaisen nō-näyttelijän täytyy hallita virheettömästi voidakseen näytellä keskeisiä rooleja), Zeami antaa esimerkin kustakin näyttelijältä vaaditusta sisäisestä tilasta zenimäisillä aforismeilla: vanhan miehen tulee muuttua ”kauaksi katsovaksi vapautuneeksi sydämeiksi”, naisen ”mielen keskittyneisyudeksi ja voiman vapauttamiseksi” ja soturin ”fyysiseksi voimaksi, sirpaloituneeksi sydämeiksi”<sup>35</sup>. Näiden vähäisten, viitteellisten mielikuvien on tarkoitus tuoda mieleen kulloiseenkin osaan sopiva mieliala. Omaksamalla asiaankuuluvan mielentilan näyttelijä heijastaa tunnettaan pienimmillä eleilläänkin.

## VI

Valtaosa tähän saakka mainituista, nōn hahmokäsityksen muodostavista ominaisuuksista – abstraktius, tunteen, mielialan [*mood*] ja sisäisen tilan korostus – tiivistyvät viimeisessä ainesosassa, viitteellisyydessä. Hahmon viitteellisyys esityksessä on tärkeämpää kuin ilmeinen esittäminen.

Kätketyn ja viitteellisen asettaminen näkyvän ja avoimen edelle on syvällä japanilaisessa estetiikassa. Keskiajan Japanissa, erityisesti 1400- ja 1500-luvuilla, estetiikan ja zen-mystiikan erikoinen liitto antoi täyden muodon monille ainutlaatuisille taidemuodoille, kuten kukkien asettelulle, teeseremonialle, haiku-runoudelle, *sumi-e*-mustemaalaukselle ja zen-luostareiden kivipuu-tarhoille, jotka kaikki perustuivat ratkaisevasti viitteellisuuden estetiikkaan. Myös nō kuuluu tietysti tähän luokkaan. Keskiaikaisen estetiikan taustalla piilevä asenne ilmenee hyvin zen-munkki ja runoilija Shinkein (1406–1475) ohjeessa, jossa kehoitetaan kiinnittämään huomio ”huomaamattomiin asioihin, kuten bambujen seassa kukkiviin yksilehtisiin valkoisiin luumunkukkiin tai pilvien välistä paljastuvaan kuuuhun”<sup>36</sup>. 1900-luvulla kirjoittanut japanilainen kirjailija Junichiro Tanizaki kääntää tämän esteettisen periaatteen toisin päin ”Varjojen ylistys” -esseessään (”In Praise of Shadows”, 1933): ”[s]ellainen on meidän ajattelutapamme – asia itsessään ei ole kaunis, vaan sitä ovat varjojen kuviot, valohämy, jonka asiat luovat toisiaan vasten”<sup>37</sup>.

Tämä kunnioitus viitteellisyyttä, mielikuvien herättämistä ja yksinkertaisuutta kohtaan on nōn estetiikan avainpiirre<sup>38</sup>. Se voi selittää näyttelemisen tyylittelyn,

draaman ankaruuden ja hahmon esittämisen koruttomuuden. Nōn suuresti arvostetut ”ei-toiminnan” hetket ovat verrattavissa *sumi-e*-maalausten tyhjän tilaan. Viitteellisuuden estetiikka yhdistettynä *monomanen* (olemuksen jäljittelyn) periaatteeseen johtaa siihen, että eleet ja liikkeet pelkistetään erittäin symbolisiksi muodoiksi. Tässä toinen esimerkki Keeneltä: ”kun sokea Yoroboshi ilmestyy näyttämölle, hänen päänsä asento eräällä hetkellä (eikä todellakaan mikään nuuhkimiseen liittyvä ele) vihjaa täsmälleen, että hän on vainunnut luumunkukkien tuoksun ja että hän on saavuttanut pimeän vaeluksensa päämäärän, Tennojin temppelin”<sup>39</sup>.

