

DOMA PETRA

*Károli Gáspár Református Egyetem*

### **A méhek táncának jelentése és jelentősége a nó-játékban**

Cseh Dávid Sándor: *Dzso-ha-kjú. Ritmus, hatás és jelentés a hagyományos japán nó-játékban*, Budapest: Ráció Kiadó, 2025. 210 oldal

Bár az utóbbi évtizedben egyre több tanulmány érhető el magyar nyelven a japán színházról, még mindig igen kevés monográfia született a szigetország színjátéktípusairól. Cseh Dávid Sándor 2025 őszén megjelent *Dzso-ha-kjú. Ritmus, hatás és jelentés a hagyományos nó-játékban* című kötete azonban tovább szélesíti a hazai olvasóközönség lehetőségeit.

Mint a címből is látszik, a kötet talán a nyugati színháztörténetben is az egyik legismertebb színjátéktípussal, a nó-színházzal 能 és annak is egy speciális részével, a *dzso-ha-kjúval* 序破急 foglalkozik.<sup>1</sup> Ezen a ponton a hagyományos japán színházzal még csak ismerkedő olvasó elrettenhetne, hiszen Cseh kötete nem „kezdőknek” való olvasmánynak tűnik – és valóban könnyebben találunk utat a könyvhöz, ha van némi ismeretünk a nó-játékról –, de maga a szerző is számos módon nyújt segítséget a megértésben, és a szöveg vitathatatlanul olvastatja magát. Ettől függetlenül azonban fontos megemlíteni azt a csupán néhány könyvet, amely a nóval, illetve a nó „atyjának”, Zeami Motokiyo-nak 世阿弥元清 a tanításaival foglalkozik magyar nyelven. A Vekerdy Tamás által írt *A színészi hatás eszközei – Zeami mester művei szerint*,<sup>2</sup> valamint a Schönau Beatrix által jegyzett *Zeami színháza és a nó elmélete*<sup>3</sup> című munka kevésbé használhatók filológiai szempontból tudományos szöveg alátámasztására, Cseh ellenben jelentős forrásként tekint az 1994-ben megjelent *Nó-drámák*<sup>4</sup> című

---

<sup>1</sup> A könyv címe miatt a dzso-ha-kjú (jo-ha-kyū) kifejezés magyaros átírásban van, de minden egyéb esetben a Hepburn-átírást használom.

<sup>2</sup> Vekerdy Tamás 1998. *A színészi hatás eszközei – Zeami mester művei szerint*. Budapest: Gondolat.

<sup>3</sup> Schönau Beatrix (vál., ford.) 1992. *Hagoromo, Tomoe, Jamamba*. Budapest: Primo.

<sup>4</sup> Duró Győző (szerk.) – Kemenczky Judit (ford.) 1994. *Nó-drámák*. Budapest: Orpheusz.

antológiára, amelyben „nemcsak Kemenczky Judit gyönyörű drámafordításai voltak szám[ára] megvilágítók, hanem Duró Győző a nó-játék műfajába bevezető, Zeami Motokijo munkásságára is kitérő tanulmánya” (13). Utóbbi véleményem szerint jelenleg is a legjobb és legértőbb magyar nyelven elérhető bevezető szöveg a nóról – Cseh könyve, illetve munkássága pedig méltó folytatása annak a munkának, amelyet Duró megkezdett.

Cseh Dávid Sándor már több éve foglalkozik a hagyományos japán színházi műfajokkal, több tanulmánya és drámafordítása jelent meg az elmúlt években, a *dzso-ha-kjú*val is több szövege<sup>5</sup> foglalkozik, amelyek színháztudományos folyóiratokban és tanulmánykötetekben jelentek meg. Jelen kötet az ELTE Filozófiatudományi Doktori Iskola Esztétika Doktori Programjában 2022-ben *summa cum laude* megvédett doktori disszertációjának a lenyomata, amely a Ráció Kiadó Pagoda és Krizantém sorozatában gondos és igényes „köntöst” kapott. A könyv pedig méltán nevezhető Cseh eddigi tudományos karrierje fontos állomásának, hiszen megjelennek benne korábbi tanulmányainak eredményei, de még saját szövegfordításai is. Arra pedig, hogy mi is valójában a *dzso-ha-kjú*, és a szerző hogyan talált rá erre a témára a nó-játékon belül, rögtön az első oldalakon választ kaphatunk egy személyes vallomás keretében – ez a barátságos és nyitott hangnem az egész kötetet átszövi. Cseh saját bevallása szerint 2011-ben Tsumura Reijirō nó-mester workshopján figyelt fel a nó alaplépésének egy elemére:

