

**Zeami színháza  
és  
a nő elmélete**

primo

**Írta:**  
**Schönau Beatrix**

ISBN 963 8079 50 9

Készült a  
SUNTORY Kulturális Alapítvány  
támogatásával  
1993.

---

A címlapon látható felvétel a Nara melletti Fugandzsi templomban készült Zeami sírkövérről.

*A szerző felvétele*

A hátsó borító felvétele a Nara melletti Fugandzsi templomban készült, ahol Zeami jelképes sírja áll.

*A szerző felvétele*

---

Megjelent a PRIMO KIADÓ gondozásában

Készült a MAKAI + MAKAI Kft nyomdájában

# A szerző előszava

Ez a könyv Zeami Motokyó (1363–1443) nó-elméleti munkásságába nyújt betekintést. 21 műve közül a legfontosabbakat, a Fúsi kadent, (Tanítás a virág örökbe hagyásáról és a színészmesterségről), a Kakyót, (A virág tükrében), és a Kyú-i-t (A szépség kilenc foka) tartalmazza. Mindenek előtt arra szeretne lehetőséget adni az Olvasónak, hogy magyar nyelven az eredeti és teljes szövegekkel megismerkedjenek, és némi kommentárt is fűz hozzájuk, abban a reményben, hogy a későbbiekben egy alaposabb monográfia a teljes életmű és kor, vagyis a japán színházművészet egy jelentős fejezetének az ismertetésébe is belefoghat. A fenti három mű részét képezte a szerző 1985-88 között végzett munkájának az Oszaka Egyetem Színháztudományi és Esztétikai Tanszékén, amikor is kutatási témája Zeami nó-elméletének és drámairói munkásságának az összevetése volt. Így született meg a *Zeami fiktív női. A Yamambától a Kinutáig* c. értekezés, amelynek elkészítésében a szerző értékes segítséget kapott Yamazaki Maszakazu és Amano Fumió professzoroktól, valamint az Egyetem számos oktatójától. Ezúton fejezi ki hálás köszönetét a Suntory Kulturális Alapítványnak is azért az igen jelentős anyagi támogatásért, amellyel lehetővé tették, hogy ez a könyv megjelenhessen.

Budapest, 1993. április

*Schöнау Beatrix*

# Tartalomjegyzék

Előszó .....	5
TANÍTÁS A VIRÁG ÖRÖKBE HAGYÁSÁRÓL ÉS A SZÍNÉSZMESTERSÉGRŐL (Fúsi kaden) 1400-1402 . . .	7
Első fejezet - A színész nevelése .....	9
Második fejezet - A szerep-gyakorlatokról .....	17
Harmadik fejezet - Kérdések és feleletek .....	27
Negyedik fejezet - A szarugaku nő isteni eredetéről .....	43
Ötödik fejezet - Hogyan éljen a művész .....	49
Hatodik fejezet - A virág birtokba vételéről, avagy a színész-mesterség elsajátításáról .....	57
Hetedik fejezet - Titkos záradék .....	69
Néhány gondolat a Fúsi Kadenről .....	84
Jegyzetek .....	115
A VIRÁG TÜKRÉBEN (Kakyó) 1424 . . . . .	127
Jegyzetek .....	167
Néhány gondolat a Kakyóhoz .....	171
A SZÉPSÉG KILENC FOKA (Kyú-i) . . . . .	195
I. Jegyzetek a szépség kilenc fokához (Kyúino csú) .....	197
II. A színész iskola (Az egyes fokozatokhoz illő tanácsokkal) (Kyúí súdono sidai) .....	200
Jegyzetek .....	204
Néhány gondolat a Kyú-i-hoz .....	205
Képek (Takaszago, Izutsu, Szakuragava, Nue) . . . . .	209



# Előszó

Honnét is származik a szarugaku<sup>1</sup>? Az a szép művészet, amely a maga örömeivel még az életünket is hosszítani képes. Nos hát, eredetét keressük akár a Saka<sup>2</sup> lépteivel egyidős Indiában, akár hazánk történelmében, - egészen emberemlékezet előtti időkhöz kutatva, mert erről beszél a fáma - semmit sem fogunk megtudni. Tudásunknak határt szab a sodró idő, amely ezektől a koroktól már jócskán eltávolodott; a szarugaku eredeti formáját megtudni nekünk már semmilyen alkalmunk nincsen.

Ma ezreknek ad gyönyörűséget ez a színház, amely réges-réges, Szuiko császárnő<sup>3</sup> korában Sótoku herceg rendeletére született. Aképpen, hogy Sótoku herceg egy Hadano Kókacu<sup>4</sup> nevű embernek megparancsolta, hogy az ország üdvösségéért meg a nézőseregek kedvéért hatvanhat-féle<sup>5</sup> tánccal kísért szertartást végezzen. Ennek a színháznak azután a szarugaku nevet adta. Utódaik kezén, a természet ezer szépségét mintának véve<sup>6</sup> a szarugaku édes mulatsággá vált.

Kókacu fiai és unokái egymás után szolgáltak, mint a szarugaku hivatott mesterei, Yamatóban, a Kaszuga-szentélyben<sup>7</sup>, és Ómiban, a Hie-szentélyben<sup>8</sup>, apáról fiúra örökítve mindazt, amire az élet és a mesterségük őket megtanította; ennek a láncolatnak az eredményeképpen ma is sokszor láthatunk szép, istenes szertartásokat Yamatóban is, Ómiban is.

A szarugaku nő tehát eredetét és hagyományait tekintve hibátlan és hamisítatlan, mert művész-elődeik tiszteletében, a régi játéktípus fenntartásában és az új szokások felvételében ezek az emberek elővigyázattal jártak el, örökségüket szentnek vették és nem engedték, hogy a romlás útjára tévedjen. Nem méltányos-e, hogy elsőrangú művészeknek nevezzük őket, akiknek finom és csiszolt az énekük, s a táncukban is annyi az elegancia; amire csak

tehetséggel megáldott, hagyománytisztelő és istenfélő emberek képesek.

Mit mondhatnék tanács képpen annak, aki most készül szarugaku táncosnak? Semmiképpen se keveredjék más, alpári mutatványosok közé. Ha a szarugakunak igazi és elhivatott művelője kíván lenni, csakis ezt tanulja, - kivételt legfeljebb a költészettel tehetünk, mert az örömet ad és meghosszabbítja az életünk. Jó és kívánatos tehát, ha a színész a versírásban is kiműveli magát.

A szarugaku nő tanulásának az útján, zsenge gyermekkorom óta sokat megjegyeztem és ezekről az alábbiakban kívánok szólni. A legfontosabb dolgok a következők:

1. Szigorúan tilos a szerencsejáték, a túlzásba vitt nemi élet és a mértéken felüli ivás. Erre a három dologra vonatkozóan eleink régtől érvényes tilalmai szólnak.

2. A mesterség tanulásának az óráit a legnagyobb eréllyel, odaadással és önmagunk iránti szigorúsággal kell kitölteni. Azonban a hiúsággal párosult macacsság kerülendő.

**Tanítás a virág örökbe  
hagyásáról és a  
színészmesterségről  
(Fúsi kaden)**

**1400-1402**



## Első fejezet

# A színész nevelése

### *Hétéves korban*

A szarugaku tanulását hét éves korban kezdjük. Ezen a fokon miből is áll a gyermek oktatása? Amikor szabadon, önfeledten mozog figyeljük meg, hogy mik azok a jótulajdonságai, amik szinpadon érvényesülnek. A gyermek tehetsége, - ha van -, amúgy is meg fog jelenni, például amikor a táncok és a szinpadí mozgás alapelemeit tanulja, vagy amikor az érzelmeiktől viharzó, heves játékmódor tanulásán dolgozik. Ezt a tehetséget engedni kell, hadd növekedjék akadály nélkül; jobb mód pedig nincsen, mint ráhagyni, csinálja, ahogy neki tetszik. Felesleges mindent apránként számbavenni és kritizálni, 'ez helyes, amaz pedig helytelen', mert a szigor visszaüt, a gyermek játékos kedvét elveszi, a nót megutálja, és a kibontakozásra már képtelen.

Ezért a mi célunk csupán az alapvető ének-, tánc- és mozgásformák megtanítása legyen, ezen felül többet még ne követeljünk. A bonyolult érzelmeket kifejező, komoly színészi játék, - még ha meg is tudnák csinálni - nem a kezdők dolga, ezért elkerülendő. Továbbá vigyázzunk arra is, hogy ünnepélyesebb alkalmakkor, a műsor első számában semmiképpen se legyen gyermek-szereplő. A harmadik vagy negyedik szám sokkal jobb erre, és ha megfelelő alkalom adódik a gyermek alkatát, jó tulajdonságait érvényre juttató nót válasszunk.

### *Tizenkét, tizenhárom éves korban*

Mire a tizenhárom éves kort elérik a fiúk, a hangjuk általában alkalmas arra, hogy rendszeresen énekeljenek. Az értelmük is ki nyílik, már értik a nót. Tanuljanak tehát minél több számot. Ezek a gyerekek még ártatlanul szépek, hiszen a férfikor messzi, és bármit is tesznek a színpadon, minden a dicsőségükre válik. Hangjuk úgyszintén friss és szárnyaló. Ha csak ezzel a két erővel bírnak, az már elegendő, hogy a nézők tetszését kiváltsa és hibáikat elken dözze' - egyszóval a siker kulcsai lesznek.

Mégis ott ahol tizenkét, - tizenhároméves gyermekszereplő szükséges, ne engedjük, hogy bonyolultabb mozgásra vagy színészi játékra kerüljön sor. Mert a gyermek szemében a végrehajtott dolgok egészen másnak tűnnek, és egy-egy korai tévedés később kija víthatatlan hibává válik, azaz a felnőtt a helyeset megtanulni már képtelen. Talán, ha nagyon tehetséges tanítvánnyal van dolgunk, megengedhetjük, hogy játssza el a szerepét úgy, ahogy a legjobban tudja. Hiszen üde és szép, a hangja csengő tiszta, tetejébe még ügyes is, mi lehet ezek után rossz a darabban?

Meg kell jegyeznem, hogy ilyen fiatalon a színészi játék szépsége még csak látszat, átmeneti és idővel múló szépség csupán. De pontosan azért, mert a varázslatos fiatalság ilyen érdekes átmeneti szépségek és sikerek forrása lehet a színpadon, a színész mesterség tanulása gyors és fájdalommentes. Ámbátor a fiatalon aratott sike rek a későbbi felnőtt színész munkájának értékeléséhez semmiféle alapot nem jelenthetnek.

Ebben a korban a tanulás a mesterség alapvető dolgainak a megtanulásából áll. Alaposan és pontosan végezzük mindezt. de vigyázzunk, hogy az ifjú ember alkati tulajdonságait eredendő szépségét is ápolgassuk. Mik az alapvető mesterségbeli dolgok? A színész tartása és játéktílusa, az énektudása és a tánca, a járása és ritmusa. Mindezeket igen pontosan és aprólékosan meg kell tanul ni. Ének közben ügyeljen a tiszta hangképzésre és a pontos hang-

súlyokra, hogy minden szótag jól hallható legyen. Tánca is pontos és kifogástalan legyen.

### *Tizenhét, tizennyolcéves korban*

Óvakodjunk attól, hogy túlterheljük a tanítványainkat, mert ezek az évek a legkritikusabb időszakot jelentik. Először is változik a hangjuk; máról holnapra elvesztik a legislegfőbb vonzerejüket, ami 12-13 évesen még biztonságérzetet adott. Azután nőnek; csípőjük emelkedtével bizonytalanabb a mozgásuk, egyszerűen már nem bájos gyermekek, akik csengő hanggal, ügyesen, gyorsízü sikereket arathatnak. Átmeneti zavarba kerülnek: 'tegnap még olyan egyszerű és könnyű volt; ma pedig minden más' - az elkedvetlenedés ideje jött el. Ráadásul a közönség is hűvös, kritikus lesz, - legalább is a fiúk úgy tartják - és szégyellni kezdik magukat. Nos, hol ez hol az, bőven van ok a keserűségre.

Mire ügyeljünk ebben a korban? Még ha kinevetnek és ujjal motogatnak ránk, akkor is rendületlenül haladjunk tovább. Azaz gyakoroljunk, eddük a hangot, amennyire a mutáló terjedelem engedi, - erre mostmár igen sok időt szánva; reggel és este, amikor magunk vagyunk. Fohászkodjon a tanuló, legyen tudatában annak, hogy „most vagy soha”, vagyis ha nő-színésznek készül, semmi más-sal nem foglalkozhat. Ha elveszti makacs hitét és kitartását, többé már nem halad előre.

Mivel a fiúk hangszíne és hangterjedelme egyéenként erősen különbözik, ügyeljünk, hogy mindenki a maga adottságainak megfelelően gyakoroljon, és az ósiki vagy a bansiki<sup>9</sup> hangról induljon. Botorság volna azonban ezekhez az alaphangokhoz túlzottan ragaszkodni, mert olyan rossz szokás lesz belőle, ami még a színész testtartására is kiüt. Ezenkívül a hang hamar elfárad és idősebb korban kijavíthatatlan lesz a kár.

## *Huszonnégy, huszonöt éves korban*

Ilyenkor szilárdulnak meg azok az alapok, amelyek a színész lényegét megszabják, alapvető szokásaikat és tulajdonságait egy egész emberöltőre kicsontosítják. A próbák és gyakorlatok már igen nagy jelentőséggel bírnak. Ilyenkor a színész-jelölt már hangja és teste teljesjogú birtokosa, hiszen a mutálás korán túljutott és felnőtt emberként áll előttünk. A nő színésznek útravalóul két fegyverre van szüksége: jó hangra és szép testre. Nos, a huszonötéves éppen most kapja kézhez. Most halad a csúcspont, a legszebb évek felé, amikor is színészi játéka kiteljesedik.

Két fontos fegyver birtokosaként újból tetszeni fog. Nézd, milyen pompás színész! - mondják majd a nézők. De még ha arra kerül is a sor, hogy neves, rangos partnerekkel játszik, és ha e partnereket siker és taps dolgában felül is múlja, akkor is tudnia kell, hogy a taps csak a fiatalságának szól, hogy a nézők a valódi érdemein felül értékelik őt, a huszonötéves embert, aki bizony igenis, megszédül és elhiszi mindezt. Ez a siker kimondottan káros. A színjáték szépsége ekkor még nem az igazi szépség. Az elbűvölt nézők pedig, akiket egy virágzó színész elevensége és friss lendülete megcsapott, hajlamosak annak hinni. A szakértő szeme mégsem tévedhet ebben.

Meg kell, hogy mondjam, hogy ezekben a szép években a nőszínész még csak kezdő. Szép-élménye, vagyis a lelkében nyíló virág állapotára a „sho-shin”<sup>10</sup> a legjellemzőbb szó. Máris nagy titkok tudójának képzelet magát, aki a művészet legfelső lépcsőjére hágott, és igen hamar letér a helyes útról. Önfejlően dönt a színpad dolgaiban, és „nagy-színész” módjára kezd viselkedni. Mily szánandó az ilyen! Ilyenkor arra kell törekednünk, hogy ő is értse; még ha szerfölött dicsérik is, még ha az idősebbeknél is jobban ragyog a színpadon, ezek a sikerek, a ragyogás, igen rövid ideig tartanak majd; az ő dolga továbbra is a tanulás. Mégpedig olyanoktól; akik idősebbek, akiknek sokéves tapasztalata és tekintélye van. A színészkép-



ző gyakorlatokat mostmár az eddiginél százszor pontosabban és igen nagy szigorral kell végeznie. Tudniillik az a veszély fenyegeti, hogy ha az átmeneti sikereket - hamisan! - a nő teljes birtoklásának és tudásának könyveli, a nő igazi értése; az igazi színészmesterség mellől egyre jobban eltávolodik, illetve a pillanatnyi sikerektől bődultan tévútra indul. Vigyázat! A saját dolgait illetően legyen mindenek előtt pontos és tárgyilagos, ne áltassa magát a pillanatnyi sikerektől, mert igen sokat kockáztat. Azt, hogy a színészmesterség igazi szépségére sohasem fog rátalálni! Íme tehát, nagyjából, a 25 év körüli színész állapota - más szóval a tulajdonképpeni kezdő állapota.

Hadd mondok még egy fontos dolgot. Ha a színész képes arra, hogy saját művészetét objektív szemmel megítélje, akkor képes arra is, hogy az abban nyíló világot is meglássa. És azt soha el nem veszíti. Ha önmagára vonatkozó ítélőereje nincsen és a valóságnál nagyobb tehetséget tulajdonít magának, akkor azt a kicsit is elveszíti, ami egyébként neki jogosan kijárna. Erősen megjegyzendő.

### *Harmincnégy, harmincöt éves korban*

A színész a pálya tetőpontjára jutott. Ereje teljében, pompásan játszik. Már fölényes birtokosa mindazoknak az ismereteknek, amikről jómagam a Kaden eddigi lapjain beszéltem. Ezért érett művésznek mondható. Neve és rangja van, a nézők kegyét élvezi. Ha 34-35 éves koráig a színész erre a fokra nem tud eljutni, ha legalább ilyen mértékben hírnevet és rangot nem szerez magának, lehet később akármilyen ügyes és tehetséges is, tudomásul kell vennie, hogy a színjáték igazi szépségének az ízét még nem ízlelte, még mindig nem tudja, hogy mi a „virág”. És a negyvenes éveiben félő, hogy művészi képességei a hanyatlás útjára indulnak, vagyis munkáján már óhatatlanul meglátszik, hogy harmincötéve delén milyen élményeket élt át. Más szóval, a színész előtt eddig a pontig, azaz körülbelül harmincötéves koráig nyitva áll a kibontakozás lehető-

sége, a lejtőn lefelé 40 évesen indul meg. Megismétlem, mert fontos, hogy a színész harmincötéves koráig szerezzon nevet és rangot, - ha ezt elmulasztja, később már nem boldogul. Ezentúl még nagyobb jelentőséggel bír az önfegyelem és a higgadt gondolkodás is, a színházban végzett dolgok átgondolása és a jövőbeli teendők bölcs meglátása. Ha harmincötévesen nem lesz önálló színész, a későbbiekben erre, legalább is ami a nézőket és a színház világát illeti, vajmi kevés lehetősége lesz.

### *Negyvennégy, negyvenöt éves korban*

Ebben az időben a színész játéka igen sokat változik, változnia kell. Például azért is, mert a negyvenéves színész számára elengedhetetlen, - legyen akár mennyire is neves és kiváló, - hogy tehetséges utódokat maga körül tudjon. Még abban a szerencsés esetben is, ha művészi kifejező ereje csorbíthatatlan, az idő kikezdi a testét, és elsőpri mindazt a varázst, amit csupán a megjelenésével keltett. Akiknek a hírneve erre épült: szerfölött, de mások is bajba jutnak, mert nő-álarcot kell kötniök, az álarc nélküli szerepek már nem az övéké. Következésképpen a szép, erős főhősöket mások játsszák, a negyvenötévesek szereptárában többé ilyen nincsen.

Jobb, ha kerüli ezentúl a megeröltető, bonyolult mozgásokkal járó szerepeket is. A kedvenceit, ha azok az alkatának megfelelnek, játssza továbbra is, de már sokkal nyugodtabb, kiegyensúlyozottabb stílusban. A kiváló fiatalabb színészeknek pedig engedjen át akár főszerepeket is. Hadd érvényesüljenek ők, jómaga már szerényebben is beéri. Megeröltető munkára semmiképpen ne vállalkozzék. Ha egy kritikus főszerepre nem volna jelöltje, azaz senki sincs a fiatalabbak között, aki jól el tudná játszani, maga ne legyen ostoba! - bármennyire is törné magát, a nézőknek abban már nem volna semmi gyönyörűsége.

De hadd mondom meg, hogy ha ezekben a megcsúnyuló években is van szép a színészi munkában, annak csak örüljön, mert az

maga az „igaz virág”. Az ötvenedik felé közeledő színész, akinek a szívében már ilyen tartós virág nyílik, vajon milyen táncos volt negyvenedik éve előtt? Biztos vagyok abban, hogy nagy sikereket aratott, a közönség kedvence volt, - másképp ez lehetetlen: ezeknek az igaz virágoknak onnan nő a gyökerük.

Legyen ez az ötven év felé közeledő színész bármennyire is rangos, mégse vállakozzék esztelen dolgokra, még akkor sem, ha a fiatalok nevelését szívügyének tekinti. Mert az ilyen dolgokból tűnik elő a legjobban, amit takargatnia kellene, hogy testi erő és szépség dolgában nem veszi fel a versenyt a fiatalokkal.

Tehát aki a nőnek valóban a mestere, az csakis így gondolkodik helyesen, és legalább ennyire tárgyilagos a saját dolgaiban.

### *Ötven év felett. Öregkor*

Igen sok esetben úgy láttam, hogyha a színész elmúlt ötven éves, nyugodjék bele, hogy több szerepet már nem vállalhat. „A vén paripánál még az igásló is gyorsabb”<sup>11</sup> - tartja a közmondás. A nő sokat tapasztalat mesterei fizikai állapotuk miatt lassan kifognak a szerepekből, már ezt sem játszhatja, jövőre azt sem. Jó! Ha látványosabb darabokban már valóban nem vállalhatnak részt, az ő játéukban akkor is marad némi szép, - ha valóban nagy mesterek voltak.

Istenben boldogult édesapám, Kanami, ötvenkétéves korában, május 19-én halt meg. Május negyedikén még fellépett a Szuruga megyei, Szenkennek nevezett sintó szentélyben és az isteneknek nőt ajánlott. Akik látták, kivétel nélkül fellelkesültek csodálatos játéukán. Mi azonban tudjuk, hogy Kanami érezvén az évek reá nehezülő súlyát, dicsőséggel játszott szerepek tucatjait engedte át a sho-shin állapotú fiatalabbaknak<sup>12</sup>. A megmaradt csekély de biztonságos szerepkörben mozgott, és ezekben is bizony már óvakodott, a feltűnésre számító megoldásoktól. Ennek ellenére az ő művészetében egyre több virág nyílt. Az a virág az igazi „szép” volt,

a színészmesterség legislegigazibb virága, amelynek ő fölényes birtokosa volt. A nő pedig, amelyet játszott, lombjában megritkult, göcsörtös, vén fának tűnhetett, amely csodák csodája! - fiatal hajtásokat fakaszt. Hát nem ő a legjobb bizonyíték arra, hogy az élet alkonyán, egy öregember, a lelkéből, a húsából és a csontjából nővelhet szépet, a színészmesterség igazi virágát?

Ezzel a színész nevelése című fejezetet bezárom.

## Második fejezet

# A szerep-gyakorlatokról

A színészi játék (mimus) igen sokféle elemből áll, amiket felsorolnom szinte lehetetlen. A szarugaku maga is utánzó művészet lévén, pontosan ilyen, apró elemekre épül, ezért nekünk elengedhetetlenül fontos, hogy a mesterségünket finom részletekbe menően, elemezve megismerjük.

Általánosságban szólva, a szerepbe beöltözött színész játékát az a cél vezeti, hogy a részletek aprólékos megfigyelése és utánzása révén megjelenítsen a színpadon egy-egy szerepet. A megjelenítés erőssége azonban igen különböző lehet, és ebben nekünk kell döntenünk. Nekünk kell megéreznünk tudniillik, hogy erősen utánzunk valamit, vagy csak halványan emlékeztetünk rája.

Először is vegyünk egy példát. Hogyan történjék a főnemesség ábrázolása? Nekünk vajmi csekély alkalmunk van megfigyelni a császárt, és környezetét, a főnemesi és a katonaréteg tagjait. Nem tudjuk, hogyan viselkednek, hogyan beszélnek, mik a szokásaik, hiszen tőlünk igen magasan állnak. Ezért nehéz pontos másolatot adni róluk. Minden tőlünk telhető eszközzel meg kell tanulnunk a mozdulatukat a szavajárásukat és a közönség véleményét is el kell fogadnunk.

Más esetekben is, például ha nemeslelkű, finom embert vagy egy lírai jelenetet kell eljátszanunk, törekedjünk arra, hogy a szerepünk a részletek lehető legpontosabb, legaprólékosabb utánzására épüljön. Ami az úgynevezett bugrisokat és fajankókat illeti, felesleges is mondanom, hogy nem kell ugyanilyen aprólékosan figyelgetni és utánozni, jobb, ha beérjük a körvonalazásukkal. A favágóhoz, a nádvágó, a szénégető vagy a sópárolóhoz hasonló közönséges em-

bereket, bár tagadhatatlan, hogy sok lírai szépség van a munkájukban, miért kellene aprólékos gonddal ábrázolnunk? Hisz mindegyikük úgy viselkedik, hogy esetlenségük és faragatlanságuk azonnal szembe tűnik, jobb tehát körvonalazni. Arra azonban vigyázzunk, hogy az ilyen produkció ne jusson semmiképpen előkelő nézők szeme elé. Ha mégis előfordulna, jóelőre megmondom, hogy a hét-köznapiság, a prózaian kínos szinpadkép semmi sikerre nem számíthat.

A legfontosabb, amit mindenki figyelmébe ajánlok, hogy ábrázolás és ábrázolás között igen nagy különbség van.

### *Női szerepek*

A női szerepeket általában fiatal férfi-színészek játsszák, erre pusztán alkatilag is ők a legalkalmasabbak. Mindazonáltal ez a szereptípus egyszer s mindenkorra a legnehezebb feladatok egyike marad.

Először is mert a ruházatuk nekünk óriási gondot jelent. A nemesi családok hölgyei és a környezetük a „nyógo” és „kói” rangú hölgyek elzárkóznak a világ elől, sem a szokásaikat ismerni, de még találkozni sem tudunk velük. Ezek után milyen is legyen a színészek ruhája? Sok-sok tapintatos kérdezősködés és vizsgálódás segíthet rajtunk csupán. A felsőruhák és a hakamák<sup>13</sup> viselését szabályok rögzítik, amelyeket, nekünk is meg kell tanulnunk.

Ha nem arisztokrata hölgyről van szó, nincs különösebb baj, hiszen az ilyen asszonynéppel nap mint nap találkozunk, ismerjük, hogy mit hordanak, a koszodét<sup>14</sup>. Jóalakú, nőies színészre adva máris elértük a kívánt hatást. Kuszemai-táncosnők<sup>15</sup>, sirabjosi-táncosnők<sup>16</sup> és örült szerepekben, amit egyetlen szóval a „művésznő”-típusnak mondanánk, rendszerint van a kezünkben valami kellék, virágzó ág, legyező például. Nos ezt lazán, puhán kell tartani. Mindenféle női szerepnél ügyeljünk arra, hogy a szinpadon viselt holmi kellő hosszúságú legyen, azaz uszályként húzzuk magunk után a

kimonókat és a hakama nadrágokat. Tartásunk puha, könnyed és elegáns legyen, csípőnket és térdünket egyenesen tartsuk. A fejtar-  
tásra vonatkozóan két dolgot. A felszegett gögös és kellemetlen  
hatást kelt. A leszegett hátulról nézve nem szép. Nyakunk puha  
legyen, ha sokat erőlködünk és keményen tartjuk a fejünket, elve-  
szítjük a kívánt nőies hatást. Ruhánk ujjá minél hosszabb, annál  
szébb. Karunkat soha ne nyújtsuk túlságosan előre. Az obit<sup>17</sup> lazán  
kössük meg.

Tulajdonképpen miért is kell ekkora gondot fordítanunk az öltözékre? Mert a szerep szépsége, a siker kulcsa a ruha! Azért, mert bármilyen jó is a játékunk, ha az öltözékben hiba van, elvész minden varázs. És ezt a varázst egyesegyedül a szép ruha, önmagában is képes megteremteni. A mutatós és jól megválasztott kosztüm tehát ennek a szerep-típusnak az alapja.

### *Öregember szerepek*

A színészmesterség legfelső fokát jelentik. A nézők aszerint ítélik meg a színészt, hogy mennyire tud öregembereket játszani; ennél fontosabb és nehezebb szerep nincsen. Ilyenkor világosan kifejeződnek a színész valódi képességei.

Számtalanszor tapasztaljuk, hogy még az érettek sem tudnak egy öregembert tökéletesen eljátszani. És ha valaki éppencsak átlagos szinten eljátssza a nehezebbek egyikét, mint például a favágót, vagy a sófőzőt, azért még nem jár dicséret. Nem bizony! Ez alapos tévedés!

Az olyan öregember-szerepekben, ahol a színész koronát, naosit, ebosit, kariginut<sup>18</sup> és egyéb öltözéket visel, amint éppen a földi alakot öltő istenek megkívánják, - nos, ezekben a szerepekben csak az elsőrangú színész boldogul. Kitartó és hosszas gyakorlás, a szerep teljes értése és mesterfokú tudása, - ha mindezekből egy is hiányzik, az öregember szerep bizony csorbát szenved.



El kell még mondanom, hogy a szépség (a rejtelmes virág) tovatűnésével maga az öregember figura is megszűnik érdekesnek lenni. Ne gondolják a színészek, hogy ha egyszer öreg, akkor hajlott a dereka, rogyant a térde, és az egész ember tőpörödött is!... - Azaz valamiféle felszínes utánzásra törekednek. Ez bizony baj, mert mi érdekesség volna színpadon nézni?

Mindezeket a hibákat elkerülendő, alapszabályként szögezzük le, hogy a kemény, nyugtalan, erőltetett játéktól kell a legjobban őrizkedni. Puhán, eleganciával játsszunk. Az öregember szerepek legfőbb nehézsége abban van, hogy úgy kellene játszani, mintha táncot járnánk. Igen nehéz technikai fogás, de ha megtanultuk, az életrekelte alak igenis szép lesz, egy hajlott korú ember lesz; ezt a két egymásnak ellentmondó dolgot kell csupán megelevenítenünk a játékunkban! Hasonlattanálva azt mondhatnám, hogy egy vén fán csodás virágok nyílnak. Ezeket a virágokat nekünk, színészeknek kell kibontanunk!

### *Maszk nélküli férfiszerepek*

Az előbbiektől semmiben sem különböznek, ezek is nehezek. Sokan úgy tartják, hogy mi, színészek rang nélküliek vagyunk, és a hozzánk hasonló, közönséges embereket eljátszani semmit nem jelent, igenis, ezzel a szereptípussal sok gondunk van. Furcsa módon, éppen a maszk nélküli férfiszerepekben válik el az igazi tehetség a többitől, azaz a gyatra színészi produkció csupasz arccal előadva a semmivel lesz egyenlő.

Hogyan volna az! Mert mi is történik az ilyen szerep eljátszásakor? A célul tűzött embertípus tulajdonságainak megfelelően esetről esetre másféleképpen játsszunk. Nincs szükség maszkra, tehát a színész a saját arcával játssza el a hőst, a mimika mértékét maga szabja meg. Ne feledjük, hogy a színész emberméretű embert játszik, azért a szélsőséges arckifejezéseket kerülnie kell. Legjobb, ha a saját arcát természetesen viseli.



## *Az örültek*

Igen érdekesekek. A nő egész szereptárában nincs is ennél érdekesebb. Az örültekhez ugyanis annyi fajta fogás és mesterségbeli titok szükségeltetik, hogy az, aki tudja, sok másféle szerepben is mesternek érezheti magát. Viszont a gyakorlás és a finomítás soha nem lehet elegendő.

Például, amikor a hős azért látszik örülni, mert valamilyen gonosz szellem, egy kami<sup>19</sup>, vagy egy buddha, esetleg egy másik ember, élő vagy halott lelke megszállta, ezeknek a „betolakodóknak” a tanulmányozása lehet igen célravezető. A színész gondoljon arra, hogy milyen szellemet vagy milyen istent játszik, és máris könnyedén vállalhatja az örült szerepét.

Más esetekben, amikor a szülőktől való elválás fájdalma, vagy az elvesztett gyermek miatti bánat, az eltaszított feleségek borongása, a megcsalt férjek dühe lesz az örültség gyújtószikrája, nem sok kapaszkodónk van. Ezek igen nehéz esetek. Jó színészeknél is azt tapasztaltam, hogy a finom különbségekre már nem gondolnak és egyszínűvé tesznek minden örültet. Ha pedig az előbb mondotakat figyelembe vennék; - ki miért háborodik meg - a nézőknek sokkal több öröme volna.

Csendes fájdalmában a színész arra összpontosítson, hogy ezt a szótlan csendet, ezt a kifejezhetetlen bánatot kell láttatnia, az örülés pillanata a színpadon egyfajta fénypont legyen, amit a néző megrendülten és részvétellel néz, - és szerfölött érdekesnek talál. Aki ennyire tud hatni, valóban megérdemli a dicséretet. A fentiek igen erősen megjegyzendők.

Felesleges is mondanom, hogy az örültek öltözéke a legnagyobb összhangban legyen a személyiségükkel. Néha a színes, feltűnő, sőt kihívó öltözék a legjobb kifejezőeszköz arra, hogy a viselője rendkívüli elmeállapotban van. Az is jó, ha a színész valamilyen virágot tűz a hajába, amit máskülönben az évszak finom jelölésére szoktunk használni.

Hozzátenném még, hogy a színészi játék célja a hűséges és teljes ábrázolás. Ez igaz ugyan, mégis néhány kivételt kell tennünk. Például az előbb azt mondtam, hogy szellemtől megszállt örülteknél a színész elemezze a megszállónak a természetét. Örült nőknél, valamint pokolra jutott hősoknél ez a módszer rossz útra visz. Elsősorban azért, mert a gonosz szellem, akit a színész például egy örült nőben megjeleníteni akar, egyszerűen összeférhetetlen a női szerep konvencióival. A színész nem tudja a nő kellemét és lágy-ságát előadni, egyidejűleg valami durva és erős kísértet jelenlétét is érzékeltetni. Örült férfihősnél viszont, akit mondjuk egy nő kísértete szállt meg, ismét csak mi legyen a színész támpontja? Egy kiút van: az ilyen nőkat ne adjuk elő. Ha mégis vannak ilyenek, az azért van, mert egyesek nem ismerik a nő színházat. Szakavatott emberek nem írnak bele ilyesmit a műveikbe. Az efféle bajokkal való harc a mi titkaink közé tartozik.

Továbbá a maszk nélkül játszott örült férfiszerepekben, az otko monogurui-nak nevezett nőkben is csak a legelső színészek boldogulnak. Hiszen nekik a saját arcukkal kell az örültek lelkiállapotát kifejezniük, ez pedig igen nehéz. Az örültséget érezni nem képes színész az arcával lehetetlen dolgokat produkál, ami nem egészen üdvös látvány. Joggal mondhatjuk tehát, hogy az otko-monogurui a legnehezebb, a színjáték legfelső foka. Nagyszabású szabadtéri előadásokon semmi esetre sem kerülhet tapasztalatlan, fiatal színész így a színpadra. Elsősorban azért nem, mert álarc nélkül van, ami már önmagában is elég nehéz kenyér, másodsorban azért nem, mert az otko monogurui számára biztos kudarccal ér fel. Mit kell tennünk, hogy az örült szerepekben is virág nyiljék? Gyakorolni, sokat-sokat gyakorolni!

*Papok*<sup>20</sup>

Bizonyos darabokban vannak pap-szerepek, de számuk elég csekély. Gyakorlásukra különösebb súlyt nem kell helyezniük. Van-

nak például parádés öltözékekben megjelenő különféle rangú főpapok, akik méltóságosan viselkednek, tehát a színész is méltóságos. Vannak továbbá remeték, kolduló szerzetesek, vagy fogadalmukat teljesítő zarándokok nos ők már egészen másfajta világ. Közös vonásuk talán az, hogy vezeklő úton vannak és adományokból élnek; őket a maguk vallásos gondolataival, a maguk jellegzetes öltözékében kell eljátszanunk. A választott darabtól függően a papszerepek között akad váratlanul nehéz és különleges tudást igénylő is.

### *Pokolra jutott katona-hősök (Sura)<sup>21</sup>*

Ezeknek az eljátszása külön kategóriát jelent. Sajnos nem túl izgatóság, még ha nagy színész adja elő, akkor sem, ezért bőven elég, ha néha-néha a műsoron vannak.<sup>22</sup> Pontosabban szólva, az úgynevezett Heike-Minamoto háborúban kitűnt nemes vitézek és hadvezérek dolgait, amelyeket különös szépségű nők beszélnek el<sup>23</sup>, szívesen tűzzük műsorra, mert valóban érdekesek és jók. Persze csak ha jól vannak megírva. Örülök, ha van bennük valamilyen csillogó, feltűnően szép részlet.

Ezekben a darabokban, amiket más szóval surának is nevezünk, a színész menthetetlenül ördögnek látszik. Azaz a pokol kínjaival viaskodó katonák eljátszásakor, bármennyire is mérsékli és fékezi a mozdulatait, - mégiscsak az ördög jön elő belőle. Időnként a sura táncos szerep is lehet. Általában az ilyesmi tilos volna, de az olyan nőkben, ahol a zenei kíséret a kuszemai<sup>24</sup> dallamaira épül, megengedhető, hogy a színész valamilyen kuszemai-féle táncot adjon elő. Nyíl, hátára kötött tegez és kard egészítse ki az öltözékét. Használatukat, a kéztartást és a fegyverekkel kapcsolatos szokásokat alaposan tanulmányozni kell, mert a színpadon hiba nem lehet. Nagy-nagy elővigyázattal kell tehát ezeket a katona-szerepeket játszani, különösen azokban a percekben, amikor az ördög dolgozik és ahol táncolnak. Ezekre a nehézségekre igen erősen felhívom a figyelmet.

## *Isten szerepek*

A színész technikája isten szerepében pontosan ugyanaz, mint amikor ördögöt játszik. Ugyanis az istenek, ha dühbe gurulnak, - bár istenségüktől függően más-más módra tegyék - igencsak az ördögre hasonlítanak. Mindazonáltal az isten-, és az ördög-szerepek egy lényegesen különböznek. Az istenek táncolnak a szinpadon, azaz eljátszásukhoz tánctudás szükséges, az ördögök viszont sohasem, vagy ritka kivétellel nem.

Aki istent játszik, igazi pompában jöjjön elő, a legfinomabb és legelegánsabb öltözékekben. Emberi szem hol lát istent? A szinpadon! Illő tehát, hogy emelkedett lélekkel makulátlan külsővel kelt-sünk áhítatot magunk körül.

## *Ördögök*

A yamato szarugakura<sup>25</sup> igen jellemző, hogy sok az ördög, és mi az eljátszásukra különösen sok gondot fordítunk. Nyilván abból az okból, hogy a bosszúvágyó kísértetek, a gonosz emberek szellemei és egyebek igen érdekesek, van bennük a színészi munkát megkönynyító támpont és sikerre számíthatnak. Az ördög előadója szálljon keményen szembe az ellenfelével, jól kigondolva dobbantson és gesztikuláljon, de még arra is ügyeljen, hogy mozgása a kísézőzével összhangban legyen<sup>26</sup>. Így éri el a legnagyobb hatást.

Ezzel szemben az igazi, a pokolbeli ördögökben egy csepp érdekesség sincsen. Rémitőek, ezt tudjuk, de mi történik, ha valaki rémitően játssza el ezeket a rémes ördögöket? Semmi. Nehéz feladat, és alig ismerek olyat, aki egy ilyen figurát érdekessé tudna tenni.

Azért nehéz, mert először is az ördögnek alapvető tulajdonsága az, hogy félelmetes és riasztó. Félelmetessége és riasztó volta pedig egyenesen megakadályozza, hogy a néző szemében érdekes is lehessen. Ugye érthető már, hogy mivel küzd a színész? Nehezen tud

ördögöt érdekfeszítően játszani. Ha ügyes fortélyokhoz folyomodik és leköti a nézőket, akkor máris megszűnik félelmetesnek és ijesztőnek, azaz ördögnek lenni. Minél ördögibb és félelmetesebb viszont, annál jobban elfordulnak tőle.

Egy a lényeg, hogy az ördög rémisztő. A rémisztő és az érdekes viszont soha nem járnak egy párban.

Nem a legfelső fokon kell akkor dicséernünk az olyan színészt, aki az ördög-szerep illeténvaló ellentmondását megoldja? De még akkor is, ha ez valóban megtörténik, és ez a kiváló színész az ördögön kívül máshoz nem ért, akkor jaj!, mert ő sem tudja még a nő titkát, neki sem világos, hogy miben rejlik a színészmesterség szépsége. Következésképpen a fiatal színész játéka, bármennyire is ügyesnek látszik, nem jó színészi játék, és még csak nem is érdekes. Ha csak ördögöt játszik jól, - amikor pedig ördögöt érdekesen játszani nem is lehet, - az a színész tud-e egyáltalán érdekes lenni? Ezeket a dolgokat nekünk, színészeknek még tovább kell firtatnunk. Mindenesetre sziklán virágot fakasszon! -, ezt tanácsolom annak, aki az ördög-szerepek játékmódját meg akarja tudni.

### *Kínai szerepek*

Ezt megint egy csoportba sorolnám. Külön instrukciók érvényesek rájuk, külön kell gyakorolni és próbálni őket, - bár tulajdonképpen kialakult szabályok és egyezményes formák a játékot illetően még sincsenek. Az öltözék a legfontosabb. Fontos még a maszk is. A kínaiak ugyanolyan emberek, mint mi, ugyanakkor kicsit másfélék: a maszk akkor jó, ha ezeket az apró különbségeket érzékelteti. A kínai szerepekhez használt álarcokat tehát másmilyen stílusban kell készíttetni. A ruha és az álarc, így együttvéve, tapasztalt és megállapodott színésznek való feladatot jelent, neki illik is a legjobban. [Miből áll a feladata?] A szokásos kínai ruhában és álarcban lép színpadra, más eszköze a figura életrekeltségére úgyszólván nincsen. Ha ezen felül még nagyon az kíván lenni, azaz

énekét, a mozdulatait teljesen idegenesre formázza is, nem ér el vele különösebb hatást és sikert. Ezért helyesebb, és bőven elegendő, ha csupán jelzésszerűen kelti az [egzotikus külföldi] illúzióját.

Hogy hogyan keltsük az egzotikus illúzióját; apró fogás csupán a színészmesterségünkben, mégis sokkal szélesebb területen alkalmazható, átvihető tudománnyá válhat. Általános szabályként leszögezhetjük ugyan, hogy [a színpadon] a valóstól különböző, csinált és furcsa megoldások rosszak, azonban a kínaiaknál, amikor a más-ságot, az idegenséget kell színpadra vinnünk, a „csinált”, a „furcsa” igencsak a segítségünkre lehet. Elsősorban a szokatlan és bizarr kosztümhöz folyamodunk, más megoldás talán nincs is, és az így feldíszített színész, aki valóban érdekes, a nézők szemében nyugodtan lehet akár kínai is.

### *Zárszó*

A színésznevelő gyakorlatokra vonatkozó beszédet ezzel bezárom. Volna még sok apró-cseprő, amiről szót kellene ejteni, de hát mindent leírni nem tudok; az fárasztó. Ámbátor, az értő olvasónak a részletek illeténvaló felsorolása talán felesleges is.

## Harmadik fejezet

# Kérdések és feleletek

**Miből lehet megítélni, hogy jó lesz-e az előadás, illetve mit kell tenni a siker érdekében**

*Kérdés:* Egy-egy előadás előtt, ha a nézőkre kitekintünk, milyen jelekből tudjuk megítélni a sikert vagy a bukást?

*Felelet:* Előre megjósolni egy-egy előadás kimenetelét nehéz. Sok tapasztalat kell hozzá, hogy valaki bizonyos jelekből, úgymond „holtbiztos” dolgokat megsejtsen. Először is, az előadás színhelyén valóban vannak árulkodó jelek, amikből meg lehet mondani, hogy a bemutatott nő balszerencsés lesz-e, vagy sem. De hogy ezek mi-féle jelek, arról beszélni majdnem lehetetlen, - most mégis megkísérlem, hogy nagy vonalakban magyarázatot adjak. Például a szentélyekben, amikor felajánlás jellegű szertartás-játékot végzünk, vagy amikor arisztokrata nézők előtt lépünk fel, mindig nagy tömegek gyűlnek egybe, zaj van, jövés-menés. Ne kezdjük bele, halogassuk a legvégsőig! -, amíg a nézők maguktól le nem csendesednek. Ez a csend azt jelzi, hogy a sok-sok különféle emberből egynemű, nót nézni vágyó közönség lett, aki mind egyfelé; a függönyök felé néz, - Mikor kezdik már? Íme a pillanat, amikor a síp a dobok bevezető zenéjére megkezdődik a játék. Amikor az első isszei<sup>27</sup> felhangzik, minden figyelmünk ráirányul, és az így keletkezett különös hangulat a nézők lelkét egybefonja a színpad világával. A színész mozdulatai mostmár a nézők mozdulatai is, meghitt, tiszta és ünnepélyes pillanatok következnek ezután. Ha így kezdődik a nő, akkor jól kezdődik, siker-szaga van.



Az a szokás nálunk, hogy a nemes emberek érkezéssel kezdődik csak az előadás, ám őket megvárakoztatni nem lehet. Nos, mi történjék akkor, ha túl korán jönnek? Sajnos, bár mi kezdünk, a legtöbb néző a helyét keresi, elkésők is szép számmal akadtak, nagy a jövés-menés. Még nem csendesedtek le eléggé, hogy a nő befogadására alkalmas, egygyéválni képes, igazi nézők legyenek. Az a bizonyos tiszta szép hangulat megszületni képtelen. Ilyen esetekben egy vaki-nót<sup>28</sup> vegyünk előre. A színész legyen erősebb, hatásosabb, és keltsen a szokásosnál nagyobb feltűnést. Öltözéke villogjon, a hangja dörögjön, lába súlyosan, a magasból dobbantson, szélesen gesztikuláljon, egyszóval igen mozgékonyan és erőteljesen álljon a nézők elé. Mindez csak arra való persze, hogy a nézőket rendezze és lecsendesítse. De még ha ennyire vigyázunk is a kezdést meg az első számot illetően, akkor is jöhet baj. Mert az ilyen előadás és stílus arisztokrata nézőinknek nem tetszik. Nekünk pedig az ő ízlésük a legfontosabb. Következésképpen, ha ez a szempont győzedelmeskedik, akkor a vaki-nó aznap sikerre nem igen számíthat. Viszont mi igenis tekintettel voltunk az arisztokráciára; létfontosságú és elengedhetetlen [körülmény a színházban].

Ha a közönség valamilyen módon végül is lecsendesedett, és abba a bizonyos plasztikus, figyelő állapotba került, tulajdonképpen már lehetetlen, hogy az előadás ne sikerüljön. Érthető ugye, hogy csak a nőnek minden titkát értő, sokat tapasztalt ember képes arra, hogy a közönség állapotát és hangulatát megítélje, valamint a szükséges intézkedéseket megtegye.

Egy lépéssel tovább, az esti előadásokról szólnék. A nappali és az esti nő lényegesen különböznek. Az utóbbi késői órán kezdődik, amikor már harmat van. Ezért a nappal másodíknak való számokkal kezdünk. A nappal elsőként szokásos művek ugyanis kárt szenvednek, ha így „harmat” éri őket. Az „átnyirkosodott” hangulatot meg később már nem lehet kijavítani. Ennek okából igen vigyázunk tehát arra, hogy mit választunk estére első számnak, és az mindig tempós, feszes előadásban menjen. Este a közönség, bár-



mennyire is beszélget, amint az első énekszó felszáll, egyik pillanatról a másikra lecsendesedik. Amíg a nappali előadásnak a második fele volt a jó, most este viszont az első. Ha ezt elrontjuk, azaz nincs ritmusa, tartása a nőnek, később feljavítani már semmi lehetőségünk nem lesz.

Titkos írások tanítása szerint, a világ összes dolga a yin és a yang elem<sup>29</sup> érintkezésekor, azoknak a keveredési arányában, a határponton megvalósuló alakzatként jön létre. Nap közben a yang elem az uralkodó. A mi törekvésünk, az tudniillik, hogy egy halk, könnyed nót a lehető legpuhábban adjunk elő; a yin jegyeit viseli. Nappal egy ilyen csendes, lágy nót előadni végül is annyit jelent, mint a yang és a yin elemet párosítva valamilyen eredmény létrehozását megkísérelni. Remélhetőleg az ilyen nő sikerrel végződik. A közönség érdeklődésére joggal számot tarthat. Este viszont az árnyék a domináló elem; igen mozgalmas, pergő előadást nyújtunk már az első perctől! Az ilyen előadás, amely természetesen a „yang” [az árnyas este „yin”-jéhez képest] minden bizonnyal felvilanyozza és megvidámítja a nézőket. És sajátos harmóniába kerül tehát az este árnyékos, puha csendje, (azaz a yin) és a nő, (azaz a yang). Ha a fent említett „yang”-os nappali előadásra ugyancsak yang nót hoznánk, illetve este yin nót, nem volna mit mivel párosítani, és semmilyen eredmény nem születne. Eredménytelen és érdektelen volna a munkánk.

Néha az is előfordul, hogy nappal, valamilyen okból a közönség kedvetlen, álmos, - mondjam úgy, hogy nyirkos és nyomott hangulatban van. Ne tévesszen meg bennünket a napszak; a yin elem van jelen! A nő nem lehet lágyan andalító, minden erőnkkel a „yang” jegyében játszunk. A napszagnak ellentmondva tehát néha délben a yang a jó. Azonban este a yin nő sohasem lehet jó.

Hogy az előadás sikeres lesz-e vagy sem, az nézőközönség állapotából a fent elmondottak szerint ítélni lehet. A szükséges tenivalók is onnan megtudhatók.

**Kérdés:** A dzso-ha-kju<sup>30</sup> elvet alkalmazva hogyan osztjuk fel az egy napon bemutatásra kerülő nőkat?

*Felelet:* A felosztás igen egyszerű. Mivel a világon mindent a dzso-ha-kjú elv szabályoz, a szarugaku nőban is az dolgozik. Egy-egy nő tartalmát és zenéjét kell elsősorban megítélnünk ahhoz, hogy a többi között a helyét megtaláljuk. Első számként vaki-nót játszunk. A vaki-nó zenéje feszes, erős szövetű, tartalma ne túl bonyolult legyen, az előadó stílusa pedig túlzásoktól mentes. Más szóval a lendületes és folyamatos játék a nyugodt és könnyed modor az ideális. A vaki nőnak mindig valamilyen ünnepélyes témával kell foglalkoznia. Máskülönben lehet akármilyen jó is, a vaki-nó helyén nem adható elő. Viszont egy gyengécske művet, amelyik ebbe a típusba sorolható, nyugodtan bemutatathatunk. Mert a vaki-nó feladata nem egyéb, mint hogy az első számként a bevezetés, az előkészítés funkcióját ellássa, más szóval; hogy a dzso legyen.

A ha fokozatban, a második és a harmadik nő együtt, igen komoly művészi teljesítményt kell nyújtani és csakis ennek a követelménynek megfelelő műveket szabad bemutatni.

A legutolsó szám, más szóval a kjú igen eleven, erőteljes duzzadó produkció legyen, a színész tudásának legjavát összeszedi, mintha csak mindent ebben az egy számban szeretne megmutatni. Ha fellépésünk másnap is folytatódik, az első helyen azaz a vaki-nó helyén az előző napitól eltérő, egészen másfajta nőt kell bemutatnunk, középídőben, azaz a ha-ban jó, ha érzelmes, könnyesalagató mű is van. Végző soron a napi aktualitások segítenek, mindig is vegyük figyelembe.

**Mi a teendő verseny esetén**

**Kérdés:** Ha több szarugaku csoport játszik együtt, milyen eszkö-

## **zökkel lehet megítélni egy-egy előadás jó vagy rossz voltát? Hogyan lehet ilyen versenyben nyerni?**

*Válasz:* Ez a dolog megintcsak igen lényeges és nehéz. Először is mert nagyon sok nót kell tudnunk, illetve műsoron tartanunk, és azokat a versenytársaktól eltérő stílusban kell játszani. Sőt, a versenytársak által kiválasztott nőkat nekünk játszani nem szabad.

Hadd emlékeztessenek a Kaden előszavára, ahol ez áll: „Jó és kívánatos, ha a színész a versírás művészetében is kiműveli magát.” Nem véletlenül utalok most épp ezekre a szavakra. Ha a szerző és az előadó más-más személy volna, bármilyen ügyes színészre is bízánk valaki másnak a művét, mégsem tudná híven tolmácsolni. De ha a színész maga írja, amit eljátszik, azaz maga költi a verseket és előre elképzei, hogy hogyan fog mozogni, akkor az írói és a színészi szándék egybevág. Következésképpen a tehetséges, és vakát<sup>31</sup> költeni tudó színésznek egy nő semmi nehézséget nem okozhat. És ezen múlik tulajdonképpen az egész színház! A legvitézebb katona is megfutamodik a csatából, ha nincs vele a fegyvere. Ugyanígy a legremekebb színész is, ha nincs saját alkotása, ha nót alkotni képtelen, valószínűleg vesztésként fog [az ilyen mérközésekről kikerülni.]

Nos, hogy milyen a termés<sup>32</sup>, illetve mit a színész, mint nő szerző, az a versengésben mindenképpen kiderül. Ha az ellentábor látványos, mozgalmas és színes produkcióval lép fel, mi egy igen rendezett, csendes számmal válaszoljunk, de ebben a nőban legyen egy jól időzített tetőpont, a nézőket megfogó nagyjelenet vagy látvány.