Monilla muodollisilla tanssilikkeillä on symbolisia merkityksiä: viuhkan heilauttaminen kerran vasemmalla kädellä merkitsee nuolen ampumista jousella, ja kahdesti toistettuna se tarkoittaa siipien räpyttelyä tai tuulta<sup>40</sup>. Naamion siirtäminen hiukan alaspäin luo siihen varjon ja viittaa murheeseen; naamion nostaminen valaisee sitä ja ilmaisee onnellisuutta<sup>41</sup>. Myös lavasteet, silloin kun sellaisia on, ovat symbolisia ja yksinkertaisia: laiva on pelkkä kehys ja kaivo kuution ääriiviivat<sup>42</sup>. Itse nō-näytelmien tekstit käyttävät lukuisia kaunokirjallisia vihjauseinoja: sanaleikkejä, yksityiskohtaisia viittauksia niin japanilaiseen ja kiinalaiseen klassiseen runouteen kuin uskonnollisiin teoksiin ja tunnettuihin tarinoin ( *monogatari* ), ja ennen kaikkea hienostunutta kuvallisuutta paikan ja tunteen luomiseksi<sup>43</sup>.

Mikä on tämän viitteellisuuden vaikutus nōssa? Yksi ulkoinen, Tokugawa-shōgunaatin aktiivisesti suosima seuraus on tietysti tehdä nōsta hyvin esoteerinen<sup>44</sup>. Symboliikan ja viittausten paljous tukee harrastajien keskuudessa erityistä ”läheisyyden kehittämistä”, joka palvelee niin sosiaalisia ja kulttuurisia kuin esteettisiäkin päämääriä<sup>45</sup>. Ensisijainen draamallinen tarkoitus on kuitenkin mahdollistaa tiettyjen hienovaraisesti muuttuvien mielialojen elävöittäminen, jota pidetään parhaana, kenties ainoana, tienä kuvattuun sisäiseen tilaan.

Hahmon esittämisen luonteeseen sisältyy mielikuvituksen avulla tapahtuva ”täydentäminen”. Näytelmässä, romaanissa tai runossa esitetyn perusteella katsoja muodostaa kuvitteellisen todellisuuden. Länsimaisessa perinteessä tällainen tapahtuu usein niin älyllisesti tai tiedollisesti kuin mielikuvituksen avulla. Tuntemisen lisäksi ajattelemme itsemme perille hahmojen luonnehdinnasta. Esimerkiksi Raskolnikovin ja Dorothea Brooken kaltaiset hahmot on esitetty moraalisesti ja psykologisesti riittävän yksityiskohtaisesti, jotta vaikuttimien ja psykologisen asenteen kaltaisia seikkoja voidaan mietiskellä järkipärisesti.

Nōssa katsojalta odotettu mielikuvituksen avulla tapahtuva täydentäminen on täysin toisenlaista. Fyysisten, moraalisten ja psykologisten yksityiskohtien sijaan katsojille tarjotaan vain viitteellinen mieliala, jota on tehostettu täydellä kuva- ja äänispektaakkelilla. Huomion keskittyminen esityksessä hahmon abstrahoituun sisäiseen tilaan, joka perustuu johonkin koskettavaan tapahtumaan (ja jota usein muistellaan aavemaisen etäisyyden päästä), rohkaisee tunteelliseen, ei tiedolliseen, reaktioon.

*Shiten* naamion käyttö ja tyylitellyt eleet estävät yleisön huomiota kiinnittymästä realistiseen pintaan ja ohjaa mielikuvituksen pois hahmon tosiasiallisista piirteistä. Näyttelijän ja hahmon persoonallisuuden täytyy olla näkymätön. Tällä tavalla inhimillinen kiinnostus ja huomio suunnataan suoraan tunteelliseen ytimeen, joka on näytelmän merkitys.

## VII

Lähdin liikkeelle kysymällä, kuinka hahmon esittäminen on mahdollista nössa. Vastaukseksi olen kehittänyt kirjoitukseni taustalla olevaa käsitystä henkilöahmosta ja puolustanut sen yhtenäisyyttä eräiden esteettisten periaatteiden puitteissa. Päätän kirjoitukseni muutamalla lyhyellä huomiolla siitä, mitä tämä käsitys merkitsee esteetikalle ja filosofialle laajemmin.

