

leonardo
pronco

a
japán
nó
dráma
és
beckett
abszurd
színháza



O'Neill „A korai nó dráma” című tanulmányában kifejti, hogy a nó drámaírás kezdete nem kötődik semmilyen történelmi eseményhez. A fokozatos fejlődés meghatározott formához vezetett, amely azután külön nevet kapott, úgy, mint a művészet más eseteiben is. A nó drámának mint *kész ténynek* a szempontjából visszatekintve különböző áramlatokat észlelhetünk, amelyek hozzájárultak kialakulásához, mivel a nó csak Zeami idejében nyerte el a maga szilárd, pontos formáját.

„A nó”, írja O'Neill, „legjobban úgy írható le, mint komoly szórakozás, amely három fő elemből áll — mimikriből, énekből és táncból”. Az elemek ilyen kiegyenlítése rámutat a nó drámának, mint előadott darabnak és írott szövegnek a különbségére. Hosszú időn keresztül az írott szöveg jelentette számunkra az egyedüli lehetőséget ennek az összetett jelenségnek a megértésére. A mimikri (vagy utánzás) eleinte külön elemet képezett; a nó akkor jött létre, amikor — a benne rejlő drámai incidenssel együtt — az énekkel és a táncsal egyesült.

A nó drámák, melyeket Kanami fejlesztett ki és Zeami tökéletesített, öt kategóriába sorolhatók: isteni, harcos, női, tébolyult és démonikus. Minden nó előadás magába foglalja mind az öt kategóriát, ugyanabban a sorrendben, amely megfelel a *jo*, *ha*, *kju*, illetve a bevezetés, kifejlés és befejezés esztétikai szabályának. A bevezető drámának egyszerűnek, formálisnak, sőt egyhangúnak kell lennie. A következő három darab, mely a kifejléshez tartozik, elegáns, graciózus, alig valamivel összetettebb a bevezetőtől, és a negyedik részen keresztül fokozatosan előkészíti az ötödik, démonikus darab gyorsított ritmusát. Ugyanakkor a *jo*, *ha*, *kju* szabályt a három darabból álló, közeplős részben is alkalmazzák, és minden darab struktúrájában és emócióiban is jelen van.

Függetlenül attól, hogy a nó darabok az első, második vagy harmadik kategóriába tartoznak, egymás között hasonlóak és azonos felépítésűek; minden darabban ugyanazok az alakok szerepelnek, melyek kevésbé alakok, inkább színészek, akik az alakokat megformálják. Csak egy igazi színész (előadó) van az előadásban, a *site*, aki a fő szereplőt testesíti meg. A *vaki*, vagy másodlagos színész valójában csak az események katalizátora és passzív megfigyelője. Az esemény rendkívül ritkán olyan cselekmény, amely valódi történethez kapcsolódik, ehelyett egy korábbi esemény felidézése, melyet az ének és tánc elevenít fel. René Sieffert professzor így határozza meg a nót: „A nó a hős életéből kiragadott, privilegizált pillanat költői kikristályosodása, melyet a darab kiragad a maga spaciotemporális kontextusából, és az álmok univerzumába vetít ki, melyet a *vaki*, illetve a tanú idéz meg és tár elénk.

Miután a két dobosból és furulyásokból álló zenekar, majd a kis énekkar elfoglalja helyét a színen, a darab azzal kezdődik, hogy a *vaki* megjelenik a hídon, amely hátulról vezet a színre. Bemutatkozik, legfeljebb néhány szót szól az élet mulandóságáról, majd közli, hogy éppen egy híres templom vagy falu felé indult. Ezután következik a *micsijuki*, vagy az út éneke, amelyben elmondja utazását, melyet néhány koreografált lépéssel szimbolikusan ábrázol. Amint megérkezik oda, ahova elindult, leül a *vaki* oszlopa mellé, amely a szín elején a bal oldalon áll. Ez a bevezető ún. *jo* része, amelyre mindenekelőtt az egyszerűség jellemző.

