

TDK Dolgozat

Miért unalmas egy nyugati ember számára egy nó-dráma?

Tartalomjegyzék

Bevezetés	1
Az unalom definiálása – mi váltja ki az unalmat a közönségből?	3
Mi a <i>nó</i> ? – a műfaj bemutatása, rövid története	5
Összehasonlítás – a naturalista-realista színház és a <i>nó</i> -színház eszközszerének szembeállítása	10
A nyugati közönség elvárásai a színházban, a naturalista-realista színház eszközei	10
A <i>nó</i> -színház eszközszerének, eltérések.....	13
Világszemléletbeli különbségek	16
Összefoglalás, konklúzió	19
Felhasznált irodalom.....	22
Internetes források	23

„»[A]z élmény szubjektív, de tárgya, a valóság esztétikai értéke objektív«
[...]. Meg kell hát vizsgálni az összefüggés mindkét oldalát: ki az, aki a
színháztéket látja, és tulajdonképpen mit is lát a néző?»
(Székely György) ¹

Bevezetés

A film, majd később az internet megjelenése és térhódítása ellenére a mai napig emberek milliói járnak világszerte színházba. Legyen az Broadway vagy a Madách, a színháznak van egy olyan személyes, valódi jellege, melyet a mozi nem tud visszaadni. Hasonlóan viszont más művészetekhez is, világszerte több száz különféle műfaj, illetve színházi forma szórakoztatja a közönséget; *mindegyik a sajátját*. Ha egy amerikai vagy európai, vagyis „nyugati” ember végignézi egy japánból származó *nó*² 能 előadást, nagy valószínűséggel unalmasnak fogja találni, és az élmény negatív lesz. Jelen tanulmány ennek okait hivatott kutatni: mi az oka annak, hogy a nyugati közönség unalmasnak tartja a *nó*-színházat? A kutatás egy hipotézist, illetve egy kutatási kérdést vesz alapul. A hipotézis a következő: a *nó* önmagában nem unalmas, csak a nyugati néző nem tudja értelmezni annak formanyelvét, így unalmasnak érzékeli. A kutatási kérdés pedig így szól: mely okok miatt nem tudja értelmezni ezen jeleket, azaz miért unalmas a nyugati közönség számára a *nó*-színház?

Véleményem szerint ez a megközelítés teljesen újszerű, ilyen összehasonlító kutatást még nem végzett senki, így célom egy új perspektíva feltárása a *nó*-színház kutatásában. Emellett célom egyfajta értékmegőrzés is, hiszen mára már a *nó* iskolák, így maga a műfaj is csak a japán államtól kapott támogatásból tudja fenntartani magát, így érdemes felhívni a figyelmet erre az eltűnőfélben lévő színházi formára, mely évszázadokig az egyik legjelentősebb szórakoztatási forma volt a szigetországban. Úgy gondolom, hogy ez a kutatás hozzásegítheti a nyugati nézőt ahhoz, hogy ha egyszer egy *nó*-előadás megnézése mellett dönt, oda tudjon figyelni azon jelekre és formákra, melyek élvezetessé teszik majd az előadást számára.

A dolgozatot az unalom definiálásával kezdem majd, hiszen ez a kutatás egyik központi fogalma. Ehhez felhasználom majd az *Esztétikai kislexikont*, melyet Szerdahelyi Zoltán és Zoltai Dénes

¹ SZÉKELY György, *Színházesztétika*, Tankönyvkiadó, Budapest, 1976, 176.

² A dolgozatban az MTA előírásai szerint a magyaros átírást használom, kivéve, mikor az eredeti publikáció ettől eltér.

szerkesztett, emellett három nyugati értelmező szótárt, *A magyar nyelv értelmező szótárát*, az *Oxford English Dictionaryt*, illetve a *Cambridge Dictionaryt*. Következő lépésként röviden bemutatom majd a *nót* mint műfajt. Röviden beszélek a történelméről, illetve fontos jellemzőiről.

Ezután következik a kutatás központi eleme, az összehasonlítás. Négy esztétikai szempont – díszlet, szöveg, zene, mozgás – és az előadás menete alapján összehasonlítom a *nó*-színházat és a naturalista-realista színházat, mely nyugaton jelenleg a legelterjedtebb színházi forma. Először végighaladok a naturalista-realista színház jellemzőin, majd erre reflektálva bemutatom a *nó* tulajdonságait, illetve hangsúlyt helyezek a két forma közti eltérésekre. Az összehasonlítás olyan fontos különbségekre mutat rá, mint az önkifejezés az örökérvényű lényeg kifejezésével szemben vagy a szövegközpontúság a nem verbális jelek dominanciájával szemben. Az összehasonlítás végén pedig szót ejtek arról a világszemléletbeli szembenállásról, mely alapjaiban határozza meg mindkét színházi forma történelmét.

Az összehasonlítás után a hipotézis beigazolódik, köszönhetően az esztétika tudományának. A kutatási kérdésre is választ fogok adni. Négy fő okot határozok meg arra, hogy a nyugati közönség számára miért unalmas a *nó*, amely okok között kisebb-nagyobb átfedés figyelhető meg.

Az unalom definiálása – mi váltja ki az unalmat a közönségből?

Mielőtt neki tudnék kezdeni az elemzésnek, definiálnom kell a vizsgálat alapját, az unalmat. Az unalom önmagában szubjektív, mindenki mást tart unalmasnak, így fontos, hogy a dolgozat érdekében találjak egy egységes, lehetőleg objektív meghatározást arra, hogy mi is az unalom. Ehhez segítségül hívtam elsőként a Szerdahelyi István és Zoltai Dénes által szerkesztett *Esztétikai kislexikon*t, emellett néhány értelmező szótárt is; *A magyar nyelv értelmező szótárát*, illetve két neves angol szótárt, az *Oxford English Dictionary*t és a *Cambridge Dictionary*t. Az *Esztétikai kislexikon* „unalmasság” címszava alatt a következőt találjuk:

[N]egatív művészeti minőség, az érdekesség ellentéte. Az olyan művek jellemvonása, melyek nem képesek felkelteni és lekötni a befogadók figyelmét, érdeklődését. Legfőbb összetevői [...] a befogadó által ismert tartalmi-formai mozzanatok feltalálása, továbbá a negatív előjelű monotonía. Problémájával kapcsolatban arany szabály, hogy a művészet ábrázolhatja az unalmat, de az unalmat is érdekesen kell ábrázolnia.³

Az esztétika tehát az *unalmat* az *érdekesség* fogalmával állítja szembe. Fontos tényezőknek tekinti az eredetiség hiányát, a banalitást és az epigonjellet⁴ is.⁵

Az értelmező szótárakban hasonló leírást találunk, noha kevésbé kifejtve. *A magyar nyelv értelmező szótárában* *unalom* címszó alatt a következőt találjuk: „Az a rendsz. kellemetlen lelkiállapot, amelyre az jellemző, hogy vkinek tétlenségében semmi sem köti le az érdeklődését, figyelmét; az az állapot, amelyben vki unatkozik.”⁶; *un* címszó alatt pedig a következőt: „Vkit, vmit nem talál érdekesnek, figyelemre érdemesnek, szórakoztatónak, és ezért lelki fáradtságot, fásultságot érez vele kapcsolatban.”⁷. A *Cambridge Dictionary* csak annyit ír: „nem érdekes vagy izgalmas”.⁸ Az *Oxford English Dictionary* nevű szótárban is *boring*, azaz *unalmas* címszó alatt hasonlót találunk: „[Valami,] ami idegesít, fáraszt, vagy unalmat okoz”.⁹ Az oxfordi szótár az *idegesít (to annoy)* szót is felveti, ezt viszont figyelmen kívül hagyom, további keresés után ugyanis feltűnt, hogy az angol *to annoy*, illetve a magyar *idegesít* szavak, bár megfelelőik egymásnak, nem

³ SZERDAHELYI István – ZOLTAI Dénes (szerk.), *Esztétikai kislexikon*, Kossuth Könyvkiadó, Budapest, 1972, 687, unalmasság

⁴ Epigon: 'olyan szerény tehetségű művész, aki eredetiség nélkül, valamelyik elődjét vagy kortársát utánozva alkot.' – SZERDAHELYI i. m. 147, epigon

⁵ *Uo.* 687.