Nön hahmokäsitys on kiinnostava ensinnäkin fiktion teorian kannalta. Ajatus, että fiktiiviset henkilöt voivat ilmentää persoonallisuuden *katoamista* vaikuttaa olevan ristiriidassa perinteisen (länsimaisen) käsityksen kanssa, jossa kaunokirjallisen hahmon kuvauksen täytyy sisältää mielikuvituksen avulla tapahtuvaa persoonallisuuden *muodostamista*. Nön hahmokäsitystä ei kuitenkaan voida sivuuttaa köyhdyttynä hahmon esittämisenä tai ”hahmona vailla ominaisuuksia”. Olen painottanut läpi kirjoitukseni, että nön hahmoilla on omanlaisensa ominaisuudet ja yksityiskohdat. Tunteiden symbolointi ja tunnelman täydentäminen esityksessä luo hahmolle omalla tavallaan yhtä arvokkaan yksilöllisyyden kuin älyllisiin resursseihin perustuvat hahmon esitykset.

Toinen tärkeä nösta opittu seikka on, että fiktiivisten henkilöiden ei aina tarvitse olla ilmeisiä ja realistisia kuvauksia ihmisistä, jotta ne kiinnostaisivat meitä. Palauttakaamme mieleemme ”hahmon”<sup>46</sup> alkuperäinen, abstrahoitua ominaisuutta merkitsevä etymologinen tausta. Inhimillinen ahdinko voidaan välittää mielikuvituksen avulla draamallisessa muodossa ilman, että vain aristoteelisesti *jäljiteltäisiin* tuota ahdinkoa.

Esteettisen kiinnostavuuden lisäksi aihe on filosofisesti mielenkiintoinen. Persoonallisuuden katoamisen käsite, edellä esitettyyn tapaan, tarjoaa mielen filosofialle ennen kaikkea persoonalliseen identiteettiin ja tunteen luonteeseen liittyviä ajattelun aiheita.

Länsimaisen filosofian perinteessä vallitsee yleinen yhteisymmärrys – jos kohta ei yksimielisyys – siitä, että (a) kokemuksen virran lisäksi kokemuksella on kokijoina – persoonia, henkilöitä, ihmisiä – jotka säilyvät ajassa (voin sanoa olevani tänään sama henkilö kuin olin eilen) ja (b) välttämätön ehto ajassa säilyvälle persoonalliselle identiteetille on jonkinlainen kokemusten *yhtenäisyys* tai *yhdistyminen* henkilön elämässä. Karkeasti ottaen länsimaiset filosofit ovat käsittäneet persoonan tavalla, jota voitaisiin kutsua ”elämäkerralliseksi käsitykseksi” ja joka edellyttää identiteetiltä, että henkilön elämän vaiheet voidaan liittää jonkinlaiseksi yhdenmukaiseksi tarinaksi<sup>47</sup>. Keskustelu ei ole keskittynyt yhdenmukaisuuden

**”Anatta-opissa hylätään säilyvän ’minän’ lisäksi tietoisuuden virta, ja vielä radikaalimpi zen-buddhalainen kanta tuntuu hylkäävän jopa yhtenäisyyden ehdon.”**

vaatimukseen vaan muotoon, joka sillä pitäisi olla (fyysinen jatkuvuus, muisti, mentaalinen yhtenäisyys ja niin edelleen). Elämäkerrallinen käsitys ei rajoitu vain persoonallisen identiteetin abstrakteihin ehtoihin, vaan siihen sisältyy myös ajatus persoonan tuntemisesta tai ymmärtämisestä. Meistä tuntuu, että persoonan ymmärtäminen on rajallista, jos tiedämme vain irrallisia osia hänen historiastaan, olivat osat kuinka hyvin kerrottuja tahansa. Meillä ihmisillä on elämäkerran kirjoittajan tarve laatia yhteyksiä ja löytää jokin vaikuttava periaate (”henkilö” tai ”persoonallisuus”), joka yhdistää osat yhdenmukaiseksi kokonaisuudeksi.

