

Út a beteljesedéshez. A dzso-ha-kjú ritmus szerepéről a hagyományos japán nó-játékban Zeami Motokijo *Súgjoku tokka* című tanítása nyomán

CSEH DÁVID SÁNDOR

Egyszer, amikor a Keselyűcsúcson prédikált Sákjamuni Buddha, fölemelt és magasra tartott egy szál virágot. A gyülekezet elnémult. Egyedül az érdemes Kasjapa mosolyodott el.¹

A *Kapujanincs átjáró* 無門關 csan-buddhista gyűjteményének egyik legismertebb szövegében egy virág látványa révén lesz képes Buddha a legfontosabb tanítását kommunikálni egyik tanítványa felé.² Mint minden *kóan* 公案,³ ez a példázat is számos kérdést intéz az olvasóhoz: miként lehetséges, hogy egy virág pusztá képe elősegítheti egy ember megvilágosodását? Hogyan taníthat egy mester szavak használata nélkül? A Buddha pedig miért nem egy követ vagy fűszálat tartott föl? Miért éppen egy virágot?

¹ VU-MEN Huj-kaj, *Kapujanincs átjáró: Kínai csan-buddhista példázatok*, szerk. PUSKÁS Il-dikó, ford. MIKLÓS Pál, Prométheusz könyvek (Budapest: Helikon Kiadó, 1987), 52.

² Jelen tanulmány a szerző *Dzso-ha-kjú: Ritmus, hatás és jelentés a hagyományos japán nó-játékban* című doktori disszertációjának első és második fejezetéből készült. A japán kifejezések esetében magyaros átírást alkalmazott, megtartva az eredeti japán – a magyarral egyébként megegyező – névsorrendet.

³ Szó szerint: „közösségi útmutatás” vagy „nyilvános ügy”. Rövid, valamilyen ellentmondáson, szójátékon vagy rejtvényen alapuló példabeszéd, amelyet a csan- és zen-buddhista gyakorlás részeként alkalmaznak.

Ez a szöveg a kínai csan-buddhizmus és az abból származó japán zen-buddhizmus egyik fontos példabeszéde. Rámutat arra, hogy a buddhizmusnak ezen irányzataiban a racionális gondolkodáson túl valamilyen más, szavakkal nehezen megfogható, végletesen személyes felfedezés útján lehetséges csak a megvilágosodás elérése. A Buddha mélységesen performatív aktusa lesz az a kiváltó ok, amely Kasjapában elindítja azt a folyamatot, amely révén egy nem logikai, nem racionális, hanem azokon túlmutató belátásra tehet szert. A tanítványok közül ő lesz az, aki megéri ezt a gesztust, így ő lesz az is, akinek Buddha ezek után átnyújtja a virágot – és aki később másoknak is átadhatja azt.

Zeami Motokijo 世阿弥元清 mester (1363?–1443?) nó-játékkal kapcsolatos tanításainak az egyik legfontosabb fogalma szintén egy virághoz kapcsolódik.⁴ Rendkívül fontos lesz számára a színész, a színész munkája és a közönségre tett hatása – ennek megfelelően a színészt és a közönséget összekötő virág összetett fogalma is. Zeami tehetséges elő-

⁴ Zeami hátrahagyott tanításaiban az egyik legfontosabb visszatérő fogalom a hana 花 (Virág), amely a színészi játékra, annak szépségére és a közönségre tett hatására – Wallace Chappell szerint a színész „színpadi jelenlétére” – utal. Lásd ZEAMI Motokiyo, *On the Art of the Nō Drama: The Major Treatises of Zeami*, trans. J. Thomas RIMER and YAMAZAKI Masakazu, Princeton Library of Asian Translations (Princeton: Princeton University Press, 1984), x,

<https://doi.org/10.2307/2055958>.

adóművész, társulatvezető, az apja által több más műfajból szintetizált, majd Zeami által továbbfejlesztett színházi műfaj nagy műveltségű dráma- és tág értelemben vett elméletírója⁵ volt – nem véletlen tehát,⁶ hogy hátrahagyott tanításai írásakor e mélyen buddhista jelképben találta meg saját művészetének egyik kulcsfogalmát.

Zeami tanításairól és fontosabb fogalmairól

Zeami mester számos, a nó-játszás lényegi tanításait tartalmazó írást hagyományozott az utódaira élete során.⁷ Ők évszázadokon át titokban tartották ezeket a tanításokat,⁸ és így művelték tovább a nó művészetét, míg végül a huszadik század elején Josida Tógo 吉田東伍 (1864–1918), a Vaszeda Egyetem professzorának 1909-es kiadásában⁹ a nó-színház kutatói és a tágabb közönség tagjai is megismerhették Zeami tizenhat szövegét. A mester főként a színész munkáját érintő

szövegeket írt (*Fúszikaden* 風姿花伝,¹⁰ *Kakjó* 花鏡¹¹), emellett kisebb, a színjáték, praktikus részleteit érintő tanítást is hátrahagyott (*Sikadó* 至花道,¹² *Szarugaku dangi* 申楽談儀¹³), több szövegben is kitért a nó zenéjére és énekére (*Ongjoku kovadasi kuden* 音曲声出口伝,¹⁴ *Goon* 五音¹⁵), sőt a színészi teljesítmény különböző szintjeiről szóló gondolatmenete is fennmaradt (*Kjúi* 九位¹⁶). Ma több mint húsz ilyen Zeami-szövegről tudunk, ezek között pedig találni a nó-játék technikai részleteivel kapcsolatos leírásokat és előírásokat, párbeszédés formában megírt tanításokat és okfejtéseket, valamint verses szövegeket (*Kintóso* 金島書¹⁷), esszé-jellegű szövegeket (*Muszeki issi* 夢跡一紙¹⁸) és leveleket is. E szövegek középkori japán nyelven¹⁹

⁵ Zeami leszármazottjai számára kívánta összefoglalni a szakmája titkait, ezért írásai-ban találkoznak a praktikus színházi tanácsok a filozofikusabb, irodalmi gondolatmenetekkel.

⁶ Az idézett kóan és a Zeami közti kapcsolatra rámutat Thomas Rimer is. Lásd ZEAMI, *On the Art of the Nō Drama...*, xxiii.

⁷ ZEAMI Motokiyo, *Zeami: Performance Notes*, trans. Tom HARE, Translations from the Asian Classics (New York: Columbia University Press, 2011), 1,

<https://doi.org/10.1017/s0021911813000867>.

⁸ Zeami félhetett attól, hogy a közönség megismerheti színházának a fogásait, illetve hogy saját művészi örökösein kívül mások is elleshetik azokat. Lásd ZEAMI, *Zeami: Performance Notes*, 2.

⁹ Uo.; ZEAMI, *On the Art of the Nō Drama...*, xxi; Thomas Blenman HARE, *Zeami's Style: The Noh Plays of Zeami Motokiyo* (Stanford: Stanford University Press, 1986), 41,

<https://doi.org/10.2307/2057122>.

¹⁰ Magyarul: „Tanítások a stílusról és a Virágról”.

¹¹ Magyarul: „A Virágnak tartott tükör”.

¹² Magyarul: „A Virághoz vezető útról”.

¹³ Magyarul: „Beszélgetések a szarugakuról”. Magát a szöveget valójában nem Zeami írta. Fia, Motojosi jegyezte le a műfaj különböző alkotóiról, formai és eszmei kérdéseiről szóló beszélgetéseit apjával.

¹⁴ Magyarul: „Szóbeli tanítások az énekről”.

¹⁵ Magyarul: „Az ötféle hangról”.

¹⁶ Magyarul: „A kilenc színtről”.