Ha ezt megfogadjuk, azaz a versenytársunkétól homlokegyenest eltérő nót játszunk, bármilyen jó előadást is nyújtanak ők, rajtunk jelentős mértékben túltenni már nem tudnak. Ha viszont a mi nőnk sikert arat; biztos a győzelem. Azt tanácsolom, hogy a tényleges előadások tapasztalatai alapján rangsoroljuk a műsoron lévő darabjainkat, mégpedig három csoportba. Azt a művet, amelynek tudjuk

az eredetét, azaz „honzecu”-nak<sup>33</sup> nevezett téma magja rendben van, amely friss és érdekes, amely a yúgen szépséget magában hordja, ezen felül még a szinpadtechnikája is ügyes és látványos: jó nőnek nevezzük. Ha ezt a jó nót mesterfokon adjuk elő és igazi sikert aratunk, megérdemli, hogy az első osztályba soroljuk.

Ha a mű valamivel gyengébb, de a téma-magként szolgáló történet különösebb javítás és változtatás nélkül előadható, és ez az előadás jól zajlik: másodosztályú nővel van dolgunk.

Ha a mű keletlen és rossz, téma-magja bizonytalan eredetű, -ám [némi ügyességgel] még ez is erénnyé váltható - de sikeres színrevitele csak nagy fáradsággal valósítható meg: ez a harmadik osztályú nő.

### **Az elmúló és a tartós szépségről**

**Kérdés: Nem egészen érthető, hogy tapasztalt és nagy tudású idősebb színész miért marad alul egy fiatalabbal szemben. Színházi versenyben az ilyen ítélet sok kételyt támaszt.**

*Válasz:* A fiatalabbak győzelme annak a szépségnek a győzelmét jelenti, amit csak harminc alatt bír az ember. Az átmeneti szépség győzelmét. Erről már korábban beszéltem. Az érett korú színész, akiről ez a varázs már lefoszlott, unalmasabban és rutinból játszik, ezért a feltűnőbb, a frissebb által legyőzetik. A jószemű nézőnek mindezekkel a dolgokkal tisztában kell lennie, és tudnia kell, [hogy igen gyorsan múló diadalnak volt csak a szemtanúja]. Idős és fiatal versenye helyett nem arról van-e inkább szó, hogy az értő szemű nézők versengenek az értetlenekkel?

Azonban a dolog mégsem ilyen egyszerű. Mert az a színész, aki ötvenen túl is megőrzi az erejét és frissességét, [és ezáltal tud szép lenni a színpadon] nem marad alul egy fiatalal szemben, egy akár mennyire is vonzó és csillogó fiatalal szemben. Az érett művész megszürekülése, hasonlattal élve, elvirágozott fa. A legszebb fa is a virágdíszében a legszebb. Ha a fátyla már lehullott, még a dicső

szakura mellett is könnyönyösen mennek el az emberek. A legközönségesebb útszéli fácska<sup>34</sup> viszont csodáló tekinteteket vonz mindaddig, amíg fehérben pompázik. A hasonlatot visszafordítva azt hiszem érthető, hogy a színpadon is az elvirágzott szakura és egy közönséges, de éppen virágzó fa versenyében az utóbbinak több esélye van a sikerre.

Tulajdonképpen a szarugaku-nóban a „virág” szépség-eszményen fordul meg minden. Ám nagy tévedés, hogy ez a „virág” a színész fiatalos vonzerejét jelenti. Mily nagy tévedés, hogy ennek a fiatalos, híres és vibráló szépségnek a megőrzése sok-sok színész legfőbb fohásza és balga reménye lett!! Hiszen az az idővel eltűnik, a tegnapi dicsőség a semmibe foszlik! Mégis, bolondul és makacsul, az öregedő színész ebbe kapaszkodik! Az évek telnek és ő oly sok nót egymás után játszik - de a szeme az igazi szépségre még rá nem nyílt... Hát ha még eddig sem, akkor már olyan is marad: megmarad virágtalan, füves bozótnak! Még a rét is, a bokrok is ezer színben bontanak virágot, aki ebben gyönyörködni tud, annak a szívében is virág nyílik.

Vannak olyan fiatalok, akik bár kevés nót tanultak még, egyfajta szépségnek a birtokosai. Azt hiszem, hogy ők ezen a viszonylag szűk területen szerzett hírnévvel, csorbíthatatlanul, késő öregségükig dicsekedni fognak.

Ismerünk más színészt, aki sokfélét játszott, sokat tapasztalt és tud is, és ennek alapján úgy véli, hogy a rejtelmes szépségnek a tudója lett. Jó! De ha ezt a szépet a nézők előtt képtelen kifejezni, ugyanolyannak mondható, mint az eldugott, vidéki kertben növe cseresznyefátyol, a tavaszi bozótba benőtt halvány ume-virág. Hasztalan nyílik, hasztalan illatozik, keveseknek telik benne öröme. Továbbá, azt mondjuk, hogy „tapasztalt” és „hírneves” színész, de ezen belül is igen sokféle van. Az olyan például, aki a legnehezebb feladatokat is kiválóan megoldja és valóban a legelső vonalba tartozik, de az előbb említett módon, a (szívében élő) szépet nem tudja kifejezni és továbbadni, - lehet ugyan neves, és tartozhat az

első vonalhoz, - igen valószínű, hogy ez a szép, elsorvad benne az idők során. Ha viszont alkalmas a szépség kifejezésére és továbbadására, akkor, - bár szürküljön is az évekkel, - szívében a szép soha el nem tűnik. Maradjon csak ez a „szép-érzés” benne, - csakis ez! - és ő mindhalálig művész marad. Ezért tartom lehetetlennek azt, hogy egy frissen színpadra került fiatal színész; a múló szépség birtokosa egy másik, az igazi, a tartós széppel szembetalálkozott idősebb mesterrel versenyre kelhessen.

**Miből okul az ügyes, miből tanul a rossz színész.**

**Kérdés:** A nő világában is minden színésznek van valamilyen erős oldala, legyen a legrosszabb és a legtehetségtelenebb, - egyetlen ponton bár - csodálatos dolgokat mutathat fel. Vajon a nála jobbak miért nem tanulják el tőle, mert igenis jó volna, ha megtanulnák? Azért talán, mert képtelenek tanulni? Vagy azért, mert mást utánozni egyszerűen nem szabad?

*Válasz:* Különleges adottságainkat születésünktől fogva hozzuk magunkkal: ez általános igazság. Legyen bármelyik színészünk szerfölött magas rangú, azt amit egy másik, nála gyengébb, istentől kapott tehetsége folytán tud, soha nem fogja felülmúlni. De igencsak csúnyán hangzik a szájából, hogy a látottakat [túrhető színvonalon] még megtanulni sem tudja. Mert miért is ne tudná? Ha egyszer a nő művészetét elsajátította, a hivatásában magát kiművelte, akkor a színházművészet igen széles területén, bármilyen újdonsággal kerüljön szembe azzal rokonszenveznie kell! Ostobaság, hogy a rossz színész kiválósága a többi színésznek tanulságul nem szolgálhat. Legfeljebb csak azért mondják, mert a sok színész között nincsen egyetlen egy sem, aki a nőnek tökéletes mestere volna. Miért nincs? Igyekezet helyett önelégültség tölti el a szíveket, azért.

Bizony-bizony, ahogy a kiválóaknak van gyenge pontja; a gyengébbeknek is van erényük. Sajnos, az értő szem hiányzik. Maguk a színészek is vakok. A kiválóak körében is csak a hírnév hajhászása



folyik. S ha dicsérik, a saját hibáiról, a saját hiányosságairól mindenki elfeledkezik.

Az átlagosak körében, minthogy nincsenek az élvonalban, a közepszerűség dívik, s ez nem elegendő ahhoz, hogy a bajokat a felszínre hozza, és ahhoz sem elég, hogy egy-egy különös tehetségre rávilágítson.

Mindenfajta színésznek, a kiválóknak és a gyengébbeknek egyformán szent kötelessége, hogy a bíráló szavakra odafigyeljen. És a nő mestereinek kell a legfőképpen tisztában lenniük saját magukkal: mi az amiben kiválóak, és mi az, ami a gyenge oldaluk.

[Vegyünk példának] egy rossz alakú, ügyetlen színészt. Egyetlen ponton mégis ritka jót fedezünk fel nála. Nem kötelessége-e a jóknak, hogy odafigyeljenek és eltanulják tőle? Hisz a saját tudásuk gyarapítására ez a legjobb alkalom! „Csak nem fogok egy nálamnál rosszabb után menni? - méltatlankodnak ezek, amikor egy-egy nemvárt remeklést észrevesznek; makacsságuk csak arra lesz jó, hogy később még a saját hibáik mellett is rezzenetlenül suhanjanak el. Kemény és makacs lélekkel a nő legfelső fokára eljutni nem lehet.

Az elől járók hiányosságait és kibicsaklásait látva a gyengébbeknek a következő módon kellene gondolkozniuk: „Lám a nagyok is hibáznak. Milyenek lehetünk mi? Biztosan rengeteg még a hibánk! Így a nő tanulásában is sokkal gyorsabban jutnának előre. Ha a figyelmeztető szavakat megfogadják, ha önkritikusan és tanulásra készen végzik nap mint nap a gyakorlataikat, sokkal könnyebben fog menni a munka. Ha pedig gögösen az „unalmas és nyugós” dolgokat elutasítják, még azt is képtelenek lesznek felfedezni, amit jól csinálnak, ami csakis az ő erényük. Ha nem tudatosul a jó, akkor a rosszat is minden akadály nélkül magukra veszik, sőt, azt fogják jónak tartani. Mindezeknek a [tévelygéseknek] az eredményeképpen, bár az évek futnak, semmivel nem fognak előrejutni. Ugye, a közepes színészekre igencsak ráillenek a szavaim?

A fentiekből, azt hiszem, az is érthető, hogy az önhittség és a nagy-nagy megelégedettség az élvonalban mekkora veszélyt jelent.

Az önámítás gyors hanyatláshoz vezet. A gyengébbeknél és kezdőknél az ilyesfajta gondolkodás pedig felmérhetetlen károkat jelent. Nagyon a lelkére kötöm [minden színésznek], hogy az ügyestől tanuljon a kezdő, és a tehetségtelenebbek egy-egy jó fellépéséből pedig tanuljanak a neves színészek. Ezeken a dolgokon tessék időnként elgondolkodni.

Miért ne volna az természetes, hogy a jók megjegyzik azt, amit gyengébbek náluk jobban tudnak? Hiszen ezzel is csak a saját művészetüket gazdagítják! Azonban nemcsak az ügyes megmozdulásokból, mások hibáiból is rengeteget tanulhatunk. A legislegtöbbit azonban mégiscsak a jó példából: igenis, tessék eltanulni mások művészetét!

Az előszóban azt mondtam, hogy a színész, a mindennapi gyakorlatokat illetően legyen kitartó és igen szigorú önmagához. Önhitt és rugalmatlan semmiképpen ne legyen. Ezt a gondolatot, mert jó alkalom van rá, most megismétlem.

**A rangokról. A színészek rangsorolásáról alkatuk és stílusuk szerint.**

**Kérdés: Mit jelentenek a nő-színészek rangfokozatai?**

*Felelet:* A nő művészetében jártas szem könnyedén meg tudja ítélni, hogy [színész és színész között] milyen [művészeti, stílus-, és tudásbeli] különbségek vannak. Tudásukat évről-évre gyarapítva a színészek általában lassan és fokozatosan emelkednek a ranglétrán. Mégis, ha akad egy [tehetséges fiú], - legyen akár csak tíz éves, - máris olyan magasra kerülhet, amire őt a tudása megilleti. Ha azonban ez a gyerek a tanulást semmibe veszi, a tehetsége bármilyen csodálatos volt is lassan a semmivel lesz egyenlő. [A színészek legtöbbször] hosszú éveket tölt tanulással, és ezzel egyenes arányban kap mind magasabb rangot. Ez így a helyes. A született tehetség révén szerzett rangra rendszerint a take<sup>35</sup> szót használjuk. A „kasz” hasonló jelentésű ugyan, de különbséget kell tennünk. A leg-



többen ugyanis összekeverik a „take” és a „kasza” fogalmakat. A kasza erőt, pezsgést, lendületet jelöl, a dolgoknak ilyen erőtől duzzadó állapotát. Másféle, szélesebb értelmezésben viszont a művészet mindenre kiterjedő, széles és szabad lendületét jelenti. A színésznek [az évek munkájából származó, fokozatosan emelkedő] rangja, tekintélye, és a take különböznek egymástól. Közelebbről vizsgáljuk meg, hogy ez mit jelent. Ha valaki színésznek született, és magától is képes a „yügen”-nek nevezett szépet kifejezni, kétségtelenül magas rangot szerez magának. Ezt rangnak nevezzük. Az a színész viszont, aki „yügen”-re képtelen, játékában még ki tudja fejezni a „take”-t. Így a yügen szépet birtokló „rang”-os színész, és az azt nem értő, de magának másképpen „take”-érdemeket szerző színész nem keverhető össze.

Egy dologra felhívnám a kezdők figyelmét. A próbák alatt, s a gyakorlatok idején ne az járjon a fejükben, hogy milyen magas „fok”-ra szeretnének eljutni, az ilyesmi ostobaság. Először is, mert pusztán a gyakorlatokkal nem emelkedik az ember művészi tekintélye, másrészt ezzel [a próbák légkörét is megrontják, és] romboló hatást érnek csak el. Végső soron mind a „rang”, mind a „take” velünk született adottságok kérdése, amin változtatni vajmi keveset lehet. Azonban a színész-ember úgy is szerezhethet magának rangot a színházban, ha a hosszú évek próbáival mind többet és többet megtanul, darabosságát fokozatosan levetkőzi [és minden erejével azon van, hogy magát jó színésszé nevelje.]

Négyféle dologra szeretnék rámutatni, amik a mi művészetünk alapját képezik. Ezeknek, azaz a nó-táncnak, a nó-éneknek, a színpadi mozgásművészetnek (hataraki) és a mimusra alapuló színészi játéknak az elsajátítása a kezdők számára elengedhetetlen.

Záradékkul még egy kérdést: a yügen szépet birtokló színész művészi rangja valóban csak a születésétől magában hordozott adottságok kérdése? A takenek nevezett művészi rangot azért kapja az illető; mert éjt nappallá téve gyakorol és hosszú éveken át csiszolja a tudását? Tessék felelni majd ezekre a kérdésekre.

### A szó és a mozgás harmóniája.

**Kérdés:** [Jól tudjuk, hogy a nő-színészek igen pontosan egyeztetik] mozgásukat az énekelt szöveggel, miben áll ennek az egyeztetésnek a lényege?

*Felelet:* A leglényegesebb itt a próba, azaz a szerepnek a lehető legpontosabb betanulása. Ebből áll elő azután a hataraki<sup>36</sup>, ami a szövegre rásimuló, pontosan összeillő színészi játékot jelöli. A hatítai<sup>37</sup> és a mizukai<sup>37</sup> szavaink is jóformán ugyanerre vonatkoznak. Az egyeztetés pontosabban azt jelenti, hogy a színész a kiejtett szavaknak az értelmét keresi, és a testével; mintha csak életre keltető azokat, igen harmonikusan és kifejezően játszik. [Sok magyarázat ehhez nem szükséges,] hiszen ha a különféle értelmekre rábízta magát, a végeredmény csak egy lehet: hataraki. Ha azt mondja „nézek”, akkor valóban néz is valamit, ha „mutatok”, vagy „húzok”; a keze csinálja, ha azt mondja, hogy „hallok valamit”, vagy „figyelek”, akkor a fülével a hang irányába fordul. Így a beszéd és a színészi aktus szépen összecseng. A színészi aktus három dologból tevődik össze: a test, a kéz és a láb munkájából. Legfontosabb a test munkája, ezt követi a többi.

A dallam és a ritmus a színész testét táncos, összeszedett és rendezett mozgásra indítja, az pedig a színészi utánzó játékot erősíteni vagy gyengíteni fogja. Papíron, szavakkal mindezekről csak keveset mondhatok. A gyakorlatok során, a mester és a tanítvány, a ténylegesen megmutatott és megvalósított mozgáselemekből nyilván-sokkal többet ért. Onnan tessék tanulni.

Ha a színész már eljutott arra a fokra, hogy a szöveggel egyeztetett mozgássorokat bevéste, és a teste hibátlanul tudja is azokat, akkor szinte biztos, hogy később, a fellépése során az éneke a mozgására tökéletesen rásimul majd. Azt is mondhatnám tulajdonképpen, hogy ez az állapot már a „kannó”<sup>38</sup>. A kannó azt jelenti, hogy az ének és a mozgás egyeztetése révén a művész eljutott arra a

fokra, hogy a nő mestere és minden titkai tudója lett. Ez a mi színházunk egyik alapvető tana.

A két különálló elem, a zene és a színész testi munkája eredetileg valóban külön érvénnyel bírtak, csiszolt játékú, igazi előadóművész fellépésekor forr egybe a kettő. A valóban kiválóak erre képesek. Azokban a pillanatokban pedig, amikor egy-egy ilyen kiválóság körül, a zene és a mozgáselemek csodálatos harmóniába olvadnak össze, akkor születik meg az igazi, az erőt sugárzó, a hatalmas, a nő.<sup>39</sup>

Az előadás gyengeségét vagy erősségét illetően sok a félreértés. Az érdes keménységet vajon miért is kellene erőnek, a halovány, gyenge játékot pedig a yúgen szépség itt-ott feltűnő incselkedésének vélni? Aki az érdes játékban erőt lát, a sápatag előadásra pedig azt mondja, hogy misztikusan szép, annak [az ízlése meglehetősen] furcsa. Van olyan színész, akinek a játéka mindig örömet ad, őáltala lesz a nő igazi nő, szépséggel teljes. Ezek igen fontos dolgok. A nő előadójának tudnia kell, hogy a játéknak egy az alapelve: az ének-szóval egyeztetett gesztus. Ha ezt meg tudja valósítani, bármikor játsszék is, mindig erős, kiegyensúlyozott stílusú, igazi szépséggel teli színészi munkát kapunk tőle.

**Az úgynevezett „hervadt” vagy „szomorú” stílusról.**

**Kérdés:** A nővel kapcsolatos véleményekben gyakran szerepel a „hervadt”, „bágyadt” kifejezés. Vajon milyen játék-modort jelöl?

*Felelet:* Szavakkal ezt a stílust leírnom majdnem lehetetlen. A legnagyobb igyekezetem is hasztalan, mert annak a bizonyos 'bágyatag' hangulatnak, ami érzékszervileg kiválóan érezhető, a pontos kifejezésére nem találok szavakat. Ugyanakkor tény, hogy ez a hervadtnak, vagy szomorúnak nevezett előadói stílus létezik. És tény az is, hogy szoros kapcsolatban áll a nő igazi szépségeivel, a szomorúság egyenesen a „virág”-nak nevezett szépben gyökerezik.

Rövid gondolkodás után belátjuk, hogy ezt a stílust próbákon megtanulni nem lehet, pusztán játéktechnikával a szinpadra csalogatni sem lehet. Vajon a tökéletes színész, a yúgen szépség birtokosa, az vajon ismeri-e? Nyilvánvalóan igen. Hiszen még a nála gyengébbek is, akik csak egy-egy szűkebb szerepkörben tudnak valódi érdemeket felmutatni és alig-alig sejtik, hogy milyen is lehet az igazi szép, - nos, azok is tudják, érezniük kell!, - hogy milyen is ez a szépség-virág, ha elhervad. Hervadás után pedig nincs virágnyílás, ezért tehát azt is állíthatjuk, hogy a hervadt szépség, mint kategória, a virágnak nevezett szépség-eszmény fölött egy fokkal magasabban áll. Abban a játékban, ahol a virág nem nyílt, a hervadt szépség, ugye, meg nem jelenhet? Helyette inkább azt mondhatnám, hogy egy fonnyadt, lekonyult bimbót<sup>40</sup> látunk.

Lehet érdekesebb, mint egy álomszép virág barnuló hervadása? De hát a füvek meg a bokrok virágtalansága, (ősz) beszürkülése?! A látvány vonzhat-e egyáltalán érdeklődő tekinteteket?!

Tudjuk, hogy milyen nehéz feladat a játékunkban a „virág”-ot megidézni, és azt is tudjuk, hogy a hervadt virág szépségét felmutatni még ennél is nehezebb. Papíron értekezni a hervadt stílusról: - a lehetetlenséggel határos.

Így szól a költő egy régi versben:<sup>41</sup>

Ködös őszi reggel,  
borzas csepp virágok  
ázott bokrokon; -  
S borzongva kértem én:  
Miert mondjátok, hogy csak  
a veres alkony a szép?!

Egy másik versben pedig ez áll:<sup>42</sup>

Színe sem látszik,  
halk hervadása titok;

óh, bár tudnátok  
hogy a virág kinyílik s  
lehull, a lelkek rezdülésén.

Ezek a sorok, talán valamivel jobban, ugyanazt a hervadt szépséget foglalják keretbe, [amiről jómagam is szólni próbáltam.] Kérem, hogy fontolják majd meg a szavaimat.

**A rejtelmes szép. A virág ismertetőjegyeiről.**

**Kérdés:** Az eddigiekből látjuk, hogy mennyire fontos a nő szépségeinek az ismerete, amit virágoknak nevezünk. A virág felismerése a legfontosabb dolog. Ugyanakkor még sokat nem értünk ezzel kapcsolatban. Mit kell tenni, hogy a virágot megismerjük, hogyan lehet a virágra ráismerni?

*Felelet:* Valóban, a „virág tudománya” a nő útján haladók számára a legnagyobb titok nyitját jelenti, amely csak a legfelső fokon adatik meg. Más szóval, aki a virágot érti, az a színház lelkét is érti. És aki a nő-színházat tüzetesen vizsgálja, minden alkalommal végső problémaként a virág rejtelmességével néz szembe.

A legfontosabbakat már A színész nevelése és A színészi gyakorlatokról c. fejezetekben leírtam. Leírtam az átmeneti szépség virágát, amelyet a csengő fiúhang, az üde arc és a rugalmas alak fakaszt. Ez a virág múlandó, leszárad, miként a rét virágai. Mégis az embereknek elillan a siker. Befejeződik a taps. A nő igazi virága [a tapasztalt és érett színész lelkében] nyílik, él és lehull... S mivel ők ismerik a virág titkát, nyitni csukni is tudják, - mindig a maguk szíve és akarata szerint. És ezt a virágot a múlandóság nem bántja! Mit tegyünk, hogy e tudás birtokosai legyünk? Hogyan juthatunk el az igazi virághoz? A választ talán a 7. fejezetben, a Titkos záradékban találjuk meg majd... Vigyázat! A túlzott értekezés sem jó. A hétköznapi gyakorlatból többet tanulhatunk.

Hétéves kortól kezdjük a nő iskoláját fokról fokra. Az utánzó játék egyre bonyolultabb formáit tanuljuk, eszünkbe vessük, testünknek tanítjuk. S ha az iskolának vége, ha a színész remekbe szabott alkotásokra képes a színpadon, akkor már ismernie kell a virágot is, mégpedig az igazit, amelyet többé szem előtt nem téveszthet. Nemes szándéka, hogy minél több, tökéletes szerepet tudjon, tulajdonképpen már a virág magjával ér fel. Ez igen jó dolog. Mert aki virágot meg akarja ismerni, annak előbb a magját kell megismerni. Végző soron azt mondhatjuk, hogy a tökéletes technika, a nő mesterfokú tudása egyenlő a virág magjával, a színész lelke pedig, ahol a tartós virág fakad, - magával a virággal.

Azt mondotta egy bölcs:<sup>44</sup>

Amikor erre a világra születnek az emberek, sok-sok magot hoznak magukkal. A magok az ember isteni (buddha) természetét jelentik. A tanítás, Buddha szavai, mint az áldott langyos eső, ezekből a magokból csírárt, majd virágot növel. A kinyílt virágból, amely Buddha lényegének értését jelenti, idővel gyümölcs lesz: az ember ennyit értsen meg csupán, s érti már a titkot is...

### *Záradék*

Elhúnyt édesapám, Kanami sok fontos dolgot mondott el nekem, mert azt akarta, hogy a Kanze ház, azaz a mi házunk hagyományai fennmaradjanak, és mi, utódok a művészetünket tiszteletben megtartsuk. Az ő tanítását a szívemben megőriztem és a velejét ide írtam, de nem azért, hogy avatatlanok beleolvassanak. Más okból. Most, amikor a színház romlásnak indult, amikor a színészek a bírálatot el sem fogadva a helyes útról letérnek, azt szeretném, hogy ez az írás maradjon meg unokáink okulására és épülésére. Tanuljanak belőle, ez a céлом. Ezzel a Fúsi Kaden írását bezárom.

Ōei hetedik éve<sup>45</sup>, április tizenharmadik napja.

Írta az ötödik rangban álló Szaemon tajú<sup>46</sup>, Hadano Motokjo.<sup>47</sup>



## Negyedik fejezet

# A szarugaku nő isteni eredetéről

Úgy beszélik az emberek, hogy a szarugaku nő egyidős az istenekkel. Réges-régen, amikor még az istenek ezen a fölön jártak, a szarugaku Amateru<sup>48</sup> istentől származott. Amateru rosszkedvűen elbújt és sziklával torlaszolta el a hozzávezető utat. A világ tüstént koromsötét lett. Erre aztán a többi isten tanácsot tartott, mégpedig egy Amano Kagujama nevű helyen: talán ha kagura táncokat mutatnánk be a barlang előtt, attól megjönne Amateru kedve. [Így is történt.] A kagura után a színó nevű bohócok igen ügyes mutatványai következtek. Majd előlépett Uzumeno mikoto<sup>49</sup>, a szakakifa<sup>50</sup> ágaiból kötött csokor volt a kezében és papír díszek lógtak róla<sup>51</sup>, és magas hangján énekelni kezdett. Ahogy a tűzkosarak derengő fényénél szállt, terjedt ez az ének, Uzumeno mikoto táncolni kezdett. Mint akibe csodás szellem költözött. Táncolt és énekelt, nagyokat dobantva. Valami a barlangba is beszűrődhetett, mert Amateru egy kissé tágított a résen, s lám az országban ismét felderült az ég. Az istenek arca is mind nyájas és derűs.<sup>52</sup> Azontúl is megtartották Uzumeno mikoto énekeit és táncait, amelyeket szarugakunak neveztek. Részletesebben erről majd a hetedik fejezet szól.

Másféle beszédek szerint a szarugaku Saka-nyoraj országában, Indiában keletkezett. Így szól a hagyomány:

Egy Sudacu nevű gazdag ember elhatározta, hogy kolostort épít. Ezt a kolostort Gion Sarinak nevezte és az avatására nagy tömeget hívott egybe, hadd ünnepeljenek mind. Saka-nyoraj is taní-



tani készült az embereket ezen az ünnepen, ám akadt egy gonosz ember, Daiba, aki Buddhának is ádáz ellensége volt. Ez a Daiba a hozzá hasonló gonoszakat összegyűjtve az ünneplők közé rontott. Volt vele legalább tízezer ember. Mind faágakból, sásból kötött csokrokat, meg papírfüzéreket lóbáltak és óriási ricsaj közepette táncolni kezdtek. Saka-nyoraj megszólalni sem tudott. Mitévő legyen? Kacsintott egyet Sari-Hocu felé, aki neki a tanítványa volt.<sup>53</sup> Sari-Hocu értett belőle; azonnal a hátsó bejárathoz ment, ahol hangszerek voltak letéve. Azonnal zene szólalt meg és karének. Sari-Hocu bölcsen irányította a dolgot, a nagytudású Furuna<sup>54</sup>, az ékesszóló Ana is sok mindenben a segítségére volt. A hatvanhatféle műsorszám szépen lecsendesítette az eretnekeket; mind a hátsó bejárathoz húzódott, ahol a fuvolák olyan szépen szóltak. A tömegben pedig felhangzott Saka-nyoraj tanító szava. Azóta él Indiában a szép hagyomány a szarugaku, [ami ebből a hatvanhat számból nyerte az eredetét.]

### *Az ókori Japán*

#### *Hadano Kókacu és Sótoku herceg*

Kinmei császár<sup>60</sup> uralkodása idején egyszer árvíz jött a Yamató-beli Hacusze folyón. A hullámok egy nagy korsót sodortak. A Miwa-dzsindzsa alatt történt, annak is a szép, cédrusból faragott kapuja mellett, hogy egy udvaronc azt a korsót meglátta és kifogta. Amikor kinyitja gyereket talál benne! Szép volt a gyermek, formás, valóságos gyöngyszem. „No hiszen, csoda történt, mert ez bizony nem közönséges gyerek” - s tüstént ment a palotába, hogy az örömet másokkal is megossza. Éjjel a császár álmot látott. A gyermek jelent meg neki, akiről az udvaronc hírt hozott, és azt mondta: „Én bizony nem vagyok más, mint Thin-Shi<sup>55</sup>, kínai császár, akinek a lelke belém költözött. Ebben az országban szeretnék élni ezentúl. A császár felettébb furcsállta, ezért a palotába rendelte a fiút, hogy

majd felneveljék. Bizony csuda okos volt, még a tizenötöt sem töltötte be, amikor messze kimagaslott az udvariak közül, ezért miniszter lett a kitüntető Sin<sup>56</sup> név jegyében. Ezt a ,sin' írásjegyet mi, japánul ,hadá'-nak olvassuk. A csodagyerek pedig nem volt más, mint a későbbi Hadano Kókacu, egy és ugyanazon személy.

Sótoku herceg uralkodása következett és az országban zavaros állapotok voltak. A herceg, okulva az indiai példából, az őseire emlékezvén [arra az esetre, amikor Amateru elrajtózott] Hadano Kókacut maga elé rendelte, és meghagyta neki, hogy ő is szerkesszen hatvanhatféle táncot. Jó maga pedig hatvanhat álarcot faragott felséges kezével. Kókacunak adta mindet. A táncokat a palotában, a sin-sin-dennek nevezett teremben adták elő, - Tacsi-banában állott akkor Sótoku herceg palotája.<sup>57</sup> Az ország lecsendesedett, a rend helyreállott. Ezek a gyönyörűséges táncok valóban az istenektől származtak, ezért minden okuk megvolt rá, hogy kagurának<sup>58</sup> nevezzék őket. Azért, hogy elterjedjenek és az utókorra maradjanak, Sótoku herceg bölcsen úgy rendelkezett, hogy az első betűjegyéből töröljék le az istenekre utaló balfelét, ( 𠄎 ), a megmaradt részt pedig ( 𠄎 ) szarunak olvassák. A ( 𠄎 ) jegy azt jelenti, hogy valaki valamit mond, tehát a szarugaku<sup>59</sup> egyfelől úgy érthető, hogy valaki szórakoztatónak ítéli a látottakat, másfelől mégiscsak az ,istení táncokra' emlékeztet, arra, hogy a szarugaku az istenektől kapott ajándék.

Kókacú hosszú életet élt és a következő császárok<sup>60</sup> alatt volt szolgálatban: Kimmei, Bidacu, Yomei, Susin, Szuiko császárnő és Sótoku herceg. Amikor már az unokák is eltanulták tőle a szarugaku művészetét, Kókacu így szólt: „Én csodás erők közbenjárására születtem, nem halhatok meg közönséges ember módjára.” Farönkökből készített hajón a Szecu tartománybeli Nanivában<sup>61</sup> vízre szállott. Nyugat felé vitte a szél. Partot ért Harimában, egy Sukusi<sup>62</sup> nevű helyen. A halászok nézik és csodálkoznak: „Hiszen nem is emberformájú!” A félelmetes utas pedig a körülállókat rögtön megszállta és [egyre többen mondták], hogy furcsa hatalmat

éreznek magukon. Nem mindennapi zavar és izgalom támadt. A vendég félelmetes volt, hát megtették azonnal istennek, és engesztelő imákat mondtak hozzá, [amiért cserébe] csodálatos bőség évei következtek. Az íráskok is félelmetes és erőszakos istennek említettek és a nevébe még egy jegyet, a ( 朮 ) jegyet toldva<sup>63</sup> Tajkó Dajmjódzsinnak hívták. Jól tudjuk ezt, mert Tajkó Dajmjódzsinnak még ma is csodatevő erejéről híres, de az igazi alakja maga Bisamon.<sup>64</sup> Azt is tudjuk róla, hogy ő kérte az égiek közbenjárását, amikor Sótoku herceg bajba került, és alig-alig tudta lebírni az egyik katonája, Morija<sup>65</sup> által tüzelt lázadó erőket. Kókacu az istennek segítségével győzött Morijával szemben.

### *A Hejan kor*

Vajon mi lett a szarugaku sorsa később, amikor már Hejankjó lett a főváros és Murakami császár<sup>66</sup> uralkodott? A császár megtekintette a Szarugaku Krónikát, azt a becses iratot, ami egyenesen Sótoku kezétől származik. Elolvasta a régi történeteket Amateruról és Gion Sari építéséről, és látta, hogy hogyan terjedt el a szarugaku a kínai tartományokban, majd pedig Japánban. Úgy ítélték meg, hogy a vallás terjesztésére alkalmas lesz, különösen akkor, ha nyersebb, bohóckodással megtüzdelt számokat is bemutatnak. A szarugakut nemcsak a tömegek tanítására használták, igen jó volt akkor is, amikor a (nézőknek) szerencsét és jóegészséget kértek, vagy akkor, ha a rossz szellemeket kellett elűzni. Ha valahol szarugakut táncoltak, arra a vidékre istenáldás köszöntött, az emberek békében éltek, éveik meghosszabbodtak. A krónikában mindez világosan állott, Sótoku herceg kezeírásával, Murakami császár [nagy gyönyörűségére.] 'A szarugaku bizony jó lesz ezentúl is arra, hogy az istenekhez szépen szóljunk, a népnek áldást, bőséget kérjünk.' - mondotta. Abban az időben már Kokacu unokája, egy Hadano Udzsijaszu nevű ember állott a szolgálatára. Murakami parancsára hatvanhatféle táncot mutatott be a palotában. Ugyanebben az idő-

ben élt egy Kino Gonokami nevű, igen tehetséges és jófejű ember. Mivel ő tulajdonképpen Udzsijaszu rokona volt, annak a hűgát vette el, Udzsijaszu befogadta és a szarugakura megtanította. Úgy látták, hogy egy nap alatt nem lehet mind a 66 táncot előadni, azért jelképesen csak hármat játszottak. Ezek az Inacumi Okina, Yonacumi Okina és a Csicsino Dzsó voltak. Amit ma a három ünnepi szám, a Siki Szanban néven ismerünk innét ered. Ebben a három számban jelképesen Amida Nyoraj háromféle alakja is megjelenik: ezek a kó, a bó és az ó-nak nevezett alakok<sup>67</sup>. A Siki Szanban történetéről és az ezzel kapcsolatos tudnivalókról a hetedik fejezet szól majd részletesebben.

Hadano Udzsijaszu őszüktől számítva a huszonhetedik nemzedék Micutaró és a huszonkilencedik nemzedék Komparu. Yamatóban<sup>68</sup> a szép hagyományok ma is élnek, mégpedig az ő színházukban, amit Enman-i-zannak hívunk. Ugyanez az Enman-i család őrzi a következő ereklyéket is: egy ördög álarcot, amit Sótoku herceg maga faragott, a Kaszuga szentély kamijának képét és a szent csontok egy darabját.

### *A jelen*

Mit tudunk a szarugakuról elmondani ma? A narai Kófuku templomot említtem elsőnek, ahol Buddha halálára és más nevezetes alkalmakra emlékezve istentiszteleteket tartanak. Ezek közül is a leghíresebb a Yuima-e<sup>69</sup>. A Yuima-e alkalmával a kódóban<sup>70</sup> szer-tartás és prédikáció folyik, a dzsikidóban<sup>71</sup> a fiatal papok és tanítványok ennen-nót<sup>72</sup> adnak elő. Az ennen-nó láttán a másvallásúak megtérnek, a gonosz lelkek pedig megtisztulva lecsillapodnak. Amíg a dzsikidóban ennen-nó, előtte a szabadban vallásoktatás, prédikáció és szútra-magyarázat folyik. Láthatóan a Gion Sari-beli ceremóniákat vették mintául.

Yamatóban a Kaszuga szentély és a Kófuku templom által irányított ünnepek és vallásos játékok februárban kezdődnek. Feb-

ruár másodikán és ötödikén a négy nő-ház részvételével közös nót játszanak a Kaszuga-szentélyben, s ezzel a szép szertartással<sup>73</sup>, amelyben a világ békéjéért imádkoznak, kezdetét veszi az évkör. A Kaszuga szentély szolgálatában álló négy ház a következő<sup>74</sup>: Tobi, Yúzaki, Szakadó, Enman-i<sup>75</sup>.

Ómi tartományban, a Hie szentély védnöksége alatt állnak a Yamasina, Simoszaka, Hie házak.

Isze tartományban két, másféle szarugakut bemutató házról tudunk.

A fővárosban a Hassó templom<sup>76</sup> ünnepén<sup>77</sup> közreműködő három ház a következő:

Kavacsiból<sup>78</sup> a Sin-za

Tambából<sup>79</sup> a Hon-za

Szeccuból<sup>79</sup> a Hódzsó templom társulata.

Ugyanez a három ház szokott a Kamo szentélyek<sup>80</sup> és a Szumijosi szentély<sup>81</sup> ünnepein is segíteni.

## Ötödik fejezet

# Hogyan éljen a művész<sup>82</sup>

Mi a Fúsi Kaden célja, és miért választottam ezt a címet.

Szívből kívánom, hogy mindaz, amit a Fúsi Kadenben leírtam, a Kanze ház utódjait szolgálja, okulásukra és épülésükre legyen, idegenek és avatatlanok kezére ne jusson.

A Kadent azért írtam, hogy a nő pusztulását és hanyatlását látva elégedetlenségemnek hangot adjak és figyelmeztető szavamat fel-emeljem [mindazok felé, akik ezen a pályán állanak.] Akik a színészetet belülről is ismerik, [ugye látják], hogy a gyakorlatok és a tanulás óráin gondatlan, felületes munka folyik, az emberek minden egyébvel foglalkoznak, csak a saját mesterségükkel nem. Ha netalán jut is a próbákra egy-két perc, elég annyit felszedniök, gondolják, amivel egy estére való tapsot arathatnak. Nekik elég az átmeneti siker, mi több, törik magukat a pénz, és a tömeg kegyei után. Be messze állanak az ilyenek a forrástól, be homályos nekik az út, amelyen haladniuk kellene. [Ezért ragadtam tollat tehát.] A kívánatos az volna, ha mi művészek, a szakmánkat szeretnénk elsősorban, és minden erőnket a nőnek szentelnénk. Ha nem volnának önös érdekeink, és a „magunkat a mások elé helyező” törtető hajlamaink. Ha mindenki úgy tudna játszani, amiért igazi siker és elismerés jár.

A művészetek közül különösen a színházművészetre jellemző, hogy az elődök szokásait és hagyományait átveszi. Azonban minden színész hozzátesz ehhez valamit; külön-külön a maga tehetségét és hajlamait, ezért a nőről, mint művészetről pusztán szavakkal beszélni igen nehéz. A Kaden mégis megpróbálja, hogy a hagyományokat továbbadja, szavak nélküli, embertől emberig vívó titkos

áram közvetítése révén. Azokat a hagyományokat, amelyek a művészetünk lényegét virágnak nevezték. Ezért választottam ezt a címet: Fúsi Kaden: Régi időkből való tanítás a virág átadásáról.

Napjaink stílusát illetően kétféle iskolát különböztetünk meg, a yamatói és az ómi szarugakut. Ezek jelentősebb eltéréseket mutatnak. Az ómi szarugaku elsősorban a yúgen - hatásra törekszik; a színészek egyéni munkája, az utánzó játék nem olyan fontos. Nyilvánvalóan a finom árnyalatok, az érzelmes lírai játék, a letisztult szépség felmutatására való törekvés a legjellemzőbb reájuk.

Ezzel szemben mi, a yamatóiak igen sokat foglalkozunk az utánzó játékkal, különböző formáit, illetve lehetséges változatait kutatjuk, ügyelve arra is, hogy mindez a yúgen-szépség határain belül történjen. Az igazi színésznek, végül is akár a lírai finomságokat, akár a karakter-játékot, bármelyiket jól kell tudnia. Ha csak az egyikre képes: megmarad a szakmai rutin szintjén és a színészi játékot igazából nem érti.

Vizsgáljuk meg közelebbről, hogy miben áll a yamató-szarugaku lényege. Nézőink véleményét alapul véve azt mondhatnánk, hogy a mi stílusunk az erős, karakterisztikus játék, amely az érdekesítő cselekmény, a hatástkeltő kosztümök és a túlfeszített, az örülésbe forduló érzelmeknek utat engedő mozgáskultúra együttesében fejeződik ki. Amikor az új generációt oktatjuk, mindezekre szeretnénk is a fiatalokat megtanítani.

Amikor néhai édesapám ereje teljében játszott<sup>83</sup>, két számban volt a legsikeresebb. Ezek közül az egyik a Sizuka tánca<sup>84</sup>, a másik pedig a szagai<sup>85</sup> Dai-Nenbucu<sup>86</sup> ünnepségeken játszott, tébolyodott anya története volt.<sup>87</sup> Ezekben a számokban édesapám a tudása legjavát nyújtotta, dicsérték is érte, neve fényesen ragyogott a színház világában. Való igaz; nem volt olyan, aki a Kanami nevet ne ismerné. Mind a két szám bizonyított arra, hogy az elvont, yúgen-szépséget a mi iskolánk is meg tudja valósítani.

Amint tudjuk, a nó mellett van egy másik színház, a dengaku<sup>88</sup>. A dengaku valóban másféle, nem is szokták sem a nővel összeté-



veszteni, sem hasonlíthatni. Azonban nem is olyan régen, egy emberöltővel ezelőtt, a dengaku istenített színésze Iccsú<sup>89</sup> táncolta ugyanazokat az örülteket, [amelyeket most mi adunk elő.] Iccsú oly tökéletes volt az utánzó játékban, a heves érzelmek megjelenítésében és az örültek belső világát kifejező táncokban, hogy akkori idők leghíresebb színésze lett. Mi több, minden létező szerepet tudott, számára nem volt lehetetlen a színpadon.

Nap mint nap hallottam az édesapámtól: Nekünk ez az Iccsú a mesterünk volt. Igen-igen sokkal tartozunk neki.

Milyen kár, hogy sok színész, szinte kivétel nélkül, egyoldalúan képezi magát. Gondolom, részben azért, mert makacsul és vakon [ragaszkodnak bizonyos dolgokhoz], részben viszont, mert nagyobb látókörre már nem telik a tehetségükből. Még csak szükségesnek sem tartják, hogy az összes más stílust (10 stílust) vagy újdonságokat egymástól eltanuljanak. Ez a tunyaság, vagy nevezzük ellen-szenyvenek inkább, sajnos nem jut el a tudatukig, - egyszerűen csak a dolgok passzív állapota náluk.

Azok, akik húzódoznak az újdonságoktól, és egy behatárolt területen, bizonyos dolgok megtanulásáig hajlandók, sikert elérhetnek ugyan, de az a „virág” sohasem lesz tartós. A nő mestereként soha nem fogják a nevüket emlegetni. Mert a mester mindenfajta stílust megtanul, a mester játéka mindig vonzó, érdekes és sokoldalú. A mesterfokhoz a nő tökéletes ismerete kell, amivel a tartós siker és a hírnév együtt jár. Jóllehet mindenkinek van stílusa és egyéni ismertető jegyei, - amelyek esetenként óriási eltéréseket is mutathatnak, - a vonzó és érdekes játék azonban minden színésznél és minden iskolánál közös. Ez a vonzó és érdekes játék minden nő-előadás lényege, és ez a virág lényege is. A virág megmutatásához mind a yamató nőnek, mind az ómi nőnek, sőt még a dengakunak is megvannak a maga lehetőségei. Következésképpen a virágról csak annak a színésznek lehet igazán tudomása, aki mind-ezeket a stílusokat ismeri és mesterfokon játszani is képes. Különben hogyan lehetne mester? Különben hogyan lehetne híres?

Előfordul, hogy valaki nem tud mindig tökéleteset nyújtani és vannak hiányosságai is. Az ilyen színésznek azt tanácsolom, hogy a megmaradó területen válasszon ki egyetlen dolgot, amit a legjobban tud, és azt addig csiszolja, kutassa és tökéletesítse, amíg mások előtt ő lesz a példa és a mester. Ezért a teljesítményért jogosan jár neki a rang, a hírnév és a dicséret. Mégis, meg kell mondanom, hogy kisebb hiányosságok mellett a színház számíton rá, hogy a közönség változóan fogadja majd. Attól függően, hogy hol és kinek szól az előadás; hogy városon vagy falun, rangos urak vagy közrendűek előtt.

Tulajdonképpen ebben a színházban igen sokféleképp lehet hírnévre szert tenni. [Vizsgáljuk meg a következő eseteket.]

A valóban jó színész értékes mutatója buta közönség előtt elsikkad. Másik esetben a felszínes „siker”-színész szakértő és csiszolt ízlésű nézőit nem tudja tapsra hangolni. Nos, amíg az utóbbi érhető, hiszen a rossz színész legfeljebb csak a rossz nézőt csaphatja be, [az előbbi eset elgondolkoztat.] Ha a mestersége legjavát nyújtó színész értetlen és hideg közönséggel találkozik, akkor nyilván az emberek alacsony ízlésére vagy műveletlenségére kell gyanakodnunk. Azonban szinte kizártnak tartom, hogy jó és tehetséges színész a tudása legjavát nyújtsa és a közönségtől választ ne kapjon. Feltétlenül meg kell, hogy mozgassa a nézőket, akármilyen osztályból valók is. Nos, aki erre képes, az a virág birtokosa, ahol megtörténik, ott virág nyílt. A mesterfokon álló színész, bár-hogy múlják is rajta az idő, maga mögé utasítja a fiatalokat, mert az igazi virág szépségeivel amazok - bár a pillanat hevétől tündökölnék - versenyre mégsem kelhetnek. A mesterfokon álló színész, ha már a fővárosban hirnevet szerzett, igen valószínű, hogy messzi városokban, de még a legkisebb falvakban is sikert sikerre halmoz. S ha ennyire hat kivétel nélkül mindenki, ha birtokába vette az összes eszközt, amivel csak dolgozni lehet a színpadon, akkor bármire is kérjék majd az emberek - hiszen mindenki csak a maga ízlését keresi benne és abban a bizonyos ‚kedvenc’ darabban sze-

retné viszontlátni - fölényes tudással játszik az ómi szarugakuban, remekel a yamatóiban, sőt, ha kell, még a dengakuban is fellép. A Fúsi Kadent a mesterréválás iskolájában tankönyvül szánom. Remélem, hogy a színészi gyakorlatok levezetésére vonatkozóan mindenféle tudnivalót és magyarázatot megtalálnak benne.

Az előbbi mondatomból azt hiszem kicsendült, hogy nemcsak egyedül a nó, hanem szélesebb értelemben a színészmesterség tankönyvéül is szánom. Azonban a saját területe legyen mindenkinek a legfontosabb. Nekünk yamatóiaknak a yamató-szarugaku. Enélkül, ha ennek nem tudjuk minden csínját-bínját, a szinpadunk nem él. A színészeink csak csapd ide - vágd oda munkát végeznek. Vigyázat, ez veszélyes útra visz! Ha más iskolák stílusainak átvételére gondolunk, előbb a magunkéban legyünk mesterek, és azután nyúljunk idegen dolgok után - ez természetes. Aki sokat szeretne markolni és mindent tudni akar ami a különféle iskolákban színészmesterségként felhalmozódott, - ám a sajátjában is van még tanulnivalója, az mástól ne tanuljon, az előbb otthon tanuljon. [Az innen-onnan való csipegetés] eredménye felületes játék, gyenge nó lesz, a játék szépsége csorbát szenved; azaz tartós virág benne nem nyílik. A virág hiánya pedig miről árulkodik? Csakis arról, hogy a színész nemcsak az idegen stílusokat nem ismeri igazán, hanem a sajátjában is képzetlen. Ennek következtében a játéka rossz és híg. Ezért mondtam az előbb azt, hogy „ha az iskolának vége, ha a színész remekbe szabott alkotásokra képes a szinpadon, akkor már ismernie kell a virágot is, mégpedig az igazit, melyet többé szem elől nem téveszthet.” (3. fej. utolsó cikkelye.)

### *A nézőket szeretni és tisztelni kell*

[Amiről az alábbiakban írok], csak nagyon keveseknek szánom. Mi is valójában a színház? A színház édes örömet adó játék, amely Gazdagot és Szegényt egyformán vonz, mert sokféle érzeményt támaszt bennük, szerencsét hoz rájuk, a szívükbe boldogságot áraszt,

és mindezekeken felül még életüket is meghosszabbítja. Így vagyunk azonban az összes művészettel, tapasztalhatja bárki, aki magát már egy-egy ágban tökéletesen kiművelte és az utat végigjárta. Hogy milyenek is a művészetek örömei? Azok a lelket üdítő örömök, amelyek áldást, szerencsét és hosszú boldog esztendőket adnak nekünk. Különösképpen igaz ez a szarugaku-nó esetében. A színész [sok-sok éves] tanulásával kiműveli magát, becsülést, nevet és rangot szerez. Ezeket mind másoktól kapta, ugyanakkor a színjáték édes öröme a saját életének a napjait is meghosszabbítja.

Egy fontos dologról nem szabad megfeledkeznünk. Ha jó színész művelt közönségnek játszik a nézők és a nézett összeillenek; a nó érvényesülésének akadálya nincsen. Kerüljön azonban ilyen a maga csiszolt játékaival faragatlan emberek elé, például a fővárostól távol, az isten háta mögött, ahol sokan nem tudják a színházat méltányolni... Mit tegyünk ilyen esetben?

A nó, olyan színház, amelyet nézők széles tömegei szerettek meg, olyan színház, amely úrnak és pórnak, mindenkinek tetszett és örömet okozott, és [ez elég jó alap ahhoz, hogy] nap-mint-nap a saját iskolánk prosperitásában reménykedve mi is sikerre vigyük újból és újból a művészet áldásos örömeit juttassuk el minden nézőnkhez. Nos, ha tudjuk, hogy a közönség a mi magasztosabb és nehezebben érhető előadásunkkal nem tudna mit kezdeni, jusson eszünkbe, hogy mit játszottunk kezdő, fiatal színész korunkban. Mit is? Egyszerű és könnyű darabokat. A legtanulatlanabb néző tetszését is elnyerjük majd, ha ügyelünk arra, hogy az előadás helyének, idejének és egyéb körülményeinek megfelelő darabot válasszunk. Így örül a néző, és örömet játszik a színész; a szívekbe boldogság költözik.

A fentiek szerint tehát igen fontos a műsor. Mást a felséges uraknak, a palotában, mást a fontosabb templomokban, vidéken, és megint mást a sintó szentélyek ünnepein. S ha mindezek a helyeken mindenfajta nézőt megörvendezettünk, akkor rászolgáltunk arra, hogy nó-színésznek hívjanak bennünket. Nó színésznek,

aki örömet ad az embereknek, áldást és jószerencsét hoz a saját társulatának.

A legjobb színészi játék sem elegendő önmagában, aki az egyszerű emberekre nem tud hatni, akit a falusi nézők nem tapsolnak meg, az még nem nevezheti nő-színésznek magát.

Édesapám Kannami dolgaira jól emlékszem. Bármilyen eldugott helyen lépett fel, hegyek között, járatlan utakon, vagy bárhol máshol, a helyi emberek érzéseinek és szokásainak mindig erősen alávetette magát. Amikor az ő szavait idézem, eszembe jutnak kezdő színészek megjegyzései is. „Ez aztán már kinos és fárasztó! Amúgy sem lesz rá szükség, ilyen magas szintű tudásra! - minek az ilyesmivel gyötörni magunkat?” – nos hát, érdemes, és tanulniuk kell rendületlenül: ez a válaszom. Apránként fogadják el és tanulják a nő elméletét, jó, ha a könyvemben irtakat is az elméjükbe vésik, mérjék fel a saját adottságaikat, s ahhoz képest fejlesszék művészi tudásukat.

Az eddigiék azonban nem a kezdőknek szólnak, sokkal inkább találhatnak benne okulni valót a képzetebb és magasabb fokon állók, sőt még az igen kiválóak is. Mert az önhittség, a hírnévhajhászás jármára kerülve ők is igen hamar ellefedkeznek arról, hogy nekik minden rendü-rangút kellene szórakoztatniuk, és a nő örömet sugárzó és hosszú életet hozó áldását előidézniük. Bizony igen sok az ilyen, a siker után vakon rohanó színész, akiknek még a saját társulatuk sem köszönhet semmit, ezért emelem most fel a szavam. Ismétlem, hogy nem clég a tehetség, a káprázatos játék, a társulat léte szempontjából kell hozzá még a körülményekhez igazodó bölcs megfontolás és találékonyság. Akinek mindkettőből jutott, annak tudnia kell, hogy neki a virág mellé a mag is megvan.

Vegyünk egy példát. Fővárosi színész az illető, hírneves, elismert. Azonban az idő halad felette, testi ereje menthetetlenül csökken, ezért egyre jobban a háttérbe szorul. Azt tanácsolom, hogy ne veszítse el azokat a tulajdonságait, amely vidéki nézőknek különösen kedves volt. Virág az, amelyet óvatosan őrizgetve mindvégig művész maradhat, máról-holnapra nem veszíti el a színpad

világát. A pálya folytatódik és valamikor újból adódnak majd szép alkalmak.