⁶ „A magyar nyelv értelmező szótára”, *arcanum.com*, unalom.

⁷ „A magyar nyelv értelmező szótára”, *arcanum.com*, un.

⁸ „Cambridge Dictionary”, *dictionary.cambridge.org*, boring.

⁹ „Oxford English Dictionary”, *oed.com*, boring.

pontosan ugyanazt a jelentéstöltetet hordozzák magukkal. Az értelmező szótárak alapján is tehát unalmas valami, ami nem kelti fel érdeklődésünket, vagy akár lelki fáradtságot is okoz.

Mindkét definíció elsődleges eleme az érdekesség hiánya. Ez a definíció tökéletesen illik a dolgozathoz, hiszen a nyugaton (az Egyesült Államokban) először megjelent autentikus japán színházi előadásoknak éppen ez volt a problémája, átalakítás nélkül nem tudták fenntartani a nyugati közönség érdeklődését.¹⁰ Emellett az esztétika fontosnak tartja az eredetiség megtartását, illetve a monotónia elkerülését.¹¹ Ehhez kapcsolódik egyik hipotézisem, miszerint a *nó*-színház nem unalmas önmagában, csak a háttérismeretekkel nem rendelkező nyugati közönség érzékeli úgy, nem tartja érdekesnek. Feltevésem szerint a nyugati közönség azért nem véli felfedezni azt az eredetiséget, érdekességet a *nó*-színházban, mert az elvárásaik, a várt hatás különbözik a *nó*-színház által használt kifejezőeszközök hatásától. Fontos tisztázni azt a tényt, hogy minden néző valamilyen belső elvárással érkezik a színházba, legyen az tudatos vagy önkéntelen. Előzetes ismereteik, tapasztalataik befolyásolják a beérkező hatásokkal szembeni reakciókat.¹²

¹⁰ A Kawakami-társulat 1899-es turnéján az eredeti kabuki előadásokból „látens interkulturális előadást” hoztak létre. Így az előadás nem maradt autentikus, de a nézők mégis úgy érezték, az. – DOMA Petra, *Az idegen vonzásában – Sadayakko, Matsui Sumako és Hanako: színésznők az interkulturális színház kontextusában*, Kronosz Kiadó, Pécs, 2022.

¹¹ Ld. korábban.

¹² SZÉKELY *i. m.* 177.

Mi a *nó*? – a műfaj bemutatása, rövid története

A *nó* (jelentése: képesség, tehetség¹³, tudás¹⁴) egyike a tradicionális japán színházi műfajoknak; XIV. századi kialakulása óta szinte semmit nem változott. Ezzel hasonlít a többi hagyományos műfajra is, mint például a *kagurára* 神楽, a *rakugóra* 落語, a *kabukira* 歌舞伎, vagy a *bunrakura* 文楽, ugyanis a japánok hagyományőrző kultúrája a legtöbb műfajt megtartotta eredeti, vagy majdnem eredeti formában (is¹⁵). A *nó*-színház esetében még a mai napig tartanak egész napos előadásokat, így most is úgy „élvezhetjük” a darabokat, ahogy azt az 1300-as évek végén tették a középkori japánok.¹⁶

A középkortól kezdve több mint háromezer *nó* darabot írtak, ebből mára kb. 230 maradt fent.¹⁷ Egy *nó* előadás eredetileg majdnem egész napos elfoglaltságot jelentett; mind az öt típusból (megjelenésük sorrendjében: „isten”, „harcos”, „asszony”, „őrült” és „démon”) előadtak egyet-egyet.¹⁸ Ezen kívül különleges alkalmakon, ünnepeken előadták a nagy becsben tartott rituális kezdődarabot, mely annyira eltér a többitől, hogy külön kategóriába soroljuk; az *Okina*.¹⁹ Az *Okina* több okból is különleges. A *nó* eszközeit használja, de régebbi, mint a *nó*, illetve sokkal inkább a *nó* rituális gyökereihez nyúl vissza.²⁰ A darabok között (vagy akár a darabtól függően közben) pedig elválasztásként helyet foglalt a humoros *kjógen* 狂言.²¹

A *nó*hoz szorosan hozzátartozik a *kjógen*. A *kjógen* önmagában egy humoros műfaj,²² a teljes öt darabos *nó* előadás szüneteiben foglal helyet. A *nó* és a *kjógen* ősei közösek, mindkettőnek közvetlen elődje a *szarugaku* 猿楽. A *kjógen* nem csak a darabok közti szüneteket tölti ki, hanem a kétrészes *nó*-drámák közepén lévő öltözködési szünetet is (*nakairi* 中入り), ekkor *ai-kjógennek* 間

¹³ KOKUBU Tamocu, A japán színház, Gondolat, Budapest, 1984, 31.

¹⁴ VEKERY Tamás, A színészi hatás eszközei – Zeami mester művei szerint – Lélektani elemzés, Gondolat, Budapest, 1988, 15.

¹⁵ A *kabukinak* szokatlanul modernizált változatai is léteznek, egyik ezek közül az úgynevezett *cso-kabuki*, melyben világhírű *kabuki* színészek mellett olyan karakterekkel is találkozhatunk, mint a virtuális celeb, Hacune Miku (általában *Hatsune Miku*) 初音ミク, aki egy ún. *vocaloid*, azaz énekhang-szintetizátor – *chokaigi.jp*

¹⁶ KOKUBU i. m. 36–37.

¹⁷ Kunio KOMPARU, *The Noh Theater – Principles and perspectives*, Weatherhill, New York, 1983, 351.

¹⁸ KOKUBU, i. m. 34.

¹⁹ Uo. 35.

²⁰ Az *Okina* darabról bővebben tárgyal Cseh Dávid Sándor tanulmánya a 2023-as Eötvözet SZITU konferenciáról készült tanulmánykötetben. – CSEH Dávid Sándor, „Az élő rítus mint elfeledett kontextus az *Okina* 翁 című ősi nő-játékban” . – DOMA Petra – JÁSZAY Tamás (szerk.), Eötvözet SZITU 2023, ELTE Eötvös Collegium, Budapest, 2024, 199–214.

²¹ KOKUBU i. m. 34.

²² Uo. 34–35.

狂言 hívjuk.²³ Az *ai-kjógen* eltekint a humorosságtól, a történeteket foglalja össze elbeszélő formában.

A *nó* kialakulása a XIII–XIV. század környékére tehető, kialakulása előtt a *nó* nem is külön műfajt jelölt, hanem csak egyéb műfajok nevében jelent meg, mint a *szarugaku-no-nó* 猿楽の能, illetve a *dengaku-no-nó* 田楽の能. Kialakulása után is az Edo-kor 江戸時代 (1600–1868) elejéig a *nó* műfajt a *kjógen*nel együttesen *szarugakunak*, önmagában pedig *szarugaku-no-nónak* nevezték.²⁴ A *nó* és a *kjógen* közös ősről eredeztethető, ez pedig a VI–VII. században a kontinensről Japánba kerülő *szangaku* 散楽. A *szangaku*ból alakult ki a *szarugaku*, mely egyike a *nó* közvetlen elődeinek. A Heian-kor 平安時代 (794–1185) második felére a *szarugaku* igen nagy népszerűségnek örvendhetett, színtársulatok alakultak, melyek bejárták az országot. Innen eredeztethető a szétválás, némely társulat az éneket és a táncot tartotta fontosnak, mások pedig a komédiát, mely a műfaj két alapköve.²⁵

A *szarugaku* mellett még egy fontos elődje a műfajnak a *dengaku* 田楽, melyet a földművesek saját szórakoztatásukra adtak elő eleinte, majd a külföldről Japánba érkezett technikákkal kiegészítve teljes értékű népi műfajjá nőtte ki magát. A Kamakura-kor 鎌倉時代 (1185–1333) elején a *szarugaku* és a *dengaku* egymással rivalizálva a két legnépszerűbb közszórakoztatási műfajjává váltak, ekkor kapták meg nevük végére a *nó* utótagot, mely jelöli a végbement fejlődést és professzionalizálódást.²⁶

A *szarugaku* és a *dengaku* habár magas szinten, de mégis a nép szórakoztatására szánt műfajok voltak. Ezért nem csoda, hogy a XIII. században hatalomra kerülő katonai réteg, melynek nagy része a tartományokban élt, – és mind kulturálisan, mind intellektuálisan egy alacsonyabb szinten helyezkedett el –, ezt a két műfajt részesítette előnyben könnyű érthetősége miatt, nem az arisztokrácia által kedvelt *bugakut* 舞楽. Ennek következtében kedvenc társulataikat felkarolták és támogatták, eltüntetve ezzel a megélhetési gondokat, és utat nyitva a műfajok ugrásszerű fejlődéséhez.²⁷

A Muromacsi-korban 室町時代 (1333–1573) Asikaga Josimicu 足利 義満 sógun (1358–1408) volt az, aki pártfogásába vette a *nó* két alapítóját, Kan'ami Kijocugut 観阿弥 清次 (1333–1384) és fiát,

²³ Uo. 25.