¹⁷ Magyarul: „Írás az Aranyszigetről”. Bővebb információért és angol nyelvű fordításért lásd Susan MATISOFF, „Kintōsho: Zeami's Song of Exile”, *Monumenta Nipponica* 32, no. 4 (1977): 441–458.

¹⁸ Magyarul: „Egy levélnyi álom”. Remek fordítás és elemzés készült a szövegből P. G. O'Neill tollából. Lásd P. G. O'NEILL, „The Year of Zeami's Birth: A New Interpretation of Museki Isshi”, *Monumenta Nipponica* 34, no. 2 (1979): 231–238.

¹⁹ A ma beszélt, modern japán sok szempontból eltér attól a klasszikus, költői nyelvtől, amelyet Zeami idejében a sógun udvarában ismertek. A mai nó-drámákat összegyűjtő antológiák is az esetek többségében az alapszöveg mellett modern japán párhuzar-

íródtak, és jellemző mindegyikre Zeami sajátos, költői nyelvezete, amely egyrészt élvezetes olvasmányá teszi őket, de több szempontból nehezíti is a megértésüket.²⁰

Yamazaki Masakazu 山崎正和 (1934–2020) három fő pontban foglalta össze Zeami tanításait.²¹ Kiemelte, hogy a szövegekben 1) rendkívül fontos a színházi alkotók és a közönség közti kapcsolat és kölcsönhatás, 2) hangsúlyos a színész munkájában a fizikai és mentális felkészülés, valamint 3) jelentős cél lesz a stilizáció a színészek előadásában. Ezek közül az első tűnik különösen fontosnak, amelynek jelentőségét más kommentátorok, így például Shelley Fenno Quinn is kiemeli.²² Yamazakihoz²³ hasonlóan Tom Hare is a közönség és a színész közti kapcsolatban látja Zeami tanításainak lényegi pontját.²⁴ Ide kapcsolódik Zeami egyik fontos fogalma, az *omosiroki* 面白き²⁵ (érdekes, szórakoztató),

mos fordítást és részletes jegyzetapparátust is tartalmaznak.

²⁰ Vekerdy Tamás (1935–2019) az elsők között írt magyar nyelven Zeami tanításairól, bár rendkívül sajátos gondolatmenetet épített a mester szövegeire – jelen vizsgálódásomhoz ezért nem használom, és inkább az eredeti tanításokat elemzem. Lásd VEKERDY Tamás, *A színészi hatás eszközei: Zeami mester művei szerint* (Budapest: Gondolat Kiadó, 1988) Módszertani okokból nem használom Schönau Beatrix Zeami-fordításait, hanem inkább az eredeti japánra és a fontosabb angol fordításokra támaszkodom. Lásd ZEAMI Motokijo, *Zeami színháza és a nó elmélete*, ford. SCHÖNAU Beatrix (Budapest: Primo, 1993).

²¹ ZEAMI, *On the Art of the Nō Drama...*, xxix.

²² Shelley Fenno QUINN, *Developing Zeami: The Noh Actor's Attunement in Practice* (Honolulu: University of Hawai'i Press, 2005), 3, <https://doi.org/10.1017/s0021911807000381>.

²³ ZEAMI, *On the Art of the Nō Drama...*, xxxiii.

²⁴ ZEAMI, *Zeami: Performance Notes*, 14.

²⁵ Szó szerint: „arc/maszk, ami fehér”. Az *omosiroi* 面白\ formában ma is használt köznapi kifejezés.

Yamazaki ezért az érdeklődés fenntartása kapcsán a következőkben elemzett *Súgjoku tokka* 拾玉得花²⁶ című kései tanításából is idéz.²⁷ Ebben a szövegben Zeami egy közismert japán mítoszt elemez, amely a *kagura* 神楽²⁸ műfajához kapcsolódik. Ez a *sintó* 神道 egyik legismertebb története, amelyben fivére elől egy barlangba rejtőzik el Amateraszu Ómikami 天照大御神, a napistennő, sötétségbe borítva ezzel az egész világot. Ame no Uzume 天宇受売命, a hajnal, a vigalom és a művészetek istennője megpróbálja kicsalogatni őt onnan mulatságos táncával.²⁹ Amikor Amateraszu meghallja odakint a többi isten nevetését, valóban kinéz egy pillanatra – „És akkor meglátta minden egyes másik isten arcának ragyogását, és elnevezte azt »az arcuk fehérségének« [tehát érdekesnek].”³⁰

Quinn meglátása szerint Zeami egyfajta „imaginatív elköteleződést” kíván kiváltani a nézőiből.³¹ A hagyományos nó-játék stilizált színpadi elemei, a színészek előadása, a szöveg mind egyéni megfejtésre várnak, ezáltal egy nó-előadás megtekintése és élvezete jó-

²⁶ Magyarul: „Vedd kézbe az Ékkövet és a Virágot”.

²⁷ ZEAMI, *Zeami: Performance Notes*, 14.

²⁸ Magyarul szó szerint: „isten-játék”, „istenzene”. Több mint ezeréves, hagyományos japán, sintoista eredetű, szakrális gyökerekkel rendelkező előadóművészeti műfaj. A *kaguráról* részletesen lásd KÁRPÁTI János, *Tánc a mennyei barlang előtt* (Budapest: Kávé Kiadó, 1998).

²⁹ Ezt a mítoszt Zeami idézi még a *Fúsikaden* című tanításának negyedik fejezetében is. Lásd ZEAMI, *Zeami: Performance Notes*, 47; ZEAMI, *On the Art of the Nō Drama...*, 31; ZEAMI Motokijo, *Zeami Nógaku Ronsú*, szerk. és ford. KONISI Dzsini'icsi (Tokió: Tacsibana Suppan, 2004), 71–72.

³⁰ ZEAMI, *Zeami; Performance Notes*, 210; ZEAMI, *On the Art of the Nō Drama...*, 133; ZEAMI, *Zeami Nógaku Ronsú*, 311.

³¹ QUINN, *Developing Zeami...*, 16.

val nehezebb feladatnak bizonyulhat, mint egy kabuki- vagy egy mai, nyugati típusú singeki-新劇³² előadás. A nó számos eszköze mai szemmel nézve igen elidegenítőnek hat – a közönség Zeami által vágyott részvétele és elköteleződése ezért izgalmas kérdéseket vet fel.

Ez utóbbi megértésében segítségünkre lehet egy másik jelentős, az előadások időbeliségét és tempóját meghatározó elv, a *dzso-ha-kjú* 序破急, amely Zeami szerint fontos szerepet tölt be a műfajban. A következőkben ezt a ritmikai-temporális elemet fogom vizsgálni a mester szövegeiben: miféle szerepet játszik az a színészek és a közönség közti összjátékban?

A dzso-ha-kjú kérdése Zeami szövegeiben

„Nem történik semmi. Legalábbis a drámai cselekmény nyugati értelmezése szerint nem. Semmi sem történik, a feszültség mégis erősödik.”³³

A *dzso-ha-kjú* elv általánosan elfogadott definíciója szerint elsősorban zenei-ritmikai szerkesztési elv, amely egy előadóművészeti alkotás minden hallható, látható, érzékelhető elemére kihat. A kínai eredetű, háromtagú kifejezés három ritmikai szakaszt jelöl,³⁴ ha-

³² Magyarul: „új színház”. Japánnak a nyugati országok kultúrái felé történt nyitása nyomán a 19. század végén, 20. század elején kialakult, főként irodalmi alapokon nyugvó, lélektani realista és naturalista színházi elemekre támaszkodó műfajok gyűjtőneve. Részletekért lásd Benito ORTOLANI, *The Japanese Theatre: From Shamanistic Ritual to Contemporary Pluralism* (Princeton: Princeton University Press, 1995), 243.

