

LATVIJAS UNIVERSITĀTE
HUMANITĀRO ZINĀTŅU FAKULTĀTE
ĀZIJAS STUDIJU NODAĻA

Kabuki aktiermākslas un aktieru ārējā izskata semantika

BAKALaura DARBS

Autorse: **Jana Jerigina**

Stud. apl. nr. jj09120

Darba vadītāja: lektore **Līga Rozīte**

Rīga, 2012

Saturs

Anotācija	3
Summary	4
要約	5
Ievads	6
Ieskats par Kabuki	8
Vārds un stili	8
Vēsture	11
Aktieri	15
Redzami aktieri.....	15
<i>Kurogo</i> jeb „neredzami” aktieri	19
1.daļas secinājumi.....	23
Kabuki aktiermāksla	24
<i>Danmari</i> , jeb pantomīma	26
<i>Kata</i> jeb spēles forma.....	27
Poza <i>Mie</i>	28
<i>Roppō</i> gaita	29
Kauju scēnas <i>tačimawari</i>	31
Iziešanas un aiziešanas <i>kata</i>	31
Skatuves runa	33
2.daļas secinājumi.....	38
Aktieru ārējais izskats.....	39
Kostīmi.....	40
Grims	44
Parūkas	46
3.daļas secinājumi.....	50
Secinājumi	51
Āvoti un literatūras saraksts.....	53
Pielikums 1	56
Pielikums 2	61

Anotācija

Darba nosaukums - „Kabuki aktermākslas un aktieru ārēja izskata semantika”. Tēma ir aktuāla, jo Kabuki teātris ir viens no Japānas kultūras veidoliem. Japānas kultūrai ir cienītāji Latvijā, bet problēma ir Kabuki pieņemšana Latvijā .

Darba mērķis ir pierādīt, ka Kabuki aktiermākslas un aktiera ārējā izskata neparastums ir šķērslis Kabuki tradīciju ieviešanai un popularizēšanai Latvijā.

Pēc tēmas izpētīšanas tiek izdarīti secinājumi, ka Kabuki teātris ir unikāla parādība, kas līdz mūsdienām saglabā vēsturiskas tradīcijas.

Pētījums sadalīts trijās daļās. Pirmā no tām ir veltīta vispārīgam Kabuki vēstures un aktieru apskatam, otrā daļā uzmanība tiek pievērsta aktiermākslas paņēmieniem, trešā – aktieru ārējam izskatam. Darba garums- 45 lapas.

Summary

The name of the work is „The semantics of Kabuki actor play and appearance”. This topic addresses the issue of understanding Kabuki theatre in Latvia. While Japanese culture is generally appreciated by Latvian population, Kabuki, an important aspect of Japanese culture, is often overlooked, deemed incomprehensible.

The aim of the work is to prove that the peculiarity of Kabuki acting and appearance is what stands in the way of Kabuki acceptance and popularization in Latvia.

This topic research allows for 2 conclusions: that the Kabuki theater is a unique phenomenon that has preserved historical traditions until nowadays; and that the changes in one part, for instance in acting, dictates the development of the actor's appearance, and vice versa.

The research is divided to 3 parts. First of them is dedicated to Kabuki history and actor general review, in the second part attention is paid to the methods of the acting and in third - to Kabuki actors' appearances. The length of work is 45 pages.

要約

卒論の名前は「歌舞伎俳優の演技と外見の意味論」です。この論文では、「何故歌舞伎がラトビアで注目されないか」という事に注目しています。歌舞伎は日本文化の中でも、最も有名な物の中のひとつです。日本文化が好きなラトビア人は多いのに、歌舞伎を受け入れられないラトビア人も多くいます。ですからこのテーマは実際にある問題です。

卒論の目的は、歌舞伎役者の演技方、そして見ための珍しさが、ラトビアへの歌舞伎の受け入れと普及を、邪魔していると証明することです。

研究の後、日本の歴史的な伝統を、歌舞伎がユニークな形で現在まで守ってきた事です。例えば俳優の演技の変更は外見の変更をも決定するという結論になります。

研究は三つのパートに別れます。第一部は歌舞伎役者とその歴史について。第二部には歌舞伎役者の演技について。第三部には俳優の外見について書かれています。全体の研究の長さは45ページです。

Ievads

Darba nosaukums ir „Kabuki aktiermākslas un aktieru ārēja izskata semantika”. Es izvēlējos šo tēmu, jo, manuprāt, tieši tā ir galvenā atšķirība starp Kabuki un Latvijas cilvēkiem pierasto teātri. Mūzika, ēkas, skatuves uzbūve ir ļoti nozīmīgi, runājot par teātri. Latvijā pastāvīgi darbojas daudzi teātri, dažos no tiem ir latviešu un krievu trupas, ir nacionālie teātri, viesizrādēs brauc teātra trupas no citām valstīm. Dažādi teātra stiliem gūst popularitāti Latvijā. Taču ne Kabuki tajā. Latvija, kā arī citas valstis, nepieņem Kabuki aktiermākslas un aktieru ārējā izskata dēļ. Mani pašu interesē gan aktiermāksla, gan semiotikas zinātne un es nolēmu noskaidrot, kas tieši Kabuki aktiermākslā un aktieru ārējā izskatā (jo tas ir cieši saistīts ar aktiermākslu) ir tik neparasts un nepieņemams Latvijā. Agrāk bija mēģinājumi parādīt Kabuki lugas Padomju Savienībā, bet šie mēģinājumi nebija veiksmīgi un Kabuki teātris, atšķirībā no citiem japāņu kultūras aspektiem, līdz šai dienai paliek nepazīstams Rietumu pasaulei un Latvijai.

Eiropas drāma, opera un balets ir iekarojuši visu pasauli, ieguvuši internacionālu raksturu, iekļuvuši daudzu nacionālo teātru repertuārā, lai gan katras valsts teātrim ir sava vēsture un attīstības ceļš. Kabuki teātrim bija savs attīstības ceļš, bet tas darbojās tikai Japānas valstī. Mēģinājumi parādīt Kabuki apkārtējai pasaulei bija labi pieņemti kā kaut kas jauns, bet nebija veiksmīgi tajā ziņā, ka Kabuki palika tāda Japānas kultūras daļa, kas nav labi pārzināta Rietumu pasaulē.

Darba mērķis ir pierādīt, ka Kabuki aktiermākslas un aktieru ārējā izskata semantika ir ļoti atšķirīga no Rietumu teātra semantikas un tāpēc nesaprotama Latvijas skatītājiem. Rakstot šo pētījumu es izvirzīju uzdevumu – pastāstīt par Kabuki aktiermākslas un aktieru spēles semantiskām nozīmēm, kas ļaus Latvijas iedzīvotājiem paskatīties uz Kabuki ar citām acīm. Kabuki teātris kā Japānas kultūras daļa var palīdzēt saprast Japānas mentalitāti, kas savukārt var veicināt Latvijas un Japānas visdažādāko kontaktu nostiprināšanu un uzlabošanu.

Es izmantoju aprakstošu metodi, bet dažreiz, lai atšķirība būtu skaidrāk redzama, darbā salīdzinu Kabuki ar rietumu teātri.

Darbs ir iedalīts trijās daļās. Pirmā tiek aplūkots Kabuki teātris. Tā kā aktieri ir tikai daļa no visa teātra, nevar runāt par aktieru mākslu vai ārējo izskatu, neaplūkojot Kabuki jēdzienu un vēsturi, jo Kabuki līdz pat mūsdienām ir saglabājis vēsturiskās tradīcijas. Tieši vēsture nosaka Kabuki elementu ekspresivitāti.

Darba otrā daļā aprakstīta aktieru spēle Kabuki teātrī. Aplūkoti speciāli paņēmieni, kas palīdz aktieriem iztēlot vajadzīgo lietu, to nozīmi un simboliku. Aktieru spēles neatņemama sastāvdaļa ir sceniskā runa, tāpēc tā arī būs apskatīta šajā darba daļā. Trešā daļa ir veltīta Kabuki aktieru ārējam izskatam, grimam, parūkām un kostīmiem.

Darba rakstīšanā tika izmantoti dažādu autoru pētījumi un raksti par Kabuki, kā arī, lai būtu iespējams veikt pamatotu salīdzinājumu, studēta literatūra par Latvijas un Rietumu teātriem. Izmantotā literatūra un avoti norādīti literatūras sarakstā. Pielikumā ir intervijs ar Latvijas Nacionālā teātra aktrisi Helgu Dansbergu.

Ieskats par Kabuki

Vārds un stili

Kabuki ir viens no četriem galvenajiem teātra novirzieniem Japānā. Pārējie – *Nō* (能, *Nou*), *Kjōgen* (狂言, *kyougen*) un *Bunraku* (文楽, *bunraku*) - ir zaudējuši popularitāti, ko nevar teikt par Kabuki.¹

Lai salīdzinātu Kabuki ar Rietumu vai Latvijas teātriem, vispirms ir jānoskaidro jēdzieni. Latvijas teātrī galvenais ir aktieris, cilvēks. Tāpat arī Kabuki. To dēvē par aktieru teātri. Savukārt citi japāņu teātri- *Nō* un *Dzjōruri* (浄瑠璃, *joururi*) - ir masku un marionešu teātri.²

Kabuki (歌舞伎, *kabuki*). Burtiski tulkojot hieroglifus, tas nozīmē - „dziesma, dejas, meistarība”. Kabuki ir skaistas dziesmas un dejas. Tātad jau no nosaukuma ir saprotams, ka Kabuki bez dziesmām un dejām nevar pastāvēt. Hieroglifi 舞 *bu* un 伎 *ki* pierāda, ka visas Kabuki teātra lugās ir stilizēts naturālisms. Pat mūsdienu un naturālisma lugās izmantotās kustības nav gluži tādas kā reālajā dzīvē. Tām jābūt skaistām un līdzīgām dejai.³ Secinājums- līdz pat mūsdienām dažādi Kabuki elementi un paņēmieni, it īpaši muzikālo instrumentu apdarē, atgādina savdabīgas dejas. Interesanti, ka vispirms vārds „kabuki” nozīmēja visāda veida ekstravagances gan izskatā, gan uzvedībā. Tajā pašā vārdā sauca arī klaiņojošus aktierus, tāpēc radies teātris Kabuki. Hieroglifus šim vārdam piešķīra jau vēlāk un tie ļoti labi atspoguļo Kabuki teātra struktūru.

Tagad par to, kas ir teātris. Dažādās vārdnīcās skaidrojumi skan dažādi, bet ideja ir viena. Tas ir mākslas veids, kurā dzīves atspoguļojums tiek sasniegts, izmantojot scēnisku izrādi. Teātris atspoguļo dzīvi. Tātad, ja attēlotajā dzīves momentā nav dziesmas un dejas, tad to nebūs arī izrādē. Citējot Eduardu Smilģi:

¹ The Japan Sheet „Kabuki. A vibrant and exciting traditional theater” http://web-japan.org/factsheet/en/pdf/e30_kabuki.pdf (skatīts 27.04.2012)

² Конрад Н.И. Литература и театр. Избранные труды. Издательство наука. Москва. 1978 359.lpp

³ Kawatake Toshio “Kabuki” Tokyo. The International House of Japan, 2003 106. lpp

„Latvijā lugas atspoguļo šauri individuālu varoņa pārdzīvojumu pasauli. Daiļdarbi pilni ar abstrakcijām un mistiku. Aizraujas ar naturālu sadzīves sīkumu kopēšanu. Lielā dzīves patiesība tiek aizstāta ar rīcības imitāciju. Agrāk draudēja idejiska izsīkšana.”⁴

Teātra mērķis ir veidot cilvēka gara dzīvi, bet daiļrades galvenā jēga – patiesība, dabiskums, skaistums, pārdzīvojums.⁵

Ja teātris atspoguļo dzīvi, tad Kabuki ir notikums, kurā piedalās gan aktieri gan skatītāji. Lielāka aktivitāte dažreiz ir redzama zālē, nevis uz skatuves. Pirms izrādes un izrādes laikā, kas var ilgt pat sešas stundas, zālē staigā tirgotāji gan klejojošie gan speciāli nolīgtie un stāsta dažādus jaunumus. Skatītāju izrādes laikā ēd, dzer, smēķē un sarunājas. Lielākā daļa no Rietumu cilvēkiem teiktu, ka tas ir haoss. Arī uz skatuves valda haoss. Bieža dekorāciju maiņa, asistenti, ģērbti melnās drēbēs, klaiņo pa skatuvi, palīdzēdami aktieriem pārgērbties vai notēlot kādu mizanscēnu. Rekvizitori un suflieri atrodas nevis aiz aizkara, bet rosās ap galvenajiem varoņiem.⁶ Tāds noformējums ir vēsturisks. Pašos pirmsākumos, kad Kabuki tikai sāka veidoties, dejotāju trupai pievienojās arī skatītāji, veidojot kopīgu deju.⁷ Mūsdienās, kad Kabuki ir izveidojies par teātri, palikusi tikai tradīcija, ka skatītāji arī ir iesaistīti izrādē. Latvijas un Rietumu teātrī, pie kura ir pieraduši Latvijas iedzīvotāji, zālei un skatuvei ir savas, neatkarīgas viena no otras, dzīves. Rietumu teātrī skatītājs nav iesaistīts notiekošā, viņš vienkārši sēž, vēro darbību uz skatuves un gūst no tā gandarījumu. Savukārt Kabuki teātrī skatuve un zāle veido tā saukto vienu izrāžu laukumu, kopā veidojot apkārtējo atmosfēru.

Kabuki ir arī formas teātris. Pozas un žestu pasaule. To salīdzina ar dzīvām *ukiyo-e* (浮世絵, ukiyo-e) gravīrām.⁸ Bieži, kad aktieri veido pozas kompozīcija tģādina mākslinieka glēznu.⁹ Ne velti gravīrās tika attēloti slavenie Kabuki aktieri, tādi kā Ichikawa Dandzjurō (市川團十郎, Ichikawa Danjurou)¹⁰ un Nakamura Utaemon III (中村歌右衛門, Nakamura

⁴ История Советского драматического театра том 6, Издательство «Наука», Москва, 1971 116.lpp

⁵ Станиславский К.С. «Работа актёра над ролью» ООО «Спектр-П» 2009 14.lpp

⁶ Японская цивилизация. Вадим Елисеєфф Даниель Елисеєфф. Екатеринбург У-Фактория 2005 357.-358.lpp

⁷ Гундзи М. „Японский театр кабуки”. Москва. Издательство прогресс. 1969 45.lpp

⁸ Елисеєфф В. Елисеєфф Д. Японская цивилизация. Екатеринбург У-Фактория 2005 360.lpp

⁹ Гундзи М. „Японский театр кабуки”. Москва. Издательство прогресс. 1969 135.lpp

¹⁰ Сердюк Е.А. Японская театральная гравюра 17-19 веков, Москва 1989 119. lpp

Utaemon)¹¹ Lai gan ir arī aktīva darbība, tā netraucē cilvēkiem gūt gandarījumu no lēnas mizanscēnas skatīšanas. Vadims un Daniels Jeļisejevi raksta:

„...diez vai būs pārspīlējums apgalvot, ka Kabuki lugas ir teatralizēta glezniecība, kuras sižetā personāža fiziskajam spriegumam ir jāsajūsmina, jāpaspilgtina un jāpadziļina teksta efekts. Kā dzīvas statujas krāsaino dekorāciju un tērpu kaleidoskopā, aktieri ļauj iesaistīt sevi mūzikas ritmā, izrunājot, lai gan ne galveno šeit, bet nepieciešamo tekstu, kas arī ir pakļauts ritmam”.¹²

Mūsdienu Kabuki, tāpat kā Latvijas cilvēkiem pierastajā rietumu teātrī, ir dažādi stili. Rietumu teātrī ir dramatiskās izrādes, vēsturiskās drāmas, komēdijas. Kabuki stili ir atšķirīgi no mums ierastā sadalījuma-traģēdija, komēdija, drāma u.t.t. Visvecākais Kabuki stils ir *aragoto* (荒事, *aragoto*) stils. Literāri tas nozīmē stingrs stils. Tādas lugas parasti stāsta par varoņiem. Šajās lugās daudz varonīgu kauju skatu, kuros attēlo cilvēku drosmi. Vēlāk izveidojas cits, vairāk ikdienišķais lugu stils *wagoto* (和事, *wagoto*). Tas ir maigs stils, par kuru veidotāju sauc *Sakata Tōjūrō I* (坂田藤十郎, *Sakata Toujuurou*) (1647-1709) un kas ir reālistiskāks par *aragoto*. Šie stili attīstījās dažādās vietās. Par *aragoto* stila dzimteni tiek uzskatīta Edo, kā agrāk sauca Tokiju, bet *wagoto* parādījās un attīstījās Kioto-Osakas reģionā.¹³ Stilu attīstība tieši šajās pilsētās nav nejauša. 17.gadsimtā Edo bija samuraju un karavīru pilsēta un tāpēc tajā bija populāras varonīgās lugas. Savukārt Kioto un Osakā vairumā dzīvoja tirgotāji, kuriem labāk patika ikdienu attēlojošās lugas.¹⁴

Ir arī viedoklis, ka pirmie Kabuki stili bija *dzidaimono* (時代物, *jidaimono*), jeb vēsturiskais un *sewamono* (世話物, *sewamono*), kas ir vairāk ikdienišķais. *Dzidaimono* stāsta par drosmīgiem varoņiem un viņu varoņdarbiem, bet *sewamono* - par mīlestības drāmām un traģēdijām.¹⁵ Darba autors nonāca pie secinājuma, ka *dzidaimono* un *aragoto*, kā arī *sewamono* un *wagoto* ir dažādi vārdi, kas apzīmē vienu un to pašu parādību.

¹¹ Pielikums 1.3 (C. Andrew Gerstle "Kabuki heroes on the Osaka stage 1780-1830" University of Hawaii Press, Honolulu 2005 237. lpp)

¹² Вадим Елисеєфф, Даниель Елисеєфф. Японская цивилизация. Екатеринбург У-Фактория 2005 360.lpp

¹³ Чхартишвили Г. Японский театр. Санкт-Петербург: Северо-Запад 1997 20.lpp

¹⁴ Чхартишвили Г. Японский театр. Санкт-Петербург: Северо-Запад 199720.lpp

¹⁵ Вадим Елисеєфф, Даниель Елисеєфф. Японская цивилизация. Екатеринбург У-Фактория 2005 361.lpp.

Pirmos divus (*aragoto* un *wagoto*) sauc par tīriem Kabuki stiliem, jo pārējie, tādi kā *maruhon* (丸本, *maruhon*) un *šosagoto* (所作事, *shosagoto*), izveidojas no tiem, pievienojot tur vēl kaut ko citu.

Vēsture

No paša sākuma Kabuki, atšķirībā no No teātra, bija piemērots vidusšķiras cilvēkiem. 17 gadsimtā Japānā pastāvēja sabiedrības slāņi un katram bija piemērots kaut kas savs. Ja runājam par teātri, tad samuraji un cita aristokrātija skatījās No teātra lugas, bet parastie vidusšķiras cilvēki guva gandarījumu no Kabuki.

Ja runājam par Japānas teātra vēsturi, tad pētnieki to sadala piecos etapos un Kabuki ir tikai ceturtais etaps, *Tokugawas periods* (徳川時代, *Tokugawa jidai*) (1603-1868g.) Pirmās teatrālās formas Japānā parādījās VIIgs.¹⁶

Darba autors dzirdēja ka daži Latvijas iedzīvotāji ir dzirdējuši ka Kabuki spēlē tikai vīrieši. Tā gan nav taisnība. Autors uzskata, ka, lai mēģinātu ieviest un popularizēt Kabuki Latvijā, cilvēkiem ir jābūt pilnīgam priekšstatam par to. Tāpēc, kaut gan galvenokārt ir veikts pētījums par aktieru ārējā izskata un tēlojuma simboliku, sākumā darba autors nedaudz pieskarsies arī vēsturei, lai cilvēki saprastu, kāpēc Kabuki ir tāds, kāds tas ir.

Pirms sākt šo pētījumu, arī darba autors bija pārliecināts, ka ar Kabuki ir saistīti tikai vīrieši. Bija viedoklis, ka to izgudroja kā komēdiju vai pat joku spēlīti. Viens mūsu valsts iedzīvotājs bija teicis, ka droši vien Kabuki sākas tad, kad kāds vīrietis, lai uzlabotu kādam garastāvokli, sāka muļķoties un it kā parodēt kādu citu cilvēku. Protams, ka šis viedoklis ir aplams, bet tas diezgan labi atspoguļo Latvijas cilvēku zināšanas un attieksmi pret Kabuki.

Augstāk minētais viedoklis ir kļūdainis. Kabuki sākas ar sievieti, nevis ar vīrietī. Tā bija sintoisma *Idzumo tempļu* (出雲大社, *Izumo-taishya*) priesteriene un dejotāja Idzumo no Okuņi (出雲の阿国, *Izumo-no-Okuni*).¹⁷ Tādu priesterieņu pienākumos bija svēto deju dejošana. Dejojot attīrīja svētās vietas no ļaunuma. Dejojāji pildīja arī citus pienākumus. Lai

¹⁶ Конрад Н.И. Литература и театр. Избранные труды. Москва. Издательство наука. 1978 360.lpp.

