

## HAGYOMÁNY A SZÍNHÁZBAN

Duró Győző:

### „BOLOND SZAVAK”

*A kjógenről\**

„A kjógen-színészek szerepéről: mint közimert, ők komikus közjátékok keretében mulattatják a közönséget, így eszköztáruk éppúgy nem nélkülözheti a pillanat szülte rögtönzött elemeket, mint a régi történetekből vett érdekes helyzeteket. Ha viszont nő-drámák előadásában működnek közre, a legcsekélyebb mértékben sem föladatuk a nézők szórakoztatása. Helyette a közönség előtt kifejlődő cselekményt és a darabbeli körülményeket kell magyarázattal kísélniük.

Magát a kjógent csupán alantas művészetnek tarthatnánk, ha nem lenne más célja, mint hogy minden áron féktelen nevetésre készítse nézőit. Mondják, hogy az igazi vidámság a finom mosolyban nyilvánul meg, s az ilyen benyomások mindig hatásosak és megindítóak a közönség számára. Ha egy kjógen-színész képes ilyen hangulatot kelteni nézőiben, képes szelíd mosolyt csalni az arcukra, miközben érdeklődésüket is ébren tartja, akkor eljut a humor legmagasabb szintjére, ahol a maga teljességében mutatkozik meg a *júgen* [‘szavakon túlterjedő szépség’]. Aki ezt megvalósítja, valóban a komédia mesterének nevezhető. Az elmúlt időkben Cucsidajú előadásai érték el ezt a minőséget.

Másrészt arról a kjógen-színésről, aki vele született tehetségével ki tudja váltani közönségéből a rokonszenv és a kellemesség érzését, elmondhatjuk, hogy a művészek isteni szerencséjének kegyeltje. Tehát köteles kerülni a kifejezésben mind

\* Jelen dolgozat szervesen kapcsolódik a VILÁGSZÍNHÁZ előző négy számában folytatólagosan közreadott „Valaki történik” című, a nő-színházat öt fejezetben ismertető tanulmányomhoz, s számos pontban hivatkozik rá. (D.Gy.)

az alpári szavakat, mind az otromba mozdulatokat, hogy előkelő nézőit az okos és gyengéd humor élményében részesíthesse. Ismétlem: éppen azért, mert hivatása megkívánja, hogy mulattasson, semmi esetre sem engedheti meg magának, hogy közönséges szavakkal vagy gesztusokkal éljen. Ez a tétel alaposan megszívlelendő.”

ZEAMI Motokijo: *Súdóso (A tudás útja; 1430; részlet)*

A *nó* ragyog. Nemcsak a nemes szabású, selyemfényű vagy brokátcsillósú jelmezek, nemcsak a maszkok finom lakkréteggel sugárzóvá tett választékos vonásai, vagy a színpad deszkáinak tükörsima föllete, hanem ragyognak a színészek tág jelentéstartományokat átfogó gesztusai, ropant dinamikájú hely- vagy helyzetváltoztató mozgásai, áradó feszültségű nyugalmi állapotai, sőt ragyog a dobok duhogásába vagy csattanásaiba fojtott, s a fuvola torkából sikolyként föltörő zene is. Minden mozzanat arisztokratikus ízlésről tanúskodik: eleganciája ellenére is erőteljes, szuggesztivitásában is kifinomult.

A *kjógen* színei nyersek. A ruhák egyszerűek és praktikusak: az előkelő anyagok súlyos esése és gazdag redőzése helyett a szövegek hétköznapi-sága, a viselet célszerűsége hangsúlyozódik. A kiváltságosak által kedvelt élénkpirost, narancssárgát vagy türkizkékét a népi ízlést hívebben képviselő rőtörös, rozsdabarna és indigó váltja föl. Az arany- és ezüstszálakkal hímzett bonyolult ornamentikák, burjánzó virág- és levéldíszek csíkos és kockás, gyakran durva szinkontrasztú mintákra cserélődnek. A maszk, amely a nőban a megidézett személyiség lényegét közvetíti, itt födetlen, merev arccá vedlik. Igaz, néha közönséges tekintetű vagy groteszk mimikájú álarc is eltakarja. Az erősen stilizált mozgás a mindennapi tevékenységi formákból vonja el elemeit. A szereplők beszéde úgy kopog, mintha eső verné a színpad deszkáit, amelyek szinte kevésbé csillogóak, mint amikor *nó*-színészek alakját tükrözhetik. Zene csak kivételes esetekben hallatszik. Plebejus életszemlélet, rusztikus hatású látvány, darabos, karakteres kifejezőmód, s a mindebben megnyilatkozó egészséges és elementáris humor: megannyi ellenpélda a *nó* káprázatból szótt, bánattal átítatott kísértet-valóságára.

