

*No-*  
*drámák*



能

老翁



老翁を女洞神是開全之用風出所

け風... 神... 開... 用... 風... 出... 所...  
神... 開... 全... 之... 用... 風... 出... 所...  
用... 如... 用... 心... 之... 用... 風... 出... 所...  
連... 續... 可... 為...

老翁... 神... 開... 全... 之... 用... 風... 出... 所...  
神... 開... 全... 之... 用... 風... 出... 所...  
用... 如... 用... 心... 之... 用... 風... 出... 所...  
連... 續... 可... 為...

老翁

關心遠月



老翁... 神... 開... 全... 之... 用... 風... 出... 所...  
神... 開... 全... 之... 用... 風... 出... 所...  
用... 如... 用... 心... 之... 用... 風... 出... 所...  
連... 續... 可... 為...

女翁



老翁... 神... 開... 全... 之... 用... 風... 出... 所...  
神... 開... 全... 之... 用... 風... 出... 所...  
用... 如... 用... 心... 之... 用... 風... 出... 所...  
連... 續... 可... 為...

老翁... 神... 開... 全... 之... 用... 風... 出... 所...  
神... 開... 全... 之... 用... 風... 出... 所...  
用... 如... 用... 心... 之... 用... 風... 出... 所...  
連... 續... 可... 為...

女翁

醉心捨力



老翁... 神... 開... 全... 之... 用... 風... 出... 所...  
神... 開... 全... 之... 用... 風... 出... 所...  
用... 如... 用... 心... 之... 用... 風... 出... 所...  
連... 續... 可... 為...



高砂

TAKASZAGO



敦盛

ACUMORI



清經

KIJOCUNE



芭蕉

BASÓ



松風

MACUKAZE



東北

TÓBOKU



道成寺

DÓDZSÓ-DZSI



隅田川

SZUMIDA-GAVA



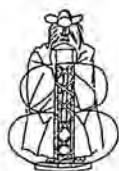
山姥

JAMANBA



昭君

SÓKUN



# NÓ-DRÁMÁK

Megjelent  
a THE JAPAN FOUNDATION,  
a SZOLNOKI SZIGLIGETI SZÍNHÁZ,  
az EURÓPA KÖNYVKIADÓ  
és a MŰVELŐDÉSI ÉS KÖZOKTATÁSI MINISZTERIUM SZÍNHÁZI OSZTÁLYA  
támogatásával

# NÓ-DRÁMÁK

Középkori japán színhátékok

KEMENCZKY JUDIT

fordításában

ORPHEUSZ KÖNYVKIADÓ  
BUDAPEST, 1994

---

A címlapon a *Hagoromo* ('A tollruha') című nő-dráma főszereplője látható.

A borító belső oldalain Zeami rajzai láthatók  
*Nikjoku szantai ezu* ('A két művészet és a három forma rajzokban', 1421)  
című művéből.

A címlap belső oldalán  
balra fönt: *Az öregember teste*  
jobbra fönt: *Az öregember tánca*  
balra lent: *A nő teste*  
jobbra lent: *A nő tánca*

A hátlap belső oldalán  
balra fönt: *A harcos teste*  
jobbra fönt: *A szaidófüki (emberszívú démon) tánca*  
balra lent: *A rikidófüki (igazi démon) tánca*  
jobbra lent: *Az égi szűz tánca*

ORPHEUSZ KÖNYVKIADÓ  
Kiadványszám: 63

Felelős kiadó: Deák László  
Felelős szerkesztő: Duró Győző

Nyomdai előkészítés: ÍRISZ Kft.

Nyomta: ARCULAT Kft. Nyomdaüzeme  
Felelős vezető: Csuvár Zoltán

ISBN 963 797 148 3



# TARTALOM

„Valaki történik...” A nóról – öt tételben (bevezető tanulmány – Duró Győző) .....	7
<i>Takaszago</i> (Zeami Motokijo) .....	31
<i>Acumori</i> (Zeami Motokijo) .....	45
<i>Kijocune</i> (Zeami Motokijo) .....	57
<i>Basó</i> (Konparu Zencsiku) .....	69
<i>Macukaze</i> (Zeami Motokijo) .....	81
<i>Tóboku</i> (Zeami Motokijo) .....	97
<i>Dódzsó-dzsi</i> (Kanze Kodzsiró Nobumicu) .....	107
<i>Szumida-gava</i> (Kanze Dzsúró Motomasza) .....	123
<i>Jamanba</i> (Zeami Motokijo) .....	137
<i>Sókun</i> (Zeami Motokijo) .....	153
<i>Jegyzetek</i> (Kemenczky Judit–Duró Győző) .....	165
<i>Lefordítható-e a nó-dráma?</i> (műhelytanulmány – Kemenczky Judit) .....	179
<i>Nó-lexikon</i> (Duró Győző) .....	185
<i>Bibliográfia</i> (Duró Győző) .....	213

A fordítás a következő kiadás alapján készült:  
JÓKJOKU SÚ, I–II. kötet. Szerkesztette: KOJAMA Hiroshi, SZATÓ Kenicsiró és SZATÓ Kikuo.  
Sógakkan, Tókió, 1973–75. Nihon koten bungaku zensú, 33–34. köt.

Válogatta, fordította, az előszókat, a jegyzeteket és a fordítói műhelytanulmányt írta:  
KEMENCZKY Judit

A fordítást a japán nyelvű szöveggel KOBAJASI Noriko és DURÓ Győző vetette egybe.

Szerkesztette, színházi szempontból ellenőrizte, a bevezető tanulmányt és a nó-lexikont írta, a jegyzeteket kiegészítette, valamint a bibliográfiát összeállította:  
DURÓ Győző

A rajzokat készítette és a borítót tervezte:  
RIGÓ Tibor

A fényképfelvételeket készítette:  
KATKÓ Tamás

# „VALAKI TÖRTÉNIK...”

## A nőről, öt tételben

„Láttam a méhek táncát. A méh szinte saját potrohán emelkedik fel, megfordul tengelye körül, majd miután kis köröket és különös nyolcasokat ír le sebesen, hol előre, hol hátra csusszan. Sokáig lakodalmas táncnak taroták ezt. Valójában azonban csupán a társak informálásáról van szó, ily módon értesíti őket a »táncos«, hogy milyen irányban és távolságban kell keresniük az élelemforrást. A »dolgozó« táncá tehát az élelemszerzésről közöl információt. Amikor dermedt maszkiában a site jobbra-balra fordul, mereven felegyenesedik, megpördül tengelye körül, és mint valami hatalmas rovar, lebegni látszik az elhatárolt térség fölött, mikor remegés járja át, mintha maga az anyag remegne, úgy tűnik, ez az utolsó nő-tánc is információt tartalmaz. Számunkra megfejthetetlen információt, végleges, nem diszkurzív tudást az emberi és nem emberi táplálékokról.”

(Jan KOTT: A nőről és a jelekről, részlet, SZEREDÁS András fordítása)

### I. A csönd tere

Ha Európában üres színpadra tekintünk, rögtön ellenállhatatlan vágyakozás fog el, hogy terét betöltve lássuk. Nyugtalanít a tér kihasználatlansága, a lehetséges tartalmak hiánya. Úgy érezzük, a színpad fölkínálkodik: színekkel és formákkal, szóval, zenével és mozgással, anyagokkal és élő testekkel kíván telítődni. S csak akkor elégül ki, ha öntörvényű, teljes és szerves világgá válhat: színházzá.

Nő-színpaddal szembesülni merőben más élményt jelent. Bukkanjunk rá bárhol – a tókiói Nemzeti Nő-színház középkori palotát idéző, fonséges arányú, betonból és üvegből emelt épületében, híres nő-iskolák modern vonalú központjaiban, fából készült, ódon családi házak belsejében, buddhista templomok csarnokai közé rejtve, sintoista szentélyek udvarán vagy színjátszó-hagyományaikra büszke falvak szélén –, mindenütt lenyűgöző látvány fogad. Ha teremben találkozunk vele, ahol többnyire széksorok, ritkábban hagyományos *tatami*val, azaz gyékényszőnyeggel borított nézőtér veszi körül, elkápráztat a színpadonként más és más – az okkersárgától a cinóbervörösig terjedő – árnyalatokban pompázó, lakkozott fafelületek ragyogása. Az egész építmény úgy fest, mint egy gyönyörű, fölhúrozatlan hangszer. Nem várjuk, hogy megszólaljon. Ha szabad ég alatt találunk rá – övezze akár pázsit, akár kavicsfal fölszórt udvar vagy éppen tengervíz, mint Mijadzima szigetén az Icukusima-szentély öbölben álló nő-színpadát –, patinás, öreg dobozhoz hasonlít, amelyben már semmit sem tartanak. Fája szüette és repedezett, a lakkréteg rég lepattogzott róla. Üres, nem őriz titkot. Nemes arányaival, megformáltságának tökéletességével ő maga a titok. A tér, amelyet éleivel és sarkaival kihat magának a világból, nem akármilyen: szakrális tér.

Mai formájában a nő-színpad csak a sintoista szentélyek teraszaira emlékeztet, de egykor maga volt a szentély. Bizonyított, hogy az imacsarnok, a *hai-den* és a szent táncok csarnoka, a *kagura-den* elemeinek ötvöződéssel nyerte el mostani alakját több évszázados, lassú fejlődési folyamat során. Az ezredforduló táján a sintoista áldozati táncokat, a *kagurát* jelentősen megemelt, négyzet alapú, tetővel fődött, három oldalról nyitott, erkéllyel és korláttal övezett faépítményben mutatták be, amelynek két ajtónyílással ellátott hátsó fala mögött volt a táncosok öltözője. Az alkalmi népszórakoztatásból a XIII–XIV. századra komoly művészetté nemesedett *szarugakut* – amelyet a nő egyik közvetlen elődjének tartanak – hasonló színpadon táncolták, a zárófal azonban eltűnt, helyette hátul, középen a játéktérhez merőlegesen csatlakozó, ugyancsak fődött hídút vezetett a távolabb elhelyezett öltözőhöz. Ezt a színpadformát használták a nő műfajának kikristályosítói, **KANAMI** Kijocugu (1333–1384) és fia, **ZEAMI** Motokijo (1363–1443) is. Újabb két évszázad kellett ahhoz, hogy a hátsó fal – immár ajtónyílások nélkül – visszakerüljön a helyére, minek következtében a hídútnak oldalról kellett a színpadra vezetnie. Ismerünk jobb és bal oldali\* megoldásokat, sőt olyan változat is maradt ránk, amikor mindkét oldalról híd csatlakozik a játéktérhez. Az északi Jamagata megye Kurokava nevű kis falujában minden február elején, a Holdújév ünnepén a helybeliek két csoportja fölváltva nő-darabokat és *kjógeneket*, azaz komikus közjátékokat ad elő. Mint hogy a színpadra V alakban két híd vezet – akárcsak a nő másik előfutárának, a *dengakunak* a

\* Jobb és bal a színpad felől nézve értendők!

játéktérére a XIV. században –, a jobb és bal oldali együttes produkciói folyamatosan követhetik egymást.

Japán egykori fővárosának, Kjótónak egyik legnagyobb buddhista templomában, a Nyugati Hongan-dzsiban áll a legrégebb fennmaradt nő-színpad. A Tensó-korszakban épült, tehát valamikor 1573 és 1586 között. Már csaknem teljesen a ma használatos formát mutatja, vagyis az építmény fejlődése akkorra gyakorlatilag lezárult. A hídút már jobbról, tompaszögben csatlakozik a hátsó színpadhoz. S ez egyben azt is jelzi, hogy a nő világképe erre az időre tökéletesen letisztult: a sintoizmus hiedelemrendszerére szervesen ráépült a véle jól összeférő buddhista filozófia. Tehát egyáltalán nem hat anakronisztikusan, ha sintó eredetű színpadépületet találunk Buddha nagy templomainak udvarán: ezek ugyanis gyakran kis sintoista szentélyeket is magukban foglalnak.

A Nyugati Hongan-dzsi nő-színpada délre néz, ám ennek nem csak gyakorlati okai vannak. Kétségtelen, hogy napszaktól függetlenül így a legkedvezőbb a játéktér természetes megvilágítása, s a színpadot három oldalról körülvevő, ugyancsak fődött galériákon elhelyezkedő közönség szemébe sem süthet oly bántóan a napsugár. De Japánban lépten-nyomon találhatunk példákat a déli irány meghatározó szerepére: délre tekintenek a templomok, az ősi császársírok, fényes homlokzatukkal a paloták, s délről övezi síkság a kínai mintára épült régi fővárost, Kjótót. A középkori Európában féltő gonddal „keletelték” a templomokat, hogy az apszis minél távolabb essék nyugattól, ahonnan a sötétség erőit származtatták. A középkori Japánban minden dél felé nyitott, amelyet a Vörös Főnix jelképez, és Sukujú, a fény és a tűz istene ural. A Fekete Teknősbékával ábrázolt észak Genmének, a sötétség és a víz urának birodalma, ahonnét veszélyes, rontó szellemek érkehetnek: ebben az irányban tehát fal zárja le a színpadot, mint ahogy magas hegyek óvják Kjótót is. Kelet a Kék Sárkányé s Kóbóé, a vetés és ültetés istenéé, onnét ered minden, ott születik a Nap. Az alapítás rituáléja szerint a fővárost itt folyónak kellett határolnia. A nő-színpadot a keleti oldalon kis toldalékszínpad egészíti ki. Ezen foglal helyet a kórus, amely többnyire az események *folyását* kommentálja. Végül a Fehér Tigrissel jelzett nyugaton Dzsokusú, az aratás istene uralkodik, arrafelé halad minden, ott hal meg a Nap. Kjótó helyét úgy választották ki, hogy ezen az oldalán főútvonal vezet, s a hídút is nyugatra esik a nő-színpadtól.

A négy égtáj illetően isteni megfeleltetése a Han-dinasztia (i. e. 206–i. sz. 220) korában hivatalos ideológiává vált konfucianizmus tanai közé tartozik, amelyeket a körülbelül a VII. századtól kínai kormányzati mintát követő japán császári ház készséggel átvett. Ám a nő-színpad végső formájának elnyerésében a tájolás szempontjából egy buddhista eszme is fontos szerepet játszott. Ez az elképzelés a távoli nyugatra, mintegy a vallás őshazájának, Indiának tájképe helyezi a Tisztaság Földjét, vagyis a túlvilágot. Más néven Nyugati Paradicsomnak is hívják, és Amidának, a Fény Buddhájának főnhatósága alá tartozik. A Heian-korban (794–1192) rendszerint kaput vágtak a délre néző templomok nyugati falán, hogy mindig nyitva álljon az út a szent tartomány felé, s a holtak lelkei is szabadon érkezhessenek. Ha meggondoljuk, hogy talán valamennyi nő-dráma ugyanazt a szituációt járja körül: halandó emberek ébren avagy álmukban – megidézett vagy önszántukból megjelent – természetfölötti lényekkel vagy elhunytak szellemeivel szembesülnek, s az utóbbiak kivétel nélkül a hídúton érkeznek a színpadra, nyilvánvaló, hogy csak nyugati irányból léphetnek elének, s a hídút másik vége, a tükörszoba a Nyugati Paradicsomot jelképezi.

A nő hosszú évszázadokig szabadtéri látványosság volt, csupán a múlt század második felében kezdték épületek belsejében elhelyezni a színpadot. Ekkor természetesen le kellett mondani a rituális tájolásról, hiszen már az adott belső terek határozták meg, merre nézhet a színpad, s merre a közönség. Az irányok szimbolikus értelmezése azonban megmaradt: a hídút továbbra is jobbról, azaz „nyugatról” vezet a játéktérre, még ha valójában az ellenkező égtáj felé esik is. Ám akadt a színpadnak egy olyan eleme, amelyet az új körülmények között sem tudott nélkülözni, bár a zárt tér látszólag fölöslegessé tette: a tető, amely teljesen befödi, s amely egy színházteremben meglehetősen anakronisztikusnak tűnik. Csakhogy a tető már a szabad ég alatt sem arra szolgált, hogy a színpadot vagy a rajta játszókat az időjárás viszontagságaitól védje. Rossz időben ugyanis nem tartottak előadásokat. Ma is megfigyelhető, hogy szabadtéri ünnepélyek alkalmával – az évszaktól és az időjárástól függetlenül – könnyűszerkezetű tetőt emelnek az esemény színhelye fölé. Fából készült sátortető függ a japán nemzeti sportnak tekintett *szumó*-birkózás küzdőköre fölé is, rendezzék a versenyt akár a legmodernebb sportcsarnokban. A tető elsődleges funkciója ugyanis az, hogy az általa fődött tér szentségét, sérthetetlenségét és tisztaságát jelezze. A nő-színpad esetében ehhez még két járulékos funkció adódik: egyrészt a tető szavatolja a színpad tér egységét, másrészt a színpadot építészeti elemek összességéként értelmezi.

A teljes nő-színpadot öt jól elkülöníthető rész alkotja: 1. A *kagami-no ma*, azaz a 'tükörszoba', a láthatatlan színpad, ahol a színészek átváltoznak szerepeiké. 2. A *hasigakari*, a hídút, a fölvonulás színpada, amelyen át a szereplők a játéktérre jutnak. 3. Az *ato-za*, a hátsó színpad, amelyen a zenészek és a színpad segédek foglalnak helyet. 4. A *hon-butai*, azaz a 'fő színpad', amelyen a voltaképp-

peni játék folyik. 5. A **dzsiutai-za**, az oldalszínpad, ezen ül a vaki és a kórus. Az egész színpad **hino-ki-fából**, a legkeményebb japán ciprusból készül, és megmunkálása mindenfajta díszítést nélkülöz. A deszkák és gerendák összeeresztése olyan tökéletes, hogy lakkal bevont fölületük a szó szoros értelmében tükörsima. Rálépni csak lábbeli nélkül, **tabiban**, vagyis vastag, egyujjas zokniban szabad, mert a legkisebb porszem, szennyeződés vagy karcolás szemet fájdtóan megbontja a fa természetes színében ragyogó padozat lenyűgöző harmóniáját. Ám nem csak a látásnak kínál élvezetet a padló: valójában ritmushangszerként is szolgál. A fő színpad deszkái alatt négy vagy hat, a hátsó színpad alatt kettő vagy három, a hídút alatt három hatalmas, üres, állványokban álló vagy földbe ásott rezonátor-korsó van elhelyezve. A színészi technika alapvető részének számítanak a lépések és dobantások típusai, amelyeknek rafinált használata révén a padozathoz előcsalt hangok érzékletesen egészítik ki a dobokon játszott ritmusokat. Ráadásul a sátortető és a tartóoszlopok szerkesztése és kiképzése során különös gondot fordítanak a visszhanghatás föltételeinek biztosítására, így az egész színpadépítmény képes egyetlen rezonátor-szekrényvé változni.

A tükörszoba nem tévesztendő össze a **gakuja** néven ismert öltözőkkel. Ide már jelmezben és parókában érkeznek a színészek, legfőljebb a kosztümhöz tartozó köntöst adják itt rájuk, továbbá itt bonyolítják le az előadás alatti gyorsöltözéseket. A közhiedelem szerint a helyiség a falánál álló nagyméretű tükörről kapta a nevét, amely előtt a főszereplők álarcot öltenek. A **kagami** szónak azonban az elsődleges 'tükör' jelentése mellett további, rejtett értelmek is vannak, úgymint: 'isten', 'öntudat', 'makulátlan sima fölület', 'az igazság tükröződése'. Mint ahogy a **ma** szócska sem csak 'szoba', hanem 'öntörvényű tér' jelentést is hordoz. Amikor a színész a tükör előtt a maszkot arccal lefelé fordítva maga elé tartja, s nem a fejéhez emeli, hanem mélyen meghajolva mintegy beléje illeszti arcát, fölegyenesedvén már nem önmagával, hanem egy másik lényel néz szembe a tükörben. A szerepével, aki isten, démon vagy egy halott szelleme, időn túl létező, nála igazabb érvényű alak, s akitől az előadás végéig nem szabadulhat. A tükörszoba e pillanatban valóban isteni, azaz teremtő téré válik, azonosul a Nyugati Paradicsommal. Innen szemlélve a színpad száználmasan anyagelvű térnek, közönséges árnyékvilágnak tűnik, nemhiába választja el a szimbolikus jelentésű **agemaku** ('fölemelkedő függöny') a tükörszobától. Öt különböző színű – bíbor, fehér, vörös, sárga és zöld – vászoncsík alkotja, ezek a határtalan természet öt elemét – föld, víz, tűz, szél és levegő – jelképezik, amelyek a földi és a szellemvilágot elkülönítik egymástól. A függöny két alsó sarkához egy-egy hosszú bambuszrúd végét erősítették. Ennél fogva emeli föl két térdelő színpadi segéd az **agemakut** a tükörszoba légterébe, szabaddá téve az ajtónyílást a színészek előtt, s egyben néhány pillanatra baldachint is tartva a fejük fölé. Bizonyos esetekben csak félig emelkedik föl a függöny, majd egy szemvillanás múlva gyorsan le is engedik, némileg megelőlegezve így a közönségnek – még a színre lépés előtt – a függöny mögött már rég megszületett, kiteljesedett személyiségű alakot. Ugyancsak fölvonják a függönnyt azok előtt a nagyobb méretű díszletelemek előtt, amelyeket a színpadi segítők a hídúton visznek be a színpadra. A zenészeknek viszont nem jár efféle kiváltság: számukra csak az **agemaku** belső, tehát a közönségtől távolabb eső szélét vonják félre, s az így képződött résen léphetnek ki a hídútra.

A hasigakari szó szolgai fordításban 'függőhíd' értelmű, ám az építmény látványa ellentmond a nevének: még hídnak sem tűnik, hiszen nem lehet átlátni alatta. Gyanítható tehát, hogy elnevezése szimbolikus, és arra utal, hogy különböző világszinteket köt össze, égi és földi tereket. A hídút körülbelül másfél-két méter széles, tizenhárom-huszonnégy méter hosszú, és száz-százöt fokos szögben csatlakozik a színpadhoz. Deszkázata hosszanti irányú, s mélyen benyúlik a tükörszoba padozatába. Teteje alacsonyabb a fő színpadénál, s két oszloppár tartja. Ezek három oszlopközre osztják a hasigakarit, amelyet mindkét oldalon térdmagasságú korlát szegélyez. A tükörszoba melletti oszlopköz neve „maszk tér”, a középsőé „zene tér”, a színpadhoz legközelebb esőé pedig „legyező tér”. Mindegyik oszlopköz előtt egy-egy fenyőfa áll a hídutat a közönségtől elválasztó fehér kavicsásvanban. A színpadhoz legközelebb levőnek Első Fenyő vagy Jókívánság Fenyő, a középsőnek Második Fenyő vagy Szellő Fenyő, a tükörszoba mellertinek Harmadik Fenyő vagy Ruhaujjkefélő Fenyő a neve. Nemcsak arra utalnak, hogy a nő legkorábbi szakaszában fiatal fenyőfák szegélyezték a színpad helyett használt döngölt térségre vezető utat, hanem a Menny-Föld-Ember hármasságot is jelképezik. A hídút legfontosabb funkciója, hogy fölvonulási tér, s a rajta haladó alak főként profilból látszik, míg a színpadon elsősorban szemből figyelhető. A főszereplő, ha egyedül érkezik a színre, az Első Fenyőnél áll meg először, s fordul szembe a nézőkkel, ha másodmagával jelenik meg, akkor az Első és a Harmadik Fenyőnél történik ugyanez. A hasigakari mögött mintegy fél méterre húzódik az úgynevezett „vak fal”: függőleges deszkázatú, természetes színű, lakkozott fafölület, amely a hídúton zajló történések számára a teret lezárja.

A hasigakari a tükörszobától a színpadig szinte észrevehetetlenül emelkedik. Éppen csak annyira, hogy a nőban használt verősdob, a **taiko** szabályos henger alakú verője lassan végigguruljon rajta. Ez az emelkedés – szintűgy, mint a hídút hármasság tagolása – a japán előadóművészetekben általáno-

san alkalmazott kompozíciós elv, a dzso–ha–kjú szabály érvényesülését szolgálja. A dzso szócska jelentése 'kezet', a ha szócska értelme 'törés' vagy 'rom', a kjú szócska 'gyors'-nak fordítható. A fogalomhármas a színpadi alkotásokban alkalmazandó szerkesztési arányokat, illetve az elemek tér- és időbeli tagolását jelöli. Értelmezhető, mint „kezet–közép–vég”, illetve „lassú–közepes–gyors”. Eszerint egy előadásnak lassú bevezető résszel kell kezdődnie, és mérsékelt iramú, fokozatosan gyorsuló középső rész után kimondottan sebes zárórésszel kell befejeződnie. Továbbá a középső, ha résznek önmagán belül is meg kell e hármas tagozódást valósítania. A dzso–ha–kjú elv a nő majd minden elemére kiterjed: nemcsak az öt darabból álló teljes műsor, de minden egyes darab szerkezetében érvényesülnie kell, s nem csupán az előadás ritmikájában, hanem a játéktér szervezésében is kötelező megvalósítani. Ha a színész fokozatosan emelkedő padozaton megy előre, egyre nagyobb erőt kell kifejtenie, mindinkább lendületbe jön, mozgása egyre gyorsul. A hídút első oszlopköze lesz tehát a dzso szakasz (lassú indulás), a középső a ha szakasz (lépésről lépésre növekvő sebesség), a színpadhoz legközelebb eső oszlopköz pedig a kjú szakasz (gyors előrehaladás).

A hasigakari színpad felőli végét két oszlop határolja. Közülük a közönségtől távolabb esőt kjógen-basirának, vagyis a 'kjógen oszlopá'-nak nevezik, mert ennek tövében foglal helyet (a hídút kjú szakaszán) a kétrészes nő-darabok első és második felét elválasztó közjáték, az ai-kjógen előadója. A nézőkhöz közelebbi oszlop, a site-basira a nő-játék főszereplőjéről, a sitéről kapta a nevét, akinek ezen oszlop tövében van a fő tartózkodási helye, itt mutatkozik be, innen kezdi a táncát. A hídútról a színész egyenesen a hátsó színpadra lép, amely körülbelül öt és fél méter széles, valamint két és fél méter mély. Deszkázata teljesen vízszintes, és párhuzamos az egész nő-színpadot lezáró falal, amelyet kagami-itának, vagyis 'tükördeszká'-nak neveznek. Elsődleges föladata akusztikus jellegű: a hátsó színpadon helyet foglaló zenészek muzsikájának, az oldalszínpadon ülő kórus énekének s a fő színpadon játszó színészek mozdulatainak hangjait veti előre, a közönség felé. Ám ugyanilyen fontos másik, hangulatkeltő funkciója, amelyet a reá festett öreg, tiszteletet ébresztő, girbeburba törzsű fenyőfa képével tölt be. A fenyő képmása egyrészt arra emlékeztet, hogy a nő elődjének tartott szarugakut egy terebélyes fenyőfa körül vagy éppen egy fenyőliget előtt táncolták, másrészt a híres Jógó fenyőt idézi, amely a narai Kaszuga-szentély első torijának, azaz kapujának közelében magasodik, s amelynek tövében évszázadokig tartottak nő-előadásokat. Tágabban értelmezve a fenyő az örök élet jelképe Japánban, s ha éppen egy szentély területén áll, akkor kétségbevonhatatlanul az istenség lakhelyének tartják. Amikor a nő-játék másodszerelője a színpadra lép, először rendszerint a festett fenyő felé fordul, úgy énekl el a darab kezdősorait. Vagyis a színpadot, a szent teret oltalmazó isten jóindulatát kéri, akinek jelenlétére a fenyőfa képmása figyelmeztet.

A hátsó színpadnak a hídúttal szembeni oldalát is fal zárja le, ám erre sudár, fiatal bambuszok képét festették. Bizonyos vélemények szerint azért, hogy a nő filozófiáját mélyen átható zen-buddhizmus egyik híres, a művészi alkotás módszerére vonatkozó példázatára emlékeztessenek: „Fess bambuszt. Csak a bambusz festésének szenteld magad, amíg te is bambusszá nem válsz. Aztán pedig felejtse el, hogy bambusz vagy.” A nő-színész munkája szintén az indirekt kifejezés elvén alapul: szerepét nem valamiféle külsődleges ábrázolás tárgyának tekinti, hanem teljes azonosulásra törekszik vele, hogy aztán egy adott ponton kiléphessen belőle, s miközben tovább éli a szerep életét, kívülről személhesse. Persze gyakorlatibb magyarázatot is találhatunk a bambuszok képmására. Az oldalfal hátsó sarkában, ott, ahol a „tükördeszká”-hoz illeszkedik, kis tolóajtó rejtezik, amolyan vészkijáratféle. Hajdanán, amikor a nőt még döngölt térségen adták elő, mindenfajta járást földbe szúrt bambusznádakkal jelölték ki. Ezt a szokást örököltették meg a hátsó színpad oldalfalán. A körülbelül egy méterszer egy méteres rejtekajtó neve kirido-gucsi ('vágottajtó-kijárat'), és számos fontos föladatot teljesít: ezen vonul be és távozik a kórus; ezt használják a színpadi segédek. Itt hozzák be a kisebb kellékeket, a nyíltszíni öltöztetéshez szükséges ruhákat, a tartalék hangszereket a zenészek számára, s itt távolítanak el mindent, ami már „lejátzott”, tehát fölösleges. Hívják „a gyávák ajtajá”-nak is, mert innen leselkedhetnek azok, akiknek nincs merszük a színpadra lépni. Mi több, „felejtőajtó”-nak is nevezik, mert ha a főszereplő elfelejtett valamit magával vinni a színpadra, ezen az úton a mulasztás pótolható. A közönségtől ugyanis elvárják, hogy ne vegyen tudomást a rejtekajtón ki- és beáramló személyekről és tárgyakról. Mindez az előadás szigorú gazdaságosságát szolgálja: a színpadon csak az lehet jelen, akire és amire a játék adott szakaszában szükség van. Hiába jelenik meg teljes fegyverzetben a főszereplő, amint a szövegben elhangzik, hogy a harcról már megfeledezett, a padlóra helyezett lándzsája és kardja sorra eltűnik, s a színpadi segédek kezében „lopva” távozik a kirido-gucsin. A kjógen a közjáték végeztével minden feltűnés nélkül a hátsó sarokba megy, s „észrevétlenül” kilép a rejtekajtón. Ha egy démonnak villámgyorsan „köddé kell válnia”, az őt megszemélyesítő főszereplő ugyancsak ehhez a módszerhez folyamodik. Ám a kirido-gucsi legszorgosabb használói mégis a színpadi segédek, a kókenek. Kóken annyit jelent: 'hátról látni', s ők valóban leghátról ülnek, az ato-za másik, a hídút felé eső sarkában, a kóken-basira tövében, párban vagy magányosan. Mindenről tudomásuk van tehát, ami a teljes színpadon történik, s egyedül

ők képesek korrekcióra. Megigazíthatják a színészek meggyűrődött, összeráncolódott öltözékét, helyükre tehetik az elmozdult díszletelemeket, kézbe adhatják az éppen szükséges, s eltávolíthatják a szerepüket betöltött kellékeket. Külön kócenek segítik a zenészeket. Ott kuporognak mögöttük, s ha szükséges, kicserélik a hangszerüket.

A fő színpad négyzet alakú, s körülbelül harminc négyzetméter alapterületű. Deszkázata merőleges a hátsó falra, s a hátsó színpadtól előre észrevehetetlenül emelkedik. Tehát a fő színpad terében is megvalósul a dzso (hátsó harmad)–ha (középső harmad)–kjü (elülső harmad) szerkezeti elve. Mint tudjuk, a színpad fölé tetőt tartó négy oszlop közül a jobb hátsó a site oszlópa. A bal hátsót fue-basirának, azaz 'a fuvalás oszlópá'-nak hívják, minthogy a zenészek közül a fuvalás ül hozzá a legközelebb. A jobb első oszlop különleges jelentőségű: neve **mecuke-** ('szemfüggesztő') vagy **micuke-** ('pillantó') **basira**, de szabatosabb tájékoztatósi oszlopnak hívni. A főszereplő, a site által viselt maszk szemnyílása ugyanis olyan szűk, hogy a színész nem lát maga elé a padlóra, tehát csak akképpen tudja térbeli helyzetét meghatározni, hogy tánc közben folytonosan erre az oszlopra pillant. Így már az is érthető, miért olyan fontos a teljes színpad különböző részein a deszkázat meghatározott iránya: az összeeresztések alig érzékelhető árkai, jószerivel észrevehetetlen, apró szintkülönbségei vezeték a színész tabiba bújtatott lábát. A talpával tapintja ki, hol változik a padozat mesterséges vonalainak futása: itt végződik a hídút, most épp a hátsó színpadon áll, és már rá is léphet a honbutaira. Végül a fő színpad bal elülső oszlópa a **vaki-basira** nevet kapta, mert ennek tövéből szemléli a színpadi történéseket a játék másodszerelője, a **vaki**. A játék térbeli szerkezetét alapvetően a site-basira és a vaki-basira között húzódó átló határozza meg. Az átló és a mecuke-basira által bezárt háromszöget a színpad **jang** terének, az átló és a fue-basira 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 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 fő színpad bal széléhez csatlakozik a körülbelül egy méter széles, illetve öt és fél méter mély oldalszínpad, a **vaki-za** ('oldalsó hely') vagy **dziutai-za** ('a kórus helye'). Ezen ül ugyanis a másodszerelő és kétsoros vonalban az általában nyolc-, de néha hat- vagy tíztagú kórus. A dziutai-za padozata vízszintes, deszkázata a fő színpadéval párhuzamos. Elöl és külső oldalán térdmagasságú korlát szegélyezi. Hátul egy ajtó zárja le, amely ugyanarra a helyiségre nyílna, mint a kirido-gucsi, de már réges-rég nem használják. Ez a **kinin-gucsi**, azaz 'a nemesek ajtaja', amely olyan feudális urak számára szolgált be- és kijáratul, akik műkedvelőként részt vettek ugyan egy-egy előadás kórusában, de rangjukhoz méltatlannak tartották, hogy nekik is meggörnyedve kelljen átbújniuk a rejtekajtó alacsony nyílásán, akár a többieknek.

A teljes nő-színpadot fehér kavicssáv különíti el a közönségtől. Neve **siraszu**, ami szó szerint 'homokzátony'-t jelent. Régi hagyomány maradványa: amikor a nőt még szabad ég alatt épített színpadokon adták elő, a közönség távolabb elhelyezett galériákról figyelte a játékot. A színpad és a galériák közt elterülő udvart vagy világos színű folyami kavicsokkal szórták tele, vagy fehér homokot terítettek szét rajta, amelynek tetejére meditációra serkentő mintázatot gereblyéztek. Az így nyert világos fölület egyben világítási célokat is szolgált: a színpadra vetítette a nap fényét. A színpad elején a kavicssávra vezető három- vagy négyfokú lépcsőre, a ma már egyáltalán nem használt **siraszu-basigóra** pedig azért volt szükség, hogy az előadások végeztével a szolgálk fölvihessék rajta a főúri nézők által a színészeknek küldött gazdag ajándékokat. A siraszu természetesen tágabb értelmezésre is lehetőséget ad. A kavicságy mindig patakmeder, tehát folyó víz képzetét kelti, amelynek nemcsak fizikai, hanem rituális tisztítóerőt is tulajdonítanak. A kjótói császári palota és egyes nagyobb templomok épületei körül pontosan ilyen kavicsmedrekben rohan a hűs víz, az általa bekerített területen kívül rekesztve minden gonoszt és tisztátalanságot. A nő-színpad szent tér, sőt szentély: miért ne óvhatná makulátlanságát a fehér kavicsszegély fölött futó, nem látható, de bármikor odaképzelt víz?

Egykoron a nő-színpadot U alakban, azaz három oldalról ülte körül a közönség, de a kórus jelentős mértékben takarta a színpadi játékot, ezért mögüle lassan elmaradoztak a nézők. Ma már L alakú a nő nézőtere, a **kenso**. Három részre tagolódik. A fő színpaddal szembeni terület a sómen. Innen esik a legjobb rálátás a színpadra, ide szólnak a legdrágább jegyek. Kevésbé jó helynek számít az L másik szára, a fő színpad és a hídút által közrefogott nézőtérrelvény, a **vaki-** ('oldalsó') sómen. Mégis sokan szeretnek itt ülni, mert éppen szemben láthatják a másodszerelőt (a vakit) és a kórust, sőt a színészek vonulása is jól követhető a hídúton. A legrosszabb helynek a fő színpad egyik átlójának meghosszabbításába eső, az előbbi két rész közötti terület, a **naka-** ('középső') sómen számít, mert az innen szemlélődő nézők számára a színpadi látványt mintegy kettészeli a tájékoztatósi oszlop. Az L alakú nézőtér létrejöttével a színháztermek hagyományos egyensúlya megbomlott: a

centrális elhelyezésű színpad egyre inkább balra tolódott. Ám a művészet belső arányaiban mindig a kifinomult aszimmetriát kereső japán szépérzetek ez a tény egy csöppet sem zavarja.

A nő színpadán a színészek mozgása mindig erőteljes és plasztikus hatást kelt. Különleges szerepe van ebben a színpad fölépítésének: a nőt ugyanis tökéletes térszínpadon adják elő. Nemcsak azért, mert a játéktér mélyen benyúlik a közönség sorai közé, és több oldalról is rá lehet látni, hanem mert szükségszerűen a diagonális mozgások dominálnak rajta. Ismeretes, hogy bármely színpadi térben a nézők arcvonalaival párhuzamos mozgások térértéke nulla, s a nézők arcvonala merőleges mozgások térértéke is nagyon kicsi. Nagy térhatást az átlós mozgások keltenek. Minthogy a hasigakari tompaszögben csatlakozik a fő színpadhoz, a hídúton közeledő színészek valamennyien egy enyhe szögű átló mentén érkeznek, az egyik átló végéin található. Kettőjük kommunikációja és akciói tehát óhatatlanul a színpad jobb hátsó és bal első sarka között feszülő diagonál vonalán bonyolódnak. Ezt az átlót mind a sómen, mind a vaki-sómen közönsége kitűnően érzékeli, a naka-sómenben ülő nézők számára viszont csak az arcvonallal párhuzamos irány marad. Ám még ez a csoport is részesül valamilyen térélményben, mert a színészek mozgását állandóan viszonyítani kell a látómezejét kettéosztó tájékozódási oszlophoz. Így fokozottan érzékeli az alakok által meghatározott tér mélységét.

Amikor bemutatóra várva a szelíden zsongó nézőtéren szemben ül az ember a ragyogó nő-színpaddal, hirtelen az az érzése támad, hogy nem lesz, nem lehet előadás. Elképzelhetetlennek tűnik, hogy a színpad elbűvölő ürességét, maga teremtette, fonséges csöndjét bármiféle kép vagy hang megtörje, bemocskolja. Aztán az érzés vággyá fokozódik: már szinte kívánjuk, hogy maradjon el a produkció, hiszen a színpadtető alatt csaknem hallhatóvá szublimálódott az üresség, tapinthatóvá sűrűsödött a csönd. Mintha a deszkák pórusaiból szívárogná, mintha a hátsó falra festett fenyőfa örökzöld lombja lehelné magából. A tető alatt immár megbonthatatlan, háboríthatatlan erőteret feszül: a tisztaság és nemesség ürességből és csöndből szőtt erőtere. Aztán egyszer csak emberek népesítik be a színpadot. Fölváltva érkeznek a hídúton és a színpadmélyi rejtékajtón. Komor ünnepélyességgel, magukba zárkózottan, kifürkészhetetlen arccal jönnek, s amint kijelölt helyükre érnek, térdelőülésben leülnek és kővé válnak. Az ember hajlamos azt hinni: hallgatni fognak. Azért jelentek meg, hogy önmaguk szobraiként, kollektív és nyilvános magányukkal szenteljék föl a csönd térért, mozdulatlanságukkal és megszüntetett személyiségükkel állítsanak emlékművet a tökéletes ürességnek. A néző most már bizonyos benne: nincs előadás. Nem fognak megmozdulni, nem szólnak meg. És látja, hogy ők is így akarják. Érezhető az eltökéltségük: nem kívánnak bemutatót tartani. Aztán egyszer csak lemondanak erről a szándékukról.

## II. Az eltűnt ember nyomában

A nő-előadás olyan természetesen kezdődik, ahogy a forrás fakad, vagy a madarak énekelni kezdenek. Másodpercre pontosan a megadott időben, minden előzetes ceremónia vagy bejelentés nélkül félrevonják a tükörszoba függönyét, s a hídúton elindulnak a zenészek. Kimért lassúsággal lépkednek, egymás között mintegy három-négy méter távolságot tartva. Elöl a fuvolás halad, kezében vízi hangszerét. Őt a kis kézidob, majd a nagy kézidob megszólaltatója követi, akik nemcsak a zeneszerszámukat hozzák, hanem azt az összecukható székecskét is, amelyen majd játékkuk alatt ülni fognak. A sort a verősdob megszólaltatója zárja, az ő kezében is ott a hangszere. Közben félrehúzzák a hátsó színpad végében a kis toloajtót, s az alacsony nyíláson átbújva egyenként színre lépnek a kórus tagjai. Egyenesen az oldalszínpadra mennek, és kétsoros vonalban, térdelőülésben helyezkednek el. Először az első, majd a hátsó sor foglal helyet, s az utóbbinak valamelyik középső helyén ül a kórusvezető. Miután letelepedtek, övükből szertartásos mozdulattal kivonják legyezőjüket, és jobboldalt maguk mellé helyezik a padlóra. Ezalatt a zenészek megérkeznek a hátsó színpadra. Ők is térdelőülésben foglalnak helyet, hangszerüket és székecskéjüket maguk elé, legyezőjüket jobbra maguk mellé fektetik a padlóra. Valamennyiük öltözéke egyforma: kétoldalt a mellen és a könyöknél fehér címerdísszel ellátott fekete kimonó (*moncuki*), továbbá pasztellszínű, leginkább merevített, széles vállú mellény és éllel vasalt, igen bő szárú nadrág együtteséhez hasonlítható fölsőruha (*kamisimo*). Mindaddig egy pissenés sem hallatszott: síri csönd uralkodik.

Immár tizenkét ember van a színpadon, de úgy tűnik, mintha egy se lenne. Gépiesen, lélektelelenül mozognak, tekintetük nem tükrözi személyiségüket. Pedig valamennyien művészek, nemcsak a muzikusok, hanem a kórus tagjai is. Ők színészek, akik képzettségük szerint akár a site szerepét is betölthetnék. Mi, európaiak megszoktuk, hogy nálunk a művészek sugárzó egyéniségek, akik nemcsak föllépéseik alkalmával, de magánéletükben is bőkezűen osztogatják rendkívüli személyiségük sziporkáit. Ellenben civilbe öltözötten még a nő legnagyobb alakjairól sem lehet megsejteni magasztos mesterségüket. Inkább vélnénk őket békés gyártulajdonosnak, lelkiismeretes banktisztviselő-



lőnek, szorgos kereskedőnek vagy bürokrata hivatalnoknak. Igaz, az évszázadok során a nő-színésznek soha nem volt szüksége az arcára: elföldte a maszk, ha főszerepet játszott, ha pedig a kórus tagjaként vagy színpadi segédként kellett részt vennie a produkcióban, egyenesen elvárták tőle, hogy jellegtelenné váljon, olvadjon bele az együttesbe, nehogy bármilyen személyes megnyilvánulásával csak egy pillanatra is elvonja a figyelmet a site alakításáról. S ha meggondoljuk, mekkora önfegyelmű szükséges ahhoz, hogy valaki néha másfél-két órán át változatlan testhelyzetben, látszólag rezzenéstelenül, csupán a földadat végrehajtására koncentrálni betöltse a helyét a kórusban, megérthetjük, hogy a nő-színész személyisége befelé építkezik.

Időközben a kőkenek a hídúton behozzák azt a díszletelemet, amely a színre kerülő darabhoz szükséges. A nő rendkívül kevés díszletet használ, s azok is végtelenül egyszerűek. Vázukat bambuszból készítik, majd fehér vászonnal csavarják körül. Két fő fajtájuk van: az egyik helyet, a másik helyiséget vagy szállítóeszközt jelöl. A helyszín a nőban majdnem mindig nevezetes hely: egy istenség lakta fa, egy bővízű kút vagy egy híres szentély környéke. Ezeket bőven elegendő állványba állított faággal, a kútkáva vázával vagy a sintoista kapu, a torii kicsinyített másával ábrázolni. Nehezebb földadat, ha helyiséget, azaz belső teret kell érzékeltetni, amelynek magába kell fogadnia a színeszt. Az ekkor használt alapváz csonka gúla alakú és akkora, hogy a belsejében elfér a site. Attól függően, hogy szalma- vagy damaszttötővel földik, alakíthatnak belőle kunyhót vagy palotát. Ha oldalait bambuszrácsokkal borítják, máris kész a remetelak, ha a tetejébe lombkoszorút helyeznek, és oldalait lepellel vonják be, sírdomb lesz az eredmény. Ha boltíves tetőt szerelnek rá, s két oldalára kerekeket erősítenek, hintó lesz belőle, ha kerekek helyett tartórudakkal látják el, hordszék. A vízi járműveket csónak formájúra hajlított váz jelzi. Palota esetében az épületváz gyakran egy damaszttal bevont dobogó tetején áll.

Most már semmi akadály a előadás megkezdésének. A két kézidobos fölállítja székecskéjét és ráül. A fuvolás ajkához emeli hangszerét és belefúj. A nőban használt *fue*, más néven *nó-kan* bambuszból készült, hétylű harántfuvola. A hangja éles és hideg, bár nem túl vékony. Mindig ez kezdi a játékot, amelybe kisvártatva bekapcsolódik a *ko-cuzumi*, a homokóra formájú 'kis kézidob'. „Válldob”-nak is nevezhetnénk, hiszen a zenész a bal kezével fogva a jobb vállára helyezi, és jobb kezének ujaival üti. Hangja lágy és duhogó, van benne valami titokzatos. Rögvest csatlakozik hozzájuk az *ó-cuzumi*, a szintén homokóra formájú 'nagy kézidob', amelyet másképpen *ó-kava* ('nagy bőr') névvel is illetnek. Bár hívhatnánk „csípődob”-nak is, mert a zenész a bal kezével a bal csípőjéhez szorítja, s ugyancsak jobb kezének ujaival üti. Hangja éles és száraz csattanás, nagyon is józannak, eviláginak tűnik. A negyedik hangszer, a *taiko* nevű széles, alacsony henger alakú dob, amelyet egy állványra függesztenek és henger alakú dobverőkkel szólaltatnak meg – sajátos koreográfia szerint –, egyelőre néma marad. Száraz, mély, vészjósló hangja miatt csak veszélyes vagy erős érzelmi fűtöttségű helyzetek akusztikus fölerősítésére alkalmazzák, például egy démon vagy szellem színre lépésekor, illetve a site táncai alatt. Számos olyan darabot ismerünk, amelynek előadásához egyáltalán nem használják. Ilyenkor eleve csak három zenész jelenik meg a színpadon.

A nő zenéje európai fül számára meglehetősen idegen. A fuvola nem dallamot játszik, inkább egyfajta zenei narrációt valósít meg: aláfestően kommentálja a színpadi történetet. A dobok nem a játék és a táncok ritmusának meghatározását szolgálják elsősorban: a szituációk, a pillanatok hangulatának megteremtéséért felelősek. A dobosok nemcsak hangszerükön játszanak, hanem folyamatosan rövid, jelentés nélküli, indulatszó értékű fölkiáltásokat hallatnak a dobszó szerves kiegészítéseként. Ezt *kakegoé*-nak ('függő hang') hívják. A mélyen a torokból indított, de gyors glisszandó után gyakran fejhangokon elhaló „ja”, „ha”, „ija”, „hon”, „joi”, „ei” kiáltások mintha nem evilági üzenetet hordoznának, megidéző jellegük és erejük azonban így is nyilvánvaló. Mint a legújabb kutatások bebizonyították, mind a dobjáték karaktere, mind a *kakegoe* samanisztikus eredetű elem a nőban, melynek főszereplője mindig túlvilági lény. A dobosok hívása tehát „a másik partra” szól, a hídút túlsó oldalára, ahova mintha erőt akarnának átsugározni, hogy az istennek, démonnak vagy egy holt szellemének legyen mersze földi alakot ölteni és átkelni az árnyékvilágba.

Az előadás legelején fölrikoltó fuvolaszót *nanori-buénak*, 'a fuvola bemutatkozása'-nak nevezik. Ennek hangjaira indul el a hasigakarín a vaki. Neve 'oldalsó, szélső' értelmű. A vaki hangsúlyozottan földi ember – legtöbbször vándorszerzetes vagy fontos küldetéssel megbízott miniszter –, voltaképpen a közönség képviselője a színpadon. Minthogy többnyire a hon-butai bal első oszlopának tövében üldögél a játék során, valóban oldalról, szélről szemléli az eseményeket. Gyakorta két kísérfője is van, őket *vaki-zurénak* ('vaki-kísérő') hívják. Ha például szerzetesként lépnek elénk, fejüket hegyes csuklyaféle (*szumi-bósi*) földi, s egyszerű kimonójuk fölött széles ujjú köntöst (*mizu-goromo*) hordanak. A vaki és társai sosem viselnek maszkot. Ennek ellenére ők sem tűnnek élő embereknek, inkább jól programozott automatáknak. Arcuk merev és érzelmentes, mozdulataik jól begyakorlottak, tehát kínosan pontosak, hangjuk lélektelenül járja be a prózai és recitált szövegek-

hez előírt lejtéseket és magasságokat a megszabott tempóban. Semmi személyesség, nyoma sincs rajtuk a történések belső megélésének.

Amikor a vaki a site oszlopához ér, általában a hátsó falra festett fenyő felé fordul, és egy rövid, bevezető verset énekel, amelyet *sidainak* hívnak. (Ha vannak kísérői, akkor vele énekelnek.) Majd a sómen felé fordul és prózában elmondja, kicsoda ő és mi járatban van. Ez a *nanori*, vagyis a 'bemutatkozás'. Majd a színpad közepére megy, ott szembefordul kísérőivel (ha vannak), és együtt eléneklik utazásuk lefolyását. Ezt *micsijukinak* nevezik, a szó jelentése: 'úton járás'. A végén a vaki újra a közönség felé fordul, és néhány prózai mondatban bejelenti, hogy már el is érte úticélját. Ennek a szövegrésznek a neve *cuki-zerifu*, azaz 'megérkezési beszéd'. Végük prózában megjegyzi, hogy szívesen találkozna egy helybéli lakossal, aki mesélne neki a környék nevezetességeiről. Utána a vaki oszlopához megy, és annak tövében, a fő színpad és az oldalszínpad határán leül. (Esetleges kísérői a kórus előtt foglalnak helyet.)

A hídúton megjelenik a site ('cselekvő, tevő') közönséges halandó alakjában. Lehet falusi aszszony vagy favágó, halászlány vagy öregember. Öltözéke és maszkja szerepének státusához, életkorához és karakteréhez igazodik. A site végképp nem kelti hús-vér ember benyomását. Egyetlen természetes mozdulata sincs: egész testével már régen elhomályosult értelmű jelek özönét zúdítja ránk. Alakja olyan mértékben transzformált, hogy a paróka, a maszk, a jelmeztétegek, a legyező és a gesztusok halmaza alá temetett színészre alig lehet következtetni belőle. Még a saját természetével sem azonos, hiszen térdét állandóan beroggyantva tartja, hogy ezáltal a súlypontja mélyebbre kerüljön, mert így kevésbé veszítheti el egyensúlyát. Minden lépése, kéz- és legyezőtartása, testhelyzete szigorú koreográfia szerint meghatározott. Érzelmait, lelkiállapotait nem élheti át, ezeket mozdulatsémákba, úgynevezett *katákba* sűrítve kell kifejeznie. Arca réges-régen köddé foszlott a maszk mögött, hangja eltorzult, hiszen torokhangon kell intonálnia megszólalásait. Van egyáltalán ember a maskara alatt? S ha igen, mivel hat mint színész? A figurából áradó jelekkel, amelyeket senki nem tud már megfejteni? A XIV–XV. századi, középkori nyelven írt szöveggel, amely a mai japánok számára „kínaiul van”?

A sitét gyakran követi *cure*, azaz 'kísérő', aki többnyire ugyanolyan ruhát visel, néha még a maszkjuk is egyforma. Ritkán harmadik személy, *tomo*, vagyis 'társ' is csatlakozik hozzájuk, hasonló álarcban és jelmezben. Ha ketten érkeznek, a *cure* megáll a hasigakarin az Első Fenyőnél, a site a Harmadik Fenyőnél, szembefordulnak egymással, és úgy éneklük el az *isszé* ('egy hang') elnevezésű részt, amelyben sejtetik előtörténetüket. Ha a site egyedül érkezik, akkor a saját oszlopánál recitál az előzményekről. Ezután prózai beszélgetés kezdődik a site és a vaki között a hely nevezetességéről. A site türelmesen felelget a vaki kérdéseire – ez a szakasz a *mondó* ('kérdések és válaszok') –, hangja azonban mind gyakrabban csúszik át éneklő intonációba, ahogy emlékei egyre jobban megindítják. Rendszerint ekkor lép be a kórus, hogy segítségével a főszereplő emlékezése kiteljesedhessék. A továbbiakban a kórus és a site fölváltva, szinte beszélgetve énekelnek, ezt *ronginak*, vagyis 'vitá'-nak nevezik. Énekükben mély és magas hangfekvésű részek (*szage-uta*, azaz 'lenti ének', illetve *age-uta*, azaz 'fönti ének') következnek egymásra. Végül a site kijelenti, hogy kapcsolatban áll a hely szellemével vagy annak a hajdani személynek a lelkével, akinek itt-tartózkodása híressé tette a vidéket. Utána gyorsan távozik a hasigakarin, miközben a kórus azt éneklük: „...eltűnik a jelenés.” A site visszavonulása, a *nakairi* ('középső bemenetel') korántsem jelent szünetet. Amíg a főszereplő a tükörszobában jelmezt és maszkot cserél, addig a színpadon *kjógen* ('köztes kjógen') folyik.

Kjógen annyit jelent: 'bolond szavak'. Amikor még öt különböző típusú nő-drámát adtak elő egy műsorban, szükségét érezték, hogy az egyes darabok között föloldás gyanánt rövid, komikus interludiumokat mutassanak be, s azokat hívták így. Az elnevezés PO Csü-ji, kínai költő (772–846) híres versére utal, amely szerint BUDDHA segítségével még egy bolond szavai is imádsággá lényegülhetnek át. A kjógen külön műfaj, előadói nem nő-színészek, bár szintén a nő-színpadot használják produkciójukhoz, s a nő-drámákat megszakító *ai* ('köztes, közötti') során is ők lépnek föl. Emelegetik őket *ai*, *kjógen* és *ai-kjógen* néven is. A nő szereplőtől egyszerűbb, enyhén rusztikus ruházatuk s a csak általuk viselt sárga *tabi* különbözteti meg személyüket. Általában nem hordanak maszkot, de bőven akadnak kivételek, amikor például természetfölötti lényeket jelenítenek meg. A kjógen-darabok leginkább az európai középkor farce-aihoz, trufáihoz hasonlíthatók, figuráik – a nővel ellentétben – harsány, életteli alakok: furfangos szolgák, kapzsi földesurak, ügyefogyott rablók, kérkedő vitézek. Az *ai-kjógen* funkciója viszont egyáltalán nem a szórakoztatás, hanem az addig történtek összegzése. Ennek megfelelően ugyanazok a színészek, akik két nő-darab között vérbő komédiázással nyerték meg a közönséget, most teljesen visszafogottan, letompított mozdulatokkal, művi hanghordozással, vontatottan beszélve játszanak. Még az archaikus mosoly is hiányzik az arcukról, pedig az önálló kjógenekben egy pillanatra sem olvad le ajkukról. Hasonultak tehát a nő dermedt, élettelen világához. Az *ai-kjógen* többnyire az előadás elején, a vaki és kísérői nyomában jelenik

meg, de nem követi őket a színpadra, hanem térdelőülésben helyet foglal a hasigakari kjú szakaszán, a kjógen-basira tövében, s szobormereven várja, hogy a site távozzék a tükörszobába. Akkor föláll, a színpad közepére megy és leül. Ő is helybéli lakosként mutatkozik be a vakinak, akárcsak korábban a site. A vaki véle is elmesélteti a környék legendáját, amelynek végén az ai-kjógen kijelenti: bizonyos benne, hogy az a személy, akivel az imént a szerzetes találkozott, nem más, mint a hely boldogtalan szelleme, aki azért jelent meg, hogy kiérdemelje a szent ember imáit, amelyek meghozhatják számára az üdvözülést. Végezetül azt tanácsolja a vakinak, könyörögjön a bolygó lélek megnyugvásáért. Aztán a hídútra megy, leül a kjógen oszlopa mellett, de rendszerint néhány pillanat múlva föláll és kimegy a színpadmélyi tolóajtón.

A vaki rövid recitálása következik, amelyet **macsi-utainak**, 'várakozó ének'-nek neveznek. Ebben elmondja, hogy az egész éjszakát átvirrasztja, s buzgón imádkozik a szellem lelki üdvéért. Majd zenei előjáték kezdődik, és a hasigakarin föltűnik a site. Most már igazi alakjában lép elénk, mint elesett harcos, hajdanvolt udvarhölgy vagy félelmetes démon. Megáll az Első Fenyőnél és monológyszerűen recitálva közli, kicsoda ő, milyen megrendítő számára visszatérni földi életének színhelyére, s mennyire hálás a szerzetesnek az érette mondott imákért. Aztán a színpadra lép és szót vált a vakival, de ekkor már a kórus is bekapcsolódik. A közvélekedéssel ellentétben a kórus szerepe nem csupán az események elbeszélése. Az ai-kjógen talán jogosabban nevezhető a nő narrátorának. A kórus a site szerepének és hatásának fölerősítésére is szolgál. Amellett, hogy a site cselekedeteit elmeséli és kommentálja, fontos föladata, hogy a főszereplővel azonosulva – énekének minden második sorát, de gyakran egész szövegét is átvállalva – fölnagyítsa a site alakját, jelentőségét, és mellesleg mentesítse a színészt a rendkívüli összpontosítást igénylő táncok alatt a recitálás terhétől. A kórus mindig unisono énekel, s tagjai ilyenkor jobb kezükben tartják összecsucott legyezőjüket, nyelének végével a padlót érintve. A nő-játék második felének elején vagy a site, vagy a kórus adja elő például a **kuri** nevű rövid, dallamos, igen erős érzelmi fűtöttségű passzust, amelyet a **szasi**, vagyis a site, illetve a site és a kórus által recitált, parlando stílusú ének követ. Ezek után kezdődik az egész nő-szöveg fókuszában álló **kusze**, amelyet a kórus recitál nagyon hosszan. A kusze az előadás fénypontja, mert a site ez alatt mutatja be azt a táncot, a **kusze-mait**, amely a dráma esszenciáját tartalmazza. A kusze-mai után gyakorta olyan tánc következik, amelyet csak hangszeres zene kísér. Ez – attól függően, hogy milyen alakot személyesít meg a site – lehet **kami-mai**, azaz 'isten-tánc', hölgyek által járt, lassú **dzso-no-mai**, közepes tempójú **csú-no mai** vagy gyors **ha-no mai**, esetleg egy nagy harcos vagy ifjú herceg szelleme által előadott, fúrge és erőteljes **haja-mai**.

E táncokat rendszerint a darab fináléja, a **kiri** követi. Először a site recitál egy rövid passzust, amely a klasszikus, harmincegy morás **vaka** versformában íródott. Aztán a kórus hosszú énekéből megtudhatjuk, hogyan esett el a harcos a csatamezőn, miért nem teljesedhetett be végül a nemes hölgy szerelme, miképp kergette örületbe egyszülött fiának elvesztése az anyát, vagy mennyire szenved egy démon kényszerű gonosz természete miatt. A site testén lejátszódik mindaz, amit a szöveg lefest, bár lelkiállapota és történései jobbára csak sejtethők, semmint értelmezhetők. Amikor a kórus közli, hogy „...az árnyalakok semmivé foszlanak”, a főszereplő a site oszlopához megy és kettőt dobbant. Ezzel vége az előadásnak, s a színpadra ugyanolyan sűrű csönd borul, mint amilyen a játék előtt ülte meg. A site lassan kivonul a hasigakarin. Kisvártatva követi a vaki, kísérőivel. Nyomukban a színpadi segédek kiviszik az esetleges díszletelemeket, majd a zenészek és a kórus tagjai is távoznak, előbbiek a hídúton, utóbbiak a színpadmélyi tolóajtón. Nincs semmiféle meghajlás, tapsrend. A mai nézők lelkiismeretesen megtapsolják a produkció minden résztvevőjét, de hajdanán a nézőtér néma maradt: a játék hatását az előadást követő csönd mélységén és hosszúságán mérték le.

Szép számmal akadnak olyan nő-darabok is, amelyekből hiányzik a közjáték, tehát nem tagolódnak két részre. Ezekben a site már a vaki célhoz érésének bejelentése (cuki-zerifu) után igazi alakjában tűnik föl. Gyakran **ko-kata**, azaz 'gyermekszereplő' is föllép: tizenkét-tizenhárom éves fiúcska, rendszerint egy site-szerepkörű színész gyermeke. Olyan esetekben van reá szükség, amikor a megjelenítendő alak életkora előírja, illetve ha nem engedhető meg, hogy a szerep magasztos személyiségét gyarló fölnőtt vegye magára. Például ha valamelyik császárt kell színre léptetni, vagy olyan, már-már mitikus hőst, mint a minden japán által tisztelt MINAMOTO-no Josicune. A nő összes előadója közül talán a ko-kata élettelensége a legbántóbb. Egész lényén ott hordozza az eleven és természetes gyermeki habitusát merev és lassú szertartás keretei köré erőszakoló drill nyomait. Pedig nagy önfegyelemmel vesz részt egy számára még megérthetetlen, tehát idegen világ vontatott és visszafogott megidézésében. Úgy működik, mint egy kis óraműves szerkezet: lélektelenül, de pontosan. Kivéve a játék közbeni hosszú várakozások idejét. Mert ilyenkor úrrá lesz rajta egészséges és ifjú szervezete: elunja magát, feje mindinkább lekókad – és elalszik. Hiába küzd benne a belé nevelt kötelességtudat, hiába ül mögéje fölügyelet céljából maga a kórusvezető, az ártatlan gyermeki lélek természetes ösztönei elnyomják a súlykolással kialakított föltételes reflexeket. Természetesen ez ritkán történik meg. Ám ha mégis, a nézők kezdeti, pillanatnyi bosszankodását hamarosan a józan

megértés csöndes derűje váltja föl. Elvégre a kép igazán megkapó: nincs szebb, blaszfémikusabb idill, mint egy darabka élet a túlvilági színezetű színpadképben – az édesdeden szunnyadó ko-kata.

De hát hol az ember, aki minden színjáték közvetlen tárgya? Hol „az élő szervezet közelsége”, amelyről Grotowski azt mondta, ez az a dimenzió, amely örökké fönn fogja tartani a színházat, mert sem a film, sem a televízió nem képes pótolni? Ha a színpadon nem látható, akkor nyilván a játék „mögött” kell keresnünk. Ha nem a site teste képviseli, akkor talán az a hihetetlen koncentráció, amellyel a színi történet nyomasztó feszültségét megteremti. Vagyis a színész szuggerál: plasztikus és bonyolult belső képet lát maga előtt a figuráról, akivel transzcendentális azonosságot vállal. Önma-ga szinte elenyészik, már csak a szerep erővonalai feszítik lelkét és testét, s ezzel a fehérítés szintű átlényegüléssel a közönségben is a megszemélyesített alakról alkotott képe létrejöttét sugalmazza. Az egész színpadi személyzet az ő hatását hivatott fölerősíteni: mintha egy hangszer rezgő húrja lenne, magukból rezonátor-szekerényt formálnak köréje. A nő színpadán tehát az ember nem anyagi létező – immanens lény, aki a színész és a néző egyé vált lelkében lakik.

### III. A „könnyáztatta ruhaujj”

A nő a legszabályosabb misztériumdráma. Két világszint határán játszódik: egy élő beszélget benne egy halottal, vagy természetfölötti lény nyilatkozik meg halandó ember előtt. A világszintek egymáshoz való viszonya azonban eltérő az európai misztériumdrámákban tapasztalttól. Ezekben – egyértelműen és megfellebbezhetetlenül – az örökkévaló isteni világszint irányítja az egyszeri és véges földi létet. Az ember azért szembesül a túlvilág követivel, hogy útmutatást kapjon tőlük, miként élheti le Istennek legtehetszőbb módon arasznyi és megismételhetetlen életét. A nő-drámákban a két világszint többé-kevésbé egyenrangú: folytonosan váltakozó és egyaránt fontos színterei a lét örök körforgásának, amely sorozatos újra-megtestesülésekre kárhóztatja az emberi lelket. Halandó lény és szellem találkozása mindkét fél számára hasznos lehet: előbbi transzcendens tapasztalatokkal gazdagodhat, utóbbinak pedig éppen a földi ember buzgó imái hozhatják meg a rég áhított üdvözülést.

Mint már említettem, a vaki mindig az evilági szféra képviselője a nő-színpadon, míg a site – kevés kivétellel – a másvilágról érkezik. Következésképpen idősíkjuk sem azonos: a vaki a jelent hordozza, a site az örökkévalóságot vagy a múltat. A nő-darabokat éppen aszerint oszthatjuk két csoportra, hogy melyik idősíki dominál bennük. Megkülönböztetjük tehát a **genzai-nót** és a **mugen-nót**, vagyis a 'jelen idejű nő'-t és az 'álom- vagy káprázat-nó'-t. A jelen idejű nőban a vaki egy valószínű eseményben vesz részt: határállomás parancsnokaként ellenőrzi az áthaladó személyeket; mint révész utasokat visz át a folyó túloldalára; követként kegyelmet vivő küldöttséget vezet a száműzöttek szigetére; vagy mint egy kolostor főnöke a templom új harangjának felszentelését irányítja. Többnyire a site is élő ember: *jamabusi*, azaz 'hegyi szerzetes', aki üldözött urát igyekszik felfanggal átmenekíteni a szigorúan őrzött határon; fia elvesztése miatt megtévelyedett anyja, aki gyermekét keresve szeretne átkelni a folyón; száműzött főpap, méghozzá az egyetlen, akire nem vonatkozik a kegyelem. De lehet természetfölötti lény is, például kígyódémon, aki udvari táncosnő képében keredkedik be a templomba, hogy az új harangot elpusztítsa. A színpadi hatás szempontjából a jelen idejű nő-darabokat vagy erős érzelmi töltés jellemzi (mint a gyermeke után kutató, s végül annak sírját meglelő anya, illetve a száműzöttek szigetén egyedül maradó főpap esetében), vagy drámai összecsapás történik bennük (mint a határállomás parancsnokának és az urát mentő hegyi szerzetesnek izgalmas szellemi mérkőzése; valamint a szerzetesek és a kígyódémon elkeseredett harca a harangért).

Míg a jelen idejű nő konkrét cselekményre épül, az álom- vagy káprázat-nó csupán egy látomást foglal keretbe. A vaki (legtöbbször vándorszerzetes) egy nevezetes helyre érkezik: öbölbe, ahol híres fenyőfa áll; hajdanvolt csatamezőre; a hegyre, ahova öreg embereket szoktak kitenni, hogy ott meghaljanak; egy sír környékére; a templomba, ahol egy buddha csontjait őrzik. Itt megjelenik előtte egy vagy több helybéli lakos: idős házaspár, akik ismerik a fenyő történetét; egy kaszáló, aki a valahai véres csatáról mesél; egy vénasszony, aki az öregek keserves sorsáról elmélkedik; egy parasztlány, aki megmutatja a sírt; illetve egy falusi ember, aki végül elrabolja a szent ereklyéket. Végül mindegyik helybéli lakos bejelenti, hogy ő a hely szelleme, és eltűnik. Kisvártatva azután már valódi alakjában tér vissza az előbbi látogató: a fenyőfa isteneként áldásosztó táncot mutat be; mint az egykori harctéren elesett fiatal tábornok korai halála miatt kesereg; mint az első öregasszony, akit a hegyen „felejtettek”, elmondja, hogy őrla nevezték el a hegyet; mint a sírban nyugvó lány, aki szűzen halt meg, mert nem tudott dönteni két kérője között, pokolbéli szenvedéseiről mesél; mint a buddha csontjait bitorló ördög megküzd egy istennel, aki visszaszerzi tőle a templom számára az ereklyéket. Mindezt a vaki álmában, vízióként látja, s a múltbéli alakok a hajnal beköszöntével szétfoszlanak.

Elvértve olyan nó-darabok is akadnak, amelyek mindkét csoportba besorolhatók. Ezekben először egy olyan esemény folyik le, amelynek során a főszereplő meghal, így a dráma második felében már szellemként térhet vissza. A jelen idejű reális cselekmény tehát hirtelen vízióvá válik, múlttá minősül. Önmagára zárul az idő, amely a nóban egyébként is rendkívül rugalmasan viselkedik: sűrűsödik, csúszik, elenyészik, visszafelé folyik és kettéhasad. A sűrített időre minden olyan darab szolgáltat példát, amelyben a vaki elbeszéli utazását. Ezek az útleírások földrajzi szempontból hitelesek és pontosak, ám időben összevontak. A vaki nem visszaemlékezik az útra, amikor a micsujukit előadja: néhány percbe sűrítve átéli a valóságban akár hetekig is eltartó utazást. Gyakran él a vaki az idő csúsztatásának eszközével is: bemutatkozásakor közli, hogy még sohasem látta a fővárost, ezért elhatározza, hogy ellátogat oda, majd hirtelen bejelenti, hogy már meg is érkezett Kjótóba. A site másként kezeli az időt. Amikor halandó képében bejelenti, hogy azonos a hely szellemével, nemcsak földi alakja foszlik szét, hanem a valóságos idő is. Eltűnik mindaz a jelen és realitás, amelyet a vaki képviselt: a múlt víziója lép a helyébe, az emlékezet bizonytalan körvonalú világa. Ebben az idő visszafelé halad. A túlvilági formájában visszatérő site mind távolabbra tekint vissza egykori életében. Néhány nó-drámában a hely szelleme nem önálló alakban jelenik meg, hanem megszáll egy médiumot, vagy az őt megidéző papnő testébe költözik. Minthogy a médium vagy a papnő (akit természetesen a site játszik) a darab reális szereplője, így a valóságos idő érvényes reá. Ám amikor megszállja a szellem, a figura hirtelen átlép a múltba: testi és lelkiállapota látomást közvetít. Egyetlen személységen belül kettéhasad tehát az idő. Amíg mint médium vagy papnő áll előttünk, a jelen, a szellem által birtokba vetten a múltat képviseli.

A nóban nemcsak a színpadi idő, hanem a tér is roppant flexibilis. Minthogy igen kevés és jobbra jelzesszerű díszletelemet alkalmaznak, s függöny sem különítheti el az egyes színeket, a szereplőknek kell megteremteniük maguk körül a helyszínt, mégpedig azáltal, hogy mindig kimondják, éppen hol tartózkodnak. Sok nó-darabban előfordul, hogy az első rész máshol játszódik, mint a második. A színváltást ilyenkor elég csak bejelenteni, semmifajta megjelenítést nem igényel. Gyakran megesis az is, hogy egy helybéli ember (kjógen) kezdi a darabot, aki közli, hogy a fővárostól messze eső vidéken él. Majd a vaki bejelenti, hogy most indul útnak Kjótóból, és kisvártatva megérkezik a távoli tájra, ahol beszédbe elegyedik a helybélivel. Aztán a site is a fővárosból indul, s hamarosan szintén erre a vidékre jut el. Mindhárman ugyanazon színpadi térben mozognak, a játék színtere mégis szabadon ugrik Japán egyik pontjáról a másikra. Ha a szereplők hosszasan lefestik utazásukat, a helyszínt folyamatosan változónak kell elképzelnünk. A tér önmagában hordozza tágulásának és szűkülésének lehetőségét is. Tegyük föl, hogy a színpadon egy házikót vagy kunyhót jelző díszletelem áll. Ennek belsejében ül a tulajdonos (site), s éppen három vándor (vaki és vakizure) közelít feléje. A színpadi tér ekkor még a ház környékét jelenti: egy város vagy egy falu utcáit, esetleg mezőt vagy hegyoldalt. Ám amint a tulajdonos üdvözli, „beljebb invitálja” és hellyel kínálja az érkezetteket, s azok leülnek a díszletelem körül, az egész színpad a ház belsejévé válik. Majd amikor a házigazda elbúcsúzik vendégeitől, akik fölállnak, máris újra a házon kívül vagyunk. Néha a színpadi tér a nézőtérre is kiterjed. Ha például egy mindenkihez szóló hirdetményt olvasnak föl, vagy valamilyen ünnepségre bárkit meghívnak, a közönségnek tömegnek kell tekintenie és a színpadra kell képzelnie magát.

Szerkezeti szempontból a nó-drámák annak alapján csoportosíthatók, hogy hány részre tagolódnak. Így megkülönböztetünk egyrészes, majdnem kétrészes és kétrészes darabokat. Az egyrészes darabok általában egy helyszínen játszódnak, s bennük a site végig a színpadon marad. A majdnem kétrészes darabokra ugyanez jellemző, de ezekben a site játék közben ruhát cserél (ezt monoginak hívják). A jelmezváltás után ugyanaz a szereplő is maradhat, de teljesen új alakot is életre kelthet. A kétrészes darabok között találunk olyat, amelyik egyetlen helyszínen, s olyat is, amely két különböző színhelyen folyik le. A site minden esetben távozik egy időre (nakairi), és jelmezt cserél. Visszatérésekor játszhatja ugyanazt a személyt, akit az első részben alakított, de más figurát is megjeleníthet. Sőt, az első részbeli létformájától merőben különböző lényt (például istent, szörnyeteget vagy démont) is színpadra hozhat.

A kezdetektől napjainkig mintegy kétezer nó-drámát írtak, bár akad olyan kutató is, aki szerint a nó több mint hatszáz éves története során született darabok száma meghaladja a háromezretet. Mindenesetre az idő rostáján csupán kettőszáznegyvenegy mű maradt fenn: ennyi alkotja jelenleg az öt nó-iskola repertoárját. A nó-játékokat öt különböző típusba sorolják aszerint, hogy milyen lényt kelt életre bennük a site. A középkorban, amikor öt darabot adtak elő egy műsorban, ezek mindegyikének más-más típust kellett képviselnie, s csak meghatározott sorrendben követhették egymást. Az öt típus a következő:

1. **Sobanme-mono** ('elsőként előadott darabok'), más néven **kami-mono** ('isten-darabok'). Harminckilenc dráma tartozik e típusba, s ezek általában kétrészesek. Történetük többnyire egy híres szentélyhez kapcsolódik. Főszereplőjük mindig isten, aki először halandóként jelenik meg a vaki

előtt, s elmeséli neki a szent hely történetét. Majd a második részben kiteljesedett isteni alakjában tűnik föl, s áldást osztó táncot mutat be. Az isten-darabok igen szertartásosak, és mély vallásos érzelmet tükröznek.

2. **Nibanme-mono** ('másodikként előadott darabok'), más néven **sura-mono** ('harcos darabok'). Mindössze tizenhat mű alkotja e csoportot, legtöbbjük kétrészes. *Sura* (szanszkritul: *aszura*) buddhista fogalom, amely az emberben lakó jó és gonosz lélek küzdelmét jelenti. A *sura-dó* ('sura-út') egyike annak a hat életciklusnak, amelyen az embernek keresztül kell mennie. A csatában elesett vitézek lelke a *sura-dóba* kerül, ahol a szellemek arra vannak kárhóztatva, hogy örökösen harcoljanak egymással. A harc-os-darabok főszereplői – egy kivétellel – valamennyien a japán középkor legvéresebb belháborújának, a MINAMOTO (vagy GENDZSI) és a TAIRA (vagy HEIKE) nemzetség csatározásainak (XII. század) hősei, mindegyikük történelmi személy, szerepelnek a korszakról szóló krónikákban. A drámák címe többnyire főhősük neve. Egy darab főszereplője női harcos. Három mű témája győzelem, a többi mind vereséget örökít meg. E darabok első részében a vaki egy hajdanvolt csata színhelyére érkezik. Megjelenik előtte a site helybéli lakos alakjában, s elmeséli az egykori küzdelem történetét. A második részben a harcos szelleme teljes fegyverzetben lép színre.

3. **Szanbanme-mono** ('harmadikként előadott darabok'), más néven **kazura-mono** ('női parókás darabok'). Harmincnolc drámát számítanak ide, ezek főszereplője rendszerint szép, fiatal nő vagy idősebb asszony. Többségük kétrészes, ilyenkor a site szellemet jelenít meg. A darab első felében egy helybéli asszony érkezik a vaki elé, és elmondja, miről híres a vidék. A mű második felében a site egy néhai hercegnő, neves táncosnő vagy éppen egy fa, esetleg virág szellemét alakítja, és kecses, lassú táncot mutat be (*dzson-no mait* vagy *csú-no mait*). Az egyrész-es darabokban általában hús-vér asszonyok sorsa elevenedik meg. Úgy tartják, hogy a női parókás darabok fejezik ki legérzékletesebben a nő igazi arculatát, mert mély érzelem és finom líra hatja át őket.

4. **Jobanme-mono** ('negyedikként előadott darabok'). Java részük főszereplője örült. Összesen kilencvennégy műről van szó, amelyek öt alcsoportba sorolhatók.

a) **Kjóran-mono** ('örült darabok'). Általában egyrész-esek. Főszereplőik olyan emberek, akik elvesztették szeretteiket, s a fájdalomtól elméjük megháborodott. Leggyakrabban eltűnt gyermekét kereső anya viszontagságait jelenítik meg.

b) **Júkjó-mono** és **júgaku-mono** ('zenés-táncos darabok'). Főszereplőjük mindig férfi (lehet élő és szellem is), aki erőteljes táncot (*otoko-mai*) mutat be.

c) **Súnen-mono** ('világi ragaszkodás darabok') és **onrjó-mono** ('bosszúálló szellem darabok'). Az előbbiek főhősei bűnös lelkek, akik pokolbéli szenvedéseiket mondják el a földi embereknek, és megváltó imáikért könyörögnek. Az utóbbiak főszereplői kielégítetlen, féltékeny asszonyok, illetve meggyilkolt férfiak szellemei, és azért térnek vissza az árnyékvilágba, hogy bosszút álljanak azokon, akik romlásukat vagy halálukat okozták.

d) **Nindzsó-mono** ('emberi érzés darabok'). Kizárólag nehéz helyzetbe került élő emberekről szólnak, például száműzöttek vagy foglyok lelkiállapotát ábrázolják.

e) **Genzai-mono** ('valóság darabok'). Konkrét történelmi eseményeket és sorsokat dolgoznak föl. A site mindig samurájt alakít, és sohasem visel maszkot.

5. **Gobanme-mono** ('ötödikként előadott darabok'), más néven **kiri-mono** ('záró darabok') vagy 'végső darabok'). Főszereplőjük általában démon. Számuk ötvenhárom, és három alcsoportra oszthatók.

a) **Hataraki-mono** ('cselekvés vagy munka darabok'). Kétrészesek, főszereplőjük isten, sárkány, manó, szörny vagy démon, aki segít az embereknek valamely munka elvégzésében, illetve tett végrehajtásában. Ezt *hataraki-mai* ('cselekvés-tánc' vagy 'munka-tánc') bemutatásával jelenítik meg.

b) **Haja-mai-mono** ('gyors tánc darabok'). Két részből állnak, és egy istenné vált hölgy vagy egy nemesúr szelleme gyors, energikus táncot ad elő bennük.

c) **Különleges tánc darabok**, amelyekben manók, démonok, illetve állatok szellemei táncal búvólik el az embereket. Megtalálható bennük a Japánban és az egész Távol-Keleten nagy hagyománynak örvendő oroszántánc is.