¹⁷ Pielikums 1.1 (Японские тетради. «Памятник с человеческим лицом.» 2004

http://backup.ljutils.com/lj/s/com/all_japan/2004/10/70546.html (skatīts 17.05.2012)

sakrātu ziedojumus templim, viņi devās ceļojumā pa valsti, dejojot un dabūjot par to žēlastības dāvanas. Tāda ceļojoša dejotāja bija arī Okuņi. Un, kā raksta Konrads:

„...acīmredzot viņa bija ļoti veiksmīga dejotāja, jo riskēja ierasties tādā lielā pilsētā kā Kioto. Viņas veiksmē no vienas puses un lielas pilsētas vilinājumi no otras, noveda pie tā, ka Okuni tur arī palika un pārtapa par profesionālo dejotāju.”¹⁸

Viņa dejoja monoizrādes. Okuņi tā saucamās solo karjeras sākums notika 1603.gadā un tieši šis gads skaitās par oficiālo Kabuki dzimšanas gadu. Viņa atrada sev patronu un padomdevēju, ar laiku arī vīru, roņinu Nagoju Sandzaburō. Pateicoties tieši viņam, Okuņi vēl paplašināja savu repertuāru, padarot to sarežģītāku un ievadot vairāk dramatisku elementu. Rezultātā pie viņas sāka nākt meitenes mācekles un izveidojās vesela trupa, kas jau ne tikai dejoja, bet arī rādīja izrādes. Kioto pilsētā pastāvēja tradīcija neauglīgajos gadalaikos Kamo upes gultnē, netālu no Kitano tempļa, celt sastatnes un dejojot budisma deju *nenbucu-odori* (念仏踊り, *nenbutsu-odori*). Pēc kāda laika šī trupa pilnībā aizvietoja *nenbucu-odori* ar savām izrādēm. Interesanti atzīmēt, ka pati Okuni tajā laikā spēlēja tikai vīriešu lomas. Viņu popularitāte drīz kļuva tik liela, ka sjoguni sāka aicināt viņas pie sevis uz izrādēm. Tādi bija Kabuki teātra pirmsākumi.

Atšķirībā no Nō teātra, Kabuki bija teātris, ko izveidoja tauta tautai. Tā saucamais demokrātiskais teātris. Tas bija pilnīgi balstīts uz trešā sabiedrības slāņa un augstākās klases pārstāvjiem skatīties Kabuki lugas bija nepieklājīgi.¹⁹ Tā bija līdz 1887.gadam, kad imperators Meidzi pirmo reizi vēsturē pagodināja tKabuki ar savu klātbūtni. Kabuki teātra atzišana augstākos sabiedrības slāņos pierādīja to māksliniecisko vērtību.²⁰

Okuņi trupas popularitāte nebija ilga. Drīz pēc Kabuki izveidošanas, precīzāk 1607.gadā, sāka izdot sjoguna dekrētus, kas aizliedza sievietēm parādīties izrādēs un 1608.gada tika izdots dekrēts, kas izdzina Kabuki teātri no pilsētas. No tā laika Kabuki trupa varēja spēlēt izrādes tikai pilsētas nomalē, kur Kabuki kaitīgā ietekme nebūtu tik liela. Okuņi, kura sākuma bija tempļu priesteriete, cienīja. Pārējas sievietes bija no tā saucamās gandarījumu pasaules, bija kurtizānes un tas nevarēja neatspoguļoties viņu dejas manierē. Spilgtas drēbes, dejas pilnas ar dramatismu un pat erotiku, flautu, bungu un sjamisena mūzika, kura arī kļuva arvien jūtīgāka un intīmāka – viss uzmundrināja cilvēkus uz nekārtību. Aktrises

¹⁸ Конрад Н.И. Литература и театр. Избранные труды. Москва. Издательство наука. 1978 377. lpp

¹⁹ Конрад Н. И., Театр Кабуки, в сб.: Театральный Октябрь, Л.- М., 1926 (lapaspuse nav norādīta)

²⁰ Вадим Елисеєфф, Даниель Елисеєфф. Японская цивилизация. Екатеринбург У-Фактория 2005 357.lpp

pārvērtās par prostitutām un, gūdamas veiksmi šajā lomā, kļuva par godīgu pilsoņu bīstamo kārdinājumu. Taču izdotais dekrēts netika stingri ievērots, sievietes turpināja uzstāties un samuraji turpināja bezkaunīgi iemīlēties viņu dejās un viņās pašās. Tad 1629. gadā sekoja šoguna Iemicu un policijas spriedums, kas aizliedza laist sievietes uz Kabuki skatuves. Un aizliedza vispār jebkādas sieviešu izrādes. No tā laika par Kabuki aktieriem kļuva tikai vīrieši un jaunieši *wakašu*, (若衆, *wakashu*) bet 1651.gadā tika ieviesti arī vecuma ierobežojumi, jo valstī sāka strauji izplatīties homoseksuālisms.²¹ Pienākums spēlēt pārgāja pie pieaugušiem vīriešiem, kuri spēlēja gan vīriešu, gan sieviešu lomas. Interesanti atzīmēt, ka jau kopš vēsturiskiem laikiem līdz mūsdienām *onnagata* (女形, *onnagata*), jeb aktieri, kuri spēlēja sieviešu lomas, tiek uzskatīti par sievišķīgākiem un pievilcīgākiem nekā īstās sievietes.²² Daži cilvēki pat ne vienmēr tic, ka Kabuki spēlē tikai vīrieši, tik labi tie spēlē sieviešu lomas.²³ Rezultatā šādi aktieri kļuva pat par modes noteicējiem. Kabuki *onnagata* aktieru dēļ, Japānā paradījās jaunas frizūras, ģērbšanas maniere u.t.t. Mainījās arī runāšanas stils.²⁴ Ir jāpiebilda, ka Rietumos ir pavisam cita tendence. Apkārtējā pasaulē pastāvoša mode nosaka teātra elementu izmaiņas nevis otrādāk. Vēl obligāts prasījums bija ievest runu, tā kā tas bija No teātrī, lai nebūtu visu jārāda ar žestiem un kustībām un tie nebūtu tik intīmi. Tā veidojās tradicionālais Kabuki. Un tāds tas arī saglabājies līdz mūsdienām. Kaut gan 1907.gada princis Saiondzi (西園寺公望, *Saionji Kinmochi*) (1849.-1940.g.), kas atgriezās no rietumiem, kur brauca sakarā ar japānas modernizācijas programmu, kas pastevēja Meidzi periodā (明治時代, *Meiji-jidai*) (1868-1912)²⁵, atkal atļāva aktrises Kabuki teātrī, cilvēki negrib bojāt šo gadsimtiem ilgo tradīciju un joprojām Kabuki spēlē tikai vīrieši. Ir viena sieviešu trupa, kuras režisors Ičikava Oka vēlas atjaunot tādu Kabuki teātri, kāds bija Idzumo no Okuņi laikos. Šī trupa ir nospēlējusi izrādi 29.novembrī 2007.gadā.²⁶ Trupa pagaidām ir ļoti jauna un tāpēc tagad tā nevar konkurēt ar vīriešu Kabuki, bet varbūt nākotnē pasaule zinās par divām Kabuki. Kā arī nevar izslēgt iespēju, ka pēc kāda laikā Kabuki trupās būs gan vīrieši, gan sievietes.

²¹ Чхартишвили Г. Японский театр. Санкт-Петербург: Северо-Запад 1997 18. Lpp

²² Japan foundation „Theater in Japan: An overview of Performing Arts and Artist” Japan, 2008. 37.lpp

²³ Кабуки. Ёнэдзо Хамамура, Такаси Сугавара, Дзюндзи Киносита, Хироси Минами. Санкт-Петербургу Искусство 1965. 55.lpp

²⁴ James R. Brandon, William P. Malm, Donald H.Shively. „Studies in Kabuki. Its Acting, Music and Historical Context” The institute of Culture and Communication East-West Center 1978 42. lpp

²⁵ Елисеф В. Елисеф Д. Японская цивилизация. Екатеринбург У-Фактория 2005 359.lpp

²⁶ Keiko Nakamura, Jomiuri Šinbun 2007 <http://news.leit.ru/archives/583> (skatīts 29.04.2012)

Kabuki vēsture ir pārdzīvojusi vairākus etapus. Pirmais no tām ir pāreja no dejām un īsām izrādēm uz daudzceļienu lugām. Šo etapu var nosaukt par Kabuki dramaturģijas veidošanas posmu. Nākamais posms ir mūsdienības nonākšana Kabuki. Kabuki lugas bija vēsturiskas (*dzidaimono*), bet skatītāji gribēja redzēt izrādes par tēmām, kas tiem saprotamākas un kas varētu viņus vairāk interesēt. Teātra repertuārā tika iekļautas lugas, kas labāk attēloja mūsdienu problēmas. Tāpat kā Nō teātra repertuārs, Kabuki neatteicās no daiļliteratūras. Pilnībā Kabuki izveidojās tad, kad tika apgūta lelļu teātra *ajacuri-sibai* (操り芝居, *ayatsuri-shibai*) dramaturģija. Jauni stili prasīja jaunas lomas, aktiermākslas un ārējā izskata elementus, kas sāka strauji attīstīties.

Leļļu teātrim pēc sava rakstura ir jābūt citādam, jo aktieri ir nevis dzīvie cilvēki, bet lelles, kuras nemāk pašas runāt. Aktieru vietā runā speciālais stāstītājs. Tad ienāca prātā, ka stāstītājs var runāt arī dzīvu aktieru vietā. Tas ļāva ievest teātrī pantonīmu jeb tādās vietas, kur pats aktieris tikai tēlotu savu personāžu, bet runātu viņa vietā cits. Tā Kabuki teātra repertuārs tika ievērojami paplašināts, jo kļuva iespējams rādīt tās lugas, kuras bija rakstītas priekš lelļu teātra. Tas notika 18.gadsimta vidū un skaitās Kabuki formēšanas nobeigums. Līdz mūsdienām Kabuki pastāvīgi mainījās, bet palika elementi, kuri nemainoties nonāca no 17.gadsimta sākuma līdz šai dienai. Viens no tādiem elementiem ir sarkanās krāsas izmantošana. Okuņi trupas dejotāji – kurtizāni uzstājās sarkanās drēbēs un līdz pat mūsdienām šī krāsa Kabuki ir plaši izmantota kā skatuves noformējumā, tā arī aktieru ārējā izskatā.²⁷ Un protams, ka mainījās ne tikai Kabuki iekšējais saturs, bet arī ārējais izskats. Kabuki teātrī ir īpatnēja skatuve. Tagad nevar iedomāties Kabuki bez *hanamiči* (花道, *hanamichi*) jeb ziedu ceļu²⁸ vai rotējamās skatuves, kas parādījās 1758.gadā.²⁹ Īstenībā šās skatuves īpatnības kļuva par iemeslu, kāpēc Kabuki tiek reti radīts citās valstīs. Tās ir bieži izmantotas visās Kabuki teātra lugās un tām ir nozīmīga loma. Piemēram tas, ka *hanamiči* atrodas skatītāju zālē, kur apkārt sež skatītāji, padara to par ļoti grūtu, bet vēlāmo spēles vietu, jo tur aktierim ir ļoti grūti paslēpt savas kļūdas. Skatītāji, kas sež blakus *hanamiči* ir tik tuvu, ka var sadzirdēt aktiera

²⁷ Kawatake Toshio, Kabuki, The International House of Japan, Tokyo 2003 108.-109. lpp

²⁸ Šaura eja zāles labajā pusē, kas savieno skatuvi ar skatītāju zāli. Pa to aktieri iznāca uz skatuvi. Dažreiz, lai padarītu lugu vēl izteismīgāku cēla otru hanamiči zāles kreisajā pusē. Tad varēja izmantot paralēles spēles raņiemenu. (Конрад Н.И. Литература и театр. Избранные труды. Издательство наука. Москва. 1978 347.-348. lpp)

²⁹ The Japan Sheet „Kabuki. A vibrant and exciting traditional theater” http://web-japan.org/factsheet/en/pdf/e30_kabuki.pdf (skatīts 20.04.2012)

elpu un sajast viņa kostīma smarzu.³⁰ Tur parasti notiek visnozīmīgākie lugas momenti.³¹ Bez tām iespaids nebūs pilnīgs un daudz kas skatītājiem var palikt nesapotams tieši *hanamiči* un rotējamas skatuves neesamības dēļ.

Šajā darbā autors neiedziļināsies Kabuki attīstības vēsturē, bet, rakstot par Kabuki mūsdienu formām, nevar neievērot Meidzi periodu (1868-1912) Japānā, jo tieši tad bija izmaiņas, kas noveda pie tās Kabuki formas, kuru cilvēki redz tagad. Vispār Meidzi periods ir Japānas modernizācijas ēra. Laiks, kad Japānas iekārta mainījās pēc Rietumu parauga. Tas attiecās arī uz teātri. Teātra ēku pārveidoja, skatītāju zālē paradījās krēsli, u.t.t.³² Kabuki lugas sāka aizstāt ar Rietumu teātra lugām un pat tās Kabuki lugas, ko rādīja, ierobežoja ar tādu situāciju attēlošanu, ko varētu skatīties un pilnībā saprast Rietumu cilvēks neatkarīgi no dzimuma un vecuma.³³ Skatoties uz rietumu teātri, japāņi necienīja savu tradicionālo. Tie vairs nesaprata Kabuki ekspresivitāti un simboliku. Pret šādu tendenci cīnījās slavētais aktieris Dandzjūrō IX (団十郎, *Danjuurou*), viņš gribēja saglabāt tradicionālo Kabuki un bija sekmīgs.³⁴

Aktieri

Redzami aktieri

Šis Kabuki pētniecības darbs būs pilnībā veltīts aktieriem, to ārējam izskatam un mākslai, kā arī tā visa semantikai. Taču sākumā darba autors pievērsīsies Kabuki aktieriem vispār, jo tādas vispārīgas zināšanas ļaus cilvēkiem labāk saprast arī sīkumus un semantiku.

Mūsdienās, lai kļūtu par aktieri, ir speciālas mācību iestādes, kurās dod nepieciešamo izglītību. Tātad gandrīz katram cilvēkam ir iespēja būt aktierim. Piemēram, Latvijā tāda mācību iestāde ir Kultūras akadēmija.

³⁰ Янай Кэндзи „Мистика кабуки” Niponica „Добро пожаловать в мир Кабуки” 2010, no.1 5.lpp

³¹ Конрад Н.И. Литература и театр. Избранные труды. Издательство наука. Москва. 1978 348.lpp

³² James R. Brandon, William P. Malm, Donald H.Shively. „Studies in Kabuki. Its Acting, Music and Historical Context” The institute of Culture and Communication East-West Center 1978 Lpp 185

³³ Benito Ortolani. „The Japanese Theatre From Shamanistic Ritual to Contemporarary Pluralism” Princeton University Press 1995. 184. lpp

³⁴ James R. Brandon, William P. Malm, Donald H.Shively. „Studies in Kabuki. Its Acting, Music and Historical Context” The institute of Culture and Communication East-West Center 1978 186.lpp

Kabuki teātrī ir pavisam citādi. Attiecībā par Japānu var teikt, ka par aktieru nekļūst, bet piedzimst. Tas nozīmē, ka, lai kļūtu par Kabuki aktieri, ir jāpiedzimst aktieru ģimenē, nevis jāpabeidz speciāla aktieru skola. Īstenībā Japānas nacionālā teātrī katrs kolektīvs radās un izveidojas ne jau nejauši. Tas ir aktieru spēles noteikta virziena, daļēji dramaturģijas žanra jomas noteiktas skolas produkts. Katrai trupai ir teatrālas tradīcijas, atšķirīgas no citiem. Katra trupa ir īpašu Kabuki kopžanra nozare. Kā raksta Konrāds:

„Japāņu trupa nav bezpersoniska. Tā nav aktieru biržā uzņemto aktieru mehāniskais kopums, bet noteiktas skolas organiskā vienotība; ne atsevišķu aktieru sapulce, bet īstais kolektīvs”³⁵

Un trupas paplašināšana un palielināšana arī nāk no iekšpuses, nevis no ārienes. Tas nozīmē, ka jauni aktieri sāk savu karjeru no pašas trupas iekšienes. Katrs jaunais aktieris ir kāda vecāka meistara mācekļis. Viņš ir organiskai grupas dalībnieks arī tāpēc, ka no pašas bērņības dzīvo teātra dzīvi. Ļoti bieži jaunais aktieris ir īsts vai adoptēts vecāka meistara dēls. Visai trupai viņš ir meistarības, vai labāk teikt, gara radnieks. Tādi teātra bērņi parasti debitē lugās ar bērņu lomām.³⁶

Tā trupas aktieri dalās divās grupās. Tie ir meistari *nadai* (名題, *nadai*) un mācekļi *nadai-šita* (名題下, *nadai-shita*). To vislabāk var pārtulkot, ka aktieris, kuram ir īpašais vārds, un ir aktieri, kas atrodas zem īpaša vārda aktieriem. *Nadai* grupas aktieriem ir ar vēsturi un tradīcijām svētoti, speciāli aktieru vārdi, kas aizvieto īsto vārdu ne tikai teātrī, bet arī dzīvē.

Lietojot speciālo vārdu un it īpaši ārpus teātra nozīmē, ka cilvēks pārvēršas par mūžīgo aktieri, mūžīgo lomas nēsātāju. Teātrī, pie kura ir pieraduši Latvijas iedzīvotāji, katrs aktieris maina lomas. Vienā izrādē viņš spēlē vienu lomu, citā pavisam citādu, kurā nav nekā kopīga ar iepriekšējo. Aktieri ir daudzpusīgi, bet parastajā dzīvē tie ir tādi paši cilvēki kā visi pārējie. Bet Kabuki aktieriem speciālais vārds liek viņiem uzvesties tā, nevis citādi. Neļauj būt tieši šajā dzīves posmā daudzpusīgam. To pierāda arī tas, ka, kā Konrāds teica:

„...nēsājot īpašu vārdu, šie aktieri iemieso arī savu īpašu stilu, kas atrodas ciešā saitē ar vārdu.”³⁷ Tāds aktieris, ar savu seju un stilu, ir meistars tā vārda pilnā nozīmē. Taču tas ir vairāk mentalitātes, nevis teātra atšķirības jautājums. Kā jau pieminēju, mūsdienu Kabuki parādījās dramaturģi no ārienes, kas piedāvā aktieriem spēlēt jaunas lomas. Bet pat japāņu

³⁵ Конрад Н.И. Литература и театр. Избранные труды. Издательство наука. Москва. 1978 350.lpp

³⁶ Japan foundation „Theater in Japan: An overview of Performing Arts and Artist” Japan, 2008. 37.lpp

³⁷ Конрад Н.И. Литература и театр. Избранные труды. Издательство наука. Москва. 1978 350.lpp

skatītājs ar lielāku prieku ies uz Kabuki zinot, ka redzēs tur savu mīļāko aktieri jau pierastā lomā, nevis citā ampuā.

Tie, kas atrodas zem meistariem jeb aktieriem ar īpašo vārdu, tiek uzskatīti par zemākas pakāpes aktieriem. Tie grupējas apkārt teātra meistariem un aizgūst viņu skolu un stilu. Darbojas meistara ampuā diapazonā. Mācekļi nav pastāvīgi, viņi pakļaujas savam meistaram un viņiem nav atļauts lietot vārdu. Dažreiz viņiem ir sava teātra skolotāja un tēva uzvārds, bet tas nav obligāti, teātra ziņā viņi ir bezpersoniski. Jaunie aktieri visu laiku dzīvo atdalīti no apkārtējās pasaules. Viņiem pat nav atļauts dzīvot kaut kur ārpus teātra, tikai speciālās teātra kopmītnēs. Viņiem apkārt vienmēr ir specifiska teātra atmosfēra.³⁸

Vēlos pastāstīt par speciāliem aktieru vārdiem. To parādīšanās ir saistīta ar Kabuki vēsturi. Cik ilgi eksistē Kabuki, tik ilgi tajā ir izcili aktieri, kuri ir ietekmējuši teātra attīstību. Šie vārdi Kabuki vēsturē ir svēti. Bet, protams, darbojoties Kabuki, aktieri izveidoja savu individuālo stilu, manieri, kas ir raksturīga tikai viņiem un nekam citam. Izcila meistara spēles paņēmienu ir svētums jebkura aktiera acīs.