Érzékelttem egy különös gyorsulást ebben a lépéssorban, amely egyre intenzívebbé vált – majd hirtelen megállt. Vagyis nem: a mester, bár fizikailag egyhelyben állt a rövid lépéssor végén, mintha valamivel tovább lépett volna. Mint ahogy az ember szinte látja egy suhanó, majd hirtelen megálló mozdulat folytatásának illúzióját – vagy árnyképét – egy pillanat töredékrészéig. (8)

Mint utóbb kiderült ez az izgalmas gyorsulás nem más, mint az egész nó-játékra jellemző ritmikai elv, a *dzso-ha-kjú*, vagyis magyarul „bevezetés”, „törés”, „sebes”. „[L]ényege egy fokozatosan, majd egyre erőteljesebben gyorsuló tempó, amely a tetőpontját követően hirtelen véget ér” (8). Ez a ritmikai elv teljes mértékben átszövi a teljes nó-játékot, ennek ellenére nagyon kevesen foglalkoznak behatóan a tanulmányozásával. Cseh szerint a kutatók alapvető-

<sup>5</sup> Cseh Dávid Sándor 2019. „Harmónia az egyensúly ellenében – A jo-ha-kyū elv a középkori japán nó-játékban.” In: Doma Petra (szerk.) *SZITU Kötet 2018*, Budapest: ELTE Eötvös Collegium, 51–64; Cseh Dávid Sándor 2020. „A »most« dobbanásai. A színpadi idő természetéről Zeami *Tenka* 天鼓 című nó-drámája kapcsán.” In: Doma Petra (szerk.) *SZITU Kötet 2019*. Budapest: ELTE Eötvös Collegium, 77–88; Cseh Dávid Sándor 2022. „Út a beteljesedéshez. A dzso-ha-kjú ritmus szerepéről a hagyományos japán nó-játékban Zeami Motokijo *Súgoku tokka* című tanítása nyomán.” *Theatron* 16.2: 94–107.

nek veszik a meglétét, hasonlóan, mint például Arisztotelész *Poétikájában* azt az alapvetést, hogy egy adott cselekménynek van eleje, közepe és vége. Ebben az esetben azonban lényegesen többről van szó. A szerző idézi Jan Kott *A nóról és jelekről* című munkáját, amelyben Kott a méhek titokzatos táncához hasonlítja a színpadi mozgást. Kétségtelen – mondja Cseh –, hogy a műfaj önmagában, mindenféle egyéb háttértudás nélkül is élvezhető, de ha megfejtjük a méhek táncát, akkor még lenyűgözőbb összefüggéseket találhatunk a színjátéktípus, a zen buddhizmus és a természet között is. E kötet vállalt célja tehát a méhtánc üzenetének magyarra fordítása – amely maradéktalanul meg is valósul.

Általában nem könnyű azoknak a kutatóknak, akik mintegy „kentaur”-létben két (vagy akár több) tudományterület határán mozognak. Cseh könyve szempontjából azonban ez éppen előnyt jelent, hiszen teljesen magabiztosan tudja vizsgálni a területet japanológusként, színháztörténészként és esztétaként is, ráadásul gyakorló dramaturgként rendkívül érzékeltes drámaszerkezeti és szövegszintű példákkal is tud szolgálni az olvasóknak. Az pedig, hogy a szerző az elmúlt években több japán ösztöndíjnak köszönhetően, 92 nő-játékot látott élőben, és számos előadást és táncot felvételtől – amelyek pontos listája megtalálható a Függelékben – nem hagy kétséget afelől, hogy a terület szakavatott ismerőjéről van szó, amit csak még inkább igazolnak a japán nyelvű elsődleges források, illetve a bőséges japán, angol és magyar nyelvű szakirodalom, amelyet használ.