Rövid formában, mindössze egy-egy szóval jelölve a következőképpen hívják az öt drámatípust: *sin* ('isten'), *nan* ('férfi'), *nyo* ('nő'), *kjó* ('örült'), *ki* ('démon'). Magyar nyelven szerencsésebbnek és érzékletesebbnek tűnik az *isten*, *harcos*, *asszony*, *örült*, *démon* megnevezés. Álom- vagy káprázató nő mind az öt típusban található, míg jelen idejű nő-drámák nagyobb számban a negyedikként, kisebb számban a harmadikként előadott darabok csoportjában fordulnak elő. A teljes nő-műsor ritmikai szerkezetében az isten-darab jelenti a lassú, bevezető dzso szakaszt, a harc-os-, az asszony- és az örült-darab együttese a fokozatosan gyorsuló ha szakaszt, végül a démon-darab felel meg a sebes *kjó* szakasznak. A ha részen belül a harc-os-darab számít a dzso, az asszony-darab a ha, az örült-darab a *kjó* szakasznak.

Egyetlen olyan nő-drámát ismerünk, amelyet egyik típusba sem lehet besorolni. Különleges alkalmakkor, például Holdújév napján vagy jeles ünnepeken adják elő, de valaha a teljes nő-műsor mindig ezzel kezdődött. Sem cselekménye, sem kifinomult költői szövege nincs, sokan nem is tartják nő-darabnak. A címe: *Okina*, ami egyszerűen csak annyit jelent: 'öregember'. Valaha a falu vénjét nevezték így. Az egész játék inkább emlékeztet az istenek áldásáért könyörgő szertartásra, mint színpadi produkcióra. Az előadás előtt a színészek megtisztulási rituálén vesznek részt a tükör-szobában, s csak ezután vonulnak be a színpadra. Csupán ebben a játékban fordulhat elő, hogy a site (a címszerep alakítója) a közönség szeme láttára ölti föl álarcát. A darabban három nagy szólótáncot mutatnak be, ezek közül kettő magasztos, egy pedig komikus hangulatú. De mindegyik hosszú életért és bőségért fohászkodik az istenekhez az emberek számára.

Valamennyi nő-dráma szomorú. Még a halandók számára boldog jövőt jósoló isten-darabokat is az emberi nem állhatatlansága miatt érzett könnyű bánat lengi át. A harcosok elgyötörtén részletezik túlvilági szenvedéseiket, a leggyönyörűbb nők az igaz szerelem soha be nem teljesülésén keseregnek. Az örültek reménytelenül, de csillapíthatatlanul vágyakoznak a kielégülés vagy a bosszú után, a démonokat pedig saját gonoszáguk kínozza. Mindent áthat a *mono-no-avare*, 'a dolgok fájdalma', az elmúlás sorvasztó lehelete, a sóvárgott, de többé vissza nem nyerhető, örökre elveszett múlt gyászolása. Majd' mindegyik szereplő sír: a szövegekben leggyakrabban visszatérő költői kép a „könnyáztatta ruhaujj”. A ruhaujj, amellyel szemük forrásának vizét fölitatják, s amely mindig csatakos, akár a hajnali harmattal lepert rét...

Az európai ember világképe a dolgok önmagukkal való azonosságának elvére épül, míg a keleti ember káprázatnak tartja az érzékszerveinkkel fölfogható valóságot. Amikor a site először ál-alakban jelenti magát a vaki előtt, s csak másodszorra nyilatkozik meg igazi formájában, erre az örök érvényű szabályra figyelmeztet: a jelenségek mögé kell látnunk, a fölszín fodrozódása helyett a lényeg mélybeli áramlására kell tekintenünk. A site a legszentebb misztériumot teljesíti: a színünk előtt változik át profán figurából transzcendens lényé, emberből istenné, szellemé vagy démonná, hogy világunk csalóka ábrándképei helyett annak immanens törvényeire irányítsa a figyelmünket. Az üzenetet nem a cselekmény hordozza, hanem a főszereplő személyének misztikus átalakulása. Igaz és találó tehát Paul CLAUDEL megállapítása: „A drámában valami, a nőben valaki történik.”

#### IV. A gyökerektől az ágakig

A nő gyökerei igen mélyre nyúlnak, és rendkívül szerteágazók. Szinte nincs is olyan fejezete a japán színház történetének, amelyben ne bukkanhatnánk rá a nő valamelyik elemének eredetére. Ha csak a legősibb s egyben a legsajátosabban japán színjátéktípust, a *sintó* ('az istenek útja') vallás szent táncait összesítő *kagurát* ('istenzene') tekintjük, azonnal szemberúnik a színpadépitmények hasonlósága, s föl kell figyelniük a két színi forma világképének azonosságaira is: a nevezetes helyek (szent fák, folyók, különleges fölszíni képződmények) védisteneinek tiszteletére, az érzékelhető világ fölött uralkodó láthatatlan szellemek sokaságára. Az Indiából származó, már a buddhizmus eszméit hordozó *gigaku* ('ügyességzene'), amely a VII. század elején – kínai és koreai közvetítéssel – került Japánba, s néhány száz év után ki is halt, csupán fából faragott, nagy kifejezőerejű maszkjaiban és a nő által megörökölt oroszliántáncában maradt fenn az utókor számára. Az ugyancsak a VII. században, de Kínából érkezett, végtelenül lassú, kifinomult, lebegő muzsikára lejtett, szertartásos merevségű, a forma misztikájával átítatott *bugaku* ('tánczene') táncjátékokban fölismerhető a dzso-ha-kjú szerkesztési elv, amelyre később a nő egész esztétikája épült.

Szintén a VII. században és szintén Kínából került a szigetországra a nő egyik közvetlen elődje, a közép-ázsiai eredetű *szangaku* ('vegyes zene'), amely kezdetben a lehető legtágabb értelemben vett vásári mutatványok és népszórakoztató látványosságok gyűjteményét jelentette. Bár mintegy kétszáz év múltán már-már kihálás fenyegette, a X. században *szarugaku* ('majomzene') néven mégis új életre kelt, s ebben a formájában már kimondottan színjátékos karaktert mutatott: táncos, akrobatikus, pantomimikus és bábos elemekből építkezett, szellemiségében pedig az európai középkor kedvelt farce-aihoz és trufáihoz hasonlított. A XI. században szakszerű és hiteles leírás készült róla. A XIII. században már letisztult formanyelvű, műkedvelő és hivatásos együttesek által előadott, nemes művészetként, *szarugaku-no* nökként látjuk viszont.

A nő másik közvetlen elődjének tartott *dengaku* ('mezei zene') nagyjából a *szangaku*val párhuzamosan fejlődött, s annak sok elemét át is vette. A *szarugaku*ról készült XI. századi följegyzés mindenestre a *dengaku*t is említi. A *dengaku* eredetileg a rizsültetéskor és -aratáskor előadott közös imákat és termékenységvarázsló rítusokat jelentette, amelyek idővel vásári mutatványokkal és komikus közjátékokkal gazdagodtak, s jellegében az egész ünnepség a középkori Európa falusi búcsúhoz kezdett hasonlítani. Tény, hogy a XIII. századra *dengaku-no* nő néven ebből is nemes művészet lett, száz évvel később pedig egész Japánban valóságos „*dengaku-láz*” tört ki.

Bár a nő végső formája a szarugaku és a dengaku hagyományainak XIV. századi egyesítése folytán alakult ki, egyéb forrásokról is van tudomásunk. Ezek közé tartozik a **dzsusi** ('varázsló') elnevezésű rituális színjáték, amely a IX. századtól a buddhista templomok holdújévi ördögűző szertartásait színesítette. Ennek „megszelídült” változata, az **ennen** ('az évek számának szaporítása') szolgáltatta a XI. századtól a templomi szertartásokat követő rituális lakomák műsorát. A XIII. században már ezt is komoly művészetként, **ennen-nó**ként emlegették, s elsősorban kifinomult stílusa, szövegének magas irodalmi értéke és mély vallási tartalma szolgált mintául a nő számára. A XIII. században még egy különleges színjátékforma tűnt föl: a **sugen-nó**. Aszkétikus, önsanyargató szertartásokból alakult tragikus hangvételű, a harcias szellemet dicsőítő, szilaj táncsal és komikus dialógussal fűszerezett előadásokká, amelyekkel a **sugendó** vallás papjai kívánták terjeszteni a hegyek tisztelőit.

Végül meg kell említenünk a nő távolabbi előzményei közt a **nenbucu-odorit** ('nenbucu-tánc'). Ez a „*Namu Amida bucu!*” ('Dicsőség Amitábhá buddhának!'; rövidítve: nenbucu) varázsfórmula monoton ismételtetésével kísért, gyakran eksztatikus tánc volt, amelyet a falvak népe járt a nagy buddhista ünnepeken a biztos üdvözülés reményében. Majd a XII. században a nemesek által jeles napokon tartott látványos fölvonulás, a **furjú** ('választékos; szokatlan') részévé vált, s az ennek során bemutatott kosztümös-zenés-táncos-párbeszéd jeleneteket köritette.

A XIV. században a szarugaku és a dengaku hivatásos előadói már szerzetesi rangban éltek, s egy-egy híres templom vagy szentély szolgálatában álltak. Minthogy szigorú vallási előírások szerint űzték mesterségüket, asszony nem léphetett soraikba. (Ez a hagyomány egészen a múlt század második feléig fennmaradt: csupán a MEIDZSI-restauráció [1868] után nyílt lehetőségük a vállalkozó szellemű japán hölgyeknek arra, hogy a nő művészetében jártasságot szerezzenek.) Gyakran játszottak nemesi közönség, sőt a császár színe előtt is. Kjótót, az akkori fővárost például két dengaku-együttes szórakoztatta: a **Hon-za** ('Eredeti Társulat') és a **Sin-za** ('Új Társulat'). Az előbbi csoport ünnepelt művésze volt **ICCSÚ**, akitől még a szarugaku legnagyobb mestere, **KANAMI** is sokat tanult: a ket-tejük stílusában tapasztalt közös vonások vezették el ahhoz a gondolathoz, hogy ötvözze a dengaku-no nő és a szarugaku-no nő előadói hagyományait. Művét végül még nála is tehetségesebb fia, **ZEAMI** teljesítette ki.

Rendkívüli munkásságuk kifejtéséhez természetesen anyagi és erkölcsi biztonságot jelentő háttérre is szükségük volt, amelyet – szerencsájukra – éppen a katonai kormányzó, Japán tényleges ura, **ASIKAGA Josimicu sógun** nyújtott nekik pártfogásával. Így megteremthették ezt a komplex és szuggesztív hatásra törekvő, kifinomult, mégis erőteljes, s minden összetevőjében a tökéletességig fejlesztett színjátékformát. Tőlük származik a mai nő-repertoár mintegy fele (több mint százhusz darab); rögzítették a színpad szerkezetét, az előadás körülményeit, föltételeit; rendszerezték a fölhasználható zenei anyagot és koreográfiát, a maszkokat, ruhákat, kellékeket és díszletelemeket. Emellett **ZEAMI** mintegy két tucatnyi, a zen-buddhizmus filozófiájával átszőtt elméleti művet is írt, s ezekben nemcsak a nő esztétikáját alapozta meg, de a színészi gyakorlat és képzés elveit és módszertanát is meghatározta. E könyveit titkos hagyatékként örököltette családjára.

A színjáték ugyanis Japánban már a korai időktől kezdve dinasztikus jellegű volt: az apáktól fiaik vették át mesterségüket. Ám **ZEAMI**t ezen a téren balszerencse kísérte. Szeretett fia, **Dzsúró MOTOMASZA** (1394–1432) fiatalon meghalt, csupán néhány gyönyörű nő-drámát hagyott maga után. Így unokaöccse, **ONAMI Motosige** (1398–1467) vezette tovább társulatát, és veje, **Konparu ZENCSIKU** (1405–1470), számos kiváló nő-darab szerzője vált szellemi örökösévé. **ZEAMI** öregkora egyébként meglehetősen hányatott körülmények között telt el. Patrónusának halála után az új sógun a dengakut tüntette ki rokonszenvével, így a nő művelői kegyvesztettek lettek. Sőt az agg mester hetvenegy évesen hét évre száműzetésbe is kényszerült Szado szigetére. Ám a viszontagságok sem törték meg, haláláig elmélyülten dolgozott.

A XIV. században négy társulat uralta a szarugaku művészetét: a **TOBIJAMA**, a **JÚZAKI** (**KANAMI** és **ZEAMI** famíliája), a **SAKATO** és az **ENMAI** család. A nő kialakulása után ezekből lett az új színjáték négy meghatározó iskolája: a **HÓSÓ**, a **KANZE**, a **KONGÓ** és a **KONPARU** dinasztia. Ezek egyaránt használhatták a **za** ('társaság, céh') és a **rjú** ('iskola') elnevezést is. A **KONPARU** család egyik ága időközben leszakadt, és 1618-ban új iskolát hozott létre: a **KITA-rjú**t (ez a **za** megjelölést sohasem használhatta). A **HÓSÓ**- és a **KANZE**-iskolát együttesen **kami-gakarinak**, azaz 'felső iskolák'-nak nevezték, mert **Kjótó**ban székeltek, míg a **KONGÓ**-, a **KONPARU**- és a **KITA**-iskolát **simo-gakarinak**, vagyis 'alsó iskolák'-nak hívták, mert **Nará**ban volt a székhelyük. A két csoport semmiféle rangbéli megkülönböztetést nem jelentett, csupán játékok rituáléjában, esetleg a szereplők ruházatában mutatkoztak kisebb eltérések. Például a felső iskolák sitéi, ha térdelve kellett elhelyezkedniük a színpadon, mindig a bal térdükre ereszkedtek le, míg az alsó iskolák előadásainak főszereplői rendszerint a jobb térdükkel érintették a padlót.

A nő-beli **za** fogalma igen összetett: egyszerre jelöl dinasztit, céhet és iskolát. Tágan értelmezve a nót napjainkban is mindössze öt család adja elő. A **KANZE-za** tagjai például kivétel nélkül **KA-**



NAMI és ZEAMI utódai. Értsd: szellemi leszármazottai. Mert bár fontos a dinasztia vérvonalának folytonossága, a hagyományok megszakíthatatlansága még fontosabb. A dinasztia lelke, a za feje a família fő ágának legidősebb férfitagja, az *iemoto* ('a ház eredete'). Ő a család, a társulat, a céh kizárólagos és egyedüli irányítója, döntései megföllebbezhetetlenek. Az ő akarata érvényesül mind személyi és szervezeti, mind pedig művészi és gazdasági kérdésekben. Ha meghal, elsőszülött fiúgyermeké örökli a posztját. Ha nincs fia, vagy még kiskorú, akkor legidősebb férfi vérrokona tölti be a helyét. Ha ilyen sem akad, akkor egyéb rokona (apósa, sógora, veje) lehet az utódja. S csak a legvégső esetben fordulhat elő, hogy tanítványai közül a legtehetségesebbre szálljon a nemzetséggfői, tehát egyben színházvezetői rang. Ennek semmiféle akadálya nincs, hiszen egy nő-színésznövendék számára akkor fejeződnek be az iskolaévek, akkor tekintheti képzett művésznek magát, ha mestere, az *iemoto* engedélyezi, hogy fölvegye és viselje a dinasztia nevét. Meg kell jegyeznünk, hogy ma már ez igen ritkán történik meg: a nő-színészek vagy polgári nevükön játszanak, vagy hangzatos – a hagyományokból vagy fantáziájukból merített – művésznévvel lépnek föl.

Minthogy az *iemoto* tisztsege többnyire vérségi leszármazással nyerhető el, sajnos gyakran előfordul, hogy a dinasztia feje nem tartozik éppen a céh kiemelkedő művészei közé. A bölcsebbje ezt idejében belátja, s igyekszik az adminisztratív teendőkre korlátozni funkcióját, szakmai kérdésekben pedig tanácsadó testület bevonásával dönt. (Persze despotikus ellenpéldák is akadnak jócskán, még napjainkban is.) Hiszen egy nő-za céh és cég is egyben, e szavak középkori, illetve modern értelmében, tehát bőven akad teendő. Céhnek kell tekintenünk egy nő-dinasztiát, amennyiben ősi és sajátos mesterségbeli hagyománnyal és eszköztárral rendelkezik. Például mind az őt za jórészt ugyanazokat a darabokat játssza, ám valamennyi család saját szövegváltozatokkal rendelkezik. Következésképpen a fölhasznált zenei anyagok is eltérőek. Minden dinasztia káprázatos kosztümtár és fölbecsülhetetlen értékű maszkkollekció tulajdonosa, amelyek tartalmaznak ugyan azonos típusú ruhákat és álarcozatokat, de ezek között keresve sem találánk kettőt, amely színben, mintában, formában tökéletesen megegyezne. Egyedi darabok, akár csak a kellékek és a díszletelemek, amelyek iskolánként csak körülbelül hasonlítanak egymásra. Így szinte nem fordulhat elő, hogy ugyanazon darab adott szereplője ugyanolyan külsővel lépjen színpadra, mint bármely más za előadásában. De familiánként eltérő a színészi alakítás technikája és a képzés módszere is. Általában a KANZE-iskola játékát tartják etalonnak, mert a leghívebben ez ragaszkodik a nő klasszikus eszményeihez. Ám a nő inyenicei a HÓSÓ- vagy a KONGÓ-iskola bemutatóira járnak, mert az előbbi ábrázolásmódja tanúskodik a legmélyebb pszichológiai megközelítésről, az utóbbié pedig a legexpresszívabb. A KONPARU-iskola viszont arról híres, hogy a legodaadóbban őrizi a nő rituális hagyományait. Könnyen belátható tehát, hogy az egyik dinasztia művésze – legyen bármilyen tehetséges is – bajosan illeszkedhetne bele egy másik za produkciójába. Még ha külsőségeiben kisebb-nagyobb zökkenőkkel lebonyolítható lenne is az előadás, mindenképpen csorbát szenvedne a játék belső harmóniája.

Egy-egy za nagycsaládja gyakran több kisebb 'családra', kére oszlik. Ezek általában saját nő-színházzal rendelkeznek, így otthonukban is tarthatnak bemutatókat. Rendszerint önállóan dolgoznak, az *iemoto* távolról vigyázó szemétől kísérvé. Olyan is akad köztük, amely az iskolán belül egyedi irányzatot képvisel. Így vált ki például a KANZE iskolából 1871-ben az UMEVAKA-ke. De a za mégiscsak egységes cég, amelyben a kis családoknak szorosan együtt kell működniük. A művészet Japánban rendkívül költséges, mert minden részletében maximális tökélyt és értéket várnak el tőle: semmivel sem szabad takarékoskodnia. Egy-egy jelmez vagy maszk ára csak dollárezrekben adható meg, a színházépületek üzemeltetése vagyonokat emészt föl, és minden előadáshoz nyomtatott műsorfüzet vagy szórólap dukál. S a tetejébe mindennek még üzletnek is kell lennie! Manapság, amikor a nő népszerűsége amúgy is csökkenőben van, és közönsége nyomasztóan előregedett! Ráadásul szinte csak vasárnaponként érdemes színre lépni, napközben, amikor akadnak nézők, mert a négyöt órán át tartó, s a közönségtől is kivételes összpontosítást követelő produkciók megtekintésére hétköznap este, a fárasztó munka után emberfia nem vállalkozik.

Pedig már nem játszanak öt nő- és négy *kjógen*-darabot egy műsorban. A leggyakoribb a két nő meg egy *kjógen* fölállítás – bizonyos járulékos műfajokkal kiegészítve. Ezek nem igényelnek sem maszkot, sem kosztümet, de többségükhöz zenészek vagy mellékszereplők sem szükségesek. (Megjegyzendő, hogy az említett öt nő-iskola csak site-szerepkörű színészeket tömörít magába. A vakit, a *kjógen* és az *ai-kjógen* előadóját, valamint a zenészeket minden produkcióhoz külön-külön kell jó pénzért szerződtetni.) Ilyen például a *simai*, amikor a színész egy fél kórus recitálásával kísérvé, álarc és jelmez nélkül bemutatja egy bizonyos darab központi táncának teljes mozgásanyagát, azaz a katókat sorozatát. Ha mindehhez zenészek is társulnak, azt *maibajasinak* ('tánc+zene') hívják. Néha pusztán egy darab szövegéből énekelnek el egy részletet a verődobos kíséretével, e műfajnak *iccsó* ('egy dob') a neve. Ha csak a kórus recitál, azt *szu-utainak* ('egyszerű ének') nevezik. E műfajok főként arra alkalmasak, hogy a színészek vagy tanítványok képzettségét, illetve kondícióját szemlél-

tessék. Előadók nem kapnak föllépti díjat, az említett vendégeken (vaki, kjógen, zenészek) kívül az csak a teljes nő-darabok sitéinek és curéinak jár. Ingyen dolgoznak a kórus tagjai, a kókenek és a ko-katák, tevékenységüket gyakorlásnak és a za érdekében tett szolgálatnak tekintik. Mint ahogy társadalmi munkában dolgoznak a pénztárosok, jegyszedők és ruhatárosok, a szünetben működő méregdrága büfé főlszolgáltatói, a színházak előcsarnokában emléktárgyakat és nő-témájú könyveket árusító üzletek eladói: valamennyien a za egy-egy tagjának áldozatkész hozzátartozói. Így aztán – no meg a borsos helyáraknak köszönhetően – mégiscsak nyereséges tud lenni egy-egy előadás; természetesen főként a cég, azaz az iemoto számára.

Az ismertetett tevékenységi körök mellett azonban az öt dinasztia mégis elsősorban rjú, azaz iskola, a szónak mindkét értelmében: éppúgy színészképző, mint színházi irányzat. Valaha a nagycsaládban élő nő-játékosok számára természetesnek tűnt, hogy ivadékaikból neveljék utánpótlásukat, akikre aztán nemcsak titkos hagyatékként kezelt művészi és szellemi arzenáljukat, hanem a társulat anyagi bázisát jelentő mask-, jelmez- és kelléktárukat is örökíthetik. A gyermek képzése a fogváltás idején, vagyis hétéves korban kezdődött, s neveltetése során szinte önkéntelenül, próbák és előadások árnyékában sajátíthatta el a mesterség fogásait. Kamaszkorának elérkeztéig hagyták, hogy természetes ösztöneinek engedve, játszva és utánozva tanuljon, s csupán egyéni megfigyelései és próbálkozásai révén szívja magába a repertoárt. Csak tizenkét évesen szorították módszeres munkára, s nem feledkeztek meg sokoldalú (szellemi és testi) neveléséről sem. A család vezető mestereinek irányításával már konkrét darabokat is be kellett tanulnia, hiszen gyakorta szükség volt rá, hogy föllépjen ko-kata szerepekben. Tizennyolc éves korától főként személyiségének kiteljesítésén kellett munkálkodnia: meg kellett szabadulnia suta, kamaszos mozgásától, mutáló hangjától, ekkor alakíthatta ki egyenes testtartását, teremthette meg mozdulatai harmóniáját, próbálgathatta és fejleszthette orgánumát. Huszonöt éves korától tanulmányozhatta és gyakorolhatta a színészi ábrázolás módozatait. Ettől kezdve már fölnőtt szereplőként is részt vehetett a bemutatókon: énekelhetett a kórusban, sűrűgthetett-foroghatott mint szorgalmas kóken, esetleg tomo vagy cure föladatot is elláthatott. Körülbelül harmincöt évesen juthatott el tehetsége és képzettsége teljes kibontakoztatásáig, s ezután site-szerepeket is bízást elvállalhatott. Igazán érett művésznek azonban csak egy újabb évtized elteltével, negyvenöt éves fővel mondhatta magát. Ám ettől kezdve megint csak tanulás várt rá: ki kellett kísérleteznie, hogyan lehet úrrá előregedő testén, hogyan feledtetheti el nézőivel a gyengülő fizikuma és lassuló reflexei által okozott ritmushibákat vagy félreccsúszott gesztusokat.

Folytonosan képezte tehát magát – egészen a siring. Nem csoda, ha napjainkban, a mai japánra jellemző rohanó, amerikanizált életforma büvöletében vegetáló ifjaknak nem fűlik a foguk ilyen mértékű elmélyüléshez és áldozatvállaláshoz. Hogy a jeles nő-mesterek mégsem maradnak tanítványok nélkül, az inkább a szülők sznobériájának köszönhető. A jelenlegi módos szülőket adó nemzedékre ugyanis még a világháború előtt beléneveltek egyfajta kötelező nemzeti nosztalgiát. Ezért a leghipermodernebb körülmények között élve is gondot fordítanak arra, hogy gyermekük legalább egy klasszikus japán művészeti ágban jártasságot szerezzen. Ez a gyakorlat persze nyögvenyelős: nem önkéntes és valódi érdeklődésen alapul. Évről évre fogy mind a növendékek, mind a tanárok türelme. Utóbbiak már annak is örülnek, ha saját gyermekeiket rá tudják kényszeríteni a mesterség folytatására. Egyre több a fölnőtt korban tanulni kezdett, mondhatni „gyorstalpaló tanfolyamon végzett” nő-színész, aki négy-öt évvel az első gyámoltalan gesztusok megtétele után már site-szerepekben ágál. A színpadot előntik az amatőrök és a nők, pedig ez a terep egyiküknek sem való. Igyekeztek dicséretes, de eredményeik és hatásuk egy pillanatra sem bírja el a valódi művészek teljesítményével való összevetést.

A nő lassan, de biztosan sorvad. Hiába tesz megmentésére rendkívüli erőfeszítéseket a japán állam, hiába teremtett számára országos otthont, az 1983-ban megnyitott tókiói Nemzeti Nő-színház minden igényt kielégítő épületét, félő, hogy csak élő múzeumként sikerül megőriznie. Kiveszőben ugyanis éltető eleme, a művelt, kifinomult, lelki elmélyülésre vágyó, nemzeti érzelmű polgárság. A nő sosem tudott közel kerülni a tömegekhez. Hajdanán a nemesség színháza volt, a MEIDZSI-restauráció után pedig az értelmiségi elit színháza maradt. Befogadása fáradságos: alapos fölkészülést, intenzív figyelmet és bölcs türelmet igényel. Cserébe páratlan erejű élménnyel ajándékozta meg az arra méltókat, de a hétköznapiak taposómalmában egyre kevesebben vágnak effajta megvilágosodásra.

Hogy pontos képet lássunk a nő mai helyzetéről, az alábbiakban egy 1985-ös fölmérés adatait idézem: eszerint a **gorjú**, vagyis az 'öt iskola' keretében összesen 1065 site szerepkörű színészt tartanak nyilván. Közülük 681 a KANZE-, 162 a HÓSÓ-, 75 a KONGÓ-, 101 a KONPARU- és 46 a KITA-iskola kötelékében működik. (E számokba a női színészek is beleértendőek. A KANZE- és a HÓSÓ-rjú sok, a KONGÓ- és a KONPARU-rjú kevés női taggal rendelkezik, a KITA-rjú csak férfiak alkotják.) A **szanjaku**, azaz a 'három szolgálat' (vaki, kjógen, zenészek) körében 66 vaki sze-

repkörű színészt találunk, ezek három különböző iskolába tartoznak. A 95 kjógen-színész két iskolába sorolható. Továbbá 52 fuvolást (három iskola), 56 kiskézidobost (négy iskola), 48 nagykézidobost (öt iskola) és 38 verősdobost (két iskola) említ a kimutatás. Ezek a kilenc évvel ezelőtti számadatok bizony rózsásabb képet festenek a valóságosnál, hiszen minden rjú valamennyi tagját, tehát a műkedvelőket és a növendékeket is föltüntetik.

Az egyes színészdinasztiák különböző oldalágai behálózzák egész Japánt. Szinte minden vidéki nagyvárosban működik egy-egy ke, ezek többnyire saját színpaddal is rendelkeznek. Ezen kívül se szeri, se száma a szabadtéri nő-színpadoknak, amelyekben bármelyik iskola művészei fölléphetnek. A nyári hónapokban egyes városok, templomok és szentélyek szívesen rendeznek **takigi-nót**, azaz 'rőzsetűz' fényénél tartott szabadtéri előadásokat, amelyek számára tető nélküli, alkalmi nő-színpadokat építenek. A KANZE-rjú s az ennek önálló ágát jelentő UMEVAKA-ke, a HÓSÓ-rjú és a KITA-rjú székhelye Tókióban van, mind a négy család modern tervezésű színházépületet mondhat magáénak. A KONGÓ-rjú Kjótóban székel, színháza hagyományos stílusú, fából készült ház. Végül a KONPARU-rjú központja Nara, mivel ez a dinasztia évszázadok óta az ottani Kaszuga-szentély szolgálatában áll. A jelenlegi iemotók: KANZE Motomasza, UMEVAKA Rokuró, HÓSÓ Fuszao, KITA Roppeita, KONGÓ Ivao és KONPARU Nobutaka. Közülük a KONGÓ- és a HÓSÓ-iskola főnökét tartják kivételes tehetségű művészek.

Végezetül egy gyakorlati példával próbálom megvilágítani, mit is jelent valójában az egyes nő-iskolák közötti különbség a színpadi játékban. 1985 júliusának közepén a tókiói Nemzeti Nő-színházban a HÓSÓ-rjú előadásában láttam a *Kurozuka (Fekete sírdomb)* című, *démon* típusú nő-darabot. Két hét múlva pedig – az évenként megrendezésre kerülő jokohamai takigi-nó bemutaton – a KANZE-rjú játszotta ugyanezt a művet *Adacsigahara (Adacsi mezeje)* címmel. A darab története szerint két vándorszerzetest (vaki és vaki-zure) és szolgájukat (ai-kjógen) utazásuk során az Adacsi mezején magasodó, baljóslatú Fekete Sírdomb közelében éri az éj. Szállást kérve bezörgetnek hát az ott álló kunyhóba. Ebben egy szegény öregasszony (site) porgeti magánya rokkáját, aki szívesen befogadja őket éjszakára. Ám hogy vendégei megmelegedhessenek, el kell mennie rőzsét gyűjteni. Mielőtt távozna, nyomatékosan figyelmezteti a jövevényeket, hogy semmiképpen sem szabad bepillantaniuk az ő kamrájába. A várakozó szerzeteseket lassan elnyomja a buzgóság, szolgájuk pedig csak nem bírja legyűrni kíváncsiságát, és beles a szobába. Ekkor rémült ordítás szakad ki belőle: odabenn a padlót alvadt vér és embercsontok borítják. A fölriadó szerzetesek rádöbbennek, hogy egy emberevő démon vendégei. De menekülésre már nincs idő, visszatér a házigazda, aki közben megérezte, hogy megszegették a tilalmát. Ezért valódi, démoni alakjában jelenik meg, s rátámad a szerzetesekre, akik csak hosszas küzdelem után tudják imáik erejével megfutamítani.

A Nemzeti Nő-színházban a darab mindkét részében a HÓSÓ-iskola feje, HÓSÓ Fuszao volt a site, míg a jokohamai szabadtéri bemutaton más-más színész játszotta az öregasszonyt és a démont. TANIMURA Icsitaró lépett föl mint *mae-dzsite* ('előbbi site'), és a KANZE-iskola iemotójának öccse, KANZE Motoaki mint *nocsi-dzsite* ('későbbi site'). Bár mindkét alkalommal nagyjából ugyanaz a szöveg hangzott el megközelítően azonos színpadi körülmények között, az előadások mégsem ugyanarról szóltak, a két iskola eltérő fölfogásából adódóan. A KANZE-rjú értelmezése az emberben lakozó démoni természet leleplezésére törekedett, HÓSÓ Fuszao alakítása viszont a démon-lét emberi gyökereit, a gonoszszággal és kegyetlenséggel járó mérhetetlen lelki szenvedést igyekezett fölfedni.

A KANZE-rjú megformálásában már a szerzeteseket befogadó öregasszony is félelmetesnek tűnt. Fiatalabbnak és energikusabbnak látszott emlegetett életkoránál. A site *kanava-onna* ('vaskoronás asszony'; a *Kanava* című nő-darab főszereplőjéről elnevezett) álarcot, vagyis középkorú nő belső feszültségről árulkodó maszkját viselte. Még rokkájának békés porgetése közben is áradt belőle a fenyegetés. Amikor pedig rőzséért indulva visszafordult, hogy megtiltsa vendégeinek, hogy a kamrájába benézzenek, vészjósló, erőteljes gesztusa, a torok legmélyéről föltörő hangja előre sejtette a csakhamar színre lépő, pusztító indulatú, emberföltötti hatalmú démont.

Ezzel szemben HÓSÓ Fuszao-nak az élet fáradalmaitól elnyűtt, a földi lét terhét mind nehezebben hordó öregasszonyát tétova, félbehagyott mozdulatok és reszkető, gyakran elfúló hang jellemezték. (Ehhez a karakterhez tökéletesen illett a *sakumi* maszk, amely megtört vonású, beletörődött arckifejezésű, idős nőt ábrázol.) Rokkája egykedvűen forgott, mint a világ megállíthatatlan kezeke: szinte nem is ő hajtotta, mintha a rokka mozgatta volna őt. Amikor a kunyhót elhagyta, véletlenül fordult vissza, mint akinek hirtelen eszébe jutott valami, s félszegen, szemérmesen kérte, ne lessenek be a szobájába. Később, démonként sem volt ijesztő, bár ugyanazt a két szarvval ellátott, düldelt szemű, vicsorgó hannya maszkot viselte, amelyet a KANZE-rjú előadásának hátborzongató hatású démona is hordott. A HÓSÓ-iskola démona szájalomra méltó, szörnyeteg voltát kínnal megélő, sorsát átokként cipelő embernek tűnt, amilyenre bármelyikünket tehetnek a kíméletlen körülmények.

A két produkcióban ekképp mutatkozott meg szemléletesen, hogy a nő egyes iskolái között a színpadi konvenciók – az álarcok kiválasztásában, a jelmezek összeállításában, a szöveg és a koreográfia eltéréseiben megfigyelhető – anomáliáin túl az emberről alkotott képük árnyalataiban rejlik az alapvető különbség.

## V. A virág és az illata

Az európai színházi gyakorlatban – különösen SZTANYISZLAVSZKIJ tanításainak elterjedése óta – a színészek többsége analitikus módszerrel közelíti meg szerepét, részletező pontossággal igyekszik fölépíteni alakítását. Rendszerint a dráma szövegéből kiindulva, a megformálandó figura kijelentéseiből és a rá vonatkozó szerzői utasításokból, valamint a darab során rendre kialakuló situációk fölismeréséből nyer mind árnyaltabb képet az életre keltendő személy jellemvonásairól, szándékairól, indítékairól, s csupán a többhetes, fáradtságos próbafolyamat végére jut el egy teljes, konsekvens és összetett személyiség megfogalmazásáig. Ekkor adatik meg neki az átváltozás lehetősége: a „más bőrébe bújás” kegyelmi állapota. Művészi fölkészülése a pályája kezdetén mintegy négy-öt éves, intenzív, általános szakmai képzést nyújtó időszakból, majd további működése során egy-két hónapos, speciális föladatok megoldását igénylő próbaciklusokból áll.

Ezzel szemben a nő-színész szerepalkotó módszere esszenciális: az ábrázolandó alak lényegét, lelki teljességét kívánja megragadni, amelyből törvényszerűen következnek a megvalósítás testi és külső jegyei (vérmérséklet, tartás, mozdulatok és cselekvések). A nő-játékban megszemélyesítendő figurák ugyanis nem hús-vér emberek, hanem archetípusok pontosan körvonalazott variánsai. Megjelenítésük pedig nem a realista színjátás eszközeivel, hanem egy évszázadokon át érlelt, elvont és egzakt színházi jelrendszer alkalmazásával történik. A színésznek kisgyermekkorától kezdve mintegy huszonhat-huszonhét évig kell tanulnia ahhoz, hogy tökéletesen elsajátítsa a színpadi nyelvet, s teljes mértékben föltárja és megértse az alaptípusok belső igazságát. Ha kellő alázattal, szorgalommal és kitartással viszonyul föladatához, érett korára gyakorlatilag a teljes nő-repertoár a birtokába kerülhet. Egy-egy produkció megvalósításánál szükségtelen hosszú próbafolyamatoknak alávetnie magát, elég csupán a szöveget, a dallamot és a mozgást memorizálnia. Ez a tevékenység fokozatosan előhívja benne a figuráról még tanulóévei során kialakított lényegi képet, amelyet azóta szerzett tapasztalatainak fölidézésével tovább árnyalhat. Az előadás előtt öltözőjében, a jelmez fölvételénél, majd a tükörszobában, amikor fölteszi a maszkot, ezzel a belső látomással igyekszik eggyé válni. Ha átlényegülése teljes, játéka során ez a lelki szem előtt áramló kép fogja diktálni mozdulatait és megszólalásait. Sokoldalúan képzett teste ugyanis olyan érzékeny műszer, amely a legkisebb tudati és érzelmi rezdüléseket is átírja a lehetséges színpadi kifejezés konvencionális jeleire: a szövegekben rögzített szavakra, dallamokra és ritmusokra, továbbá az előírt katókra, azaz mozdulatsémákra, amelyekből táncoknak és cselekvéseknek kell összeállniuk.

A nő félelmetes paradoxona, hogy az egész játékot önnön lényéből létrehozó, az előadás feszültségét energiával gerjesztő site-színész a színpadon voltaképpen nem létezik, láthatatlan. Hiszen lelki értelemben kénytelen megszüntetni magát, hogy átváltozása tökéletes legyen, testi valóját, külső személyiségjegyeit pedig teljesen elföldi az általa hordozott hagyományos színházi jelek együttese: a maszk, a jelmez és a mozdulatsémák. Ezek közül az álarc hordozza a legtöményebb és legsugárzóbb információt az adott figuráról. Az öltözék kiegészíti és árnyalja a kibontakozó alakot, a mozgáselemek sora pedig belső működését tárja föl.

Japánban a színházi maszk általános elnevezése *kamen*, ami annyit jelent: 'átmeneti arc' vagy 'időleges arc'. A korai színjátékok közül például a bugaku és a gigaku használt expresszív kifejezésű, az egész fejet eltakaró álarcokat. A nő-színészek azonban másképp hívják maszkjaikat: *omote*, vagyis 'arc' a nevük. Meglepően kicsik, homlokközéptől épphogy állcsúcsig érnek, s kétoldalt látni engedik a fület, sőt az orca külső szélét is. Mind az elnevezés, mind a méret arra utal, hogy a site-szereplő, amikor a tükörszobában maszkot ölt, nem egy álarcot helyez az arca elé, hanem a saját arca helyett tesz föl egy másik arcot. „Mielőtt játszom – mondta egyszer KONGÓ Ivaó, a legnagyobb élő nő-színészek egyike –, hosszú órákig kell szemlélnem a maszkot. Nem én létezem, a maszk létezik. Nem én vagyok valóságos, hanem a maszk.”

A nő-álarcokat cédrusfából vagy fenyőfából faragják, s általában fehér, fekete és vörös festékekkel színezik. Homorú oldalukon bevésve vagy pecsételve rendszerint megtalálható a készítő mester neve. A maszkokat tömött párnácskákra kötözve, vastagon bélelt szövetsákocskákban tartják, mert vékonyak és igencsak törékenyek. A színész fejére zsinórral kötik föl őket. Idővel festésük megrepedezik, lepattogzik vagy kifakul, némelyikben a szű fűr apró járatokat. Soha nem restaurálják egyiket sem, a patina bármely formája csak növeli értéküket. A múzeumok és a nő-dinasztiák többszáz éves példányokat is őriznek. A Szado-szigeti Sóbó-dzsiban, vagyis abban a buddhista templomban, ahol

ZEAMI száműzetését töltötte, ma is mutogatnak egy öregember-maszkot, amelyet állítólag maga „a nő művészetének atyja” faragott, s föl is lépett benne.

A nő-álarcokat közel hetven típusba sorolják, amelyek öt csoportra oszthatók: 1. **Dzsó-men**, azaz 'öregember-maszkok'. 2. **Otoko-men**, vagyis 'férfi-maszkok'. 3. **Onna-men**, azaz 'női maszkok'. 4. Istenek, szellemek, démonok és állatok maszkjai. 5. Különleges figurák (legendák szereplői, történelmi hősök, Okina) személyre szóló maszkjai. Az álarcok többsége semleges arckifejezésű. Létezik egy közismert szólás: „kifejezéstelen, mint egy nő-maszk”. A japán középkor despotikus rendszere ugyanis megkívánta, hogy az alattvalók rezzenéstelen arccal, érzelmeiket és véleményüket mélyen magukba fojtva, vakbuzgón teljesítsék a kapott parancsokat. Ezt a szemléletet híven tükrözik a nő-álarcok is, amelyek között csak a démonok, az erőszakos halált haltak szellemei és a haragvó istenek maszkján figyelhetők meg szélsőséges tulajdonságok, vad érzelmek vagy torz vonások. A többi álarc ajkán kivétel nélkül archaikus mosoly ül: időtlen, megfejthetetlen és nyugtalanító. Ez a mosoly – amely Mona Lisa sajátjaként vált világszerte közismertté – az örökkévalóságba helyezi az arcot, letörli róla a földi szenvedések nyomát, s túlvilági nyugalom fényét teríti szét rajta. Illik tehát a nő-drámák visszajáró lelkeihez.

Am a nő-maszkok nemcsak általános benyomás keltésére képesek, hanem a játék során kibontakozó lélektani helyzetekhez is tudnak idomulni. Attól függően, hogy milyen szögben esik rájuk a fény, a legkülönbözőbb érzelmek jelenhetnek meg a fából faragott arcokon. Egyes mozzanatok révén még lelkiállapotot vagy kedélyhullámzást is tükrözhetnek vonásaik. A színész három alapvető kezelési elv szerint érheti el az említett hatásokat: 1. **Omote-o teraszu** ('ragyogtatni az arcot'), vagyis a maszkot finoman fölfelé fordítani. Ekkor a megvilágítás erősödésével arányosan fokozódó öröm önti el az „arcot”. 2. **Omote-o kumoraszu** ('felhőbe vonni az arcot'), azaz a maszkot lassacskán lefelé fordítani. Ahogy egyre sötétebb árnyék vetül az „arcra”, úgy kelti mind mélyebb bánat érzetét. 3. **Omote-o kiru** ('vágni az arcot'), vagyis a maszkot hirtelen és gyorsan oldalirányban elfordítani, illetve **omote-o cukau** ('használni a maszkot'), azaz ugyanazt lassan megtenni. Az álarc vízszintes mozzanatainak hevesége haragot vagy más erős érzelmet, kimért tempója pedig elmélyült, meghitt érzéseket fejezhet ki.

Az *örült* és a *démon* típusú nő-drámák között akad néhány, amelyekben a site nem visel álarcot, mert olyan személyt (többnyire samurájt vagy szerzetest) jelenít meg, aki valóban létezett. E műveket *hitamen-monónak* ('maszk nélküli darabok'-nak) hívják. Bennük a színész a saját arcát használja maszkként: vonásai megkövülnek, szeme egy távoli pontra néz, ajka még beszéd és ének közben is merev. A nő száműzte eszköztárából a mimikát.

Ha az emberi testet fölületnek tekintjük, fókuszaként kétségtelenül az arcot kell meghatározni. A maszk mint fókusz köré viszont a jelmez teremt fölületet. A nő híres drága ruháiról, melyek a legfinomabb szövetből készülnek: anyaguk többnyire selyem vagy brokát. A jelmezek funkciójuk szerint négy csoportba sorolhatók: 1. **Fölsőruhák**, amelyeken többnyire köntösöket kell érteni. Az európai szemlélők az ilyen típusú öltözéket nevezik általában *kimonónak*, holott maga a szó csupán annyit jelent: 'ruha, viselet'. E köntösök bokáig, térdig vagy combközépig érnek, színük élénk, mintázatauk és szabásuk rendkívül változatos. Gyakori köztük a keményített vagy éllel vasalt darab, de többségük lágyan omlik alá, és sűrű redőkbe rendeződik a színész testén. Némelyikük gazdagon hímzett. Legfőbb jellemzőjük az igen széles ujj, amely kitért kar esetén szinte szárny képzetét kelti. A játéktechnika egyik jellemző összetevője a lengő ruhaujj mozzanata (például összefogása, testhez szorítása vagy átvetése az alsókaron). 2. **Alsóruhák**, amelyek szintén köntösök (*kimonók*). A fölsőruhák alatt hordják őket, színük jobbára fehér vagy pasztellárnyalatú, mintázatauk szolid. Anyaguk vékony, puha szövet, szabásuk igen egyszerű. Ezek állnak a legközelebb a középkori hétköznapi viselethez. Úgy igazítják el őket a színész testén, hogy a szegélyük mindig kilátsszék a fölsőruházat alól. 3. **Hakama**, azaz 'nadrágok'. Csak igen távolról emlékeztetnek a nyugati világban e néven emlegetett ruhadarabokra. Száruk elképesztően bő, úgyhogy talán a „szoknyanadrág” elnevezés jobban illenék rájuk. Gyakran keményítették és éllel vasalták, színük változatos. Egyik típusuknak olyan hosszú a szára, hogy a színész a szövetén jár, és lépésről lépésre uszályként vonja maga után. A hakamát férfi- és női szereplők egyaránt viselhetik. 4. **Fejdíszek**. A nőalakok hátul összefogott vagy fonatba rendezett, fekete vagy fehér parókát, a démonok vagy a holtak szellemei hosszú, lobogó, fekete, fehér vagy vörös sörényt hordanak. Az istenek, az uralkodók és a miniszterek fekete színű, kínai vagy japán stílusú, zárt koronára emlékeztető fejéket, a nemesek és a samurájok különféle alakú süvegeket viselnek. A papok és a közemberek fejét szalmából vagy bambuszrostokból font gombakalap, a szerzetesekét csuklya vagy kendő fűdi.

A jelmez és a maszk együttesét a mögötte rejlő emberi test tölti ki étellel, de ez a test csak szigorúan meghatározott, minden esetlegességet kizáró mozdulatsémák szerint változtathat helyzetet vagy helyet. Pontosan rögzítettek a testtartás, a járás, a fegyverforgatás, a cselekvések és az érzelmnyilvánítások lehetséges módjai, s e formanyelvben realizstikus, szimbolikus és absztrakt mozgásele-

mek vagy gesztusok keverednek. Realisztikusak például a pantomimikusan fölidézhető tevékenységek: hosszú út megtétele, merítés a tenger vizéből, vívás a csatában, levél vagy szútratekerics olvasása. Szimbolikusak az egy-egy megkövült jelentésű gesztussal kifejezhető tettek: az összezárt ujjú, befelé fordított, nyitott tenyérrel a szem elé vitt egyik vagy mindkét kéz sírást, az egymáshoz illesztett ujjbegyekkel magasba emelt jobb és bal kéz imádkozást, a jobbra majd balra elfordított fej keresést sugall. A különböző magasságokban a maszk vagy a folsőtest elé tartott szétnyitott legyező jelképezheti a gyönyörködést a hold vagy a virágok szépségében, az elmélyült figyelmet, illetve a nyugodt alvást. Az absztrakt mozgáselemek közé tartoznak a dobbantások, forgások, pördülések, térdelések, hajlások, továbbá a koreografált táncmozdulatok. Ezen kívül a katókat még aszerint is osztályozzák, hogy hangszerez zene, ének vagy éppen csönd kíséri őket.

Az ógi, vagyis a legyező – a legáltalánosabban használt nő-kellék – bizonyos katók elmaradhatatlan tartozéka. Minthogy hármilyen szerszámot vagy eszközt helyettesíthet, alkalmazzák a realiztikus mozgásmódozatnál. Különleges tartásai szimbolikus jelentésűek, a kar meghosszabbításaként pedig az absztrakt mozgáselemeket is kiterjesztheti, szélesebbé teheti. Nélkülözhetetlen kiegészítője a nő-táncoknak: egyaránt fokozhatja a megjelenítőt, a leíró és a tiszta tánclemek hatását.

A nő hagyományai a játék minden összetevőjére vonatkozóan egyértelmű és megföllebbezhetően szabályokat rögzítenek. Semmiféle teret nem hagynak a színésznek az önkifejezésre, ám ő ezt nem is igényli. Hiszen nem kitűnni szeretne, hanem ellenkezőleg, egyé kíván olvadni az általa életre keltett alakkal. Egyéniségének, sajátos szemléletének érzékeltetésére csupán egyetlen lehetősége van: értelmezheti szerepét azáltal, hogy az adott figurához előírt hasonló típusú maszkok, eltérő színárnyalatú ruhák vagy alig különböző koreográfia-variációk közül éppen melyiket választja. A maszk, a ruha és a mozgáselemek alkotják a színészi ábrázolás külső eszköztárát, ám az alakítás lényegi hatását nem ezek, hanem a színész belső sugárzása, a *monomane* ('a dolgok utánzása') és a *jügen* ('misztikus szépség') együttese teremti meg.

ZEAMI 1400 és 1436 között huszonnégy színházelméleti művet írt. Közülük huszonegy maradt fenn, háromnak pedig csak a címét ismerjük. Ezek az írások a nő művészetének teljes összefoglalását nyújtják, a szerző figyelme a legapróbb részletekre is kiterjedt. Több könyvben tárgyalta a színészi alkotás módszereit, a játék lehetséges technikáit, a képzés folyamatának helyes fölépítését, az állandó tréning fontosságát, a nő esztétikai elveit, a zenei szerkesztés kérdéseit; s egy-egy értekezést szentelt a nő kialakulása történetének, filozófiájának, a darabírás fortélyainak és szervezeti, közösségi kérdéseknek. Írásos hagyatékát családja titkos örökségként őrizte, így művei – egyetlen könyvének 1665-ös kiadását kivéve – csak 1909-ben jelentek meg nyomtatásban. Leghíresebb értekezésében, amely a *Kadensó* (*Tanítás a virágról*), illetve a *Füsi-kaden* (*A virág átadása*) címetek viseli, részletesen elemzi a *monomane* és a *jügen* mibenlétét.

A *monomane* az arisztotelészi *mimézisz*hez közel álló, attól mégis eltérő fogalom. Ugyanis nem célja az ábrázolás tárgyát külsőségeiben is imitálni, csupán a megjelenítendő személyiség természetére, belső lényegére koncentrálni. A *monomane* technikáját a nő három alapvető szereptípusának, az öregember, az asszony és a harcos figurájának értelmezésével szemlélteti ZEAMI. Például – mint írja – az öregember megszemélyesítéskor fölösleges az aggság közhelyszerű tüneteit (a rezgő fejet, remegő végtagokat, görnyedt hátat, rogyadozó térdet) reprodukálni, helyettük az öregember szubsztanciáját kell megragadni. Azt a kétségbeesett igyekezetet, amellyel megpróbál megfélekedni életkoráról, s amelyet az elvesztett fiatalság utáni reménytelen sóvárgás gerjeszt. Az öregember minduntalan ifjonti hévvel szeretne mozogni és cselekedni, elaggott teste azonban képtelen lépést tartani vágyaival. Tehát minden mozdulatával mintegy lekésik önmagáról... Ha a színész képes átélni ezt a szárnyaszegettséget, a vénség tünetei automatikusan megjelennek a mozgásában, s *monomane*-ja kiteljesedik.

*Jügen* összetett szó, amelynek első tagja, *jü* annyit tesz: 'ködös, homályos, sötét, mély, nyugodt, túlvilági'. A második tag, *gen* értelme: 'finom, kényes, mélységes, titkos', s hangulata szintén a más-világot idézi. A teljes szó jelentése is bizonytalan és szerteágazó: fordítják 'fölfoghatatlan káprázat'-nak, 'misztikus szépség'-nek, 'a valóságtól független mélység és tűnékenység'-nek. ZEAMI korai műveiben a *jügen* az átható szépség szinonimája, amelynek érzetét a színész játékának kifinomultsága, az álarcok, a nyelvezet, a zene választékossága, illetve a gyermekszereplők födetlen arcának hamvas bája egyaránt fölkeltheti. Későbbi műveiben, főként a *Kakjó* (*Virágtükör*) és a *Sikadó-so* (*A virághoz vezető út*) címűekben már összetettebb értelmezést nyer a fogalom. Ezekben metaforikusan „csont, hús és bőr” harmonikus egységének nevezi ZEAMI a *jügent*, amelyben a „csont”, vagyis a művészi alakítás láthatatlan váza a színész veleszületett tehetsége, a „hús” – ami a csontokat rájuk tapadva testté teljesíti – a tánc és a recitált szöveg, a „bőr” pedig, amely a testet beborítja, elkülöníti a világtól, s ezáltal láthatóvá teszi: az átható, fölfoghatatlan szépség. Látható, de nem a szem, hanem csakis a szív számára, mert az értelmén, s az azt hordozó „szavakon túlterjedő szépség”. Csak akkor sugárzik a színészből, ha „szívét az igazság fokára emeli”.

Az igazság megjelenítése, a **hóben** sintoista fogalom: a világ rejtett, teljes igazságának a föltárását jelenti, „az istenek útj”-nak megsejtetését. A színész célja, hogy közönségét képessé tegye „a dolgok mögé látni”. Ezért játékának természetes velejárója a végtelen lassúság, amelyet a nő művészi esztétikai értéként fognak föl. Tény, hogy az Európában megszokott színpadi tempóval körülbelül huszonöt-harminc perc alatt eljátszható nő-drámák autentikus előadása nem ritkán másfél óráig is eltart. A nézőnek tehát bőségesen van ideje a látens tartalmakat fölfedezni. A színészi ábrázolás lelassítása – úgy, hogy közben feszültsége és intenzitása megmaradjon – a nő szemléletvilágát mélyen átható zen-buddhizmus „nem-cselekvés” elvének alkalmazásával és technikájával történik. A színpadon a szereplő aktív és nyugalmi állapotai váltják egymást, a színész átélése, pszichés működésének fölfokozottsága, szellemi ereje azonban állandó: csordultig telíti passzív pillanatait is. Ezt úgy éri el, hogy a tökéletes készütségben töltött tétlenséget tekinti természetes színpadi létmódjának. A cselekvéseket nem az indíték – szándék – elhatározás – megvalósítás dinamizmusának jegyében hajtja végre, hanem csupán „lemond a meg nem tevésükről”. Akciói közben is csak a héttized részét viszi véghez mindannak, amit a szíve sugall neki, a benne rejlő hatékonyság csaknem egyharmadát visszatartja. Ez az alakításából sugárzó feszültség egyik forrása. Mindemellert játékának hordoznia kell a **szabi** (belső nemesség, érettség, tisztaság) és a **vabi** (külső egyszerűség, mértékletesség, célirányosság) kettősségét is.

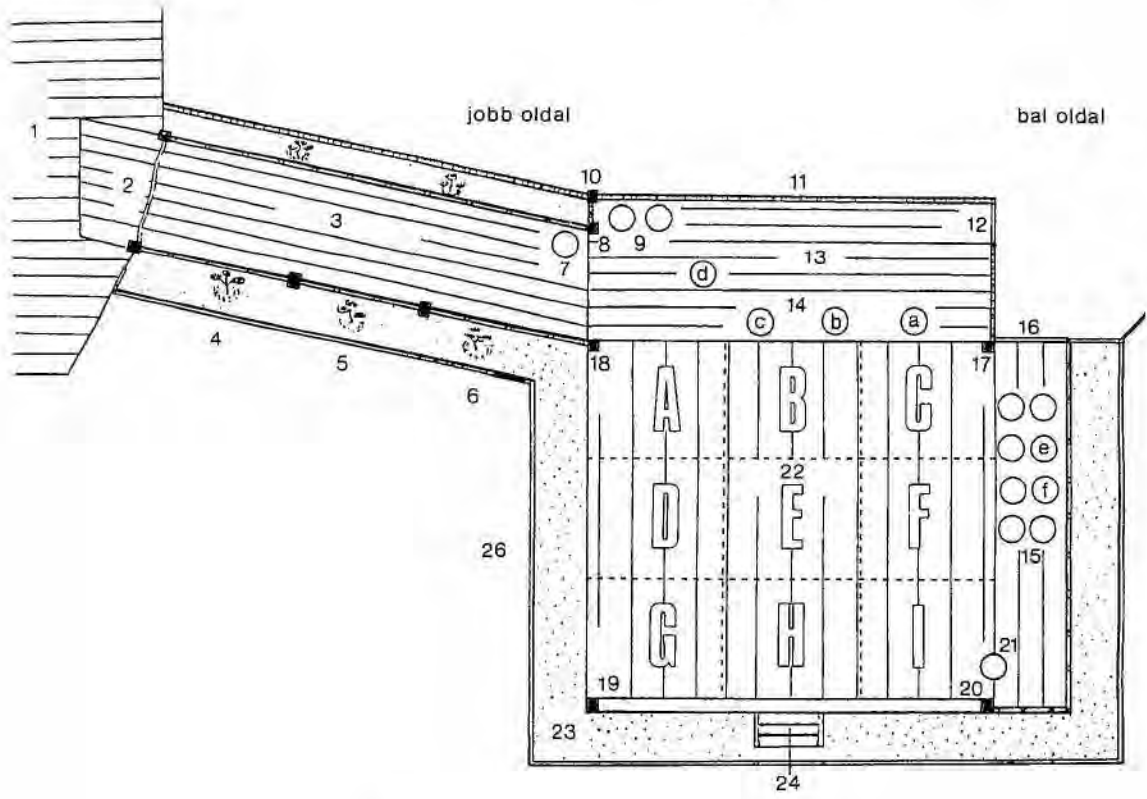
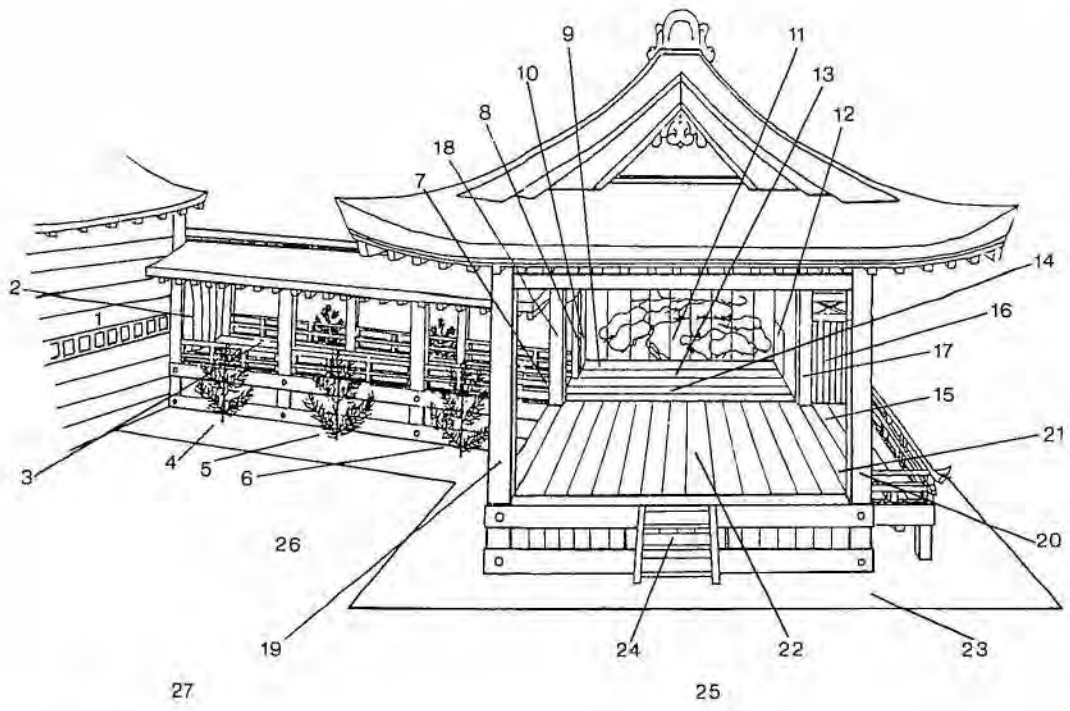
*Kjúi* (*A kilenc szint*) című munkájában ZEAMI a színészi tudás kilenc lépcsőfokáról beszél: 1. A durvaság és a nehézkesség művészete. 2. Az erő és a nyersség művészete. 3. Az erő és a finomság művészete. 4. A korai szépség művészete. 5. Az átfogó ügyesség művészete. 6. A hitelesség virágának művészete. 7. A nyugalom virágának művészete. 8. A mélység virágának művészete. 9. A páratlan varázs virágának művészete. A színész a negyedik szinten kezdi el tanulni a mesterséget, s az ötödik szint elsajátítása a legnehezebb számára. Ha sikerrel jár, már birtokában van a színészi alkotás teljes technikai eszköztárának, s játékát bizonyos szépség hatja át. Ekkor dől el, képessé válik-e valaha a **hana**, vagyis a 'virág' „leszakítására és átadására”. Ha itt megtorpan, menthetetlenül visszasüllyed az alsó három szintre, a démoni természet ábrázolásának régióiba. Ha följut a hatodik lépcsőfokra, alakítása már képes lesz imaginárius tartalmakat közvetíteni. Ha a kilencedik fokra is fölér, művészete túllép a szemmel és füllel érzékelhető tartományokon.

A nő szó jelentése – 'képesség, tudás' – tulajdonképpen a **hana**, a *virág* átnyújtásának képességére utal. A fogalom eredete egy zen-legendára vezethető vissza, mely szerint BUDDHA prédikációját nem értették meg azok a tanítványai, akik pusztán a szavaira figyeltek. Csak egyetlen követője, KASJAPA világosodott meg, mivel őt elsősorban az nyugözte le, miként játszott a Magasztos egy piros virágkehellyel az ujjai közt. A *virág* a nő-előadás értelme, üzenete. Nem írható körül pontos és állandó esztétikai kategóriaként, mint a monomane vagy a júgen, mert különlegessége megfoghatatlanságában, ritkaságában és illékonyságában rejlik. Ha a játék során „kinyílik”, a művészet eléri célját: a közönség folbecsülhetetlen, transzcendens élménnyel, a világ immanens törvényeinek átérésével gazdagodik. Ám a *virág*ot nem az előadás hozza létre. Ellenkezőleg, a *virág* örökkévaló, s néha ölt csak testet a játékban. ZEAMI ezt így fogalmazta meg: „Meg kell különböztetni a nő művészetében a lényegét az előadástól. Ha a lényeg virág, akkor előadás az illata. De hasonlíthatjuk a holdhoz és sugárzó fényéhez is.”

Duró Győző

jobb oldal

bal oldal



27

25



## A nó színpada

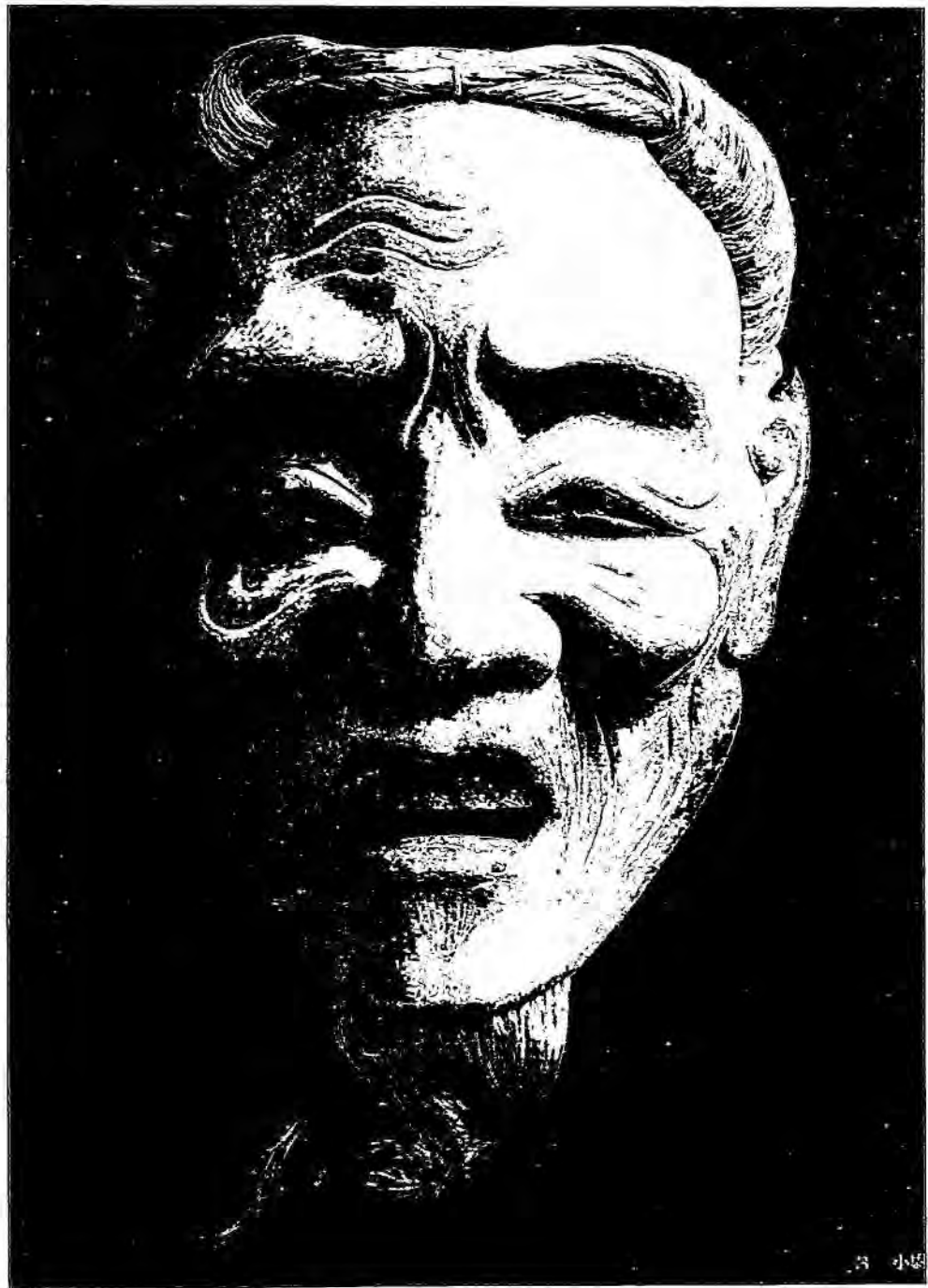
1. Kagami-no ma, a tükörszoba
2. Agemaku, a fölemelkedő függöny
3. Hasigakari, a hídút
4. Szan-no macu, a Harmadik Fenyő
5. Ni-no macu, a Második Fenyő
6. Icsi-no macu, az Első Fenyő
7. Kjógen-za, a kjógen helye
8. Kjógen-basira, a kjógen oszlopa
9. Kóken-za, a színpadi segéd(ek) helye
10. Kóken-basira, a színpadi segéd(ek) oszlopa
11. Kagami-ita, a tükördeszka, a színpad hátsó fala
12. Kirido-gucsi, a színpadmélyi tolóajtó
13. Ato-za, a hátsó színpad
14. Hajasi-za, a zenészek helye
  - a) Fue-kata, a fuvolás
  - b) Ko-cuzumi-kata, a kis kézidobos
  - c) Ó-cuzumi-kata, a nagy kézidobos
  - d) Taiko-kata, a verősdobos
15. Dzsutai-za, az oldalszínpad, a kórus helye
  - e) A kórusvezető helye a HÓSÓ-, KONGÓ- és KONPARU-iskola szerint
  - f) A kórusvezető helye a KANZE- és KITA-iskola szerint
16. Kinin-gucsi, a nemesek ajtaja
17. Fue-basira, a fuvolás oszlopa
18. Site-basira, a site oszlopa
19. Mecuke-basira, a tájékozdási oszlop
20. Vaki-basira, a vaki oszlopa
21. Vaki-za, a vaki helye
22. Hon-butai, a fő színpad
23. Siraszu, a színpadot és a nézőteret elválasztó fehér kavicsáv
24. Siraszu-basigo, a kavicsávra vezető lépcső
25. Sómen, a nézőtérnek a fő színpaddal szembeni része, a „közönség”
26. Vaki-sómen, a nézőtérnek a fő színpad oldalára eső része, az „oldalközönség”
27. Naka-sómen, a nézőtérnek a fő színpad bal hátulról jobb előre futó átlója meghosszabbítására eső része

## A színpadi utasításokban szereplő helymegjelölések

- A. Dzsó-za ('szokásos hely') – „a site oszlopánál/hoz”
- B. Daisó-mae ('nagy és kis [kézidob] előtt') – „a zenészek előtt/elé”
- C. Fue-za-mae ('a fuvola helye előtt') – „a fuvolás oszlopánál/hoz”
- D. Vakisó ('egészen oldalt') – „az oldalközönség előtt/elé”
- E. Sónaka vagy sócsú ('egészen közepén') – „a színpad közepén/re”
- F. Dzsutai-mae ('a kórus előtt') – „a kórus előtt/elé”
- G. Szumi ('sarok') – „a tájékozdási oszlopánál/hoz”
- H. Sószaiki ('egészen elöl') – „a színpad elején/re”
- I. Vaki-za-mae ('a vaki helye előtt') – „a vaki oszlopánál/hoz”



Zeami Motokijo  
**TAKASZAGO**



A *Takasza*g elsőként előadott darab, tehát *kami-mono* ('isten-darab') vagy *vaki-nó* ('másodsze-replő-darab'). Minthogy a *site kami-mait* ('isten-tánc') ad elő benne, *kami-mai-monónak* ('isten-tánc-darab') is nevezik. Szerzője ZEAMI Motokijó (1363–1443); mind az öt nő-iskola játssza. Általában rendkívüli alkalmakkor kerül színre, főként szerencsés, kedvező események megünneplése céljából, mert a műben szereplő két fenyő a szerencse, a boldogság és a hűség szimbóluma.

A *kami* fogalmi lényegét illetően „emberfölötti szellem”, lehet égi származású, de földön született lény is. Rendkívüli képességek és tulajdonságok birtokosa és megtestesítője, s mint ilyen hol félelem, hol megkülönböztetett tisztelet tárgya. A természet minden lényében jelenlévő titokzatos „energiaforrásra” érzékeny hitről van szó, amikor a japán *kami* ('isten') fogalmat próbáljuk megérteni, azaz körülírni. Ez az animisztikus, naturalisztikus ősi „hitvallás” a *sintó* ('az istenek útja'), a japán ősvallás alapja: a természet misztériumait mélyen átélő, tisztelő, a természetben természetfölötti, szent erőket megélő, s azokkal azonosulni vágyó ember hite, aki a fákból, kövekben, forrásokban, tavakban, madarakban, állatokban, egyszóval a természetben lakó istenséggel, a *kami*val teremt spirituális, kultikus kapcsolatot. Szolgálatával, ajándékaival, gondoskodásával igyekszik jóindulatát megnyerni, esetleges rosszindulatát legyőzni, és ily módon hatalmában, természeti erőiben részesülni. A *konfucianizmus*, a *buddhizmus*, illetve a *tendai*, a *singon*, vagy a *zen*, tehát a buddhizmus kifejezetten teoretikus, vallási és filozófiai meghatározásaikban kötöttebb tanainak hatásait túlélve, azokba beleolvadva, azokkal keveredve ma is élő, par excellence nemzeti vallás.

A *kaminagara-no micsi* ('az út, melyet az istenek követnek') fogalmat ugyan mindenekelőtt ég és föld azon istenségeinek jelölésére használják, akik a korai krónikák mitikus alakjai, a japán nép teremtésmítoszában isten-hősei, valamint azokra a szellemekre, akik az ősi istenségek tiszteletét szolgáló *sintó*-szentélyekben találhatóak, de a *kami* név nemcsak kivételesen nemes, szép és jó élőlényeknek, dolgoknak adható, hanem gonosz, sötét, ártalmas lényeknek és dolgoknak is, amennyiben általános félelem tárgyai.

Takaszag Honsú-sziget déli partvidékén, a Szeto-beltenger partján, Kóbétól nyugatra fekvő város. Légvonalban is több mint 60 km-nyi távolság választja el Szumijositól, amely ma Ószaka legdélibb kerülete. Ám a legenda szerint a szumijosi fenyő szelleme hosszú-hosszú ideje, számtalan éven át mindennap átkel tengeren és hegyen, hogy Harima tartományban, Takaszag öblében élő feleségével találkozhasson. Estétől hajnalig tartanak az örömteli órák, amikor is a férfi visszatér Szumijosiba. És bár az idők múltával „megöszültek”, az őket egybefonó mély szövetség szépséggel teljes erőt kölcsönöz alakjuknak.

A két fenyő – mint a házastársi hűség és hosszú élet elsődleges jelképe – mind a két nagy japán irodalmi szöveggyűjteményben, a 4496 verset tartalmazó *Manjósú*ban ('Tízezer falevél gyűjteménye', VIII. század) és az 1111 költeményt fől sorakoztató *Kokinsú*ban ('Régi és modern idők gyűjteménye', 905 vagy 914) is megtalálható. A korabeli japán hagyományoknak megfelelően egy birodalom jólétét, biztonságát és folyamatosságát semmi sem erősítheti meg jobban, mint – magasrendű, tisztult ideáival és például szolgáló esztétikai kifinomultságával – a költészet. A kora középkor Japánjában nem is számított valamirevaló férfinak és nőnek az, aki nem értett a költészethez, nem tudott költői rátermettségéről bizonyítékot adni, azaz nem tudott adott esetben verset írni, a nők japán szótagírással (*kana*), a férfiak kínai írásjegyekkel (*kandzsi*). A *Takasza*g című darab különö-

sen meghatározó ebből a szemszögből, mert egyesíti a magasrendű morális és esztétikai elveket a császári birodalom örömteli, szilárd állapotával.

Az első részben az idős pár a két fenyő megszemélyesítője, míg a közjátékban a helybéli ember kifejti, hogy az öregember és az öregasszony valójában Szumijosi és Takaszago istenségeinek időleges megtestesülései, tehát maguk is *kamik*. A második részben viszont Szumijosi istene egyedül jelenik meg, immár fiatal, dicsőségteli, isteni alakjában.

Egy *sintó*-szerzetes és kísérői tengeri úton Kjúsúból Mijako (azaz Kjóto, a császári székváros) felé tartanak, de Takaszagóban megszakítják utazásukat, s partra szállnak, hogy megtekinthessék a híres fenyőpár egyikét. A kora tavaszi szürkületben idős pár gereblyézi a földre hullott fenyőtűket. A papi személy kérdezősködésére mesélnék a két fenyőről és gondoskodásuk okáról. A szerzetes – mélyen megilletődve a hallott legendától – elhatározza, hogy azonnal Szumijosiba látogat, és kéri a helybéli embert, hogy mutassa meg az odavezető utat. Egy újonnan ácsolt csónakban áthajóznak Szumijosiba, ahol egy előkelő, nemes lény, Szumijosi fiatal istensége köszönti őket, és abban a megtiszteltetésben részesülnek, hogy szemtanúi lehetnek a *kami-aszobinak* ('isten-játék'), vagyis az isten táncának.

Az idős házaspár öltözéke különlegesen előkelő és méltóságteli, ezzel is hangsúlyozva a két személy isteni természetét, ami egyúttal a darab ünnepi jellegének is megfelel. A mű népszerűségét az is fokozza, hogy évszázadokon át ebből a darabból kölcsönözték az esküvői szertartások kedvelt versidézetét: „...csendesek a négy tenger hullámai...” A fenyőpárt sokszor ábrázolják úgynevezett *kakemonón*, azaz függőleges tekercsképen, és csak rendkívüli, a képnek megfelelő alkalmakkor akasztják a falra. Régen, de korunkban is gyakran készítettek faragott, illetve porcelán szobrokat a híres fenyőkről.

# 高砂

## SZEREPLŐK:

TOMONARI, AZ ASZO-HEGYI SZENTÉLY PAPJA	vaki
KÉT KÍSÉRŐ	vaki-zure
ÖREGEMBER	site (az első részben)
ÖREGASSZONY	cure
HELYBÉLI EMBER	ai-kjógen
A SZUMIJOSI SZENTÉLY ISTENE	site (a második részben)

## SZÍNHELY:

Takaszago, Harima tartomány (az első részben)  
Szumijosi, Szeccu tartomány (a második részben)

## ÉVSZAK:

kora tavasz



Fölhangzik a bevezető, *sin-no sidai* zene. TOMONARI, az Aszo-hegyi sintó-szentély papja jön be a hidúton a KÉT KÍSÉRŐvel. A színpad elejére mennek, s ott szembefordulnak egymással. TOMONARI udvari, miniszteri kalapot (*daidzsín-ebosi*), selyem kimonót (*acuita kicuke*), csíkos udvari vadászöltözéket (*avasze kariginu*), bő fehér szoknyanadrágot (*siro-ókucsi*) visel. A KÉT KÍSÉRŐ ruhája is hasonló.

## TOMONARI és KÍSÉRŐI

sidai

Íme, felöltözve, útra készen állunk,  
íme, felöltözve, útra készen állunk,  
napokig tarthat, míg utunkat bejárjuk.

(TOMONARI a közönség felé fordul.)

## TOMONARI

nanori

Én a Kjúszú-szigeti Higo tartomány Aszo-hegyi szentélyének papja vagyok, nevem Tomonari. Mivel Mijakót még sohasem láttam, elhatároztam, hogy felutazom a fővárosba, s ha kedvező alkalom kínálkozik, egyúttal Harima tartományban a takaszagói öblöt is megnézem.

(Szembefordul KÍSÉRŐvel.)

TOMONARI és KÍSÉRŐI

Útiöltözetben vonulunk  
Mijako felé végtelen,  
messze kanyargó utakon.  
Hullámverés a parton:  
a mai napon, ahogy elgondoltuk,  
csónakba szállunk;



a tavaszi szélben

hajónk alatt oly békés  
a vízi ösvény; ki tudja  
hány napja jövünk,  
utunk nyomtalan,  
távolban szétfosló, fehér felhők;  
úgy lehet, Harima partja ez,  
Takaszago öblébe értünk,  
Takaszago öblébe értünk.

(TOMONARI helyben jár, majd a közönség felé fordul.)

TOMONARI

**cuki-zerifu** Mivel siettünk, már elértük a Harima-beli Takaszago öblét. Egy erre járó embertől  
kérdőzködünk a fenyők történetéről!

KÍSÉRŐK

Legyen, ahogy akarsz.

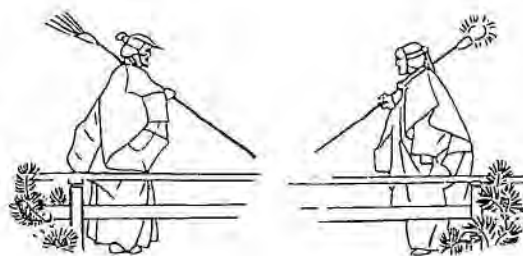
(Mindhárman leülnek a vaki oszlopánál.)

Miközben a bevezető, *sin-no* isszé zenét kezdik játszani, az ÖREGASSZONY jelenik meg a hidúton. Jobb vállán cédrussöprűt tart. Az ÖREGEMBER követi, jobb vállán bambuszgereblyével. Az ÖREGASSZONY megáll az Első Fenyőnél, az ÖREGEMBER a Harmadik Fenyőnél, és szembefordulnak egymással. Az ÖREGASSZONY *uba* ('öregasszony') álarcot és fehér parókát, festett, aranymintás alsó kimonót, mélyvörös brokát felső kimonót (*ironasi karaori*) és bő ujjú köntöst (*joremizu-goromo*) visel, az ÖREGEMBER *ko-dzsó* ('öregember') álarcot és fehér parókát, kiskockás alsó kimonót (*kicuke*), bő ujjú köntöst (*sikemizu-goromo*) és széles, fehér szoknyanadrágot (*siro-ókucsi*) hord.

ÖREGEMBER és ÖREGASSZONY

isszé

Takaszago fenyői közt  
tavaszi szellő fújdogál,  
alkonyatkor a dombtetőn  
harang kondul.



ÖREGASSZONY

A parti hullámok  
kődbe rejtőznek,

ÖREGEMBER és ÖREGASSZONY

a tengerzúgás hangjaiban  
az áradó, s visszavonuló víz.

(Mindketten a színpadra lépnek: az ÖREGASSZONY a színpad közepére megy, az ÖREGEMBER megáll a site oszlopánál. Az ÖREGEMBER leveszi válláról a bambuszgereblyét és jobb kezében tartja.)