Meistara spēles maniere ar laiku pāriet pie viņa mācekļiem un tad, kad meistars pamet teātri vai mirst, tad pie labākā no mācekļiem pāriet arī viņa vārds. Japāņi uzskata, kā tā izcili meistari dzīvo mūžīgo mākslas dzīvi. Viņi visu laiku pārdzimst jaunā, labākā spēles izpildītājā. Tā rodas īpatnējas aktieru dinastijas, ko saista nevis asins radniecība, bet mākslas vienotība. Kad māceklis pārvēršas par meistarū un gūst meistara vārdu, pie tā pievieno kārtas skaitli. Piemēram, kad Dandzjuro I nomira, palika Dandzjuro II, kas japāniski tiek lasīts kā *nidaime* (二大目, *nidaime*), pēc tam Dandzjuro III (*sandaime* 三大目, *sandaime*) un tā tālāk.³⁹

Aktieris, kas ieguva vārdu, nepaliek ar šo vārdu uz visu savu mūžu, ja nu vien šis nav kāda visizcilākā, aktieru hierarhijas visaugstākās pakāpes pārstāvja vārds. Parasti katrs Kabuki aktieris, turpinājot savu teātra darbību, vārdu dažas reizes maina. Vārda mainīšana parasti nozīmē aktiera viena attīstības posma nobeigumu un cita sākumu. Acīmredzami ir tas, ka katrs aktieris sava darba laikā pārdzīvo dažas attīstības pakāpes. Ir daži faktori, kas nodrošina šo procesu, bet kopumā tos var sadalīt trijos tipos. Pirmais ir aktieru iestāšanās noteiktā vecumā. Otrais, kam ir liela nozīme, ir spēles paņēmienu evolūcija. Tie var kļūt labāki, dziļāki, izstrādātāki un pēc diapozona bagātāki jeb plašāki dažos ampuā izmantošanas

³⁸ Конрад Н.И. Литература и театр. Избранные труды. Издательство наука. Москва. 1978 351.lpp

³⁹ Конрад Н.И. Литература и театр. Избранные труды. Издательство наука. Москва. 1978 351.lpp

ziņā. Un trešais, kam ir liela nozīme paņēmienu izmaiņā, ir aktiera nostiprināšanās noteiktā ampluā. No tā izriet vārda nomainīšana. Kā raksta Konrāds:

„Jaunam saturam ir jābūt jaunam nosaukumam.”⁴⁰ Aktieris atvadās no tā vārda, kas bija iepriekšējā attīstības posma simbols un pieņem jaunu, kas simbolizē arī jaunu attīstības stadiju. Īsāk sakot, sanāk tā: pirmais vārds – sava meistara vārds; otrais, jau savs, kas nozīmē, ka aktieris sācis savu ceļu, ar kuru veido karjeru; trešais vārds – tas, ar kuru aktieris pievēršas vienam konkrētam žanram un stilam; var eksistēt arī ceturtais vārds, ar kuru aktieris noslēdz savu skatuves darbību. Piemēram, Kabuki vēsturē slavenais aktieris Udzaemon (羽左衛門, *Uzaemon*). Tas bija aktiera trešais un pēdējais vārds. Sākotnēji viņš spēlēja jaunu meiteņu lomas un viņa vārds bija Takemacu (竹松, *Takematsu*), vēlāk pārgāja uz vīriešu ampluā un nomainīja vārdu uz Kakicu (嘉吉, *Kakitsu*), un, visbeidzot, tēloja mīlētājus ar vārdu Udzaemon. No pēdēja laika piemēriem var minēt Onoe Tacunosuke (尾上辰之助, *Onoe Tatsunosuke*), kas kļuva par Šōroku 2002.gadā. Bet 2006.gadā Nakamura Gandžirō (中村雁治郎, *Nakamura Ganjirou*) saņēma Sakata Tōdžūrō (坂田藤十郎, *Sakata Toujuurou*) vārdu. Tas ir *onnagata* aktiera no Osakas vārds, ko pirms Nakamura Gandžirō veselus 230 gadus neviens nevarēja saņemt.⁴¹

Tā uz meistarības stingras pēctecības balstās Kabuki aktieru savstarpējas attiecības-meistaru un mācekļu ciešā sadarbībā.

Kabuki teātra ampluā ir diezgan ierobežoti. Vispirms, kad Kabuki tikai sāka attīstīties tur vispār bija tikai dažas lomu kategorijas, bet ar laiku to skaits pieauga. Mūsdienās Kabuki aktieru ampluā dalās četrās pamatgrupās. Tie ir- 1) aktieri vīriešu lomām- *tatejaku* (立役, *tateyaku*), 2) aktieri sieviešu lomām- *onnagata* vai *ojama* (女形, *oyama*), 3) aktieri bērnu lomām- *kodomojaku* (子供役, *kodomoyaku*) un 4) aktieri- dzīvnieku lomām. Pirmā grupa savukārt iekļauj sevī šādas lomas: 1) voronis un karavīrs *aragoto*, 2) mīlnieks *wagoto*, 3) ļaunais cilvēks *katakijaku* (敵役, *katakiyaku*), 4) komiķis vai klauns *dokejaku* (どけ役, *dokeyaku*), 5) jaunais cilvēks *vakašujaku* (若主役, *wakashuyaku*), 6) vecais cilvēks *rōdzinjaku* (老人役, *roujin'yaku*), 7) мудрец *dzicugoto* (実事, *jitsugoto*). Sieviešu ampluā arī dalās. Tās ir - 1) galvena varone *himejaku* (姫役, *himeyaku*), 2) jauna meitene *musumejaku*

⁴⁰ Конрад Н.И. Литература и театр. Избранные труды. Издательство наука. Москва. 1978 351.lpp

⁴¹ Japan foundation „Theater in Japan: An overview of Performing Arts and Artist” Japan, 2008. 38.lpp

(娘役, *musumeyaku*) un 3) vecenīte *rodzinjaku*. Bērnu ampuā savukārt sīkāk netiek dalīts.⁴² Grigorijs Čartišvili tam piebilda, ka komiķu vai klaunu lomas var arī būt pozitīvas vai negatīvas. Pozitīvo sauc par *dokekata* (どけ形, *dokekata*) un negatīvo par *handokatai* (はんどかたい, *handokatai*).⁴³ Tā kā palielinājas lomu skaits, tās vajadzēja izteiksmīgi un interesanti spēlēt, kas palielināja spēles paņēmieni skaitu.

Tomēr visinteresantākās ir dzīvnieku lomas. Viena no galvenām dzīvnieku repertuāra lomām ir pērtiķa. Pēc sava rakstura tā ir deju loma. Aktieru darbs šajā lomā ir dejā parādīt pērtiķiem raksturīgo lēkšanu un mīmiku. Daudz nopietnāka ir zirgu kāju loma. To sauc tieši par zirgu kāju lomu, nevis par zirgu lomu, jo aktieru augšējā ķermeņa daļa slēpjas aiz zirga karkasa, kas turas uz viņu pleciem. Tātad skatītājiem ir redzamas tikai aktieru kājas, kas tēlo zirgu kājas. Aktieri, kas tēlo zirgu kājas, bieži specializējušies vienai– priekšējās vai pakaļējās- kājas lomai. Tas tiek pamatots ar to, ka pirmais aktieris ir atbildīgs par visu zirga kustību, bet otram tajā laikā ir tikai jāseko pirmajam un jāaskaņo ar viņu savas kustības. Zirgu loma ir ļoti svarīga arī tāpēc, ka Kabuki nereti gadās diezgan ilgas ainas, kurās kāds aktieris tēlo, sēžot uz zirga un tajā laikā vēl aktīvi žestikulējot. Tāpēc zirgu kāju kustībām ir jābūt saskaņotām līdz sīkākām detaļām, pretējā gadījumā neiznāks kopīgs harmonisks tēls.⁴⁴

***Kurogo* jeb „neredzami” aktieri**

Taču Kabuki teātrī kopā ar parastiem aktieriem, kurus skatītāji redz uz skatuves, ir arī tā saucamie neredzami aktieri, kurus japāniski sauc *kurogo* (黒子/黒衣⁴⁵, *kurogo*). Tā kā viņi nespēlē nekādu īpašu lomu, viņus bieži vien pat nesauc par aktieriem, bet par skatuves kalpiem, jo viņu galvenais pienākums ir palīdzēt aktieriem un mainīt dekorācijas. Rietumu teātrī ir cilvēki ar līdzīgām pienākumiem, bet tie darbojas aiz kulisēm. Taču *kurogo* izrādes laikā atrodas uz skatuves un viņiem ir jāpalīdz īstiem aktieriem tā, lai netraucētu tēlojumam. *Kurogo* ir jāuzvedas tā, lai skatītājs viņus nepamanītu. Tādējādi viņi spēlē neredzamos cilvēkus, tomēr, manuprāt, arī viņi ir jāuzskata par aktieriem.

⁴² Конрад Н.И. Литература и театр. Избранные труды. Издательство наука. Москва. 1978 352.-353.lpp

⁴³ Чхартишвили Г. Японский театр. Санкт-Петербург: Северо-Запад 1997 23.lpp

⁴⁴ Конрад Н.И. Литература и театр. Избранные труды. Москва. Издательство наука. 1978 355.lpp

⁴⁵ Japāniski ir divi šo vārdu rakstības veidi. Pirmais nosauc tieši cilvēku, bet otrs tā cilvēka melnas drēbes. Mūsdienās izmanto vienam un tam pašam jēdzienam. (Shōriya Aragorō. www.kabuki21.com skatīts 11.05.2012)

Tulkot *kurogo* hieroglifus, hieroglifs *kuro* 黒 nozīmē melnais, bet *go* 子 bērns, otrs *go* variants 衣 nozīmē apģērbu. *Kurogo* ir parasti ģērbti melnās drēbēs, pat seja ir apsegta ar melnu lakatiņu. Kaut gan uz spilgto, krāsaino dekorāciju un citu aktieru fonu tie izdalās, japāņu skatītājs tos nepamana. Mūsdienīgu Kabuki *kurogo* var būt ģērbti baltā krāsā, tad viņus sauc par *jukigo* (雪子, *yukigo*) jeb par sniega bērniem, ja lugā ir sniegaina aina, vai zilās - *namigo* (波子, *namigo*), viļņu bērns – ja darbība notiek pie jūras.⁴⁶ Taču, neskatoties uz to, kopš Kabuki izveidošanas laikiem visbiežāk tos sauc par *kurogo*. Iemesls slēpjas Austrumu un arī japāņu mentalitātē. Vārdu *kuro* jeb melns viņi uztver nozīmē „neredzams”.⁴⁷ Un īstenībā, ja nedaudz attālinājamies no Kabuki temata un atceramies japāņu mākslu, it īpaši *manga* vai *anime*, tiešām ir tā, ka tas, kam nevajadzētu būt redzamam, ir melns. Tātad arī šeit vārdu *kuro* nav jāuztver burtiski, bet gan pārnestā nozīmē.

Pēc eiropiešu uzskata tādu melnu svešinieku parādīšanās uz skatuves izraisītu tikai nesaprašanu un izbrīnu skatītāju starpā. Kaut gan, kā ir zināms no teātra vēstures, Šekspīra laika teātrī bija cilvēki, kas paskaidroja dekorācijas. Piemēram, tie varēja šķērsot skatuvi, turēdami zīmi „Tā ir Venēcija”. Bet, tā kā dekorāciju paskaidrošanas funkciju veic dziedāšana, skatoties no eiropiešu loģikas, ir neiespējami atrast loģisku paskaidrojumu *kurogo*.

Bez tiem būtu neiespējami parādīt Kabuki lugas. Lugas tehnika prasa aktieru palīgpersonāla piedalīšanos. Viss, kas var būt izdarīts aiz skatuves, tur arī tiek darīts, bet bez tā ir daudz situācijas, kur *kurogo* ir nepieciešami. Par visspilgtākiem piemēriem var kalpot aktieru pārgērbšanās, neaizejot no skatuves, un rotējamās skatuves pagriešana.

Runājot par to, ko *kurogo* dara uz skatuves, var izdalīt divus uzdevumus. Pirmais ir signāla devēja uzdevums. Īpaši svarīgos lugas brīžos viņš iziet uz skatuves, apsēžas un sāk sist ar speciālām nūjām pa koka dēli, kas guļ uz grīdas. Tas rada apdullinošu skaņu, kas vai nu pasaka skatītājiem, ka šis ir ļoti nozīmīgs moments, vai pasvītro īpaši ritmiskas aktieru kustības. Protams, ka signāla došanas laikā skatītājs it kā neredz skaņas avotu. Otrs uzdevums ir skatuves kalpa uzdevums. Bez šiem uzdevumiem ir vēl dažādi pienākumi. Piemēram, Kabuki lugās nereti ir momenti, kad varonis, pie kura skatītājs jau ir pieradis un par kuru viņam ir savs viedoklis, izradās kāds nozīmīgs vēsturiskais tēls. Tad aktierim tepat uz skatuves uzreiz jāpārtop skatītāju priekšā jaunā tēlā. Un tas prasa visu- gan grima, gan kostīma maiņu. Tā kā viņš nevar to izdarīt pats, viņam palīdz *kurogo*. Viņi uzvelk aktierim

⁴⁶ Samuel L. Leiter „The art of Kabuki. Five famous plays.” United States of America 1999. 256.lpp

⁴⁷ Japan Arts Council 2007 http://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/kabuki/jp/4/4_04_07.html (skatīts 05.05.2012)

jaunu parūku, maina drēbes. Tā, neaizejot no skatuves, notiek aktiera pāriemiesošanās citā tēlā.⁴⁸

Kurogo aiznes navajadzīgo butaforiju un ienes vajadzīgo. Piemēram, tie var pielikt krēslu, kad aktierim ir jāapsēžas. Kā arī aiznes „nomirušo” personāžu.⁴⁹ Bet visu laiku viņiem ir jākustās tā, lai, pirmkārt, netraucētu skatītājiem skatīties lugu un, otrkārt, iemācītu skatītājus vispār nepamanīt *kurogo*.

Pie *kurogo* pienākumiem pieder arī aizkara atvēršana un aizvēršana. Ļoti interesants ir veids, kā tas tiek darīts. Melni cilvēki ne vienkārši bīda aizskaru uz vajadzīgo pusi, bet uzspolē uz sevis. Divi *kurogo*, pa vienam katrā pusē, tur aizskaru ar abām rokām un griezdamies nāk uz skatuves centru, lai aizvērtu aizkaru, vai otrādi, lai atvērtu.⁵⁰

Vai, kā bija minēts „Japānas pierakstos”, sniegaino ainu bieži parāda ar balto paklāju un aizskaru palīdzību. Tad *kurogo* pabīda to malas, pirms griezt skatuvi, lai netraucētu, un pēc tam atkal uzliek tā kā bija.⁵¹

Pie *kurogo* bieži pieskaita arī runātājus, kas arī ģērbti visā melnā, sēž skatuves malā un stāsta par notiekošo uz tās. Tā kā par runātājiem teic, ka „viņiem ir jābūt dzirdamiem, nevis redzamiem” un „viņi ir, bet viņu it kā nav” sanāk, ka tiešām viņu un *kurogo* lomas ir ļoti līdzīgas.⁵² Bez tā, ka jābūt neredzamam, stāstītājiem vēl ar savu balsi jāspēlē tā, lai skatītāji to pat nedzirdētu. Protams, tas nenozīmē runāt klusi. Viņiem jārunā skaļi, skaidri un izteiksmīgi (precīzāk par to rakstīts „Kabuki aktiermāksla” nodaļā „skatuves runa”), bet viņu balsīm ir jāskan tā, lai nesaistītu skatītāju uzmanību. It kā skatītāji paši, bez kāda cita palīdzības saprot, kas notiek uz skatuves. Bet, kad speciāli runātāji runā aktiera vietā, viņiem jāpadara sava balss neeksestējama. Vārdiem jāskan tā, lai būtu iespaids, ka tos izrunā pats aktieris.⁵³

⁴⁸ Ёнэдзо Хамамура, Такаси Сугавара, Дзюндзи Киносита, Хироси Минами „Кабуки”. Санкт-Петербург. Искусство. 1965 105.lpp

⁴⁹ Ёнэдзо Хамамура, Такаси Сугавара, Дзюндзи Киносита, Хироси Минами „Кабуки”. Санкт-Петербургу Искусство. 1965 106.lpp

⁵⁰ М.Гундзи. „Японский театр кабуки.” Москва. Издательство прогресс. 1969 129.lpp

⁵¹ Федоренко Н.Т. «Японские записи» 2010 <http://world-japan.livejournal.com/34438.html> (skatīts 16.05.2012)

⁵² Kumiko Torikai „Voices of the presence: diplomatic interpreters in post-World War II Japan.”. Library of Congress Cataloging-in-Publication Data. 2009 154.lpp

⁵³ Kumiko Torikai „Voices of the presence: diplomatic interpreters in post-World War II Japan.” Tulk. John Benjamins B.V.2009. Library of Congress Cataloging-in-Publication Data. 1946 Lpp 154

Pēc šīs pētniecības veikšanas darba autoram radās iespaids, ka īstenībā *kurogo* darbs ir daudz grūtāks nekā parasta aktiera darbs. Aktierim jābūt iedomāties sevi par kaut ko citu un jāattēlo tas. Bet tas ir kaut kas reāli eksistējošais. Gatavojoties lomai, analizējot un izpētot savu tēlu (kā to dara visi, bet ne tikai Kabuki aktieri⁵⁴) galu galā aktieris atradīs ceļu kā lomu vislabāk notēlot. Bet *kurogo* ir jāattēlo to, ko nevar novērot un izpētīt. Liekas, ka viņiem nav nekas jāattēlo, bet tā nav. Viņiem jāattēlo to, kas ir aiz cilvēku iespēju robežām. Filozofi teic, ka cilvēks nevar saprast ko tas nozīmē- būt par kādu citu.⁵⁵ Tas tā ir, bet vismaz cilvēki var to iedomāties. Lai nospēlētu savu lomu aktierim ar to pietiek, skatītāji taču arī ir tādi paši cilvēki, kuri var tikai iedomāties, ko tas nozīmē- būt par kaut ko citu, balstoties uz to, ko viņi redzēja un dzirdēja par šo tēlu. Bet tēlot kaut ko neredzamu, tātad to, ko cilvēks nevar novērot, prasa ļoti lielu talantu un meistarību. Rakstot šo darbu autors sastapās ar frāzi, ka *kurogo* parasti nepaliek atmiņā⁵⁶. Liekas, ka katrs aktieris cenšas nospēlēt tā, lai paliktu skatītāju atmiņā uz ilgāku laiku, bet, domājot par *kurogo* lomām, autors nonāca pie secinājuma, ka, ja viņi nepaliek atmiņā, tas nozīmē, ka viņi labi nospēlēja savu lomu. Tas nozīmē, ka skatītāji tiešām viņus nepamanīja. Cilvēkiem ir redzes un dzirdes atmiņa, tātad to, ko viņi neredz un nedzird, tas nevar palikt tajā. Tātad var teikt, ka Japānā ir laba *kurogo* skola

Autors vēlētos atzīmēt, ka šis darbs ir psiholoģiski ļoti grūts. Skatītāju atbalsts vai kritika dod normāliem aktieriem stimulu spēlēt vairāk un labāk, kā arī ātrāk atslēgties no lomas, kas arī ir ļoti nopietni, lai loma nekļūtu par aktiera otro „es”. Bet *kurogo* ir jāspēlē tā, lai par viņiem neko neteiktu. Viņiem jāspēlē sarežģītu lomu tā, lai visi slavējošie vārdi tiktu adresēti „redzamiem” aktieriem. Tas var radīt vientulības sajūtu.

⁵⁴ Станиславский К.С. «Работа актёра над ролью» ООО «Спектр-П» 2009 12.lpp

⁵⁵ Athenaem Library of Philosophy. 1999 <http://evans-experientialism.freewebspace.com/nagel.htm> (skatīts 17.05.2012)

⁵⁶ Kumiko Torikai „Voices of the presence: diplomatic interpreters in post-World War II Japan.” Library of Congress Cataloging-in-Publication Data. 2009 154.lpp

1.daļas secinājumi

Kabuki teātris kaut gan ir atšķirīgs no rietumu teātra jau jēdzienu dēļ, tas nav galvenais. Protams, tagadējais Kabuki nav tāds pats kā agrāk, bet skandāli un ierobežojumi, kas bija Kabuki attīstības laikā, atstāja savas pēdas. Kabuki nav vienkārši teātris, tas ir vesela kultūra, kas vienlaikus mainās un attīstās un paliek nepieskarama. Visu Kabuki aktiermākslas un ārējā izskata elementu nepieciešamība izriet no Kabuki jēdziena un vēstures.

Kabuki aktiermāksla

Aktiermāksla ir spēja izjust un realizēt sevi kāda citā tēlā jeb lomā. Liekas, ka tā būs vienāda visos teātros. Bet nē. Kabuki teātrī pastāv tik daudz dažādu paņēmieni, kas palīdz aktierim iztēlot to vai citu lomu un tie ir tik precīzi un detalizēti, ka aiz lomas nav redzams pats aktieris. Interesants ir pats Kabuki aktiermākslas nosaukums *geidō* (芸道, *geidou*), mākslas ceļš. Tas liecina, ka šī nav vienkārši aktiermākslas tehnika, bet gan cilvēcīguma izpausme. Daļa *dō* (道, *dou*) ir tāda pati kā vārdā *dōtoku* (道徳, *doutoku*), kas nozīmē „ētika”.⁵⁷ Tas pierāda, ka ētiku uzskata par aktiermākslas pamatu. Kabuki aktieri spēlē neienesot lomā savu dvēseli, bet tikai ārēji tēlo, neizjūtot šo lomu pilnībā. Eiropas teātrī, ja vienu un to pašu lomu spēlē divi dažādi aktieri, sanāks divi dažādi tēlojumi. Eiropas aktierus māca spēlēt ar savu dvēseli. Nevajag spēlēt lomu no kāda cita personības, tikai no savējās. Caur katru tēlu ir jābūt redzamam aktiera personīgajam - „Es”.⁵⁸ Kā teica slavenais aktieris V.I.Ļemirovičš-Dančenko.:

„Sēklas, kas nokrit zemē, izdzen asnus, bet pašas – sapūst, tieši tā arī dzejnieka daiļdarbs, iekļūstot aktiera dvēselē, atmodina tajā mākslu, bet pats nomirst.”⁵⁹ Tas nozīmē, ka Rietumu teātrī tēls nav šabloniska loma, bet gan kaut kas dzīvs, kurā tiek atspoguļots tēls, ko izdomāja autors, gan ielikta daļa aktiera dvēseles.