E két világ éppúgy nem nélkülözheti egymást, akár az ébrenlét és az álm. Mind az egyetemes színházesztétika, mind a japán művészettörténet-írás „ikerműfajoknak” tekinti a *nót* és a *kjógent*, s az utóbbi a múlt század második felétől közös névvel – *nógaku* ('*nó*-zene') – is je-

lőli együttesüket. Tény, hogy a *nó*-előadások folyamatába ötféle funkcióban illeszkedhetnek produkcióikkal a *kjógen*-színészek: 1. Megjelenhetnek a *nó*-játék kezdete előtt, s elmondhatnak egy rövid bevezető szöveget, amelynek ismerete szükséges a nézők számára a cselekmény megértéséhez. 2. Megszemélyesíthetik a *nó*-drámák kevésbé fontos szereplőit, például egy csatlóst vagy révést a *site* alakította főhős szolgálatában. 3. A kétrészes *nó*-darabok *nakairinak* ('középső bemenetel') nevezett „szünetében”, amíg a *site* a tükörszobában átöltözik, előadhatják az *ai-kjógent* ('köztes *kjógen*'), vagyis helybéli lakosnak kiadva magukat mesélhetnek a történet helyszínén egykor lefolyt eseményekről, illetve az ott élt nevezetes személyekről. 4. A *nó* rituális hagyományait a legeredetibb formájukban őrző *Okina (Az Öregember)* című szertartásjátékban fölléphetnek Szanbaszó fekete maszkos, vidám figurájaként, esetleg bemutathatják a XII. századból származó *furjú* ('választékos, szokatlan') táncot. 5. A több *nó*-drámát fölvonultató műsorban az egyes *nó*-darabok között komikus interlúdiumok, úgynevezett *hon-kjógenek* ('fő *kjógen*') keretében szórakoztathatják a közönséget. E legutóbbi föladatkor betöltésekör érvényesülnek a legmarkánsabban a *kjógen* önálló műfaji jegyei.

A színjátéktípus elnevezésének értelmezése rendkívül szerteágazó. Ismeretes, hogy a szót jelölő két kínai írásjegy – *kjó* ('bolond, örült'), illetve *gen* ('szó, beszélni, mondani') – fölbukkan már a japán költészet legrégibb fennmaradt antológiájában, a *Manjósúban*, azaz a *Tíz-ezer falevél gyűjteményében* is, amelyet a VIII. században szerkesztettek. A két írásjegy által alkotott kifejezés kínai klasszikusoktól származik, s a japánok akkoriban *tavakotónak* ejtették, ami 'képtelenség, ostobaság', valamint 'örült, felelőtlen kijelentés' értelmű fogalom volt. Az írásjegyek *kjógen* olvasata mintegy két-három évszázaddal későbbre datálható. Az 1013-ban összeállított *Vakan róei sú (Japán és kínai költemények gyűjteménye)* című antológiában szerepelnek PO Csü-ji, kínai költő (772-846) versei, amelyek egyikében azt írja, hogy BUDDHA segítségével még egy bolond szavai is imádsággá lényegülhetnek át. E részletben fordul elő a *kjógen kigo* ('bolond szavak szólása') szókapcsolat, amely eredetileg buddhista vallási terminus. Jelentése: 'képzelt szülte szavak, amelyek eltérítik az embereket BUDDHA igaz útjának követésétől', illetve általánosabban véve: 'koholmány', 'fikció'. Létezik egy japán legenda, mely szerint MURASZAKI Sikibu (978 k.-1031 k.) a *Gendzsi monogatari (Gendzsi regénye)* szerzője halála után a pokolra szállt, mert művével elkövette a *kjógen kigo*, vagyis a 'költött erkölcsi eltévelyedés' bűnét. A későbbi idők buddhista etikája végül úgy rögzítette a fogalom értelmét, mint 'képzeltetés, amely becsapja és megrontja a tömegek szívét', tehát 'egy örült

ember szeszélyes szavai', vagyis az ostobaság támadása a hit ellen. A világi szóhasználatban viszont egyre gyakrabban alkalmazták olyan érdekes történetek megjelölésére, amelyek nemcsak az emberi természet nemes és szép vonásait, hanem nevetséges és szomorú oldalait is példázták. Valószínűleg e legutóbbi értelemben keztek kjógennek hívni a komikus színpadi jeleneteket a XIV. század végétől.

Ez az elnevezés aztán olyannyira elterjedt, hogy évszázadok múltán, amikor egy új színjátéktípus, a *kabuki* népszerűsége messze meghaladta a – nóval együtt az arisztokrácia és a samurájrég művészetévé vált – kjógenét, a tömegek tudatában a szó jelentése 'kabuki-darabra' módosult. Ez arra indította a kabuki szövegkönyvíróit, hogy egyenesen kjógen-szerzőknek titulálják magukat. Mára pedig a fogalom változása odáig jutott, hogy a hétköznapi nyelvben a kjógen már csak annyit tesz: 'dráma, színmű, darab'. Ugyanakkor századunkban a szó buddhista értelmezését is föléléstették, így a nem is oly távoli múltban sűrűn előfordult 'szégyenbe hoz, hamisít, koholt váddal illet' tartalmú pejoratív kifejezéseként a napilapok társadalmi rovatainak címeiben. Napjainkban az átlag japán tehát csak harmadsorban gondol a tradicionális színházfajtára, ha a kjógen szót meghallja. Végül meg kell említenünk, hogy a színjátéktípus legkiválóbb külföldi szakértője, Don KENNY szenvedélyesen vitatja az elnevezés eddig ismertett értelmezéseit. Szerinte ugyanis a *kjó* írás-jegy másik olvasatát – *kurú* – kell figyelembe venni, amely nemcsak azt jelenti: 'megbolondulni, megőrülni', hanem azt is: 'figyelmet összpontosítani valamire', továbbá 'elmerülni valamiben, belefeledkezni valamibe'. Így a kjógen kifejezés valódi tartalma 'belefeledkezni a beszédbe' lenne.