A kötet, mint korábban említettem, külalakjában is rendkívül szép és letisztult, de felépítése is kiválóan átgondolt, jól strukturált, magabiztosan vezeti az olvasót a „végkifejlet” felé, miközben minden részben gondot fordít arra, hogy különböző híres nő-játékokon keresztül is megvilágítsa az adott fejezet fő téziseit. A három főfejezet az alcímből már ismerős Ritmus (I.), Hatás (II.) és Jelentés (III.) elnevezést kapta, amelyek vizsgálati szempontból a szükséges tudományterületeket is lefedik. Ezáltal az első fejezet leginkább a színháztudomány felől közelít, és filológiai vizsgálat alá vonja a *dzso-ha-kjút*, míg a második fejezet már japanológust is kíván Zeami tanításainak elemzéséhez, a harmadik fejezethez pedig csatlakozik az esztétikai nézőpont, amikor a *dzso-ha-kjú* ritmus jelentését vizsgálja a szerző. A könyvnek azonban itt még messze nincs vége, mivel az Utószót még követi a bőséges irodalomjegyzéken túl a már említett, a szerző által megtekintett előadások listája, a szöveghez kapcsolódó színes illusztrációk, szószedet a japán fogalmakról, egy név- és címmutató, valamint a szerző rövid elemzése és hozzá kapcsolódó műfordítása. Utóbbi igazi gyöngyszem, Zeami-nak az *Ének a Rokudairól* (*Rokudai no uta* 六代の歌) című költeménye, amelyet azért írt, hogy ebben mutassa be a *dzso-ha-kjú* működési elvét.

Ha csak rendkívül csekély ismeretünk van a nóról, akkor is hamar világossá válhat, milyen rendkívül összetett, mondhatni összművészeti műfajról van szó

(mint általában a keleti színjátéktípusok esetében), és külön vizsgálatot érdemel a dráma, a színpad, a mozgás, a zene, a maszkok és számos más mozzanat. „Ha azonban szerves egészében vizsgáljuk a nó-játékot, felmerül annak lehetősége, hogy mégis lehetséges egy olyan rejtett esztétikai elvet találni, amely egyszerre határozza meg a szövegmondást, a mozgást, a zenét, de még a színpadi tér használatát is” (16). Ez pedig a „gyorsuló ritmikai-esztétikai elv” lesz, a dzso-ha-kjú.

Rendkívül izgalmas, bár aki kicsit is ismeri a japán történelmet, annak nem meglepő fordulat, hogy ez a mindent átszövő, látszólag teljesen japán ritmus kínai eredetű, ráadásul nem is a nó-játékban jelent meg, hanem már jóval korábban megérkezett a szigetországba, és a Nara-korszak udvari táncos műfajában, a *bugaku*-ban tűnt fel először (amely maga is kínai eredetű zenét használt). A japánok azonban – mint oly sok más a történelem során – hamar magukévá tették ezt az elvet, és azóta is számos előadó-művészeti formában megtalálhatjuk a Kamakura- és Muromachi-kortól, az Edo-koron át egészen napjainkig. Ott van a nóhoz képest „fiatalabb” kabuki-ban és bunraku-ban, de még a kortárs színházművészetben is. Sőt Cseh még ennél is továbbmegy, és bizonyítandó a dzso-ha-kjú szinte alapvető voltát az egész japán művészetben, olyan példákat is beemel, mint a kardművészet (*kendō* 剣道), a virágrendezés (*ikebana* 生花) vagy éppen a művészi kalligráfia (*shodō* 書道). Szinte univerzális jelenléte ellenére azonban kétségkívül a legnagyobb hatást a nó-játékra tette, ezáltal pontosan igazolható Cseh nézete, amely szerint túl kell lépni azon a gondolaton, hogy ennyire alapvetően adott szempontot nem érdemes vizsgálni többletjelentések reményében, csak egyszerűen elfogadni a létét (20). Hiszen már önmagában rendkívül izgalmas és megvilágító, amikor részletesen olvashatunk arról, hogy a dzso-ha-kjú jelen van a hagyományos nó-programban, vagyis az öt előadás sorrendjének összeállításában, az adott drámák szerkezetében, a játéktérben (és annak külön-külön részein), a zenében és az énekben, valamint a játékosok mozgásában és a koreográfiában is.