³³ Jan KOTT, „A nóról és a jelekről”, ford. SZEREDÁS András, *Színház* 7, 12. sz. (1974): 29–32, 30.

³⁴ Az első szótag, a *dzso* 序 jelenthet kezdetet, bevezető részt és sorrendet, a második szótag, a *ha* 破 jelenthet törést és szakadást,

tása pedig egy fokozatosan, majd egyre erőteljesebben gyorsuló tempó formájában jelentkezik az adott műfajban. Ezt eleinte rendkívül nehéz felfedezni, ugyanis egy finom, árnyalt progresszióról van szó, amelynek fokozatait nem annyira menet közben, mint utólag vagyunk képesek érzékelni. Ráadásul a ritmikai gyorsulás nem merül ki a primer tempónövekedésben, hanem az adott műfaj hatáselemeinek elrendezettségében is kimutatható. Az előadásban használt mozdulatok, dobütések, koreografikus elemek egyre bonyolultabb – egyúttal egyre sűrűbb – szerkesztésmódja tovább fokozza a befogadó sebességérzetét. Ez a gyorsulás azonban nem lehet végtelen: minden *kjú* szakasz végén található egy rövid sebességbéli visszaesés: ebből kiindulva vagy egy újabb szekvencia indul meg, vagy az egész *dzso-ha-kjú* ritmikai ív lezárul. Egy előadásban így egy hosszabb, lassú tempójú, elszórt elemekből álló szakaszból lépünk tovább egy fokozatosan gyorsuló és bonyolulttá váló szerkezet felé. A kezdőállapot és a végállapot közti kontraszt hatalmas, és ez a kontraszt a nőjáték egyik fontos esztétikai hatása lesz.

Zeami mester élete során a *dzso-ha-kjú* ritmussal több tanításában is foglalkozott, és eljutott a *Fúsikaden*ben röviden ismertetett nó-programot szervező elvtől egy részletesebb, művészi indoklást is magában foglaló nó-programhoz a töredékben maradt *Kasú no ucsi nukigakiban* 花習内拔書³⁵ és a *Kakjó*-ban, majd egész, a nó-dráma írásával foglalkozó *Szandó* 三道³⁶ című tanítását erre az elvre építette. Említés szintjén kitért rá néhány rövidebb tanításában, és elméleti szerkezetként is alkalmazta, amikor a színészkép-

míg a harmadik tagja a *kjú* 急, amely jelenthet sietséget, sürgősséget és hirtelent is.

³⁵ Magyarul: „Részlet A Virág tanulmányozása című tanításból”.

³⁶ Magyarul: „A hármas út”.

zésről írt a *Júgaku súdó fúkenben* 遊楽習道風見.³⁷

A *dzso-ha-kjú* tehát meghatározza a mai nó-játék majdnem minden elemét. Zeami ugyan nem ír az összes megjelenési formájáról, de a *dzso-ha-kjú* ritmusnak a nó-játék időbeli elemeivel kapcsolatos logikájaként határozza meg egy adott közönség összenyomását egy-egy előadásról. Miként képes vajon a *dzso-ha-kjú* hatni a néző időérzékelésére? A ritmus pontosan miként lassítja vagy gyorsítja azt fel – és a nó-játék előadáselemeinek milyen szerepük van ebben? Kölcsönvéve Yamazaki mulatságos példáját: a zene, a tánc miként veszi hátára a részeg ünneplőt – és az ünneplő miként viszi tovább azok ritmusát?³⁸

Hare jól látja,³⁹ hogy Zeami vélhetően azért bánt korábbi szövegeiben egyszerű praktikus elemként a *dzso-ha-kjúval*, mivel készen kapta azt felmenőitől – többek közt apjától – mint egy korabeli művészi hatásmechanizmust és közhelyt. Későbbi tanításaiban – így például a *Súgjoku tokkában* is – egyre nagyobb, a nó-játék lényegi esztétikai működésével összefüggésbe hozható metafizikai elvként kezd tekinteni rá, és felleli a működését a művészet határain kívül, így például a természetben is – bár idáig sem Hare,⁴⁰ sem Yamazaki⁴¹ nem tudják követni.

Súgjoku tokka 拾玉得花 (1428)

A *Súgjoku tokkában* Zeami kérdések és válaszok formájában tárgyal különféle, a mester számára fontos, nó-játékkal kapcsolatos prob-

lémákat. Több mint húsz év telt el Zeami legismertebb szövege, a *Fúsikaden* és e szöveg között, a kettő olvasásakor pedig látványos, hogy mennyit és milyen irányban fejlődtek a mester műfajjal kapcsolatos nézetei. Ebben a kései tanításában Zeami több témakörre is kitér, és kapcsolódik különféle keleti klasszikus filozófiai irányzatokhoz, így a szövegben található konfucionista, taoista és zenbuddhista utalások is. Ennek a megközelítésnek több oka is lehet, így például lehetséges, hogy a hatvanas éveiben járó Zeami szerette volna összekötni művészetét a tag értelemben vett keleti szellemi hagyományval.⁴²

A szöveg összesen hat kérdésből és válaszból áll. A válaszok között találunk verses idézeteket is egy-egy problémát megvilágítandó, valamint a fennmaradt szövegben más színnel írt, ismeretlen szerzőtől – talán Zeamitól, vagy vejétől és későbbi szellemi örökösétől, Konparu Zencsikútól 金春禪竹 (1405–1470)⁴³ – származó jegyzeteket, magyarázatokat és másféle kiegészítéseket is.⁴⁴ Az első kérdés azzal foglalkozik, hogy egy tehetséges, magasan képzett színész miért érhet el két hasonló alakítással két különböző eredményt. Tehát az adott teljesítményt miért jutalmazza az egyik közönség sikerrel, és miért lesz bukás a másik? Zeami válasza azért izgalmas, mert nem kizárólag a közönségben keresi az eltérés okait, és nem kérdőjelezi meg az adott előadó képességeit sem – helyette az előadó, az előadás és a közönség kölcsönhatásában keresi a megoldást a problémára. Fejtegetésében arra mutat rá, hogy ugyanaz az előadás nem illeszkedik minden közönséghez, napszakhoz vagy évszakhoz. A taoizmus jin-jang elnevezésű dialektikus eszméjére, valamint a beteljesedés

³⁷ Magyarul: „Nézőpontok arról, hogy egy előadó miként tanulhat meg jól játszani”.

³⁸ Yamazaki hasonlata szerint egy férfi létrehozhat úgy egy ritmust, hogy később ugyanaz a ritmus őt magát vigye tovább, akár a tánc a részeget. Lásd ZEAMI, *On the Art of the Nō Drama...*, xlv.

³⁹ ZEAMI, *Zeami: Performance Notes*, 7.

⁴⁰ Uo.

⁴¹ ZEAMI, *On the Art of the Nō Drama...*, xliii.

⁴² ZEAMI, *Zeami: Performance Notes*, 203–204.

⁴³ Uo.

⁴⁴ Ez utóbbiakat Rimer figyelmen kívül hagyja, Hare viszont zárójelben ezeket is közli.

(*dzsódzsu* 成就⁴⁵) fogalmára építve állítja, hogy az előadóknak a nézők figyelmének fókuszálásával arra kell törekedniük, hogy amikor a közönség egy adott alaphangulatban van, akkor az előadás egy ezzel ellentétes atmoszférát célozzon meg. A két ellentétes hatás révén jön létre a teljesség érzete a nézőkben, tehát beteljesedésről beszélhetünk, ami pedig a sikeres előadás alapja.