A második rész, a kifejlés, vagy *ha*, három sza-

kaszból áll, melyek ugyancsak tükrözik a *jo*, *ha*, *kju* struktúráját. Első: a *site* jön be és elénekli a darab témáját, majd az saját életét, foglalkozását és munkáját ismerteti. Második: a *vaki* a *site*vel beszélgetésbe kezd és kéri hogy mesélje el, miért nevezetes a hely, ahol tartózkodnak. Harmadik: a *site* röviden elmondja a történetet, miközben felfedi, hogy ő is résztvevője az eseményeknek. Ennek a felfedésnek a pillanata felel meg legjobban a történet táncának, az ún. *kuse-mainak*.

A *kiogen* nevű komikus közjáték után, amelyben a komikus hős kevésbé választékos stílusban mondja el ugyanezt a történetet, következik a befejező rész, vagy *kju*. Ez sokkal gyorsabb ritmusú: a *site*, aki közben elhagyta a színt, újra első szerepében jelenik meg, mint a legendáris hős szelleme, akit már előzőleg leírt. A szellem egy lassú, előkelő, evokatív táncsal, a kar kíséretében felleveníti a fájdalom vagy harc döntő pillanatát, mely egyben az előadás tetőpontját is jelenti.

Ha a Pekingi színház vagy a Kabuki kelet nagy operáit jelentik, a nő a kamarazenéjét. Vagy a nő inkább Bach koncertje két hegedűre, amely valamely szimfóniával összehasonlítva csenevésznek és meztelennek tűnik. És amíg nem lesz lehetőségünk arra, hogy nő előadásokon neveledjünk, az igazi megközelítést nem annyira maguk a nő szövegek, mint a nőről és előadásáról írt írások kell jelentsék, és ezek között elsősorban a Zeamitól származók.

Zeami és művelt követői két autentikus elvet emelnek ki, mint a nő művészetének alapját: a *monománet* és a *jugent*. Az első, amelyet „imitációnak”, „igazságnak”, „realizmusnak” (de nem az európai XIX. századi értelemben) nevezhetnénk, megkísérli megragadni a dolgok külső formáját, míg a második, *jugen*, vagy „az, ami a felszín alatt van”, megpróbálja megpuhítani a dolgokat, stilizálni azokat és megtalálni rejtett lényegüket. A két elv hatásának ki kell egészítenie egymást, miközben dinamikus egyensúlyt és összhangot kell megvalósítaniuk. Zeami így figyelmezteti követőit: „Vigyázzatok, hogy ne váljatok ördöggé, de arra is, hogy kővé se váljatok tánc közben”, vagyis: egyrészt kerüljék el az erős realizmus túlzásait, másrészt a túlzott esztéticizmust.

Zeami számára a külsőségek imitációja a hős érzelmeinek megértéséhez vezet. A túlzott utánzás viszont a rúthoz és közönségeshez, melyet maga Zeami nem tekintett modernnek. Az utánzást ki kell egészíteni a szépséggel és eleganciával, és így lehetővé tenni az érdekesség „virágának” létrejöttét. Ez alatt Zeami stilizációt ért. Stilizáció-értelmezését a legplasztikusabban az öreg szerepek eljátszásához adott tanácsaiban fejti ki. A színésznek, ahelyett, hogy az időseket utánozná, csak le kell lassítania a mozdulatait, úgyhogy minden mozdulat kissé a „gong” után következzen. Zeami rájött arra, hogy az öreg ember szeretne fiatal lenni, és mozdulataival a fiatalság hatását akarja kelteni. Ezért a színész mozdulatai fiatalosak kell legyenek. De mivel a hős idős, már nem lehet olyan fiatalosan gyors, és az ilyen lágy szinkopálással is fel kell fednie az öregséget.

A másik mozzanat, amely a nőt megvédi a vulgáris realizmus betörésétől, a nő-színész kifejezéstelen arca. Mivel a *vaki* csak az események katalizátora, arcának nem kell kifejeznie semmilyen érzelmet. A *site* viszont tartásával és mozdulataival kell kifejezze a személyiség jellemét és érzelmeit, mivel az ő arca is kifejezéstelen, sőt legtöbbször maszk fedi azt.