A nó és a kjógen közös töről fakad, s legtávolabbi ősök minden bizonnyal a *szangaku* ('vegyes zene') elnevezésű, közép-ázsiai eredetű népszórakoztatási forma, amely a VII. században Kínából került át Japánba, s ott a Nara-korszak (710-794) folyamán virágzott föl. Igazi vásári látványosság lehetett, mert az akrobatikus mutatványoktól a bűvészkedésen át a zsonglörködésig terjedt a repertoárja. A Heian-korszakban (794-1185) aztán – hosszabb hanyatlás után – *szarugaku* ('majomzene') néven támadt föl újra, immár kimondottan mint népi színjáték, amely egyaránt alkalmazott akrobatikus, táncos, bábos és pantomimikus elemeket. Új elnevezése egyértelműen komikus karakterre utal, amit a FUDZSIVARA-no Akihira 1030 táján közzétett *Sin szarugaku ki* (*Beszámoló az új szarugakuról*) című munkájában található, huszonnyolc szarugaku-darabot felsoroló lista csak megerősít. E jelenetek között akadt olyan, amelyben egy hegyi templom szerzetese megijed valamitől, s hosszú, bő szárú nadrágját föltűrve rémülten elszalad; egy másik azokat a mulatságos hibákat

mutatta be, amelyeket egy vidéki bugris első fővárosi látogatása során elkövet; a harmadikban egy terhes apáca ruhaneműt koldul hamarosan megszülető gyermekének. De szerepelt a jegyzéken néhány mimetikus helyzetgyakorlat is, például egyszemélyes birkózás, rákfogás vagy túlságosan jóllakott ember hasfájós nyüglődése. Ezekben a vázlatokban és etüdökben nem egy ma is játszott kjógen-darab alapötletére ismerhetünk rá.

A Kamakura-korszakban (1185-1333) megindult a szarugaku-társulatok szerveződése, s ezek idővel egyre előkelőbb közönség előtt mutathatták be immár dalokkal és táncokkal is körített produkcióikat. A szarugaku spontán, plebejus szemléletű műfaja lassan művészi szintű *szarugaku-no nóvá* nemesedett. Megkezdődött a repertoár differenciálódása is: fokozatosan elkülönültek a szimbolikus, tragikus témákat énekel és táncal megjelenítő drámák, illetve a komikus hangvételű, főként monológokra és dialógusokra alapozott jelenetek. Sőt az előadókban is fölbredt az igény, hogy a két ág valamelyikére specializálódjanak. Ám a két műfaj végleges szétválása csak a Muromaci-korszakban (1336-1573) következett be: két kivételes képességű színész, KANAMI Kijocugu (1333-1384) és fia, ZEAMI Motokijo (1363-1443) a szarugakut – annak komoly vonulatát részesítvén előnyben – ötvözte a *dengaku* ('mezei zene') előadói hagyányaival, s egy utolérhetetlenül kifinomult színpadi művészetet teremtett, a nó. A szarugaku – akkoriban már kjógennek hívott – vidámabb változata nem tudott lépést tartani riválisa káprázatos fejlődésével, s bár továbbra is hűséges kísérője maradt a nőnek, alárendelt, kiegészítő szerepre kényszerült. A kjógen-színészek, föladatakörüket megtartva, beleolvadtak a nó-társulatokba. Azidőtájt már hatalmas készlet állt rendelkezésükre mulatságos típusokból, helyzetekből, tréfákból, mondókákból, dialógusokból, amelyet a szájhagyomány útján örökítettek nemzedékről nemzedékre, így e darabkezdemények, s később a belőlük formálódott darabok szerzősége is feledésbe merült. Ezért tartják mind a mai napig a kjógen-játékokat – tévesen – népi eredetűnek, holott ízig-vérig hivatásos művészek generációinak alkotásai.

Amikor az Edo-korszak (1603-1868) elején uralomra jutott TOKUGAVA sógunok, vagyis katonai kormányzók a nó és a kjógent a samurájrég hivatalos tulajdonává nyilvánították, mindkét színjátékfajtát szigorúan családi és mesterségbeli hagyányaik alapján szervezték újjá. A nó már korábban kialakult dinasztiaiából ötöt, a kjógent gyakorló iskolák közül háromat ismertek el hiteles céhnek: az ÓKURA-, a SZAGI- és az IZUMI-rjút (e szó egyszerre jelent 'iskolát', 'céhet' és 'dinasztíát'). Rendelettel szabályozták, hogy az ÓKURA- és a SZAGI-iskolának köz-