A műfaj értése – és nézetem szerint érzése – szempontjából is elengedhetetlen a „semmi” vizsgálata. Az a nem cselekvés, azok a csöndek, kitartott pózok, amelyek a nyugati nézőt arra készítetik, hogy lassúnak, unalmasnak bélyegezze a nót, valójában rendkívül fontos és szerves részei nemcsak a színjátéktípusnak, hanem a japán esztétikának is. Ennek vizsgálatához Cseh részletesen elemzi a *ma* 間 (tér, köztesség, közöttiség) fogalmát, amely Konparu Kunio elemzése szerint jelen van a nó-játékban időben és térben is, illetve bevezeti a pozitív és negatív *ma* fogalmát, vagyis pozitívnak hívja a dobütést vagy egy mozdulatot és negatívnak a dobütés közötti csendet vagy két mozdulat között a mozdulatlanságot. Nyilvánvaló, hogy a kettő elválaszthatatlan egymástól, az egyik nélkül nem létezik a másik. Tehát a „semminek” éppen olyan fontos szerepe van, mint a „valaminek”. Cseh pedig kiemeli, hogy nézete szerint „a ritmus maga

a Konparu által definiált pozitív és negatív ma váltakozása a nó-játékban. Arányuk, minőségük és váltakozási sebességüket pedig a dzso-ha-kjú elv határozza meg” (39).

A dzso-ha-kjú beható vizsgálatához elengedhetetlen Zeami szövegeinek az ismerete, amelyek csupán a XX. század elején váltak elérhetővé a nagyközönség számára. Az általa jegyzett 16 szövegben főként a színész munkájával foglalkozik, ezen belül is kiemelten fontos szerepe van az alkotók és a közönség között létrejövő kapcsolatnak. Jelen kötetben a szerző érthető módon csupán a dzso-ha-kjú megjelenéséről beszél részletesen Zeami szövegeiben. Kitér rá, hogy már az első tanításában, a *Fūshikadenben* 風姿花伝 megjelenik, és már itt egyetemes elvként beszél róla. Később viszont, az 1428 körül született *Shūgyoku tokka*-ban az egész ritmikai elvet kiterjeszti a nó-játékon kívülre, a természetbe, „a színházi műfaj alapritmusát metafizikai síkra emeli” (75). Zeami szerint – utalva a közönség és az előadók kapcsolatára – az érdeklődés felkeltése, valamint fenntartása eleve a ritmuson múlik, tehát egyfajta hatásmechanikai szerepe is van. „A dzso-ha-kjú határozott művészi funkciója és célja létrehozni és elérni a beteljesedés hatását a közönségben” (78). Ehhez pedig Cseh egy ismert és rendkívül szemléletes nó-játékot hoz példának, a *Shunkant* 俊寛, amelyben a beteljesedés felismerésként is létrejön, illetve visszacsatolva igazolja, hogy ez a fontos felismeréspillantás valójában egy negatív *ma*-ban jön létre, egy mozdulatlan csöndben, amelyre semmilyen szempontból nem mondható, hogy nem történik benne „semmi”.

Ez a beteljesedésfogalom pedig szinte észrevétlenül lendíti át az olvasót az utolsó fejezetre, amelyben Cseh esztéta szempontrendszerrel vizsgálja a zen buddhizmus és a dzso-ha-kjú ritmus kapcsolatát. Kutatások igazolják, hogy Zeami-re leginkább a zen tanításai voltak hatással, így bízván érezhette magának, hogy a „művészetnek a zen szerint nem az illúziók reprodukálásával kéne foglalkoznia, hanem a szem számára láthatatlan igazságok bemutatásával” (94), vagyis az emberi érzékelésen túli világot kellene ábrázolnia, „egy olyan igazságot, amelyet nem lehet racionálisan elmagyarázni vagy bemutatni” (105). A nó-játékban tehát – ahogy Cseh rámutat – a dzso-ha-kjú Zeami és a zen nyomán a színpadi beteljesedés alapszerkezete lett. A kérdés adott: hogyan vezethet el ez a ritmikai elv a beteljesedéshez, mi a valódi jelentése a nó-játékban, mi a megfejtése a méhek táncának. A szerző a könyv legfontosabb, megvilágító erővel rednelkező részében Donald Keene négy, a japán esztétikai fogalmakra alkalmazható kategóriáját (egyszerűség, szuggesztíó, szabálytalanság, mulandóság) használja az elemzéséhez. Szemléletesen mutatja be, (1) hogyan vezeti vissza Zeami a nézőket a ritmuson keresztül a természetbe, az egyszerűségbe; (2) hogyan segíti a *ma* tér és idő közötti összekötő funkciója az egyént a feloldásban; (3) a dzso-ha-kjú valójában szabálytalan, hiszen exponenciálisan gyors

sul; (4) az előadás és a néző idejének összehangolása a dzso-ha-kjún keresztül, valamint ennek mulandósága. Ezt megkoronázandó a szerző a *Tenko* 天鼓 című drámát hozza fel példának, amelyben egyesével rámutat, hogy az elmélet miként valósul meg a gyakorlatban. Cseh szerint tehát a méhek tánca nem más, mint a beteljesedés felé vezető ritmus felismerése.