Vastakohtana tälle länsimaiselle näkemykselle buddhalaisuuden *Anatta*-opissa esiintyy laajalti kannatettu ajatus, joka hylkää säilyvän ”minän” lisäksi tietoisuuden virran, ja vielä radikaalimpi zen-buddhalainen kanta tuntuu hylkäävän jopa yhtenäisyyden ehdon<sup>48</sup>. Zenin tarkoituksena on saavuttaa tietoisuuden tila, *satori* (tai valaistuminen), jossa tarvetta yhtenäisyyteen elämässä pidetään tarpeettomana<sup>49</sup> ja jossa perustavimmat persoonallisuuteen, minuuteen ja toiseen, subjektiin ja objektiin, sisäiseen ja ulkoiseen, liittyvät jaottelut on hylätty<sup>50</sup>.

Nö-draamalla on vääjäämättä enemmän yhtäläisyyksiä buddhalaisuuden kuin länsimaisen mielenfilosofian kanssa. Nö on hämmäntävä länsimaisesta filosofisesta näkökulmasta juuri siksi, että se näyttää hylkäävän elämäkerrallisen persoonakäsityksen. Se harkitusti erottaa palasia elämästä, pyyhkii elämäkerralliset yksityiskohdat pois ja tavoittelee hahmon esittämisessä yksilöllisyyttä ilman persoonallisuutta. Meitä kannustetaan pohtimaan perinpohjin toisenlaista, jos kohta ei suinkaan käsittämättömyyttä, käsitystä yksilöllisestä identiteetistä, joka ei perustu ikään kuin ”horisontaaliseen” ajassa säilyvään yhteyteen vaan sen ”vertikaaliseen” voimakkuuteen. Monien nönäytelmien kerronnallisissa rakenteissa on ajallisia suhteita, kun henkilön varhaiset ja myöhäiset elämänvaiheet yhdistyvät muistelussa, mutta yhtä usein aika itse on sirpaloitunut ja yhtenäisyyden tunne on rinnastettujen unien, kaukaisten muistojen ja yliluonnollisten ilmestysten uhkaama. Menneisyyden hyödyntäminen ei palvele niinkään nykyisyyden *selittämistä* kuin sen draamallisen voimakkuuden tehostamista. Hätkähdyttävä päätelmä tuntuu olevan, että persoonallinen identiteetti tiivistyy johonkin elämän kirkkaaseen ja ohimenevään hetkeen.

Otaksumamme yhteydestä ja syysuhteesta kohtaavat uuden haasteen, kun siirrymme käsittelemään tunteen luonnetta. Nössa draaman päämääränä on esittää tunne puhtaassa abstraktissa muodossaan niin pitkälle kuin on mahdollista: abstrahoituna sekä kokijan (hahmon tai näyttelijän) persoonallisuudesta että sen totunnaisesta ilmentymästä käyttäytymisessä (sitä ei esimerkiksi esitetä realistisesti). Yleisten filosofisten ja psykologisten teorioiden näkökulmasta tämän pitäisi tehdä tunteen tunnistaminen yleisölle vaikeaksi ellei mahdottomaksi.

Filosofisen oikeaoppisuuden mukaan tunne ei ole mikään eristetty solipsistinen tila, vaan sen identiteetti määritetään osittain sen loogisten ja kausaalisten suhteiden perusteella, jolloin se suhteutetaan muihin mentaalisiin tiloihin ja ei-mentaalisiin tapahtumiin<sup>51</sup>. Tunteen tunnistaminen on sen sijoittamista tällaiseen asiayhteyteen; tunnistaminen on läheisesti sidoksissa selittämiseen. Länsimaisessa kirjallisessa perinteessä hyödynnetään tavallisesti näitä tuttuja oletuksia pitämällä huolta siitä, että olosuhteet, joissa nämä tunteet heräävät, hahmotellaan samoin kuin niiden seuraukset.