A *jugent* nehéz lefordítani, mert több különböző értelmezést adott már maga Zeami is a harminchat évig vezetett jegyzeteiben. A *jugent* szuggerálja a maszk stilizált szépsége és szellemi realitása, amihez kötődik is. Elsődleges jelentése „okult”, vagy mint Waley írja, „az, ami a felszín alatt rejlik”. Más fordítások, amelyek a terminus komplexitását tudatosítják az olvasóban, így hangzanak: transzcendentális látomás, megformálhatatlan érzés, transzcendentális betekintés, elegancia, graciozítás, szubtilitás, megjelölés. Sieffert a „szubtilis charme” kifejezést ajánlja. Maga Zeami metaforikusan magyarázza, mint „fehér madár virággal a csőrében”. A *jugen* szó kétségkívül olyasmit próbál leírni, amit csak szuggerálhat. De ha lényege meghatározhatatlan, akkor azok, akiknek megvan a kellő szenzibilitásuk és felkészültségük, átélhetik. A szépség különböző formái eredményezik a *jugent*: fizikai bájosság, elegancia, tartózkodás, nyugalom.

Az előadás, amely *jugent* is tartalmaz, szuggesztív hatású, melynek a néző is részévé válik, mivel neki kell végül is megvalósítania azt, amit a színész csak szuggerált. Ezért a színész mozdulatának soha sem kell elérnie az ideális mozdulatot. Zeami ezt így tanácsolja a színésznek: „Mozdítsd meg szellemedet tíz tizeddel, de a testedet csak hét tizeddel.” Ez a szinte grafikus formula rámutat a testnek a szellem általi szigorú ellenőrzésére. A mozdulatokat a szellem vezeti és ezáltal mindig többet nyújthat, mint amit azok önmagukban nyújtanának, úgyhogy a néző a szellemet követve maga is kiegészítheti a mozdulatot. Ilyen technikával megvalósítható az első *világ*, amely különös és érdekes.

A színész, aki eléri a *virág* kinyílását, következetesen tiszteli a normákat, de ugyanakkor többletet, sőt önmagát is beleviszi a játékba. Ez csak hosszú fegyelem és előkészület után engedhető meg. Zeami ebben az esetben csak olyan színésről beszél, aki már elérte a legmagasabb fokú művészetet, azt, amely a szavakon túl van, s akinek a szerep egyidőben szellemi is és drámai is. Az ilyen színész elérte az egyenlőséget, az ideális formát, modelt, amelyet a szellem szuggerál, és már a technika hatáskörén túl van. Éppen ez a metafizikus cél a nő művészetének végső célja, és az a kapcsolat, amelyet a formák szépsége, a ritmus és a zene között létrehoz, magyarázza azt a lenyűgöző hatást, amelyet a nő gyakorolt és gyakorol a nyugatiakra.

Samuel Beckett írta: „Nem ismerem eléggé a nő drámát, sem a keleti színházat általában és nem kíséreltem meg az ő technikáik alkalmazását darabjaimban.” Viszont nagyon jól ismeri William W. Yeats darabjait, és bizonyosan Fenolozza és Pound művét, a „Nő vagy a betöltés” címűt is. Függetlenül attól, hogy van-e közvetlen vagy közvetett keleti hatás Beckett darabjaiban, elképesztő, hogy ezek a darabok milyen nagy mértékben testesítik meg a nő színház bizonyos elemeit. Csakugyan, a nő társulat fogadtatása a Théâtre des Nations alkalmával, nem sokban különbözik a Beckett darabok valamivel korábbi fogadtatásától. Robert Camp (Le Monde, 1957. június 27.) unatkozott a japán előadáson és az előadás lassúságáról és tompaságáról, majd a téma jelentéktelenségéről beszélt. Könnyű lenne elképzelni, hogy ugyanígy kommentálná a Beckett darabokat is. Elszántabb és perceptívebb kritikus Marcel Ginglarais, aki ugyanebből az alkalmából ezt írta: „Nem lesz egyáltalán paradoxális, ha majd egy