A színésznek tudnia kell a nő bőséget és hosszú életet hozó varázsát a színpadon megidézni, önmagának dicsőséget, házának prosperitást kivívni – mondtam az imént. Ezzel a céllal teljesen összeférhetetlen a pénzszerzés, és egyéb más, világias érdek. Ha a színész eredeti, nemes céljairól megfélemedezik, bizony, pontosan ez a sóvárság fogja letéríteni őt a művészi tökéletesedés útjáról. Ha viszont az utóbbit választja - amivel a nő fent említett célja és jellege is összevág - akkor a játék örömet ad úgy neki, mint a nézőknek egyaránt. Aki a színészet örömét mással meg nem osztja, az sorvadásra van ítélve. A művészi képességek sorvadásával pedig vele jár, hogy a nő áldásos hatásai [semmilyen értelemben] sem lesznek többé kifejezhetők.

Az őszinteség a nyílt egyenes beszéd a világ alapköve, a színház őszinteségéből pedig egyenesen az a csodálatos virág fakad, [amelyet megjeleníteni nekünk kell] ezen az úton haladjunk tehát.

### *Zárszó*

A Fúsi Kaden írásának végére érkezvén, a színész nevelése című fejezettől a Zárszóig eljutva, legutoljára egy fontos dolgot szeretnék közölni. Amit írtam, nem a saját tudásommal és eszemmel tettem. Még gyermekként [a színházi dolgokról] igen sokat hallottam az édesapámtól, majd miután a tanítványa lettem reámörököltette minden tudását. Amit most leírtam, mindent a saját szememmel láttam, a saját fülemmel hallottam. [Később is] az édesapám mutatta úton haladtam, mert jól megtanított arra a feladatra, amit a nőszínház fejének tudnia kell. S hogy mindezeket én is továbbadhassam a Kaden lapjain leírtam. Azt akarom, hogy mások ugyan ezen az úton járjanak, azt akarom, hogy az iskolánk tovább éljen és virágozzon. Nem magamtól írtam tehát, én csak a tanítást adom át.

Őei kilencedik esztendejében<sup>90</sup>, március másodikán Ze-a pecsétjével.



## Hatodik fejezet

# A virág birtokba vételéről, avagy a színész-mesterség elsajátításáról

A jó mű ismertetőjegyei. A nó írás titkairól.

Hogy egy nót meg tudunk-e írni, az élet-halál kérdése. Nem kell hozzá nagy műveltség vagy tudálékoskodás, sokszor elég egy kis furfang, és nagyszerű, jó mű születik.

Amiről írójának nagy vonalakban tudnia kell, az a dzso-ha-kjú elv. Részletesen a Harmadik fejezetben szoltam róla. [Különböző típusú nók ismereteseek.] Közöttük is a legnagyobb óvatosság az első számhoz, a vaki nóhoz kell. A vaki nó honzecu magja, vagyis a témája legyen mindig hiteles és közismert, (hiszen az egész mű ünnepélyes hangulatot áraszt) amit már az első szavak felhangzásakor felismer a közönség. Színpadra vitele során lehetünk nagyvonalúbbak, ám tempónk a megszokott egyenletes, hiszen egy bizonyos ünnepélyes, jó érzés már a mű kezdetén meg kell hogy teremtdjék. Ezt tulajdonképpen a szerzőnek a kötelessége megteremteni.

Majd, ahogy következnek a számok egymás után, [látjuk, hogy] a jó nó tulajdonképpen látványos, finom és fordulatos, azaz mind szerkezetét, mind pedig nyelvezetét nézve igen aprólékos gonddal megírt alkotás.

Ha valamilyen várromhoz, templomromhoz, egyéb nevezetességhez fűződik a témánk, és ezt már a címben is kifejezzük, okvetlenül tegyünk lehetőleg a nó csúcspontjára egy-egy versidézetet, dalt vagy szállóigét, amit a közönség jól ismer [és jóleső elismerés-



sel nyugtáz.] Ilyen betét azonban csak a főszereplő, a ste<sup>91</sup> beszédében, vagy az ő jelenlétében hangozhat el, másutt nem jó. A nézők csakis a főszereplőre figyelnek, csakis egy elsőrangú színész hallgatnak meg. [Ez érhető is, hiszen] a [parancsnoki pálca] a ste kezében van, az ő énekei, szavai és tánca igen erősen hatnak. Mondhatnám, a ste a nézők szemében él, a szívükben dobbant, minden érzelmüknek valóban ő a parancsnoka. Ezt igen jól jegyezzük meg, mielőtt nő írásába kezdünk.

Továbbá, igen jó, ha a nóba versidézetet teszünk ezek azonban csak nagyon szép, finom, és első hallásra is érthető versek legyenek. Rejtélyes, de igaz, hogy a színész a szép vers hallatán megszépül, a tánca ugyanolyan költőivé yúgennel átítatottá válik, mint maga a vers. [Mit vonhatunk le ebből tanulságul?] Azt, hogy a kemény, érdes szó nem illik a nóba. Nem lehet rá táncolni. Mégis, van kivétel ez alól is, azaz bizonyos alkalmakkor az érdekesség is megfelelő például ha a főszereplő személyisége ezt kifejezetten megkívánja.

Kétféle témával szoktunk foglalkozni, kínai és hazai témákkal. A főszereplő beszédstílusát; japános? kínaias?; ezekhez megfelelően válogassuk meg. A durvaságig fajult beszédetől óvakodjunk, mert az előbbieket szerint, a színész alakjára is kiüt, és képes arra, hogy az egész nót megrontsa.

Mit nevezünk ezek után jó műnek? [Nos, a jó mű a következő szempontok szerint minősíthető:] a téma eredete tiszta és világos, [mind megírásában, mind a színpadra állításában van valami] vonzó, friss és érdekes. A műben van csúcspont, és összbenyomásként a yúgen szép érzetével távoznak a nézők, - nos, [ha a szerző mindezeknek eleget tett, akkor valóban] elsőrangú alkotás született.

Ha a mű nem olyan érdekes, [de még egy-két részlet miatt vonz nézőket,] ha nincs kiabáló nagyobb hibája, ha a szövete és ritmusa egyenletes; másodosztályú nónak mondható.

Ha műbírálatot mondunk a fent elmondottak legyenek általában az alapszabályok.

A fentiek mellé még azt is megjegyezném, hogy [rossz vagy jellegtelen] nőban, ha egyetlen helyen is van valami felcsillanó érték, amibe kapaszkodni lehet, abból ügyes színész még remek előadást tud faragni. Vagyis a rossz nőt is fel lehet javítani és némi jóakarattal egyedivé tenni, - hiszen tudjuk, hogy a kosztümöket és a színpadtechnikáját jól átgondolva hihetetlen változáson megy át – különösen akkor jusson eszünkbe, amikor sokféle darabot játszunk egyszerre, vagy ha a ciklusunk több napra nyúlik. Következésképpen a jó nő az időpont, a műsorrend szempontjai figyelembe véve kiválasztott jó nő. Azaz semmi sem lehet fontosabb mint, hogy milyen alkalomra, hányadiknak megy a nő. Rossz mű pedig nincsen, eldobni nem szabad. Életben tartani a színháziak feladata.

Ezzel kapcsolatban ismét fontos dologra szeretném felhívni a figyelmet. Vannak nők, amiket semmi szín alatt nem szabad előadni. Mégpedig az örült típusból, amikor öregasszonyok, öreg papok és szerzetesnők járnak tébolyodott táncukat. Mivel ehhez a tánchoz semmiféle színészi játék nem szükséges, mi közünk volna nekünk a színpadra hozatalukhoz? A színész beöltözik egy tébolyodott, idősödő embernek és erőteljes ágálásba kezd: igen csúnya látvány! Ettől semmivel sem jobb az sem, ha tébolyodottnak öltözve mégis valami yúgen, szépséget próbálna megvalósítani. Röviden, az ilyen belső ellentmondásokat tartalmazó nőt hamis nőnek hívjuk. Egyébként ezt is említettem a második fejezetben, az örült darabok helyén.

A nő színház minden egyes összetevőjének alkalomhoz illőnek kell lennie, harmonizálnia kell a többivel; ez a legáltalánosabb tételünk, enélkül siker nem születik. Az összeállítás, a tökéletes harmonia legszebb példája mi is lehetne más, mint a jól megírt mű, a kiváló színész, a színházbeli jó hangulat és a kellőképpen reagáló közönség. Mindenki azt gondolná, hogy a jó mű és a jó színész összetalálkozását okvetlenül siker koronázza, de nem! Bizonyos esetekben a közönség értetlenül hideg marad! Soraikban vannak igen jószeműek is, akik tudják, hogy nem ezt vagy azt a művészt

kell kipécézni, [egyszerűen abban hibáztunk, hogy a mű nem volt alkalomhoz illő,] [az a bizonyos egyeztető, aprólékos figyelem hiányzott]. A többiek véleménye viszont az lesz, hogy rossz nót láttak és rosszak voltak a színészek. Valóban, miért is van az, hogy a jó nő és a kiváló színész meghazudtolja a legjobb szándékainkat is? Azért, mert nem vettük figyelembe a yin-yang szabályt? Azért, mert [a ste, – főszerepet játszik bár] de még mindig nem ismeri az igazi virág szépségeit? Mindkét kérdés megválaszolatlanul áll előttünk.

A nő szerzőjének igen sok dolgot kell tisztán látnia és értenie mielőtt írni kezd. Elsősorban azt, hogy csendes, állóképekből kombinált nót alkot-e, amit a zeneiség, a poézis fog éltetni, vagy ellenkezőleg; a tánc és a mozgásvariációk vibráló tarkasága fogja a színpadot mozgásban tartani. Mindkét esetben, az író célja világos és egyenes, ilyen nót megírni nem lesz különösebben nehéz. Az a nehéz nő, ahol a zenére és a kórusra egyeztetve tánc, mimes játék folyik, ahol az énekszó és a színész által előadott érzelmek párba állnak. Ilyet költeni nehezebb, mégis ez, és csakis ez a jó nő. Mert más igazából nem tudja a nézőt felkavarni, arra nem igen mondják, hogy: „Ez igen! Ez érdekes volt!” A jó nőban a fülnek szóló dolgok tiszták és jól érthetőek, a szavak mindenkinek ismerősek, ügyes és odaillő szavak, amelyek krisztálytisztán hangzanak fel. A színész intonációjában érzelmek feszülnek, a dallamivek érzelmeket hordoznak. A szavak tökéletesen illeszkednek egymáshoz; áramuknak semmi útját nem állja. A mű kompozíciója egy csúcspont felé vezet, ahol a viharzó érzelmek tetőpontján [a jó színész tehetségének minden oldala kitárulkozhat]. Ilyen a jól megírt nő. Ezek azok a különös szempontok és fogások, amivel a nézőkre elsősorban hatni lehet. Ezeknek a szempontoknak, külön-külön is, és együttvéve is, a jó nő eleget tesz.

A zenére egyeztetett tánc, az énekszóval kifejezett érzelmekkel kapcsolatosan szerenék valami fontosat tisztázni. A kezdő színész hiszi csak azt, hogy a nőban a mozgás elemek a legfontosabbak, és azokhoz illeszkedve, azoknak alárendelve szól a zene. Sok-sok év

gyakorlata hozza meg majd a maga gyümölcsét, [az ellenkezőjéről való meggyőződést:] a színész a zenét szolgálja.<sup>92</sup> A zene alá simuló test hozza létre a legtermészetesebb úton a szerep mozgás-képét.

A színészt látni, a zenét hallani kell; ez kétségtelen. A nő előadásnak a látható elemek összességével valamiféle jelentést vagy üzenetet kell kifejeznie. E célból mindenfajta gesztus, akció és színészi játék, azaz a nőnek minden mozgással kapcsolatos eleme egy nagy egységet képez. A nő szövegében, az elénekelt szavakban van az az üzenet, amit a mozgásnak jól láthatóan kifejezésre kell juttatnia. Világos tehát, hogy a zene, az énekesz az elsődleges; a kiindulópont, –a színész mozgása a zenének engedelmeskedik. Ha ezt a tételt elfogadjuk, előbbi gondolatunk abszurdnak látszik: a színészt a zene soha nem követi.

A világon mindennek forrása és árama van, és az áramok nem térnek vissza a forrásba. A mi színházunkban is nagyon fontos tehát a sorrend: megismerjük a költő szavait, az éneket, és mozgást költünk hozzá. Ez a mi mesterségünk, amit állandóan tanulunk és gyakorolunk: a zene és a mozgással kirajzolt látvány egybekövácsolása.

A nő megírását illetően még egy nehézség jelentkezik. Hogyan biztosítsuk azt, hogy a zenéből a lehető legtermészetesebben álljon elő a mozgás? Úgy, hogy amikor írni leülünk, világosan lássuk magunk előtt a színpadot, s a fejünkben elképzelt különböző mozgásokhoz szabjuk a szöveget. Az így készített szövegekönyvből azután világosan érezhető, [hogy pontos 'méretre' készült,] és amikor ténylegesen a próbákra kerül a sor, a színész meglepődve észleli, hogy szinte magától születik, szinte gördül az a cselekvéssor, amit neki kell végrehajtania. Azt hiszem, a nő írásakor csakis így szabad gondolkoznunk, a színpadi körülmények tisztánlátása a legfontosabb, de ugyanakkor a zenét is állandóan 'szem előtt' kell tartanunk. Vagyis úgy írjuk le a szavainkat, hogy azokból ének, dallamív és ritmus lehessen. Betanuláskor ugyanis a zenéből indulnak az

előadók, az elénekelendő szöveget nézik meg először, (és ehhez szabják majd a színpadi mozgások rajzát).

Ha az író jól gondolkozik, ha megfigyeléseit és tapasztalatait okosan elraktározza, idővel olyan tökéletessé fejlesztheti magát, hogy ha éneket költ színészt lát, ha táncot komponál zenét hall hozzá. A drámaírás összes technikája a zene és a mozgás szerves egységének a megvalósítása felé vezet. Aki ezt meg tudja valósítani, az drámaíró.

### **Az erős, a gyenge és a nyers stílus A yúgen bizonyos kérdéseiről**

Ha a nó stílusokról beszélünk, általában a yúgen, valamint az erős, a gyenge és a nyers stílus kerül szóba. Azt mondhatnánk, hogy ezek a stílusok már első látásra felismerhetők, beszélni sem érdemes róluk. Azonban sok dolog mégsem egészen világos, ennek ékes bizonyítéka a temérdek nyers, vagy gyenge stílusú színész. A nyersség, illetve a gyengeség azért van, mert ezek a színészek hamis hangokat ütnek meg, s a játékuk – mivel nem hiteles – [elcsúszik ebbe vagy abba az irányba]. Az igazi és a hamis játékot kell első-sorban látnunk, felismernünk; hadd véssem mindenki emlékezetébe!

Például hangosan és harsányan játszunk olyankor, amikor halknak és feltűnésmentesnek kellene lennünk. Nyilvánvaló, hogy mi-ben hibáztunk?! Egyáltalán nem értjük a szerepet, ezért a játékunk hamis. Nyers játéknak, vagy nyers stílusnak nevezném ezt az esetet.

Ha erős stílusban játszunk olyan szerepet, amihez tényleg erő és hang kell: nincs semmi baj, játékunkat senki nem fogja nyersnek érezni. Próbáljuk meg ugyanezt a szerepet, – amihez erő kellene – puhán, misztikusan, a yúgen jegyében eljátszani. Az eredmény hamis játék lesz, mert szerepfelfogásunk is hamis. Ez a gyenge stílus. Csak egy mód van arra, hogy igazak és természetesek legyünk, hogy

se a nyersesség, se a gyengeség hibájába ne essünk; ez pedig a jó színészi munka.

További hibákra is szeretném felhívni a figyelmet. Ha valaki erős stílusú szerepet játszik és túlzásba viszi: ismét nyersnek fog tűnni. Más valaki a yúgen stílusú szerepet lehalkítja, még finomabb, mint kellene: nos, ez ismét gyenge játék.

De miért is van az, hogy az erős stílus és a nyersesség, illetve a yúgen és a gyengeség összekeverhető? Mert a yúgen vagy az erő, mint tulajdonságok, - téves módon! - elválnak az alanyuktól és önálló létet kezdenek: ez okozza a legnagyobb bonyodalmat. Mert ez a kettő; a yúgen és az erő, a mimusban benne van, sohasem válik tőle külön. Például, játsszon a színész udvarhölgyet, vagy más magasrangú asszonyokat, táncosnőket, szép férfiakat és lányokat, - vagy játsszon el csak egy virágot! - ebből mind-mind yúgen lesz, mert a yúgen hangulat ezekben a szerepekben benne van. Azután játsszon el vitézeket, barbár idegeneket, ördögöt és istent, egy fenyőt vagy egy cédrust: ezekben a szerepekben erő van, nemde?! Ez a fajta szerep erős stílust kíván. Ha mást nem tesz a színész, csak az eljátszandó szereppel együtt léleklizik, akkor a yúgenes szereplésében máris benne lesz a yúgen szépsége, az erős szerepek pedig szinte maguktól erős stílusúak lesznek. Ha a színész a szerepben rejlő hangulatokat nem látja, ha csak a yúgent akarja mindenáron felmutatni, hamis vágányra csúszik, és a szerepet végül is nem tudja helyesen eljátszani. Persze minderről tudomása sincs, 'hoztam a yúgent!' - gondolja ő, a „színész”, akinek a stílusát másként hogy is minősíthetnénk, mint hogy 'gyenge'. Ha táncosnők és szép férfiak szerepeit jól játsszuk, [a legnagyobb gyönyörűségünkre] máris előállt az igazi yúgen stílus. A színésznek egyszerűen csak hagynia kell a szerep lényegét érvényesülni. Ugyanígy, a másik fajta szerepben is, ha jól játszunk, szinte magától megjön az 'erős' jelleg.

Azonban némi elővigyázat szükséges. A nőínházban a legnagyobb Úr a közönség. Ez alapszabály. S ennek a közönségnek az időről-időre, korról-korra változó ízlését nekünk méltányolnunk



kell. Napjainkban, amikor mindenki csak a finom, yúgen-szépséggel teli műveket nézi, nem baj, ha az erős stílusból egy kicsit engedünk, és némiképpen yúgenessé tesszük az előadást.

A nő szerzőjére is ugyanezek a szabályok érvényesek. Mit tanácsolnék nekik elsősorban? Azt, hogy a téma és a főhős kiválasztásánál eleve a yúgenes típusokat kedveljék és úgy állítsák elének azt az alakot, hogy az érzelmein, a beszédén keresztül is ez a yúgen szépség sugározzon felénk. [A feladat nem könnyű, de] a szerzőnek minden erejével erre kell törekednie. S ha ezek után nem 'csal' a ste, amikor erre a szerepre beöltözik, azaz hűen és érzéssel játssza el ezt a 'yúgenesre' megírt főhőst, a szépség egészen biztosan megjelenik. Hogyan írjunk, hogyan játszunk a yúgen jegyében? Ha ezeket a kérdéseket tisztán látjuk, az erős stílusra vonatkozóan külön magyarázat már nem szükséges. Sőt, aki a yúgen stílus művészetét elsajátította, az az erős stílust is ismeri, ez nem vitás. Ebben is, abban is jártasak vagyunk? Mester módjára játszunk, a stílusokban hibát nem vétünk? Nos, akkor már nem fenyeget [a belső bizonytalanság veszélye] és nem fenyeget a nézők kritikája sem, (a színház légkörében önbizalom és nyugodt erély van) ez megint nem más, mint maga az erős stílus.

Na-bi-ku, fu-szu, ke-e-ru, yo-ru<sup>93</sup>: kóstolgassuk csak ezeket a szavakat. A fülünknek meglehetősen lágynak tűnnek. Termézetesen, színpadi mozgásunk is lágý lesz tőlük.

O-csi-ru, ku-zu-re-ru, ya-bu-re-ru, ko-ro-bu<sup>94</sup>: ezekben a szavakban benne él az erőszakosság. Mozgásunk is heves, szaggatott, izgatott és darabos.

Az erő és a yúgen alanyától elválasztva, külön nem létezik, – erről már beszéltem –, az erő és a yúgen a színészi játékban benne él, abból lép elő, ha a téma és a játékstílus, – a színész helyes értelmezése eredményeként, egybevág. Ha ez a harmónia nem jött létre [azaz hamisan értelmezett játék folyik], nyers vagy gyenge stílust kapunk. [A nyers vagy gyenge stílust tehát mint a színész és a darab között létrejött harmónia hiányát kell értelmeznünk.]



Előbbi témánkhoz visszatérve, [a szavak hangulatáról volt szó] a ste amikor először szólal meg a színpadon, és minden más fontos pillanatban, rendszerint egy isszei-nek nevezett verset vagy pedig egy vakát mond. Ezekel a betétekkel vigyázni kell. Igazodjanak a szerep jellegéhez, hogy a színész meg tudja valósítani a célzott szépség-ideált. Ha illeténvaló reményeinkkel ellentétben megválogatatlanul odacsapott kifejezések, szanszkrit vagy kínai szavak<sup>95</sup>, nyers és csiszolatlan stílus díszleg, az megbocsáthatatlan, durva hiba. Mert az ilyesmihez óhatatlanul igazodó színész magatartásából olyan benyomásunk születik, ami a szerep lírai, yúgenes jellegével teljesen összeférhetetlen. Csak igen kiváló színészek képesek arra, hogy a szerep jellege és a színpadon felhangzó szavak közötti stílusterést apró, ügyes fogásokkal némiképpen eltakarják. Mondanom sem kell, hogy mindez csak pillanatnyi javítás, a színész erőfeszítései ellenére az író hibája tartósan benn ül továbbra is a darabban. Viszont, a legszebben megírt lírai szöveget is tönkretetheti a lélektelen, egykedvű színész. Az ilyesmi megbocsáthatatlan.

Ha különböző fajta nókat megvizsgálunk, azt látjuk, hogy néha a vázlatosan és hanyagul megírt alkotások is meglepően jók. Pedig sem a történet nincs aprólékosan kidolgozva, sem a szavak megválogatva; csupáncsak valamilyen laza, felszabadult hangulat árad. Az ilyen művek előadását illetően úgy járunk el helyesen, ha nem toldjuk meg semmiféle mesterkedéssel, hanem úgy ahogy vannak élnekkeljük, eltáncoljuk, és a színészi munkát is meghagyjuk a maga természetes medrében. Kifejezetten hiba volna, ha aprólékosan próbálnánk minden egyes szóhoz mimust költeni. Rontanánk a művön és rontanánk a saját művészi stílusunkon is. Azt vonhatjuk le ebből tanulságképpen, hogy csak egy fajta nó esetén érvényes az az elvárásunk, hogy a szerep és a költő szavai összhangban legyenek, vagyis a színészi gesztus szorosan illeszkedjék a szöveghez. Az ilyen nó szövegek finom, csiszolt és érdekes, szerkezete pedig egy drámai pontba csúcsosodik. Az elnagyoltabb szerkezetű nóban mi is elnézzük, ha a szép és érdekes jellemek beszédét egyszerűbb és

keresetlenebb szavakból szőtték, azonban a zenéből áradó érzelmeknek közérthetőeknek kell lenni, azaz az nő zenéjének szilárdan kell állnia a saját lábán. Ha ilyen a nő, akkor még mindig igen jó műnek mondható. Sőt, az ilyen mű egyenesen ideális. De hadd szögezem le újból és újból, hogy csak a fentiek elolvasása és megszívlelése után, csak azután, ha mindenfajta stílust jól tudunk már, – akkor foghatunk bele egy ilyen elnagyoltan megírt nő játszásába.

### **A színész és a nők. A rangfokozatokról. A műismeretről**

Amikor előadásra alkalmas darabot keresünk, vagy amikor műbírálatot mondunk, mindig a vezető színészek adottságaihoz viszonyítva tesszük. Éspedig abból a célból, hogy a kiválasztott nő és a színész a legnagyobb összhangban legyen.

Például, ha olyan nő van a kezünkben, amelynek mind a stílusa, mind a szerkezete egy kissé elnagyolt, vigyázzunk arra, hogy cserébe közismert témájú legyen, amit jól lehet énekelni is. Az ilyen nő általában nem túl látványos, és még a kiváló színészek sem tudják, mit is kezdjenek vele.

Nos, egy ilyen nőra esik a választásunk, és van egy kiváló színészünk is, aki fel tud vele lépni, előre tudnunk kell, hogy sikerre csak akkor számíthatunk, ha nappal, sok ember előtt játszunk. Az ok azt hiszem érthető. Egy ilyen elnagyoltan megírt nő sikere sok dolgon múlik, és mi csak akkor kapunk tapsot, ha minden tényező optimális fokon, jelen is van az előadásunkban. Ezek pedig a színész rangja és tehetsége, a nő minősége, a nézők ízlése és műértése.

Vannak finoman megírt, aprólékos művek is, amelyeket [a fenti típussal ellentétben] az jellemez, hogy témájuk nem okvetlenül közismert, az érzelmek apró rezzenésére figyelünk bennük. Finom, yúgenes hangulatot árasztanak. Az újsütetű színészeknek jobb nőt nem is adhatnánk. Legtöbbször az ilyen nőkat falusi szentélykertben, vallásos ünnepek alkalmával játsszuk, vagy esetleg éjszaka, ke-

vés néző előtt; más alkalmakkor voltaképpen nem is jók. Vigyázat, ezek a kis lírai művek csalókák! Megcsalják még a szakavatott nézőt is, a színészt nemkülönben. Azért, mert egy szentély meghitt szinpadán, vagy fáklyafény mellett tetszettek, sokan azt gondolják, hogy másfajta környezetben, például nagy téren napsütésben, vagy ünnepélyes és finom közönség előtt is ugyanúgy beválnak majd. Amikor egy-egy neves színész bemutatkozik, vagy jutalom előadást tart szintén szívesen választ ilyen műveket. Csalódás következik, és bukás természetesen. Szégyenpír, felsülés és keserű értetlenség, amelyből színészeknek és patrónusoknak is egyformán kijut.

[A színész szemszögéből vizsgálva a dolgot] ismét csak azt kell mondanunk, hogy csak az tudja a mi szépségeszményünket megvalósítani, aki minden nő stílusban, és a legkülönfélébb darabokban, mindenfajta néző előtt megállja a helyét. Azután már meglepetés nem érheti, bárhol is lépjen fel.

A színészekre vonatkozik [a következő megfigyelésem is.] Az éppen játszott darab kívánalmait meghaladó tudású, tökéletesen képzett színészek mellett vannak olyanok is, aki a mindennapos technikai ismereteken kívül a nő lényegéről semmit sem tudnak. Velük történik meg legtöbbször, hogy ha fontos helyen, vagy tömegek előtt nappal lépnek fel, minden igyekezetük ellenére kudarcot vallanak. Nyilvánvaló, hogy miért. [Nem elegendő a technika, a nőt igazán érteni kell!]<sup>96</sup> Némelyekről tudjuk, hogy tálatomukból kevesebbre futja, –részben mert eredetileg is gyengék, részben mert kezdők és csak egy-két számot tudnak – mégis vonzó, sőt kimagaslóan jó játékot mutatnak egy-egy alkalommal, tömegek előtt. Ők nyilvánvalóan ügyesek mégiscsak.

Melyik színész a jobb? Nos, ebben a kérdésben ki-ki a maga ízlése szerint dönt. Az viszont tény, hogy az arisztokrata közönség előtti, vagy a szabadtéri tömegelőadáson aratott siker és hírnév a legtartósabb. Ezt előrebocsájtva [máris megszületik a válaszuk.] Ha a nő alapkérdéseiben, elméletében járatlan színészt, egy másik ügyetlen, de az előadások összeválogatásában és lebonyolításában

jó érzékkel bíró, ügyes színésszel vetjük össze, az utóbbinak kell adnunk a pálmát. Jómagam is a színházamat inkább órá bízom, vezetőnek megteszem. Mert a jó érzékű, de hiányos tudású színész nyilván tudja azt is, hogy mik a saját hiányosságai, hogy mi az, amit kritikus alkalmakkor a közönségnek látnia nem szabad. Ilyenkor átengedi a helyét másnak, a ‚biztos‘ jelenetek kivételével, mert a közönség tetszését jó oldalainak megvillantásával fogja elnyerni. Vidéki előadások és a naív közönség jó alkalmak lesznek arra, hogy kísérletezzon, tanuljon. És az így szerzett tapasztalatok alapján majd egyre kevesebb lesz a takargatnivalója, feljebb küzdheti magát és jó színész válik belőle. Amikor már a nőnek mestere lesz és hibáit levetkőzi: hírneve lesz s nemcsak ő, egyénileg, hanem az egész színház is jólétben fog élni és dolgozni. Az ilyen színész áldásosan fog működni egészen idős koráig és ismerni fogja a virág szépségeit is. Mindezekre azért lesz képes, mert fiatal korában már volt érzéke a nőhoz.<sup>97</sup>

Hogy melyik színész a jobb – erről beszéltünk az imént. A részletekig magát kiművelő, de a nagy kérdésekben járatlan, – vagy az ügyetlen, képzetlen, de a fontos dolgokban mégis csak ügyes? Végző soron mindenki maga feleljen ezekre a kérdésekre.

Vége.

Fenti soraimat csak a nő művészete iránt kellő komolyságot tanúsító személyek olvashatják. Megtiltom, hogy más kezébe kerüljön.

Ze-a  
(kézjegye)

## Hetedik fejezet

# Titkos záradék

### *A virágról.*

Az alábbiakban fő témánk ismét a virág. Először is azt kell világosan látnunk, hogy a virág csupán metafora. De a természet gyönyörűséges pompája azt hiszem jogosan késztet arra, hogy a 'virágot' sokféle más jelenséggel kapcsolatosan, átvitt értelemben is használjam.

A virág a természet gyermeke, de egy-egy fajtára csak az év bizonyos szakában csodálkozhatunk rá. Igen rövid de csodálatos a virág élete. A szarugaku nő virága is épp ilyen. Rövid időre fellobban<sup>98</sup> a színpadról valamilyen érzelem vagy látvány, amit a néző nemcsak 'virág'-szépnek, hanem érdekesnek is talál. A színházi pillanat rövidsége, szépsége és érdekessége tulajdonképpen egy dolgot jelent. A természetben - bármilyen szép és nemes is legyen - mindegyik virág elhervad. Ám, ha eljön az ideje - mily ritka a pillanat! - újból nyit megint. A virág nyílásával együtt születik tehát a ritkaság és az érdekesség élménye.

A nőban is mulékony, tűnékeny és érdekes a virág: íme, az első fontos dolog, amit róla tudnunk kell. [Nem ismételhethünk, nem topogunk egy helyben], változik a játék, új meg új jelenségek tűnnek fel, amelyek ismét szépek, mulékonyak és érdekesek.

Egy dologra azonban vigyázzunk. Ami a nőban ritka és érdekes, az nem azért van, mert nem létező, fantázia-szülte. A Kaden minden tételével és tényével kapcsolatban bebizonyíthatom, hogy próbákon tapasztaltakra, a gyakorlatban megvizsgált dolgokra épül. Amikor a színpadra kerülnek a színészeink, akkor is mindig vala-

milyen cél, vagy hatás érdekében gondosan megválogatott eszközökkel kell dolgozni. A természetben nem úgy van-e: egy-egy évszak ritka és csodálatos piállanataiban született virágainkat mi más tudná felülmúlni?!

A színészség tudományának a birtokában mi a legjobb alakításunkat nyújtjuk, a napi divatokat kandi szemmel figyeljük, nézőink ízlését parancsként tiszteljük, és ami a legfontosabb, műsört csinálunk. Ez a műsor maga a pillanat szülte gyönyörűséges virág.

A természetben minden virág magról nyílik: a tavaly elszórt magokból, s lám, a 'tavalyi' virág itt van megint. A nőben is vannak 'tavalyi' virágok. Azaz, a régen látott művek azért lesznek mindig újak és érdekesek, mert olyan sok a nézni és játszani való, hogy évek is eltelnek, amíg újra sorra kerülhetnek. Az újra találkozás élménye felér egy ritka pillanattal.

Nincs két egyforma néző. Kinek-kinek a maga ízlése szerint énekelni, táncolni, játszani hogyan is tudnánk egyszerre? És nincs olyan nő, amelyik kivétel nélkül mindenkinek tetszik. Ebből az okból azt a színészt nevezhetjük igazán jónak, aki nemcsak minden számot tud és a technikai tudása is tökéletes, hanem az ume<sup>99</sup> februári rózsaszinjétől a kiku<sup>100</sup> hófehérségéig, egész évben, minden darabban a művészet ezerszínű virágát tudja nyitásra parancsolni. A virágnak nyílnia kell, de az alkalomtól és a nézők elvárásaitól függően mindig más és más fajtának. Ha ez nem sikerül az fájó kudarc. Az azt jelenti, hogy a virágot bimbójában elveszejtjük.

[Továbbra is hasonlattal élve] egy példát [mondanék]. Koranyáron a közönségünk az évszaknak megfelelő virágokat vár a színpadról. Az a színész, aki ezt tudva-tudja, de nyári virágok helyett ismét csak [a biztos] tavasziakkal kísérletezik, [ – mondván, hogy az új számokban még bizonytalan –] az sikerre ne számíton. Ez fontos dolog, igen jól megjegyzendő dolog.

Összefoglalva tehát a virág a néző érzeménye, ami egy-egy szép pillanatban bomlik ki. A Fúsi Kaden harmadik fejezetében azt mondtam: „ha az iskolának vége, ha a színészt remekbe szabott



alakításokra képes a színpadon, akkor már ismernie kell a virágot is, – mégpedig az igazit, amelyet többé szem elől nem téveszt-het.”<sup>101</sup> Ezt a gondolatot most, mivel időszerű, megismétlem. A virág nem létezik külön valahol [izoláltan]. A virág benne van mindazoknak a művészetében, akik kijárták az iskolát, akik érdekes alakításaikkal, találékony és értő előadásukkal meg tudják fogni a nézőt.

„A tökéletes technika, a nő mesterfokú tudása egyenlő a virág magjával, a színész lelke pedig, ahol a tartós virág fakad - magával a virággal.”<sup>102</sup> Ezt a gondolatot is érdemes felidéznünk.

A színészi gyakorlatokról című fejezetben, az ördög-szerepekkel kapcsolatban ezt írtam: „Aki csak ördög-szerepekben tud érdekes lenni, az valójában nem érti, hogy mitől érdekes az ördög egyáltalán.”<sup>103</sup> Ez és a fenti két gondolat egy töről fakad. A gyakorlott színész az ördög-szerepet is mesterien megoldja - ha valóban megoldja, és akkor abban az alakításban is virág nyílik. Tudniillik, az ördögöt szinte lehetetlenség jól játszani; ez a ritka jó alkalom adja a virág megismételhetetlen, egyedi szépségét és érdekességét. Ha viszont [a fentiek szerint] színészünk az ördögön kívül mást nem tud, a nézők azt gondolják: „Itt jön, akinek az ördög-szerepek jól állnak!” – s ha vége a darabnak a ‚megint jól játszott’ érzetével, [megelégedve de megindulás nélkül távoznak.] Az ilyen előadásban nincs benne a pillanat megismételhetetlen ritka szépsége, ‚virág’ nem nyílik benne. Az ördög nehézségi fokáról azt írtam: sziklán virágot fakasztani. Mert egyrészt, ha nem erős, förtelmesen rút és vérfagyasztó, akkor nem is ördög az ördög - ezért is hasonlítottam sziklához. A rajta nyíló virág pedig azt példázza, hogy ugyanolyan jól kell játszani, mint a többit, az ördögtípusú nő sem foszthatja meg a nézőt a virág élményétől. Ez viszont annyira nehéz, hogy ha tudja, a színésznek kijár érte a pálma. Ezek azok a pillanatok, amelyek a megismételhetlenség, az egyediség ritka gyönyörűségét adják: ez a virág maga. Mégegyszer úgy fogalmaznám meg a ‚csak



ördögöt tudó' színészről a véleményemet, hogy ő maga a szikla, amelyen virág sohasem nyílik.

### *Apró mesterfogások*

Az alábbiakban több kisebb, színészmesterségbeli ismeretről lesz szó. Többek között a nó énekről és zenéről, a hozzájuk kapcsolódó „furi” (hevesebb színpadi mozgás) és „fuzei” (finomabb, érzelmeket interpretáló játék) technikáról és az önállóbb „mai” és „hataraki” nevű táncokról.<sup>104</sup>

Ezekre a fentebb elmondottak érvényesek. Mi az alapszabály? Egy művön belül a megállapított konvenciók szilárdak és nem változnak. „Megint úgy játssza biztos, ahogy a múltkor!” – gondolják a nézők, akik egy színész mozgását, stílusát és énekét már megszokták. [Nos, mi a teendő, ha ilyen nézői elvárások eleve adva vannak?] A művet alapjaiban meg nem változtathatjuk, az előírások megmaradnak, de legközelebb valamivel könnyedebben próbáljunk játszani. [Sok-sok apróság segíthet.] Az éneket sem lehet megváltoztatni, – apró fortályaink viszont lehetnek. A dallam színezése, a tónus megváltoztatása... Mintha csak azt éreztetnénk, hogy ennél jobban, ennél szebben már nem is lehet. Azaz, némi körültekintéssel és találékonysággal [sok meglepetést okozhatunk.] „Mennyivel érdekesebb volt!” – mondják majd kritikusaink, a nézők., mi pedig ezúttal is elértük a legfontosabbat, hogy az érdekesség ritka szép élményét átadjuk. Ugyanazt az éneket, ugyanazokat a mozdulatokat látják, de mégis a *jó színész* a sok színész között tudja azokat a legérdekesebben előadni. A rossz színész – biztos ami biztos – énekel, ahogy betanították. Szabályos énekmondásában mi érdekesség is volna? A jó viszont, bár ugyanaz az ének, [hozzáad valamit]: az ő éneke felett virágként nyílik ki a díszítmény. S amikor két jó verseng, mindkettő a virágnak mestere bár; mégis az lesz a győztes, aki több ötletet, színesebb gondolatot fűz a saját előadásához. Az énekmondást illetően az az szabály, hogy a fusingnak<sup>105</sup> nevezett dal-

lam-vázat kötelezővé tesszük, de a csupán díszítő értékű melódia-képleteket<sup>106</sup> (kyoku) a jó színész szabadon alkothatja meg magának. A táncot illetően ugyanez a helyzet. „Te”-nek nevezett alapvető, és mindenkire kötelező konvencióink vannak, ami ezen túl van, a sina-kakari<sup>107</sup>, az csak a kiválóak birodalma.

### A színészség lényegéről. A virágzó vén fa

A szerepjátszás a színészi játék lényege: [megmutatni a megmutathatatlant.] Nem az a célja, hogy valamit hűségesen leutánozzon, hanem, hogy egy bizonyos szerep [lényegét] kifejezze.

Ha egy színész jól elsajátította a mesterségét, képes arra, hogy a szerep mélyére hatoljon. Fel sem merülhet benne a továbbiakban, hogy annak a szerepnek az eljátszásához „utánoznia” kellene. Ezután már csak arra gondoljon, hogy a színpadon majd érdekesnek kell lennie, – s ha sikerül: virág! Virág nyílik, másként nem lehet!

Hogyan kell például egy öregember szerepét eljátszani? A jó színész arra gondol, hogy ez az öregember talán az ünnepekre<sup>108</sup> jött el, önmagától jelmezt öltött és lelkesen táncol a színpadon. Ha történetesen a színész a szereppel azonos korú, [ezzel az öregemberrel], akkor végképpen nem „utánoz”, az illuziókeltésre kevesebb gondja van. Csupán arra kell gondolnia, hogy „ő az!”

A második fejezetben az öregember szerepekről azt írtam, hogy ha a színész játékában megvan a virág, akkor hiteles öregembert alakít. Ezt a mondatomat úgy kell értelmezni, hogy az öregembert külső eszközökkel megjátszani nem szabad. Ebben a szerepben sok a megkötöttség. Például a tánca, a mozdulatai a kísérő zenével szoros egyetértésben vannak. Az öreg nagyokat dobbant, sokféle karmozdulatot tesz, és konvencionális „furi”<sup>109</sup> vagy „fuzei”-nak nevezett játéka is kifejezetten ritmusra történik. Az idős ember nehezen tartja a ritmust, a kórus, a nagydob és a kisdob hangsúlyait elvétí, elmarad tőlük. Későbbben dobbant, elkésve emeli fel a karját,

egyszóval „furi” és „fuzei” játéka vontatott. Vagyis a ‚lemaradás’ az öregember szerepek legfőbb jellemzője. Úgy kell játszani tehát, hogy némi lassúság, némi zene után való kullogás érezhető legyen. Csak ez a fontos; más minden a többi szerephez hasonló. Tudjuk ám jól, hogy az öregek is szeretnének fiatalosnak tűnni, ezért kell némi színesség. Sajnos mozgásuk még ennek ellenére is nehézkes marad, nagyot hallanak és erő híján a táncuk sem olyan, mint szeretnék. Egyszer gondoljuk végig ezeket, s [a játékkunk máris megjavul:] hiteles öregembert [tudunk a színpadra állítani.]

Mindazonáltal a színész lehet fiatalos. Vagyis nem hiba, ha a színpadra idézzük minden öreg szíve-vágyát; azt, hogy táncot lejtessen. Nem igen lesz rá képes, igencsak ‚öregember’-formájúan táncol. Íme a ritka szép pillanat: egy idősödő ember önfeledt tánca! [Ezt a szépséget úgy írhatnám le a legjobban, hogy] virág nyílik egy vén fa ágain.

### A sokoldalúságról

A nő színésznek sokfajta stílussal kell megismerkednie. Mi ezt tízfélének tanítjuk<sup>110</sup>. Aki már mindet tudja, és hosszú sorozatban játszik sok-sok előadáson át, az majd egyre többször találkozik mindahánnyal. Viszont minél több művet tanul meg az előadási alkalmak annál jobban ritkulnak vagyis távolabb kerülnek egymástól, és a közönségnek az újdonság, a régen látottak meglepetésszerű örömét okozzák. Tízféle stílust mondottunk, de ebből száz is lesz, ha a színész ötletes. Ötévenként, de legfeljebb három évenként kerül sor egy-egy műre. Akkor is [puszta ismétlés helyett] úgy kell ötletes variációikkal felfrissíteni, hogy újdonságként hasson. Ez a fogás a siker egyik kulcsa.

[Nem csak öt, vagy hároméves ciklusaink vannak.] Egy-egy évkör a darabok évszakhoz igazodó változatosságát hozza, amire szintén gondolnunk kell. Sőt, a szarugaku-nó fesztiválokon egyetlen

nap ciklusát úgy kell meghatároznunk, hogy a stílusok és variációk sokféleségét nyújthassuk. A nagyszabású témát felölelő nőkkal kezdve, fokozatosan a kicsiny, lehelletfinom dolgok felé minden stílust felvonultatunk. Mindig az alkalomhoz és a pillanatnyi helyzethez igazodva! A legnagyobb változatosságra törekedve! [Fogadják meg szavam, és cserébe] a virág ritkaszép érdekességét sem veszítik el soha.

Ezek után még egy fontos dologról szólnék. Ami a tízfajta stílus ismereténél is fontosabb. A színész soha ne feledkezzen meg arról, hogy van még egy másfajta virág is, amelyet az évek hoznak meg: a tapasztalás virága. Mit értünk ezen? Amíg a 'tízfajta stílus' a megújulás, az üdítő változatosság gondolatát idézte fel bennünk, – a tapasztalás virága a maradandóságot jelenti. Azt, hogy hajlott korunkban is, ha önmagunkba tekintünk, ott kell, hogy lássuk a korábbi énjeinket: a hamvas arcú gyereket, a 'művésszé' érett fiatalembert, az aranytól csorduló kelyhet emelő színészt, és a saját stílusát vizsgálható, korosodó másik színészt - ezek bizony mind mi voltunk egykor. Mindegyik szakasz a megtett úton más-mást jelentett művészileg, de egyiket sem szabad elfelejtenünk vagy eldobnunk. Ettől vagyunk a nőnek igazán mesterei, akik a fiatalság üde szépségét, az élet delének hevét, az ősz bronzos hangjait és színeit ugyanabban az órában fel tudják vonultatni még a közönség soraiban is kételkedést keltve; vajon ugyanaz a színész egymaga produkálja-e mindezt? Pedig nem, nem szemfényvesztés! Akiben a kezdés és az öregkori tapasztalás művészileg egy körben összeér; valóban képes mindezekre. Ez is virág, ahogy mondtam, az idő hozza magával. Hadd tegyem hozzá azonnal, hogy olyan művész; aki mindezekre képes, még nem született. Nincs még ma sem olyan közöttünk, aki a tökélynek erre a fokára eljutott volna. Sokaktól hallom, hogy néhai édesapám milyen kiváló volt, alakítása fiatal korától kezdve a korosabbakat is meghazudtoló módon érettek voltak. Hogy milyen alakításai voltak negyvenévesen, azt már jómagam is láttam és tudom. A Dzsinen Kodzsiban<sup>111</sup> még most is

előttem áll a jelenet, ahogy a papi székben prédikál. Mások is mondták, az akkori idők nézői, hogy [pontosan olyan volt, mint Dzsinen!] „tizenhat, tizenhét évesnél egy cseppet sem látszott idősebbnek.” Valóban ilyen volt az apám. Én is, mások is tanúsítják. Ezért gondolok most arra, hogy ha a tapasztalás virágához példát keresünk, esetleg ő lehetne az, az egyetlen, aki ezt a különleges virágot bírhatta. Rajta kívül senki mást nem ismerek, aki a fiatalkori szerepeiben meg tudta volna jövendőlni az érett művészt, [azaz úgy játsszon mint a ‚nagy’ öregek] és idősödve megőrizze, [csorbíthatatlanul megtartsa magában a fiatalság fényét és hevületét.] Ő az egyetlen, rajta kívül nincs más.

A fiatal színész raktározzon. Halmozza magában a különböző szerepekből leszűrt tudást, és ebből, [mint egy kincsesházból] mutassa fel az alkalomhoz és az adott darabhoz illően a maga ‚gyöngyeit’. [Ajándékozza meg a nézőt a ritka pillanatok gyönyörűségével, mert igenis ritka szépek azok a pillanatok, amikor saját éveit jóval meghaladó szereppel remekel, vagy amikor idősödve még mindig fel tudja idézni a pálya tetőpontjának dicsőségét. [Ha sajnálatos módon nem így történik, azaz] egy-egy korszaka lezártával nemcsak a játszott műveket, hanem a velük kapcsolatos tapasztalatait, érzéseit és tudását is elfelejti - az annyit jelent, mintha kidobná a magokat. Virágai elnyíltak; a pillanatnyi dicsőség gyorsan hervadó virágai, s ő magokat nem gyűjtött. A letépett virág pedig kétszer nem nyílik. Ha volna mag, évről évre kinyílna a virág a maga idején. A színész egyet jegyezzen meg jól: sose feledje a fiatalon szerzett tapasztalatokat.<sup>112</sup> Abból nőnek majd a maradandóság virágai. Mit hall másoktól a színész bíráló vagy dicséretképpen? Fiatal éveiben rendszerint azt hallja: „Mily hamar rangos lett!”, „Fiatalon máris az első sorba küzdötte fel magát.” vagy azt, hogy „Nemes és nagy művészhez méltó volt a produkció.” Öregkorában meg azt, hogy „Fiatalos benyomást keltett.” Mit bizonyítanak ezek? Csakis azt, hogy fiatalon az érett művész illúzióját, hajlott korban pedig a fiatalság illúzióját kell keltenünk.

Tegyük a tízféle stílust még változatosabbá, és százféle érdekes arcot mutassunk. A színész vegye elő azt a tudást, amit az évek halmoztak fel benne; olyan sokoldalú, sokarcú művészi teljesítményt kaphatunk, amelyet ismét csak virághoz kell hasonlítani.

**A színész teste, mint kifejezőeszköz.**

**A belső nyugalom.**

Egy-egy előadás során számtalan dologra kell figyelni. Például figyelünk arra, hogy ha viharzó érzelemtől őrjöngő, vad főhőst játszunk is, a mi lelkiállapotunk békés, higgadt, nyugodt legyen. A főhős őrjönghet; de mi nyerek és izgatottak nem lehetünk, az igen rossz stílus volna. De az ő őrütségébe beleadni a mi békénket, a nyugalomunk [bársonyáról] kidomborítani ezeket a nem mindennapi érzelmeket - rendkívül érdekes! A szokatlan, az újdonság csillanása! Ezzel szemben a yúgenes játékba minden erőnket bele kell adnunk. Mert a táncunkban, a gesztusainkban energia kell hogy feszüljön.

A színésznek a legaprólékosabb gonddal kell használnia a testét - ez szabály a legalapvetőbb mozgáselemektől elkezdve mindenre. Érzelmektől viharzó játékban, amikor az egész teste keményen dolgozik, puhán dobbant. Amikor a lába dobbantós táncot jár, a törzsét tartja lágyan és kecsesen. Talán ezeket részletezmem nem is kell; amúgyis mindenki a mesterétől tanulja meg.

(A Kasóban<sup>113</sup> erről sokkal többet lehet találni.)

**Hogyan rejtsük a virágot.**

Soha ne feledjük, hogy a virág titkolni való. Tulajdonképpen a virág léte és a titkosság [titokzatosság] egy és ugyanaz, mert ha a titok varázsa megszűnik, eltűnik a virág maga is. Ez a virág legalapvetőbb ismérve.



Mindenféle iskola és művészet fontosnak tartja, hogy a saját titkait az avatatlanoktól különválassa; ezeknek az iskoláknak az alapítói és vezetői olyan dolgokat őriznek, amelyek sohasem kerülhetnek a napvilágra. A titokzatosságban bűvös erő van. Ezt mi is tudjuk. Sőt azt is, hogy ha titkaik hozzáférhetőek volnának, nem hogy rejtelmes, egyenesen nevetséges volna talán. De jaj, [mert azok, akik a titokzatosság fátylát megtépik, s az ilyen dolgokról cinikusan nyilatkoznak,] nem tudják, hogy milyen fontos dolog, mennyire kell nekünk, embereknek, a titok.

Mert ha csak a nőra, a virág titkaira és erre az iratra szorítkozva vizsgáljuk a dolgot, a 'fátyoltépés' a mi esetünkben például azt jelentené, hogy minden néző megtudja, mit jelent a 'szokatlan, az újdonság virága'. „Nohát valami újat, valami pezsdító érdekességet látunk-e máma?” jönne mindenki a színházba. De ha valóban meg is kapják: most már senki nem fog meghatódni. Ha viszont a nézők előtt a titok titok marad, [– miért is kellene, hogy a virágról éppen ők tudjanak? – tudjon a virágról a ste! –] akkor majd kellemes meglepetéstől eltelve: „Lám milyen érdekes volt! Ma igen jók voltak a színészek.” Ez a virág! Amiről a nézők nem tudnak, ami a ste művészetében ott bomlik ki előttük, nekik. Más szóval élve, azt a játékot tekintjük igazinak, amelyik a nézőket a maga spontán, meglepetésszerű hatásával tudja megfogni.

Ezután [vegyünk egy más területről példát,] nézzük a harcászatot. Mondjuk, hogy egy jó hadvezér, aki igen ravasz taktikát eszelt ki, győz, pedig az ellenség többszörös túlerőben volt. Miért győzött? Azért, mert meglepte az ellenfelet, olyan valamivel, amit senki sem várt tőle. A lelemény, a nem várt, meglepetésszerű fordulat, más szóval a virág, lám így is érezteti a hatását. Jó tanács legyen mindazoknak, akik a győzelem titkát és a győztesek taktikáját akarják ellesni. A harcászatnak, a művészeteknek és minden egyébnek ez közös szabálya.

Ha utólag kiderül, hogy mindaz, ami történt csupán csak taktika volt, ismételten ugyanaz a hadvezér ugyanazzal a csellel már nem



győz olyan könnyen. Meglepni az ellenfelét többé nem tudja. A nőhoz visszatérve azt hiszem világos, hogy miért intem ezennel titoktartásra minden utódomat.

Folytatásképpen még valami, ami a fentiekből nagyon is érthető. Nem elég [házunk] iratait csupán csak rejtegetve őrizni, másoknak még azt sem szabad tudniuk, hogy léteznek. Ha kibeszélnénk a körülállók szerfölött érdeklődni kezdenének. A fecsegés figyelmeztetés volna. Pedig tudjuk jól, hogy másokat nem figyelmeztetnünk és felkészítenünk, hanem meglepnünk kell. Így könnyű a győzelem. A mit sem sejtő ellenséget a legkönnyebb legyőzni. Ne tudjon semmiről, váratlanul érje az 'akció' és legyőzzetetik. Tehát házunk titkos iratait jól őrizzük, mások ne is halljanak felőlük. Egész pályánk során virág nyílik belőle, aminek egyedüli birtokosai mi vagyunk. Megismétlem: a virág azért él, azért 'virág', mert titok.

Ezt az iratot gondosan és féltve őrizze minden utódom, hogy a házunk szolgálatára mindörökké fennmaradjon. Más róla ne tudjon. S amit ezért cserébe kap; az az örökké nyíló virág. Ha félti, s őrzi: virág.