Tässä on toinen ero nöhon. Vaikka nö-esitys tarjoaakin joitakin ulkoisia tunteenilmaisuja ja myös syy-yhteyksiä, kuten olemme huomanneet, tunteen tunnistaminen ei niinkään perustu ulkoisten olosuhteiden arvioimiseen kuin draamallisen näytöksen elävöittämään tunnelmaan. Tarkoitus on tarjota tai pyrkiä tarjoamaan suora pääsy tunteen sisäiseen fenomenologiaan ruumiil-

listamalla se jotenkin näyttelijän esitykseen. Tunteen esittäminen voidaan yhdistää persoonallisuuden katoamiseen vain, jos tunteen symbolointi on tässä merkityksessä ”puhdasta”.

Ajatus abstrahoidusta tai ”puhtaasta” tunteesta synnyttää monia filosofia kysymyksiä. Onko se, mikä jää jäljelle, kun persoonallisuus poistetaan, aidosti tunne? Onko mahdollista esittää tarkasti mitään kokemusta esittämättä yhtä tarkasti sitä ympäröiviä olosuhteita? Yritäessämme ymmärtää nöta olisi kuitenkin väärin hämmentyä liiaksi näistä filosofisista kysymyksistä. Kaikki perustuu lopulta draamalliseen vaikuttavuuteen. Nöon tehtävä ei ole tarjota älyllistä haastetta filosofisille väitteille tai esittää sellaisia itse. Persoonallisuuden kadottaminen on draamallinen, ei filosofinen, pyrkimys. Selvitämällä tätä käsitystä olen toivonut ainakin vastaavani nöhon liittyviin kielteisiin käsityksiin, jotka saattavat perustua erheelliseen filosofiseen tai esteettiseen käsitykseen, jonka mukaan näin karu teatterimuoto voi herättää vain rajallista inhimillistä kiinnostusta<sup>52</sup>.

*Suom. Jukka Mikkonen*

**(alun perin: Expression and the Mask: The  
Dissolution of Personality in Noh. *The Journal of  
Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 47,  
No. 2, 1989, 157–168)**