A második kérdésben egy olyan témáról ír Zeami, amire más tanításaiban is kitért már: nevezetesen, hogy miért lehet látszólag egyformán sikeres egy magasan képzett, tehetséges színész és egy kezdő vagy gyermekszínész? A *Fúsikaden*ben Zeami megkülönböztette az utóbbiak kapcsán az életkorból fakadó *júgent*,⁴⁶ tehát ott arra utalt, hogy a gyermekszínész, bár képességei jóval szerényebbek, pontosan fiatalságából és gyermeki voltából fakadóan képes kiváltani több olyan hatást, amely a nó-játék sajátja, és ame-

lyet a nézők értékelnek.⁴⁷ Mostani tanításában Zeami kétféle Virágról ír e probléma kapcsán: az egyiket „a természet Virágának” (*sóka* 性花), a másikat „a jelenségek Virágának” (*jóka* 用花) nevezi.⁴⁸ A kettő közti különbséget abban látja, hogy az előbbi olyan Virág, amelyet tehetség és képzés is táplál, míg az utóbbi vagy eseti vagy mulékony Virág, amely csak a felszínén, a jelenségek szintjén mutatkozik annak. A gyermekszínész képessége nincsen valódi befolyással arra, hogy milyen az alakítása, ettől függetlenül az a felszínén mégis tetszést válthat ki a nézőkből. Ezzel szemben az érett, tehetséges színész megbízhatóan teljesít, mivel Virága természetes és igaz, más szóval élve: valódi.⁴⁹ Zeami azonban megjegyzi – ezzel pedig *Kjúi* című, a nó-játékban a színészi alakítások fokozatairól szóló tanítására is utal –, hogy a közönség érzékenységén is múlik, hogy felismeri-e a két Virág közti különbséget. Ez azért is jelentős kitétel, mert egy színész számára valójában egyetlen igaz és megfelelő visszajelzés van: az, amellyel a közönség szolgál. A mester két fogalma absztrakt módon közelíti meg a problémát, lehetővé téve a professzionális előadó és a gyermekszínész játékára érkező nézői visszajelzések értelmezését és értékelését.

A harmadik kérdésben az érdekesség (*omosiroke*) fogalmával foglalkozik, és ezúttal azo-

⁴⁵ Az eredeti japán kifejezést úgy lehet lefordítani, hogy „beteljesedés”, „létrejövés”, „megvalósulás” és „befejezés”. Tamba Akira 丹波明 nagy jelentőséget tulajdonít Zeami fogalmának, mivel véleménye szerint az a nó-játékban a dzso-ha-kjú ritmus és az ősi, sámánista eredetű naru fogalom összefonódása nyomán jöhetett létre. Nem véletlen, hogy szerinte a dzso-ha-kjú elv Zeami munkája révén érte el tökéletes formáját. Lásd TAMBA Akira 丹波明, *Dzso-ha-kjú to iu bigaku* 序破急という美学 (Tokió: Ongakunotomosa 音楽之友社, 2004), 140-142., illetve 163-164.

⁴⁶ Zeami a *júgen* 幽玄 (kifinomult titokzatoság) fogalmával a nó-játék atmoszféráját, jellegzetes stilizációs technikáját, valamint Konparu Kunio szavaival élve „szubjektív szépségét” írja le. Lásd Kunio KOMPARU, *The Noh Theater: Principles and Perspectives*, trans. Jane CORDDRY and Stephen COMEE (New York: Weatherhill, 1983), 12-14, <https://doi.org/10.2307/2057171>.

⁴⁷ ZEAMI, *Zeami: Performance Notes*, 26-28; ZEAMI, *On the Art of the Nō Drama...*, 4-5; ZEAMI, *Zeami Nógaku Ronsú*, 30-32.

⁴⁸ Hare angol fordításait kissé nehézkesnek érzem, de felsorolom az érthetőség kedvéért. A *sóka*: „flower-in-its-very-nature”, míg a *jóka*: „flower-as-it-is-manifested.” Lásd ZEAMI, *Zeami: Performance Notes*, 208.

⁴⁹ Konisi a két fogalommal kapcsolatos lábjegyzetekben kitér arra, hogy mindkét kifejezésben erős a buddhista felhang, így „a természet Virága” az abszolút, változatlan igazságra, míg „a jelenségek Virága” az evilági változékonyságra utal. Lásd ZEAMI, *Zeami Nógaku Ronsú*, 310.

nosítja a Virággal és az újdonság érzetével. Ebben a válaszában írja le a fejezet elején említett mítoszt a mennyei barlangba elbújó Amateraszu Ómikamiról, az őt onnan kicsalogató Ame no Uzume táncáról, valamint a táncosra tekintő istenek „fehér/ragyogó arcairól”. Ez Zeami egyik különösen nehéz szövege, ugyanis itt az „érdekesség” három fokozatáról is ír: ezek a „csodás”, a „Virág” és az „érdekes”. Hare meglátása szerint Zeami itt arra utal, hogy ami „csodálatos”, az olyan reakciót vált ki a nézőből, amely zsigeri, öntudatlan és reflektálatlan, tehát megfogalmazhatatlan. A színész „Virága” olyan élmény, amelyről a néző már tud, amelyre már rálát, még ha nem is tudna pontosan reflektálni rá, míg „érdekes” az, amit meg is tud fogalmazni.⁵⁰ Zeami itt az Amateraszu-mítoszra is rávetíti elméletét. Miután az istennő elbújt, sötétségbe borult a világ – ez felel meg a „csodának”. Amikor előbújt, világosság támadt: ez a „Virág”. Amióta pedig a tudat különbséget tud tenni a világ jelenségei közt, azóta beszélünk „érdekességről”.⁵¹

A negyedik kérdés mélyen buddhista módon közelíti meg a tudatos és ösztönös játék problematikáját. Az öntudatlan, ösztönös, magas színvonalon való játék Zeami ideálja a nóban, így itt kísérletet tesz arra, hogy megmagyarázza az ellentmondást, amely a színészi képzés – és annak tudatossága –, valamint a valódi művészi tehetségen és képességen alapuló sikert elérő színészek öntudatlan, reflektálatlan játéka között feszül. Hogyan játszhat egy színész, teszi fel a kérdést, szándék nélkül? Hogyan lehet a tudata üres közben?⁵² Zeami párhuzamot von az ideális színészi alakítás öntudatlansága és a buddhista megvilágosodás között, ezzel pe-

dig megmagyarázza, hogy miért nem érdemes egy kezdő színésznek utánoznia egy tapasztalt színészt – ezzel pedig a *Sikadó* és a *Kakjó* mellett a *Fúsikadenre* is utal, amelynek egyik fejezetében pontosan ezt fogalmazta meg több mint húsz évvel korábban a színészek életkor szerinti képzése kapcsán.⁵³

A hatodik kérdés a színészi alakítás, a karakterábrázolás és az utánczás problémáját járja körül. E szintén meglehetősen talányos szövegben Zeami sorra veszi a *Nikjoku szantai ningjózu* 二曲三体人形図⁵⁴ három formáját, és ezek kapcsán ír arról, hogy egy színész alakítása mikor felel meg az általa ábrázolt karakter szándékának. Arra jut, hogy a nő-játékban egy adott alak megformálása több komponensből áll – nem elég pusztán utánozni a nőies mozgást, hanem a nőiesség, pontosabban az ábrázolni vágyott karakter lényegét szem előtt tartva kell játszani, énekelni és táncolni. Zeami szerint egy valódi nő sosem próbálna nőként viselkedni, hiszen már természetéből fakadóan, önmagában is az.⁵⁵ „Egy asszony utánczása nem jelenti azt, hogy asszonnyá váltunk. A játszó személy az általa játszott asszony szándékának csak úgy tud megfelelni, ha az asszony karakterének

⁵⁰ ZEAMI, *Zeami: Performance Notes*, 210.