### *A filozófia virága*

[Vallásunk egyik tételével kapcsolatosan ismét elibénk kerül a virág. Ez a tétel az inga.<sup>114</sup>] Az inga és a virág kapcsolatáról szeretnék most beszélni, mivel ezt rendkívül fontosnak tartom. A világot karma-törvények hatják át, az ok és okozati összefüggés mindenre, kivétel nélkül, érvényes. A nő iskoláján a fiatal kezdő megtanulja az alapismereteket. Ez az inga „in”-je, azaz valamilyen tett, amire majd valamilyen következmény jár. A felnőtt nevet szerez magának, sok-sok nőt tud, [és learatja a fiatal években elvetett termést] Ez a „ga”. Ha nem tanult eleget, ha nem gyakorolt a szükséges mértékben, elmarad, vagy kisebb lesz a termés. Jól, de jól megjegyzendő.

Az idővel is ez a helyzet. A szálló időt észrevenni, [magunkban tudatosítani mindennél nehezebb.] Tavaly sikert siker után aratunk? Vigyázzunk, mert az idei év szűkös lesz! Kisebb időközönként is vannak jó vagy rosszabb hullámaink, ezeket odokinak és medokinak<sup>115</sup> nevezzük. A nőban, úgy látszik elkerülhetetlenül ránk köszöntenek, – mindig szerencsések, bármennyire is szeretnénk, nem lehetünk. Karmánk nem engedi. A dühös makacskodás nem segít; ha az előttünk álló előadás nem túl fontos, de még versengés esetén is, nyugodjunk bele abba, hogy ‚ma nem megy’. Fejjel a falnak? Ugyan minek! Viseljük a vereséget nyugalommal, könnyű szívvel. Ilyenkor takarékoskodunk az erőnkkel, jobb számainkat elő se vegyük, a közönség pedig csak hadd mondja, ‚hát ez meg mi volt?’ Nem baj, mert eljön a mi időnk is, újszerű, nem remélt, pompás előadások napja, amikor előveszünk mindent, amit csak tudunk. Meglepődik a közönség, [gyönyörűséggel] szemlélik a váratlan csodát, és legyen megint verseny; [miénk a pálma!] A meglepetés erejével a siker a mi oldalunkon! [Jobb illusztráció nem is kell:] a ‚váratlan’, a ‚rendkívüli’, az ‚érdekes’ bizony ekkora hatású! És az inga törvénye is beteljesedik rajtunk, rossz időszak után, – annak okából – köszönt ránk a siker.

Mi a teendő, ha három napon át játsszunk, sorozatban, ugyanazon a helyen? Az első nap legyünk tartózkodók. Később a fontos pillanatokban adjuk azt a számot, amit a legjobban tudunk, természetesen teljes erőnk bevetésével. Ha egynapos csak a fellépés, esetleg másokkal versenyzünk, de balszerencsések vagyunk, azaz medoki sújt; takarékoskodjunk. Ha majd megfordul a helyzet és a szerencsés odoki mireánk süt, jó művel csiszolt remekbe illő előadással ugyanis mi állunk ki. Ilyenkorra tartogassuk a legjobb számainkat.

Mindenfajta mérkőzésben óhatatlanul kitéjük, hogy milyen idők járnak ránk. A hibátlan szép, erőtől és élettől duzzadó előadás az odoki jele. Ha a verseny hosszú, és mi is, mások is sok számot hozunk, a medoki-odoki ingadozva, oda-vissza jár.

Egy régi iratban a következőket olvashatjuk: „Ahol kétféle tudás vagy akarat mérkőzik, a ‚csata‘ színhelyére odajönnek majd az istenek, hogy ítélkezzenek, kinek jusson a győzelem és kinek a bukás.” A harcászatban például erről soha nem beszélnek: a győzelem védistenének a létét titok fedi. Mi is félve és tisztelettel gondolunk ezekre az istenekre, valahányszor csak a színpadi versenyekben alul maradunk. Belenyugszunk az ítéletükbe: „Tiétek a győzelem” - mondjuk versenytársainknak, akik valóban jobbak és ügyesebbek voltak. Az istenek döntése hirtelen, végzetünket megfordítaniuk egy pillanat műve, s ha majd úgy érezzük, hogy a mi oldalunkra állt a győzelem, mi vesszük elő a legszebb műveinket, a legjobb tudásunkat.

Ezeken a dolgokon gondolkodva ismét csak az inga kerül el-  
libénk, amely a színházban is eldönti a sorsunkat. Nem szabad nyeg-  
lén, vállrándítással túltenni magunkat [az inga rejtelmességén.] Azt  
mondja a bölcs: Ahol hit van, ott kegyelem is van.<sup>116</sup>

*Az ember lelke a virág.  
Virág az emberszívekben.*

Beszéltünk már az ingáról, a jó és rossz időkről, de bármilyen fucsas is, gondolataink minduntalan egy pontra térnek vissza: – ami a lényeg! – az érdekes és az unalmas választópontjára. Ugyanaz a színész, ugyanaz a nő van megint műsoron. Tegnap igen tetszett, ma pedig nem tetszik. Vajon miért nem? Azért nem, mert a tegnapi élménye, az érdekesség eltűnt. Ma is vártam, de semmi újat nem kaptam. Ezért nem tetszett a mai előadás. Az újdonság hiánya kelti a „rossz előzetes” benyomását. És ha majd újból megnézzük, bizonyos idő elteltével, – semmi sem változik, még a főszereplő személye sem! – ismét tetszeni fog. ‚Pedig az előbb milyen rossz volt!’ – gondoljuk magunkban. Talán igen... De ne feledjük, hogy megalégedettségünk abból születik, hogy tegnap elégedetlenek voltunk.

Tehát a végigjárt utat, a végiggondolt dolgokat összefoglalva elsősorban azt láttuk, hogy a nő világában a virág önálló elkülönült léttel nem rendelkezik. A virág lényegét akkor tudjuk a leginkább megközelíteni, ha az 'érdekes', a 'szokatlan' kérdésein tündöndünk. A nő és a színházművészet tetőfokára feljutva is azt látjuk, hogy a virág ismeretéhez csak egyetlen út vezet: ha ritkaság és érdekesség tartalmát és színpadra idézésének módjain gondolkozunk.

A szútrákban ez áll: „a jó és a rossz egy töről fakad, helyes és helytelen ketté nem válnak.” Mi legyen a mérce, amivel mi a jót és a rosszat megítéljük? Ha már eleve nincs a kettő között válaszfal; alkalmoszerűen, az éppen szükséges és hasznos dolgokra mondható-e, hogy jók, a szükségtelen és haszontalanok pedig rosszak? Márpedig ez történik! A nő színházban mihez igazítunk egy-egy művet? A helytől és az időtől függően, de főleg a közönség ízlésétől függően adjuk elő a 'legjobbat', az arra legalkalmasabbat. A mű jónak ítéltetik. Jónak, mert alkalmas arra, hogy a közönség megelégedését és dicsérő szavait kiváltsa. S az emberszívekben virág nyílik! Most és itt, egy nőban gyönyörködve. Máskor, másutt, más nőban. A virágok különbözőek, de mindegyik virág. Hogy melyik az egyetlen és az igazi; nem tudjuk. S hogy mi a virág? Az, ami valamikor valakinek szépet ad.

### *Zárszó*

Ezen iratok, amelyeket e Titkos Záradékkal elláttam, házunk és iskolánk legfontosabb iratait képezik, amelyekbe Utódaink közül generációnként csupán egyetlen ember nyerhet betekintést. Ha az új nemzedék a bennefoglaltak megértésére alkalmatlannak ítéltetik, legyen bár testvérek nélküli egyetlen utód, ne kapja meg a betekintés jogát. A vérszerinti utódlás semmiképpen nem jogosítja fel arra, hogy a művészetben és az iskola vezetésében is utódunk lehessen. Aki a nő művészetében és az iskola vezetésében méltó

utódunk bír lenni, annak több joga van. Ezek a dolgok hazánkban közismertek.

A Titkos Záradék legyen okulására, szolgáljon forrásul mindazoknak, akik az erény és a tökéletesedés útját járván a titokzatos virágot keresik.

### *Bejegyzés.*

Előző évi rendelkezésemet, amely szerint a házat öcsémre Siróra<sup>117</sup> hagyom, aként kívánom módosítani, hogy fiam Motocugu<sup>118</sup> legyen az utódom. Nemcsak a művészetek iránt van több érzéke, Motocugunak színészként is nagyobb érdemei vannak, ezért a generációs szabályunkat megszegve, a Kadent neki is megmutattam. Szigorú titoktartásra kötelezem.

Óei 25 évében<sup>119</sup> június elsején.

Ze  
kézjegye

## Néhány gondolat a Fúsi Kadenről

### 1.

Zeami legelső és legfontosabb művét tartja a kezében az olvasó: azt a szigorúan titkos könyvet, amelyet a kiotói Kanze nó-iskolában is csak a kivételesek ismertek, és amelyet egészen 1908-ig csupán néhány kéziratos másolatban őriztek meg a színészek. 1908-ban Yosida Tógó 16 kötetben megjelentette Zeami műveit és a Kadensó (Fúsi Kaden) revelációként hatott mind Japánban, mind pedig később külföldön. Ma már a világ fontosabb nyelvein olvashatjuk, többféle modern japán fordítása is hozzáférhető.

Azt hiszem, nem kell különösebb magyarázat ahhoz, hogy miért hatott a Kadensó a „kincs” bűverejével mindazokra, akik a klasszikus színházi hagyományokat gondolják és kutatják, és talán nem formabontó, ha már most próbálom elmondani azt, ami a végére kívánczokra összefoglalásként; hogy mi a Kadensó, hogyan summázza a jelentőségét az utókor. Nos, a jelentősége és világirodalmi értéke abban áll, hogy Zeami minden előzmény nélkül páratlan dokumentummal ajándékozta meg a japán színházat, egy olyan korban, amelynek a kultúrája az Erzsébet-kori Angliához hasonlóan gazdag, életerős és sokszínű volt, amely magasba emelte a nót, és a színház világában is megteremtette a maga hőseit. A Kadensó páratlan dokumentuma a japán színházkultúrának azért, mert a Kanami-Zeami páros nemcsak mint nó-színész volt figyelemre méltó, hanem az utódok nevelésében, az általuk megalakított Kanze ház jövőjének a megítélésében is nagyon bölcsen jártak el. Tapasztalataikat azért írták le, hogy vezérfonalul szolgáljon mindazoknak, akik a nó útján kívánnak járni. Ha csak ez és ennyi lenne a Kadensó, azaz a nót, mint új színházi formát ismertető,

elemző és meghatározó dokumentum, az utódoknak tanácsot adó vademecum, az már önmagában elegendő lenne ahhoz, hogy mondjuk idegen nyelvekre fordítsák, – hiszen a nő a világszínház legremekebb ékköveihez tartozik – és a színháztörténeti könyvekben méltassák, – Zeami a szerző, és műve a Kadensó azonban több volt ennél.

Elsősorban azért, mert Zeami sokoldalúbb volt annál, hogy csak színész és színházi vezető legyen, és élete első értekező műveként olyat alkotott, amelyben mindezeket az arculatait be is mutatta. A Kadensó jelentősége ezért túlnőhet azon, hogy igen sűrített formában a „nő iskolája” legyen, és méhpempővel felérő ismereteket adjon a jövőendő stéknak, (jobban mondva minden színházat csináló, író és értékelő embernek), a Kadensó színházesztétikai és filozófiai értekezésként is beválik. Megjelennek benne a művészkritika csírái, a közönségrétegekről mondottak alapján egyfajta színházzociológiai tanulmánynak is mondható. Foglalkozik a színház belső rendjével, a színészétegekkel, rangsorolásukkal, felveti a művészi formák bizonyos kérdéseit, és a nő-írás (drámaírás) kérdéseivel is foglalkozik. Valóban sokoldalú volt a szerzője? Igen! A pedagógus és az apjának fejet hajtó, örökszép emléket állító krónikás, a szép kérdéseit vizsgáló filozófus, a dörgedelmes házfőnök, az ádáz belharcokban edződött, kissé babonás színész szól ezekről a lapokról. Nagyon is tudja, hogy amit leír, aranynál is többet érő tudás, kincs, „információ”, – vagy ahogy ő nevezte: virág, ezért titkosítja az iratokat. Ez a titok ma már mindannyiunké.

A fentieket azt hiszem a mai olvasó szeme mind észre is veszi, és ami engem illet, visszafojtott lélekzettel olvastam mindazokat a megállapításokat és igazságokat, amelyeket a színházról Zeami leírt jó párszáz évvel Shakespeare, Moliére és Lessing előtt. Ha a különböző nemzetek olvasói arra kíváncsiak, hogy saját maguknál mi is felelt meg Zeami korának, (amit Muromacsi kornak hívunk) könnyen megtehetik, mert a Kadensó pontosan 1400-ban íródott. Tegye meg az összevetést a magyar olvasó is!



## 2. A Kadensó tartalma

Nézzük először is a címet. Zeami eredetileg Fúsi Kadennek nevezte, magyarázata az ötödik fejezetben található: Tanítás régi időkből a virág átadásáról. Ez bizony még japánul is arhaikusan hangzik, és igen misztikusan cseng, Yosida professzor rövidített változata Kadensó lett, magyarul Virágiratoknak mondanánk. A maga rövidegével úgy látszik már nemzetközivé vált. Magyarul „A színészmesterségről” címmel kommentálta nemrégiben Vekerdy László.

Mi a színház? Mi a nő? Mik a társművészetek és a Kanzéval versengő házak? Honnan származik a nő? Kik voltak a Kanze ház ősei? Ezek azok a nagyon fontos témák, amelyeket Zeaminak mindenek előtt papírra kell fektetnie, hiszen házalapító dokumentumot ír. A megírás módja azonban rendkívül érdekes. Sorba rendezett egységek helyett koncentrikus szerkesztést fedezünk fel: az első három fejezet után újból előjönnek a régi, de jobban kifejlesztett témák. Összképet csak a teljes mű végigolvasása után kapunk, s ha majd Zeami még teljesebb életművét megismerjük, vagy legalább is a műjegyzéket, meglepődve ugyanezt tapasztalhatjuk. A Kadensó csíráttémáihoz egész élete folyamán vissza-visszatér! Mintha csak az egész „tudós-Zeami” az 1400 április 13-án keltezett három fejezetből nőne ki, ez persze túlzás...

Milyen válaszokat ad a fenti kérdésekre? A művészet szép, örömet okozó, az ember életét bearanyozó dolog, a szarugaku egyenesen az istenektől származó ajándék, láttára a gonoszak lecsillapodnak, a másvallásúak pedig megtérnek. Voltaképpen olyan édes mulatság, amely a természet ezer szépségét mintázza, legszembetűnőbb vonása az, hogy szép és finom, a művelői „ha énekelnek, finom és kifejező szavakat használnak, s a táncukban olyan csiszolt eleganciát mutatnak, amire csak tehetséggel megáldott, hagyománytisztelő és istenfélő emberek képesek.”<sup>120</sup> A szarugaku színészek egy Hadano Kókacu nevű embert tisztelnek

ősükként, aki egyenesen Sótoku hercegtől kapott megbízást 66 féle tánc bemutatására.

Miután Zeami kellőképpen áldozott ősei emlékének és az újoncok beavatási feltételeit is ismertette, az utódnevelés kérdéseibe fog. Hétévesen léptek be játékos tanulásra a fiúk, 17-18 évesen voltak túl a mutáláson, 25 évesen voltak igazán szépek, és 34-35 évesen érték el a színpadi pálya tetőpontját. Ez talán még ma is így van... És minthogy Zeami és Kanami saját magukat írták meg, különös figyelmet érdemelhet az a tény, hogy két boldog és szép korról adtak számot. Az egyikből a 13 éves, a sógun rajongását megszerző szép fiú beszél, a másikkól pedig a Kadensót író, császári fellépésre készülő 37 éves sikerember. Úgy írta meg a korcsoportokat, hogy érezhető, hullámszerűen a 'felkészülés – aratás', aztán újból 'vetés' és 'aratás' következnek, értjük ezalatt a 35 éves kor csúcsáig feljutó négy korcsoportot. A boldog, de jellegtelen és öntudatlan gyermekkor után a szépséget először felcsillantó tizenkétévesek lépései következnek, a zavaros serdülésen átesve ismét a 25 évesek pünkösdi királysága vár rájuk. Vízválasztó kor a 35, azért, mert vagy további kibontakozás, vagy megtorpanás és beszűkülés vár a későbbi korosztályokra. Hogyan is lehetne az évekkel hadakozni, hogyan lehetne a sikert konzerválni? – ezek a kérdések a nót igazán értő színészeket kevésbé gyöttrik, mert az igazi szépséget a szívük megőrzi, és az igazi művészet belülről melegít. Elsőként a színész testére használja Zeami a virág metaforát, a hamvas bőr külső szépsége helyett a színész húsából és csontjából fakasztott szépet ismerteti meg velünk. Erre az átalakulásra a 44-45 évesek vajon képesek-e? – ez volna nagyjából a következő korosztállyal kapcsolatos fejtegetések lényege. Zeami a krízisevek elviselésére jobb tanácsot nem adhat, mint a tények józan belátását, a lefoszlás és a szerepátadási kényszer tudomásulvételét, a jövő bölcs megfontolását. Újból kiegyensúlyozott állapotba csak az ötvenen túliak jutnak, amikor is a tartós örömöknék és a belülről jövő tartós szépségnek kell a színész sikerét meghozniuk. Az idő

és a szépség csatájának győztese csakis a békét, örömet sugárzó öregember lehet, aki igen hasonlít minden nő-szerepek nő-szerepére: Okinára<sup>121</sup>, a kitüntetésként játszható szentséges öregemberre. Kanami szakított elsőként azzal a hagyománnyal, hogy a mindenkori rangidős, a korelnök színész táncolja Okinát, ő maga alig múlt negyven, amikor a sógun előtt táncolni kezdte, s őutánna a mindenkori vezetőnek jutott a feladat. Amikor Zeami egy másik helyen, az isten, ördög, katona stb. szereptípusokról beszél, az öregember szerepekben ugyanezt a tánc-szerű, álom-szerű rejtelmes szépséget kéri megvalósítani, amit Okina-Kanami táncolt el mintaként. Nem véletlenül tanácsolja azt a színésznek, hogy képzelje magát falusi öregembernek, aki valamilyen ünnepen próbaképpen felmegy a színpadra és önfeledt örömeiben táncolni kezd.

Sajnos, a korosztályokról szóló fejezet hirtelen megszakad, mert Kanami 52 évesen meghalt, Zeami pedig csak 37 éves.

A második fejezet a színészi utánzó játékkal foglalkozik: külön-külön taglalja a nő mereven megszabott szerep-típusaihoz szükséges konvenciókat. A szerep-játék technikája a részletező és realista utánzástól az elnagyolt, csak jelzésszerűen érzékeltetett játékig terjed. Az istenek és a nők eljátszásáról nincs sok mondanivalója, mindkét esetben az öltözék, a pompa a legfontosabb. Az öregember szerepekről mondtak igen tanulságosak; felületes és hamis utánzás helyett a lényeg kifejezése, a puha, tánc-szerű játék és a zenétől való lemaradás ezeknek a szerepeknek a kulcsa. Az öregember nem a rogyant térdétől öreg, mondja. A maszk nélkül játszott férfi szerepeknél a saját arc kemény realizmusa vajon elég érdekes lehet-e? Az örültek eljátszásánál a kettős 'én'; a szereplőt megszálló gonosz kifejezése rendkívül érdekes és sikerre számotartó feladat volt. Az örülés pillanata, a szótlan fájdalom a ritka pillanatok szépségét lopja a színpadra: a virág újabb értelmét látjuk megtestesülni Zeami gondolatai között. Az ördögök Kanami iskolájának specialitásai voltak, amikkel megérdemelt sikert aratott. Zeami furcsa ellentmondást fedez fel az ördögök rémessége és ér-

dekessége között és színpadra vitelüket a ,riasztó: tehát nem lehet érdekes: tehát rossz!' logikája miatt megoldhatatlannak tartja, előrebocsájtva, hogy ha sikerül, akkor a siker a ,ritka pillanat' érdekessége miatt valósul meg csupán.

A harmadik fejezet sok-sok észrevételből és gyakorlati tanácsból áll, például hogy hogyan kezdjük az előadást, milyen legyen a sorrend, mit adjunk nappal és este. Hallunk a Yin és a Yang elvről és az előadás teljes terjedelmét; szerkezetét és idejét uraló dzso-hakjú elvről is. Zeami taktikai tanácsa verseny idejére: Almát mondanak ők? Körtével feleljünk mi! Azaz ne teremtsünk olyan összehasonlítási alapot, amiből az ellenfél (sajnos, de elkerülhetetlen) győzelme teljesen világossá válhatna.

Zeamit olvasva úgy látszik, hogy a színház örök dilemmája marad, hogy ki írja a műveket. Külön „szakma” lehet-e a drámaírás, vagy jobb, ha a színészek mellékfoglalkozásává válik? Zeami a saját élete szerint ítélkezik: ha a színész legalább egy vakát meg tud írni, máris drámaírónak képzelheti magát. Bízattja is a színészeket, jó, ha a versírásban kiművelik magukat.

Az így készült műveket jó, tűrhető és rossz kategóriákba sorolja, a rossz, azaz logikátlan műveket eltanácsolja. De egy másik helyen azt mondja, hogy rossz mű nincsen, életbentartásuk a színháziak feladata.

Elsőnek jut hely a szépről való értekezésre. A múltó és tartós szépségnek a kibontására, de a „virág” kapcsán tulajdonképpen életvezetési tanácsokat ad: a színész ne fusson a hamis hírnév után, ne kapaszkodjék a mulékony dicsőségbe és ne áltassa magát, mert csak akkor maradhat igazi művész, ha a szépet ki is tudja fejezni, ha másokat is meg tud örvendeztetni. A tartós szépség birtokában megmenekülhet a beszürkülés fenyegető rémétől.

Külön témaként beszél a született és szerzett képességekről és hevesen bírálja a rugalmatlanságot és a beképzeltséget, a más érdemét észrevenni képtelen közönyt. Megszívlelendő, amit a pályán való nyitottságról mond. Később ismét a színész-típusokról beszél,

kiváló, közepes és gyenge csoportokba rangsorol. „Csak nem fogok egy nálamnál rosszabb után menni?” – vajon mit tanácsolnánk Zeami helyett mi a vezetőnek, aki ilyesmiket hall, mondjuk egyik igen kiváló színésztől? A pedagógus Zeami igyekszik a pályát tömöríteni, a nagy különbségeket és a feszültségeket csökkenteni, a színészeket egymás megfigyelésére és jóindulatú megértésére biztatja. Olyan légkört kell teremteni, ahol mindenki kitérhet valamiben, mindenki élenjáró lehet. Konkrét megfigyelések alapján a take és a kasza kifejezésekkel újból osztályozza a mezőnyt. Ezek tulajdonképpen az istenadta tehetségű, finom és esztétikus színészt, valamint a hangyaszorgalommal felfejlődő és az élvonalban álló tanult színészt jelentik. De egy utolsó kérdéssel mintegy elmossa a határokat, a kor szokását vette be csupán a könyvébe, érezzük. Váratlanul és kidolgozatlanul elénk dobja a színészmesterség négy legfontosabb „oszlopát”: a nő-táncot, a nő-éneket, a mozgásművészet és az utánzó játék tudományát.

A „kannó” (azaz a tökéletesre csiszolt és érett produkció) kapcsán annyit megtudunk, hogy a színész mozgását az a törekvés irányítja, hogy éneke és mozdulatai tökéletes összhangban legyenek. Ami pedig ennek az összhangnak a belső szerkezetét illeti: elsődleges a zene, a mozgás a zenét szolgálja. Az egyeztetés, a sokéves gyakorlással létrejövő harmónia nemcsak a kannó felől szavatolja a színészt, hanem egyfajta szép és erős, magabiztos stílust eredményez. Ennek az illusztrálására ellenpéldákkal szolgál; a nyers és a gyenge stílussal. Majd a virág metaforának még egy utolsó arcukat adva, (a harvadtszépesség magasabb fokú szépet fejez ki, a nyílásra képtelen bimbó pedig nem lesz egy cseppet sem szebb, ha elhervad) Zeami aláírja a művét és leteszi a tollat.

Két évvel később, 1402-ben lesz kész csak a negyedik és ötödik fejezet, amelyekben részben ismétlést kapunk. Nagyobb íveket rajzolva komótosabban fog bele abba a feladatba, hogy a családfáját elmondja, szintúgy nagy pontossággal ismerteti a színházak szerkezeti rendszerét, illetve területi beosztásukat.

Az ötödik fejezet hirtelen hangot vált, egy másféle Zeami; a vészharangot kondító vezér szólal meg, és igen komoly dolgokat hallunk a színházművészetről, a stílusokról, a Kanze iskoláról és a saját helyükről a nó világán belül. Másféleképpen kezeli a módszertani kérdéseket is; koncentráltabb és komolyabb. Ennek a fejezetnek címül a „Legtitkosabb dolgok”-at adta, modern interpretátorai úgy gondolják, hogy jobb volna a tartalom szerinti cím, a „Hogyan éljen a művész”. Mert hiszen itt valóban követendő útról van szó, és itt szól Zeami a legközvetlenebbül az utódaihoz, valamint itt rendelkezik afelől, hogy Fúsi Kaden legyen a mű címe. A színházról azt vallja, hogy az összes művészettel egyetértésben út, amely arra való, hogy rajta az ember magát kiművelje, lelkét és szellemét emberhez méltóan nemessé fejlessze. Az is a színház egyik rendeltetése, hogy áldást és örömet adjon minden nézőnek kivétel nélkül. Itt hangzik el a sokat idézett megállapítás, hogy minden néző egyformán fontos, mindenféle ízlést egyformán tisztelni kell. Hozzá kapcsolódik egy másik tanítás arról, hogy nem elég a ragyogó tehetség, a káprázatos színészi produkció, ha nincs hozzá a mindennapok bölcs találékonysága és józan megfontolása, semmit sem ér. Azaz, tudnia kell a jövőendő nó-mesternek dönteni abban, hogy hol és mikor, kinek mit játsszanak. Ha a fentebb elhangzott, a színház út, az önművelés útja’ megállapítás elméleties, akkor viszont az utóbbi gyakorlati látószögből nézi a színházat.

A hatodik és hetedik fejezet megírásának az ideje még ma sem tisztázott. Feltehetőleg bizonyos „titkos” és „szigorúan titkos” részeket párhuzamosan írhatott, mert egy harmadik fejezetbeli utalása alapján tudjuk, hogy már a hetedik fejezet készen volt. Erre vonatkozóan lásd a 43. jegyzetet.

A nó-írás kérdéseiről beszél először - ste-centrikusan, azaz a főszereplő igényeinek megfelelően -, megveti a nó-értékelés és a színházkritika alapjait, kimondja a harmónia szabályát, és a mimus alárendeltségéről szögez le egy fontos szabályt. A stílusokkal kapcsolatban először megmagyarázza az erős lényegét, majd a devián-



sok hibáit ismerteti. A yúgen stílusról is szó esik, azonban kidolgozatlan marad. A színészek alkati és tudásbeli kérdéseit olvasva meglepő felfedezést teszünk, a nagytudású, finom, de kissé korlátolt színésszel szembeállítja a műveletlen, de jó érzékkel rendelkező színészt, és az utóbbiba több bizalmat helyez; ha választania kellene, inkább reá bízná a Kanze házat. Bizonyára bölintanak a modern pedagógusok és az u. n. management iskolák vezetői.. Sok apró fortély sorakozik, mind azért nyert felvételt, mert a színészmesterség elengedhetetlen kelléke, mert mind egy cél felé, az érdekes és szépségekkel teli, a naponként megújuló színjelölés felé vezérel.

A színészi munka életkoronként változó periódusaira visszatérve a kör metaforát használja és egy érdekes megállapítást tesz: a színészen (színtűgy mint minden emberben) a kezdet és a bölcsesség kora egy körben összeér, - a tapasztalás virága ekkor nyílik. Íme, a sokszor és változó formában taglalt főtéma egyik újabb variációja.

A színész fő munkaeszköze a teste, használatához a legfontosabb tudnivaló a belső nyugalom; az a higgadt fegyelem, amelyet a súgó, a geidó súgójó óráin lehet megtanulni. (Magyarázatukat későbbre hagyom). E sorokat olvasva még világosabbá válik a másodík fejezet, a színésznevelő gyakorlatok célját a higgadt belső energia felszínen való megjelölése, a kiegyensúlyozott cselekvés jelenti. Munkásságában évekkal később ehhez majd a nem-cselekvés gondolata fog kapcsolódni.

Zeami stratégia is volt. Titoktartásra kötelezte az utódait minden olyan dologban is, ami a más truppokkal való versenyre vonatkozott, mégpedig a meglepetés erejének, a medoki-odoki idők kissé babonás, de némi engedménnyel elfogadható ritmusainak, a megfigyelésében, a hely, idő, sorrendiség bizonyos fortélyainak a kifigyelésében stb.

A buddhizmus egyik közismert tételéből kiindulva tisztázza a nő vonatkozásában a 'relatív jó' fogalmát, mégpedig a következőképpen. A tétel így hangzik: „Jó és rossz egy töről fakad, helyes és



helytelen ketté nem válik”, ami a nő esetében, ugye, kizárja az abszolút rossz mű, a rossz színész és a rossz előadás lehetőségét. A jó mindig a körülményektől válik jóvá, hogy is mondta Zeami? „Helytől és időtől függően, de főleg a közönség ízlésétől függően adjuk elő a ‚legjobbat‘, az arra legalkalmasabbat. S a mű jónak ítéltetik. Jónak, mert alkalmas arra, hogy a közönség meglelégedését és dicsérő szavait kiváltsa.”

### 3. *A Fúsi Kaden helye Zeami művei között*

Zeami Motokjo (1363-1443) 21 elméleti művet és körülbelül 50 nót hagyott maga után, egy igen tekintélyes örökséget.

Az elméleti művek között sorrendben az első a Kadensó, de mégis a legfontosabb. Vajon miért? Miután sorbavettük az egyes fejezeteket, azt láttuk, hogy a témák döbbenetes tömegét dobja a szőnyegre Zeami, bár rendezzi az anyagát és meglehetősen izolált, (időrendben is egymástól távolálló) fejezeteket nyit, sok témáját nem dolgozza ki, titkolózik, „majd másutt részletesebben”, vagy ellenkezőleg „erről már írtam” utalásokkal készíti lapozgatásra és kutatásra az olvasóját. Azt mondhatjuk tehát, hogy a Kadensóban van egy kifejlesztett, meg egy félbehagyott vagy csak csírájában meglévő témátömeg, amely még tíz-húsz, további másik műnek okot ad a létezésre, és azok valóban javarészt a Kadensóban megkezdett témák kidolgozása céljából keletkeztek. Esztétikájának egyik tartópillére a ‚virág‘ volt, ezért: *Sikadó*; Út a virág felé, *Kakjó*; A virág tüköre, *Súgjoku tokka*; Gyöngyszedés, virágkötés; *Kjakura-ika*; Az ellenkező irányból születő virág.

Sokat szerepel az „út” is, legalább három mű témájául és címéül szolgál:

*Szandó*; Hármás út, *Súdóso*; Gyakorlati tanácsok a színész-mesterség megtanulásához, és a fent említett *Sikadó*. Amint a korabeli társművészetekben, pl. a virágrendezés, tea, kalligráfia, íjászat stb.-ben a mesterré válás stádiumait jelentette, Zeami színházában is a

nó lépcsőit, az önnevelés és tanulás egyre nehezedő fokozatait jelöli. Nekünk, a már távolabbról szemlélődő olvasóknak az is feltűnik, hogy Zeami útja nemcsak a színészekre és nézőkre érvényes, az minden emberre kiterjed, és az általános széphez vezet, egyszóval a művészeti nevelés alapkérdéseinek a kifejezőjévé is válik.

Rokon téma a hagyományok mentése és továbbadása, - mi fontosabb készíthette volna Zeamit a Kadensó megírására, ha nem ez. De amíg a művészeti nevelés nagyon is általános dolog, egy színházi ág művészeti hagyományainak a megőrzése viszont csak a beavatottak dolga, csakis nekik készül minden „den”, (azaz titkokat átadó, átörökítő irat) amiből szintén van néhány Zeami hagyatékában.

Csupán fontosabb művek listája a következő:

1400 Fúsi Kaden 1. 2. 3. fejezet

1402 Fúsi Kaden 4. 5. fejezet

1419 Onkjokú kovadasi kuden (A nő éneklésről)

1420 Sikadó (Út a virág felé)

1423 Szandó (Hármas út)

1424 Kakjó (A virág tüköre)

1428 Sújoku tokka (Gyöngyszedés, virágkötés)

1430 Súdóso (Gyakorlati tanácsok a színészmesterség megtanulásához)

1430 Zesi rokudzsu ikó szarugaku dangi (A hatvanegynéhány éves Zeami tanítja a fiát, avagy beszélgetések a szarugakuról)

1433 Kyakuraika (Az ellenkező irányból születő virág)

A témák és címek teljes felsorolásának az igénye nélkül, már a fentiekből is kiderül, hogy valóban a ka (virág), a do (út), a den (titkos irat) és a so (iratok) jellemzik Zeami cím- és téma-világát. A Kadensó a nyitó példatár, amelyhez jó 30 évig minduntalan visszatér. Talán önök is úgy vélik, hogy ilyen témáktól zsíros művet csak az írhatott, aki a szakmáját fölényesen jól ismeri, akinek csupán válogatás (lefölözés) kérdése, hogy miből mennyit köt egybe. Ha Zeami életrajzát megismerjük, bólintunk. 37 évesen fogott hoz-

zá az első Kanze-ház-beli titkos irathoz, azért mert nagyobbik fia Motomasza megkezdte első lépéseit a színpadon. Reá, a fiú jövőjére gondolva kellett tankönyvet írnia. Motomasza léptei felébresztették a saját ifjúkorát, amikor ő lett a tanítvány egy vidéki nő társulatban, egy Kanami nevű színésznél. Három nemzedék fogózkodik össze a Kadensóban: Zeami elmondja Motomaszának mindazt, ami Kanami mesterségének a folytatásához szükséges.

#### *4. Az életrajz*

1363-ban születik Nara közelében, egy Yúzakinak nevezett faluban. Édesapja ekkor 33 éves, színháza van, amelyet két nagyobbik testvére elhaltával egyedül örököl. A család neve Hada vagy Hata, de a színészpályán az a szokás, hogy különböző korban, színészi rangjuk vagy vallásuk szerint mindig más és más nevet vesznek fel. A Hada nevet igen ritkán használják. Egyébként a Japánba jött idegenek, főleg kínaiak megkülönböztető jelzése volt, Zeami is arról számol be a Kadensóban, hogy Kínából származott a nem is akármilyen rangú ősük. Bizonyítani ezt a Yúzaki faluban letelepedett és családot alapított Kanami természetesen már nem tudja. Őt egyébként Hadano Kjócugunak hívják, a fiának egy szótagot adott a nevéből, amint az még ma is szokásos ebben az országban. Hadano Motokjó (Motokijo) tehát az 1363-ban megszületett fiúgyermek neve, a világ azonban Kanami és Zeamiként ismeri őket.

E két név magyarázatához újabb kettőre, Kanzeon, a kegyelem istennője, és Amidabucu, a buddha neve szükséges. Kanzeon ma rövidítve Kanonnak hangzik ugyan, de a zarándoknak menő, a korán elhalt testvéreit gyászoló Hadano Kjócugu mégis az utolsó szótagot hagyta el: mintegy talizmánként vette magára a Kanze nevet. Hamarosan az egész színház Kanze Szaburónak (értsd harmadik fiú) emlegette, sőt, ez a buzgalom odáig fejlődött, hogy magukat Kanze-háznak kezdték hívni, a feleslegessé vált Yuzakit pedig eldobták.

Amidabucu nevét a Dzsi szekta<sup>122</sup> tagjai viselték. Amint arról még később szó esik, ez a buddhista szekta a 14 század közepén kissé átalakulva a világi rangjukat levető, tea, virág, vers, műkereskedelem és műtárgybecslés, valamint egyéb művészetek terén ki-magasló érdemeket szerző külön-c emberek gyülekezőhelye lett. Természetesen kivételezettek voltak, mint kegyencek és pártfogol-tak a hatalom árnyékában éltek, de kivételezett helyzetüket, azaz a művészelben betöltött irányító szerepüket csak az biztosíthatta, ha világi hovatartozásukat feledve szerzetesi, vagy látszat-szerzetesi életmódot folytattak. Ma is vita van arról, hogy Kanaminak és Ze-aminak voltaképpen nem lehetett túl sok köze ehhez a szektához, sajnos nem tudjuk, hogy az Amida név felvételéhez az ő esetükben milyen feltételek fűződtek. Kanami művészi rangja erősen meg-emelkedett, amikor Kan-amida lett belőle. Fa még 1400 április 30-án, harminchétévesen is a Szaemon taju<sup>123</sup>, Hadano Motokijo nevet jegyzi be az elkészült Kadensó fejezetek lapjaira. Csak ami-korra az ötödik fejezet elkészül (1402. március másodika), akkor válik belőle Ze-a. Ez a Ze-a igen fontos információ a számunkra, mert azt jelzi, hogy a Kadensó befejezésével egyidejűleg Zeami igen magas művészi rangot kap, színészi, írói, színházbeli tevékeny-sége mind-mind felívelő, periódusban van.

Mi történt azonban 1400 tavaszáig? Yuzaki falu Nara vonzás-körzete volt, s a színészeknek létbiztonságot adott, ha a Kaszuga szentély és a Kófuku templom vallásos ünnepeire rendszeresen hív-ták őket. Az évkör egy-egy ünnepe elképzelhetetlen volt a vallás-hirdetés utáni látványosságok nélkül: a Yúzakin kívül három másik társulat vállalta a feladatot. Meglepően pontos és katonás felsoro-lást találunk erről a Kadensóban.<sup>124</sup>

Kanami jó és becsvágyó színész volt, ezenkívül stratégia is, aki a fővárost, Kiotót célozta meg magának; már 22 évesen sikerült meg-hívást szereznie a Daigo templom ünnepére. A fia Zeami ugyanitt lép majd először színpadra nyolcéves korában. Ezek a kiotói kiruc-canások, bármilyen sűrűek is legyenek, a társulat híre és anyagi

körülményein csak mérsékelten lendítettek, a döntő fordulatot egy későbbi, ugyancsak kiotói vendégszereplés hozta meg. 1374-ben az Imakumano szentélyben táncolt Zeami a sógun, Asikaga Yosimicu előtt, tizenkét éves volt. Amikor majd a Kadensóban a tizenkétéves fiúk vonzerején nosztalgizáló sorokat olvassuk, semmi kétségünk sem lehet afelől, hogy ki volt a minta.

Az elkövetkezendő tíz év a nagy ugrás, az anyagi és művészeti kiteljesedés ideje; a kormányrúd még mindig az apa kezében van. Udvari színészek lesznek, akiknek a műsorába elsőként a sógun szól bele.

Yosimicu valóban rendkívüli ember, olyan erőskezű politikus, akinek rendkívüli úri szeszélyei és kivételes művészi érzéke volt. Nagyapja Asikaga Takaudzsi teremtette meg a muromacsi bakufut, azt a kompromisszumos politikai erőegyensúlyt, amely egy hosszú, zavargásokkal és véres háborúkkal teli időszaknak; az északi és déli császárság vetélkedésének vetett véget. Takaudzsi úgymond restaurálta az északi udvar császári jogait, cserébe sógun lett, és Kiotóban a Muromacsinak nevezett városrészben építette fel a maga palotáját, úgyszólván pár lépéssel északra a császáritól, ők ketten; a hatalom valódi és jelképes birtokosai közel laktak egymáshoz.

A sogunátus egy újfajta kultúrának nyit kaput, amelyet „kitajama kultúrának” nevezünk<sup>125</sup>. A meglehetősen alacsony sorból fel-emelkedő, a sógun támogatásáért cserében igen nagy hatalmat élvező katonaréteg, ennek a hatalomnak a megkaparintásával egyidejűleg kultúrájában is „civilizálódik”, azaz beolvaszt minden neki tetsző dolgot abból, ami Kiotóban a szemük előtt kitérülkötött, ami előzőleg viszonylag igen kevesek tulajdona volt. A főnemesség kultúrájával való közvetlen érintkezés révén, azt az arisztokratikus kultúrát beszippantva, egy sokkal szélesebb, izmosabb és marcobanabb, de ugyanakkor fénylő, gazdag és erős kultúrát teremtenek, amelyet maga a sógun és az általa vezetett katonaréteg képvisel. Szimbóluma pedig mi lehetne más, mint egy frissen épített szikrá-

zón elegáns palota az északi hegyek között: az Arany pavilon, a Kinkaku-dzsi.

A „kitayama” elsősorban társasági kultúra volt, kaisónak<sup>126</sup> nevezett nagy termekben bonyolódott. Lánc-verselés, tea, virágrendezési versenyek, füstölők és illatosítók gusztálása, ének és táncbemutatók folytak meghívott közönség előtt. A termék szépsége és rendje, a Kínából hozatott tea-edények biztonsága, a ceremóniák előírásos kivitelezése felett az amidák örködtek. Megjelent ebben a kultúrában a színház is. Az a színház, amelyet Kanami a tömegekből hozott, és amit a katonai arisztokrácia ízléséhez igazítani igyekezett. De tudjuk, hogy ez a színház, noha az utcai mutatványosok deszkáiról származott, a szent ligetekben illendő ünnepélyességnek is hangot tudott adni.

Kanami, hogy minél többet lásson és tapasztaljon, a kiotói sikerek ellenére sem hagyta abba a vidéki turnékat, tanul profánabb és parasztosabb dengakuból, és arra is vállalkozik, hogy a kor divatját, a kuszamai táncot megtanulja. Mindezeket beolvasztva az ő tánca egyfelől finom és plasztikus színpadi tánc lett, amiben sok líraiság is volt, de ugyanakkor mégis látványos, tarka és mozgalmas, hiszen a mimus, a színház elengedhetetlen kelléke a deszkákon egyre nagyobb szerepet kapott. A nő színészek prózát nem mondanak, párbeszédeiket is ritmustalan énekbeszéddel adják elő, - nos, hogy a nő költői világa is szép legyen, arról már a fia, Zeami gondoskodott.

Apja engedte, hogy a sógun udvarába járjon, mindenféle történetek keltek lábra, – tény, hogy Zeami valóban sokaknak tetszett. Elsősorban a sógunnak, aki kitüntető módon maga mellé vette a páholyába, kelyhéből itatta, és sokat foglalkozott vele. Taníttatta, – Nidzsó Yosimotót, udvari nemest, a kor neves esztétáját, költőt és műértőt adja a mesteréül, akitől nemcsak verstant, sok mást is tanul. Őtöle kapja Zeami a Fudzszivaka nevet, amelyet némi fantáziával a „wistaria kis lovagjának” mondanánk, remek és hízelgő név, különösen egy olyan korban, amikor a Fudzszivarákra, a Hejan



kor főnemesi nagycsaládjára való utalásnak még különleges felhangjai is voltak.

Fudzshivaka korán felnőtt lesz, mert csak 22 éves mindössze, amikor egy vendégfellépés során Kanami hirtelen meghal. Megmérgezték talán?<sup>127</sup> Megszokott dolog volt, hogy a nó színészek háborús időkben rendkívüli dolgokra, például kémkedésre, üzenetvitelre is vállalkoztak, különösen ha érdekük diktálta. Mi készítette Kanamit erre a fölösleges, megerőltető és különösebb cél nélküli vidéki útra? Nem tudjuk.

Zeami átveszi apja szerepét és a Kanze ház tovább virágzik. A templomok rendszeressé váló vallásos ünnepein, fesztiváljain, vagy a sóguntól jutalomként kapott fellépési lehetőségeken természetesen nincsenek egyedül, több társulat felett ítélkezhetnek a nézők. Szépen jut a színészeknek a bevételből is, különösen a tehetősebbektől bedobott ruháknak örülnek, hiszen nincs miben eljátszaniuk a főpapokat, a minisztereket és a palotahölgyeket. Zeami átkölti a meglévő repertoárt, játszik, és még finomabb, még líraibb újdonságokat állít színpadra. Ha csata-darabot ír, mert a konvenciók szerint minden fajtából műsorra kell tűzni egyet-egyét, akkor is virág vagy hangszer lesz a marcona katonák ismertetőjege, ez az apróság finom hangulatot teremt és letompítja a művek egyébként elkerülhetetlen „barbárságát”. Sikersorozata folytatódik, jószerivel ő lehet az, aki a Kadensóban a „siker aranypoharat hörpöli”. Egyik méltatója, az udvari nemes Szandzsó Kintada naplójában az áll, hogy nemcsak a sógun, a visszavonult császár is megnézte Zeamit. Ezt a nevezetes 1399-es fellépést a maga jelentőségében mi is tudná túlszárnyalni, ha nem a császár? A történelemben először színházba jön, nót nézni jön, a Kinkakudzsiba, Yosimicu palotájába, ahol az előadás középpontjában Dóami, a nagy rivális áll. S aki patrónusa volt, aki tizenkétéves korától mögötte állt, a nagyhatalmú Yosimicu ebben az évben, két hónappal a császári nó előadás után meghal; Zeami körül hirtelen kihül a levegő. Már negyvenöt éves. Új sógun, más ízlés, új kegyencek, rosszindu-



lat, becsukott kapuk, kitiltás és sok-sok keserűség lesz életének és karrierjének a megrontója. Bár a játékkalkalmak megritkulása azzal is jár, hogy nyugodtabban írhat és dolgozhat, az így született elméleti művek, a Sikadó, a Szandó és a Kakyó mégsem szereznek neki sok örömet. A fő baj az utódlás kérdésében mutatkozik. Hiába rögzíti például további ismereteit Motomaszának a Sikadóban és a Kakyóban, akit a ház utódjának szánna 1432-ben Iszében váratlanul meghal.<sup>128</sup> Baljós szívvel már korábban elkövette Zeami azt a hibát, hogy az unokaöccsére bízta a fia helyett a Kadensót és az utódlást, amit 1418-ban hirtelen Motomasza javára módosított ugyan, ám a házon belül keletkezett szakadást és belharcokat már nem tudta megelőzni. 1428-ban újabb sógun jön, akinek a környezetéből Zeamit és Motomaszát egyszer s mindenkorra kitiltják. Négy év múlva Motomasza halott, s a kisebbik fiú Motoyosi hátat fordít a világnak, pap lesz. Elkeseredett apjának adott-e valamilyes vigaszt, hogy Motoyosi is tett valamit a nő érdekében; leírta az elhagyatott, tépelődő Zeami szavait. Így született meg a legérdekesebb „Zeami”-mű, a Szarugaku dangi, Beszélgetések a szarugakuról. A Szarugaku dangival, amelyet tulajdonképpen már csak kisebb művek és töredékek követnek majd, egy körben összeér Zeami elméleti munkássága. A Kadensóval kezdődött: „tanítás, amit az apámtól hallottam” - mondja Zeami, és a Szarugaku dangival végződött: „tanítás, amit az apámtól kaptam” - mondja Motoyosi.

1434-ben Zeamit Szadó szigetére kényszerítik, és amikor visszater a száműzetésből, már csak a vallásos légkörben töltött csendes hétköznapiok maradnak neki. A Szótó-zen követője lesz, újabb nevet vesz fel, Siónak hívják.<sup>129</sup> 1443-ban temették a Nara melletti Fukan templomban.

Kanamiról hellyel-közzel beszéltünk csak, pedig több figyelmet érdemelne, hiszen az ő árnyéka még igen erős a Kadensóban. De mivel életének jelentősebb állomásairól azért valamelyest beszámoltam, most csak egyetlen idézettel, és azzal a portréval szeretnék búcsúzni az alakjától, amelyet a Titkos záradéokban maga Zeami

fest. Nő színész öltözékében állítja elénk, amint Dzsinent, a prédikátort játssza:

„...még most is előttem áll a jelenet, ahogy a papi székéből prédikál. Mások is mondták, ...hogya [pontosan olyan volt, mint Dzsinen!] tizenhat, tizenhétévesnél egy cseppet sem látszott idősebbnek. Valóban ilyen volt az apám. Én is, mások is tanusítják. Ezért gondolok most arra, hogy ha a tapasztalás virágához példát keresünk, esetleg ő lehetett az egyetlen, aki ezt a különleges virágot bírhatta. Rajta kívül senki mást nem ismerek, aki a fiatalkori szerepeiben meg tudta volna jövendőlni az érett művészt,... és időszedve megőrizze... magában a fiatalság fényét és hevületét. Ő az egyetlen, rajta kívül nincs más.”

Inkább azokat a véleményeket szeretném megcáfolni, amelyek a Kadensó valódi szerzőjeként, vagy legalább is társ-szerzőjeként szeretnék feltüntetni. Az első és legdöntőbb ellenérvet Kanami szerzősége ellen maguk az évszámok mondják ki: 1384-ben, amikor meghalt, a fia még csak 21 éves volt. Sok év telik el addig, amíg a Kanamitól hallottak és a saját tapasztalatai Zeamiban egy bizonyos mértékben „átfedésbe” kerülnek és a papírra rögzítés gondolata felmerül. Így némi kompromisszummal azt is mondhatnánk, hogy a negyvenes éveikben járó férfiak ketten egyszerre beszélnek a Kadensó lapjain. Zeami tiszteletteljes, és túl sokat is az apjájának tulajdonít, persze ezekről a gyakorlatban ezerszer is kérielt tapasztalatokról kár is lenne vitatkoznunk. Ami a család, és a nő történetét illeti, vitán felül csupán a hallomást kell Zeaminak leírnia, ami viszont az értekező részeket: csakis Zeamit, esetleg némi nevelői hatást kell elismernünk. (Josimotó) Amennyiben Zeami környezetét, valamint a társművészetek világát megvizsgáljuk, arra az egyáltalán nem meglepő eredményre jutunk, hogy sem a virág, sem az út fogalma, sem az utód-nevelés gondolata sem a titkos iratok szokása nem volt egyedi, Zeami munkásságára szorítkozó jelenség.

## 5. A kor és a társművészetek

A krónikákból azt látjuk, hogy valóságos „virág-őrület” dúlt ebben a korban. Elsősorban a cseresznyevirág-néző majálisokon, de szóba jön mindenféle más alkalom is, amikor ennek a majd szubtrópusi országnak a pompáját csodálni, elrendezni és megverselni lehetett. E kötet kapcsán csak két Zeami idézettel tudom illusztrálni, ha bizonyítani nem is, hogy a virág már az ókori japán költők kedvenc témája volt. Ő teremtették a ka-csó-fú-gecu kifejezést is (virág, madár, szél, hold) azt a tündéri és naív boldogságot leírandó, amit talán egy-egy virágmajális estéjén mindenki érzett. Tudatosabban a virággal foglalkozni a Muromacsi kor kezd. A virágrendezés művészete is ettől kezdve jelentős dokumentumokat mutat fel. Szaszaki Dóyó, egy költekező mecénás, dúsgazdag és frivol érzékkel megáldott ember rendkívül sokat áldoz rá és 1368-ban megír(megírat) egy titkos könyvet, ami céljában és tartalmában a Kadensóra hasonlít. Rikka kuden daidzsinak nevezi, azaz a virágrendezés titkait továbbadó könyvnek. Zeami a legeslegeső pártfogóját, és tanítóját tisztelte benne, hiszen még Yosimicu előtt, Nidzsó Yosimoto előtt, 11 évesen Szaszakitól kapta az első tapsokat. Elképzelhető, hogy a Rikka kuden daidzsiról is hallott, vagy tudott.

Yosimicu ‚virágpalotának’ Hanano gosónak nevezi a Muromacsiban felépített rezidenciáját és kerti multságait igen megkedvelti a kiotói előkelő közönséggel. Erre Nidzsó Yosimoto adott példát. Aki Szaszaki Dóyót talán gazdagságban és pazarlásban nem tudta felülmúlni, de ami a poézist illeti, ő bizony belecsempészte ezekbe az összejövetelekbe. Dokumentumok szólnak arról, hogy 1380 június kilencedikén kerti ünnepséget rendezett, majd június 17-én újabb virág-gusztáló versenyt. Ha Zeami is résztvehetett ezen a különleges hangulatú eseményeken, (márpedig miért nem?) akkor tizennyolcéves korában ilyen élményeket raktározhatott... Nidzsó divatját a sógun is követte és június 19-én Muromacsiban rendezett összejövetelet. A rákövetkező években ennek a nagy nyári

virágmámoros bankettnek az időpontját Tanabata napjára, azaz a hetedik hónap hetedik napjára tolják el, aminek igazából akkor támadt nagy híre, amikor már a nyaralója kertjében, a Kinkakudzsi-ban rendezhette meg. 1399-ben ötvenezer ember vett részt a Kinkakudzsi Tanabata estjén. A császári palota és a visszavonult császár rezidenciája, a Szentó Goso is tart ezután ilyet, sőt a divat a városi nép házaiban is felüti a fejét.

A virág élete rövid és a maga törékeny szépségével dalra ihleti a költőt. Nidzsó Yosimoto nemcsak a hangos társaságban a csendes, meghitt órákon is a 'virágra', azaz ilyen szép versekre hívta fel Zeami figyelmét:

Ködös őszi reggel  
borzas csepp virágok  
ázott bokrokon, -  
Borzongva megkérdem:  
Miért mondjátok, hogy csak  
a veres alkony a szép?!

Színe sem látszik,  
halk hervadása titok;  
óh, bár tudnátok,  
hogy a virág kinyílik s  
lehull a lelkek rezdülésén.