## Viitteet

- 1 Länsimaisessa perinteessä on kuitenkin väitely toistuvasti empatian toivotusta määrästä näyttelemisessä, ks. Cole & Chinoy 1972, 350–352, 356–360.
- 2 Vaikutus sai alkunsa, kun nöta ensimmäisenä systemaattisesti tutkineen länsimaisen oppineen Ernest Fenollosan tutkimus levisi. Ezra Poundin Fenollosan artikkeleista koostama innostunut toimitte *Noh, or Accomplishment* ja sitä seurannut myöhempi painos (Macmillan, Lontoo 1916), johon painettiin heidän molempien nimet ja joka sisältää käännöksiä ja kommentaareja, herätti huomiota kirjallisissa piireissä. Esimerkiksi T. S. Eliot (1917, 102–103) kirjoitti teoksesta myönteisesti *Egoist*-lehdessä.
- 3 Yeats 1961, 221.
- 4 Ks. O'Neill 1958.
- 5 Viittaa painokseen Zeami 1984.
- 6 Ks. Fenollosa 1953, 269–270; Masakazu 1981, 234; Waley 1950, 51–52.
- 7 Ks. Keene 1973, 21; *The Noh Drama* 1955, xi–xii.
- 8 Aristoteles 2000, 166 (1450b19–20).
- 9 Keene 1973, 18.
- 10 Fenollosa 1953, 279–280.
- 11 Fiktiivisten henkilöiden ontologiasta käydystä keskustelusta ks. Lamarque 1983.
- 12 Olen käyttänyt tässä hyväksi Richard Taylorin (1976) liitteessä esitettyä hyödyllistä näytelmien luokittelun skemaattista kuvausta.
- 13 Keene 1973, 50–51.
- 14 Zeami 1984, 148.
- 15 Ajatus on peräisin T. S. Eliotin (1923, 305) näkemyksestä, jossa hän ylistää aikalaisnäyttelijänsä Léonide Massinen ”abstrakteja eleitä”.
- 16 Waley 1950, 53–54.
- 17 T. S. Eliot (1917, 103) esittää asian terävästi: ”vain aaveet ovat todellisia; aktiivisten intohimojen maailmaa tarkkaillaan toisen maailman verhon takaa”.
- 18 Terasaki 1984, 176.
- 19 Zeami 1984, 4.
- 20 Sama, 120–122.
- 21 Ks. Senichi 1963, 33.
- 22 Ks. Tsubaki 1971, 55–67.
- 23 Ks. Ueda 1961, 75–76; ks. myös Izutsu & Izutsu 1981, 26–28.
- 24 Keene 1973 23.
- 25 *Yugenin* mystisen luonteen merkityksestä ks. Izutsu, *Theory of Beauty*, 26–44
- 26 Tämä käännös esiintyy koko ajan Zeamin (1984) teoksessa.
- 27 Zeami 1984, 55.
- 28 Sama, 56.
- 29 Ueda (1981, 74) tarkastelee artikkelissaan tätä esimerkkiä.
- 30 Zeami 1984, 77.
- 31 Sama, 55.
- 32 Sama, 143.
- 33 Ks. Yusa 1987, 337.
- 34 Zeami 1984, 58.
- 35 Sama, 141.
- 36 Tsubaki 1971, 60
- 37 Tanizaki 1997, 59.
- 38 Ku korostaa tätä seikkaa artikkelissaan (1976).
- 39 Keene 1973, 25.
- 40 Taylor 1976, 216.
- 41 Keene 1973, 62.
- 42 Ku 1976, 4.
- 43 Keene 1973, 46–56.
- 44 Nön etäinen, ritualistinen tyyli kehittyi itse asiassa Zeamin jälkeen. Tokugawa-shōgunaatin aikana nö nousi hoviseremoniaksi, johon kansa ei voinut osallistua. Zeami itse sen sijaan korosti suuresti tavallisten ihmisten viihdyttämistä, ks. Raz 1976, 251–274.
- 45 Sovellan tässä Ted Cohenin (1978) esittämää ilmaisua.
- 46 Lamarque tarkoittaa englannin kielen sanan *character* etymologiaa (suom. huom.).
- 47 Persoonallinen identiteetti ymmärretään toisinaan korostetusti kerronnallisiin käsitteihin, ks. Novitz 1987, 227–231.
- 48 Ks. Humphreys 1967, 20–21.
- 49 Ks. Suzuki 1970, 36.
- 50 Ks. Izutsu 1977, 1. essee.
- 51 Näkemyksestä jossa tunne yhdistetään vahvasti muihin psykologisiin ja sosiaalisiin asioihin, ks. Sousa 1987.
- 52 Kiinnostukseni nöta kohtaan heräsi Ryokusenkein kiertävän Kanze Noh -seurueen esityksissä Tokiossa 1983–1984, jolloin toimin vierailevana professorina Tsukuban yliopistossa. Olen erityisen kiitollinen Kioton Doshishan naisten korkeakoulussa toimivalle tri Nicholas Teelelle, joka tutustutti minut seurueeseen ja esitti yksityiskohtaisia kommentteja tämän paperin aiemmasta luonnoksesta. Olen myös kiitollinen Tokion yliopistossa toimivalle tri Akiko Tsukamotoille japanilaista estetiikkaa käsittelevistä innostavista keskusteluista, Ithacan yliopiston tri Etsuko Terasakille nöta koskevista hyödyllisistä neuvoista ja lukusuosituksista sekä Keiji Hoshikawalle käännösavusta. Tämä artikkeli perustuu luentoon, jonka pidin Warwickin yliopiston Kirjallisuuden ja filosofian tutkimuskeskuksessa tammikuussa 1988.