vetlenül a sógunátus, az IZUMI-rjúnak pedig közép-japáni főúri családok, illetve a császári udvar szolgálatában kell állnia. További kötöttségként leszögezték, hogy a nő-dinasztiák közül a KONPARU-, a KONGÓ- és a KITA-rjúval az ÓKURA-iskolának, a KANZE-rjúval a SZAGI-iskolának, a HÓSÓ-rjúval az IZUMI-iskolának kell együttműködnie. Mind a nő-, mind a kjógen-dinasztiák fejének pontos listát kellett készíteniük az iskolájuk által játszott darabokról, s a kormányzat adatéhes hivatalnokai a szerzők nevének föltüntetését is megkivánták. Ez természetes igény volt a magas irodalmi értéket hordozó, költői szépségű nő-drámák esetében, amelyeket ismert személyek írtak, ám szinte teljesíthetetlen föladatnak tűnt a jórészt cselekményvázlatok, dialógus-részletek, ötletjegyzékek formájában őrzött kjógen-repertoárt tekintve. Mindazonáltal a kívánt jelentések elkészültek, de a bennük közölt számok és nevek megbízhatósága – az említett körülményből következően – csekély. Nagyobb hasznot hozott viszont az az intézkedés, amely a régóta lejegyzett nő-játékok mintájára megkövetelte a kjógen-szövegek rögzítését. Számos javítás és tisztázás után rendkívül gazdag gyűjtemények születtek, ám – a korabeli nódráma-kiadással ellentétben – ezeket egyik kjógen-rjú sem publikálta, hogy ily módon elejét vegyék bármiféle plágiumnak.

A szigorú állami fölügyelet nehezítette ugyan a színészdinasztiák életét, de egyben állandó megélhetést is biztosított számukra. Így háborítatlanul gyakorolhatták és romlatlanul megőrizhették művészetüket. Nem csoda, hogy a sógunátus összeomlását hozó MEIDZSI-restauráció (1868) után csakhamar kicsúszott a talaj a kormányzati támogatás nélkül maradt nő- és kjógen-iskolák alól. A céhek szétestek, a színészek kétségbeesetten keresték országszerte az egyéni boldogulás lehetőségét. Hosszú évtizedekbe telt, amíg a két színjátékfajta legfölkészültebb és legkitartóbb művelői megtalálták és megnyerték patrónusuknak a tökeerős polgárság prominens képviselőit. Ez volt az egyetlen társadalmi réteg a századforduló táján Japánban, amely nemcsak képes volt fölfedezni és megbecsülni a gyűlölt és megtagadott feudális múlt teremtette értékeket, de gazdasági hatalma is lehetővé tette, hogy fölkarolja és finanszírozza a kihalásnak indult tradíciókat és művészeti ágakat. Így végül is a nő mind az öt iskolája túlélte a krízist, ám a kjógen-dinasztiák száma kettőre apadt: a SZAGI-rjú ugyanis századunk elején megszűnt. Tagjai a kabuki-színházakban helyezkedtek el mint komikus szerepek alakítói és betanítói, s munkásságuk hamarosan markánsabbá tette a kabuki-drámák vidám jeleneteinek játéksztílusát.

Egy 1985-ös fölmérés szerint az ÓKURA-iskolának hetvenkettő, az IZUMI-rjúnak huszonhárom tagja van. Az ÓKURA-dinasztiát négy ki-

sebb család, az ÓKURA-, a ZENCSIKU-, a JAMAMOTO- és a SIGEJAMA-ke ('ház'), az IZUMI-dinasztiát két kisebb család, a NOMURA- és a MIJAKE-ke alkotja. A családok egy kivétellel mind Tókióban székelnek, csak a SIGEJAMA-ke tagjai élnek Kjóto és Ószaka körzetében. A két iskola jelenlegi fönökei, azaz *iemotói* ('a ház eredete'): ÓKURA Jataró és IZUMI Motohide. A két rjú játéka főként három mozzanatban különbözik egymástól. Egyrészt a nyelvhasználatban, mert az ÓKURA-iskola tagjai valamivel régiesebb stílusban beszélnek a színpadon. Másrészt az intonációban, mivel az IZUMI-rjú színészei mélyebb és zengőbb hangfekvésben szólalnak meg. Harmadrészt eltér a két rjú által előadott darabok cselekményvezetése is. Valaha a kjógen-repertoár négy-ötszáz műből állt, ez a szám napjainkra kettőszázhatvanra fogyatkozott. Ezekből kettőszázötvennégyet játszik az IZUMI-, száznolcvan az ÓKURA-iskola. Tehát nyolcvan olyan darabot ad elő az IZUMI-rjú, amelyet az ÓKURA-rjú nem, ennek viszont csak hat olyan opusz szerepel a műsorán, amely amazéről hiányzik. Százhetvennégy darab mindkét iskola repertoárján megtalálható, de ezek mindegyikét kissé eltérő cselekménnyel és szöveggel mutatják be. Meg kell említenünk, hogy az elhalt SZAGI-rjú kettőszázegynéhány darabot tartott műsorán.

A kjógen-játékokat többféle szempont alapján osztályozhatjuk:

- a/ Témáik és a humor forrása szerint megkülönböztethetünk
- tréfára vagy félreértésre épülő darabokat (különösen gyakori a nyelvi félreértés, amelyre a japán nyelvben igen sűrűn előforduló homonímia bőven szolgáltat okot);
  - az alsóbb néposztályok mindennapjainak furcsaságait földolgozó darabokat;
  - az alsó és felső társadalmi rétegek életmódjának jellegzetességeit szembeállító műveket;
  - a fővárosiak és a távoli tartományok lakosai közötti világszemlélet- és életvitelbeli különbségeket példázó műveket;
  - az élet keserédes ízét megéreztetni szándékozó darabokat;
  - életörömet sugárzó darabokat;
  - ünnepi alkalomból szerencsekívánatot kifejező műveket;
  - érdekes egyedi eseteket bemutató műveket.
- b/ A szereplők típusa szerint szólhatnak a darabok
- emberekről;
  - képzelet szülte teremtményekről (például mítikus állatokról és kitalált szellemekről);
  - természetfölötti lényekről (például sintoista vagy buddhista istenekről);

- gonosz szerzetekről (démonokról, ördögökről, boszorkányokról).