Mit is jelentett a japán költőknek az ume februárban nyíló halvány szerénysége, a pünkösdi rózsák izgató pompája, a sakura halhatatlanná tett egynapos virágfátyola, a tó fölé hajló iriszek, a rácsokról lecsüngő lilaakác fürtök? A Hejan korban egyik voltak a természettel, a természeti szépség szinonimáivá lettek. A buddhizmus bevezetése után a tűnékenység, az elmúlás, a dolgok állhatatlansága, képlékenysége miatti keserűség kifejezője is a virág lett. A „mudzsókan” egyetlen szó volt, de világnézetet jelentett, azt,

hogy a dolgok kiismerhetetlenek, átmeneti világban élünk, az egész emberélet a pillanat mámorában kinyílt virág rövidke életével ér fel. Pesszimista volt a mudzsókant valló ember, keserűség töltötte el a cudar és kiismerhetetlen, az álnokul változó világgal szemben. Ezért néha egyfajta boldog tobzódásba merült, verselt a virágról és lefestette, vázákba rendezte és értekezett róla, másrészt dadogva és kábán meredt rá, mert a virág nem adta ki a titkait.

Zeami acsarkodva kel harcra az elmúlással, hiszen a színész talán mindenki másnál előbb veszi észre, hogy öregszik, ezért neki át kellett formálnia a virágot: megtenni a színházi szép metaforájának, és az átmeneti virág, tartós virág két pillérére épített esztétikájába többek között az időt is befogni.

A buddhizmus nemcsak a virág révén színezi a Kadensó gondolatvilágát, megjelenik például a színésznevelő gyakorlatok lapjain is. Ismét három szót kell használnom, ezek a keikó, a sűgjó és a geidó sűgjó. Már magának a keikónak vallásos tartalma van, pedig alig vélnénk többre, mint tanóra, gyakorlat, próba. A tanár és a tanítvány közös munkáját jelenti, a tényleges együttlétet és fizikai kapcsolatot, a fizikai tapasztalatok révén megszerzett tudást. A sűgjó önsanyargatást, önnevelést, hitgyakorlatot jelent, voltaképpen a jól eltöltött keikó is az, annak egy szeme csupán. A geidó sűgjó pedig úgyszólván az úttal azonos, azzal az úttal, amiről már korábban szó volt. A művészetek valamelyikének a megtanulását, a tanulás során bekövetkező személyiségváltozást, a fegyelmet és kiegyensúlyozott derűt, az akarat erő edzését jelenti. Ilyen értelemben bármelyik geidóról legyen is szó; – tea, szútramásolás, ijászat vagy nőéneklés, – a lényeg egy: az ember lelkének, szellemének a csiszolása. A középkor művészei vallásos művészetek voltak, és voltaképpen ez a középkor szabta meg a mai japán kultúra jellegét is. Bár Zeami könyvében a keikók Kanami miatt ötvenév körül végetérnek, igazában sokkal tovább tartanak; mindhalálig. Az agastyán Zeamit befogadó Szótó-zen szekta egyik alapelve a sikan-taza (meditálni, csak ülni; nem több amit kívánunk, ennyi:

meditálni lankadatlan) rokonvonásokat mutat Zeami nevelési elveivel.

Tulajdonképpen még nem beszéltünk arról, hogy mi is a Kadensó műfaja japán szemmel. Alkotójának célját és motivációit már tudjuk: apa és fiú, két nemzedék munkájával felvirágoztattak egy színházat, megteremtettek egy olyan műfajt, aminek a csfirái, lehetőségei és komponensei az akkori időben már adva voltak. Ezt az eredményt védeni, kodifikálni és tartósítani kellett, ezért született, mintegy házalapító iratként a Kadensó. Zeami elérkezettnek látta az időt, hogy apja ismereteit lejegyezze, hogy megteremtse azokat az elveket és kánonokat, amelyek a nő-színész és a színház minden korban újraprodukálható génjei lesznek. Ebben a törekvésben, ami a kortárs művészeteket illeti, Zeami nem volt egyedül. Úgynevezett *denek*, *kudenek*, azaz titkos iratok másutt is születtek. Szaszaki Dóyó művéről már beszéltünk. A költők világában egyetlen személy is a maga verselméletét kudennek nyilváníthatta, például ilyen volt az 1408-ban keltezett Kóun kuden, a Muromacsi kor neves költőjének és esztétájának, Kóunnak a verstani érekezése.

„Mindenféle iskola és művészet fontosnak tartja, hogy a saját titkait az avatatlanoktól különválassza, ezeknek az iskoláknak a vezetői olyan dolgokat őriznek, amelyek sohasem kerülhetnek a napvilágra.” – írja Zeami a Titkos záradékban nagyon is jól ismerve saját korát.

A Kadensó egy másfajta vonatkozásban *kikigaki* is lehetne, azaz olyan feljegyzésgyűjtemény, amelynek a szerzője tulajdonképpen kettő, az egyik előad, beszél és emlékezik, a másik pedig emlékezetből rendezi és leírja. Amennyiben az előző „Ki a Kadensó szerzője?” vitára utalhatok, Kanami után a fia valóban kikigakit írt, de nem csak azt egyedül. Ellenpéldával a tea-irodalom egyik becses dokumentuma szolgálhat. Ellenpéldával arra, hogy a közlő és a lejegyző fél között igen nagy, 'fajsúlybeli' különbség is lehet. Nampó Szókei érdemeit igen nagyra becsüljük ugyan, mert 1590 táján összegyűjtötte és leírta minden idők legnagyobb tea-mesterének



Szen Rikkjúnak a tanítását, (Nampó feljegyzései, Nampóroku a címe,) de a mű szelleme Rikkyú, és Nampó csak az ecsetet fogta! Rikkyu 1591-ben bekövetkező halála előtt aláírását adta a Nampóroku hat fejezetére.

A kikigaki, mivel szájról leolvasott, a kötetlenül áradó és csapongó beszélgetések irodalma, – rendszerező hajlamú leírók esetétől eltekintve –, aligha lehet egyöntetű; főtéma és kidolgozás helyett a vegyes témák, a morzsák és a nagy aforizmák irodalma is. Ebben rokonvonásokat mutat a *zódannal*, ezzel végképpen vegyes műfajjal. Nem is lehet benne központi téma és elrendezési logika, az apró jegyzetek egymás mellé sorakoztatása (gyakran több kéztől) elegendő. Az apró megfigyelések, a vegyes ízek, a változatosság öröme miatt mégis közkedve vált azóta, hogy a Kamakura korban, 1186-ban az első *zódan* megjelent. Később színes foltjai lesznek úgyszólván minden művészeti ágban, ahol egy nagy mester és tanítványok értekezése folyt. Két késői példát had említek közülük: 1520 körül gyűjtötték össze egy másik nó-színész, Komparu Zenbó mondásait a tanítványai. A világtól elvonult Yamamoto Dzsócsó pedig a busidó, a harcászat és stratégia, a katonaélet erkölceiről beszélgetett a tanítványaival, 1716-ban jelentek meg a szavai *A fűszálak árnyékában* címmel. Legutóbb Misima Yukio kommentálta őket.

## 6. *A virág*

A Kadensó nem könnyű olvasmány. Ha az egzotikum varázsa eloszlik, csak kemény figyelemmel és végigolvasás makacs elszántságával boldogulunk. Zavar a témabőség, a kegyeletteljes szóbb pátosz sem találkozhat egyöntetű tetszéssel, és a koncentrikus szerkesztés sem szokásos manapság az értekező irodalomban. Az volna a jó, ha vezérfonalként mindig a virágot keresnénk, (hiszen Virágitokról van szó!) – bármilyen nehéz is a sokféleségben, és azt próbálnánk megfigyelni, hogy mi a szerepe Zeami gondolataiban.



Gondoljunk csak vissza az olvasottakra, kapásból említhetjük a „virágzó színész friss elevenségét”, a filozófia virágát, a stratégiában a nem várt meglepetésszerű fordulat a virág, „műsort csinálunk, ami maga a virág”, „a vonzó és érdekes játék a virág lényege”, „a titokzatosság a virág lényege”, a pillanat rövidsége, ritkasága és érdekessége: virág.

A legzavaróbb, amit összegezőként hallunk a virágról: „Az emberszívekben virág nyílik! Most és itt, egy nőban gyönyörködve. Máskor másutt, más nőban. A virágok különbözőek, de mindegyik virág. Hogy melyik az egyetlen és igazi: nem tudjuk. S hogy mi a virág? Az, ami valamikor valakinek szépet ad.”<sup>130</sup> Ha ilyen széles határban kell „virágokat” szednünk, bizony könnyen mellékútra tévedünk.

Mielőtt a részletekbe mélyednénk, hadd említem, hogy a legtöbb kutató, a Kadensó után rögtön a Sikadó, a Kyakuraika és más művek után nyúl, mert azokban több információt talál. Az átmeneti és tartós virág párosa a legfontosabb, amit a Kadensóból átvehetünk a későbbi tanulmányainkra, hiszen ez indította el Zeamit azon az úton, hogy a szép mindig finomodó stációit megszerkessze, és a titkos, rejtelmes, a mérhetetlen mélységekből tisztán rajzolódó időtlen yúgen fogalmát megalkossa. Ezeket a yúgen-széphez vezető fokozatokat háromszor három csoportba rendezi, és egy külön iratot szerkeszt róluk; Kyú-i. Ez a legrejtelmesebb és legtökéletesebb virág (a yúgen virága) azonban nem azonos a yúgen érzéssel, annak a metafizikus alaktalanságával, hanem az abból visszaverődő, visszakapott virág szépségeként áll előttünk. Erről a Kyakuraika című, utolsó virág-tárgyú művében számol be, amelynek a címe: A másik irányból születő virág.

Amint a Kyú-iban olvashatjuk, Zeami a szépség felé felmagasztosuló művészet fokozatait a következőképpen ismerteti. Az alsó három fokot a nyers rendezetlenség és pontatlanság, a nyers erő, majd a finomodó erő együttese képezi. A középső hármásban először jelenik meg a csiszolatlan és iskolázatlan szépség, amelyből a

változatosság és pontosítás fokán keresztül az igazság virágához érkezünk. A nyugalom virága, a megnyíló mélységek (titkok) virága után tárul ki előttünk a legfinomabb, rejtelmes virág.

A Kadensóból tudást kapunk ajándékba és a nő világába vezetnek el bennünket. Hajdanvolt színészek a nő lényegét virágnak nevezték, állítja Zeami, tehát egy lépéssel tovább, erről a virágról az is feltételezhető, hogy a nő tudományát jelenti, azaz olyan szak tudást és ismereteket, amivel a nő színészeknek kell elsősorban rendelkezniük. Mitegy ellenpróbaként Zeami a virág hiányáról beszél: ha a Kanze ház művésze az idegen stílusokat (más házak szak ismereteit) nem ismeri, és a sajátjában is képzetlen, azaz felkészületlen és tanulatlan, az ő játékában virág nem nyílik.

Talán már szócsavarás, de leírom, hogy szűkebb értelemben a virág a nő elméletét jelenti csupán, amihez a Zeamihoz hasonlóknak van csak közük, az átlagos színészembernek már kevésbé. Ezt a sejtésemet mi sem támasztja jobban alá, mint az, hogy a titkos iratok mellé egy még titkosabb záradék is készült, nemzedékenként egyetlen ember informálására.

A színészek és a nézők lelkében felcsillanó öröm szinonimája is a virág. A néző gyönyörködik az előadásában, a színész pedig örömet játszik, ez olyan érzés, amit soha el nem felejt. A Titkos záradékban állnak a következő sorok: „Összefoglalásképpen tehát azt mondhatjuk, hogy a virág a néző érzeménye, ami egy-egy szép pillanat felvillanásakor bomlik ki.” A színészi pálya öröméről pedig a következőket találjuk: „Ha az iskolának vége, ha a színész remekbe szabott alakításokat mutat a színpadon, azután már ismernie kell a virágot, mégpedig az igazit, amelyet többé szem elől nem téveszthet.”

„A színész (sok-sok éves) tanulással kiműveli magát, becsülést, nevet és rangot szerez. Ezeket mind másoktól kapja, egy van, amiből mindenképpen jut neki: az öröm, a színjáték édes öröme.”<sup>131</sup> És mindaddig, amíg a nézőknek tud valamit mondani (azaz a tartós virágot őrzi a szívében) addig a művészet is vele marad, megmarad

neki a színjáték öröme. A művészetek művelése vagy élvezése során tapasztalt öröm a színház esetében kétpólusú örömet jelent. Erről is tudomása van Zeaminak: „a virág a színészek és a nézők lelkében nyílik, nyitni-csukni ők tudják” áll például a harmadik fejezet legutólján, vagy egy másik helyen: a színész sorvadásra van ítélve, ha a lelkében élő szépet nem tudja kifejezni. Ha ezeket az örömeket nem tudja a nézővel megosztani, olyan mint a virág a bozótban; észrevétlen és méltányolatlan.

„Van egy másfajta színész, aki sokfélét játszott, sokat tapasztalt és tud, és ennek alapján úgy véli, hogy a rejtelmes szépségnek is a birtokosa lett. Mégis, ha ezt a szépet a nézők előtt képtelen kifejezni, olyannak mondható, mint az eldugott vidéki kertben növény cseresznyefátyol, a tavaszi bozótba belenőtt halvány szilvavirág.”<sup>132</sup>

Zeami is nyilván érezte, hogy két különböző dolog a színész belső öröme és a színházban kifejezett teljesítménye, ezért finomít és bevezeti a virág magja fogalmát.

„Nemes szándéka, hogy minél több tökéletes szerepet tudjon, tulajdonképpen a virág magjával ér fel. Ez igen jó dolog. Mert aki a virágot meg akarja ismerni, annak előbb a magját kell megismerni. Végső soron azt mondhatjuk, hogy a tökéletes technika, a nő mesterfokú tudása egyenlő a virág magjával, a színész lelke pedig, ahol a tartós virág fakad, – magával a virággal.”<sup>133</sup>

Ezt a részt úgy értelmezem, hogy a jó színészi teljesítményhez két dolog szükséges. Nem elég a színész öröme, igyekezete és „lelke” (lelkessége) technika, szakismeret, tanulás is kell hozzá. Az pedig más, mint a virág magja. A virágmagokat nemcsak a színész nemzedékek adják kézről-kézre egymásnak, azoknak még egyetlen emberöltő vonatkozásában is nagy jelentősége van. „Virágai elnyíltak s ő nem gyűjtött magokat” mondja vészjóslóan Zeami az öregedő színésznek, pedig azokból még sokáig kinyílnának a tartós szépség virágai. A fiatal színészeknek pedig ezt tanácsolja: a színész raktározzon, gyűjtse, és sose feledje!, a fiatalkori tapasztalatait, mert abból nőnek az igazi virágok!

Később Zeami az idő és a virág kölcsönösségét vizsgálva a szépség internizálására és ezáltal örökéletűvé tételére törekszik. Más a tiszavirág-életű felszini, valamilyen jelenséghez kapcsolódó szépség (a hamvas bőr, a csengő szoprán, az ume februári rózsaszínje) és más a rejtelmes, a belülről kisugárzó szépség, amely bármikor felidézhető, mert nincs kora. De ugyanakkor azt is mondja, hogy a tartós szépségnek éppen ezekből a pillanatnyi szépségekből nő a gyökerük. Egyik sem mellőzhető. Zeamit a színészek narcisztikus önvizsgálata is sarkallja, hogy szinte évenként tartson tükröt a fiúk, a harmatos ifjak, az éretten szép és a lottyadtá hervadt férfiak elé, akik mindig is csakis a testükkel, a húsukkal és később a felkötött álarcaikkal kell a nő szépségeszményét kifejezniük, mégpedig úgy, hogy a fiatalnak az érett színész, az öregnek a rugalmas fiú illúzióját kell keltenie, mert csak így él a szépség időtlenül, az ember egyre csúnyuló évei, és az évekkal fokozódó, finomodó szépségvágya ollójából csak így szabadulhat. Az az érzésünk, hogy a tartós virággal csakis a múlt időt szeretné konzerválni Zeami, a fiatalság hevét és sikereit, amelyek csak akkor valódiak és igazi értékkel bírók, ha egy öregember lelkében és játékában a hajdanvolt állapot bármikori visszaállítására képesek. A színész sose feledje a fiatalkori tapasztalatait! - int Zeami, a leghiresebb aforizmája vajon miért éppen ez?

Az ember és az idő csatájának virággá formált elmélete után nézzük a szép másféle megközelítését. Három összetevőjét említi, azaz a ritkaság (rövidség) az érdekesség és a yügen (finom elegancia, báj, kellem) elemzése alapján arra a következtetésre jut, hogy a színpadi pillanat kecske, rövid élete, és érdekessége adja a néző szépség-élményét. Az érdekes dolgok a nézőt vonzzák, a félelmetesek pedig taszítják. Az ördögszerepek dilemmája pontosan ebben van! Azok a színpadi pillanatok, ahol a szépség bontogatja a szirmát tűnékenyek és rövidéletűek. Ha az „öregember” unalmas térd- és hátgörbítés helyett puha, lebegő táncos mozgással egy mámoros és örökifjú ember szóban kimondhatatlan életérzéseit villantja fel,

vagy ha az „őrült” a szerep örülségébe egyszer csak beleadja a saját lelki békéjét, a nyugalma háttéréből domborítja ki ezeket a nem mindennapi érzelmeket - ezek a pillanatok szépek, nemcsak azért, mert rövidéletű és tűnékenyek, hanem azért is mert érdekesek, ritkák.

Az érdekesben a megszokottól ellentéteset, nem vártat, meglepetésszerűt kapunk. A meglepetés ereje mindenütt kihasználható, ahol a taktika fegyverével dolgozni lehet, a színpadon is. – mondja Zeami, aki az újdonság és az unalmas kapcsolatát igen dialektikusan látja. Erre példája a harmadjára is megnézett előadás, amely tetszik, csupán azért, mert másodjára elégedetlenek voltunk. A szép egy bizonyos harmónia elértével bomlik ki, az ő értelmezésében ez egy olyan egyensúlyi állapot, amit a körülmények, a kiválasztott darab, a napszak, a yin és a yang elv stb. gondos megfontolása teremt, következésképp a szép igen relatív dolog. A virágnak nyílnia kell, de az alkalomtól függően mindig másfajtanak. A színházi versenyek stratégiájáról szóló eszmefuttatás olvastán jogosan támadhat az a gondolatunk, hogy a virág a sikert is jelenti!

### *7. A yúgen*

A yúgent nem szoktuk fordítani, egyfajta szakkifejezéssé vált. Értelmét misztikus és alaktalan szépségnek mondanánk. A Kaden-só kapcsán kénytelenek vagyunk vele megismerkedni, bár a szerző konkrét elemző szándékkal nem veszi elő. A szép egyik komponensének tartja, és olyan kifejezésekbe veszi bele, mint a yúgenes játék, yúgenes stílus. Nem túl informatív a számunkra az sem, ha kritikusan megjegyzi például, hogy a sáppatag, gyenge előadásra mondják azt a balga nézők, hogy misztikusan szép és yúgent látnak benne. A stílus klasszikusaként az ómi szarugaku társulatot jelöli meg, akik, a mimusra nagy súlyt helyező, erős és mozgalmas darabokat bemutató, ördögöket és egyéb „nyers” produkciókat kedvelő Yamató szarugakuval szemben valamiféle lírai, elegáns és arisztok-

ratikus szépség megjelentetésére törekedtek inkább. Vitathatatlan, hogy ezzel is sikerük volt, egyenesen a Kadensóból tudjuk, hogy maga Zeami is kénytelen volt engedményeket tenni az erős stílusból a yügen felé, és már eleve yügenesebbre írni az újabb darabjait, mint szükséges lett volna. A finom és elegáns, a szóban ki sem fejezhető érzelmeket felvonultató yügenes stílus tehát a kor divatja!

Zeaminak a szépségről vallott gondolataiban eddig két fontosat láttunk, elsősorban azt, hogy szép a megőrzött és időtlenné tett idő, az internizált, az alaktalanná tett, az alanyától el nem váló, belülről jövő szépség. Azután szép még a csillámló pillanat, a szokatlan, a ritka, az érdekes. A yügen adalék e kettőhöz képest, kölcsönzés azokból az „en”, „okasi”, „miyabi”, „avare”-nek nevezett irodalomesztétikai kategóriáknak a csokrából, amelyek az ókori költésztől egészen a Muromacsi korig megmaradtak, és amelyeket Nidzsó Yosimotótól és a társaitól tanult Zeami.

Ismerkedjünk meg velük!

A japán irodalom kezdeteitől fogva az irodalmi alkotásokat az ember valójának őszinte és csorbítatlan, valóságghú kifejezési vágya hatja át. Ha jó a mű, a hallgatóban ez az igyekezet megértésre és méltánylásra talál. Ezt a legelső, primér esztétikai kategóriát japánul makotónak nevezzük. Ha tovább vizsgálódunk, a makoto prizmájában az őszinte egyenesség, a tisztaság és a világosság hármasa jelenik meg. A Hejan korban már mindegyikük más-más pályán halad, egyrészt azért, mert továbbfejlődve új tartalmakat vesznek fel, vagy a nevük változik, másrészt mert egyenlőtlen hatást gyakoroltak az irodalomra. A legerősebb közöttük az avare, azaz a másik ember, a környező tárgyak jelenlétének élménye a költőknél, íróknál igen erős érzelmi ágyazatban jelenik meg. Mint létélmény, kétségkívül kellemes a tavaszi eső, a bambusz vízköpő lekoppanó hangja, az őszi nádba belekapó szélsuhanás, és az általuk felébresztett emberi tudat; az „élek!” „vagyok!” rendkívül szépen, egy-egy meglepett, az extázis hevéig felcsapó felkáltómondat formájában jelenik meg versekben, napló-bejegyzésekben. Néha-néha finom,



pókhálórezgésű bánat formájában is látható. Rendkívül szubjektív és szétterjedő az avare, természetesen a yügenbe is jutott belőle.

Másik kategória volt az en, az alanyon kívüli világból a szépséges, a csillogó, a vonzó dolgokat hasítja le, az alakiség, a látvány, a külső esztétikai kategóriájává válik.

Következő szavunk az okasi pedig, mintha csak a világosnak és érthetőnek vélt dolgok érthetlenségét és furcsaságát egy vállrándítással nyugtázná, az irodalmi humor, a furcsa és csak nevetve tudomásulvehető dolgok tárháza lesz. Mivel az élet komoly és szomorú dolgaival összeegyeztethetetlen az avare ellentéte is egyúttal.

A miyabi (azaz udvari elegancia) egy kis túlzással a fentiekből kevert koktélhoz hasonlítható, mert egy bizonyos fajta, szigorú ízlésbeli és verselésbeli esztétikai rendet jelent, és pontosan e rögzített rend változtathatatlansága miatt fog kihálásra ítéltetni.

A yügen szó indiai hatásra Kínából jött Japánba. Amikor már a budhizmus terjedni kezd és Lao-tse taoizmusa is ismert lesz, a yügen egyfajta sötét, alakatlan régiókban élő, kiismerhetetlen és szavakkal kifejezhetetlen létezés kifejezéseként használatos. Két jegye, az ,alakatlan, ködös, kivehetetlen' yü (ㄩ) és a ,sötét, okkult, misztikus' gen (ㄱ) összetéve ugyanezt közvetíti. A filozófia, a metafizikus gondolkodás illetévaló állásfoglalása azonban a költészetre korántsem kötelező, a Hejan kor költői egészen másra, a ,líra', az ,érzelmes vers' szinonimájaként használják. Így említi például egy udvari költő, Fudzsiwara Tosinari. A híres Meigecusóban, amelyet utóda, Fudzsiwara Szadaie (más néven Teika) írt, tízféle vers-stílust között, külön említik a yügen-stílust.

A Kamakura korban a ,finom, elegáns, a magas régiókban pompázó szépség' leírására is a yügent használták, erről ismét elméleti mű is készül, Zeamihoz tulajdonképpen mint valami ,nőies', ,arisztokratikus' és ,pompás' tartalmú szó érkezett. Amikor a nó nézői az Ómi szarugakut dicsérik, tulajdonképpen erről a szépségről nyilatkoznak oly elragadtatással. Zeami ezt tudomásul vette, de később filozófikusabb tartalmat adott neki. A yügennek egy kontemplatív

létezésstudat az alapja és az ebből kinövő harmónia képezi a lényegét. De meg kell állnunk, hiszen ezek a gondolatok a Kadensótól még messze állnak, a yúgen kidolgozására más művekben kerül sor.

Arra, hogy Zeami a szép különböző fokozatain át elindult az átfogalmazása felé, legfeljebb a hervadt virág kapcsán gondolhatunk, ezzel az idézettel szeretném bezárni a Kadensóval kapcsolatos gondolataimat.

„...érezniük kell, hogy milyen is ez a szépség-virág, ha elhervad. (...) Állíthatjuk, hogy a hervadt szépség, mint kategória, a virágnak nevezett szépség-eszmény fölött egy fokkal még magasabban áll. Abban a játékban, ahol virág nem nyílt, a hervadt szépség, ugye, meg nem jelenhet? (...) Mi lehet érdekesebb, mint egy álomszép virág barnuló hervadása? (...) Tudjuk, hogy milyen nehéz feladat a játékunkban a yúgen szépet megidézni, és azt is tudjuk, hogy a hervadt virág szépségét felmutatni még ennél is nehezebb. Papíron értekezni a hervadt stílusról a lehetetlenséggel határos.”

## Jegyzetek

- 1 A nő többféle szórakoztató művészet, táncok, szertartás-játékok szintéziseként jött létre, ezek egyike volt a sarugaku. Zeami korában a sarugaku, a sarugaku-nó és a nó szavak már nagyjából egyet jelentettek. Amikor Zeami ennek a színháznak a saját korabeli állapotáról beszél, általában a sarugaku-nó vagy a nó szavakat használja. Itt, mivel történelmi áttekintésről van szó, a sarugaku szó használata kicsit félrevezető.
- 2 Saka a buddhizmus megalapítója, történelmi személy, nevei: Gautama, Buddha, Shakyamuni
- 3 Szuiko császárnő 592-628-ig uralkodott. A fia volt Sótoku taisi (Sótoku herceg) aki igen sokat tett a buddhista vallás Japánban való propagálása érdekében.
- 4 Hadano Kókacut tekintik a sarugaku megalapítójának. Zeami tőle vezeti a családfáját, természetesen csak a szájhagyományra támaszkodhatott.
- 5 A 66 különleges szám, eredetét egyrészt azzal magyarázzák, hogy a régi közigazgatási rendszerben 66 megye volt.
- 6 A természet ezer szépségét a japán nyelvben a ka-csó-fú-gecu kifejezéssel írják le. Virág, madár, szél, holdat jelent. Már az ókori költészetben szívesen használt kifejezések voltak.
- 7 Narában van. A Kófuku templom és a Kaszuga szentély közösen alkalmaztak négy társulatot, akik az évkör különböző ünnepein rendszeresen felléptek. A Yamato tartomány régi elnevezés, Nara volt a fővárosa.
- 8 A mai Ócu városban van, a Biva tó déli partján. Ómi tartomány régi közigazgatási egység volt, a Biva tó körüli vidéket jelentette.
- 9 Az európai zenében a középfekvésű C-dúr skála lá vagy ti hangját jelöli.
- 10 A „sho-shin” szó „kezdőt” jelent az éretlenséget jelöli.

- 11 Az eredeti kínai eredetű közmondásban zsiráf és igásló szerepel. Értelme az, hogy a tehetséges öreg és az átlagos fiatalember versenyében az utóbbi győz.
- 12 Zeami valószínűleg saját magára céloz. 20 év körüli lehetett ekkor.
- 13 Rakott, bő, nadrágszerű ruhadarab. A kimonó tetejére kötik fel.
- 14 A kimonó egyik fajtája. Tulajdonképpen alsóruha, illetve fehérnemű volt. A mai nő színpadon karaori kimonót vagy mizugoromót viselnek ebben az esetben.
- 15 A kuszemai tánc Kanami korában vált divatos tánccá. L. 24. pont.
- 16 A Hejan és a Kamakura kor igen népszerű táncosnői voltak. Férfiruhában, csúcsos sapkában, rövid kardot forgatva mutatták be énekkel és zenével kísért számaikat. Minthogy az ének témájához igazodó mimus is volt bennük, ezek nem csupán táncok voltak. Sizuka-gozen és Gi-ó voltak a legnépszerűbbek. L. a 13. pontot.
- 17 Széles öv, óriási dekoratív csomója, és hosszan lecsüngő szélei voltak.
- 18 A közrangúakkal ellentétben a nemesek öltözékét írja le így Zeami. A naosi oldalvarrás nélküli rövidebb lepel, aminek a hosszúságát övvel szabályozták. Az ebosi oldalt lapított magas süveg, a kariginu a naosinál hosszabb selyemlepel volt.
- 19 A sintó istenekről van szó. A buddhizmus istenei a hotokék és a sintó kamik általában együtt járnak.
- 20 Buddhista papok egy fajtájáról van szó, akik lazább kötelékben éltek, laikus papok vándorszerzetesek, prédikátorok voltak. Hó-shi a nevük.
- 21 A buddhista tanok szerint az emberi világ alatti pokol a sura, ahol a harcban elhullt katonák vezekeljenek.
- 22 A korai sura-nók általában rosszak voltak, ennek a műfajnak Zeami adott életet. A Taira-Minamotó háborúk hőseit állította

- a színpadra; Kijomori, Szanemori, Kjócune, Tadanori, Yorimazsa a leghíresebbek.
- 23 Az eredetiben a líraiságot jelölő a ka-cso-fú-gecu kifejezés (virág, madár, szél, hold) szerepel. Zeami surái attól váltak híressé, hogy mindegyik katonahősét egy-egy meglepő motívummal jellemzi, legtöbbször virággal vagy hangszerrel, ami megszépíti az egyébként zord, háborús témájú nókat. Így például a Tadanoriban a szakura-virág, a Kjócunében a síp.
- 24 A kuszemai a középkori japán színház egyik jellegzetes műfaja. Meghatározott kellékekkel, (pl. dob, legyező, fehér ruha, csúcsos sapka, rövid kard) férfiak, nők és gyerekek is táncolták. A kísérőének tartalmát próbálták a mozgásukkal kifejezni. Legnépszerűbbek a nők lettek, ezeket a sírabjósíknak hívták.
- 25 A Yamato szarugaku egy színházi csoportosulást és stílust jelent, tulajdonképpen az Iga és Nara környékén játszó Kanami Kyócugu társulatának a művészetét.
- 26 Homályos, ma már megmagyarázhatatlan kifejezést használ Zeami; a 'monogasira' zenei kíséretet és fejdísz is jelenthet. Létezik tehát olyan értelmezés is, mely szerint „az ördögöt játszó színész jól válassza meg a maszkot és fejdíszét.”
- 27 Az isszei a legelsőként felhangzó, rövid lírai vers. Rendszerint a nanori uta; a bemutatkozó ének követi, ami eléggé prózai jellegű. (Ritmustalan énekbeszéddel szokták előadni.) Az isszei funkciója az, hogy a nő szépen kezdődjék, egy lehelletnyi, lírai dallal.
- 28 Az istenekről szóló nókat hívják így. A műsorrendben első számként szerepelnek. Ünnepeles, szertartás-jellegük erős.
- 29 Kínai elképzelések szerint ez az ellentétpár jellemzi a világ dolgait. A yang a jó, a pozitív, a nappal, a férfi elem. A yin a rossz, a negatív, az éjszaka, a nő jelentésű elem.
- 30 Az ókori udvari táncokban, a bugakuban alkalmazták először a dzso-ha-kjú elvet. Egy-egy számot három részre osztva, az első részt ritmus nélkül, a másodikat lazán, az utolsó részt pedig

feszés, gyors ritmusban adták elő. A dzso-ha-kjú írásjegyek, a három kandzsi, is ezt a jelleget közvetítik: dzso – előkészítés, bevezetés, ha – megnyitás, kjú – sebes befejezés. A Zeami előtti középkor is szívesen használta a dzso-ha-kjú-t főleg versek időbeli tagolására, általános érvényű esztétikai kategóriává Zeami fejlesztette. Erről más elméleti műveiben, a Kakjó és a Szandóban ír részletesebben.

- 31 Japán versforma, 5-7-5-7-7 képletű, ötsoros rímtelen vers
- 32 Nehezen értelmezhető szó. A kutatók szerint az író képességeire, illetve az alkotásból kirajzolódó, összetett élményre utal.
- 33 A honzecu részletes magyarázatát lásd a Néhány gondolat a Kadensóról című fejezetben
- 34 Az eredetiben inuzakura áll. Vadon növény, egyszerűbb szakuráról van szó.
- 35 A take egyfajta esztétikai kategóriaként a középkor elején még a legfinomabb szépet jelentette. Fudzsiwara Teika is ilyen értelemben használta az írásaiban. Zeami korára ez a jelentés eltorzult; hangsúlyozott jelenlétet, erőt jelentett. Zeami viszont méltóság finomság nemesség értelemben használja.
- 36 A nő koreográfiája
- 37 A színész méltóságot kifejező, nemes testtartása = haitai. A színész mozgása, ahogy a testével az adott szerepet eljátssza = mizukai
- 38 A kannó a művészi tökélyt jelenti
- 39 A kujoki nő kifejezés áll a szövegben. Zeami az előadás stílusára és hangulatára vonatkozóan használja. Erős, biztonságot sugárzó, kiegyensúlyozott nőt ért alatta.
- 40 A ,nedves, szomorú, lecsüngő' jelentésű szó szerepel.
- 41 Fudzsiwara Kjószuke (1104-1177) verse a Sin Kokinsú gyűjteményből
- 42 Onono Komacsi életrajzi adatai ismeretlenek. A Hejan korszak első felében élt nő-költő. Verse a Kokinsú gyűjteményben szerepel.



- 43 Zeami igen rejtélyes. A szakértők véleménye szerint arra utal, hogy létezik egy különálló titkos irat is, amit később, hetedik fejezetként a Kadenhez csatoltak. Arra, hogy a harmadik fejezet írásakor már készen állott, a fenti megjegyzés a legjobb bizonyíték.
- 44 Enó Dharma tanítványainak hatodik nemzedéke. Tang kori zen-pap.
- 45 1400. április 13.
- 46 Zeami a narai Kófuku templom papja is volt. Ebben a vallásos közösségben Szaemon tajú néven ismerték.
- 47 Az első fejezetben már szó volt róla, hogy egy Hadano Kókacu nevű személy volt a szarugaku megalapítója. Tőle származtatják a Kanze házat, azt a színész-csoportot és iskolát, amelyet Zeami az édesapjától örökölt. A Hadano tehát Zeami családi neve. Motokyo a második gyermekkori neve.
- 48 Amateraszu ókami-ról van szó. A sintó egyik istene. Rövidített változata Amateru.
- 49 Uzumeno mikoto a sintó szentélyekben kagurát és egyéb táncokat bemutató pap-nők egyike. Őt is a szarugaku megalapítójaként tartják számon.
- 50 A sintó szent fája. Fényes levelű, Japánban elterjedt örökzöld, amivel az oltárokat díszítik és a harai nevű tisztító szertartást végzik.
- 51 Japánul hei-nek nevezett, rézsútosan hajtogatott fehér papírfüggelékekről van szó. A sintó szentélyekben ma is mindenütt megtalálható. Ezeket akasztják a harai szertartáskor használt, a szakaki fa ágából kötött csomóra is.
- 52 Lefordíthatatlan szójáték. Az omosiroi = érdekes szó etimologizálva fehér arcot jelent. Sokak szerint Amateraszu korában a fent leírt eset kapcsán keletkezett. Az isteneket érdekelte az előadás, az istenek arca világos lett, mert eloszlott a sötétség. Ezt a két gondolatot kell összevetítetnünk.
- 53 Saka tíz tanítványa közül az egyik

- 54 Furuna és Ana is tanítványok voltak
- 55 Thin-Shi Huang-Ti
- 56 A ,sin' Kínát jelent
- 57 Zeami téved. Igaz, hogy Sótoku herceg Tacsibanában (a mai Nara) született, ott azonban palota nem volt.
- 58 神楽 isteni eredetű mulatság a kandzsik jelentése szerint
- 59 申楽
- 60 Kimmei 539-571, Bidatsu 572-585, Yomei 585-587, Shunshun 587-592, Suiko 592-628
- 61 Oszaka régi neve. Szeccu és Harima a mai Oszaka és Hyogo megyék
- 62 A Szetó beltenger partján Akó kikötője lehetett
- 63 A 荒 jegyet kó-nak olvassuk. Jelentése durva, nyers.
- 64 Bisamon, szanszkrit neve Vaisravans, a gazdagság istene
- 65 Mononobeno Moriya ?-587 vallási vitát szítva egy lázadás élére állott.
- 66 946-967-ig uralkodott
- 67 A kó a törvény, a bó a jutalmazás és büntetés, az ó pedig az engedelmesség.
- 68 Nara körzete, régi tartománynév
- 69 Október 10-től egy héten át tartó ünnepségsorozat, a Kófuku templom legnagyobb ünnepe.
- 70 A tanítás csarnokában
- 71 Ebédlő csarnok
- 72 Az ennen nő a szarugaku táncok egyik fajtája. Hosszú életet, jó egészséget kívántak vele a táncolók maguknak, és a nézőknek
- 73 Fáklyás, esti nő előadás
- 74 Yamatóban ekkor négy szarugaku társulat működött
- 75 Tobi a mai Hósó iskola, Szakado a mai Kongó, Yúzaki a mai Kanze, és Enman-i = Komparu.
- 76 Kioto Okazaki nevű részében állott ez a templom. Elpusztult.

- 77 A jelentősebb templomok példáját követve a Hossó templomban is az újévi ünnepek alkalmával áldást, békét kérlelő szertartásokat tartottak.
- 78 A mai Oszaka területén
- 79 Tamba Kiotótól nyugatra lévő tájegység. Szeccu Ószaka körzetét, a régi megyét jelenti.
- 80 Kiotóban lévő, két sintó szentély
- 81 Oszakában található
- 82 Az eredeti szövegben ‚titkok‘, ‚titkos üzenet‘ áll. A Kadensó modern japán fordítóinak a gondolatát vettem át.
- 83 1368-75 között, Kanami ekkor a negyvenes éveiben volt.
- 84 Feledésbe merült nő, egyesek szerint a Yosino Szizuka, vagy annak egyik átdolgozott változata.
- 85 Helynév Kiotóban
- 86 Buddha születésnapján, halálának napján és más nevezetes napokon tartott táncos ünnepség.
- 87 Valószínűleg a Hyakuman című nóról van szó, amelyben egy gyermekét kereső, örült anya történetét dolgozták fel.
- 88 A dengaku teljesen japán eredetű színház. Az agrár közösségek jó termést kérő ritusaiból, a mezei munka egyes eseményeihez fűződő profán népszokásokból és énekekből ered.
- 89 Icchu a dengaku legkiemelkedőbb mestere, akit Kanami és Zeami is igen sokra tartottak. Zeami a Szarugaku dangiban, egy későbbi műben, is megemlékezett róla, mint a nő egyik alkotójáról. Egy 1349-ből származó másik feljegyzés szerint az igen élemedett korú Icchu még mindig fellépett Kiotóban.
- 90 1402
- 91 Jelentése ‚cselekvő‘ vagy ‚végrehajtó‘ személy
- 92 Zeami egyik nevezetes maximája, amely japánul így hangzik: onkyoku yori hataraki no shozuru
- 93 Nabiku = repdes, csapdos a szárnyával, fuszu = lefekszik, ka-eru = visszatér, yoru = közeledik.
- 94 Leesik, szétesik, reped, legurul.

- 95 A kandzsik on-olvasatú használatára gondol Zeami.
- 96 Zeami modern japán fordítói bőségesen magyarázva fordítják ezt a részt. Olyan, a helyhez és az alkalomhoz illő darabokkal kell fellépni, amelyekben a színész technikai tudása a legsokoldalúbban, és a legelőnyösebben bontakozhat ki. A rosszul megválasztott darab hatásrontó, a színész ügyetlennek tűnik.
- 97 Ismerte a nót - mondja Zeami.
- 98 „ritkaság” - ez áll az eredetiben
- 99 Termése nincs, január-február a legkorábban virágzik, leherben és rózsaszinben, gyakori motívum a japán művészetben.
- 100 Krizantém
- 101 A harmadik fejezetben a kilencedik kérdésre adott válaszban áll.
- 102 A harmadik fejezet végén.
- 103 A második fejezet megfelelő helyén
- 104 Zeami a *mai*, *hataraki*, *furi* és *fuzei* szavakat használja. Az akkori nő színházban nyilván közismert szavak értelméről ma már vita van. A *mai* egyértelműen nő-táncot, a *hataraki* vegyes mozgást, a *furi* mozgás (leírást) jelent, a *fuzei* pedig a színész gesztikulációjára, és érzelmeket kifejező játékára vonatkozik a leginkább.
- 105 A fusi és a kyoku értelme ugyanaz. A kutatók szerint Zeami sem használja következetesen.
- 106 A fusival való szembeállításban nyilván a fusi az előírt, a kyoku pedig az egyéni díszítmény csupán.
- 107 A sina-kakari a szép test, a szép mozgás, az átérzéssel előadott táncból születő összbenyomást jelenti.
- 108 Ezek az „ünnepeken” furiút vagy ennen-nót táncoltak az emberek.
- 109 Magyarozatát lásd a 104. pontban.
- 110 Zeami sem biztos, hogy pontosan hányat értett alatta.
- 111 Dzsinen, a prédikátor. Egy erős jellemű fiatalemberről, budhista laikus szerzetesről szól a történet, aki Kiotóban az Ungo

templom előtt prédikálni szokott. Egy fiatal leány a szülei emlékére gyászszertartást kér tőle. Hogy fizethessen, előző nap emberkereskedőknek eladta magát. Jönnek is érte, elvonszolják. Dzsinent igen megrázza a látvány és a Biva tó partjáig követi őket. Mindent megtenne a leány kiszabadításáért, akit a kereskedők csak akkor engednek szabadon, ha Dzsinen táncol. Dzsinen teljesíti a kérésüket és a leánnyal visszatér a városba.

- 112 A híres Zeami mondás: Shoshin wo wasurerubekarazu. Ne feledd ifjú idődet!
- 113 Zeami egy másik műve, csak töredékes állapotban maradt fenn.
- 114 Tett és következmény. Ok és okozat.
- 115 Odoki = férfi idő, szerencsés időszak. Medoki = női idő, peches időszak.
- 116 Zeami korában jól ismert szólás volt.
- 117 Siró Zeami öccse. Az ő fia volt Szaburo Motosige, aki végül is, a sógun parancsszavára örökül vette a Kanze házat. Művészneve Onami volt.
- 118 Motomasza volt a fiú igazi neve. Zeami idősebbik fia, korán meghalt. A második fiát Motoyosinak hívták, szerzetes lett.
- 119 1418
- 120 Az első fejezet 4. oldalán
- 121 A legnagyobb becsben álló, szentnek tartott nő címe, azonos a Zeami által Siki szanbannak nevezett művel. Három férfi, Csicsinodzsó, Okina és Szanban ünnepélyes táncából áll. Ma újkor, színházavatáskor szokták előadni.
- 122 A Dzsi szekta, más néven Amida vallás a középkorban ágazott le a Dzsódó szektából. Tagjai vándor-prédikátorok, tábori papok voltak, mindegyikük Amida nevét viselte. Mivel a magasrangú katonai vezetők közvetlen közelében is teljesítettek szolgálatot (orvoslás, temetés, imádkozás, versírás, stb révén) a háborús idők elmúltával sokan a ház belső tagjaként, meg-

változott feladattal továbbra is az uruk mellett maradtak. Később, az ugyanilyen művészeti funkcióra alkalmazott személyek is, különösebb vallásos jelleg nélkül felvették az Amida nevet, jelképesen a szekta tagjai lettek.

- 123 Mindkét szónak rangjelző funkciója volt. A Kófuku templom laikus papja volt Zeami a Szaemon jegyében, a tajú pedig művészi rangja volt. A tajú a későbbi korokban a kabuki nőimitátorainak, a bábjáték narrátor-énekescinek és a gésák főnökeinek kijáró cím volt.
- 124 A 4. fej. végén.
- 125 Yosimicu az 1380-ban épített Muromacsi palotát túl zajosnak tartja, s az északnyugati hegyek között nyaralót épít. 1399-től itt rendezte a Tanabata ünnepeket, és amikor a sóguni címet a fiára hagyta, ez lett az állandó tartózkodási helye.
- 126 A kaisó szó szerint összejövetek céljára készült termet jelent. Bálterem, banketterem, színházteremnek felelne meg a mi kultúránkban. A kiotói elit palotáiban volt ilyen, mert egy bizonyos fokig státuszszimbólum és kulturális ízlésmérő is volt.
- 127 Kanami halálával kapcsolatban egy nő-maszk hátoldalára írt üzenet újabb rejtély elé állította a kutatókat. A Kanze családot a nőág révén a déli császársághoz fűzték bizonyos szálak. A két színészt a sors és művészi ambícióik az északiakhoz kötötték. Talán a szívükben déliek maradtak? Talán kémkedtek, s a turnéik azért kellettek, hogy az északon szerzett híreket délre megvigyék? Kanamit bizonyos vélemények szerint az északi „kémelhárítók” mérgezték meg.
- 128 Motomasza halálával kapcsolatosan is a 127 pontban elmondottak érvényesek. Őt egy Siba Hyóe nevű szamuráj ölte meg, aki az északiak szolgálatában állt. Röviddel azelőtt Motomasza olyan vidéken turnézott, ahol a déliekkel kapcsolatba léphetett. Járatlan utakon, jelentéktelen szentélyekbe is elment. Egy ilyen szentélyből származik a „bár teljesülne szívem vágya” feliratot viselő maszk is.



- 129 A Sió nagy öreget, kimagasló, tekintélyt parancsoló öregem-  
bert jelent.
- 130 7. fej.
- 131 Az első a Titkos záradék elejéről, a második a 3. fej. kilence-  
dik kérdésére adott válaszból való.
- 132 3. fej.
- 133 3. fej.



# A VIRÁG TÜKRÉBEN

(Kakyō)

1424



## 1. Hogyan kezdjük el énekelni? Az „iccsó, niki, szanszei szabály”. (A hangmagasság és a ritmus egyeztetése. Az intonálás.)

Amikor énekelni kezdünk, a kellő hangmagasság megtalálásához igen sokat segít a jó ritmus-egyeztetés. Az előbbit általában a síp szabja meg, nekünk is ahhoz kell igazodnunk. A ritmus egyeztetése viszont lényegében a hasi légzés szabályozását jelenti, – nos, ha ez megtörtént, a szemünket lehunyva, mély lélekzetvétellel kezdjük énekelni. Szinte biztos, hogy hibátlan lesz az első megszólalásunk, ha ezt a két szabályt betartjuk. Ha csak az egyikre figyelünk, – például arra, hogy a síppal összhangban legyünk és a ritmust elhanyagoljuk, meglepődve azt fogjuk tapasztalni, hogy még a hangmagasságot sem találjuk el egykönnyen. Ezért jók a fenti szabályok: először is a hangmagasságot tudja a fülünk, azután a ritmussal lélegezzünk együtt és harmadjára hangozzék az ének! (Vagyis iccsó, niki, szanszei!)

Van még egy dolog, ami a hang-képzés szempontjából igen fontos. Azonkívül, hogy a síppal egyeztetünk, és a hangmagasság megtartásában segít a légzés feszes ritmusának a tudata, minden hangot, minden szótagot pontosan artikulálva, az ajkunkon dajkálva kell énekelnünk. A szövegben jelöletlen, fusi-nak nevezett finom ékítmények megformálásához az is jó, ha az arcunkat egy lehelletnyit mozogni, remegni engedjük, ahogy az ének megkívánja. Azt ajánlom, hogy az énekesek jól jegyezzék meg ezeket a szabályokat, ezen felül ki-ki keresse a saját eszközeit.

(Hogyan történjék a hangképzés?) Tudjuk, hogy *kyu, só*<sup>1</sup> párral kezdődő skálát, amely 5-fokú és *go-in* nek hívják, ellentét-párokkal megkettőzhetjük. Ezek pedig

- az ég és a föld,
- a fény és az árnyék,
- a ki- és a belélegzés,
- a ryo és a ricu típusú artikuláció.

Ennek értelmében a kyu az árnyékos, a „föld”, a ryó és a kilégzéssel képzett hang. A só pedig a fényes, az „ég”, a ricu típusú artikulációval és belégzéssel képzett hang. A ryó és a ricu igen gyakran összekeverednek: a fel- vagy lefelé való eltérést az énekhang karakterének (aya) nevezzük.

Az öt hangnak (kyu, só, kaku, csó, ha) az ég-föld, fény-árnyék, ki- és belégzés szerint 12 variánsa van, ebből 6 ryo, és 6 ricu jellegű.

## **2. A színjátékban a színészi akarat tíz, a test csak hét részt vállal. (A dó dzsúbun sin, dó sicsibun sin szabály.)<sup>2</sup>**

Tíz részt mozgasd a képzeletedet és csak hét részt a testedet! – hallani a próbákon. Hogyan is kell értelmezni ezt?

Egy-egy kéztartás, vagy a láb-munka tanulása közben a tanítvány pontosan a mester szavára dolgozik, és érzi, hogy keményen megdolgoztatja. Egyszer majd elérkezik a tökélynek arra a fokára, amikor a legegyszerűbb karmozdulat kivitelezéséhez szinte semmi energia nem szükséges, mert a lelke végzi leginkább. Ez a tény nemcsak a táncra vagy a hataraki mozgásokra érvényes, hanem a színpadon cselekvő színész legkisebb rezdüléseire is. Mert ha kevesebbet mutat fel a belsőjéből, vagyis mozgása az érzelmeihez képest lefékezett, – az így kapott produkcióban (nagyságrendi, nyomatékbeli különbség lesz) az elképzelt akció és a ténylegesen megvalósított között. A színész akaratát yú-nak, (lényegnek) mondjuk, teste pedig a tai, ami funkcionál. Vagyis a testével végrehajtott (akció) és a (tízből tizet megvalósító színészi képzelet, akarat és szellem) közti arány igen kellemes lesz. A nézőben igen jó benyomást kelt az ilyen játék, ahol hét rész funkció fejez ki tíz rész lényegét.

## **3. Erős játék puha lábdobbantás, erős dobbantás puha játék.**

Ez a gondolat tulajdonképpen rokon az előző, tízrész elvvel. Ha a színész a testét is, a lábát is egyformán, nagy erővel dolgoztatná,



az igen nyers és zabolátlan stílusnak engedne utat. Viszont ha az erős törzs-munkát puha léptekhez köjük, abban a játékban az öröngésig hevült érzélem, az erő és energia benne lesz, ám vadsága elvész. Megfordítva, ha a lábunk dolgozik nagy erővel, tartsuk törzsünket puhán, mert így a dobbantás ereje mellé (a hanghatás mellé) elegáns és csendes játék szegődik. A néző szemében ez a látottakat és hallottakat ellentétes előjellel párosító színészi munka<sup>3</sup> összehatásában igen harmónikus és érdekes lesz.

A nő iskolán az a szokás, hogy a lábunkat nem tánc-órán, tánc közben tanítjuk, sokkal jobb erre a karakter-játék (monomane), vagy mozgás-tanulás (hataraki).

#### **4. Előbb hangozzék a szó, azután történjék a játék. (Szenmon goken szabály).**

Minden színháznak és színészi játéknak a lényege, hogy egy bizonyos szöveget megelevenítünk, azaz láthatóvá és hallhatóvá tesszük. Néha a látható és a hallható (a gesztus és a szó) együtt jár, sőt, a látvány a szó elébe is szaladhat. Igazából azonban a fülnek kell elsőbbséget adnunk. Előbb halljanak a nézők arról, amit később látni is fognak. Ha a látnivaló „elcsúsztatva” ha csak egy-két lehellettel is a hallottak után jön, a kétfajta élmény határán igen kellemes örömben lesz részünk<sup>4</sup>.

Vegyünk egy példát, a sírást. Kiejtjük a szót, mindenki értésére adjuk azt, ami látványként hamarosan bekövetkezik: a színész fel-emeli a köntöse ujját és eltakarja az arcát. Ha így tesz, az akciója sikeresnek és befejezettnek érződik, a színész előbb mondta majd csinálta a „sírást”. Megfordítva, ha a nézők a mozdulatot látnák, mielőtt még róla hallanának, az arcát rejtő színész vagyis a sírás furcsa és ügyetlen kép volna; énekléssel fejeződne be, jobban mondva a befejezetlenség érzetét keltené. Ezt elkerülendő, a sírás-akcióra okvetlenül a végrehajtott cselekvéssel kell pontot tenni: előbb jöjjön a szó, azután a mimus.

**5. Előbb azonosulni kell a szereppel, azután szabad csak eljátszani. (Mazu szono mono ni joku nari, szate joku szono vazao niszejo)**

Az „előbb azonosulni kell a szereppel” kifejezés tulajdonképpen a szarugaku színház sokféle stílusának a teljes tudását követeli. Ha például Dzsót<sup>5</sup> kell eljátszanunk, a feladat máris az öregember-szerepek kérdéseit veti fel. Hogyan játszunk el egy öregembert? Meggörcsült derékkal, gyöngé térdel, keveset mozgó karokkal? Kétségtelenül a színésznek előbb jól meg kell tanulnia ezeket a fogásokat, hiszen színpad-technikájának összes további eleme, az imitációs játék, a tánc, a zenére való mozgás és egyebek, csak akkor párosulnak a fenti öreg-ember alakkal, ha az alak belsejéből fakadnak.

A nőknek ne felejtsük el, hogy nyúlánk és karcsú a derekuk, szélesívívek és karmozdulataik, konturjaik szelídek és lágyak, és ami a leginkább a lelkükből hiányzik, az az erőszakosság! (Ilyesféle gondolatokkal a fejünkben) kell puhán és szépen mozognunk. Ezzel a sémával párosítsuk a nő-alak belső jellegét, annak legyen alárendelve a tánc, az ének és a színészi játék.

Ha démont, (pokolra jutott katonát, dühöngő szellemet) kell játszánunk, keményítsük meg a szívünk, rendíthetetlen erő járja át a testünket, mert csak így lesz kifejezhető mindaz az indulat ami ezekben a szerepekben él. De az öregember, a nő és démon-szerepeken kívül minden más esetben is (nekünk színészeknek első-sorban azt kell meglátnunk), hogy mi a szerep lényege, hogyan tudnánk azonosulni, és azután azt, hogy elsajátítottuk-e már az alapvető játék-technikai ismereteket. Mindenkinek magának kell a továbbiakat kigondolnia.

## 6. A tánc és az ének közül melyik a fontosabb? Az ének! (mai va koeo ne to naszu)

Ha nem az ének a fontosabb, ha nem kap irányító szerepet, a nézőknek nem fog tetszeni a táncunk! Mert lényeges az a pillanat, amikor az énekesző felhangzik és táncra mozdítja a színészt! Isszeinek nevezzük ezt az éneket. Különleges, rejtélyes és szép pillanat... A táncnak az énekből kell megszületnie. Ugyanígy lényeges az a pillanat is, amikor a tánc végetér és a hangulatát már csak ének viszi tovább.

Ha a tánc meg az ének dolgait, azok eredetét szorosabban vizsgáljuk, bizony nem a testünkben élő Buddha Amida Nyorai<sup>6</sup> táncol, énekel-e együtt velünk? Legalább is erről beszélnek az emberek.

A más, a szív, a tüdő, a vese és a lép ötfelé osztja a lélekzetünket. Az ötféle lélekzetből lesz az ötfokú skála, illetve a gagaku-zenében<sup>7</sup> használt 6-féle hangnem.<sup>8</sup> Ebből a hatból a ricu típusúak: a szócsó, az ósiki és az icsikocu. Ryo típusúak: a hyódzso és a bansiki.<sup>9</sup> Ezen kívül ismeretes még a két mu<sup>10</sup> hangnem, mind ryo, mind ricu változatuk igen jól használható.

Összefoglalva az előbb mondottakat, tudjuk már, hogy az öt szerv együttes munkájával adunk hangot, de ehhez nemcsak a szív, a máj, tüdő, vese és a lép, hanem az egész test megfeszített munkája szükséges. Ez az állapot pedig egyben kiindulópont ahhoz, hogy tánc születhessék.

Az „alkalomnak megfelelő hangnem”-ről szeretnék még beszélni. Tudjuk, hogy az évszak, a napszak, a 12 óra mindegyike más-más tónust kíván, ezekhez igazodva, nagy-nagy körültekintéssel kell kiválasztanunk a szócsó, ósiki, icsikocu, hyódzso, bansiki valamelyikét. Egy másféle magyarázat szerint az „alkalomnak megfelelő hangnem” azt jelenti, hogy valamiféle tündéri lények táncára, zenéjére a túlvilág és a föld érintkeznek. És a mi földi zenénk is, annak a szép és megközelíthetetlen túlviláginak a hatására átszellemül. Ritka pillanat az, amikor égi és földi egymás közelébe jut-

nak, fogadjuk el a fenti kifejezés magyarázatának! Végző soron azonban az égiek zenéjét is az alkalom és az időszakok szabályozzák, (az alkalomhoz illő tónust ők is biztosan megfontolják!) ezért bizvást mondhatjuk, hogy a kétféle magyarázat végül is csak egy. Ha tündérek énekére és táncára gondolunk, elsősorban a szurugatánc<sup>11</sup> jut az eszünkbe. Történetek szólnak arról, hogy egy tündér leszállt a földre, hogy énekeit és táncát mireánk hagyja. Erről az esetről egy igen becses nó is megmaradt.<sup>12</sup> A részletek azonban fárasztóak, erről többet nem kívánok szólni.

Még egy dolgot hadd szögezzünk le. Ha a kíséret (ének, zene) gyenge, a színész egyedül a táncával nem elég, – a közönség hideg marad. Rögtön nézzünk egy példát. A legközönségesebb tánc is, ha kuszemai<sup>13</sup> vagy valami más, hasonló zenei kíséretet kap, máris érdekesebbé, könnyebben táncolhatóvá válik. Lám, az ismerős zene ekkora támasztékot jelent! Vegyük el a sípot és a dobot: aligha tudna valaki is táncolni! A kíséret és a tánc minősége igen szorosan összefügg. Ha van: attól a tánc csak jobbra és szebbé válik.

A színpadi táncnak ötféle fogása, illetve tudománya van, ezekre öt kifejezés ismeretes. Az első a **súcsi**, a második a **bucsi**, a harmadik a **szókjokucsi**, a negyedik a **sutaicsi**, ötödik a **butaicsi**. Részletesebben szólva a **súcsi** azokat az alapvető és formális táncformákat jelenti, amelyek – legyen az a táncos imára összetett keze az első lépések előtt, vagy a törzs és a végtagok nagy, együttes munkája a dszó, ha, kyu rendező elvekkkel<sup>14</sup> együtt, vagy a kinyújtott és íveket rajzoló karok, – amelyek mind-mind együtt az alapvető tánc-technikai ismereteket jelentik. Ezt japánul **súcsinak** nevezzük.<sup>15</sup>

A **bucsi** is táncudást jelent, de az elsőtől eltérő felfogásban, mert itt a kar- és lábmunkától eltekintve mégis inkább az egész test szép munkáját vesszük célba. Ne gondoljunk holmi divatos pózokra és sikkes megoldásokra, sem pedig technikai bravúrokra, csupán csak a szép emberi test szép táncáról van szó. Ha másképpen nem tudjuk elképzelni, gondoljunk egy szárnyaló madárra fent az égen:

még csak nem is csapdos, a szél viszi: Egyszerűen, magától érthetően. Aki így tud táncolni az érti, hogy mit jelent a **bucsi**.

A **szókyokucsi**-nak nevezett készség azt jelenti, hogy a dzso, ha, kyu által szabályozott karmunkát a törzs munkájával párosítjuk és összehangoljuk. Ha az adott műben inkább a kar és lábmunka a domináló, akkor bizonyára valamilyen meghatározott táncról (műfajról) van szó. Ezt „umonfu”-nak hívjuk. Ha a **bucsikészség** dominál, az inkább meghatározatlan, „mumonfu”-nak nevezett műfaj-jelleg nélküli táncot jelent.<sup>16</sup> Ha tehát ezt a két formát sikerül összeházasítanunk, – azaz egy műfaji jelöléssel ellátható táncot és egy meghatározatlan, jellegtelen, de szép táncot – jól egyesítünk, igen jó színpadit táncot kapunk. Szinte ideálisnak mondható! Ez a tánc kifejező erővel bír és magával sodorja a nézőket. Aki így tudja a kétféle készséget megvalósítani, az érti már, hogy mit jelent a **szókyokucsi**.

Ha az előző pontban ismertetett egyes táncban a kar-technika a domináló, és a **bucsi** csak járulékos elem, alá-, fölrendeltségi viszony keletkezik. Ez a fajta tánc a kartechnika által dominált tánc. Ez a **sútaifucsi**.

A **butaifucsi** az ellenkező eset. A tánc egyensúlya megbomlik és a törzs-technika az uralkodó.

Próbáljuk meg ezután a három szerep-típussal egyeztetni ezeket a táncokat. A harcoshoz a negyedikként ismertetett **sútaifucsi** a legillőbb, a női szerepekhez inkább a **butaifucsi** ajánlott, – nem is sorolom, mert végül is mindenkinek magának kell döntenie.

### **A szem előre, a lélek hátra néz. (Mokuzen singo)**

A táncsal kapcsolatban szoktuk emlegetni a „mokuzen singo” szabályt, vagyis hogy a szemünk előre, a lelkünk (belső, vigyázó szemünk) pedig hátra tekintsen. Különösen azok jegyezzék meg, akik a második pontban jelzett **bucsi** táncot járják. A színész alakja a nézőtérrel, valamint ahogy maga hiszi, nem ugyanaz. Ha képes

önmagának a nézője lenni, azaz a szemét valahová kívülre helyezni akkor adott távolságból szemléli önmagáét (riken). Ha nem! - és csak belülről, a maga módján ítéli meg a saját produkcióját, az ugye? - igencsak (szubjektív) látás? (gaken) Mert a „gaken”-szem és a „riken”-szem lényegesen mást mutatnak, vagyis ha jókora távolságból ítélkezünk a (magunk dolgai felett) az meglehetősen (objektív) lesz majd. És ha erre képesek vagyunk, akkor a nézőkkel azonosulni is tudunk. (kenzso dósinnó ken). Csakis ekkor látjuk igazi, táncoló alakunkat! Látjuk magunkat előlről, hátulról, jobbról és balról. Azaz mégsem egészen... (Sokunknál) jóllehet előlről és oldalról tökéletes a kép, (azt sosem látjuk jól), hogy hogyan is festünk hátulról. (usiro szugata) Ez baj, mert a csúnyaságot, hibát, hiányosságot legjobban innét tudjuk felfedni.

Ha sikerül a „rikenno ken”, a „kívülről való nézés” tudományát elsajátítanunk, ha a néző szemével [kritizáljuk] a saját munkánkat, alakunkat, ha a lelki szemünket oda is ellátunk, ahová a valódival nem lehet, egész testünkkel, egész táncunkkal valószínűleg igen tiszta, harmónikus benyomást fogunk kelteni. Ez az az állapot, amikor a „lelkünk hátrafelé tekint”. Mindenkinek tudnia kell kívülről önmagát megítélni, oda is ellátni, ahová a szeme nem tud, és a saját táncáról, előlről, hátulról vagy oldalról mindent tudnia. Értenie kell, mit jelent a „táncos külső szeme”. Ha ezt érti, cserébe ékszer szépségű hibátlan táncot kaphatunk tőle, amit legfeljebb csak virághoz hasonlíthatnánk. Kell-e ennél is jobb bizonyíték „a szem előre, a lélek hátra” igazához?

Attól félek, hogy mi is szemellenzősek vagyunk<sup>17</sup>: Aki a szinpadra lép, aki táncol, az körös-körül lássa is önmagát.

Ezennel a bevezető cikkelyek végére értünk, ezt a részt bezárom.



## 7. A ste megszólalása.

A nézőkkel való összhang.

Szinkron-érzés és ritmustartás.

Amikor egy szarugaku előadáson fellépünk, szasi vagy isszeinek nevezett dalt éneklünk elsőnek. Ennek a megszólalásnak az időzítése rendkívül fontos. Nem tehetjük elhamarkodva, és nem szabad késni sem.

Amikor hátulról, az öltözőből a szinpad felé közeledünk, a bevezető hídon, a hasigakarin<sup>18</sup> álljunk meg, csendesen nézzünk körül, és amikor azt érezzük: „most!” akkor kezdjük el énekelni. Ez a „most” a közönség várakozásteljes csendjéből szinte elhibázhatatlanul sugárzik felénk; ebben a pillanatban teljes az összhang a nézők és a ste között. (dzsiszecu kantó) Elég csak egy egész keveset késni, a figyelem máris lankadni kezd; nem érjük el a kellő hatást. A „most” megérzése igen fontos, és ezt a „most”-ot a nézők maguk mondják ki (kenbucuno ki). Ebben a „most”-ban kivétel nélkül együtt van minden néző várakozása és kíváncsisága, különleges érzelemmel fordulnak a ste felé. Felséges ez a pillanat, az egész este fénypontja.

Hol a legmegfelelőbb a hasigakarin énekelni? Általában a legtöbbször a teljes hossz egyharmadában megáll és ott éneklünk el az isszeit.<sup>19</sup> A második énekre már a híd és a szinpad határvonalán kerül sor. Úgy illendő, hogy az arisztokraták páholyai felé fordulva kissé emelt fejjel énekeljünk, de állandóan azokat bámulunk nem szabad. Azonban a fejünket mindig egy magasságban kell tartanunk, az urakkal, egyszer mérjük be, és utána tartjuk.

Ha az előadás teremben folyik, vagy valamilyen banketten kell a finom közönséget szórakoztatnunk, a legmagasabb rangú vendéggel szembefordulva állapítsuk meg az állunk magasságát. Soha nem szabad azonban szembebámulni vele. A fejtartásunkkal az is összefügg, hogy tánc közben milyen magasra emeljük a karunkat. Amint mondtam, a mi fejtartásunkat az urak helye és arcmagas-



sága határozza meg. Karmunkánk, azaz köntösünk ujjának a szégyelye, akár szabad téren, akár teremben, akár banketten táncoljunk is, mindig pontosan az adott tér magassága és a fejünk által megszabott pontokhoz arányítva mozog.

Hol álljunk meg a színpadon? Körülbelül a zenészek és a színpad széle közötti távolság egyharmadában, azaz kétharmadrész tereket hagyjunk magunk és a színpad eleje között. Hasonlóképpen jó, ha egyharmadrész távolságra fejezzük be a táncainkat a színpad elejétől. Nagy tömeg előtt, szabadtéri előadáson jó, ha egy kicsit előbbre megyünk, hogy az arisztokrácia ülőhelyeiről is belátható helyen táncoljunk. Szűk helyen a fordítottja a jó; legyen minél nagyobb a rálátás a táncosra! Különösen teremben fogadjuk meg a szabályt; minél messzebbre táncolunk a nézőktől, annál jobb.

Kis teremben ugyanúgy mint szabad téren, szükség van arra, hogy a színészek és a nézők érezzék egymást, hogy az a bizonyos „most” akadály nélkül megszülethessék. A szabály ugyanaz: nem szabad túl korán megszólalni és nem szabad késni. Nos, szóljon hát az ének! – mondják magukban, sóvárogva a nézők, és a stének hallania kell. Egy kis csend támad; íme, a kellő pillanat! szólaljon meg!

A ste első megszólalására vonatkozóan, mégegyszer, (milyen tanácsot adhatunk?) Egy: találja meg a hangmagasságot. Kettő: a lélekzetvételt egyeztesse a zenével. Három: akkor kezdjen énekelni, amikor azt a „most”-ot hallja.

## 8. A dzso, ha, kyúról.

A dzso minden dolgok kezdete, a kiindulási állapot. A nők sorában a „dzso” az első szám, a vaki-nó.<sup>20</sup> Követelményeink a következők: egyszerű és mindenki által ismert témán (honzecu) kívül mással nem foglalkozhat. Nem lehet túl bonyolult azért sem, mert a feladata az ünnepélyesség, a fohász, a szent énekek és táncok felvonultatása.

Tudjuk, hogy a nó általában énekekből és táncokból áll, és az első szám feladata nem más, mint hogy ilyenekből sokat mutasson.

Másodiknak az ettől eltérő mű a jó. A témája (honzeцу) származzék valamilyen klasszikusból, és felkavaró, ugyanakkor legyen finom és emelkedett. Ezeknél a tulajdonságainál fogva művünk különbözik majd az első számtól, ám mégis csak azt kell mondanom, hogy sem a megírásához nincs szükség nagy erőfeszítésre, sem az előadásához (technikai bravúrokra), – ez még mindig az előzővel azonos dzso-kategóriájú nó, és dzso-stílusban is kell előadni.

A harmadik számmal a „ha”-ba lépünk. Itt az a fő feladatunk, hogy a korábbi egyszerű, kendőzetlen stílust fokozatosan finomítsuk és a megfelelő kifejező eszközökre helyezzük a hangsúlyt. Azt is mondhatnánk, hogy a „dzso” volt a gyorsan érthető és a természetes, a „ha” pedig a komoly erőfeszítéseket kívánó, színművészi tudást igénylő művek világa. Ebből következik, hogy a harmadiként adandó művekben minden lehetőséget meg kell adnunk a színésznek, hogy a szakma fortélyait megcsillogtassák, a szerep-játék ezerféle arculatát a színpadra idézhessék. Egy napon a harmadik számnál nincs is fontosabb. Mivel a negyedik és ötödik már a „kyu” lépcsőjét jelenti, erre majd tempós, változatos és mozgékony műveket kell találnunk.

A nőknél a „kyu” annyi, mint a lánc-versben<sup>21</sup> az age-ku. A műsor lezárására tehát egy kyu nó kell. Amint az előbb megállapítottuk, a „ha” tulajdonképpen a „dzso”-jelleg megtörése, színesebbé, sokoldalúbbá, látványosabbá és művésziesebbé tétele. Milyen lehet ezek után a „kyu”? A „ha” végletekig kiaknázott alakja, a lehetőségek határa. A színész erőteljes testi munkát végez, játéka forrong, tánca heves. A nézőt lankadni nem hagyja. A végsőig feszített játékot „momi”-nak nevezzük.<sup>22</sup>

Régen 4-5 nónál nem játszottak többet, az ötödik zárta az előadást. Manapság nyújtják a műsort, de ha hamar eljutnak a kyuig, azután már csak „ötödikek” következhetnek, ezért a „kyu” hatás megsemmisül. A hosszasan kitarított kyú már nem kyú! Ha nyújtani szeretnénk, egyedül a „ha”-ban tehetjük. A „ha” azért is van, hogy

sokféleségnek helyet adjunk. A „kyú” viszont azért van, hogy mindent egy csapásra befejezzünk.

Kivételes esetben egyedi műsorrendet készítünk. Például, ha arisztokrata nézőink a saját kedvükre való műsort kérnek. Mi azt a legnagyobb tiszteletben tartjuk és tudomásul vesszük, hogy ez alkalommal [a dzso-ha-kyút] alkalmazni nem tudjuk. Apró ügyességgel azonban sokmindent el tudunk érni. Ha például a kyú után még mindig van játszánivaló, azt a kyút ne játsszuk igazából kyúnak, azt a bizonyos „momit” még ne vegyük elő, a visszafogottabb, a tízből csak hetet mutató játék az egyedüli jó megoldás. Így még mindig marad lehetőségünk arra, hogy a kyú hatást a későbbiekben fokozni lehessen.

Egy dologra szeretném felhívni a figyelmet. Előfordult, hogy az urak akkor érkeznek, amikor mi már a ha, vagy a kyúnál tartunk. (A ‚felemás’ helyzet ugye világos). A közönségnek a fele még a dzsóra sincsen temperálva, illetve dzsó hangulatban néz egy kyú jelenetet. Ráadásul a többi néző is az ő hatásuk alá kerül, és kihűl; – vagyis kellemetlen dzso hangulat uralkodik el a teremben. Bizony nehéz ilyenkor jó előadást csinálni. Mert ha visszalépünk, és egy dzso művet veszünk elő, az is rossz, (a szokásos módon előrehaladni sem tudunk,) mitévők legyünk?! Ha jól meggondoljuk, most „ha” fázisban vagyunk, lehetőleg egy ilyen stílusú művel folytassuk. Ha egy kicsit ezt a dzso felé eltolva, egyszerűbb, barátságosabb stílusban a „dzso” és a „ha” közötti hangulatot próbáljuk eltalálni, az talán majd új nézőinkkel is megtalálja az összhangot. Először az arisztokraták figyelmét köti le, azután az egész termet a ha és kyú felé kormányozza. Szinte szabály volna, minden esetben ez sem válik be...

Időnként rögtönözni is kell. Azaz minden előkészület nélkül valamilyen mulatságra kirendelve színházat kell játszani. Milyen legyen ez a színház? Az italozó urak hangulatából ítélve egyenesen kyú, pedig mi a dzsóval szeretnénk kezdeni. Tehát?! A szigorúan vett dzsoból engedve, máris inkább a ha felé közelítsük. Ne legyünk

nehézkesek a vidámság a legfontosabb. És a haból a lehető leghamarább térjünk át a kyúba! Ezt adhatom jótanácsként, néha igen jól beválik.

Kisebb összejövetelekre ugyanez érvényes. Amikor már sejtéseink támadnak, hogy ital és multság következik, jó előre végiggondoljuk, hogy milyen dalok és műsorszámok szerepelnek majd. Az első éneknek valamilyen felköszöntőnek kell lennie, amelyhez (dob helyett) legyezővel ütjük a ritmust. Ezekre mindenképpen, és a műsor teljes egészére is jól fel kell készülnünk. A későn érkezők, ahogy az előbb mondtam, (a kyú nót is dzso hangulatban hallgatják), ám fenti tanácsaim még érvényesek! A kyút kissé átalakítjuk dzsóra! Ha fordítva áll a helyzet, azaz a banketteremben emelkedett hangulatot találunk, akkor a dzsóval siessünk hogy mielőbb elérjük a kyút.

(A nő előadások különféle változatait összefoglalva (beszéltünk már a nagy, nyilvános, és a bizalmasabb, kisebb összejövetelekről. (Az esetektől és a kívánságoktól függően) játszunk teljes műsort, egy-egy nót, vagy épp csak néhány dalt, de minden alkalommal a dzso-ha-kyú jegyében, (különböző meggondolásokat és engedelményeket érvényesítve.)

## **9. A művészetre nevelésről. Módszertani kérdések.**

A színi növendéknek nemcsak eljárnia kell valamilyen mester óráira, hanem meg is kell tanulnia, el kell lesnie annak az érett és nagytudású embernek a játékát.

Tanulás helyett utánozni, azaz pontról-pontra másolni nem lehet. Az érett és nagy színészek művészete ugyanis éppen azért rendkívüli, mert az iskolát kijárták, magukat tökéletesre csiszolták és ennek eredményeképpen a játékuk higgadt, magabiztos és kiegyensúlyozott lett. Az ilyen színésznek azután sikere van, vonzónak és érdekesnek találjuk. A kezdő a látottakból indul ki és a tapasztalt mester játékát a legpontosabban utánozni kívánja, – de

mégsem lesz jó és érdekes. Ugyanis egy tapasztalt mögött ott áll a hosszú éveket felölelő iskola, ami alatt, a gyakorlatokban a teste és a lelke összecsiszolódott. S ha már tényleg mester lett, akkor bőségesen elég, ha csak hetedrészét mutatja meg annak, amit tud, a tizből csak hetet!, s ez a sejtelmesen mutatkozó tudás és a mester-ségbeli tökély egyfajta elegáns, tartalmas és szép játék formáját fogja öltetni. Kétségtelenül a kezdő színész erről nem tud, és ő csak ezt a hetedrészét megnyilvánuló művészetet szeretné „teljes egészében” megtanulni. Holott a helyes út az volna, ha ő is alávetné magát az érett művészet felé vezető tanulásnak. Mert ellenkező esetben a saját útját elvágja, a további kibontakozásra már képtelen lesz.

Tehát a mester ne úgy tanítson, hogy éppen a szerepet ő maga játssza, hanem idézze föl magában a saját fiatalkorát és az újoncok testét-lelkét tízrészre megoldoztató játékot követeljen az óráin. S ha majd vége az iskolának, ha a fiatal színészek mindent megtanultak, nekik is alkalmuk lesz rá, hogy a tizből csak hetet mutató, visszafogott, a testen fölényesen uralkodó színészet élményét keltésék.

Alapos indokaink vannak rá, hogy azt mondjuk: a színészi utánpótlás soha sem lehet teljesen szabad, korlátok nélküli játék. És ha valaki a mestere *utánpótlás* játékát kívánja *utánpótlás*, abban már eleve igen sok a feszültség, a mester összpontosítása miatt keletkezett töltet, amit magára vennie igen nehéz. Ismerjük például a zen tanítását: „Aki utánpótlás, nem biztos, hogy igazat is mond.”<sup>23</sup> A tudatos és fegyelmezett utánpótlás játékot azonban sok dolog segítheti, – csak egy dologban nem vagyunk biztosak! És pedig abban, hogy a megmutathatatlan (eljátszhatatlan) igazság szinpadra állítására van-e valamilyen eszköz? Egyébként is, az előbbi „szabad és korlátok nélküli színészi játék”, meg a „feszült összpontosítás” nem két dolog, ez voltaképpen egy és ugyanazon dolog. De erről majd más helyen többet.

## A mester és a tanítvány.

Egy mester és a tanítványa kapcsolatában a legfontosabb az, hogy a színészmesterség tudományát adják át, illetve tanulják el egymástól. Erről azt hiszem bővebben beszélni nem is érdemes. Beszélni kell viszont arról, hogy a mesternek nem szabad „diplomat”<sup>24</sup> kiadnia olyan esetben, amikor még nincs meggyőződve a tanítványa előrehaladásáról, igazi képességeiről. Nem szabad, hogy művész-címet kapjon olyan ember, akinek nincs meg rá a fedezete. Azért nem szabad, mert feszültséget idézünk elő: a művészi fokozat magas, a tanítvány felkészültsége pedig igencsak alacsony színvonalú. A kettő pedig össze kellene, hogy érjen! Vagyis az így kiadott „diploma” csalás, komolytalan vállalkozás! A Jövendőlések Könyvében<sup>25</sup> ez áll: Megharagszanak az istenek arra, aki méltatlan kezére adja a titkos írásokat.

Tehát ha a tanítvány alkalmatlannak találtatik, ne kapjon végbizonyítványt. Azért ne kapjon, mert nem ér fel abba a magasságba, amelyet az a bizonyítvány jelezne! Maga a bizonyítvány így hamis! Az ilyesminek soha sem szabad megtörténnie!

Három dolog szükséges, hogy valaki a titkos írásokra érdeme-süljön; azaz három feltétel szabatik. Egy: megfelelő veleszületett képességek és művészi adottságok. Kettő: erős vágy és eltökéltség arra, hogy az utat, bármily nehéz is legyen, végigjárja. Három: egy jó és igaz mester, aki a nő tanulásban segítő kezet ad. Csakis akkor válik a jelölt alkalmassá, ha mindhárom feltételnek eleget tesz. Ha pedig a jelölt a titkos írások megszerzésére alkalmassá vált, azzal nemcsak a tökéletes művész rangjára emelkedik, hanem mara si jogosult arra, hogy tanítson és mások alkalmasságát megvizsgálja.

### „Tendoku”

A buddhisták külön kifejezést használnak arra, aki csak felületesen olvassa a szutrákat. Tendoku – mondják, s azt a bizonyos



szem-futtató, a címszavakkal is beérő „áhitatoskodást” értik alatta. Ahogy a mai színész nemzdéket elnézem, nekem is ez a szó jut az eszembe. Hiszen ezek a fiatalok sem a lényegét akarják, amit jó-szerivel a mestertől megtanulhatnának, hanem a gyorsan ellesett, felületes utánzással akarnak sikereket aratni. A kívánatos az volna, ha a rendszeres és többéves tanulás során először az ének és a tánc alapismereteit, majd az öregember, nő és katona szerepeket tanulnák meg, mert így minden nehézségi fokkal meg tudnának gyűrőközni, így lenne egy bizonyos stílusuk, művészi tartásuk. Ehelyett mit látunk? Rendszertelenséget, itt-ott morzsákat felcsippentő felületes utánzást. Nem mást, csak azt a bizonyos „tendokut”. Már az is hiba, ha a kezdők az ének és a táncórákkal egyedejűleg a három szerep dolgaiba is belekapnak. Azután, ha már ott tartanak, jobb, ha a három közül a legnehezebbel, a katonaszerepekkel még egy kicsit várnak. Amikor ezekre kerül a sor, jobb, ha nem merülnek rögtön a részletekbe, és a szaidó, rikido<sup>26</sup> kérdéseit még egy kicsit elhanyagolják. Hiszen mindezeket a stílusokat egyszerre tanulni lehetetlen! És ha a fiatalok a csakis „tendokunak” nevezhető olcsó utánzásba kezdenek, amivel azért mégsem tudják az érett művészek illuzióját kelteni, legfeljebb csak átmeneti sikereket arathatnak, és ezeknek a virága még aznap lekonyul. Jómaguk pedig kénytelenek lesznek észrevenni, hogy a pályán egyre hátrébb szorúlnak, beszürkülnek és elmaradnak. Még ha egy ideig sikerül is a bolyban megmaradniuk, erősen kétlem, hogy kiemelkedő színész válik belőlük.

Hadd magyarázom még másféleképpen, hogy milyen káros a tendoku ezen a pályán. Tendoku az is, ha a régi műveket feledve a napi divatot hajszoljuk. Mindig újat és újat másorra tűzni, a régi jó darabokat fitymálni végül is pontosan annyi, mint a szutrákban a címekeket habzsolni. Oda vezet, hogy a színésznek nem lesz megállapodott műsora. Nem lesz egy bizonyos szerepkör mestere. Nem tudja, hogy a kedvenc és begyakorolt régi is alkalmas volna arra, hogy közöttük egy-egy új darabot mutasson be a nézőknek. Aki



folyton csak az új műveket hajszolja, a régit meg elfeledi, annak sem tekintélye, sem megállapodott szerepköre nem lesz. És arra is rá kell előbb-utóbb jönnie, hogy a folytonos újdonság egy idő után unatka a nézőt. Egyszóval a friss művek is egyoldalúságot, unalmat jelenthetnek. Régiek és újak viszont a változatosság érzetét keltik. Ez a tartós virág, a nézők szívében! Konfuciusz<sup>27</sup> azt mondja: Azt az embert tisztelem mesteremként, aki a régit vizsgálja, és a régi-ben újat fedez fel.

## 10. Hogyan ismerjük meg az igazi színészt.

Tökéletes művésznek azt hívjuk, aki az ének, tánc és a színészi játék bármelyikében remekel. Ha technikai hiányosságai vannak például, az azonnal kiütözik, de ettől függetlenül, az ügyes, technikás művész és a tökéletes, érett művész között is óriási a különbség. (Ezt a különbséget két szélsőséges esettel magyarázom)

A széphangú, jó táncos és ügyes színészt minden erőfeszítése ellenére sem hívják művésznek, és sohasem sikerül nyilvános elismerést kivívnia. Egy másikat pedig, bár repedt a hangja és gyöngye a színpadon, mégis istenít mindenki. Az okot nyilván abban kell keresnünk, hogy maga a táncstudás, a színészi technika igencsak külsődleges elem, és alá van rendelve annak a színpadot és színészt uraló szellemnek (léleknek)<sup>28</sup>, ami a színjáték lényege. És csak ezt érezze meg, csak ezt kaparintsa meg magának a színész, máris a kezében lesz a színészmesterség kulcsa. Az ilyen színész megingathatatlan rangja az, amit szó-i-nek nevezünk<sup>29</sup>.

Inkább az a fontos, hogy lássuk, miben vannak az adott nő értékei, miért érdekes, és ráérzéssel, szívből, igaz lelkünkkel tehetségünkkel játsszuk el. Akkor talán nem is kell olyan sok technika ahhoz, hogy sikert arassunk.

Egy nagy művész hírneve nem abból áll, hogy jól táncol, vagy ilyen-olyan specialitása van, hanem abból, hogy birtokol valami olyan megértést, ráérzést, amiből különleges légkört, egyedi stílust

varázsol a színpadra. Az ilyen színész rangját pontosan ez a belső képesség, a színjáték lényegének és szellemének az értése alapozza meg. És ezután azt nevezhetjük igazi művésznek, aki képes erre a distinkcióra és felismeri: ,ez' vagy ,amaz' a fontosabb számára a színpadon.

Mert ismerünk sok olyat, aki kínosan és pontosan játszanak, mégis egyetlen emlékezetes megmozdulásuk, és vannak olyanok is, akik ügyetlen kezdő lépésekkel máris feltűnnek. Ezért, ha most a színész oktatására fordítjuk a szót, a technikában először legyünk nagyvonalúak, a későbbiekben pontosítsunk 70, 80 majd 100 százalékra<sup>30</sup>. Így különösebb megrázkodtatás nélkül is eljutunk arra a nehézségi fokra, amire a tökéletesen képzett művésznek tanácsos elérkeznie. Természetesen, az megint más kérdés, hogy az ennyire csiszolt játék mennyiben érdekes, mert más egyéb tényezőkön is múlik.

Van a szépségnek és érdekességnek még egy felsőbb foka is, amit a néző fájdalmas gyönyörkiáltással jelez. (külön kifejezéssel mi kan-nak nevezzük)<sup>31</sup>. Öntudatlanul, az okát nem is keresve, valamit valamiért szépségnek talált. Ezen a ponton a színész és a néző lelke összeér. Ezt a tudatos gondolkodást meghaladó szépérzést a legtisztább, hamisítatlan szépség okozza, a zen szavát kölcsönözve a ,konzenu'.<sup>32</sup> Ezért van az, hogy a Jövendölések Könyvében a ,kan' jegyet  $\overline{\text{kan}}$  úgy írják le, hogy az alsó részét elhagyják,  $\overline{\text{kan}}$ , bár a megmaradt rész továbbra is ,kan'-nak olvasandó, a kokoro (ész, szív) törlése világosan arra utal, hogy nem tudatos, hanem a szubjektív gondolkodást és ítélőképességet meghaladó, csupán ráérzésen alapuló szépségről van szó.

A színészképzés egyes stádiumai is ilyenek, és egyre magasabbra vezetnek. Ha beérnénk azzal, hogy a fokról fokra nehezedő gyakorlatok révén „technikás” embereket képezzünk, azokat a színész-embereket nem volna miért megdicsérni. Igaz, hogy ők a mesterség minden csínját-bínját ismerik, de a technikát nem szoktuk dicsérni. Ha feltételezzük, hogy az érdekes játék már egy magasabb fokú minősítést jelent, az ide eljutottakat jogosan illelhetjük

a „nagy színész” jelzővel. Továbbá, a szépséget a nézővel együtt szíszszenve tudatosító színész játéka ismét újabb fokot jelent, – az igazi, született tehetségről árulkodik.

Nos, a tulajdonképpeni színészképzésnek ennyi lépcsője van. Minden lépcsőn meg kell járni; tanulni és önálló gondolatokat ki- mondani. És a nő szépségeit ilyen belső, nem is tudatos eszközökkel megvalló állapotba eljutni szinte mindannyiunk kötelessége.

### **11. Finomság és nagyvonalúság.**

Van egy dolog, amiről a nő színházban sohasem szabad elfeledkezni, ez pedig a finomság kérdése. Nekünk nő-színészeknek igen kényesen kell ügyelnünk a részletre is, mert csak így biztosítható a nézők figyelme és érdeklődése. Viszont a részletekbe való belemerülés a sorvadás veszélyét is jelenti. Nos, legyünk akkor inkább nagyvonalúak a kifejező eszközeinkben? Azonnal azt tapasztaljuk, hogy az érdekesség a nagyvonalúsággal fordított arányban tűnik el a darabjainkból, merev és kemény lesz minden előadás. Azt hiszem, ezekből máris érthető, hogy mekkora felelősséget jelent egy-egy előadás finomsági, illetve nagyvonalúsági fokát és arányait megtalálni.

Elsődleges támaszpontunk talán az lehet; hogy a finom, lírai jeleneteket aprólékosan rajzolva, a darabosakat pedig nagy vonalakban kel ejátszani. Azonban azt illetően, hogy mi a líra és mi nem, csak a nő teljes ismeretében, alapos megfontolás után dönthetünk. Legjobb a mesterek útmutatásának engedelmessé válni, ezenkívül van még egy biztos módszer. Énekünk, táncunk, színpadi mozgásunk, érzelmeket tolmácsoló játékunk; vagyis egész színpadi produkciónk finom, visszafogott, belülről irányított legyen. Ezt pedig csak úgy érhetjük el, ha a lelkünk játszik, a testünk pedig lazán engedelmessé válik. Igen-igen fontos dolog ez, amiről soha nem szabad megfeledkezni!

Hasonlattal élve azt mondhatjuk, hogy a nő olyan művészet, amelynek a modelljét kisebbre faragni lehet, de aki csak a miniatűr

modellekhez volt szokva az soha nem tud a nagyobb méretekhez átállni. Másszóval, a nagyvonalúságból a finom művészet felé mindig vezet út, de fordítva, a finom és precíz normákat már lehetetlen elmozdítani.

De nem így van ez mindennel a világon? A nagyból lehet kicsit faragni, de a kicsiből nem lehet nagy. A színészeknek ilyen gondolatokkal a fejükben kell megoldaniuk a szerepeiket, mérlegelni a finomság és a nagyvonalúság dolgait, mert csak így születhet jó előadás életképes nő. Ha enyhül az idő és megolvad a kemény jég, megolvad ott a hártya jég is – tartja a közmondás.

## 12. A yúgen világába vezető utak

Ezután a yúgennek nevezett stílusról szeretnék beszélni. Hazánk sok-sok művészeti ága mind megegyezik abban, hogy egy bizonyos, finom, csiszolt, nemes szépség megvalósítását tekinti a közös céljának. Ugyanígy a nő is ezt teszi az első helyre.

Ha ez a yúgen olyan egyértelmű és kézenfekvő dolog volna, amit a közönség az első látásra felismer, megért és értékkel, a színészi munka is mennyivel egyszerűbb volna. De mivel sem a nézők, sem a színészek nem tudják, hogy mi is tulajdonképpen a yúgen, a színészek dolga ettől jóval nehezebbé válik. „Yúgenes színész...-nek nevezett színésztípus nincs is. Azért nincs, mert úgy szólván senki sem tud ebbe a bűvös birodalomba belépni.

De hol is van ez a birodalom, kérdezzük, hol húzódnak a yúgenes művészet határai? A legegyszerűbb példával kezdjük, nézzük a világ állapotát. A különböző rendű és rangú emberek díszje a nemesség. Őket tisztelik és dicsőítik, mert a szokásaik, házuk, ruhájuk, gesztusaik finomak, szépek és áhított példaként állnak mindenki előtt. A yúgen tartalmát is elsősorban ezzel, az itt látott szépséggel tudnám megmagyarázni, azaz a yúgen-szép legfontosabb összetevőjeként ezt a látványt, kecsességet kiemelni. Hogyan hatna a színpadon a szép forma, a vonzó és csendesen elegáns, nemesen sugárzó

alak különös erővel? Íme, ez a yügen-szép formai, emberalakokban ábrázolt oldala!

Színpadai beszédünk is finom, arisztokratikus legyen. Ehhez mindenekelőtt az ő szavaikat kell ellesnünk, és minden lehetséges alkalmat megragadnunk, hogy a beszédünket megtanuljuk. A szép és nemes szóban ismét yügen van. És végül, ha a zene, ének területét vizsgáljuk, a gazdagon áradó dallamív, az egyenletes és akadálytalan tempó is valószínűleg a yügen jelének mondható. Továbbá a jól kigyakorolt magabiztos tánc, az elegáns testtartás, a visszafogott, csendesebb kifejezőeszközök különféle elegye pedig a táncban megnyilvánuló yügen-szépség különböző kritériumának mondható.

Konkrét szerepekről beszélve, elég, ha csak a három szerep-típus, az öregember, nő és katonához illő érzelmeket szépen to-mácsoljuk, és máris yügenes lesz a szereplésünk. Ha rémíztő ördögnek vagy szellemnek öltözünk, jó ha a tartásunkban valami emlékezteti a nézőt a rikidó stílus vad és töretlen ördög-ízére, de még itt sem szabad elfeledkeznünk arról, hogy elegánsak, finomak, visszafogottak legyünk. A visszafogottság például azt jelenti, hogy ha a felsőtestünk erősen dolgozik, a lábunk puhán dobbant. Egy szóval, ha az ördög a maga testi kifejezőeszközeivel szépen dolgozik, még abban az ördögben is benne lesz a yügen szépsége.

Ha a fent leírt esetekkel kapcsolatos tudnivalókat már megjegyztük, vállalhatunk akármilyen szerepet, foglalkozhatunk a yügen-szép ilyen vagy olyan vetületével; egy bizonyos, hogy magát a yügént már soha nem fogjuk elveszíteni, attól lényegesen eltávolodni már nem fogunk. Sorolhatnám a legkülönfélébbeket, szegényeket és gazdagokat, férfiakat és nőket, papot és kurtizánt, földművest és koldust, kivetetteket és sok mást, ezeket mind, egytől-egyig yügennel kell játszani. Mintha csak ezek az emberek egy-egy virágos ággal a kezükben jönnének a színpadra. A szerepek és rangok különböznek, de a virág mindig és egyformán szép. Az amit a virággal ki szeretnénk fejezni, nem más, mint a színész finom megjelenítő eszközei, a testéből, a játékából áradó elegancia.

Megjelenítő eszközeink akkor lesznek igazán elegánsak és finomak, ha a szívvel-lélekkel, őszintén játszunk. (kokoro) És a kokoro lényegét csak az érti, aki át tudja érezni a yúgen lényegét. Aki színész létére verstant tanul, csupán azért, hogy szép legyen a szövegmondása, a különböző öltözékeket és testtartásokat azért figyeli, hogy szép legyen az alakja, végül is akármilyen darabban lépjen is fel, minden mozzanata a yúgen jegyét fogja magán viselni.

Mégis úgy tűnik, hogy a színészek hajlamosak arra, hogy egyetlen gondjuk a szerep jellegének a kidomborítása legyen. Vagyis ha a kellő eszközöket megtalálták, arra már nem gondolnak, hogy minden alkalommal szépséget és eleganciát is hozzanak magukkal. Pontosan ez a nemtörődomség lesz az oka annak, hogy a yúgen határain belülre<sup>33</sup> jutniuk soha nem sikerül. Ha pedig nem sikerül belülre jutni, a játékok soha sem lesz tökéletesek, és az igazi nagy művész kitüntetett rangját soha nem kapják meg. Ezekkel a gondolatokkal tulajdonképpen azt is magyaráznám, hogy miért ritka a nagy művész minálunk. És ezek éppen elégséges indokok ahhoz is, hogy a tanulás óráit a yúgen kifejezőeszközeinek a súlypontozásával, jó tartalommal töltsük ki.

Nos, mi van a yúgen határain belül? Mindenek előtt a nemes mozgás, a szép formák és tökéletesre csiszolt kifejező eszközök, ez a yúgen lényege. Tanulás során erre kell a legjobban ügyelnünk: a testtartásra, a kifejezőeszközökre. Az ének és a tánc legegyszerűbb dolgaitól kezdve a karakterjáték bonyolultságáig a legfőbb gondunk az legyen, hogy szép stílusban, gráciával, a legideálisabb kifejező-eszközöket is megválogatva játszunk. A rossz stílus, a csúnyaság minden szerepet tönkretesz. Hacsak egyedül a mozgásunk vagy énekünk szép: máris a yúgen kapuit nyitogatjuk! Akik e probléma különböző oldalain elgondolkodnak és meglátásunkat a színpadi játékokban is gyümölcsoztetik, azokból toborozódnak majd akik a ~~bűvös határt átlépik. Akik viszont nem, és ráadásul azt hiszik,~~ hogy az alapismeretek valamelyest való tudásával máris nagyszerű



teljesítményt (yúgent) nyújtanak, azok a pályájuk során soha nem tudják az igazit megismerni.

### 13. Az ismeretek halmozásáról. Egy kis figyelmeztetés.

Általában igaz, hogy azok a művészek, akik a nő fáradságos iskoláját kijárják, és sok-sok éves tanulás révén speciális ismereteket, tapasztalatokat és érdemeket halmoznak fel, eljutnak a tapasztalás és bölcsesség egy bizonyos fokára, amit „kó”-nak nevezünk<sup>34</sup>. Azonban ez az erős tanulás a felhalmozott ismeret, jó és rossz útra is vihet, mégpedig aszerint, hogy hol; városon vagy falun lakik-e az illető művész. Egy híresség lehet akármennyire is híres, ha a városa népe róla nem tud, ha nem dicséri nap mint nap, a hírneve egy fabatkát sem ér. Azután egy másik, – városon akármennyire is elismert színész, ha visszatér a szülőfalujába, mert ott kívánja folytatni a színész-életet, az a veszély fenyegeti, hogy el fog szürkülni és bizonyos szerepekbe belemerevedik. Pontosan azért, mert nem akarja elfelejteni a városon tanultakat! Ez a görcsös félelem és igekezet lesz, – tudtán kívül; a művészetének a megrontója.

A buddhista vallás azt tanítja, hogy nem szabad tapadni a múltban szerzett ismereteinkhez és tapasztalatainkhoz. Rossz, ha valaki ezekkel bátyázza körbe magát! Ez a dzsukó! – mondják figyelmeztetőleg.<sup>35</sup>

A nagyvárosban folytatott művésztevékenység azt jelenti, hogy állandóan szakértő és bíráló szemek előtt játszunk. Megtorpanásunkról esetleg előbb beszélnek ezek a szemek, mielőtt még jómagunk észrevennénk. Majd a mendemonda és a bíráló megjegyzések... Az lenne a jó, ha mindennek a kritikának az eredményeképpen hibáinkat fokról-fokra levetkőznénk, és a jó tulajdonságainkat erősítenénk. És ha ebben a közönség valóban segít, akkor mint a kavics, úgy csiszolódunk egyre hibátlanabbra, egyre gömbölyűbbre. Hadd mondok egy kínai közmondást: A len közé pottyant úróm egyenesre nő fel. A fehér homok meg eltűnik, ha fekete földbe keverik.<sup>36</sup>



Félelmetes a környezet ereje. A nagyváros általában jónak számít a művészek számára. Rossz tulajdonságaik várhatóan elmaradnak tőlük egyszerűen azért, mert a környezet így kívánja, sőt, azt is mondhatnánk, hogy a rossz levetkőzésével egyidejűleg fokozatosan gyűjtik a jó tapasztalatokat is, de ez nem mindig van így. A jó tapasztalatok felhalmozása nem szükségszerű, és nem velejárója a rossz tulajdonságok elhagyásának. Egy dolgot azonban mindenki észre kell hogy vegyen saját magán; ha a jó gyűjtögetése stagnál, és fokozatosan a rossznak adja át a helyét.

Sajnos, az évek óhatatlan velejárója a possadás, az áporodottság. Még a leghíresebb művészeket is kikezdi. Ez bizony maga a ,dzsukó'! Az emberek unatkoznak és fásultan nézik ugyanazt az előadást, amiben pedig semmi sem változott; hiba nélkül, rendre ot-sorakoznak benne a régi remeklések és a sikert hozó mutatványok. Hiszen ezzel törtem fel az élvonalba! – méltatlankodik a művész, mert nem tudja, hogy az unalomnak egyedül csakis ő az oka, a megújulni képtelen avatagsága, az éret korúak művészetének a virágot kézbe venni nem tudó vaksága. Ez bizony az, ez a ,dzsukó'! Vigyázat, nagyon vigyázat!

#### **14. Átfogó összegezők a művészetben. A nagy ívekben rejlő feszültségről.**

Néha ilyesmit hallunk a nézőinktől: Semmi sem történik. Mozdulatlanság ül a színpadon és mégis érdekes.

Nos, ez az érdekes mozdulatlanság a színészet, a ste egyik legnagyobb titka. Színházunk összes eleme, a tánc, az ének, a karakter-játék mind-mind a színész testét, húsát és izmait követelik. A mozdulatlanság (szenu tokoro) mindezeknek a színészi akciónak a szöges ellentétéként születik, a szüneteket, a hézagokat tölti ki. Ha azon kezdünk el gondolkodni, hogy miért érdekesek ezek az eseménytelen hézagok; nos, azok miatt a láthatatlan ívek miatt, amik jelenet és jelenet között az emberszívekben húzódnak. Egy

táncszám és a tánc utáni idő, egy-egy ének és az utána fellépő csend, a párbeszédés jelenetek végeztével beálló eseménytelenség a mi tudatunkban, a lelkünk mélyén valamilyen jelentőségteljes feszült várakozás formájában egybekapcsolódik. Erről persze tudomásunk nincsen, ami kívül érezhető, az csak az érdekesség. Szükség-e a színész belsejében végbemenő dolgokról tudnia a nézőnek? Nem szükséges! Sőt rossz, ha a színészi igyekezet láthatóvá válik! Mert csak egyfajta technikává fokozódik le és a mozdulatlanság érdekessége szertefoszlik.

Ha tehát a színész tudatalatti erőfeszítésekkel, a saját énjét alárendeli a színészi feladat megoldásának, a nem-cselekvés előtti és utáni pillanatok különleges, láthatatlan ívekkel kapcsolódnak össze. Ezeket az íveket nevezzük a művészet nagy, átfogó íveinek.

„Különös helyzet áll elő, ha az élet elszáll és a halál kopogtat. A mutatványos szekerén tornászó, zsinorón rángatott bábukhoz hasonlít. Ha a zsinór elszakad, (értsd: elvágják az életünk fonálát) minden tehetetlen halomba esik össze.” Így szól a Zen pap Gettan Szóko tanítása<sup>37</sup>, és azt hiszem igen jól példázza az ember tehetetlenségét a halál előtt. Milyen élethűek ezek az izgő-mozgó kis bábok, a kocsin mindenre képesek, ám csak addig, amíg a zsinór bírja. De hisz ezt jól tudjuk. A sarugaku-nóban is vannak zsinórok: az a sok-sok színészi megoldás és játék, amivel becsapjuk a világot. Mi is ugyanolyan illúzió vagyunk, mint a zsinóron mozgó bábu, csak hogy a mozgató energia egyenesen a színésznek a lelkéből fakad. A néző nem szabad, hogy lássa. Mint ahogyan a zsinórokat sem jó nézni, ugyanúgy nem való a színész erőfeszítését a nézők tudomására hozni. A színész erőfeszítése, amivel a nő világát mozgásba hozza legyen láthatatlan, a lelkéből kiinduló zsinór, és erről a néző ne tudjon. Ez a zsinór a nőnek élete!

Azt hiszem, hogy a fentiek nemcsak a nőra, minden napunkra érvényesek. Reggeltől estig ilyen lelkülettel munkálkodjunk. És ha ez a lelkület a játékunkban, a színpadon is megjelenik, annak csak a nő látja hasznát.

Szigorúan megtiltom, hogy ezt a részt avatatlanok elolvashassák. Lényegének terjesztését, a színészi gyakorlatba való beépítését azonban erősen javasolom.

### 15. A szépség különösségéről. (Myó-so)

A „myó”<sup>38</sup> először is a hétköznapi értelemben vett „taenari”-t (sejtett, különös érzet által sugalt szépérzést) jelent, és ezzel a „taenari” szóval a megismerő gondolkodás eszközeivel leírhatatlan legfelsőbbrendű szépet jelöljük. Annak egyik tulajdonsága, hogy alakatlan, (mással nem keveredik), vagyis hogy éterien tiszta szép. Ez az állapot a myó-so, amikor is tehát a szépnek nincs elemezhető, megfogható, konkrét alakot öltő formája. Mi a nőben is erre az alakatlan éteri szépre azt szoktuk mondani: „myó”. És ha erről a különleges, rejtélyes és megfoghatatlan szépségről beszélünk, tulajdonképpen arra a valamire gondolunk, ami a kezdők első órájától (ni-kyoku, vagyis ének- és táncóra) kezdve a színészmesterség különböző fogásáig a nő világát minden pórúsában átjárja. De ez a szépség aligha létezik! ... nem tudni, mert megfoghatatlan és kitapinthatatlan. Pedig ha volna köztünk, aki ezt az éteri tisztaságot (myó-so-t) eljátszani, szinpadra vinni képes, – bizony ő volna a színész-király. Ugyan akkor már a kezdők osztályaiban vannak olyan énekek, melyek hallatán: „Ez bizony a myó! A myó valami ilyesmi lehet!” – gondolat csapja meg az embert, mert istenáldotta tehetség énekel. A hang tulajdonosa nem sejtí, de a szakértő azonnal észreveszi. Hasonlóképpen az átlagos néző, aki (ha nem is jut el a szakértő „myó” érzetéhez), feltétlenül érdekesnek találja. (az ilyen éneket).

Ha jól meggondoljuk, a színész-király és a kezdő esete voltaképpen egy, azzal a kivétellel, hogy aki a csúcson áll már tudja, hogy valamilyen rejtélyes szépnek az őrzője. De még ő sem tudja, hogy mikor testesül meg a játékában „Itt van! Tessék! Ez az!” módjára. A titokzatos szépség egyedül attól lehet rejtélyes és titokzatos, ha nem tudatosul. Ha már igen, sőt szóval leírható, ott már baj van, az már nem ugyanaz a „myó”!

Ha még mélyebbre hatolunk a „myó-so” témába, rá kell jönnünk, hogy habár szavakba nem fogható, végeredményben nem is olyan misztikus. Mert az érett, tapasztalt és befutott művész, a nő alapos ismerője eljut egyszer olyan régiókba, ahol független, önálló lesz, a legtökéletesebb szabadság birtokosa. Ritkaszép játéka azt bizonyítja, hogy önfeledten, a lelke mélyből játszik, szabályához nem tapad. Nem gondolkozik azon, amit csinál. (mu-sin, mu-fú) Bizony ez már közelít ahhoz, amit „myó”-nak nevezünk! Tessék ezeket alaposan végiggondolni!

## 16. A művészetkritikáról

A nő-kritika alapjairól szólva, először is azt kell tisztáznunk, hogy az emberek ízlése különböző, egyazon mű nem fog azonos gondolatokat ébreszteni mindenkiben. Ezért a nő-kritika reális alapjait, mércéjét lehetetlen eleve megszabni. Mégis hogy mi a jó, mi a kívánatos abban az vezéreljen, ahogyan a főváros legjobbjai játszanak. Miután egy kimagasló és egy bukott mű adatait összevettük, a látottak és hallottak elemzésével könnyen megállapíthatjuk a siker összetevőit. Ezeket 3 csoportra osztjuk ken, mon, sin, azaz a látottak, hallottak és gondoltak (érzetek) alapján.

Először is (a vizuális élményről beszéljünk.) Ebből a szempontból az a mű a sikeres, amelyik percről percre egyre érdekesebb, szép táncokat, énekeket vonultat fel, nemcsak elegáns finom tónusú, hanem minden rendű-rangú nézőtől az elragadtatás hangjait csalja elő. Azaz csupán csak a látnivaló alapján az avatottak is, az egyszerűbbek is egyhangúlag érdekesnek találják. A sté-nek egyetlen dologra kell nagyon vigyázni. Mert ha a nő színes, látványos, azt gondolhatnánk, hogy a siker biztos. Csakhogy a nézők hajlamosak arra, hogy izegni-mozogni kezdjenek ha az élmények befogadására nincs kellő idejük... Feszült figyelmük felenged, csak felületesen követik az előadást. Ráadásul ha az előadás túl látványos, túl gördülékeny, maga az előadó is hajlamos lesz arra, hogy

a lényeket, a lélek munkáját elhanyagolva felületi látványokra törekvő megoldásokkal is beérje. A nézőt és a színészt összebilincselő nyugalom, az előadás meghitt csendje odavész és a nő külsődleges- ségek hajhászásává fajul. Ezeket a veszélyeket rejti a túl látványos előadás. Vagyis a külsőségektől kell elsősorban óvakodnunk. A száraz, dísztelen stílus, a színtársulat szokásosnál nagyobb fegyelme segíthet egyedül, és ismét csend, figyelem uralkodik a színházban. Új tetszés fog születni ebből a csendből, s az előadás javulni fog. Akárhány művet játsszunk, még ezután (nyert ügyünk van), a közönség velünk tart. Ezekkel a gondolatokkal be is fejezem a túl látványos, a szemnek szóló nőről való beszédet.

*A hallás-élmény. A fülekben győztes nőről.*

Másodjára olyan nőkről beszélnék, amelyek a maguk auditív eszközeivel aratnak tetszést. Ha egy ilyen nőt megvizsgálunk, egyszerű és eszköztelen kezdés után rögtön az tűnik fel, hogy lám a zene is milyen egyszerű, milyen simulékonyan illeszkedik hozzá a nő erősen lehalkított, vizuális hangulatához. S ha azt kérdezzük, miért tetszik a zene, nos, csupán csak azért, mert egyszerű és hűvösen elegáns. Így csak a legjobbak énekelnek, erre a közönség felfigyel: „Milyen érdekes!” A vidéki nézőkre, legyenek bármennyire is nő-kedvelők, kevésbé jellemző az ilyesmi.

A hűvös és elegáns zenéjű nőban a legjobbak, akiknél belülről fakad a színészi eszközök sokfélesége, persze mindent megtesznek, hogy a néző szemét is gyönyörködtessék. Ettől a nő még jobbá válik. A másodrendűek, akiknek a belső eszközei igen szerények, gyakran elrontják és letompítják a hajdani kiváló elődök előadása- inak a fényét. Óhatatlanul melankólia, fagyos unalom lép fel, különösen akkor, ha kiváló elődök sorozatban játszott hűvös, elegáns, egyszerű stílusban előadott nőit veszi át. Mit tegyünk? Élesszük az előadást, hangsúlyozzuk az érdekesebb pontokat, lepjük meg, vil-

lanyozzuk fel a nézőket, fokról-fokra dúsítsuk és módosítsuk a kifejező eszközeinket.

Az élvonalbelieknél sokat jelent, hogy a színészi feladatok testi-lelki elviseléséhez óriási tapasztalatuk van, és hogy igen sok nót tudnak. Rutinosan fognak egy-egy ének vagy tánc előadásához. És a siker nekik megadatik. Az utánuk következőknek több fejtörést jelent, hogy mit tegyenek a melankólia ellen. Küzdjenek ellene, de a néző ne tudjon semmiről! Élesztő kísérleteiknek, a „mindent elkövetek, hogy érdekes legyek”-nak látszania nem szabad: Ez a mi titkunk, csakis a miénk. A nézők csak azt tapasztalhatják, hogy valamitől jó lett az előadás. Régi szabályunk ez minenkünk, a ste legfontosabb titkainak egyike. Ezzel a fülekben győztes nóról való beszédet befejeztem.

### *Amikor a siker az emberszívekben születik.*

Alkalom adtán, igen jó színész kiérlelt, mesteri játékában néha meghökkenve tapasztaljuk, hogy meghatódtunk, valami igen megfogott. Aminek az okát pedig sem a táncában, sem az énekében, sem pedig a karakter-játékában, – de még a nő meséjében sem találjuk. Egy szóval szép, de mégis az egész előadásból valami fáradt, száraz, szomorú, esetleg hűvös hangulat áradt. Igen ez egy egészen sajátos eset! Ilyen előadást nézni a legnagyobb ritkaságok közé tartozik. Sikeréről szólva, ez a fajta „hűvös” előadás (hietaru kyoku) a nagyvárosi szakértőknek is kemény dió, a vidékieket pedig messze érintetlenül hagyja. Pedig ebben benne van a legjobb tudásának színe-java! Ilyet látni a (legritkább színházi pillanatok egyike!) Sikere csakis az emberszív mélyén születik meg, ez az a nő, amelyet „mu-sin”<sup>39</sup>-nak hívunk. „Mu-mon”<sup>40</sup>-nak is mondják.

(Háromféle nóról beszéltünk, illetve a nő sikerét 3 dologból származtattuk: a látottakból, a hallottakból és az átéreztekből.) Amit ezekkel kapcsolatban elmondtam, az tehát, hogy a színészi eszközök megválogatása és aprólékos tanulmányozása igen fontos.



### *A jó nézőkről és a szakértőkről.*

(Érdekesekek a nézők!) Általában igen magas a mérce a színházzal szemben, van aki a színpad legapróbb rezdülését is észreveszi és mindenre értő szemmel reagál, ám voltaképpen a nóról keveset tud. Van olyan is, aki nyugodt lélekkel vallhatja nő-szakértőnek magát, mégis ízlése, művészi érzése. A kettőből kellene egy ideálisat gyúrni. A nő alapos tudásához a jó ízlést párosítani. (A nők megítélésére és fogadtatására vonatkozóan tudnék sorolni olyan elrettentő eseteket), amikor a kiváló színészt közöny veszi kerül, és a ripacs kezdőt istenítik. Nem volna szabad előfordulniuk! Helyes értékelés hol maradsz!?

A félreértések okáért: a fontosabb események, a szabadtéri tömegelőadások főszerepei a legjobbaknak, a kisebb események és a vidéki előadások a tanulóknak jussanak, kinek-kinek a maga nőjét kell sikerre juttatnia. Hadd dicsérjük azt a színészt, aki a nézők kegyéért dolgozik. Erőfeszítésének meg is lesz az eredménye! Minden elismerést megérdemel az a néző is, aki a színész belső világának, bajainak és érzéseinek a megértése felől közelít egy-egy előadáshoz. Ő az igazi néző!

A nő kritikájával kapcsolatban, a legfontosabbakat összefoglalva: válasszuk el a közönséget és a színházban uralkodó légkört magától a színpadon folyó előadástól. Válasszuk el a művet a színésztől. A színész teljesítményének a megítélésében pedig hagyjuk el a külsőségeket, a technikát, és csak magát a művészi igyekezetet, a lelkét vizsgáljuk ennek az embernek. És a színész lelkén keresztül majd meglátjuk a nőt!

### **17. Az énektanulásról.**

Két dologra ügyeljünk, az énektanulásnak két fontos oldala van. Az egyik az írott szöveg, a másik a kifejező előadás. Először az írott szöveget vesszük a kezünkbe. Amelyet egy költő készített, a nő



zenei szabályainak az ismeretében szépen ívelő szavakat kapcsolt egymásba. Nekünk ezeket a szavakat betűnként, szótagonként kristálytisztán kell mondani. Igyekezzünk bőségesen érzelmet is belevinni az előadásunkba, a rímek és ritmusok játékát szabadon érvényesülni hagyni. A szó-kötéseket puhán, átvezetve oldjuk meg, és csörgedezve aláfoló patak módjára hagyjuk magunkat a ritmus által vezetetni. De ami még ennél is fontosabb, értsük és érezzük a tartalmát olyannyira, hogy a rögzített dallam és a mi egyéni előadásmódunk szépen egyezzenek. Ha ez sikerül, különleges szépségek nyílnak meg az énekünkben. De nem győzöm hangsúlyozni, hogy a ritmus tisztelete alapszabály, ami alól nem lehet kivétel. A puhán ívekbe fűzött szavak és rímek a ritmus miatt rendeződnek el igazán, és ennek eredményeképpen szépen ki fog rajzolódni a zene lírai arculata is. Azt mondhatnánk, hogy a ritmus az a váz, az a keret, amire a szavak, a szavakba öltött líraiság és az éneklő egyéni sajátosságai kicsapódnak. Következésképpen van egyszerű lélekzetével,<sup>41</sup> és van a művészi igyekezet és a feszültség által szabályozott légzés.<sup>42</sup> Van a műnek egy alapvető, megírt ritmusa,<sup>43</sup> és az énekes egyénisége által módosított ritmusa.<sup>44</sup> Ezt a négy szót mindenkinek meg kell tanulnia. Az énektanulásra vonatkozóan a legfontosabb tanácsaim pedig a következők: a hangunkat a nő zenéjének kell alárendelni. Egy mű betanulása után azonnal annak a zenei jellegzetességét, ízét, hőfokát kell kitapasztalni. Ha ez is megtörtént, legutoljára a ritmus teljes tudatosítása és feltárása következik.

Amikor egy mű tanulásához hozzákezdünk a következő sorrendben haladjunk: először tanuljuk meg a szöveget, azután a ráírt dallamvázatot, azután finomítsunk és tanuljuk meg a dallam díszítéseit; majd az erősen és gyengébben hangsúlyozott helyekre koncentráljunk. Végül gondoljuk át a művet és tegyünk meg mindent azért, hogy az énekünkben a szépség virága nyíljék.

A tanulás első perceitől kezdve következetesen ügyeljünk a helyes ritmusra, és fokozatosan ellenőrizzük is. A hangképzésre vo-

natkozóan csak annyit, hogy ki-ki maga döntse el, hogy mikor és mennyi gyakorlat az elégséges.

Most pedig a tájszólásról. Akinek ilyen baja van, nagyon ügyeljen arra, hogy a kandzsival írott igéket és főneveket tisztán ejtse, a segédigék és más lényegtelen szavakban a tájszólás eltűrhető, mert nem olyan feltűnő. A tiszta kiejtésre igen nagy súlyt kell helyeznünk, mert aki például a ,hasi' és a ,hasi'<sup>45</sup> vagy a ,hana' és ,hana'<sup>46</sup> közti különbségeket nem tudja érzékelteni, annak az egész beszéde kellemetlen érzetet kelt. A ,te', ,ni', ,ha' és egyebek, amiket amúgy is kanával írunk<sup>47</sup>, kiejtése felett el lehet siklani. A fontos szavak ezeket eltakarják. A betűk és a szavak sorrendje dönti el, hogy egy-egy szó milyen fontos, illetve mennyire tisztán kell ejteni. A sorrend dönti el azt is, hogy van-e hasonulás. De ezekről a legjobb a mesterünktől tanulnunk.

A segédigék közül legtöbbit a ha, ni, no, wo, ka, te, mo, si fordul elő. Ha ezekben vétünk is, az a fontos hogy jó ritmusban maradjunk, így kevésbé tűnik szembe a hiba. Ebben van a ritmus fontosságának a lényege is.

Mit jelent a nó éneklés? Semmi esetre sem azt, hogy az írott szöveget i-ro-ha módjára<sup>48</sup>, fahangon mint az iskolások, felmondjuk. A kandzsival írott részeket mondjuk nagyobb kifejezőerővel, de ne érződjék az erőlködés. A te, ni, ha-kat pedig úgy és ott nyújtjuk vagy rövidítjük, ahol a szükség kívánja.

A Kandzsóban<sup>49</sup> a következőket olvassuk: (a 12 féle skála eredetéről van szó).

Egyszer régen egy ember felment a Konron hegyre és a fönix madarak, hímek és nőstények, énekét hallgatta. Le is írta, amit hallott, így született a 12 hang, ezeket ricu és ro csoportosításban 6-6 hangra osztotta. A ricu a hím madarak éneke volt, erős, fényes, a ro a nőstényeké, árnyékos és gyengéd. A ricu a magasból ereszkedik lefelé, belégzés kíséri, a ro alulról megy felfelé kilégzéssel. A ricuban érződik a színész belső küzdelme és feszültsége, a roban ilyesfajta feszültség nincsen. Még egyféleképpen különbséget te-

szünk: a ricu a „mu”-t (a semmit, az űrt, a nem létezést) a ro pedig az „u”-t (a létezést) jelképezi. Szimbolikusan ábrázolva egy magasba ágaskodó vékony és hegyes hangot (ez a su<sup>50</sup>) és egy terjengős laposat (ó)<sup>51</sup> képzeljünk el.

Egy másik írásban, a Kongóban<sup>52</sup> ez áll:

A medve, tigris és párduc mind a vadászembert várja. A tigris a királyfi nyilát, a párduc a nemes ifjakét, a medve a többi vadászét. A három vad felsorolása, a rangok okából, tigris, párduc, medve sorrendben volna illendő. Mégis a medve, tigris, párduc a fülünknek sokkal szebben hangzik.<sup>53</sup>

## 18. Összefoglalás és záradék

Mondanivalóm elfogyott, a Kakyó végére értem. Más, átadásra és leírásra váró tudásom ezen fölül már nincsen. A legfőbb célom az volt, hogy összefoglaljam a nóról vallott ismereteinket, ezért lehetett a ‚hogyan ismerjük meg a nót?’ valamiféle tengely ebben a könyvben. Aki nem a nóról szeretne minél többet megtudni, annak csak üres fecsegésnek tűnhet. A tanulni vágyót pedig hadd intem, minden más elfoglaltságot tegyen félre, törhetetlenül és makacsan haladjon az úton, mert a nó teljes embert követel. Sok-sok év után fog eljutni oda, hogy a szívében valami felhangzik és választ ad, igen! ez az ember már ismeri a nót!

Először is fogadja meg és mélyen vesse magába a mestere szavait. Azok a szavak tartalmukban valószínűleg megegyeznek majd azzal, amit itt a Kakyó tekercein leírtam. A nó tudományát először is maradéktalanul meg kell tanulni, a testébe és az emlékezetébe vésni. Azután kezdődik a színész-élet, amikor a tanultakat meg is kell valósítani. Meg fogja tudni, hogy a siker kulcsa csakis abban van, hogy úgy kell tenni, ahogy a mestere mondta. Minden apróság be fog igazolódni. Kiderül, hogy mekkora odaadással csiszolta és tökéletesítette magát erre a pályára. Mindenféle művészetre érvényes az a tanácsom, hogy a kezdő halmozza magában az ismereteket,

tanuljon és tapasztaljon, amennyit csak tud, mielőtt a pályát elkezdi. A színházművészetben ugyanígy van; a tanultakat kell a hétköznapokban megvalósítani, éltetni és továbbadni.

Mi a szakmánk lényege. Van-e szakmai titkunk? Legfeljebb az, hogy mindenki tanul, a kezdő színész és a tapasztalt színész élete egyformán a szakadatlan tanulás jegyében telik. Pontosabban szólva, a pálya felívelő szakában, az adott életkornak megfelelő módszerekkel tanulva, körülbelül 40 éves korban elérkezik az az idő, amikor a színész megállapodik, eszköztelenebb, egyszerűbb lesz: ilyen a 40 éves tanuló állapota. Ötvenedik évével igen nehéz időszakba jut, színpadi mozgása is változik, ezt a stílust felületesen szólva a „semmittevés” jellemzi, valóban nem sok láthatót produkál a színpadon. Tulajdonképpen ő most azt tanulja, hogy hogyan csökkentse a műsorainak a számát, az éneklésre helyezze át a súlypontot és csak igen tartózkodóan játsszék. Az ilyen színészt látva jogosan támadhat az a benyomásunk, hogy a hajdani daliás idők utáni sóvárgás élteti a játékát. Pedig az éneklésben igen jó lehetőségek vannak: itt kell megmutatnia az érett művészet virágait! Az idősödő művész hangjában ugyanis különleges elváltozások történnek, a magas és a mély hangok képzésekor száraz ércesség hallható. Ez az ércesség szép! Ritkasága ad neki különös értéket! Minden színész figyelmébe ajánlom, erre a fortélyra előbb-utóbb szükségük lesz!

Szükségük lesz fokozatosan sok másféle tanácsra is, mert meg kell tanulniuk az idős kor művészetét, amely tulajdonképpen fortélyokból tevődik össze, a célja pedig egy: a művészet igazi virágának a megmutatása. Szerepkörüket illetően, az idősebbek általában az öregember és a női szerepeket játsszák, de ha valakinek specialitása van, régről megtartott híres szerepe, azt továbbra is játszhatja. A csendes, lírai szerepkör minden változtatás nélkül megtartható öreg korban is, az ilyen színészek öregségükre jól járnak. Akinek viszont a forró, heves, sok mozgással és tánccal kísért szerepek voltak a „nagy napjai”, annak tudomásul kell vennie, hogy

át kell alakulnia. Esetleg megfogadhatja azt a tanácsunkat, hogy kisebb erővel játszik, úgymond a tízből csak hetet mutat. Ezt a szabályt minden időződőnek a figyelmébe ajánlom, hiszen jót akar, „gazdálkodjunk az erőnkkel” – ez a lényege. Tulajdonképpen ezzel el is mindtam mindent, amit az időseknek tudniuk kell.

Ezután még valami fontos dologról szeretnék beszélni, amit úgy is mondhatnánk, hogy a Kanze ház alapja, legfontosabb tétele, és gondolkodásunk alapköve. Így hangzik: Soha ne felejsük el a legelső tapasztalatainkat. (Sosin vaszuru bekarazu) Három gondolatból áll, ezek közül az első így hangzik:

Mindvégig őrizzük a szívünkben azt a lelkületet, ahogy a pályát elkezdtük.

A másik:

Pályánk egyes szakaszainak a kezdetén milyenek voltunk? Ezeket a képeket is őrizzük meg gondosan.

A harmadik:

Az öregkor küszöbét átlépve milyenek is voltunk? A „kezdő” benyomásainkat és élményeinket most is örökre meg kell tartanunk.

Ezt a három gondolatot igen erősen jegyezzük meg.

1. Ifjúkorunk, a pálya legelső benyomásai miatt kell, hogy velünk maradjanak? Mert ez öregségünkben is sokféle tanácsot ad, segíthet nekünk. A felismert hiba egy lépés a javulás felé - tartja a közmondás. Ha az első kocsi felborul, abból az utolsónak lesz kára – tartja egy másik mondás, a kettő értelme azonban közös...

Mert aki fiatal éveinek a kavargását, akkori érzelmeit és gondolatait jobbnak tartja elfeledni, az bizony semmit nem fog megtartani abból sem, amit érett emberként gondol. A hibátlan és a tetőpontjára jutott művészi teljesítmény, a hírnév és megbecsülés, bizonyos értelemben fokmérő, azt jelzi, hogy az illető művész a nó avatott képviselője. Ha azonban az út különböző állomásait elfelejti, arra sem lesz képes, hogy a hanyatlását, egy előző stádiumba való visszalépését felismerje. Aki pedig korábbi tapasztalatlanabb éneji

egyikébe vagy másikába visszatér, annak a művészi színvonala egyértelműen romlik. Egy színész számára nincs fontosabb, mint hogy tudja, hol tart, a saját művészetét kritikusán jól ismerje, a hanyatlást vagy a fejlődést másnál előbb észrevegye. Ehhez a ‚beméréshez‘ a fiatal évek emlékei, tapasztalatai, az onnan hozott tudás a legfontosabb. Aki ezt elfelejti, az észrevétlen süllyed visszafelé. A ‚friss szem‘, a ‚nyitott szív‘ állapota azt jelenti, hogy a pillanatnyi helyzetet ismeri. És a továbbiakban is segíteni fog, hogy a fejlődésre vezérelje, hogy visszalépés ne történjék. Végső soron a ‚friss szem‘, a kezdő emlékek őrzése a színészetet alfája és omegája is.

Egy ifjúnak a saját fejlődéséről a következő módon kell gondolkodnia: „Az, ahol most állok, a kezdete valaminek. Később fel szeretném mérni, hogy meddig jutottam. Ezért szükséges, hogy a kiinduló állapotomat jól megjegyezzem.” És valóban ez a legfontosabb dolga! Ha elfelejti, nem tudja lemérni, hogy hová jutott, következőképpen haladás helyett egy helyben fog toporogni. Ezért jól jegyezze meg minden kezdő: őriznie kell a szívében azt az állapotot, azt a lelket, ahogyan a pályát elkezdte.

2. Pályánk egyes szakaszainak a kezdetéről is hozunk emlékképeket magunkkal. Éltesebbekre is vonatkozik ez a tétel, mert feltételezi, hogy minden egyes szakasz ugyanúgy kezdetnek számít, mint a fiatalkori legelső, és ki-ki az éveinek megfelelően „friss szemű, nyitott szívű” kezdőként indul egy-egy újabb szakasz megtételére. Ha a színész elfeledkezik ezekről a koronként változó énjéről, a gyűjtögetés és elhullajtás különböző fázisai észrevétlen jönnek, beszűkül, és a tényleges életkorának megfelelő produkciókon kívül semmi másra nem lesz képes. Hogyan őrizze meg a frissességét? Először is emlékeznie kell minden korábban tanult stílusra, és a pillanatnyilag játszott művekben is meg kell tudnia azokat mutatnia, egyszóval gyűjtenie és tartósítania kell magában a stílusokat és a műveket. És mindenkori játéktílusában benne lesz az ő ‚kezdősége‘! Azért lesz benne, mert minden stíusból, minden



korból hozott valami emléket, amihez képest világos, hol és hogyan kezdő ő most ezen a fokon. Ez az ügyes színész, a fokról-fokra, a korról-korra kezdő állapota.

3. Az öregkor küszöbét átlépve ismét ‚kezdők’ vagyunk valaminben, a pályavégző évek állapotának a megtanulásában. Kezdeti benyomásainkat most sem szabad felednünk. Mit jelent ez? Az emberélet véges ugyan, de a mi pályánk végtelen. Egy emberöltő telt el azzal, hogy mindig valami újat tanultunk, öregkorban ismét új tapasztalatok várnak ránk: az éveinknek megfelelő munkastílus, új művek vagy a régiek másképpen. Ha ezeket a terhes éveket ismét ‚kezdő’ állapotnak tételezzük fel, minden eddig ténykedésünk ennek az állapotnak a tükreben sűrítve fog megjelenni. A Kadensóban azt írtam: Ötven felett egyetlen járható út kínálkozik: a nem cselekvés, a mozdulatlanság művészete.

Az ebbe való belenyugvás, az alkalmazkodás tanulása az a terület, ahol az idősök is csak kezdők. Tehát, ha öreg korunkban is úgy gondolkodunk magunkról: „kezdő”, akkor elmondhatjuk, hogy a ‚frissesség, a nyitott szem; a kezdők lelkiállapota’ egész életünkben végigkísért bennünket. Ennek eredményeképpen művészi munkánk javult, hosszú és áldozatos színész-pálya áll mögöttünk, és az utolsó pillanatig dacolni tudtunk a hanyatlás, a visszafejlődés veszélyével. Zsákutcába nem jutottunk, emberhez méltón zárjuk a pályánkat.

Nos, ezt tanítom, ez a legfontosabb, a Kanze ház minden tagjának. ‚A kezdő örökké friss szeme’ legyen a titok, amit az utánam következő nemzedékeknek is át kell adnotok. A kezdők friss szellemét tanítsátok egymásnak. Ez legyen művészetünk alapja és legfontosabb vezérlő elve. Ha csak egy is közülünk elfelejti, milyen volt az első óra, már nem tudja az utána jövőket megtanítani. Tehát sose feledjük, sose feledjük az ifjúkori önmagunkat és másokat is ennek szellemében tanítsunk. Az ifjúkorok hadd érjenek össze és hadd halmozódjanak.



Hogy ezen fölül ki mit tanul és mennyit ért a szavamból, azt a saját esze és judiciuma szabja meg.

### **Záradék**

Előző művemben a Fúsi Kadenben a színészképző gyakorlatokkal foglalkozó első fejezettől a külön elhelyezett, szigorúan titkos Záradékig a művészet alapkérdését jobban megvilágítandó „szépség-virág” hasonlatot használtam. 12 évig írtam, mialatt néhai édesapámtól a nő tudományát tanultam, így az tulajdonképpen apám ismereteinek az összefoglalását jelenti. Ezt a Kakyót pedig negyvenéves koromtól kezdve késő öregségemig hosszú ideig írtam, néha le-lejegyezve azt, amit hirtelen megláttam. Hat témát dolgoztam fel benne és tizenkét fejezetet nyitottam részben a magam hasznára, részben unokáink és utódaink okulására.

Kelt, 1424. június elsején.

Ze-a pecsétjével

## Jegyzetek

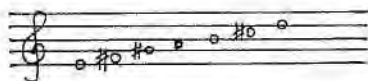
1. kyu, só, kaku, csó, ha a dó, re, mi, fa, szó megfelelői. Ötfokú hangsort jelölnek.
2. Szójáték, mert a dzsúbun elegendőt, teljes mértékűt is jelent, valamint 10 részt.
3. ken-mon doshin naranu tokoro kifejezést használja. Vagyis a színész vizuális és auditív eszköztárára utal, melyek soha nem olvadnak egybe.
4. ken-mon joju = látás és hallás élmény egybeolvadása
5. Az Okina című nőban legelsőnek táncoló öregember.
6. Amida Nyorai a budhista nyugati paradicsom istene. A hívők haláluk után ha ide eljutnak, újjászületnek. Szanszkrit neve Amitábha.
7. A gagaku a japán ókori udvari zene.
8. Ryo:           1. icsikocu



2. szócsó



3. daisiki



Ricu:

1. hyódzso
2. ósiki



3. bansiki



9. Zeami a mai, vagyis a 8. pontban ismertetett felosztástól teljesen eltérő rendszert készített és a daisiki hangnemet figyelmen kívül hagyta. Ezért került ellentmondásba a szövegében a 6 féle hangnem és az öt konkrét példa.
10. Kami-mu, (felső), simo-mu (alsó)
11. A szuruga tánc egyike volt azon rituális táncoknak, amelyeket Azuma-aszobi néven ismertek és az udvarban valami sintó szentélyekben táncoltak a 9. sz. óta.
12. A Hagoromo.
13. A kuszemai Zeami és Kanami korának divatos tánca volt. Női változata vált a leghíresebbé, ezek a nők csúcsos, oldalt lapított sapkában, fehér ruhában rövid karddal a kezükben adtak elő olyan táncokat, amelyeket énekszó kísért. A tánc lényege az volt, hogy illusztrálják, megelevenítsék a szöveget. Kanami tanulmányozta a kuszemait, és beépítette a nőiba.
14. A dzso, ha, kyu a nó ritmusát és szerkezetét szabályozó elv. Rövid előkészítés után a bonyodalom, majd a gyors befejezés következik. Zeami ezt a Kakyóban részletesen magyarázza.
15. Angol fordítója Skill of Self-Consciousness Movementnek nevezi. A bucsi = Skill of Movement beyond Consciousness. A sókyokucsi = Skill of Mutuality in Balance. A sutaisi = Skill of Mutuality in Self-Conscious Movement. A butaisi = Skill of Mutuality in Movement, beyond Consciousness.
16. A műfajként is meghatározható táncról azt mondja tehát Zeami, hogy az az umonfu 有文 stílus. Ellentéte a momonfu. 無文風
17. A zen filozófia különleges kifejezése: tanbankan. (szó szerint „deszkát cipelő”). Olyan embernek a címkéje, aki egyoldalúan ítéli meg a dolgokat, alkalmazkodásra képtelen és rugalmatlan. És hátrafelé sem lát...
18. Hasi-gakarinak hívják a színpad jobb oldalán lévő hosszú fedett folyosót.

19. Az isszei a ste első lírai verse. Ünnepestyves, beköszöntő jellege érthető, és a szövege is igen fontos.
20. Egy szarugaku előadás Zeami korában legalább 4-5 féléből állott. Az első számot vaki nőnek nevezték. Funkciója az ima, az áldáskérés, az istenek jóindulatáért való könyörgés.
21. A renga. Hokkunak nevezett kiindulósora után a résztvevők egy-egy sort adnak hozzá. Utolsó lezáró sorát agekunak nevezik.
22. Szótári értelme ‚gyúrás’ ugyan, de a nó világában másféle értelmet kapott.
23. A Hekiganrokuból származik. Japánban a Taiheiki is említi.
25. Eredeti címe Ekikyó (易経).
24. Zeami természetesen nem a diploma szót, hanem a kurai-t használja. Rangot, fokozatot jelent. Vagyis a mester határozza meg, mikor lép előre a tanítványa.
26. A szaidó és a rikidó a pokolra jutott katonákat megszálló gonosz előadási stílusra vonatkozó szakkifejezés. A szaidó stílusban előadott ördög ember valójában, az ember és az ördög harca egy testben különleges előadási stílust kíván. A rikidó stílusban a győztes ördög túlsúlya érezhető, ez a technika csupán a félelmetes és iszonyatos pokolbeli erők megjelentetését célozza.
27. Rongo c. művéből származik az idézet.
28. kokoro ‘心’
29. 正位, 性位 változat is előfordul. Zeami késői műveinek gyakori kifejezése. A ‚befutott’ és tehetséges művészek visszavonhatatlan rangját jelzi.
30. 7 rész, 8 rész, 10 rész szerepel az eredetiben.
31. 戒.
32. A legtisztább, semmivel nem keveredő állapot a jelentése. Zeami valószínűleg a Szótó-zen tanítását kölcsönözte.
33. A határokon belüli világot Zeami külön szóval ‚dzsóka’-nak nevezi.

34. A 去/ jegyet használja Zeami, eredeti jelentése megfélemlíteni, de itt inkább 'érdem, tekintély' a jelentése.
35. 住劫 az 'érdemekben való lakás', az 'érdemekkel és tapasztalatokkal való együttlakás'-nak lehetne fordítani. A budhizmus szerint elítélendő dolog.
36. Részletesebben arról van szó, hogy a görbe, göcsörtös fekete üröm magától is kiegyenesedik ha az egyenesszárú len vetésbe keveredik a magja, a fehér homok pedig bepiszkolódik a föld feketeségétől. A jó közeg javító, a rossz rontó hatását példázza.
37. Gettan Zen-si (1326-1389) Gettan Hówa című művéből vett idézet. (Teljes neve Gettan Szókó.)
38. Jelentése: rejtélyes, különös, csodával határos.
39. 無 '心' a zen kifejezése, az üresség, a nem gondolkodás a jelentése.
40. 無 文 szavakban meg nem fogalmazott
41. 息 (iki) a légzés mint biológiai funkció
42. 機 (ki) ritmussal szabályozott légzés
43. 節 (fusi) a zenei kompozíció, a dallam
44. 曲 (kyoku) zenei összhatás
45. 橋 (hid) 箸 (evőpálca)
46. 鼻 (orr) 花 (virág)
47. A segédigék a japán nyelv eredeti képződményei, természetesen egyszerűsített jelekkel, kanával írták őket.
48. Az iroha a japán verses abc. Ismeretlen szerzője, (valószínűleg buddhista szerzetesek) a 48 betűt (szótagot) ügyesen versbe fogták össze úgy, hogy mindegyiket csak egyszer használták.
49. A Han-dinasztia történelmével foglalkozó könyv, szerzője Hanko volt; Eredeti címe: 漢書
50. 豎
51. 構
52. Zeami téved, nem a Rongó, hanem a Súrei
53. Az eredeti szövegben yú, ko, nó (medve, tigris, párdus) és másodsorra ko, hó, yó (tigris, párcuc, medve) szerepel. Zeami szerint az előbbi, (yú, ko, hó) szebben hangzik.

## Néhány gondolat a Kakyóhoz

Hogyan maradtak fenn Zeami titkos iratai? Hiszen egy-két példányt bizott csak a Kanze-ház kiválasztottjaira. Nos, a titok titok maradt és az iratok becsben maradtak nemzedékek kezén, amíg a 20. században nyilvánosságra nem kerültek. Még talán új is akad majd, bár 1935 óta nem történt ilyesmi.

Noha Yosida Tógó már 1909-ben 16 részes Zeami-sorozatot adott ki, csak 1950-ben alakult meg az a tudományos társaság, amelynek a feladata a Zeami-hagyaték gondozása, – nekik köszönhető a számszerint 21-re gyarapodott komparatív vizsgálata, kommentálása.

Az első mű a Szarugaku Dangi (Beszélgetések a nóról) volt, amire egy könyvbűvár az antikváriumban felfigyelt, s kérdően mutatta Yosida Tógónak, az irodalomtudósnek. Yosida úgy érezte magát, mint ha tengermélyről kincset, gyöngyöt hozott volna és tudós társaságot hívott egybe. Cikkük nyomán, a tudósok legnagyobb meglepetésére jelentkezett egy Yaszuda Zennoszuke nevű nő-kedvelő, 66 írással, amiket egy nemesi családtól vásárolt. Ezekből született meg az a 16 részes Zeami összkiadás amit más néven Yosida könyvnek hívunk. Ez az anyag a Zeamihoz legközelebb álló Kanze és Komparu ház örökségeként maradt fenn, így nem véletlen, hogy Yosida professzor hamarosan egy másik gyűjteményt is ki tudott adni, mégpedig Komparu Zencsiku (1405-1470) nő elméletét. Rajta kívül Komparu Zembó foglalkozott még a nővel, (1454-1532) az utána következők már csupán színháztechnikai kérdésekkel, azaz csupán konzerválták és kodifikálták a nót.

1913-ban már javított, bővített Zeami kiadás születik.

1915-ben jelenik meg a Zencsiku kiadás



1927-ben az Ivanami Olcsó Könyvtár szélesebb rétegeknek teszi lehetővé a legfontosabb Zeami munkák elolvasását (Kadensó, Szarugaku dangi, Nószakuso, Sikadó).

1932-ben a Kanze ház hozzájárul a Go-on közléséhez.

1934-ben Szaitó Yosinoszuke felfedi, hogy a Kakyó latens életet élt és önálló műként hívja fel rá a figyelmet. Úgy tűnt, hogy a Zeami iratok közreadása ezzel lezárult, s a nő-irodalom újrafelfedezésének nagy korszakához csendül fel a nyitány... Szanari Kentaró 1931-ben 7. kötetben adja közre a Yókyoku Taikan máig is a legmegbízhatóbb nő gyűjteményét, 1938-ban Nosze Aszadzsi ír a nő eredetéről.

Elérkezik az idő, hogy faximile kiadások jelenjenek meg, hiszen akinél vélt vagy eredeti Zeami kézirat volt büszkén és szívesen mutatta meg.

1943-ban Kavasze Icsima ad ki ilyen faximile sorozatot. Zeami olvasóié a szó ezután! Nisio Minoru a színésznevelési kérdésekre összpontosít és Zeami pedagógiai oldalát méltatja. Nogami Toyocsi az európai színház mércéivel kezd vizsgálandni, Nosze Aszadzsi mélyreható elemzéseit sokan olvassák. Ő hívja fel a figyelmet a nő és a vaka összefüggéseire. A nő-elmélet és a vaka elmélete közt von párhuzamot.

1941-ben a Komparu ház tárja fel kincseskamráit, amelyben sok eredeti Zeami kézirat van. Ráakadnak egy Zeami által saját kezűleg másolt Kadensó kéziratra is, amely teljesebb és jobb állapotú, mint a korábbi. Itt van még a Kakyó és Sikadó egy-egy másolata is. Új leletek a Go-i, Rikugi.

A háború utáni nemzedék ad hangot csupán a Zeami ellen irányuló kritikának, észreveszik, hogy hogyan vetette magát alá a nemesi ízlésnek, hogyan rendelte alá a saját művészi elveit.

1952-ben megalakul a Hószei Egyetem Nő Kutató Központja.

Nisio Minoru megkezdi a másolatok tüzetes vizsgálatát.

1958-ban két szerzőtől jelenik meg értelmező fordítás a Kadensóról, és ekkor javasolják a pontosabb nevét: Fúsi Kaden.

1960-ban Omote Akira gondozásában Ivanami Olcsóként jelenik meg a Beszélgetések a nőről.

1959-ben Kuroda Maszao a Kasúból levontak alapján a Fúsi Kadent és a Kakyót jelöli a leglényegesebb Zeami iratoknak és keletkezésük idejéről is iránymutatóan nyilatkozik.

A nő-kutatóknak igen nagy segítség a szintén korszakos jelentőségű Kószai Cutomu tanulmány, a Zeami frazeológia alapos elemzése. (Zeami esztétikai fogalmainak megfeleltetése a maiakhoz.)

1963-ban ünnepséget rendeznek Zeami születésének 600. évfordulóján, ami szép és bensőséges, tudományos oldalról azonban nem sokat hoz.

1974-ben jelenik meg az Ivanami Kiadónál a Japán gondolkodók sorozat köteteként „Zeami, Zencsiku”. Szerkesztői Omote Akira és Kató Súicsi. 21 Zeami iratról tesznek említést. Ezek a következők.

#### *Zeami első korszaka:*

1. 1400 A Fúsi Kaden első három fejezete (Tanítás a virág átadásáról)

1402 a teljes Fúsi Kaden

#### *Zeami második korszaka:*

2. 1418 Kasú ucsinukigaki (Kivonatok a Kasúból)

3. 1419 Ongjoku kovadasi kuden (Útmutató a nő-énekléshez)

4. 1420 Sikadó (Út a virág felé)

5. 1421 Nikjoku szantai ningjózu (Az ének- és a tánctudásról, valamint a három szerepről ábrákban elbeszélve)

6. 1423 Szandó (Nószakuso). (Hármasút. A nő-írás kézikönyve)

7. 1424 Kakyó (A virág tükrében)

8. 14?? Fusizuke sidai (Jegyzetek a nő megzenésítéséről)

9. 14?? Fúgjoku-sú (Feljegyzések a zenéről és a stílustól)
10. 14?? Yúgaku súdó fúken (Szabályok a művészet élvezéséhez)
11. 14?? Go-i (A szépség öt foka)

*Zeami harmadik korszaka:*

12. 14?? Kyú-i (A szépség kilenc foka)
13. 1428 Rikugi (A hat műfaj)
14. 1428 Súgjoku tokka (Gyöngyszedés, virágkötés)
15. 14?? Go-ongjoku dzsódzsó
16. 1432 Go-on (Az öt zenei hangulat)
17. 1430 Súdóso (Az út tanulása közben)
18. 1430 Zesi rokudzsu ikó szarugaku dangi  
(Zeami hatvanon túl. Emlékezések a nőről)
19. 1432 Muszeki issi (Egy oldalon összetört álmaidról)
20. 1433 Kjakuraika (Az ellenkező irányból születő virág)
21. 1436 Kintó-so (Levelek az Arany-szigetről)

A mostani kötetben a Fúsi kaden mellé a Kakyót és a Kyú-i-t válogattam, természetesen a Szandó, a Nikyokú szantai, a Sikadó, Súlyoku tokka, a Kyakuraika, és a Szarugaki dangi tanulmányozása is szükséges ahhoz, hogy Zeami elméletét főbb fonalaiban megismerjük. Külön csoportként kiemelendők a zenei tanulmányok.

Zeami elméleti munkássága tehát 21 részből áll a fenti részletezés szerint, és 1400-1436 között született. Nőinak számát, (a zene szerzést, javításokat és egyéb munkálatokat is jóváírva) 61-re becsülik.

A Kakyó a Yosida-könyvben benne volt ugyan, de cím nélkül, és töredékesen, eleje és a vége hiányzott, másolási hibák is voltak benne. 1934-ben fedezett fel Szaitó Yosinoszuke egy Komparu iskolából származó másolatot, aminek a segítségével biztosan meg tudták állapítani a Kakyó létezését és terjedelmét. Kavasze Icsima

végezte el 1938-ban a végső igazoló és feltáró munkát, tőle származik a Kakyó cím is.

A Kakyó utóiratában az áll, hogy Zeami 1424-ben végre pontot tesz apránként összegyűjtött tapasztalataira, amik 40 éves korától (62 éves e pillanatban!) felhalmozódtak. Hangsúlyozza a Fúsi Kaden és a Kakyó alapvető különbségeit, („az az apámé volt, ez már az enyém”). A sokféle, „ka” azaz „virág” jegyében fogant elméleti írások sorában a Kakyó jelentősége éppen abban áll, hogy húsz éven át követi az idősödő Zeami szépségeszményének alakulását, és az első helyen álló Fusi Kadennel, valamint az igen késői Kyakuraikával felsorakoztatva a legfontosabb kapocs, „híd” az életműben. A „virág” helyett a „yügen” nyomul az első helyre és új tartalmat kap, a befelé forduló, vallásos gondolatokkal eltöltődő Zeami szülötte ő. (Introvertált személyiség volt.) A Fúsi Kaden a néző szemével nézte a virágot, a Kakyó a színészével, hiszen szépreményű fiának, az elsőszülött Motomaszának szánja, akit jó színésznek, jó ház-főnöknek akar nevelni.

Igen tanulságos volna most ki időre elfordulni a nő-elmélettől, és két jellegzetes nót megvizsgálni. Egyik Kan'ami *Dzsinen, a prédikátor* (Dzsinen kodzsi), a másik pedig Zeami *A súlykolópadnál* (Kinuta) c. műve. Ha apa és fia leginkább jellemző alkotását kellene kiválasztanunk, minden bizonnyal ez a két mű kerülne szóba legelőbb.

A *Dzsinen, a prédikátor* egy laikus kispap életébe enged bepillantást, hiterjesztő és karitatív igyekezete odáig terjed, hogy megment egy rabszolgának eladott lányt. A nő csúcspontján, Dzsinen tánca olyan nagy hatással van a rabszolgakereskedőkre, hogy visszaadják a leány szabadságát. Nemcsak a jelenidőben, egyenes vonalban fejlődő cselekmény, a színes párbeszéd, a feszültség, a rabszolgatartókkal való összecsapás adja meg ennek a nőnek a drámaiságát, hanem az is, hogy több, sematizálástól (waki, ste, cure jellegük mindazonáltal megvan!) még valamennyire mentes szereplőt vonultat fel. Nőszerűvé mindenekelőtt az teszi, hogy Dzsinen

tánca a csúcspont, s ennek a táncnak az értelmét Dzsinen hősies mentő igyekezete adja. (A tánc ára a kisleány szabadsága.) Kanami a közelmúlt (vagy napjaik) tüzeleven témáját tűzte a színpadra, a rabszolgaság intézményének témáját, és a laikus prédikátorok egy jellegzetes képviselőjét tette meg főhősének, – nem véletlen, hogy műve napjainkig is él. (Zeami ha megboldogult édesapját maga előtt látja, az mindig Dzsinen tánca lesz.) Az ilyen nő szinte iránytűként szolgál arra, hogy az európaihoz hasonló dráma kifejlődjék.

A *súlykolópadnál* főhőse egy névtelen asiyai asszony, aki Kyúsú szigetén hiába várja a fővárosba pereskedni ment férjét. Bánatában sulykolni kezd, bár monoton munkája és szomorú sóvárgó hétköznapjai vajmi kevésbé különböznek. S egy idő múlva a kinuta monoton hangjai mellett eltávozik a másvilágra.

A megtért férjet letöri a halálhír, hiszen szerette az asszonyát. Imájára egy szellem, afféle pokolbéli ördög-alakban a feleség szeleme jelenik meg előtte, s panaszos gondolatai az emberi lét legvégső dolgairól szólnak. Neki, csakis neki van módja kétféle oldalról, innét is, odaátról a túlvilágról is az emberéletről vizsgálódnia, s bizony szívbemarkoló, amit mond. Mindannyiunknak van kinutája, szakadatlan, monoton és beteljesületlen sóvárgásban telik az emberélet. Becsüljük meg, odaátról mindez oly becsesnek látszik – szól a szellem s ismét távozik, vajon megnyugszik-e, tud-e üdvözülni ezután?

Zeami művében az eseménytelensége az, ami modernné, időtállóvá teszi, a névtelen asiyai feleség alakjában az élet és halál, a létezés céltalanságát teszi nagyító alá. Táncra nincs is szükség. Lefoszlott, kihűlt száraz a Kinuta világa.

Lám ilyenre fejlődött a nő egy emberöltő alatt, miközben Kanami kezéből Zeami kezébe került ennek a színháznak minden gyakorlati és elméleti feladata. Hová tűnt Kanami ereje, életerős alakjai, a drámaiság, a valós küzdelem vihara? Egyszemélyes, lírai drámai arculatú, szimbolista színeket mutató színjátékot látunk, amelynek irodalom-prioritása, könyv-dráma jellege is szembetűnő.

A két sík, az emberélet és egy transzcendens létezés síkja miatt tagolódik két részre a nó. (a ste első alakja ember, második alakja túlvilági lény). Más eszköze Zeaminak a dráma felvillanyozására nincs is. Mégis a nó irodalom egyik örökértékű alkotásának valljuk. A Kinuta értéke mindenekelőtt abban van, hogy lezár egy fejlődés-vonalat, summáz egy színházi stílust, ami a világszínházban másutt is kialakulhatott volna, illetve máskor is kialakulhat majd. A fejlődés-vonal szokatlanul rövid és gyorsan jutott el a végkifejlethez: az ember? – élet? alapkérdéseket a legeszköztelenebbül, tömör és minimálisra redukált színpadi formában megoldó Kinutához fogható színmű nincsen. Zeami negyven alkotó éve szükségeltetett hozzá. Útjának, fejlődésvonalának közbülső stádiumai is voltak, itt van például az Izutsu, *A kút-káva*.

Arisztokrata közönséget szolgál vele, az Isze monogatari epizódját a legszebb, finoman elegáns, nőiesen lágy, kecses és érzékeny szép nővé varázsolja, Aricune szép leánya és Narihira a költő szerelmét teszi halhatatlanná. Maga a szép lány is jelenés a benőtt kertbe jött késői látogatónak, aki bizony szomorúan hallgatja a hajdanvolt kedvesét sírató, titkolódzó lényt. Majd a második részben, az emlékbe kapott férfiruhát s főveget magára öltő lánynak a kút-káva mögött, a víz tükrén maga Narihira szelleme, egy fantom-arc jelenik meg. Ezáltal a nó ideje, a lét síkjai bonyolulttá válnak, hiszen egy szellem-leány lát, idézi fel szerelmes vággyal egy másik régvolt ember szellemét. Tánca, öröme és boldogsága oly illékony, mint az emberélet, oly bizonytalan mint a múlt idő.

Ha Kan'amit a Dzsinnel jellemeztük az előbb, hadd mondjuk el, hogy Zeamit alkotó pályáján a katona-darabok, (a Szanemori, Yasima, Tadanori,) megalkotása után riválisuk, az Ómi sarugaku és Dóami yúgenes stílusa ejtette rabul. Kanami ekkor már nem élt. Zeami kompromisszuma a ház hagyományaival való törést jelenti, ám a versenyhez, a sóguni diktátumokhoz való alkalmazkodáshoz ez is hozzátartozott. Sőt ezidőtájt teremti meg a kétrészes álom nó minta értékű darabjait és annak elméletét. (l. Izucu) Riválisán



messze túltesz. Újabb törést, elméletében is nyomot hagyó stílusváltást akkor fedezünk fel, amikor Zóami, egy másik rivális kerül Yosinori sógun figyelmének középpontjába. A sógun a zen „noviciusának” számított s rendkívül kedvelte Zeami tollából a Yamambát, a Kinutát. (Zeami ezekkel próbált Zóamival versenyben maradni.)

Zeami nó-elméletének tanulmányozói, azt hiszem, jó fogódzót találnak a Kakyóban, a surától az Izucun át a Kinutáig fejlődő Zeami megértéséhez. A Kakyó sokban tájékoztat majd arról, hogy miért választotta Zeami ezt az utat.

Milyen a Kakyó Zeamija? Társadalmi helyzetét, státuszát vizsgálva a színész-elithez tartozó, (vagy éppen a lecsúszás, a kiközösítés, s kegyvesztés tényével azonosuló) Zeami. Mivel az uralkodó elit, a katonai arisztokrácia ízlését kell szolgálni, elfordul a tömegektől, elveti Kanami „súdzsin aigyó” elvét. (szeretni kell minden embert, mindenkinek kell nyújtani valami szépet.) Mivel valóban kegyvesztett (néhány évvel később száműzött is lett) elkeseredésében az „önkiközösítést” maga is tetézte, – vallják mélylélektanának szakértői. Vagyis a Yosimicu utáni sógunokkal szembeni harag, az elfojtott negatív energiái sarkallták arra, hogy sablonosítással (stilizált színjátékkal) a színész belső lelki világára való túlzott odafigyeléssel szabaduljon bizonyos kötelékek alól. Az álarc is bizonyos értelemben a mozdíthatatlanság, a testi dolgok elfojtásának a kifejezője. Zeami a Fúsi Kadenben hangoztatott összes stratégiája ellenére vesztes, nó álarcval kellett eltakarnia az arcát, alávetnie magát a yúgen diktatúrájának, riválisok játékát kell kémlelnie, hogy azokból tanulva rajtuk is túltegyen.

Biológiailag egyértelműek az öregedés jelei. A tánc nem érdekli annyira, mint korábban. A mimus egyáltalán nem érdekli. A zenével foglalkozik leginkább. A zene meglepően sok vetülete nyújt számára szépet, taglalja az emberi hang, a színész fizikuma és a zene közti összefüggéseket. Legtöbbet azonban a lélek szépségével foglalkozik és yúgent legfőbb esztétikai ideáljának teszi. Ez a yúgen



azonban nem azonos a „csillogó, gracilis, nőiesen elegáns” tartalommal, ami a Fúsi Kaden idején még Zeami gondolatait jellemezte, hanem zen-es tartalommal töltődik fel. Absztrakt, immaterializált, kortalan, lélektől lélekeig szóló yúgen ez! Bizonyos mértékig zen-tanok kimutathatók az effajta yúgen mögött, azonban jócskán átértelmezi, adaptálja korának vallásos gondolatait. Vagyis az öregedő ember magába fordulása, vallásossága a szembetűnő.

Zeami az esztéta vajon érezte, tudta-e, hogy lehetetlenség kivonnia magát a főnemesi (heian és középkori) kultúra diktáló fölényé alól? Az ő dilemmája az volt, hogy ez a kultúra a kivetett, tanulatlan színészeknek, mint amilyenek a Kanze ház emberei is voltak felemelkedésük előtt, sok hasznosat ad. A vaka költészetre és más irodalmi műfajokra vonatkozóan is kész, kidolgozott, időérlelte elméleti rendszert kaptak. Átvehették, sőt át kellett venniük, mert az irodalom felől kellett a színházhoz közelíteniük. Csakis ő, a nő elméletének kidolgozója tudta, hogy a színház más! Olyan esztétikai rendszer illeszthető csak rá, amelynek központja nem a líra, nem a szó, hanem az emberi test. Színház-elméletet teremtett hát, – de olyat ahonnan az emberi testet száműzte, a nem-cselekvés (szenu tokoro) és minimálisra csökkentett gesztus színházáról ír. Sőt, akkor kezdi írni a nő elméletét, amikor ellenségeivel szemben a színpadon már tehetetlen. A Fúsi Kaden, a Kakyó és a Kyú-i a legyőzöttség dokumentumai! A Kakyó záradékában a következőket olvashatjuk:

„Előző munkámban, a Fúsi Kadenben (..) a művészet alapkérdését jobban megvilágítandó a szépség=virág hasonlatot használtam. Ezt a Kadent 12 évig írtam, miközben néhai édesapámtól a nő tudományát tanultam, ezért a Kaden az ő ismereteinek a summázását jelenti.

Emezt a Kakyót pedig negyvenéves koromtól kezdve késő öregsége míg, vagyis még hosszabb ideig írtam, néha le-lejegyezgetve azt, amit hirtelen megláttam. Hat témát dolgoztam fel benne, és

tizenkét fejezetet nyitottam, részben a magam hasznára, részbe unokáink és utódaink okulására.”

A Kakyó, vagyis a Virág tükrében, „virág”-irat, – hadd tallózzunk ismét a címeiken:

- 1400-1402 Fusi Kaden (Tanítás a virág átadásáról)
- 1420 Sikadó (Út a virág felé)
- 1424 Kakyó (A virág tükrében)
- 1428 Súlyoku tokka (Gyöngyszedés, virágkötés)
- 1433 Kyakuraika (Az ellenkező irányból születő virág)

Zeami 62 éves. Nemcsak felhagyott a színészettel, hanem 40 éves korától mostanigra sokínházi áramlat, sok patrónus, (sógun) hatására nézeteit több rendben is átértékelte, vallásba fordult, kínai zen-olvasmányából válogat a nevelésről, a színészképzésről úgy szólván minden művében szót ejt. A Kakyóban a legmagabiztosabban nyilatkozik. Más Kanze iratokból tudjuk, hogy ezeket nagyobbik fiának Dzsúró Motomaszának szánta. Amikor az apa 1422 körül visszavonult és szerzetes lett, Motomaszát tették meg vezető színésznek (tayú) és a Kanze-ház fejének, aki sajnos 1432-ben meghalt. Amikor a Kakyó 1424-ben elkészült, Motomasza 30 éves.

Milyen is volt Zeami életrajza 1402 után? Amikor a Fúsi Kaden 5. fejezetére is pontot tett a tetőpontra állt. 1408-ig, Yosimicu haláláig, Yosimocsi sógunságáig, azonban furcsa változások történnének. Látszólag ez az év, az 1408-as, meghozza Zeaminak a kiteljesedést, – hisz Go-Komacu császár előtt táncol, azonban a riválisa, Inuó Dóami még kedvezményezettebb helyzetbe kerül. Noha az egyhetes császári látogatás alatt Zeamit felléptetik, a legutolsó este, a búcsúelőadás fénypontja nem ő, hanem Dóami. A krónikák is megemlítik, hogy 1408 március 22-én Inuó Dóami remek volt. Inuó először Kanamival vette fel a versenyt. Tudjuk, hogy versengeniük nem is kellett volna, mert a Nara melléki Kanze társulat népi hagyományokra támaszkodott, sok szerepet töltött fel víg erővel, energiával, mimikával, és nézőik a vidékiek voltak. Inuó csapata a

városiakat szolgálta: táncoltak énekeltek, elegáns és nemesen suhanó udvarhölgyeik stílusremtő példaképpé lettek másoknak is, hiszen a finom, csiszolt stílus, az úri ízlés próbakövei pontosan az ilyen darabok voltak. Ez a város ízlése volt. Talán túlzás azt mondanunk, hogy a katona-nemesség a maga „nemességét” abban a választásban is kifejezni vélte, hogy a „csiszolatlan”, szertelen, ördögöket és prédikátorokat mutogató darabokat megveti, (bármilyen érdekesek is legyenek!), és csak a finom, lebegő, elegáns táncjáték köti le a figyelmét. Kanami halálakor a 20 éves örökös nem volt könnyű helyzetben. A nagy rivális azonnal éreztette az igényeit „a legjobb” címére. Yosimicu is tagadhatatlanul hűvösebb lesz: a híresen szép gyermek-színész felnőtt... (Yosimicu szerzetes neve Dó-gi. Ennek egy szótagját nyerve Inuó ezután Dó-aminak hívhatja magát.) Specialitása az Aoino ue, A mályvarózsa hölgye ellen c. nó.)

A Kanze házban Kanami ördög-szerepei továbbtűnnek, (az ördög ellentmondásos, megoldhatatlan) a derűs párbeszédnek nyoma vész s a nő elindul az „elyűgenesedés” útján. Valóban fontos a fordulat: a nő tánc-drámaként rögzül az utókor számára. Szemnek és fülnek szóló örömök lesznek benne, a drámai gondolat viszont elrejtőzik a honzecu mögé. Vagyis a közönség érezte, a jól ismert történet régről megtanította velük egy-egy mag drámaiságát, ezért azt kibontani nem volt szükséges, – horribile dictu! – a nő nem is tudta volna! A néző-generációk soha nem hibáztak abban, hogy melyik mag (krónikai mag, vaka-mag) drámai! Finomra csiszolt, nemessé érlelt színészi produkciókból, divatba hozott énekekből és táncokból tevődött össze a nő-előadás szövege. A Kadensó végén Zeami szava harsog: Gyakorolni! Gyakorolni! Finomítani, tökéletesnek látszani! Ebből arra következtethetünk, hogy a Kanze-ház nem bír az Ómi társulat yúgenes finomságaival versenyre kelni. Így epéskedik: Csak az a jó színész, akit megtapsol a város, és a vidék. (Persze, mert Inuónak soha nem voltak vidéki sikerei!) S talán nem is volnának, ha oda kényszerülne... Kanami híres előadásainak az

emléke még frissen él, s már-már azt fontolgatja, hogy visszahúzó-  
dik a régi támaszpontokra. Le is írja a tanulságot: Mást kell játszani  
városon, és mást falun.

A Fúsi Kadenben a vibráló vonzerő, a pompás külső, a csiszolt  
stílus proklamálása arról tanúskodik, hogy Zeami első korszakában  
kizárólag csak a vizuális élmények szempontjából vizsgáldott.  
Ezért az érdekesség, a változatosság, a ritkaság társulnak és lesznek  
együtt a szépség-eszményének a tartópillérei. A „Hogyan játsz-  
szunk?”-ra pedig a következőképpen válaszol: Virág nyílnék a játé-  
kunkban! A néző meglepett, elragadtatott mosolyában is virág  
nyílnék! A virág az illanó tündéri mámort, a pillanat szépségét di-  
cséri. A színpadon sok öröm-élmény lobban, sok virág nyílik, s a  
pillanat hevében minden virág igazinak tűnik.

1408-tól, a katonai hatalom átvételével egyidőben Yosimocsi az  
ízlés diktátora, kedvenc színésze pedig egy új kegyenc. Zóami a  
neve, társulata más stílust játszik, a tiszta japán hagyományokra  
támaszkodó dengakut. A sógunoknak szokásává vált, hogy a társu-  
latok cseréjével, a társasági mulatozások jellegének megváltoztatá-  
sával igyekeztek új színt adni egy-egy korszaknak, – Yosimicu és a  
fia Yosimocsi amúgy sem voltak jó viszonyban. Mi sem termé-  
zetesebb, hogy nem vette át Zeamit sem, Dóamit sem. Választása  
Zóami és a dengaku. Zóami miatt merevebb, szárazabb, kevészsa-  
vú, ceremóniáktól mentes lesz a nő-előadás, s ez tetszik! - mert a  
fiatal Yosimocsi erősen érdeklődik a zen iránt is. Ilyen verseket  
írnak a költők, s Zeami ezidőtájt kísérli meg, hogy egy mesehős,  
Yamamba szájába is különleges filozófiát adjon. A hegyeket kör-  
betáncoló, az évszakokkal forgó boszorkány, Yamamba kemény és  
jellegzetes tánca igen sokszor látható Yosimocsi rendezvényein.  
Felsőbb utasításra Onami kell hogy átvegye a Kanze-ház vezetői  
szerepét, noha Motomasza és Motoyosi is színésznek tanulnak. A  
kor naplóírói híven beszámolnak a sóguni udvartartás minden ese-  
ményéről, de Zeami egyetlen fellépését sem említik. Úgy látszik a  
lét-alapjukat jelentő jutalomelőadásokat (kandzsín-nó) is megvon-

ták tőlük. (Pedig ekkor a jövedelem, bevétel nagy részét megtarthatták.) Megvonása, (csupán az alkalmak ritkulása is!) keserves csapást jelentett, a létalapokat ingatta meg. A dengaku kandzsín előadásait viszont nem győzik sorolni.

1408-1418 között Zeami küzd, játszik, színműveket frissít fel, átír, újakat komponál, a társulatot neveli, a fiait neveli, gondolkodása azonban változik. Hirtelen az 1418-as Kasúnak nevezett módszertani iratától kezdve gátszakadás-szerűen ír meg, tesz befejezetté mintegy 12-13 munkát, amelyeket az esztéta Zeami legkülönb műveiként tartunk számon. A visszavonulás fizikális ténye nemcsak újfajta szépség-gondolatoknak lesz az inspirálója, a megkeseredés, az elfojtás zen tanokkal keveredik a fejében. Ez már nem a Yosimocsi parancsolta zen, (aki a Rinzai szekta tanítványa volt) mert Zeami a Szótó szektához csatlakozva mondja szerzetesnek magát. Feleségével tanácskozva földeket adományoznak a Narától déli Fukan templomnak, itt is temetik Zeamit. (sírja eltűnt, emlék-kő jelöli a helyet. Lásd a könyv hátsó borítóját.)

1418-1426 közt Zeami nemcsak elmélettel foglalkozik, a legzebb nőit ekkor írja. Tanácsos volna korszaknak neveznünk ezt a tíz évet, amit egy-két kései, értékesebb színpadi alkotás és a Kyakuraika révén követ még talán egy másik is, de az valójában nem túl jelentős. Ha tehát egyetlen művel, a Fusi Kadennel is akár korszakot nyithatott, a második korszakában volt a legtermékenyebb.

Zeami korszakait a sógunokhoz is szokták igazítani: 1408-ig az elsőt Yosimocsi műértő szeme alatt. Tíz év szünet után a silány művészi ízlésű, de mégis stílust parancsoló Yosimocsi tűnik fel, Zeami rossz sorsában mégis jó művek születnek, vezetői tehetsége, alkalmazkodó képessége, színigazgatói stratégiája okán még mindig kijut a sikerekből. Másfelől viszont az öregség, a kegyvesztés, a riválisok áskálódása miatt elkerülhetetlennek látszik a lecsúszás. A Kanze fiúk gyengesége is fáj. Ebben a kavargó korszakban születik a legtöbb kiváló műve.

Hirtelen változás 1428-ban, Yosinori. Brutalitása túrhetetlen. Politikusokat, művészeket kényszerít száműzetésbe, köztük Zeamin is. Yosinorit meggyilkolják és a száműzöttek visszatérhetnek: Zeaminak mindössze egy új szerzetes-név: Sió és a vallásos hétköznapiok maradnak.

### A „micsi” ideál kialakulása

*A japán középkor egyik legjelentősebb eszméjének a „micsi”-t, vagyis a művészi fokra történő önképzést, és elhivatottságot tartjuk. Meghatározása azonban nem pontos. Tehát, mielőtt az irodalom és az önképzés kapcsolatára rátérnénk, a „micsi” jellegét és kialakulásának folyamatát kell megvizsgálnunk. A „micsi” fogalom a következő összetevőkből áll: szakosodás, átörökítés, konformista etika, egyetemesség, és tiszteletelvűség. Ezek az összetevők nem párhuzamos fogalmak, jelentkezésük sem egyidejű.*

*A „micsi”-n eredetileg speciális képességet értünk. Például a „ki no micsi no takumi” magyar megfelelője „ács”. (szó szerint a fa útján szerzett ügyesség, jártasság). (Gendzsi monogatari, Hahakigi) Hasonló még ugyancsak a Gendzsi regényből a „koto fue no mi micsi” (a koto és fuvola útja) (GM, Azumaya). Vagyis a zene már abban az időben közismert szakosodási területnek számított. A szakterületek létrejötte, mint tény, viszont azt sugallja, hogy csakis szakképzett, szakavatott egyénektől szerezhetünk ismereteket, csakis az ő vezetésükkel válhatunk specialistákká. Őket „micsi no hito” azaz az „út embereinek” vagyis „szakembereknek” nevezzük. (Utsuho monogatari, Fukiage). A szakosodás az, amit egy bizonyos ház (iskola) nemzedékről nemzedékre örökít. Bármennyire is kiváló a mester, ha az a bizonyos mesterség vele együtt kihalt, kihalt a „micsi” is. Ezért, jellemző módon a micsi mindig „házak”-hoz kötődött, japánul „ie”. (végül is „iskolát” jelent) Elvileg a családi kereteken belüli átörökítést megelőzte a mestertől tanítványnak való átörökítés, hiszen például a buddhista papok nevelésében is ilyen módszer dívik.*



Ha elfogadjuk, hogy a kicsi egyik lényeges összetevője az átörökítés, azzal eleve elfogadjuk egy korábbról megmaradó ismeretanyagának a létét is. A kicsi egyik gyökere a múlt, a retrospektívitás. Ez nemcsak a „micsi” fogalmára igaz. A középkor alatt a múltat végigbányászták a ga modellekért. A micsit igazából az jellemzi, hogy erőteljes szűkítő fókuszú. A kicsi megköveteli, hogy a korábbi korokból történő átörökítés egyfajta konformista etikát tegyen kötelezővé az elkövetkezendő generációknak, annak érdekében, hogy az átadás, átvétel pontos legyen. Ma úgy tartjuk, hogy valakinek a speciális képességei, adottságai csak fejlődnek azzal, ha a kreativitásának szabad utat engedünk. Valami igazság van benne, de nem az egyetlen és kizárólagos igazság.

A kreativitás elfojtása is tökéletesedést hozhat, másfajta irányban. Aki nő színésznek tanul, tudja, hogy teljesítményét akkor tekintik hitelesnek, ha minden tekintetben egybevág a mesterével. Ha hajszálynit is más, kezdőnek veszik. Sajnos igaz, hogy a képzett nő-színészek legtöbbször középszerű, ízetlen produkciókra képesek, a kiválóak viszont olyan erőteljes egyéniséget mutatnak, amit csakis ezzel a módszerrel lehetett kifejleszteni. Erősebb, mint azoké a színészeké, akiket a szabad kreativitás elvével neveltek. Ez a színész olyan elevenséggel játszik, hogy a szakavatott néző felkiált: Életemben először látok ilyen jót!

A „házak” által diktált konformista etikának rossz oldala is van: titkos, szájhagyományra korlátozott tradíció meglétét sugallja.

Manapság is Japánt tartjuk annak az országnak, ahol a középkor művészetei fennmaradtak és jeles képviselőik tevékenykednek.

Spektrumuk széles, nő kalligráfia stb., de tudomásom szerint közös vonásuk is van. Mindegyik hűségesen követ bizonyos tradicionális formákat, ugyanakkor mégsem tapad szolgáian ahhoz a formához. Más szóval, a művészek tarka csoportja olyan emberekből áll, akik különböző területek specialistái, mégis ugyanazon körülmények között váltak azzá. Egymásról semmit nem tudnak, egyetlen szűkebb területet vallanak a magukénak.



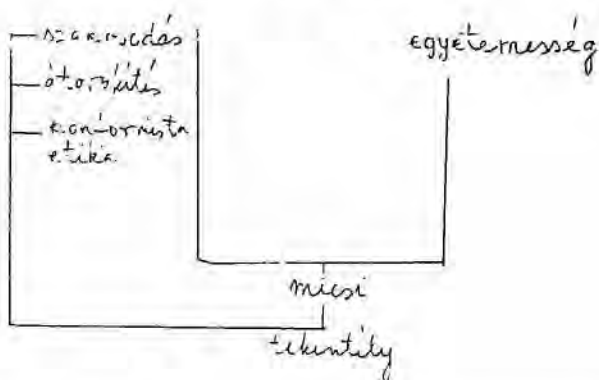
*A társadalom egy-egy ilyen szakterületet erősen tisztelhet (vaka), csupán csak a technikai oldala iránt érdeklődhet (lősportok), vagy éppenséggel verseny-játéknak vehet (sakk). Mégis mindezek „micsi”-nek minősülnek és a speciálisan kifejlesztett emberi teljesítmény jogán univerzálitással bírnak. Yosida Kenkó (cc. 1283-cc. 1352) úgy tartotta, hogy a legkisebb tudás is, pl. fáramászás, olyan igazságok felismerésére tanít, mint más sokkal speciálisabb szakterületek embe-  
rei tudnak.*

*Az ő állításai minden bizonnyal a társadalomra, a társadalom egészére érvényesek. „Ez a fáramászó a legalacsonyabb osztályokból való lehetett, ám viselkedése mégis a bölcsekéhez volt hasonló.” (Cuzuregusza, 109). Az egyetemesség tehát a művészi elhivatottsághoz hozzátartozik, és a koncentrált odaadást kívánó szakosodás nem mondható „micsi”-nek mindaddig, amíg művelője nem jut az univerzális igazság megismerésének a fokára.*

*Az első lépés afelé, hogy átörökítéssel szerzett hivatásszerű elfoglaltságoknak társadalmi megbecsülést szerezzünk az lesz, ha csodálatot szerzünk. A „kangaku”, vagyis a kínai bölcsélet művelői érték el először ezt a státuszt. A császári udvari iskola (daigaku), amelyet Tang mintára hoztak létre speciális tantárgyakra koncentrált: konfucianizmus (myógyódó), jog (myóhódó), történelem (kidendó, később mondzsódó) és matematika (szandó). A -dó ugyanannyit jelent mint a „micsi”. A szakosodás és az átörökítés közti kapcsolatot erősítette az a tény, hogy a kínai bölcséletet társadalmilag értékesnek tartották. A Szugavara, Kiyovara és az Óe családok, elismert tudósok, ugyanarra a tudományra okították a tanítványaikat, ám családonként mégis finom, ám jól kivehető különbségek voltak. Ezek a szinte észrevehetően különbségek, amelyek egy adott család monopoliumává vált szakismeret értékét tették hangsúlyosabbá, fokozatosan igen nagy jelentőségre tettek szert. Manapság egy tudós, akinek a kutatási eredményei jelentősebbek másénál, egyszerűen megmagyarázza az eredményeit. A középkori kangaku tudós viszont azáltal igyekezett a saját iskolája jelentőségét, tekintélyét megtartani, hogy tudományát a*

saját hatáskörén belül megtartotta. Okototennek hívták például azt a jelölési rendszert, aminek a segítségével egy-egy kandzsi frásjegy körül pontok és vonások kombinációjával szinte sorok közti információkat közöltek egy-egy kínai szövegben. Mindegyik iskolának más-más kódja volt. Ahogy a titkolódzás a középkori tudományban szinte elengedhetelenné vált, a diákok nem közölhették senki mással azt, amit az iskolán hallottak. Így alakult ki tehát a titkos, szájról-szájra való átörökítés módja. És még egy fontos lépés járul ehhez, a konfirmista etika tisztelete: a tanokat mind az instruktor mind a tanuló feltétlen tiszteletben tartották...

A „micsei” kialakulását ábrán is részletezhetjük:



Egy-egy elem önmagában nem elég a „micsei” kialakulásához. A „micsei” akkor válik operatív eszmévé, ha minden elem egyesül benne.

A kínai bölcselet nyomában minden kétségen felül a vaka következett, Ki no Curayuki és társainak köszönhető, hogy, a vakát 945 tájt már a kínai költészetéhez hasonló presztizs illette. A vaka iskolák a 12. században tűnnek fel azonban. Mert Ki no Curayuki ugyan igen érdemdús embernek tekintették a verselőt, a kor azonban, az udvari nemesség még a Curayukéhoz hasonló zsenikben is csak egy versfa-

ragót látott, akiből különösebb erőfeszítés nélkül jön az, amit a paravánokra fel lehet majd írni.

Ez az állapot a 12. században megváltozott. Két közép-állású nemes, Minamoto Sunrai és Fudzsiwara Mototosi vált a 12. sz.-i vaka költészet vezér-alakjává, akiket az udvari nemesség vaka-összejöveteleire is rendszeresen meghívtak. Hadd említsük meg, hogy Fudzsiwara Sunzei is Mototosi tanítványa volt. Vagyis az történt, hogy a „házon” belüli átörökítés, amely eredetileg vérrokonok kapcsolatán alapult, átalakult, és mesterről tanítványra való örökítés, tanítás képeben jelentkezett.

Más művészeteket a 12. sz.-ban még nemes időtöltésnek tekintetek. A Kokon Csomodzsú, az 1254-ben összeállított szecuva-gyűjtemény szerint megkülönböztettek zenét, jóslást, harcászatot, lovaglást, kemari labdajátékot és grafikus művészeteket. Valószínűleg mindenfajta művészetnek megvolt már a maga rangja.

Dógen tökéletesítette a művészi elhivatottság eszméjét. A 12. sz.-i Tendai buddhizmusnak megvolt minden potenciális lehetősége, hogy a kicsi koncepcióját kifejlessze. Száz évvel később a Tendai lehányatlott, új Tendai-származékok, más szekták veszik át a szerepét. A zen lett a kicsi ideál kidolgozásának a motorja. Ugyanakkor a másik zen-szekta, a Szótó tanítja azt, hogy a megvilágosodás állapotába nem kóannal, hanem a hétköznapi tevékenységek szintjén takarítással, kerti munkával, rőzszeszedéssel, evés közben is el lehet jutni. Vagyis a Szótó megközelítési móddal a Micsi is elérhetőbb a számunkra.

(Idézet Jinichi Konishi: *A History of Japanese Literature*. vol 3. c. művéből.)

A „kétértelműség esztétikája” kifejezéssel jellemzi Zeami munkásságát egyik kutatója, Yamazaki Masakazu. Az ő elemzéséből idézünk:

„Ha a világ színházesztétikájával párhuzamot vonunk, Zeami három jellemzője domborodik ki. Először is Zeami a nézőt, az előadás

szemtanúját igen tisztelte. Másodsor, a színház különböző alkotóelemei közül kiemelte a színész fizikai és szellemi munkáját. Harmadszor a stilizált színjátszás hirdetője volt. Ha a nyugati kultúra klasszikus drámaelméletét vizsgáljuk, Arisztotelész Poétikája ad először átfogó képet a színházról. Szinte szimbolikusan mondható, hogy ez a nagy fontosságú mű a fenti három jellemzővel semmit sem foglalozik. Arisztotelész inkább a drámaköltészet elméletét írta meg és szerkezeti elemzést nyújt. Vagyis alapos részletességgel leírja, hogyan írjunk drámát, a „hogyan játsszuk” és „hogyan nézzük” kérdéseibe nem megy bele. ...Arisztotelész szerint a színház lényege az emberi cselekvés imitálása másfajta emberi cselekvéssel, színészi megjelenítő játékkal. A „cselekvéssel”-re helyezi a hangsúlyt és az „elbeszélést” vagyis a leírt cselekvést ellentételezi. Aki drámát ír, ne kívülről, epikus költő módjára fesse le a hőseit, hanem bújjon beléjük és az ő szemükkel vizsgálja a világot. Mindazonáltal Arisztotelész sem hagyja figyelmen kívül a színi játékot. 17. fejezetében azt kéri, hogy a színész empatikus játékot valósítson meg. Vagyis csak az tud igazi bánatot, örjögést eljátszani, akinek hasonló valódi élménye is volt. Csak annak a játéka lehet hiteles. Mindazonáltal Arisztotelész inkább azzal törődött, hogy a drámaíró hogyan írja meg ezeket a szerepeket, a színész hangja, testi munkája másodlagos volt a számára. Ha említést is tesz ezekről, az a benyomásunk, hogy a cselekmény, jellemrajz, eszmei mondanivaló és dikcióhoz képest csak perifériális jelentőséggel bírnak. Most már bizonyos tényekből azt szűrhetjük le, hogy régen a görög tragédiák előadása erősen stilizált lehetett, de mivel a színészi munka nem volt Arisztotelész esztétikájának a sarkalatos pontja, messzemenő következményei lettek a későbbi európai dráma-elméletekben.

A reneszánszban is, bár sok újfajta dráma-elméletíró dolgozott, a „hogyan írjunk drámát” kérdéseire koncentráltak, előadástechnika úgyszólván nem is került szóba. Az olasz humanista Leone de Somi (1527-1592) volt az egyetlen, aki a „Párbeszéd a színészetről” c. munkájában, végre a 17. sz. második felében a színjátékról kezdett el

beszélni. A 18. sz. két nagy írója, Luigi Riccoboni (A színészi előadásról) és a fia, Francois Riccoboni (A színház művészete), valamint Pierre Rémond de Sainte-Albine (A komédiás) publikált műveket, amelyek Denis de Diderot A színész paradoxona c. alkotásában csúcsosodtak ki.

Mindezekben csak töredékes mondatok hangzanak el technikai dolgokról, nyilván mindenféle esztétikai alap nélkül. A színjáték egyik vagy másik vonatkozását vizsgálják. A nagy kérdés mindig az, hogy igazi érzelmek adják-e a színjáték alapját, vagy az érzelemmentes értelmi megfigyelés és megismerés. Vagyis arisztotelianus legyen a színész vagy Arisztotelész-ellenes? Ez a dilemma még a 19. sz.-ban is folytatódik, amikor William Archer az álarc és az emberi arc alternatíváit állítja szembe. Ekkor már sejthetjük, hogy a fő áramba azok tartoznak, akik Arisztotelész empátia elméletét osztják. Stanislavsky realista módszere például, ami köztudottan ma is dominál, az érzelmek igazságára épít és tagad minden stilizálást.

A nyugatiakkal szemben Zeami igyekezete, hogy a közönség létét kihangsúlyozza, igen szembeszökő. A Fúsikaden elején olvashatjuk legfőbb elvárását, hogy az előadóművészetek szeretetet és megbecsülést váltsanak ki az emberből. A színész legfontosabb feladata az, hogy minden fellépésével a változó ízlésű, ezerarcú közönség érzéseire hasson. Sőt azt is elvárta, hogy a nő színész a legérzékletlenebbet is megörvendeztesse. Másrésztől viszont tudjuk, hogy Zeami purista volt, és igen kiművelt színházi stílust teremtett. Ezzel bizony ellentmondásos az az elvárása, hogy az átlagnézőnek mindenkor tetszeni kell.

Azonban a közönség tisztelete nemcsak a japán színházelméletre jellemző, megtalálható másutt is. Ki no Curayuki előszavát említhetnénk a Kokansúhoz, abban olvasható az a nyugatival teljesen ellentétes gondolat, hogy a vers az emberszívből nő, megfog más szíveket, túlnő azokon és a természetfelettiekre is hatni képes. A nyugati költészetben azt tartják, hogy a költészetet valami természetfeletti lény ihleti és kölcsönbeveszi a szót, hogy a földiekkal kapcsolatot teremtsen.

A művészet az ember és valamilyen természetfeletti lény kapcsolatának az eredménye. Vagyis műalkotás akkor jön létre, ha a magányos zseni a mundán-rétegen felülkerekedve az istenek felé törekszik. Ennek az u.n. idealista esztéticizmusnak a szempontjából nézve a legfőbb érték (nevezzük szépségnek vagy nevezzük igazságnak) egyirányú utca végén fekszik.

Az összes realitás csupán csak ideáljuk másolata: ezért az a jó, ha ideáljukat a lehető legjobban megközelítik.

A japán tradíció azt mondja, hogy a művészet mindig tényleges emberi kapcsolatokban gyökerezik. A vaka összejöveleteken például, amikor egy társaság verselt, csakis akkor ítélték egy vakát jónak és befejezettnek, ha azt a jelenlévők jónak és értékesnek tartották. Ezért a japán esztétika soha sem bátorít semmiféle művészi törekvést, amely purista módon egy irányba törekszik. Sokkal inkább meghagynak minden esztétikai élményt és hatást olyannak, amilyen, a maga ellentmondásosságában. Yosida Kenkó, (1283-1350) a híres esszéíró mondta, hogy nem szabad semmi szépet szemtől-szembe nézni, legyen az a hold vagy egy szál virág. **Yosonagara ni miru a helyes álláspont, azaz oldalvást.** Vagy csak tisztos távolságból vágyódjunk felé. Ez a gondolat később győztesként bevonult a **wabi** esztétikájába. Murata Sukó (1422-1502) a tea egyik nagy alakja mondta: „Nem szeretem a holdat felhő nélkül”. Rikyú, (1521-1591) minden idők legnagyobb tea-mestere pedig így summázta a **wabi** lényegét: „szalmatetős kunyhóban gyémántos paripa”.

Ilyesféle gondolatok jutnak az eszünkbe, amikor azt szeretnénk bizonyítani, hogy a japán művészetet nem valamint transzcendentális lény ihleti, hanem ember és egy másik ember között jön létre, következőképpen ellentmondásos és kértértelmű. Zeami, aki a közönséggel nézett szembe a színpadról, ilyen paradox gondolatokat fogalmazott a nó esztétikáján töprengve. Például a **kecses eleganciát, a csiszolt szépséget tette a színházművészet fő célkitűzésévé, ugyanakkor tudta, hogy ez a cél direkt eszközökkel sohasem lesz elérhető.**



A Fúsikadenben Zeami a nő két összetevőjeként a **nikyoku**-t (két művészet) és a **szantai**-t (három szerep) nevezi meg. Bizonyos szempontból a **nikyoku** és a **szantai** egymás ellentéteinek is felfoghatók, hiszen ha énekelünk, táncolunk, az annyi, mintha az élet realitása fölé emelkednénk, szerepet játszani viszont annyi, mint szembenézni, igen-elni az életet. Az egyik a színészet lírai, a másik az epikai aspektusa. Az egyik a mozgás folyamatosságát jelenti, a másik a tagoltságát. Zeami szerint ezeknek az egysége jelenti a színművészet lényegét, minden színész legfőbb feladatát. Vagyis az ő nézete szerint a színészet bizony paradox művészet! Hegel azt mondja, hogy a dráma egységbe ötvözi a lírát és az epikát, benne az objektív és a szubjektív lélek dialektikája testesül meg. Zeami a színész testi munkájában is észrevett ilyen ötvöződést.

Hogyan elemzi Zeami a tényleges színészi munkát? Két alapvető módszerként az imitációt és az azonosulást ismeri. Imitáció az, amikor mozdulatokat, arckifejezést másolunk a valósághoz hűen. Amikor megfigyelünk egy helyzetet, elemezzük és minden részletre kiterjedően, a lehető legpontosabban utánozzuk. Az azonosulás, az „azzá válás” viszont megköveteli, hogy a színész beleélje magát a szerepébe. Az emberi cselekedet valamiféle tudatfolyam hátán fog úszni, neki bele kell vetnie magát, s hagyni hadd sodorja.

Az ideális színész az, aki a kettőt ötvözni tudja. Az „összegezők a művészetben” témánál beszél róla. (Kakyó) „A színész szelleme fogja össze a színészmesterség mindenféle fogását” – mondja. A „mindenféle fogáson” természetesen azokat a technikai ismereteket érti, amelyek birtokában a színész egy figurát tárgyilagosan és analitikusan megelevenít. Ezeket a technikai ismereteket az élettelen dróton rángatott bábu végtagjaihoz hasonlítja. Ami életet ad, az a színész lelke, szelleme, feszült odaadása. Más szóval, a technika tudás megvalósításakor a színész kifelé fordítja a figyelmét, feszült szellemi állapotában viszont befelé. A két cselekvés egyensúlyban tartása cseppet sem lehet könnyű! Zeami tehát azt kéri, hogy a színész legyen technikai tudásának a fölényes birtokosa és lelkének koncentrált ál-

lapotáról közvetlenül tudósítsa a közönségét. Azonban „a kevesebb jobb” – mondja, vagyis ha a színpadi játéka megáll, összeszedett állapotba még akkor is hat a közönségre.

A nő-tánc vonatkozásában **tudatos mozgás** (súcsi) és **nem tudatos mozgás** (bucsi) kifejezések bevezetésével először is a két alapvető magatartást tisztázza, majd ezek fölé helyezi az egyensúly (szókyokucsi) állapotát, ami természetesen a kettő ötvöződéssel áll elő. Tudatos mozgás során testünket és végtagjainkat tagolt, fázisokból álló mozgásra készítjük, nem tudatos mozgás viszont az az állapot, amikor a színész a mozgásfolyamat áramára bizza magát. A nem tudatos tánc a szabadon szárnyaló madár képét juttatja Zeami eszébe.

A feszültséggel teli statikus állapotról azt vallja, hogy a színjáték alapja. Az „azonosulás” (szerepjáték) egyfajta attitűdöt jelent, s ha a színész ezt már magáénak mondhatja, az a yūsufū. Vagyis a Yūsufū egyfajta internalizáció. Ilyenkor a színész mozdulatainak teljes ura és a mozgássorok annyira felszívódtak, hogy tudatában sincs azt a mozgást ellenőrző, irányító tevékenységének. Ezen a területen Zeami meghaladja a nyugatiakat. Diderot azt vallotta, hogy a színész tudatosan manipulálja a testét, miközben a nézőkre hat. Archer azt mondta, hogy spontán módon áll elő ez a színjáték a színész érzelmeiből. Ez a két homlokegyenest ellenkező nézet megfelel annak az ellentét-párnak, ami Zeami elméletében az imitáció és az azonosulás szó alatt jelenik meg. Az álarcot és az emberarcot nem alternatíváknak tekintette, sokkal inkább azt szerette volna, ha a színész egyesíti a kettőt. Ezt a kétértelmű magatartást a következőképpen írta elő: A színésznek semmiképpen sem szabad szabadjára engedni az indulatait: Tíz legyen az, ami a szívben van belül, és hét legyen az, ami mozgásba hozza a színészt. És egy másik mondása: Erős mozdulatokhoz finom lábmunka. Vagyis azt akarta, hogy a színész bizonyos fokig igaazza le a testét.

(On the Art of the Nō Drama. The Major Treatises of Zeami. Princeton Library of Asian Translation.)



# **A szépség kilenc foka**

**(Kyū-i)**



## *I. Jegyzetek a szépség kilenc fokához. (Kyúino csú)*

### *A legfelső három*

#### **A csodálatos és rejtelmes virág<sup>1</sup> (myó-ka)**

Kölcsönbe vett mondattal tudom csak magyarázni a szépségnek ezen állapotát. Szent írásokban<sup>2</sup> találjuk a következőt: Sillában<sup>3</sup> sötét éjszaka van és fényesen süt a nap.

A „csodálatos és rejtelmes virágot” én a „myó” ( 芍 ) és a „ka” ( 花 ) jegyekkel írtam, de a „myó”-t hiába is írom, mert szavakba foglalni nem is lehet. Mert a tudatos cselekvéshez már nem kapcsolható, a tudaton túli létezését jelöli. Mint ahogyan a sötét éjszakában ragyogó nap is meghaladja az értelmünket... Szándékosan idéztem hát a „szavakba foglalhatatlan”, a „tudatot meghaladó” illusztrálására. Mert ami a nót illeti, éppen csak a megfelelő szó hiányzik, hogy azt is dicsérhessük, aki a maga művészetének a határait már a legmesszibb kitapogatta. „Érdekes!” – mondjuk, pedig mennyivel többet szeretnénk kifejezni az érzelmeinkből. De hogy mit és érzünk valójában, azt bizony nem tudjuk tudatosan észlelni. Mert a látott művészi eszközök mögött számos konkrét jelentést már nem hordozó, értelemhez nem köthető dolog van. Nos, pontosan ennek a művészi teljesítménynek, vagy stílusnak a jelölésére használjuk a „csodálatos és rejtelmes virágot”.

#### **A titokzatos mélység virága.<sup>4</sup> (csósin-ka)**

Hadd idézzek egy zen kóant ennek a második, közbülső foknak a magyarázatára:

Ezer és ezer hegy a hótól fehérlik. Miért áll közöttük egy kopaszon? A régiek így beszéltek: A Fudzsi-yama igen magas. Ezért hó borítja.

A kínaiak viszont erre a csacska beszédre a következőképpen nyilatkoztak:



Nem jó az, hogy „magas”. A Fudzsi-hegy mélységesen mély... és így tovább, egyszerűen átalakították a mondást. Hát nem volt igazuk?!

A kimagasló dolgok tulajdonképpen mélyek. A tiszta értelemben vett magasság, akármilyen magas is, végső soron mércével mindig mérhető lesz, a mélység viszont ellenáll a méricskélésnek. Ilyen gondolatok után a fenti kó-an másképpen hangzik: az ezer hősapkás között egyetlen igen magas van, annak a magassága már sötét mélységnek tűnik. Ezért nem lehet fehér. Ez a hegy kell nekünk, hogy a titkos mélység virágát vele illusztrálhassuk...

#### A felszabadult, könnyed nyugalom virága<sup>6</sup> (kan-ka)

A zen szavával élve: Ezüst tálban hó tornyosul. Bizony ebben az ezüsthényű képben, a hópárnában fényességes és békés nyugalom él. Ez a nyugalom azonban lány is, kecses is, lírai és elegáns. Körülbelül ilyen lehet a felszabadult nyugalom virága.

A középső osztályban ismét három fokozatot különböztetünk meg. Neveik a következőképpen hangzanak:

#### Az igazság virága<sup>7</sup> (só-ka)

Ismerek egy zen mondást, ami a legjobban idevilágít:

Lágy, rebbenő ködből arany fénysugarak. Lám, hegyek és veszlő lombok a láthatáron.

A kifoszló kék ég, a fehérre hevülő nap és a szemünk előtt megnyíló távlatok, a rendben sorakozó hegyek mind-mind pontosak, valóság-hűnek látszanak: használjuk hát az igazság virágához! Az alatt lévőhöz képest ( a változatosság és pontosság virága) ez ugyan egy kicsit magasabb és pontosan a művészet hervadhatatlan virágai felé vezető úton, a kapu tövében virít.

## A változatosság és pontosság virága<sup>8</sup> (Kó só)

A Hekiganrokuból<sup>9</sup> való a következő idézet:

**Minden, amit az ember érez vagy gondol, minden, ami a természetben él, tökéletes kifejezést nyer négy dologban: hegyek, felhők, tenger és a hold!**

Úgy érzem, hogy a mi igyekezetünkkel tökéletes összhangban áll ez a szélesen söprő tájkép. Vagyis azzal az igyekezettel, hogy a színész hosszas és fáradságos tanulás útján sokoldalúvá váljék és a színészség kibontására képes legyen. Benne van a természet ezerféle dolga és változatossága, végtelen nagysága és fenségessége. Ez a virág választóvonal, felfelé is, lefelé is különböző tudások, különböző világok vannak.

## A kiműveletlen szépség<sup>10</sup> (szen mon)

„Az út, amit általában mindenki útnak hív, nem azonos az igazi, a örök és változhatatlan úttal.”

Hadd tegyem Konfuciusz nagy mondását a legelőre! Tanácsként azoknak a tanulóknak, akik a nyers és megműveletlen szépség fókán állnak. A nőban is az örök és igazi úton indulunk el az alapok megteremtése felé, de másilyen utak is vannak. Például a sok idegen stílus. A kiműveletlen szépség voltaképpen azt jelenti, hogy a tanuló még nem elég mély, az alapok tanulása még kívánnivalót hagy maga után. Ezért mondhatjuk, hogy ez a fok még csak „bejáró” az igazi tanulás felé, amely a kyú-i iskola felsőbb fokain kezdődik csak igazán.

*A legelső három fok.*

## Az erő és a finomság foka:<sup>11</sup> (gó szai)

„Félelmetes látvány a fel-alá járó kalapács. Fehéret villan a kard, amikor lesújt.”

Ezek szintén a Hekiganrokuból valók. A kalapács-hasonlattal azt hiszem, jól summázhatnánk azt a stílust, amit erős érzelmeiktől feszített, heves játék jellemez. A jeges, félelmetes penge-villanás pedig a „fagyosnak” nevezett, fáradt, lefogott stílusunk jelképe is lehetne. Összességében ez a stílus tehát erős is, de lefogott is egyszerre.

### A nyers erő foka.<sup>12</sup> (gó szó)

A tigris-kölyök még csak három napos, de máris a tehén nyakán keresi az eret. – Tökéletesebb hasonlat talán nincs is a nyers erőhöz. Mert az erős, friss és zabolázatlan színészség pontosan olyan, mint a kistigris. Valóban, még vért is tudna! ...Hiszen vad, nyers és nevetlen.

### A nevetlen és pontatlan képességek foka.<sup>13</sup> (szó en)

Egy izgó-mozgó mókus a maga érdekes adottságaival.<sup>14</sup> Konfuciusz azt mondta: A mókus ötfélét tud. Fára mászni, úszni, lyukat ásni, messzire ugrani és futni. És milyen kár, hogy mindegyikben csak mókus módjára jele.<sup>15</sup> A mi jelöltünk is a nó iskoláján még meglehetősen buta, nyers, vad és mókus!

## *II. A színész-iskola.*

*(Az egyes fokozatokhoz illő tanácsokkal)*

*(Kyúí súdono sidai)*

A színész képzését középről kezdjük, majd a felső három fok következik. Legvégül térünk csak vissza az alsó háromra. Általában ez a szokás nálunk.

A színész-jelölteknek először is az ének és a tánc alapjait kell megtanítanunk - nagyjából a kiművelt szépség fokának felel meg. Elégséges tanulás és gyakorlás után kitarútkozik Konfuciusz útja. Noha a jelöltek tudása még csekély, már-már valamelyest képesek

az igazi szépség értésére. Ezért a sok különböző de pontosan kirajzolható stílussal való foglalkozás is megkezdődhet. (Azaz a küzbülső fokra lépünk. Ez a változatosság és pontosság virága.) Műsorunkat is ilyenkor szélesítsük, a lényeg a változatosságon és sokrétűségen van.

Ennek a felhalmozásnak az eredményeképpen újabb siker, újabb eredmény születik, – benne az igazság virága! A három szerep (szan-tai) tanulása teszi ki ennek a fokozatnak a zömét.

Ha a jelölt mindent megtanult, elindulhat a „virág” felé, a legfelső három fok lépcsőit célözva meg. A választó vonalat akkor lépi át, amikor a művészet lényegét hirtelen megérti, és megvilágosodott értelmű valósággal fordulat-szerűen megváltoztatja a játékát és a technikáját. Az illető nemcsak fölényes biztonságot mutat a színészmesterség gyakorlatában, hanem bizonyos biztonságérzetet, mélyebbről jövő nyugalmat is sugároz. Bizony ez nem más, mint a felszabadult, könnyed nyugalom virága! Tovább haladva majd a yügen titokzatos virágának is a birtokosa lesz, vagyis a játékában már a yügen mélységei érződnek. Az „u” (a létezés) „mu”-ba, nem létezésbe fordul. A színész játékából már a titkos mélységek virága tetszik elő. Ha még ezen is túllép és a legtökéletesebbet nyújtja, amit szavakkal leírni már lehetetlen, „(de mi nézők mégis azt gondoljuk, hogy abban a játékban a mi szívünk, lelkünk testesül meg) – ezt a tökéletes harmóniát, a színészi és nézői akarat egybeolvadását nevezzük a csodálatos és rejtelmes virágnak. Ez a cél és ez a csúc, – az út ezzel végetért.

Ám ne felejtjük el, hogy mi is volt a kiindulópontunk: a változatosság és a pontosság foka. Bizony ez a fok a mi „hadtámpunk”, innen keletkezik a színházművészet. Itt még széles a stílusok folyama, de külön-külön vizsgálva már mindegyik finom és jellegzetesen cizellált. Eredeti szavunkkal élve ‚változatos’ és mégis ‚pontos’ a szí+npadi technikánk, és még minden lehetséges... Eztán dől el, hogy előre lépünk-e, vagy hátrafelé? Ne csak az alakjával és külsőségekkel tudjon sikert kovácsolni, hanem a lelkében éltesse, su-

gározza az igazi szépséget, - akkor hamarosan az igazság virágának a fokára fejlődik. Mások pedig, (a képtelenek) visszalépnek az alsó hármashoz.

De mi is az ‚alsó hármas‘ a nó iskoláján? Ha a tanulást eddig ‚folyam‘-hoz hasonlítottuk, most azt kell mondanunk, hogy ez csak egy jelentéktelen mellékfolyó. Igen ám! De a felső fokra eljutott, tapasztalt és érdemdús színész is, (néha csak kíváncsiságból), az ilyensmibe is ‚belelép‘. Semmi esetre sem szabad a látottakat durva és esetlen produkciónak vélnünk. Kedveskedő aktusnak könyveljük el! Mindazonáltal, sok olyan színészt ismerek, aki ilyet soha nem tenne. „Hogy ha már a csúcsokat is megjárta, kiváló létére ennyire alacsony szintre fanyalodjék?!” Ugyan minek is!? Az elefánt befér talán az üregi nyúl járataiba? – évődünk, és van is némi ráció benne. Egyetlen egy embert ismerek, aki fokról-fokra csiszolta tudását, a legelső soraiban is a művészet legszentebb lépcsőire hágott, majd a kezdő fokokra is bátran visszalépett. Ez pedig az apám volt, Kan’ami! Sok mást is ismerek, akik a névtelenségből a sírba hullanak majd anélkül, hogy említésre méltót produkáltak volna. Csupán azért, mert a mester szava ellenére, a középfok után, (az igazság virágának a megkaparintására képtelenek lévén) lesüllyedtek a legelső dolgokhoz. Ráadásul még olyan hajmeresztő dolgokat is hallok, hogy az alsó hármas leges-legelső fokát tartják egyesek jónak, hogy a nó iskoláját elkezdjék. Teljesen elhibázott gondolat! Legtöbbjük a művészi és lelki tökéletesedéshez egy kaput, még azt az egyetlen kaput sem képes megtalálni!

Hogy az alsó fokokhoz vezető utat megtaláljuk, három kaput is megjelölök.

Ha úgy csináljuk, mint a kiváló kevesek, akkor a középső hármáról kiindulva felküzdjük magunkat a felső három egy-egy lépcsőjére, és onnan térünk vissza az alsó régiókba. Művészetünk az adott foknak megfelelően nyilván ‚durva‘ és ‚faragatlan‘ lesz majd, de mégsem egészen! Összhatásában mégis ‚nemes‘ és ‚finom‘ is lesz.

Más esetben a változatosság és pontosság fokáról szoktak a színészek kihullani, azaz az alsó hármashoz leszállni. Neki azt mondanám, hogy az 'erő és finomság' vagy a 'nyers erő' jegyeit hordozó produkciókat – mint örök szintet! – tartsák meg maguknak.

És végül vannak olyan kezdők, akik tájékozatlanságból vagy véletlenül a legeslegalsó fokba kapnak bele. Tudják meg, hogy az eredmény csapnivaló, egyszerűen szégyenletes. Igen kár, mert kifejezett céljuk a tanulás, és még ezt az egyszerű célt sem tudják elérni. Nekik azután fejlődésről és a középső fokokról ne is beszéljünk.

Remélem, hogy érthetőek a szavaim.

## Jegyzetek

1. 妙花風 myo ka fu áll pontosan az eredetiben.
2. Egy zen írásból, a Mucsú mondóból vett idézet.
3. Korea egyik tanulmányának régi elnevezése (Silla).
4. 窈深花風 csó sin ka fú a teljes kifejezés.
5. A Gotó kaigen című kóan gyűjteményből vett idézet.
6. 閑花風 kan ka fú
7. 正花風 so ka fu
8. 広精風 ko so fu
9. A Hekiganroku himnuszgyűjtemény, különösen a Rinjai zen tartja nagy becsben. A Szung korban élt Engo rendezte és zene-sítette meg előde, Szeccsó válogatott verseit és szövegeit.
10. 浅文風 szen mon fú
11. 強細風 gó szai fú
12. 強展風 gó szo fú
13. 展鈴風 szo en fú
14. A szövegben pontosabban ötféle képesség áll.
15. Azaz mindezeket átlagosan tudja, ahogy a többi mokus. Egyetlen kiemelkedő tulajdonsága sincs.
16. 三休 szan tai, azaz az öregember, a nő és a katona.



## Néhány gondolat a Kyú-i-hoz

A szépség kilenc foka keltezés és ajánlás nélküli mű. A hasonlóképpen dátumozhatatlan Fukyoku-shú, a Yúroku shudó fúken és a Go-i csoportjába tartozik. Zeami két másik művében, az 1428-as Riku-giban (Hat szabály) és Shugyoku tokká-ban is említést tesz kilenc fokozatról – ennyiben tehát a koncepció már megfogantnak mondható. A tényleges megszövegezést 1428 előttre, utánra is tehető. A kész művet későbbben pedig talán Komparu Zencsikunak ajánlotta.

Rendszerének alapgondolata a vaka költészetben és a zen filozófiában gyökerezik. Amint azt a környező művek, a Hat szabály és a Szépség öt foka mutatják, a vaka költészet számokhoz kötött tendenciája Zeaminál is megjelenik, és most már nemcsak a tai (főszereplők alkata szerinti stílusrendszerezés) hanem a szépség vonatkozásában is számokkal kifejezett hálót, lépcsőzetes értékrendet állít fel. Hadd emlékeztessünk arra, hogy az öregember, harcos, asszony-ból összetevődő san-tai megfogalmazása előtt Zeami egy kilences és egy ötös rendet is felállított, hasonlóképpen a szépség öt lépcsője mellett szükségesnek láthatta egy még finomabb kilences osztályozással újrafogalmazni a gondolatait. De most Zeami a Zen „kyarai” koncepciójára is épít. Ugyanis a végső megvilágosodás állapotából, pontosan azért, hogy a szatori-élmény makulátlanul, romlatlanul megmaradhasson, vissza kell térni az előző, nem-megvilágosodott állapotunkba. Ez a visszalépés a Zen szavával élve a „kyarai”. (Majd ugyanez a szó él egy másik műben a Kyakurai-ká-ban. Az ellenkező irányból születő virágban.)

Zemai háromszor három, egyre finomodó fokozatot jelöl ki egy bizonyos éteri finomságú, mással nem keveredő, a mi világunktól

messze eső szépség felé, és ez a szépség azonos azzal, amit a Kyakurai-ka fő témájaként ismertet.

Háromszor három csoportban ismereteti a „myóka” (a csodálatos és rejtelmes virág) felé vezető fokozatokat. Ezek a következők:

a legfelső három: myó-ka (a csodálatos és rejtelmes virág)  
csósin-ka (a titkos mélység virága)  
kan-ka (a falszabadult, könnyed nyugalom)

a középső három: só-ka (az igazság virága)  
kó só (a változatosság és pontosság virága)  
szen mon (a kiműveletlen szépség)

A legalsó három: gó szai (az erő és finomítás foka)  
gó szo (a nyers erő foka)  
szo en (a nevetlen és pontatlan képességek)

A Kyu-i cím két művet takar, a Kyu-i no chu-t (Jegyzetek a kilenc fokhoz) és a Kyu-i shudo no shidai-t (A színész iskola). Vagyis amíg az első mű ismertet, osztályoz és bemutat bizonyos koncepciókat, a másodikban konkrét gyakorlati tanácsokat találunk. Máris felhívnom a figyelmet a Kyu-i legfontosabb vonására: Zeami összekapcsolja elméletét és gyakorlati, színésznevelő ismereteit. A Kyu-i nemcsak a színésznevelésben hasznosítandó! Értékmérő a színészek teljesítményéhez, a művek leméréséhez.

1430-ban a Szarugaki dangi (Beszélgetések a nóról) lejegyzése idején a kilences fokozatot így illeszti egyik kortársa Kiami teljesítményéhez:

Kiami az ének-művészet alapjait rakta le, ő az éneklésben a nagy tanítónk. Azt beszélük, hogy a Hie csoportbeli Usikuma volt őneki a minta. Olyan nót csinált, amely főként a zenére épül. (...) A kilenc fok szerint ő a csósin-ka-nak felel meg, vagyis művészete

a Titkos Mélységek Virágához emelhető. A „myo” tartalmát általánosságban szólva igen nehéz elkülöníteni (a többi fokozattól) ezért feltételezem, hogy ha a felső három virágot megismerte, a legfelső szépség, vagyis a „myo” sem volt ismeretlen előtte.

*(Idézet a fenti mű Előszavából.)*

Az Izutsut (Kútkáva) a legfelső fokon dicsérem, a legfelső virágnak felel meg. A Matsukaze (fenyőszél) a „csósin-ka” a titkos mélység virága osztályozást kapja. Az Aridóshi a kan-ka, a felszabadult, könnyed nyugalom fokán áll. A következő három nő, vagyis a Micsimori, Tadanori és Yashima egyformán „sura” darabok, és igen sikeresek ebben a kategóriában. Mégis a Tadanori a legjobb, amely a felső három virág valamelyikéhez fogható.

*(Idézet a fenti műből.)*

Második idézetünk azt illusztrálja, hogy a kilences fokozat nők minősítésére is megfelel. Pedig ezidőtájt Zeami már megfogalmazott (ötös és kilences rendszere után) egy újabb értékelés-módot, amikor is zenei, hangulati hatások szerint rangsorol.

A Kyu-i első része, amint említettük leír, besorol és a minősítési kritériumokhoz zen-illusztrációkat fűz. A Zeami-kutatás fontosnak tartja ezeknek a példáknak az eredetét ismertetni, hangsúlyozva azt, hogy többszörös áttételekről van szó, ezeket a kó-an-okat sokat másolták idézték és kommentálták azidőtájt.

Zeami és a különböző szekták kapcsolatairól nem sokat tudunk. A Széség kilenc fokában idézett Zen-kóanok valószínűleg széles műveltségét, mintsem vallásosságát bizonyítják. Nem árt azonban egyet s mást tudnunk ezekről s akkor valószínűleg jobban ismert mondasokról. A „Szillában sötét éjszaka van, s mégis süt a nap” mondas eredeti tulajdonosa ismeretlen, többen kommentálták viszont a japán Zen művelői között, így pl. Muszó Kokusi is. (1275-1351 Műve a Mucsú szandó) „Ezer hegy hótól fehérlik, miért áll közöttük egy kopasz?” – kérdezték sokan Csan hirdetői Japánban,

például Hsü-t'ang, japán nevén Kidó. A Yüan-wu által szerkesztett Kék szikla feliratok (Pi-yen lu) számos fordítást megélt a Zeami-korabeli Japánban, s talán maga Zeami is olvashatta. (lásd 9. jegyz.) (Yüan-wu évszámai 1036-1135) A Kék szikla feliratokból származik ugyanis a híres mondás: Ezüst tálban hó tornyosul. Hasonlót mondhatunk a „Hegyek, felhők, tenger és holdról”, a „fel-alá járó kalapácsról és a fehéren villanó kardról is.

Konfuciusz mondása leghíresebb művéből a Tao Te Chin-ből származik. Másik mondása a mókusról eredeti írásaiban nem található ugyan, mégis egyik tanítványa hitelesíti őt. A tigris-kölyökről szóló mondás egy másik Csan-pap Huihung (1071-1128) Zen feliratok a kőkapun (japánul Sekimon moji zen) c. értekezéséből származik.

# TAKASZAGO







# IZUTSU







## SZAKURAGAVA





# NUE