## Kirjallisuus

- Actors on Acting*, Toim. Toby Cole & Helen K. Chinoy. Crown, New York 1972.
- Aristoteles, *Runousoppi*. Suom. Paavo Hohti. Gaudeamus, Helsinki 2000.
- Cohen, Ted, Metaphor and the Cultivation of Intimacy. Teoksessa *On Metaphor*. Toim. Sheldon Sacks. The University of Chicago Press, Chicago 1978.
- Eliot, T. S., Dramatis Personae. *Criterion* 1, 1923.
- Eliot, T. S., Noh and the Image. *Egoist* 4, 1917.
- Fenollosa, Ernest, Fenollosa on the Noh. Teoksessa *The Translations of Ezra Pound*. Toim. Hugh Kenner. Faber and Faber, Lontoo 1953.
- Humphreys, Christmas, *Buddhism*. Penguin Books, Harmondsworth 1967.
- Izutsu, Toshihiko, *Toward a Philosophy of Zen Buddhism*. Imperial Iranian Academy of Philosophy, Teheran 1977.

- Izutsu, Toshihiko & Toyo Izutsu, *The Theory of Beauty in the Classical Aesthetics of Japan*. Martinus Nijhoff, Haag 1981.
- Keene, Donald, *No: the Classical Theatre of Japan*. Kodansha International Ltd., Tokio 1973.
- Ku, Hung-ting, The Influence of Zen on Noh Plays in Japan. Institute of Humanities and Social Sciences, College of Graduate Studies, Nanyang University, Occasional Paper Series, no. 38, 1976.
- Lamarque, Peter, Fiction and Reality. Teoksessa *Philosophy and Fiction: Essays in Literary Aesthetics*. Toim. Peter Lamarque. Aberdeen University Press, Aberdeen 1983.
- Masakazu, Yamazaki, The Aesthetics of Transformation: Zeami's Dramatic Theories. *The Journal of Japanese Studies* 7, (1981).
- Motokiyo, Zeami, *On the Art of the No Drama: the Major Treatises of Zeami*. Käänt. J. Thomas Rimer & Yamazaki Masakazu. Princeton University Press, Princeton 1984.
- The Noh Drama: Ten Plays from the Japanese*. Valinnut ja kääntänyt Japanilaisten klassikoiden käännöstoimikunnan Nippon Gakujutsu Shinkokain nö-osasto. Charles E. Tuttle, Tokio 1955.
- Novitz, David, *Knowledge, Fiction and Imagination*. Temple University Press, Philadelphia 1987.
- O'Neill, P. G., *Early No Drama: Its Background, Character and Development 1300–1450*. Lund Humphries, Lontoo 1958.
- Raz, Jacob, The Actor and His Audience: Zeami's Views on the Audience of the Noh. *Monumenta Nipponica* 21, 1976.
- Senichi, Hisamatsu, *The Vocabulary of Japanese Literary Aesthetics*. Center for East Asian Cultural Studies, Tokio 1963.
- Sousa, Ronald de, *The Rationality of Emotion*. The MIT Press, Cambridge 1987.
- Suzuki, D. T., *Essays in Zen Buddhism*. Rider and Company, London 1970.
- Tanizaki, Junichiro. *Varjojen ylistys*. Suom. Jyrki Siukonen. Taide, Helsinki 1997.
- Taylor, Richard, *The Drama of W.B. Yeats: Irish Myth and the Japanese No*. Yale University Press, Yale 1976.
- Terasaki, Etsuko, Images and Symbols in Sotoba Komachi: A Critical Analysis of a No Play. *Harvard Journal of Asiatic Studies* 44, 1984.
- Tsubaki, Andrew T. Zeami and the Transition of the Concept of Yugen: A Note on Japanese Aesthetics. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 30, 1971.
- Ueda, Makoto, Zeami on Art: A Chapter for the History of Japanese Aesthetics. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 20, 1961
- Waley, Arthur, *The No Plays of Japan*. George Allen and Unwin, Lontoo 1950.
- Yeats, W. B., Certain Noble Plays of Japan. Teoksessa *Essays and Introductions*. Macmillan, Lontoo 1961.
- Yusa, Michiko, Riken no Ken: Zeami's Theory of Acting and Theatrical Appreciation. *Monumenta Nipponica* 42, 1987.