⁵¹ ZEAMI, *Zeami: Performance Notes*, 210–212; ZEAMI, *On the Art of the Nō Drama...*, 132–134; ZEAMI, *Zeami Nōgaku Ronsú*, 310–312.

⁵² ZEAMI, *Zeami: Performance Notes*, 213; ZEAMI, *On the Art of the Nō Drama...*, 135; ZEAMI, *Zeami Nōgaku Ronsú*, 315.

⁵³ E tétel alternatív megfogalmazásban úgy szólhat, hogy az utánczás az alakítás egyik eszköze, nem pedig célja. Amikor a professzionális színész alakítását másolja a tanonc, valójában nem az adott nő-játék karakterét alakítja, nem saját alakítást dolgoz ki vagy hoz létre, hanem egy másik színész alakítását utánozza és így megreked a látható jelenség szintjén.

⁵⁴ Magyarul: „Alakrajzok a két művészetről és a három formáról”. A szövegért és képekért lásd ZEAMI, *Zeami: Performance Notes*, 139–149.

⁵⁵ ZEAMI, *Zeami: Performance Notes*, 219; ZEAMI, *On the Art of the Nō Drama...*, 142–143; ZEAMI, *Zeami Nōgaku Ronsú*, 322–323.

esszenciáját⁵⁶ képes megragadni [és ábrázolni].⁵⁷ Zeami itt természetesen nem pszichológiai realizmusra gondol, hanem a női karakter lényegi, stilizált előadására, amely megfelel a figura, a nó-játék formanyelvéhez illeszkedő fizikai megformálásának és a felismerhetőség, azaz utánczás (*monomane*) követelményének is.

A fentiekből látszik, hogy milyen, a gyakorló művészek által feltett kérdésekre próbál Zeami válaszolni absztrakt módon, mozgósítva azt a gazdag kulturális és műveltségügyi kincset, amellyel a mester ebben az életrésztében már bírt. Mindegyik okfejtésben központi jelentősége lesz a közönség szerepének, még ha eltérő hangsúly is kerül bennük a nézők reakciójára és elvárásaira. Zeami mester egyik legnehezebb szövegéről van szó, ám az általa vizsgált témákat magasabb absztrakciós fokra emelve a mester rámutat arra, hogy a nó-játék számos, a színházesztétika számára is gyümölcsöző problémát vet fel.

Jelen vizsgálódás szempontjából az ötödik kérdés különösen fontos, ezért a következőkben részletesebben elemzem. Így szól:

„K: Minden egyes művészet és szakma esetében beszélnek »beteljesedésről« (*dzsódzsu*) [teljessé válásról]. Ezt fogadjuk el így, egyszerűen, vagy van valamilyen mélyebb jelentése? Hogy van ez?”⁵⁸

Zeami tanításaiban itt egy olyan fogalomra tér rá, amelyet már korábban is használt olyan szövegeiben, mint a *Fúsikaden*, a *Kakjó* vagy a *Júgaku súdó fúken*. A *Fúsikaden* második fejezetében például a megfelelően felmért kö-

zönségnek szánt játékban érvényesülő jin és jang egymást kiegészítő, egymást teljessé tevő működése kapcsán tér ki rá. A kifejezést többnyire olyan kontextusban használja máshol is, hogy különálló, esetleg akár ellentétes elemek miként állhatnak össze egyetlen, teljes hatássá – legyen szó egy színészi alakításról, vagy esetleg valamiféle különleges alkalomhoz vagy helyzethez illeszkedő játékról.⁵⁹ Írásai között azonban messzemenően a *Súgjoku tokkában* ír róla legrészletesebben, és azon belül ennek a kérdésnek a kapcsán.

A válasz első bekezdése így szól:

„V: »Beteljesedni« annyit tesz, hogy a teljesség [befejezettség] állapotába kerülni. Ennek a művészetnek az esetében olybá tűnik, hogy ez az érdekesség [érdeklődés, *omosiroki*] percepcióját is jelenti. Ez a beteljesedés együtt áll a *dzsoha-kjúval*. Ennek az az oka, hogy amikor a dolgok teljessé válnak, akkor a helyükre kerülnek [megállapodnak, *rakkjo* 落居].⁶⁰ Nem érzékeljük e helyre kerülés [megállapodás] nélkül a beteljesedést. A látható megjelenés [*kenpú* 見風⁶¹] az érdeklődés pillanatában teljesedik be.⁶²

⁵⁹ A *Júgaku súdó fúken*ben például a tehetséges gyermekszínészek kapcsán tér ki rá. Lásd ZEAMI, *Zeami: Performance Notes*, 181; ZEAMI, *On the Art of the Nō Drama...*, 111; ZEAMI, *Zeami Nógaku Ronsú*, 268.

⁶⁰ Fontos eleme az eredeti régi japán kifejezésnek az „esés”, lásd a *rakkjo* kifejezés két tagját (落 „esni”, 居 „helyre, állapotba, létezésbe”).

⁶¹ Magyarul szó szerint: „látott megjelenés”, „látott stílus”, „látvány”.

⁶² A mondatban *kenpú dzsódzsu* 見風成就 („beteljesedés a látványban”) formában használja Zeami a kifejezést. A *Súgjoku tokkán* kívül a variánsai felbukkannak a *Szandóban* és a *Kakjóban* is. Lásd QUINN, *Developing Zeami...*, 207.

⁵⁶ Hare fordítása itt szükségtelenül elvont. Rimer „esszenciája” sok szempontból hasznosabbnak tűnik.

⁵⁷ ZEAMI, *Zeami: Performance Notes*, 219; ZEAMI, *On the Art of the Nō Drama...*, 143; ZEAMI, *Zeami Nógaku Ronsú*, 323.

⁵⁸ ZEAMI, *Zeami: Performance Notes*, 215.; ZEAMI, *On the Art of the Nō Drama...*, 137; ZEAMI, *Zeami Nógaku Ronsú*, 316.

A *dzso-ha-kjú* gördülékeny folyamata a beteljesedés.⁶³

Válasza első részében Zeami a nő-játéktól függetlenül definiálja a beteljesedést, majd a műfajra fókuszálva összeköti azt több korábbi, saját fogalmával, így a *dzso-ha-kjú*val és az *omosirokival* is. Az így létrejövő definíció alapja tehát a teljessé és befejezetté válás motívuma – ám ami igazán jelentős benne, az az, hogy Zeami ezt a motívumot pontosan miként írja le.

Egyrészt azonosítja a beteljesedést azzal, hogy a közönség miként érzékeli és értékeli az érdekességet az előadásban. Ez alatt úgy tűnik, hogy Zeami egyszerre érti az egész előadás összhatását – tehát a közönség érdeklődését a teljes egész iránt –, és az eseti, kis pillanatokat is, amelyek az előadás során a közönség érdeklődésére számot tarthatnak. E definíció rugalmassága pedig lehetővé teszi, hogy ne csak az egész produkció, hanem a sikeres, szép mozdulat, a zenei ív vagy egy-egy jelenetrész esetén is „beteljesedésről” beszéljünk.

Ezt követően a beteljesedést a *dzso-ha-kjú* ritmikai elv szerint rendezi el. A *dzso-ha-kjú* folyamat tehát a teljesség és befejezettség állapotához vezet el szerinte, és meghatározza ezáltal az előadás teljes szerkezetét, sőt – Zeami egyéb tanításai, így a *Fúsikaden* és a *Szandó* nyomán – a teljes nő-programot és a drámaszerkezetet is. Ezzel együtt, bár itt nem teszi explicitté, a mester a beteljesedés fogalmán keresztül összeköti a *dzso-ha-kjú*t és az érdekesség [érdeklődés] fogalmát is, hiszen ezek alapján a teljessé váló *dzso-ha-kjú* ív is kiválthatja azt a beteljesedés pillanatában.