²⁴ KOBAJASI Jaszuharu – TOIDA Micsizó, *Nógaku handobukku*, Szanszeidó, Tokió, 2000, 2.

²⁵ KOKUBU i. m. 31.

²⁶ DURÓ Győző, „»Valaki történik...« A nóról öt tételben”. KEMENCZKY Judit (szerk.), *Nó-drámák – Középkori japán színjátékok*, Orpheus Könyvkiadó, Budapest, 1994, 7–27, 19.

²⁷ KOKUBU i. m. 33.

Zeami Motokijot 世阿弥 元清 (1363–1443). Kan'ami volt az, aki tanulmányozva a *dengaku-no-nót* és ötvözve azzal a *szarugaku-no-nót* megteremtette a műfajt, melyet ma *nónak* hívunk. Ezután Zeami volt az, aki tökéletesítette a műfajt és drámákat írt; a mára fennmaradt darabok többsége az ő nevéhez kötődik.²⁸

A *nó* elsősorban a táncra és a zenére helyezte a hangsúlyt, így viszont eltűnt volna az előbb említett másik fontos alapkőve a *szarugakunak*, a komédia. Ezért alakult ki a *nó*val párhuzamosan a *kjógen*, mely elsősorban a komikus elemeket tartotta meg a *szarugakuból*.²⁹

A legrégebbi máig fennmaradt *nó*-színpad Kiotóban, a Hongan-dzsi 本願寺 buddhista templomban található, a Tensó-korban 天正時代 (1573–1586) épült. E színpad felépítése már csaknem megegyezik a ma használatos színpadokkal, ami azt jelenti, hogy eddigre a *nó* színpadának fejlődése igazából lezárult. A színpad felépítése meghatározott szabályokon alapul. Nem is mutatja ezt jobban más, mint a színpad feletti tető, melyet nemcsak az eredetileg kültéri mivolta miatt húztak fel, hanem szimbolikus jelentéssel is bír. Ez a tető a beltéri színpadoknál is megmaradt, ugyanis nem az időjárás ellen védte a színpadot, illetve a színészeket, hanem az alatta lévő tér szentségét, sérthetetlenségét szimbolizálta. Rossz időjárás esetén nem is tartottak előadásokat, illetve a nézőtér nem volt fedett.³⁰ A színpadot nézve jobbra helyezkedik el a főszínpad (*hon-butai* 本舞台), mely egy tükörsima, hatszor hat méteres felfelület, melyet a négy sarkában a négy tetőtartó oszlop szegez.³¹ Ettől jobbra találjuk a *dzsiutai-zát* 地謡座, itt ül a kórus. A főszínpad mögött helyezkedik el a hátsószínpad, az *atoza* 後座. Az *atoza* hátát szegezi a fal, amelyen az egyetlen díszletnek nevezhető festményt találjuk, mely egy fenyőfát ábrázol. A hátsó színpadhoz csatlakozik balról az úgynevezett *hasigakari* 橋掛かり, azaz a hídút. A *hasigakari* kb. 2 méter széles, mindkét oldalán háromfelé szelve két-két oszloppal, és a nézőtér felőli oldalán egy kb. térdmagas korlát húzódik. A *hasigakari* előtt, illetve az egész színpad körül a zen kerteket idéző fehér homokot terítettek el, melyben a hídút mellett áll három kis fenyő, minden szakaszra egy. A *hasigakari* túlsó végén egy függöny (*agemaku* 揚幕) takarja a nézők szeme előtt a *kagami-no māt* 鏡の間, a tükörszobát. A tükörszoba az átszellemülés helyszíne, itt hangolják hangszereiket a zenészek, illetve itt azonosul szerepével a színész.

²⁸ DURÓ 1994, 20.

²⁹ KOKUBU *i. m.* 34.

³⁰ DURÓ 1994, 8.

³¹ Bal hátul: *site-basira* シテ柱, azaz a *site* oszlopa; jobb hátul: *fue-basira* 笛柱, azaz a fuvolás oszlopa; jobb elől: *vaki-basira* ワキ柱, azaz a *vaki* oszlopa; bal elől: *mecuke-* vagy *micuke-basira* 見つけ柱, azaz szemfüggesztő, vagy pillantó oszlop, tájékozási oszlop. – DURÓ 1994, 9.

A tükörszoba nem tévesztendő össze a gakuja néven ismert öltözőkkel. Ide már jelmezben és parókában érkeznek a színészek, [...] továbbá itt bonyolítják le az előadás alatti gyorsöltözéseket. A közhiedelem szerint a helyiség falánál álló nagyméretű tükörről kapta a nevét, amely előtt a főszereplők álarcot öltenek. [...] Amikor a színész a tükör előtt a maszkot arccal lefelé fordítva maga elé tartja, s nem a fejéhez emeli, hanem mélyen meghajolva mintegy beléje illeszti arcát, fölegyenesedvén már nem önmagával, hanem egy másik lénnel néz szembe a tükörben.³²

Az eredeti kültéri színpadok mindig dél felé néztek. Azon túl, hogy kültéri jellege miatt a nézők számára így volt a legjobb a láthatóság, fontos vallási-mitológiai oka is van. Japánban fontos a Négy Égtájör kultusza, mely a kínai Konfucianizmus tanaiból ered. Erről a szigorú tájolásról természetesen le kellett mondani a beltéri *nó* színpadok megjelenésével a XIX. század végén. Itt már az épület eredeti elhelyezkedése határozta meg az irányt, de a jelképes égtájak megmaradtak, például a hídút még itt is a rendezői bal oldalról csatlakozik, azaz „nyugatról”. A nézőtér (*kenso* 見所) eredetileg félkörben ölelte a főszínpadot, mára a jobb szélén lévő helyek a rossz láthatóság miatt megszűntek. Így a színpad jobbra tolódott, de ez az aszimmetriát kereső japán kultúrában inkább előny is, mintsem hátrány.³³

A műfajhoz erősen kötődik a zen buddhizmus. A XIV. században a sógunok udvarában vált igazán népszerűvé, így alkotói és hallgatósága is eddigre művelt írástudók, akik ebben az időben szükségszerűen buddhista vallást és filozófiát gyakoroltak.³⁴ Emellett az eredeti japán hiedelemvilág, a *sintó* 神道 is teret kapott. „[A] sintoizmus hiedelemrendszerére szervesen ráépült a véle jól összeférő buddhista filozófia.”³⁵

A *nó* egyik fő eleme, hogy nem a konkrét megjelenítésre törekszik, hanem a befogadó hangulatára szeretne hatni. Éppen ezért a díszlet és kellékek használata minimális, a kevés kellék, amely feltűnik a színpadon csupán jelképes.³⁶ Annál többet számít a színészek jelmeze és a helyzete, amely pontosan meghatározott minden darabnál, és minden mozzanata jelentéssel bír. Két fő alapelv irányítja a színjátékot. Az egyik a japán esztétika egyik kulcsfogalma, a *júgen* 幽玄, mely fegyelmet ír elő, célja a művészi tökély elérése. A másik a zen buddhizmusból eredeztethető, ez a „nem-cselekvés” pillanata, amely pedig egyszerre elválasztja és összeköti a mozzulatokat.³⁷

³² Uo. 9.

³³ Uo. 11–12.