Katrs cilvēks, kas redzējis gan Kabuki izrādes, gan Eiropas teātra izrādes, sajūt atšķirības šo divu teātru aktiermākslā. Tas tā ir, bet daudz grūtāk ir precīzi noskaidrot kādas tās atšķirības tiešām ir. Darba autors mēģināja to izdarīt.

Kā raksta paši japāņi:

„...atšķirībā no rietumu teātrim raksturīgās aktieru spēles, kas radās tieši no lugām, Kabuki aktiermāksla no paša sākuma eksistēja neatkarīgi no lugām.”⁶⁰ Citiem vārdiem sakot, aktiermāksla kā tāda parādījās pirms lugas tekstiem. Autors uzskata, ka jebkurš, kas lasīja Kabuki vēsturi, kas bija aprakstīta darba sākumā, tam piekritīs. Kabuki taču parādījās no dejām un nekādas scēniskās runas sākotnēji nebija. Un arī mūsdienās Kabuki vienmēr ir iekļauta deju aina. Tas ir nozīmīgi, jo liecina, ka japāņi no visiem izteiksmes līdzekļiem

⁵⁷ М.Гундзи. „Японский театр кабуки.” Москва. Издательство прогресс. 1969 19.lpp

⁵⁸ Станиславский К.С. «Работа актёра над ролью» ООО «Спектр-П» 2009 20.lpp

⁵⁹ Станиславский К.С. «Работа актёра над ролью» ООО «Спектр-П» 2009 29.lpp

⁶⁰ М.Гундзи. „Японский театр кабуки.” Москва. Издательство прогресс. 1969 127.-128.lpp

priekšroku dod dejai. Mūsdienās, kad viss var izteikt ar runas palīdzību, japāņi joprojām izsakās ar dejas palīdzību. Tas ļoti atšķir Japānas teātri no Rietumu.

Pēc krievu autora izpratnes galvenā atšķirība starp Kabuki un, piemēram, Krievijas teātri, ir mizanscenās. Kabuki lugas skatīšanas laikā viņš nonāca pie secinājuma, ka Krievijas teātrī mizanscenā parasti meklē ārējo izteiksmīgumu kustībās vai aktierim uz skatuves. Šīs mizanscēnas jau šķiet parastas, normālas, bet ja uz īsu brīdi aizdomāsimies un salīdzināsim tās ar reālo dzīvi, tad būs redzams to mizanscēnu pārspīlējums. „Katra mūsu teātra mizanscēnas pamatā ir hiperbola. Tas ir pieci soļi viena soļa vietā, tas ir kāpnes, kurus patīk likt uz skatuves ar un bez vajadzības, jo tās dod iespēju uzkāpt, nokāpt, pārlieties pāri margām; tas ir durvis, pa kurām šauboties – vai tad vajag aiziet? – vispirms aizej, pēc tam ienāk un tad atkal aizej. Tas ir pēkšņi pagriezieni uz krēsla, tas ir daudz biežāki nekā dzīvē piecelšanās, tas ir gandrīz pastāvīga kustēšanas pa skatuvi uztraukuma brīdī. Bet Kabuki teātrī, it īpaši *sewamono* lugās, mizanscēnas ir pasvītroti realistiskas un naturalas. Japāņi, kas sēž uz skatuves, kustas tikpat maz kā mājās. Viņu pāriešanas pār skatuvi ir tikpat reti. Tāpat kā dzīvē, atnākot mājās un sasveicinājoties ar īpašnieku, nabags samurajs pienāk pie *hibači* (火鉢, *hibachi*)⁶¹, apsēžās un un visas scēnas garumā nekustās.”⁶² Šim autoram var piekrist, it īpaši, ja atceramies Latvijas teātra lugu „Tumsas vara”, kura netika labi pieņemta garuma un skumības dēļ. Tā izskatījās kā citas dzīves attēlojums.⁶³

Arī, pētot šo interesantu tēmu, darba autors sastapa frāzi, ka *no* teātris nav iespējams bez *jūgen* (幽玄, *yuugen*).⁶⁴ Šo terminu ir grūti pārtulkot latviešu valodā, bet tajā laikā, kad tas tika pielietots sakarā ar Nō teātri, tas nozīmēja, ka katrā priekšmetā, katrā būtnē ir ietverta tam vien piemītošs skaistums, noslēpums un pat dvēsele.⁶⁵ Darba autors šo terminu saprot, tā, ka skaistums ir jāmeklē visur. Tas lika aizdomāties- bez kā nebūtu iespējams Kabuki? Gan vēsturiskais, gan arī mūsdienu Kabuki sastāv no daudziem visdažādākajiem elementiem, un ļoti grūti iedomāties Kabuki bez kāda no tiem. Elementi, vai visdažādākie spēles paņēmieni nepieļauj jaunievedumus, tāvad īstenībā tagad skatītāji vēro tos pašus paņēmienus, ko vēroja

⁶¹ Hibači ir tradicionālā japāņu apkures ierīce, kas izmantojas lai sildītu māju un gatavot ēst. Kā arī priekš citiem nolūkiem. (Kazuko Koizumi, „Traditional Japanese furniture” Printed in Japan, 1986. 116.lpp)

⁶² Симонов Константин. Собрание сочинений том десятый. „Далеко на востоке. Япония. Воспоминания.” Москва «Художественная литература» 1984 284.lpp

⁶³ Е.А.Вахруцева ”Дорога исканий.”. Латвийское гос. Издательство. 1958 57.lpp

⁶⁴ Конрад Н.И. Литература и театр. Избранные труды. Издательство наука. Москва. 1978 369.lpp

⁶⁵ Конрад Н.И. Литература и театр. Избранные труды. Издательство наука. Москва. 1978 369.lpp

arī daudz agrāk. Atbildēt uz šo jautājumu palīdzēja skatītāju izrādes laikā reakcijas un attieksmes pētīšana. Agrāk jau tika aprakstīts haoss, kas tiek novērojams zālē izrādes laikā. Protams, ka tādā situācijā cilvēks fiziski nevar uzmanīgi sekot visam notiekošam uz skatuves. Un tikai kad sākas pantomīma jeb *dammari* (暗闘, *danmari*) un skatītāji sastingst.

Danmari, jeb pantomīma

Dammari arī ir tipiskais Kabuki elements. *Danmari* ir pantomīma, kas sastāv no sekojošām viena otrai kanoniskām pozām. Tajās var piedalīties, piemēram, bandīts ar briesmīgo seju, stiprs vīrietis – varonis, sieviete un citi. Tām visām seko neparasta mūzika. Ar tādu pantomīmu var parādīt, ka šie cilvēki mēģina atņemt kaut ko viens otram.⁶⁶ Pēc eiropieša viedokļa tas bus absurds, bet japāņu skatītājs tieši no šādas ainas gūst vislielāko gandarījumu. Tāpēc arī aktieri *danmari* scēnas neveic „uz ātro roku”, bet gan nopietni un apzināti.

Īstenībā *danmari* scēnu esamība un nozīme pierāda, ka Kabuki māksla nav vienīgi lugas. Teātra zinātnieki uzskata, ka luga bez scēniskās runas pastāvēt nevar. Tātad *danmari* scēnas, kur ilgi var nepateikt nevienu vārdu, nevar uzskatīt par lugām. Ir viedoklis, ka Kabuki dramatiskā māksla pilnībā izpaužas tad, kad beidzas scēniskā runa. Citiem vārdiem sakot, aktiermāksla Kabuki teātrī sākas tad, kad beidzas vārdi.⁶⁷ Taču darba autors vēlas izteikt viedokli, ka Kabuki ir lugu un *danmari* veiksmīga sadarbošanās. Aktiera mākslā sākas, kad sākas izrāde un tajā ietilpst gan tā, kas netiek teikts radīšana, gan vārdu paspīlgtināšana. Protams, aprakstīt kaut ko, neizmantojot vārdus, ir ļoti grūti, bet lielu meistarību no aktiera prasa arī prasme ātri pāriet, pārslēgties no *danmari* uz aktīvu darbību un otrādi.

Kā jau bija teikts agrāk, *danmari* ir pantomīma un tiešām vārds *danmari* nozīmē-bezvārdīgs. Tradicionāli tādas scēnas notika tumsā, tāpēc bija arī otrs vārds- *kurajami* (暗闘, *kurayami*), kas tulkojumā latviešu valodā nozīmē- tumsa. Pirmo reizi vārds *danmari* tika izmantots tikai 1780.gadā, bet pašas scēnas kļuva par neatliekamu Kabuki sastāvdaļu jau daudz agrāk.

⁶⁶ М.Гундзи. „Японский театр кабуки.” Москва. Издательство прогресс. 1969 127.lpp

⁶⁷ М.Гундзи. „Японский театр кабуки.” Москва. Издательство прогресс. 1969 128.lpp

Tātad par to, kādi paņēmieni var būt izmantoti *danmari* scēnās. Ir vesela rinda izteiksmes līdzekļu. Piemēram, skatīties vienam otram acīs un slēpt savas patiesas jūtas. Teiksim, ja divi varoņi satiekas sen neredzējušies. Sekos bezvārdu mizanscēna, kur viņi vienkārši skatīsies viens otram acīs. Īstenībā pat nav svarīgi, kas ir tie varoņi. Draugi, ienaidnieki vai iemīļotie. Pozas un mūzika var būt citāda, bet skatīšanas acīs elements tik un tā pastāvēs. Un tas var ilgt pat dažas minūtes. Atceroties Simonova teicienu, ka Kabuki mizanscēnas ir tuvākas realitātei nekā Eiropas teātri,⁶⁸ var izteikt hipotēzi, ka Latvijas cilvēkiem pierastā teātrī, ja būtu šis skatīšanās acīs elements, tas neilgtu tik ilgi, bet drīz sāktos aktīva darbība. Piemēram, var sākties strīds un kauja, ja tie ir ienaidnieki, vai metīsies viens otram ap kaklu ar laimīgām asarām, kas nozīmētu mīļoto atkalsatikšanos.

Ir arī cits paņemiens. Stāvēt ar muguru vienam pret otru, pārvarot šausmīgu vēlmi paskatīties acīs. Vai arī slēpjot atvadīšanās skumjas, mierīgi darīt kaut ko ikdienišķu. Ar to aktieri grib parādīt skatītājiem, ka, lai rūgtas jūtas neuzvarētu, cilvēkam vislabāk ir pievērsties kaut kam citam. Piemēram, ja atvadīšanas laikā sieviete turpina lēni ķemmēt matus, ar to ir jāsaprot, ka skumju vietā labāk parūpēties par sevi. Tas var uzlabot garastāvokli un atvadīšanās nebūs tik nepārvarami sāpīga.

***Kata* jeb spēles forma**

Kata (型, *kata*) ir stilizēta forma, kas palīdz aktierim izteikt to, ko viņš grib. Tā ir speciāla izrādes tehnika. Ir daudz viedokļu, ko tiešām saukt par *kata*. Daži uzskata, ka tas ir kustību kopums, kas ir raksturīgs kādai lomai, ir viedokļi, ka ir arī vokāla *kata* un makeup *kata*, jeb kosmētiska.⁶⁹ Visneparastākais ir viedoklis, ka *kata* var nozīmēt arī stilu, piemēram, *aragoto*, *wagoto* un tā tālāk.⁷⁰ Un šī viedokļa autors pie stiliem arī minēja *danmari*.⁷¹ Pētījuma autors šim viedoklim nepiekrīt. Kā es varēju saprast, *kata* jēdziens ir daudz šaurāks par stilu. Kādam stilam var būt raksturīgas šās vai citas *kata*, piemēram, veids kā iziet uz vai

⁶⁸ Симонов Константин. Собрание сочинений том десятый. „Далеко на востоке. Япония. Воспоминания.” Москва «Художественная литература» 1984 284.lpp

⁶⁹ James R. Brandon, William P. Malm, Donald H. Shively. „Studies in Kabuki. Its Acting, Music and Historical Context” The institute of Culture and Communication East-West Center 1978 101.lpp

⁷⁰ James R. Brandon, William P. Malm, Donald H. Shively. „Studies in Kabuki. Its Acting, Music and Historical Context” The institute of Culture and Communication East-West Center 1978 120.lpp

⁷¹ James R. Brandon, William P. Malm, Donald H. Shively. „Studies in Kabuki. Its Acting, Music and Historical Context” The institute of Culture and Communication East-West Center 1978 120.lpp

no skatuves. Un kāda stila lugā var būt izmantotas vairākas katas. Un vēl, tā kā bija minēts iepriekš *danmari*, par kuru autors runās nedaudz vēlāk, tiek izmantota pavisam dažādās lugās, to nevar uzskatīt par stilu, bet gan par *kata* šaurā nozīmē. Sanāk, ka šīs tēmas ietvaros latviešu valodā visērtāk šo vārdu pārtulkot kā- paņēmiens.

Kas saistīts ar ārējo izskatu, tur ir savi paņēmieni, jeb savas *kata*, bet šajā darba daļā par tiem netiek runāts. Bez tiem tiek izdalītas sekojošas *kata* - *Mie*, jeb poza, *roppō*, *tačimawari* un iziešanas un aiziešanas *kata*, jo tie ir ļoti izteiksmīgi semantikas ziņā.

Poza *Mie*

Tas droši vien ir vissizteiksmīgākā no visām *kata*. Par to sauc paņēmienu, kad aktieris pēc darbības apstājas it kā sasalis. To sauc arī par dinamisku pozu, ko izpilda lugas galvenais varonis. Atkarībā no lugas žanra tā var atšķirties, kā arī notikt kopā ar runu vai nē. Bet kabuki tradīcijā tomēr ir tendence izdalīt kādu kulminācijas momentu. Tāpēc arī *mie* (見得, *mie*) izpildīšanas laikā aktieris parasti nerunā un ļauj skatītājiem pilnībā novērot skaistumu. *Mie* pasvīturo svarīgus momentus, kuriem ir jāpievērš uzmanība. Brendons to salīdzināja ar to, kad operā dziedātājs paņem augstāko noti.⁷² *Aragoto* stila lugās *mie* laikā aktieriem ir arī ļoti interesanta mīmika. Gandrīz vienmēr tā iekļauj acu sašķiešanu. Kā arī *mie* ir ļoti laba iespēja aktierim pilnībā parādīt savu kostīmu un grimu.⁷³

Ir viens ļoti izplatīts fotoattēls no *aragoto* stila lugas, kur ir redzams Kabuki aktieris, stāvēdams ar izplestām kājām un saspīestām dūrēm, lai parādītu savu kareivīgumu.⁷⁴ Tā ir viena no izplatītākajiem *mie*, kurai pat ir savs speciālais nosaukums *genroku mie* (元禄見得, *genroku-mie*). Tas nāk no lugas „*Šibaraku*” (しばらく, *shibaraku*), kur to paņēmienu izmantoja izcilais aktieris Ičikawa Dandzjuro IX.⁷⁵ Pavisam cita *mie* var būt redzama lugā „*soku*” (そく, *soku*), kad aktieris sastingst, turēdams kājas kopā un galvu uz augšu. Tas nozīmē pašpārliecinātību un lepnumu.

Kaut gan *mie* ir galvenā varoņa preorgatīva, īpaši svarīgos brīžos *mie* var izpildīt uzreiz divi vai pat vairāki aktieri. Piemēram, tāda paradība kā *hippari* (引っ張り, *hippari*),

⁷² James R. Brandon, William P. Malm, Donald H. Shively. „Studies in Kabuki. Its Acting, Music and Historical Context” The Institute of Culture and Communication East-West Center 1978 85.lpp

⁷³ Kawatake Toshio, Kabuki, The International House of Japan, Tokyo 2003 112.lpp

⁷⁴ Pielikums 1.10 (Kawatake Toshio, Kabuki, The International House of Japan, Tokyo 2003)

⁷⁵ Kawatake Toshio, Kabuki, The International House of Japan, Tokyo 2003 Lpp 114

kad daži aktieri sastingst viens otra grūšanas laikā. To nozīme ir daudz dziļāka par uzreiz redzamu nemieru. Tā *mie* ilustrē varoņu iekšējās pretrunīgās emocijas. *Mie* parāda, ka patiesībā varonis nevar sarunāties nevis ar partneri, bet gan ar sevi pašu. Tāpēc tā ir bieži izmantota dramatiskās lugās.

Mie skaits vienas lugas laikā var būt dažāds un starp tiem var būt dažādi intervāli. Pat pašas *mie*, jeb aktiera sasilšanas ilgums, nav vienmēr vienāds. Tas ilgst dažas sekundes un jo labāks ir aktieris jo ilgāka var būt *mie*.

Roppō gaita

Roppō (六方, *roppou*) ir speciāla gaita. Literāri tas nozīme „seši virzieni”. Zinātniekiem nav zināma vārda izcelsme, bet ir viedoklis, ka *roppō* varētu nozīmēt sešus virzienus – debess, zeme, ziemeļi, dienvidi, austrumi un rietumi, uz kuru pusēm elementa izpildīšanas laikā kustās aktieru rokas un kājas.⁷⁶ Tā ir aktiera izteiksmīga iziešana. Tās izpildīšanas laikā aktieris iet simetriski kustojot rokas un kājas. Citiem vārdiem sākot, kad labā kāja iet uz priekšu, tad labā roka arī kustās uz priekšu. Tagad atkarīgi no situācijas izšķir *tobiroppō* (飛び六方, *tobiroppou*), *kicuneroppō* (狐六方, *kitsuneroppou*), *kēsēroppō* (形成六方, *keiseiroppou*), *ojogiroppō* (泳ぎ六方, *oyogiroppou*), un vienas rokas *roppō*, kaut gan agrāk *roppō* veidu bija vairāk.⁷⁷

Tobiroppō jau paskatoties tikai uz nosaukumu var sākt saprast, kas tas varētu būt. Japāņu vārds *tobu* 飛ぶ, no kā ir veidots gaitas nosaukums, nozīmē- lidot. Tad uzreiz ir saprotams, ka *tobiroppō* ir lidojošā gaita. Latvijas un vispār rietumu pasaules iedzīvotāji ar to saprot ļoti vieglu gaitu, kad gandrīz nav redzams, ka cilvēks iet pa zemi, nevis lido pa gaisu. Tāpēc cilvēki varētu iedomāties kaut ko tādu arī šeit. Piemēram, nezinot, kas tas īstenībā ir, darba autors varēja minēt, ka šis ir paņēmiens, kad iznāk uz skatuves vai lugas laikā iet jauna meitene. Taču japāņiem uzskats par lidojošu gaitu ir citādāks.

⁷⁶ Ronald Cavaye. „Kabuki: a pocket guide.” Printed in Singapore 1993 64.lpp

⁷⁷ Ronald Cavaye. „Kabuki: a pocket guide.” Printed in Singapore 1993 64.lpp

Ar *tobiroppō* saprot iešanu pa *hanamiči*, veicot platus mājienus ar rokām un aktīvi kustinot kājas. Sanāk kaut kas līdzīgs uz ātrai skriešanai, kad aktiera rokas, it īpaši, ja ņemam vērā platās tērpa piedurkes, simbolizē spārnus.⁷⁸

Ja tāpat noskaidro *kicuneroppō* vārda nozīmi, tad arī būs saprotama galvenās raksturīgās detaļas. *Kicuni*, tulkojot no japāņu valodas, burtiski nozīmē- lapsa. Nav grūti iedomāties kā kustās lapsa, tāpēc var arī iedomāties kā izskatas šis *roppō*.

Veicot to aktieris iet pa *hanamiči*, atdarinot lapsas kustības. Rokas ir saliektas tā, lai atgadinātu lapsas ķepas. Šis paņēmiens, piemēram, bija izmantots lugas „*Jošicune Senbon Dzakura*” (義経千本桜, *yoshitsune-senbon-zakura*) beigās, kad Tadanobu (ただのぶ, *Tadanobu*) atzīstas, ka viņš esot lapsas gars, viņš aiziet no skatuves ar *kicuneroppō*.⁷⁹

Trešais speciālās gaitas stils ir *kēsēroppō*. Tas ir ļoti interesants stils, jo roku un kāju kustības nav saskaņotas. Rokas kustās plati un rupji kā vīriešiem, bet kājas tā kā kurtizānes, ar katru kāju gaisā zīmējot ciparu astoņi, pirms nolikt to uz grīdas. Japāniski vārds *keisei* nozīmē- kurtizāni, tātad *kēsēroppō* sauc par kurtizāņu gaitu. Kāju kustības parāda, ka viņa ir maiga koķete kā katra sievietē, bet roku – ka viņa ir atvērta visiem kā sievietē no īpatnējās gandarījumu pasaules. Šī gaita bija izmantota lugā „*Mijadzima no danmari*” (宮島の暗闘, *miyajima-no-danmari*).