napon egy nyugati író a nóról mint ultramodern színházi technikáról kezd el beszélni." Ginglarais tudatában volt a régi és az új, a klasszikus és a kísérleti érintkezési pontjainak. „Az avantgarde” — mondta Ionesco — „nemcsak az újabb színházi formák keresését jelenti, hanem ugyanúgy próbálkozik a primitív (de nem elementáris) színházhoz való visszatéréssel is. Beckett műve, a nő kontextusában, jó példa erre a visszatérésre. A tény, hogy Beckett korunk egyik legjelentősebb drámaírója, azt bizonyítja, hogy egy ilyen egzotikus forma, amilyen a nő, nem is oly megközelíthetetlen, mint az az első pillantásra tűnik.

A legimpresszívabb hasonlóság Beckett darabjai és a nő dráma között a sűrítésben és a tömörítésben rejlik, mely a „Hagoromo”-ra és „Sotoba Komacsi”-ra éppúgy jellemző, mint „A játszma vége”-re és az „Utolsó tekercs”-re. Olyan benyomást keltenek ezek a drámák, mint amikor a test az izmok, szövetek és hár nélküli, csontvázszerű arányaira van redukálva. Azt, amit Ionesco nem tanult meg Zeamit olvasva (legalábbis utolsó darabjából, az „Éhség és szomjúság”-ból ítélve), azt Beckett megtanulta olvasás nélkül.

A nő dráma cselekménye annyira le van csökkentve, hogy Claudel szerint míg a nyugati drámában történik valami, a nőban történik *valaki* (quelque chose arrive/quelqu'un arrive). Lehet, hogy túlzás lenne azt állítani, hogy Beckett darabjaiban „valaki történik”, de az annyira „statikus” darabokban, mint pl. „A játszma vége”-ben, felismerhetjük a nőhoz hasonló struktúráját. „A játszma vége” minden bizonnyal nem nő-imitáció, felépítésében valamivel összetettebb, de alapvető kontúrjai elképesztően hasonlóak.

A darab elején az olyan másodlagos hős, mint Clow, rituális utazást tesz a maga kis univerzumban belül, szemetesládákat nyit fel, felfedezi Hammot, kikukucskál az ablakon. Ezután skandálva mondja ki a darab témáját: „Vége, vége van, közeledik a vég, esetleg vége lesz.” Végül meghatározza utazásának célját: „Megyek a konyhába.”, és elmegy. Ezután az egyszerű, de beszédes bevezetés (*jo*) után, mely ismétlődő mozdulatokkal hangsúlyozza a monotóniát, jelen vagyunk a főhős, Hamm ébredésénél. Hamm néhány határozatos szóval úrként mutatkozik be, ecseteli nyomorát és magányát, majd a darab fő témájához fordul, a világról kezd beszélni, amelynek vége közeledik, s ezzel a „vége van” alapjelentését a valóság és illúzió másodlagos témájával gazdagítja.

A kifejlés (*ha*) legnagyobb részét Hamm és Clow kegyetlen párbeszéde képezi, amelyben újra átéljük a múltat, s azt, ami korábban történt Nagg és Nell szakítja meg komikus, patetikus előbukkanásukkal a hamuval telt kannákból. Hamm úgy adja elő történetét a nézőknek, mint a *site* a *vak* kinak.

Rabbi Kohn „A játszma végét” mint a „családi összetartásnak, fiúi odaadásnak, a családi és házastársi szeretetnek, istenben való hitnek, empirikus megismerésnek és alkotásnak, tehát a nyugati civilizáció alapvető támaszainak halálát” mutatja be. Ha elfogadjuk ezt az elemzést, akkor világos, hogy a drámában az a pillanat, amelyben Hamm teljességgel önmagára redukálva az emberekkel, sőt a dolgokkal való minden értelmes viszonytól elszakad, a legborzalmasabb felfedezés. Clow elhagyta, ő legalábbis úgy gondolja, és a befejezésben (*kju*) Hamm előadja a búcsútáncnak nevez-

hető jelenetet: újra átéli az életét képező triviális állapotokat, de most kizárólag önmagának és rendkívül gyors ütemben. A nótól eltérően „A játszma vége” nem hozza meg a lehető megszabadulás vagy a szerencse más megvalósított vagy megvalósítható formáinak szuggesztíóját.