Zeami a következő két mondatban magyarázza el, hogy miért lehet így. Mint írja, a helyre kerülés (nála hangsúlyosan „esés” utáni „állapotba kerülés”, nálam „megállapo-

dás”) egyet jelent a teljessé válással. A beteljesedéshez pedig pontosan ilyen teljessé válás, tehát helyre kerülés szükséges. Ezt nem fejt ki bővebben Zeami, de mivel a beteljesedést a *dzso-ha-kjú* ritmussal együtt állóként definiálja az ezt megelőző mondatban, a *dzso-ha-kjú* része kell, hogy legyen ez a helyre kerülés [esés] is. Ez azért is izgalmas, mert a *dzso-ha-kjú*t egy fokozatosan, majd egyre intenzívebben gyorsuló ritmusként definiáltam. Azonban arra is rámutattam, hogy minden *dzso-ha-kjú* szekvencia gyors visszaeséssel zárul, amelyből vagy tovább építkezik, azaz emelkedett alaptempóval tovább gyorsul, vagy végleg lezárul, befejezve és teljessé téve a ritmikai ívet. Zeami ezen szöveg helye megerősíti ezt: a *dzso-ha-kjú* ritmusban a *kjú* szakasz végén a tempó az, ami visszaesik, azaz a helyére kerül, azaz teljessé válik és végleg megállapodik.

A soron következő mondat a szóhasználata révén egy fokkal nehezebb. Eszerint a „látható megjelenés” – tehát az én fordításomban a színpadi látvány, vagyis maga az előadás – a közönség érdeklődésének pillanatában teljesedik be. Ha azonban egy pillanatnyi percepcióról van szó, miként gondolhat Zeami egy egész előadás kapcsán „érdekességre”? Csakis úgy, ha az előadás összhatásának értékelését és érzékelését egyetlen kiemelt pontban keressük. Ennek a pillanatnak az idejét és helyét pedig a – Zeami szerint gördülékeny – *dzso-ha-kjú* ritmus folyamata határozza meg, a *kjú* szakasz végi visszaesésben.

Zeami ezek után egy fokkal absztraktabb irányban viszi tovább definícióját:

„Óvatos megfontolás után nyilvánvalóvá válik, hogy a világegyetem minden jelensége – legyen az pozitív vagy negatív, nagyszerű vagy kisszerű, élő vagy élettelen – a *dzso-ha-kjú* elvét követi. Még a csivitelő madarak és a zümmögő rovarok is – ahogy mindannyian saját egyéni érzékelésüknek megfelelően szólalnak meg – mind a *dzso-ha-kjú*t

⁶³ ZEAMI, *Zeami: Performance Notes*, 215; ZEAMI, *On the Art of the Nō Drama...*, 137; ZEAMI, *Zeami Nōgaku Ronsū*, 316.

képviselik. (Ez egy beteljesedés, amely túlmutat elmén és rangon.) Ez az oka annak, amiért mindezek izgatják hallásunkat és gyöngédséget váltanak ki az elméből. Amennyiben nem tartalmaznának »beteljesedést«, akkor az érzékelésük sem érdeklődést, sem pátoszt nem váltana ki belőlünk.”⁶⁴

A *Súgjoku tokka* egyik kiemelten fontos idézetéről van szó, ugyanis itt Zeami kiterjeszti a *dzso-ha-kjú* elvét jócskán a nó-játék határain kívülre, és mint ahogy bevezetőmben is idéztem, a madárdalban és rovarok zümmögésében is felfedezni véli. Ez azért is jelentős lépés részéről, mert a színházi műfaj alapritmusát metafizikai síkra emeli. Ezt követően – a fordításban zárójelben – a ritmus által meghatározott beteljesedést még egyszer általánosan kiterjeszti, és jelzi, hogy az meghaladja a színházban érzékelhető beteljesedést, még ha rokonságot is mutat azzal. Definícióját azzal a magyarázattal zárja, hogy a beteljesedés érzésén keresztül válik az ember számára érdekessé vagy izgatóvá a madárdal és a rovarok zümmögése is. Tehát ezáltal nem kevesebbet állít, mint hogy az érdeklődés alapja – minden eseti tulajdonságról mentesen – szintén a *dzso-ha-kjú* ritmusban rejlik.

Különös gondolatmenetnek tűnik ez, hiszen egy konkrét tartalmat nélkülöző ritmusban keresi Zeami az okát annak, hogy miért vált ki érzelmeket, így izgalmat vagy gyöngédséget az emberből egy madár éneke. Továbbgondolva sorait olybá tűnik, hogy ezen érzelmi reakciók alapja a megállapodásban, a lezártágban, a megérkezésben rejlik, míg a reakciók jellegzetességeit vélhetően az adott jelenségek sajátosságai okozzák. Zeaminál a beteljesedés így valójában a közönség esztétikai percepciójának a folyamata, amely magában hordozza mindazokat

⁶⁴ ZEAMI, *Zeami: Performance Notes*, 215; ZEAMI, *On the Art of the Nō Drama...*, 137; ZEAMI, *Zeami Nōgaku Ronsú*, 316.

az elemeket, amelyek a közönségben kiváltott hatást meghatározzák majd.

A szövegnek ezen a pontján a *Súgjoku tokkát* meghatározó betoldások és kiegészítések irodalmi utalásokkal és természeti leírásokkal illusztrálják a fenti, a *dzso-ha-kjú*t kiterjesztő definíciót. Ezt követően pedig Zeami visszatér a nó-játék és e ritmus vizsgálatához. Ebben a korábbi szöveghelyeknek megfelelően kimutatja a nó-programban a ritmus hatását, amellyel az aznapi beteljesedés létrejöhet. „Minden szerencsés módon a helyére kerül,” írja, így pedig megvalósul a legalapvetőbb „beteljesedés, amikor az egész közönség egyszerre és egy időben kerül izgalmi állapotba.”⁶⁵ Ezt követően Zeami sorra veszi, hogy a *dzso-ha-kjú* nem csak a nó-programot, hanem annak egyes előadásait és előadórészeit – táncaikat, hangjait és mozgulatait, így például az egyetlen dobbantást követő visszhangot – is meghatározza.

Zeami az ének folyamatában is megtalálja a ritmust, és egy esetleg befejezetlen – a *kjú* szakaszt lezáratlanul hagyó vagy azt nem megfelelően előkészítő⁶⁶ – *dzso-ha-kjú* folyamat kapcsán a következő hasonlattal él: „Ez olyan lenne, mintha elkészítenénk egy Buddha szobrot anélkül, hogy kinyitnánk a szemét.”⁶⁷ Hare kiemeli e szöveghelyhez tartozó jegyzetében, hogy a Buddha szobrok befejezése és megszentelése a Buddha szeméi kinyitásának, „felébresztésének” a pillanatával esik egybe.⁶⁸

⁶⁵ ZEAMI, *Zeami: Performance Notes*, 216; ZEAMI, *On the Art of the Nō Drama...*, 138; ZEAMI, *Zeami Nōgaku Ronsú*, 317.

⁶⁶ Kiemelt jelentősége van a ritmus felépítése szempontjából a *kjú* szakasznak, de ha azt a *dzso* és a *ha* szakasz nem készíti elő, a ritmikái ív nem lesz teljes. Lásd QUINN, *Developing Zeami...*, 212.

⁶⁷ ZEAMI, *Zeami: Performance Notes*, 216; ZEAMI, *On the Art of the Nō Drama...*, 139; ZEAMI, *Zeami Nōgaku Ronsú*, 318.