ÖREGEMBER

szasi

„Ó, igazán kit ismerhetek,  
ha a takaszagói fenyő  
sem régi barátom?”

(Szembefordulnak egymással.)



ÖREGEMBER és ÖREGASSZONY

A világon átfutó idő,  
hullongó, fehér pelyhek  
gyúlnak, csak gyúlnak...  
Lám, itt állunk ismeretlenül,  
őszén,

öreg darvak, melyek a  
fénylő hajnalt köszöntve  
fészkükben maradtak.  
Tavaszi éjszakákon dér hull;  
felkelünk, s hallgatjuk  
a fenyőágakkal játszadozó  
parti szelet...

Szívünk

egyetlen barátunk,  
a kákaszőnyegen csak  
magunkban beszélünk.  
Szellő-látogatónk az ágak közt  
suttogva kérdez,  
ruhajjunkra tülevelek hullanak,  
a fák árnyékában a port söpörjük,  
a fák árnyékában a port söpörjük.

szage-uta

age-uta

Itt, Takaszagóban,  
itt, a „Magas Homokdombon” áll  
a megvénült fenyő.  
Az öregség hullámai  
közelednek felénk,  
a fa árnyékában a  
lehullott tüleveleket söpörjük.  
Mi is oly soká éljünk,  
mint az Iki-beli fenyves?<sup>1</sup>  
Régóta híres az a vidék,  
régóta híres az a vidék.

*(Az ÖREGEMBER a színpad közepére megy. Az ÖREGASSZONY a síté oszlopánál átadja a söprűjét egy színpadi segédnek, majd a tájékozódási oszlophoz megy. TOMONARI feláll a vaki oszlopánál.)*

TOMONARI

Falubelire vártam, s most ketten is jönnek, egy öregember és egy öregasszony.

Öreg, kérdeznék valamit.

*(Az ÖREGEMBER felé fordul.)*

ÖREGEMBER

Hozzám szóltál? Mit óhajtasz?

TOMONARI

Melyik a legendás hírű takaszagói fenyő?

ÖREGEMBER

Éppen annak a fának az árnyékában söprünk, ez a takaszagói fenyő.

TOMONARI

Szumijosi és Takaszago fenyőit „Együtt Élők”-nek nevezik. De ez a hely és Szumijosi távol esnek egymástól, hogyan lehet mégis „Együtt Élő” fenyőkről beszélni?

ÖREGEMBER

Valóban, a Kokinsúnak, a Régi és új dalok gyűjteményének bevezetőjében ez áll:  
„Emlékezetünkben Takaszagó és Szumijosi fenyői együtt élnek.” Én magam is a  
Szeccu tartománybeli Szumijosiból származom, (Az ÖREGEMBER az ÖREGASSZONY felé fordul.)  
de az öregasszony erről a vidékről való. Meséld el nekik, mit tudsz e fákról!

TOMONARI

Különös látvány ez a házaspár:  
a szumijosi férfit és a  
takaszagói nőt sokezer mérföld,  
tengerek és hegyek  
vlasztják szét,  
mégis egy helyen élnek.  
Mondjátok,  
mindez hogy lehetséges?

ÖREGASSZONY

Érzéketlen, értetlen szavak!  
Házások között  
sem hegyek, sem folyók,  
ezer mérföld sem lehet akadály;  
nincs számukra hosszú út,  
ha férfi és nő szíve  
szeretethen egyé vált.

ÖREGEMBER

Gondold meg jól!

ÖREGEMBER és ÖREGASSZONY

(Az ÖREGASSZONY az ÖREGEMBER felé fordul.)

A takaszagói és szumijosi  
fenyők érzéketlenek, mégis  
nevük az „Együtt Élők”,  
hogyne  
illetne meg minket is e név,  
kik érző emberek vagyunk?  
Így éltünk sok-sok éven át:  
hosszú idő telt el azóta,  
hogyan először látogatta meg  
az öregember az öregasszonyt;  
a két fenyő fölött is hogy  
eljárt az idő.  
Mi is, ők is  
házaspárként együtt élünk.

TOMONARI

Csodálatosan hangzó szavak!  
De nem hallhatnám-e az  
„Együtt Élők” fenyők történetét,  
a régről fennmaradt legendát?

ÖREGEMBER

Múlt idők emberei mesélték, egy-egy boldog világ példázatai ők.

ÖREGASSZONY

A takaszagói fenyő régi idők jelképe,  
melyeket a *Manjósú*, a *Tízezer falevél*

*gyűjteménye*

örökít meg;

ÖREGEMBER

míg a szumijosi fenyő egy későbbi, Engi nevezetű kort<sup>2</sup> idéz.

ÖREGASSZONY

A fenyő örökzöld tűlevelei

ÖREGEMBER

a magasztos uralkodót dicsőítő

ÖREGEMBER és ÖREGASSZONY

szavakként ragyognak.

TOMONARI

Öröm ezt hallanom,  
immár nem kételkedem.

A tavaszi nap

ÖREGEMBER

szelíd fényében a nyugati tenger;

TOMONARI

ott, Szumijosiban,

ÖREGEMBER

itt, Takaszagóban

TOMONARI

mélyzöldek a fenyők;

ÖREGEMBER

a tavasz

TOMONARI

nyugalmában

KÓRUS

age-uta

csendesek a négy tenger hullámai,

az ország békés korszakában

szél sem zörgeti az ágakat.

Boldog fenyők, kik nemes  
uralkodó alatt találkoztak, s  
együtt öregedtek meg!

Valóban balga dolog a hálálkodás, de  
az ily korban élő nép gazdagsága  
a bőkezű uralkodót dicséri,  
a bőkezű uralkodót dicséri.

(Az ÖREGASSZONY a kórus elé megy és ott leül. TOMONARI szintén leül a vaki oszlopánál. Az ÖREGEMBER körbejár a színpadon.)

TOMONARI

Kérlek, meséljetek még a takaszagói fenyőről!

KÓRUS

(Az ÖREGEMBER a színpad közepére megy és ott leül.)

kuri

Fű, fa – mondják –

szívtelen, virágaival

mégsem késik el,  
gyümölcsét időben érleli;

a tavaszi nap jótékony melege  
először a déli ágak virágait  
kezdi bontogatni.

ÖREGEMBER

szasi

De a fenyő színe maradandó,  
levele, virága  
az időtlenben él.

KÓRUS

A négy évszak változásával  
mélységesen zöldellő,  
ezeréves szín a hóban,  
s jövendölik:  
az idő körforgásával még tízszer  
– minden ezredévben egyszer –

virágot bont.<sup>3</sup>

ÖREGEMBER

Ó, boldog korszak!

KÓRUS

A fenyő koronáján  
harmatgyöngyök drágakövei;  
szívünkben üdítő tiszták  
a költészet szavai.

ÖREGEMBER

A Szigetországban minden élőlény

KÓRUS

szereti a verset.  
Csónó<sup>4</sup> írta e sorokat:  
„A szánalomteli, s a szánalmat  
nem ismerő lények hangjait is  
költészet járja át.  
Fűben és fában,  
földben és homokban,  
szélzúgásban, vízcsobbanásban  
a mindenség szíve rejtezik.  
Vajon a keleti szélben  
hajladozó tavaszi ligetek,  
ősz tücsökciripelés  
éjszakai harmatban,  
nem rövid költemények mind?”  
De ezer fánál is csodálatosabb  
a hercegi öltözetű fenyő!  
Ezer ősz zöldjével telten  
színe régen is, most is  
változatlan.

Sikó császár  
nemesi ranggal jutalmazta;<sup>5</sup>

a fenyőt



idegen országokban s  
 hazánkban is  
 az emberek tisztelete övezi.

ÖREGEMBER

Takaszagóban a dombtetőn  
 harang kondul.

KÓRUS

Bár virradatkor dér hull  
 a fenyőágakra, színük azért  
 mélyzöld marad;  
 a fa árnyékába húzódva sópróm  
 a szüntelen hulló tűleveleket;  
 igazán sohasem tűnnek el, de a  
 fa színéből nem veszít;  
 szerteágazó, dús a repkény,  
 mégis e világon a példa  
 az örökzöld fenyő, a híres  
 takaszagói fa marad.  
 Utódok mintaképei ők, az  
 „Együtt Élő” csodálatos fenyőpár.

(Az ÖREGEMBER gereblyével kezében föláll.)

(A színpad elejére megy.)

(„Gereblyézi a lehullott tűleveleket.”)



(A színpad közepére megy, s ott TOMONARI felé fordulva leül. Egy színpadi segéd leveszi az ÖREGEMBER válláról a bő ujji kintóist, és elviszi a gereblyét. Az ÖREGEMBER elűveszi a legyezőjét.)

KÓRUS

rongi

Valóban, akár a nagyhírű fenyők,  
 valóban, akár a nagyhírű fenyők,  
 ti is hosszan éljettek, és kérlek,  
 neveztétek meg magatokat,  
 mondjátok meg nevetek!

ÖREGEMBER és ÖREGASSZONY

Miért titkolnánk?  
 Mi a takaszagói és szumijosi  
 „Együtt Élő” fenyők  
 szellemei vagyunk.  
 Emberi alakban,  
 férj s feleségként  
 jöttünk eléd.

KÓRUS

Milyen különös jelenés!  
 Íme a fenyők csodája!

ÖREGEMBER és ÖREGASSZONY

Fűnek, fának nincs szíve,

KÓRUS

ám e dicső korszakban

ÖREGEMBER és ÖREGASSZONY

még a föld, s a fák is

KÓRUS

az egész birodalomban, örökre



a császár védelme alatt élhetnek.  
 Most Szumijosiba indulok – szólt –,  
 és várlak ott!  
 A parton alkonyi hullámverés,  
 kis halászcsonakba szállt,  
 s a hátszélben vitorlát feszítve  
 eltűnt a nyílt tengeren,  
 eltűnt a nyílt tengeren.

(Türelmetlen mozdulatos tesz.)

(Legyezőjével „Szumijosi irányába” mutat.)

(Fóliát.)

(Dobban.)

(Mindkét ruháját szétárva úgy tesz, mintha csonakba szállna, majd gyors léptekkel a site oszlopához megy.)

(Kimegy a hídúton; az ÖREGASSZONY követi.)

TOMONARI utasítására az EGYIK KÍSÉRŐ a site oszlopához megy és szólítja a HELYBÉLI EMBERT. Az bejön és leül a színpad közepén. Ruházata kockás kimondó, merevített vállú mellény és hosszú, uszályos nadrág (*nagakamisimo*). TOMONARI kérdésére válaszolva a HELYBÉLI EMBER elmondja a két fenyő legendáját, végül följajánlja, hogy új csonakján elviszi a papot és társait Szumijosiba. Végül a HELYBÉLI EMBER a hídútra megy és ott leül. Kis idő múltán kimegy a színpadmélyi tolóajtón. TOMONARI és KÍSÉRŐI a színpad elején állva szembefordulnak egymással.

### TOMONARI és KÍSÉRŐI

age-uta

Takaszago öblében  
 felvontuk a vitorlát,  
 Takaszago öblében  
 felvontuk a vitorlát;  
 az emelkedő hold vonzását  
 sós hullámáradat követi;  
 elhagyjuk Avadzsi szigetét,  
 majd Naruo távoli tengerpartját,  
 gyorsan Szumijosiba értünk,  
 gyorsan Szumijosiba értünk.

(Mindhárman a vaki oszlopához mennek és ott leülnek.)

Miközben a bevezető, *deha* zenét kezdik játszani, a SZUMIJOSI SZENTÉLY ISTENE jelenik meg a hídúton és megáll az Első Fenyőnél. *Kantan-otoko* álarcot, hosszú, fekete parókat, koronaszzerű fejéket (*szui-kanmuri*), vörös és fehér csíkos, nehéz selyemkimonót (*acuita kicuke*), egyenes szabású vadászruhát (*avasze karigimu*) és széles, fehér szoknyanadrágot (*siro-ókucsi*) visel.

### ISTEN

„Rég volt, hogy Szumijosiban  
 a Fenyő hercegnőt láttam,  
 vajon hány kor letűntét követte?”  
 „Nem tudod, mily kedves vagy nekem,  
 s hogy áldásaimmal hosszú ideje  
 védem a birodalmat?”<sup>6</sup>

Ti, szerzetesek!

Ma éjjel szóljanak a templomi dobok,  
 táncoljatok

isteni kedvemért!



(Két karját szétárja.)

(Dobban.)

(A zenészek felé néz.)

KÓRUS

A nyugati tenger partján,  
Aoki mezejénél a hullámokból

(A színpadra lép.)

ISTEN

Fenyőistenként  
emelkedtem ki.<sup>7</sup>

(Dobbant.)

Tavasszal Aszaka öblében a hó  
a zátonyon maradt,

KÓRUS

ott, hol halászok  
gyűjtik a tengeri moszatot.

(„A tájat szemléli.”)

ISTEN

„Derekamat öreg fenyő  
lábához támasztom,

KÓRUS

s tenyerembe ezer év sűrű  
zöldje hull.

ISTEN

Szilvavirágokat szakítok,  
hajamba tűzöm: szirmok,

KÓRUS

tavaszi hópolyhek  
ruhámat belepik.”

(Legyezőjével a fejére mutat.)

(Bal ruhaujját föllebbemti, kezében „virágot tart”.)

Az ISTEN *kami-mait* táncol.

rongi

KÓRUS

Ó, áldott jelenés,  
ó, áldott jelenés!  
A felfénylő újholdban  
táncoló  
istenalak  
mily magasztos látvány!



ISTEN

Égi táncosnők  
kristályhangjai szállnak;  
a szumijosi fenyő alakját  
a tengervíz tisztán tükrözi,  
a Kék hullámok<sup>8</sup> tánca ez.

(A hídút melletti fenyőket nézi.)

KÓRUS

Az isten és a császár  
útja egyenes; egyenes az út  
tavasszal

Mijako felé:

ISTEN

A fővárosba visszatérés tánca<sup>9</sup> ez.



KÓRUS

Ősidők óta,

ISTEN

fehér, ünnepi ruhában<sup>10</sup>

KÓRUS

űzi a gonosz démonlelkeket;  
táncol, s ölelő karjaiban  
gazdagság és hosszú élet áldása.

*(Szétnyitott legyezőjét a melle elől kétszer jobbra fölemeli.)*

Az Ezer ősz táncával<sup>11</sup>

a népnek kedveskedik,

a Tízezer év táncával<sup>12</sup>

új életet ad.

*(A színpad elejére megy, s ott mindkét ruhaujját kifordítja.)*

Az ikerfenyők közt szél jár,  
mily örömteli e suttogó zene,  
mily örömteli e suttogó zene!

*(A szte oszlopához megy, bal ruhaujját föllebbenti, kettőt dobbant.)*





Zeami Motokijo  
**ACUMORI**



Az *Acumori sura-mono* ('harcos darab'), tehát a másodikként előadott művek csoportjába tartozik. Jellegzetessége, hogy az első részben sem a *site*, sem a három *cure* nem visel álarcot. Szerzője ZEAMI Motokijó; mind az öt nő-iskola játssza.

A *sura-monó*ra nem kifejezetten jellemző a költői kifinomultság és a ZEAMI által kifejtett és analizált *jügen*, vagyis az ezoterikus, megfoghatatlan szépség és emelkedettség érzete, de az *Acumori*-ban a költői értékek és a spirituális mélység uralja a máskülönben örülettel, megszállottsággal és démoni erővel átszőtt *sura-világ*ot. E darab szerkezetileg is különbözik a többi *sura-monótól*, s felismerhetünk benne olyan formajegyeket, amelyek egyébként a *kami-monó*ban ('isten-darabok'), illetve a *kazura-monó*ban ('női parókás darabok') fordulnak elő.

ZEAMI egy fiatal arisztokrata harcost állít drámai színterének középpontjába: TAIRA-no Acumorit,<sup>1</sup> aki 1184. február 7-én esett el az icsinotani ütközetben. A darab egy évvel később játszódik az icsinotani csatamezőn.<sup>2</sup> Acumori a *Heike monogatari* ('Elbeszélés a Taira nemzetségről', 1223 és 1240 között) kilencedik könyvének, illetve a *Genpé szeiszui-ki* ('A Minamoto és a Taira nemzetség fölemelkedése és bukása', 1200 és 1250 között) 38. fejezetének szereplője. Ezekben a történetekben Acumorit, a híres „Kis Ág” nevű bambuszfurulya tulajdonosát 17 évesen legyilkolja KUMAGAE-no Dzsiró Naozane.<sup>3</sup> Halála előtt Acumori kis brokátkjából elővette a nevezetes családi furulyát, és hosszasan játszott rajta. Az udvari eleganciára érzékeny, bátor MINAMOTO-párti harcost, KUMAGAE-t ott, a csatamezőn könnyekre fakasztotta ez a viselkedés. Érdekes még megemlíteni, hogy a korabeli arisztokrácia szokása szerint a magas rangú nők és férfiak fogait feketére festették. Acumori még tizenhét éves sem volt, amikor fekete fogakat „kapott”.

Ebben a darabban a *vaki*, a másodszerelő nem a megszokott, tartományról tartományra vándorló buddhista szerzetes. ZEAMI így mutatja be őt színpadra lépésekor: „Én, Kumagae-no Dzsiró Naozane Muszasi földjéről származom. Amikor pappá szenteltek, új nevet kaptam, most Renszének, »Lótusz Élet«-nek hívnak. Az icsinotani ütközetben az én kezem okozta Acumori halálát. De szánalommal telve hamarosan megbántam tettemet, ezért öltöttem szerzetesi kámszát. Most Icsinotanaiba készülök, hogy Acumori lelki üdvéért imádkozzam.”

A bevezető zenét aláfestő furulyaszó különös szépséggel hangzik fel ennek a harcos-játéknak a nyitó jelenetében. Az első részben a fűkaszálók között maszk nélkül jelenik meg az ifjú nemes, akinek második részbeli föltűnéséről SZAKAMOTO Szeccsó, a neves nő-kritikus így írt a híres színművész, KANZE Szakon (1895–1939) alakítására emlékezve: „a fiatal és magányos hős megfoghatatlan, titok övezte bájával, bár csak egy álom fantomaként, mégis erőt és mélységes tisztaságot sugárzott”.

Ez a darab nemcsak strukturálisan oszlik két részre, hanem szellemében is, hiszen a fiatal, szomorú, mégis ragyogó harcos végül buddhista megváltott lélekként emelkedik a *sura-világ* poklának gyötrelmeiből egy megtisztult és magasatos világba. A darab szíve ZEAMI kompozíciójában a harcos agóniájában életre kelő, spirituálisan érett Acumori, az a személy, aki halála előtt a „Kis Ág” nevű bambuszfurulyán játszik, melyet melleleg semmiképpen sem akar ellensége kezére adni, s ezzel az ellenséggel mégis szakrális térben egy *lótuszlevélen*, azaz egyetlen, közös szívvvel születnek majd újjá.

# 敦 盛

## SZEREPLŐK:

RENSZÉ  
KASZÁLÓ  
HÁROM TÁRSA  
HELYBÉLI EMBER  
ACUMORI SZELLEME

vaki  
site (az első részben)  
cure  
ai-kjógen  
site (a második részben)

## SZÍNHELY:

az icsinotani síkság

## ÉVSZAK:

ősz

*Miközben a bevezető, sidai zenét játszzák, RENSZÉ, a vándorszerzetes lassan végigmegy a hidúton, a színpadra lép és a site oszlopánál, a hátsó fal felé fordulva megáll. Öltözete hegyes csuklya (szumi-bósi), zarándokruha: egyszerű, csíkos kimonó (mudzsi-nosime) és széles ujjú köntös (sikemizu-goromo).*

## RENSZÉ

sidai

Lemondva  
az álomnak érzett világról,  
az álomnak érzett világról,  
feltárul a valóság.

nanori

Én, Kumagae-no Dzsiró Naozane Muszasi földjéről származom. Amikor pappá szentelték, új nevet kaptam, most Renszének, „Lótusz-élet”-nek hívnak. Az icsinotani ütközetben az én kezem okozta Acumori halálát. De szánalommal telve hamarosan megbántam tetteimet, ezért öltöttem szerzetesi kámzsát. Most Icsinotaniba készülok, hogy Acumori lelki üdvéért imádkozzam.

*(A közönség felé fordul.)*

age-uta

Kilencszeres fal övezi,  
gomolygó felhők közt az égi palotából,



gomolygó felhők közt az égi palotából  
délre vándorol a hold.  
Vízimalmok kis kerekei forognak,  
átkelek Jodo és Jamazaki vidékén,  
majd tovább a Kója-tavon, az Ikuta folyón,  
Szuma tengerpartján fölcsapnak a hullámok,  
már Icsinotaniba értem,  
már Icsinotaniba értem.

(Helyben jár.)

(Néhány lépést tesz a közönség felé.)

**cuki-zerifu** Siettem, ezért gyorsan megérkeztem Szeccu földjére, Icsinotaniba. Mintha ma történt volna, régmúlt időkre úgy emlékezem. De onnan, a távoli puszta felől egy furulya hangja száll. Megvárom a furulyást, és kikérdezem, mit tud erről a vidékről.

(A vaki oszlopához megy és ott leül.)

A bevezető, *sidai* zenét játsszák. A hídúton a KASZÁLÓ és HÁROM TÁRSA jelenik meg. Öltöztetik egyszerű alsó kimonó (*nosime-kicuke*) és bő ujjú köntös (*joremizu-goromo*). Vállukon bambuszbot végére tűzött fűcsomó. Álarcot nem viselnek. A színpad elejére érve szembefordulnak egymással.

KASZÁLÓ és TÁRSAI

**sidai** A kaszálók furulyájának hangját,  
a kaszálók furulyájának hangját  
a puszta fölött zúgó szél kíséri.

KASZÁLÓ

**szasi** A dombról jönnek a kaszálók,  
mennek át a pusztán, s az  
alkonyattal hazatérnek.

KASZÁLÓ és TÁRSAI

**szage-uta** Szuma tengerpartján  
az ösvény házamig vezet;  
rövid az út hegyről le,  
partról fel a hegyre.  
Szomorú, bánatteli sors;  
ha lenne, ki kérdezne,  
azt mondanám:

**age-uta** elhagyottan, magányosan élek  
Szuma tengeröblében, hol a  
lepárolt só könnyeimmel keverve  
a tengeri füvekről cseppenként  
a földre hull,  
a lepárolt só könnyeimmel keverve  
a tengeri füvekről cseppenként  
a földre hull.  
Ha tudna rólam valaki,  
már nem lennék barát nélkül,  
magamban, társaktól feledve;  
ó, egyedül kell éljek, gondolom, s

a fájdalom egészen elborít,  
a fájdalom egészen elborít.

(A KASZÁLÓ a site oszlopához megy, s ott leveszi válláról a fűcsomót tartó bambuszrudat.  
TÁRSAI a kórus elé mennek, s ott sorban megállnak.)



RENSZÉ

Figyeljete csak, kaszálók, kérdeznék valamit!

KASZÁLÓ

Hozzánk szóltál? Mit kívánsz?

RENSZÉ

Az imént a ti furulyátok hangját hallottam?

KASZÁLÓ

Úgy van, én furulyáztam.

RENSZÉ

Igen szépen szólt, egy magadformájútól nem vártam volna ilyen muzsikát.

KASZÁLÓ

A magadformájútól – mondod – nem telik ilyen muzsika. De ismered-e a közmon-  
dást: „Ne irigyeld azt, ki magasan áll, és ne vesd meg a szegény sorsút!”

TÁRSAI

A favágók dalait, a pásztorok furulyáját,

KASZÁLÓ

a kaszálók furulyáját, a favágók dalait

KASZÁLÓ és TÁRSAI

költők énekelték meg,  
a világszerte ismert bambuszfurulya  
hangján hát ne csodálkozz.

RENSZÉ

Valóban igaz,  
a favágók dala, a pásztorok furulyája,

KASZÁLÓ

a kaszálók furulyája,

RENSZÉ

a favágók dala

KASZÁLÓ

egyetlen dallam;  
e szomorú világon

átkísér

(A KASZÁLÓ és RENSZÉ szembefordulnak egymással.)

RENSZÉ

az ének is,

KASZÁLÓ

a tánc is,

RENSZÉ

a furulyahang,

KASZÁLÓ

mit magának játszik.

KÓRUS

age-uta

Hullámsodorta bambuszból faragták  
a szív örömére,  
hullámsodorta bambuszból faragták

a szív öröme.

Kis Ág,<sup>4</sup> Kettétört Kabóca,<sup>5</sup>

(A KASZÁLÓ az oldalközönség felé fordul.)

számtalan furulya,

mindnek más a neve,

(Néhány lépést tesz a közönség felé.)

de amin ez a kaszáló játszik,

az a Zöld Levél furulya.<sup>6</sup>

(RENSZÉ felé fordul.)

Szumijosi partján

ismertek a koreai furulyák,

(A tájékozódási oszlophoz megy; TÁRSAI kimennek a színpadmélyi völgyajtón.)

de itt, Szuma sópárlóinál

(A KASZÁLÓ a site oszlopához megy, s ott RENSZÉ felé fordul.)

kiégett rőzsefurulyán

játszanak a halászkok,

kiégett rőzsefurulyán

játszanak a halászkok.

(A fűcsomót tartó bambuszrudat egy színpadi segédnek adja, s elveszi a legyezőjét.)

RENSZÉ

Kérdeznék valamit. A többi kaszáló már mind hazatért, egyedül te maradtál itt.

Vajon mi okod lehet rá?

KASZÁLÓ

Hogy mi okom van rá? Az alkonyi hullámok hangjával jöttem. Kérlek, mondd el értem a Tíz Imát!

(Egy lépést tesz RENSZÉ felé.)

RENSZÉ

Szívesen elmondom a Tíz Imát, de mondd, ki vagy?

KASZÁLÓ

Valójában Acumori nemzetségéből származom.

RENSZÉ

Örömmel hallok származásod.

(A KASZÁLÓ a színpad közepére megy és ott leül.)

Kezem összetéve imádkozom:

„Dicsőség Amida buddhának!”

(A KASZÁLÓ és RENSZÉ szembe fordulnak egymással, s kezüket összetéve imádkoznak.)

KASZÁLÓ és RENSZÉ

„A megváltást ha elérem,

a Tíz Világban

senkit nem hagyok el:

a hozzám könyörgő imája

mind szívembe zárva.”



KÓRUS

szage-uta

Ó, ne hagyj el engem!

Aki csak egyszer is

így imádkozik,

már megmenekül.

De te napról napra,

éjről éjre

majd értem imádkozol,

s én oly hálás vagyok neked.

Ha nevedet elhallgatom is,

te hajnalban és alkonyatkor

imádkozz értem!

(A KASZÁLÓ eltakarja az arcát.)

(Fölkáll.)

Az én nevem...  
Még kimondja a szót, s  
már eltűnik a jelenés,  
már eltűnik a jelenés.

(RENSZÉ felé fordul.)

(A site oszlopához megy, ott a közönség felé fordul, majd kimegy a hídúton.)

A Szuma-öbölben lakó HELYBÉLI EMBER egyszerű ruhában (*kjógen-kamisimo*) jelenik meg a hídúton, és a site oszlopához megy. A tengerpartra indul – mondja –, hogy pihenjen. A tájékozódási oszlophoz érve észreveszi a vaki oszlopánál ülő RENSZÉ-t. Ekkor a színpad közepére megy és ott leül. RENSZÉ kérdezősködésére Acumoriról és az utolsó csatáról beszélgetnek. RENSZÉ elmondja, hogy valójában ő Kumagae-no Dzsiró Naozane, mire a HELYBÉLI EMBER azt ajánlja, imádkozzon Acumoriért. Végül a HELYBÉLI EMBER a hídútra megy, s ott leül. RENSZÉ a vaki oszlopánál marad.

RENSZÉ

age-uta

Megváltásáért imádkozom,  
megváltásáért imádkozom:  
egész éjszakán át gyászolva  
Buddhát kérem,  
hogy Acumori lelke  
az üdvösséget elérje,  
az üdvösséget elérje.

Miközben a bevezető, *isszé* zenét játsszák, a hídúton ACUMORI SZELLEME jelenik meg. Nemesi kalapot (*nasiucsi-ebosi*), aranybrokát kimonót (*acuita karaori kicuke*), csóken táncruhát, fehér szoknyanadrágot (*siro-ókucsi*) visel. Dzsüroku maszkot hord, haja a vállára lóg, derekán hosszú kard. A site oszlopánál megáll.

ACUMORI SZELLEME

isszé

Átvonuló lilék kiáltozásától  
hangos Avadzsi partja,  
Szumában álmából  
ébresztik az őrt.

Ki az?

Halld, Renszé!  
Acumori látogatóba érkezett.



RENSZÉ

Mily különös!  
Míg én virrasztok, s imádkozva  
a gongot ütöm,  
Acumori jelent meg előttem.

ACUMORI SZELLEME

Mindez miért lenne álom? Azért jöttem, hogy vezekléssel  
sorsom gyökereit  
a múlt bűneiből  
kitépjem.

RENSZÉ

Mekkora tudatlanság!



Aki egyszer is Amida buddhát szólítja,  
mérhetetlen bűneitől megszabadul;  
nevének fénye

a gonoszt kioltja.

Szakadatlan mondom az imát,  
mit tehetnék még a vétkekért?  
Ha mégoly mélyen merülnél is a bűnbe,  
mint kavicsok a tengerpart fövényébe,

ACUMORI SZELLEME

a megbánás a bűnöket mind elmossa.

RENSZÉ

Ha megment imádságom, csak Buddha  
hatalmával történhet.

ACUMORI SZELLEME

Ezen a földön élve

RENSZÉ

ellenségek voltunk,

ACUMORI SZELLEME

de ma már

RENSZÉ

a Szent Szútrában hívő

ACUMORI SZELLEME

igaz barátok.

(ACUMORI SZELLEME egy lépést tesz RENSZÉ felé.)

KÓRUS

A közmondás úgy tartja:  
„Szakíts a rossz baráttal, de  
nyerd meg a jó ellenséget!”  
Ránk illik mindez,  
s én megköszönöm.  
Mennyire hálás vagyok neked,  
mennyire hálás vagyok neked!  
S most töredelmesen,  
az éj leszálltával,  
életemről vallomást teszek,  
az éj leszálltával,  
életemről vallomást teszek.

(Néhány lépést tesz a közönség felé.)

(RENSZÉ elég megy, bal ruháját hátralebbenti.)

(Reménykedve néz RENSZÉre.)

(A site oszlopához megy.)

(Kis fordulattal RENSZÉ felé fordul.)

(A színpad közepére megy, s ott egy székre [sági] ül.)

KÓRUS

kuri

Tavaszi virágok fakadnak  
a fák koronáján;  
ha föltekintünk,  
a megváltó fényt keressük;  
a vízbe alásüllyedő őszi holdban  
az emberi világ csalóka,  
állhatatlan képe.

ACUMORI SZELLEME

szasi

Családunk egykor mint  
egymásba nyíló kapuk sora,  
mint faágon levelek sűrű lombja...

KÓRUS

Mégis hibiszkuszvirág volt, mely  
csak egyetlen napra  
tárja ki szirmát.  
Nehéz rálelni a tanításra,  
mely nekünk a jót ajánlja.  
Kovaköböl pattanó szikra;  
csak egy villanásnyi

az emberi élet,

elmúlik gyorsan.

ACUMORI SZELLEME

Magasan álltunk, s kínoztuk a lentieket.

KÓRUS

kusze

Gazdagok voltunk, büszkeségünk  
határtalan.

Több mint húsz évig  
uralkodtak a Tairák,  
de valójában egy emberöltő  
rövidebb ideig tart az álomnál is...

(Földáll.)

Múlt idők őszi lombját a vihar  
a négy égtáj felé elsodorta,  
s mint levél a levélen,  
szerteszórva hanyódtak hajóink, s  
a hullámokon

(Dobbant.)

(A színpad elejére megy.)

(Jobbra a távolba néz.)

tértünk nyugovóra.

Ó, jaj, még álmunkban sem  
térhettünk haza!

Felhők után vágyakoznak  
a kalitkák madarai,  
hazafelé tartanak a vadkacsák,  
az ismeretlen égen  
bizonytalanul tévelyegnek.

(A tájékozódási oszlophoz megy.)

Így utaztunk mi is:  
nap múlt nap után,  
relihold újholdra változott,  
s a megújult évvel  
a tavasz is visszatért.  
Rövid időre Icsinotaniban,  
Szuma tengerpartján  
csöndben elrejtőztünk.

(„Földnéz az égre.”)

(A zenészek elé megy és a közönség felé fordul.)

(Legyezőjét szétnyitja s maga elé tartja.)

ACUMORI SZELLEME

Mögöttünk a hegyekből  
lezúduló viharos szél,

(Legyezőjét fölemeli.)

KÓRUS

a síkságon dermesztő hideg,  
hajóink a tengerparton.





Napról napra, éjről éjre  
lilék kiáltozását hallani,  
ruhaujjunk, párnánk  
a tengerpart homokjától nedves.

(A színpad elejére megy.)

(Bal ruhaujját karjára göngyölti.)

(Letérdel, álarcát eltakarja.)

A kunyhókban halászokkal  
együtt alszunk,  
nincs barátunk, csak a  
Szumában élő emberek.

(Föláll, a tájékozdási oszlophoz megy, legyezőjét a bal kezében tartja.)

A fenyők közül vacsora-  
füst száll az alkonyi égre,  
tűzrevaló rőzsét tördelünk.

(A site oszlopához megy.)

(Szárnycsapásra emlékeztető legyezőmozdulattal [hame-ógi] az oldalközönség elé megy, majd nézi a legyezőjét.)

(Legyezőjét összecsukja; válla fölötti hátranézve a tájékozdási oszlophoz megy.)

Bár elvágtyunk, mégis  
sokáig éltünk Szumában,  
egy hegyvidéki faluban, végül  
magunk is sumai emberré váltunk:  
egy nagy család siralmas vége.

(Fölfelé néz; majd a zenészek elé megy.)

(RENSZÉ felé fordulva eltakarja álarcát.)

ACUMORI SZELLEME

A második hónap hatodik napjának éjszakáján apám, Cunemori egybehívott min-  
ket, dalokat énekeltünk és táncoltunk.

RENSZÉ

Ünnepi játékokkal telt el az éj,  
erődötökből egy kedves furulyahang  
egészen táborunkig elhallatszott.

ACUMORI SZELLEME

Acumorinál a legutolsó pillanatáig az a bambuszfurulya volt. Hangja és az

RENSZÉ

énekszó egyetlen dallamot követett,

ACUMORI SZELLEME

énekek és balladák,

RENSZÉ

sok hang

(Lép egyet RENSZÉ felé.)

KÓRUS

kísérte ugyanazt az ütemet.

ACUMORI SZELLEME jobbra fordulva csú-no mait táncol, végül megáll a site oszlopá-  
nál.

ACUMORI SZELLEME

vaka

Először a császár hajója indult,

(Legyezőjét fölemeli.)

KÓRUS

azután vízre bocsátották a többit is.

Már egész családom fent volt,

(A színpad elejére megy.)

én sem akartam lemaradni,

a partról a vízbe ugrattam,

de a császár hajója, a harcosok hajói

(A hídút irányában a távolba néz.)

mind a távolba tűntek;

(Felhőre idéző legyezőmozdulatot [kumo-no ógi] tesz.)



## ACUMORI SZELLEME

rehetetlenül paripámat  
a hullámokban visszafogtam:  
kétségbeejtő helyzet.  
Akkor hirtelen

(Legyezőjét a melle elől kétszer jobbra fölemeli.)

hátról

(A vaki oszlopához megy.)

(Visszafordul és a hídútra néz.)

## KÓRUS



Kumagae-no Dzsiró Naozane  
támadta meg,

nem menekülhetett.

(A site oszlopához megy, legyezőjét eldobja.)

Acumori megfordult a hullámok között,  
lovával nekirontott, s látszott amint  
a kovácsoltvas pengével  
kétszer, háromszor lesújtott.

(Mintha kantárt fogna mindkét kezével,  
körbemeget a színpadon.)

(Kivonja a kardját.)

Még mindig a nyeregben harcoltak,  
azután a sekély vízbe zuhanva,  
egymást szorosán átkulcsolva  
utolsó birokra keltek.

(Kardjával kétszer a levegőbe sújt.)

(A színpad elejére megy, majd karját összefonva letérdel.)

Végül megöltek, s testemet odahagyva  
eltávoztam a világból.

(Fönláll és a site oszlopához megy.)

Forog a sorskerék,

a törvény hatalma

előzőtt, s visszahozott.

Éppen ellenségem áll itt!

Lesújtanak,

(Kardját fölemelve s rázva RENSZÉ felé fordul.)

de a bosszúra szelíd

könyörület a válasz:

(A színpad közepére megy, s ott letérdel.)

Buddhához fohászkodva

megváltásomért imádkozik.

(RENSZÉRE néz.)

Ketten együtt születünk majd újjá

(Fönláll és a tőléközédségi oszlophoz megy.)

a Mennyei Lótuszvirágban.

(Megfordul és a site oszlopához megy.)

Renszé pap nem az én ellenségem,

ó, imádkoztatok lelke mért,

(Kardját eldobja, majd RENSZÉ felé fordulva kezét imára teszi össze.)

ó, imádkoztatok lelke mért!

(Bal ruhaujját hátralebbenti, kezeit dobant.)



Zeami Motokijo  
**KIJOCUNE**



A *Kijocune* másodikként előadott játék, tehát *sura-mono* ('harcos-darab'), de több tekintetben különbözik az e típusba sorolható művektől. Például nem tagolódik két részre, hanem egy összefüggő jelenetsorból áll, továbbá a *vaki*, aki általában zarándokúton lévő szerzetes, itt a halott hős szolgája. Végül a főhős nem táncolja el benne a *kakeri* táncot, ami nagyon ritkán fordul elő a *harcos-darabok*ban. A mű szerzője ZEAMI Motokijó. Mind az öt nő-iskola játssza.

A cselekmény a *Genpé szeiszui-ki* ('A Minamoto és a Taira nemzetség fölemelkedése és bukása', 1200 és 1250 között) és a *Heike monogatari* ('Elbeszélés a Taira nemzetségről', 1223 és 1240 között), által is megörökített megrendítő történelmi esemény köré szövődik. A TAIRA nemzetség csapatai, miután súlyos vereséget szenvedtek a MINAMOTO nemzetség hadaitól, 1183 végén Kjúszú-sziget északkeleti sarkába szorultak vissza, a híres uszai *Hacsiman*-szentély<sup>1</sup> szomszédságába. A TAIRÁK nemzetsége tudni akarta, hogy milyen sors vár rájuk a jövőben, ezért elzarándokoltak a szentélyhez, ahol a fővezérek föltették az istennek a kérdést. De az orákulum válasza kedvezőtlen volt: reménytelen, feloldhatatlan balvégetet jósolt, amin már semmiféle isteni beavatkozás nem változtathat. A válasz hallatára Kijocune, TAIRA-no Sigemori<sup>2</sup> harmadik fia, s a császár testőrgárdája balszárnyának generálisa arra a hirtelen elhatározásra jutott, hogy jövőbeli reményét Buddha irgalmába veti. Türelmetlen sóvárgással Amida buddha<sup>3</sup> Nyugati Paradicsoma után, Amida nevét szólítva a csónakból a tengerbe vetette magát. Utóbb a csónakban megtalálták egy hajfürtjét, amit feltehetően maga vágott le és hagyott hátra emlékül Kjótoiban élő feleségének, s amit aztán híűséges szolgája, Avazu-no Szaburó magához vett és át is ad. A feleséget, amikor férje öngyilkosságának hírért hallja, fájdalommal vegyes harag keríti hatalmába, s lelkében a feszültség addig emelkedik, hogy álmában megjelenik előtte a halott férj szelleme. A darab Kijocune nevezetes táncjelenetével folytatódik és fejeződik be, miközben a kórus a *sura-világ*<sup>4</sup> poklának félelmetes, harccal, gyűlölettel teli viszállyairól énekel. Újra átélte halála előtt Kijocune tízszer szólítja Amidát elméjében és szívében a gyűlölet-től megtisztulva, s Amida fogadalmi esküjének megváltó hatalmára belép a Nyugati Paradicsomba.

A darab metszéspontjában az álomban lejátszódó szerelem és harc, szerelem és gyűlölet áll. Ez a két motívum a drámai izgalom és érdeklődés feltétele és biztosítója is, mely tovább fokozódik azzal a tragikus történelmi eseménnyel, mely Kijocune és felesége boldog házasságát semmisíti meg, először a háborúval és a családok politikai kettéválásával, majd Kijocune láthatóan szükségtelen öngyilkosságával. A darabra nemcsak a kristálytisztán kibomló drámai szituáció jellemző, hanem az az érzékeny finomság is, mely a többi nő-játékhoz hasonlóan az erősen buddhista jelleget teszi hangsúlyossá, az Amidába vetett hitet, aki fogadalmi esküjével lehetővé tette a hozzá fohászodóknak az újjászületéstől való megszabadulást és a Végső Boldogság elérését. Különös érdekessége a műnek, hogy Kijocune nem valóságos, hanem álomalak, csak a feleség képzeletében létező, így nem is „igazi” szellem; ezért az egész darab a szokásostól eltérően egyszemélyes játéknak tekinthető.

# 清 經

## SZEREPLŐK:

KIJOCUNE FELESÉGE	cure
AVAZU-NO SZABURÓ	vaki
KIJOCUNE SZELLEME	site

## SZÍNHELY:

Kijocune feleségének mijakói<sup>5</sup> rejtekhelye

## ÉVSZAK:

késő őszi

A hídúton megjelenik KIJOCUNE FELESÉGE, végigmegy rajta, majd a színpadra érve helyet foglal a vaki oszlopa mellett. *Ko-omote* ('gyermekarc') maszkot visel, parókát, festett, aranymintás alsó kimonót (*szurihaku kicuke*), brokát felső kimonót (*karaori*). A bevezető, *sidai* zenét kezdik játszani. AVAZU-NO SZABURÓ jelenik meg, áthalad a hídúton és megáll a site oszlopánál. Kék-fehér, széles, vízszintes csíkozású kimonót (*dan nosime kicuke*), *kake-szuó* köntöst, fehér, bő szárú szoknyanadrágot (*siro-ökucsi*) visel, oldalán rövid kard. Fején lapos kúp alakú fekete kalap (*otoko-gasza*), nyakában amulett-tartó zacskó. A színpad hátsó fala felé fordul.

## AVAZU

*sidai* A parti öbölben felcsapódó nyolcszoros hullámtaréj sós ösvényein,  
a parti öbölben felcsapódó nyolcszoros hullámtaréj sós ösvényein  
visszatérek a kilenckapus palotába.<sup>6</sup>

*nanori* Kijocune szolgálatában álltam, amikor a császári testőrség balszárnyának tábormoka volt. Nevem Avazu-no Szaburó. Uram, Kijocune, kinek bizalmát élveztem, a *cukusi*<sup>7</sup> csatában vereséget szenvedett. A főváros felé vezető utat elvágták előtte, vissza már nem fordulhatott. Mivel nem akart szedett-vedett katonák kezére kerülni, Bu-

(A közönség felé fordul.)



zen tartományban, a Janagi-öbölben<sup>8</sup> egy holdfényes éjszakán csónakjából a tengerbe vetette magát és odaveszett. Később, amikor a csónakot átkutattam, kis ajándéktárgyat, egy hajfűrtöt találtam, melyet bizonyára emlékül hagyott maga után. Én, ki méltatlanul életben maradtam, elhoztam ezt magammal Mijakóba.

age-uta

Egy idő óta vidéki  
életmódhoz szoktam,  
egy idő óta vidéki  
életmódhoz szoktam,  
s hogy váratlanul szülőföldemre visszatérek,  
a régi tavaszi áradat helyett  
már a búskomor ős is elmúlóban.  
Szemerkélő eső áztatja köpenyem,  
ruhaujjamon a bánat könnyei;  
titokban, bujkálva  
folytatom utamat,  
titokban, bujkálva  
folytatom utamat.



cuki-zerifu

Mivel siettem, gyorsan Mijakóba értem.

*(Helyben jár, majd a közönség felé fordul.)*

*(A hátsó színpad bal hátsó sarkába megy, ott leveszi a kalapját, majd visszatér a site oszlopához.)*

AVAZU

Bocsánat, van itt valaki? Avazu-no Szaburó érkezett Cukusiból. Kérlek, jelentsd!

FELESÉG

Hogyan, Avazu-no Szaburót mondtál? Téged nem kell bejelenteni, lépj be!

Nos, milyen üzenetet hozol nekem?

*(AVAZU a színpad közepére megy és ott leül.)*

AVAZU

Dicstelen hírral jöttem.

FELESÉG

Dicstelen hírt hozol? Uram talán, lemondva a világi életéről, remete lett?

AVAZU

Nem, nem lett remete.

FELESÉG

Úgy hallottam, Cukusinál, az utolsó csatában is sértetlen maradt.

AVAZU

Valóban így van: az utolsó, a cukusi ütközetben is épségben maradt, de számot vetett helyzetével, s megértette, hogy nem térhet vissza a fővárosba. Úgy gondolta, szedett-vedett katonák keze közt sem akar elpusztulni, így végül a Buzen tartománybeli Janagi-öbölben egy holdfényes éjszakán a nyílt tengerbe ugrott és odaveszett.

FELESÉG

Hogyan, halálának okozója ő maga?

Ez gyűlöletes!

Ha csatában ölik meg,  
vagy betegágyon harmatként tovaillan,  
rehtetlen rúrném, de mivel  
ő dobta el magától életét,  
meghazudtolta korábbi ígéretét.



Ó, értelmetlen harag, hiszen halálával  
sorsunk kettéválását gyászolom.

(A FELESÉG szemét kezével eltakarva „sír”.)

KÓRUS

szage-uta  
age-uta

E világon minden oly mulandó!  
Egy ideje<sup>9</sup>  
házamban megbújva, rejtőzködve élek,  
házamban megbújva, rejtőzködve élek.  
A kerti sövénynél zizegő szuszuki-fű,<sup>10</sup>  
ha szellő fújdogál,

zokogásom

hangja, ó, titkon magamba fojtom.  
Már nincs mitől félnem.  
Éji hold után,

a pirkadó fényben,

mint kakukk, ha nevét kiáltva  
önfeledten énekel,  
immár szabadon sírok,  
immár szabadon sírok.

(Szemét kezével eltakarva „sír”.)

AVAZU

Azután a csónakot átkutatva egy emléktárgyat találtam, Kijocune otthagyt haj-  
tincsét. Kérlek, tekints rá, és vigasztalódj szívedben!

(AVAZU szétnyitott legyezőjére helyezi az amulett-tartó zsákocskát, majd a FELESÉG elé járulva letérdel és átnyújtja.  
Azután visszamegy a színpad közepére és ott leül. A FELESÉG, bal kezében tartva, merészen nézi a zsákocskát.)

FELESÉG

Ez lenne hát a palotagenerális

hollóhaja!<sup>11</sup>

Nézem, szemem könnybe lábad,  
csüggedt szívem gondjai egyre nőnek.  
Valahányszor a hajfűrtre tekintek,  
szívem boldogtalan;

ezért szomorúan

főljajnlom az uszai<sup>12</sup> szentélynek.



(A FELESÉG a padlóra helyezi az amulett-tartó zsákot.)

KÓRUS

Az emléktárgyat visszaadva  
egész éjjel hullnak könnyeim;  
lefekszem,

(AVAZU kimegy a színpadmélyi toloajlón.)

ó, bár ha álomban is,  
de megjelenne! Ébren forgolódom,  
párnámat helyezgetve,  
mintha szerelmem tárgya lenne,  
szenvedélyem közvetítené,  
mintha szerelmem tárgya lenne,  
szenvedélyem közvetítené.

KIJOCUNE SZELLEME a KÓRUS utolsó szavainál jelenik meg, végigmegy a hídúton és megáll a site oszlopánál. Csúdzsó maszkot, hosszú, fekete parókát, fehér homlokpántot, fekete, sisak formájú kalapot (nasiucsi-ebosi) visel, öltözéke hímzett kimonó, aranybrokát köntös (csóken) és fehér szoknyanadrág (siro-ókucsi). Oldalán hosszú kard.

## KIJOCUNE SZELLEME

szasi

„A szent bölcs álmotalan.”  
De ki az, aki a valóságot látja?  
„Ha szemzugba por kerül,  
összeszűkül a Háromszoros Világ,  
ám ha szellemünk gondtalan,  
egyetlen fekhely is tágas lehet.”  
Valóban, szenvedéseink  
a világ álmainak látszanak, s mit  
elviselhetetlennek gondolunk,

üres káprázat.

Mindkettő csak mint felhő, víz  
jön, s elfut nyomtalan.  
Ó, szülőföld, Valóság Világa,  
melyhez a mulandó test,  
törékeny szív úgy tapad!  
„Mióta félálomban

kedvesemet láttam,

azóta bízom az álmokban.”

*(KIJOCUNE SZELLEME és a FELESÉG szembefordulnak egymással.)*

Kit régóta ismersz már,  
Kijocune látogatott el hozzád.

FELESÉG

Különös csoda, hogy párnámon  
szunnyadozva őt láthatom.

Valóban

Kijocune az, de ha magát vízbe ölte,  
hogyan is láthatnám, hacsak nem álomban?  
Legyen bár álomalak, mégis  
hálás vagyok,

ha megmutatkozik előttem.

De mivel sorsod óráját  
kivámi nem tudtad, magad vetettél  
véget életednek,

te hitszegő,

fogadkozásod mind csalás!

Bizony keserű harag,  
mit irántad érzek.

KIJOCUNE SZELLEME

Te átkozol engem?

Bennem is

parázslék a düh:

hogyan utasíthattad vissza neked küldött emléktárgyamat?

*(KIJOCUNE SZELLEME lép egyet a FELESÉG felé.)*

FELESÉG

Nem, nem!

Egy költeményben  
már elmondtam, az emléktárgyat



miért kellett visszaadnom:  
„Valahányszor e hajfürtre tekintek,  
szívem boldogtalan;

ezért szomorúan

KIJOCUNE SZELLEME

főljánlom az uszai szentélynek.” Ó, hiába küldtem azt a fekete hajfürtöt! Ha nem  
unsz rám, a rád hagyott emléktárgyat megtartod magadnak.

FELESÉG

Hibásan vélekedsz:  
az emléktárgyat vigaszul szántad,  
de ha csak rátekintek, gondolataim  
zilált hajzatként, bomlottan  
szerteszállnak.

KIJOCUNE SZELLEME

A neked szánt emléktárgyat visszautasítottad, joggal lehetek dühös rád!

FELESÉG

Én meg öngyilkosságodért haragszom!

KIJOCUNE SZELLEME

Egyik a másikat panaszolja,

FELESÉG

vádolja;

KIJOCUNE SZELLEME

az emléktárgy,

FELESÉG

(Lép egyet a FELESÉG felé.)

a fekete hajfürt keserűséget,

KÓRUS

age-uta

viszályt fakaszt, haragos szavakat,  
viszályt fakaszt, haragos szavakat,  
a párnán könnyeik egybefolynak.  
Az éj egymás karjaiban találja őket, de  
rosszkedvűen, mintha egyedül feküdnének,  
s bár testük összefonódva,

(A FELESÉG elé járul.)

(Várakozással tekint a FELESÉGRE.)

mégis szomorúan.

(„Mindketten sírnak.”)

Valóban: „Az emlék bajthozó,  
kétségbeejtő tárggyá vált,  
s újraidézi bennük,  
mit feledtek volna.”

Ó, könnyes gondolatok,  
átnedvesedett ruhaujjak,  
ó, könnyes gondolatok,  
átnedvesedett ruhaujjak.

(KIJOCUNE SZELLEME táncol. Táncát a síté oszlopánál fejezi be,  
ahol a FELESÉG felé fordulva megáll.)

KIJOCUNE SZELLEME

Hallgasd meg hát, mi történt akkoriban velem, talán feledteti haragos sérelmeidet.

Meghallottuk, hogy  
ellenséges csapat közeledik  
Kjúsúhoz, és jamagai kastélyunkra<sup>13</sup> tör.  
Hanyatt-homlok rohanva

(A színpad közepére megy, s ott egy székre [ségi] ül.)

még azon az éjjelen  
hajóra szálltunk, és eljutottunk a  
Buzen tartománybeli Janagiba.

KÓRUS

Valóban, e helység neve találó:  
a tengerparti fűzfásor  
árnyékában hevenyészett  
táborhely lett  
a császári udvar szálláshelye.

KIJOCUNE SZELLEME

Ekkor tudtuk meg,  
hogy a császár  
a háború istenéhez zarándokol az  
uszai szentélybe. Hacsimantól  
kérve égi segítséget,  
az istennek hét lovat  
áldoztak,  
kincseket ajánlottak fel, aranyat,  
ezüstöt számolatlanul,  
valamint áldozati papírfüzéreket.

FELESÉG

Most azt gondolhatod, még mindig  
szemrehányásaimmal terhellek, de  
nem volt-e mégis elhamarkodott dolog,  
amikor a császár is élt, s a  
Taira nemzetség  
bukása sem volt látható,  
eldobni magadtól az életet?  
Valóban, nem volt ez értelmetlen tett?

KIJOCUNE SZELLEME

Bizony igazad lenne, de  
az istenség jósigéje  
minden evilági  
reményünktől megfosztott.  
Kérlek, hallgasd meg!

KÓRUS

Miközben az uszai szentélyben  
virrasztva,  
Hacsiman istenhez imádkoztunk és  
kérlelő, könyörgő fogadalmakat tettünk,  
a brokátfüggönnyel eltakart  
oltár mélyéről  
csodálatos  
kinyilatkoztatás hangzott el:

KIJOCUNE SZELLEME

„A földi lét szomorú végzetét

még Usza istene sem foszlathatja szét,  
minek hát imádkozni?"

KÓRUS

„Utolsó reményünk is halkuló  
rovarciripelésként illan el,  
íme, az  
ősi alkonynak is vége.”

(Karját kinyújtva két kezét összeérinti maga előtt.)

KIJOCUNE SZELLEME

Ó, jaj! Az istenek és buddhák is

KÓRUS

eltasítottak, gondoskodásukat  
visszavonva,  
szívüket bezárva magunkra hagytak.  
A megtört lelkű, vesztes sereg  
erőtlen vánszorog, a császári hintó  
keréknyomát gyalogos lassúsággal

(Füldől és hátramegy a zendszak elé.)

követve,

ó, gyászos látvány!  
Közben megtudjuk, az ellenség  
Nagato tartomány felé vonul,  
megint hajóra szállunk,  
nem tudva, hová,

(Letérdel, s két kezét imára illesztve meghajol.)

(„Sfr”, majd fölláll.)

(Táncolni kezd.)

(Dobbant.)

kusze

miért is igyekszünk,  
szívünk keserúséggel tele.  
Valóban, evilági létünk  
tűnékeny álom csupán.  
A Hógen-korszak dicsőséges

tavaszi virágait

a Dzsue-korszak őszi szele

szórja szét,<sup>14</sup>

sárgászöld, lehullott lombok,  
hullámháton bukdácsoló levelek.  
Csónakjainkat

egyenként kergeti,  
úzi a Janagi-öbölben fújó őszi szél;  
az ellenség arca a hullámokon, s a  
fenyők között fehér kócsagrajt

(Tánc közben a vaki oszlopához érve a hátát felé néz.)

látunk:

a Gendszik zászlai,  
libegő szalagok  
rettentik lelkünket.

(Dobbant.)

Én, Kijocune

szívemben végiggondolom

Hacsiman ígéretét:

„Ki magában a szent lelket őrzi,  
az igaz ember fejében isten lakozik,

s azt oltalmába fogadja."

Az egyetlen ideára gondolva

(Legyezőjével a fejére mutat.)

KIJOCUNE SZELLEME

jelentéktelen életem, mi más,

mint tűnő harmat?

KÓRUS

(Legyezőjét fölemeli.)

Miért őrizzem tovább,

miért kíméljem?

Csak sodródó hínár, hullámháton

tévelygő csónak az.

Mélységes bánattól átjárva

vízimadárként

alábukom a mélybe.

Döntésem végleges,

nincs kivel beszélnem.

„Ivasiro fenyőinél

várakozva pirkadatkor,

a sápadó holdfényben

költeményeket éneklek”;

csónakom orrában állva

övemből előhúzzom furulyámat,

kristályos hangon muzsikálok,

imajó énekeket,

rőé verseket mondok.<sup>15</sup>

Ábrándozva múlt s jövő képein

végül is belátom,

a múlt hiábavaló hulláma

vissza sosem térhet;

a jelenben gondok között állok;

evilági életünk utazás,

elhagyni nem sajnálom.

Mások szemében

örültnék látszhatom,

de mit bánom, ki hogy ítél meg.

Íme, láthatóan nyugat felé hanyatlik,

éjszakai hold az égen,

ő vezet engem

(A vaká oszlopánál állva a hídút felé fordul, s felhőt idéző  
legyezőmozdulatot tesz [kumo-no ōgi].)

a Nyugati Paradicsomba.

(A színpad közepén a hídút felé fordul, s mádkozva összereszi a kezét.)

„Namu Amida bucu!

Dicsőséges Amida buddha,

(Dobbant.)

fogadj be engem!”

Ezek utolsó szavaim, s a

csónakból vízbe vetem magam;

(Kétszer dobbant, s legyezőjét feje fölé tartva lefelé néz.)

a tenger szennyes hordaléka közt,

iszapos hullámsírba merülve,



(„A holdat nézi.”)

(Legyezőjét furulyaként ajkához emeli.)

ó, boldogtalan életem  
gyászos vége!

FELESÉG

(A site oszlopánál leül, „sír”.)

Ahogy hallgatom, szívemet a homály  
befonja,

szomorúságom hangjai, könnyeim  
záporozva hullnak,  
ó, átkos esküvésünk!

KIJOCUNE SZELLEME

Mondják:

„ha szakadékba esett,  
változatlan kín jut mindenkinek”,<sup>16</sup>

Közel s távol a sura-világ  
pokolbeli útjain,

KÓRUS

(Legyezőjével lefeld sújt.)

közel s távol a sura-világ  
pokolbeli útjain

(Földül.)

ellenséges fák állnak,  
nyílvevesszők a záporosó,  
a föld kardpenge,  
a hegy vasvár,

(Fölfelé néz.)

a felhőkbe csatazászlók szúrva.

(Legyezőjét bal kezébe fogva kivonja a kardját.)

Az ellenség gögös, büszkén

kardot ránt,

szemükben a gyűlölet fénye lobban;  
gyönyör és mohó vágó,  
düh és tudatlanság  
sötét úton,

fénytelen térben

ellenségesen összecsapnak a

buddhatermészettel,

hullámok árapálya, ahogy  
lesújtanak, visszahúzódnak;

(Kardját forgatva a zenészek elé hátról.)

Kjúsú és Sikoku

végzetes, örök csatái

most véget érnek;

(Letérdel.)

magát a Szent Törvény Hajójára bízva

(Kardját eldobja, földül.)

teljes hittel megtisztult szívében

Kijocune,<sup>17</sup>

teljes hittel megtisztult szívében

Kijocune,

tízszeres imát mond,

s a buddha-létet eléri.

Hála legyen.

(A site oszlopához megy, bal ruhaujját hátraveti, kezeit dobant.)





Konparu Zencsiku

**BASÓ**

(*A basófa*)



A *Basó kazura-mono* ('női parókás darab'), tehát a harmadikként előadott játékok csoportjába tartozik. Jellegzetessége, hogy a *dzso-no mait* a *site taiko*-kíséret nélkül táncolja el benne. Szerzője Konparu ZENCSIKU (1405–1470). Mind az öt nő-iskola játssza.

Ez a teljes egészében buddhista hitvilágra komponált darab egy basófát<sup>1</sup> ruház fel emberi, női természettel, annak az elképzelésnek megfelelően, hogy növények is részesülhetnek a megváltásban, ezen felül ők maguk is elérhetik a megvilágosodottságot a *bjódó daie*, a Nagy Bölcsesség, vagyis Buddha elfogulatlan bölcsességének, annak a tannak következményeként, mely minden dolgot részrehajlás, megkülönböztetés nélkül, mindenen keresztülhatoló, átvilágító tekintettel egynek lát.

A remetekunyhójában imádkozó szerzetes előtt női alak jelenik meg, akit a szerzetes először vissza-kiutasít, de a nő jámbor, áhítatos természetében megnyilvánuló spirituális erő és tiszta bölcsesség végül megnyeri a remetét, akinek a nő hamarosan odaadó híve lesz azoknak a buddhista tanoknak révén, amelyeket a „Gyógynövények Parabolájában” a *Lótusz szútra*<sup>2</sup> magasztos verseivel ismertet meg vele a remete. Az asszonyról később kiderül, hogy ő maga is növény, mégpedig a kunyhója előtt álló basófa.

Eső és harmat – bár csak vízből állnak – jótékony hatására él, növekszik, virágzik minden növény, és ez egyben annak az illusztrálására is szolgál, miszerint a világegyetemben minden teremtményben kifejlődhet a benne élő buddhatermészet. Bár a lények alaptermészetében rejlő, az alaptermészetüket képező Abszolút Igazság vagy Valóság szavakkal, fogalmi rendszerekkel megragadhatatlan és kifejezhetetlen, mégis minden létező ezzel az Abszolút Igazsággal azonos. Minden dolog önálló léttel rendelkezik, és önmagában individuális sajátosságokat hordoz keletkezésétől elmúlásáig, de ezenkívül tulajdonságaik és feladataik szerint organikus egységet is alkotnak, hatnak egymásra, keverednek egymással a bennük lévő egyedi, sajátos természetnek megfelelően. Az élet folyamán minden nő, változik, alakul, de ebben az állandó változásban, a változások bizonyos ritka pillanataiban lehetőség kínálkozik a mindennapi, a szükségszerűségben gyökerező „karmikus” realitás meghaladására, a felülemelkedésre, az egyetlen igazsághoz való megtérésre, amikor a lét és nem-lét tudati dualitását megszakítva, azt megsemmisítve a kimondhatatlan Abszolút Valóság transzcendens realitása, azaz a megvilágosodottság állapota bekövetkezik. A buddhista megvilágosodás a minden dolgok azonosságának, egységének a felismerése és szellemi-egzisztenciális megtapasztalása. Miután minden létező, minden teremtmény buddhatermészetben részesült, mindegyik számára elérhető a megvilágosodás, más szóval kifejezve: a buddhává válás. Minden érző és „érzéketlen” rendelkezik azzal a képességgel, hogy az alapvető, igaz Ős-Valóságot megértse, azzal azonosuljon, és amikor megnyílik számára az „út”, abba visszatérjen. Ebben az értelmezésben a basófa is buddhává válhat, azaz magában hordozza a megvilágosodásra való képességet. (Hildegard von BINGEN, középkori német misztikus és látnoknő a *De operatione Dei* ['Világ és Ember'] című művében azt fejtegeti, hogy a kövek, növények, állatok stb. – az isteni irgalom, a Teremtőnek az egész világot egyetlen organikus szervezetté alakító terve alapján – részesei a kegyelemnek, és az ember által elkövetett bűnök következtében az a szentség sérül meg, ami a természetben az isteni szándék hordozója, ezért abban az esetben, ha egy haldokló ember körül sem fölkent papi személy, sem más ember nincs, akkor a bűnösnek a természet előtt lehet és kell is vallomást tennie.)

Mindazonáltal a basófának nem különleges előjoga a megvilágosodásban való részesülés, és hogy a jelen darab hősnője – aki egyben basófa is – ezt az állapotot megtapasztalhatta, annak a bizonyítására szolgál, hogy a többi fa ugyanígy részese lehet ennek a kegyelemnek, és minden egyes kiszarjadó növényi lét potenciálisan arra hivatott, hogy a természet értékeinek mindent átfogó, magábaölelő egységében ugyanabban az áldottságban részesüljön.

A darab a régi Kína Cu tartományának egyik folyójánál játszódik. A basófa a remetekunyhó közvetlen közelében hallgatja, amint a remete a *Lótusz szútrát* recitálja. A szent szavakkal való azonosulás – a halláson keresztül – lehetővé teszi számára a megvilágosodást, és végül a buddhaság elnyerését. A drámai követelményeknek – azaz a fa színpadi jelenlétének – eleget téve emberi alak személyesíti meg a fát. A nyulánk, egyenes törzsű basófán legyezőszerűen kibomló, szétterülő széles, sötét, nedvdús levelek jellegzetes, nőies hatást gyakorolnak a szemlélőre, mégis a báj hiánya jelzi, hogy eredendő, fiatalos szépségét már elveszítette. Ezt az eredetileg egzotikus, de Japán egyes területein mégis megtalálható növényt a szerző a színpadi hatás kedvéért helyezte Kínába. A buddhista irodalomban a basófa a mulandóságot megtestesítő jelkép, így különösen alkalmas arra, hogy a nézőben mély, titkos bánatot ébresszen.

A remete, aki különlegesen szigorú életszabályok szerint él, és éjjeleken át imádkozik hangosan recitálva a *Lótusz szútrát*, arra lesz figyelmes, hogy kunyhója körül, a holdfényes kertben jár-kekel valaki. Miután rákérdez az ismeretlen látogató személyére, az megvallja, hogy nő, de mégsem emberi lény, csak a basófa szellemalakja, és háláját szeretné kifejezni, hogy a hallomás által ő is részesülhet a megvilágosodásban. (A buddhizmus szerint a szent szövegek hallgatása is megváltáshoz vezet.) Miközben köszönetet mond a remetének, táncolni kezd, a basófa leveleit jelképező bő ruhaujjait lengetve.

A darab rendkívüli szépsége nemcsak a buddhatermészet egyetemességét kifejtő költői-filozófiai tanításban rejlik, hanem abban, ahogy az idősödő nő „jégruhában, fagyszoknyában”, a növényi-emberi lét metamorfózisait megjelenítő mozdulatokkal a szív felébresztését célozza meg táncával.

SZEREPLŐK:

HEGYI REMETE	vaki
ASSZONY	site (az első részben)
HELYBÉLI EMBER	ai-kjógen
A BASÓFA SZELLEME	site (a második részben)

SZÍNHELY:

hegyi remetelak a Sószi (Hsziang-hszui) folyó közelében, Kína Szo (Cu) tartományában.

ÉVSZAK:

ősz

Miközben a bevezető, *nanori-bue* zenét játsszák, hegyes csuklyában (*szumi-bósi*), csíkos kimonóban, széles ujjú köntösben (*sikemizu-goromo*) a REMETE jelenik meg, kimonója nyílásában szútratekercs<sup>3</sup> rejtezik. A hídúton a színpadra megy és középen megáll.

REMETE

**nanori** Kínai szerzetes vagyok, Szo tartományban, a Sószi folyónál, a hegyek között élek. Magamnál őrööm a *Lótusz szútra* tekercsét, és reggeltől estig, éjjel-nappal fennszóval imádkozom. Különösen ilyenkor, ős derekán, a hold égi fényében vagyok fáradhatatlan éjszakai áhítataimban, de most valami szokatlant érzek. Ebben a borús évszakban senki sem él rajtam kívül a hegyek között, mégis éjre-éjre, a szútra éneklésének szüneteiben hallom, remetekunyhóm körül jár valaki. Ha ma éjszaka is eljön, talán megtudhatom, ki az.

(A vaki oszlopához megy és leül.)

**szasi** Immár az alkonyi nap leszáll nyugaton,  
az elhagyott völgyekben  
mélyülnek az árnyak, halkul a madárkiáltás,  
**age-uta** az éjszakai égen fénylőn, lassan,  
az éjszakai égen fénylőn, lassan

emelkedik a hold fölfele,  
magányos kunyhóm csöndjében  
hangosan olvasom a szent könyveket,  
hangosan olvasom a szent könyveket.

A bevezető, *sidai* zenét játsszák. Az ASSZONY jelenik meg, végigmegy a hídjúton, a site oszlopánál megáll és a háttérfal, a *kagami-ita* felé fordul. Középkorú női maszkot (*fu-kai*) és parókát visel, ruházata festett, aranymintás alsó kimonó, mélyvörös brokát felső kimonó (*ironasi karaori*), jobb kezében kristályszemekből álló olvasót, bal kezében vízesvödröt tart.

#### ASSZONY

*sidai*

A fenyőkön szél fut át, lehull a basó lombja,  
a fenyőkön szél fut át, lehull a basó lombja,  
a gyöngye szélben összetörnek a basólevelek.

*szasi*

Repedt ablakomon át süvölt a szél,  
lámpásomat kioltja,  
a zsüpfödeles tetőt átdöfve  
a holdsugarak álmomat elűzik.  
Így kell töltsen az őszi éjszakákat,  
elhagyatott hegyek mélyén?  
Ugyan ki tudhatna rólam,  
fáradt lépteim végéhez értem.

(A közönség felé fordul.)

*szage-uta*

A szegény hegylakónak  
sziklákön, fákon kívül nincs barátja.

*age-uta*

Színe láthatatlan,  
a Lótusz szútra a virág rejtett szíve,  
a Lótusz szútra a virág rejtett szíve,  
ha szellemét nem ismered,  
ölthetsz bár kínai brokát ruhát,  
a drágakő-ékszer sosem lesz tiéd.<sup>4</sup>  
Darócruhám ujja könnytől harmatos,  
váltakozva forognak évek és hónapok,  
de nem úgy, mint azok a régi ősök,  
de nem úgy, mint azok a régi ősök.

(Néhány lépést tesz előre, letérdel,  
a vízesvödröt maga elé helyezi.)



#### REMETE

Miközben a szútra idézésébe merültem, félálomban, félébren látom, asszonyi alak áll a holdfényben. Ki van odakint?

#### ASSZONY

Én itt, a közelben lakom. A szútrával találkozni a legnehezebb,<sup>5</sup> most hátalelve virágokat ajánlok fel, virágaimmal Buddhának hódolok.

Ha már rámtaláltál,  
félelem nélkül kérhetem,  
beléphetek-e kunyhódba,  
s hullhat-e rám szent szavaidból  
az igazság harmata?

REMETE

Valóban csodálatos a szútra tanítása, de te nem mindennapi lény vagy, asszony,  
hogyan engedhetnék kunyhómba?

ASSZONY

Igazad van, tudom jól, de szellemünk mégis rokon:  
az én otthonom is a Sószi folyónál van,

REMETE

mindketten merítünk sekély vizéből,  
s egy ismeretlen földi életszál  
láthatatlanul egybefűz

ASSZONY

„a közös fa oltalmazó árnyékában!”<sup>6</sup>

REMETE

A kunyhó rejtekéből,  
kérlek, ne űzz el,

KÓRUS

age-uta

hatmatként a hold leszáll,  
itt éjszakázik,  
harmatként a hold leszáll,  
itt éjszakázik.

(Az ASSZONY táncol.)

„Réges-régi a templom eresze,  
bambuszkerítése,

a szirttetőn álló ősi templomon  
megtörik a bánat”,<sup>7</sup>

(Néhány lépést tesz.)

de a zord hegyi ösvényen  
lelkemet mély fájdalom járja át,  
milyen elhagyatott ez a holdfényes tér!

(Szembefordul a közönséggel.)

Melyik költő is írta:

„Brokát baldachin alól  
látod-e a palotakert virágait?”

(Bakra fordul.)

De a remetekunyhóban

én így gondolom:

„A Roszan-hegyet éjszakai eső öntözi.”<sup>8</sup>

(Az ASSZONY megáll a sűrű oszlopánál és szembefordul a REMETÉVEL.  
A REMETE kinyitja a szútratekeresztet és előretartja bal kezében.)

REMETE

Mivel szívből kívánod, hát gyere és hallgathatod, ahogy a szent szútrát olvasom.

(Az ASSZONY előrejön a színpad közepéig és leül.)

ASSZONY

Belépek hát. Mennyire hálás vagyok, hisz a szútrát hallgatva nemcsak az olyan  
asszonyt járja át remény és bizalom, amilyen én vagyok, hanem az érzéketlen füve-  
ket és fákat is.

(A REMETE leül a közönséggel szemben és a kibontott szútratekeresztet két kézzel maga elé tartja.  
Az ASSZONY felé fordul.)

REMETE

Úgy van, kiválóan értesz. Nagy dolog, ha az ember szellemében osztatlan, hittel,  
hálával teli; a kételyt nem ismerő szívben az érzéketlen lények, füvek, fák is üdvö-  
zülhetnek.

(Az ASSZONY a REMETE felé fordul.)

ASSZONY

Csakugyan áldott ajándék. De hogyan válthatók meg a füvek és virágok?

Uram, kérlek, mondj erről többet nekem!

(Újra a közönség felé fordulva a REMETE a szútrát nézi.)

REMETE

A Gyógynövények példázata tanítja:  
az ország földje, füvek és fák,  
lelkes lények és lélektelenek,  
mind az Egyetlen Valóság részei.



(Az ASSZONY felé fordul.)

ASSZONY

Szélvihar a szirteken,

REMETE

vízcsozbanás a völgyben,

ASSZONY és REMETE

Buddha útját hirdetik;  
szívünk most áttetsző,  
akár templomkút vize.

KÓRUS

age-uta

„A lámpást magunk mögé tesszük,  
a hold felé fordulunk,  
a lámpást magunk mögé tesszük,  
a hold felé fordulunk,  
ketten a leszálló éj kegyelmében.”<sup>9</sup>

(A REMETE összetekeri a szűrőt és visszadugja a kimonójába.)

A mestertől engedelmes szívvel fogadom  
a szent szavak mély tanítását,  
állhatatos hit mutatja az utat,  
mely kivezet az Égő Házból.<sup>10</sup>

Zöld füvek, bíborszín virágok kitérülködnek,<sup>11</sup>  
az összes árnyalat és illat, számtalan növény,  
füvek és fák mind  
Buddha szent földjének részei,  
Buddha szent földjének részei.

KÓRUS

rongi

Nem csodálatraméltó,  
a látszatra együgyű asszony  
szelleme elegendő,  
az igazságot úgy ismeri,  
mintha fehér selymet szálazna,

(Az ASSZONY föláll és a tájékozódási oszlop felé fordul.  
Körbejár a színpadon és a síté oszlopához megy.)

ASSZONY

nincs benne semmi kétely,  
de a sötétséget  
eloszlató hit fénye nélkül,  
a halál útjain tévelyegve  
már nem gondolhatná magáról, ő az, aki  
a legnehezebbel  
– Buddha törvényével –  
találkozott.

KÓRUS

Valóban a megközelíthetlent  
a legnehezebb megközelíteni;



ASSZONY

emberként újjászületni nehéz,<sup>12</sup>

KÓRUS

megszégyenülve visszafordulok,  
utamat a holdfény beragyogja,  
árnyalakom a behavazott kertben  
csalóka, akár

hó alatt a basólevelek.<sup>13</sup>

Hogyan tárhatnám fel a valót?

A templom harangja megkondul,

minden mulandó,

minden mulandó!<sup>14</sup>

(Álarcát eltakarva áll.)

(A színpad elejére megy, lenéz, majd „fölkéint a holdra”.)

(Körbepillant.)

(A site oszlopához megy.)

(Szembefordulva a közönséggel néhány lépést tesz előre.)

(Álarcát eltakarva hallgatózik.)

(Visszalép a site oszlopához, majd lassan kimegy.)

A HELYBÉLI EMBER csíkos kimonóban, merevített vállú mellényben és hosszú, uszályos nadrágban (*nagakamisimo*), rövid karddal lép a színpadra. Megáll a site oszlopánál és közli a REMETÉVEL, azért jött, mert a szútrát szeretné hallgatni. A színpad közepén leül és beszélgetni kezd a REMETÉVEL, aki a „hó alatt a basólevelek” szavak értelméről kérdezi. A HELYBÉLI EMBER elmeséli a költő-festőről szóló történetet, aki egy behavazott basófát festett, és elmagyarázza, hogy annak levelei a nem-valóságosat, az irrealitást jelképezik. Miután mindezt elmondta, a hídútra megy és leül a kijógen helyére.

REMETE

Az asszony azt mondta, alakja csalóka árnykép, akár hó alatt a basólevelek. Most kétségtelenül bebizonyosodott: bármily különös, de a basófa szelleme jelent meg előttem női alakban.

age-uta

A szútra csodáján tűnődve  
a szútra csodáján tűnődve  
egész éjszaka hálásan imádkozom, míg  
a ragyogó hold fénylőn növekszik;  
a basólevelek a szélben  
a szent szavakat ismétlik,  
a basólevelek a szélben  
a szent szavakat ismétlik.

Mialatt a bevezető, isszé zenét játsszák, megjelenik a BASÓFA SZELLEME, a hídúton keresztül a színpadra megy és megáll a site oszlopánál. Fukai maszkot, parókat, festett, aranymintás alsó kimonót, csóken táncruhát és széles, skarlátszínű szoknyanadrágot (*iro-ókucsi*) visel.

SZELLEM

Ó, ez a kert milyen elhagyatott látvány,  
ó, ez a kert milyen elhagyatott látvány!  
S én boldog, mert a Tündöklő Törvényt

tanulhatom;

ritka találkozás, mintha udonvirágra<sup>15</sup> lenél,



bőséges eső öntözi a basó leveleit,  
 így hullott rám Szent Szavak égi harmata.  
 Nézz rám,  
 emberi alakot öltök,  
 én, ki átváltozásomban is csak virágtalan,

*(A SZELLEM a REMETE felé fordulva egy lépést tesz.)*

isszé KÓRUS  
 harmatos, vén basó maradtam,  
 mely állhatna bárhol másutt,

*(Dobbant.)*

SZELLEM  
 kertben vagy árnyékos domb hajlatán.

REMETE  
 Az álom elkerül, párnám érintetlen,  
 látom, egy alak közelít felém,  
 arca, mint azé a másik asszonyé.  
 Lépjen be! Ki vagy te?

SZELLEM  
 Szégyen, de nem ember. Valójában érzéketlen szellem vagyok,  
 asszonnyá változott basófa.

REMETE  
 Asszonnyá változott basófa,  
 de mi készítetett, hogy női alakot öltözz?

SZELLEM  
 Ne csodálkozz! Nincs szabály, mely a teremtményeket megosztaná,

REMETE  
 föld, füvek és fák,  
 öntudatlan bár,

SZELLEM  
 az ég áldott harmatából isznak

REMETE  
 mind, érzők és érzéketlenek,

SZELLEM  
 ezért is változhattam át

REMETE  
 együgyű lénné.

SZELLEM  
 Egy asszony,

*(Egy lépést tesz a REMETE felé.)*

age-uta KÓRUS  
 ki mégis mindig basófa marad,  
 vékony köpenyem nem halványkék,  
 könnyen fakuló,<sup>16</sup>

*(Az oldalközönség elé megy.)*  
*(Bal ruháját jobb kezébe fogja.)*

ujjai rongyosak,  
 milyen szégyen!  
 Mondják, az érzéketlen  
 füvek, fák is  
 a mulandó világ örökkévaló részei,

*(A REMETE felé fordulva a színpad közepére megy.)*  
*(Álarcát eltakarja.)*  
*(A SZELLEM a zenészek elé megy.)*



egyetlen porszemben is a  
Szent Törvény jelenik meg,<sup>17</sup>

miként víz

veszi fel eső, harmat, jég vagy hó alakját,  
úgy ölt számlálhatatlan formát.

SZELLEME

szasi

Buddhának felajánlott virágzó ágban is  
a törvény értelme nyílik,

KÓRUS

íme, csak egyetlen bimbóból kifeszülő virág,  
és mindenütt kitavaszkodott,<sup>18</sup>  
a nap simogatóan, langyosan sugárzik,  
a fűz és szilva, őszibarack és kökény

SZELLEME

szín- és illatárral  
bűvöli el a szíveket,

KÓRUS

mégis e sok változatos tünemény  
mind az Egyetlen Valóság.

kusze

Elsőként a fenséges vízparti palotára

világít a holdfény,  
virágok, fák délnek fordulva

a tavaszt köszöntik;  
valóban oly gazdag jelentésű  
a szemünk előtt kibomló természet;  
a tavasz átsuhant, elmúlt a nyár,  
ősszel érkező szelek

suhogtatják a kerti nádat,  
mormolva jelzik, itt az ősz;  
romos templom ereszén őszi fű nő,  
a régmúlt virágaira én sem emlékezhetem,  
a viharban lehullnak a basólevelek.  
Ő maga tűnő harmat, az üröm közt  
veszendő, kis rovarok zümmögnek,  
a basó magányos szívében  
változatlan ősz lakik.