³⁴ MIKLÓS Pál, *A zen és a művészet*, Magvető, Budapest, 1978, 104.

³⁵ DURÓ 1994, 8.

³⁶ KOKUBU i. m. 26.

³⁷ MIKLÓS i. m. 106–107.

A *nó* dráma szerepeköreit kategóriákra oszthatjuk. A színpad szélén, illetve hátul elhelyezkedő *dzsiutai* 地謡 (kórus) és a *hajasikata* 囃子方 (zenészek) szerepe magától értetődő. Ugyancsak nem szorul sok magyarázatra a *kóken* 後見 (színpadi segítő), ők segítenek a kellékek mozgatásában, illetve az előadás közben előforduló gyorsöltözésekkel. A főszínpadon pedig a *vaki* ワキ és a *site* シテ, illetve segítőik, a *cure* ツレ és a *vaki-zure* ワキツレ jelennek meg. A *site* (cselekvő, tevő) tekinthető az előadás főszereplőjének. A *site* szerepkörében jelenik meg az a szerep, amely szerint az öt kategória egyiképe soroljuk a darabot (isten, harcos stb.).³⁸ A *vaki* (oldalsó, szélső) a másodszerelő. Ő a darab legnagyobb részét jobb elöl tölti, a *vaki* oszlopának tövében. Fontos kihangsúlyozni, hogy a *vaki* mindig földi ember, legyen az hivatalnok, szerzetes, vagy bármi más.³⁹ A *cure* a *site* kísérője.; legtöbbször ugyanolyan ruhában, ugyanolyan maszkkal jelenik meg, mint a *site*, és csak olyan színész játszhatja, aki *site*-nek tanul, vagy tanult.⁴⁰ A *vaki-zure* ehhez hasonlóan a *vaki* kísérőit foglalja magába, főleg olyankor jelennek meg, mikor a *vaki* egy magasrangú személyt alakít, hasonló jelmezben, mint a *vaki*. *Vaki-zurét* olyan színész játszhat, aki *vakinak* tanul, vagy tanult.⁴¹ Az utolsó színész a színpadon pedig a közjátékmondó, ő ad elő *kjógent* a darabok között, illetve *ai-kjógent* a kétrészes darabok szünetében.⁴²

³⁸ DURÓ 1984, 205.

³⁹ *Uo.* 210.

⁴⁰ *Uo.* 187.

⁴¹ *Uo.* 210.

⁴² KOKUBU *i. m.* 26.

Összehasonlítás – a naturalista-realista színház és a *nó*-színház eszközrendszerének szembeállítása

A színház mint művészet évszázadok óta az emberiség legjelentősebb szórakoztatási formáinak egyike. A világ bármely pontjára is utazzunk, nagy valószínűséggel megtaláljuk a színjátszás hagyományának valamilyen formáját.⁴³ A dolgozat szempontjából két változat fontos. Az egyik a japán *nó*-színház, ennek bemutatásával az előző fejezet foglalkozott. A másik az európai és amerikai színpadokon elterjedt naturalista-realista színház. Jelen fejezet az utóbbi kapcsán a nézők elvárásait fogja elemezni, majd szembeállítja azzal, hogy ezen elvárásokhoz képest mit nyújt a *nó*-színház a nyugati néző számára, hiszen „[a] klasszikus japán – és általában a tradicionális kelet-ázsiai – színjátéktípusok, vagyis például a *nō*, a kabuki és a bunraku is, merőben más formanyelvi eszközöket használnak, mint a nyugatiak.”⁴⁴

A manapság rendszeresen színházba járó emberek túlnyomó többsége szórakozni és kikapcsolódni jár a színházba;⁴⁵ de meg kell találnunk azt, ami a nyugati ember számára szórakoztatóvá, érdekessé teszi a színházat.

Ha Európában üres színpadra tekintünk, rögtön ellenállhatatlan vágyakozás fog el, hogy terét betöltve lássuk. Nyugtalanít a tér kihasználatlansága, a lehetséges tartalmak hiánya. Úgy érezzük, a színpad fölkínálkozik: színekkel és formákkal, szóval, zenével, mozgással, anyagokkal és élő testekkel kíván telítődni. S csak akkor elégül ki, ha öntörvényű, teljes és szerves anyaggá válhat: színházzá.⁴⁶

Ez az idézet magában foglalja azon esztétikai szempontokat, melyek alapján elemezni fogom a nézői elvárásokat: színek és formák (díszlet); szavak, dialógus; zene; mozgás. Ezen kívül említést teszek majd az előadások menetéről is. Ezen szempontok alapján véleményem szerint meg lehet határozni, mi a varázsa a színjátéknak, illetve mi tartja fent az érdeklődést.

A nyugati közönség elvárásai a színházban, a naturalista-realista színház eszközei

A fent idézett gondolat sorrendjét követem, így a *díszlet* az első. A modern nyugati színpadtechnikában az egyértelmű díszlettervezés dominál. Ha a néző a színpadra tekint, viszonylag pontosan meg tudja mondani, hogy milyen helyiséget, illetve helyiségeket szeretne

⁴³ DOMA *i. m.* 36.

⁴⁴ *Uo.*

⁴⁵ CZABALA Zsófia, „A kortárs magyar színház és néző viszonya”. DOMA Petra – JÁSZAY Tamás (szerk.): *Eötvözet SZITU 2023*, ELTE Eötvös Collegium, Budapest, 2024, 357–380, 362.

⁴⁶ DURÓ 1994, 7.

ábrázolni a díszlet, néhány ismertebb darab esetén akár az is megállapítható, melyik előadáshoz tartozik. A díszlettervezés – a naturalista-realista színjátszás jegyében – a minél élethűbb megjelenítést tűzi ki célul. A díszlet jelentősége a nyugati színházban a reneszánsz korszakában nőtt mai mértékére, központi eleme lett a színpadkép a rendezésnek.⁴⁷ Fontos megjegyezni viszont azt, hogy a díszlet mindig csak másodlagos a színésszel szemben; „[a] színpadi tér csak a színész által válik dramatikus térré. [...] A színésztől független színpad: látványosság.”⁴⁸

Következő pont a *dialogus*. A nyugati színjátszás alapja a *szöveg*;⁴⁹ ha elolvasunk egy nyugaton megírt drámát, azon kívül, hogy ki mikor lép fel, illetve le a színpadról, a szövegkönyv túlnyomó részben a párbeszédekből áll. Duró Győző szavait idézem:

Az európai színházakban az egész előadás a színdarabok szövegére, tehát túlnyomórészt verbális közlésre épül. Ez meglehetősen egészségtelen arány, ha meggondoljuk, hogy mindennapi kommunikációnk kétharmadát nem verbális jelek hordozzák.⁵⁰

A szöveg az, ami mindent ki tud fejezni, így nem elengedhetetlen sem a színpad, sem a zene, de a jelmezek sem.

[A]z olyan színházművészeti korszakokban, amikor a játék nem kialakított játéktérben (főként nem konkretizálható díszletelemek előtt) bonyolódott, hanem valamiféle „semlegesnek” tekinthető térben, akkor minden olyan utalás, amely a helyszínre vonatkozott, természetsszerűleg épült bele a dialógusba [...].⁵¹

A díszlet hiánya főleg az angol reneszánsz színház sajátja volt, itt a szövegben elmondták, hol vannak, és mit látnak – ez a szövegkulissza.⁵² Megállapítható tehát, hogy a mai nyugati színház egyik elsődleges kifejező eszköze (a mozgás mellett) a szöveg.

Harmadikként következzen a *zene*. Zene szinte minden színházi előadásban megjelenik a színjátszás kezdete óta. Eleinte még szerves része volt a színháznak, „[n]émi túlzással azt állíthatnánk, hogy [...] a zene-nélküli színjáték csak különleges határeset a színjátéknak, s hogy sem a színház történetét nem lehet megírni a zene története nélkül, sem a zene történetét a színházé nélkül”⁵³, a költészettel pedig elválaszthatatlan egységet alkotott (pl. trubadúrok). Később viszont – valószínűleg a művészetek ágazatokra való tagolódása miatt – szerepe lecsökkent aláfestésre,

⁴⁷ HEGEDŰS *i. m.* 125.