Természetesen a kjógen szereplői más szempontból – például társadalmi rangjuk, lakóhelyük vagy foglalkozásuk – alapján is osztályozhatók.

c/ A színre lépő személyek száma szerint megkülönböztetünk egy-, két-, három- valamint többszereplős (legalább négy résztvevőt fölvonultató) műveket.

d/ A színjáték három alapvető összetevője – *szerifu* ('beszéd'), *kouta* ('ének'), és *mai* ('tánc') – fölhasználásának mértékét figyelembe véve számon tartunk

- beszéddarabokat (*szerifu kjógen*);

- énekes darabokat (*kajó kjógen*);

- táncos darabokat (*mai kjógen*).

A ma játszott művek döntő többsége dialógusokra épül, és szinte teljesen nélkülözi a másik két elemet, ám néhány opuszban azok is fontos szerephez jutnak.

e/ A nóból származó kompozíciós, technikai és hatáselemek alkalmazásának mértéke szerint ismerünk

- tiszta kjógent, amely nem használ idegen elemeket;

- nó-alapú kjógent, amely bizonyos nó-drámák paródiájának tekinthető;

- vegyes kjógent, amely csak néhány effektust vesz át a nótól.

f/ A kjógen-darabok mintegy négyötödében fődetlen arccal lépnek föl a színészek, ám körülbelül ötven játékban szerepük álarcot ír elő. Az utóbbi műveket a bennük viselt maszkok típusait tekintve föloszthatjuk

- sintoista és buddhista istenségek maszkjait,

- szellemek és démonok maszkjait,

- emberi lények maszkjait és

- állatmaszkokat alkalmazó darabokra.

g/ Végül a művek által meghatározott színészi föladat nehézségi fokát figyelembe véve léteznek

- egyszerű darabok (*hiramono*) kezdők számára;

- kevesebb gyakorlást igénylő darabok (*ko-narai*);

- sok gyakorlást igénylő darabok (*ó-narai*);

- nehéz darabok (*omo-narai*);

- rendkívül nehéz darabok (*goku-omo-narai*);

Mínt hogy a kjógen-színészek – a nó előadóhoz hasonlóan – szinte egész ifjúságukban (hat-hét éves koruktól legalább harminc-harmincöt éves korukig) tanulják mesterségüket, számukra egyes szerepek eljátszásának nemcsak a szükséges képzettségi fok elérése, hanem a megfelelő kor betöltése is föltétele.

Napjainkban a kjógen-darabok legelfogadottabb osztályozása az ÓKURA-rjú fölosztásán alapul, amely a főszereplők társadalmi helyzete szerint sorolja hét csoportba a műveket.

1. *Vaki kjógen* ('nyitó darabok')

Elnevezésük onnan származik, hogy a teljes nó-műsorban mindig a nyitó darab (*vaki nó*) után mutatták be őket. Föladatuk az volt, hogy békét és bőséget hirdessenek, s az istenek pártfogását kérik. Ennek megfelelően főszereplőjük rendszerint isten, gazdag ember vagy földműves, mert rajtuk múlik az ország jóléte.

2. *Daimjó kjógen* ('földesúr-darabok')

Központi alakjuk mindig középkori vidéki földbirtokos, de sohasem elérhetetlen társadalmi magasságban trónoló hűbérúr, hanem népközelben élő, néha nevetséges helyzetekbe keverődő, gátlásos és esetlen, máskor pedig éppen dölyfössége és korlátoltsága miatt pórul járó figura.

3. *Sómjó kjógen* ('gazda-darabok')

Főszereplőjük általában kisbirtokos gazda és annak szolgálói, a talpra esett és furfangos Taró Kadzsa, s esetenként a félszeg és nehézfejű Dzsiró Kadzsa. A történet mindig arról szól, hogy a szolgák miképpen szedik rá fősvény vagy zsarnokoskodó urukat, illetve hogyan ússzák meg a csínyjeikért kirótt büntetést. Az IZUMI-rjú az ebbe a kategóriába tartozó műveket Taró Kadzsa-daraboknak hívja.

4. *Muko - onna kjógen* ('völegény- és asszony-darabok')

A háztűznéző, a leánykérés, a férjkeresés és a házaseslet viszontagságairól, továbbá a házsártos feleségek meg a csúnya nők viselt dolgairól szólnak ezek a játékok.

5. *Onyi - jamabusi kjógen* ('ördög- és hegyiszerzetes-darabok')

Az példázzák, hogyan lehet lóvá tenni az emberekhez gonosz szándékkal közeledő démonokat és ördögöket, valamint a más dolgába folyton beavatkozni kívánó, erőszakos, harcos hegyi szerzeteseket.

6. *Sukke - zató kjógen* ('pap- és vakember-darabok')

Elmés vagy ügyefogyott, képzett vagy botcsinálta buddhista papok kalandjai, illetve a vak emberek kiszolgáltatottságából fakadó keserűen mulatságos helyzetek képezik e művek tárgyát.