Runājot par *ojogiroppō*, darba autors arī vispirms pievērsīs uzmanību pašam nosaukumam. Daļa *ojogi* 泳ぎ ir izveidota no japāņu darbības vārda *ojogu* 泳ぐ, kas nozīmē peldēt. Šo gaitu izpilda, veicot peldēšanai līdzīgas kustības ar rokām. Šis paņēmiens bija izmantots „*Tenziku Tokubē Ikoku Banaši*” (天竺特米異国話, *Tenjiku-tokubei-ikoku-banashi*) lugā.⁸⁰

⁷⁸ Japan Arts Council 2001-2003 http://www2.ntj.jac.go.jp/dglib/edc_dic/dictionary/dic_ra/dic_ra_03.html (skatīts 17.05.2012)

⁷⁹ Jones, Stanleigh H. Jr. "Yoshitsune and the Thousand Cherry Trees." New York: Columbia University Press. 1993 73.lpp

⁸⁰ Japan Arts Council 2001-2003 http://www2.ntj.jac.go.jp/dglib/edc_dic/dictionary/dic_ra/dic_ra_03.html (skatīts 17.05.2012)

Kauju scēnas *tačimawari*

Tačimawari (立ち回り, *tachimawari*) burtiski tulkojot nozīmē stāvēt un apgriezties apkārt, bet īstenībā ir kauju ainas. Nošķir divas dažādas situācijas, kad tiek lietots *tačimawari* paņēmiens. Un, atkarībā no situācijas, elementa izpildīšana ir dažāda. Pirmā situācija ir, kad viens varonis taisās nogalināt otru. Tad aktieris veic stilizētus ciršanas un duršanas kustības, kulminējot katru uzbrukumu ar *mie*. Sanāk tāda groteski skaista nāves deja.⁸¹

Otra situācija ir, kad viens varonis cīnās ar veselu grupu. Tādām ainām ir raksturīgi, ka grupa parasti ir vienādi ģērbta un viņiem ir vienādi ieroči. Viņi cenšas nevis nogalināt, bet saķert varoni. Varonis savukārt pretojas tās grupas uzbrukumiem gandrīz bez pūlēm, bez jebkāda ieroča vai pat fiziska kontakta. Vienīgi mainot pozas vai šūpojoties no viena sāna uz otru.

Tāds paņēmiens parasti ilgst no desmitiem līdz piecpadsmitiem minūtēm un notiek *gedza* (げざ, *geza*) mūzikas un *cuke* (つけ, *tsuke*) plaukšķeņu akomponementā. Katru *tačimawari* izdomā speciālais horeogrāfs un pabeigta *tačimawari* aina sastāv no vairākiem saskaņotiem vienam ar otru elementiem, kuri dažreiz pat ir akrobātiski. Parasti tie ir neemocionāli, bet skaisti. Piemēram, *kirimi* (切り身, *kirimi*) jeb ķermeņa sagriešana, *sarugaeri* (さるがえり, *sarugaeri*) vai pērtiķa pagrieziens, *dandangaeri* (だんだんがえり, *dandangaeri*) – lēnais pagrieziens, *cudzukegaeri* (続けがえり, *tsuzukegaeri*), kas ir tulkots kā savienoti pagriezieni un kas īstenībā sastāv no dažiem dažādiem pagriezienu veidiem, un *šiningaeri* (死人がえり, *shiningaeri*), jeb salto gaisā.⁸²

Iziešanas un aiziešanas *kata*

Tam, kā aktieris iznāk uz skatuvi, ir lieliska nozīme, jo tieši tas rada skatītāju pirmo attieksmi pret tēlu un no tā ir arī atkarīgs, kā skatītāji viņu pieņems pēc tam. Ja aktieris kādā izrādē slikti izpilda iziešanas *kata*, skatītāji var visu atlikušo laiku skatīties uz viņu, ka šis nav labs aktieris un tam var nepievērst lielu uzmanību. Un uz citu izrādi viņi var būt vispār neies. Tā kā aktieris iznāk uz skatuvi pa *hanamiči*, skatītāji viņu ļoti labi redz un viņiem ir viegli

⁸¹ James R. Brandon, William P. Malm, Donald H. Shively. „Studies in Kabuki. Its Acting, Music and Historical Context” The institute of Culture and Communication East-West Center 1978 93.lpp

⁸² James R. Brandon, William P. Malm, Donald H. Shively. „Studies in Kabuki. Its Acting, Music and Historical Context” The institute of Culture and Communication East-West Center 1978 93.lpp

pamanīt vismazāko kļūdu. Aktiera māksla iziešanas laikā ir arī labi redzama tāpēc, ka atšķirībā no Eiropas teātra, tā ir ļoti ilga. Eiropas un Latvijas teātrī aktiera iziešana uz skatuvi aizņems ap minūti visilgākā gadījumā. Savukārt Kabuki aktiera iznākšana var ilgt pat piecpadsmit minūtes.

Vislielākā nozīme ir spēlei „*šiči-san*” (七三, *shichi-san*), jeb „septiņi-trīs” pozīcijā. Tā ir nosaukta vieta uz *hanamiči*, kad virzoties uz skatuves pusi, aiz muguras paliek *hanamiči* septiņas desmitdaļas.⁸³ Šeit aktieris apstājas, izpildot *mie*, un tām seko vēl kāda spēle parasti deju stilā. Arī šajā pozīcijā aktieris var sākt runāt ar pārējiem aktieriem, kuri jau atrodas uz skatuves. Bet īstenībā šī spēle var iekļaut sevī visu ko. Ļoti bieži šajā pozīcijā tiek parādītas izmaiņas, it īpaši aktiera garastāvoklī. Runājot par to ir vērts pievērst uzmanību Kabuki izrādei „*Migawari dzadzen*” (身代わり座禅, *migawari-zazen*), it īpaši momentam, kad piedzeris lords *Ukjo* (羽居, *Ukyo*) atgriežas mājās. Ar flautu un bungu pavadījumu koris dziedāja „Cik tas ir brīnišķī- atšnorēt viņas kleitu. Tā ir lieliska līdz pat zemjostai. Viņš lēni soļo mājās iereibis, viņa mati ir izspūruši, nekārtīgi kā vītuši zari” Lords *Ukjo* parādījās *hanamiči* galā un komiski dejoja *šiči-san* pozīcijā. Pēc tam viņš apstājas un pozē. Viņa garastāvoklis mainās uz melanholisku un koris turpina „Viņa piedurknes audums joprojām smaržo pēc viņas. Un viņas tēls ieaudzis viņa sirdī.” Aktieris veic kustību it kā smaržojot savu kimono piedurkni un skatās atpakaļ, var būt kaut kur tālu viņš varēs ieraudzīt viņu. Un tad sāk vienu vienīgu rindu: „Viņa nāca ar mani kopā garu, garu ceļu, bet, kad es skatos atpakaļ, kur kādreiz bija viņas tēls, tur tikai staro sudrabains mēness.” Vēdekļis izkrīt no viņa rokām un viņš atkal pozē. Pēkšņi mūzika mainās uz jautrāku un kopā ar to mainās lorda *Ukjo* garastāvoklis. Viņš pagriežas, atver savu dejošanas vēdekli, griežas ap savu asi uz vienas kājas, smejas un laimīgi dejo *šiči-san* pozīcijā. Instrumentālā mūzika beidzas un koris dzied: „Mākoņu skrandas mums atgādina par šīsdienas rīta šķiršanos.” Lorda *Ukjo* sējas izteiksme atkal mainās uz bēdīgu un viņa jautrā deja kļūst lēnāka. Viņš apstājas šūpojoties. Koris dzied: „Klibs un plakanpēdains viņš pa aplinkus ceļiem soļo mājup.” Instrumentālā mūzika turpinās un lords *Ukjo* pagriežas, sit sevi ar aizvērtu vēdekli un skraida uz galveno skatuvi ar to beidzot savu garo iznākšanu, kas japāniski saucās *deha* (出端, *deha*).⁸⁴

⁸³ James R. Brandon, William P. Malm, Donald H. Shively. „Studies in Kabuki. Its Acting, Music and Historical Context” The institute of Culture and Communication East-West Center 1978 94.lpp

⁸⁴ James R. Brandon, William P. Malm, Donald H. Shively. „Studies in Kabuki. Its Acting, Music and Historical Context” The institute of Culture and Communication East-West Center 1978 94.-95.lpp

Skatuves runa

Nevar iedomāties nevienu teātri bez skatuves runas. Kaut gan gadās izņēmumi, tie nav bieži un joprojām runa palīdz aktierim iztēlot savu lomu. Ir jau zināms, ka Kabuki teātrī, pēc leļļu teātra parauga, ieveda speciālus runātājus, kuri sēž skatuves malā un it kā komentē visu notiekošo tajā. Taču palika arī tādas lietas, ko aktieris runā pats.

Protams, ka skatuves runa nav vienkārša, tā ir ļoti būtisks aktiermākslas elements. Tā ir saistīta ar skanīgumu, elastību, balss apjomu, elpošanas tehniku, dikciju un intonācijas izteiksmīgumu.⁸⁵ Aktieri daudz mācās, lai apgūt to. Laika gaitā skatuves runa ir mainījies tāpat kā viss teātris, paradījušies jauni stili, aktieriem vispirms nācās gandrīz dziedāt, pēc tam runa pāriet dzejā, ko vajadzēja runāt skaidri un ritmiski. Un tikai, kad sākās reālisma laikmets, skatuves runa sāka vairāk līdzināties normālai un ikdienišķai runai. Reālisms prasīja vienkāršību un dabiskumu. Taču tik un tā bija vajadzīgi speciāli paņēmieni. Tos meklēja Staņislavskis. Viņš izstrādāja sistēmu (Staņislavska sistēma) kā aktierim strādāt ar lomu. Šiem paņēmieniem vajadzēja palīdzēt aktierim atklāt ne tikai teksta saturu, bet arī zemtekstu, aizraut un pārliecināt gan partneri gan skatītāju ar „vārda darbību”.⁸⁶ Scēniskai runai jābūt spilgtai un izteiksmīgai. Tā arī ir spēle, tikai šeit aktieris spēlē nevis ar savu ķermeni, bet tikai ar savu balsi. Lai radītu kādus sarežģītus elementus vai trikus uz skatuves, ir jātrenē savs ķermenis. Tāpat, lai radītu kaut ko neparastu, neikdienišķu ar savu balsi, ir jātrenē balsene. Tāpēc skatuves runas apgūšana vienmēr ir saistīta ar balss saišu un elpošanas tehniku trenēšanu, elastību, balss „nostādīšanu” u.t.t., u.t.jpr.. Skatuves runas pamatprasību sarakstā, bez nevainojamas dikcijas, ietilpst: rīkles un balsenes muskuļu atbrīvotība; paaugstināta balss saišu izturība, kura spēj saglabāt izteiksmīgumu un skanīgumu visgrūtākajos psiholoģiskos momentos; labs balss tembrs, kas ļauj būt dzirdamam jebkāda izmēra zālēs un pārvarēt visdažādākos akustiskos šķēršļus; plašs balss diapozons u.t.t. Iepriekšuzskaitītais ļauj iedomāties, cik grūts īstenībā ir Kabuki teātrī speciālu runātāju darbs. Autors, rakstot šo darbu, sastapās ar to, ka daudzi Latvijas iedzīvotāji nesaprot Kabuki teātri tieši šajā ziņā. Viņiem ir pārāk neparasti, ka aktieris tikai tēlo kaut ko, bet runā viņā vietā kāds cits. Līdzīgi ir tad, kad skatāmies kādas sporta sacensības. Vērojam notiekošo, bet klausamies komentētāju. Pirms šā darba rakstīšanas arī autors piekrīstu šim viedoklim. Taču tagad grib izteikt domu, ka ar to Kabuki atvieglo aktiera darbu. Ir daudz talantīgu cilvēku un katram ir savs talants, tātad

⁸⁵ Большая советская энциклопедия, том 25. Москва. Издательство «Советская энциклопедия», 1976 364.lpp

⁸⁶ Большая советская энциклопедия, том 25. Москва. Издательство «Советская энциклопедия», 1976 364.lpp

cilvēks, kas ļoti labi un izteiksmīgi tēlo, var nebūt tik labs runāšanas ziņā. Eiropas teātrī, kur vienam cilvēkam ir jādara viss, par izcilu aktieru viņš nekļūs. Bet Japānā tādām cilvēkiem ir iespēja kļūt par izcilu Kabuki aktieri, jo viņam galvenokārt būs tikai jātēlo, bet runās viņa vietā cits, cilvēks ar citu, ar runāšanas talantu. Aktieris, atbrīvots no vārdiem, var pilnīgi atdoties tēlošanai un ļaut viņa vietā runāt *gidaju* (義太夫, *gidayuu*), kas savukārt, neko netēlojot, var pinveidot savu runas mākslu. Šis paņēmieni dod iespēju pilnīgāk un brīvāk izteikt dažādas emocijas. Aktieris var sakost zobus un ar mīmiku parādīt dziļu pārdzīvojumu, bet speciālais runātājs pastāstīs par viņa jūtām. Skumjas ir pārāk rūgtas, lai raudātu.⁸⁷

Ir interesanti atzīmēt, ka Kabuki lugās ilgu laiku nebija stingra teksta, tikai aptuvenš scenārijs, un aktieriem nācās pašiem izdomāt un bieži pat improvizēt tekstu un replikas. Viena un tā pati luga dažādās dienās varēja būt dažāda. Šī prakse beidzās tikai 17.gadsimta beigās.

Ir interesanti atzīmēt, ka Kabuki lugās ilgu laiku nebija noteikta teksta, tikai apmēram scenārijs, un aktieriem nācās pašiem izdomāt un bieži pat improvizēt tekstu un replikas. Ka rezultātā viena un tā paša luga dažās dienās varēja skanēt dažādi. Tas beidzas tikai 17.gadsimta beigās.⁸⁸

Kabuki teātrī skatuves runā tiek izmantota vecjapāņu valoda. Interesanti ir tas, ka galvenā uzmanība tiek pievērsta tam, lai atsevišķas frāzes būtu ritmiskas un patīkamas dzirdei, nevis precīzi atspoguļotu saturu. Nereti gadās, ka Kabuki skatuves runas jēga vispār nav tieši saprotama. Arī šis aspekts liecina par to, ka Kabuki teātrim būs grūti atrast savu vietu Latvijā, precīzāk Latvijas mentalitātē. Latvijas cilvēkiem savukārt būtu grūti izprast Kabuki, jo viņiem ir tuvāka precizitāte, nekā skaistums un estētika japāņu izpratnē. Var viegli iedomāties, cik daudz būtu neapmierinātu izteicienu sakarā ar bezjēdzīgu skatuves runu. Taču japāņu skatītājos tas nerada nekādu neapmierinātību.

Daudzi cilvēki Kabuki skatuves runu sauc par dziedāšanu, jo tai ir raksturīga ritmiska vārdu stiepšana. Pat viens autors teica, ka skatuves runa Rietumu teātrī ir runāšanas prasme, bet Kabuki tā ir dziedāšanas prasme.⁸⁹ Taču citi šīs tēmas pārzinātāji viņam nepiekrīt un paši japāņi to kā dziedāšanu neuztver. Tā ir kaut kas starp runu un dziesmu, kas prasa no aktiera ļoti lielu meistarību. Kā rakstīja Konrads: „Kabuki skatuves runa ir īpatnējs runas tips, kas

⁸⁷ Ёнэдзо Хамамура, Такаси Сугавара, Дзюндзи Киносита, Хироси Минами «Кабуки». Санкт-Петербург Искусство 1965. 104.-105.lpp

⁸⁸ Конрад Н.И. Литература и театр. Избранные труды. Москва. Издательство наука. 1978 381.-382.lpp

⁸⁹ М.Гундзи. „Японский театр кабуки.” Москва. Издательство прогресс. 1969 138.lpp

svārstās starp rečetatīvu deklamēšanu un dziedāšanu.”⁹⁰ Vienas lugas ietvaros aktierim bieži, lai pastiprinātu iespaidu, pakāpeniski pāriet no runas uz gandrīz tīru dziedāšanu. Tam ļoti palīdz kāda muzikāla instrumenta, piemēram, *sjamisena* (三味線, *shamisen*)⁹¹ pavadījums. Kabuki teātrī ir pat jēdziens *nori* (のり, *nori*), kas nozīmē- dziedāt vai runāt kopā ar muzikālo instrumentu. Citiem vārdiem – *nori* - nozīmē muzikāli izrunāt tekstu. Lai gan parasti runa un darbība Kabuki teātrī ir nošķirti, *nori* var pavadīt izteismīga žestikulācija, kas rada ļoti lielu un stipru efektu. Komēdijās ar *nori* paņēmienu skatītājiem rada vieglu un nedaudz komisku atmosfēru.

Kabuki lugā dažreiz tiek iekļauti monologi, kas īstenībā uz lugu neattiecas. Tās ir vietas, kur aktieris var demonstrēt savu runāšanas prasmi. Tajā laikā parasti nenotiek nekāda darbība, lai skatītāju uzmanība būtu pilnībā vērsta runājošam aktierim. Un tieši aktiera Ičimura Udzaemon patīkamā dikcija lielā mērā noteica lugu, kurās viņš spēlēja, veiksmi.⁹²

Skatuves runā ir savi stili. Sieviete un vīrietis nevar runāt vienādi. Tātad pastāv vīrišķīgais skatuves runas stils un sievišķīgais, ko vēl sauc par *šaberi* (喋り, *shaberi*). Ir jāpiemin, ka atšķirības vīriešu un sieviešu runā pastāv arī parastajā dzīvē. Bet, ja parastajā dzīvē šī atšķirība parādās vairāk vārdos un gramatiskās formās, tad Kabuki klāt nāk izteiksme un intonācija, kas bieži ir ļoti stilizēta un pat pārspīlēta, un nelīdzīga tam, kā sievietes runā reālajā dzīvē. Kabuki skatuves runa nav līdzīga dzīvē lietotajai un it īpaši pagātnē lietotajai. Piemēram, lai parādītu bailes, aktieri vīrieši kļiedza- „ja-ja-ja-ja-ja”, bet *onnagata*- „šēēēēēē”. Tagad šis neparastās skaņas aizvieto ar mūsdienu cilvēkam raksturīgajiem izsaučieniem.⁹³

Scēniskā runā tāpat kā aktieru spēlē nevajag mēģināt atspoguļot realitāti. Viens no būtiskākajiem Kabuki mākslas principiem ir - „visam nav jābūt tam, kas eksistē un nav jābūt tam, kas neeksistē, visam jābūt starp šīm divām pasaulēm”⁹⁴ Galvenā prasība Kabuki teātrī ir izteismīgums. Un, lai panākt to, runā izgudroja dažus paņēmienu. Piemēram, ļoti izplatīts ir

⁹⁰ Конрад Н.И. Литература и театр. Избранные труды. Москва. Издательство наука. 1978 381.-382.lpp

⁹¹ Šamisen ir tradicionāls Japāņu trīsstīgu mūzikas instruments, kas pārādījās 16.gs vidū. (Minoru Miki, „Composing for Japanese instruments”, University of Rochester Press, 2008 88.lpp)

⁹² Ёнэдзо Хамамура, Такаси Сугавара, Дзюндзи Киносита, Хироси Минами «Кабуки». Санкт-Петербург Искусство 1965. 140.lpp

⁹³ Ёнэдзо Хамамура, Такаси Сугавара, Дзюндзи Киносита, Хироси Минами «Кабуки». Санкт-Петербург Искусство 1965. 1965 140.lpp

⁹⁴ Конрад Н. И., Театр Кабуки, в сб.: Театральный Октябрь, Л.- М., 1926 (lapaspuse nav norādīta)

wataridzerifu (渡り台詞, *watarizerifu*) jeb pārejošā replika. Ar šo terminu sauc skatuves runas paņēmienu, kad vienu teikumu sākt viens aktieris, pēc tam viņš apklust, viņa vietā turpina otrs, pēc tam nākamais un tā tālāk. Pēdējo frāzi teikumā runā visi kopā. Kā *wataridzerifu* piemēru var minēt lugas „*Sugawaradendžu tenaraikagami*” (菅原伝授手習鑑, *Sugawara-denju-tenarai-kagami*) „*terakoja*” (寺子屋, *terakoya*) ainas nobeigumu:

Midaj: Pa ceļam uz pasauli citu atveda viņu uz tempļa skolu.

Macuo: Viņa skolotājs - budda, Sakja Muņi.

Čijo: Un kļuva par Dieva- bērnu pavēlnieka- skolnieku.

Tonami: Nāves upes *Sai* (さい, *Sai*) krastā – burtu paraugi no smiltīm.

Gendzo: Mācās lasīt no tiem bērns.

Macuo: Aizgājušais no dzīves.