⁴⁸ STAUD Géza, *Dramaturgiai vázlatok – színháztudományi alapvetés*, Népszava, Budapest, 1945, 32.

⁴⁹ DURÓ 1984, 89.

⁵⁰ *Uo.*

⁵¹ SZÉKELY *i. m.* 152.

⁵² HEGEDŰS *i. m.* 125.

⁵³ SZÉKELY *i. m.* 133.

hangulatkeltésre. (Kivétel természetesen a máig népszerű zenés műfajok, például az opera, *musical*, operett.)⁵⁴

A zene és a színjátszás egymástól való eltávolodására számos esztétikai probléma lehet magyarázat; ezek a zene „elszakadásához” köthetőek a költészettől, tánctól és színjátéktól, azaz külön művészeti ággá válásából fakadnak. Ennek a folyamatnak velejárója volt, hogy a zene törekedett a saját szabályaihoz illő önmegvalósításra. Erre megoldás nem született, a zene fejlődése alapjaiban ingatta meg a dráma alappilléreit, így csökkent a szerepe a drámákban. Megemlítendő, hogy hasonló folyamat zajlott le a színpadi táncművészettel kapcsolatban is.⁵⁵

A *színpadi mozgás*, a szöveg mellett a másik elsődleges kifejező eszköze a mai nyugati színjátszásnak. „[A] saját mozdulataink, a saját testünk fölötti uralom a művészetek egy csoportja számára (színészet, tánc) éppúgy technikai feltétel, mint más művészetek számára a feldolgozandó anyag feletti uralom.”⁵⁶ A színész mozgása, másnéven a testjáték az egyik eszköze a közönséggel való kapcsolatfelvételnek. A testjátékot fel lehet osztani a szem, az arc, a fej, a törzs, a váll, illetve a csípő mozgatására. Ezzel szorosan összefügg a lokomozáció, azaz a helyváltoztatás, a lábmozgatás, kar- és kézjáték, taglejtések és gesztusok.⁵⁷

Ahhoz, hogy a testjáték hatékony legyen, a színésznek természetesen kell hatnia a színpadon. A testjáték intenzitását a színész fokozza és irányítja, de a végső mozdulatoknak természetesnek kell lennie. A színész gesztusai kiegészítik a szöveget, de nem magyarázhatnak a szöveg helyett, máskülönben a játék szerkesztettként hat, elveszik élő mivolta, és hatástalanná válik.⁵⁸ „A színház azon megegyezésen alapul, hogy a szív csupán mozdulatokban s a test által fejeződik ki és válik érthetővé.”⁵⁹

Az esztétikai szempontok után fontos kitérni az előadások menetére is, amely ugyancsak fontos az összehasonlítás szempontjából. Ha az előadás a nézők számára nehezen feldolgozható, vagy csak egyszerűen szokatlan ritmusban zajlik, veszthet szórakoztatási potenciáljából. A reneszánsz idejében az angol, francia és spanyol színháztechnika ebben is eltért, végül két fő típus alakult ki.⁶⁰

⁵⁴ MEZEI Kinga, „Történet a színházban VII. – A zene mint a színház organikus eleme”, *helyorseg.ma*

⁵⁵ SZÉKELY i. m. 137–140.

⁵⁶ LUKÁCS György, *Az esztétikum sajátossága*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1965, 284.

⁵⁷ HONT Ferenc, *Kis Színházesztétika*, Magyar Színházi Intézet, Budapest, 1978, 66.

⁵⁸ *Uo.*

⁵⁹ SZÉKELY i. m. 54

⁶⁰ HEGEDŰS i. m. 125.

Az első az angol típus, a jelenettechnika; itt minden, ami fontos mozzanat a dráma szempontjából, az a színpadon meg kell, hogy jelenjen. Díszlet, sőt, függönyvonás sincsen, kellékek csak azok, melyek elengedhetetlenek, és a helyszín a dialógusból derül ki; ezért a nézőknek muszáj használniuk a képzeletüket. Ami a színpadon elhangzik, azt a nézőnek el kell képzelnie. Az előadások nincsenek felosztva, a jelenet végén levonulnak a színészek, és bevonulnak a következő jelenet szereplői.⁶¹

A második – az angol típus teljes ellentéte – a francia színházban alakult ki; a felvonástechnika. A felvonásokra osztott francia drámában a történéseknek csak kulcspontjait látjuk a színen. A cselekmény túlnyomó része lezajlott korábban, a tudnivalók csak a dialógusokból derülnek ki. A színpadon többnyire nem a tetteket, hanem azok következményeit látjuk. A teljes darab cselekménye szinte mindig 24 órán belül zajlik le, ebből mutat be egy-egy zárt egységet minden felvonás. A felvonások között pedig legördül a függöny, de nem azért, hogy átrendezzék a színpadot, – hiszen a francia drámák egy helyszínen játszódnak – hanem hogy jelezze az idő múlását.⁶² Fontos megjegyezni, hogy ez a két típus viszont a két határeset, ezek ötvözete az, ami napjainkra használatos, a darabokat jelenetekre osztva, a jeleneteket felvonásokba csoportosítva adják elő.⁶³

A nó-színház eszközzrendszere, eltérések

Az előző fejezetben megismerkedtünk a nyugati színház jellemzőivel, vagyis azzal, hogy mihez szokott a nyugati közönség, milyen elvárásai vannak a színházban. Jelen fejezet erre reflektálva azt fogja kifejteni, hogy ezen elvárásokhoz képest mit ad a közönség számára a nó műfaja. A történeti áttekintéssel a második fejezet foglalkozott, ezért ez a fejezet az esztétikai szempontokat tárgyalja, melyek megegyeznek az előző fejezettel: díszlet, szöveg, zene, mozgás; ezek mellett az előadás menetére is kitérek.

Első pont a *díszlet*, illetve a kellékek. Az Európában megszokott színpadokhoz képest merőben más élmény egy nó-színpaddal találkozni. Lenyűgöző látvány, de szembetűnő az üressége;⁶⁴ az első, amit a legtöbb ember észrevesz, az viszont a tető, mely beltéri színpadoknál is megtalálható.

⁶¹ Uo. 125

⁶² Uo. 126.

⁶³ Uo. 129.

⁶⁴ DURÓ 1994, 7.

A tető viszont nem díszlet, hanem a tér szentségét jelzi.⁶⁵ Az egyetlen dolog, amely díszlet látszatát kelti, az a hátsó falra festett fenyőfa, mely az előadástól függetlenül meghatározott része a színpadnak.⁶⁶ A *nó* színház tehát nem használ helyszínt jelző díszletet.

A kellékek mennyisége is elenyésző; kellékek a legtöbb előadásban nem találhatók, amikor mégis, akkor is csak jelképes szerepük van; két típusuk van, az egyik helyet, a másik helyiséget vagy szállítóeszközt jelöl.⁶⁷ Egy fenyőág, mely egy egész ligetet szimbolizál, vagy egy vászonba csavart bambuszváz, mely csónakot jelképez.⁶⁸ A kellékek lényege tehát nem az egyértelmű megmutatás, hanem a szimbolika.

A második szempont a *szöveg*. Megállapítottuk, hogy a nyugati drámában a szöveg az egyike a két legfontosabb színészi eszköznek. Ez a *nóra* nem feltétlenül igaz; az előadás nagy része alatt nem is zajlik dialógus. Ismét Duró Győző szavait idézem: „A keleti színházak [...] tartják az információt hordozó elemeknek a hétköznapi érintkezés gyakorlatában kialakult elosztását, ha pedig eltérnek tőle, inkább a képi, s nem a szóbeli közlés intenzitását fokozzák.”⁶⁹ Az első megszólaló a *vaki*, aki oszlopához érve elénekel egy bevezető verset, majd a közönség felé fordulva bemutatkozik.⁷⁰ Ennek a szövegnek tehát expozíciós célja van. Az *ai-kjógenen* kívül ez az egyetlen szövegrész, mely prózai formában mondatik el. Az ezt követő „beszélgetések”, melyek a *site* és a *vaki* között zajlanak – a kórus közreműködésével – eltorzult hangon zajlanak, torokhangon énekelnek a szereplők. Ezért, illetve az évszázadok alatt kialakult nyelvi változások miatt⁷¹ a szöveg ma már nem tudja ugyanazt a hatást elérni, a nehezen érthető énekek nem tudják úgy vezetni a nézők képzeletét, mint a nyugati drámában.