SZELLEME

KÓRUS

Az élet megfoghatatlanságára gondolok,

a szarvasról és a basólevélről szóló álmra,<sup>19</sup>  
szarvaskiáltás hallatszik,

de nem ébreszti fel

az emberi szívet,  
a nyugati hegyek szólítják lelkeinket,  
csak a hold követi, tártalan,  
az őszi szél hangjaival



(A SZELLEME kinyitja legyezőjét és a melle elől kétszer jobbra  
fülemeli, majd táncol.)

(A színpad elejére megy.)

(Jobbra fordulva a színpad közepére megy.)

(Legyezőjét előrenyújtva körbepillant.)

(Dobbant.)

(A tájékozódási oszlophoz megy.)

(Balra fordulva a zenészek elé megy.)

(A zenészek elől a színpad közepére megy.)

(Legyezőjét kinyitja.)

(Legyezőjét fülemeli.)

(A színpad elejére megy.)

(„Fólnéz a holdra.”)

(A site oszlopához megy.)



az ember magámarad,  
fönláll s lefekszik, mint

hajlongó bambuszszál,  
szellemem nyugtalan,  
fölemel a tánc,  
ruhaujjam forogva száll.

(A tájékozódási oszlophoz megy.)

(Legyezőjét feje fölé tartva a zenészek elé megy.)

(A REMETE felé fordulva megáll.)

SZELLEM

Ma éjjel  
az ezüst hold alatt

KÓRUS

jég a köpenyem,  
fagy a szoknyám,

(A szíve oszlopához megy.)

A SZELLEM dzso-no mait táncol.

SZELLEM

vaka

nyüstfonál  
és harmatszövet,

(Legyezőjét fölemeli.)

KÓRUS

ökörnyál vékony ruhám.<sup>20</sup>

SZELLEM

Köpenyem vékony,

KÓRUS

köpenyem vékony basólevél ujja  
oly örök és haláltalan, mint áldott,  
oly örök és haláltalan, mint áldott  
mennyei lányok szárnya.



(A tájékozódási oszlophoz megy.)

SZELLEM

Ruhám levélujjait legyezőként  
lengeti a föltámadó szél,

(Bal ruhaujját fölemeli.)

KÓRUS

a basófa levélujjait forgatja,  
lengeti a szél,  
átfúj a karukajával,<sup>21</sup> ominamesivel,<sup>22</sup> aszadzsival<sup>23</sup>  
sűrűn benőtt templomkertben,  
a harmatcseppeken árnyként villan át,  
a hegyek közt szél repül,  
a viharban hajlongó  
fenyők közt eltűnik a nőalak,  
kitépott virágok és fűvek sikoltanak,  
ezernyi kitépott virág és fű,  
magában áll a basó,  
levelei ronggyá szakadtak.

(A zenészek elé megy.)

(Legyezőjével hívón intve a színpad közepére megy.)

(Körbepillant.)

(A zenészek felé fordul.)

(A színpad elejére megy.)

(Két kézzel lefelé legyezve a színpad közepére megy.)

(A szíve oszlopához megy.)

(Legyezőjét fölemelve kissé félrefordul.)

(Bal ruhaujját kifordítja, kezeit dobant.)



Zeami Motokijō  
**MACUKAZE**  
(Fenyőszél)



A *Macukaze* harmadikként előadott játék, tehát *kazura-mono* ('női parókás darab'). Szerzője ZEAMI Morokijó, aki apjának, KANAMI Kijocugunak (1333–1384) időközben elveszett, *Macukaze és Muraszame* című drámáját költötte újjá. Egyébként már KANAMI műve sem volt eredeti alkotás: ő a *dengaku*-repertoár egyik közismert opuszát, több mester közös munkáját, a *Siokumi* ('Sósvíz-mérítés') című játékot formálta át. A *Macukaze* rendkívül népszerű darab, amely ZEAMI átdolgozása során nyerte el azt az átható mélységet és költői intenzitást, mely az évszázadok során semmit sem veszített eredeti ragyogásából. A művet mind az öt nőiskola játssza.

*Macukaze* ('fenyőszél'), azaz a fenyőágak között átfutó szél, a japán érzésvilágban a melankóliának és magánynak felel meg. Szuma hosszú öböl a mai Kóbe nyugati részén. A Heian-korban (794–1192) a kijótói császári udvarból száműzöttek közismert kényszerlakhelye volt. A leghíresebb japán klasszikus mű, MURASZAKI Sikibu (978 körül–1031 körül) *Gendzsi monogatari* ('Gendzsi története', 1010 körül) című regényének főhőse, Gendzsi herceg is itt tölti számkivetését (II. rész, 3. fejezet), ezért a hely a japánokban mindmáig a magány és szomorúság érzetét kelti. Ennek a láncfonatnak harmadik összekötő szeme a költő, udvaronc és tudós, ARIVARA-no Jukihira (818–893), akit szintén Szumába száműztek, és erről írt költeményét, melyet a darabban is idéznek, a *Kokinshū*-ban ('Régi és modern idők gyűjteménye', 905 vagy 914) találjuk meg.

A darab másik forrásműve is régi történethez kanyarodik vissza, amikor is Jukihira Szumához közeli tengerparti sétáján a szigonnal halászó férfiatól arra a kérdésre, hogy merre található az otthonuk, a következő választ kapta: „Ahol mi töltjük életünket, / az a tenger fehér habjait megtörő part, / mert nekünk, halászok gyermekeinek / nincs otthonunk, amit sajátunkénak mondhatunk.” Jukihira ezt hallva könnyezni kezdett. Ez a történet a *Szendzsúsó* ('Válogatott történetek', XIII. század közepe) című antológiában olvasható.

A *Macukaze* azonban a szerző elgondolásából született, így természetesen a két nőalak is csak a képzelet szülötte. Ebben a darabban a heves, fiatalos szenvedélyt és a szenvedéllyel párosuló erőt rendkívüli műgonddal „tartja kézben” a költő. Annak ellenére, hogy örült, megszállott jelenéssel találjuk szembe magunkat (ami a történet kikerülhetetlen, drámai pillére is), ezt az örületet szelíd odaadás és buddhista áhítat kíséri. A darab feszültségét még különösen fokozza a nő-drámákban közismert és megszokott ún. „érdekes meglepetés”, a váratlan fordulat teljes hiánya. A történet végletesen egyszerű és eseménytelen, olyan, mint a „fenyők között átfutó szél”; semmi más nem mozog benne, mint a szél, az örök, heves erő, és maga a darab végig egy kifeszített térben manifesztálódó várakozás képzetét idézi. A japán nyelvben a *macu* ('fenyő') szó hangalakja azonos a 'vár, várakozik' ige hangalakjával.

A *Macukazét* ezért a mozdulatlan, a passzív, a fenyő és az abba beléhatoló szél, az elementáris erő kettős játékának is felfoghatjuk, amit az is különösen hangsúlyossá tesz, hogy a „harmadik”, a férfi láthatatlan, míg a mozdulatlan és mozgó erőter a két nővér.

A néző és olvasó csak a darabot lezáró „eseményornál” realizálhatja, hogy a nagy drámai és lírai feszültség milyen, mennyire szigorúan zárt és „megkötött” rendszerben mozog, hogy milyen tökéletesen uralt a látszólag féktelen szenvedély, a világirodalom egyik leghatásosabb és legszuggesztívebb misztériumjátékának álmából kiszabadulva, csak azután, amikor is *Macukaze* ('Fenyőszél') és *Muraszame* ('Futózápor') is visszahúzódnak, és a kórus visszahelyezi és egyben újraértelmezi neveiket.

eredeti jelentésüknek megfelelően. A lányok szelleme visszaolvad, visszaváltozik természetüknek megfelelően fenyővé, széllé, záporrá, magányosan és jóvátehetetlen véglegességgel. Számukra nincs többet újraébredés, újjászületés.

Ezt a darabot a tenger hatalmas árama és „lélegzetvétele” fogja egy még tágasabb természeti gyűrűbe. Az állandó, ritmikus pulzálás, oda-visszaömlő hullámverés mágikus mozgásába, aminek misztikus ellenpólusa a mozdulatlan, az éjféle hold, a buddhista megvilágosodás szimbóluma, az egyetlen hold, a megoszthatatlan, ami mégis annyi helyen és számtalan formában tükröződik. Az egyetlen hold az égen, a tengervízzel telt vödrökben, az egyetlen buddhatermészet, amely a látszólag egymástól teljesen különböző lényekben is ugyanúgy, „egy és oszthatatlan szellemiségként” van jelen. A 'halásznő' jelentésű *ama* szó hangalakjának egyébként a japánban 'szerzetesnő' értelme is van.



# 松 風

## SZEREPLŐK:

VÁNDORSZERZETES	vaki
HELYBÉLI EMBER	ai-kjógen
MACUKAZE (Fenyőszél) SZELLEME	site
MURASZAME (Futózápor) SZELLEME	cure

## SZÍNHELY:

Szuma-öböl, Szeccu tartomány

## ÉVSZAK:

ősz

A színpadi segédek fehér faállványra helyezett fenyőágot állítanak a színpad elejére. Miközben a bevezető, **nanori-bue** zenét kezdik játszani, a hídúton a VÁNDORSZERZETES és a HELYBÉLI EMBER jelenik meg. A VÁNDORSZERZETES ruházata hegyes csuklya (**szumi-bósi**), egyszerű kimonó (**mudzsi-nosime**) és széles ujjú köntös (**sikemizu-goromo**). A színpadra megy és a site oszlopánál megáll. A HELYBÉLI EMBER leül a hídúton a kjógen helyére.

## SZERZETES

- nanori** Szerzetes vagyok, ki tartományról tartományra vándorol. Mivel a nyugati ország-részt még nem láttam, úgy döntöttem, arra tartok most zarándokutamon.
- cuki-zerifu** Gyorsan haladva Szeccu tartományban már Szuma öblébe érkeztem. A tengerparton nézelődve egy rendkívüli fenyőt pillantok meg. (A díszfenyőre nézi.)  
Lehetetlen, hogy valami történet ne fűződjék hozzá. Meg kell érdeklődnöm egy helybélitől. (Az Első Fenyő felé fordul.)  
Van itt valaki, aki Szumában él?

A HELYBÉLI EMBER csíkos kimonót, merevített vállú, mellényszerű felsőruhát és hosszú, uszályos naarágót (**nagakamisimo**), rövid kardot visel. Föláll a kjógen helyéről és az Első Fenyőhöz megy.

HELYBÉLI EMBER

Hallom, szumabeli embert keresel. Miben lehetek szolgálatodra?

SZERZETES

Vándorszerzetes vagyok, ki tartományról tartományra jár. Erre a tengerparti fenyőre keskeny papírcsíkra írt költeményt és emléktáblát akasztottak. Talán valami régi történetről van szó?

HELYBÉLI EMBER

Úgy bizony. Réges-régen egy előkelő udvari embert száműztek ide. Jukihira urat, aki – úgy mondják – az öbölben két halászlányt szeretett: Macukazét és Muraszamét. A vers és a táblácska a két lány, „Fenyőszél” és „Fuťózápor” emlékét hirdeti. Bár nem vagy rokonuk, mégis kérlek, végezz halotti szertartást lelki üdvükért!

SZERZETES

Köszönöm a fölvilágosítást. Ismeretlenek ugyan számomra, mégis kész vagyok imával gyászolni őket.<sup>1</sup>

HELYBÉLI EMBER

Ha lenne még kívánságod, csak szólj!

SZERZETES

Rendben van.

HELYBÉLI EMBER

Szolgálatodra.

*(Kimegy a színpadmélyi toloájtón. A SZERZETES a színpad közepére megy és a díszletfenyő felé fordul.)*

SZERZETES

Így hát ebben a fenyőben  
a régmúlt idő  
két halászlányának,  
Macukazének és Muraszamének  
emlékezete él.  
Ó, szánalomra méltó!  
Testük földbe temerve,  
de nevük fönmarad,  
a világ változatlanul megőrzi,  
akár színét a fenyőfa,  
mely ősszel is, magányosan is  
múlhatatlan, örökzöld marad.



Miközben a szútrákat és a halotti imádságot mondtam, ahogy ez már az őszi napokon szokásos, hamar besötétedett. A hegy lábánál fekvő falucska igen messze van, jobb lesz, ha betérek ebbe a sópárló-kunyhóba, és itt töltöm az éjszakát.

*A vaki oszlopához megy és ott leül. Miközben a bevezető, sin-no isszé zenét kezdik játszani, a színpadi segítők hozzák a vízfordó kocsit és a tájékoztató oszlop közelében helyezik el. Azután MACUKAZE SZELLEME jelenik meg vaka-onna ('fiatal nő') álarcban, parókában, aranymintás alsó kimonóban (szurihaku kicuke), előkelő, hímzett felső kimonóban (nuihaku kosimaki), széles ujjú köntösben (sikemizu-goromo); valamint MURASZAME SZELLEME ko-omote ('gyermekarc') maszkban, hasonló öltözékben, bal kezében kis vódröt tartva. MACUKAZE SZELLEME a Harmadik Fenyőnél, MURASZAME SZELLEME az Első Fenyőnél áll meg a hídúton. Szembefordulnak egymással.*



MACUKAZE és MURASZAME

isszé Mint kimert tengervíz  
alatt forgó szekérkerék,  
szerényen vándorlunk mi is  
e bánatteli, mulandó  
világon át.

MURASZAME *(MURASZAME a közönség felé fordul.)*

Szuma partjához közeledő hullámok,

MACUKAZE és MURASZAME *(MACUKAZE felé fordul.)*

a holdfényben tengerhab és könny  
áztatja ruhánk ujját.

MACUKAZE *(A színpadra mennek. MURASZAME a színpad közepén,  
MACUKAZE a síté oszlopánál áll meg.)*

szasi A panaszos őszi szélre  
– bár a tenger kissé távolabb –  
ez Jukihira Úr

gyöngéd válasza:

MACUKAZE és MURASZAME *(Egymás felé fordulnak.)*

„Szuma öblén könnyedén  
fut át az őszi szél”,<sup>2</sup>  
éjszakáról éjszakára  
hajlékonyan  
a hullámokat  
partra fekteti.  
Valóban, a halászkunyhókhöz  
oly közeli hang, de a  
falut elhagyva,  
messzi ösvényünkön  
számunkra a hold  
az egyetlen barát.<sup>3</sup>

MACUKAZE

Valóban, e mulandó világban  
szomorú sors a miénk.

MACUKAZE és MURASZAME

Ahogy a halász  
bizonytalan kis csónakján  
vergődve evez az  
álomszerű világon át,  
a mi életünk is oly tűnékeny.  
A sós vizet meregetve,  
kocsinkon húzva,

gyámoltalan lények,  
a sópárlók ruhaujja  
sohasem száraz,  
a mi szívénk is  
telve szomorúsággal.

KÓRUS

(Mindketten a közönség felé fordulnak.)

szage-uta

Így, a világ fölé emelkedve,  
átható, tiszta fényében  
irigylésre méltó a hold,<sup>4</sup>  
merítsünk a növekvő dagályból,  
merítsünk a növekvő dagályból.

age-uta

Tükörképünk oly megszegyenítő,  
tükörképünk oly megszegyenítő,  
lopva húzzuk kocsinkon  
a tenger vizét.

(Mindketten eltakarják álarcukat.)

Ó, apály után visszamaradó  
állott víz;  
mi vajon meddig élhetünk?  
Ha mezei fű harmata lennénk,  
a napfény fölszívna s kioltana,  
de csak partra vetett hínár

(Lefelé néznek.)

(MACUKAZE az oldalközönség felé fordul.)

(Körbepillant.)

s moszat vagyunk,

(A közönség felé fordul.)

a halászok hitvány gazként  
elhajítanak,

könnyáztatta  
ruhaujjaink elrohadnak,  
ruhaujjaink elrohadnak.

(Eltakarja álarcát.)

MACUKAZE

szasi

Megszoktuk, mégis különös szépségű  
Szumában az esti szürkület:  
halkul a halászok  
hívogató hangja,

MACUKAZE és MURASZAME

a nyílt tengeren kis csónakokban  
fáklyafények;  
elhalványul a holdarc,  
vadludak és lilék sereglenek,  
a pusztai szél,  
s a tengeri vihar  
orkánná erősödik.  
Ezen a vidéken  
ijesztő az ősz, s  
oly szívszorító az éj.

(MACUKAZE és MURASZAME egymás felé fordulnak.)

MACUKAZE

No rajta, rajta, merjük a tenger vizét,  
a parton dagály és apály,

MURASZAME

vízfordó ruhánk  
ujját fölköjtük vállunkra,

MACUKAZE

hogymehessük sós vizét,

MURASZAME

szekérvontató,

MACUKAZE

törékeny asszonyok.

(MACUKAZE lép egyes MURASZAME felé.)

KÓRUS

age-uta

Hullámóriások zúdulnak felénk,  
majd visszahullnak,  
hullámóriások zúdulnak felénk,  
majd visszahullnak;  
a parti nádiban föltröppennek,  
krúgatnak a darvak, hangjuk  
a köröttük zúgó szélvihar  
hangjaival egybeolvad; de  
mi hogymérszéljük át  
a jéghideg éjszakát?

(MURASZAME hátralep a zenészek elé.)

(MACUKAZE körbepillant.)

Ahogymesteledik, egyre  
risztább, fényesebb a hold.

(„Fólnéz az égre.”)

Kimerjük a holdfényt,  
vigyázz, a sópárlók füstje  
homályba ne burkolja fényét;  
a sópárlók élete sem  
örökké szomorú, míg  
őszi útjukon vándorolnak.

(A kocsi néz.)

szage-uta

Macusima és Odzima<sup>5</sup> sópárlói,  
merjete a holdfényből,  
ó, gyöngéd lelkek!  
Merjete a holdfényből,  
ó, ti gyöngéd lelkek!

(A kocsihoz megy és letérdel.)

rongi

Hordjuk a vizet a távoli Micsinokuból  
Csika<sup>6</sup> sópárló kemencéire.

(Szétnyitott légyezővel „mer a tengervízből” a kocsin elhelyezett vödörbe. Belenéz.)

(Fóllal és a site oszlopához megy.)

MACUKAZE

A szegény sópárlók apálykor  
tűzifát visznek Akogi öblébe.<sup>7</sup>

KÓRUS

Ez is Isze tartományában van,  
akár Futami, a „kétszer látott” öböl.<sup>8</sup>  
Ó, ha a mi sorsunk is oly szerencsés volna,  
ha mi is kétszer léphetnénk a világba!

MACUKAZE

A tavaszi nap ködfátylában  
fenyőliget magasodik,

(Az oldalközönség felé fordul.)

Narumi<sup>9</sup> partjainál apálykor  
mélyen visszahúzódik a tenger.

KÓRUS

(A közönség felé fordul.)

Itt pedig Naruo fenyőligetei  
vetnek árnyat a hold s  
Asija nádkunyhói közé.

MACUKAZE

Szomorú sorsú lények,  
Nadában<sup>10</sup> merjük a tenger vizét,  
ki mondhatna bármit is rólunk?

KÓRUS

Ha az emelkedő dagályból merítünk,  
a holdat nézzük vödreinkben.

MACUKAZE

Itt vödörbe esett a hold.

KÓRUS

Milyen öröm, itt is egy hold!

MACUKAZE

Egyetlen hold

KÓRUS

fénylő két alakban.  
A dagályból merítve éjszaka  
kocsinkon húzzuk  
a tenger holdsúlyos vizét,  
a sós vizet vonszolva  
nem gondolunk a bánatra.



(MURASZAME a kocsihoz megy és fölrakja rá a vödört.)

(MACUKAZE a kocsihoz megy és a vödörket nézi.)

(MURASZAME a kocsi húzószinóját MACUKAZÉNAK adja,  
majd a site oszlopa mellé áll.)

(MACUKAZE „fölnéz az égre”.)

(A vödörökbe néz.)

(A zsinórral a kocsit maga után húzva a zenészek elé megy.  
Közben visszafordulva nézi a kocsit.)

A zenészek előtt állva MACUKAZE elengedi a húzószinórt. Egy színpadi segéd széket (sógi) tesz alá. MURASZAME baloldalt leül mellé. A színpadi segéd félrehúzza a vízfordó kocsit. A SZERZETES föláll.

SZERZETES

A kunyhó lakója hazatért. Otthonában éji szállást kérek. Bocsánat, szabad a kunyhóba lépnem? Mondanék valamit!

MURASZAME

Kit tisztelhetek?

(MURASZAME föláll és az oldalközönség elé megy.)

SZERZETES

Tartományról tartományra vándorló szerzetes vagyok. Szállást kérnék éjszakára.

MURASZAME

Várj egy kicsit, szólok a ház asszonyának.

(MACUKAZE felé fordulva letérdel.)

Kérlek, egy vándor áll kint, szeretné nálunk tölteni az éjszakát.

MACUKAZE

Ez sópárlók kunyhója. Oly nyomorúságos, nem alkalmas éjjeli szállásra. Kérlek, mondd meg neki!

(MURASZAME föláll és a SZERZETES felé fordul.)

MURASZAME

Szóltam a ház asszonyának, de ő azt üzeni: ez sópárlók kunyhója, oly nyomorúságos, alkalmatlan éjjeli szállásra.

SZERZETES

Nem baj, ha szegényes, nem zavarja azt, ki maga is a lemondásnak él. Kérlek, szólj újra érdekemben, virradatig hadd tölthessem itt az éjszakát!

MURASZAME

Kérésed nem teljesíthető!

(A site oszlopához megy.)

MACUKAZE

Várj!

(MACUKAZE egy intéssel megállítja MURASZAMÉT, aki feléje fordulva letérdel.)

Az éjszakai holdfényben látom,  
ez az ember lemondott a világról,  
de ez sópárlók kunyhója,  
fenyőágakból s  
bambuszból tákolták.

Éjszaka hideg lesz,  
mégis a nádtüznél talán fölmelegszik,  
azt üzenem, megszállhat itt.

(MURASZAME földl és a SZERZETES felé fordul.)

MURASZAME

Kérlek, fáradj be!

SZERZETES

Hálás vagyok, követlek.

(MURASZAME MACUKAZE jobb oldalára megy és leül.)

MACUKAZE

A SZERZETES néhány lépést tesz előre, majd a waki oszlopának közelében leül.)

Azonnal följánlottam volna az éjszakai szállást, de nyomorúságunk visszatartott.

SZERZETES

Köszönöm kedvességed. Nekem, ki a világról lemondva vándorlok, egyetlen szálláshely sem végleges, hogy is lehetnének igényeim? De Szumában a nincstelenség is öröm a szívnek.

„Ha valaki rólam kérdezne,  
mondd neki:

Szuma tengerpartján  
magányos ruhaujjamról  
a sűrű könny úgy pereg,  
mint moszatról a sós víz.”



Mondják, így énekelt Jukihira. Amott a tengerparton egy fenyőt láttam. Kérdésemre azt felelték: Macukaze és Muraszame, a két halászlány emlékét őrzi a fa, s bár nem vagyunk rokonok, mégis elmondtam értük a halotti szertartás imádságait.

(MACUKAZE és MURASZAME „sfnak”.)

De mi történt? Macukaze és Muraszame nevének hallatára mindketten zokogni kezdenek. Vajon miért? Kérlek, beszéljetek!

MACUKAZE és MURASZAME

„Ó, igen. Az arc a szív  
rejtett érzéseit tükrözi.”

Idézted a verset:

„Ha valaki rólam kérdezne...”

A múlt tűntét mélyen átérezve  
ragaszkodásunk az evilági léthez  
szemünkből könnyeket csal elő...

Ó, ruhaujjunk ismét átnedvesedett.



## SZERZETES

„Ragaszkodásunk az evilági léthez szemünkből könnyeket csal elő”, mondjátok, de itt, a földön a halottak beszéde ez. „Ha valaki rólam kérdezne”, ez a vers vágyat ébreszt bennetek, „a múlt tűntét mélyen átérezve”. Oly különös és csodálatos mindez. Kérlek, nevezzétek meg magatokat!

### MACUKAZE és MURASZAME

Megtennénk, de szégyelljük.  
„Ha valaki rólam kérdezne...”,  
ám ezen a világon senki sincs,  
aki az eltávozott lélek,  
a halott után érdeklődne,  
mégis szívünk

a múltat fájlalva

szüntelenül bánkódik.

(„Sítmak.”)

kudoki

Miért is titkolnánk tovább,  
immár bealkonyodott,  
kik a fenyő árnyékában  
elhantolva nyugszanak, és  
lelki üdvükért a szent  
halotti imát mondtad,  
Macukaze és Muraszame  
szellemalakjai jelentek meg.  
Hároméves száműzetése idején  
Jukihira Úr sivár óráiban  
éjszakai csónakázásban keresett

örömet,

gyönyörködve a holdsütötte szumai öbölben.

Éjre fiatal halászlányok  
merték s hordták a tengervizet;  
közülük minket választott, nővéreket,  
s az évszakhoz illő néven,  
Fenyőszélnék és

Futózápornak becézett.

Holdmagasból ereszkedett  
hozzánk, Szuma vízholdó lányaihoz,  
s mi sóáztatta ruháink helyett  
füstölővel illatosított,  
lágyan omló selyembe öltöztünk.

### MACUKAZE

Ám ahogy letelt a három év, elment,  
hazatért a fővárosba,

### MURASZAME

majd röviddel azután elhagyta  
ezt a világot, úgy hírlík, meghalt...

### MACUKAZE

Ó, hogy szerettük, s vágytunk utána!  
Melyik világban találkozhatnánk újra?

(„Sítmak.”)



KÓRUS

Macukaze és Muraszame ruhaujja  
a könnyektől átnedvesedett;  
az egymáshoz nem illők szerelme  
vak szenvedély.

age-uta

Ó, imádkozz bűnös lelkünkért!  
A szerelem fűvét  
harmat áztatta,  
minden gondolatunk oly zilált,  
harmat áztatta,  
minden gondolatunk oly zilált,  
a szív tébolya  
megszokott ruhánk.

(Imára kulcsolt kézzel könyörögnek a SZERZETESnek.)

(MURASZAME föláll, a kórus elé megy és ott leül.  
A SZERZETES a vaki oszlopánál ül.)

Kígyó napján a tisztálkodás,<sup>11</sup>  
a szalagáldozat<sup>12</sup>

mind, mind hiábavaló,  
az istenek elfordultak,  
szomorú életünk  
hullám tajtéka,  
hirtelen semmibe vész.

kusze

Gondolatban a múltat idézzük,  
az emlékekkel újra  
föllobban a vágy.

(MACUKAZE és MURASZAME eltakarják álarukat.)

Amikor Jukihira Úr  
háromévi száműzetés után  
a szumai öbölből a fővárosba visszatért,  
süvegét és vadászruháját,  
melyeket nap mint nap magán viselt,  
emlékül itthagytá nekünk.

(A színpadi segéd átnyújtja MACUKAZÉNak  
az ebosi kalapot és a csöken táncruhát.)

Ha rátekintünk, gondolataink  
fűként sarjadnak,  
levélhegyről elillanó harmatcsöpp  
pillanatára sem tudjuk elfeledni.

(MACUKAZE nézi a ruhát.)

Igazat szól a költő:  
„Az emlék most csak  
hiábavaló szenvedés,  
nélküle könnyen feledhetnénk.”

(Főlemeli a ruhát és úgy nézi.)

Ó, mélységes fájdalom!

MACUKAZE

„Éjre, mielőtt aludni térek,  
ezt a ruhát vetem le magamról,

KÓRUS

s fölakasztom”, reménykedve: majd  
ugyanabban a világban élhetünk.

(Föláll.)

De ma már ez az emlék is  
hiábavaló,

(A ruhára néz.)



eldobhatnám, de  
nem merem.

(Úgy tesz, mintha eldobná a ruhát, és a tájékozási oszlophoz megy.)

Ahogy kezemben tartom,  
az ő arca tűnik föl előttem;  
éber vagyok, fölkeltem már, vagy

(Magához szorítja a ruhát.)

alszom, párnán nyugtatva fejem?  
A föltámadt szerelem ostromol, kínoz,  
nincs menedékem,  
arcra borulva sírok,  
ő, mekkora szomorúság!

(Megfordul és a zenészek elé megy.)

(Visszafordul az oldalközönség felé, körbepillant.)

(Leroskad, a ruhát a kezében tartva „sír”.)

Egy színpadi segéd segítségével MACUKAZE fölveszi a csóken táncruhát és az ebosi kalapot. Az átöltözés (monogi) alatt a zenészek az asirai kísérezzenét játsszák. MACUKAZE előbbi helyére ül.

MACUKAZE

A túlvilági Három Gázló Folyójába<sup>13</sup>

szakadatlanul ömlik a bánat,  
a zűrzavaros szerelem  
könnyei örvénylenek.

(„Sír.”)

Milyen öröm, hisz  
ott áll Jukihira!

„Macukaze!” – kiáltja.

Ó, azonnal indulnom kell!

(MURASZAME föláll.)

MURASZAME

(MACUKAZE a díszlefenyő felé indul. MURASZAME – nővérének jobb ruháját kezébe fogva – megpróbálja visszatartani.)

Őrült vágyaddal még mindig  
a bűnös ragaszkodás foglya vagy,  
az evilágon élők kötelékeit  
te képtelen vagy elszakítani.  
Az csupán egy fenyőfa, és  
Jukihira nincs sehol.

(Mindketten a zenészek elé mennek.)

MACUKAZE

Csak egy szívtelen lény beszélhet így;  
az a fenyő Jukihira!

(MACUKAZE MURASZAME felé fordul.)

Rövid elszakadásunkkor  
nem ezt a verset mondta?  
„...ha meghallom, hogy  
vársz rám, visszatérek.”

(A díszlefenyőt nézi.)

MURASZAME

(MURASZAME felé fordul.)

Valóban elfelejtettem,  
ha elszakadnánk is, ő visszatér,  
mert várjuk.  
Ezekkel a szavakkal szólt.

MACUKAZE

Én, Macukaze sohasem feledtem.  
A fenyőszél az ő visszatértét  
híreszteli, s ha

MURASZAME

végül hallanánk a hírt, mit bánnánk  
Muraszame könnyeit, melyek  
ruháját futózáporként  
benedvesítik.

MACUKAZE

Ha igazán visszatérne,

MURASZAME

valóra válna költeményébe vetett

MACUKAZE

reményünk:

KÓRUS

„Ha elszakadnánk is...”

(Mindketten „sfnak”. MURASZAME a kórus elé megy és leül.  
MACUKAZE a hídúton kijelé indul, de az Első Fenyőnél visszafordul és visszatér a színpadra.)

MACUKAZE *csú-no mait* táncol. Végül a site oszlopa mellett megáll.

MACUKAZE

vaka

„Úgy élek, mint az Inaba-hegy  
sziklaormai, de ha meghallom, hogy  
vársz rám, visszatérek.”

(MACUKAZE fölemeli a legyezőjét.)

Azok az Inaba-hegy távoli fenyői, de

KÓRUS

a régmúlt szomorú emlékeiről

(A díszletfenyőhöz megy.)

suttog ez a fenyő

Szuma tengeröblében.

Itt laktál, Uram,

(Körbepillant.)

várjuk visszatértedet,

(Megfordul és a zenészek elé megy.)

s a fenyő árnyékába húzódva

(A díszletfenyőhöz megy, ülelő mazdulator tesz.)

átölelem e hajlott, parti fát.

(Visszamegy a zenészek elé, „sfnak”).



MACUKAZE *ha-no mait* táncol, melynek során körbejárja a díszletfenyőt.



Míg a fenyőre ront, s

(MACUKAZE legyezőjét magasba emelve a színpad közepére megy.)

örjögve fúj a szél,

Szuma tengerpartját

magas hullámok ostromolják,

(Körbepillant.)

heves ragaszkodásunk hatalma

egész éjszaka

(A SZERZETES felé fordul.)

álmodban alakunkat

földi valóságként

rajzolta eléd.

(Imádkozó kézmozdulattal letérdel a SZERZETES előtt.)

Kérve kérünk,

könyörögj értünk,

imádkozz lelki üdvünkért!

(Fölkáll.)

Búcsúznunk kell, ezek

a szumai öbölbe visszatérő  
hullámverés s a hegyekből  
hátba támadó szélvihar  
hangjai,

és ott fent,

a határállomáson  
kakaskukorékolás.

Az éj álma a hajnalfényel

nyomtalanul tűnt el,

Muraszame, a futózápor

hangját reggel már nem hallani,

és Macukazéból semmi sem maradt,

csak a fenyőágakon átfutó szellő,

csak a fenyőágakon átfutó szellő.

(Dobbant.)

(Az oldalközönség elé megy.)

(Legyezőjét fölemelve a fuwolás oszlopa felé néz.)

(A zenészek elé megy.)

(Legyezőjét leengedi.)

(A site oszlopához megy, s ott a közönség felé fordul.)

(Bal ruhaujját kifordítva karját a magasba emeli. Kettőt dobbant.)



Zeami Motokijo  
TÓBOKU



A *Tóboku kazura-mono* (női parókás darab'), tehát a harmadikként előadott játékok közé tartozik. Ezekre a *dzso-no mai* tánc jellemző, melyet kézidobok, olykor verősdob kíséretével adnak elő. A *Tóbokuban* viszont csak kézidobokat használnak, hogy a júgen ('misztikus szépség') érvényesülését ezzel is előidézze. A mű szerzője valószínűleg ZEAMI Motokijó. Mind az öt nő-iskola játssza.

A darab egy kivételes érzékenyséű költő, IZUMI Sikibu (974 körül–1030 körül) romantikus természetét mutatja be. IZUMI ÓE-no Maszamune lánya, korának ünnepezt szépsége. Első férje TACSIBANA-no Micsiszada, Izumi tartomány előjárója volt, tőle egy lánya született, Ko-sikibu, aki később maga is híres költő lett. IZUMI hamarosan elvált, és beleszeretett Tametaka hercegbe, REIZÉ császár harmadik fiába, majd annak halála után három évvel öccsére, Acumicsi hercegbe. Ennek a szerelmi viszonynak a történetét rögzíti az *Izumi Sikibu nikki* ('Izumi Sikibu naplója', 1007 körül). Ifjú szerelmesének halála után DZSÓTÓ-mon-in császárné szolgálatába lépett, majd újra férjhez ment FUDZSIVARA-no Jaszumaszához, akit követett Tango tartománybeli hivatalába, de később tőle is elvált. Élete végén apáca lett Kjótóban, ott is halt meg.

Bár ragaszkodott a szerzetesnővé lett császárnéhez, mégis a hercegekhez fűződő szerelmi kapcsolatai tették híressé. DZSÓTÓ-mon-in császárné, leánynevén Sósi vagy Akiko FUDZSIVARA-no Micsinagának (966–1027), a Heian-kor (794–1192) egyik legbefolyásosabb udvari emberének és politikusának volt a lánya. Micsinagát *Midó-no kanpakunak* ('templomi ügyek fő császári tanácsadója') is nevezték, mert ő építtette a Hódzsó-dzsi nevű csodálatos buddhista templomot. Négy egymást követő császárt szolgált régensi, főtanácsosi és miniszterelnöki minőségben 995 és 1018 között.

Sósi ICSIDZSÓ császár feleségként a Tóboku-in néven ismert palotába költözött, Kjóto északi negyedébe – ahol Micsinaga is élt –, a Hódzsó-dzsi északi oldalára. A szobasor, melyet IZUMI Sikibu elfoglalt, a Tóboku-in nyugati végén volt. Mint mondják, egy barackfát ültetett el ide.

A darab kezdetekor már sok év telt el IZUMI halála óta, az egykori palotából is templom lett, de az Eresz Alatti Barackfa ugyanúgy virágzik, mint régen. A költő-udvarhölgy pedig, minthogy költészetével elérte a megvilágosodás állapotát, halála után a Nyugati Paradicsomban az ének és a tánc egyik bódhizattvájává magaszkodott. Így szól a legenda, melyre a szerző darabját építette.

Egy utazó szerzetes látogat el a Tóboku-in kertjébe, hogy megcsodálja és dicsérje az Eresz Alatti Barackfát. A régmúlt napok emlékei odavonzzák IZUMI udvarhölgy szellemét, aki a szerzetes látomásában beszél el, hogy került a *Lótusz szútra* erénye által a megvilágosodottak közé. A ZEAMI által meghatározott különleges esztétikai minőség, a júgen főként a darab második részét hatja át, s legmagasabb szintű kifejezési formáját a *dzso-no maiban* éri el, melyet a *site ad* elő.

# 東北

## SZEREPLŐK:

VÁNDORSZERZETES

KÉT KÍSÉRŐ SZERZETES

HELYBÉLI EMBER

LÁNY

IZUMI UDVARHÖLGY SZELEME

vaki

vaki-zure

ai-kjógen

site (az első részben)

site (a második részben)

## SZÍNHELY:

a Tóboku-in Kjótoóban

## ÉVSZAK:

Újév

*Felhangzik a bevezető, sidai zene, közben a VÁNDORSZERZETES és KÉT KÍSÉRŐJE a hídúton át bevonulnak a színpadra. A VÁNDORSZERZETES hegyes csuklyát (szumi-bósi), egyszerű kimondót (mudzsi-nosime) és széles ujjú köntöst (sikemizu-goromo) visel. A KÉT KÍSÉRŐ öltözeke is hasonló. A VÁNDORSZERZETES és KÍSÉRŐI a színpad elején szembefordulnak egymással.*

## VÁNDORSZERZETES és KÍSÉRŐI

sidai

Új év kezdődik a visszatérő tavasszal,  
új év kezdődik a visszatérő tavasszal,  
siessünk a virágos Mijako<sup>1</sup> felé.

(A VÁNDORSZERZETES a közönség felé fordul.)

## VÁNDORSZERZETES

nanori

A keleti országrészből jövök, szerzetes vagyok. Nem jártam még Mijakóban, úgy gondoltam, most, tavasszal odautazom.

(A VÁNDORSZERZETES és KÍSÉRŐI szembefordulnak egymással.)

## VÁNDORSZERZETES és KÍSÉRŐI

age-uta

Ma reggel átkeltünk a Kőd Határán,<sup>2</sup>  
ma reggel átkeltünk a Kőd Határán.  
Tavaszi köd száll a magasba,



keresztül-kasul bolyongva,  
messze magunk mögött hagytuk  
Muszasi széles mezejét.<sup>3</sup>  
Sok felhőkoszorúza hegylánc,  
egyik a másik után maradt el:  
ahogy Mijako ege közeledik,  
az utazó szíve megbékél,  
az utazó szíve megbékél.



(A VÁNDORSZERZETES helyben jár, majd a közönség felé fordul.)

VÁNDORSZERZETES

**cuki-zerifu** Gyors utunkon Mijakóba értünk. Nézzétek csak ezt a virágba borult barackfát.<sup>4</sup> Híres fa lehet. Valamelyik környékbelitől megérdeklődöm a nevét.

KÍSÉRŐK

Kérdezd meg!

(A KÉT KÍSÉRŐ a kórus elé megy és ott leül. A VÁNDORSZERZETES a síte oszlopához megy és az Első Fenyő felé fordul.)

VÁNDORSZERZETES

Van itt valaki?

A HELYBÉLI EMBER föláll a hídúton és az Első Fenyőhöz megy. Csíkos kimonót, merevített vállú, mellényszerű felsőruhát és hosszú, uszályos nadrágot (*nagakamisimo*) visel.

HELYBÉLI EMBER

Szólítottál? Mi járatban vagy?

VÁNDORSZERZETES

Először járok Mijakóban, hogy nevezetességeit láthassam. Ebben a kertben gyönyörűek a barackvirágok. Bizonyára híresek is. Kérlek, mondj róluk valamit!

HELYBÉLI EMBER

E virágok bizony híresek: a barackfa Izumi udvarhölgy nevét viseli. Nézd csak kedvedre.

VÁNDORSZERZETES

Köszönöm szívességedet! Akkor most leülök a barackfa alá, és csendben gyönyörködöm benne.

HELYBÉLI EMBER

Hívj újra, ha szükséged lesz rám!

VÁNDORSZERZETES

Majd szólítalak.

HELYBÉLI EMBER

Szolgálatodra!

(A HELYBÉLI EMBER leül a hídúton. A VÁNDORSZERZETES a színpad közepére megy és a közönség felé fordul.)

VÁNDORSZERZETES

Nos, ez hát Izumi udvarhölgy barackfája. Elnézegetem még egy kicsit.

A VÁNDORSZERZETES a vaki oszlopához megy. A LÁNY megjelenik a hídúton. *Vakanna* ('fiatal nő') maszkot és parókat visel. Ruházata festett, aranymintás alsó kimonó és brokát felső kimonó (*karaori*).

LÁNY

Bocsáss meg, tiszteletreméltó szerzetes! Te az imént erről a barackfáról kérdezősködtél. Milyen választ kaptál?

VÁNDORSZERZETES

Érdeklődésemre azt felelték: Izumi udvarhölgy barackfája.

LÁNY

Nem kell feltétlenül elhinned, amit egy tudatlan ember mond. Igazabb lenne, ha a Tudás Szeretetének Fája<sup>5</sup> vagy a Csalogányfészek Barackfája<sup>6</sup> néven emlegetnéd. Amikor ez a templom még Izumi udvarhölgy palotája volt, ő ültette e fát, és Eresz Alatti Barackfának nevezte el.

(A LÁNY megáll az Első Fenyőnél és a VÁNDORSZERZETES felé fordul.)

Szakadatlanul nézte, bámulta virágait.

(A közönség felé fordul.)

Bár nem vagy az udvarhölgy rokona,  
a csodálatos virágok közelében  
elénekelnéd-e a Lótusz szútrát, így  
kettőtök lelke majd Buddha kegyelmében él.

Izumi udvarhölgy ültette, ez az Eresz Alatti Barackfa.

VÁNDORSZERZETES

Ez lenne az Eresz Alatti Barackfa, melyet Izumi udvarhölgy ültetett? Akkor az a szoba

(A VÁNDORSZERZETES a színpad elejének középpontjára néz.)

Izumi udvarhölgy lakószobája?

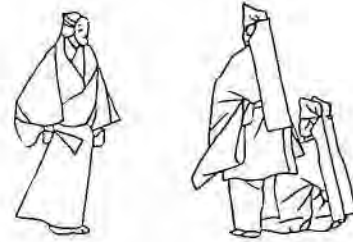
(A LÁNY a színpadra lép és megáll a site oszlopánál.)

LÁNY

Úgy van. Izumi udvarhölgy szobáját változatlanul hagyták. Még ma is sokan megtekintik.

VÁNDORSZERZETES

Milyen csodálatos  
a virágok emlékezete!  
Bennük él, aki ültette:



LÁNY

úrnőjük után vágyakozva,  
régí nevét őrizve  
színük és illatuk  
évről évre gazdagabb.

VÁNDORSZERZETES

Kiteljesedett szépségükkel

LÁNY

régen is, most is

(Egy lépést tesz a VÁNDORSZERZETES felé.)

VÁNDORSZERZETES

őt idézik fel.

KÓRUS

age-uta

A múltó éveket legyőzve  
ez az öreg Eresz Alatti Barackfa,  
ez az öreg Eresz Alatti Barackfa  
hű maradt úrnőjéhez.

(A VÁNDORSZERZETES leül.)

Híre

az egész földet bejárja,  
Izumi udvarhölgy viráglelke  
kavargó, fehér

(A LÁNY az oldalközönség elé megy.)

hópelyhekként

az égboltot betölti.

(A VÁNDORSZERZETES felé fordul.)

rongi

Valóban, a régi történetet

hallgatva

tavasszal visszaemlékezem  
régmúlt tavaszokra,  
s bár elhiszem, hogy

itt minden változatlanul maradt,  
magamat idegennek érzem.<sup>7</sup>

LÁNY

(Körbejár a színpadon.)

Talán nemcsak te egyedül.  
De rajtam kívül  
kit is kérdezhetnél még a múlt dolgairól?  
Igaz, ez már nem az én világom, én  
ebben a virágzó fában élek, s mint  
útszéli harmatcsepp tűnök el.

KÓRUS

(Szembefordul a VÁNDORSZERZETESSEL.)

Azt mondod, virágok között élsz,  
de a virágszirmok a fa koronájáról

(A tájékozódási oszlophoz megy.)

lehullnak,

fészüket kereső madarakként

LÁNY

a régi úton szállnak,

KÓRUS

(Balra fordulva a site oszlopához megy.)

és újra visszatérnek.

LÁNY

Virágok árnyékában

KÓRUS

„pihenni látszom,  
én a barackfa úrnője vagyok.”  
Az alkony mélyvörös árnyai  
a virágokon szétterülnek,  
s ő beleolvad a fába,  
s ő beleolvad a fába.

(Az oldalközönség elé megy.)

(A VÁNDORSZERZETES felé fordul és néhány lépést tesz.)

(A site oszlopához megy, ott szembefordul a közönséggel,  
majd a hídúton távozik.)

A hídúton föláll a HELYBÉLI EMBER. Először a site oszlopához, majd a tájékozódási oszlophoz megy, végül a VÁNDORSZERZETESSEL szemben leül a színpad közepén. A VÁNDORSZERZETES kívánságára elmondja az Eresz Alatti Barackfa, a Tóboku-in és a Hódzsó-szoba<sup>8</sup> történetét. Ennek befejeztével a hídútra megy, s ott ismét helyet foglal.

VÁNDORSZERZETES és KÍSÉRŐI

age-uta

Az Eresz Alatti Barackfa árnyékában,  
az Eresz Alatti Barackfa árnyékában  
töltöttük az egész éjszakát.  
Míg virágai a fénylő hold nyomán  
tévedhetetlenül követik  
a Csodálatos Törvény<sup>9</sup> útját,  
mi a szent szútrát énekeljük,  
mi a szent szútrát énekeljük.

Mialatt a bevezető, isszé zenét kezdik játszani, IZUMI UDVARHÖLGY SZELLEME lép a színpadra, és megáll a site oszlopánál. Vaka-onna ('fiatal nő') maszkot és parókat hord, ruhája aranymintás alsó kimondó, csóken táncruha és skarlátvörös, széles szoknyanadrág (hino-ókucsi).

IZUMI UDVARHÖLGY SZELLEME

Áldott legyen a szútra,  
áldott legyen a szútra!

A könyv, amit olvasol, a Példabeszédek Könyve<sup>10</sup> egy történetet idéz fel bennem. Még akkoriban játszódtok, amikor ezen a világon éltem. A Dzsótómon-in előtt – akkor még palota volt és nem templom – Midó-no kanpaku hajtott el kocsiján,<sup>11</sup> miközben hangosan kántálta a Lótusz szútra példabeszédeit. A kapu mögül hallva őt, én, Izumi ezt a verset szereztem:

(Jobbra fordulva „hallgatózik”.)

„Ahogy a kapun túl hallom  
tovagördülni a Törvény Kerekeit,  
magam is kiszabadulok  
az Égő Házból.”<sup>12</sup>  
A szútra közelsége  
mindezt újraidézi bennem.

(Egy lépést tesz a VÁNDORSZERZETES felé.)

VÁNDORSZERZETES

Valóban, ezt a dalt,  
Izumi udvarhölgy versét sokan  
ismerik,  
az ország bármely vidékén fölcsendülhet.  
Így hát költeményeddel  
te is kiléphettél az Égő Házból?

IZUMI UDVARHÖLGY SZELLEME

Természetesen az Égő Háztól is megszabadultam, de költészetem jutalmaként most az ének és a tánc bódhiszattvája vagyok.

VÁNDORSZERZETES

Igaz, ez már nem az Égő Ház, de

IZUMI UDVARHÖLGY SZELLEME

még mindig ebben a templomban élek.

VÁNDORSZERZETES

És

IZUMI UDVARHÖLGY SZELLEME

most,

KÓRUS

age-uta

a szenvedés hármas világától elfordulva,  
az Égő Ház kapuján kilépve,  
fölszállva a Törvény Hármas Fogatára,<sup>13</sup>  
Izumi udvarhölgy bódhiszattva<sup>14</sup> lett.  
Adjunk hálát.

(Az oldalközönség elé megy.)

(Dobbant.)

(A VÁNDORSZERZETES elé megy.)

kuri

A japán versről elmondhatjuk:  
valóban a Törvény Teste,<sup>15</sup>  
csodálatos szentbeszéd.

(Bal ruhaujját hátravetve a VÁNDORSZERZETES nézi,  
majd a site oszlopához megy.)



Aki a költészet barátja,  
annak emléke örökké él,<sup>16</sup>

ahogy

Ki-no Curajuki írta.

(A zenészek elé megy.)

IZUMI UDVARHÖLGY SZELLEME

szasi

A vers eget-földet megrendít, a  
démonszív ellágyul hallatára.<sup>17</sup>

KÓRUS

Az isteni lények  
– maga Buddha is –

fölfigyelnek rá;  
különösen ha a virágos Mijakóban,  
egy békés szívben született a vers,  
tavaszi, felhős ég alatt,  
a Menny Útját követve.

kusze

Mijako veszélyes északkeleti negyedében<sup>18</sup>

(Szétnyitott legyezőjét a melle elől kétszer  
jobbra fölemeli.)

(Táncolni kezd.)

ez a szent templom megoltalmaz a  
démonseregektől,  
a gonoszság kapuit bezárja.

(Dobbant.)

Az északi hegységben ered a Kamo folyó,<sup>19</sup> de  
senki sem tudja,  
hol ér a Sirakava<sup>20</sup> folyó véget.

(A közönség felé indul.)

Szél és hullám  
tisztán visszhangozzák  
a megvilágosodás örömét.

(Dobbant.)

A kis kerti tó vize túlcordul,  
„madarak fészkelnek a szigetekre fáin,  
szerzetes kopog a holdfényes kapunál.”<sup>21</sup>

(A színpad elejére megy, jobb kézzel „a tavat mutatja”.)

(A tájékozódási oszlophoz megy.)

Emberek áramlanak ki-be szakadatlan,  
a ruhaujjakból kivillanó pompás  
színárnyalatokat valóban csak a  
virágos Mijakóban látni.

(A színpad közepére megy, s kinyitja a legyezőjét.)

IZUMI UDVARHÖLGY SZELLEME

Buddha szent tanait hallgatják,

(Legyezőjét fölemeli.)

KÓRUS

jönnek-mennek  
hívők és hitetlenek,

napkeltétől sötétedésig  
egyre növekvő sokaság.

A nyár kilencven napjának vége,  
hirtelen betört az ősz.

(A színpad elejére megy.)

A völgy mélyén szélben hajlongó fenyők  
az elmúlás, az ősz hangjaival

(A színe oszlopához megy, s ott a közönség felé fordul.)

az embert

az Igazság Útjára ébresztik.<sup>22</sup>

(A tájékozódási oszlophoz megy.)

A kis tó vizében tükröződő hold

(Legyezőjét a feje fölé tartva lefelé néz.)



az emberiség megmentésére  
földre szállt buddha-képmás.<sup>23</sup>

Itt, a Tóboku-in kertjében  
az évszakok összhangja<sup>24</sup>  
igaz természetében látható.

(A zenészek elé megy, s ott megáll.)

IZUMI UDVARHÖLGY SZELLEME

Tavaszi éjjelen,

IZUMI UDVARHÖLGY SZELLEME a site oszlopához megy, s ott dzso-no mait táncol.

vaka

tavaszi éjjelen  
a sötétségnek nincs hatalma;  
és bár a barackvirágzás

(Legyezését fölemeli.)

KÓRUS

színárnyalatai láthatatlanok,  
illata betölti az éjszakát,  
illata betölti az éjszakát,  
illata betölti az éjszakát.

IZUMI UDVARHÖLGY SZELLEME

Valóban, régi napjaimat  
szín és illat itatta át.

KÓRUS

Most nem helyénvaló mindezt

visszaidézni,

az emlékek mégis fölkaparnak.  
Búcsúznom kell:  
az idegenek előtt szégyenlem  
a hiábavaló könnyeket.

(A közönség felé fordul.)

(A site oszlopához megy.)

(A VANDORSZERZETES felé fordul.)

IZUMI UDVARHÖLGY SZELLEME

A virág a rügyből újra kipattan,

(A színpad közepére megy, s ott letérdel.)

KÓRUS

a virág a rügyből újra kipattan,  
a madár régi fészkébe visszatér,<sup>25</sup>  
én is otthonomba térek.

(Föláll.)

(Hetet dobhat.)

Az emberek lámpákkal kivilágított  
szobámat, a Hódzsó-termet  
gondolhatják az Égő Háznak.

(A zenészek elé megy.)

Valójában

ez itt a Lótusz Trón, Izumi udvarhölgy szállása.

(A tájképződési oszlopához megy.)

Amikor a Hódzsó-termet átsuhanni látja,

(A vaki oszlopához, majd innán a site oszlopához megy.)

a szerzetes felriad álmából,

a szerzetes felriad álmából,

s az alak semmibe vész.

(Bal ruháját hátravetve kettőt dobhat.)



Kanze Kodzsiró Nobumicu

# **DÓDZSÓ-DZSI**

*(A Dódzsó-templom)*





# 道成寺

A *Dódzsó-dzsi* a negyedikként előadott játékok csoportjába tartozik, ezen belül pedig *onrjó-mono* ('bosszúálló szellem darab'). Mind az öt nő-iskola játssza. Szerzője KANZE Kodzsiró Nobumicu (1435–1516), de bizonyos irodalmi szaktekintélyek, akik a tradicionális szemlélet hívei, a hagyományra alapozva azt állítják, hogy eredetileg KANAMI írta, majd ZEAMI dolgozta át.

Ez a rendkívüli drámai sűrűségű darab a női szerelmi megszállottságra és a féltékenység démoni állapotára épül, centrumában a híres, hipnotizáló *ranbjósi* tánccal, melyet *ko-cuzumi* dobkísérettel táncol a főszereplő. A dráma egyik fontos jelenetében a „táncosnő” egy hatalmas harang alá szökken, miközben a harang a magasból rázuhan. Ezalatt a *ko-cuzumi*-játékos különös, állatias torokhangokkal, kiáltásokkal kíséri az eseményt. A *szarugaku*-játék ősi rituálékat, ördögűzést, samanisztikus ráolvasást, teremtés- és természetmítoszokat dolgozott fel, s ezeket később a *szarugaku*ból kifejlesztett arisztokratikus nő-színház is beépítette az őrzöngőket, megszállottakat megjelenítő darabjaiba, a démonikus szenvedély kifejezésére és megtestesítésére. Az „istenség” által megszállottak őrzöngése, vagy másfajta zavarodottságok különös, szokatlan tünetei olyan viselkedésformák, amelyekben az én, az ego kiszabadul a normálisnak elfogadott kötöttségekből, és extrém, vad hisztériával érvényesíti „másik énjét”, lerázva magáról a különleges emberi szenvedés vagy betegség gyötrelmeit – legyen az ok szerelmi féltékenység, harci bosszúszomj, irigység, kéjsóvárság –, miközben hirtelen lángra lobban a mámoros akarat. Ez a fajta zavarodottságnak abba a megszállott állapotba torkollik, amelyben – a dráma pszichológiájában – a vándor lélek az öntudatlanság transzállapotába merül alá.

A *Dódzsó-dzsi* jelenlegi alakjában rövidített változata egy korábbi, nagyobb terjedelmű műnek. Ez a darab a *Kanemaki*, melyet a professzionista nő-színházak már nem játszanak, de vidéken egyszerűbb és régebbi változatait még előadják. A legkorábbi fennmaradt forrás, melyben a legenda megtalálható, a *Honcsó hokke reigen-ki*, amely buddhista csodatörténetek gyűjteménye, s 1040 körül állították össze. Ebben szerepel egy elbeszélés, melyben egy érzéki, kéjsóvár özvegyasszonynak megtetszik a jóképű, fiatal pap, és kéri, maradjon vele éjszakára. A pap megretten az ajánlattól, de hogy megfékezze a nőt, beleegyezést mutat. Csupán arra kéri, várja ki, míg visszatér a zarándokútról, és azután együtt tölthetik az éjszakát. Visszafelé azonban a pap más utat választ, és az özvegy egy idő elteltével tudatára ébred, hogy visszautasították. A türelmetlen, hosszú várakozás alatt démoni indulat lesz úrrá rajta, s iszonyú dühében kígyóvá válik. Ebben a formájában kezd a pap üldözésébe, és miután megtalálja, megsemmisíti. A *Dódzsó-dzsi* nő-változatában azonban az asszony egy fiatal lány, és csak apja meggondolatlan, rossz tréfája következtében téved meg és siklik ki érzelmi gondolatvilága a fékezhetetlen bosszúvágyig. Ez a különbség lehetővé teszi számára a részvét és szimpátia érzetét, amitől maga a darab is bonyolultabb, érdekesebb jelleget kap.

A darab forrásai között meg kell említenünk egy helyi legendát is, amelyet mindmáig ápolnak az Ószakától délre fekvő Vakajama megye egyik kis településén, a Gobo város közelében található, Dódzsódzsi nevű faluban. Ez a Hidaka folyó partján elterülő falucska magas dombon álló, híres buddhista templomáról kapta a nevét, amelyben állítólag egykor valóban lejátszódott a dráma cselekménye. Mindenesetre a 701-ben alapított templom területén, a háromszintes pagoda mellett ma is megtekinthető a valahai harangláb üszkösödés nyomait mutató kőalapzata, s a közelében két öreg, kiégett fa maradványai is láthatók. Ugyanott emléktábla örökíti meg a szerencsétlen Ancsin

szerzetes és a kígyódémonná változott, boldogtalan Kijohime történetét, akiknek szobrát és a legendájukat elbeszélő, képekkel illusztrált kódextekercset a templom imaházában, a *kódó*ban őrzik. Minden év április 17-én a templomban „Harangengesztelő” szertartást és ünnepséget tartanak, amelyen táncosok keltik életre a Nagykígyót, s testébe bújva eljárák a *dzsandszaka* táncot. Ezen a napon virágok díszítik a falu egyik hídját is, amelynek korlátvégei kígyófejeket formáznak: úgy mondják, itt úszta át a megáradt Hidaka folyót a sárkánykígyóvá változott Kijohime. S minthogy a legenda szerint a kígyódémon megesküdt, hogy a templom összes harangját el fogja pusztítani, a Dódzsó-dzsiban ma sem található harang. Van ugyan egy régi bronzharang a templom tulajdonában, de azt elkészülte óta – a biztonság kedvéért – a Dódzsó-dzsitól 150 kilométerre, Kjóto északi peremén fekvő Mjóman-dzsiban őrzik.

Figyelemre méltó jellegzetessége ennek a darabnak a harang, az a ritka színpadi kellék, amit egyetlen más darabban sem használnak. A harang fölerősítése fontos eleme az előadásnak, mert amikor a főszereplő adott pillanatban sebesen a harang alá szökken, és a harang rázuhan, nagy figyelmet igényel, hogy a veszélyes mutatvány közben a színész ne sérüljön meg. A *Dódzsó-dzsi* népszerűségét több más, rendkívül teatrális momentumnak is köszönheti. Ezek közé tartozik, amikor a szép *sirabjosi* „táncosnőt”, aki a harang alá szökött, fémes, csillogó démontekintetű kígyóként látjuk viszont, ahogy kezében kalapács formájú bottal, fél térden állva készül a harcra, miközben a harangot lassan a magasba húzzák fölötte. Ez a látványos fordulat az ördögűző papok imájával, valamint a démon és papok között folyó harc költői interpretálásával szuggesztív, mély erőt sugároz.

# 道成寺

## SZEREPLŐK:

A DÓDZSÓ-TEMLOM APÁTJA	vaki
KÉT PAP	vaki-zure
KÉT TEMPLOMSZOLGA	kjógen
TÁNCOSNŐ	site (az első részben)
KÍGYÓDÉMON	site (a második részben)

## SZÍNHELY:

a Dódzsó-dzsi, templom Kisu tartományban

## ÉVSZAK:

harmadik hónap

Miközben a *nanori-bue* fuvolajáték elkezdődik, KÉT PAP és az ELSŐ TEMPLOMSZOLGA kíséretében a DÓDZSÓ-TEMLOM APÁTJA jelenik meg a hídjúton. Az APÁT hegyes végű csuklyát (*szumi-bósi*), bő ujjú, sötét színű köntöst (*sikemizu-goromo*), bő szárú, fehér szoknyanadrágot (*siro-ókucsi*) visel, a KÉT PAP hasonló, de egyszerűbb ruhában van. Az ELSŐ TEMPLOMSZOLGA másfajta csuklyát (*nóriki-zukin*), bő ujjú köntöst (*joremi-zu-goromo*) és a lábára csomózott nadrágot (*kukuri-bakama*) hord. Az APÁT a színpad közepére megy, a KÉT PAP és az ELSŐ TEMPLOMSZOLGA letérdel a hídjúton.

## APÁT

nanori

A Kisu tartománybeli Dódzsó-templom apátja vagyok. A templomnak sokáig nem volt harangja, ezért öntettem egyet bronzból és újjáépíttettem a haranglábat.<sup>1</sup> Mivel ez szerencsés nap, a harangot ma húzzuk fel a haranglábra, s egyúttal áldozati szertartást is mutatunk be.

(Az APÁT és a KÉT PAP a vaki oszlophoz megy és ott leül. Az ELSŐ TEMPLOMSZOLGA leül a hídjúton a kjógen helyére.)  
Van itt valaki?

(Az ELSŐ TEMPLOMSZOLGA a színpad közepére megy, s ott letérdel.)

## ELSŐ TEMPLOMSZOLGA

Rendelkezz velem.

## APÁT

Mivel ez szerencsés nap, a harangot ma húzzuk fel a haranglábra.

ELSŐ TEMPLOMSZOLGA

Igen, uram, ahogy parancsolja.

*Az ELSŐ TEMPLOMSZOLGA kimegy a színpadról, majd a MÁSODIK TEMPLOMSZOLGÁ-val bambuszrúdon függő, nagy, sötétkék selyembrokáttal bevont harangot hoznak be a hídúton.*

ELSŐ TEMPLOMSZOLGA

Hej-hó, hej-hó!

MÁSODIK TEMPLOMSZOLGA

Ej-ha, ej-ha!

ELSŐ TEMPLOMSZOLGA

Hej-hó, hej-hó!

MÁSODIK TEMPLOMSZOLGA

Ej-ha, ej-ha!

ELSŐ TEMPLOMSZOLGA

Pihenjünk kicsit!

MÁSODIK TEMPLOMSZOLGA

Az jó lesz.

*(A Második Fenyő mellett leteszik a harangot.)*

ELSŐ TEMPLOMSZOLGA

Milyen nehéz ez a harang.

MÁSODIK TEMPLOMSZOLGA

Rendkívül nehéz harang.

ELSŐ TEMPLOMSZOLGA

Akkor hát vigyük.

MÁSODIK TEMPLOMSZOLGA

Jól van.

*(Két színpadi segéd segítségével fölemelik és a hídútról a színpadra viszik a harangot.)*

ELSŐ TEMPLOMSZOLGA

Ej-ha, ej-ha!

MÁSODIK TEMPLOMSZOLGA

Hej-hó, hej-hó!

ELSŐ TEMPLOMSZOLGA

Ej-ha, ej-ha!

MÁSODIK TEMPLOMSZOLGA

Hej-hó, hej-hó!

ELSŐ TEMPLOMSZOLGA

Tegyük le gyorsan.

MÁSODIK TEMPLOMSZOLGA

Helyes.

Jó lesz így?

*(A zenészek előtt leteszik. A harang függesztőkötelét egy hosszú bot végébe csíptetve fölemelik, átfűzik a színpadtető alá erősített csigán, majd egy kampós végű bottal lehúzzák a köteleket.)*

ELSŐ TEMPLOMSZOLGA

Minden rendben.

MÁSODIK TEMPLOMSZOLGA

Hej, na végre!

ELSŐ TEMPLOMSZOLGA

Akkor hát húzzuk!

MÁSODIK TEMPLOMSZOLGA

Csak rajta!

(Mind a négyen a fuvalás oszlopához mennek, s a kötéllel föl húzzák a harangot.)

ELSŐ TEMPLOMSZOLGA

Hej-hó, hej-hó!

MÁSODIK TEMPLOMSZOLGA

Ej-ha, ej-ha!

ELSŐ TEMPLOMSZOLGA

Hej-hó, hej-hó!

MÁSODIK TEMPLOMSZOLGA

Ej-ha, ej-ha!

ELSŐ TEMPLOMSZOLGA

Hej, hej,

MÁSODIK TEMPLOMSZOLGA

hó-ha!

(Mikor a harang már a tető alatt függ, a kötél végét a fuvalás oszlopára erősített fémgyűrűre hurkolják.)

ELSŐ TEMPLOMSZOLGA

Nézd csak, így, a magasban még szebbnek látszik.

MÁSODIK TEMPLOMSZOLGA

Igazad van, csodálatosan szép.

ELSŐ TEMPLOMSZOLGA

Siessünk jelenteni, hogy fent van.

MÁSODIK TEMPLOMSZOLGA

Jó, mehetünk.

(A MÁSODIK TEMPLOMSZOLGA a hídútra megy és ott leül a kyōgen helyére. Az ELSŐ TEMPLOMSZOLGA a színpad közepén letérdel.)

ELSŐ TEMPLOMSZOLGA

Jelentem, a harangot föl húztuk a haranglábra.

APÁT

Valóban fölemeltétek a harangot a haranglábra?

ELSŐ TEMPLOMSZOLGA

Úgy van.

APÁT

Akkor egyúttal áldozati szertartást is mutatunk be. De okom van rá, hogy szigorú tilalmat rendeljek el, miszerint az áldozati szertartás ideje alatt asszony nem léphet a templomba.

ELSŐ TEMPLOMSZOLGA

Értettem.

(Az ELSŐ TEMPLOMSZOLGA feláll és a site oszlopához megy.)

Figyeljetez mindannyian! A Kisu-beli Dódzsó-templom harangavatási szertartására bárki eljöhethet, de a templom apátja úgy határozott, hogy a szertartás helyére nőnek szigorúan tilos belépnie. Ezt jegyezzétek meg, és mindenki ehhez tartsa magát!

(A fuvalás oszlopához megy és ott leül.)

A *sin-no sidai* bevezető zenére a *sirabjōsi*<sup>2</sup> TÁNCOSNŐ jelenik meg a hídúton. *Sakumi* maszkot visel, brokát felső kimonót (*karaori cubōri*) és hímzett alsó kimonót (*nuihaku kosimaki*). A *site* oszlopánál megáll és a színpad hátsó fala felé fordul.

TÁNCOSNŐ

sidai

Az elkövetett bűnöket kioltja,  
az elkövetett bűnöket kioltja,  
ha a harang fölszentelését láthatom.

(A közönség felé fordul.)

nanori *Sirabjói táncosnő vagyok, ennek a vidéknek egy távoli peremén lakom. Úgy hallottam, hogy a szomszédos hidakai templomban fölszentelik a harangot. Gyorsan jöttem, remélve, hogy sorsom a megváltás útjára vezet.*

age-uta *A hold hamarosan a hullámokba merül,  
a hold hamarosan a hullámokba merül,  
a fenyőligetet járva  
sópárlók gomolygó füstje száll.  
Talán mert siettem, fölöttem  
azért nem alkonyul? Immár  
a hidakai templomba értem,  
a hidakai templomba értem.*

cuki-zerifu *Mivel sietve jöttem, hamar elértem Hidaka<sup>3</sup> templomát.* *(Helyben jár, majd újra a közönség felé fordul.)*  
*Bocsánat, beszélhetnék valakivel?* *(A vaki oszlopa felé fordul.)*

ELSŐ TEMPLOMSZOLGA *(Az ELSŐ TEMPLOMSZOLGA a vaki oszlopához megy.)*

Ki szólított?

TÁNCOSNŐ

Úgy hallottam, harangszentelés lesz, és mivel szeretnék jelen lenni a templomi szertartáson, idesiettem.

ELSŐ TEMPLOMSZOLGA

Valóban tartunk istentiszteletet, de valamilyen okból nőnek szigorúan tilos a szertartás helyére belépni, ezt nem szeghetjük meg.

TÁNCOSNŐ

De hát én minden nőtől különbözöm.

ELSŐ TEMPLOMSZOLGA

Ezt hogy értsem?

TÁNCOSNŐ

A közelben lakó *sirabjói* táncosnő vagyok. Ha láthatnám az istentiszteletet, igaz útra térnék magam is.

ELSŐ TEMPLOMSZOLGA

Ha így van, beleegyezem, rövid ideig nézheted a szertartást, de akkor táncolj, mutass egy érdekes táncot nekem! Véletlenül itt ez az *ebosi* kalap, vedd föl és táncolj benne!<sup>4</sup>



*Az ELSŐ TEMPLOMSZOLGA odamegy a TÁNCOSNŐHöz, átadja neki az ebosi kalapot, majd visszatér a vaki oszlopához. A TÁNCOSNŐ a kóken helyére megy, ahol egy színpadi segéd segítségével felölti az ebosi kalapot (monogi). Közben az ELSŐ TEMPLOMSZOLGA a hídútra megy, s ott leül a kjógen helyére. Ezalatt a zenészek az asirai kísérezését játsszák. A TÁNCOSNŐ is a hídútra megy, megáll az Első Fenyőnél, s fölneéz a harangra. Majd visszatér a színpadra és megáll az oldalközönség előtt.*

TÁNCOSNŐ

szasi *Lám csak, már fejére tette a szentély  
papjának ebosi kalapját,  
kis időre kölcsönvette,  
legyezőjével ütemre int,  
lába ritmusra jár.*

sidai

Még cseresznyevirágok szirma fehérlik,  
de közöttük a mélyzöld fenyőt,  
még cseresznyevirágok szirma fehérlik,  
de közöttük a mélyzöld fenyőt  
már alkonyosötét színezi,  
a szürkület kezdetén harang kondul,

A TÁNCOSNŐ *ranbjósi táncot mutat be.*

Micsinari herceg volt az első, ki itt  
az uralkodó parancsára templomot emelt,  
mivel Tacsibana-no Micsinari építtette,  
Dódzsó-dzsi lett a templom neve.<sup>5</sup>

KÓRUS

Ó, a hegyi templom...

A TÁNCOSNŐ *a színpad közepére megy és ott kjú-no mait táncol.*

TÁNCOSNŐ

vaka

Ha belépsz egy tavaszestén, látod,

(Legyezőjét fölemeli.)

KÓRUS

az alkonyi harangszóra  
szirmaikat hullatják a virágok,  
szirmaikat hullatják a virágok,  
szirmaikat hullatják a virágok.

(Az oldalközönség elé megy.)

(Néhány lépést hátrál.)

TÁNCOSNŐ

Miközben szólnak,

egyre szólnak

(Az oldalközönség felé néz.)

a templomi harangok,

(A színpad elejére megy.)

KÓRUS

a hold nyugatra száll.

Madárzsivaj

(Folnéz, majd megfordul és a site oszlopához megy.)

a deres, havas ég alatt,

növekvőben a tengeri dagály,

a hidakai templom alatt,

(Az oldalközönség felé néz, majd néhány lépést tesz előre.)

a folyómenti faluban pislákoló

halásztüzek.

(Dobbant.)

Oly búskomor, oly elhagyatott, itt  
minden ember álomba merül, csak  
nekem kedvez hely s idő,  
íme a jó alkalom.

(Néhányat lép az APAT felé, körbepillant.)

(Megfordul és a tájékozódási oszlophoz megy.)

S táncot mímel, de

(Folnéz a harangra.)

céljához közelítve már

ütésre készen áll.

(Legyezőjével leüti fejéről az ebosi kalapot.)

Emlékszem erre a harangra,

ó, düh és fájdalom!

(A harang alá megy.)





A sárkányfej fogót<sup>6</sup>  
kezével megragadja, ha  
nézed, mint ki tovaszáll, s alakja  
szertefoszlik,  
semmivé válva.

(A közönség felé fordulva két kézzel megfogja a harang peremét.)  
(Néhányat dobant, majd fölugrik a harang belsejébe.  
A színpadi segítők eleresztik a függeszőkötelet, a harang lezuhan.)

A harang lezuhanásakor a hídúton ülő KÉT TEMPLOMSZOLGA elvágódik és jajveszékelve messzire hemperedik egymástól.

ELSŐ TEMPLOMSZOLGA

Uram, irgalmazz! Uram, irgalmazz!

(Az ELSŐ TEMPLOMSZOLGA a site oszlopánál, a MÁSODIK TEMPLOMSZOLGA a Harmadik Fenyőnél áll föl.)  
Micsoda döngés! Azt hittem, menten szörnnyethalok, de vajon a társammal mi történt? Ő is alaposan megrémülhetett.

MÁSODIK TEMPLOMSZOLGA

(A MÁSODIK TEMPLOMSZOLGA a Második Fenyőhöz megy.)

Hé, te ott!

ELSŐ TEMPLOMSZOLGA

(Az ELSŐ TEMPLOMSZOLGA az Első Fenyőhöz megy.)

Hát te, megvagy még? Rettenetes csattanás hallatszott.

MÁSODIK TEMPLOMSZOLGA

Tényleg nagyot szólt. Szerinted mi lehetett?

ELSŐ TEMPLOMSZOLGA

Én azt hittem, mennydörgés, azért is fohászkodtam: Uram, irgalmazz! Uram, irgalmazz! Aztán meg fejvesztve fel-alá rohagáltam.

MÁSODIK TEMPLOMSZOLGA

Á, mennydörgés nem lehetett. Akkorát rendült a föld, hogy én meg földrengésre gondoltam, s hajtogattam is magamban: Állj meg! Állj meg!

ELSŐ TEMPLOMSZOLGA

Ha jól belegondolunk, ez sem mennydörgés, sem földrengés nem lehetett. A csattanás a harangláb felől jött. Ott valami nincs rendjén. Menjünk, nézzük meg, mi történt!

MÁSODIK TEMPLOMSZOLGA

Igazad van, gyerünk, nézzük meg!

ELSŐ TEMPLOMSZOLGA

Siess már, gyere gyorsan!

MÁSODIK TEMPLOMSZOLGA

Megyek már, megyek.

(A KÉT TEMPLOMSZOLGA a színpadra lép.)

ELSŐ TEMPLOMSZOLGA

Jó lenne, ha nem lenne semmi baj.

MÁSODIK TEMPLOMSZOLGA

Az már igaz, nem ártana, ha minden rendben volna.

ELSŐ TEMPLOMSZOLGA

(Az ELSŐ TEMPLOMSZOLGA az oldalközönség előtt a harang felé fordul.)

Hűha, a mindenit!

(A MÁSODIK TEMPLOMSZOLGA a site oszlopánál az ELSŐ felé fordul.)

MÁSODIK TEMPLOMSZOLGA

Mi a baj?

ELSŐ TEMPLOMSZOLGA

Hát a harang! Leesett.

(A MÁSODIK TEMPLOMSZOLGA is a harang felé fordul.)

MÁSODIK TEMPLOMSZOLGA

Tényleg, leesett a harang!



ELSŐ TEMPLOMSZOLGA

Mi gondosan felkötöttük, az nem lehet, hogy csak úgy, magától lezuhanjon.

MÁSODIK TEMPLOMSZOLGA

Nem, az kizárt dolog.

ELSŐ TEMPLOMSZOLGA

A fogója nem tört le, akkor hogy eshetett le?

(Az ELSŐ TEMPLOMSZOLGA megérinti a harangot.)

És mitől ilyen forró?

(Az oldalközönség elé hátrál.)

MÁSODIK TEMPLOMSZOLGA

Hogy milyen...?

ELSŐ TEMPLOMSZOLGA

Borzalmasan forró ez a harang.

MÁSODIK TEMPLOMSZOLGA

Ugyan! Attól, hogy leesik, nem forrósodhat föl egy harang.

(A MÁSODIK TEMPLOMSZOLGA udamegy a haranghoz.)

ELSŐ TEMPLOMSZOLGA

Ne nyúlj hozzá!

(Az ELSŐ TEMPLOMSZOLGA a színpad közepére megy. Közben a MÁSODIK megérinti a harangot.)

MÁSODIK TEMPLOMSZOLGA

Hű, de forró!

(A MÁSODIK TEMPLOMSZOLGA a színpad hátrál.)

ELSŐ TEMPLOMSZOLGA

Na látod, megmondtam. Most mit csináljunk?

(Az ELSŐ TEMPLOMSZOLGA „eltűnődik“.)

MÁSODIK TEMPLOMSZOLGA

Tényleg, most mi legyen?

(Az ELSŐ TEMPLOMSZOLGA a tájékozódási oszlop felé fordul.)

ELSŐ TEMPLOMSZOLGA

Hát, meg kell mondjuk. Régen rossz, ha az apát nem tőlünk tudja meg.

(A KÉT TEMPLOMSZOLGA szembe fordul egymással.)

MÁSODIK TEMPLOMSZOLGA

Ez bizony igaz, nekünk kell bevallanunk.

ELSŐ TEMPLOMSZOLGA

Lenne hozzád egy kérésem.

MÁSODIK TEMPLOMSZOLGA

Mit akarsz?

ELSŐ TEMPLOMSZOLGA

Én nem merem elmondani, kérlek, mondd el te az apát úrnak.

MÁSODIK TEMPLOMSZOLGA

Nahát, jól is néznénk ki! Eredetileg nem engem kértek meg, a te dolgod volt, neked is kell megmondanod.

ELSŐ TEMPLOMSZOLGA

Hát éppen ez az! Mivel engem bíztak meg, nem merek csak úgy odaállni és elmondani. Légy szíves, mondd el te!

(Az ELSŐ TEMPLOMSZOLGA a karjánál fogva megrántja a MÁSODIKAT és helycserére kényszeríti.)

MÁSODIK TEMPLOMSZOLGA

Egy ilyen szívesség mindig az adott helyzettől függ. De ezt nem lehet csak úgy elmondani. Nem, mégis neked kell beszélned.

(A MÁSODIK TEMPLOMSZOLGA is megrántja a karjánál fogva az ELSŐT, így helycserére kényszeríti.)

ELSŐ TEMPLOMSZOLGA

Ha te lennél ilyen kellemetlen helyzetben, én szívesen segítenék, beszélnek is helyetted. Ezért most te is segíts nekem!

(Ugyanaz a játék: helycseré.)

MÁSODIK TEMPLOMSZOLGA

Akkor se mondom meg!

(Ugyanaz a játék: helycseré.)

ELSŐ TEMPLOMSZOLGA

Hogy beszélhetsz így? Akkor mi értelme az ilyen régi barátságoknak? Kérlek, mondd el mégis!

(Újabb helyszere.)

MÁSODIK TEMPLOMSZOLGA

Világosan megmondtam, az egész üggyhez semmi közöm!

Nem és nem és nem akarom!

(A MÁSODIK TEMPLOMSZOLGA a karjánál fogva a színpad közepére rántja az ELSŐT és ellöki.)

(Kiszalad a hidúton.)

ELSŐ TEMPLOMSZOLGA

Hé, te! Állj meg, várj már meg! Hogy képzeled ezt? Húha, micsoda kellemetlenség! Nem mintha nem fáznék ettől az üggytől, de most már nincs más választásom, el kell mondanom az apátnak.

(Az ELSŐ TEMPLOMSZOLGA a tájékozódási oszlophoz megy, s ott az APÁT felé fordulva letérdel.)

Uram! Lezuhant!

APÁT

Hogy? Mi zuhant le?

ELSŐ TEMPLOMSZOLGA

Hát a harang! Leesett a haranglábról!

APÁT

Miket beszélsz? A harang leesett a haranglábról?

ELSŐ TEMPLOMSZOLGA

Igen, uram.

APÁT

De miért, hogyan?

ELSŐ TEMPLOMSZOLGA

Fogalmam sincs, én alaposan odakötöttem. De most jut eszembe, nemrég járt itt egy *sirabjói* táncosnő, aki a közvetlen közelünkben lakik, és megkért, engedjem be, mert szeretné látni a harangfelszentelést. Természetesen közöltem vele, hogy ez szigorúan tilos, de ő kijelentette, hogy nem közönséges asszony, és azt ígérte, táncol nekünk. Így aztán mégis beengedtem. Talán ez volt a hiba?

APÁT

Na, látod, tudtam, hogy így lesz! Ezért rendeltem el szigorú tilalmat. Hogy engedhetted mégis be?

ELSŐ TEMPLOMSZOLGA

Hááát...

(Az ELSŐ TEMPLOMSZOLGA mélyen meghajol.)

APÁT

Akkor lássuk, magam kell utánanézzek.

ELSŐ TEMPLOMSZOLGA

Húha, ezt jól megúsztam, jól megúsztam!

(Foláll és kiszalad a hidúton. Az APÁT és a KÉT PAP is foláll, s a harang felé fordulva néhány lépést tesz.)

APÁT

Milyen forró ez a harang!

KÉT PAP

Valóban, nagyon tüzes.

APÁT

Bizony, ti nem tudhatjátok, mi történt. Egy félelmetes történet áll a háttérben. FigyeljeteK ide!

KÉT PAP

Szívesen meghallgatjuk.

(Az APÁT visszatér a való oszlopához, a KÉT PAP a kórus elütti áll meg. Az APÁT a színpad eleje felé fordul.)

APÁT

atari

Régen kislányával együtt ezen a vidéken élt a managói birtok intézője. Egy vándorszerzetes, aki Ósúból Kumano felé tartott, mindig ennél az intézőnél kért szállást, és ott töltötte az éjszakát is. Mivel a zarándok nagyon szerette az intéző kislányát, átutazóban kedves ajándékokkal lepte meg. „Az a pap lesz a te férjed”, tréfálkozott az apa a lányával,

*(Az APÁT a KÉT PÁP irányába, majd újra a színpad eleje felé fordul.)*

de a tréfát a gyermek komolyan vette és várakozott. Teltek-múltak a hónapok és az évek. Egyszer, amikor a vándorszerzetes megint az intézőnél kért szállást, a lány így szólt hozzá: „Eddig vártam, de most már nem várok tovább. Ha hazamész Ósúba, vigyél magaddal engem is!”

*(A KÉT PÁP irányába, majd újra a színpad eleje felé fordul.)*

A vándorszerzetes ezt hallván nagyon megrémült, és éjszaka elmenekült az intéző házából. „Nem hagyhatom megszőkni”, mondta a nő, és üldözőbe vette. A vándorszerzetes, aki közben eljutott a templomhoz, beszámolt a történekről és menedéket kért. A templombéliek, öregek és fiatalok megtanácskozták egymás közt a dolgot, és egyetértettek abban, hogy elrejtik a vándorszerzetest a gonosz elől,

*(A harangra néz.)*

majd leeresztették a harangot a haranglábról, s alábújtatták.

*(A KÉT PÁP irányába, majd újra a színpad eleje felé fordul.)*

Ezalatt a lány fel s alá járkált a Hidaka folyó partján, melynek vize szokatlanul megáradt, olyannyira, hogy nem lehetett átkelni rajta.

*(Az APÁT a közönség felé tekintve „a folyót nézi”)*

Dühében kigyóvá változott, könnyedén átúsza a folyót és megjelent a templomban. Kutatta, kereste a papot, nézelődött erre-arra,

*(Körbepillant.)*

amikor csodálkozva a leeresztett harangra esett a tekintete.

*(A harangra néz.)*

Akkor a sárkányfej fogót a szájába vette, belemart, majd körbetekeredve a harangon farkával rávágott, mire a harang fölizzott, és a szerzetes nyomban elégett benne.

*(Karját kinyújtva két kezét maga előtt összeérinti.)*

Hát nem rettenetes történet ez?

*(A KÉT PÁP felé fordul.)*

KÉT PÁP

Hihetetlen, micsoda történetet hallottunk az imént. Hosszú hónapokat és éveket töltöttünk az erény gyakorlásával, ez most nagy lelkierőt ad nekünk. Imádkozunk, szakadatlanul imádkozunk, hogy a harangot újra felhúzhassák a haranglábra.

APÁT

Menjünk hát, küzdjünk közös erővel!

KÉT PÁP

Szívesen engedelmeskedünk.

*(Az APÁT és a KÉT PÁP letérdelnek, s legyezőjüket az övükbe tűzve imához készülődnek. Majd mindhárman fölállnak, s az APÁT a harang felé fordul.)*

APÁT

Lehet bármilyen gonosz is  
a kígyódémon, folyjon bár el  
a Hidaka folyó vize, medrében  
kiszáradhat a számtalan kavics,  
de a szerzetesi ima  
ereje kiapadhatatlan.

*(Az APÁT és a KÉT PÁP imára kulesulják kezüket. Ujjaik közti rózsafüzért tartanak.)*

KÉT PÁP

Hangjuk egyetlen hangként  
emelkedik a magasba.

APÁT

A keleti égtáj védőistene, Gózanze mjó-ó,  
a Három Világ Ura;

KÉT PAP

a déli égtáj védőistene, Gundari jasa mjó-ó,  
a Démonseregek Ura;

APÁT

a nyugati égtáj védőistene, Daiitoku mjó-ó,  
a Gonosz Kígyók és Sárkányok Ura,

KÉT PAP

az északi égtáj védőistene, Kongójasa mjó-ó,  
az Ijesztő Szörnyetegek Ura,

APÁT

s középen a nap követe, Daisó Fudó,  
a Rendíthetetlen Nagy Szent<sup>7</sup>

APÁT és KÉT PAP

vajon megmozdítja, vagy nem  
mozdítja a harang kötelét?  
„Namaku Szamanda Baszarada  
Szenda Makarosana Szovataja  
Un Tarata Kanman.”  
„Ki tanításomat hallgatja,  
legmélyebb bölcsességemben részesül,  
ki szívemet megismeri, annak  
buddhalénye nyomban életre kel.”<sup>8</sup>

Most a kígyó megváltásáért  
emeljük fel hozzá imánk,  
ránk miért is haragudna?  
Gyöngéd hajnalfény

APÁT

vetül a harangra.

KÓRUS

Alig-alig mozdul,  
ó, imádkozzunk,  
alig-alig mozdul,  
ó, imádkozzunk!

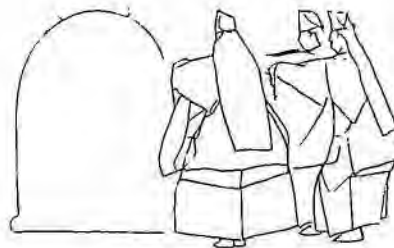
Minden kéz a kötelet húzza!  
Ezerkezű Kannon, Irgalmas Istennő,<sup>9</sup>  
Fudó, a fénylők közt lángokkal  
fényeskedő király,  
szeretetetek kegyelmével  
segítsetek minket!  
És így imádkozva  
a tüzes lángnyelvekből  
fekete füst száll fölfelé.

Imádkoznak,

imádkoznak,

s bár nem üti senki,  
a harang mégis zeng,

(Olvassák szeméit egymáshoz dörzsölve imádkoznak.)



(A TÁNCOSNÓ belülről forgatja a harangot. Az APÁT és a KÉT PAP a haranghoz megy és ott imádkozik.)

(Az APÁT és a KÉT PAP visszamegy a vaki oltárhoz.)

(Az APÁT a haranghoz megy és ott imádkozik.)

(A TÁNCOSNÓ a harang belsejében cintányérré szóllaltat meg.)

bár nem üti senki,  
a harang mégis zeng,  
s bár nem húzza senki,  
láthatóan ide-oda leng;  
hamarosan a harang  
fölemelkedik a haranglábra,  
de nézzétek, hogy bukkan  
ki alóla a kígyótest!

(A TÁNCOSNŐ belülről rázza a harangot.)



A színpadi segédek fölhúzzák a harangot, mely alól a TÁNCOSNŐ helyett a KÍGYÓDÉMON bukkan elő. **Hannya** álarcot és vörös, zilált hajú parókat (*akagasira*) visel. Ruházata – kígyópikkelyeket idéző – ezüstháromszög-mintás brokáttruha (*szurihaku*) és hímmzett alsó kimonó (*nuihaku kosimaki*). Térdelő helyzetben két kézzel kapaszkodik a harangba, majd elengedi és leül. Az APÁT és a KÉT PAP – olvasójuk szereit egymáshoz dörzsölve – újra imádkozni kezdenek; a KÍGYÓDÉMON föláll, dobbant.

### KÓRUS

Hódolattal kérünk, segíts, ó, Kék Sárkány,  
a Keleti Égtáj Kék Ura;  
hódolattal kérünk, segíts, ó, Fehér Sárkány,  
a Nyugati Égtáj Fehér Ura;  
hódolattal kérünk, segíts, ó, Sárga Sárkány,  
a Középső Világ Sárga Császára,  
a Háromezer Világ leghatalmasabbja,  
mint vízparton a homok,



(A KÍGYÓDÉMON körbejár a színpadon.)

(A színpad elejére megy.)

(Kalapács alakú botját rázza az APÁTOT fenyegeti.)

oly megszámlálhatatlanul

sok sárkány királya!<sup>10</sup>  
Ti mindannyian,  
legyetek hozzánk irgalmasak!  
Ha részvéttel minket őriztek,  
nem létezhet a kígyó,

hol találna

még menedéket?

Imádkoznak, s imádságukra  
megtántorul, de nyomban  
fölemelkedik, s perzselő  
leheletét a harangra fújja.  
De a lángnyelvek vadul  
testébe kapnak, őt magát égetik,  
a Hidaka folyó hullámai közé ront,  
s az örvénylő mélységben elmerül.  
Amikor könyörgő fohászukra  
kívánságuk beteljesült,

a papok

a templomba visszatérnek,  
a templomba visszatérnek.

(Az APÁT a site oszlopához megy; szétnyitott legyezőjét a melle elől kétszer jobbra fölemeli, majd kezűt dobbant. A KÍGYÓDÉMON a tükörszobában föláll, s egyet előrelep.)



(A közönség felé fordulva letérdel.)

(Föáll és szembeszáll az APÁTAL.)

(Visszahátrál előbbi helyére és leül.)

(Föáll és a tájékozódási oszlophoz megy.)

(Fölnéz a harangra és a fejét rázza.)

(A haranghoz megy és letérdel.)

(Föáll és a hidán kirohan.)



Kanze Dzsúró Motomasza  
**SZUMIDA-GAVA**  
(*A Szumida folyó*)





A *Szumida-gava* negyediként előadott játék, e csoporton belül pedig *kjódzso-mono* ('őrült nő darab'). Szerzője Kanze Dzsúró MOTOMASZA (1394–1432). Mind az öt nő-iskola játssza.

A gyermekétől megfosztott anyán az a fajta beteges túlérzékenység lesz úrrá, mely alkalmatlanná teszi arra, hogy érzelmei és gondolatai között egyensúlyt teremtsen, azaz rendkívüli érzelmi sebzettségében végtelen túlzásokra ragadtatja magát, és őrült, egzaltált mozdulatokban fejeződik ki mérhetetlen fájdalma. De abban a pillanatban, amikor felcsillan annak a reménye, hogy az elvesztett mégis megtalálhatja és visszazerezheti, megszűnik benne az időleges és esetleges őrület. Ebben a különös darabban a hősnő ugyan megtalálja az elveszett gyermeket, de már halottan, és így a darab nem az őrült nőknél szokásos buddhista megbékéléssel és lelki feloldódással ér véget, hanem a halotti szertartásban megmerevedett reménytelenség tudatával. A remény, hogy anya és gyermek megragadhatják egymást, megsemmisül az élő és halottat elválasztó törvény örök parancsának súlyos ítélete alatt.

A darab a Szumida folyó két partján, valamint a folyón játszódik. A hely, ahol az esemény feltételezhetően történt, a jelenlegi Tókióban van, Aszakuszához közel; ez a rész régen szabad, beépítetlen terület volt. A Szumida folyó révésze éppen készül átkelni a folyón, amikor egy utazó tűnik fel és kéri, vigye magával a túlsó partra, de várják meg az utána jövő őrült asszonyt is, aki néhány hónappal ezelőtt elvesztette a fiát. Kora tavaszi este van, és a folyó felett fehér madarak, sirályok szálldosnak. Az őrült nő egy verset idéz az *Isze monogatari*ből ('Iszei történetek', IX. század vége), és az érzelmes, fehér tengeri sirályokról szóló vers újra életre hívja benne a fájdalom szenvedélyét, míg kétségbeesése drámai sebességgel egy felfokozott ritmusú *kakeri* táncban robban ki. A darab a réven folytatódik, amikor is a túlsó partról ünnepélyes, komoly énekszö hangzik fel. Az utasok érdeklődésére a révész elmondja, hogy egy halott gyermekért tartott szertartás hangjait hallják, azért a gyermekért, akit rabszolgakereskedő hurcolt el otthonából, de azután a kimerült, súlyosan beteg gyermeket haldokolva az út szélén hagyta. Egy jószívű ember később eltemettette a folyóparton, most pedig a gyermek lelki üdvéért folyik halotti megemlékezés. A szomorú történetet hallva az őrült asszony kérdezősködni kezd a gyermek életkora, neve felől, míg tudatára nem ébred, hogy saját elveszett gyermekére találva szomorú keresésének végcéljához ért.

A gyászoló anyát egy szomorúfűz melletti sírhanthoz vezetik, és egy helybéli ember kérleli az anyát, hogy fohászkodjon gyermeke lelki üdvéért Amida buddhához, mert semmi sem erősebb az anyai könyörgésnél. Amíg imádkozva énekelnek, ismételten fel-felhangzik a gyermek hangja, majd szellemalakként eltűnik a sírdombból. Az anya és gyermeke megpróbálják megragadni egymás kezét, de mielőtt megérinthetnék egymást, a szellemalak szertefoszlik, azaz örökre eltűnik a sírdombban, magára hagyva vigasztalan, síró anyját.

# 隅 田 川

## SZEREPLŐK:

RÉVÉSZ	vaki
UTAZÓ	vaki-zure
UMEVAKAMARU ANYJA	site
UMEVAKAMARU SZELLEME	kokata

## SZÍNHELY:

a Szumida folyó, Muszasi tartományban

## ÉVSZAK:

tavas

A színpadi segédek fűzfaágakkal tűzdelt, brokátbevonatú faállványt helyeznek el a zenészek előtt: ez a sírdomb, melyben UMEVAKAMARU SZELLEME rejtőzik. A zenészek a bevezető, *nanoribue* zenét kezdik el játszani. A hídúton érkezve a Szumida folyó RÉVÉSZÉ lép a színpadra és megáll a site oszlopánál. Csíkos kimonót visel, bő ujjú köntöst és hosszú, uszályos nadrágot (*szuó-kamisimo*).

## RÉVÉSZ

nanori

A Szumida folyó révésze vagyok Muszasi tartományban. Most sietnem kell a csónakkal, mert rengetegen akarnak átkelni. Nagy halotti szertartást rendeznek a folyó túloldalán.<sup>1</sup> Sokan összegyűltek már, világiak és papok egyaránt. Mindenki megértette?

(A kórus elé megy és ott leül.)



Mialatt a bevezető, *sidai* zenét játsszák, az UTAZÓ lép a színpadra. Öltözéke megegyezik a RÉVÉSZÉVEL, csupán színeiben eltérő. Az UTAZÓ megáll a site oszlopánál és a színpad hátsó fala felé fordul.

## UTAZÓ

sidai

A birodalom keleti végébe utazom,

a birodalom keleti végébe utazom;  
úgy vélem, messze még a nap,  
melyen utam célhoz ér.

(A közönség felé fordul.)

nanori A fővárosból jövök. Egy ismerősöm él a birodalom keleti részén, most utána érdeklődöm, éppen hozzá készülök.

age-uta Ködbe, földbe vesző nyomok:  
távoli hegláncokon haladtam át,  
távoli hegláncokon haladtam át,  
utam hágókon vitt keresztül.  
Számptalan földet bejártam,  
messze híres a Szumida folyó,  
a révhez én gyorsan elértem,  
a révhez én gyorsan elértem.

(Helyben jár, majd újra a közönség felé fordul.)

cuki-zerifu Mivel igyekeztem, már itt vagyok a Szumida folyó révjénél. Látom, a csónak indulásra kész. Sietek, hogy beszállhassak.

(Az oldalközönség elé megy.)

Hé, révész, átkelnék a csónakkal!

(A Révész föláll és az UTAZÓ felé fordul.)

RÉVÉSZ

Tessék, szállj csak be! De mi az a szokatlan láрма? Abból az irányból hallatszik, ahonnan érkezted.

UTAZÓ

Egy bolond nő jött a fővárosból, aki különös, zavarodott viselkedésével vonja magára mások figyelmét.

RÉVÉSZ

Ha így van, várunk egy kicsit az indulással, míg az a bolond teremtés is ideérkezik. Kérlek, légy türelemmel!

UTAZÓ

Rendben van.

(Az UTAZÓ a vaki oszlopához megy és ott leül. A Révész is leül a kórus előtt.)

A bevezető, isszé zenét játsszák, amikor a hídúton megjelenik az ANYA, s az Első Fenyőnél megáll. Fukai maszkot visel, festett, aranymintás alsó kimonót, hímzett felső kimonót (ironasi nuihakú kosimaki) és széles ujjú köntöst (sikemizu-goromo). Fején gombakalap, jobb kezében a bolondok ismertetőjele, a bambuszfűköteg, amelyet a vállára vetve visz.

ANYA

szasi

„Való, hogy a szülői szívben  
nincs sötétség, mégis  
gyermekemre gondolva  
az utakon tévelygek.”

Éppen most a fehér hóban

nyomra lelek,

utak vándoraival üzenek,  
kérdeszem, keresem,

hová, merre tűnt?

isszé

Hallgatózom,

„de a mennyei szélben sincs más, csak



(A színpadra lép.)

KÓRUS

a fenyők jól ismert, zúgó hangja.”<sup>2</sup>

Az ANYA kakeri táncot mutat be, melynek végén megáll a site oszlopánál.

ANYA

Mint a harmat Makuzu mezején,<sup>3</sup>  
e világi lét oly tűnékeny.

KÓRUS

(A tájékozódási oszlophoz megy.)

Bánkódom  
hajnaltól napestig.

ANYA

(Alarcát eltakarva balra fordul és a site oszlopához megy.)

szasi

Mijakói asszony vagyok,  
hosszú évek óta élek az  
északkeleti negyedben, Kita-Sirakavában.  
Egyetlen fiamat váratlanul  
emberkereskedők csábították el;  
útirányukról kérdezősködve  
úgy hallottam,  
az ószakai határ felé,  
s onnan keletre vitték,  
a távoli Azumába.<sup>4</sup>  
Azóta szellemem zavarodott;  
csak fiamra gondolok,  
bolyongva

kutatom, keresem nyomát.

(„Sfr.”)

KÓRUS

szage-uta

De ha ezer mérföldre is van,  
úgy tartják,

a szülői szív

gyermekét nem feledheti.

(Néhány lépést tesz előre.)

age-uta

Mégis sorskötésük  
csak egyetlen életre szól,<sup>5</sup>  
sorskötésük  
csak egyetlen életre szól.

(Visszahátrál, dobbant.)

Ó, jaj nekem!

Már ebben az életben elszakadtunk,

szülő a gyermekétől, akár

„a négy kismadár, kik

elhagyták a fészket”.<sup>6</sup>

(Körbetekint, majd a színpad elejére megy.)

A kereső szív sorsa beteljesedett,

Muszasi és Simósza tartomány határán

(Az oldalközönség felé fordul.)

a Szumida folyóhoz értem,

(Néhány lépést tesz.)

a Szumida folyóhoz értem.

(Megfordul, a zenészek elé megy és ott megáll. A RÉVÉSZ föláll.)

ANYA

Várjatok, kérlek! Hadd szálljak a csónakba, vigyetek magatokkal!

RÉVÉSZ

Honnan jössz és hová mész?

ANYA

Mijakóból jöttem és keresek valakit.

RÉVÉSZ

Mijakóinak tartod magad, de inkább bolondnak tűnsz. Hát mutass valami érdekeséget, lássuk az örültek táncát, vagy nem léphetsz a csónakba!

ANYA

Milyen érzéketlen vagy, te szumidai révész! „A nap már lehanyatlóban, szállj a csónakba!” – ezt kellett volna mondanod.

Engem, a fővárosból jövőt

akarsz meggátolni, hogy

csónakodba szálljak?

Szumida folyó révésze,

illetlenek szavaid!

RÉVÉSZ

Valóban mijakói asszony vagy. Műveltnek látszol, beszéded előkelő!

ANYA

A te szavaid meg Narihira költeményére emlékeztetnek, még akkor mondta, amikor ebben a kikötőben állt:

„Ó, Mijako-madarak!

Ha méltók vagytok nevetekre,

kérdeznék valamit:

él-e még a kedvesem, vagy halott?”<sup>7</sup>

*(Az ANYA jobb felé a távolba néz.)*

Te, révész! Amott fehér madarakat látok, de ezek a fővárosban ismeretlenek. Hogy hívják őket?

*(A Révész felé fordul.)*

RÉVÉSZ

Azok tengeri sirályok.

ANYA

Micsoda érzéketlenség! A tengernél nevezheted lilének vagy sirálynak, de a Szumida folyó fehér madarait miért nem Mijako-madárnak hívod?

RÉVÉSZ

Valóban, tévedtem!

Híres vidéken élek, de

érzéketlenül,

ezért nem mondtam

Mijako-madarat.

ANYA

Tengeri sirálynak nevezted,

RÉVÉSZ

Narihira kérdezte réges-régen:

ANYA

„él-e még, vagy halott?”

RÉVÉSZ

Mijakói asszonyra,

a feleségére gondolt.

ANYA

Én is keletre tartok,  
az én szívem is

RÉVÉSZ

emlékezik,

ANYA

kedves fiamról kérdezgetve

RÉVÉSZ

ugyanaz a vágy űz

ANYA

a szeretet ösvényein.

KÓRUS

(Egyet lép a RÉVÉSZ felé.)

age-uta

Magam is,  
ó, Mijako-madarak, kérdeznék valamit,  
ó, Mijako-madarak, kérdeznék valamit:  
szeretett fiam a birodalom

(Dobbant.)

keleti útjain

(Körbepillant.)

él-e még, vagy halott?

(Néhányat lép, majd jobbra fordulva körbetekint.)

Kérdezlek, kérdezlek,

mégsem válaszoltok,

Mijako-madarak,

ti vidéki madarak!

Ezután csak így nevezlek.

(A közönség felé fordul.)

Ó, igen. Mialatt csónakok sietnek

föl s le,

(A tájékozódási oszlophoz megy.)

a Horie folyó<sup>8</sup> partjain

(Balra fordulva a site oszlopához megy.)

madárrikoltás hallatszik,

a Mijako-madár hangja.

Így volt a Naniva-öbölben,<sup>9</sup> nyugaton,

(A vaki oszlopa felé indul, majd megfordul és visszamegy a site oszlopához.)

így van a Szumida folyónál, keleten.

Úgy érzem, végtelenül

messzire utaztam.

(Kezét ellenzőül a kalapjához emelve a távolba kémlel.)

Ó, révész,

(A RÉVÉSZ felé fordul.)

ha megtelt is csónakod,

(A bambuszfűkötéggel „a csónakra mutat”.)

ha szűkös a hely, mégis

engedd, hogy beszálljak!

Kérlek, révész,

vigyetek magatokkal!

RÉVÉSZ

(A RÉVÉSZ elé megy, letérdel, a bambuszfűkötéggel a padlóra csap, majd a RÉVÉSZre mutat vele. A RÉVÉSZ levelet a felsőruhát a jobb válláról.)

Sosem láttam még ilyen szelíd bolond nőt. Hát igyekezz, lépj a csónakba! Az utazás veszélyes, vigyázz és maradj nyugton! Utazó, te is beszállhatsz!

UTAZÓ

Köszönöm.

Az ANYA – kalapját kezében tartva – „beszáll a csónakba” és a vaki oszlopánál leül. Az UTAZÓ mögötte foglal helyet. A RÉVÉSZ leghátul, a kórus előtt áll, kezében riúddal.

UTAZÓ

A túlsó part fűzfái alatt sokan gyülekeznek. Mi történik ott?

RÉVÉSZ

Nagy halotti szertartás folyik. Ez egy igen szomorú történet. Míg a csónak átér a szemközti partra, elmesélem nektek.

katari

A múlt év harmadik hónapjának tizenötödik napján, éppen ma egy éve történt. Emberkereskedő jött a fővárosból egy körülbelül tizenkét-tizenhárom éves gyerekkel, akit akkoriban vásárolhatott. A kisfiú, akit a szokatlan utazás kimerített, súlyosan megbetegedett, és azt mondta, egyetlen lépéssel sem tud tovább menni. Itt, a folyóparton esett össze. Micsoda kegyetlen emberek vannak a világon! Az emberkereskedő a kisgyereket az útszélén hagyta, ő pedig továbbment. A környékbeliek látták, a kisfiú finom megjelenésű és jó családból származhat, ezért nagy gonddal ápolták. Mégis – talán egy korábbi életében elkövetett vétkéért – egyre gyengült és gyengült. Amikor már látszott, hogy közeleg utolsó órája, megkérdezték tőle, honnan származik, melyik vidékről való, s kik a szülei. Így válaszolt: „A főváros Kita-Sirakava negyedében lakom, és egyetlen gyermeke vagyok egy bizonyos Josida úrnak.

(Az ANYA „hallgatózni” kezd.)

Apám halála után kettesben éltünk anyámmal, de elrabolt egy emberkereskedő, s így kerültem ide. Kérlek, temessetek el az út mentén, hogy a fővárosból jövő embereknek legalább árnyéka hullhasson síromra, emlékemre pedig ültessetek egy fűzfát!” Nyugodtan beszélt, négyszer-ötször Buddhát szólította és meghalt.

(Az ANYA „sír”.)

Nem szomorú történet ez? Ha nincs is köztetek rokona, legyetek iránta részvétellel és imádkozzatok lelkéért! De hosszú és unalmas elbeszélésem alatt a csónak partot ért. Szálljatok ki! Igyekeztek!

UTAZÓ

Bár nem fűznek hozzá rokoni szálak, úgy gondolom, egy napig itt maradok és imádkozom érte.

RÉVÉSZ

Éppen a szertartásra érkezel.

UTAZÓ

Köszönöm útmutatásod.

(Az UTAZÓ a vaki oszlopához megy és ott leül.)

RÉVÉSZ

Na, te bolond asszony, miért nem szálltál ki a csónakból? Siess, kérlek! Bár gyöngédségre vall, hogy történetem alatt hulltak könnyeid, de most már eredj utadra!

(Az ANYA a RÉVÉSZ felé fordítja alarcát.)

ANYA

Mondd csak, révész, amit most elmeséltél, mikor játszódott le?

RÉVÉSZ

A múlt év harmadik hónapjának éppen a mai napján.

ANYA

És a gyermek kora?

RÉVÉSZ

Tizenkét esztendő.

ANYA

Keresztneve?

RÉVÉSZ

Umevakamaru.



ANYA

Apja neve?

RÉVÉSZ

Josida úr.

ANYA

Azóta egyik szülő sem kereste?

RÉVÉSZ

Rokonai közül senki sem érdeklődött.

ANYA

Anyja sem kereste?

RÉVÉSZ

Egyáltalán nem.

ANYA

Oka van, hogy nem érdeklődtek,  
sem szülő, sem rokon nem jött érte.

(A közönség felé fordul.)

Ez a fiú az a gyermek,  
kit az örült asszony keres.

(A RÉVÉSZ felé fordul.)

Ó, álom ez?

Kegyetlen sors.

(Mindkét kezét szemé elé emelve „sít”.)

RÉVÉSZ

Milyen különös! Eddig úgy véltem, mindez nem tartozik rám. De hát ha a fiú a te gyermeked volt... Mennyire sajnállak! Megmutatom a sírhelyet. Kövess, kérlek!

A RÉVÉSZ fölsegíti és a „sírdomb”-hoz vezeti az ANYÁt. Az ANYA az oldalközönség elé megy, ott a „sírdomb” felé fordul és leül. A RÉVÉSZ a kórus előtt ül le.

RÉVÉSZ

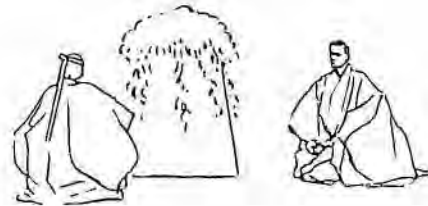
Itt a halott gyermek sírja. Gyászold, amennyire csak te gyászolhatod!

ANYA

Máig bíztam, reméltem,  
még találkozhatunk.

Keletre jöttem,

az ismeretlen Azumába,  
de ezen a világon már csak  
a halott nyomait, csak  
sírját láthatom.  
Szörnyű a halál idegenben.  
Szülőföldjéről eltávozott fiam  
a távoli keletre,  
út mentén lett porrá,  
gazdagon burjánzik a tavaszi fű,  
alatta feküdne?



(Az ANYA mereven nézi a „sírdomb” tővét.)

KÓRUS

Ó, ti emberek!  
Ássátok ki a hantot,  
hadd láthassa anyja  
még egyszer a testét.

(A RÉVÉSZ irányába tekint.)

(Izzgatottan „a földet ássa”.)

(Megnyugodva ül, szemét két kezével eltakarva „sít”.)



age-uta

Hátrahagyta  
az értékes az értéktelent,  
az életre méltó  
a nélküle céltalant.  
Az anya előtt  
mint szellemfa<sup>10</sup>

fölrémlik s eltűnik  
az árnyalak.  
Bizonytalan a világi lét.  
Szomorú sors az emberé:  
pompás, nyíló virág, mely  
a kegyetlen változás  
viharában mélyre hull;  
élet és halál  
hosszú éjszakájában

a holdfényt  
az állhatatlanság felhői rejtik el.<sup>11</sup>  
Ó, valóban, szemem előtt a mulandó világ,  
ó, valóban, szemem előtt a mulandó világ.

RÉVÉSZ

*(A RÉVÉSZ köntösének ujjából kis gongot és fakalapácsot vesz elő, majd föláll.)*

Immár minden szomorúságod hiábavaló. Csak szólítsd Buddhát, és imádkozz fiad  
lelki üdvéért!

A hold már fölemelkedett,  
a folyón szél fúj át,  
alkonyodik...  
a leszálló éjszakával  
az ima órája is közeleg.  
Átnyújtom,  
üsd a gongot!

ANYA

Az anya fájdalomában  
nem tud imádkozni,  
bánatsújtottan fekszik,  
és sír csupán.

*(Az ANYA „sír”.)*

RÉVÉSZ

Nem jól van ez így! Számptalan ember összegyűlhet, mégis a halott gyermeket csak  
az anya imája örvendeztetheti meg.

Így hát a gongot  
az anyának nyújtom.

ANYA

*(A RÉVÉSZ odaviszi az ANYÁnak a gongot és a fakalapácsot.)*

Igazat mondasz:  
fiam kedvéért  
átveszem a gongot.

*(Az ANYA föláll.)*

RÉVÉSZ

Felhagyva a panasszal  
tisztá hangon

ANYA

imádkozik

holdas éjszakán,

RÉVÉSZ

szíve nyugat felé siet.

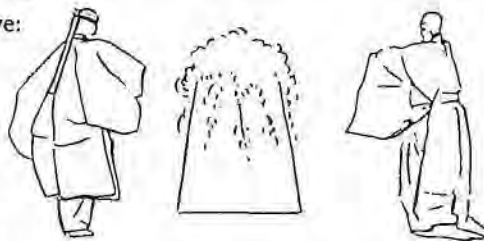
(Mindketten a „sírdomb” felé fordulnak, s kezüket összetéve imádkoznak.)

ANYA és RÉVÉSZ

Dicsőség nyugaton  
az Üdvözültek Birodalmának,  
a háromszázhatvanezer buddhának!  
Mindnek egy és ugyanaz a neve:  
Amida buddha.

KÓRUS

Namu Amida bucu!  
Dicsőség Amida buddhának!  
Dicsőség Amida buddhának!  
Dicsőség Amida buddhának!



(Az ANYA üti a gongot. A RÉVÉSZ a kórus elé megy és ott leül.)

ANYA

A Szumida folyó fölött  
szél és hullámok  
hangjai szállnak.

KÓRUS

Namu Amida bucu!  
Dicsőség Amida buddhának!  
Dicsőség Amida buddhának!

(Az ANYA az oldalközönség felé fordulva „a folyót nézi”.)

ANYA

Nevetekhez hűen,  
Mijako-madarak, hangotok  
eggyéolvad a miénkkel.

(Üti a gongot.)

UMEVAKAMARU SZELLEME

Namu Amida bucu!  
Dicsőség Amida buddhának!  
Dicsőség Amida buddhának!

(A közönség felé nézve „a Mijako-madarakat figyeli”.)

ANYA

Mi volt ez? Az imádság hangjai között bizonyosan hallottam fiam hangját. Ebből a sírdombból jött a hang.

(Az ANYA abbahagyja a gong ütését és néhány lépést tesz a „sírdomb” felé.  
A RÉVÉSZ felé fordul.)

RÉVÉSZ

Hallottuk mi is. Ezért hallgassunk most, csak az anya imádkozzon tovább.

ANYA

Ó, ha még egyszer  
hangját hallhatnám!  
Namu Amida bucu!

(A „sírdomb” felé fordulva leül.)

(Üti a gongot.)

UMEVAKAMARU SZELLEME

Dicsőség Amida buddhának!  
Dicsőség Amida buddhának!

KÓRUS

Halljuk hangját,  
láthatjuk alakját!

UMEVAKAMARU SZELLEME kilép a „srdomb”-ból, előrejön és a vaki oszlopánál megáll. Hosszú, zilált fekete parókát (*kurogasira*) hord, fehér, bő ujjú köntöst (*siro-sikemizu-goromo*) és fehérén csíkozott kimonót (*sironeri*) visel. Az ANYA mereven nézi.

ANYA

Ő az én gyermekem?

UMEVAKAMARU SZELLEME

Ő lenne az anyám?

KÓRUS

Egymás után kapva szeretné  
kéz a kezet megragadni,  
de a fiú egyre halványul és halványul,  
míg alakja szertefoszlik.

Ó, szertelen anyai vágy!

A kisgyermek árnyképe  
most látható,

aztán újra eltűnik.

A keleti felhők mögött  
lassan fénybe boruló

ég alatt

szétfosló árnyék,

kit fiának gondolt, csak

sír fölött sűrűn burjánzó fű,

csak káka mocsaras parton.

Ó, bánat és könnyörlés,

ó, bánat és könnyörlés!



(Az ANYA leteszi a gongot és föláll. Ölelésre tárt karral közeledik UMEVAKAMARU SZELLEME felé.)

(UMEVAKAMARU SZELLEME kitér az ANYA keze elől, és visszatér a „srdomb” belsejébe.)

(Az ANYA néhány lépést hátrál és „sír”.)

(Az ANYA körbetekint, majd a site oszlopához megy. UMEVAKAMARU SZELLEME újra kilép a „srdomb”-ból, az oldalközönség elé megy, s ott megáll.)

(Az ANYA UMEVAKAMARU SZELLEME felé nyhan, de a SZELLEME ismét a „srdomb”-hoz megy, s annak belsejébe lép. Az ANYA letérdel.)

(Balra fölfelé tekintve „az eget nézi”.)

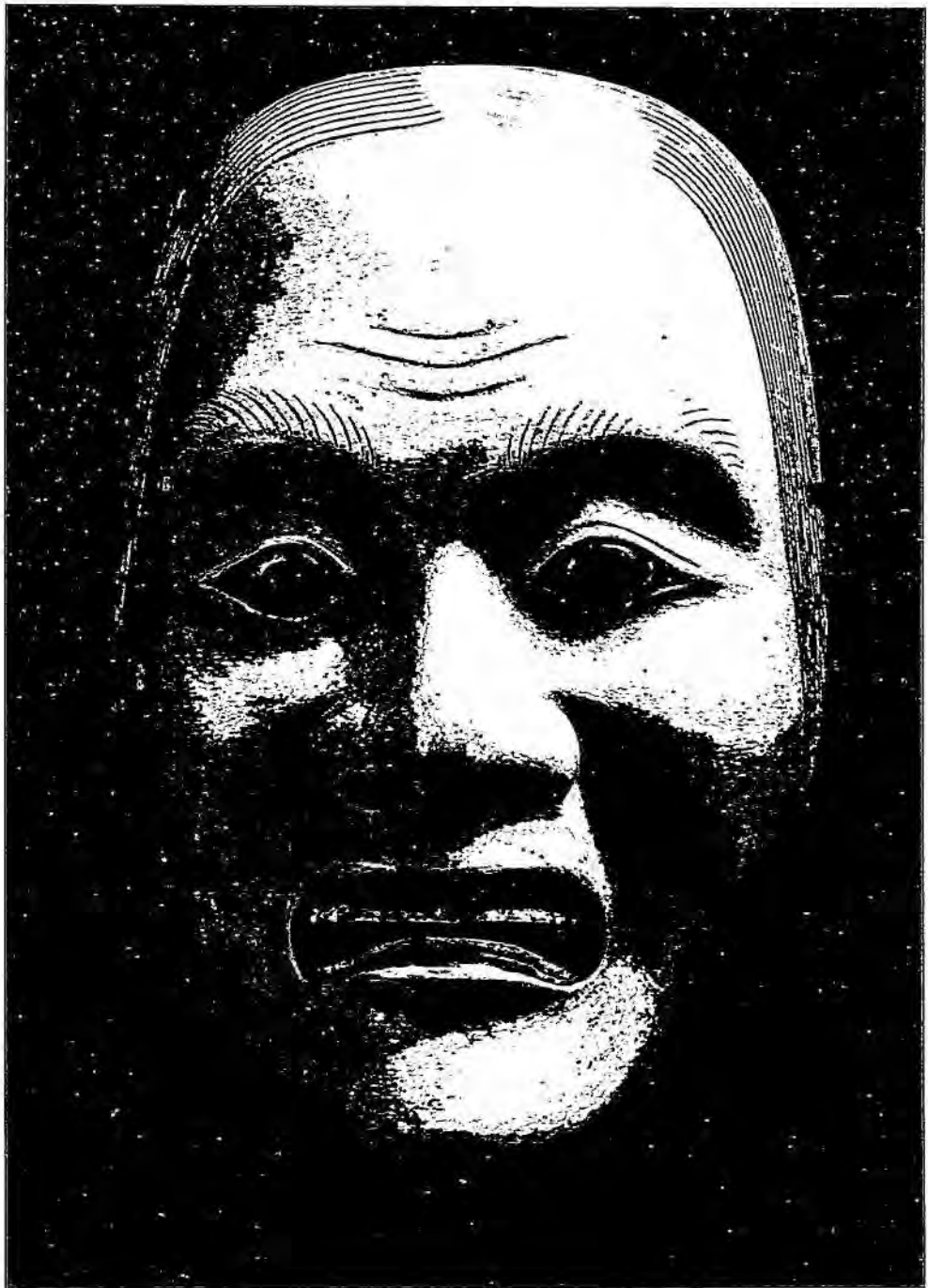
(A „srdomb”-ot szemléli.)

(A site oszlopánál áll, „sír”.)





Zeami Motokijo  
**JAMANBA**  
(*Hegyi boszorkány*)



A *Jamanba kiri-mono* ('záródarab'), azaz ötödikként előadott játék. Szerzője valószínűleg ZEAMI Motokijo. Mind az öt nő-iskola játssza.

A nő-színházban a démonikus többnyire az ördögöt, a gonoszt, a „horrtort” jelképezi, annak a megtestesítője. Gyakran előfordul azonban, hogy a szerző képzelt, fiktív démon-tulajdonságú, de mesebeli teremtményt helyez a drámai esemény középpontjába. ZEAMInál két típusú démont különböztetünk meg. A *szaidófúki*t, az úgynevezett nem állandó démont, aki csak valamilyen büntetés, gonosztett, hiba következtében változott halála után démonná, de szíve emberi szív maradt, és így démonikus gyötrelmeitől csak élő ember tudja megváltani – részvételi buddhista irgalommal, imádsággal. A másik típus a *rikidófúki*, a nagy erejű, nagy hatalmú démon, az, aki szellemében, gondolataiban, értelmében és fizikai megjelenésében is igazi démon, a rossz testetöltése, az alvilág szolgálattevője. Az első típus, a *szaidófúki* könnyen megérthető, modern pszichológiával követhető kettős személyiség, az emberi természetben rejtetten meglapuló és a tudattalan mélységeiből támadó pusztító erő. Ez a típus az, amelyet a nő-dráma igen mélyen és sokoldalúan analizál. A második, a *rikidófúki* szellemében, testében is démon: képzelt alak vagy pokolszörny, aki a nő drámai követelményeitől függően az izgalom pszichológiai szükségszerűségeit van hivatva – specifikus szerepének megfelelően – kielégíteni. A démon-darabok további kategóriájához tartozhatnak manók, kísértetek, fantomok, ártó boszorkányok, bosszúéhes szellemek, valamint különös állatok, mitikus lények, ahogy a maga nemében páratlan teremtmény, a hosszú orrú *tengu* is.

A *jamanba* (jamauba, 'hegyi öregasszony') a hegyi szellem megtestesítője, de nem démonikus, gonosz lény, ahogy buddhista bódhiszattva inkarnációja sem, hanem a kettő között elhelyezkedő, ennek is, annak is a tulajdonságait magába olvaszó sintoista természetszellem. A *jamanba* a hegység örök, női szellemalakja. Végestelen-végig, megnevezhetetlenül hosszú időken át megállás nélkül járja a hegyeket, maga a természet, az ősidő hegyszelleme, láthatatlan, bolyongó lélek, annak a buddhista teóriának megtestesítője, mely szerint a léleknek a lélekvándorlás folyamán a létezés hat világán kell áthaladnia, átvándorolnia.

A darab kezdetekor Hjakuma Jamanba, a táncosnő tart éppen Kjótóból, a fővárosból a Sinano tartományban lévő Zenkó-dzsi templomhoz, hogy halotti szertartást mutasson be a tizenharmadik éve halott anyja lelki üdvéért. Hjakuma Jamanba ünnepelt, híres személyiség; elsősorban az általa komponált *kusze-mairól* nevezetes, melyben elénekli és eltáncolja a hegyi boszorkány vándorlását. Éccsú és Ecsigo tartomány határához érve az Agero-szorosban kilesi őket az „igazi” *jamanba*, aki ezúttal egy hegyi asszony alakját ölti magára, miközben lassan sűrű, sötét éjszakát bocsát a tájra, hogy megállásra kényszerítse a zarándokokat. Azt kéri, követeli Hjakumától, az énekes táncosnőtől, hogy mutassa be neki a hegyi boszorkány táncát, annál is inkább, mert ennek köszönheti népszerűségét, a hegyi boszorkányt pedig róla mintázta. Ezen felül jótékony zenéjével sosem múló szellemi érdemet szerezhet magának: kiszabadulva az újjászületés karmikus kötelekeiből, buddhaként születhet újjá Amida Nyugati Paradicsomában. Kérésének – félelemtelve – engedve Hjakuma és kísérei az őket némán körülölelő éjszakai hegy mélyén eléneklik a *kusze*-dalt. Amikor a *jamanba* újra megjelenik, már nem a hegyi asszony álöltözetét viseli, hanem igazi démonként tűnik fel, a hegyi boszorkány külalakjában, és ő maga adja elő Hjakuma táncát, mely jelenet egyben a darab drámai csúcspontja is. Táncában megjeleníti, ahogy körbe-körbe vándorol hegyeken át, tavaszi virágözön-

ben, őszi lombhullásban és a tél hózáporaitól ezüstös fehérben, majd hirtelen kiszökken, eltűnik a nézők szeme elől.

Annak ellenére, hogy a mű legerőteljesebb és leghatásosabb jelenete a főszereplő táncában éri el a csúcspontot, a mű szellemi magja mégis a mahájána buddhizmus tanításának jelképes összefoglalása. Ennek a tanításnak a lényege arról a kötődésről, öntudatlan tapadásról szól, mellyel az ember a világhoz láncolva, annak engedelmessé válik, annak engedelmeskedve járja örök, mély tudatlanságban körtáncát. Életszomjával és életéhségével ő maga az, aki a szenvedést és kínt megteremti és abban elmerül. Ez azonban mégsem gonosz vagy rossz dolog, mert az Abszolút Valóság szemszögéből, a transzcendens lét dimenziójából nincs jó és rossz között minőségi különbség. Helyes és helytelen, jó és rossz egyazon gyökérből fakadnak. Az Abszolút Valóság látószögéből minden dolog azonos. Minden dolog részre-hajlás-, elfogultság- és előítéletmentesen, tökéletesen és teljesen egyenlő. Lényegét és szubsztanciáját tekintve Buddha és teremtményei azonosak. Aki ezt az azonosságot valóban felismeri, azaz szellemében és testiségében megvalósítja, az kilép a kényszerek világából, s a poláris feszültségeket, jó és rossz ellentétpárjait megsemmisítve buddhává válik.



# 山姥

## SZEREPLŐK:

HJAKUMA JAMANBA, TÁNCOSNŐ	cure
ELSŐ KÍSÉRŐ	vaki
KÉT MÁSIK KÍSÉRŐ	vaki-zure
SZAKAIGAVA FALUBELI EMBER	ai-kjógen
HEGYI ASSZONY	site (az első részben)
HEGYI BOSZORKÁNY	site (a második részben)

## SZÍNHELY:

Agero-hegység, Eccsú tartomány

## ÉVSZAK:

meghatározatlan

Miközben a bevezető, *sidai* zenét játszzák, HJAKUMA JAMANBA táncosnő jelenik meg, *ko-omote* ('gyermekarc') maszkban, parókával, festett, aranymintás alsó kimonóban és brokát felső kimonóban (*karaori*). Az ELSŐ KÍSÉRŐ csíkos kimonóban és *szuó-kamisi-mo* öltözékben követi. A KÉT MÁSIK KÍSÉRŐ is hasonló ruhát visel. Végigmennek a hídúton, majd a színpad elején egymással szembefordulva megállnak. A SZAKAIGAVA FALUBELI EMBER is velük együtt érkezik, de ő nem lép a színpadra, hanem a hídúton leül a *kjógen* helyére.

*sidai* ELSŐ KÍSÉRŐ és a KÉT MÁSIK KÍSÉRŐ  
Áldott fény, melyben bízunk,  
áldott fény, melyben bízunk,  
Buddha templomát keressük.

(HJAKUMA és az ELSŐ KÍSÉRŐ a közönség felé fordul.)

*nanori* ELSŐ KÍSÉRŐ  
Mijakóban lakom.

(Az ELSŐ KÍSÉRŐ HJAKUMA felé fordul.)

Ez a hölgy a híres táncosnő, Hjakuma Jamanba. A fővárosi gyerekek nevezték el így, mivel ő mutatta be a *Jamanba* hegyi vándorlását, és a kusze tánchoz dalt is szerzett.

(Ismét a közönség felé fordul.)

Én kísérem zarándokútján a Zenkó-dzsihoz, az „Áldott Fény Templomá”-hoz,<sup>1</sup> és most éppen Sinano tartomány belsejébe igyekszünk.

(HIJAKUMA és az ELSŐ KÍSÉRŐ szembefordulnak egymással.)

szasi

Magunk mögött hagytuk a fővárost,  
áteveztünk a hullámzó Siga-tavon,<sup>2</sup>  
túljutottunk az Aracsi-szoroson,<sup>3</sup>  
a Drágakő-folyó hídján<sup>4</sup>  
ruhajjunkra harmatgyöngy pereg.  
Most Kosi<sup>5</sup> tartományon vezet át utunk,  
ó, milyen fárasztó gondolat!

ELSŐ KÍSÉRŐ és a KÉT MÁSIK KÍSÉRŐ

age-uta

Siokosinál<sup>6</sup> a fák koronáján átcsapnak

a hullámok,

Siokosinál a fák koronáján átcsapnak

a hullámok,

Ataka<sup>7</sup> fenyőfáira alkonyi pára száll,  
előttünk a Tonami-hegy<sup>8</sup> Amida éles  
kardjaként tornyosul, mellyel  
nyomorúságos életünk bűneit hasítja szét.  
Felhős ösvényeken kanyarog utunk,  
Kosi tartomány határán kérdezősködünk,  
most úgy véljük, a  
fővárostól oly távoli faluba,  
Szakaigavába értünk,  
Szakaigavába értünk.



ELSŐ KÍSÉRŐ

(AZ ELSŐ KÍSÉRŐ helyben jár, majd HIJAKUMÁval a közönség felé fordul.)

cuki-zerifu

Sietős utunkon már elértük Ecsigo és Eccsú határán Szakaigavát. Itt álljunk meg rövid időre, és tudakoljuk meg az utak állapotát.

KÉT MÁSIK KÍSÉRŐ

Jó gondolat.

(AZ ELSŐ KÍSÉRŐ HIJAKUMA felé fordul.)

ELSŐ KÍSÉRŐ

Várjatok.

Van itt valaki Szakaigava faluból?

(HIJAKUMA és a KÉT MÁSIK KÍSÉRŐ leül a vaki oszlopánál. Az ELSŐ KÍSÉRŐ a site oszlopához megy és ott megáll.)

A SZAKAIGAVA FALUBELI EMBER csíkos kimonóban, mellényszerű felső ruhában és uszályos nadrágban (*nagakamisimo*) föláll a hídúton, és az Első Fenyőhöz megy.

FALUBELI

Szakaigavai embert keresel, mi dolgod vele?

ELSŐ KÍSÉRŐ

A fővárosból jöttünk. Kérlek, mondd meg, hogyan juthatunk el az „Áldott Fény Templomá”-hoz?

FALUBELI

A Zenkó-dzsihoz több út is vezet. A Felső Út, az Alsó Út és az Agero-szoros, de csak az Agero-szorosról mondják, hogy az Buddha útja, mert ő maga is azon járt. Csakhogy az az út meredek és veszélyes. Látom, előkelő hölgyet kísérsz, számára bizonyosan túl göröngyös, szekérnek, gyaloghintónak pedig alkalmatlan.

ELSŐ KÍSÉRŐ

Köszönöm az útmutatást. Jól látod, egy hölgyet kísérek. Tudomására kell hoznom a tőled hallottakat. Kérlek, várj egy kicsit!

FALUBELI

Igenis.

(Az ELSŐ KÍSÉRŐ a színpad közepére megy, ott leül és HJAKUMA felé fordul.)

ELSŐ KÍSÉRŐ

Megérdeklődtem a Zenkó-dzsi felé vezető utakat, és azt mondták, három is van: a Felső Út, az Alsó Út és az Agero-szoros. A három közül az Agero-szoros az, melyen maga Buddha is járt. Igazán akkor tennél kedvére, ha ezt az utat választanád, de azon az ösvényen sem szekér, sem gyaloghintó nem boldogulhat.

HJAKUMA

Bizony, mindig azt tanították: a Nyugati Paradicsom, a Tiszta Föld tízmillió buddhavilágnyira<sup>9</sup> van tőlünk. Az Agero-szoros Buddha útja, és ha majd a földi lelkekért jön,<sup>10</sup> szeretném, ha az ő útján találna.

Mivel utazásom zarándoklat,  
itthagynom gyaloghintómat  
és mezítláb folytatom utamat.  
Ki vezet majd?



ELSŐ KÍSÉRŐ

Szólok neki.  
Ott vagy még?

(Az ELSŐ KÍSÉRŐ feláll és a site oszlopához megy.)

FALUBELI

Igen, itt vagyok.

ELSŐ KÍSÉRŐ

Elmondtam a hölgynek a tőled hallottakat, s ő úgy döntött, itthagya a gyaloghintót és mezítláb zarándokol tovább. Nem lennél a vezetője?

FALUBELI

Szívesen megtenném, de más dolgom van.

ELSŐ KÍSÉRŐ

Megértem, de fontos lenne, hogy te légy a vezetője.

FALUBELI

Akkor hát hagyom teendőimet, és elkísérem zarándokútján. De ha lehet, induljunk minél előbb.

ELSŐ KÍSÉRŐ

Rendben van.

(Az ELSŐ KÍSÉRŐ a zenészek elé megy, s ott HJAKUMA felé fordulva fél térdre ereszkedik.)

Akár azonnal mehetünk.

(HJAKUMA és az ELSŐ KÍSÉRŐ fölállnak. A FALUBELI a site oszlopához megy.)

FALUBELI

Figyelmeztettelek, nagyon meredek és nehéz az út.

ELSŐ KÍSÉRŐ

Valóban, de most úgy vélem, meredekebb és göröngyösebb annál, mint amilyenek elmondtad.

FALUBELI

Én említettem, hogy még gyaloghintónak is járhatatlan.

(A közönség felé fordul, „főlnéz az égre”.)

Furcsa, milyen sötét lett egyszerre!

(Az ELSŐ KÍSÉRŐ felé fordul.)

ELSŐ KÍSÉRŐ

Bizony, hirtelen szállt le az éj. Van itt a közelben valami, ahol meghúzódhatnánk?

FALUBELI

Nem, ezen a környéken nincs semmiféle szállás.

(Az ELSŐ KÍSÉRŐ a közönség felé fordul.)

ELSŐ KÍSÉRŐ

Milyen különös: még nappali világosságnak kellene lennie, de hirtelen bealkonyult. Most mit tegyünk?



A HEGYI ASSZONY *fukai álarcban, parókában, festett, aranymintás alsó kimonóban, ünnepi brokát felső kimonóban (ironasi karaori)* jelenik meg a hídút végén.

HEGYI ASSZONY

Hé, utazók, én adok nektek szállást!

FALUBELI

(HJAKUMA, az ELSŐ KÍSÉRŐ és a FALUBELI a HEGYI ASSZONY felé néznek.)

Ejha!

Azt mondja, adna nektek szállást.

(A FALUBELI az ELSŐ KÍSÉRŐ felé fordul.)

(A hídútra megy, s ott leül.)

HEGYI ASSZONY

Ez a vidék, amit Agero-szorosnak neveznek, távol esik minden emberlakta helytől. Mivel besötétedett, jöjjetek a konyhómba, és töltsétek nálam az éjszakát.

ELSŐ KÍSÉRŐ

(A HEGYI ASSZONY a Harmadik Fenyőnél áll.)

Nagy öröm ez számunkra. A nappal hirtelen éjre változott, és mi nem tudtuk, mitévők legyünk. Igyekezzünk most.

Az ELSŐ KÍSÉRŐ a kórus elé megy. A HEGYI ASSZONY a szőnpadra lép és a zenészek előtt megáll. A HEGYI ASSZONY, HJAKUMA és az ELSŐ KÍSÉRŐ leülnek. A HEGYI ASSZONY HJAKUMA felé fordul.

HEGYI ASSZONY

Különös okom van rá,

hogy szállást adjak

ezen az alkonyi órán.

Kérlek, énekelj el nekem Jamanba dalát. Sok éven át vágytam hallani, s elhagyatottságomban halálomig emlékezni fogok rá.

(A közönség felé fordul.)

A nappalt sötétségre változtattam,

hogy befogadhassalak,

könyörgök, énekelj hát!

(HJAKUMA felé fordul.)

ELSŐ KÍSÉRŐ

Szavaid megdöbbenek.

(A HEGYI ASSZONY a közönség felé fordul.)

Mondd, kinek vélsz bennünket, hogy azt kívánod, énekeljük el neked Jamanba dalát?

HEGYI ASSZONY

Miért akarsz becsapni?

(Az ELSŐ KÍSÉRŐ felé fordul.)

Vagy a hölgy nem a híres táncosnő, Hjakuma Jamanba? Nem az ő dalának nyitóversében áll:

(A közönség felé fordul.)

„A Hegyi Boszorkány

jót, rosszat magával vonzol,

míg hegyről hegyre

gyalogosan vándorol.”

Milyen érdekes!

Ennek a hölgynek a kusze tánc miatt különös a neve, de tudjátok-e, valójában kicsoda Jamanba?

ELSŐ KÍSÉRŐ

(AZ ELSŐ KÍSÉRŐ felé fordul.)

A táncdal szerint Jamanba a hegyek között élő démoni nő.

HEGYI ASSZONY

(A HEGYI ASSZONY a közönség felé fordul.)

Démoni nő? Ördögnő! Ördögi vagy emberi, ha ez a hegyekben élő nőt jelent, akkor nem vagyok magam is hozzá hasonló?

Sok hosszú, hosszú év

(AZ ELSŐ KÍSÉRŐ felé fordul.)

– mulandó, mint levélen, fűvön a harmat –

(A közönség felé fordul.)

telt el azóta, hogy a

Hegyi Boszorkány

dalát énekelted;

de gondoltál-e rá,

törődte-e Jamanbával?

Most eljöttem, hogy panaszkodjam.

Neved a művészet titkos útjain

(HJAKUMA felé fordul.)

magasba emelkedve

a világban a Tízezer Erény

(A közönség felé fordul.)

elbűvölő virágait nyitja.

Nem ez a dal volt

hírneved alapja?

Ha így van, imádkozz értem,

táncolj és énekelj!

Csodálatos zenéd hangjaira

buddhalényem életre kel,<sup>11</sup>

a körforgásból kiszabadulva

a lélek megszentelt

helyére visszatér;

szomorúságomat átérzik

sötét hegyek madarai, vadjai,

panaszos hangon sírnak...

Én, Jamanba, az Agero-hegy

boszorkánya jöttem el.

(HJAKUMA felé fordul.)

HJAKUMA

Különösen hangzó szavak,

lehetséges, hogy

(A HEGYI ASSZONY a közönség felé fordul.)

maga a Hegyi Boszorkány érkezett ide?

HEGYI ASSZONY

Tartományról tartományra, hegyeken át vándorolva jöttem, hogy a mai napon

(HJAKUMA felé fordul.)

nevem dicsőítését hallhassam. Kérlek, énekelj, szabadíts meg a kínzó vágytól!

HJAKUMA

Borzasztó lenne,

ha kérését megtagadnám,

velem is gonosz dolog eshet.

(A HEGYI ASSZONY a közönség felé fordul.)

Félve készülődöm, hogy az

évszakkal

összhangban adjam elő dalom.

## HEGYI ASSZONY



age-uta

### KÓRUS

Énekeddel, táncoddal várd ki az éjszakát, így akarom.

(HJAKUMA felé fordul.)

A tündöklő hold fényében énekelj, csak azután öltöm magamra én is valódi alakom.

Nézd! Míg az éjszakai

holdfény szétárad,

(Az oldalközönség felé fordul, s a hídút irányába tekintve „a holdat nézi”.)

a hegyek mélye gyorsan elsötétül,

(A közönség felé fordul.)

a hegyek mélye gyorsan elsötétül.

Odaadóan, miként

felhőkre figyelsz,

(A HEGYI ASSZONY felé áll.)

teljesítsd kívánságomat! Ha

egész éjen át éneklek

Jamanba dalát,

(HJAKUMA felé fordul.)

akkor megmutatkozom előtted;

(A tájékozódási oszlop felé fordul.)

s ahogy lengő ruhaujjakkal

(Bal ruhaujját maga elé tartva HJAKUMA felé fordul és lép néhányat.)

táncolva közeledsz, úgy

táncolok én is.

(Ugyanannyi lépést hátról.)

Így szólt, majd láthatatlanná vált,

(Megfordul és a site oszlopához megy.)

eltűnt, mint ki megsemmisült,

eltűnt, mint ki megsemmisült.

(A közönség felé fordulva álarcát eltakarja, majd elhagyja a színpadot.)

A SZAKAIGAVA FALUBELI EMBER lép a színpadra, s megáll a site oszlopánál. Meglepődik, hogy újra kivilágosodott, majd a zenészek elé megy és ott leül. Az ELSŐ KÍSÉRŐ a hegyi boszorkányok eredetéről érdeklődik tőle, a FALUBELI pedig különböző tréfás magyarázatokkal szolgál. Végül azt ajánlja, hogy a táncosnő ígéretéhez híven énekeljen, majd a hídútra megy, s ott leül.

## HJAKUMA

Különösek ezek az események,

mégsem hiszem, hogy a démonnő

valóságos volt, de szavaival

nem ellenkezhetem.

### ELSŐ KÍSÉRŐ és a KÉT MÁSIK KÍSÉRŐ

age-uta

A fenyők közt fújó szélben

a fuvolahang is,

a fenyők közt fújó szélben

a fuvolahang is

élesen, messzire hallatszik;

a folyóban úszó hold, akár

szakéscsészék a költészet ünnepén.<sup>12</sup>

E vízizene dallamai

tisztán szólnak

holdsütötte hegyek mélyén,

tisztán szólnak

holdsütötte hegyek mélyén.

Mialatt a bevezető, *isszé* zenét játsszák, *jamanba* álarcban a HEGYI BOSZORKÁNY tűnik fel, fején *paróka*, ruházata gazdag mintázatú brokát szoknyanadrág (*hangiri*), szolid, nehéz selyembrokát felső kimonó (*ironasi acuita cubóri*). Jobb kezében kalapácsforma, zöld levelekkel körülfont, hosszú bot (*kaszezue*). A hídúton az Első Fenyőnél megáll.

#### HEGYI BOSZORKÁNY

*isszé*

Irtóztató ez a mély völgy,  
irtóztató ez a mély völgy.  
A temetőben szellemördögök  
csontjaikat jeges fákhöz csapdosva  
gyászolják elmúlt életük tetteit.  
Mennyei lények sírhantjukon  
újra meg újra virágot áldozva  
elmúlt életük jócselekedetein  
örvendeznek.<sup>13</sup>  
Nem!

(Jobbra fordul.)

Jó és rossz ugyanaz,  
mit sirathatunk és minek örülhetünk?

(A közönség felé fordul.)

A világ minden teremtménye legyen szemed előtt. Szüntelen áramlik a sebes folyó,  
a kőszirt meredeken tör magasba;

(Botját maga elé állítja, s ráteszi a bal kezét is.)

hegy, hegy hátán,  
melyik szobrász faragta

kék szikláikat;

(Körbepillant.)

vízen túl víz,  
melyik festő festette

(A színpadra lép.)

mélyzöld színtüket?

(A site oszlopánál megáll! HJAKUMA a HEGYI BOSZORKÁNY felé fordul.)

HJAKUMA

Milyen borzasztó!  
A hold a fák mögé rejtezett,  
a hegyek árnyékából  
földöntúli alak lép elő,  
a Hegyi Boszorkány volnál?

HEGYI BOSZORKÁNY

Szavaim bizonyára fölfedték előtted,  
ki vagyok. De ne rémülj meg!

(A HEGYI BOSZORKÁNY HJAKUMA felé fordul.)

(Egyet lép előre.)

HJAKUMA

Félelemmel telve mégis  
rá kell nézzek.

(A HEGYI BOSZORKÁNY a közönség felé fordul.)

Ahogy

előlép a sötétségből,  
alakja, beszéde valóban emberi.

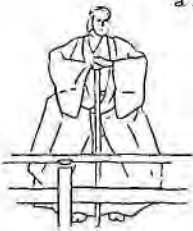
HEGYI BOSZORKÁNY

Hószín haja tépett tövisbokr,

(Bal kézzel a fejére mutat.)

HJAKUMA

tekintete csillagtűz.



	HEGYI BOSZORKÁNY	arca skarlátszín,	
	HJAKUMA	s olyan, mint	(HJAKUMA felé fordul.)
	HEGYI BOSZORKÁNY	tetőcserép ördögarca. <sup>14</sup>	
	HJAKUMA	Ma este	(A közönség felé fordul, fölém.)
		először látom őt ilyennek...	
	HEGYI BOSZORKÁNY	Milyen, ó, mondd, mihez hasonlít?	
	HJAKUMA	Ahogy az ősi történet <sup>15</sup> beszéli,	(HJAKUMA felé fordul.)
	KÓRUS	esős éjszakán	(A HEGYI BOSZORKÁNY egyet lép előre.)
age-uta		az asszonyt ördög nyelte el,	
		esős éjszakán	(A közönség felé fordulva dobbant.)
		az asszonyt ördög nyelte el!	
		Felidézem azt az éjszakát,	(A közönség felé indul.)
		amikor a nő így szólt:	(Az oldalközönség előtt megáll.)
		„Nem fehér gyöngyök azok?”	
		A harmatcsöppekre kérdezett...	(Dobbant.)
		Ó, ha végzete engem is elérne!	
		Milyen szégyen, hogy e történet	(Megfordul és a színpárhoz megy.)
		részese lehetek,	
		milyen szégyen, hogy e történet	(HJAKUMA felé fordul.)
		részese lehetek.	(A közönség felé fordul.)
	HEGYI BOSZORKÁNY	A költő ezer aranyért sem cserélné el a tavaszesti órát, amikor	
		„a virágok a hold árnyékában	
		üdén illatoznak.” <sup>16</sup>	
		Ezen az éjjelen véletlenül találkoztam azzal, ki kérésemet teljesítheti.	
		Itt vagyok, hadd halljam dalát, hogy megvigasztalódjam. Kérlek, siess és énekelj!	(HJAKUMA felé fordul.)
	HJAKUMA	Tovább nem ellenkezhetem	(Egyet lép előre.)
		itt, a hegyek mélyén.	(A HEGYI BOSZORKÁNY a közönség felé fordul.)
	HEGYI BOSZORKÁNY	A madár a hegyekben egyetlen kiáltással szárnyrakelt.	
	HJAKUMA	A lezúduló víz dobpergés,	(Az oldalközönség felé fordul, s karját könyújtva két kezét maga előtt összehúzza.)
	HEGYI BOSZORKÁNY	a ruhaujjak tündöklő fehérek,	
	HJAKUMA	a kavargó hópelyhek	(Bal ruhaujját maga elé tartva HJAKUMA felé fordul.)
		szélben táncoló virágok...	
	HEGYI BOSZORKÁNY	Létezhet-e bármi	(A HEGYI BOSZORKÁNY a közönség felé fordul.)
			(HJAKUMA felé fordul.)



	HJAKUMA	a Törvényen kívül! <sup>17</sup>	
	KÓRUS		(A HEGYI BOSZORKÁNY egyet lép előre.)
sidai		A Hegyi Boszorkány jót, rosszat magával vonzol, a Hegyi Boszorkány jót, rosszat magával vonzol, míg hegyről hegyre gyalogosan vándorol. Milyen szenvedés!	(A közönség felé fordul.)
	HEGYI BOSZORKÁNY		(Egyet lép a közönség felé.)
kuri		A hegyek kis porhalmokból emelkedtek, most mennyei felhők közt függenek, ezer láb magas sziklává tornyosultak;	(Botját egy színpadi segédnek adja, jobb kezébe legyezőt fog.)
	KÓRUS		(A színpad közepére megy és egy székre [ségi] ül.)
		a tengerek csupán harmatos mohák vízcseppjeiből gyűltek, most óriás hullámokban egymásba ömlenek.	
	HEGYI BOSZORKÁNY		
szasi		Barlang mélye a völgy, fák lombkoronája a hegyoldal szavait ismétli,	
	KÓRUS		
		a hangtalan hangot hallatva üzennek. <sup>18</sup> A mesebeli hercegnő visszhangtalan völgyet akart, <sup>19</sup> vágya most beteljesülhet.	
	HEGYI BOSZORKÁNY		
		Itt, ahol én lakom, magasak a hegyek, közel a tenger, a mély völgyben távoli vízcsobogás.	
	KÓRUS		
		Előttem a végtelen tenger, és a hold mintha az igazság fénylő sugarait szórná; mögöttem a szirteken hegymagas fenyők a szélzúgásban az állandóság álmát darabokra zúzzák. <sup>20</sup>	
	HEGYI BOSZORKÁNY		
		A kákaostor elrohad, szerteszáll az égen, mint sok kis szentjánosbogár;	

KÓRUS

a riasztódobot moha lepte be,  
hangja nem űzi el többé  
a madarakat.<sup>21</sup>

kusze

Minden megbékél.

(A HEGYI BOSZORKÁNY és HJAKUMA szembefordulnak egymással.)

A hegyek közt  
távol-közel senki ismerős;  
a tévelygő kismadár  
hívogató hangjai, a fejszecsapások  
távoli visszhangjai  
a szorongást elűzik;  
a hegyekre lassan a  
béke csöndje száll.

Buddhatermészetéről vallanak  
a feltörő sziklabércek;  
a mennyei létet keresve  
a mélység fénytelen  
völgyébe kell ereszkedni,  
föld és fémek gyűrűjébe.

A Hegyi Boszorkány  
nem ismeri szülőhelyét,  
nincs otthona,  
csak felhők és folyók követik,  
nem hagyja el  
a hegyek belsejét.

(A HEGYI BOSZORKÁNY jobb lábát fölemelve a közönségre néz.)

(A tájékozódási oszlop felé néz.)

(A közönség felé fordul.)

(Lefelé néz.)

(Dobbant.)

(Legyezőtét másik kezébe fogva lefelé mutat, dobbant.)

(Füldől.)

(Dobbant.)

(A színpad közepére megy.)

(Legyezőtét szétnyitja.)

HEGYI BOSZORKÁNY

Emberek között nincs helyem,

KÓRUS

(Legyezőtét fölemeli.)

felhőként, melynek formája  
könnyen változó,  
ölti magára valódi énem  
természetfölötti születésben  
a démonnő tünékeny alakját,  
így jelenek meg szemed előtt.

(A színpad elejére megy.)

Jó és rossz egyé válnak,  
ha bennük az azonos foltárul:  
a földies érzékiségben  
az égi törvény,

(A tájékozódási oszlophoz megy.)

a buddhizmusban  
a megszenyeltetlen világ,  
a szenvedélyek és a megvilágosodás,  
Buddha, a teremtmények  
és a teremtmények között

(A közönség felé fordul.)

(Balra fordulva a zenészek elé megy.)

(A színpad közepére megy.)

a Hegyi Boszorkány, Jamanba.  
A fűz zöld, mélyvörösek a virágok,  
határtalanok a létezés formái.

(Legyezőtét a melle előtt kétszer jobbra fölemeli.)

(Legyezőtétével a bal vállára ut, közben jobbra fordul.)



Gyakran látogatom az emberi világot:

néha az erdei ösvényen,

(Dobbant.)

virágzó fák árnyékában

(A tájékozódási oszlophoz megy.)

a szegény erdésznek segítetek,

vállamat nyújtva

könnyítetek terhén;

(Az oldalközönség elé hátrál, letérdel.)

a kelő holdnál elhagyom a hegyet,

(Földáll.)

és a falubelit lakhelyére

visszakísérem;

(Körbepillant, majd a hátát felé fordul.)

olykor belépek egy kunyhó ablakán,

(A site oszlopához megy.)

és a szövőszéknél dolgozó lánynak

(A színpad elejére megy, dobbant.)

szövők ujjaimmal, ahogy a csalogány

(Körbepillant, majd a tájékozódási oszlop felé fordul.)

fűzi magát keresztül

a lehajló fűzfaágakon.

Az embereknek segítő kezemet nyújtom,

(Balra fordulva a fuvolás oszlopához megy.)

de számukra a láthatatlan démonnő vagyok.

(A színpad közepére megy.)

HEGYI BOSZORKÁNY

Ó, keserű sors az övék!

Ha a ruhát nem sulykolják,

KÓRUS

a dér belepi; ruhaujjukra

éjjel jéghideg

holdfény szítál;

(A színpad elejére megy.)

s ha fáradtan megpihennek,

hallják ezer sulykoló csapását,

de csak a Hegyi Boszorkány

munkálkodik.

(Dobbant.)

(Karját kinyújtva két kezét maga előtt összeérinti.)

Ha Mijakóba visszatérsz,

(HIJAKUMA felé fordul.)

kérlek, így beszélj rólam!

(Megfordul és a site oszlopához megy.)

De mégsem, ez gyarló gondolat,

semmilyen dologhoz ne ragaszkodj!

(HIJAKUMA felé fordul és a színpad közepére megy.)

A Hegyi Boszorkány

(A közönség felé fordul.)

jót, rosszat magával vonzol,

(A tájékozódási oszlophoz megy.)

míg hegyről hegyre

(Legyezőjét feje fölé tartva balra fordul.)

gyalogosan vándorol.

Milyen szenvedés!

(A zenészek elé megy, s ott HIJAKUMA felé fordul.)

HEGYI BOSZORKÁNY

Hegyről hegyre

(A site oszlopához megy, ahol legyezőjét a kalapácsforma, hosszú botra cseréli.)

KÓRUS

gyalogosan vándorlok.



A HEGYI BOSZORKÁNY *tacsimavari* táncot mutat be: a vándorlás nehézségeit, fáradalmait táncolja el. Végül megáll a site oszlopánál. Botját egy színpadi segédnek adja át, és jobb kezébe veszi a legyezőjét.

## HEGYI BOSZORKÁNY

„Egy fa árnyékában pihenni,  
egy folyóból vizet merni...”<sup>22</sup>  
korábbi földi létünk következménye,  
de te többet is tehetnél értem:

(HJAKUMA felé fordul.)

holdas éjjel szomorú sorsom  
vándorútjáról énekelve.

Ez a dal nevemet ünnepli,  
énekelned és táncolnod dicsőség;  
a művészet és képzelet alkotásai  
Buddha útját megszentelik.

(A színpad közepére megy.)

Milyen gyűlöletes elszakadnom tőled!

(Botjával jobb vállára útve letérdel.)

Mégis búcsúzom,

(Fölkáll.)

és a hegyekbe visszatérek.

(A site oszlopához megy.)

## KÓRUS

Tavasszal újraélednek a fák,

(Legyezőjét szétmyitja.)

## HEGYI BOSZORKÁNY

hegyi vándorutamon  
nyíló virágaikat kérdezem.

(A tájékozódási oszlophoz megy.)

(Balra fordulva a zenészek elé megy.)

## KÓRUS

Ősszel a fényt faggatva,

(A színpad közepére megy.)

## HEGYI BOSZORKÁNY

hegyi vándorutamon  
a hold nyomában járok.

(Felhőt idéző legyezőmozdulattal [kumo-no ōgi] „a holdat nézi”.)

(A tájékozódási oszlophoz megy.)

## KÓRUS

A fagyos télben esőfelhők  
hőfelhőkké válnak,

(Legyezőjét feje fölé tartja.)

## HEGYI BOSZORKÁNY

vándorutamon a fehérlő  
hegyek megigéznek.

(Balra fordulva a zenészek elé megy.)

## KÓRUS

Körbe-körbe vándorolva  
mégsem távolodhatom;  
a tisztátalan vágy felhői  
a Hegyi Boszorkányt  
beszennyezik.

(A zenészek előtt körbefordul.)

(A színpad közepére megy.)

(Karjait széttárja.)

Nézz magadba és ismerd föl  
a démonnő alakját:

(A színpad elejére megy, dobban.)

csúcsokat röpül át,  
visszhangzik tőle a völgy.

(Fölugorva fél térdre esik, fölfelé néz.)

(Lefelé néz.)

Egy perce még itt volt,  
hegyről hegyre

(Fölkáll.)

a magasban vándorolva,  
hegyről hegyre

(A tájékozódási oszlophoz megy.)

(Balra fordulva a kórus elé megy.)

(A tájékozódási oszlop felé indul.)

(Megfordul és a site oszlopához megy.)

(Kettőt dobban.)



Zeami Motokijō  
**SÓKUN**



A *Sókun* jellegzetes ötödikként előadott, tehát *démon* típusú darab, bár zárójelenetében a „valóságos” démon helyett csak a démonná változott király szelleme jelenik meg. Mind az öt nő-iskola játssza. Szerzőségét ZEAMI Motokijónak tulajdonítják, de feltehetően jóval korábbi eredetű, átdolgozott mű. A cselekmény metszéspontjában megjelenő tükör kiemelt szerepe ezt a jóval korábbi színpadi helyzetet igazolja, és ehhez mérten a *site-vaki* koreográfia kissé erőltetett, mesterkéltnyomást kelt.

A színdarab forrása a *Hou Han suban* ('A kései Han-dinasztia története') található, a Jüan-ti császáról (uralkodott i. e. 48–32) szóló fejezetben. Japánban a *Kondzsaku monogatari*ban ('Új és régi idők történetei', 1050 körül) olvashatunk erre vonatkozó utalásokat.

A barbárok egészen a Han-főváros bejáratí főkapujáig nyomultak előre, és valamilyen módon, diplomatikus eszközökkel megállásra és visszavonulásra kellett bírni őket. A miniszter azt tanácsolta a császárnak, folyamodjon megvesztegetéshez, más szóval ajánlja fel a barbár vezérnek egyik udvarhölgyét, természetesen nem a szépek, hanem a csúnyák közül válogatva, hiszen a barbár szem alkalmatlan a finomságok értékelésére és megkülönböztetésére. A császár, elfogadván a tanácsot, azonnal megbízást adott az udvari festőknek, hogy fogjanak neki és készítsék el az összes udvarhölgy hiteles portréját, amiből ő azután kiválaszthatja a legelőnytelenebb külsejű hölgyet, a barbár vezér jóvendőbelijét. A hölgyek azonban a száműzetéstől és kiteszítatástól való érthető félelmükben szintén megvesztegetéshez folyamodtak, csak hogy ők a festőket fizették le, akik természetesen mindet csodálatos szépségű hölgyvé varázsolták ecsetükkel, az egyetlen Sókunt kivéve, akiben – tükdöklő szépség lévén – fel sem merült a megvesztegetés gondolata. A festő bosszúból elcsúfította alakját és vonásait. Így történhetett, hogy VANG Csao-csünt (japánul: Ó Sókun) – aki mindamellett a császár legszeretettebb udvarhölgye volt – küldték száműzetésbe.

VANG Csao-csün, azaz Sókun alakját számtalan kínai költő számtalan költeménye elevenítette föl, azaz keltette új meg új életre. Ilyen verseket találni a japán *Vakan róeisú* ('Japán és kínai szavak gyűjteménye', 1011–12) kötetében, valamint róla szól még a híres Jüan-kori (1279–1368) dráma, az *Ősz a Han-palotában*.

ZEAMI költői átdolgozása jellegzetes japán vonásokat és finomságot kölcsönöz a történetnek, s olyan motívumokat használ, amelyeket egyetlen kínai forrás sem tartalmaz.

# 昭君

## SZEREPLŐK:

FALUSI EMBER	vaki
HADUKÓ, SÓKUN APJA	site (az első részben)
ÓBO, SÓKUN ANYJA	cure
SÓKUN SZELLEME	cure
KANJASÓ, A BARBÁR FEJEDELEM SZELLEME	site (a második részben)
HELYBÉLI EMBER	ai-kjógen

## SZÍNHELY:

Kó falu Kínában

## IDŐ:

a korai Han-dinasztia kora (i. e. 206–i. sz. 8)

## ÉVSZAK:

a tizedik vagy a harmadik hónap

A bevezető, **nanori-bue** zenét kezdik játszani. A FALUSI EMBER jelenik meg a hídjúton, végigmegy rajta, s megáll a site oszlopánál. Öltözete ujjatlan, rövid felső kimonó (**szobacugi**) – szamurájok vagy kfnaiak viselik –, súlyos, festett, kínai alsó kimonó (**acuita**) és bő szárú, fehér szoknyanadrág (**siro-ókucsi**).

## FALUSI EMBER

nanori

Kínában élek. A falut, ahol lakom, Kónak<sup>1</sup> nevezik. Ezen a helyen egy Hakudó és Óbo nevű házaspár él. Egyetlen lányukat Sókunnak hívják. A császár határtalanul szerette őt, de valamiért mégis egy távoli, barbár országba száműzték. E házaspár bánatához nem mérhetők a köznapi szomorúságok. Mivel a közelben akadt dolgom, úgy gondolom, meglátogatom őket.

(A vaki oszlophoz megy, s ott leül.)

Fölhangzik a bevezető, **isszé** zene. A hídjúton ÓBO jelenik meg. Öregasszony (**uba**) maszkot visel, kissé kopottas, de gazdagon hímzett brokát alsó kimonót (**ironasi karao-ri**), bő ujjú köntöst (**joremizu-goromo**). Megáll az Első Fenyőnél. HAKUDÓ követi. Öregember (**akobu-dzsó**) maszkot, egyszerű szövésű alsó kimonót (**mudzsi-nosime**) és



bő ujjú köntöst (*sikemizu-goromo*) hord. A Harmadik Fenyőnél megáll. ÓBO vesszősöprűt tart a bal, HAKUDÓ pedig a jobb kezében. Szembefordulnak egymással.

HAKUDÓ és ÓBO

isszé Szíromhulláskor a fa árnyékába  
állunk; az ég nem ismeri  
e hóként szállongó pelyheket.

szasi Kínában, Kó faluban élünk,  
Hakudó és Óbo névre hallgatunk  
mi, akik férj, feleség vagyunk.

(Mindketten a színpadra lépnek. ÓBO a színpad közepére megy,  
HAKUDÓ megáll a site oszlopánál.)

HAKUDÓ

S bár életünk igen szegényes,  
gyermekünk híres szépség.  
Sókun a lány neve, ki jobb,  
kedvesebb, mint a többi ember,  
erényeivel fölülmúl másokat.  
Ezért kérette magához a császár is,  
nevét „Fénylő Hercegnő”-re cserélte,  
s ő szeretve tisztelte az ég fiát.

ÓBO

Bár rendkívüli volt szerencséje, mégis  
talán a korábbi élet karmája,

HAKUDÓ és ÓBO

egy vétek válni kényszerítette:  
a palota hölgyei közül egyedül őt  
választották, s egy barbár ország  
népéhez került,  
ezer mérföldnyire a Han-palotától.<sup>2</sup>  
Messzi tájakon, idegen égbolt  
alatt lassan vándorolt...  
Ó, milyen kétségbeejtő az emlékezés!

HAKUDÓ

Kíséretének tagjai, hogy  
figyelmét az utazásról eltereljék,  
húros hangszereken zenéltek,  
fuvolával vigasztalták.

HAKUDÓ és ÓBO

Úgy tartják, azóta játszanak  
lőháton a *biva*-lantosok.<sup>3</sup>

szage-uta

A szenvedéstől

rajzolt arcmásához

vált egészen hasonlóvá:

age-uta

Sókun fekete, festett szemöldöke,  
Sókun fekete, festett szemöldöke  
már zölden illatozó tavaszi fűzfalomb,  
de a tavasznak vége.

(Mindketten „símak”.)



(HAKUDÓ lép egyet ÓBO felé.)

(HAKUDÓ „sír”.)

Emlékeink oly ziláltak,  
akár fűzfalomb kócos szálai.  
Mi is, széllé válva,  
e fa árnyékából söpörjük, fújjuk el a port,  
e fa árnyékából  
söpörjük, fújjuk el a port.

HAKUDÓ

Hát söpörjük tisztára a kertet!  
S az idős apa söprűvel kezében  
bevárja az anyát, ki lassúbb nála.

ÓBO

Valóban, régen a tavasszal  
együtt örvendezett szívünk, de  
az öregség ereje csupán  
pókszötte fonál. Milyen  
fájdalmasak e gondolatok!  
Szélfúttá ruhaujjunkon, mikor  
gyermekünkről emlékezünk, gyöngyként  
könnyeink harmata pereg.

HAKUDÓ

A világ azt gondolja rólam,  
csak közönséges kerti szolga vagyok;  
mennyre megszegényít, hogy  
az emberek így látnak.

ÓBO

*(HAKUDÓ ÓBO felé fordul, s eltakarja élarcát.)*

A nap a hegyperemnél mélybe száll,

HAKUDÓ

Harang kondul, s az alkonyszél

ÓBO

ruhaujjunkba hideget lehel, de

HAKUDÓ

gyermekünkre emlékezve

ÓBO

mi a hideget alig érezzük.

HAKUDÓ és ÓBO

sidai

E fa árnyékába hullott levélhalmot  
porrá törik a rázúduló szélviharok,

KÓRUS

e fa árnyékába hullott levélhalmot  
porrá törik a rázúduló szélviharok.

age-uta

Valóban, e világon mennyi  
szomorú dologba,  
valóban, e világon mennyi  
szomorú dologba  
kapaszkodik szívünk.  
Magunk is porból vagyunk,

*(Mindketten söpörnek maguk körül.  
HAKUDÓ az oldalközönség elé megy.)*

*(Megfordul és a szue niszlopához megy.)*



lesöpörhetjük  
ruhaujjunkról a harmatot,

(Bal ruhaujját nézi.)

de a számtalan könnycsepp  
újra összegyűlik.

Mindaz, mit szél leszaggat s  
folyóvíz magával sodor:  
mélyvörös virágok, levelek  
otthonosan ruhánk  
ujjára szállnak.

szage-uta

Könnyeink harmatában, a holdfényben,  
könnyeink harmatában, a holdfényben  
ő lenne az?

(Lefelé nézve az oldalközönség elé megy.)

(Visszahátrál a site oszlopához.)

(HAKUDÓ a színpad közepére,  
ÓBO a tájékoztatósi oszlophoz megy.)

(HAKUDÓ a színpad elejére megy.)

(Visszahátrál a színpad közepére.)

De nem, mégsem...

Az alacsony, sűrű bambuszfüvön  
tisztán hallani a  
gyöngyöző zápor hangjait.

(Mindkettlen leülnek. HAKUDÓ bal térdét átötelve „hallgatózik”.)

HAKUDÓ

Megkínzott a bánat,  
úgy vélem,  
most megpihenhetünk.

(HAKUDÓ sóprűjét egy színpadi segéd elviszi. HAKUDÓ előveszi legyezőjét.  
A FALUSI EMBER föláll.)

FALUSI EMBER

Bocsánat, itthon találok-e Hakudót?

HAKUDÓ

Engem keresel?

FALUSI EMBER

Egyenesen hozzád jöttem.



HAKUDÓ

Fáradj be!

(A FALUSI EMBER egy lépést tesz előre, majd megfordul, visszamegy a neki oszlopához, s ott leül.)

FALUSI EMBER

Tudom, szívetek Sókunért kesereg, szánlak benneteket.

HAKUDÓ

Köszönöm együttérzésedet.

FALUSI EMBER

Kérdeznék valamit. Azért időztök e fánál, hogy lombjának árnyékát tisztára söpörjétek?

HAKUDÓ

Amikor Sókunt barbár országba száműzték, akkor ültette ezt a fűzfát. „Ha meghalok idegen földön – így szólt –, ez a fa is elsorvad velem.”

„Nézzétek, a lombok fele  
már leszáradt.”

FALUSI EMBER

Valóban gyászos fájdalom ez. De hát miért küldték Sókunt barbár földre?

HAKUDÓ

kuri

Sókunt idegenbe száműzték:

KÓRUS

a birodalom régi rendjét

akarták helyreállítani.

Így kezdődött...

*(Egy színpadi segéd lehúzza HAKUDÓ válláról a bő ujjú köntöst.)*

HAKUDÓ

szasi

De a barbár hadsereg erős volt,

KÓRUS

behódolása reménytelen, így  
békeszerződést kötöttek,  
azzal az egy kikötéssel, hogy  
az udvar egy szépségét odaadják.

kusze

A császár betartotta ígéretét, de  
hogy háromezer kedveséből  
kit válasszon, nem tudta eldönteni.  
Készüljön hát minden udvarhölgyről  
festmény: érvényesüljön arcuk s alakjuk  
előkelő bája is, hasonlítsaon bölcsek  
és szentek képmásaira.<sup>4</sup>  
Mind közül majd az előnytelen,  
kellemetlen külsejűt választja, hogy  
barbár földre száműzve  
a birodalom szerencsáját,  
békés sorsát elősegítse.  
Parancsot adva így rendelkezett.  
Akkor a számtalan udvarhölgy mind  
kétségbeesett, és az udvari  
festőt pénzzel, ajándékokkal

HAKUDÓ

vesztegette meg: alkut kötött,

KÓRUS

hogyan rá is, mint a többire,  
elég legyen egy pillantást vetni...  
Hisz alakjuk oly csodálatos,  
hajuk szélben hajladozó fűzfaág,  
arcuk hamvas, harmatos őszibarack,  
mind hasonlíthatatlanul szép természetű.  
De Sókun szépségével  
senki sem vetekedhetett, s a  
császár is határtalanul szerette.  
Talán mert ebben bízott,  
nem aggódott,

pénzt sem adott, így a  
festményen ábrázolt arc  
silányabb lett a többinél.

A császár – bár rendkívül szerette őt –  
uralkodói szavát nem vonhatta vissza,  
így Sókunt barbár föld  
népéhez kellett száműznie.

*(Egy színpadi segéd tükröt tartó állványt helyez a szíve oszlopa mellé.)*

HAKUDÓ

Réges régen valaki, akit Őszibaracklevélnek<sup>5</sup> hívtak, ünnepélyes fogadalmat tett a hegyitündérnek, s mikor az az égbe megtért, ő egy őszibaracklevelet tartott a tükör elé, melyben felragyogott a tündéralak. Gyere, ezzel a fűzfaággal idézzük meg mi is Sókunt a tükörben!

(HAKUDÓ türelmetlen mozdulatot tesz.)

(Fölkáll. ÓBO HAKUDÓ felé fordul.)

ÓBO

De hiszen az tündér volt!  
Hogy is lehetne a  
kettőt összevetni!

HAKUDÓ

Nem, nem úgy van!  
Hiszen a szeretett lény volt az, ki megjelent a tükörben.

(HAKUDÓ ÓBO felé fordul.)

ÓBO

Álomalakok fénylettek föl

HAKUDÓ

Sinjó<sup>6</sup> előtt is a Valóság Tiszta Tükrében.

ÓBO

Egy Tokecu<sup>7</sup> nevű utazó a tükörben

HAKUDÓ

régi faluját látta viszont...

ÓBO

De sok év múlt el azóta!

HAKUDÓ

Virágok tükröződnek a vízen,

(HAKUDÓ lép egyet ÓBO felé.)

KÓRUS

lehullott virágok felhőzik be  
a Valóság Tiszta Tükrét.<sup>8</sup>

(A site oszlopához megy.)

Talán az ő alakja is

(A tükörárványt a színpad elejére viszi.)

virágként

(Visszahátrál a színpad közepére.)

a tükörben fölmerül,

(Közélt a tükörhöz, belenéz.)

virágként

a tükörben fölmerül.

(Visszahátrál a színpad közepére, leül és „sít”.)



A FALUSI EMBER a site oszlopához megy, ott letérdel és megkéri a híduíton ülő HELYBÉLI EMBERT, hogy HAKUDÓT kíséresse ki. A HELYBÉLI EMBER mellényszertű felsőruhában, hosszú, uszályos nadrágban (*nagakamisimo*) HAKUDÓ mögé megy, fölsegíti és a híduíttat lezáró függönyig kíséri. A FALUSI EMBER kimegy a színpadmélyi tolóajtón. ÓBO a vaki oszlopához megy és ott leül. A HELYBÉLI EMBER visszatér a színpadra, megáll a site oszlopánál, és Sókunról mesél ÓBÓnak. A végén a híduítra megy, s ott leül. Fölhangzik a bevezető, isszé zene. SÓKUN SZELLEME megjelenik a híduíton, s az Első Fenyőnél megáll. *Ko-omote* ('gyermekarc') maszkot visel, mennyei lényeket szimbolizáló fejéket (*tengan*), melyről gyöngyfűzerek lógnak, ruházata gazdagon hímezett aranybrokát kimonó (*karaori cubóri*) és fehér szoknyanadrág (*siró-ókucsi*).

SÓKUN SZELLEME

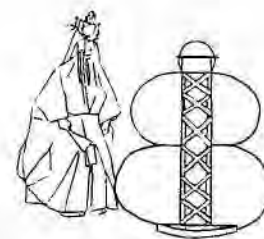
szasi

Íme, én vagyok, aki barbár földön az élő  
Sókunból halotti szellemmé változott.

isszé

KÓRUS

Szüleim válásunkat panaszoják,  
tavaszi fűzfám mellé sírva lehanyatlanak.  
Sietek, hogy apám s anyám tükrében  
mielőbb föltűnjék árnyalakom.  
Bár tavaszéjen a hold homályos, az éj



ködös, ők megláthatják tükörképem.

(A fuvolás uszlopához megy, s ott egy székre [ségi] ül.)

Gyors ritmusú fuvolazenére (*hajabue*) a színpadra ront KANJASÓ SZELLEME, és leül a színpad közepén. Szellemmaszkot (*ko-besimi*) visel, nagy, sűrű, fekete parókat (*kuro-gasira*), kínai stílusú korona-fejéket (*tó-kanmuri*), ruházata rövid, kabátszerű, brokát felső kimonó (*happi*) és bő szárú szoknyanadrág (*hangiri*). ÓBO a tükörrállvány felé fordul.

ÓBO

Borzalom, ez egy ördög!  
Testén a szőr fölmered!  
Miféle lény az, ki most a  
tükörben megjelent?



KANJASÓ SZELLEME

A barbárok fejedelme, Kanjasó!<sup>9</sup>  
Én az ő kísértetszellemé vagyok.

(ÓBO KANJASÓ SZELLEME felé fordul.)

ÓBO

A barbárok legalább emberek,  
te még embernek sem látszol!  
De ahogy így elnézlek,  
leginkább a poklok démonát  
juttatod eszembe,  
kit hallomásból ismerek.  
Ó, hogy rettegek!



KANJASÓ SZELLEME

Kanjasó is elhagyta már a földi világot.  
S most Sókunt követve eljöttem, hogy apja és anyja színe elé lépjek.

(KANJASÓ SZELLEME  
ÓBO felé fordítja alarcát.)

ÓBO

Bár ne jöttél volna!  
Rettegek, ha csak rád tekintek.

KANJASÓ SZELLEME

De hát mivel ijesztelek meg ennyire?

(Ismét ÓBO felé fordítja alarcát.)

ÓBO

Ha nem tudnád, lépj a tükörhöz  
közelebb, s nézz bele!

KANJASÓ SZELLEME

Jól van hát,  
megtekintem magam a tükörben.  
Valóban, ismeretlen szellem!  
Szorosan a tükör elé állva látom, alakja mily félelmetes.  
Rettegétek most megértem.

(Foláll.)

(A színpad elejére megy és a tükörbe néz.)

(Visszahátrál a színpad közepére.)

KÓRUS

Tüskebokrot hord fején,  
testét sűrű szőr fedi,  
tüskebokrot hord fején,  
testét sűrű szőr fedi,

(Dobbant.)

KANJASÓ SZELLEME

az égre meredő hajzatot  
szalag le nem kötheti,

(A színpad elejére megy és a tükörre mutat.)

KÓRUS

csak a szívós indaszál,

(Jobb kezével a fejére mutat.)

KANJASÓ SZELLEME

mi helyre kényszerítheti.

(Bal kezével a haját fogva mereven néz.)

KÓRUS

A fülemben himbálózó vasláncok

(Mindkét kezével a füléhez nyúl.)

KANJASÓ SZELLEME

veletek szörnyű istenséget  
láttatnak.

(Óbo elé megy és mereven nézi.)

KÓRUS

Ó, milyen szégyenletes is alakom!  
A tükörhöz közeledve,  
akár ülök, akár állok,  
nem embernek, csakis  
démonnak látszom. Bizony  
nem az vagyok, akit ti láttok,  
és mégiscsak én vagyok.  
Ó, milyen rémséges arc!  
Elmondhatatlan szégyenében  
förláll, s távozik.

(Visszahátrál.)

(Közélt a tükörhöz.)

(Letül.)

(Földáll, belenéz a tükörbe.)

(Visszahátrál a színpad közepére.)

(Közélt a tükörhöz.)

(A tükörbe néz.)

(Megfordul és a zenészek elé megy.)

(Letérdel, bal ruhaujjával eltakarja dlarcát.)

(Földáll és táncolni kezd.)

(Dobbant.)

De Sókun szemöldöke,  
Sókun szemöldökének  
fűzfazöldje mennyire más!  
A pokolkirály tükrében,<sup>10</sup> mely a  
bűnőket mutatja, szépsége  
folttalan.

(A színpad közepére megy.)

(A tükörre mutat.)

Virágalakja

bánatunk felhős egén hol  
látható, hol homályba borul;  
árnya halvány, mint  
keskeny holdkaréj.

(Megfordul és az oldalközönség elé megy.)

(A tájékozási oszlophoz megy.)

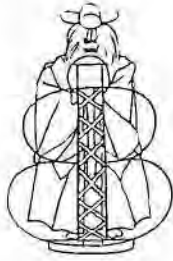
(A síté oszlopához megy.)

E sugárzó

tisztaságú szív  
az igazság tükörképe,  
az igazság tükörképe.

(A közönség felé fordul.)

(Bal ruhaujját hátravetve ketűt dobbant.)



kiri







# JEGYZETEK\*

## Takaszago

1. Ősrégi fenyőliget Kjúsú szigetének északi partszakaszán, Csikuzen tartományban. A hagyomány szerint azokból a fenyőtűkből nőtt ki, amelyeket DZSINGÚ császárné (170–269) ültetett el ott, amikor Korea meghódítására készült (a III. század elején). A hely nevét – *Iki* – egyébként az 'élet' jelentésű kínai írásjeggyel írják.
2. 901–923; a *Kokinsú* összeállításának kora.
3. A *Sinszen vakan róeisú*ban (1100 körül) található verspár, melyben egy udvaronc kíván a császár öfenségének gazdagságot és jólétet. Régi közmondás szerint a fenyőfa minden ezer évben virágzik, az uralkodónak ezért tízezer év szerencsés uralkodást kívánnak – a kor túlzó retorikájának megfelelően – az uralkodót ünneplő versekben vagy prózában.
4. FUDZSIVARA-no Csónó, XI. századi költőnek tulajdonítják a következő idézetet, de az ő fennmaradt műveiben föllelhetetlen ez a részlet.
5. SIKÓ a kínai Cs'in–dinasztia (i. e. 221–206) alapítója, CS'IN Si Huang-ti (uralkodott királyként i. e. 246–221, majd császárként 221–210) japános olvasatú neve. Uralkodásának huszonnyolcadik évében (i. e. 219) megmászta Santung tartományban Kína öt szent hegyének egyikét, a Taj-sant. Miközben ereszkedett visszafelé, heves vihar tört ki, és ő egy fenyőfa alatt keresett védelmet. Ekkor csodálatos módon a fa hirtelen növekedni kezdett a császári fenség felett, s végül akkorára nőttek az ágai, hogy nemcsak a császár, de a kísérői is elfértek alatta. Hogy a fa „szolgálatát” viszonozza, a császár „az ötödik udvari méltóság”-gal jutalmazta a fenyőt.
6. Idézetpár az *Isze monogatari* ('Iszei történetek', IX. század vége) 117. epizódjából. Ott az első verset egy Szumijosiba zárandokló császár mondja, a második költemény az isten válasza.
7. URABE-no Kanenao verséből átalakított idézet. Az eredeti költemény szerint amikor Japán egyik teremtője, Izanagi isten az alvilágban tett látogatása után Kjúsú szigetén, Hjúga tartományban, Aoki mezejénél a tengerben tisztálkodott, akkor született a hullámokból Szumijosi istene.
8. *Szeigaiha* ('Kék tengerhullámok') – a *bugaku* ('tánczene') ma is bemutatott 58 darabjának egyike. *Szamai* ('bal oldali tánc'), tehát kínai eredetű. Két táncos adja elő.

---

\* A jegyzetekben közölt versidézeteket KEMENCZKY Judit fordította.

9. *Gendzsó-raku* ('A várba visszatérés tánca') – **bugaku**-táncdarab, *szamai*. Egy vörös maszkot viselő táncos adja elő.
10. *Omi-goromo* – zöld festett mintás fehér felsőruha, amelyet *sintó*-ünnepségek vagy udvari fogadások alkalmával viseltek az udvari táncosok vagy a szertartást végző papok.
11. *Szensú-raku* ('Ezer ősz tánca') – MINAMOTO-no Jorijosi zeneműve, melyet 1069-ben játszottak a *daidzsóe*, a legfontosabb *sintó*-szertartás részeként, amelyet a koronázási ünnepség alkalmából tartottak. A **bugaku** kísérezzenéjéül szolgáló *gagaku* ('elegáns zene') repertoárjának egyik darabjává vált, de nem táncot fest alá, hanem önálló hangszeres muzsika (*kangen*).
12. *Manzai-raku* ('Tízezer év tánca') – **bugaku**-táncdarab, *szamai*. A kínai Tang-dinasztia (618–907) egyik uralkodója, Vu császárnő (623–705) szerzeményének tartják. Négy vagy hat táncos adja elő.

## Acumori

1. *TAIRA-no Acumori* (1169–1184) – TAIRA-no Cunemori legfiatalabb fia, TAIRA-no Kijocune unokabátyja. A 17. életévében járt, amikor az icsinotani csatában KUMAGAE táborkok párharcban legyőzte és lefejezte.
2. *Icsinotani* – tengerparti terület a mai Kóbe nyugati szélén, a Szuma-öböl nyugati végében. Ezen az egykori csatamezőn támadta meg és verte szét MINAMOTO-no Josicune a TAIRÁk hadait 1184. február 7-én. A harctérről nyugatra kis földhalom emelkedik, amelyet ma is *Acumori-zukának*, vagyis „Acumori sírja”-nak neveznek.
3. *KUMAGAE-no Dzsiró Naozane* (?–1208) – a Muszasi tartománybeli Kumagajából származó földesúr, harcos és költő. Családja hagyományainak megfelelően kezdetben a TAIRÁk szolgálatában állt, 1181 után azonban átpártolt az ellenséges MINAMOTÓkhoz. Az icsinotani csatában már az utóbbi nemzetség tábormokaként vett részt, s nagy szerepet játszott a TAIRA-had tengeri menekülésre kényszerítésében. Acumori lemészárlása után mély megrendültségében és a világ mulandóságából kiábrándulva leborotválta haját és HÓNEN pap tanítványaként Renszé, azaz „Lótusz Élet” néven buddhista szerzetes lett.
4. *Szaeda*, azaz „Kis Ág” volt annak a bambuszfurulyának a neve, amelyet halálakor Acumorinál találtak. Eredetileg a nagyapja tulajdonát képezte, aki TOBA császár (uralkodott 1108–1123) egyik híres furulyajátékosa volt.
5. *Szemiorénak*, azaz „Kettétört Kabóca”-nak hívták azt a bambuszfurulyát, amelyet egy kínai császártól kapott ajándékba TOBA császár. A furulya illesztéke kabócára hasonlított, de – gondatlan kezelés következtében – letört a hangszerről. Innen nyerte nevét a furulya, amelyről a *Heike monogatari* és a *Genpé szeiszui-ki* is említést tesz.
6. *Aoba-no fue*, azaz „Zöld levél furulya” – legendás, ősi hangszer, amelynek mennyei hangzást tulajdonítottak.

## Kijocune

1. *Hacsiman daiboszacu*, azaz a 'nagy Hacsiman bódhiszartva' az Ijazás és a háború istensége, ÓDZSIN császár (201–310) istenült alakja. Ő volt az első sintoista istenség, aki *daiboszacu* „címet” kapott. Amida buddha reinkarnációjának tekintik. A MINAMOTO nemzetség védőistenéül választotta. Az uszai Hacsiman-szentély ma is álló ősi *sintó*-szentély Kjúszú szigetén, Buzen tartomány Usza nevű városában. ÓDZSIN császár tiszteletére alapították 572-ben, majd 712-ben másodszer is neki szentelték. Japánban jelenleg több mint háromezer Hacsiman-szentély

működik, és valamennyi az uszainak van alárendelve, amely a mindenkori császári család oltalmát élvezi, s rangban közvetlenül az Iszei Nagyszentély mögött áll.

2. *TAIRA-no Sigemori* (1138–1179) – atyjával, Kijomorival (1118–1181) ellentétben, akit zseni természetűnek hírtudták – igaz, részvételi, kifinomult alkat volt, s igyekezett is megfékezni apja politikai erőszakosságát. Fia korai halála után Kijomori, a TAIRA nemzetség feje szabadjára engedte durva hatalomvágyát, ami természetesen a család megsemmisüléséhez, bukásához vezetett.
3. *Amida buddha* (szanskrit nevén: *Amitábha* ['végtelen fény'], illetve *Amitájusz* ['végtelen élet']) – a Nyugati Tiszta Föld buddhája. *Murjókoként* fordítják a „Mérhetetlenül Tiszta”-nak. Ő a „Tíz Égtájban Akadálytalanul Fénylő”. A *Murjódzsu-kjó* ('A végtelen élet buddhájának szútrája') tizenkét jelzőt használ *Amida buddhára*, amivel tizenkétféle fényt birtokló természetére utalnak. E szútra szerint Amida korábban király volt. Amikor egy buddhával találkozott, ő is buddhává akart válni. Megtagadva a világot Hózu néven koldussá lett, negyvennyolc fogadalmat tett, és különböző bódhiszattva-gyakorlatokat teljesített. Számítatlan eon (világkorszak) elteltevel, fogadalmának eleget téve az örök fény és élet buddhája lett. Birodalma nyugaton van, ahol fogadalmait és gyakorlatait beteljesítette; név szerint: *Gokuraku* ('a legnagyobb boldogság') földje. Az, aki ígéretet tesz tizennyolc fogadalom teljesítésére, aki őszintén hisz Amidában és recitálja a nevét: *Nenbucu* (a *Namu Amida bucu* ['Dicsőség Amida buddhának'] formula rövidítése), biztos lehet benne, hogy a megvilágosodás útjára lép.  
*Amida buddha* tizennyolcadik fogadalmának szövege így hangzik: „Miatán buddhává váltam a tíz égtájban, mindazok az érző lények, akik gondolataikban őszinték, higgadtak, természetükben derű és bizalom van, akik hűségesek és vágnak az én földemen újjászületni, ha a tíz *Nenbucut* elismélik, nem kell megszületniük még akkor sem, ha nem érték el a teljes megvilágosodást. Kivételt képeznek az öt halálos bűn elkövetői, akik tetteikkel meggyalázták és bemocskolták a törvényt.”  
Amida transzcendens buddha, szemben a történelmi Buddhával, ezért „Jutalom Testű”-nek is tartják, azaz *hódzsin*-nek. Az *Amida buddha* köré koncentrálódó iskolát „Tiszta Föld” buddhizmusnak nevezik. Elterjedt Indiában, Kínában, de legnagyobb tábora Japánban van, és az Amida-kultusz itt érte el legteljesebb érettségét. Az ezoterikus buddhizmusban az öt fő buddha közül ő a „Nyugati Égtáj Őrző Ura”.
4. *Sura* (szanskrit nevén: *aszura*) – félisten, egy a tízfajta élőlény közül, aki a létezés hat különböző (szellemi és fizikai) síkján él, s egyike a nyolc természetfölötti lénynek, akik a buddhizmust védik. Eredetileg hindu istenség volt, de azután gonosz, ördögi lényévé változott, aki állandó harcban áll Indra istennel. A buddhizmusban az *aszurát* általában rosszindulatú, féltelmes, harcos démonnak tekintik, de ritkán előfordulhat jó, a buddhizmust védő szellemként is. A *sura*-világ, vagy *sura-dó* ('sura-út') egyfajta poklot jelent, ahová a csatában elesett vitézek lelke kerül, s örökös harc az osztályrészüket.
5. *Mijako* ('főváros') – Kjóto, az akkori császári székváros gyakran használt megnevezése.
6. Hagyományos költői kifejezés a császári székváros körülírására. A régi Kínából ered, ahol a külföldről érkező látogatóknak kilenc kapun át vezetett az útja a császári udvarig. Az első kapu az országhatáron állt. A „nyolcszoros sós ösvény” (*jae-no sio-dzsi*) szintén közkeletű szókép volt a hosszú tengeri utazás érzékeltetésére.
7. *Cukusi* – Kjúszú-sziget északi felének régi neve, melynek hangalakja a japánban 'bánkódni, szomorkodni' jelentést is hordoz.
8. *Janagi-ga ura* ('Fűzfa-öböl') az egykori Buzen tartomány, a mai Fukuoka megye keleti partvidékén található.
9. Utalás az 1183. július 28. utáni három hónapos időszakra. Ekkor foglalta el Kjóto MINAMOTO-no Josinaka (1154–1184), s a TAIRA-hívek menekülni kényszerültek. Kijocune feleségét a szülei megakadályozták abban, hogy kövesse a férjét nyugatra, így a fővárosban rejtőzködött Kijocune 1183. október 20-án bekövetkezett haláláig.

10. *Misvanthus sinensis* – vadfű-féle, mindenhol megtalálható Japánban. Nagyon magasra növő fűfajta, ősszel bojtszerű virág nyílik a szárán.
11. A *kami* ('haj') szó hangalakja japánul 'isten'-t is jelent.
12. Az *Usza* helynév hangalakjának a japán nyelvben 'szomorúság, bánat, fájdalom' értelme is van.
13. *Jamaga-no dzsó* – vár Kjúsú-sziget legészakibb partvidékén, Csikuzen tartományban (ma Fukuoka megye).
14. A *Hógen-korszakban* (1156–1158) vette át a politikai irányítást a TAIRA nemzetség az addig hatalmon lévő FUDZSIVARÁktól, míg a *Dzsue-korszakban* (1182–1183) a MINAMOTO klán ragadta magához az ország vezetését.
15. *Imajó uta* ('mai stílusú dal') – a Heian-kor (794–1192) kedvelt költői műfaja. Eredetileg 8 soros vers volt, amelyben 7 és 5 morás sorok váltakoztak, később hosszabb formában is előfordult. Könnyed, gyakran tréfás tartalom jellemezte. *Róé* – a XII. században divatos, az arisztokrácia szórakozását szolgáló, kínai vagy japán nyelvű vers, amelyet kifejezetten éneklés céljából írtak, és *biva*- (négyhúros basszuslant), *koto*- (tizenhárom húros citera) vagy fuvolakísérettel adtak elő.
16. A legenda szerint, amikor NICSIZÓ Sónint (886–985), a Hosszó szekta szerzetesét Zao bódhisztava elkísérte a pokolban tett látogatása során, NICSIZÓ Sónin meglátta a jóindulatáról híres DAIGO császárt (uralkodott 897–930), ahogy forró olvadtvas-tóban kínozzák. Kérdésére volt válasz ez az idézet.
17. Kijocune nevének előtagja (*kijo*) 'tisza' jelentésű.

## Basó

1. *Musa Basjó* – Japán déli részén található, a banánfához hasonló, széles, nagy levelű növény.
2. *Lótusz szútra* (*Hoke-kjó*) Japánban a Tendai szekta legfontosabb szakrális szöveggyűjteménye, Távol-Keleten a mahájána buddhizmus szútrái közül a legnépszerűbb és legnagyobb hatású. Szerzője és kora homályos. A *Lótusz szútrát* szanszkritből kínaira először DHARMARAKSA (CSU Fa-hu) fordította le i. sz. 286-ban. Ez a legrégebbi fordítás 10 kötetből áll, és azon belül 27 fejezetet tartalmaz. „A Csodálatos Törvény Lótusz Virágának Szútrája”, vagy „A Bódhisztava Egyetemes Erényéről Való Meditáció Szútrája”, „A Számtalan Jelentésű Szútra” Kínában és Japánban „A Háromszoros Lótusz Szútrája”-ként ismert.  
A *Lótusz szútra* eleven, színes nyelvezete ellenállhatatlan, áradó képzelőerővel beszél el SÁKJAMUNI ('a Sákják Nemzettségének Bölcsé') utolsó, a Keselyű-hegyen tartott beszédét, amely után belépett a nirvánába. Itt fejtette ki az egybegyűlt tanítványoknak a buddhvilág határtalanságát megtapasztaló vízióját. Számtalan tanítvány hallhatta az oly módon kinyilatkoztatott és átvilágított igazságot, ahogy egyedül SÁKJAMUNI tette ezen a világon. De ez a kinyilatkoztatott igazság csak előképe a későbbi, ezt követő kinyilatkoztatásnak, mivel SÁKJAMUNI csak egy megtestesülése az Örökkévaló Buddhának, aki csak akkor jelenik majd meg ezen a világon („a határtalan világokban”), ha a gonoszság hatalma az emberiséget végső megsemmisüléssel, elnyeléssel fenyegeti. A megmentő igazság, melyet BUDDHA kinyilatkoztatott, a Mahájána, vagy Nagy Kocsi Tana, oly mély értelmű, hogy jelentésének megértése a legmagasabb rendű intelligenciát feltételezi. A bódhisztavák, a buddhaságra kiválasztottak azok, akikre SÁKJAMUNI rábízta a Csodálatos Törvényt, az Igazságot akkor, amikor azok eléjárulva bizonyosságot tettek transzcendens erényeikről, példát mutatva mindazoknak, akik a világtól való megszabadulást tűzték ki életcéljukul. Vallásos ihletettséggel és igaz könyörületeséggel gondoskodnak ezek a bódhisztavák arról, hogy végül minden ember elérhesse a megvilágosodottságot.

A lótusz olyan életteli jelkép a buddhizmusban, mint a kereszténységben a kereszt, annak a tisztaságnak és igazságnak a szimbóluma, mely felülemelkedik a gonoszságon, úgy, ahogy a ló-

- tuszvirág emelkedik az iszapos, zavaros víz mélységeiből a magasba. Kozmikus értelme a kinyitkozott világ, avagy kozmikus kerék, Visnu köldökéből kinövő virág, a központból, a napból kiáradó univerzum.
3. *Szútra* – védikus tanítások, buddhista szent iratok, BUDDHA tanításainak gyűjteménye.
  4. Célzás arra a példabeszédre, melyet a *Lótusz szútra* „Az Ötszáz Tanítvány Megkapja BUDDHÁtól a Jövőbeli Buddháságra Vonatkozó Bizonytságot” című könyve tartalmaz.  
A példázat elmeséli, hogy egy ember barátja házában vendégeskedve lerészegedett, majd elaludt. A vendégség után a házigazdát sürgős üzleti ügyei egy távoli vidékre szólították, de mielőtt elváltak volna, barátja ruhájába felbecsülhetetlen értékű drágakövet varrt. Az utóbbi drágakövet rejtő ruhában egy másik faluba költözött, de annyira elszegényedett, hogy nehéz kétkézi munkával kereste mindennapi betevő falatját. Évek múltán a barátok újra találkoztak. Az egykori vendéglátó, barátja nyomorúságos állapotát látva, feltárta neki a drágakő titkát, amit ha megtalált volna, megmenekült volna a későbbi bajoktól.  
A példabeszéd jelképe annak a drágakőnek, amely minden teremtményben „buddhatermészetként” rejtezik a megvilágosodás, a megszabadulás feltételeként.
  5. Ez az összes buddhista szútrára vonatkozó magasztalás, melyet a szútraolvasás előtt mondanak: „Ez a legmagasabb, legmélyebb és legkiválóbb törvény, amelyre igen nehéz száz vagy ezer, vagy akár tízezer korszakon (*kalpán*) át is rátalálni. Miután én láthatom, hallhatom és gondozhatom, ápolhatom magamban, megérthetem BUDDHA igaz szellemiségét.” (A *kalpa* világkorszak, indiai időegység, egy Brahma-nap, azaz ezer juga, 4320 millió földi év.)
  6. „Egy fa árnyékában” (*Icsidzsuno kage*) – Ha valaki egy fa alá kerül másvalakivel (együtt ülnek a fa alatt), az egy korábbi élet, régmúlt kapcsolat következményeként értelmezhető.
  7. Idézet TU Fu, VIII. századi kínai költő tizenhatsoros verséből:  
Pusztá léteemet közvetlen veszély fenyegeti,  
más tartományban keresek menedéket;  
így remélvén enyhíteni a bajt,  
de minden utazást újabb kín követ,  
Ezután következik az idézet: „Réges-régi...”
  8. Eredetileg PO Csü-ji, VIII–IX. századi kínai költő verse, amelyre a *Vakan róeisú* (‘Japán és kínai szavaltatok gyűjteménye’, 1011–12) kötetében található hivatkozást. A Roszan-hegy kínai Lu-san.
  9. PO Csü-ji versének első fele a *Vakan róeisú*-ban így folytatódik:  
Hullott virágokon gázolva át  
panaszoljuk ifjúságunk eltűnt tavaszát.
  10. A *Lótusz szútra* példabeszédeinek egyike a *Kataku*: „Az Égő Ház” példázata. E három világ mind veszélyekkel teli, akár a lángolva égő ház, és szörnyű szenvedésekkel zsúfolt. A példabeszéd: Egy gazdag ember pompás, nagy házában csak egyetlenegy kijárata volt. Egy alkalommal hirtelen tűz ütött ki, és gyorsan terjedt szét az egész házban. Gyermekai, nem tudván a tűzről, nyugodtan játszottak a ház leghátsó szobájában. A férfi nagy hangon így kiabált nekik: „Csodálatos játékot találtam számotokra, egy kocsit, ami elé kecskét, őzet és bivalyt fogtak. Lássam, hogy szaladtok, miért nem futtok sebesen, még gyorsabban?”
  11. Közismert zen-buddhista mondás, miszerint a reális és a tündökletes – a fenomén – igazából azonosak. SZU Tung-po, XI. századi kínai költő írja:  
Zöldek a fűzfák és rózsaszínűek a barack virágai:  
igaz valójukban mutatkoznak meg.
  12. Ismert buddhista szólás: rendkívül nehéz emberi alakban újjászületni, mivel az emberi lét megszámlálhatatlan korábbi jótett eredménye, és még a mennyei születésnél is jobb, mivel az utóbbi mentes az embert sújtó szenvedésektől, „könnyű étellel” jár, míg az állandó szenvedés és bánat fölébreszti a lélekben a megváltás utáni vágyat.

13. Utalás a VANG Vej, VIII. századi kínai költő-festővel kapcsolatos anekdotára, miszerint a télies, hóval fedett tájba zöld levelű basófát festett. Itt a zöld levelzet a hősnő csalóka, látszatalkjára vonatkozik, aki ugyanúgy nem igazi ember, ahogy a lombhullató basófának sem lehetnek télen zöld levelei.
14. A buddhista templomokban napkeltekor és napnyugtakor harangoznak, figyelmeztetőül az emberi világ mulandóságára.
15. Szanszkrit nevén *udumbara*; mitikus növény, amely csak egyszer virágzik minden 3000 évben. Ezer évbe telik, amíg bimbót hajt, újabb ezer évbe, amíg a bimbó kifeszlik, s ezer évig pompázik a kinyílt virág. Azt jelképezi, milyen ritkán jelenik meg egy buddha ebben a világban.
16. A régi Japánban a *cukusza* nevű fű (*Commelina communis*) virágából nyertek egy bizonyos halványkék színt, ezért is nevezték ezt „virágszín”-nek. Ez a szín egyébként gyorsan kifakult.
17. Egy XII. századi kínai zen-apát mondása: „Egy porszemben jelen van az egész világegyetem. Egyetlen másodperc törtrésze alatt érthető meg az egész világ.”
18. Az *Ódzsó-kósikiban* („Szerződés, melyben a »Tiszta Földön«, Amida buddha paradicsomában üdvözülteként való újjászületésért könyörögnek”) található idézet: „Ha csak egyetlen bimbó is kipattan és virágba borul, mindenütt kitavasodik. Ha csak egyetlen elme törekszik az igaz útra, az egész világ úttá válik.”
19. Utalás egy történetre, amely a taoizmus egyik kánonjának számító, *Lie-ce* című könyvben található. E művet a II. században állította össze egy régi kínai filozófus, akinek életrajzi adatai nincsenek, így lehetséges, hogy egyike CSUANG Csou (a *Csuang-ce* című taoista szent könyv szerzője, i. e. IV. sz.) kedvelt megszemélyesítéseinek.
- A szarvas. Álombolyongás*
- Egy csengbeli ember kiment a pusztába, hogy tűzifát gyűjtsön. Hirtelen egy felriasztott szarvasra talált, melyet elfogott, leütött és megölt. Hogy senki se találhasson rá, egy gödörbe rejtette, és ágakkal, gallyakkal fedte be. Nem tudott hová lenni nagy örömeiben, de ekkor hirtelenjében elfelejtette, hogy hová is rejtette zsákmányát. Így mindezt csupán álomnak tartotta. Hazafelé menet hangosan elismételte magának különös élményét, amit egy másik ember kihallgatott, megjegyezte a hallottakat, és rátalált a szarvasra.
- Miután hazaérkezett, így szólt a ház asszonyához: „Nemrég egy rőzsegyűjtő álmában egy szarvast ejtett el, de nem tudta, hol történt mindez. Én viszont rátaláltam a helyre, az az ember igaz álmot láthatott.” A ház asszonya ezt válaszolta: „Valójában te álmodban láttál egy rőzsegyűjtőt, és így találtál rá a szarvasra. Hogy jönne ide egy rőzsegyűjtő? A valóságban te találtál egy szarvast, így a te álmod bizonyult igaznak.” A férfi így szólt: „Kezemben tartom a megtalált szarvast, miért is kellene tudnom, hogy ő, avagy én álmodtam?”
- A rőzsegyűjtő hazament, és nem mérgeződött vesztesége fölött. Ugyanezen az éjszakán igaz álmot látott a helyről, ahová a szarvast rejtette, és álmában meglátta a szarvas megtalálóját. A következő reggel utánament annak, amit álmodott, és igaznak találta. Addig harcoltak az igazukért, míg végül az ügy bíró elé került. A bíró így szólt: „Először találtál rá a szarvasra, és tekintetted utána mindezt hamis álomnak, vagy igaziból álmodtad, hogy szarvasra találtál, és aztán vélted hamis ténynek? Az a másik valóban a te szarvasodra talált-e, és azt vitte-e magával, amiért most egymással csatároztok?” A ház asszonya kijelentette és megerősítette, hogy bár az az ember álmában látta a férfit és a szarvast, de senki sem talált rá.
- A szarvas azonban kézzelfoghatóan ott volt, és a bíró úgy ítélkezett, hogy vágják kettőbe, azaz felezzék meg, és hozzák az ügyet Cseng hercegének tudomására. Cseng hercege ezt mondta: „Ohó, ez a bíró álma, hogy a két ember szarvasát elossa!” És a birodalmi kancellárt kérdezte meg az ügyben. A birodalmi kancellár így szólt: „Hogy mindez álom volt-e vagy sem? Álom az, amiről nem lehet eldönteni az igazat, és amiről én magam sem dönthetek. Hogyha valaki eldönthetné, mi volt az álom és mi a valóság, azt csak és egyedül a sárga föld bölcs Ura, azaz Kung Kiu (KONFUCIUSZ) tehetné. De nincs egyetlen Ura sem a sárga földnek, és Kung Kiu sincs többé: ki dönthetne hát? Legyen tehát úgy, ahogy arról a bíró ítélkezett.”
20. Idézet FUDZSIVARA-no Szekiónak a *Kokinsziban* ('Régi és modern idők gyűjteménye', 905 vagy 914) található verséből:

Az őszi domb brokátöltözete  
jégköpeny és harmatszövet,  
nehéz megszőni, darabokra hull,  
hisz oly törékeny anyagú.

21. *Themeda triandra* – sássszerű, közönséges mezei fűfajta.
22. *Patrinia scabiosaeifolia* – ősszel virágzó, kis sárgafürtű növény. ZEAMI nő-drámát írt róla.
23. *Gramineae imperata* – alakjában a rizshez hasonlító, de annál ritkásabban növő és rövidebb szárú, igen kis virágzatú növény.

## Macukaze

1. A japán buddhizmusban a barát vagy rokon halálának egyéves évfordulóján szokás volt megemlékezést tartani, amikor is papot fogadtak, hogy a halott lelki nyugalmaért imádkozzon. Teték ezt annak érdekében is, hogy a halottal üdvös, azaz jó „kapcsolatuk” legyen.
2. Részlet ARIVARA-no Jukihira költeményéből, a *Simkokinsú* ('Régi és modern idők új gyűjteménye', 1201–1206) 876. számú darabjából:

Az utazó ruhaujja  
kihílt a Szuma gátjain  
akadálytalanul átfutó,  
játsszi, őszi szélben.
3. Módosított idézet HÓKJÓ Csúme verséből, amely a *Kinjósú* című gyűjtemény (1127) 187. számú költeménye:

Utazáskor fejemet  
fűpámán nyugtatom,  
társtalan álomban  
csak a hold kísér.
4. Részlet FUDZSIVARA-no Takamicu (?–944) verséből, a *Súisú* című gyűjtemény (1005–1008) 435. számú darabjából:

Úgy tűnik, oly nehéz  
áthaladni ezen a világon...  
Hogy irigylem, ahogy fölötte  
tisztán elvonul a hold.
5. *Odzsima* a *Macusima* ('Fenyő-szigetek') szigetcsoport egyik szigete. A *Macusima*-öböl Honsú-sziget északkeleti partvidékén, Mijagi megyében, Szendai város közelében található. Egyike Japán három legszebb, leglátványosabb vidékének: vizéből körülbelül 260 fenyőborította szigetcseke emelkedik ki. A japán költészetben *Odzsima* és *Macusima* neve is hagyományosan a halásznők (*ama*) asszociációját kelti föl.
6. *Micsinoku* a Honsú-sziget északi végében, Aomori megyében elterülő *Mucu*-öbölnek és környékének régi neve. *Csikának* hívták egykor a *Macusima*-öböl délnyugati végében fekvő *Sio-gama* várost, melynek mai neve 'sópárló-kemencé'-t jelent. *Csika* ('közel') és „a távoli *Micsinoku*” csaknem 300 km messzeségre esik egymástól.
7. Az *Akogi-öböl* Mie megyében, a sintoizmus vallási központjának, Isze városának közelében található. Ebben az öbölben a legszigorúbb tilalom alá esett a halászat, csak az Iszei Nagyszentély számára foghattak ki áldozati ajándéknak szánt halakat erre fölhatalmazott emberek. Egy régi legenda szerint egy *Akogi-no Heidzsi* nevű halász egyszer megszegte ezt a tilalmat, azt remélve, hogy régóta súlyos betegségben szenvedő édesanyját az itt fogott „szent hal” húsa meggyógyítja. De bármilyen volt is az indítéka, ahogy tettére fény derült, a „méltó” büntetést nem kerülhette el: bambuszbalára kötözve a tengerbe taszították. ZEAMI *Akogi* címmel nő-drámát írt a halászlól.

8. *Futami-ga ura* ('kétszer látott öböl'): festői partszakasz Isze közelében. Úgy tartották róla, olyan szép látványt nyújt, hogy még egyszer, újra látni kell. Az öböl vizében állnak a híres Házaspár-sziklák. A házastársi hűséget és összetartozást szimbolizáló két sziklát megszentelt vastag szalmakötélfonat köti össze, amelyet minden év elején fényes ünnepség keretében újra cserélnek.
9. *Narumi* száraz, lapályos, alacsonyan fekvő partszakasz a mai Nagojától délkeletre.
10. *Naruo* a Muko folyó, *Asija* pedig a vele azonos nevű folyó torkolatánál fekszik. Mindkét helység a mai Kóbe és Ószaka közti tengerparton, tehát a Szuma-öböltől keletre terül el. (*Asija* neve 'nádkunyhó'-t jelent.) *Nada* a Szuma-öböltől a Muko folyó torkolatáig húzódó partszakasz egykori összefoglaló neve.
11. A régi időkben az emberek március első hetében megtisztulási szertartást végeztek a Kígyó napján: egy játékbabával dörzsölték le testükről a bűnt, így szabadulva meg az ördögtől, majd a babát a tengerbe dobták. E szertartást Gendzsi herceg is elvégezte szumai tartózkodása idején.
12. Ősi sintoista szokás szerint megtisztulási vagy imaáldozat gyanánt pálcára kötözött papír- vagy selyemszalagot illik följánlani az isteneknek.
13. Buddhista iratok szerint a halott személy lelkének, mielőtt megjelenik Enmának, a pokol királynának színe előtt, aki majd ítéletet tart fölötte, előbb 21 napon át éhes szellemek és vadállatok között kell vándorolnia, amíg az alvilág folyójához nem ér. A folyón három gázló vezet át: az első sekély, a második mély, a harmadik fölé hidat vertek. A testetlen lélek bűnei mértéke szerint választ majd átkelőhelyet.

## Tóboku

1. ('Főváros') – Kjóto, az akkori császári székhely közkeletű neve.
2. *Kaszumi-ga-szeki* ('a köd határa') – valaha híres hely volt Tama falunál, a Tama folyó partján, Muszasi tartományban, a mai Tókiótól nyugatra. Jelenleg Tókió egyik belső, a császári palota déli oldalán elhelyezkedő körzetét hívják így.
3. Japán egyik legnagyobb kiterjedésű alföldjének, a Kantó-síkságnak délnyugati része.
4. *Ume*, azaz japán sárgabarack. Japán-szerte igen népszerű fa, amelyet nem is apró, fanyar gyümölcséért kedvelnek elsősorban, hanem februárban nyíló, gyönyörű rózsaszín virágaiért. Régebben általában – tévesen – szilvafának fordították.
5. *Kóbun-boku* ('a tanulás szeretetének fája') – a barackfa költői neve. E név egy anekdotából ered, mely elmeséli, hogy egy régi kínai császár uralma alatt, amikor a tanulás szeretete még elevenen élt az emberekben, milyen különösen szépen virágoztak a barackfák, és hogyan szűnt ez meg a tanulás elhanyagolásával.
6. *Ósuku-bai* ('tavaszi énekesmadár-fészek barackfa') volt a neve egy bizonyos fának, mely a *Kókinsú* ('Régi és modern idők gyűjteménye', 905 vagy 914) egyik szerkesztője, KI-no Curajuki (883–946) lányának a fája volt. MURAKAMI császár uralma (947–967) alatt a császári rezidencia előtt kihalt egy barackfa. Az udvari tisztségviselők, miután közel s távol mindent felkutatottak, végül a KI család kertjében találtak rá a fára, melyet a régi helyére ültethetnének, s követelték, hogy távolítsák el régi helyéről. A fa tulajdonosnője, KI-no Curajuki lánya bánatában, hogy kedves fáját elveszítheti, egy verset írt, melyet a fa ágára tűzött. A költemény így hangzott:

Mély tisztelettel hajlok meg  
a fenséges rend előtt,  
de mit válaszolok majd a csalogánynak,  
ha megszokott fészke után érdeklődik?



7. Utalás ARIVARA-no Narihírának (825–880) a *Kokinsú*-ban olvasható költeményére, mely így hangzik:
- A hold változott-e?  
És a tavasz vajon nem maradt-e a régi,  
miközben régi éneket  
én is megőriztem.
8. *Hódzsó* ('tíz négyzetláb') – a buddhista templomokban a főpap otthona, melyet a híres buddhista laikus, Vej-mo – a *Vej-mo szútra* központi alakja – szobájáról nevezték el. Az írás elmondja, hogy Vej-mo megbetegedésekor BUDDHA legjobb tanítványait küldte el, hogy egészsége felől érdeklődjenek. Megérkezésük előtt Vej-mo csodás képességeivel kunyhóját akkorára tágította, hogy harminckétezer széklet fogadhatott magába. Ezután látogatói csodálatára kifejtette nekik a mahájána buddhizmus legmélyebb tanításait.
9. Utalás a *Lótusz szútrára*, melynek teljes címe: „A Csodálatos Törvény Lótusz Szútrája”. Ez a név, mint más esetekben is, a tárgy egyszerű megjelöléséből és a dolog metaforikus körülírásából tevődik össze.
10. A *Lótusz szútra* harmadik fejezete.
11. Ökrös fogat. A császári temetéseken még ma is szokás, hogy a halottaskocsit ökrök húzzák.
12. A vágyak, a formák s a tiszta szellem hármasságát – a buddhisták szerint a világmindenség három tartományát – nevezik az Égő Háznak, melyben az emberi lélek a megváltás pillanatáig vándorol. E három világon túl van a nirvána, a lét bilincseitől való megszabadulás, az üdvösség hona. A *Lótusz szútra* harmadik példabeszéde mondja el ezt a történetet.
13. A Törvény Hármasság Fogata, melyet bárányok, ökrök, és őzek vontatnak, a mahájána ('kis szekér') buddhizmus tana, a megváltás három útjának szimbóluma. Ezzel ellentétben a *Lótusz szútra* egy másik példabeszédeben BUDDHA csak egy kocsit hagy híveire, s azt hatalmas tejfehér bikák húzzák. Ez a mahájána ('nagy szekér') buddhizmus tanának jelképe.
14. *Bódhiszattva* – a mahájána buddhizmus tanításában az a megvilágosodott, aki nem lép be buddhaként a nirvánába, hanem a létben marad, hogy a többi lényt is megváltáshoz segítse.
15. Az univerzum mindent átfogó abszolút princípiuma – bizonyos szempontból a keresztény Atyaistennek felel meg –, a legmagasabb fokú megvilágosodás testet öltése. A tökéletesség állapota, mely a számtalan életen keresztül gyakorolt önfegyelem, önlegyőzés, jócselekedetek következménye, földi testben a Megváltó alakja.
16. Idézet a *Kokinsú* kínai nyelvű előszavából, melyet KI-no Curajuki (883–946) írt: „A közönséges emberek egymással vetélkedve hajszolják a hírnevet, a gazdagságot, és a költészet iránt érzéketlenek. De hiába lesz belőlük miniszter, tábornok, hiába gazdagszanak meg, végül meghalnak, és mielőtt még földi maradványaik elrohadnának a sírban, már feledésbe is merültek...”
17. Még egy idézet az előszóból: „Semmi sincs, amely annyira megindítana eget és földet, ami úgy hatna istenekre és démonokra, oly tanulságos lenne a nép számára, és akkora harmóniát teremtene férj és feleség között, mint a költészet.”
18. A kínai asztrológia szerint az északkeleti negyed szerencsétlen: „az ördög kapujá”-nak nevezik, mert abból az irányból léphet be minden rossz egy helyre vagy egy házba.
19. A Kamo folyó a Kjóto-tól északnyugatra fekvő hegyekben ered, keresztülfollik a város keleti részén, és Kjóto déli szélén a Kacura folyóba torkollik.
20. A Sirakava kis folyó, amely Kjóto-tól keletre, a hegyekben ered, s a város közepén a Kamo folyóba ömlik.
21. Idézet CSIA Tao (788–843), kínai költő verséből. Ez a költő arról a végtelen múgondról volt

híres, amivel verseit csiszolgatta, javítgatta. Azt mondják, hogy az idézett sorokban a *kopog* szót hosszabb tépelődés után választotta ki a *taszít* szó helyett.

22. Két kifejezés, melyek általában együtt szerepelnek és egyetlen buddhista elvet alkotnak: „A
23. legmagasabb tudást keresni és magunkat mások megváltásának szentelni.”
24. A kínai filozófiában az egész univerzum működését két alapelv, két őserő határozza meg: a pozitív, aktív *jang* és a negatív, befogadó *jin*. Az őserők végtelen körforgásban követik egymást, a közöttük fennálló feszültség mozgatóerejük alapja, mely az egyesülésre törekszik, és ami által mindig megújulnak. Az évszakok változásaiban tavasszal és nyáron a *jang* erők hatnak inkább, míg ősszel és télen a *jin* uralkodik.
25. Célzás SZUTOKU császárnak (uralkodott 1124–1141) a *Szenzaisúban* ('Egy ezredév gyűjteménye', 1188 körül) föllelhető költeményéből:

A virágok visszatérnek a fák lábaihoz,  
és fészükbe a madarak,  
de senki sem tudhatja,  
hová tűnik a tavasz.

## Dódzsó-dzsi

1. A japán buddhista templomok hatalmas, kupola alakú bronzharangja haranglábon függ, a földtől alig embermagasságnyira. Nincs nyelve: az oldalát ütik meg egy vízszintesen fölfüggesztett gerenda meglódításával. Ha a harangot leeresztik a földre, üregében kényelmesen elfér egy ember.
2. Egy először 1115-ben bemutatott udvari táncot és annak előadóit nevezték így, akik nő létükre – fehér ruhában, nemesi kalappal a fejükön, hosszú karddal az oldalukon – erőteljes és férfias táncot lejtettek. Később a kalapot és a kardot elhagyták, s a név lassacskán az udvari táncosnők általános megjelölésévé vált. A *sirabjosi* szó kínai írásjegyeinek jelentése: 'fehér ritmus' vagy 'fehér ütem'.
3. A *Hidaka* ('magas nap') folyóról kapta nevét a hely.
4. A darab nyilvánvalóan a *sirabjosi* tánc fejlődésének azt a szakaszát idézi, amikor a táncosnő produkciója már nem igényelte a hosszú kardot, de még elképzelhetetlen volt az udvari nemesek magas süvege nélkül.
5. *Micsinari* és *Dódzsó* ugyanannak a két kínai írásjegynek japános illetve kínaias olvasata. A *Dódzsó-dzsi* név tehát voltaképpen *Micsinari*-templomot jelent.
6. A buddhista templomok harangjainak függesztőgyűrűje rendszerint sárkányfejet formáz.
7. Ezt a ráolvasó imádságot *jamabusi* szerzetesek szokták mondani az öt *mjó-ó* ('fényes király') megidézésekor, amikor a gonosz szellemek ellen *Birusana* (szanszkrit nevén: *Vairocsana*) buddha, a „Megvilágosodott” haragvó követeit szólítják. A *jamabusi* ('hegyen alvó') a hegyi buddhizmus (*sugendó*) követője, a hegyek között élve végzi aszkétikus gyakorlatait. A *mjó-ó* (szanszkritul: *vidjá-rádzsa*) a buddhizmust védő istenség. Haragvó, pusztító természete miatt gyakran ábrázolják lángoló, lángokban álló alakkkal. A *godai* *mjó-ó* ('az öt nagy *mjó-ó*') a Gyémánt Birodalom Mandala öt buddhájának testetöltése. Név szerint: 1. *Fudó* (szanszkrit nevén: *Akala*), 2. *Gózanze* (*Trailokjavidzsaja*), 3. *Gundari jása* (*Kundalin jaksa*), 4. *Daiitoku* (*Jamánta-ka*), 5. *Kongójása* (*Vadzsrajaksa*).
8. *Fudó*, a „Rendíthetetlen” mantrája. *Fudó Dainicsi* (szanszkrit nevén: *Mahávairocsana*) buddha követe. A félelmetes alakban, lángok között megjelenő istenség jobb kezében kard, bal kezében kötél van. *Dainicsi* ('nagy megvilágosodás') a *Singon* szekta legfőbb, középponti buddhája, aki a Világegyetem Valóságának Megtestesítője.

9. *Kannon* (szanszkrit nevén: *Avalokitesvara*) a Végtelen Könyörületesség bódhiszattvája, Amida buddha két kísérőjének egyike. Az indiai buddhizmusban férfi-, a kínai és a japán buddhizmusban női istenség. Gyakran ábrázolják *Ezerkezű* vagy *Tizenegy arcú* alakban.
10. Fohászkodás az Őt Sárkánykirályhoz, az égtajak uraihoz. Dél és Észak sárkánykirálya azonban valamilyen okból kimaradt az imából.

## Szumida-gava

1. Umevakamaru sírja egy bekerített területen, Mokubo-dzsi kis templomában található, a Szumida folyó bal oldalán, szemben a jelenlegi Aszakuszával. A templomot már azután emelték, hogy a darab nagy népszerűsége tette szert. Maga a templom is közkedvelt, látogatott hely, de az rendkívül kétséges, hogy a sír valóban Umevakamaru sírja-e.
2. Utalás KUNAIKJÓ hölgy versére, amit a *Sinkokinsú* ('Régi és modern idők új gyűjteménye', 1201–1206) tartalmaz:
 

Vajon ő (a szerető) nem hallotta volna,  
 hogy még az ég magasában  
 fújó szél sem veti meg, hogy  
 a fenyők közé ellátogasson?

A *fenyő* két jelentése: a fa és a sóvárgó szív.
3. Mező az akkori Kjóto keleti szélén, a Higasijama nevű domb lábánál: a mai Marujama-park.
4. Honsú-sziget tizenöt keleti és északi tartományának régi közös neve. Voltaképpen a Keleti Földet jelölte, Tógokut, vagyis a Kjótotól keletre eső területeket. Ennek az országrésznek a forgalma a Kjótotól a mai Tókióig vezető főútvonalon, az 560 km hosszú Tókaidón bonyolódott. Ezen az úton hajszolta végig a darabban említett emberkereskedő Umevakamarut, s ezt tette meg az Utazó és az Anya is.
5. Feltételezhetően buddhista nézet, miszerint a szülő és gyermek közötti karmikus kötés csak egy életre szól, férjnél és feleségnél viszont két életen át tart.
6. Utalás a KONFUCIUSZ és JEN Huj közötti beszélgetésre, amely KONFUCIUSZ *Lun jü* ('Beszélgetések és mondások') című művében található. A kora hajnali órákban KONFUCIUSZ tanítványával, JEN Hujjal üldögélt, amikor éles, gyászos kiáltás hangzott fel. A mester tudakozására a tanítvány azt válaszolta, hogy ez nem halott fölötti jajveszékelés hangja volt, és egy történetet mesélt el, annak a madárnak a történetét, amelyik a Han-san hegységben épített magának fészket. Amikor a benne fészkelő négy kismadár felnőtt, kiszálltak, örökre elhagyva a fészket. Akkor az anyamadár a mostanihoz hasonló szívszaggató hangot hallatott. Ezután a szomszédoktól kérdezősködve megtudták, hogy a ház ura halt meg, és hogy kifizethessék a temetési költségeket, a család úgy döntött, hogy rabszolgának adja egyik gyermekét. Az a hang a búcsúzkodás fájdalmas hangja volt. KONFUCIUSZ magasztalta tanítványát, amiért az olyan éles különbséget tett a kétféle gyászkiáltás között.
7. Idézet a *Isze monogatariból*: ARIVARA-no Narihira (825–880), a mű föltételezett szerzője, a híres költő elmeséli a Keleti Földön tett utazását, ahová azért menekült, hogy mijakói boldogtalanságából nyugalomra találjon.
8. Csatorna a mai Ószaka területén. NINTOKU császár rendeletére ásták 323-ban, hogy megóvják az akkori fővárost, Nanivát az árvizektől.
9. *Naniva* Ószaka egykori neve, tehát az Ószakai-öbölről van szó.
10. Az a söprűhöz hasonló mitikus fa, amelyik Sinano és Mino tartományok között, Szonoharában állt. Ennek a fának sajátos titka abban rejlett, hogy távolról világosan lehetett látni, de ahogy valaki a közelébe szeretett volna menni, azonnal eltűnt a szeme elől.

11. A telihold SÁKJAMUNIhoz hasonlít, aki szétoszlatja a tudatlanság sötétjét és megvilágítja a halandók értelmét.

## Jamanba

1. Zenkó-dzsi (zen: áldott, kó: fény, dzsi: templom).
2. A Biva-tó másik neve.
3. Hegy Siga és Fukui megyék között, a régi időkben ezen át vezetett az út az északi tartományokba.
4. *Tamae-no hasi*, Ecsizen tartományban található.
5. Annak a hét tartománynak az ősi neve, mely a Japán-tenger partján, Kjótól északra terül el, s magába foglalja a Szado-szigetet is.
6. Híres fenyőfa állt itt egykor, Ecsizen tartományban, Josizaki közelében, a tengerparti fenyőligetben, amely a *sin*-buddhizmus szent helye volt. SZAIGJÓ (1118–1190) szerzetes látogatta a fát, valamint MACUO Basó (1644–1694), *haiku*-költő, aki az *Oku-no hoszomicsi* ('A távoli tartomány szűk ösvénye') című művében említi.
7. Híres fenyőfák, melyek egykor Atakánál, Kaga tartományban álltak. Ez a vidék volt a színhelye azoknak az eseményeknek, amiket az *Ataka* című nő-dráma ír le.
8. Hegy Eccsú tartományban.
9. Az ősi buddhista kozmológia szerint végtelen számú világ volt, amelyek mindegyikét úgy képelték, hogy geocentrikus rendszerű és egy buddhához van rendelve. Pl. a Föld SÁKJAMUNI buddha uradalma. Amida Nyugati Paradicsomát tízmillió ilyen világon keresztül lehet elérni.
10. Amidáról azt mondják, hogy huszonöt bódhiszattva kíséreléssel jön a maga paradicsomából, hogy befogadja hívei lelkét, feltéve ha a tökéletes szellemi hűség állapotában, Amida nevét szólítva halnak meg.
11. A buddhizmus egyik alapvető elve, mely szerint minden lénynek a létezés hat állapotában – beleértve az eget és a poklot is – a buddhaság elérésének elidegeníthetetlen, veleszületett képességével kell rendelkeznie, melyet helyes neveléssel és gyakorlással fejleszthet ki magában. Egyes szekták – pl. a *Tendai* – az elmélet érvényét kiterjesztik a növényekre és az élettelen tárgyakra is. Jobban megérthetjük a *Tendai* elméletét, ha az ember és az állat élettelen és anyagi környezetének megváltását úgy fogjuk föl, mint a környezet átalakulását a jelen „rossz” uralta világból egy áldásteljes világba, BUDDHA világába. A biblia ugyancsak tartalmaz hasonlóra utaló szakaszokat, így Róm. 18,21.: „Mert a kreatúra maga át kell hogy kerüljön a romlás kötöttségéből Isten fiainak dicsőséges szabadságába.” Ami azt jelenti, hogy az ember újjászületése egyúttal a jelen alacsonyrendű világát földi paradicsommá változtatja.
12. Utalás a „Kanyargó Víz Ünnepe”-re, melyre a harmadik hónap harmadik napján került sor a Heian-korban (794–1192), a császári palota kertjében. Magas rangú udvari hivatalnokok sorakoztak fel bizonyos távolságra egymástól a patak partján, a kertben. Rizsborral (*szake*) telt csészéket eresztettek le a patakon, és mindegyik résztvevőnek egy verset kellett költenie, mielőtt a csésze elért hozzá. Ekkor kikapta a vízből, ivott a rizsborból, azután továbbküldte a csészét. Végezetül összehasonlították verseiket, és mindannyian együtt ünnepeltek.
13. Módosított idézet *Asóka király szútrájának* paraboláiból, ahol az áll, hogy azoknak a lelke, akik sok gonosz cselekedtek jelenlegi életükben, visszatér oda, ahol földi maradványaik nyugszanak, és önvádtól üzve zörgetik, verik saját csontjaikat, míg azok, akik mostani életükben oly jók voltak, hogy az égben szülehetnek újjá, visszatérnek és tisztelegnek csontjaik előtt. „Jeges

fák" egy temető neve Magadha királyságban, a régi Indiában, ahol az volt a szokás, hogy a holttestet nem temették és nem égették el, hanem kivitték a temetőbe és hagyták magában elrohadni.

14. Régi templomok és paloták tetején a tetőgerinc két végét, illetve a tető négy sarkát ördögarcot mintázó cseréppel (*onigavara*) zárták le, hogy ezzel is elijessék a háztól a gonosz szellemeket.
15. Utalás az *Isze monogatari*ra ('Iszei történetek', IX. század vége). A hatodik történet arról szól, hogy egy éjszaka egy ember elvitte a kedvesét otthonról. Vihar tört ki és villámlott, úgyhogy egy magányos kunyhóba vitte a lányt, és őrt állt az ajtónál. Az ördög megjelenésekor a lány sikoltott, de a mennydörgés elnyomta a hangját, és az ördög egy harapással elnyelte. Hajnalban, amikor a férfi ráébredt tragikus sorsára, az alábbi verset költötte, emlékezve, hogy a nő az út menti fűvön lévő harmatcseppekről kérdezte:  
Amikor azt kérdezte a harmatról: „azok  
gyöngyök-e vagy ékszerek?”,  
„harmatcseppek”, kellett volna válaszolnom,  
és azonnal továbbvinnem őt.
16. Idézet SZU Tung-po (1037–1101), kínai költő verséből:  
Ezer arannyal felér egyetlen tavaszesti óra:  
a virágok illatoznak, és a holdat ködfátyol borítja...
17. Idézet a *Gosúisú*ból ('Későbbi szemelvények gyűjteménye', 1086), MIJAKI kurtizán költeményéből:  
Van-e bármi  
a Törvényen kívül?  
Játszik, mulat  
és táncol, hallom.
18. Idézet a *Csuang-cu*ból ('Menny és föld könyve'), ahol a teljes erényű ember leírásában ez áll:  
„Lát a sötétben és hall a némaságban. Csakis ő látja meg a hajnalt a sötétségben, és hallja meg a zenét a némaságban.”
19. Egy bizonyos buddhista szútrában ez áll: néhány királyi hercegnő Indiában éppen buddhista gyakorlatokat végzett, amikor Brahma-déva leszállt az égből, hogy próbára tegye őket, felajánlva, hogy megszerez bármit számukra, amit kívánnak. A legöregebb hercegnő egy árnyék nélküli fát kívánt, egy völgyet, mely nem visszhangzik, és több hasonló természetű dolgot. Brahma-déva meghökkent a kívánságok nem-földi, szellemi jellegén, és visszatért az égbe.
20. Idézet a *Genpé szeiszui-kiból* ('A Minamoto és a Taira nemzetség fölemelkedése és bukása', 1200 és 1250 között): TAIRA-no Jaszujori és FUDZSIVARA-no Naricune, magas rangú udvaroncokat SUNKAN pappal együtt 1177-ben a nyugati tenger egy távoli szigetére száműzték, mert összeesküvést szőttek TAIRA-no Kijomori uralmának megdöntésére. Miután – SUNKAN kivételével – amnesztia révén visszatérhettek Kjótóba, Jaszujori meglátogatta a kunyhót, ahol apja élt és meghalt, miután lemondott a világról. Egy tekercsen a következő verset találta:  
Elöl a végtelen tenger  
az igazság holdját tükrözi;  
hátról a sziklás domb fenyői  
a maradandóság és öröm zenéjét  
játsszák.  
A pillanatra emlékeztetnek,  
amikor Buddha és kísérete jönnek  
lelkemért.
21. Másik írás, amit ugyanazon a tekercsen találtak. Kínai párvers ÓE-no Otondótól (811–877) az eszményi birodalom ünneplésére, melyben nincs szükség kormányra, akárcsak a kínai történelem hajnalán Jao és Sun birodalmában. A költemény a *Vakan róeisú*ban ('Japán és kínai szavaltok gyűjteménye', 1011-12) található.

22. Részlet a *Szeppó mjógen-ronból* ('Esszé a törvény tanításáról és a szellemi dolgokra való rátekintrésről'), mely buddhista rítusokat és egyéb vallásos dolgokat magyaráz. Ezt a mondást gyakran idézik a nő-drámákban: „Ugyanabban a faluban élni, ugyanaz alatt a fa alatt oltalmat keresni, vizet meríteni ugyanabból a folyóból, mindez az előző élet karmájából következik.”

## Sókun

1. A *Kó* helységnévnek nincs megfelelője a kínaiiban, feltehetően ZEAMI találta ki, egy kínai hangzású nevet japán szótagírással (*kana*) lejegyezve.
2. Idézet ÓE-no Aszacuna (886–957) költeményéből, a *Vakan róeisú* 702. darabjából:  
A fagyos légen át szálló tatár furulyaszó  
ébresztett álmomból;  
tízezer mérföldre a Han-palotától  
szíven szúrt a holdfény.
3. A *biva* kínai eredetű, négyhúros basszuslant.
4. Utalás a kjótói császári palota tróntermének, a *Sisindennek* egyik széthúzható térelválasztó falán látható festményre, amely a harminckét kínai bölcsöt ábrázolja.
5. A történet forrása ismeretlen. *Tójtó*t, azaz Őszibaracklevelet a drámaíró gondolta ki.
6. *Sinjóról* sem lehet tudni semmit.
7. *Tokecu* történeti alakja ismeretlen.
8. Idézet ISZE (?–939) költeményéből, amely a *Kokinsú* ('Régi és modern idők gyűjteménye', 905 vagy 914) 44. darabja:  
A víz, mely annyi éven át virágok  
tükre volt, most elhomályosult.
9. Hu Han-je kán, az *Ősz a Han-palotában* című Jüan-kori dráma szereplője.
10. Ez a tükör a *dzsóhari-no kagami* ('tisza kristálytükör'), amely Enmának, a pokol királyának (szanszkrit nevén: Jama, a halál birodalmának ura) udvarában függ, és megmutatja a halála után az alvilág uralkodója előtt megjelenni köteles lélek jó vagy rossz földi tetteit.

# LEFORDÍTHATÓ-E A NÓ-DRÁMA?

– kezdeném rövidnek szánt elmefuttatásomat nő-fordításom történetéről, avagy rögtön a másik kulcskérdés: **tudok-e utószót írni a nő-drámák fordításához**, ahogy ez minden fordító előjoga és kötelessége. Az alkalomhoz illően zen-paradoxonnal próbálok megvilágítani ellenállásom, azaz idegenkedésem valódi hátterét. Egy zen-buddhista kolostorfőnököt – a későbbi Hjakudzso rókáját – hatszáz éven át tartó büntetéssel sújtott BUDDHA, mégpedig nem is akármilyenel: hatszáz éven át rókaként kellett újjászületnie, mert egy tanítványának téves választ adott.

A kérdés pedig így hangzott: „Alávetettje-e a megvilágosult ember az ok és okozat törvényének?”, mire a kolostorfőnök meggondolatlanságában azt felelte: „A megvilágosult ember nem alávetettje az ok és okozat törvényének.” Ez pedig nagy hiba volt: hatszáz évnyi rókalétre ítéltetés volt a szükségszerű, oksági válasz, tévedésének azonnali következménye. Hatszáz év múlva megjelenhetett emberi alakban egy másik kolostorfőnök (Hjakudzso) előtt, akinek feltehetette a kényes kérdést. A helyes válasz így hangzott: „A megvilágosult ember nem alávetettje a törvénynek és nem áll azon kívül, azaz afölött sem, a megvilágosult ember azonos az ok és okozat törvényével.”

A róka rókaként halhatott meg, de szerzetesi temetésben részesült, és emberként születhetett újjá.

Hogy kapcsolódhat ez a zen-parabola az én fordításomhoz, a fordításhoz írt utószóhoz, azok idő-és térbeli szellemi történetéhez?

A nő-drámákban annyi szellemi tapasztalat, tudás, művészi kifinomultság, kulturális hagyaték, vizuális megoldás, filozófiai, vallási, irodalmi és pszichológiai összefüggés működik egyszerre, hogy aki ebből részleteket tud csak kiragadni és megfogalmazni, az úgy jár, mintha egy madarat egyetlen tollpíhével akarna életre kelteni.

Nagyon jellemző és személyes példával illusztrálnám helyzetem nehézségeit. Eredetileg HOFER Tamás néprajztudós keltette fel érdeklődésemet a nő-drámák iránt, aki korábban Amerikában tanított és Bostonban látott „élő nő-színházat”. (A dolog paradoxona, hogy ma Boston második otthonom.) Tőle kaptam először (Budapesten) németre fordított darabokat és elméleti, a nő-színházról szóló ZEAMI-tanulmányokat. (ZEAMI Motokijót tekinthetjük a nő-színház szellemi megalapítójának.) Már egy éve fordítottam német nyelvből darabokat, amikor nyilvánvalóvá vált előttem, hogy valami „nincs rendjén” ezekkel a munkákkal, és én valójában nem németből, hanem japán nyelvből szeretnék fordítani.

Japán nyelvtanulásom öskorában, a kezdetek kezdetén még nagyon heves, szenvedélyes és biza-kodó természetű lévén, a tanárokat, professzorokat, lektorokat, alkalmi nyelvészeket és minden hozzáférhető japán anyanyelvű lényt megostromoltam nyelvtanulásom elsődleges és azonnali céljával: a nő-fordítással. Ez körülbelül tizennyolc éve volt. Ahogy visszatekintek, akkor kezdődött szellemi „kiképzésem” első fázisa. Kérésemre és kérdésemre soha, semmikor és semmilyen választ nem kaptam. Ennél nagyobb szemtelenséget, szellemi tapintatlanságot japán tudósnak, nyelvésznek, tanárnak nem is mondhattam volna. Ennél faragatlanabb, tudatlanabb és nagyképűbb kijelentéssel nem is hozakodhattam volna elő. Még csak egy röpké mosolyt sem csalt ki szemükből sürgető kérésem. Elnéztek a fejem fölött, és nagyon udvariasan másról kezdtek beszélni. Ez volt tehát az első tollpíhére, annak megszerzésére irányuló kísérletem teljes kudarca.

Ma, ennyi tanulással, tapasztalattal és kínlódással magam mögött, teljesen világos számomra, úgy festhettem előttük, mint egy járni is alig tudó kisgyerek, aki követeli, mutassák meg neki a Fudzsi-jamára vezető utat. Tanulj meg előbb járni, ajánlották, azaz tanuljak meg előbb japánul.

Elkezdtem tehát japánul tanulni. Itt fölösleges kitérni a számtalan újrakezdés, megtorpanás, tehetetlenség útvesztőire és labirintusaira. Mindez nem is lenne lényeges, ha az már nem maga az Út, a nó-fordítás zen-útja lett volna, amit akkor persze még nem tudhattam. És itt térek vissza kezdeti Hjakudzso-parabolám lényegére, az azonosság elvére.

A nó a japán kultúra legjelentősebb értékei közé tartozik, ezért régi és modern fogalomrendszerrel is hatalmat, világi és szellemi hatalmat szimbolizál. Értéket, amihez hozzá kell vagy lehet jutni (ki melyik elemére vágyik), amit meg kell szerezni, amit birtokolni lehet, és jelenthet uralmi, azaz hatalmi helyzetet is. A mai nó-színészek, az ősi dinasztiaiak leszármazottai dúsgazdag polgárok: egy-egy vagy akár számtalan, tulajdonukat képező nó-ruha, álarc, kellék hatalmas érték, megfizethetetlen műkincs. Nót fordítani, érteni, tanítani a legkiválóbb egyetemek, iskolák privilégiuma, kiváltságosoknak hozzáférhető hely és helyzet. Alárendeltséget és alázatot, illetve birtoklást és hatalmat feltételező szerepet választ az, aki valóban a nó közelébe akar férkőzni, és nem elégszik meg az utánzattal vagy pótlékkal.

Ha a két lehetőség és út között választok, valószínűleg sohasem jutok el a nó fordításáig. Természetem az alárendeltséget nem tűri, a hatalmat nem igényli. A harmadik út az azonosság útja, az az út, mely a nó szellemével egyé válna, azt megvalósítva fejezi ki önmagát. Nevezhetjük a tao vagy a zen útjának is: csendes, igénytelen és jelentéktelennek tűnő. Későbbi helyzetemre jellemző, amikor már eredetiből fordítottam, és rendkívül szegényen, visszahúzódva és „színtelenül” éltem, ahogy egy akkori lapszerkesztő barátom metsző gúnnyal jegyezte meg: micsoda képtelenség évekig egy külvárosi házba húzódva, teljes anyagi kiszolgáltatottságban élni, ahelyett, hogy japán ösztöndíjjal, Japánban tanulva fordítanám a japán nó-drámákat. Nos, magamat ismerve azt hiszem, egészen pompásan elszorakoztam volna japán ösztöndíjjal Japánban tanulva és japán színházakat látogatva, de valószínűleg egyetlen darabot sem fordítottam volna le, és nem „társalogtam” volna azokkal a szellemekkel, akik „a fákat, növényeket lakják”, más, civilizáltabb helyeket meg elkerülnék. De hogy adott esetben mi a tao vagy a zen útja, arra aligha tudna bárki is méretre szabott példával szolgálni, mert az „úton levés”, az „úton járás” módja mindig egyéni adottságokból, hitből, elszántságból, intellektuális, érzelmi és szellemi rátermettség, illetve gyengeségek és hiányosságok arányából tevődik össze. És itt nagyon kell hangsúlyoznom a gyengeségek és hiányok szerepét is, mert engem pontosan ezek kényszerítettek arra az életformára, amit éltem, és nem másra. Ezek tettek alkalmassá a munkával szembeni alázatra, önvizsgálatra és türelemre, a meditatív szemléletre. Arra az összeszedettségre, ami később oly nélkülözhetetlenné vált a szövegek elemzésekor. Én nagyon gyötrelmesen, lassan haladtam, rengeteg kudarccal és vereséggel azon az úton, ami kezdetben nyitottnak, szélesnek és könnyűnek tűnt előttem. És ez így is volt rendjén. Ma, amikor tíz középkori, azaz klasszikus japán nyelvből lefordított drámát tudhatok magam mögött, különös módon sem örömet, sem büszkeséget, sem hatalmat, sem megtörtséget nem érzek, anyagi és erkölcsi helyzetem semmiben sem változott az előbbiekhöz képest; munkám sem értéket, sem szellemi, anyagi lehetőséget nem jelent számomra. Azonosnak érzem és tudom önmagammal. Ez az azonosság egy bizonyos szellemi egyensúlyt is jelent, amit talán közvetíteni tudok azoknak, akik kézbeveszik és elolvassák fordításaimat.