[A] nó-játék ritmusa [...] eltéríti és eltérítve tartja a nézői időérzékelést, majd egyszerre gyorsulva a megvilágosodás utáni törekvés mintájára viszi magával a nézőt a beteljesedés és az adott nó-dráma végső tanulsága felé. A ritmikai tetőpontot követően pedig a néző visszanyeri saját idejét, és új, számára fontos, önmagával kapcsolatos tanulságokra ébred rá. (129)

Cseh Dávid Sándor könyve, amellet, hogy messzemenőig teljesíti a vállalt célját – lenyűgöző módon követi szerkezetileg is a tartalmi mondanivalóját. A fejezeteket olvasva teljesen egyértelművé válik, hogy az olvasó is belekerül egy dzso-ha-kjú szerkezetbe/élménybe. Önmagukban az egyes nagy fejezetekben is megfigyelhető ez az elv, hiszen minden esetben egy „lassabb”, bevezetőbb, történeti áttekintést követően jön a „gyorsuló”, egyre mélyebb és több adatot szolgáltatató elemző rész, amelyet egy-egy nó-játék elemzése zár, és egyben lendít is tovább a következő fejezetre. Ez szintén elmondható az egész kötetről, amelynek három fejezete ugyanezt a mintát követi: történeti, színháztudományos megközelítés, gyorsuló japanológiai és betetőző esztétikai elemzés, majd az *Ének Rokudai*-ról című költemény, amelyet Zeami magának a dzso-ha-kjú elvnek a bemutatása érdekében írt. Utóbbi pedig gyönyörű, mondhatni költői lezárása a kötetnek, olyan befejezés, amely képes meghozni a „tudományos beteljesülést”, amennyiben gondolkodásra, újraértelmezésre, felismerésre sarkallja az olvasót. És ahogyan Cseh korábban ír a színpadi mozgás és a dzso-ha-kjú kapcsán arról a furcsa élményről, amikor egyszerre érzékeljük, hogy a mozdulatnak vége, mégis látjuk, hogy hová tartott volna – a könyv lezárása is pontosan ezt az élményt adja vissza. Látom, hogy jelen pillanatban ennek a kötetnek az *Ének a Rokudairól* után vége, de ezzel együtt az is pontosan érzékelhető, hogy hová képes még a jövőben – remélhetőleg a szerző jóvoltából – tartani.

**Felhasznált irodalom**

- Cseh Dávid Sándor 2020. „A »most« dobbanásai. A színpadi idő természetéről Zeami *Tenko* 天鼓 című nó-drámája kapcsán.” In: Doma Petra (szerk.) *SZITU Kötet 2019*. Budapest: ELTE Eötvös Collegium, 77–88.
- Cseh Dávid Sándor 2019. „Harmónia az egyensúly ellenében – A jo-ha-kyū elv a középkori japán nó-játékban.” In: Doma Petra (szerk.) *SZITU Kötet 2018*. Budapest: ELTE Eötvös Collegium, 51–64.
- Cseh Dávid Sándor 2022. „Út a beteljesedéshez. A dzso-ha-kjú ritmus szerepéről a hagyományos japán nó-játékban Zeami Motokijó *Súgjoku tokka* című tanítása nyomán”. *Theatron* 16.2: 94–107. <https://doi.org/10.55502/the.2022.2.94>
- Duró Győző (szerk.) – Kemenczky Judit (ford.) 1994. *Nó-drámák*. Budapest: Orpheusz.
- Schönau Beatrix (vál., ford.) 1992. *Hagoromo, Tomoe, Jamamba*. Budapest: Primo.
- Vekerdy Tamás 1988. *A színészi hatás eszközei – Zeami mester művei szerint*. Budapest: Gondolat.