A *zene* a *nó*-színház egyik fő eleme. Jelentős szerepe van a kórusnak, illetve a zenészeknek. A *nó*-színház zenéjét két kategóriára oszthatjuk. Az első a hanggal kántált *utai* 歌い; ide tartoznak a cselekményt előre mozdító, illetve az expozíciót adó versek. Formában és nyelvezetben Muromacsi-kori versekről van szó.⁷² A második kategória a *hajasi*, a hangszeres zene. A *hajasi* fő

⁶⁵ KOMPARU *i. m.* 111.

⁶⁶ KOKUBU *i. m.* 25.

⁶⁷ DURÓ 1994, 13.

⁶⁸ KOKUBU *i. m.* 27–28.

⁶⁹ DURÓ 1994, 89.

⁷⁰ DURÓ 1994, 14.

⁷¹ „Arca réges-régen köddé foszlott a maszk mögött, hangja eltorzult, hiszen torokhangon kell intonálnia megszólalásait. Van egyáltalán ember a maskara alatt? S ha igen, mivel hat, mint színész? A figurából áradó jelekkel, amelyeket senki nem tud már megfejteni? A XIV–XV. századi, középkori nyelven írt szöveggel, amely a mai japánok számára »kínaiul van«?” – DURÓ 1994, 14.

⁷² KOMPARU *i. m.* 168–169.

feladata a tánc hangszeres kíséréte, illetve az előadás ritmusának megadása – nem hangulatkeltés vagy aláfestés, mint manapság a legtöbb nyugati színházban.⁷³

A *színpadi mozgás* a *nó* táncos előadás eredete miatt talán a legfontosabb színészi kifejező eszköze a műfajnak.

Pont a fordítottja történik itt, mint a naturalista moziban vagy a naturalista színpadon. Ott mindent megmutatnak – amit csak meg lehet mutatni. Itt *sokkal kevesebbet* mutatnak, mint amennyire lehetőség volna, és a hatás útját egészen másfelé keresik. Ott mindent testileg kiviteleznek, és a szem elébe tárnak; nem bíznak az ember benső megérintheségében. Itt testileg mindent visszafognak, és azt tartják, hogy ha a szem kevesebbet lát, elevenebben mozdul a képzelet.⁷⁴

Tehát azon felül, hogy ez a legfontosabb jellemzője a *nónak*, ez tér el a legjobban a nyugati színpadtechnikától. A nyugati színházzal kapcsolatban úgy tartjuk, hogy a színész „önmaga és másvalaki egyszerre», – anélkül, hogy itt valami különlegesen misztikus, eksztatikus állapotról lenne szó.”⁷⁵ Ez a *nó* alapvetéseivel teljesen ellentétben áll.

„[A] *nó*-színész szerepalkotó metódusa esszenciális: az ábrázolandó alak lényegét, lelki teljességét kívánja megragadni,”⁷⁶ nem a karaktert magát. A *nó* ugyanis nem karakterekkel, hanem archetípusokkal dolgozik. A megjelenítés pedig nem a realista színház eszközeit, hanem egy olyan elvont, egzakt jelrendszert használ, mely a *nó* évszázados történelme alatt megingathatatlan része volt a műfajnak.⁷⁷ Ennek a rendszernek viszont része az is, hogy a színész mint személy megszűnik létezni a színpadon.

A dolgozat korábbi részében, a műfaj leírásában a következőt idéztem:

Amikor a színész a tükör előtt a maszkot arccal lefelé fordítva maga elé tartja, s nem a fejéhez emeli, hanem mélyen meghajolva mintegy beléje illeszti arcát, fölegyenesedvén már nem önmagával, hanem egy másik lénnel néz szembe a tükörben.⁷⁸

A *nó*-színházban nagy hangsúlyt fektetnek a karakterrel való egyé válásra, a színészi önkifejezés szinte tiltott. Nem csak a maszkos *site*, a többi szereplő sem engedhet meg magának szinte semmilyen érzelmet. A kórus, zenekar, és a *vaki* is színpadra való felvonulásukkor „gépiesen, lélektelenül mozognak, tekintetük nem tükrözi személyiségüket.”⁷⁹ A *site* táncai sem lehetnek

⁷³ Uo. 178.

⁷⁴ VEKERDY *i. m.* 106.

⁷⁵ SZÉKELY *i. m.* 53.

⁷⁶ DURÓ 1994, 24.

⁷⁷ Uo.

⁷⁸ Uo. 9.

⁷⁹ Uo. 12.

önkényesek, körültekintő koreográfiát követnek, amely ritmikus egységekre van osztva.⁸⁰ A mozdulatok variációi is végesek, osztályozhatóak is, nagyjából 250 mozgásminta van, ebből egy *nó*-darab fő táncában kb. 30 jelenik meg különféle sorrendben.⁸¹

A *nó*-előadások menete, hasonlóan többi eleméhez, szigorúan meghatározott szabályok szerint zajlik.

A *nó*-előadás olyan természetesen kezdődik, ahogy a forrás fakad, vagy a madarak énekelni kezdenek. Másodpercre pontosan a megadott időben, minden előzetes ceremónia vagy bejelentés nélkül félrevonják a tükörszoba függönyét, s a hídúton elindulnak a zenészek. [...] Közben félrehúzzák a hátsó színpad végében a kis tolóajtót, s az alacsony nyíláson átbújva egyenként színre lépnek a kórus tagjai. [...] Immár tizenkét ember van a színpadon, de úgy tűnik, mint ha egy se lenne.⁸²

A *nó* ritmusába mélyen beleszöve egy hármas felosztás fedezhető fel: ez a *dzso-ha-kjú* 序破急 (a három írásjegy jelentése: kezdet–törés–gyors), mely a *nó* előadás egészét, illetve minden részét felosztja, és folyamatosan gyorsuló ritmust ír le.⁸³ A teljes előadás elején előadott *isten* típusú darab lassabb lesz, mint a középen helyet foglaló *asszony* típusú, amely lassabb lesz, mint a végén lévő *démon* típusú. De egy-egy darabon belül is megfigyelhető ez a gyorsulás. Minden darab leggyorsabb része a darab tetőfokán elhelyezkedő fő tánc, közvetlenül a darab vége előtt. Ezt a szűkítést a mozdulatok szintjéig folytathatjuk,⁸⁴ „[h]a a színész fokozatosan emelkedő padozaton megy előre, egyre nagyobb erőt kell kifejtenie, mindinkább lendületbe jön, mozgása egyre gyorsul.”⁸⁵ Ez a gyorsulás viszont a nyugati néző számára – mivel nem tudja, hogy figyelnie kellene rá – tulajdonképpen észrevehetetlen; a kimért lassúság, illetve az, hogy az előadás kezdetén tizenkét ember színpadra lépése után „sem történik semmi” hozzásegít ahhoz, hogy azelőtt elveszítse az érdeklődést, hogy az előadásnak lenne esélye megragadni azt.

Világszemléletbeli különbségek

Az összehasonlítás több fontos különbségre világított rá; a naturalista-realista színház sokkal egyértelműbb, *racionalisabb* hatást kíván kelteni, mutatja ezt a minél élethűbb, részletesebb díszlet,

⁸⁰ KOMPARU i. m. 214.

⁸¹ Uo. 219.

⁸² DURÓ 1994, 12.

⁸³ CSEH Dávid Sándor, *Dzso-ha-kjú: Ritmus, hatás és jelentés a hagyományos japán nó-játékban*, Doktori disszertáció, ELTE-BTK, Budapest, 2021, 3.

⁸⁴ DURÓ 1994, 10.