Visi: Tāds ir liktenis

Ja šajā skatuves runas piemērā izņemam runātāju vārdus, tad diez vai kāds varētu noteikt pat runātāju dzimumu, nerunājot par vārdiem. Tas liecina, ka Kabuki teātris neņem vērā personīgās īpašības. Kabukī ir kanoni, kuriem nav svarīgas psiholoģiski nianšes. Šis skatuves runas piemērs ļoti labi parāda kā pazūd personība un paliek tikai vispārējs poētiskums, kas atgādina skumju lūgšanu par nomirušo. Kaut gan šo ainu tēlo dažādi aktieri, šeit nav tēlotāju. Viņi ir it kā zaudē visu, kas ir raksturīgs cilvēkam, un pārvēršas par lellēm. Tas atgādina kinooperatora paņēmienu, kad stāstījums jau ir pabeigts un kamera sāk attālināties no darbības vietas un cilvēkiem, pāriet uz kopējo plānu, aizejot tālāk un tālāk no cilvēku pasaules.⁹⁵

Ar skatuves runas palīdzību ļoti daudz tiek arī stāstīts par pašu varoni. Viens varonis lugā var runāt lēni, bet ne pastiepjot vārdus, ar ilgām atstarpem un zemu balsi. Viņa draugs,

⁹⁵ Ёнэдзо Хамамура, Такаси Сугавара, Дзюндзи Киносита, Хироси Минами «Кабуки». Санкт-Петербург Искусство 1965. 140.-141.lpp

kurš visu laiku no kaut kā baidās, runā augstā balsī un ātri. Skatītājam jāsaprot, ka viens varonis ir mierīgs un mērķtiecīgs cilvēks, bet otrs- gļēvulis.⁹⁶

Kabuki skatuves runa ir bāzēta uz piecu un septiņu zilbju rindas miju. Tā ir ļoti līdzīga haikām un ir uzskats, ka to ir vieglāk iegaumēt nekā dzeju, kura skan no Rietumu teātru skatuvēm.⁹⁷ Tāds specifisks ritmiskums arī padara Kabuki lugas garākas. Konrads teica, ka, ja Šekspīra luga būtu izrunāta japāņu stilā, mijot piecu un septiņu zilbju rindas, tā būtu 12 stundas ilga.⁹⁸ Agrāk viena Kabuki luga arī ilga pat 12 stundas, tagad lugas ir saīsinātas līdz 6 stundām, kas, protams, arī ir daudz. Kad šajā specifiskajā runā tiek izmantots *vatarizerifu* paņēmiens- katrs aktieris izrunā savu daļu jeb kārtējo rindu „pārķer” cits aktieris, tad tas rada pavisam specifisku atmosfēru.

⁹⁶ Симонов Константин. Собрание сочинений том десятый. „далеко на востоке. Япония. Воспоминания.” Москва «Художественная литература» 1984 286.lpp

⁹⁷ Ёнэдзо Хамамура, Такаси Сугавара, Дзюндзи Киносита, Хироси Минами «Кабуки». Санкт-Петербург Искусство 1965. 114.lpp

⁹⁸ Ёнэдзо Хамамура, Такаси Сугавара, Дзюндзи Киносита, Хироси Минами «Кабуки». Санкт-Петербург Искусство 1965. 114.lpp

2.daļas secinājumi

Izpētot Kabuki aktiermākslu var izdarīt secinājumu, ka visi elementi un paņēmieni, kuri tiek izmantoti lomas attēlošanai, ir tik sīki un detalizēti pārdomāti, ka aktiermāksla pārvēršas par mehānisku darbu. Aktiera galvenais uzdevums ir nevis dzīvi iztēloties lomu savā iztēlē, lai to pēc tam būtu spējīgs parādīt uz skatuves (kā tas ir Rietumu teātrī), bet gan iegaumēt un saskaņot visus paņēmienus, kuros jau ir speciālā nozīme, kura palīdzēs pilnīgāk parādīt tēlu.

No vienas puses tas ir labi, jo tas atvieglo aktiera darbu. Iegaumēt un mehāniski atkārtot ir vieglāk nekā iztēlot. Jau pēc dažiem mēģinājumiem aktieris būs spējīgs nospēlēt jebkādu lomu, kamēr Rietumu teātrī nereti gadās, ka kādam aktierim loma nesanāk.

No otras puses- tādi semantiski pārslogoti elementi nodara arī ļaunumu. Ja lugas laikā kaut kas ies ne tā, kā bija iepļānots, aktierim ir grūtāk atrast izeju no tādas situācijas.

Aktieru ārējais izskats

Tēlu noformēšanā ļoti nozīmīgu lomu spēlē aktieru ārējais izskats. Protams, galvenais nav- „kāds deguns ir pielīmēts, bet kāds ir iekšējais tēls, ar ko dzīvo aktieris”. Bet tieši ārējais izskats – grims, kostīmi un parūkas rada to, ko sauc par tēla raksturu.⁹⁹

Kabuki teātris ne tikai aktiermākslas ziņā ir atšķirīgs no Rietumu teātra. Ļoti atšķiras arī aktieru ārējais izskats. Cilvēki, kas nav pētījuši šo tēmu, bet ir kaut ko dzirdējuši par Kabuki vai redzējuši bildes, sauc to par ļoti krāsainu teātri. Salīdzinājumā ar Rietumu teātri tā arī ir. Krāsainas, ar sarkanām un zelta, zilās, ja lugā ir jūras aina, krāsām izkrāsotas dekorācijas, aktieri ar spilgtu grimu un drēbēm. Citējot Kawatake Tošio:

„Krāsas Kabuki ir bagātas un kaleidoskopiskas. Tās ir tik spilgtas, ka uzreiz, kad aizkars atveras, zālē atskan aplausi. Vienāda reakcija novērota gan Japānā, gan Amerikā, gan bijušajā Padomju Savienībā.”¹⁰⁰ Viss izskatās ļoti neparasti, it sevišķi salīdzinājumā ar Rietumu teātri, kur aktieru ārējais izskats mēdz būt naturāls un pietuvināts reālai dzīvei. Skatoties no Rietumu cilvēku priekšstatiem, Kabuki dažreiz pat ir par daudz krāsainības. To neuztvēra nopietni, bet gan kā kādu karnevālu. Ekscentriski kostīmi un grims, kurā saplūst dažādu laikmetu krāsas, formas un detaļas- tas viss Kabuki nodrošināja mežoņu mākslas reputāciju- bez gudrības, bet artistiski..¹⁰¹

Kabuki aktierim ir jāizskatās ideāli, jo viņš ir tautas ideālu attēlojums. Aktierim ir jāparāda sava drosme un varonība, un tam palīdz viss, pat paša aktiera ārējais izskats. Katrai krāsai ir sava nozīme un Kabuki šīs nozīmes tiek izmantotas, lai parādītu aktierus no labākās puses. Īstenībā pastāv arī otrais iemesls- atceroties vēsturi, runas ieviešana Kabuki teātrī bija obligāts noteikums, lai izrādes nebūtu tik atklātas un intīmas, jo Japānā sākās cenzūras periods un nevarēja brīvi izteikt visas savas domas. Bet katru likumu var kaut kā apiet. Kabuki sāka izmantot krāsas. Sarkanā krāsa nozīmēja taisnīgumu, kaisli, drosmi. Zilā – aukstasinīb, dusmas, netikumību. Ja redzat brūnu krāsu – jums priekšā ir spoks. Kopuma, salīdzinot šīs krāsas, sarkanā tiek izmantota daudz plašāk un daudzveidīgāk nekā citas.¹⁰²

⁹⁹ Станиславский К.С. «Работа актёра над ролью» ООО «Спектр-П» 2009 Lpp. 12, 14

¹⁰⁰ Kawatake Toshio, Kabuki, The International House of Japan, Tokyo 2003 Lpp 106-107

¹⁰¹ Никаких Но 2003 http://www.afisha.ru/article/ro_and_ju/ (skatīts 07.05.2012)

¹⁰² Kawatake Toshio, Kabuki, The International House of Japan, Tokyo 2003 Lpp 108

Grimis un kostīmi kļuva arvien simboliskāki un izteiksmīgāki. Šī tradīcija tā iepatikās skatītājiem, ka, kaut gan tagad jau nav stingras cenzūras laikmets, lai izteiktu dažas lietas, joprojām priekšroka tiek dota spilgtam grimam un kostīmiem, nevis runai.

Kostīmi

Kabuki teātrī aktieru tērpi ne vienmēr ir saistīti ar attēloto laikmetu. Vēsturiskās lugās var būt izmantoti apģērbi, kurus reālajā dzīvē nēsāja daudz vēlāk, un otrādi, kādā mūsdienu lugā aktieris var būt ģērbts daudzslāņu kimono, ko parastajā dzīvē sen nevalkā. Piemēram, lugā „*Rokkasen*” (六歌仙, *rokkasen*) *Onono Komači* (小野小町, *Ono-no-Komachi*), kas bija *hēan* perioda (平安時代, *heian-jidai*) (794-1185.g.) tēls, nēsāja apmetni, kuru valkāja tikai *tokugawa* periodā.¹⁰³ Japāņu teātra kostīmos ir spilgti izteikts dekoratīvisms, bet tam nav noteicošā nozīme kostīma specifiskajā izmantošanā un mākslinieciskā tēla veidošanā. Kostīmiem ir liela nozīme, veidojot skatuves darbības un telpu, tie norāda uz gadalaikiem, ilustrē tādus varoņu psiholoģiskos stāvokļus, kurus ar citiem paņēmieniem nevar izteikt.¹⁰⁴

Vienīgais priekšnoteikums ir, lai kostīmi izskatītos estētiski un tam ir ļoti liela nozīme. Cilvēki, kas pazīst Japāņu un tās kultūru, bez šaubām atzīmēs, ka estētika jau ir japāņu asinīs. Visam ir jābūt estētiski pievilcīgam – gan ēdieniem, gan dārzam, gan aktieru tērpiem. Pie jebkādiem apstākļiem kostīms nevar būt nekārtīgs. Pat, ja darbība prasa, lai apģērbs būtu saplēsts, saburzīts, tam vienalga ir jāizskatās estētiski.¹⁰⁵

Parasti aktieris pats rūpējas par savu kostīmu. Režisors dod vispārīgus norādījumus par krāsu gammu un citām niansēm, bet aktieris pats sagādā tērpu. Kostīma izvēle bija stingri sociāli reglamentēta. Tā kā Kabuki bija tautas teātris, aktieri nedrīkstēja vilkt mugurā augstākā slāņa apģērbus. Japānā visvieglāk bija atšķirt vienu sabiedrības slāni no otra pēc apģērba, tātad aktieri nedrīkstēja izvēlēties tādus audumus un ornamentus, ko nēsāja tikai augstdzimušie. Par šo noteikumu neievērošanu visa aktieru trupa varēja dabūt sodu. Kabuki sāka izdomāt savus teātra simbolus, lai paradītu augstākā slāņa cilvēkus. Piemēram, tikai augstāko slāņu sievietes varēja nēsāt divpadsmit slāņu kimono. Kabuki to attēloja, piešujot

¹⁰³ М.Гундзи „Японский театр кабуки”. Издательство прогресс. Москва. 1969 148.lpp

¹⁰⁴ Кирсанова Р.М. „Костюм театра Кабуки и его роль в создании сценического образа” „Театральное искусство Востока. Особенности развития” Сб. науч. тр. – Москва, 1984. 78.lpp

¹⁰⁵ М.Гундзи. „Японский театр кабуки.” Москва. Издательство прогресс. 1969 1969 135.lpp

papildus apkakles (ko sauca *eri* (襟, *eri*)) un apģērbu apakšmalas. Izskatījās, ka aktierim ir daudzslānīgs, bagāts apģērbs, bet realitātē viņam bija tika viena vai divslāņu kimono. Kostīms Kabuki teātrī attēlo personāža psiholoģiskās īpašības, ar tā palīdzību var veidot uz skatuves notiekošā vispārīgu emocionālo noskaņu. Ar kostīmu var ietekmēt skatītājos attieksmi pret tēlu un, atšķirībā no Rietumu teātra, kur tēls un kostīms nav saskaņoti (piemēram, pozitīvais varonis var būt atbaidošpēc izskata), Kabuki teātrī kostīms vienmēr precīzi parāda tēla iekšējo pasauli un to sasniegšanai aktieri izdomāja dažus simboliskus paņēmienus. Tā nelaimīgu mīļotāju kimono izrotāja ar *cujusiba* (露芝, *tsuyushiba*) (rasa uz zāles) ornamentu un skatītāji jau no paša sākuma zināja, ka, neskatoties uz to, kas notiks uz skatuves, šim pārim neizdosies būt kopā.¹⁰⁶

Ja izrādē uz kauju iznāk vīrietis, kuram uz kostīma ir uzzīmēta aukla *tasuki* (襷, *tasuki*), kas ir stipruma simbols, un tāda pati aukla viņam ir kā josta, tas uzreiz pasaka skatītājiem, ka iznāca īsts varonis. Vēl pirms kaujas sākuma skatītāji saprot, ka šis vīrietis obligāti būs kaujas uzvarētājs.¹⁰⁷ *Tasuki* simboliskā nozīmes vēsturiskās saknes meklējamas pirms Kabuki rašanās. Tās nāk no senajām *mikawano hanamacuri* (三河の花祭り, *mikawano-hanamatsuri*) un *niinuno yukimacuri* (にいの雪祭り, *niinu-no-yukimatsuri*) svinībām, kurās kā tēls darbojās bīstamais velns *tasuki*. Kopš tiem laikiem aukla simbolizē pārcilvēcisku spēku un stiprumu.¹⁰⁸

Ar kostīmu palīdzību var arī parādīt laika ritējumu. Protams, ka laiks teātrī ir nosacīts lielums un skatītāji ne vienmēr var saprast, cik ilgs laiks pagājis teatralizētajā dzīves attēlojumā. Filmās nereti parādās uzraksts- „pagāja divas nedēļas” vai „pēc gada” vai vienkārši mēneša nosaukums. Skatītājs saprot, ka nākamā darbība notiek ne uzreiz pēc iepriekš notikušā. Kabuki teātrī tāds pats rezultāts ir panākts ar kostīmiem, precīzāk, ar tā ornamentu. Ir ornamentu, kas ir raksturīgi kādam konkrētam gadalaikam. Ja skatītāji redz aktierus kostīmos ar šādu ornamentu, viņi uzreiz saprot, kāds gadalaiks tagad ir lugā. Par spilgtu piemēru kalpo luga „*Sukeroku yukari-no Edozakura*” (助六所縁江戸桜, *Sukeroku-yukari-no-Edozakura*) (1713.g.). Aktieris, spēlējot galveno varoni Agemaki, katrā savā iznācienā bija tērpiens kimono ar ornamentiem, kuri attiecās uz noteikto gadalaiku. Skatītājs

¹⁰⁶ Кирсанова Р.М. Костюм театра Кабуки и его роль в создании сценического образа/ Театральное искусство Востока. Особенности развития: Сб. науч. тр. – Москва, 1984. 80.-81.lpp

¹⁰⁷ Кирсанова Р.М. Костюм театра Кабуки и его роль в создании сценического образа/ Театральное искусство Востока. Особенности развития: Сб. науч. тр. – Москва, 1984. 86.lpp

¹⁰⁸ М.Гундзи. „Японский театр кабуки.” Москва. Издательство прогресс. 1969 Lpp 148

saprot, ka galvenais varonis Sukeroku, Agemaki mīļotais, uzreiz nevar atrast zobenu, kura dēļ ir ieradies Edo..¹⁰⁹

Lugā „*Tenaraikagami*” (手習い鏡, *Tenaraikagami*) (1746.g.) brāļi Macuomaru (松丸, Matsumaru) un Sakuramaru (桜丸, Sakuramaru) ir tērpušies kimono, kuri rotāti ar viņu vārdiem atbilstošiem ornamentiem (macu 松 - priede, sakura 桜 - ķirsis). Priede un ķirsis simbolizē rakstura stingrību un maigumu, tāpēc ornaments vienlaicīgi raksturo arī personāžus. Ainā, kurā Macuomaru pienākuma dēļ upurē savu dēlu, viņš ir tērpies kimono, rotātā ar izšūtām apsnigušām priedēm. Viņa rakstura stingrība atspoguļojas gan vārdā, gan darbībā, gan kostīmu ornamentos. Ainas beigās Macuomaru un viņa sieva pārgērbjas baltas krāsas kimono, ar to parādīdami skatītājiem, ka ir gatavi aiziet no dzīves.¹¹⁰

Teatrālās simbolikas rašanās bija iespējama pateicoties tam, ka visi jaunie kostīmu konstrukciju elementi, ornamentālā un kolorītā apdare balstījās uz mākslinieciskās domāšanas specifiku, uz attīstītu simbolu valodu japāņu viduslaiku mākslā, tai skaitā kostīmos. Jaunās teatrālās valodas veidošanai tika izmantoti tradicionālie izteiksmes līdzekļi. Tāpēc visu, ko bija iecerējis teatrālā kostīma autors, acumirkļi uztvēra skatītājs.

Kabuki teātra kostīms pats par sevi ir mākslas darbs, kas ir obligāti jādemonstrē, ar ko arī sākas katra luga. Kostīms izveidots tā, lai aktieris nevarētu iet pa skatuvi ar savu ikdienišķo gaitu. Savdabīga pozu maiņa ļauj viņam pilnībā demonstrēt savu kostīmu skatītājiem. Dažreiz kostīmi pat ir veidoti tā, lai slēptu aktiera kustības. Piemēram, uz apģērba apakšmalas piešuj biezu audumu, lai tas no smaguma vienmēr kristu uz leju un slēptu aktiera kāju kustības. Šis paņēmiens tiek izmantots jaunu sieviešu tērpos. Kabuki teātris prasa no aktiera ļoti labas fiziskas dotības. Pozas ir grūti izveidot, tas prasa piepūli un stiprumu. Taču jaunas meitenes kustībām ir jābūt vieglām, tāpēc kostīms ir konstruēts tā, lai skatītāji nepamana, cik aktierim ir fiziski grūti spēlēt šo lomu. Skatītājiem rodas iespaids, ka kustas tikai aktiera augšējā ķermeņa daļa.¹¹¹

¹⁰⁹ Кирсанова Р.М. Костюм театра Кабуки и его роль в создании сценического образа/ Театральное искусство Востока. Особенности развития: Сб. науч. тр. – Москва, 1984 82.лpp

¹¹⁰ Кирсанова Р.М. Костюм театра Кабуки и его роль в создании сценического образа/ Театральное искусство Востока. Особенности развития: Сб. науч. тр. – Москва, 1984 84.-85.лpp

¹¹¹ Симонов Константин. Собрание сочинений том десятый. „далеко на востоке. Япония. Воспоминания.” Москва «Художественная литература» 1984 282.лpp

Runājot par Kabuki teātra kostīmiem, ir interesanti arī tādi paņēmieni kā *hikinuki* (引き抜き, *hikinuki*) un *bukkaeri* (ぶっかえり, *bukkaeri*). Tie abi ļauj aktierim ātri, nenoejot no skatuves, mainīt kostīmu. Augšējā slāņa kostīms tiek piestiprināts pie apakšējā ar diegu ar bumbiņu galā. Bumbiņa neļauj kostīmam nokrist pašam, bet vajadzīgajā momentā aktieris vai viņa palīgs var viegli to atbrīvot. *Hikinuki* paņēmienā nokrīt viss augšējā slāņa kostīms un aktieris paliek apakšējā kostīmā. Tas ir „masku noņemšanas” paņēmiens. Ar to aktieris parāda sava tēla īsto seju. Tā Kabuki teātrī kostīma maiņa varēja nozīmēt noskaņojuma vai attieksmes maiņu. Šis paņēmiens tika bieži izmantots deju ainās. *Bukkaeri* paņēmienā tiek noņemta tikai kostīma augšējā daļa. Tā nokrīt lejā un pārvēršās par jaunā kostīma apakšējo daļu. It kā izvērš uz kreiso pusi tieši uz aktiera.¹¹² Šis paņēmiens tiek bieži izmantots, lai aktierim pēc kāda kaujas vai vienkārši pēc ievainojuma parādītos asins traipi. Piemēram, lugā „*Ise-ondo-koi-no-netaba*” (伊勢音頭恋寝刃, *Ise-ondo-koi-no-netaba*) (1796.g.) galvenais varonis Micugu (みつぐ, Mitsugu) greizsirdības dēļ nogalina savas mīļotās saimnieci. Kad viņš uz mirkli sastingst, lai izvilkto zobenu no upura ķermeņa, viņa baltais ar pelēko ornamentu kimono pēkšņi pārklājas ar sarkaniem asins traipiem. Asinīm aptraipītas ir piedurknes un kimono apakšmala. Tas, protams, ļauj šai nogalināšanas aintai izskatīties reālistiskai, bet ne tikai. Šie asins traipi uz kostīma simbolizē asinis uz dvēseles. Nozieguma, ko izdarīja varonis, pēdas nekur nepazudīs, tās vienmēr paliks viņa dvēselē kā asins traipi uz kostīma līdz pat viņa nāvei.¹¹³ Krievu valodā ir izteiciens „na tebe krovj”, ko var pārtulkot „uz tevis ir asins”. Tas nenozīmē, ka uz cilvēka burtiski ir asins traipi, bet gan to, ka šis cilvēks izdarījis noziegumu, nogalinājis kādu citu. Šis krievu izteiciens ļoti labi papildina Kabuki ainu ar asins traipiem uz kostīma.

Nozīmīgs ir tas fakts, ka Kabuki teātra kostīms attiecas ne tikai uz tēlu, bet arī uz pašu aktieri. Kostīmā obligāti jābūt ģērbonim, kas parāda, pie kuras aktieru dinastijas pieder šis aktieris un krāsām, kuras raksturīgas šai dinastijai.¹¹⁴ Kabuki teātrī aktieris nekad nepārvēršas par savu tēlu pilnībā. Viņam vienmēr ir kaut kas, kas norāda uz viņu un neļauj pārvērsties līdz nepazīšanai un dzīvot lugas dzīvi.