7. *Acume kjógen* ('összegyűjtött darabok')

Ebbe a kategóriába az összegyűjtött maradék tartozik, vagyis olyan egyes témájú és szereplőgárdájú művek, amelyek egyik föl sorolt csoportba sem oszthatók be.



A kjógen-darabokat kizárólag férfiak adják elő, akárcsak a nót. A két műfaj széfválásának idején ugyanis a szigorú feudális kötöttségek előírták, hogy színjátékot csupán szerzetesi rangban élő személyek mutathatnak be, így a dinasztiai nők tagjai nem gyakorolhatták a mesterséget. A szerepkörök hasonlóképpen alakultak ki, mint a nóban, bár kisebb eltérésekre fölfigyelhetünk. A főszereplőt itt is *sitének* ('cselekvő, tevő') hívják, s általában furcsa, bonyolult jellemet, például becsületes, de fortélyos szolgát, talpraesett és erőszakos árust vagy hűséges, bár agyongyörtört férjet kelt életre. A másodszerelő neve azonban nem *vaki* ('oldalsó, szélső'), mint a nóban, mert nem oldalról, a színpad széléről figyeli a történetet, hanem *ado* ('felelő, válaszoló'), s végig aktív részese a játéknak. Többnyire egyszerű, ám szélsőséges karaktert képvisel, úgymint gögös földesúr, fukar gazda vagy házsártos feleség. A harmadik szereplőt *koadónak* ('kis ado') nevezik, a negyediket pedig föladatának nagysága szerint harmadik adónak vagy szintén koadónak. A csoportosan föllépő, például zarándokok, démonok, falusiak karát alakító színészek elnevezése *tačsisú* ('álló személyek'). Különleges esetekben 'gyermekszereplő', azaz *kokata* is színre léphet, mondjuk egy kisfiú, esetleg egy majom megszemélyesítése céljából. A kjógen-színészek nem specializálódtak olyanformán, mint a nó előadói, akik vagy a *site* (és társai), vagy a *vaki* (és kísérei) szerepkörére szakosodtak, hanem valamennyi említett föladatot vállalják, sőt ha szükséges, énekelnek a *dziutában*, azaz a kórusban, illetve *kókenként*, vagyis színpadi segédként is tevékenykednek. Ha nő-dráma keretében, az ai-kjógen előadóiként működnek közre, *omo-ai* ('fő köztes') valamint *ado-ai* ('válaszó köztes') a szerepkörük neve.

Úgy tartják, hogy minden kjógen-színész fiatal majom képében kezdi pályáját, s vén rókaként fejezi be tanulmányait. Való igaz, hogy a két dinasztia tagjainak gyermekei és tanítványai, akik a fogváltás korától folytonos képzésben és tréningben részesülnek, általában az *Ucubozaru* (A majombőr tegez) című darab majomfigurájával debütálnak, s harmincéves koruk táján a *Curigicune* (Rókacsapda) című játék öreg ravaszdiájának nehéz szerepében bizonyíthatják művészi érettségüket. Mindkét műben álarcot visel a színész, mint ahogy természetfölötti lények (istenek, démonok), továbbá igen idős vagy torz ábrázatú emberek megszemélyesítésekor is maszk földi arcát. A kjógen-álarcok anyaga, mérete, készítésük technikája és viselésük módja azonos a nó-maszkokéval, vonásaik azonban nem melankóliát vagy pátoszt tükröznek, hanem erősen groteszkbe hajlóak. Az istenek mosolya túlzott derűről tanúskodik, a démonok dülldet szeme és szélesre húzott, vicsorgó szája gonoszságuk árát, a lelkükben dúló kint árulja el. Különösen híres a japán nők pufók arcát

karikírozó, csupa gömbölyded fölülettel megformált asszonymaszok, vagy a füttyre csücsörített szájú, macskabajszú öregember álarca. Figyelemre méltó szabály, hogy a kjógen nőalakjainak döntő többségét csupasz arccal, pusztán egy fehér vászoncsik alkalmazásával elevenítik meg a férfiszínészek. Befödik vele a fejüket, s a halántékuknál mindkét oldalon csomót kötnek rá olyképpen, hogy a két vége – mint egy-egy copf – hosszan lelógjon. A rablók és a kínaiak hosszú, fekete álszakállt, a démonok a maszk fölött bozontos, vörös vagy fekete parókát hordanak, a nemesek, papok, apácák pedig a szertartásos kalapot, csuklyát és fejkendőt viselik.