Két témával szeretném folytatni a *Tudok-e utószót írni a nó-drámák fordításához?* című elmélkedésemet: 1. Miért fordítottam nó; milyen szellemi azonosulást jelent számomra? 2. A nó-fordítás racionális gyakorlatát akarom néhány konkrét példával szemléltetni.

Meglepőnek ható kijelentés – gondolom én – egy zen-gyakorlatot folytató, sintoista szellemű misztériumjáték-fordítótól magát egyértelműen kereszténynek vallani. Mégis le kell szögezmem ezt a tényt, mert a fordítás szempontjából alapvető fontosságot tulajdonítok keresztény szemléletemnek. Mielőtt nót kezdtem fordítani, középkori német misztikusokkal foglalkoztam. Ma, amikor az általam kitűzött és elképzelt célt megoldottam, legalábbis részben megoldottam (a tervezett húsz darabból egyelőre tíz készült el) tekintherem, újra visszatértem a tizenkettedik századi látnoknőhöz és szenthez, pontosabban fő művéhez, a *Scivias*hoz (*Tudd az utakat*). Joggal teheti fel a kérdést az olvasó: mi köze a német misztikának és egy misztikusnak ZEAMI Motokijóhoz, a japán nó-színház egyik szellemi megalapítójához, a szerzeteshez, tanítóhoz és drámaíróhoz, a költőhöz, színészhez és színházi teoretikushoz, a zeneszerzőhöz, hatalmasságok és politikai előkelőségek kedveltjéhez; és mi köze mindennek előtt a sintoista–zen-buddhista szellemű művészek a rupertsbergi keresztény prófétanőhöz, Hildegard von BINGENhez? Mi köze a szerzetesnőhöz, egy katolikus rend főnöknőjéhez, aki beteget orvosl, ásványok, növények, gyógyító kövek ismerője, természettudós, látnok, költő és zeneszerző, misztériumjátékok szerzője, akihez egyaránt zárandokolnak tudósok, fejedelmek, magas rangú egyházi személyek, a császár, művészek a világ minden pontjáról felkerekedve; és a társadalom kitaszítottjai, nyomorult kol-



dusok, csavargók, betegek, tanácsát kérve, gyógyító erejében részesülve; akinek tudása, filozófiai, művészi, zenei ismerete minden tanultságot, képzettséget nélkülözött, *aki csak az isteni kinyilatkoztatásra hagyatkozott, és Teremtője parancsára tollba mondta látomásait és szellemi tapasztalatait.*

Rendkívüli és – ebben a pillanatban, ezen a helyen – megalapozatlan kísérlet volna részemről, ha e két személyiség között bármilyen párhuzam föllállítására vállalkoznék, de mint fordító kénytelen vagyok a kettőjük közötti nyilvánvaló szellemi-művészi hasonlóságra felhívni a figyelmet; valamint arra a közös és számomra fontos tényezőre, miszerint *műveik a hit jegyében születtek*, ennek a hitnek a fordító is részese volt, és *munkáját ez a hit vezette és irányította.*

Min alapszik a nő szellemi és hitvilága? A nő-drámák egy olyan világban játszódnak, ahol a dolgok mélyén a mindenséggel való azonosság és egység elve működik; a világ csak látszólag dirib-darabokból álló, felfoghatatlan és összefüggéstelen események és jelenségek kusza hálózata. Valójában szakrális egység: irgalom és szeretet járja és hatja át a szenvedélyek, bűnök, hatalom, bosszú és örület világát.

A legtöbb nő-dráma a tragédiából, a jóvátehetetlenből, a megbocsáthatatlanul lezártból és reménytelenül befejezettből indít. Amikor már semmire nincs remény, ahol már semmi sem megváltoztatható, ott kezdi bevezető énekét a nő-színész: „Ez és ez vagyok, innen és innen jövök, ezt és ezt akarom, ide és ide tartok...” Mi az a végletesen, örületesen kihívó és megrendítő gesztus, amivel a legpuritánabb tér- és helyzetképből kaput nyit a végtelen, a hit világába, és felmutatja a megváltás könyörületes, szeretetteli gesztusát. Holott ez a világ könyörtelenül a szenvedésre mutat, az elemmentaris és – tegyük hozzá – csodálatosan vonzó élniakarás, szenvedély, életigenlés világára, aminek szükségszerű, drámaian szerkesztett, természetes következményei a fájdalom, csalódás, vereség, veszteség, kudarc; ahol bűn és örület az élet velejárója, sőt kiegészítője lehet, akár külső kísértés vagy belső valóság formájában. Mégis ezt a világot titokzatos szépség, finomság, jóság és igazságosság hatja át, mely mindig, mindenkinek és minden helyzetben, újra és újra felajánlja megváltó, kegyelmi mozdulattal az öröklét tiszta és halhatatlan virágát. Az élőknek ugyanúgy, mint a világról leválni nem tudó bűnös szellemnek, akit szenvedéseitől csak egy részvételi élő imája szabadíthat meg. A nővényeket, az állatokat, a folyókat és hegyeket gyógyító, segítő vagy ártó és rontó erők hatják át, halhatatlan, időtlenbe vesző szellemi tapasztalat és a metamorfózis rejtélyes képessége. Az időleges és mulandó az időtlenbe és múlhatatlanba, a sebezhető a sebezhetetlenbe kulcsolódik, a jóvátehetetlen bűnt egy büntelen mosoly, a megrögzött bűnöst a részvét és ártatlanság szerető gesztusa szabadítja ki földi vagy túlvilági poklából.

A nő-színház a végletes érzések és tettek világa. Itt nincs, nem lehet jelentősége az általunk értéknek tartott konveciórendszernek. Itt nem lehet hazudni, csalni, tévedni. Minden önmaga át-szellemítő lényegével azonos, és ennek következményei kikerülhetetlenek. A drámai erőket és feszültségeket katartikus állapot követi, amit viszont mindig egy másvilági erő tart „egyensúlyban”, értelmez és helyez az azt megillető térbe, vagy oldoz fel a „jövő” számára. A nő-drámák számomra az életigenlés és a mindent átható szeretet, megértő belátás drámái, amelyek a földi, „evilági” történetet nem elválasztják az égi avagy „túlvilági” történettől, hanem összefüggéseiben értelmezik, s ezeket az erőket egyszerre tartják magasrendű, úgynevezett isteni erőknél és a mi emberi tulajdonunknak, amivel bármikor élhetünk mi magunk, vagy adhatjuk át másnak, vagy éppen adott esetben kaphatjuk mi mástól, ugyanakkor pontosan kirajzolják a bűnös és büntelen, a hamis és igaz, az égi és földi kontúrjait. A nő buddhista és sintoista (természethívő) eredetű szellemét komolyság, egyszerűség és tisztaság, vizuális megjelenését királyi pompa és gazdagság, végtelen művészi találékonyság, hajlékonyság és bonyolult szépség jellemzi. A látvány és a költői szöveg a kiegyensúlyozottság, a mérték és a rejtélyesen változó, keveredő erők tökéletes arányát, a világ fizikai és szellemi természetének ismeretét közvetíti.

Amikor ezek az erők egyensúlyukat veszítik, arányaik és összefüggéseik felbomlanak, a világ be-szennyeződik, összhangjuk megbomlik, és az élet veszélyeztetetté válik. Ez minden korban, minden időben és földrészen érvényes. Ezek a darabok lelkiállapotok, magasrendű szellemi, művészi tükröződések, ahogy a természet világában tükör a makulátlan szépségű völgy, a beteg, mérgezett állat, a sorvadó növény vagy éppen a reggeli párában fürdő szurdok, rét, napsütötte tengeröböl. De amíg a természeti jelenségek, azok látványa csak horizontálisan vagy csak vertikálisan követhető, a nő-drámák olyan színteret jelenítenek meg, ahol bár az összefüggések rendje szerves és megváltoztathatatlan, mégis egyszerre több erőter, több irányból és több eseménnyel keresztezi egymást, jelezve, hogy az élet belátható és beláthatatlan, földi és transzcendentális erők szövevénye, sohasem statikus, mindig dinamikus, újjászületni és újjáteremtődni kész. Minden bezárult, becsukódott, a meg-semmisüléssel viaskodó lét és helyzet előtt egy másik, magasabbrendű helyzet és létforma nyilatkoztatja ki magát.

Talán ez az a szellemi hozzáállás, ami vonzerőt gyakorolt rám, tartást és kitartást adott, hogy végül magyar nyelven is újjászülethessenek a nő-színárabok. Japán nyelvből 1982-től 1985-ig fordít-

tottam. Gyakorlatilag ennyi idő kellett számomra a tíz darab átültetéséhez. (Ennél természetesen jóval többet – összesen körülbelül harminc darabot – fordítottam le más nyelvekből, de csak ezt a tízet vallom hiteles munkának.)

A fordítások nem jöhettek volna létre elsősorban KALMÁR Éva sinológus emberi, szerkesztői, szakmai segítsége és belém vetett bizalma, KOBAJASI Noriko japán irodalmár középkori nyelv- és szövegismerete, DURÓ Győző színházi dramaturg, a hagyományos japán színházi formák kutatójának munkája, közreműködése és kritikai segítségével nélkül.

A fordítások munkamenete a következő volt: A kiválasztott darabot, ha módomban állt, először egy vagy több más nyelvű fordításban olvastam el, majd elolvastam a középkori japánból modern japánra fordított változatát, s ezek alapján elkészítettem az első vázlatos jegyzetanyagot és nyersfordítást. Utána kezdtük Norikóval végigolvasni és elemezni az eredeti klasszikus, XIV–XV. századi szöveget, megbeszéljük a nyelvi, értelmezési problémákat és azok lehetséges variánsait. Ennek alapján egy újabb, javított fordítást készítettem. A munka harmadik fázisában a már többször kijegyzetelt nyersfordítás alapján kezdtem fordítani a klasszikus szöveget. Annak ellenére, hogy vázlatosan minden nyelvi és értelmezési problémára pontos rálátásom volt, ez volt a munka legnehezebb és leglassabban haladó része, mert ekkor kellett költőileg analizálnom és összefüggéseiben értelmezni a már „működő”, élő darabokat.

Ahhoz, hogy egy ilyen klasszikus, keleti szöveg fordítói problémáit és rendkívüli nehézségeit megértsük, nem csak egy „más világ” romantikusnak is felfogható – de közelről semmiképpen sem romantikus – kultúrájával kell azonosulnunk, hanem egy tökéletesen más, az európaire nem asszociálható gondolkodás vizuális metaforáit kell titokzatos nyelvi páncéljukból kibontani. A nyelv rétegzettségé eleve és alapjában hallatlanul bonyolult. Vizuálisnak nevezem, mert az írásjegyek többnyire archaikus képekből, képek rétegeiből tevődnek össze, melyek elsősorban érzelmi-mitikus, másodsorban filozófiai összefüggéseket közvetítenek. A japán kínai írásjegyeket, szóképeket (*kandzsi*) használ, és azt egészíti ki kétfajta úgynevezett szótagírással (*hiragana*, *katakana*). Minden írásjegy jelenthet egy vagy több szót vagy fogalmat, illetve van képi, fogalmi és kiejtésértéke is. Például két adott kínai jel együttese – képi értéke szerint – csak 'tengeri embert' (halász, sópárló, bűvár) jelenthet, de a kandzsi japán kiejtése, azaz hangértéke (*ama*) szerint a szónak 'szerzetesnő' értelme is lehet. Ha „a herceg kocsija elgurul a ház előtt”, és a kocsi „kerekének” írásjegye után a *Lótusz szútra* nevének írásjegyei állnak, akkor nem egyszerűen a herceg haladt el arra, hanem a kocsival a sorsfordulat jelentkezett. Egy mondat lehet egyszerű folytatása az azt megelőző mondatnak, miközben tartalmazhat beépített idézetet, buddhista példázatot, szútrarészletet, amit minden esetben értelmezni kell, mert a következő mondat már arra válaszol, annak szerves folytatása. Képzeld el az olvasó, hogy egy kínai és japán jelekből álló, felülről lefelé, jobbról balra haladó láncfonatú „szövegfüggöny” képeit, mintáit kell követnie, ami állhat tíz-húsz mondatelemből vagy annak csak töredékéből, egyik a másikba fűzve, hurkolva, teletűzdelve buddhista és irodalmi idézetekkel, anekdotákkal, versrészletekkel és versrészletekre mutató utalásokkal, amelyek a japánok képzeletében újabb helyzetet és értelmet nyerve fejtik ki érzelmi hatásukat. Egy köznapi mondat vagy szó, azaz írásjegy lehet mély értelmű, vallásos parabola, egy szellem megjelenésének az előjele; egy ártatlan szövegről kiderülhet, hogy egy kétszáz éve halott költő szavalt, amikor száműzetését panaszkodta az elhagyott tengeröbölben, de ez a kép a dráma cselekményében megint egy köznapi eseménnyel folytatódik. Gondoljunk itt egy apró kockákból, helyzetképekből felépített festményre, mely egészében összefüggő, részleteiben azonban ezer töredékes, tükröcserépként villódzó, egymást tükröző, egymásban tükröződő elemre bomlik, az összefüggéseket az egymásrautaltság, a helyzeti érték fejezi ki, ugyanakkor egy korábban felvázolt kép tíz kockával később visszatérhet, és itt derül ki, mi is volt valódi értelme, fontossága.

Néha heteket és heteket töltöttem néhány mondat összefüggésének kibogozásával, értetlenül állva a vonatkozások és utalások kimeríthetetlen bőségszarujára előtt. Hiába a rengeteg segédeszköz, fordítás, nyersfordítás, a gyöngéd vagy harcias „szellemek” csak akkor jelentek meg, akkor kezdtek ragyogni, akkor szólaltak meg és akkor mutatták meg ijesztő vagy elbűvölő, valódi alakzatukat, ha belülről, önmagamban megértettem, „kiről” vagy „miről” is van szó. Lenyűgöző és megrendítő élmény volt, ahogy a jelek értelmezésének kapuja lassan, csikorogva megnyílt előttem, egyik kép a másik után vált világossá, és nem győztem csodálni annak a világnak mélységes értelmét és pontosságát, mely eleinte egy dzsungel kiismerhetetlenségét, veszélyeit és majdnem elviselhetetlen klímáját jelentette számomra.

Máskor kétségbeejtő pontossággal ragaszkodtam olyan szó szerinti megoldásokhoz (félve a tévedéstől vagy félreértelmezéstől), melyek később nevetségesnek és használhatatlannak bizonyultak. Így fordításaim állandó korrekcióra szorultak. A japán szótagszámra (többnyire öt- és hétszótagú sorok kombinációira) alapuló verselést egy verses dráma arányait tekintve a magyar fordításban elképzelhetetlennek tartom, és meg sem kíséreltem a hosszabb, sokszor öt- vagy hatszótagú magyar

szavakat egy más nyelv prokruosztészi ágyába gyömöszölni, azaz értelmüket, szépségüket megcsonkítani egy számunkra használhatatlan forma kedvéért. Ritmusában érdektelen, értelmében torz és művészi szempontból teljesen silány lett volna a végeredmény. Ezért a magyar nyelv zenei logikáját tekintettem elsődleges szempontnak, és igyekeztem ritmusában, tömörségében az eredetinek megfelelő kemény, intenzív és tiszta költői szöveget teremteni. Kerültem a magyarázatokat és az úgynevezett költői jelzőket, amelyeknek mesterkélt „egyszerűségétől” néha olyan üresnek tűnő és felcicómázott az „áljapán” vers.

Nemegyszer találkoztam például más nő-fordításokban ezzel a kifejezéssel: „a hold tányérja fényesen ragyog”. Nos tányért, a tányér jelét én soha egyetlen darabban sem találtam, vagy ha edényről volt szó, az csésze volt. A hold mellett jelzőként pedig kivétel nélkül mindig fényviszonyokra utaló szavak voltak: a „hajnali” hold, az „esti” vagy „alkonyi”, vagy misztikus értelemben „a Nyugati Paradicsomba, Amida buddha világába vándorló” hold, de „tányér” soha. Máskor a szenvedélyes szerelem érzékeltetésére „epedő boldogtalanság” vagy más, ennél egyszerűbb kifejezések szerepeltek, holott szó szerint a szereplő így szólt: „A szív tébolya megszokott ruhánk”. Ezzel azt akarom jelezni, hogy ha pontosak és mélyek akarunk lenni, semmi más dolgunk nincs, mint szó szerint fordítani, és lehetőleg kerüljük a magyarázkodást, az érzelmességet és a szépelgést, mert ez a költői nyelv filozófiailag bonyolult, vizuálisan gazdag és érzelmileg rendkívül mély, tehát rosszul viseli a hamis töltelékelemeket.

Távol áll tőlem ezek után, hogy fordításomban minden problémát megoldottnak tekintsek, azt sem állítanám, hogy kifejezéseim mindig helytállóak, s nem fordulhatnak elő szövegemben tévedések, akár nevetséges hibák is. De igyekeztem lelkiismeretesen végiggondolni minden próza- és versrészletet, minden általam követhető asszociációsort vagy utalásrendszert. A költői helyzeteket pedig saját költői világommal azonosítottam. A daraboknak egyenként ötféle – különböző szempontokból végiggondolt – fordításváltozata volt. Összesen ennyi kellett ahhoz, hogy az általam bizonytalannak és kérdésesnek tartott szövegeket végső formájukban tisztázhassam. Ennek ellenére maradhattak bennük hibák, és joggal tarthatnak számot bármilyen kritikai megjegyzésre.

Mégis szeretettel ajánlom munkámat mindazok figyelmébe, akik már „társalogtak növények és fák szellemével”; akik egyszer is érezték magukban vagy másban a szerelmi őrjöngők vagy démonná változottak gyötrődését, akiknek lelkéért mondtak már könyörgő imát, vagy ők maguk könyörögtek másokért; a tiszta lelkekben bizókéba, akiket a szenvedők és bűnhődők „ok és okozatiságban gyökerező”, karmikus története, az égi lények irgalma, a szeretők, harcosok és szentek, a hitetlenek és hívők misztériumvilága valaha megérintett.

(1988)

Kemenczky Judit



# NÓ-LEXIKON

*Ez a 264 címszóból álló lexikon a kötetben szereplő valamennyi – félkövér betűkkel szedett – japán nyelvű nő-színházi fogalom, szakkifejezés, elnevezés magyarázatát, illetve a nő legnagyobb alkotójának és dinasztiájának ismertetését tartalmazza. Arra törekedtünk, hogy e lexikon önmagában is használható legyen, ezért azokat a fogalmakat, kifejezéseket és neveket is fölveztük a címszavak közé, amelyek a bevezető tanulmányban, a színpadi instrukciókban vagy a jegyzetekben már magyarázatot nyertek.*

*A lexikonban a magyaros, tehát fonetikus átírásban szereplő címszó után – ahol eltérő – megadjuk a kifejezés Hepburn-féle angol átírát is, így a terminus a nemzetközi szakirodalomban könnyűszerrel azonosítható. Azután az elnevezés szó szerinti jelentése következik, ha ez kideríthető volt. Végül a részletes magyarázatra kerül sor.*

## A

**acuita** (atsuita) – 'vastag tábla'. Jelmeztípus: vastag selyemszövetből készült, viszonylag keskeny ujjú, általában geometrikus motívumokkal díszített kimono. Alsó- és felsőruhaként egyaránt hordható, főként férfi szereplők viselik.

**acuita karaori kicuke** (atsuita karaori kitsuke) – Jelmeztípus: alsóruhaként viselt **acuita karaori**, vagyis olyan **acuita**, amit a **karaorié**hoz hasonló színpompás, hímzett-szött mintázattal készítettek. Elsősorban férfiak hordják, például elesett harcosok szellemei.

**acuita kicuke** (atsuita kitsuke) – Jelmeztípus: alsóruhaként viselt **acuita**, amelyet úgy rendeznek el a színész testén, hogy a mellen és az ujjvégeknél mindig kilátsszék a felsőruha alól.

**agemaku** – 'fölemelkedő függöny'. A tükörszobát és a hídutat elválasztó függöny. Öt függőleges, összevarrt damasztcsíkból áll, ezek balról jobbra a következő színűek: mély bíbor, fehér, vörös, sárga, zöld. Az öt szín egyrészt az öt égtájat (észak, nyugat, dél, közép, kelet), másrészt a természet öt elemét (föld, víz, tűz, szél, levegő) jelképezi. A függönnyt a két alsó sarkához erősített egy-egy hosszú bambuszrúd segítségével két színpadi segéd emeli a magasba a színészek és a hídúton bevitt nagyméretű díszletelemek előtt. A zenészek előtt csak a függönynek a közönségtől távolabb eső szélét vonják félre, s ők az így keletkezett résen át közlekedhetnek. (Lásd a 28–29. oldalt!)

**age-uta** – 'fönti ének'. A kórus vagy a szereplők által előadott magas hangfekvésű, ritmikus ének. A darab több pontján is fölhangozható, s rendszerint **szage-uta** előzi meg. Általában két részből áll, melyeket rövid hangszeres zene választ el egymástól.

**ai** – 'köztes'. Az **ai-kjogen** kifejezés rövidített alakja. (Lásd ott!)

**ai-kjógen** (ai-kyōgen) – 'köztes kjógen'. 1. A kétrészes nó-darabokban a **nakairi** alatt, vagyis a site két megjelenése között előadott rövid közjáték neve. Többnyire egy helybéli ember beszél benne a cselekmény színhelyének nevezetességéről, vagy elmeséli a környékhez kötődő legendát. Ritkán komikus színezetű, bizonyos esetekben pedig dialógus vagy mimetikus játék formáját is öltheti. 2. A hasonló nevű közjáték előadójának elnevezése. Kjógen szerepkörű színész, aki általában a cselekmény helyszínén lakó embert jelenít meg. A nó-színészekről egyszerűbb, enyhén rusztikus ruházata és sárga **tabija** különbözteti meg.

**akagasira** (akagashira) – 'vörös fej'. Dús, sörényszerű, a színész hátát is teljesen beborító vörös paróka természetfölötti lények – manók, állatszellemek vagy gonosz démonok – számára. (Lásd az ábrát!)



akagasira

**akobu-dzsó** (akobu-jō) – a **dzsó-men** csoportba tartozó álarctípus: nemes vonású öreg férfit ábrázol. Viselői emberek vagy növények szellemei a kétrészes nó-dramák első felében. Előszeretettel alkalmazzák kínai személyek megjelenítésére, így például Hakudón is ez látható a *Sókun* című darabban.

**ASIKAGA** (Ashikaga) – **ASIKAGA Josimicu** sógun, azaz katonai kormányzó (uralkodott 1367–1395), művészet-szeretetéről híres főúr, **KANAMI** és **ZEAMI** nagylelkű pártfogója. Az ő támogatásának köszönhetően vált a nó a samurájréteg kedvelt szórakozásává, a katonai arisztokrácia eszményeinek és ideológiájának megtestesítőjévé. 1408-ban bekövetkezett halála után azonban **ZEAMI** csakhamar kegyvesztett lett, s az udvartól távol, visszavonultan, életét az elméleti munkának szentelve kellett tengődnie. Mindennek tetejébe még száműzték is Szado szigetére, ahol hét évet töltött el, s csak két esztendővel a halála előtt térhetett vissza Kjótóba.

**asirai** (ashirai) – a fuvola és a két kézidob által megszólaltatott kísérőzene, amely általában a site és a cure színpadra lépését festi alá azt követően, hogy a hídúton egymással szembe fordulva énekeltek. Bizonyos esetekben ez a zene hangzik föl a site nyíltszíni átöltözése (**monogi**) alatt is. A kétrészes darabokban néha ez kíséri a site kivonulását az első rész végén (**nakairi**), ilyenkor csak a két kézidobos játszik.

**ato-za** – 'hátsó hely'. A hátsó színpad, a zenészek és a kókenek szokásos tartózkodási helye. Négy sarkát a site-basira, a fue-basira, a kirido-gucsi és a kóken-basira jelöli ki; hátul a **kagami-ita** zárja le. A hídút is az ato-zára vezet, amely körülbelül öt és fél méter széles, valamint két és fél méter mély. Deszkázata teljesen vízszintes, és párhuzamos a hátsó fallal. Padlója alatt kettő vagy három rezonátor-korsó van elhelyezve. (Lásd a 28–29. oldalt!)

**avase kariginu** (awase kariginu) – 'bélelt vadászruha'. Jelmeztípus: bő szabású, széles ujjú köntös, amelynek az eleje elkülönül a hátuljától, s az ujjak csak részlegesen csatlakoznak a hátsó részhez. A X. században a nemesség és a samurájok mindennapos viselete volt. A nőban ünnepélyes öltözkének számít, s bár eredendően férfiruha, istennők is megjelenhetnek benne. Arany- és ezüstszálakkal hímzett változatát hordhatja a **vakí**, ha császári követet vagy sintoista papot személyesít meg, bélés nélküli formájában pedig harcosok vagy növények szellemei tűnhetnek föl.

## B

**bugaku** – 'tánczene'. A VII. században Kínából Japánba érkezett kultikus-szórakoztató táncjáték, a nó egyik távoli elődje. Végtelenül lassú, kifinomult, lebegő **gagaku** ('elegáns zene') muzsikára lejtett, szertartásos merevségű, a forma misztikájával átítatott táncok sorozata, amelyet a császári udvarban világi ünnepeken mind a mai napig bemutatnak. A **bugaku**-táncokban jelent meg először a **dzso-ha-kjú** szerkesztési elv, amelyre később a nó egész esztétikája épült.

## C

**cuki-zerifu** (tsuki-zerifu) – 'megérkezési beszéd'. Deklamálva előadott rövid, prózai szöveg, amelyet általában az utazót vagy vándorszerzetest megszemélyesítő **vakí** mond el rendszerint a darab

elején, közvetlenül a **micsijuki** eléneklése után. Így jelenti be, hogy már el is érte úticélját, egy nevezetes helyet.

**cure** (tsure) – 'kísérő'. A **site** kíséretében megjelenő, vagy a **sité**hez tartozó szereplő. Többnyire ugyanolyan ruhát visel, néha még az álarcuk is egyforma. **Site** szerepkörű színész személyesíti meg.

## CS

**csóken** (chōken) – Jelmeztípus: széles ujjú, áttetsző anyagú köntös, amelyet arany és ezüst minták ékesítenek. Az eleje elkülönül a hátuljától, két szárnyát pedig hosszú díszszinórzat fogja össze, melyet a mellen kötnek csomóba. Női szereplők szokásos táncruhája, de harcosok szellemei is gyakran jelennek meg benne.

**csúdzsó** (chūjō) – 'parancsnok'. Az **otoko-men** csoportba tartozó áltarctípus: megnyerő vonásai és melankolikus arckifejezése romantikus lelkű fiatal nemesurat sejtet, aki elesett a csatamezőn, esetleg hercegi személyt. Főként *harcos* és *démon* típusú darabokban használják, de elvétve negyedikként előadott művekben is előfordul. Ez a maszk típus látható a **Kijocune** címszereplőjén is. (Lásd az 58. oldalt!)

**csú-no mai** (chū-no mai) – 'közepes tánc'. Mérsékelt tempójú tánc, amelynek zenekíséretében szerepelhet a **taiko**, de el is maradhat belőle. Mind az öt nódráma-típusban előfordul: előadhatják fiatal nők, istennők, állatszellemeik, illetve nagyon ifjan elesett harcosok kísértetei.

## D

**daidzsín-ebosi** (daijin-eboshi) – 'miniszter-ebosi'. Az **ebosi** egyik fajtája: udvari főméltóságok hordták. Vízszintes, egyenes élben végződő csákó, elől hegyes, előreugró csúcscsal. A nó-színpadon elsősorban a **vaki** viseli, amikor császári követet, minisztert vagy sintoista papot személyesít meg.

**daisó-mae** (daishō-mae) – 'a nagy és kis (kézidob) előtt'. A fő színpad hátsó harmadának (dzso szakasz) középső része, amely a két kézidobos helye elé esik. Legtöbbször itt foglal helyet (egy székre [sógí] vagy a padlóra ülve) a **site**, ha a darab szerint várakoznia vagy szemlélődnie kell. Rendszerint itt helyezik el a belső teret jelző díszletelemeket is. A színpadi utasításokban „a zenészek előtt/elé” megjelölést használjuk rá. (Lásd a 28–29. oldalt!)

**dan nosime kicuke** (dan noshime kitsuke) – a **nosime kicuke** altípusa. Feltűnő vízszintes (fehérsötétkék, fehér-barna vagy fehér-sárga) csíkozású alsó kimonó. A közembereknél valamivel magasabb társadalmi rangú férfiak viselete.

**deha** – bevezető zene, amely a kétrészes nő-darabok második felében valódi alakjában megjelenő **site** érkezését jelzi, illetve festi alá. Előszóval alkalmazták istenségek, növények szellemei, női démonok, valamint nemesek, halászok, útonálló és féltékeny asszonyok kísérteteinek színre lépésekor. Akkor is ez a zenetípus hangzik föl, ha a **site** egy belső teret – szentélyt, barlangot vagy sírdombot – szimbolizáló díszletelemből lép ki (amelybe az első rész végén ment be). A **deha** előadásában mind a négy hangszer részt vesz.

**dengaku** – 'mezei zene'. A XI. században született paraszti előadóművészet. Vidéken a rizsültetési és -aratási ünnepek hagyományos műsorának számított, hogy egyszerű jelmezekbe öltözött alkalmi komédiások dalokkal, táncokkal, akrobatikus mutatványokkal és rövid, mulatságos jelenetekkel szórakoztatták a falusi népet. Később a városi nemesség és a buddhista papok fölkarolták e színjátékot, amely a XIII. századra – immár hivatásos táncosok és énekesek produkciójaként – kifinomult művészeti formává, **dengaku-no** nővé fejlődött, s a nó egyik előfutárává vált.

**dengaku-no nó** (dengaku-no nō/noh) – 'a dengaku tudása' – a **dengaku**ból a XIII. század folyamán kifejlődött színjátéktípus, amely hivatásos színészek által előadott, énekkel és zenével kísért táncokból, illetve mimetikus jelentekből állt. Művészi tökéletességének csúcspontját 1350 és 1400

között érte el, népszerűsége ekkor fölülmúlta a rivális *szarugaku-no* nőét. **KANAMI** e két színjátékforma előadói hagyományait ötvözte, így a *dengaku-no* nő a nő egyik közvetlen elődjének tekinthető.

## DZS

- dziutai-mae** (jiutai-mae) – 'a kórus előtt'. A fő színpad középső harmadának (**ha** szakasz) bal oldali része, amely közvetlenül a kórus elé esik. Általában itt foglalnak helyet térdelőülésben a **vaki** kísérői (**vaki-zure**). Bizonyos esetekben – a padlón ülve – a **cure** is várakozhat itt. A színpadi utasításokban „a kórus előtt/elé” megjelölést használjuk rá. (Lásd a 28–29. oldalt!)
- dziutai-za** (jiutai-za) – 'a kórus helye'. A fő színpad bal széléhez csatlakozó, körülbelül egy méter széles, illetve öt és fél méter mély oldalszínpad. Padozata vízszintes, deszkázata a fő színpadéval párhuzamos. Elöl és baloldalt térdmagasságú korlát szegélyezi, hátul a **kinin-gucsi** zárja le. A **dziutai-zán** foglal helyet kétsoros vonalban az általában nyolc-, de néha hat- vagy tíztagú kórus, és itt, a fő színpad és az oldalszínpad határán, a **vaki-basira** tövében ül a **vaki**. (Lásd a 28–29. oldalt!)
- dzso** (jo) – 'kezdet'. A **dzso-ha-kjú** kompozíciós elv egyik alkotóeleme, illetve az e szerkesztési szabályt érvényesítő művek kezdeti, bevezető, lassú szakasza. Térben a hídútnak a tükörszoba melletti oszlopköze (a „maszk tér”), a fő színpadnak pedig a hátsó harmada számít a **dzso** szakasznak. Az öt darabból álló teljes nő-műsorban az **isten** típusú játék jelenti a **dzso** részt, míg a **ha** részen belül a **harcos** típusú dráma tekinthető a **dzso** résznek.
- dzso-ha-kjú** (jo-ha-kyū) – 'kezdet-törés-gyors'. A hagyományos japán előadóművészetekben – így a nőban is – általánosan érvényesülő kompozíciós elv: a színpadi alkotásokban alkalmazandó szerkesztési arányokat, illetve az elemek tér- és időbeli tagolását jelöli. Értelmezhető, mint „kezdet-közép-vég”, illetve „lassú-közepes-gyors”. Tehát egy előadásnak lassú bevezető résszel kell kezdődnie, és mérsékelt iramú, fokozatosan gyorsuló középső rész után kimondottan sebes zárórésszel kell befejeződnie. Továbbá a középső résznek önmagán belül is meg kell valósítania e hármastagozódást. A **dzso-ha-kjú** elv a nő majd' minden elemére kiterjed: nemcsak az öt darabból álló teljes műsor, de minden egyes darab szerkezetében érvényesülnie kell, s nem csupán az előadás ritmikájában, hanem a játéktér szervezésében is kötelező betartani.
- dzso-men** (jō-men) – 'öregember-maszkok'. A nőálarctípusok öt csoportjának egyike; két alcsoportra oszlik: 'öregemberek' (*dzsō*) és 'gonosz öregemberek' (*akudzsō*) maszkjaira. Összesen mintegy tizenhárom álarctípus sorolható ebbe a csoportba.
- dzso-no mai** (jo-no mai) – 'kezdet tánc'. Lassú tempójú, elegáns tánc, amelynek zenekíséretében részt vehet a **taiko**, de hiányozhat is belőle. Általában a harmadikként előadott darabokban (**kazura-mono**) fordul elő: főként gyönyörű, fiatal nők táncolják, de kivételes esetekben ifjú nemes, illetve öregember vagy öregasszony is előadhatja.
- dzso-za** (jō-za) – 'szokásos hely'. A fő színpad hátsó harmadának (**dzso** szakasz) jobb oldali része, amely a **site** oszlopa mellé esik. Ez a terület jelenti a **site** „szokásos” tartózkodási helyét: színpadra lépésekor itt áll meg, itt mondja meg a nevét, innen indítja legfontosabb akcióit és táncait, s ezek után mindig ide érkezik vissza, itt hajtja végre a darab végét jelző két dobbantást, s innen indulva távozik a hídúton. A színpadi utasításokban „a **site** oszlopánál/hoz” megjelölést használjuk rá. (Lásd a 28–29. oldalt!)
- dzsúroku** (jūroku) – 'tizenhat'. Az **otoko-men** csoportba tartozó álarctípus: tizenhat éves fiút ábrázol, némiképp feminin vonásokkal. **TAIRA-no Acumori** arcát idézi, aki ennyi idős korában esett el a csatamezőn. A **harcos** típusú darabok fiatal tábormokai viselik, így az **Acumori** címszereplője is ezt hordja. (Lásd a 46. oldalt!)
- dzsusi** (jushi) – 'varázsló'. A IX. században kialakult rituális színjáték, amely a buddhista templomok holdújévi ördögűző szertartásait színesítette. A XI. században létrejött egy „megszelídült” változata is, az **ennen**, amely a XIII. században nemes művészetté, **ennen-nó**vá érett, s a nő egyik előfutárává vált.



## E

**ebosi (eboshi)** – 'madárkalap'. Merevített anyagú, fekete színű, lakkozott felületű kalap. A régi udvari nemesség kötelező viselete volt: formája egyértelműen jelezte viselőjének státuszát és rangját. Férfiak és nők egyaránt hordták, igen sok fajtája van. A nő-jelmezek fontos kiegészítő eleme: leggyakrabban ívelt élben végződő, magas, süvegszerű változatait használják.

**ENMAI (Emmai)** – a XIV. században működött négy nagy szarugaku-társulat egyike. A nő kialakulása után ebből a csoportból lett a KONPARU-iskola.

**ennen** – 'az évek számának szaporítása'. A XI. században keletkezett színjátéktípus, voltaképpen a dzsusi „megszelídült” változata. A buddhista templomok és a sintoista szentélyek szertartásait követő rituális lakomák műsorát szolgáltatta: (eleinte rögtönzött) dalokból, táncokból és mimerikus jelenetekből állt. A XIII. században már **ennen-nó** néven emlegették, s komoly művészetnek tartották. A nő több elemét átvette.

**ennen-nó (ennen-nō/noh)** – 'az ennen tudása'. A XIII. században az **ennen**ből kifejlődött színjátékforma, amely már rövid darabokat vitt közönség elé. Kifinomult stílusa, szövegének magas irodalmi értéke és mély vallási tartalma mintául szolgált az éppen kialakulóban lévő **nó** számára.

## F

**fue** – 'fuvola'. Bambuszból készült kis, hétlyukú harántfuvola. Hangfekvése magas, hangja éles, rikoltó. Nem dallamot játszik, hanem egyfajta zenei narrációt valósít meg. (Lásd az ábrát!)



**fue-basira (fue-bashira)** – 'a fuvolás oszlopa'. A nő-színpad tetejét tartó négy oszlop egyike: a fő színpad bal hátsó sarkában áll. Azért nevezik így, mert a közelében foglal helyet a fuvolás. Derékmagasságban egy fémgűrű van az oszlophoz erősítve: a *Dódzsó-dzsi* című darabban ehhez csomózzák a díszletharang függesztőkötelét. (Lásd a 28–29. oldalt!)



**fue-kata** – 'fuvolás'. A fue megszólaltatója. (Lásd az ábrát!) Bevonuláskor mindig az ő vezetésével érkeznek a zenészek a hídúton át a színpadra. A nő-fuvolások három különböző iskolába tartoznak.

**fue-za-mae** – 'a fuvola helye előtt'. A fő színpad hátsó harmadának (dzsó szakasz) bal oldali része, amely a fuvolás helye elé, a fuvolás oszlopa mellé esik. Rendszerint itt foglal helyet (egy székre [sógi] vagy a padlóra ülve) a *cure*, ha a darab szerint várakoznia vagy szemlélődnie kell. A színpad utasításokban „a fuvolás oszlopánál/hoz” megjelölést használjuk rá. (Lásd a 28–29. oldalt!)

fue

**fukai** – 'mély'. Az *onna-men* csoportba tartozó álarc-típus: középkorú nőt ábrázol, akinek vonásain eltitkolni kívánt bánat vagy fájdalom nyomai látszanak. Elsősorban *asszony* és *örült* típusú művekben alkalmazzák: viselheti szeretteit elveszített anya vagy feleség, mint például a *Szumidagava* című darabban a gyermekét kereső anya, vagy egy növény szelleme, például a *Basó* című drámában a basófa asszonnyá változott alakja. (Lásd a 70. oldalt!) A **fukai** maszk-típust főként a KANZE-iskola használja, a másik négy iskola sitéi általában **sakumi** álarcot hordanak ugyanazokban a szerepekben.

**furjú (furyū)** – 'választékos' vagy 'szokatlan'. A XII. században a jeles napokon főként nemesek által tartott látványos fölvonulás, amelynek során jelmezes-zenés-táncos-párbeszédű jeleneteket és *nenbucu-odorit* is bemutattak. Minthogy a **furjú** a XIII. században az **ennen-nó** részévé vált, utóbbi pedig erős hatást gyakorolt a nő kialakulására, tulajdonképpen a **furjú** is a nő távoli elődjének mondható.

## G

**gakuja** (gakuya) – 'öltöző'. A jelmez és a paróka fölvetelére szolgáló helyiségek elnevezése. Külön-külön szobában öltözik a **site** és a **cure**, a **vaki** és a két **vaki-zure**, a **kjógen**, a zenészek és a **kórus**. A maszk föltétele a tükörszobában történik.

**genzai-mono** – 'valóság darabok'. A negyedikként előadott darabok egyik altípusa: az ide sorolható drámák konkrét történelmi eseményeket és sorsokat dolgoznak föl. Bennük a **site** mindig samurájt alakít, és sohasem visel maszkot. Huszonkét mű tartozik ebbe a csoportba.

**genzai-nó** (genzai-nō/noh) – 'jelen idejű nó'. A nó-darabok két alapvető csoportjának egyike: az ide tartozó darabokban a jelen idő és a valóság világa dominál a múlttal és a káprázat-világgal szemben. A **genzai-nó** konkrét, reális cselekményre épül, s nemcsak a **vaki** élő ember benne, hanem többnyire a **site** is. A jelen idejű nó-darabokat vagy erős érzelmi töltés jellemzi, vagy drámai összecsapás történik bennük.

**gigaku** – 'ügyességzene'. Indiából származó színjátéktípus, amely a VII. század elején – kínai és koreai közvetítéssel – került Japánba. A buddhizmus szellemiségével átítatott álarcos-jelmezese előadóművészet volt, amely énekes, zenés, táncos, akrobatikus elemeket egyaránt tartalmazott. Néhány száz év után kihalt, csak fából faragott, nagy kifejezőerejű maszkjai maradtak fenn, illetve a nó megörökölte oroszlántáncát.

**gobanme-mono** (gobamme-mono) – 'ötödikként előadott darabok'. A nó-drámák öt típusának egyike: az ide tartozó ötvenhárom művet a teljes nó-műsorban ötödikként szokták játszani. E darabokban a **site** általában démont személyesít meg.

**gorjú** (goryū) – 'öt iskola'. A nó **site**-színészei öt nagy dinasztiahoz tartoznak: a **KANZE**- a **HÓ-SÓ**-, a **KONGÓ**-, a **KONPARU**- és a **KITA**-iskolához. A **gorjú** ezek együttes elnevezése.

## H

**ha** – 'törés' vagy 'rom'. A dzso-ha-kjú kompozíciós elv egyik alkotóeleme, illetve az ezen szerkesztési szabályt érvényesítő művek középső, mérsékelt iramú, fokozatosan gyorsuló szakasza, amely önmagán belül is megvalósítja e hármas tagozódást. Térben a hídút középső oszlopköze (a „zene tér”), valamint a fő színpad középső harmada jelenti a **ha** szakaszt. Az öt darabból álló teljes nó-műsorban a **harcos**, **asszony** és **őrült** típusú játékok együtt képviselik a **ha** részt, míg ezen belül az **asszony** típusú dráma számít a **ha** résznek.

**hajabue** (hayabue) – 'gyors fuvola'. Sebes tempójú, ritmikus zene, amelyben a fuvola mellett a két kézidob, s néha a **taiko** is megszólal. Többnyire valamilyen természetfölötti lény – sárkány-isten, démon vagy bosszúéhes szellem – hirtelen megjelenését érzékelteti. Ritkán a **maszk** nélküli **site** által megszemélyesített, ellenségtől üldözött **harcos** színre lépését is aláfesti. **Hajabue** csak a nó-darabok második felében hangozhat föl.

**haja-mai** (haya-mai) – 'gyors tánc'. Sebes tempójú, fürgé és erőteljes tánc, amelyet az ötödikként előadott darabokban halhatatlan lények vagy megdicsőült szellemek szoktak bemutatni. Mind a négy hangszer kíséri.

**haja-mai-mono** (haya-mai-mono) – 'gyors tánc darabok'. Az ötödikként előadott darabok egyik altípusa: az ide sorolható művek általában kétrészesek, és egy istenné vált hölgy vagy egy nemesúr szelleme gyors, energikus táncot ad elő bennük. Hat játék tartozik ebbe a kategóriába.

**hajasi-za** (hayashi-za) – 'a zenészek helye'. A hátsó színpad első fele: itt foglal helyet a négy zenész, sorrendben, balról jobbra: a fuvolás, a kiskézidobos, a nagykézidobos, a verődobos. (Lásd a 28–29. oldalt!)

**hakama** – 'nadrágok'. A nó-jelmezek négy nagy csoportjának egyike: az alsótestet fedő nadrágszerű jelmeztípusok tartoznak ide. Rendkívül bő szárú miatt találóbb lehet rájuk a „szoknyanadrág” elnevezés. Nó-darabokban **hakamát** férfiak és nők egyaránt hordhatnak. Előkelő viseletnek számít.

**hana** – 'virág'. ZEAMI esztétikájának egyik alapfogalma: a nő-előadás hatása, értelme és üzenete, amelynek „átnyújtása” révén a közönség transzcendens élményben, a világ immanens törvényeinek átérzésében részesülhet. A *virágot* a színész belső sugárzása, a *monomane* és a *jügen* együttes jelenléte hozza létre, s különlegessége éppen megfoghatatlanságában, ritkaságában és illékonyágában rejlik.

**hane-ógi** (hane-ōgi) – 'szárnycsapás legyező'. A nő legalapvetőbb szimbolikus *katáinak* egyike, amelyet legyezővel hajtanak végre: a *site* bal kézben fogott, szétnyitott legyezőjét a jobb vállá elé tartja, majd hirtelen mozdulattal széles ívben balra lendíti. Mindez egyszer megtéve nyílvést szimbolizál, háromszor egymás után pedig szárnyverdesés vagy szélroham képzetét kelti. (Lásd az ábrát!)



hane-ógi

**hangiri** – 'félbe vágott'. Jelmeztípus: a *hakama* egyik fajtája: gazdag mintázatú brokátból készült, igen bő szabású szoknyanadrág. Főként erős, férfias jellemű szereplők hordják: nagy hatalmú istenek vagy démonok, szörnyetegek vagy oroszlánok szellemei. Egyetlen női viselője a *Jamamba* című darab címszereplője.

**ha-no mai** – 'törés tánc'. Rendszerint a *dzso-no mai* vagy a *csú-no mai* után következő, azokat mintegy kiegészítő, meglehetősen gyors tempójú, rövid tánc. A zenészek *taikóval* és anélkül is kísérhetik.

**hannya** – a démon-maszkok közé tartozó álarctípus: düllelt szemű, nyitott szájú, vicsorgó fogú szörnyeteget ábrázol, s két hegyes szarva is van. Olyan nők viselik, akiket kielégületlenségük vagy féltékenységük megőrjített és démonná változtatott. Ilyen maszkot hord a Dódzsó-dzsi kígyódémona is. (Lásd a 108. oldalt!)

**happi** – jelmeztípus: arany- vagy ezüstmintás selyemből készült, széles ujjú köntös. Béleletlen változatát a TAIRA nemzetség nemesei hordják: jobb ujját lehúzzák, föltekercik és függőlegesen a hátukra erősítik. Bélelt formája a MINAMOTO nemzetség harcosainak és nagy hatalmú démonoknak a viselete: elől derékig szélesen nyitva hagyják, szárnyait pedig selyemövük alá tűrik.

**hasigakari** (hashigakari) – 'függőhíd'. A tükörszobából a színpadra vezető hídút. Körülbelül másfél-két méter széles, tizenhárom-huszonnégy méter hosszú, és száz-százöt fokos szögben csatlakozik a színpadhoz. Mindkét oldalán térdmagasságú korlát szegélyezi. Padozata a tükörszobától a színpadig észrevehetően emelkedik, deszkázata hosszanti irányú. Alatta három rezonátor-korsó van elhelyezve. A színpadénál alacsonyabb tetőzetét két oszloppár tartja, ezek a hídutat három részre osztják: a tükörszoba melletti oszlopköz neve „maszk tér” (ez a hídút dzso szakasza), a középső oszlopközé „zene tér” (ha szakasz), a színpadhoz legközelebb eső oszlopközt pedig „legyező tér”-nek hívják (kjú szakasz). A hídúton érkeznek a színpadra a *site*, *cure*, *tomo*, *vaki*, *vaki-zure* és *ai-kjógen* szerepű színészek, s a legutóbbi kivételével valamennyien ott is távoznak. Ott hozzák be és viszik ki a nagyméretű díszletelemeket. A hídút legfontosabb funkciója, hogy fölvonulási tér: a szereplők profilból láthatók rajta, míg a színpadon többnyire szemből figyelhetők. (Lásd a 28–29. oldalt!)

**hataraki-mai** – 'munka-tánc' vagy 'cselekvés-tánc'. Gyors tempójú, élénk, férfias tánc, amely isten és démon típusú darabokban fordul elő. Megjeleníthet munkafolyamatot, amelyben egy isten, sárkány vagy manó segít az embereknek, vagy szemléltetheti egy istenség, démon vagy szörnyeteg küzdelmét ellenségével. Zenekíséretében mind a négy hangszer részt vesz.

**hataraki-mono** – 'cselekvés darabok' vagy 'munka darabok'. Az ötödikként előadott darabok egyik altípusa: az ide tartozó játékok általában kétrészesek, s főszereplőjük isten, sárkány, manó, szörny vagy démon, aki segít az embereknek valamely munka elvégzésében, illetve tett végrehajtásában. Ezt *hataraki-mai* bemutatásával jelentik meg. Negyvenegy mű sorolható ebbe a csoportba.

- hino-ókucsi** (hino-ōkuchi) – 'bíbor nagy száj'. Jelmeztípus, a **hakama** egyik fajtája: selyemből készült, bíborszínű, igen bő szabású, s a bokánál nagyon széles nyílású szoknyanadrág. Anyaga hátul merev szövésű, elöl lágy redőkbe rendeződik. Fiatal nők viselete.
- hitamen-mono** – 'maszk nélküli darabok'. Az *őrült* és *démon* típusú darabok némelyikében a **site** nem visel álarcot, mert olyan személyt (általában samurájt vagy szerzetest) jelenít meg, aki valóban létezett. Ilyen esetekben a színész a saját arcát használja maszkként: vonásai megkövülnek, szeme egy távoli pontra néz, ajka még beszéd és ének közben is merev.
- hóban** (hōben) – sintoista fogalom: a világ rejtett, teljes igazságának a föltárását jelenti, „az istenek útját”-nak megsejtetését. A nő esztétikájában az igazság megjelenítésének igényét értik rajta, melynek jegyében a színésznek képessé kell tennie közönségét arra, hogy „a dolgok mögé lásson”. Ezt a célt szolgálja a nő-előadások végtelen lassúsága is.
- hon-butai** – 'fő színpad'. A nő-darabok lejátszódásának színtere: a **site-basira**, a **mecuke-basira**, a **vaki-basira** és a **fue-basira** által kijelölt négyszög. Tető fedí, és L alakban üli körül a közönség. Négyzet alakú, s körülbelül harminc négyzetméter alapterületű. Deszkázata merőleges a hátsó falra (**kagami-ita**), s hátulról előre észrevehetetlenül emelkedik. Padozata alatt négy vagy hat rezonátor-korsó van elhelyezve. Hátul az **ato-za**, baloldalt pedig a **dzsiutai-za** csatlakozik hozzá. A színészeknek az előadás közben elfoglalt helye és előírt mozgásai szempontjából a **hon-butai** kilenc egyforma nagyságú, négyzet alakú területre osztható föl. Mind a kilenc színpadi helynek meghatározott neve van, ezek szerepelnek a színpadi utasításokban. (Lásd a 28–29. oldalt!)
- Hon-za** – 'Erederi Társulat'. A XIV. században a császári székváros, Kjóto lakosságát szórakoztató két **dengaku**-együttes egyike. Ennek a társulatnak volt ünnepelt művésze **ICCSÚ**, akinek játkéből **KANAMI** sok inspirációt nyert a nő megteremtéséhez.
- HÓSÓ** (Hōshō) – a nő egyik legrégebbi színészdinasztiája, a **gorjú** egyike. Székhelye Tókióban van, ahol modern színházépülettel rendelkezik. Egy 1985-ös fölmérés szerint a **HÓSÓ**-iskolához 162 **site**-színész tartozik, akik között sok a nő. Az **iemoto HÓSÓ Fuszao**.
- I**
- iccsó** (itcō) – 'egy dob'. A mai nő-programok kiegészítő műsorszáma: egyetlen **site** szerepkörű színész maszk, jelmez és kellékek nélkül, a színpad közepén ülve recitálja valamelyik darab egy fontos részletét. Minthogy csupán a **taiko** kíséri, a produkció lényege a ritmikai kompozíció minél plasztikusabb érvényesülése.
- ICCSÚ** (Itchū) – a **dengaku-no** nő XIV. században élt rendkívüli tudású mestere. Kortársát, **KANAMI**t, a **szarugaku-no** nő művelőjét a kettejük stílusában tapasztalt közös vonások vezették el ahhoz a gondolathoz, hogy ötvözze a két színjátéktípus előadói hagyományait, s e szintézisből megalkossa a nőt.
- icsi-no macu** (ichi-no matsu) – 'első fenyő'. A hídutat a közönségtől elválasztó fehér kavicssávban, a hídút kjú szakasza előtt álló Első Fenyő. Jókívánság Fenyőnek is nevezik, s a Menny-Föld-Ember hármasságból a Mennyet szimbolizálja. A **site**, ha egyedül érkezik a hídúton, először az Első Fenyőnél áll meg, ott fordul szembe a nézőkkel. Ha a **site** másodmagával jelenik meg, akkor a **cure** áll meg az Első Fenyőnél. (Lásd a 28–29. oldalt!)
- iemoto** – 'a ház eredete'. A hagyományos japán művészeti ágak – így a nő is – mind a mai napig megőrizték eredeti, céh-rendszerű működési elveiket és dinasztikus szerveződésüket. Eszerint egy adott művészi hivatás ősöknek irányítói a mesterséget művelő legpatinásabb családok fejei, vagyis néhány **iemoto**. E tisztség vér szerint vagy egyéb rokoni kapcsolatok alapján öröklődik, megszerzése tehát nem a tehetség függvénye. Viselőjének kötelező tisztelet jár, döntései megföllebbezhetetlenek.
- ironasi acuita cubóri** (ironashi atsuita tsubōri) – 'színtelen betűrt acuita'. **Ironasi** azt jelenti, hogy a ruha színei között nem szerepel a vörös. **Cubóri** egy viselési stílus elnevezése: a kimonó két szárnyát fölhúzzák, s az így keletkezett redőket betűrik a selyemöv vagy a **hakama** derékrészé

alá. A szárnyak két vége így legyezőszerűen szétterül a szoknyanadrágon. Hajdanán udvarhölgyek és nemesasszonyok előszeretettel hordták ilyen módon kimonójukat. A teljes kifejezés tehát olyan acuitát jelent, amelynek mintázata nem tartalmaz vörös színt, s amelyet derékban betűrve viselnek.

**ironasi karaori** (ironashi karaori) – 'színtelen karaori'. Olyan **karaori**, amelynek színezése nélküli a vöröst. Nő-drámákban középkorú vagy öreg szereplők viselete.

**ironasi nuihaku kosimaki** (ironashi nuihaku koshimaki) – 'színtelen leengedett nuihaku'. *Kosimaki* egy viselési stílus elnevezése: a kimonó gazdája kibújik a selyemövel összefogott köntös felső részéből, majd a ruhát szépen elrendezve leengedi maga körül. Így az öv által tartott kimonó kétszeres rétegben burkolja be viselője lábát. A teljes kifejezés tehát olyan **nuihakut** jelent, amelynek színvilága mellőzi a vöröst, és felső részét deréktól leengedve hordják.

**iro-ōkucsi** (iro-ōkuchi) – 'színes nagy száj'. Jelmeztípus, a **hakama** egyik fajtája: selyemből készült, vörös színű, igen bő szabású, s a bokánál nagyon széles nyílású szoknyanadrág. Anyaga hátul merev szövésű, elöl lággy redőkbe rendeződik.

**isszé** (issei) – 'egy hang'. 1. Bevezető zene, amelyet a két kézidob és a fuvola szólaltat meg. Ütemes, kifejező és emelkedett hangzása a darab elején általában a magas rangú katonát vagy hivatalnokot megszemélyesítő **vaki** bevonulását festi alá, míg a kétrészes játékok második felében többnyire a **síte** érkezését kíséri túlfűtött, szenvedélyes hangjaival. 2. A hasonló nevű bevezető zene kíséretével színpadra lépett szereplő magas hangfekvésű, rövid éneke, melynek szövege háromsoros, huszonkilenc morás vers. Rendszerint a két kézidob kíséri, de esetenként a fuvola is társulhat hozzájuk. Gyakran fölhangzik a **síte** hosszabb, csak hangszerek által kísért tánca előtt is: ilyenkor a főszereplő kezd el énekelni és a kórus fejezi be.

## J

**jamanba** (yamamba) – 'hegyi öregasszony'. Különleges figura személyre szóló maszkja: csak a *Jamanba* című darab főszereplője viselheti. Az álarc egy magányos öregasszony reménytelen vonásait szembeállítja velünk, akinek hegyről hegyre tartó, végtelen vándorlása a *szanszárát*, a világ örök körforgását és az ember kényszerű szakadatlan újjászületését szimbolizálja. (Lásd a 138. oldalt!)

**jobanme-mono** (yobamme-mono) – 'negyedikként előadott darabok'. A nő-drámák öt típusának egyike: az ide sorolható kilencvennégy művet a teljes nő-műsorban negyedikként szokták játszani. E darabok java részében a **síte** örült személyt jelenít meg.

**joremizu-goromo** (yoremizu-goromo) – 'fonal víz-ruha'. Jelmeztípus: fátolselyemből készült **mizu-goromo**. A férfiak a derekuknál selyemövel fogják össze, a nők lazán, megkötetlenül, a kimonójukra vetve viselik. Színe lehet fehér, barna és világoszöld.

**jūgaku-mono** (yūgaku-mono) – 'képesség-bemutató darabok'. A negyedikként játszott darabok egyik altípusa: az ide tartozó művek főszereplője mindig férfi (lehet élő és szellem is), aki erőteljes táncot (*otoko-mai*) ad elő. Nyolc dráma sorolható ebbe a kategóriába.

**jūgen** (yūgen) – 'misztikus szépség'. A nő alapvető esztétikai kategóriája. **ZEAMI** korai műveiben az átható szépség szinonimája, amelynek érzetét a színész játéknak kifinomultsága, az álarcok, a nyelvezet, a zene választékossága, illetve a gyermekszereplők földetlen arcának hamvas bája egyaránt fölkeltheti. Későbbi műveiben **ZEAMI** metaforikusan „csont, hús és bőr” harmonikus egységének nevezi a **jūgent**, amelyben a „csont”, vagyis a művészi alakítás láthatatlan váza a színész veleszületett tehetsége, a „hús” – ami a csontokat rájuk tapadva testté teljesíti – a tánc és a recitált szöveg, a „bőr” pedig, amely a testet beborítja, elkülöníti a világtól, s ezáltal láthatóvá teszi: az átható, fölfoghatatlan szépség. Látható, de nem a szem, hanem csakis a szív számára, mert az értelmén, s az azt hordozó „szavakon túlterjedő szépség”. Csak akkor sugárzik a színészből, ha „szívét az igazság fokára emeli”.

júkjō-mono (yūkyō-mono) – 'szórakozást nyújtó darabok'. A negyedikként bemutatott darabok egyik altípusa: az ide sorolható művekben kivétel nélkül férfi a főszereplő, s az ő energikus tánca (otoko-mai) jelenti a dráma csúcspontját. Négy játék tartozik ebbe a csoportba.

JŪZAKI (Yūzaki) – a XIV. században működött négy nagy szarugaku-társulat egyike: KANAMI és ZEAMI famíliája. A nó kialakulása után ebből a csoportból lett a KANZE-iskola.

## K

kagami-ita – 'tükör tábla' vagy 'tükördeszka'. A nó-színpadot lezáró hátsó fal, amely az ato-za hátsó végén, a kōken-basira és a kirido-gucsi között húzódik. Elsődleges funkciója akusztikus jellegű: a hátsó színpadon helyet foglaló zenészek muzsikájának, az oldalszínpadon ülő kórus énekének és a fő színpadon játszó színészek megszólalásainak és mozdulatainak hangját veti előre, a közönség felé. Másik, hangulatkeltő funkcióját a reá festett öreg, tiszteletet ébresztő, girbe-gurba törzsű fenyőfa képével tölti be, mellyel a színpadot, a szent teret oltalmazó istenség jelenlétére figyelmeztet.

kagami-no ma – 'tükörszoba'. Az átváltozás tere: egyfajta láthatatlan színpad. Nem tekinthető öltözőnek, hiszen ide már jelmezben és parókában érkeznek a színészek, legföljebb a kosztümökhöz tartozó köntöst adják itt rájuk, illerve itt bonyolítják le az előadás alatti gyorsöltözéseket. A közhiedelem szerint a helyiség a falánál álló nagyméretű tükörről kapta a nevét, amely előtt a főszereplők álarcot öltenek. Amikor a színész a tükör előtt a maszkot arccal lefelé fordítva maga elé tartja, s nem a fejéhez emeli, hanem mélyen meghajolva mintegy beléje illeszti arcát, főlegyenesedvén már nem önmagával, hanem egy másik lényvel néz szembe a tükörben. A szerepével, aki isten, démon vagy egy halott szelleme, időn túl létező, nála igazabb érvényű alak. A tükörszoba e pillanatban valóban teremtő térré válik.

kagura – 'istenzene'. 1. A sintoizmus természetisteneinek „szórakoztatásául” bemutatott, fuvolával és dobokkal, olykor énekkel is kísért táncos-pantomimikus játék. Japán eredetű, témáját a mítoszokból meríti. A nó egyik távoli elődjének számít, mert a kagura színpadformájából alakult ki mind a szarugaku-no nó, mind a dengaku-no nó, s végső soron az e két színjátéktípust egyesítő nó színpada is. 2. A nó-darabokban így nevezik a sintoista istennők vagy papnők, illetve bizonyos égi lények táncát, amelyet a site ad elő mind a négy hangszer kíséretével.

kakegoe – 'függő hang'. A dobosok játék közbeni rövid, jelentés nélküli, indulatszó értékű rikoltásainak összefoglaló elnevezése. A dobütések előtt vagy azokkal egyidejűleg mindhárom dobos a torok mélyéről indított, de gyors glisszandó után gyakran fejhangon elhaló „ja”, „ha”, „ija” fölkiáltásokat hallat, melyek a kiskézidobosnál „han”, „hon”, a nagykézidobosnál „joi”, „hon”, a verődobosnál pedig „joi”, „ei” rikoltásokkal egészülhetnek ki. A kakegoe – akárcsak a dobjáték karaktere – a nó samanisztikus eredetének bizonyítéka: a site által megszemélyesített túlvilági lény megidézését, e világra hívását segíti elő.

kakeri – 'repülés'. A fuvola és a két kézidob kíséretével előadott tánc, melynek kezdetén a site lassú lépésekkel körbejár a színpadon. Majd a tempó hirtelen fölgyorsul, s a tánc – a darabtól függően – vagy egy elesett harcos pokolbéli szenvedéseit, vagy egy szerettei elvesztése miatt megháborodott anya zavarodottságát, esetleg egy madár elejtését vagy egy hal kifogását szemlélteti.

kake-szuō (kake-suō) – 'függő sima takaró'. Jelmeztípus: kenderszövetből készült, bélés nélküli, festett mintás, széles ujjú köntös. A XV. században alacsony rangú samurájok viselték. A nó-darabokban maszk nélküli férfi szereplők hordják, például kereskedők, földesurak, hajóskapitányok.

kami-gakari – 'felső iskolák'. Az Edo-korszakban (1603–1868) a HÓSÓ- és a KANZE-iskolát nevezték így, mert Kijótóban volt a székhelyük.

kami-mai – 'isten-tánc'. Gyors tempójú, fenséget sugárzó tánc, amelyet mind a négy hangszer kísért. Általában egy ifjú isten mutatja be az elsőként előadott darabok második részében.

- kami-mai-mono** – 'isten-tánc darabok'. Az elsőként előadott darabok egyik altípusa: az ide tartozó játékokban rendszerint egy fiatal isten áldásosztó táncot (**kami-mai**) mutat be. Kilenc mű sorolható ebbe a kategóriába.
- kami-mono** – 'isten-darabok'. A **sobanme-mono** másik elnevezése. (Lásd ott!)
- kamisimo** (**kamishimo**) – 'alul-fölül'. Jelmeztípus: merevített, széles vállú mellény és éllel vasalt, igen bő szárú nadrág együtteséhez hasonlítható fölsőruha. Több változata van. Általában **kamisimót** viselnek a színpadon a zenészek, a **kókenek** és a kórus tagjai is.
- KANAMI** – **KANAMI** Kijocugu (1333–1384), **ZEAMI** apja, a **szarugaku-no** nő ünnepezt művésze. Ötvözte a **szarugaku-no** nő és a **dengaku-no** nő előadói hagyományait, és megteremtette a nót. Tőle és fiától származtatják a **KANZE**-iskolát. Számos nő-dráma szerzőjének tartják.
- kanava-onna** (**kanawa-onna**) – 'vaskoronás asszony'. Az **onna-men** csoportba tartozó álarctípus: középkorú nő belső feszültségről árulkodó vonásait rögzíti. Eredendően a **Kanava** ('A vaskorona') című nő-dráma női főszereplője számára készült – aki féltékenységtől úzve még az ördöggé válás kockázatát is vállalja, csak hogy bosszút állhasson hűtlen férjén –, ám később más darabokban is alkalmazták.
- kantan-otoko** – 'kantani férfi'. Az **otoko-men** csoportba tartozó álarctípus: fiatal kínai férfi vonásai ismerhetők föl rajta. Eredendően a **Kantan** című nő-dráma főszereplője számára készült, később viszont a **kami-mai monó**ban is használni kezdték fiatal istenek maszkjaként. A **Takasza-gó**ban Szumijosi istene viseli.
- KANZE** – a nő egyik legrégebbi, de vitathatatlanul a legtekintélyesebb színészdinasztiája, a **gorjú** egyike. Tagjai **KANAMI** és **ZEAMI** szellemi örököseinek tekintik magukat. Székhelye Tókióban van, ahol modern színházépülettel rendelkezik. Egy 1985-ös fölmérés szerint a **KANZE**-iskolához 681 **site-színész** tartozik, akik között sok a nő. Az **iemoto** **KANZE** Motomasza. Az iskola önállósult ága az **UMEVAKA-ke**.
- karaori** – 'kínai szövés'. A nő legkáprázatosabb jelmeztípusa: bonyolult szövésű, aprólékosan kidolgozott, szőtt és hímzett mintákkal zsúfolt, színpompás, viszonylag keskeny ujjú, vastag brokát-köntös. Elsősorban nők hordják: viselési stílusától és a kiegészítő ruhadaraboktól függően megjelenhetnek benne hercegnők, démonnők, utazó nők és elhunyt nők szellemei. Alsó kimonóként használva fiatal nemeselek csatatéri öltözete.
- karaori cubóri** (**karaori tsubōri**) – 'betűrt karaori'. **Cubóri** stílusban hordott, azaz derékban az öv alá vagy a szoknyanadrágba betűrt **karaori**. Ez a viselő fiatal hölgyeknek tiszteletet parancsoló megjelenést kölcsönöz, tánchoz is szokták használni.
- kaszuzue** (**kasezue**) – 'szarvashát bot'. Kellék: zöld levelekkel körülfont, kalapács formájú bot; a természettel kapcsolatban álló démonok és szellemek varázserejű eszköze, néha fegyvere.
- kata** – a nő-színészek által használt mintegy kétszázötven mozdulatséma és kötött mozgáselem összefoglaló neve. Minden hely- és helyzetváltoztatás, cselekvés és tánc csak ezek előírásai szerint hajtható végre, illetve ezekből építhető föl. A **kata** stilizált mozdulat: csak jelzi a valóságos mozdulatokat, nem pedig utánozza. Minden **kata** egy testtartásból (**kamae**) és egy elmozdulásból (**hakobi**) áll. Az ábrázolás valóságosságának szintje szerint háromféle **kata** van: 1. **Realisztikus**, azaz mimetikusan jelzett, amelyben fölismerhető az életbeli cselekvés vagy viselkedés egy mozzanata: például tengervíz-merítés, söprés, kardvágás, szútraolvasás. 2. **Szimbolikus**, amely többnyire valamilyen lelkiállapotot sejtet (a színpadi utasításokban ezeket idézőjelbe tesszük): például sírás, imádkozás, a hold, az ég, a virágok vagy tó, folyó nézése. 3. **Absztrakt**, amelynek elsősorban hangulati értéke van: például lépés, dobbantás, ugrás, forgás. A realisztikus és a szimbolikus **katák** általában a szöveghez igazodnak, az absztraktak pedig a táncok – főként a csak hangszerkísérettel előadottak – alkotóelemei. Megkülönböztethetők továbbá egykezes és kétkezes, illerve maszkkal, legyezővel vagy más kellékekkel végrehajtott **katák**. Megjegyzendő, hogy a legtöbb nő-darabban csak ugyanazt a körülbelül harminc alapvető **katát** kombinálják és ismétlik, más-más szigorú szerkezeti rendben, a többi kétszázhusz egyedi, különleges esetekben használatos.

- katari** – 'elbeszélés'. A főszereplő földi életéről szóló történet vagy a cselekmény helyszínéhez fűződő egykori esemény elmesélése a darab egy adott pontján. A **site** vagy a **vaki** adja elő prózában, deklamálva. Két fajtája van: az első egy dallamvonalban végződik, a második csupán egy monológ.
- kazura-mono** – 'női parókás darabok'. A **szanbanme-mono** másik elnevezése. (Lásd ott!)
- ke** – 'család'. A nagy színészdinasztiák oldalágait nevezik így, amelyek rendszerint saját nő-színházal rendelkeznek, önállóan dolgoznak, s bár alá vannak rendelve az **iemotónak**, némelyikük az adott iskolán belül egyedi művészi irányzatot képvisel.
- kenso** (**kensho**) – 'nézőhely'. A nő-színház nézőtere, amely egykor három oldalról, U alakban vette körül a színpadot, ám a kórus oly mértékben takarta a játékot, hogy a **dziutai-za** oldaláról lassan elmaradt a közönség. Ma a nézőtér rendszerint L alakú, és három részre oszlik: **sómenre**, **vaki-sómenre** és **naka-sómenre**. (Lásd a 28–29. oldalt!) Többnyire a szokásos színházi széksorok állnak rajta, bár régi nő-színházakban elvétve még ma is lehet találni hagyományos, **tatami**val, azaz gyékényszőnyeggel borított nézőtereket. Ideálisnak a háromszázötven és ötszáz közötti férőhelyszámot tartják. Szabadtéri, úgynevezett **takigi-nó** előadásokon azonban ennek sokszorososa is előfordul. Ilyenkor a kórus háta mögött is ül közönség.
- ki** – 'démon'. A **gobanme-mono** rövid formájú elnevezése. (Lásd ott!)
- kicuke** (**kitsuke**) – az alsó kimonók összefoglaló neve. A következő jelmeztípusok hordhatók alsóruházatként: **acuíta**, **nosime**, **nuihaku**, **szurihaku**. Az alsó kimonókat többnyire valamilyen fölőruhával együtt hordják, de az is gyakran előfordul, hogy nem vesznek rájuk semmit.
- kinin-gucsi** (**kinin-guchi**) – 'a nemesek ajtaja'. A **dziutai-za** hátsó végét lezáró, embermagasságú ajtó. Már régóta nem használják. Valaha olyan feudális urak számára szolgált be- és kijáratul, akik műkedvelőként részt vettek ugyan egy-egy előadás kórusában, de rangjukhoz méltatlannak tartották, hogy nekik is meggörnyedve kelljen átbújniuk a **kirido-gucsi** alacsony nyílásán, mint a többieknek. (Lásd a 28–29. oldalt!)
- kiri** – 'vágás, vég'. A nő-dráma zárószakasza: a kórus gyors ritmusú befejező éneke, amely után a **site** kettős dobbantása jelzi a darab végét.
- kirido-gucsi** (**kirido-guchi**) – 'vágottajtó-kijárat'. Az **ato-za** bal hátsó sarkában rejtőző, körülbelül egy méterszer egy méter nagyságú tolóajtó. Ezen vonul be és távozik a kórus, ezen át közlekednek a **kókenek**. Itt hozzák be a kisebb kellékeket, a nyíltszíni öltözésekhez szükséges ruhákat, a rartalék hangszereket a zenészek számára, s itt távolítanak el mindent, ami már „lejátszott”, tehát fölösleges. A közjáték megtörténte után ezen távozik az **ai-kjógen** is. Ha egy démonnak a darab szerint villámgyorsan „köddé kell válnia”, az őt megszemélyesítő **site** ugyancsak ezen az úton tűnik el. A közönségtől ugyanis elvárják, hogy ne vegyen tudomást a rejtekajtón ki- és beáramló személyekről és tárgyokról. A **kirido-gucsi** mellett a hátsó színpad oldalfalát fiatal bambuszok festett képe díszíti. (Lásd a 28–29. oldalt!)
- kiri-mono** – 'záró darabok' vagy 'végső darabok'. A **gobanme-mono** másik elnevezése. (Lásd ott!)
- KITA** – a nő öt nagy színészdinasztiájának és iskolájának (**gorjú**) egyike, de mintegy két évszázaddal fiatalabb a másik négyenél: csak 1618-ban jött létre a **KONPARU** dinasztia egy leszakadt ágából. Éppen ezért csak a **rjú** megjelölést használhatta, **zának** tilos volt neveznie magát. Székhelye Tókióban van, ahol modern színházépülettel rendelkezik. Egy 1985-ös fölmérés szerint a **KITA**-iskolához 46 **site**-színész tartozik, akik valamennyien férfiak. Az **iemoto KITA** Roppeita.
- kjó** (**kyō**) – 'őrült'. A **jobanme-mono** rövid formájú elnevezése. (Lásd ott!)
- kjódzso-mono** (**kyōjo-mono**) – 'őrült nő darabok'. A **kjóran-mono** másik elnevezése. (Lásd ott!)
- kjógen** (**kyōgen**) – 'bolond szavak'. I. A XIV. század során, főként a **szarugaku-no** nő komikus elemeiből született vidám közjáték, amelyet két nő-darab között szoktak bemutatni. (Az öt nő-



drámát fölvonultató teljes műsorban tehát négy **kjógen** szerepelt.) E plebejus szemléletű, a mindennapi életet tükröző, agyafúrt fordulatokkal és egészséges népi humorral átszőtt színjátéktípus az arisztokrata ízlésű, hősi kísértetvilágot megjelenítő, mély filozófiával és szomorú költészettel átítatott nő színpadi ikerpárja. A **kjógen** a folklórból meríti témái java részét, formanyelvét pedig a szellemesen fölépített, karakteresen megszólaltatott dialógus, valamint az erőteljes, plasztikusan stilizált gesztusrendszer határozza meg. 2. A **kjógent** előadó színészek elnevezése. Ma két dinasztia, az **ÓKURA**- és az **IZUMI**-rjúba tartoznak. (Régen létezett egy harmadik, **SZAGI** nevű iskola is, de ez századunk elején megszűnt.) **Kjógen** szerepkörű színészek ötféle funkcióban illeszkedhetnek a nő-előadásokba: a) Megjelenhetnek a nő-játék kezdete előtt, s elmondhatnak egy rövid bevezető szöveget, amelynek ismerete szükséges a nézők számára a cselekmény megértéséhez. b) Megszemélyesíthetik a nő-drámák kevésbé fontos szereplőit, például egy csatlóst vagy révészt a **site** alakította főhős szolgálatában. c) A kétrészes nő-darabokban a **nakairi** alatt előadhatják az **ai-kjógent**, vagyis helybéli lakosként mesélhetnek a történet helyszínén egykor lefolyt eseményekről, illetve az ott élt nevezetes személyekről. d) Az **Okina** című szertartásjátékban fölléphetnek Szanbaszó vidám figurájaként, esetleg bemutathatják a XII. századból származó **furjú** táncot. e) Két nő-darab között komikus közjátékot adhatnak elő. 3. Az **ai-kjógen** másik elnevezése – a fogalom mindkét értelmében. (Lásd ott!)

**kjógen-basira** (kyōgen-bashira) – 'a **kjógen** oszlopa'. A **hasigakari** színpad felőli végében, a hídút és az **ato-za** határán álló oszloppár hátsó tagja, tehát a **site-basira** mögötti oszlop. Nevét onnan nyerte, hogy ennek tövében foglal helyet – a hídút padlóján, térdelőülésben – az **ai-kjógen** előadója, aki mindig **kjógen** szerepkörű színész.

**kjógen-kamisimo** (kyōgen-kamishimo) – jelmeztípus: **kjógen** szerepkörű színészek által hordott **kamisimo**. Alakja, szabása és viselésének módja megegyezik az e néven általánosan ismert ruhadarabéval, ám anyaga durvább szövésű és élénkebb színezésű, mintázata pedig föltűnőbb amazénál (néha kifejezetten rusztikus hatású).

**kjóran-mono** (kyōran-mono) – 'örült darabok'. A negyediként előadott darabok egyik altípusa: az ide sorolható drámák általában egyrészesek, és főszereplőik olyan emberek, akik elvesztették szeretteiket, s a fájdalomtól elméjük megháborodott. Leggyakrabban gyermekét kereső anya viszontagságait jelenítik meg. Huszonöt mű tartozik ebbe a csoportba.

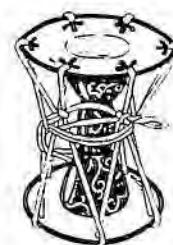
**kjú** (kyū) – 'gyors'. A **dzso-ha-kjú** kompozíciós elv egyik alkotóeleme, illetve az ezen szerkesztési szabályt érvényesítő művek végső, befejező, gyors szakasza. Térben a hídútnak a színpadhoz legközelebb eső oszlopköze (a „legyező tér”), a fő színpadnak pedig az első harmada számít a **kjú** szakasznak. Az öt darabból álló teljes nő-műsorban a **démon** típusú játék jelenti a **kjú** részt, míg a **ha** részen belül az **örült** típusú dráma tekinthető a **kjú** résznek.

**kjú-no mai** (kyū-no mai) – 'gyors tánc'. Gyors tempójú, élénk, szenvedélyes tánc, amelynek zenekíséretében a **taiko** is részt vehet, de el is maradhat belőle.

**ko-besimi** (ko-beshimi) – 'kis besimi'. A **démon**-maszkok közé tartozó álarc-típus: összevont szemöldökű, dülledt szemű, összeszorított ajkú, fölfújtt arcú, szuggesztív tekintetű férfiarc. Haragvó istenség, félelmetes démon vagy a pokol királya viselheti **isten** vagy **démon** típusú darabokban. Ezt hordja Kanjasó szelleme is a **Sókun** című drámában. (Lásd a 154. oldalt!)

**ko-cuzumi** (ko-tsuzumi) – 'kis kézidob'. Homokóra formájú kis kézidob. Nagyobb a hangterjedelme, mint a másik két dobé: három különböző hangmagasságban szólalhat meg attól függően, hogy milyen szorosra húzzák oldalán a két bőrt összekötő zsinórokat. „Válldob”-nak is nevezik, mert megszólaltatója bal kezével fogva a jobb vállára helyezi, s jobb kezének ujjaival üti. (Lásd az ábrát!)

**ko-cuzumi-kata** (ko-tsuzumi-kata) – 'kiskézidobos'. A **ko-cuzumi** megszólaltatója. (Lásd az ábrát!) Bevonuláskor a zenészek között másodikként érkezik a színpadra. A hátsó színpad elejének kö-



ko-cuzumi

zepétől kissé balra, a fuvolás mellett ül egy kis, összecukható széken, amelyet ugyanúgy magával kell hoznia, mint a hangszerét. Játék közben kakegoét is hallat. A kiskézidobosok négy különböző iskolát követnek.

**ko-dzsó** (ko-jō) – 'kis öregember'. A dzsó-men csoportba tartozó álarctípus: nemes vonású, rokonszenves öregembert ábrázol. Általában az isten típusú darabok első részében viseli a site, amikor ál-alakban megjelenő istenséget személyesít meg. Így ezt a maszkot hordja a Takaszago-beli Öregember is. (Lásd a 32. oldalt!)

**ko-kata** – 'gyermekszereplő'. A nő-darabok bizonyos szereplőit csak gyermekek személyesíthetik meg. Olyan esetekben van rájuk szükség, amikor a megjelenítendő alak életkora előírja, illetve ha nem engedhető meg, hogy a szerep magasztos személyiségét gyarló fölött vegye magára. Például ha valamelyik császárt kell színrre léptetni, vagy olyan, már-már mitikus hőst, mint a minden japán által tisztelt MINAMOTO-no Josicune. Ritkán az is előfordul, hogy valamelyik darab két szereplője között szerelmi viszony áll fenn, s ráadásul mindketten élő személyek. Ez a helyzet túlságosan közönséges és nyers a nő fennkölt ízlése és kifinomult esztétikája szerint, tehát el kell emelni: ilyenkor a szerelmespár hölgytagját a site, a férfit pedig ko-kata játssza. A ko-kata rendszerint valamelyik site szerepkörű színész gyermeke, aki maga is sitének készül, így a szerep eljátszása része a képzésének. A ko-kata sohasem visel maszkot, hiszen éppen arcának hamvas bája az a hatáselem, amely – ZEAMI szerint – a nézőben a júgen érzetét fölkeltheti.

**kóken** (kōken) – 'hátról látni'. A színpadi segéd(ek) neve. Ezt a föladatot kizárólag site szerepkörű színészek láthatják el, azok közül is főként a tapasztaltabbak, gyakran maga az iemoto. Ugyanis a kóken egyben az előadás fölügyelője is: leghátul ül – a padlón, térdelülésben, az ato-za jobb sarkában, a kóken-basira tövében, közvetlenül a kagami-ita előtt –, így mindent lát. Csak ő képes korrekcióra: megigazíthatja a színészek meggyűrődött, összeráncolódott öltözékét, helyükre teheti az elmozdult díszletelemeket, kézbe adhatja az éppen szükséges, és eltávolíthatja a szerepüket betöltött kellékeket. Külön kóken(ek) segíti(k) a zenészeket. Ott kuporog(nak) mögöttük, s ha kell, kicseréli(k) a hangszerüket. Ha a site – ne adj' Isten! – előadás közben rosszul lenne, a kókennek kell beugrania a szerepébe, s folytatnia helyette a játékot. A kókenek mindig a kirido-gucsin át közlekednek, kivéve hogyha nagy díszletelemet hoznak be vagy visznek ki a hídúton. Teljesen személytelenül mozognak és cselekszenek. Tevékenységükről autentikus néző nem vesz tudomást, azt mondják, nem is látja őket.

**kóken-basira** (kōken-bashira) – 'a kóken oszlopa'. Az ato-za jobb hátsó sarkában, a kjógen-basira mögött, a kagami-ita jobb szélén álló oszlop. Nevét onnan nyerte, hogy ennek tövében foglal(nak) helyet a kóken(ek). (Lásd a 28–29. oldalt!)

**KONGÓ** (Kongō) – a nő egyik legrégebbi színészdinasztiája, a gorjú egyike. Székhelye Kjótóban van, ahol hagyományos, japán stílusú házban elhelyezett, tatamis nézőterű színházat mondhat magáénak. Egy 1985-ös fölmérés szerint 75 site-színész tartozik a KONGÓ-iskolához, s közöttük kevés a nő. Az iemoto KONGÓ Ivaó.

**KONPARU** (Komparu) – a nő egyik legrégebbi színészdinasztiája, a gorjú egyike. Székhelye Narában van, mert ez az iskola megalakulása (XV. század) óta az ottani Kaszuga-szentély szolgálatában áll. Egy 1985-ös fölmérés szerint a KONPARU-iskolához 101 site-színész tartozik, s közöttük kevés a nő. Az iemoto KONPARU Nabutaka.

**ko-omote** – 'gyermekarc'. Az onna-men csoportba tartozó álarctípus: ártatlanságtól sugárzó, igen fiatal, szép és nemes női arcot formáz. Finoman kidolgozott változatait a site viseli asszony és ōriilt típusú darabokban, kevésbé kifinomult megformálású példányait pedig a cure hordja, ha ifjú hölgyet jelenít meg, például Muraszame szellemét a Macukaze, vagy Sókun szellemét a Sókun című drámában. (Lásd a 82. oldalt!)

**kudoki** – 'panasz'. A szasi egyik fajtája, amely a főszereplő érzelmi kitérőseinek érzékeltetésére szolgál. Rövid, rugalmas ritmusú, szenvedélyes énekbeszéd; szövege túlvilági kínokat vagy lelki gyötrelmeket fest le. Hangszeres kíséret nélkül adják elő.

**kukuri-bakama** – 'megkötött nadrág'. Jelmeztípus, a **hakama** egyik fajtája. Bő szárát szorosan az alsó lábszárakra tekerik és megkötik, ezáltal a nadrág a felső lábszáron buggyos lesz. Alacsony rangú férfiak viselete, akiket **kjógen** szerepkörű színészek személyesítenek meg.

**kumo-no ógi** (kumo-no ōgi) – 'felhő legyező'. A **nó** legalapvetőbb szimbolikus **katáinak** egyike, amelyet legyezővel hajtanak végre: a **site** mindkét kezét előrenyújtja, jobb keze – kinyitott legyezővel – a bal fölött helyezkedik el; aztán két karját – a jobbot fölfelé, a balat lefelé mozgatva – szétárja. E mozdulat a hajnalt, illetve a kelő napot vagy holdat egyaránt sejtetheti. (Lásd az ábrát!)



kumo-no ógi

**kuri** – igen magas hangfekvésben megszólaló, rövid, dallamos, erős érzelmi fűtöttségű ének. A közvetlenül utána következő **szasival** együtt a darab csúcspontját jelentő **kuszét** készíti elő. A **kurit** énekelheti főlváltva a **site** és a **kórus**, de előadhatja magában a **kórus** is.

**kurogasira** (kurogashira) – 'fekete fej'. Dús, sörényszerű, a színész hátát is teljesen beborító fekete paróka halott férfiak kísértetei vagy bosszúálló szellemek számára.

**kusze** (kuse) – nagyon hosszú, kötött ritmusú, elbeszélő jellegű ének, amelyet a **kórus** ad elő rendszerint a darabok második felében. Ezt a részt tartják a **nó**-drámák csúcspontjának. Lassú, mély hangfekvésű énekkel kezdődik, majd a **site** énekel egy sort fölemelt legyezővel, s aztán újra a **kórus** szólal meg gyorsabb tempóban és magasabb hangfekvésben. A szöveg többnyire a darab fő témáját fogalmazza meg, illetve a világ mulandóságáról és a sors elkerülhetetlenségéről filozofál. A **kuszénak** két fajtája van: az egyiket a **site** az elejétől a végéig eltáncolja, míg a másiknak a teljes időtartama alatt a színpad közepén ül egy széken vagy a padlón, és csak „a szívével táncol”.

**kusze-mai** (kuse-mai) – 1. Népszerű, elbeszélő jellegű középkori táncforma, amelyet **KANAMI** sorolt be a **nó** táncjai közé. 2. A darab csúcspontját jelentő hosszú, a **kórus** által előadott ének alatt járt tánc, amelyben a **site** a szövegben leírt események megjelenítéseként **katák** sorozatát mutatja be.

## M

**macsi-utai** (machi-utai) – 'várakozó ének'. Az **age-uta** egyik fajtája: hat vagy hét sorból álló ének, amely rendszerint a kétrészes **nó**-darabok második felének legelején, közvetlenül az **ai-kjógen** után hangzik föl. A **vaki** (és kísérete) ebben jelenti be, hogy az egész éjszakát átvirrasztja, és buzgón imádkozik a hely szellemének vagy egy halott embernek a lelki üdvéért. A **macsi-utai** végén jelenik meg a **site** második, immár kiteljesedett alakjában, isten, szellem vagy démon formáját öltve.

**mae-dzsite** (mae-jite) – 'előbbi site'. A kétrészes **nó**-darabok első részében színpadra lépő **site** elnevezése. Mindig ál-alakban, tehát földi ember képében megjelenő istent, szellemet vagy démont személyesít meg, aki igyekszik eltitkolni földöntúli vagy természetfölötti lény voltát.

**maibajasi** (maibayashi) – 'tánc+zene'. A **mai** **nó**-programok kiegészítő műsorszáma: egy adott darab fő részének (mely rendszerint a hosszú, csak hangszerekkel kísért táncot, illetve az azt megelőző és követő szövegeket tartalmazza) előadása a zenészek és a fél **kórus**, illetve egy maszk és jelmez nélkül táncoló **site**-színész részvételével. Csak bizonyos kellékek (például kard, alabárd vagy pálca) és természetesen a legyező használata megengedett.

**mecuke-basira** (metsuke-bashira) – 'szemfüggesztő oszlop'. A tájékozódási oszlop, amely a fő színpad jobb első sarkában áll. Azon kívül, hogy a színpadtetőt tartja, igen fontos szerepet játszik a **site** térbeli helyzetének meghatározásában: a **nó**-maszkok szemnyílása ugyanis olyan szűk, hogy a színész nem lát maga elé a padlóra, tehát csak úgy tudja fölmérni, éppen a színpad melyik pontján áll, hogy tánc közben folytonosan erre az oszlopra pillant. (Lásd a 28–29. oldalt!)

**micuke-basira** (mitsuke-bashira) – 'pillantó oszlop'. A **mecuke-basira** másik elnevezése. (Lásd ott!)

- micsijuki** (michiyuki) – 'úton járás'. Az **age-uta** egyik fajtája. Általában az utazót vagy vándorszerzetest megszemélyesítő **vaki** adja elő nem sokkal színpadra lépése után. Egy helyben állva énekel: részletesen leírja útvonalát, s beszámol érzéseiről, amelyeket a látott tájak váltottak ki benne. Majd kurta helyben járás után prózában bejelenti, hogy már el is érte úticélját (**cukizerifu**).
- mizu-goromo** – 'víz-ruha'. Jelmeztípus: vékony selyemből készült, bélés nélküli, széles ujjú, rövid, bő szabású köntös. Fajtaát szövésiük szerint különböztetik meg: készülhet sima, csíkos és fátyolszövetből. Színe – viselőjének társadalmi rangjától függően – lehet fehér, barna, fekete, világoskék, sötét, bíbor és világoszöld. Férfiak és nők egyaránt hordhatják, elsősorban utazáshoz vagy munkavégzéshez használatos.
- moncuki** (montsuki) – 'címeres'. Kétoldalt a mellen és a könyöknél fehér címerdísszel ellátott, hosszú, fekete selyemkimonó. Pasztellszínű **hakamával** vagy **kamisimóval** kiegészítve a zenészek, a **kókenen** és a kórus színpadi viselete. Nem tekinthető jelmeznek, inkább afféle hagyományos formaruha: így jelennek meg a nő-színészek ünnepélyes alkalmakkor a közönség előtt, de rendszerint ebben vesznek részt a sajtótájékoztatókon és az díszelőadások utáni fogadáson is.
- mondó** (mondō) – 'kérdések és válaszok'. Általában a **site** és a **vaki** között létrejövő dialógus, amely kialakulhat közvetlenül a **site** színre lépése után, illetve akkor, amikor a főszereplő a múltjáról beszél vagy fölfedi valódi kilétét. Elvértve más szereplők között is előfordul.
- monogi** – 1. Nyíltszíni átöltözés, illetve fejdísz-fölvétel vagy -csere. Egy- és kétrészes darabokban is előfordul, valamely különleges jelmezt kívánó tánc előtt. A majdnem kétrészes darabokban pedig **monogi** választja el egymástól a két részt. Végrehajtható a hátsó színpadon, a **kóken**(ek) helyén, a közönségnek háttal, de történhet a színpadon is, a zenészek előtt, a közönség felé fordulva. Az átöltözés mindig **kóken**(ek) segítségével bonyolódik le. Utána a **site** játszhatja tovább az előbbi figurát, de attól teljesen különböző alakot is megszemélyesíthet. 2. A nyíltszíni jelmezcserét aláfestő zene, amelyben a **taiko** sohasem szólal meg.
- monomane** – 'a dolgok utánzása'. **ZEAMI** esztétikájában az arisztotelészi **mimézisz**hez közel álló, attól mégis eltérő fogalom. Ugyanis nem célja az ábrázolás tárgyát külsőségeiben is imitálni, csupán a megjelenítendő személyiség természetére, belső lényegére koncentrálni. Mert a maszk, a jelmez és a mozgáselemek csak a színészi ábrázolás külső eszköztárát alkotják, viszont az alakítás lényegi hatását a színész belső sugárzása, a **monomane** és a **júgen** együttese teremti meg.
- mono-no aware** (mono-no aware) – 'a dolgok fájdalma'. A japán esztétikának – így a **nó** esztétikájának is – alapvető fogalma és követelménye: a mű érzésvilágát át kell hatnia a múlt iránti nosztalgiának, illetve a világi örömök hiábavalóságának és az elmúlás visszavonhatatlanságának megsejtése miatt a lelkekbe szivárgó lágy bánatnak. Ezért majd' minden **nó**-dráma szomorú.
- MOTOMASZA** (Motomasa) – **KANZE** Dzsúrō Motomasza (1394–1432), **ZEAMI** idősebb fia, akire társulata, a **KANZE**-iskola vezetését bízta, amikor 1422-ben ő maga buddhista szerzetesnek állt. **MOTOMASZA** azonban tíz évvel később fiatalon meghalt, s csupán néhány mesteri **nó**-drámát hagyott az utókorra, köztük a *Szumida-gavát*. (Japánban ma is élő szokás, hogy a híres embereket a közvélemény a személynevükön emlegeti, miként az európai középkorban **DANTÉ**t vagy a reneszánszban **MICHELANGELO**t. **MOTOMASZA** híre és emlékezete is a személy- és nem a családneve alatt maradt fenn.)
- mudzsi-nosime** (muji-noshime) – 'sima nosime'. Jelmeztípus: egyszínű selyemkimonó, amelyet **site**, **vaki** és **kjógen** szerepkörű színész is hordhat, mivel jobbára alacsony társadalmi rangú emberek öltözték.
- mugen-nó** (mugen-nō/noh) – 'álom-nó" vagy 'káprázat-nó'. A **nó**-darabok két alapvető csoportjának egyike: az ide tartozó drámákban a múlt és a káprázat-világ dominál a jelen idejű, valóságos világgal szemben. A **mugen-nó** cselekményét a **vaki** álmában vagy vízióként éli át, s a múltbéli alakok, akik megjelentek előtte, a hajnal beköszöntével szétfoszlanak.

## N

**nagakamisimo** (nagakamishimo) – 'hosszú kamisimo'. A **kamisimo** altípusa: a nadrágrésze olyan hosszú és bő szárú, hogy a színészek a szövetén járnak, a maradék pedig uszályként húzódik utánuk. Főként **kjógenek** által megszemélyesített szereplők viselik.

**nakairi** – 'középső bemenetel'. A kétrészes nő-darabokban a **site** kivonulásának elnevezése az első rész végén. Alatta a két kézidobos néha **asirai** kísérőzenét játszik. Amíg a főszereplő a tükör-szobában jelmezt és maszkot cserél, addig a színpadon **ai-kjógen** folyik.

**naka-sómen** (naka-shōmen) – 'középső sómen'. A nő-színház nézőterének a fő színpad bal hátulról jobb előre futó átlója meghosszabbítására eső része. Ez számít a legrosszabb helynek, mert az innen szemlélődő nézők számára a színpadi látványt mintegy kettészeli a tájékozódási oszlop. (Lásd a 28–29. oldalt!)

**nan** – 'férfi'. A **nibanme-mono** rövid formájú elnevezése. (Lásd ott!)

**nanori** – 'bemutkozás'. A színpadra lépett szereplő rövid, prózai szövege, amelyben közli nevét, státuszát és jövételének célját. A nő-drámák gyakran a **vaki** bemutatkozásával kezdődnek, de az sem ritka, hogy a **nanori** **sidai** után következik. A **site** és a **cure** is megnevezheti magát így módon.

**nanori-bue** – 'a fuvola bemutatkozása'. Magányos fuvolaszó, amely a **vaki** érkezését kíséri a darab legelején. Ilyenkor a másodszerelő sohasem utazó, mert a **nanori-buét** nem követheti **micsi-juki**.

**nasiucsi-ebosi** (nashiuchi-eboshi) – 'körteverő ebosi'. Az **ebosi** egyik fajtája: ez volt a legmagasabb japán nemesi süveg, innen kapta a nevét is. A vége kissé oldalra hajlik. Csak magas rangú férfiak hordhatják: a **harcos** típusú darabokban halott tábornokok szellemei, a **genzai-monóban** pedig maszk nélküli, előkelő samurájok. (Lásd az ábrát!)



nasiucsi-ebosi

**nenbucu-odori** (nembutsu-odori) – 'nenbucu-tánc'. A X. században föltűnt színjátéktípus, amelynek lényegét a „Namu Amida bucu!” ('Dicsőség Amitábha buddhának!'; rövidítve: **nenbucu**) varázsszóval kezdődő, monoton ismételtetésével kísért, gyakran eksztatikus tánc jelentette. Ezt a falvak népe járta a nagy buddhista ünnepeken a biztos üdvözülés reményében. Mínt hogy a **nenbucu-odori** a XII. században a **furjú** részévé vált, az pedig egy évszázaddal később beleolvadt az **ennen-nóba**, ami viszont igen erős hatást gyakorolt a nő kialakulására, végső soron a **nenbucu-odori** is a nő távoli elődjének tekinthető.

**nibanme-mono** (nibanme-mono) – 'másodikként előadott darabok'. A nő-drámák öt típusának egyike: az ide tartozó tizenhat művet a teljes nő-műsorban másodikként szokták játszani. E darabokban a **site** általában csatában elesett **harcos** szellemét jeleníti meg.

**nindzsó-mono** (ninjō-mono) – 'emberi érzés darabok'. A negyedikként bemutatott darabok egyik altípusa: az ide sorolható drámák kizárólag nehéz helyzetbe került élő emberekről szólnak, például száműzöttek vagy foglyok lelkiállapotát ábrázolják. Ezt a csoportot nyolc mű alkotja.

**ni-no macu** (ni-no matsu) – 'második fenyő'. A hídutat a közönségtől elválasztó fehér kavicsámban, a hídút ha szakasza előtt álló Második Fenyő. Szellő Fenyőnek is nevezik, s a Menny-Föld-Ember hármasságból a Földet szimbolizálja. (Lásd a 28–29. oldalt!)

**nó** (nō; noh) – 'képesség, tudás'. A **szarugaku-no nó** és a **dengaku-no nó** előadói hagyományainak egyesítése útján **KANAMI** és **ZEAMI** által a XIV–XV. században létrehozott, az udvari és a **harcos** nemesség befogadói igény szintjéhez igazodó, kifinomult színjátéktípus. Eszmei lényege a szellemvilág és a földi valóság folytonos találkozásának, s olykor egymásba csúszásának érzékelte, rendszerint a hősi múlt valamely emlékeztető mozzanatának fölidézése révén. Darabjait aszerint soroljuk öt kategóriába, hogy isten, **harcos**, asszony, örült vagy démon alakja, netán kísértete jelenik meg bennük. Filozófiáját elsősorban a zen-buddhizmus tanai táplálták.

Tetővel fődött, három oldalról nyitott, terasz-szerű színpadon adják elő, amelyet egykor U alakban ült, napjainkban pedig L alakban ül körül a közönség, s amelyet ugyancsak tetővel fődött hídút köt össze a fölkészülés termével, a tükörszobával. A játék alapszöveve a zene és a tánc; a drámák verses szövegét a színészek mellett a nyílt színen helyet foglaló nyolctagú kórus is éneкли, s három vagy négy zenész kíséri őket.

**nocsi-dzsite** (nochi-jite) – 'későbbi site'. A kétrészes nó-darabok második részében színpadra lépő site elnevezése. Mindig kiteljesedett, transzcendens alakjában megjelenő istent, szellemet vagy démont személyesít meg, aki megpróbál fölfedni valamit immanens lényegéből.

**nó-kan** (nō/noh-kan) – 'nó-fuvola'. A fue másik elnevezése. (Lásd ott!)

**nóriki-zukin** – 'templomszolga fejkészlet'. Alacsony rangú buddhista papok és templomszolgák csuklyaszerű fejkészlete: homlokmagasságban széles szalag szorítja a koponyához; hosszú, hegyes csúcsát a fejtetőre lapítják, s a végét a szorítószalag alá tűrik be.

**nosime kicuke** (noshime kitsuke) – jelmeztípus: alsóruhaként viselt nosime, azaz sima, csíkos vagy kockás selyemből készült, keskeny ujjú férfiköntös. Nó-darabokban öregemberek, falusiak és katonák viselete.

**nuihaku kosimaki** (nuihaku koshimaki) – 'leengedett nuihaku'. A nuihaku a karaori mögött a nó második legszebb jelmeztípusa: arany- és ezüstszállakkal hímzett, atlaszselyemből készült, keskeny ujjú, hosszú köntös, amely fémesen csillog. Férfiak és nők egyaránt hordják. Előszeretettel viselik kosimaki stílusban, ami azt jelenti, hogy a kimonó felső része az övről alácsüng, és deréktól lefelé körben beborítja a színész lábát.

**nyo** – 'nő'. A szanbanme-mono rövid formájú elnevezése. (Lásd ott!)

## O

**ó-cuzumi** (ō-tsuzumi) – 'nagy kézidob'. Homokóra formájú nagy kézidob. Csak egy hangmagasságban képes megszólalni, de ez a legmagasabb hangfekvésű a három dob közül. „Csípődob”-nak is nevezik, mert a zenész bal kezével a bal csípőjéhez szorítja, s jobb kezének fémgüyszűs ujjával üti. (Lásd az ábrát!)

**ó-cuzumi-kata** (ō-tsuzumi-kata) – 'nagykézidobos'. Az ó-cuzumi megszólaltatója. (Lásd az ábrát!) Bevonuláskor a zenészek között harmadikként érkezik a színpadra. A hátsó színpad elejének közepétől kissé jobbra, a kiskézidobos mellett ül egy kis, összecukható széken, amelyet ugyanúgy magával kell hoznia, mint a hangszerét. Játék közben kakegoét is hallat. A nagykézidobosok öt különböző iskolába sorolhatók.

**ógi** (ōgi) – 'legező'. A nó legfontosabb kelléktípusa, bizonyos káták elmaradhatatlan tartozéka. Minthogy bármilyen szerzőt vagy eszközt helyettesíthet, alkalmazzák a realiztikus mozdulatsémáknál. Különleges tartásai szimbolikus jelentésűek, a kar meghosszabbításaként pedig az absztrakt mozgáselemeket is kiterjesztheti, szélesebbé teheti. Nélkülözhetetlen kiegészítője a nó-táncoknak: egyaránt fokozhatja a megjelenítő, a leíró és a tiszta táncelemek hatását. Bár a nó-darabokban elvéve kerek kínai legezőket, sőt toll-legezőt is használnak, ógi alatt mindig összecukható legezőt kell érteni. Két fajtája van: az egyszerű emberek kezében látható, kisméretű szume-ógi, amely laposra, tehát tökéletesen összecukható, illetve a nemesek által hordott, s a táncokban fonséges hatású, nagyméretű csuké. Utóbbi nem csukódik be teljesen, hanem szűk háromszög alakban valamennyire mindig nyitva marad. (Lásd az ábrát!)



ó-cuzumi



ógi

ó-kava (ō-kawa) – 'nagy bőr'. Az ó-cuzumi másik elnevezése. (Lásd ott!)

**Okina** – 'Az Öregember'. Valaha a teljes nó-program rendszerint ezzel a nyitójátékkal kezdődött, amelyet ma már csak kivételes, ünnepi alkalmakkor mutatnak be. Előtte a színészek a tükörszobában megtisztulási szertartáson vesznek részt: isznak egy korty szakét, esznek néhány szem rizst, és maréknyi só-t hintenek magukra, hogy makulátlan lélekkel járassák el az áldozati táncokat. Először Szenzai táncol: előkelő, díszes öltözékű figura. (Kjógen-színész alakítja, aki nem visel maszkot.) A jó szerencsét jelképezi, mozdulatai élénkek és vidámak. Utána az Okinát játszó site a színpadon teszi föl a *hakusiki-dzsó* nevű fehér álarcot (ez az egyetlen darab, amelyben a maszk fölvétele nyílt színen történik): a maszk vonásai igen öreg ember arcát formázzák. (Valamikor a falvak legbölcsebb, legtiszteltebb vénjeit hívták okinának: a szerep a hosszú életet szimbolizálja.) Okina szanszkrit eredetű szöveget kántál, kezében legyezőt tart, s dob- és fuvolaszó kíséretére lassú, ünnepélyes táncot lejt. Ennek befejeztével a site leveszi a maszkot, tiszteleg előtte, visszateszi a dobozába és kimegy. Ekkor szapora ritmusú zene hangzik föl. Egy kjógen-színész jelenik meg, s erőteljes dobbantásokkal, éles rikkantásokkal előadja a *momino dan* nevű táncot. Majd fölölti a *kokusiki-dzsó* elnevezésű fekete álarcot, Szenzaitól átvesz egy köteg aranycsengőt (a buddhista istentiszteletek jellegzetes kellékét), s máris ő Szanbaszó, aki eljárja a *szuzu-no dant*, ezt a fiatalos hevű, könnyörgő, ijedt és csodálkozó mozdulatokból álló táncot, amelyet a csengők csilingelése is aláfest. Szenzai és Okina voltaképpen mindennapi jólétért és boldogságért, Szanbaszó pedig bő aratásért fohászkodik produkciójával. Az *Okinát* nem sorolják be az öt drámatípus egyikébe sem: különleges műként tartják nyilván, mint „szerencsét kívánó darab”-ot.

**omote** – 'arcok'. A nó maszkjainak általános elnevezése. Meglepően kicsik: homlokközéptől épp-hogy állcsúcsig érnek, s kétoldalt látni engedik a fület, sőt az orca külső szélét is. Mind az elnevezés, mind a méret arra utal, hogy a site-szereplő, amikor a tükörszobában maszkot ölt, nem egy álarcot helyez az arca elé, hanem a saját arca helyett tesz föl egy másik arcot. A nő-álarcokat cédrusfából vagy fenyőfából faragják, s általában fehér, fekete és vörös festékekkel színezik. Homorú oldalukon bevésve vagy pecsételve rendszerint megtalálható a készítő mester neve. A maszkokat tömött párnácskára kötözve, vastagon bélelt szövetszakocskákban tartják, mert vékonyak és igen törékenyek. A színész fejére zsinórral kötik föl őket. A nő-álarcokat közel hetven típusba sorolják, amelyek öt csoportra oszthatók: 1. *dzsó-men*, 2. *otoko-men*, 3. *onna-men*, 4. istenek, szellemek, démonok és állatok maszkjai, 5. különleges figurák (legendák szereplői, történelmi hősök, Okina) személyre szóló maszkjai.

**omote-o cukau** (omote-o tsukau) – 'használni az arcot'. Maszkkal végrehajtott szimbolikus **kata**: az álarcot lassan oldalirányba elfordítani. Elmélyült, meghitt érzéseket fejez ki.

**omote-o kiru** – 'vágni az arcot'. Maszkkal végrehajtott szimbolikus **kata**: az álarcot hirtelen és gyorsan oldalirányba elfordítani. Haragot vagy más erős érzelmet fejez ki.

**omote-o kumoraszu** (omote-o kumorasu) – 'felhőbe vonni az arcot'. Maszkkal végrehajtott szimbolikus **kata**: az álarcot lassan lefelé fordítani. Az „arcon” egyre mélyebb bánat tükröződik.

**omote-o teraszu** (omote-o terasu) – 'ragyogtatni az arcot'. Maszkkal végrehajtott szimbolikus **kata**: az álarcot finoman fölfelé fordítani. Az „arcot” fokozódó öröm önti el.

**ONAMI** – ONAMI Motosige (1398–1467), ZEAMI unokaöccse, aki MOTOMASZA halála után (1432) átvette a KANZE-iskola irányítását. Korának elismert nó-színésze volt, aki még nagybátyja kegyvesztettsége, sőt száműzetése éveiben is meg tudta szerezni magának és társulatának a mindenkori sógun pártfogását.

**onna-men** – 'női maszkok'. A nőálarctípusok öt csoportjának egyike; négy alcsoportra oszlik: fiatal, középkorú és öreg nők, illetve féltékeny asszonyok maszkjaira. Összesen mintegy tizennégy álarctípus sorolható ebbe a kategóriába.

**onryō-mono** (onryō-mono) – 'bosszúálló szellem darabok'. A negyedikként előadott darabok egyik altípusa: az ide sorolható drámák főszereplői kielégítetlen, féltékeny asszonyok, illetve meggyilkolt férfiak szellemei, és azért térnek vissza az árnyékvilágba, hogy bosszút álljanak azokon, akik romlásukat vagy halálukat okozták. Ezt a csoportot nyolc mű alkotja.

otoko-gasa (otoko-gasza) – 'férfi ernyőkalap'. Fekete színű, széles, alacsony kúp alakú kalap, amelyet főként férfiak használtak. Az utazók nélkülözhetetlen tartozéka volt, mert kitűnően védett szakadó hó vagy zuhogó eső, de tűző nap ellen is.

otoko-mai – 'férfitánc'. Gyors, szenvedélyes, férfias tánc, amelyet a maszk nélkül játszó, többnyire fiatal samuráj-t alakító site szokott bemutatni a történelmi tárgyú darabokban (*genzai-mono*), a fuvola és a két kézidob zenekíséretével. Gyakran előadják külön műsorszámként is, rendkívüli alkalmakkor vagy fontos vendégek tiszteletére.

otoko-men – 'férfi maszkok'. A nőálarc-típusok öt csoportjának egyike; két alcsoportra oszlik: fiatal és középkorú férfiak maszkjaira. Összesen mintegy tizennégy álarctípus tartozik ebbe a kategóriába.

## R

ranbjōsi (ranbyōshi) – csak a *Dōdzsō-dzsi* című nő-drámában szereplő egyedülálló tánc, amelyet kizárólag a kis kézidob kísér (esetleg a fuvola szólalhat még meg néhány másodpercre). A site mutatja be, aki egy gyönyörű *sirabjōsi* táncosnő képében megjelent kígyódémont személyesít meg. Maga a tánc tulajdonképpen különleges koreográfiájú lépések sorozata, amelyeket dobütésre kell megtenni. A dobütéseket előbb hosszú csend, majd pedig a dobos éles rikoltása (*kakegoe*) előzi meg. Ez a rendkívüli feszültséget teremtő, hipnotikus hatású tánc azt sugalmazza, hogy miközben a táncosnő a harang felé lopakodik, kígyólelke egyre inkább úrrá lesz rajta. Végül a tánc heves *kjú-no maiba* csap át, s a táncosnő a harang alá érve teljes lényében kígyóvá változik.

rikidōfūki (rikidōfūki) – 'nagyerejű démon'. A nőbeli démonok két típusának egyike (**ZEAMI** osztályozása szerint): igazi démon, aki teste, lelke, szelleme szerint is szörnyeteg, a borzalom megtestesülése, alvilági lény. Alakja a világban szükségszerűen jelenlévő rosszra figyelmeztet.

ryū (ryū) – 'iskola'. A hagyományos japán előadóművészetek nagy dinasztiai szinte kivétel nélkül iskolának is nevezhetők – a szó mindkét értelmében: egyfelől saját művészeti águkon belül általában határozott irányzatot képviselnek, másrészt önmaguknak kell gondoskodniuk utánpótlásuk folyamatos biztosításáról, vagyis az utódok körültekintő képzéséről is. A nő öt színeszínű dinasztiaja tehát éppúgy jelent ötféle markáns művészi stílust, fölfogást, ízlést és célkitűzést, mint ahogy mindegyikük főntart egy-egy színészképző stúdiót is.

rongi – 'vita'. Igen szabályos ritmusú énekes párbeszéd a site és a kórus, vagy két szereplő között. Gyakran előfordul a kétrészes nő-darabok első felének végén, amikor a site fölfedi valódi kilétét a vaki előtt, illetve olyan esetben, amikor két szereplőnek el kell válnia egymástól.

## S

sakumi (shakumi) – 'homorú'. Az *onna-men* csoportba tartozó álarctípus: megtört vonású, beletördölt arckifejezésű középkorú nőt ábrázol. Arckiképzése kissé homorú, s ettől még szomorúbbnak tűnik. Ugyanazokat a szereplőket szokták vele megjeleníteni, mint a *fukai* maszk-típussal (a *KANZE*-iskola kivételével, amely mindig *fukait* használ): *sakumi* álarcban is föl-tűnhet a színpadon a basófa szelleme (*Basó*), az anya a Szumida folyónál (*Szumida-gava*), vagy a *sirabjōsi* táncosnő a *Dōdzsō-dzsi*-ban. (Lásd a 124. oldalt!)

sidai (shidai) – 1. Bevezető zene, amelyet a két kézidob és a fuvola szólaltat meg. A legtöbb nő-darab ezzel kezdődik, ennek hangjaira vonul be általában a vaki (és kísérete). Ha ez(ek) színpadra érkezését csak fuvolaszó (*nanori-bue*) festi alá, akkor valamivel később a site jelenik meg *sidai* zenére. 2. A hasonló nevű bevezető zene kíséretével színpadra lépett szereplő rövid, tematikus éneke, melynek szövege háromsoros, harminchat morás vers; az első és a második sor azonos. Magas hangfekvésben kezdődik és mély hangfekvésben fejeződik be. Csak a két kézidob kíséri. A kórus vagy a site előadásában gyakran fölhangzik *kuri*, *szasi* vagy *kusze* előtt is.

sikemizu-goromo (shikemizu-goromo) – 'nyersselyem víz-ruha'. Jelmeztípus: sima szövésű selyemből készült *mizu-goromo*. Színe lehet fehér, barna, világoskék és bíbor. Előkelő viseletnek számít.



- simai** (shimai) – 'tánc kivonat'. A mai nő-programok kiegészítő műsorszám: valamelyik darab legfontosabb táncának előadása egy maszk és jelmez nélküli **site**-színész által, akit csak a fél kórus éneke kísér. A színésznek úgy kell bemutatnia a táncot alkotó mozgáselemek (**kata**) sorozatát, hogy azok önmagukban is erőteljesnek tűnjenek, s ugyanakkor a tánc folyamata is élvezhető legyen.
- simo-gakari** (shimo-gakari) – 'alsó iskolák'. Az Edo-korszakban (1603–1868) a **KONGÓ**-, a **KONPARU**- és a **KITA**-iskolát nevezték így, mert Narában volt a székhelyük.
- sin** (shin) – 'isten'. A **sobanme-mono** rövid formájú elnevezése. (Lásd ott!)
- sin-no isszé** (shin-no issei) – 'igazi isszé'. Az isszé egyik változata: az isten típusú darabok első részében használt bevezető zene. Általában öreg ember(ek) képében megjelenő istenség(ek) színre lépését festi alá. Ezenkívül a **Macukaze** című nő-drámában is alkalmazzák: a **site** és a **cure** által megszemélyesített két halászlány szellemének bevonulását kíséri.
- sin-no sidai** (shin-no shidai) – 'igazi sidai'. A **sidai** egyik változata. Az isten típusú darabokban alkalmazott bevezető zene (a másik négy darab típus esetében közönséges **sidai**t használnak). Az erre a zenére (többnyire kísérőkkel) bevonuló **vaki** császári követet vagy sintoista papot szemlélyesít meg.
- Sin-za** (Shin-za) – 'Új Társulat'. A XIV. században a császári székváros, Kjóto lakosságát szórakoztató két **dengaku**-együttes egyike, a **Hon-za** riválisa.
- siraszu** (shirasu) – 'homokzátony'. A nézőtértől a teljes nő-színpadot elválasztó fehér kavicsáv. Amikor a nót még kizárólag szabad ég alatt adták elő, konkrét gyakorlati funkciót töltött be: világítási célt szolgált, a nap fényét vetítette alulról a színpadra. Napjainkra már csak másik, elhomályosult értelmű jelentősége maradt meg: a színpadot mint szent teret különíti el a mindennapi valóság tisztátalan színhelyeitől. A **siraszunak** a hídút melletti szakaszán áll – a kavicságyba szúrva vagy az alatta elhelyezett földrétegbe ültetve – az Első, a Második és a Harmadik Fenyő. (Lásd a 28–29. oldalt!)
- siraszu-basigo** (shirasu-bashigo) – a fő színpad elejének közepén található három- vagy négyfokú lépcső, amely a fehér kavicsávra vezet. Valaha azért volt rá szükség, hogy az előadások végeztével a szolgák fölvihessék rajta a főúri nézők által a színészeknek küldött gazdag ajándékokat. Ma már egyáltalán nem használják. Csupán egyetlen funkciója maradt: egyértelműen kijelöli a nézői tekintet számára a fő színpad középső vonalát. (Lásd a 28–29. oldalt!)
- sironeri** (shironeri) – jelmeztípus: mintázat nélküli, fényes fehér selyemszövetből készült, egyszerű szabású, alsóruházatként viselt kimonó.
- siro-sikemizu-goromo** (shiro-shikemizu-goromo) – 'fehér sikemizu-goromo'. A **sikemizu-goromo** fehér selyemből készült változata, holtak szellemei viselik.
- siro-ókcuci** (shirō-ōkuchi) – 'fehér nagy száj'. Jelmeztípus, a **hakama** egyik fajtája: selyemből készült, fehér színű, igen bő szabású, s a bokánál nagyon széles nyílású szoknyanadrág. Anyaga hátul merev szövésű, elöl lágy redőkbe rendeződik. Elsősorban férfiak viselik.
- site** (shite) – 'cselekvő, tevő'. A nő-játék főszereplője, az előadás „megtestesítője”, akinek megsegítésére, hatásának felnagyítására a teljes színházi apparátus és a színpadon jelen lévők együttese összefog. A **site** személyesíti meg minden darab központi figuráját, legyen az isten, harcos, asszony, örült vagy akár démon. Semmifajta közvetlen valóság- vagy jellemábrázolásra nincs lehetősége: alakja végletesen transzformált, voltaképpen konvencionális, de többnyire már elhomályosult értelmű jelek halmaza. Paróka, álarc, többretegű jelmez, legyező, kellékek, boggyantott térdű testtartás, szigorúan kötött mozdulat- és gesztusrendszer, időben és térben gondosan megkoreografált akciók és táncok, torzított artikuláció, s középkori japán, a mai közönség számára jórészt érthetetlen szöveg fedi el a színészt, aki ezáltal csak egyetlen módon hathat: totális átlényegüléssel, a megjelenített alakkal vállalt transzcendens azonosulással. Játéka során egy belső képet lát maga előtt a figuráról, és saját személyisége megszüntetésével, a szereppé történő átváltozás teljességével, koncentrációjának hihetetlen intenzitásával a kö-

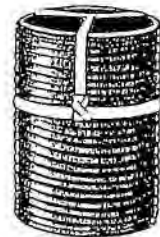
zönségben is az előtte áramló belső kép létrejöttét szuggeralja. Site szerepkörű színészek alakítják a nő-drámák *cure*, *tomo* és *ko-kata* szerepeit is, valamint közülük kerülnek ki a kórus tagjai és a *kókenek*. Öt különböző iskolába tartoznak, ezek megegyeznek a nő öt nagy színészdinasztiájával. Képzésük a fogváltás korában, tehát hét évesen kezdődik, s körülbelül harmincöt éves korukig tart.

**site-basira** (*shite-bashira*) – 'a site oszlopa'. A fő színpad jobb hátsó sarkában, a *hasigakari*, az *atoza* és a *hon-butai* találkozásánál álló oszlop. Nevét onnan nyerte, hogy mellette lép színpadra a *site*, ennek tövében mondja meg a nevét, s innen indítja minden fontos mozgását, akcióját, táncát. (Lásd a 28–29. oldalt!)

**sobanme-mono** (*shobamme-mono*) – 'elsőként előadott darabok'. A nő-drámák öt típusának egyike: az ide sorolható harminckilenc művet a teljes nő-műsorban elsőként szokták játszani. E darabokban a *site* mindig istent jelenít meg.

**sócsú** (*shōchū*) – 'egészen közepén'. A *sónaka* szó szinonimája, ugyanannak a két kínai írásjegynek másfajta olvasata. (Lásd ott!)

**sógi** (*shōgi*) – 'szék'. A nő-színpadon a *site* és a *cure* által használt ülőalkalmatosság: körülbelül fél méter magas, szabályos henger alakú, fából készült, bordázott oldalú, feketére festett és fényesre lakkozott, lekötött tetejű hordócska. (Lásd az ábrát!) Mindig a színpadi segédek hozzák be a *kirido-gucsin*, és ők is helyezik a színészek alá. Az elnevezés eredetileg a samurájok kis, összecusukható tábori székét jelölte, hasonlót ahhoz, amelyen a kézidobosok ülnek játéuk alatt.



sógi

**sómen** (*shōmen*) – a nő-színház nézőterének a fő színpaddal pontosan szemben elhelyezkedő része. Innen esik a legjobb rálátás a színpadra, ide szólnak a legdrágább helyek. A színpadi utasításokban a „közönség” megjelölést használjuk rá. (Lásd a 28–29. oldalt!)

**sónaka** (*shōnaka*) – 'egészen közepén'. A fő színpad középső harmadának (*ha* szakasz) középső része, a színpad centruma. Általában itt foglal helyet a *site* (egy székre [*sógi*] vagy a padlóra ülve), ha hosszabb elbeszélésbe fog. Az *ai-kjógen* is rendszerint itt telepszik le, hogy előadja mondandóját. A *site* nagyon sok tánca is e pont köré szerveződik. A színpadi utasításokban „a színpad közepén/re” megjelölést használjuk rá. (Lásd a 28–29. oldalt!)

**sószaki** (*shōsaki*) – 'egészen elöl'. A fő színpad első harmadának (*kjú* szakasz) középső része, olyanira hangsúlyos pont, hogy hosszasan nem is szabad senkinek itt tartózkodnia. Néha itt hangzik el a *nanori*, a *micsijuki* és a *cuki-zerifu*, vagy a közérdekű bejelentések. A *site* csak táncának bizonyos, kiemelt pontjain jön ide, hogy szembenézzen a közönséggel, illetve akkor, ha valamely szövegének vagy gesztusának külön nyomatékot kíván adni. Gyakran olyan díszletelem áll itt, amely átlátható, tehát a játékot nem takarja, ám a darab szempontjából szimbolikus jelentősége van: például fehér állványban elhelyezett fenyőág, kútkáva vagy tükör. A színpadi utasításokban „a színpad elején/re” megjelölést használjuk rá. (Lásd a 28–29. oldalt!)

**sugen-nó** (*shugen-nō/noh*) – a XIII. században kialakult színjátéktípus, amely aszkétikus önsanyargató szertartásokból fejlődött tragikus hangvételű, a harcias szellemet dicsőítő, szilaj tánccal és komikus dialógussal fűszerezett előadásokká. A *sugendó* vallás papjai kívánták terjeszteni vele a hegyek tiszteletét. A nő egyik előfutárának tekinthető.

**súnen-mono** (*shūnen-mono*) – 'világi ragaszkodás darabok'. A negyedikként előadott darabok egyik altípusa: az ide sorolható drámák hősei bűnös lelkek, akik pokolbeli szenvedéseiket mondják el a földi embereknek, és megváltó imáikért könyörögnek. Hat mű tartozik ebbe a csoportba.

**sura-mono** (*shura-mono*) – 'sura-darabok'. A másodikként előadott darabok másik elnevezése. A buddhizmus hitvilága szerint a pokol hat birodalomból áll, s a test halála után a lelkeket *Enma* (szanszkrit nevén: *Jama*), az alvilág királya osztja be és küldi e hatféle szenvedéstípust jelentő birodalmak egyikébe, hogy – következő megtestesülésükig vagy végső megváltásukig –

elkövetett bűneik mértékében ott vezekeljenek. *Sura* (szanszkritul: aszura) e hatféle pokol egyike, ahova a csatában elesett, s többnyire emberélet kioltásában is vétkes harcosok lelkei kerülnek, s ott arra vannak kárhoztatva, hogy szüntelenül küzdjenek egymással. A második-ként előadott darabok főszereplője rendszerint olyan harcos szelleme, aki a *sura*-birodalom kínokkal terhes világából tér vissza egykori élete vagy épp halála színhelyére, hogy egy földi halandó imái által kiérdemelje az üdvözülést.

**szabi** (*sabi*) – a *nó* esztétikájában alapvető fontosságú **szabi–vabi** fogalompár egyike. Az előadás és a színeszi játék belső nemességét, érettségét és tisztaságát megkívánó követelmény.

**szage-uta** (*sage-uta*) – 'lenti ének'. A kórus vagy a szereplők által előadott rövid, mély hangfekvésű, ritmikus ének. Általában *szasi* után következik, s többnyire *age-uta* követi.

**szaidófüki** (*saidōfūki*) – 'állhatatlan démon'. A nőbéli démonok két típusának egyike (**ZEAMI** osztályozása szerint): emberszívű démon, aki sohasem tudja teljesen átadni magát gonoszságának, sőt szenved tőle. Alakja az emberi természet mélyén szunnyadó ördögi hajlamokra figyelmeztet.

**SZAKATO** (*Sakato*) – a XIV. században működött négy nagy *szarugaku*-társulat egyike. A *nó* kialakulása után ebből a csoportból lett a **KONGÓ**-iskola.

**szanbanme-mono** (*sanbanme-mono*) – 'harmadikként előadott darabok'. A *nó*-drámák öt típusának egyike: az ide sorolható harmincnegyzet művet a teljes *nó*-műsorban harmadikként szokták bemutatni. E darabokban a *site* szép, fiatal nőt vagy idősebb asszonyt jelenít meg.

**szangaku** (*sangaku*) – 'vegyes zene'. A VII. században Kínából Japánba került, közép-ázsiai eredetű látványosság, amely a lehető legtágabb értelemben vett vásári népszórakoztatást jelentette: tartalmazott akrobatikát, kard- és tűznyelést, bűvészműtárványt, bábjátékot, énekkel kísért táncot és mimerikus jeleneteket. Mintegy kétszáz év múltán csaknem kihalt, de a X. században *szarugaku* néven mégis újjáéledt, s a *nó* egyik előfutárává vált.

**szanjaku** (*sanyaku*) – 'három szolgáló'. A *nó*-előadásban a *site* játékát segítő és kiegészítő, öt mintegy „kiszolgáló” három szerepkör – *vaki*, *kjógen*, *zenészek* – együttes elnevezése. Az összes többi feladatot (*cure*, *tomo*, *ko-kata*, *kóken*, *kórus*) ugyanis *site*-színészek látják el.

**szan-no macu** (*san-no matsu*) – 'harmadik fenyő'. A hidurat a közönségtől elválasztó fehér kavics-sávban, a hídút *dzso* szakasza előtt álló Első Fenyő. Ruhaujjkeféllő Fenyőnek is nevezik, s a Menny–Föld–Ember hármasságban az Embert szimbolizálja. Ha a *site* másodmagával érkezik a színpadra, mindig ő jön hátul, így a Harmadik Fenyőnél áll meg, s ott fordul szembe a nézőkkel. (Lásd a 28–29. oldalt!)

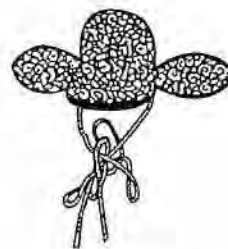
**szarugaku** (*sarugaku*) – 'majomzene'. A X. században a kihalófélben lévő *szangakuból* újjáéledt, már kimondottan színjátékos karaktert mutató, sok műfajú szórakoztatási forma: előadásai táncos, akrobatikus, bábos és pantomimikus elemekből épültek föl. A XIII. századra kifinomult művészeti formává, *szarugaku-no* nővé fejlődött, s a *nó* egyik előfutárává vált.

**szarugaku-no nó** (*sarugaku-no nō/now*) – 'a *szarugaku* tudása'. A *szarugakuból* a XIII. századra ki-fejlődött letisztult formanyelvű, műkedvelő és hivatásos együttesek által egyaránt rendszeresen bemutatott színjátéktípus. A zene és a tánc magas művészi szinten vegyült benne a pantomimmal és a komikus jelenetekkel. A XIV. században erősen rivalizált a **dengaku-no** nővel, sőt a század első felében rendre alul is maradt ebben a versengésben. Ez ösztönözte arra **KANAMI**t, a *szarugaku-no nó* ünnepelt mesterét, hogy ötvözze a két konkurens színjátéktípus előadói hagyományait, s megteremtse a *nó*t.

**szasi** (*sashi*) – énekbeszéd; a szöveg dallamos, félig énekelt, félig beszédhangon történő recitálása. A darab több pontján fölhangozhat egy, két vagy több szereplő ajkán, de recitálhatja együtt a *site* és a kórus is. Szövegében rendszerint hét- és ötmorás sorok váltakoznak, amelyeket rugalmas ritmusban, egyenletesen és könnyedén adnak elő, elsősorban a tartalom maradéktalan közvetítésére, a pontos értelmezésre koncentrálva. Zenekíséretét vagy csak a két kézidob szolgáltatja, vagy ezekhez a fuvola is társul.

**szobacugi** (sobatsugi) – jelmeztípus: vastag selyemből készült, ujjatlan **happi**. Alacsony rangú harcosok vagy szolgák, illetve kínai személyek viselete. Ritkán női szereplőkön is látható.

**szui-kanmuri** (sui-kammuri) – fejdísz. *Kanmuri* voltaképpen 'koroná'-t jelent, de a legkülönbözőbb formájú fejdíszek fordulnak elő e gyűjtőnév alatt. Ezeket kizárólag férfiak hordhatják szertartásokon vagy ünnepélyes alkalmakkor, illetve istenek viselhetik. A **szui-kanmuri** a magas rangú udvari tisztségviselők hivatalos kalapjára hasonlító fejdísz, amely áttört merev szövetből készült. *(Lásd az ábrát!)*



szui-kanmuri

**szumi** (sumi) – 'sarok'. A fő színpad első harmadának (kjú szakasz) jobb oldali része, amely a tájékozódási oszlop mellé esik. A színpadi utasításokban „a tájékozódási oszlopnál/hoz” megjelölést használjuk rá. *(Lásd a 28–29. oldalt!)*

**szumi-bósi** (sumi-bōshi) – hegyes csuklya, amelyet buddhista papok és szerzetesek viselnek a nő színpadán. Készülhet damasztból vagy selyemből, lehet mintás vagy egyszínű. A fejen úgy rögzítik, hogy szalagját szorosra kötik a tarkón. Hátul a csuklya hosszú uszályban folytatódik, amely viselőjének a háta közepéig lelóg. *(Lásd az ábrát!)*



szumi-bósi

**szuó-kamisimo** (suō-kamishimo) – a **kamisimo** egyik altípusa: kenderszövetből készült, festett mintás és általában **nagakamisimo**, vagyis nadrágrészének szára jóval hosszabb a színész lábánál, így az kénytelen a ruha anyagán járni és a fölösleges szárat uszályként maga után vonszolni. Rendszerint alacsony társadalmi rangú személyek hordják.

**szurihaku** (surihaku) – jelmeztípus: arany- és ezüstszállal hímzett fehér atlaszselyem kimonó, amelynek finomsága a bársonyos női bőrt jelképezi. Arannyal és vörössel hímzett változatát fiatal nők, ezüsttel és vörös szín nélkül hímzett fajtáját középkorú és idős hölgyek hordják. Pikkelymintás, azaz sarkaiknál érintkező arany vagy ezüst háromszögekkel díszített változatát gonosz szellemek vagy kígyódémonok viselik.

**szurihaku kicuke** (surihaku kitsuke) – alsóruhaként hordott szurihaku, női szereplők általános viselete.

**szu-utai** (su-utai) – 'egyszerű ének'. A mai nő-programok kiegészítő műsorszáma: egy adott darab bizonyos részlete (vagy igen ritkán egy teljes dráma) szövegének recitálása egy vagy több **site** szerepkörű színész által, akik a színpad közepén foglalnak helyet hagyományos öltözékben (**moncukiban** és **hakamában**). Zenekíséret nincs, kórus is csak ritkán van jelen. Ha az sincs, a kórus szövegét együtt éneklük, a többi részt pedig szétosztják egymás között.

## T

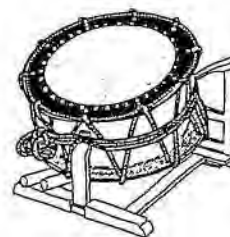
**tabi** – 'lábzsák'. Bokáig érő vastag, egyujjas zokni. A hagyományos japán előadóművészetek jelmezeinek vagy szertartásos ruházatának elmaradhatatlan része. Nő-színpadon ezen kívül semmilyen más lábbeli nem viselhető. A nő-színészek és a zenészek **tabija** hófehér, a **kjógeneké** sárga, világossárga vagy sárgásfehér.

**tacsimavari** (tachimawari) –'fől-alá járás'. Különleges helyzeteket megjelenítő tánc: előadhatja tébolyodott asszony, aki elveszett gyermekét keresi a tömegben; idegen helyre érkező férfi, aki megpróbál rájönni, hol is járhat; vagy egy démoni öregasszony, hegyek közötti vándorlását érzékeltetve. Kísérőzenéjét a két kézidob és a fuvola adja, esetenként a **taiko** is csatlakozhat hozzájuk.

**taiko** – verősdob. Széles, alacsony henger alakú dob, amelyet kissé ferdén egy állványra függesztenek, és henger alakú dobverőkkel szólaltatnak meg. Csak egyetlen hangmagassága van, s hangja élesebb, mint várható lenne. Dobverőinek kezelése látványos koreográfia szerint törté-

nik. Ez az egyetlen nő-hangszer, amely nem szerepel minden darab zenekíséretében. (Lásd az ábrát!)

**taiko-kata** – 'verősdobos'. A taiko megszólaltatója. (Lásd az ábrát!) Bevonuláskor a zenészek között negyedikként érkezik a színpadra, de csak akkor jelenik meg, ha az előadni kívánt darabban szerepel taikozene. A hátsó színpad jobb felének közepén, a nagykézidobostól jobbra és hátrébb, a padlón ül térdelőülésben. Hangszerét maga előtt állítja föl. Játék közben kakegoét is hallat. A verősdobosokat két különböző iskolában képzik.



taiko

**takigi-nó** (takigi-nō/noh) – 'rőzsetűz-nó'. A nyáron, szabad ég alatt, rőzsetűz fényénél megtartott nő-előadások elnevezése. A nyári hónapokban rendszerint minden nagyobb japán város önkormányzata, de buddhista templomok és sintoista szentélyek is rendeznek szabadtéri nő-előadásokat. Ilyenkor alkalmi nő-színpadot ácsolnak egy sík térségen, amely földe azonban nem emelnek tetőt, csak az oszlopok helyét jelölik ki rajta oszlopcsonkokkal vagy bambuszszálakkal. Legtöbbször a hídutat is megépítik, természetesen szintén tető nélkül. Ezeket a színpadokat három oldalról üli körül a közönség. Az előadások késő délután azzal kezdődnek, hogy ünnepélyesen meggyújtják a színpad két oldalán, hosszú lábakon álló vas kasokban elhelyezett rőzsehalmokat. Amikor pedig az előadás alatt fokozatosan besötétedik, a rőzsetűzek fényére reflektorokkal a kellő mértékben rásegitenek.

**tengan** – 'égi korona'. Istennők, égi szüzek és haláluk után a mennybe jutott hölgyek fejdísz. Arany vagy ezüst színű, általában egy áttört abroncsból, valamilyen jelképet formázó taréjból és különböző függők-ből áll. (Lásd az ábrát!)



tengan

**TOBIJAMA** (Tobiyama) – a XIV. században működött négy nagy szarugaku-társulat egyike. A nő kialakulása után ebből a csoportból lett a **HÓSÓ**-iskola.

**tó-kanmuri** (tō-kammuri) – 'kínai korona'. Formájában a **szui-kanmuri**hoz hasonlító, de annál nagyobb méretű fejdísz. Előkelő kínai személyek viselik.

**tomo** – 'társ'. A site és a cure kíséretében megjelenő, vagy hozzájuk tartozó személy. Ha velük azonos társadalmi rangú szereplőt jelenít meg, akkor maszkja és öltözéke is hasonló az előbbiekéhez, ha a szolgájakat játssza, ezt álarca és ruházata is tükrözi. Site szerepkörű színész alakítja. A tomo főadata mindig jóval kisebb, mint a curéé, s gyakran csak a darab érdekesebbé tetele céljából van rá szükség.

## U

**uba** – 'öregasszony'. Az onna-men csoportba tartozó álarctípus: zavarodott lelkű öregasszony vonásait hordozza. Viselheti a site és a cure is, ha nagyon idős nőket kell megszemélyesíteniük. Uba maszkkal játssza például a cure a *Takasza*góban az Öregasszony, a *Sókun*ban pedig Óbo szerepét.

**UMEVAKA** (Umewaka) – a **KANZE**-iskola egyik ága, amely 1871-ben hivatalosan önállósította magát, s azóta csak laza kapcsolatot tart fenn a dinasztáival. Az **UMEVAKA**-ke Tókióban székel, ahol modern színházépülettel rendelkeznek. Főnöke UMEVAKA Rokuró.

## V

**vabi** (wabi) – a nő esztétikájában alapvető fontosságú **szabi-vabi** fogalompár egyike. Az előadás és a színészi játék külső egyszerűségét, mértékletességét és célirányosságát megkívánó követelmény.

**vaka** (waka) – 'vers'. Általában dzso-no mai vagy csú-no mai után következő rövid énekbeszéd, melynek szövege az ötsoros, harmincegy morás klasszikus japán versforma, a **vaka** szabályai szerint íródott. Az első három (5-7-5 morás) sort a **site** recitálja, míg az utolsó két (7-7 morás) sor a kórus ajkán szólal meg. Zenekíséretét csak a két kézidob adja.

**vaka-onna** (waka-onna) – 'fiatal nő'. Az **onna-men** csoportjába tartozó álarctípus: sugárzó szépségű fiatal nőt ábrázol. Főként a **site** viseli asszony típusú darabokban, így például a *Macukazéban* a címszereplő, a *Tóbokuban* pedig Izumi udvarhölgy szellemének megjelenítésekor. (Lásd a 98. oldalt!)

**vaki** (waki) – 'oldalsó, szélső'. A nő-játék másodszerelője, aki az előadás nagy részében *oldatról*, a **vaki-basira** tövéből, a fő színpad *szélén* ülve szemléli a darab történéseit. Mindig hangsúlyozottan földi embert – hivatalnokot, buddhista szerzetest, illetve városi vagy falusi embert, esetleg katonát – személyesít meg, s mind evilági, mind kívülálló voltának köszönhetően tulajdonképpen a közönség képviselője a színpadon. Sohasem visel maszkot, de játékmódja érzelmentes és személytelen. A **vaki**-színészek teljesen másfajta képzésben részesülnek, mint a **site**-szerepek alakítói, és három különböző iskolába tartoznak.

**vaki-basira** (waki-bashira) – 'a vaki oszlopa'. A fő színpad bal első sarkában, a **hon-butai** és a *dzsiutai-za* határán álló oszlop, amely a színpadtetőt tartja. Nevét onnan nyerte, hogy ennek tövében foglal helyet az előadás során a **vaki**. (Lásd a 28–29. oldalt!)

**vaki-nó** (waki-nō/now) – 'oldalsó nő' vagy 'a vaki nőja'. A **sobanme-mono** másik elnevezése. Eredetét kétféleképpen magyarázzák: 1. A teljes nő-műsorban a **sobanme-mono**, vagyis az *isten* típusú darab mindig csak az **Okina** után, vagy ha úgy tetszik az **Okina** mellett, annak *oldalán* kerülhetett színre. 2. Az *isten* típusú darabokban, amelyekben a **vaki** mindig sintoista papot vagy császári követet személyesít meg, rendkívül szertartásosan kell bevonulnia. Ez a ceremónia kitűnő lehetőséget ad arra, hogy a **vaki**-színész megcsillogtassa tehetségét, e művek tehát az ő darabjainak tekinthetők.

**vakisó** (wakishō) – 'egészen oldalt'. A fő színpad középső harmadának (**ha** szakasz) jobb oldali része, amely közvetlenül a **vaki-sómen** elé esik, ezért a színpadi utasításokban „az oldalközönség előtt/elé” megjelölést használjuk rá. (Lásd a 28–29. oldalt!)

**vaki-sómen** (waki-shōmen) – 'oldalsó sómen'. A nő-színház nézőterének a hídút mellé, a fő színpad jobb oldalára eső része. Kevésbé jó helynek számít, mint a **sómen**, ennek ellenére vannak olyan nő-ínyencek, akik szeretnek itt ülni, mert innen éppen szemben láthatják a **vakit** és a kórust, s a **site** vonulása is jobban követhető a hídúton. A színpadi utasításokban az „oldalközönség” megjelölést használjuk rá. (Lásd a 28–29. oldalt!)

**vaki-za** (waki-za) – 1. 'oldalsó hely'. A *dzsiutai-za* másik elnevezése. (Lásd ott!) 2. 'a vaki helye'. A **vaki-basira** mögött, közvetlenül annak tövében, a fő színpad és a *dzsiutai-za* határán fekvő, egy ülő ember által elfoglalható terület. Innen szemléli a színpadi történést az előadás másodszerelője. (Lásd a 28–29. oldalt!)

**vaki-za-mae** (waki-za-mae) – 'a vaki helye előtt'. A fő színpad első harmadának (**kjú** szakasz) bal oldali része, amely a **vaki** oszlopa mellé és közvetlenül a **vaki** helye elé esik. A színpadi utasításokban „a vaki oszlopánál/hoz” megjelölést használjuk rá. (Lásd a 28–29. oldalt!)

**vaki-zure** (waki-zure) – 'vaki-kísérők'. Amikor a **vaki** magas rangú személyiséget – császári követet, sintoista papot, egy buddhista kolostor apátját vagy éppen hadvezért – személyesít meg, általában két kísérő követi, akik rangban nála alacsonyabb személyek. Öltözkük formája többnyire megegyezik a **vakiéval**, legfeljebb az anyaga kevésbé finom és a díszítése egyszerűbb. Az előadás alatt rendszerint a kórus előtt foglalnak helyet. **Vaki** szerepkörű színészek játsszák őket.

## Z

**za** – 1. 'társaság, céh'. A nő öt színészdinasztiája közül négy használhatja ezt az elnevezést, míg a **KITA**-iskola csak *rjú*-nak hívhatja magát. A **nó-za** fogalma igen összetett: egyszerre jelöl dinasztiát, céhet, céget és iskolát. 2. 'hely'. Így nevezik a nő színpad egyes részeit (például **ato**-

za, dzsiutai-za), illetve meghatározott helyeit (például dzsó-za, vaki-za). (Lásd a 28–29. oldalt!) 3. 'színház'. A nő-színházak (mint épületek és intézmények) elnevezése (például KANZE-za, KONGÓ-za).

**ZEAMI – ZEAMI** Motokijo (1363–1443), **KANAMI** fia, az apja által teremtett nő továbbfejlesztője és kiteljesítője, korának meghatározó jelentőségű színésze, színházelmélet- és drámaírója. Ő írta vagy dolgozta át, illetve néki tulajdonítják a napjainkban is színre kerülő nő-repertoár majdnem felét, közel százhusz darabot. Huszonnégy színházelméleti, illetve -esztétikai művet írt, s ebből huszonegy fennmaradt. Tőle és apjától származtatják a KANZE-iskolát.

**ZENCSIKU** (Zenchiku) – **KONPARU** Zencsiku (1405–1470), **ZEAMI** veje, aki életének utolsó két évére a házába fogadta Szado-szigeti száműzetéséből hazatért apósát. Kitűnő nődráma-szerző volt, több gyönyörű darabja maradt ránk, köztük a *Basó* című is. **ZEAMI** őt tekintette szellemi örökösének, s rá hagyta elméleti életművét, amelyet 1909-ig titkosan kezeltek. (A személynév kiemelésének okáról a családnév helyett lásd a **MOTOMASZA** címszót!)





# BIBLIOGRÁFIA

## 1. Japán nyelven

### a) Szövegkiadások

- Jókjoku sú.* Szerkesztette: ITÓ Maszajosi. I–III. kötet. Sincsósa, Tókió, 1983–88. Sincsó Nihon koten súszé (sorozat).
- Jókjoku sú.* Szerk.: JOKOMICSI Mario és OMOTE Akira. I–II. köt. Ivanami Soten, Tókió, 1960–63. Nihon koten bungaku raiké, 40–41. köt.
- Jókjoku sú.* Szerk.: KOJAMA Hiroshi, SZATÓ Kenicsiró és SZATÓ Kikuo. I–II. köt. Sógakkan, Tókió, 1973–75. Nihon koten bungaku zensú, 33–34. köt.
- Jókjoku sú.* Szerk.: TANAKA Makoto. I–III. köt. Aszahi Sinbunsa, Tókió, 1949–57. Nihon koten zenso.
- Jókjoku szambjakugodzsúban sú.* Szerk.: NONOMURA Kaizó. Nihon Meicso Zensú Kankó Kai, Tókió, 1928. Nihon meicsó zensú.
- Jókjoku taikan.* Szerk.: SZANARI Kentaró. I–VII. köt. Meidzsi Soin, Tókió, 1930–31.
- Jókjoku zensú.* Szerk.: NOGAMI Tojoicsiró. I–VI. köt. Csúó Kóronsa, Tókió, 1935–36.

### b) Szakirodalom

- ABE Noszé: *Nó-no csikara.* Csikuma Sobó, Tókió, 1966.
- AMANO Fumio–OMOTE Akira: *Nógaku-no rekisi.* Ivanami Soten, Tókió, 1987.
- GONDÓ Josikazu: *Nógaku tecsó.* Sinsindó, Kjóto, 1979.
- HATA Hiszasi–JOKOMICSI Mario–NISINO Haruo: *Nó-no szakusa to szakuhin.* Ivanami Soten, Tókió, 1987.
- HONDA Jaszudzsi: *Nó ojobi kjógen kó.* Maruoka Suppansa, Tókió, 1943.
- JAMAZAKI Maszakazu: *Zeami.* Csúó Kóronsa, Tókió, 1969.
- JOKOMICSI Mario: *Nógé sójó.* Csikuma Sobó, Tókió, 1984.
- Karon sú, nógakuron sú.* Szerk.: NISIO Minoru. Ivanami Soten, Tókió, 1961. Nihon koten bungaku taiké, 1961.
- KITAGAVA Tadahiko: *Zeami.* Csúó Kóronsa, Tókió, 1972.
- KONISI Dzsínicsi: *Nógakuron kenkjú.* Hanava Sobó, Tókió, 1961.
- KÓZAI Cutomu: *Zeami sinkó.* Vanja Soten, Tókió, 1962.
- KÓZAI Cutomu: *Zoku Zeami sinkó.* Vanja Soten, Tókió, 1970.
- MARUOKA Akira: *Nógaku kansó dzsiten.* Kavade Sobó, Tókió, 1961.
- MASZUDA Sózó: *Nó-no hjógen.* Csúó Kóronsa, Tókió, 1971.
- Nó.* Szerk.: ITÓ Maszajosi, NAKAMURA Jaszuo és OMOTE Akira. Szanicsi Sobó, Tókió, 1978. Nihon shomin bunka sirjó súszé, 3. köt.
- Nó – honzecu to tenkai.* Szerk.: HATA Hiszasi, KOBAJASI Szeiki és MASZUDA Sózó. Ófúsa, Tókió, 1977.
- Nó, kjógen dzsiten.* Szerk.: HATA Hiszasi és NISINO Haruo. Heibonsa, Tókió, 1987.
- NOGAMI Tojoicsiró: *Nó – kenkjú to hakken.* Ivanami Soten, Tókió, 1930.
- NOGAMI Tojoicsiró: *Nógaku zenso.* I–VI. köt. Szógensa, Tókió, 1942–44.
- NOSZE Aszadzsi: *Nógaku genrjú kó.* Ivanami Soten, Tókió, 1938.

- OMOTE Akira: *Nógakusi sinkó*. Vanja Soten, Tókió, 1979.  
 Rengaron sú, nógakuron sú, hairon sú. Szerk.: ICSIDZSI Tecuo, KURIJAMA Riicsi és OMOTE Akira. Sógakkan, Tókió, 1973. Nihon koten bungaku zensú, 51. köt.  
 SZAKAMOTO Szeccsó: *Nóhjó zensú*. I–II. köt. Unebi Sobó, Tókió, 1943.  
 Zeami Dzsúrokubu sú hjósaku. Szerk.: NOSZE Aszadzsi. I–II. köt. Ivanami Soten, Tókió, 1944.  
 Zeami geidzsucuron sú. Szerk.: TANAKA Jutaka. Sincsósa, Tókió, 1976. Sincsó Nihon koten súszé.  
 Zeami, Zencsiku. Szerk.: KATÓ Súicsi és OMOTE Akira. Ivanami Soten, Tókió, 1974. Nihon síszó taiké, 24. köt.

## 2. Magyar nyelven

### a) Szövegkiadások

- KANAMI Kijocugu: *Komacsi a költői versenyen* (Szósi-arai Komacsi). Németből fordította: KEMENCZKY Judit. In: *Nagyvilág*, 1973. április. 536–542. o.; valamint in: VEKERDY Tamás: *A színészi hatás eszközei – Zeami mester művei szerint*. Magvető, Budapest, 1974. 386–400. o.  
 KANAMI Kijocugu: *Komacsi a sírnál* (Szotoba Komacsi). Németből ford.: KEMENCZKY Judit. In: VEKERDY Tamás: *A színészi hatás eszközei – Zeami mester művei szerint*. Magvető, Bp., 1974. 401–412. o.  
 KONPARU Zencsiku: *A basófa* (Basó). Japánból ford.: KEMENCZKY Judit. In: 2000, 1994. február. 37–47. o.  
 ZEAMI Motokijó: *Acumori fuvolája* (Acumori). Németből ford.: KEMENCZKY Judit. In: VEKERDY Tamás: *A színészi hatás eszközei – Zeami mester művei szerint*. Magvető, Bp., 1974. 374–385. o.  
 ZEAMI Motokijó: *Az isten és a költő* (Haku Rakuten). Németből ford.: KEMENCZKY Judit. In: VEKERDY Tamás: *A színészi hatás eszközei – Zeami mester művei szerint*. Magvető, Bp., 1974. 364–373. o.  
 ZEAMI Motokijó: *Jamamba – Hegyi boszorkány* (Jamanba). Angolból ford.: KEMENCZKY Judit. In: *Színkép*. Új nemzedékek műfordításából. Kosmosz Könyvek, Bp., 1984. 135–158. o.  
 ZEAMI Motokijó: *Két fenyő* (Takaszago). Németből ford.: KEMENCZKY Judit. In: VEKERDY Tamás: *A színész hatás eszközei – Zeami mester művei szerint*. Magvető, Bp., 1974. 351–363. o.  
 [ZEAMI Motokijó:] *Köszöntő-No-Takaszago* (Takaszago). Részletek. K. FLORENZ német nyelvű szövege alapján ford.: RAPAICS Rajmund. In: MOLISCH, Hans: *A Felkelő Nap országában*. Királyi Magyar Természettudományi Társulat, Bp., 1930. 94–95. o.  
 ZEAMI Motokijó: *Macukaze – Fenyőszél* (Macukaze). Japánból ford.: KEMENCZKY Judit. In: *Világszínház*, 1989. november–december. 14–23. o.  
 [ZEAMI Motokijó:] *A pehelyruha* (Hagoromo). Ford.: BARÁTOSI BALOGH Benedek. In: BARÁTOSI BALOGH Benedek: *Dai Nippon*. III. köt.: Irodalom. Gárdonyi Samu Könyv- és Műkereskedése Kiadása, Bp., 1906. 315–328. o.  
 [ZEAMI Motokijó:] *A tollruha* (Hagoromo). B. KELLERMANN német nyelvű szövege alapján ford.: RAPAICS Rajmund. In: MOLISCH, Hans: *A Felkelő Nap országában*. Királyi Magyar Természettudományi Társulat, Bp., 1930. 96–101. o.

### b) Szakirodalom

- DURÓ Győző: „*Bolond szavak*”. A kjógenről. In: *Világszínház*, 1990. IV. negyedév, 27–40. o.  
 DURÓ Győző: *Színház az örökkévalóságnak*. In: KOKUBU Tamocu: *A japán színház*. Gondolat, Bp., 1984. 89–125. o.  
 DURÓ Győző: „*Valaki történi*”. A nóról, öt tételben. In: *Világszínház*, 1989. november–december. 1–13. o.; 1990. I. negyedév, 26–32. o.; II. negyedév, 26–35. o.; III. negyedév 50–59. o.  
 KOKUBU Tamocu: *A japán színház*. Ford.: KOPECSNI Péter. Gondolat, Bp., 1984.  
 KOTT, Jan: *A nőről és a jelekről*. Ford.: SZEREDÁS András. In: *Színház*, 1974. december. 29–32. o.  
 MIKLÓS Pál: *A zen és a színjáték*. In: MIKLÓS Pál: *A zen és a művészet*. Magvető, Bp., 1978. 104–108. o.  
 PRONCO, Leonardo: *A japán nő-dráma és Beckett abszurd színháza*. Ford.: THOMKA Ágnes. In: *Új Symposium*, 138. sz. (1976. október). 353–356. o.  
 SZÉKELY György: *A japán nő*. In: SZÉKELY György: *Színjátéktípusok leírása és elemzése*. Színháztudományi Intézet, Bp., 1963. 81–85. o.  
 VEKERDY Tamás: *A színészi hatás eszközei – Zeami mester művei szerint*. Lélektani elemzés. Magvető, Bp., 1974. Második, javított kiadás: Gondolat, Bp., 1988.  
 VEKERDY Tamás: *A színészi hatás eszközei Zeami művei szerint*. In: *Színház*, 1970. december. 33–36. o.

### 3. Európai nyelveken

#### a) Szövegkiadások

- BRAZELL, Karen: *Twelve Plays of the Noh and Kyōgen Theaters*. Cornell University Press, Ithaca, N. Y., 1988.
- GOFF, Janet: *Noh Drama and The Tale of Genji: The Art of Allusion in Fifteen Classical Plays*. Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1991.
- Japanese Nō Dramas*. Edited and Translated by Royall TYLER. Penguin Books, Harmondsworth, 1992.
- Japanese Noh Drama*. Vol. I. Ten Plays. Vol. II. Ten Plays. Vol. III. Ten plays. Selected and Translated from the Japanese. Nippon Gakujutsu Shinkōkai, Tokyo, 1955, 1959, 1960.
- Nō et Kyōgen*. Théâtre du Moyen Âge. Vol. I–II. Présenté et traduit du japonais par René SIEFFERT. Publications Orientalistes de France, Paris, 1979.
- Noh*, *The*. In Parallel Translations with a General Introduction and Running Commentaries by Chifumi SHIMAZAKI. Hinoki Shoten, Tokyo. Vol. I. *God Noh*. 1972. Vol. II. *Battle Noh*. 1987. Vol. III. *Woman Noh*. Book 1: 1974. Book 2: 1977. Book 3: 1981.
- PERI, Noël: *La Nō*. Maison Franco-Japonaise, Tokyo, 1944.
- POUND, Ezra–FENOLLOSA, Ernst: *The Classic Noh Theatre of Japan*. New Directions, New York, 1959.
- RENONDEAU, Gaston: *Nō*. Vol. I–II. Maison Franco-Japonaise, Tokyo, 1953–54.
- Twenty Plays of the Nō Theatre*. Edited by Donald KEENE. With the Assistance of Royall TYLER. Columbia University Press, New York, 1970.
- UEDA Makoto: *The Old Pine Tree and Other Noh Plays*. The University of Nebraska Press, Lincoln, 1962.
- Vierundzwanzig No-Spiele*. Ausgewählt und aus dem Japanischen übertragen von Peter WEBER-SCHÄFER. Insel-Verlag, Frankfurt am Main, 1961.
- WALEY, Arthur: *The Nō Plays of Japan*. Allen and Unwin, London, 1921.
- YASUDA, Kenneth: *Masterworks of the Nō Theater*. Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1989.

#### b) Szakirodalom

- ANARINA, N. G.: *Japonszkij tyeatr no*. Nauka, Moszkva, 1984.
- ARAKI, James T.: *The Ballad-Drama of Mediaeval Japan*. Charles E. Tuttle Company, Rutland, Vermont–Tokyo, 1978.
- BETHE, Monica and BRAZELL, Karen: *Dance in the Nō Theater*. Vol. I–III. Cornell University Press, Ithaca, N. Y., 1982.
- BRANDT, George–MUNATAKA, Kuniyoshi: *Some Notes on Noh Dancing*. In: *Theatre Research International*, Vol. VII, no. 1 (Winter, 1981/82) 2–25. p.
- Die Geheime Überlieferung des No*. Aufgezeichnet von Meister SEAMI. Aus dem Japanischen übertragen und erläutert von Oscar BENL. Insel-Verlag, Frankfurt am Main, 1961.
- HARE, Thomas Blenman: *Zeami's Style: The Noh Plays of Zeami Motokijo*. Stanford University Press, Stanford, 1986.
- HOFF, Frank and FLINDT, Willi: *The Life Structure of Noh: An English Version of Yokomichi Mario's Analysis of the Structure of Noh*. In: *Concerned Theatre Japan*, Vol. II, no. 3–4 (Spring, 1973) 209–256. p.
- INOURA, Yoshinobu: *A History of Japanese Theatre*. Vol. I. *Noh and Kyōgen*. Kokusai Bunka Shinkōkai, Tokyo, 1971.
- KEENE, Donald: *Nō: The Classical Theatre of Japan*. Photographs by KANEKO Hiroshi. With an Introduction by ISHIKAWA Jun. Kodansha International, Tokyo–Palo Alto, California, 1966.
- KOMPARU, Kunio: *The Noh Theater: Principles and Perspectives*. Translated by Jane CORDDRY (text) and Stephen COMEE (plays). Weatherhill, Tankosha, New York–Tokyo–Kyoto, 1983.
- MARUOKA, Daiji: *Noh*. Photographs by Tatsuo YOSHIKOSHI. Translated by Don KENNY. Hoikusha, Osaka, 1977.
- MURAKAMI, Upton, Mr. and Mrs.: *A Spectator's Handbook of Noh*. Wanya Shoten, Tokyo, év nélkül.
- NAKAMURA, Yasuo: *Noh: The Classical Theatre*. Translated by Don KENNY. With an Introduction by Earle ERNST. Walker, Weatherhill, Tankosha, New York–Tokyo–Kyoto, 1971.

- NAKANISHI, Toru: *Noh Masks*. Photographs by Kiyonori KOMMA. Translated by Don KENNY. Hoikusha, Osaka, 1983.
- NOGAMI, Toyochirō: *Japanese Noh Plays: How to See Them*. Nōgaku-Shorin, Tokyo, 1954.
- NOGAMI, Toyochirō: *Zeami and His Theories on Nō*. Translated by Ryōzō MATSUMOTO. Hinoki Shoten, Tokyo, 1973.
- On the Art of the Nō Drama*. The Major Treatises of ZEAMI. Translated by J. Thomas RIMER and YAMAZAKI Masakazu. Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1984.
- O'NEILL, Patrick Geoffrey: *A Guide to Nō*. Hinoki Shoten, Tokyo-Kyoto, é. n. (1954).
- O'NEILL, Patrick Geoffrey: *Early Nō Drama: Its Background, Character and Development 1300-1450*. Lund, Humphries, London, 1958.
- ORTOLANI, Benito: *Shamanism in the Origins of the Nō Theatre*. In: *Asian Theatre Journal*, Vol. I, no. 2 (Fall, 1984) 166-190. p.
- PERZYŃSKI, Friedrich: *Japanische Masken. Nō und Kyōgen*. I-II. Band. Verlag von Walter de Gruyter, Berlin-Leipzig, 1925.
- RENONDEAU, Gaston: *Le Bouddhisme dans les Nō*. Maison Franco-Japonaise, 1950.
- TAMBA, Akira: *La structure musicale du Nō*. Editions Klincksieck, Paris, 1974.
- ZEAMI: *La tradition secrète du Nō*. Suivie de une journée de Nō. Traduction et commentaires de René SIEFFERT. Gallimard, Paris, 1960.