⁶⁸ Krasznahorkai László (1954) többek között erről a rítusról is ír egyik kiemelkedően szép

A *Súgjoku tokka* ötödik kérdésére adott válaszában hátralevő részében Zeami a *dzso-ha-kjú* néhány további praktikus példáját említi meg, valamint részletezve elismétli a fentebb idézett két bekezdés következményeit és okait. Végül pedig így zárja válaszát:

„A beteljesedés érdeklődést vált ki minden hallott és minden látott dolog kapcsán. Ezt nevezzük szakértelemnek. Ami nem érdekes és nem teljesedik be: ezt nevezzük közepszerűségnek [tehetségtelenségnek].”⁶⁹

A *Súgjoku tokka* jelentősége abban rejlik, hogy a *dzso-ha-kjú*, egészen idáig inkább gyakorlati színházi elvét magasabb absztrakciós szintre emelve Zeami definiálni próbálja benne a nó-játék esztétikai hatásmechanizmusát. Rövid válasza egyrészt primer állításában is érdekes – így például a *dzso-ha-kjú* felhasználása a beteljesedés definíciójában –, ám következményeiben annál nagyobb hatású. A szöveg képet ad arról, hogy Zeami milyen fontos szerepet tulajdonított a ritmusnak a nó-játék működésében, emellett pedig újabb példa arra, hogy milyen jelentős hatással volt Zeami gondolkodásmódjára a zen-buddhizmus. Ebben az 1428-ra datálható tanításában a *dzso-ha-kjú* már nem egy megöröklött színházi konvenció többé, hanem Zeami által tanításaiban megfogalmazott, e sajátos, a korabeli szellemi és kulturális közeg által meghatározott művészi gon-

elbeszélésben. Lásd KRASZNAHORKAI László, „Egy Buddha megőrzése”, in KRASZNAHORKAI László, *Seiobo járt odalent*, 48–89 (Budapest: Magvető Kiadó, 2008). Az említett kötetben található meg a nó-játékkal foglalkozó *Inoue Kazuyuki mester élete és művészete* című szövege, illetve a Zeami száműzetéséről szóló *Ze’ami elmegy* című írása is.

⁶⁹ ZEAMI, *Zeami: Performance Notes*, 217; ZEAMI, *On the Art of the Nō Drama...*, 140; ZEAMI, *Zeami Nōgaku Ronsú*, 319.

dolatrendszer és hatásmechanizmus központi eleme.

A mester tanítása nyomán kijelenthetjük, hogy számára a *dzso-ha-kjú* ritmikai elv és a beteljesedés fogalma összefügg. Kérdés azonban, hogy a beteljesedés valóban pusztán egyfajta, egyszerre ritmikai, dramaturgiai, narratív, zenei szerkezet, amely az adott előadás partikuláris elemeit hordozza és elrendezni, vagy valami több annál?

A *dzso-ha-kjú* végső célja:
elérni a beteljesedést (*dzsódzsu*)

Zeami a *Súgjoku tokkában* a *dzso-ha-kjút* nem pusztán praktikus szempontként kezeli, s nem is általános elméleti keretként. Azzal, hogy egymáshoz rendeli a beteljesedést, a *dzso-ha-kjút* és az érdekesség [érdeklődés] (*omosiroki*) fogalmait, egyértelművé teszi, hogy ennek a ritmikai elvnek hatástechnikai szerepe is van a nó-játékban. Nem csak egy szerkesztési elv, hanem olyan eszköz, amely kulcsszerepet játszik a nó-játék által célzott esztétikai hatás létrehozásában. Ez alapján kijelenthetjük, hogy a *dzso-ha-kjú*nak van egy határozott művészi funkciója és célja: létrehozni és elérni a beteljesedés hatását a közönségben.

Quinn kiemeli,⁷⁰ hogy amikor Zeami a *Súgjoku tokka* ötödik válaszában az ének és a *dzso-ha-kjú* összefüggéséről ír, egyúttal rámutat a ritmus esetenként láthatatlan vagy közvetlenül érzékelhetetlen működésére is. Zeami itt visszaidézi a *Kakjó*ban is szereplő tanácsát, miszerint az énekekben a hangképzés három, a *dzso-ha-kjú*hoz illeszkedő szakaszból áll: ezek közül a *dzso*-nak felel meg az első szakasz, amelyben az énekes hallgatja a zenészek által játszott zenei tónust, a *ha*-nak felel meg a második szakasz, amely során az énekes felkészül kiengedni a hangját,⁷¹ míg a *kjú*-nak a harmadik szakasz felel

⁷⁰ QUINN, *Developing Zeami...*, 214.

⁷¹ Zeami itt a kínai és taoista eredetű *ki* 氣 fogalmát használja, ami az emberi vitalitásra

meg, amelyben meg is szólal. Quinn számára ez azért is beszédes ismétlés Zeami részéről, mivel e folyamat lényege az, hogy a néző csupán a harmadik szakasz eredményét hallja – Quinn asszociációja szerint itt arról lehet szó, hogy a nézők a színészek és énekes első két szakaszban leírt előkészületeit, koncentráción alapuló munkáját is érzékelik. A csönd itt valójában nem üres, hanem várakozásteli. A *dzso-ha-kjú* tehát itt is építkezik, és a hangzás pillanatában, a *kjú* szakaszban teljesedik be, és válhat a közönség számára érdekessé (*omosiroki*).⁷²

Lehet, hogy Zeami a *Súgjoku tokka* ötödik kérdésére adott válaszában pusztán illuztrációnak szánta, ám a Buddha szoborral kapcsolatos hasonlata szerintem sok szempontból segít abban, hogy a *dzso-ha-kjú*-ból eredő beteljesedés hatását valamiképpen definiáljam. A pillanatban, amikor a szobrász kinyitja a szobor szemét – amikor valódi szakrális jelentősége és jelentése lesz annak –, a ritmus együtt áll Zeami érdekesség [érdeklődés]-képzetével. A mester több helyen is kitér a közönség reakcióira és elvárásaira különböző tanításaiban, a *Súgjoku tokka* ötödik kérdésére adott válaszában viszont – ahogy a *Kakjó*-ban is⁷³ – az egyszerre felsóhajtó, izgatótt közönségről ír. A néző, amikor érdekessé talál valamit, akkor egy pillanatra másként tekint rá, másként látja, kiemeli az előzetes látott és tapasztalt jelenségek közül, és új szintre emeli. – Ó, ez az érdekes! – ítéli meg. – Ez, és nem más.⁷⁴ – A szeme, akár-

és lélegzetre utal. Érdekes módon Zeami azonban más kínai jelet használ itt: a *ki* 機 jelet használja helyette, amely „lehetőséget”, „ideális pillanatot” és „életerőt” jelent. Nem tisztázott, hogy miért. Lásd ZEAMI, *Zeami: Performance Notes*, 80.

⁷² QUINN, *Developing Zeami...*, 215.

⁷³ ZEAMI, *Zeami: Performance Notes*, 111; ZEAMI, *On the Art of the Nō Drama...*, 91; ZEAMI, *Zeami Nōgaku Ronsú*, 211–212.

⁷⁴ „»Érdekes«: így nevezték el ezt a tapasztalatot, hogy ezzel megkülönböztessék. Ezt a

csak a Buddháé, egy pillanatra kinyílik – de csak egy pillanatra.

A nó-játék kapcsán már említettem az erős buddhista és zen-buddhista hatást, így Zeami hasonlata érthetőnek tűnik. A *szatori* 悟り, azaz buddhista megvilágosodás – szó szerint „megértés” és „felfogás” – Zeami több szövegében is jelen van a közönséggel való kapcsolat elve, így például az érdekes-ség [érdeklődés] fogalmában.⁷⁵ A fejezet elején idézett *kóan*, amelyben a Buddha a Keshlyű-hegyen feltart egy virágot, kiválóan írja le egyszerre mindkettőt: a tanítványa, Kasjapa az egyetlen, aki elmosolyodik,⁷⁶ és aki a Buddha szerint megkapta [megértette] a tanítását. A nó-játékban a színész az alakításával szintén egy Virágot nyújt át a közönségnek, amelynek tagjai – ha sikeres a produkció – érdekesnek (*omosiroki*) találják azt, azaz felismerik annak jelentőségét és az alakítás lényegét.

Nem véletlenül olyan fontos a *kjú* szakasz a *dzso-ha-kjú* folyamatban: a *dzso* szakasz alapozó, majd azt megtörő, bonyolító és tovább gyorsító *ha* szakasz után a *kjú* szakasz révén teljesedik be a ritmikai képlet – és a néző is ebben a pillanatban ismeri fel azt. Zeami modelljében a néző mintegy felisme-

megkülönböztetést megelőzően minek nevezhették volna vajon?” (*Súgjoku tokka*). Lásd ZEAMI, *Zeami: Performance Notes*, 210; ZEAMI, *On the Art of the Nō Drama...*, 133; ZEAMI, *Zeami Nōgaku Ronsú*, 311.

⁷⁵ Az érdekesről [érdeklődésről] szóló kérdésre adott válaszát ezzel a kifejezéssel kezdi, amikor azt írja, hogy az érdekest csak olyan művész értheti meg, aki már „megértette [felismerte] a Virág lényegét.” Lásd ZEAMI, *Zeami: Performance Notes*, 210; ZEAMI, *On the Art of the Nō Drama...*, 132; ZEAMI, *Zeami Nōgaku Ronsú*, 310.

⁷⁶ A *Súgjoku tokka*-ban ír Zeami „az önkéntelen mosolyról”. Lásd ZEAMI, *Zeami: Performance Notes*, 211; ZEAMI, *On the Art of the Nō Drama...*, 133; ZEAMI, *Zeami Nōgaku Ronsú*, 312.

ri, hogy mi az érdekes, és mi nem. Az ő szemét is kinyitják, akár a Buddha szoborét.

Összefoglalás

Zeami Motokijó tanításaiban számos, a nó-játék szempontjából alapvetően fontos problémát járt körül, és több olyan, a műfaj megértésében kulcsszerepet játszó fogalmat írt le és körül, amelyek mind a mai napig a nó-kutatás középpontjában állnak. Ezzel együtt írásainak fontos részét képezi az a nézőpont is, amely a közönség reakciói és elvárásai felől is definiálja a nó-játékot, annak művészi gondolkodásmódját és hatásmechanizmusait. A nó-játékkal kapcsolatos gyakorlat alapvetően fontos számára, de minden elmélete és tanácsa mögött a nézői tekintet, a közönség szempontjai rejlenek, legyen szó a nó-program összeállításáról és módosításáról, a nó-drámák felépítéséről és színpadra állításáról, vagy az adott pillanathoz igazított színészi játékról, mozgásról, zenéről vagy énekről.

Amennyiben a színész munkája, a zene és a szöveg kapcsán is a hatás – a közönségre tett hatás – áll tanításai fókuszában, miért pont a *dzso-ha-kjú* ritmikai elv volna az, amelyik pusztán szerkesztési logika lenne, mindennemű konkrét nézőre tett hatás nélkül? Zeami nem kevesebbet tesz *Súgjoku tokka* című szövegében, mint hogy a teljes, befejezett – az ő szavával élve beteljesedett (*dzsó-dzsu*) – alkotás szerkezetében is a *dzso-ha-kjú* ritmust találja, ezt a két fogalmat pedig összeköti a közönség reakciójával, az előadással szembeni érdeklődés, az érdekesség (*omosiroke*) fogalmával is. Így a *dzso-ha-kjú* ritmus, amely eddig strukturális szervezőelv volt, immáron a nó-játék összhatásának egyik meghatározó összetevője lesz. Zeami ezzel kapcsolatos illusztrációi pedig – legyen szó Buddha elmosolyodó tanítványáról, a táncoló Ame no Uzume játéka nyomán a barlangjából előbújó napistennőről vagy a Buddha-szoborról, amelynek kinyitják a szemét – rámutatnak arra, hogy a *dzso-ha-kjú* révén létrejövő beteljesedés nem pusztán

a műalkotás befejezettségének és teljességének állapota, hanem egy folyamat, amely sok szempontból hasonlít a megvilágosodásra, a felismerésre vagy az ébredésre – a nó-játék előadásán belül és kívül egyaránt.

Bibliográfia

- HARE, Thomas Blenman. *Zeami's Style: The Noh Plays of Zeami Motokiyo*. Stanford: Stanford University Press, 1986.
<https://doi.org/10.2307/2057122>.
- KÁRPÁTI János. *Tánc a mennyei barlang előtt*. Budapest: Kávé Kiadó, 1998.
- KOMPARU, Kunio. *The Noh Theater: Principles and Perspectives*. Translated by Jane CORDDRY and Stephen COMEE. New York: Weatherhill, 1983.
<https://doi.org/10.2307/2057171>.
- KOTT, Jan. „A nóról és a jelekről”. Fordította SZEREDÁS András. *Színház* 7, 12. sz. (1974): 29–32.
- KRASZNAHORKAI László. „Egy Buddha megőrzése”. In KRASZNAHORKAI László, *Seiobo járt odalent*, 48–89. Budapest: Magvető Kiadó, 2008.
- MATISOFF, Susan. „Kintōsho: Zeami's Song of Exile”. *Monumenta Nipponica* 32, no. 4 (1977): 441–458.
- O'NEILL, P. G. „The Year of Zeami's Birth: A New Interpretation of Museki Isshi”. *Monumenta Nipponica* 34, no. 2 (1979): 231–238.
- ORTOLANI, Benito. *The Japanese Theatre: From Shamanistic Ritual to Contemporary Pluralism*. Princeton: Princeton University Press, 1995.
- QUINN, Shelley Fenno. *Developing Zeami: The Noh Actor's Attunement in Practice*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2005.
<https://doi.org/10.1017/S0021911807000381>.
- TAMBA, Akira 丹波明. *Dzso-ha-kjú to iu bigaku* 序破急という美学. Tokió: Ongakunotomosa 音楽之友社, 2004.

VU-MEN, Huj-kaj. *Kapujanincs átjáró: Kínai csan-buddhista példázatok*. Szerkesztette PUSKÁS Ildikó. Fordította MIKLÓS Pál. Prométheusz könyvek. Budapest: Helikon Kiadó, 1987.

ZEAMI, Motokiyo. *On the Art of the Nō Drama: The Major Treatises of Zeami*. Translated by J. Thomas RIMER and YAMAZAKI Masakazu. Princeton Library of Asian Translations. Princeton: Princeton University Press, 1984.
<https://doi.org/10.2307/2055958>.

ZEAMI, Motokiyo. *Zeami: Performance Notes*. Translated by Tom HARE. Translations from the Asian Classics. New York: Columbia University Press, 2011.

<https://doi.org/10.1017/S0021911813000867>.

ZEAMI, Motokijo 世阿弥元清. *Zeami Nōgaku Ronsū* 世阿弥能楽論集. Szerkesztette, jegyzetekkel ellátta és a modern japán párhuzamos fordítást készítette KONISI Dzsini'csi 小西甚一. Tokió: Tacsibana Suppan たちばな出版, 2004.