Ha Beckett hősei — „A játszma végében” inkább, mint a „Godot-ra várva” címűben, sőt a későbbi darabokban még inkább, mint „A játszma vége”-ben — a múlt felé fordulnak, újra és újra átélve életük elmúlt eseményeit, akkor az arra vall, hogy ők is, mint a buddhista szellemek a nóból, az élet kerekéhez vannak kötve, képtelenek kitérni a múlt következményei elől, és kiszabadulni az értelmetlen ismétlődések köréből. Egyedül az a fajta hit, amilyen a régi japán papoknak és szellemeknek a sajátja, és amely oly tragikusan hiányzik Beckett világából, vethetne véget patetikus hősei szenvedésének.

Artur Waley a nő cselekményéről mint olyan cselekményről ír, amely „óvatosan kuszik tárgya mellett”. Mivel ezt a cselekményt úgy ábrázolja, mint a már régen halott személyt felidéző emlékezést, „nincs lehetőség a nyers realitásra; az élet víziója jelen van, de ki van színezve az emlékek, vágyak és a megbánások színeivel”. Ez a jellemzés megfelel „Az utolsó tekercs”-nek és a „Zsarátnok”-nak, ahol a részt vevők szellemek és a cselekmény felidézett, mert már sokkal előbb lejátszódott. Igazság szerint nehéz megtalálni a bizonyítékot ahhoz, hogy „nincs lehetőség a nyers valóságra”, de Beckett mégis az „emlékek, vágyak és megbánások” színeivel fest, s a kép sokszor kellemetlen és visszataszító. Beckett „naturalisztikus” jelenségeket is bevezet drámáiba és ez tulajdonképpen közel áll a színház kezdetleges formáihoz, amelyekből a nő kifejlődött. Az első *sarugaku* előadás, amelyet a XII. században jegyeztek fel, tartalmazott egy részt, amelyben a színész rongyokban jelent meg, felemelte ingét és a hidegtől vacogva tízszor körülszaladta az udvarban rakott tüzet és ezt kiabálta: „Ereszkedik az éj és én majd megfagyok. Meg kell melegednem a tűznél.”

Zeami a *monomane* (imitáció) és *jugen* („szubtilis charme”) közötti összhangot hirdette, amelyet még kb. tíz különböző módon fordítanak. Beckett drámáinak összhangja a *monomane* és *jugen* között biztosan megdöbbené Zeamit, az udvari költőt. Lehet, hogy minden közönség annyi *jugent* lát, amennyit képes látni. Puritán beállítottságunk túl érzékenyekké tesz bennünket Beckett drámáinak visszataszító elemei iránt, de materialista hajlmaink ugyanakkor teljesen érzékenyekké szellemi mélységük iránt.

A *jugen* iránti érzéketlenségünk miatt nem kizárólag mi vagyunk a hibásak. Tudományos és szellemi forradalmaink eltérítették drámánkat valódi szellemi gyökereitől. A nő dráma szilárdan áll és meghatározott tradícióban gyökerezik, és lehet hogy túl erősen kötődik ehhez, míg Beckett darabja a korszerű színház bármely más darabjától inkább, eltávolodott a hagyományos színházról.

Beckettnek azzal, hogy felhasználja a meghatározott rituális ritmusokat, gesztusokat, szóformákat, képeket, sikerült megvalósítania egy rendkívül dinamikus, noha tudatalatti kapcsolatot a nyugati vallásos hagyománnyal. A szertartásban benne rejlik a szimbólumnak, mint fizikai manifesztációnak — gesztusnak, hangnak, tárgynak — a fogal-

ma, mely egy mélyebb, lehet hogy univerzálisabb (és azért kevésbé érthető) valóságra utal. Ezért Beckett színésze is és a nő-színész is el kell sajátítson egy bizonyos fokú stilizációt, hisz minden mozdulat mögöttes tartalmakat is ki kell fejezzen. Hamm utazása a szobában is valamivel több, mint egy utazás a szobában, mint ahogy szemetes kannái sem csak szemetes kannák, és a kutyája sem csak kutya. A mozdulatoknak és tárgyakkal ilyen szimbolikus alkalmazásánál felfedezhetjük ugyanazt a sűrítést és koncentrációt, amelyet Beckett az alakok és a cselekvés megfestésénél alkalmaz. Érthető, hogy mivel Beckett egy erős színházi hagyományon kívül alkot, nem támaszkodhat az általánosan elfogadott jelrendszerre, mint ahogy azt Zeami tehette. Ennek ellenére a nyugati írónak megdöbbentő ügyességgel és imitációval mégis sikerült olyan tárgyakkal és mozdulatokkal kitöltenie írásait, amelyek a modern ember számára éppolyan gazdag jelentésűek, mint amilyen a nő-színészek legyezője és ágacska a japánok számára. Beckett nem biztosíthatja a színészek mozgásának és beszédének oly erős stilizáltságát. A mi színházunk oly mértékben eltávolodott annak az írónak a fogalmától, aki egyidőben színész is és rendező is, hogy ma a színész szinte kötelezően megsértődik az író megjegyzéseiben. Beckettet, amennyire ismeretes, nagyon érdekli darabjainak színrevitele, és amikor jelen van a próbákon, közli is saját elképzeléseit. Szcenáriói ebből a szempontból példaszzerűek, és dramaturgiájának fejlődésével mind inkább azzá válnak. A „Godot-ra várva” színpadi utasításai kétségtelenül gazdagabbak az utolsó darab, a „Play” utasításainál. Mivel a színész és a hagyomány között minden olyan kapcsolat megszakadt, amely lehetővé tenné számára, hogy pontosan tudja, hogyan hangsúlyozza a szöveget és miként mozogjon, Beckett ezt a hiányt szemmel láthatóan megpróbálta a részletes színi utasításokkal pótolni.

Beckett szövegei, amint láttuk lehetővé teszik a párhuzamot a nő drámák szövegeivel. A nő drámákat kétségtelenül a költői szépség jellemzi, valamint számos idézet a kínai és korai japán költészetből, sok sajátos tréfa és nyelvi játék, amelyeket csak a japán nyelv tesz lehetővé. Beckett szövegeire ugyanakkor egy szétsugárzó szuggesztív költészet jellemző, amely át van szöve indult szójátékokkal (legalábbis néhány darabjában), és gyakori idézetekkel: ennek a legjobb példája a „Szerencsés napok”. Szövegei sokszor jobban hatnak ránk a maguk szuggesztivitásával és zeneiségével, mint a jelentésükkel. A „Play” című darabban, noha nincs zene, a párbeszédnek olyan gyorsan folynak, hogy a nézők meg sem érthetik jelentésüket. Amint a nő, úgy Beckett is a színház nem verbális elemeire támaszkodik.

Ennek a szövegnek nem célja, hogy feltárja a hatásokat ott ahol nem léteznek, hanem hogy megmutassa, hogy Beckett drámái, úgy, mint még néhány író műve is, fogékonyakká tettek bennünket olyan színházi formák iránt is, amelyek 15–20 évvel ezelőtt lassúaknak, jelentés nélkülieknek és unalmasaknak tüntek — ahogyan azt Robert Camp állította. 1953-ban a „Godot-ra várva” statikus darabnak tűnt, mert az akció, amelyet megtestesített különbözött minden más törekvéstől, amit addig a színen láthattunk. Ezt a különösen jelentős premiert követő években megtanultuk, hogy mást is keressünk a színházban; kiszélesítettük drámai horizontjainkat, kiszélesítettük befogadóképesség-

günket és elmélyítettük érdeklődésünket. Beckett megtanított bennünket arra, hogy a dráma első pillantásra különösnek, egzotikusnak, nehézkesnek, sőt drámaiatlannak tűnhet, de később, miután jobban megismerjük azt, felfedezhetjük benne teljes értékű hozzájárulását esztétikai és emberi tapasztalataink gazdagításához.

**részlet a szerző „theater east and west”
című művéből.
fordította thomka ágnes**