A jelmezek legtöbbje a *kimonók* valamelyik fajtájába sorolható, ezekből gyakran több réteget is fölvesznek egymásra. A szolgákon rendszerint *hakama*, azaz csőszerű nadrág, a földesurakon *nagabakama* ('hosszú nadrág') látható, s az utóbbi olyan hosszú és bő szárú, hogy a szöveten járnak, míg a maradék uszályként húzódik utánuk. A kjógen előadói sárga *tabi*, azaz egyujjas, vastag posztózniba bújtatják lábukat, így ezáltal is megkülönböztethetők a fehér tabiban játszó nőszínészektől. A kórus tagjai és a színpadi segédek ugyanúgy öltöznek, mint a nó hasonló funkciójú résztvevői. A kjógen-színészek is kevés kelléket alkalmaznak, akárcsak a nó-játékosok: kard, lándzsa, bot, buddhista olvasó, illetve kosár, doboz, vödör és hordó (ezt ülőalkalmatosságként is használják) tűnhet föl a kezükben. S persze az elmaradhatatlan legyező, amelyet hármassal rendeltetéssel kezelnek: egyrészt – eredeti céljának megfelelően – hűsítik vele magukat; ám összecsukott állapotában tetszőleges fajta szerszámot, szétnyitva pedig bármilyen edényt helyettesíthet. Továbbá sokkal ritkábban ugyan, mint a nóban, de azonos típusú – s szintén *cukurimonónak* ('csinált dolgok') nevezett – díszletelemek is bekerülhetnek időnként a színpadra.

A kjógent ugyanazon a színpadon\* mutatják be, mint a nót, tehát az előadásban a tér törvényei hasonlóképpen érvényesülnek. A játék térbeli szerkezetét alapvetően a – színpad jobb hátsó sarkában elhelyezkedő – *site oszlopa* és a – bal elülső sarokban álló – *vaki oszlopa* között húzódó átló határozza meg. Az átló és a – jobb elülső sarokban található – *tájékozódási oszlop* által bezárt háromszöget a színpad *jang* terének, az átló és a – bal hátsó sarokban lévő – *fuvalás oszlopa* közötti háromszöget a színpad *jin* terének nevezzük. Jang és jin a régi kínai filozófia alapvető fogalompárja: a jang elem a világmindenség férfi princípiumát, a világosságot és a szellem erőit szimbolizálja, a jin elem a lét női princípiumát, a

\* A nő-színpad alaprajzát lásd a VILÁGSZÍNHÁZ 1989. november-decemberi számának 2. oldalán! Jobb és bal a színpadról nézve értendők!

sötétséget és az anyag hatalmát jelképezi. Az átló jang oldala a színpad aktív tere, voltaképpen itt zajlik le a játék. Az átló jin oldala holt tér: ha egy szereplő bármerre fordulva leül ezen a területen, úgy kell tekinteni, mintha jelen sem lenne. A dialógusok zöme az átló mentén, vagyis a site és a vaki oszlopának tövében álló színészek között folyik le.

A kjógen-előadás a szereplők bemutatkozásával, a *nanorival* kezdődik. Ennek általános helye a site oszlopa mellett van, de a hírvivők és a zugügyvédek például a hídúton, az Első Fenyő mögött mondják meg a nevüket (ezt *kata-nanorinak*, azaz 'személyek bemutatkozásának' hívják), míg a földesurak és a gazdag emberek a színpad közepén beszélnek önmagukról (ezt *hon-nanorinak*, vagyis 'fő bemutatkozásnak' nevezik). Következik a hős utazásának története, a *micsijuki*, tehát az 'úton járás'. A megtett távolság érzékeltetésére a színész közben félkörívet ír le a site oszlopától a tájékozódási oszlop mellett elhaladva a vaki oszlopáig, majd éles fordulatot véve egyenesen visszamegy a site oszlopához. Kisebb utazásokat úgy jeleznek, hogy néhány lépést tesznek előre, esetleg elmennek a hídúton az Első Fenyőig, majd visszatérnek a kiindulási pontra. A továbbiakban a játék szertartás-jellege visszafogottabbá válik, s a szereplők elhelyezkedését valamint a mozgások irányát a szöveg sugallta szituációk és akciók szükségletei határozzák meg.

A kjógen-színészek mozgásformái – tartás, járás, gesztusok – részben híven követik a nő előadói által használtakat. Ugyanúgy örökösen berogyantott térdel állnak, talpukat a padlón csúsztatva lépnek, mert ez biztosítja számukra a lehető legnagyobb stabilitást. Fordulásaik, leterdelésük, leülésük, fölegyenesedésük, meghajlásuk technikája, táncaik koreográfiája szintén szigorúan kötött. Az ő kéz- és legyezőtartásaiknak is szimbolikus értelme van, bár ez napjainkra már többnyire elhomályosult. A nótól átvett *katák*, vagyis mozdulatsémák zárt rendszerét azonban a mindennapi életből ellesett természetes gesztusok arzenálja egészíti ki. Igaz, hogy ezek is elvesztették a hétköznapjainkban tapasztalható bizonytalanságukat és esetlegességüket, tehát plasztikus formát öltöttek, szélesebb ívük, profánabb hangulatuk mégis élénkséggel tölti meg a nótól kölcsönzött merev világot. Tudniillik a kjógen közönséges figurái gyakran viselkednek úgy, ahogy a nő kifinomult hősei soha: berúgnak, veszekednek, verekednek vagy durva tréfákkal bosszantják egymást. A színészek arca közben általában mozdulatlan, ajkukon archaikus mosoly ül, ám megengedett számukra a nevetés, továbbá a fájdalom, a harag, az öröm, a meglepődés és a csodálkozás visszafogott mimikus érzékeltetése.

A kjógen ritmusa észrevehetően gyorsabb, mint a nőé, bár a nyugati szemlélő még ezt is kínosan vontatottnak érzi. Egy átlagos terjedelmű

darab szövege bőven elfér öt kisméretű könyvoldalon, előadása viszont húsz-huszonöt percet vesz igénybe. Mind az egész produkció, mind az egyes mozgássorok tempója a *dzso – ha – kjú* ('lassú – közepes – gyors') kompozíciós elvet követi, s a játék feszültségét az intenzitás szándékos lefojtása, a színészi energia csupán hetven százalékának fölszabadtatása eredményezi. Ebben a kjógen is pontosan betartja ZEAMI előírásait. Akusztikáját tekintve mégis szabadabb világot teremt, mint a nő, bár beszédstílusa éppolyan kötött: zeneileg fölépített, meghatározott ritmust és dallamvonalat mutat. A szöveg ugyanazt a XV-XVI. századi nyelvállapotot őrzi, mint a nő-drámáké, de a közönség – ezekével ellentétben – ma is megérti. Egyrészt azért, mert a kjógen a korabeli köznyelvet használja, s nem halmoz egymásra bonyolult grammatikai szerkezeteket, poétikai képleteket, stílári formákat, klasszikusokból vett ódon idézeteket; másrészt a nő-színészek torzított artikulációjával szemben a kjógen előadói élénk ajakmozgással, tiszta kiejtéssel, világos értelmezéssel és lassan beszélnek. A nevetést alulról fölfelé, a sírást fölülről lefelé hajló szaggatott hangsorral jelzik. Szívesen alkalmaznak hangutánzó és hangulatfestő szavakat, heves érzelmekről árulkodó fölkiáltásokat vagy agresszív szándékú megszólításokat. A legtöbb játék a „Jarumaizo! Jarumaizo!” ('Úgyis elkaplak! Úgyis elkaplak!') fenyegetéssel végződik, ezt ordítva rohan a pórral járt szereplő a hídúton kifelé menekülő csinytevő nyomában.

A kjógen-bemutatók az európai középkor vásári komédiáit, a farce-okat, interlúdiumokat, trufákat jutatták eszünkbe. A szakirodalom érezhető élvezettel keres nyugati párhuzamokat a nő és a kjógen együttélésére, s olyan példákat hoz föl, mint az ógörög tragédia és szatírdarab viszonya, illetve Theseus és Hippolyta jeleneteinek szembeállítását a *Pyramus és Thisbe* előadásával SHAKESPEARE *Szentivánéji álom*ában. Ugyancsak sokan kutatják a kjógen humorának forrásait. Ezek szerint a darabok komikuma éppúgy fakadhat szójátékokon (főként a japán nyelvben oly gyakori homonímián) alapuló félreértésekből, mint az emberi gyöngeségek fölvonultatásából, a középkori társadalmi visszasságok ironikus vagy szatirikus ábrázolásából, groteszk ötletek vagy abszurd élethelyzetek körüljárásából, illetve az emberi lét mindennapi örömein és bánatain fölülelmedni tudás sztoikus derűjéből. A színjáték régi mesterei viszont úgy tartották, hogy a kjógen humora nem a darabokban, hanem a nézők lelkében van elrejtve, s a színész szívből jövő, szíveikig ható alakítása révén háromféleképp lehet előcsalogatni: gúnyos kacaj, jóízű nevetés és bölcs mosoly formájában.

## TOVÁBBI OLVASMÁNYOK

– európai nyelveken –

### Szövegkiadások

- Japanese Folk-Plays*. The Ink-Smeared Lady and Other Kyogen. Translated by Shio SAKANISHI. Tuttle, Rutland, Vermont – Tokyo, 1960.
- Japanese Plays*. Nō – Kyōgen – Kabuki. Translated by Arthur Lindsay SADLER. Angus and Robertson, Sydney, 1934.
- Japanische Dramen, für die deutsche Bühne*. Übertragen von Wolfgang von GERSDORFF. Diedericks, Jena, 1926.
- Kyogen*. Antiche farse giapponesi con numerose illustrazioni antiche e una introduzione di Harukichi SHIMOI. Collana dei Rami Fioriti di Sakura, Neapel, 1920.
- Nō et Kyōgen*. Théâtre du Moyen Âge. Vol. I-II. Présenté et traduit du japonais par René SIEFFERT. Publications Orientalistes de France, Paris, 1979.
- Öt japán kjogen*. Fordította: dr. SZÉKELY György. [Tódítások (*Hódzsó-no tane*); *A mérég (Buszu)*; *Dontaró úr (Dontaró)*; *A szakadt ernyő (Hone-kava)*; *A Viharisten (Kaminari)*] In: *A házasságok*. Klasszikus színhátékok. Múzsák, Budapest, 1985. 97-122. old.
- Ten Kyogen in English*. Translated by Yone NOGUCHI. Tozaisha, Tokyo, 1907.

### Tanulmányok

- INOURA, Yoshinobu – KAWATAKE, Toshio: *The Traditional Theater of Japan*. Weatherhill, New York – Tokyo, 1981.
- JAKAB Katalin: *A kjógen játéktílus néhány eleméről*. In: *A házasságok*. Klasszikus színhátékok. Múzsák, Bp., 1985. 123-126. old.
- KENNY, Don: *A Guide to Kyogen*. Hinoki Shoten, Tokyo, 1968.
- Kyogen*. Written by Hisashi HATA. Photographs by Tatsuo YOSHIKOSHI. Translated and edited by Don KENNY. Hoikusha, Osaka, 1982.