¹¹² М.Гундзи. „Японский театр кабуки.” Москва. Издательство прогресс. 1969 148.-149.лpp

¹¹³ Кирсанова Р.М. Костюм театра Кабуки и его роль в создании сценического образа/ Театральное искусство Востока. Особенности развития: Сб. науч. тр. – Москва, 1984. 86.лpp

¹¹⁴ М.Гундзи. „Японский театр кабуки.” Москва. Издательство прогресс. 1969 149.лpp

Grims

Aktiera ārējam izskatam ļoti būtisks ir grims *kumadori* (隈取, *kumadori*). Burtiski tulkojot no japāņu valodas - *kuma* 隈 – līnija, grumbiņa, *toru* 取る – vilkt, zīmēt.¹¹⁵ Rakstot šo darbu, autors intervēja vienu pazīstamu Latvijas teātra aktrisi. Runājot par grimu, viņa teica, ka tas arī Latvijas teātrī ir maksimāli pietuvināts realitātei un var būt pat tikai mazliet pārspīlēts.¹¹⁶ Kabuki teātra grims nav pārspīlējums. Kabuki aktieri bija pirmie, kas noņēma maskas, kas ir raksturīgas Nō teātrim. Tie uzlika tādu grimu, ka radās iespaids, ka viņi ir maskās.¹¹⁷ Ir daudz strīdu, kā sākās šī grima tradīcija. Diezgan izplatīts viedoklis, ka tā sākums meklējams Nō teātra maskās, jo tās atgādina.¹¹⁸ Viedoklis ir tikai daļēji patiess. Kādi atsevišķi *kumadori* veidi ir ņemti no Nō maskām, bet vispār grimēšanas tehnika ņemta no ķīniešu teātra.¹¹⁹ Japānā šī tradīcija sāka intensīvi attīstīties un parādījās vairāk nekā simts dažādu veidu, savukārt ķīniešu teātrī to nekad nebija tik daudz un tās nebija tik sarežģītas.¹²⁰

Grimam vienmēr ir balts pamats *oširoi* (白粉, *oshiroi*). Interesanti ir tas, ka iemesls nav vienīgi skaistums, kaut gan japāņi līdz pat šai dienai augsti vērtē bālo ādu un uzskata to par skaistuma virsotni. Japāņi ticēja, ka aktierim, uzliekot masku, parādās pārdabiskas spējas. Šim balinājumam bija tāda pati loma, jo senos laikos tempļu kalpotāji svinību laikā uzlika grimu, lai tēlotu dievus. Zem balinājuma slāņa gandrīz nav iespējams atpazīt aktiera seju, it kā tā ir zem maskas, kas dod aktierim pārdabiskas spējas un veiksmi.¹²¹ Jau sen ar krāsošanu parādīja savu padevību un cieņu pret mīļiem vai vienkārši augsta ranga cilvēkiem. Parādīties vīra vai kāda augsta ranga cilvēka priekšā bez grima skaitījās nepieklājīgi. Interesanti ir atzīmēt, ka prostitūtas tajā laikā nelietoja kosmētiku, bet geišas izmantoja to minimāli. Pat lugas „*Musume dōdžōdži*” (娘道成寺, *Musume-doujouji*) dziesmā ir tādi vārdi - „Kādēļ tu uzliki uz vaigiem sārtumu un nokrāsoji zobus melnā krāsā? Lai parādītu savu padevību

¹¹⁵ С. Б. Рыбалко, А. Ю. Корнев „Культура классической Японии.”

<http://www.kultnarodov.ru/html/k/kumadori.html> (skatīts 06.05.2012)

¹¹⁶ Pielikumi 2 (Janas Jeriginas intervija ar Helgu Dansbergu)

¹¹⁷ Никаких Но 2003 http://www.afisha.ru/article/ro_and_ju/ (skatīts 06.05.2012)

¹¹⁸ М.Гундзи. „Японский театр кабуки.” Москва. Издательство прогресс. 1969 150.lpp

¹¹⁹ Pielikums 1.5 (Kawatake Toshio. „Kabuki”, Tokyo The International House of Japan 2003)

¹²⁰ Kawatake Toshio. “Kabuki, Tokyo” The International House of Japan, 2003 111.lpp

¹²¹ М.Гундзи. „Японский театр кабуки.” Москва. Издательство прогресс. 1969 151.lpp

mīlotam.”¹²² Tas pierāda, ka Kabuki teātra grimam ir daudz senāka vēsture un dziļākas nozīmes.

Tagad grims kļuvis daudz vienkāršāks. Agrāk aktieri to uzlika pat uz acīm un mēles. Piemēram, lugā „*Senbondzakura*,” (千本桜, *senbonzakura*) lai parādītu kā Tomomorim (知盛, Tomomori), ceļot smago enkuru, asinis pieplūst acīs, aktierim acīs ievadīja vaigu sārtumu. Kabuki teātrī gadās lugas, kurās aktierim ir jāatver plaši mute un jāizbāž mēle. Tad aktieri bieži krāsoja mēli, lai tas izskatītos skaisti, bet tagad šo grimēšanas paņēmieni vairs neizmanto. Daudz labu aktieru nomira pēc saindēšanas ar svinu, ko izmantoja grimā.¹²³

Tagadējā grima vienkāršība izskaidrojama ar labu mūsdienu teātra apgaismojumu. *Kumadori* līnijām ir nevis simboliska, bet vairāk formālistiska nozīme. Tās zīmē uz sejas, nevis random vietā, bet uz vaigu kauliem vai vēnām. Piemēram, slavenais aktieris Dandžuro IX, ainās, kur viņam bija jātēlo dusmas, saprindzināja sejas vēnas un lika uz tām grimu. Tā kā agrāk teātrī bija slikts apgaismojums, zīmētās līnijas bija platas, lai tās būtu labi redzamas. Ar labu apgaismojumu pazuda nepieciešamība pēc platām līnijām, jo labi apgaismotajā skatuvē arī šaurās līnijas ir redzamas.¹²⁴

Īpašu uzmanību grimam pievērša *onnagata* aktieri. Tas ir saprotams, jo viņiem ar kostīmu ir jānotēlo tas, ko viņi nevar reālajā dzīvē – jāpārvēršas pār sievieti un jāpārvēršas līdz nepazīšanai. Kabuki grimēšanas tradīcija ļauj to izdarīt. Kabuki vēsturē bija gadījumi, ka aktieris, kuram realitātē bija 62 gadi, spēlēja 18-gadīgu meiteni. Krunkainā vaigu un pieres āda tika nostiepta ar pielīmētām plāna materiāla strēmelītēm. Šīs strēmelītes, ejošas uz augšu, uz matiem, atgādināja plāksterus, kuri uzlikti uz rētām. Virsū bija biezs balinājumu slānis, uz kura bija uzzīmētas spilgti sarkanas lūpas, acu kaktiņi nokrāsoti ar sarkanu un uzacis iezīmētas milzīgas, ar asiem vilcieniem.¹²⁵ Kā var saprast, *onnagata* grimēšanas stils nav ļoti simbolisks. Tas ir tā saucamā ikoniskā zīme, kas tieši attēlo objektu,¹²⁶ šajā gadījumā Japānas sievieti. *Onnagata* grims izskatās daudz reālistisks, nekā vīriešu lomu grims.

Kumadori grims semantikas ziņā ir ļoti interesanta lieta. To aktieri tāpat kā kostīmu bieži maina, nenoejot no skatuves. Piemēram, „*Narukami*” (なるかみ, *Narukami*) lugā ir

¹²² М.Гундзи. „Японский театр кабуки.” Москва. Издательство прогресс. 1969 151.lpp

¹²³ М.Гундзи. „Японский театр кабуки.” Москва. Издательство прогресс. 1969 151.lpp

¹²⁴ М.Гундзи. „Японский театр кабуки.” Москва. Издательство прогресс. 1969 156.lpp

¹²⁵ Симонов Константин. Собрание сочинений том десятый. „далеко на востоке. Япония. Воспоминания.” Москва «Художественная литература» 1984 280.lpp

¹²⁶ Усманова А.Р. http://www.countries.ru/library/semiotic/znak_icon.htm (skatīts 11.05.2012)

aina, kad tempļa priesteris, princeses Taemahime (たえま姫, Taemahime) savaldzināts, piedzeras ar *sake* (酒, *sake*) un aizmieg. To izmanto princese un atbrīvo lietus dievu. Pamodies priesteris saprot, ka ir piemānīts. Viņš dusmojas. Noskaņojumam mainoties, aktieris, neaizejot no skatuves, nepamanāmi uzzīmē uz sejas zilās grima līnijas, kuras nozīmē aukstasānību, dusmas, netikumību.¹²⁷

Īstenībā *kumadori* grims nav ļoti krāsains, tajā izmanto tikai dažas krāsas. Grima sarkanā krāsa *mehari* (めはり, *mehari*) simbolizē cilvēka labākās īpašības- drosmi, taisnīgumu, pārcilvēcīgu spēku. Zilā krāsa – sliktākās - aukstasānību, dusmas, netikumību. Zili violetā - bailes, melna un brūna - dievišķību. Šīs krāsas nozīmes ir ņemtas no ķīniešu filozofijas.¹²⁸ Ne tikai krāsai ir sava nozīme, bet arī uzkrāsotai sejas daļai. Piemēram, ja sarkanā krāsa tiek uzlikta uz acu kaktiņiem, tas nozīmē, ka varonis ir ne tikai spēcīgs un taisnīgs, bet arī romantisks. Tādam *kumadori* veidam ir vārds *mukimi* (むきみ, *mukimi*). Tas bija izmantots *Sukeroku* lomā lugā ar tādu pašu nosaukumu un *Gorō* (五郎, *Gorou*) lomā no „*Soga no Taimen*” (曾我の対面, *Soga-no-taimen*) lugas.¹²⁹

Protams, Kabuki katrai lomai ir savs grims. Vienā lugā nevar būt divi aktieri ar vienādu grimu. Kaut gan japāņu grims nav pietuvināts realitātei, tas ļoti sīki un detalizēti raksturo tēlu. Savs grims ir arī dzīvnieku lomām, piemēram, *cučigmokuma* (土蜘蛛隈, *tsuchigumokuma*), *sarukuma* (さる隈, *sarukuma*) un citi.

Parūkas

Tāpat, kā jebkurā teātrī, Kabuki parūkas jeb *kacura* (鬘, *katsura*) ir neatņemama aktiera ārējā tēla daļa un atkarībā no lomas var būt ļoti dažādas. Piemēram, parūku „lauvas krēpe”, izmantotu Kumagai (熊谷, *kumagai*) lomai „Aina nometnē”, var redzēt vēl tikai vienam lugas varonim - dumpinieku vadonim, kurš nogalina savu kungu. Neviena cits no personāžiem neuzvelk šo parūku. Kabuki teātrim ir raksturīga parūku daudzveidība. Tikai priekš *onnagata* aktieriem ir vairāk nekā 40 dažādu veidu parūku. Vispār var saskaitīt 500

¹²⁷ М.Гундзи. „Японский театр кабуки.” Москва. Издательство прогресс. 1969 152.-153.lpp

¹²⁸ Кошеренкова О.А. „Культура цветовой визуализации” <http://analiculturolog.ru/journal/archive/item/106-culture-of-color-imaging.html> (skatīts08.05.2012)

¹²⁹ Kawatake Toshio. „Kabuki”, Tokyo The International House of Japan 2003 110.lpp

dažādu parūku veidus, kuras pārlicinoši demonstrē japāņu smalko meistarību. Japāņu mati, atšķirībā no eiropiešiem, nav daudzveidīgi krāsas un faktūras ziņā un šo trūkumu viņi aizpilda ar parūkām vai, precīzāk, ar parūku augšējo daļu *mage* (髷, *mage*) daudzveidību. *Mage* forma ir dažāda atkarībā no cilvēka sociālā stāvokļa, dzimtas vai vecuma.¹³⁰

Tāpat kā ar kostīmiem un grimu, *sewamono* lugās tiek izmantotas reālistiskas parūkas. Lugās par pagātņi parūkām var būt vairāk simboliska nozīme¹³¹ un parūkas veids var vispār nesakrist ar attēloto laikmetu vai personāžu. Piemēram, Ono-no Komači lugā „Rokkasen”, *hēan* laikmeta personāžs, iznāk uz skatuves *fukiwa* (ふきわ, *fukiwa*) parūkā, kuru pēc Kabuki teātra kanoniem drīkst nēsāt tikai princeses (un viņa nav princese!). Un, turklāt, šādas parūkas sāka nēsāt tikai Edo periodā.¹³²

Ir arī sarežģītas parūkas, kas vienlaicīgi atbilst dažādām lomām un tos izmanto, ja lugā kāds tēls izliekas par citu. Interessants piemērs ir Kesatarō (今朝太郎, Kesatarou) parūka no mīmiskas ainas „*Mijadzima-no danmari*”. Tā kā izrādes gaitā Kesatarō pārgērbjas par prostitūtu, viņa parūka ir sarežģītas konstrukcijas, kurā ir gan sieviešu, gan vīriešu frizūru elementi. Šinī gadījumā parūkas priekšējā daļā un pakausim pieguļošā daļā ir vīriešu frizūras elementi, bet visa pārējā daļa - raksturīga sieviešu frizūrām – *sagegami* (下げ髪, *sagegami*) (kaut kas līdzīgs bizei). Līdzīgi ir izgatavota arī Omijo (おみよ, Omiyo) parūka lugā „*Čidzimija Šinsuke*” (縮屋新助, *Chijimiya Shinsuke*), kuru nēsā, izpildot dejas „*tekomai*” (梃子舞, *tekomai*).¹³³

Ja par kostīmu aktieris rūpējas pats, un grimu arī uzliek pats aktieris, tad parūkas veidošanā aktieris nepiedalās, ar to nodarbojas daudz frizieru. Katrs frizieris ir atbildīgs par kādu noteiktu parūku veidu, tātad tādas sarežģītas parūkas, kādas bija minētas iepriekš, veido vairāki frizieri.¹³⁴ Tas liecina par to, cik nozīmīgas ir parūkas, tās nav vienkārši ārienes elements kā tas ir Latvijas teātrī.¹³⁵ Tas ir pārslogots ar nozīmēm, kopā ar kostīmiem un grimu raksturo lomu. Lai to pareizi, atbilstoši visiem teātra likumiem, izveidotu, ir vajadzīgas daudzu cilvēku pūles. Aktierim ir vajadzīgs spēks, lai nēsātu šādu parūku. Gatavs šis Kabuki teātra aksesuārs var būt pat 10 kilogrami smags.

¹³⁰ М.Гундзи. „Японский театр кабуки.” Москва. Издательство прогресс. 1969 149.lpp

¹³¹ М.Гундзи. „Японский театр кабуки.” Москва. Издательство прогресс. 1969 149.lpp

¹³² М.Гундзи. „Японский театр кабуки.” Москва. Издательство прогресс. 1969 148.lpp

¹³³ М.Гундзи. „Японский театр кабуки.” Москва. Издательство прогресс. 1969 150.lpp

¹³⁴ М.Гундзи. „Японский театр кабуки.” Москва. Издательство прогресс. 1969 149.lpp

¹³⁵ Pielikums 2 (Janas Jeriginas intervija ar Helgu Dansbergu)

Kabuki teātra parūkās bija arī tik smalkas nianse, ka tās atpazīt varēja tikai daži no skatītājiem. Tas ir viens no Kabuki pievilcības noslēpumiem. Piemēram, musiri parūkām nebija galvas virsējā daļa, kas liecināja par lomu dažādo raksturu. Tā izpaužas Kabuki tēlainais raksturs.¹³⁶

Lai padarītu lugu interesantāku un izteiksmīgāku, parūkas, tāpat kā grims un kostīmi, dažreiz mainās uz skatuves. Lai tas būtu iespējams, parūkas daļa tiek piestiprināta ar speciālu matadatu, kuru var izņemt vai nu pats aktieris, vai aktiera palīgs. Piemēram, kad Tamate (玉手, Tamate) lugā „*Gappo*” (かっぱ, *Gappo*) vai Kanpei (官幣, Kanpei) lugā „*Čūšingura*” (忠臣蔵, *chuushingura*) mirst uz skatuves, tad nāves agonijā viņi izrauj no parūkas matadatu un frizūra nekārtībā izjūk, aizsedzot ar matiem seju jeb frizūras augšējā daļa nošļūk uz sāniem.¹³⁷ Ar to parāda, ka nāves agonija visu izkropļo, skaista un sakārtota frizūra tagad ir nekārtībā, tāpat kā cilvēka jūtas. Agonijā viņš neatbild par savu rīcību - viņa dvēsele un prāts ir tādā pašā nekārtībā kā parūka.

Nevar ignorēt arī parūku papild detaļas, tādas kā *omacuri* (お祭り, *omatsuri*), *tosaka* (とさか, *tosaka*) un *šike* (しけ, *shike*), jo tās parāda dažas nianse, raksturīgas šim teātrim. *Omacuri* ir matu šķipsnas, kuras krīt pa labi un kreisi no parūkas pakauša daļas, tās piedod tēlam erotisku noskaņu. Šo elementu izmanto pārdrošu, atbrīvotu nesēju parūkās. *Tosaka* ir elements, ar kuru papildina parūku, lai pastiprinātu frizūras augšējās daļas nozīmi. Šo detaļu bieži izmanto senās dejas tekomaiz izpildītāji. Līdzens vai nelīdzens *tosakas* malas griezumam arī liecina par darbojušos tēlu raksturu atšķirībām. Starp augstākminēto parūku papild detaļām īpaša dažādība piemīt *sike*. *Šike* - tās ir matu šķipsnas, kuras karājas sāņus no parūkas bin. Viņas atšķiras atkarībā no lomas rakstura vai no tā, vai luga ir vēsturiska vai sadzīviska. *Masaoka* (政岡, *Masaoka*) lugā „*Sendai-hagi*” (先代萩, *Sendai-hagi*) ir raksturīgas šķipsnas „*onidzike*” (おにじけ, *onijike*), bet priekš prostitūtas - „*itodzike*” (糸じけ, *itojike*), pie tam labās un kreisās puses šķipsnas *sike* ir savienotas un ,pastiepjot vienu no tām, otra pazūd, bet pirmā paliek ļoti bieža un gara. Šo paņēmieni izmanto, lai patrādītu varoņa rakstura izmaiņas. Papildus rakstura nianse tiek parādītas arī ar ķemmju, matadatu, piespraužu no papīra un auduma palīdzību.¹³⁸

¹³⁶ М.Гундзи. „Японский театр кабуки.” Москва. Издательство Прогресс. 1969 149.lpp

¹³⁷ М.Гундзи. „Японский театр кабуки.” Москва. Издательство прогресс. 1969 150.lpp

¹³⁸ М.Гундзи. „Японский театр кабуки.” Москва. Издательство прогресс. 1969 150.lpp

Kacura parūkas ir ļoti nozīmīgas Kabuki teātrī un pret tām ir īpaša attieksme, kura ir redzama pat ar Kabuki nesaistītiem cilvēkiem. To izgatavošana prasa lielas pūles un gatavas tās izskatas tik majestātiskas, ka viss Kabuki personāls izrāda pret tām cieņu. Rakstnieks Konstantīns Simonovs salīdzināja to ar patvāri, jo agrāk Krievijā pret to bija tāda pati cieņa, kā Kabuki pret parūkām. Viņš raksta:

„Parūku ienesa istabā tā, kā mums ienes patvāri – rūpīgi, turot to ar abām rokām sev priekšā. Tas bija milzīgs sieviešu, sīki pārdomāts un augstākā mērā labi izgatavota parūka. Ļoti liela, ļoti skaista, ļoti kupla un ļoti smaga. To uzlika uz galvas pēc paša aktiera komandas un vairs pie tā nepieskarās.”¹³⁹ Kabuki teātra parūkām, atšķirībā no parūkām, ko izmanto Rietumu teātrī, ir ciets pamats, ko veido speciāli noteiktam aktierim pēc viņa galva izmēra un formas. Tas arī padara parūku par ļoti dārgu un nozīmīgu lietu. Tāpēc aktieri nevar mainīties ar parūkām un aktieris ar tādu smagu un lielu lietu uz galvas var justies diezgan komfortabli un spējīgs normāli spēlēt savu lomu.

¹³⁹ Симонов Константин. Собрание сочинений том десятый. „Далеко на востоке. Япония. Воспоминания.” Москва «Художественная литература» 1984 281.lpp

3.daļas secinājumi

Kabuki aktieru ārējā izskata elementi izmanto tradicionālus, vēsturē noformējušos izteiksmes paņēmienus. Tajos nav jūtama Rietumu ietekme.

Kabuki ārējais izskats pēc Rietumu cilvēku uzskata ir pārslogots ar nozīmēm tā, ka var daudz ko pateikt par lugu vēl pirms sākuma, kas šķiet nesaprotams un nepieņemams Rietumu skatītājiem. Krāsas, ornamentu vai zīmējumi, kas parādās aktieru ārējā izskata elementos, ir ļoti simboliski. To semantika nāk no Japānas tradīcijām un ticējumiem, kas nav zināmi un saprotami Rietumu skatītājiem.