⁸⁵ Uo.

a szövegközpontúság, szemben az érzelmekre ható *nó*-színházzal,⁸⁶ mely díszletet alig használ, illetve előadásainak központjában a mozgás, a táncok állnak, emellett sokkal nagyobb szerepe van a zenének is.⁸⁷

Továbbá az időtlenség és a folyamatos változás közti különbség is jelentős nyomot hagyott a két műfajon. Nyugaton nem hirtelen, hanem hosszas, évszázadokon át tartó folyamatok eredményeképp született meg a mai színjátszás, ilyen volt például a zene és színház fejlődés közbeni eltávolodása, mely egyben oka és következménye is a nyugati színház azon próbálkozásának, hogy minél adekvátabban kielégítse a közönség folyton változó igényeit. Duró Győző szavaival élve: „Minden kor színházi eszménye más, s az új követelmények új formációkat hívnak létre.”⁸⁸ Ezzel szemben a *nó*-színház viszonylag rövid idő alatt alakult ki, két ember életmunkája hozta létre a műfajt.⁸⁹

Ahogy korábban említettem, a *nó*-színház eredetileg rituális gyökerekkel bír. Így fontos megvizsgálni azt a világszemléletet, amely szülte. A nyugati – így az európai – világkép *vertikális*, tetején az egy istennel, aki a világot létrehozta, és akinek a Föld lakói számadással tartoznak. A csúcson lévő isten és a lent elhelyezkedő emberek között pedig olyan szakadékot találunk, amelyet csak egy közvetítő (próféta) hidalhat át, illetve az *ima*, a *szó*. Ez a berendezkedés egyfajta identitástudatot követel meg az embertől.⁹⁰ A nyugati színházat jellemző folyamatos változás ennek bizonyítéka, az önazonosság folyamatos keresésében szüntelen a kornak megfelelő színjátszást keresték, szemben a keleti színházzal, mely egy-egy műfaj kialakulása után, ha az képes volt a kívánt érzelmi hatást elérni, változatlanul megmaradt. A nyugati színház azonos akar lenni önmagával, amit akkor érhet el, ha azonos a világgal, ezért minél élethűbb megjelenítésre törekszik, mely számunkra jobban érthető, mint az elvont jelrendszer, melyet a keleti színházi formák alkalmaznak.⁹¹

A keleti világkép *horizontális*. Az istenekre nem mint világ feletti lényekre, hanem mint a világ részeire tekint.⁹² Így a világot vízszintesen eloszló istenek, démonok, emberek, állatok, növények és tárgyak népesítik. Ezen állapotok nem is állandóak, lehetséges az átjárás köztük, egyikből válhat

⁸⁶ DURÓ 1984, 89.

⁸⁷ Ld. korábban.

⁸⁸ DURÓ 1984, 89.

⁸⁹ Ld. korábban.

⁹⁰ DURÓ 1984, 91.

⁹¹ DOMA *i. m.* 40–41.

⁹² VON GLASENAPP, Helmuth, *Az öt világvallás*, Gondolat, Budapest, 1975, 9.

a másik. A lélek közlekedési eszköze pedig nem a felfelé szálló ima, hanem a vízszintesen széttekintő meditáció, mely a dolgokat egymásmelletiségükben szemléli, a valóságot – mely csak káprázat – figyelmen kívül hagyva. Semmi és senki nem önazonos, hanem önnön *lényegével* azonos. Csak ehhez a lényeghez igazodhat, és a művészet is ezt a lényeget mutatja fel. Nem ábrázolhatja a valóságot, hiszen az csak káprázat, „[n]em szavakkal kell megfogalmazni, hanem az érzékek számára kell hozzáférhetővé tenni”,⁹³ így elvont módon, stilizáltan közelítheti meg ábrázolása tárgyát, a világ örökérvényű lényegét.⁹⁴

⁹³ DURÓ 1984, 92.

⁹⁴ *Uo.*

Összefoglalás, konklúzió

A kutatás célja az volt, hogy megtaláljam azon okokat, melyek miatt a *nó*-színház nem tudja azt a hatást kiváltani a nyugati közönségből, mint napjaink legelterjedtebb nyugati színházi formája, a naturalista-realista színház.

Első lépésként bemutattam röviden a műfajt, hogy az olvasó képet kapjon annak eredetéről, és alapvető jellemzőiről. A *nó* egy a XIII–XIV. században kialakult japán színházi műfaj. Több műfaj ötvözeteként alakult ki (*szarugaku*, *dengaku*), Kan'ami Kijocugu és Zeami Motokijo jóvoltából. Szoros összeköttetésben áll egy másik műfajjal, a *kjógemmel*; egy teljes *nó* előadás öt darabból áll, melyek között (a darab fajtájától függően közben is) foglal helyet a *kjógen*. Népszerűségét annak köszönheti, hogy a műfaj két alapítóját pártfogásába vette Asikaga Josimicu sógun. A *nó* a katonai réteg egyik legkedveltebb szórakozási formájává vált, így évszázadokon át dominanciát élvezett.

A *nó* bemutatása után következett az unalom definiálása, melyet két irányból közelítettem meg. Elsőként az esztétika tudományához fordultam, és a Szerdahelyi Zoltán és Zoltai Dénes által szerkesztett *Esztétikai kislexikon* definícióját használtam az unalmasság címszóra. A másik irány néhány jelentősebb nyugati értelmező szótár volt, *A magyar nyelv értelmező szótára*, az *Oxford English Dictionary*, illetve a *Cambridge Dictionary*. Az unalom mint jelenség kiváltó okaként elsősorban az érdekesség hiányát határoztam meg.

Végül következett a kutatás központi eleme. Négy esztétikai szempont – a díszlet, a szöveg, a zene és a mozgás – illetve az előadás menete alapján szembeállítottam a *nót* és a naturalista-realista színházat, jelentős különbségeket bemutatva a két színházi forma között. Ezek közül kiemelten fontos a szöveg, illetve a mozgás, tekintettel arra, hogy a nyugati naturalista-realista színház a szövegre támaszkodik, mint a kifejezés elsődleges eszköze, a *nó* ezzel szemben viszont a mozgással, a nem verbális jelekkel fejezi ki magát. Megfigyelhető emellett a zene szorosabb kapcsolata a műfajjal a naturalista-realista színházzal szemben.

Ezen fontos különbségekre magyarázattal szolgált a japán, illetve a nyugati kultúra közti világszemléletbeli szakadék. A nyugati vertikális világkép az embereket, és ennek kiterjesztéseként a művészetet is az önazonosság folyamatos keresésére készítette, így a művészeti ágak folyamatosan fejlődtek, közeledtek egymáshoz, és távolodtak egymástól, ez okozta a zene elszakadását a színháztól, illetve szerepének aláfestésre, hangulatkeltésre való csökkenését. Emellett a vertikális világkép a szót tartja a világ felett álló istenséggel való összeköttetésnek az ima formájában, így színházának elsődleges kifejezőeszköze a szó.

Ezzel teljesen szemben áll a keleti világnézet, mely vízszintes elrendezésű. Eszerint a valóság csak káprázat, és az embernek önnön lényegével kell azonosnak lennie; ehhez figyelmen kívül kell hagynia a valóságot. A művészet is így tesz, nem a valóságot próbálja tükrözni, hanem a világ örökérvényű lényegét. Miután a japánok találtak egy műfajt, mely ezt megfelelően kivitelezte, megtartották eredeti állapotában, így a *nó* sem változott szinte semmit az évszázadok során, de ide lehet sorolni számos másik műfajt is, például a *bunrakut* vagy a *kabukit*.

A kutatás hipotézise a következő volt: a *nó* önmagában nem unalmas, csak a nyugati néző nem tudja értelmezni annak formanyelvét, így unalmasnak érzékeli. Emellett volt egy fontos kutatási kérdés, mégpedig, hogy mely okok miatt nem tudja értelmezni ezen jeleket, azaz miért unalmas a nyugati közönség számára a *nó*-színház?

Az esztétika tudománya a hipotézist beigazolta. Visszatérve a tanulmány mottójához, Székely György szavaihoz: „»[A]z élmény szubjektív, de tárgya, a valóság esztétikai értéke objektív« [...]». Meg kell hát vizsgálni az összefüggés mindkét oldalát: ki az, aki a színjátékot látja, és tulajdonképpen mit is lát a néző?»⁹⁵ Eszerint fontos a néző személye, illetve, hogy mit lát a színpadon. Az összehasonlítás bemutatta, hogy a *nó* nem ugyanazon kifejezőeszközöket részesíti előnyben, mint a naturalista-realista színház. Így a nyugati néző a megszokottól eltérő ingerekkel találja szemben magát, melyeket nem tud feldolgozni; a *nó* objektív esztétikai értéke viszont vitathatatlan.

Végül az unalom kiváltó okaiként négy okot határoztam meg, melyek közt található némi átfedés. Első az eltérő megjelenítés, amelyről korábban esett szó. A nyugati közönség nem azon formanyelvi eszközök dominanciájához van szokva, amelyeket a *nó*-színház elsődlegesen használ; a közvetíteni kívánt tartalom így nem éri el a nézőt igazán, aki így csak az órákon át tartó, számára érthetetlen előadást látja maga előtt.

Második okként, az előzőhöz kapcsolódóan kiemelném a zene, illetve az egyéb hanghatások jelentős eltérését a nyugati színházban megszokott hangokhoz képest. A tradicionális keleti zene teljesen más struktúrát követ a nyugatihoz képest; a „ritmikátlan” dobolás, a torokhangú recitálás nem tudja közvetíteni a *nó* meghatározott ritmusát, a nyugati néző számára egy véletlenszerű hangsornak tűnik, mely esetenként akár bántó is lehet a fülnek.

⁹⁵ SZÉKELY György *i. m.* 176.

A harmadik ok a világszemléletbeli különbségek; a naturalista-realista színház és a *nó* teljesen más célból készül, teljesen más céllal kerül színpadra. Nyugaton az önazonosság keresése a cél, így a színház elsődleges funkciója az önkifejezés, mind a dráma írója, mind a rendező, mind a színészek részéről. Ezzel szemben a *nó* eredetileg egy vallási szertartás, melynek célja nem az önkifejezés, hanem a világ örökérvényű lényegének megmutatása. Ez is okozza az eltérő formanyelvet, hiszen a nyugati színház önmagával és a világgal is azonos szeretne lenni, így a minél élethűbb megjelenítésre törekszik, ellenben a *nó*val, mely a valóságot csak káprázatnak tartja, és az örökéletű lényeget elvont kifejezőeszközökkel kívánja közvetíteni. Ezzel egy újabb okot kapunk arra, hogy az üzenet miért nem ér el a nyugati befogadóig.

Az utolsó ok szorosan kötődik a világszemléletbeli különbségekhez, ez pedig a kulturális háttér hiánya. A *nó* darabok témáinak túlnyomó többsége mélyen a japán hiedelemvilágban, a *sintó*ban, illetve a buddhizmusban gyökeredzik. A nyugati néző – az esetek túlnyomó többségében – nem rendelkezik a szükséges háttértudással, amely a darabok történetének, illetve üzenetének megértéséhez szükséges. Nem nyújt sok segítséget a nyelvezet sem, amelyet még a japán anyanyelvű közönség sem ért manapság.

Ezen négy ok együttes jelenléte miatt tehát a *nó* a nyugati néző szempontjából egy szokatlan ritmusú, monoton *hatású* előadás, melynek hanghatásai fülének akár bántóak is lehetnek; ezen felül olyan történetek kerülnek színre, melyekről nem tud semmit, hiszen hiányzik a kulturális háttér, illetve a nyelvtudás, mely lehetővé tenné a megértést. Emellett az előadás eredendő célja is más, mint az megszokott lenne a nyugati közönség számára.

A négy ok közti fontossági sorrend felállítására sajnos jelen tanulmánynak nincsen kapacitása, viszont mind kiemelik, hogy a nyugati néző nem tudja kellő mértékben megérteni a *nót*; amit a néző nem ért, az pedig nagy valószínűséggel nem is lesz érdekes. Ha visszatekintünk az *unalom* definíciójára, láthatjuk, hogy az *unalom* legegyszerűbben megfogalmazva egyenlő az érdekesség hiányával, így tökéletes az átfedés.

Felhasznált irodalom

- CZABALA Zsófia: „A kortárs magyar színház és néző viszonya”. DOMA Petra – JÁSZAY Tamás (szerk.): *Eötvözet SZITU 2023*, ELTE Eötvös Collegium, Budapest, 2024, 357–380.
- CSEH Dávid Sándor: „Az élő rítus mint elfeledett kontextus az Okina 翁 című ősi nő-játékban”. DOMA Petra – JÁSZAY Tamás (szerk.): *Eötvözet SZITU 2023*, ELTE Eötvös Collegium, Budapest, 2024, 199–214.
- CSEH Dávid Sándor: *Dzso-ha-kjú: Ritmus, hatás és jelentés a hagyományos japán nő-játékban*, Doktori disszertáció, ELTE-BTK, Budapest, 2021.
- DOMA Petra: *Az idegen vonzásában – Sadayakko, Matsui Sumako és Hanako: színésznők az interkulturális színház kontextusában*, Kronosz Kiadó, Pécs, 2022.
- DURÓ Győző: „Színház az örökkévalóságnak”. KOKUBU Tamocu: *A japán színház*, Gondolat, Budapest, 1984.
- DURÓ Győző: „»Valaki történik...« A nóról öt tételben”. KEMENCZKY Judit (szerk.): *Nó-drámák – Középkori japán színjátékok*, Orpheus Könyvkiadó, Budapest, 1994, 7–27.
- HEGEDÜS Géza: *A kentaur és az angyal – Esszék a világirodalom, a dramaturgia és az esztétika köréből*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1968.
- HONT Ferenc: *Kis Színházesztétika*, Magyar Színházi Intézet, Budapest, 1978.
- KOBAJASI Jaszuharu 小林保治 – TOIDA Micsizó 戸井田道三: *Nógaku handobukku 能楽ハンドブック* [Nó kézikönyv], Szanszeidó 三省堂, Tokió, 2000.
- KOKUBU Tamocu: *A japán színház*, Gondolat, Budapest, 1984.
- KOMPARU, Kunio: *The Noh Theater – Principles and perspectives*, Weatherhill, New York, 1983.
- KOTTE, Andreas: *Színháztörténet – Jelenségek és diskurzusok*, Balassi, Budapest, 2020.
- LUKÁCS György: *Az esztétikum sajátossága*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1965.
- MIKLÓS Pál: *A zen és a művészet*, Magvető, Budapest, 1978.
- STAUD Géza: *Dramaturgiai vázlatok – színháztudományi alapvetés*, Népszava, Budapest, 1945.
- SZÉKELY György: *Színházesztétika*, Tankönyvkiadó, Budapest, 1976.
- SZERDAHELYI István – ZOLTAI Dénes (szerk.): *Esztétikai kislexikon*, Kossuth Könyvkiadó, Budapest, 1972.
- VEKERDY Tamás: *A színészi hatás eszközei – Zeami mester művei szerint – Lélektani elemzés*, Gondolat, Budapest, 1988.
- VON GLASENAPP, Helmuth: *Az öt világvallás*, Gondolat, Budapest, 1975.

Internetes források

- „超歌舞伎 Presents ～中村獅童×初音ミク 超会議でみんなと交流～ Powered by NTT | ニコニコ超会議 2024 公式サイト”, *chokaigi.jp*, <https://chokaigi.jp/2024/plan/chokabuki/> [2024. 11. 05.]
- „A magyar nyelv értelmező szótára”, *arcanum.com*, <https://www.arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/Lexikonok-a-magyar-nyelv-ertelmezo-szotara-1BE8B/u-u-50F54/unalom-51373/> [2024. 11. 05.]
- „A magyar nyelv értelmező szótára”, *arcanum.com*, <https://www.arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/Lexikonok-a-magyar-nyelv-ertelmezo-szotara-1BE8B/u-u-50F54/un-51366/> [2024. 11. 05.]
- MEZEI Kinga, „Történet a színházban VII. – A zene mint a színház organikus eleme”, *helyorseg.ma*, <https://helyorseg.ma/rovat/szempont/mezei-kinga-tortenet-a-szinhazban-vii-n-a-zene-mint-a-szinhaz-organikus-eleme> [2024. 11. 04.]
- „Oxford English Dictionary”, *oed.com*, https://www.oed.com/dictionary/boring_adj2?tab=meaning_and_use#16531839 [2024. 11. 05.]
- „Cambridge Dictionary”, *dictionary.cambridge.org*, <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/boring> [2024. 11. 05.]