Secinājumi

Kabuki teātris tiek uzskatīts par Japānas tradicionālo teātri. Un visas Kabuki sastāvdaļas cieši saistītas ar tradīcijām. Mūsdienu Kabuki var saredzēt vēsturiskus šā teātra noformēšanas sākuma elementus. Kabuki parādīšanās kā deju izrādes veicināja plašu deju izmantošanu arī pēc runas un dramatisku elementu ieviešanas. Kabuki visi elementi ir saistīti viens ar otru. Vēsturiskā attīstība nosaka ārējā izskatā izmantotos paņēmienus, kas savukārt diktē nosacījumus tam, kā aktierim ir jākustās uz skatuves. Šai kustībai ir arī otrs virziens – jaunu aktiermākslas elementu, jaunu lomu parādīšanās padara nepieciešamu jaunu ārējā izskata paņēmieni ieviešanu.

Elementu saistība padara šo teātri par unikālo parādību, kurā visi jauninājumi izriet no paša teātra tradīcijām. Jaunie aktieri tiek audzināti teātra ietvaros. Jaunas lomas parādās, jo ar vecajām nevar attēlot mūsdienīgu pasauli. Bet tās nav ņemtas no citām teātriem, tāpēc Kabuki vispār nav redzama Rietumu ietekme, tas turpina attīstīties savās tradīcijās.

Tas, ka Kabuki sākums ir radies no svētajām dejām, secināja aizraujošo skatu trūkumu arī mūsdienās. Pārsvarā Kabuki lugas ir nesteidzīgas, tādas, kas liek skatītājiem pilnībā novērot ārējo skaistumu, kā ir atspoguļotas iekšējās sajūtas. Tieši šīs sajūtas neļauj Rietumu cilvēkam, kas pieradis tās aktīvi parādīt un izpaust, saprast Kabuki. Ir jāpiebilst, ka novērot un izprast Kabuki lugas Rietumu skatītājiem traucēs arī aktieru palīgu klātbūtne uz skatuves. Latvijā cilvēki ir pieraduši redzēt uz skatuves tikai aktierus, tāpēc Kabuki teātra atmosfēra var atgādināt haosu.

Kabuki aktiermāksla sastāv no daudziem stingri reglamentētiem elementiem, kurus aktieris iegaumē un mehāniski izpilda. Tātad aktiermāksla nav tik tēlaina kā Rietumu teātrī. Šim mehānismam ir gan sliktā, gan labā puse, tā ir ļoti atšķirīga no teātra tradīcijām, pie kurām ir pieraduši Latvijas cilvēki un tāpēc, tā liekas sveša un nepieņemama Latvijā. Aktiermākslas elementi, gan kustības, gan skatuves runa, ir arī ļoti stilizēta un dažreiz nav pat līdzīga realitātei. Tā kā teātris Latvijas iedzīvotāju izpratnē ir reālās dzīves atspoguļojums, cilvēkiem būs ļoti grūti pierast pie Kabuki.

Rietumu cilvēkiem Kabuki ir slikti saprotams arī aktieru ārējā izskata semantikas dēļ. Krāsas, ornamentī vai zīmējumi, kas parādās aktieru ārējā izskata elementos, ir ļoti simboliski. To semantika nāk no Japānas tradīcijām un ticējumiem, kas nav zināmi un saprotami Rietumu skatītājiem. Kā arī Kabuki ārējā izskata elementi ir tik pārslogoti ar nozīmēm, ka var pašā sākumā pastāstīt, kā uz skatuves notiekošais attīstīsies tālāk. Tas šķiet nesaprotams un

nepieņemams Rietumu skatītājiem, kuru mentalitātē ir interese skatīties tieši to, kas nav zināms.

Veiktie pētījumi izpildīja izvirzīto uzdevumu- pastāstīt par Kabuki aktiermākslas un aktieru spēles semantiskām nozīmēm.

Beidzot darbu un apkopojot visu iepriekš teikto, varu secināt, ka sākumā izvirzītais darba mērķis - pierādīt, ka Kabuki aktiermākslas un aktieru ārējā izskata semantika ir ļoti atšķirīga no Rietumu teātra semantikas un tāpēc nesaprotama Latvijas skatītājiem – ir sasniegts. Varu piebilst, ka Kabuki un Rietumu teātra atšķirības ir tik lielas, ka radīs šķērsļus Kabuki ieviešanai un popularizēšanai Latvijā arī nākotnē.

Āvoti un literatūras saraksts

Avoti un dokumenti

1. Benito Ortolani. „The Japanese Theatre From Shamanistic Ritual to Contemporary Pluralism” Princeton University Press 1995. 184. lpp
2. Erica Fischer-Lichte, Jo Riley „The Show and the Gaze of Theatre: A European Perspective” University of Iowa Press 1997 122.lpp
3. James R. Brandon, William P. Malm, Donald H. Shively. „Studies in Kabuki. Its Acting, Music and Historical Context” The institute of Culture and Communication East-West Center 1978 42.-186.lpp
4. Jones, Stanleigh H. Jr. "Yoshitsune and the Thousand Cherry Trees." New York: Columbia University Press. 1993 73.lpp
5. Kawatake Toshio. „Kabuki”, Tokyo The International House of Japan 2003 106.-115.lpp
6. Kumiko Torikai „Voices of the presence: diplomatic interpreters in post-World War II Japan.” Library of Congress Cataloging-in-Publication Data. 2009 154.lpp
7. Ronald Cavaye. „Kabuki: a pocket guide.” Printed in Singapore 1993 64.lpp
8. Samuel L. Leiter „The art of Kabuki. Five famous plays.” United States of America 1999. 256.lpp
9. М.Гундзи. „Японский театр кабуки.” Москва. Издательство Прогресс. 1969 127.-164.lpp
10. Елисеефф В. Елисеефф Д. Японская цивилизация. Екатеринбург У-Фактория 2005 357.-368.lpp
11. Ёнэдзо Хамамура, Такаси Сугавара, Дзюндзи Киносита, Хироси Минами «Кабуки». Санкт-Петербург Искусство 1965 103.-134.lpp
12. Конрад Н.И. Литература и театр. Избранные труды. Москва. Издательство наука. 1978 342.-283.lpp
13. Симонов Константин. Собрание сочинений том десятый. „Далеко на востоке. Япония. Воспоминания.” Москва «Художественная литература» 1984 279.-291.lpp
14. Чхартишвили Г. Японский театр. Санкт-Петербург: Северо-Запад 1997 16.-28.lpp

Sekundārā literatūra

1. Japan foundation „Theater in Japan: An overview of Performing Arts and Artist” Japan, 2008. 37.-38.lpp
2. Большая советская энциклопедия, том 25. Москва. Издательство «Советская энциклопедия», 1976 364.lpp
3. Е.А.Вахрушева ”Дорога исканий.”. Латвийское гос. Издательство. 1958 57.lpp
4. История Советского драматического театра том 6, Издательство «Наука», Москва, 1971 116.lpp
5. Кирсанова Р.М. Костюм театра Кабуки и его роль в создании сценического образа/ Театральное искусство Востока. Особенности развития: Сб. науч. тр. – Москва, 1984 77.-89.lpp
6. Конрад Н. И., Театр Кабуки, в сб.: Театральный Октябрь, Л.- М., 1926
7. Станиславский К.С. «Работа актёра над ролью» ООО «Спектр-П» 2009 12.-30.lpp
8. Янай Кэндзи „Мистика кабуки” Niponica „Добро пожаловать в мир Кабуки” 2010, no.1 5.lpp

Izziņu literatūra un interneta avoti

1. Athenaeum Library of Philosophy. 1999 <http://evans-experientialism.freewebspace.com/nagel.htm> (skatīts 17.05.2012)
2. Japan Arts Council 2001-2003 http://www2.ntj.jac.go.jp/dglib/edc_dic/dictionary/dic_ra/dic_ra_03.html (skatīts 17.05.2012)
3. Japan Arts Council 2007 http://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/kabuki/jp/4/4_04_07.html (skatīts 05.05.2012)
4. Kazuko Koizumi, „Traditional Japanese furniture” Printed in Japan, 1986. 116.lpp
5. The Japan Sheet „Kabuki. A vibrant and exciting traditional theater” http://web-japan.org/factsheet/en/pdf/e30_kabuki.pdf (skatīts 20.04.2012)
6. Keiko Nakamura, Jomiuri Šinbun 2007 <http://news.leit.ru/archives/583> (skatīts 29.04.2012)
7. Minoru Miki, „Composing for Japanese instruments”, University of Rochester Press, 2008 88.lpp
8. Shōriya Aragorō. www.kabuki21.com (skatīts 11.05.2012)

9. Кошеренкова О.А. „Культура цветовой визуализации”
<http://analiculturolog.ru/journal/archive/item/106-culture-of-color-imaging.html>
(skatīts08.05.2012)
10. Никаких Но 2003 http://www.afisha.ru/article/ro_and_ju/ (skatīts06.05.2012)
11. С. Б. Рыбалко, А. Ю. Корнев „Культура классической Японии.”
<http://www.kultnarodov.ru/html/k/kumadori.html> (skatīts 06.05.2012)
12. Усманова А.Р. http://www.countries.ru/library/semiotic/znak_icon.htm (skatīts
11.05.2012)
13. Федоренко Н.Т. «Японские записи» 2010 [http://world-
japan.livejournal.com/34438.html](http://world-japan.livejournal.com/34438.html) (skatīts 16.05.2012)

Pielikums 1



1)



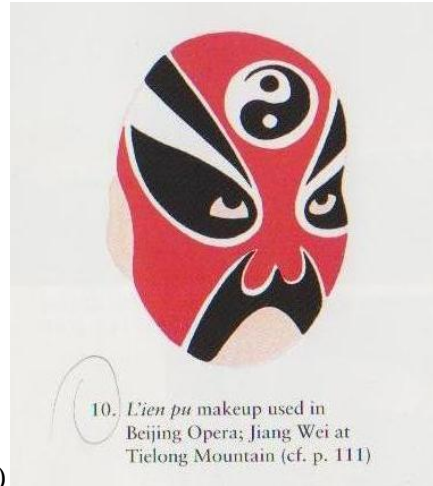
2)



3)

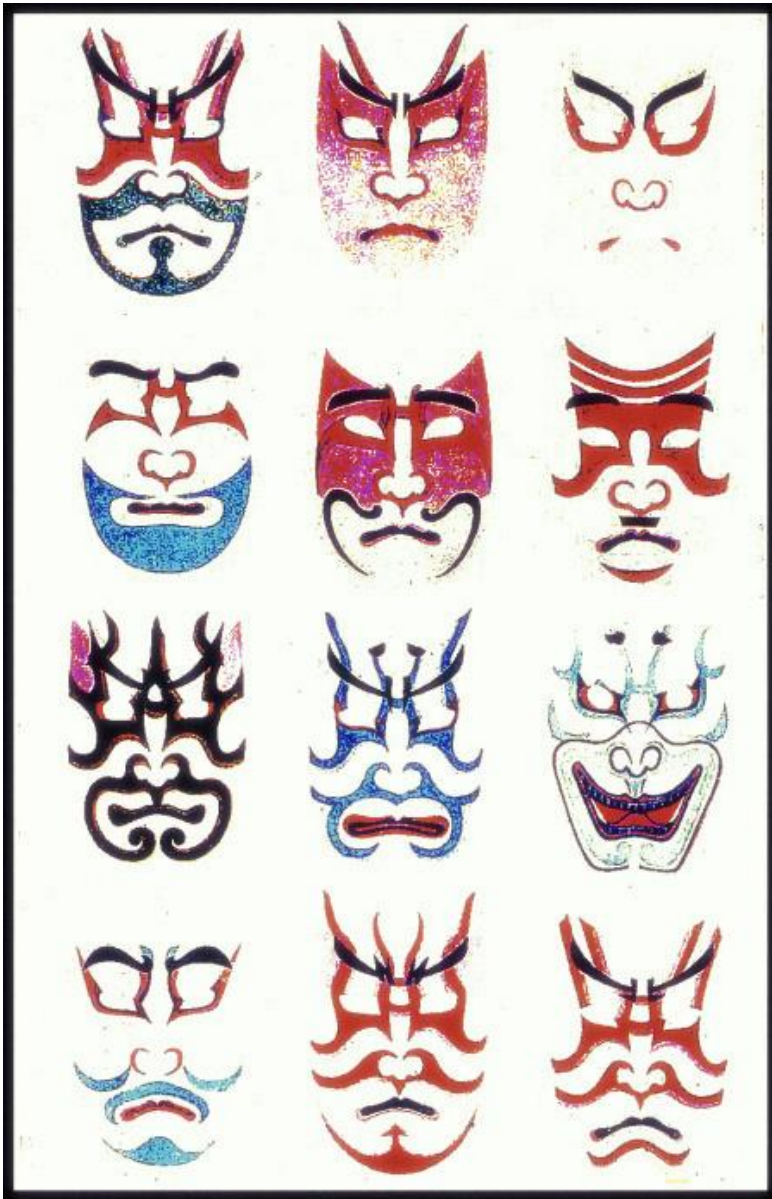


4)



5)

10. *Lien pu* makeup used in Beijing Opera; Jiang Wei at Tielong Mountain (cf. p. 111)



6)



a) fire *kuma* devised by Danjūro II



d) Nakamura Denkurō I's Asaina with a sickle-shaped beard



e) origins of Edo Kabuki *aragoto*, Ichikawa Danjūro I



b) makeup for the role of Benkei devised by Danjūro II



f) makeup for Matsuō in "Kuruma Biki" (Pulling the Carriage Apart) devised by Danjūro IV



g) makeup for Gorō in *Youchi Soga* (The Soga Brothers' Night Raid) devised by Danjūro VII



c) *hanmya* (angry female demon) makeup devised by Yamanaka Heikuro

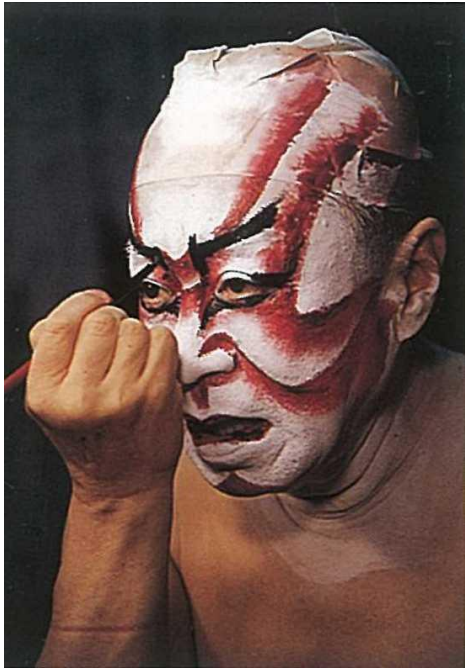


h) origins of *kugeaku* (evil noblemen) devised by Nakajima Mihoemon

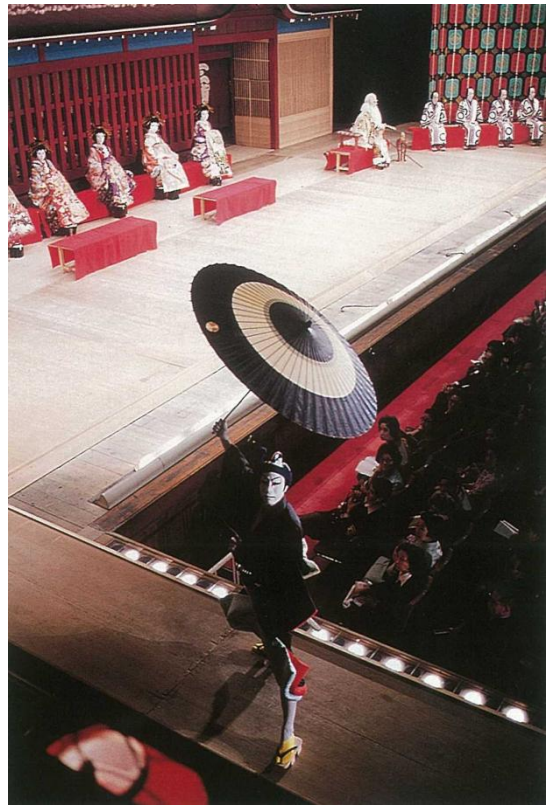


i) makeup for the hero of *Shibaraku* (Just a Minute!), Genroku-period (1688–1704) style

7)



8)



9)



10)

Āvoti

- 1) Японские тетради. «Памятник с человеческим лицом.» 2004
http://backup.ljutils.com/lj/s/com/all_japan/2004/10/70546.html
- 2) Tamasaburo Bando, Onnagata, Printed in Japan 1983
- 3) C. Andrew Gerstle "Kabuki heroes on the Osaka stage 1780-1830" University of Hawaii Press, Honolulu 2005 237. Lpp
- 4) „Special feature” Nipponia, No22 2002 <http://web-japan.org/nipponia/nipponia22/en/feature/feature02.html> (skatīts 17.05.2012)
- 5) Kawatake Toshio. „Kabuki”, Tokyo The International House of Japan 2003
- 6) М.Гундзи. „Японский театр кабуки.” Москва. Издательство Прогресс. 1969
- 7, 8, 9) Kawatake Toshio. „Kabuki”, Tokyo The International House of Japan 2003

Pielikums 2

Janas Jeriginas intervija ar Latvijas teātra aktrisi Helgu Dansbergu. Jūrmala 27.03.2012.

J.J: Labdien! Es tagad rakstu bakalaura darbu par Kabuki teātra aktiermākslu un aktieru ārējo izskatu. Un sakarā ar to es vēlētos uzdot Jums dažus jautājumus.

H.D: Ak, Kabuki! Tas ir ļoti interesanta tēma. Teātris ir tik skaists, spilgts un krāsains. Bet es daudz par to nezinu. Es dzirdēju, ka Kabukī spēlē tikai vīrieši, vai tas tā ir?

J.J: Jā. Bet savā darbā es gribētu nedaudz salīdzināt Kabuki ar Latvijas teātra tradīcijām. It īpaši par ārējā izskata tradīcijām.

H.D: Labi. Pirmkārt, ko es gribu pateikt ir tas, ka galvenais grims ir nevis ārā, bet iekšā. Ja tu ar visām savām jūtām jau esi lomā, tad kas tev ir uz sejas jau nav tik nozīmīgs. Bet protams, grims un kostīms palīdz spēlēt, palīdz iejusties lomā. Bija gadījums, ka vienai aktrisei mēģinājumos ne ļoti veiksmīgi gāja, un pienāk ģeneralmēģinājuma laiks, jau grimā un kostīmos un pēkšņi viņa sāk spēlēt ļoti ekspresīvi. Viņai pēc lomas bija jāraud, un tieši kostīmā viņa kļuva spējīga to izteiksmīgi izdarīt.

J.J: Skaidrs, tas ir interesanti, bet ir taču kādi paņēmieni kā izveidot labu tieši ārējo grimu?

H.D: Jā, protams. Piemēram, cilvēku seja, it īpaši gados cilvēku, nav vienmērīga. Tad uz dziļākām vietām uzliek gaišāku grimu, bet uz tiem, kas ir uz āru – tumšāku, brūnu, vai kādu oranžāku krāsu. Tas it kā izlīdzinā sejas krāsu. Un ļauj tiešām izskatīties jaunāk! Bet to ir jādara ļoti lēni un rūpīgi!

J.J: Bet tik un tā grimam ir jābūt ļoti naturālām, pietuvinātām realitātei, vai nē?

H.D: Jā, bet tas var būt nedaudz pārspīlēts. Nedaudz pārāk spilgtas lupas, vai pārāk sārti vaigi, vai vispār sējas krāsa ir ne gluži tāda, kā ir reālajā dzīvē. Bet pavisam nedaudz, lai to gandrīz nevarētu pamanīt.

J.J: Skaidrs. Bet kā ir ar kostīmiem? Piemēram, Kabukī kostīms var pilnīgi nesakrist ar attēlotu laiku. Bet mums, kā es zinu, tā nav.

H.D: Nu, īstenībā tāda tendence visā pasaulē ir. Ja ir talants režisors, viņš var tā paspēlēt ar kostīmiem. Piemēram, lugā par vēsturiskiem laikiem ja ir kādi mūsdienu elementi tas it kā

attēlo mūsu attieksmi pret šo laiku. Parada to, kā mēs tagad redzam šo laiku. Bet lai tas izdotos, ir jābūt ļoti talantīgām režisoram, jo ir ļoti viegli vienkārši sabojāt labu lugu. Bet principā ja, teātra kostīms medz saktīt ar lugā attēlotu laiku. Bet tāpat kā grims, tas varbūt mazliet pārspīlēts. Bet tikai tādā mērā, lai neizskatītos kā klauns.

J.J: Skaidrs, paldies Jums.

H.D: Veiksmi darbā!

Dokumentārā lapa

Bakalaura darbs „” (Kabuki teātra aktiermākslas un aktieru ārējā izskata semantika) izstrādāts LU Humanitāro zinātņu fakultātē.

Ar savu parakstu apliecinu, ka pētījums veikts patstāvīgi, izmantoti tikai tajā norādītie informācijas avoti un iesniegtā darba elektroniskā kopija atbilst izdrukai.

Autors: Jana Jerigina/ / 18.05.2012

Rekomendēju/nerekomendēju darbu aizstāvēšanai

Vadītāja: lektore Līga Rozīte/ / 18.05.2012

Recenzents:

Darbs iesniegts 18.05.2012.

Studiju metodiķe: Inna Budoviča/ /

Darbs aizstāvēts bakalaura gala pārbaudījuma komisijas sēdē

..... prot. Nr., vērtējums

Komisijas sekretāre: