

Kabuki skådespelare om sin konst

Yakusha Rongo, „skådespelarnas berättelser“ blev för första gången i sin helhet översatt till engelska under titlen *The Actors' Analects* av Charles Dunn från universitetet i London och Bunzo Torigoe från Waseda universitetet i Tokio.

Boken är en samling av råd och anteckningar nedskrivna eller efterlämnade av de stora Kabukiskådespelarna i slutet av det sjuttonde år-

hundradet. Den är indelad i sju huvudavsnitt av olika författare och ger en inblick i livet, principerna, mentaliteten och estetiken hos de tidigaste skaparna av Kabuki.

För att få närmare och mera detaljerade upplysningar kan man läsa den engelska översättningen av *The Actor's Analects* © University of Tokyo Press, 1969, ur vilken nedanstående fragment är hämtade.

HUNDRA PARAGRAFER OM SCENEN av SUGI KUHE

PARAGRAF I

När en *tachiyaku* (krigarroll) nu för tiden vänder sitt svärd¹⁾ och hotar sin fiende, är det bara uppvisning, och hans hjärta är inte med på hans svärdslek. När han sålunda vänder sin svärdsegg, är i hans hjärta bara tanken på det beröm som publiken kommer att ge honom. Sålunda är det inte fienden han hotar med sin klinga; den är i själva verket vänd mot publiken. Därför svarar han inte skådespelaren som spelar hans fiende, och då han saknar detta reaktions-element, visar hans uppträdande endast svaghet. Det handlar om att arbeta med en partner, och förutsatt att den ene respekterar den andres uppträdande och vise versa (hans eget respekteras av den andre) är scenen exakt rätt och utvecklas så på ett naturligt sätt tills publiken tappat andan av rörelse. Om en skådespelare inte ger akt på dem som spelar med honom och söker att ensam vinna bifall, kallas den framgång han uppnår *kojiate*.²⁾ Tecknet *ko* betyder »en man« och *ji* »för sig själv«. Det måste undvikas till varje pris!

KOMMENTAR: Kuhé fastslår här två regler som kommer att återfinnas gång på gång genom *Analekterna*, nämligen att skådespelaren inte skall odla publiken för att vinna billigt bifall från den, och att han alltid skall anse sig själv som en del av ett team och inte som en individ. Det är också uppenbart att kabukiteaterns kritiker under alla perioder haft en stark tendens att jämföra samtida skådespelare med skådespelare från det förflutna till de förstnämndas nackdel.

NOTER: 1) Att vända på svärdet (bokstavligen att vända på eggen) var en hotande rörelse med svärdet, utan att dra det ur slidan, till en ställning från vilken det kunde dras och visas fram mot fienden. 2) *Kojiate* kan översättas som »omåttlig« men Kuhé ger ordet en imaginär etymologi för att passa hans tes, att föra tanken till den underliggande betydelsen av framgång genom individuell prestation.

PARAGRAF II

Om skådespelaren arbetade på sin skådespelarteknik både i sömnen och i vaket tillstånd och tog ut sig själv till det yttersta på repetitionerna skulle han inte ha någon svårighet att prestera sitt bästa när han uppträder på scenen. Den skådespelare som lägger ner hela sin styrka under repetitionen kommer att upptäcka att hans föreställning, fastän den

förefaller honom lätt inte på minsta sätt blir otillbörlig. Om han inte lägger ned hela sin styrka i repetition och teknik, och bara gör en full prestation när han står på scenen, kommer hans spel utan tvivel att verka ansträngt och dåligt, och publiken kommer mycket snart att förlora intresset. I själva verket borde det som kallas generalrepetition vara två dagar före den första föreställningen. Dagen före denna tilldragelse borde tillbringas i fullständig vila, medan man en i taget tänker igenom de punkter som förekom i gårdsdagens generalrepetition och på så sätt lugnar sin oro. På så sätt kommer skådespelaren att vara avspänd på premiärdagen och fortsätta att vara det, och det kommer inte att finnas några motsägelser i hans föreställningar. Men om han desperat repeterar hela natten i stor upphetsning vid tanken på att det följande dag är premiär, kommer det oundvikligen att resultera i att han spelar rätt så dåligt. Denna paragraf är av största betydelse.

KOMMENTAR: Detta idealistiska råd står i förbindelse med Paragraf VIII i Stoft i Öronen i vilken Tojuro säger att han lär sig sina repliker under repetitionerna och sedan glömmer dem till premiären. Skådespelare kände att de för att från början kunna ge en konstnärlig föreställning nödvändigtvis måste ha gjort alla sina beslut på förhand och vara avspända på premiärdagen. En jämförelse kan göras med moderna föreställningar av Kabuki, där mycket liten uppmärksamhet skänks åt välkända pjäser under repetitionerna så att premiärföreställningarna föga är bättre än generalrepetitionerna.

PARAGRAF III

Realismen i en pjäs kommer från skönlitteraturen; om en komedi inte är baserad på det verkliga livet är den onaturlig.

KOMMENTAR: Författarna till de skilda arbetena i *Analekterna* tyckte mycket om paradoxen, som förmodligen var ett vida använt, om än ineffektivt, didaktiskt påfund. Tankesättet i den andra hälften av denna paragraf återfinns senare, där det sägs att det är lätt nog att få skrätt genom meningslösa inpass, men att det bästa komedispelet baserar sig på det verkliga livet. Första hälften skall förmodligen uppfattas så att det är okonstnärligt att försöka iscensätta vad som nu skulle kallas »fotografisk« verklighet, men att ett intryck av verklighet ges genom om-

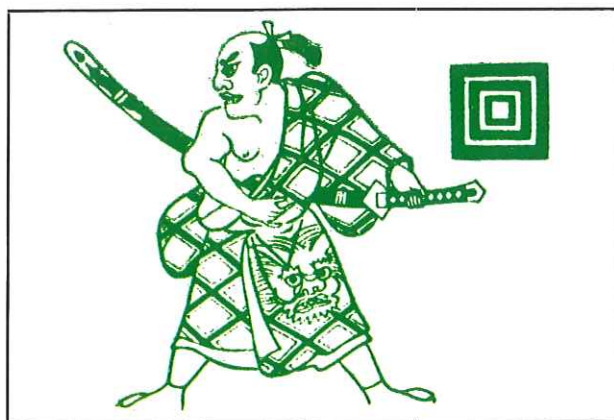
sorgsfullt skönlitterärt skrivande. Det kan vara en illustration av detta att man ofta säger att en **onnagata** (skådespelare som spelar de kvinnliga rollerna) ger en bättre indikation på ett ideallikt kvinnligt uppförande än någon kvinna skulle kunna.

PARAGRAF IV

Av alla de som spelar i pjäser skall man prisa dem som använder hela sitt hjärta.

PARAGRAF VIII

För en ung **onnagata** är det av största betydelse att han inte förlorar sin sexuella attraktion. Om det av en händelse i ombytet av roller skulle bli nödvändigt att spela en **kashagata** (äldre kvinna, i motsats till **waka-onnagata**, yngre kvinna), bör han försäkra sig om att han visar värdeslöshet med sitt utseende och sin peruk och tydligt tillkännager att hans hjärta inte är med på det. Att sjunka in i rollen och prisas för sin nära likhet med en äldre kvinna är början till slutet vad den sexuella attraktionen beträffar.



Ichikawa Danjuro I (1660—1704) skaparen av **aragoto**, raffinerad och grovt överdriven framställning av krigarroller. Illustration ur boken Shibai Hyakunin Isshu.

AYAMES ORD nedskrivna av FUKUOKA YAGOSHIRO

PARAGRAF III

Ett av Yoshizawas yttranden var att i **onnagata**-spel skulle hennes yttre utseende vara kokett men hennes hjärta kyskt. Och att göra en samurajhustru okvinnlig bara för att hon är samurajhustru är dåligt spel. När man spelar rollen av en viljestark kvinna måste man se till att hennes hjärta har mjukhet.

PARAGRAF VII

Onnagata-rollen har sin grundval i charm, och t.o.m. den som har medfödd skönhet kommer att förlora det feminina i sitt uppträdande om han försöker göra en fin uppvisning i en stridsscen. Eller en annan sak, om han medvetet försöker göra sin tolkning elegant, kommer det inte att vara angenämt. Av dessa orsaker kommer han inte att kallas en skicklig **onnagata** om han inte lever sitt normala liv som

om han vore en kvinna. Ju mer en skådespelare är övertygad om att det är den tid när han visar sig på scenen som är viktigast i hans karriär som **onnagata**, desto maskulinare kommer han att vara. Det är bättre för honom att han anser sitt normala liv vara det viktigaste. Mästaren hördes ofta säga detta.

PARAGRAF IX

Bland de saker jag hörde Ayame säga till Jujiro var detta: »Min vän, jag gratulerar er till den popularitet ni åtnjuter hos publiken, men ni måste avstå från varje medvetet försök att få dem att skratta. Ni måste tillåta att framkallandet av deras skratt på ett naturligt sätt kommer genom handlingen. Att försöka få publiken att skratta tillhör inte den kvinnliga känslan.« Jujiros attityd visade att han var något förargad över detta, men när han senare träffade mig sa han att han tyckte Ayame var **onnogata**-yrkets skyddsgud.

KOMMENTAR: Till intet pris får man söka efter billig popularitet. Om en **onnagata** söker applåder genom okvinnliga spelaktiviteter som t.ex. svärdslek eller väckande av skratt är det att förråda konsten.



Yoshizawa Ayame (1673—1729) avbildad i boken Yaro Sekizumo. Grundläggaren till den konstnärliga utformningen av **onnagata**-roller efterlämnade ett traktat som har blivit en helig skrift för framställare av kvinnoroller i Kabuki.

Sakata Tojiro (1647—1709), den legendariska skådespelaren från Kyoto avbildad i boken Ogakuzu.

PARAGRAF XIV

Shosagoto är kabukins blomma och **jigai** dess frukt. Att tro att enbart **shosagoto** skulle kunna underhålla och därför inte öva sig i presentationen av **jigai** skulle vara som att bara bry sig om blommor och inte om bärandet av frukt. Det var fallet med Tatsunosuke, som erkannerligen var mycket skicklig men som enligt Ayame brast i kunskap i detta avseende. Han kritiserade också ofta unga **onnagata**, och sade att orsaken till att blommor spricker ut är bärandet av frukt, och att de skulle försäkra sig om fina blommor genom att noggrant förbereda marken.

KOMMENTAR: Detta är en komplicerad bild, baserad på de tre orden hana, ji och mi. Hana, »blomma«, är ett ord som ofta används i estetisk kritik. Zeami lekte mycket med det i sin arbeten om **no**, men dess användning här är snarare den man finner i några arbeten om poesi, där man skiljer mellan hana och mi, där det senare ordet har betydelsen »frukt«, »mognande« och också »verklighet«. Skillnaden mellan blomma och frukt ses alltså som skillnaden mellan fantasins blomstring, det vill säga icke-realistisk behandling, och realism. Den förra tas som kvaliteten i den äldre föreställningsstilen, en icke-realistisk föreställning baserad på dans, här kallad **shosagoto**; den senare hör till den senare utvecklade **jigai** eller **ji-kyogen**, »jordnära pjäser«, som mera liknade det realistiska dramat. Bilden har utvecklats vidare genom den

fördel det erbjuder att använda ordet ji i dess betydelse av mark i översättningens sista mening. Syftet med detta virtuositetsstycke är att demonstrera det ömsesidiga beroendet av två stilar – ingen frukt utan blomma, ingen blomma utan grundarbete.

PARAGRAF XV

Ayame brukade ofta säga att spela med Tojuro var som att mjukt segla fram i ett stort skepp. Vad beträffar Kyoemon var han spänd och var tvungen att spilla sin energi. När San'emon var hans partner, var Ayame tvungen att dra honom med sig, annars visade han en tendens att bli efter i rytmen.

PARAGRAF XVI

En skådespelare som tror att allt är väl om han bara själv gör succé, oberoende om hans medspelare blir lidande av det, är precis som en person som lever väl och köper fina möbler och utrustning efter att ha skaffat sig ett hus utan att betala för det och lånar pengar utan att betala dem tillbaka. Den som har lånat honom pengar måste bli oerhört vredgad, och de som delar scenen med den själviske skådespelaren får att verka underlägsna. Ayame sa att det hänt att skådespelare fått hela sin karriär förstörd av en sådan skådespelare.

PARAGRAF XIX

När man spelar mot en skådespelare som är föga skicklig, bör den sanna skådespelarens mål vara att få sin kollegas brister att framträda som kvaliteter.

PARAGRAF XXIV

Ayame sa: »Nyligen gick jag till Tennoji för att se blom-

sterarrangemangsfestivalen, och där fanns verkligen många ovanliga blommor av skilda slag att se på. Nu är det emellertid den tid då plommonblommorna är som bäst. De som gått för att se festivalen fann ingenting märkvärdigt med plommonblommorna, men då de såg de sällsynta blomster som de inte kunde ha känt till, klappade de i händerna och attraherades av det nya hos dem. Ändå var det enda som tilldrog sig mitt intresse några utmärkta arrangemang av plommonblommor. Jag fylldes av beundran för den skicklighet med vilken dessa vanliga blommor arrangerats. Samma sak gäller **onnagata**-spel – grundvalen i konsten är att inte avlägsna sig från kvinnans känslor. Om han försöker vara ovanlig eller göra det till sitt främsta syfte att vara ovanlig eller att göra styrkan till grunden i sin föreställning, så är det inte säkert, att man någonsin kan säga att de är bra, hur sällsynta hans blommor än må vara.«

PARAGRAF XXVI

Kokan Taroji hade för vana att slå sig på knäet med sin vänstra hand. Folk brukade kritisera honom för detta och säga att det förstörde nöjet för dem. Därefter, i det han accepterade det rättmätiga i vad de sagt, ansträngde han sig mycket för att inte slå sig på knäet. Detta fick emellertid hans spel att brista i koncentration, och plötslig tycktes hans föreställning förlora tre fjärdedelar av sin förträfflighet. När han började slå sig på knäet igen återvände omedelbart koncentrationen i hans spel. Detta visar att även om en vana är ond, skall man inte tvinga sig att bli av med den. Om man gör det händer det ibland att ens föreställning förlorar sin kraft.

STOFT I ÖRONEN, BOK I nedskrivet av KANAKO KICHIZAEMON

(OM ATT INTE PASSA SOM LÄRARE; OCKSÅ ATT FORMA TRÄD)

Yamashita Kyoemon sa: »Sakata Tojuro är född geni och är erkänd i de Tre Städerna som en skådespelare av sant värde. Bland de skådespelare som kan kallas stora idag, kan man inte tänka sig att det finns en som når Tojuros standard, inte heller kan jag göra anspråk på det själv. Emellertid, var det inte troligt att han kunde bli en lärare, kanske emedan han är född geni. Orsaken till detta kan förstås om man t.ex. tänker sig en mästare i trädgårdsskötsel ta en gran och böja och forma dess grenar och göra ett superbt träd av den. Sedan finns det en gran som av sig själv på ett naturligt sätt har vuxit till ett fint träd med utmärkt form. Den förra¹⁾ är en förträfflighet hos vilken en brist på kunskande har böjts och formats och gjorts till en fin talang. Sålunda, emedan denna sorts kunskap har böjts till form, har den person som äger den lärt hur man skall forma konstnärlighet och hur man skall lära ut det till sina elever. Därför kan man lita på honom som lärare. Den andre, det medfödda geniet, är någon som fick detta från födseln, och eftersom han själv inte har någon erfarenhet av att ha blivit böjd och formad av andra, kan han inte själv böja och forma dem. Därför kan man inte lita på honom som lärare.

KOMMENTAR: Granar i japanska trädgårdar klipps vanligen noggrant till en form, och likheten mellan granarnas växt och skådespelarnas utveckling är väl bevarad. Om de slutsatser som Kyoemon drar verkligen är välgrundade eller inte, vill vi inte uttala oss, men det är mycket intressant att finna någon som helst diskussion om lärarförmåga vid denna period. Senare kommer exemplet på Tojuros och andras

instruktion, av vilka det kanske blir möjligt att få några vinkar om deras effektivitet som lärare.

NOT 1). Det kanske vore enklare att förstå denna paragraf om någonting liknade placerades framför den. »Det finns alltså två slags förträfflighet, en av dem är naturlig, som Tojuros.«

PARAGRAF IV

(OM ATT INTE BEFATTA SIG MED ATT STUDERA HÅLLNING)

Tojuro sade: »Det finns några skådespelare som noggrant studerar de goda och dåliga punkterna i hållningen. Jag håller med om att då någonting som skall visas för publik är det bättre med en god hållning än med dålig. Jag har inte själv studerat denna punkt. Hållning är ingenting som man kan uppfinna. Det är en manifestation av känslorna. När man är glad eller arg visar sig ens känslor på ett naturligt sätt i kroppen. Kan ens hållning vara någonting annat än detta?«

KOMMENTAR: Tojuros anmärkningar visar vad som sagts om honom, att han var en naturlig skådespelare, utan behov av att lära sig. Han behöver inte bekymra sig om att lära sig hållning, inte heller behöver han tänka på vilken hans funktion är i någon pjäs. Han spelar bara realistisk, och han är säker på att andra också skulle kunna det om de slutade att göra någon affär av det. Man kan förstå varför Kyoemon tyckte att Tojuro inte var en bra lärare.

PARAGRAF VI

(OM HONEYA SHOZAEMONS SPEL PÅ LITEN TRUMMA; OCKSÅ HANS SAMTAL MED SAKATA TOJURO)

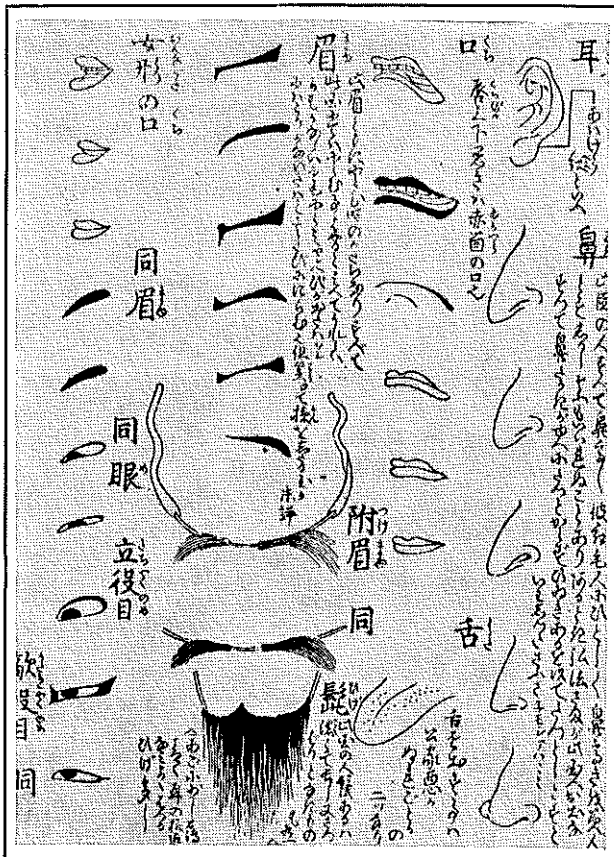
En gång när det fanns ett abonnemangs- no i Dotombori i Osaka, spelade en berömd trumslagare på en liten trumma

från Kyoto som hette Honeya Shoemon under den tredje pjäsen och många lyssnade. Fastän de naturligtvis tyckte att han var en skicklig artist, var de inte överdrivet imponerade av hans spel. Det var föreställningarnas premiärkväll, och Tojuro som hade studerat för Shoemon och var ytterligt fäst vid honom gick för att betyga honom sin vördnad. Han utnyttjade detta tillfälle till att se pjäsen och höra vad publiken hade att säga om den. Sedan gick han till Shoemons bostad och rapporterade till honom att fastän han var den ende artisten i dessa no-pjäser som Osaka-publiken gick för att se kom det inget större lov eller kritik från dem, och detta ville han bringa till Shoemons uppmärksamhet. Shoemon bad honom ta det hela med ro, för han skulle få se att han skulle komma att prisas nog så mycket följande dag.

Och så blev det verkligen, ty från den andra dagen prisades han som den skickligaste i hela Japan. Tojuro gick att träffa honom igen och berättade för honom att de fördelaktiga rapporterna från dagens föreställning verkligen var exceptionella och frågade honom vad han tänkt på medan han spelade trumma. Shoemon svarade:

»Första dagen befattade jag mig mycket med vad jag gjorde, och precis som ni när ni spelar, sköt jag åt sidan tankar på att prisas och koncentrerade mig på speltekniken. Idag då den första dagen gått och väl var över, tänkte jag på att få lite applåder och visade upp min skicklighet en smula. Och det är därför, tror jag som folk prisade mig. Det är lätt nog att spela på min trumma så att jag får applåder men svårt att göra det så att det tillfredställer mitt samvete.«

Jag var på teatern vid det tillfället och hörde detta samtal, och jag kunde inte annat än instämma, och har ända sedan dess hållit i minnet att den store mannens konst ligger i att han gör vad han anser rätt och inte bryr sig om om publiken tycker om det eller inte.



En side fra et traktat om skuespillerkunst, ca. 1790. Tegninger av Shunei og Toyokuni.

KOMMENTAR: Här är temat om nödvändigheten att vara sann mot sin konst och inte eftersträva billig popularitet. Här säger Shoemon i själva verket att han alltid kan ge en briljerande föreställning om han vill, men att hans samvete kräver att grunden till hans spel skall vara konstnärligt sunt, och att han när den grunden väl etablerats kan bygga på den för att tilldra sig publikens lov. Vi tycker knappast det är nödvändigt att tillägga att no-trummorna är ytterst subtila instrument och att det krävs speciell skicklighet att spela på dem.

PARAGRAF VIII

(OM ATT ÖVA SINA REPLIKER FÖRE PREMIÄRDAGEN; OCKSÅ EXEMPEL PÅ EN DISPYT)

En viss skådespelare frågade Tojuro följande fråga: »Jag och några andra skådespelare var en smula förvirrade på premiärdagen för att vi ännu inte riktigt lärt oss replikerna. Er föreställning är som om ni spelade en pjäs som ni blivit grundligt bekant med över en period på tio eller tjugo dagar. Jag skulle vilja fråga er vad ni kan ge för råd på denna punkt?»

Hans svar var: »Jag är likadan själv på premiärdagen; jag är också förvirrad. Men orsaken till att det på andra verkar som om jag spelade en pjäs som jag känner väl till är att när jag övar inpräglar jag orden väl i minnet, och på premiärdagen glömmar jag dem totalt. Emellertid lyssnar jag på scenen till vad de andra skådespelarna säger till mig, och då kommer jag ihåg mina repliker och uttalar dem. Orsaken till att jag gör detta att när man under vanliga förhållanden möter människor eller slåss eller grälar med dem har man inte fördelen av att ha repliker preparerade förväg. Man hör vad den andra har att säga och sedan, inte innan, kommer svaret på läpparna. I skådespelandet anser jag att vardagslivet skall vara modellen, och det är varför jag inpräglar orden ordentligt i minnet och glömmar dem då jag uppträder på premiärdagen.«

PARAGRAF IX

(OM NO WAKI SKÅDESPELAREN TAKAYASU TOMONOSHINS FÖRESTÄLLNING; OCKSÅ MÄSTARENS GYLLENE ORD)

Det finns en skådespelare som spelar waki¹⁾ roller i no-spel. Han heter Takaysau Tomonoshin och har rykte om sig att vara utomordentlig. En gång var det ett abonnemangs-no i Dotombori och dagen före premiären inbjöd han några vänner att följa med honom ut på en båtres. Han blev full och visade ett mycket olämpligt uppträdande. Vid detta tillfälle hade en skådespelare som hette Tsuda Saneki kommit ned från Kyoto för att betyga honom sin vördnad och var i båten med honom. Han invände mot honom sålunda:

»Denna säsong är no-spelet enart centrerat runt er. I morgon är det premiär, och ni skulle därför arbeta hårt idag, men i stället är ni i detta sorgliga tillstånd. Anser ni det inte viktigt att det är premiär i morgon?»

Tomonoshin svarade: »Att det är premiär har ingen betydelse. Vad som är viktigt är vanliga repetitioner. I repetitionstider skall man lägga hela sitt hjärta i arbetet och lära sig sin roll grundligt, men på premiärdagen skall man utestänga allt det där från sitt sinne när man går in på scenen. Om man tror att premiärdagen har en speciell betydelse, har man ännu inte gjort skådespelarkonsten till sin egen«. Det tycks som om Saneki var slagen av beundran.

Jag anser att vad Tojuro sa om att man skall minnas replikerna under repetitionerna, men glömma dem på premiären är samma sak som Tomonoshins svar att man skall utestänga saker och ting från sitt sinne på premiärdagen. Det tycks som om stora mäns ord stämmer överens utan att de är medvetna om det.

KOMMENTAR: Som Kaneko framkastar i slutet av Paragraf IX bör det sammanföras med VII som visade det idealiska sättet att närma sig premiären på en ny pjäs, genom vilket stora skådespelare försökte undvika den förvirring som tenderar att uppstå vid sådana tillfällen. Det är sant att en pjäs hade större möjlighet att sjunka in i Japan där det kommersiella trycket var mindre våldsamt än i väster. T.o.m. i våra dagar är första dagen i kabuki-säsongen mer som en generalrepetition, och det är sed att tillåta besökare att övervara båda föreställningarna till samma pris som en.

NOT: 1). Waki-skådespelaren i en no-föreställning är vanligen den som kommer först och ställer i ordning scenen och agerar som utfrågare till huvudrollsinnehavaren.

PARAGRAF XI

(OM UJI KAGANJO OCH HANS DISKUSSION MED SINA ELEVER)

Elever till **Joruri**-mästaren Kaganojo, klagade en gång alla för honom på följande sätt: »När ni, herre, sjunger och kommer till en **fushi**-passage, blir publiken hänryckt. När vi sjunger en **fushi**-passage, får vi aldrig applåder hur mycket vi än försöker. Och det är inte ens så att vi har arrangerat passagen för oss själva, ty vi har noggrant lärt oss ert partitur, herre. Trots detta får vi inga applåder; detta är mycket mystiskt.»

Kaganojo brast i skratt: »Det är inte alls så. Jag sjunger bara **Joruri** utan något annat syfte än att sjunga, och när

det kommer till **fushi**-passagen, sjunger jag **fushi**. När ni börjar sjunga tänker ni på att få applåder, och gör er föreställning underhållande från början till slut, så att när ni kommer till **fushi** är det inte längre en passage som är mer underhållande än de övriga, och därför blir det inga applåder. Det är illa att göra applåderna till huvudsyftet för ert sjungande.»

KOMMENTAR: Den japanske dockteatern, **Joruri**, innefattar tre element, en sångare som berättar historien och uttalar konversationerna, en shamisen som ackompanjerar sångaren, och dockorna som utför handlingarna. Sångarens konst är komplicerad och krävande. Den är sammansatt av skilda stilar, av vilka **fushi** är en. Vanligtvis är detta den melodlösa, dialoglösa delen, och kan uppfattas som arla mot recitativ; det ger möjlighet till ett virtuosuppträdande. Den erfarne Kaganojo var medveten om vikten av att spara sina bästa krafter till **fushi**; det måste finnas kontrast i föreställningen. Man må notera att applåderna nuförtiden är reserverade för de ställen i föreställningen där det är tradition att applådera. Om sålunda **fushi** låter likadant som det övriga kommer publiken inte att urskilja det och inte veta när den skall applådera.

PARAGRAF XIII

(OM ATT GLÖMMA PUBLIKEN MEDAN MAN SPELAR)

Tojuro sa: »Om ni vill bli prisade är det bästa sättet att uppnå detta att glömma publiken och koncentrera er på att spela pjäsen som om den verkligen hände.»

STOFT I ÖRONEN, BOK II

PARAGRAF XVIII

(OM ARASHI SAN'EMONS SMAK FÖR SAKE; OCKSÅ REFERENSEN TILL MOGAMI TOHACHI OCH SPJUTET)

Den avlidne Arashi San'emon hade alltid tyckt om sin **sake** och var så van att dricka det, att han t.o.m. på scenen tycktes dricka den riktiga varan. Det var många som prisade honom för detta och sa att han verkligen var en mästerlig skådespelare, men en person som hörde detta skratade och sa: »När Mogami Tohachi genomborrades av ett spjut, såg det verkligen ut som om det satt fast i honom. Kanske har han också verklig erfarenhet och blir alltid genomborrad.»

KOMMENTAR: Vi anser att denna paragraf av sig själv är helt klar. Den slags materiella realism som kommer av ett tätt studium av vardagsaktivitet är uppenbar inom kabuki och kan anses som ett steg mot illusionsteatern; tänk på gurusmörgåsen i *The Importance of Being Earnest*. I kabuki från en senare period än *Analekternas*, blev tendensen starkare, men detta beror delvis på inflytandet från dockpjäserna, i vilka dockskötarna tyckte om att visa fram sin skicklighet genom att låta sina dockor stoppa pipor, sy och koka. När kabukin övertog dockrepertoaren övertog de också detta slags spel. Denna paragraf visar emellertid att också kabuki före docktiden intresserade sig för detta slag av realism, och att det fanns de som tyckte att det kunde gå för långt. Också nästa paragraf behandlar samma ämne.

PARAGRAF XIX

(OM SKÅDESPELARENS BEHOV ATT LÄRA SIG OAVSETT OM DET INLÄRDA ÄR GOTT ELLER ONT)

En viss skådespelare hade en son som var tolv eller tretton år gammal och gick i skolan. Han sa till honom: »Saker som en skådespelare inte behöver lära sig är hur man skall använda kulramen, och kalligrafi, och det finns också många andra saker som han kan vara okunnig om.»

Tojuro hörde detta och sa: »Nej, nej, det är inte alls sant. Skådespelarkonsten är som tiggarens säck. Oavsett om man behöver det vid den tidpunkten eller inte bör man ta till sig allt som kommer i ens väg och bära det med sig. Man skall bara använda vad man behöver, och de saker som man inte behöver skall man lägga åt sidan och ta

fram när man behöver dem. Det får inte finnas någonting man är helt okunnig om. T.o.m. hur man klipper till en börs borde studeras noggrant.»

PARAGRAF XX

(OM BEHOVET ATT NOGGRANT OBSERVERA T.O.M. EN OSKICKLIG SKÅDESPELARES FÖRESTÄLLNING)

En viss skådespelare sa: »T.o.m. att betrakta en dålig skådespelare är god övning för en förståendefull person; för han kan omsorgsfullt notera felen i den dålige skådespelarens föreställning och undvika att själv göra dem.»

PARAGRAF XXIV

(OM ARAKI YOJIBES OCH KANEKO ROKUEMONS SPEL AV SÄRADE KRIGARE)

Araki Yojibe och Kaneko Rokuemon är fina **teori**-skådespelare⁴). Rokuemon sa: »Att spela en **teori**-roll betyder inte bara att luta sig mot sitt svärd, kippa efter andan och handla som om man vore i stor smärta. Om han tror att hans fiende fortfarande är i närheten måste han vara mycket spänd, rikta blicken åt alla håll, men på samma gång tyckas vara allvarligt sårad och genom sin hållning antyda att han lider. Däremot, om han tror att hans fiende har flytt, och inte förrän då, skall han visa att hans sår blir smärtsamt. Om män från hans egen sida skulle springa fram och sköta om hans skador, skall han tala starka ord men på samma gång visa att hans ande sviktar inom honom och att han blir svagare och svagare. Återigen, om han så skulle luta sig mot sitt svärd medan han går efter det att han mottagit sina sår, så är det en ful syn att ta korta steg och föra fram svärdet för att luta sig på det vid varje steg. Om han använder sitt svärd på detta sätt, skall han ta två eller tre steg, sedan föra fram svärdet två eller tre steg framför det ställe där han har fötterna och sätta det i marken, och sedan gå fram till en punkt två eller tre steg framför det ställe där hans svärd nu är; sedan, föra fram svärdet två eller tre steg framför, som förut. Svärdets



Hästen animerades av två skådespelare, realistiskt kostymerade, i ett väl synkroniserat samarbete. Här beger sig huvudpersonen i Ichinotami Futaba Gunki ut på en resa på hanamichi.

längd, inklusive fästet, skall vara ungefär brösthögt. Om det är kortare än så, måste man böja sig för att gå med det, och det ser inte bra ut.»

Hans analys är förvisso på pricken! Vid den tiden drog han till sig stor publik med sina föreställningar som skadad krigare.

KOMMENTAR: Denna paragraf visar att noggrann analys och förberedelse av en roll karakteriserade några skådespelare, åtminstone under denna period. Rokuemon tycks ha varit verkligt professionell. Man må ha väntat sig att Tojuro skulle säga att man bara behöver föreställa sig själv i situationen för att rörelserna skulle komma på ett naturligt sätt. Emellertid måste även han ha gjort en hel del grundläggande arbete som det antyds i paragraferna XIX och XXX.

NOT: 1). Som specialiserar sig på roller där man tillfogas sår.

PARAGRAF XXV

(OM ICKE-KRITIK AV KONSTEN)

Kyoemon sade: »Skådespelarens plikt är att arbeta energiskt och flitigt utan hänsyn till pjäsens kvalitet. Om han gör det kommer t.o.m. en pjäs som bara är värdefull till två tredjedelar att verka tillfredsställande. Under alla omständigheter orsakar det skada att spela i en kritisk stämning.«

PARAGRAF XXX

(OM ATT FÖRBÄTTRA DEN STAMMANDE ROLLEN)

I en pjäs som heter **Muramatsu** hade Tojuro rollen som en stammare. När han stammade första dagen tyckte publiken det var mycket roligt och skrattade. Då han gladde sig åt vad som tycktes vara ett utomordentligt mottagande av Tojuro i en bra pjäs, gick en viss man att träffa honom på första dagens kväll och prisade honom för den stora framgången med hans stammande. Tojuro accepterade inte detta. »Varför jag tänkte på att spela en stammare vid detta tillfälle var att publiken väntar sig att Tojuro i sina vanliga pjäser skall säga saker och ting mycket tydligt. Den här gången kan jag inte uttrycka vad jag tänker tillräckligt på grund av min stamning. Jag hade för avsikt att publiken skulle finna detta mycket sorgligt och gråta, men i själva verket skrattade de idag. Det berodde på att jag inte arbetat hårt nog med rollen, och från och med i morgon skall jag få dem att gråta,« sa han, och precis som han hade avsett grät de.

En viss skådespelare gick till honom och frågade, »Hur kom det sig att ni lyckades få publiken att gråta idag?« Hans svar löd, »Stamning kan framträda när en människa tänker inom sig själv att han er en stammare, och när han då skäms över att folk lyssnar till honom stammar han i genans. Men det kan hända när han glömmar sig själv och stammar såväl som när han er lycklig eller arg. Idag avstod jag från att stamma när jag kunde ha gjort det av genans och inskränkte det till ögonblick av glädje och vrede och när jag fann någonting roligt.«

»Men hur kom det sig att ni tycktes stamma från början till slutet?«

»Det är för att när man säger någonting med en stamning inne i munnen stammar man inte. Emedan jag stammade inne i munnen förlorade mina ord sin rytm i samma utsträckning, och det var hela hemligheten.«

KOMMENTAR: Denna paragraf visar ytterligare på Tojuros noggranna förberedelse, och hans observationsförmåga i arbetet. Avsnittet om stammaren är ytterst subtilt, för att inte säga oklart. Den första punkten är att han hoppades få publikens tårar genom att visa den vanliga flytande Tojuro som hindrad i sitt tal. Allt han lyckades var att få dem att skratta. Därför bemödar han sig på sant Tojuro-manér att förlora sin egen identitet i rollen, och denna gång lyckas han. Om hans analys av stammande är korrekt eller inte känner vi oss inte

kvalificerade att säga, men den är förvisso mycket intressant. För att parafasera vad han säger finner han två sorters stammande, ett genom genans, ett genom stark känsla. Tojuro stammade när känslan krävde det, men han gjorde det inte öppet när genansen skulle ha kunnat vara orsaken till det. Emellertid gav han intryck av att stamma hela tiden, ty fastän han inte använde sig av genansstammandet i ögonblick då han kunde ha gjort det, ändrade han rytmen i sitt tal, vilket lurade publiken att tro att han stammade. En sista ingrediens i denna komplikation är att det japanske ordet hänför sig till både svårartad och vanlig stamning.

PARAGRAF XXXII

(OM HUR MATSUMOTO NAZAEMON INTE LÅTER SIN UPPMÄRKSAMHET SLAPPNA I EN SHOSAGOTO)

Matsumoto Nazaemon sade, »När jag och en annan utför en **shosagoto** tillsammans och en dansar ensam tar den andre plats framför musikerna¹⁾. Vid en sådan tidpunkt slappnar många skådespelare av och dricker te eller dylikt. Själv slappnar jag inte av. Fastän jag är framför musikerna utför jag dansen i mitt sinne. Om jag inte gjorde det skulle åsynen av min rygg vara så otrevlig att föreställningen skulle stoppas upp.«

KOMMENTAR: Den som inte är van vid kabuki kan fortfarande troligen bli störd av att se en skådespelare som för ögonblicket inte är engagerad i att dansa utan får sig serverad en kopp te. Man undrar om Nazaemon kanske inte var mera bekymrad över detta än många moderna artister.

NOT: 1). Med ryggen mot publiken; musikerna brukade vara tvärsöver scenens fond.

PARAGRAF XXXIV

(OM KATAOKA NIZAEMON OCH NÖDVÄNDIGHETEN ATT BEHÅLLA ANSPÄNNINGEN)

Kataoka Nizaemon sa när han spelade en **kataki**-roll (fien-

den, den negative hjälten): »När än en pjäs når slutet finns det i en **kataki**-roll orden »Aah, vilket bittert slag!« Hans illdåd har kommit i ljuset. Alla krigarna slår mot honom, och vid denna punkt spelar alla skådespelarna inklusive den som spelar **kataki** på ett ryckigt sätt eftersom det är slutet av pjäsen. Slutet av en pjäs är mycket viktigt. Jag lägger vikt vid att vara ytterst uppmärksam mot detta, hålla min koncentration vid liv, säga mina repliker med full röststyrka och försöka att inte tänka på att det är slutet.«

PARAGRAF XXXVII

(OM MURAYAMAS TACK TILL SAKATA TOJURO)

1707 uppträdde Edo-skådespelaren Murayama Heiemon vid Mandayu-teatern i Kyoto. När han avreste till Edo i den tionde månaden, gav Sakata Tojuro ett avskedsparty för honom i sitt hus, och jag var också inbjuden. Heiemon vände sig till Tojuro och sade, »Jag är ytterst tacksam mot er, herre, för den hjälp ni har givit mig. Ända sedan jag reste till Edo för min första **kaomise** där, gjorde jag er till min förebild, och i alla de roller jag spelat, inklusive **jitsugoto** eller **nuregoto**, har jag imiterat era föreställningar i varje detalj, ty någonting gott är gott var det än uppträder. Jag har nu blivit den andra eller tredje ledande skådespelaren i Edo. Det är helt tack vare er.«

Som svar till detta uttryck av skuldförhållande skakade Tojuro på huvudet: »Ert spel måste vara dåligt. Det skall vara så att en mans konst flyter ut ur hans medfödda jag som hans egen oberoende stil. Jag tror att ni om ni gör mig till er förebild, kommer att bli mig underlägsen. Arbeta litet hårdare på att förbättra er egen stil!« sade han, och lämnat glatt festen.

FORTSÄTTNING PÅ „STOFT I ÖRONEN“ sammensatt av TAMIYA SHIROGORO

PARAGRAF III

En viss person frågade en gång Sakata Tojuro vilken inställning skådespelare skulle ha då en extra pjäs läggs till vid slutet av ett program. Hans svar var att de skulle uppträda i extrapjäsen med känslan inom sig att de blivit pånyttfödda. Det är tydligt att en mästarkonstnars sätt att tänka verkligen är annorlunda än andras.

KOMMENTAR: Extrapjäsen vid slutet av ett program, **kiri-kyogen**, hade ett tema som var helt skilt från den tre-aktade huvudpjäsens, så Tojuros anmärkning är helt begriplig. I intervallen mellan den långa pjäsen och den vid slutet av programmet, måste skådespelaren som har spelat den första pjäsen känna att han är pånyttfödd, för att efter intervallen kunna börja som en helt ny människa. Den sista meningen kan verka en aning överdriven, men man måste komma ihåg att Tojuro var en av de första som med ord uttryckte dylika ting, som idag kan tyckas ganska självklara, och att han därför var mycket annorlunda än den vanliga människan.

PARAGRAF VII

Sawamura Chojuro I skulle i en pjäs komma underfund med att en spion låg gömd i en kista och genomborra honom med ett spjut. Han skörtade upp sin **hakama**¹⁾, och tyst men uttrycksfullt gick han modig fram till kistan och slungade utan paus in sitt spjut. Sakata Tojuro sade om denna handling: »Se så, jag tycker inte om det sätt på vilket ni slungar in spjut. Ni borde arbeta på det lite till.«

Chojuro arbetade verkligen på det den natten, och nästa dag skörtade han upp sin **hakama** och gick modigt fram till kistan, men därpå gick han tillbaka igen, tog ned sin

hakama och smög sig tyst på tå fram till den. Han lyssnade noggrant och funderade över hur personen som var gömd i kistan skulle kunna vara placerad, och sedan utförde han arbetet med en stöt. Därefter sågs Tojuro ha klappat händerna och prisat honom: »Ni förvånade mig verkligen. Ni kommer att bli en förstklassig skådespelare härnäst!« Och han vann verkligen högt pris i de Tre Städerna som en mästarkonstnär.

KOMMENTAR: Det tycks som om Tojuro som många andra lärare var angelägen att få Chojuro att själv tänka ut sina problem; en tendens att bara tala om för eleven att han har fel och borde försöka igen utan att förklara på vad sätt han hade fel är i vilket fall som helst den accepterade metoden att lära ut traditionella konstarter i Japan.

NOT: 1). **Hakama** eller den delade kjorteln kunde stoppas upp i obi eller gördelein för att ge större rörelsesfrihet i strid etc.

PARAGRAF XIII

Skådespelarna förr i tiden blottade inte sina kroppar. När de ville ge intryck av att klä av sig, tog de av sina ytterkläder och visade ett enkelt vitt plagg som de hade på sig under. När de stack en kniv i magen också, brukade de sticka in den och skära runt ett lager av vitt material. Det är likadant idag. Inte desto mindre klagar ingen över att det är orealistiskt att skära upp magen på sig genom vitt tyg, eftersom folk är vana att se det som är nedärvt från det förflutna, att vitt tyg tjänar som hud. Så jag förmodar åter att det bara är naturligt att publiken skulle acceptera det som naturligt.

KOMMENTAR: Kabuki håller fortfarande kvar konventionen, och det är en chock att se en naturalistisk föreställning av uppskrävning av en mage på television eller film när man är van vid renheten i kabuki.

PARAGRAF XVI

Vid tillfället för ett gräl eller en stridsscen slås stora klappträn kontinuerligt ihop. Detta kallas **kage i utsu**, »att slå utanför på scenen.« Förr hände inte detta. De slogs endast när man fick en drake att visa sig eller när det var ett möte med en demon. Först slogs de ihop på ett ställe man inte kunde se, och det är utan tvivel så som termen uppstått. Nuförtiden kommer mannen som slår ihop dem fram på scenen för att göra det.

På grund av detta, kunde en lantbo vid ett tillfälle inte förstå vad »den där mannen som gör så mycket väsen med sitt slående« var till för. En åskådare, en man från Osaka, svarade: »Det symboliserar ljudet av skådespelarens arbete.« Lantbon trodde han menade att skådespelarens händer och fötter gjorde sådant väsen när han spelade och misslyckades fullständig att förstå. I vilket fall som helst är nu både skådespelare och åskådare vana vid ljudet, och om klapptråna inte slogs skulle de känna att någonting fattades, men på samma gång skulle jag föredra om de avskiljdes från publiken och slogs ihop utanför scenen.

KOMMENTAR: Förmodligen betydde Osakamannens svar att ljudet från klapptråna var en hörbar symbol för en skådespelares ande, det ökade tempot hos klapptråna, då de ledde upp till ett klimax, representerade den ökade intensiteten i skådespelarens simulerade känsla.

PARAGRAF XX

En viss gammal man sa: »En skådespelare har fem förde-

lar; han får uppträda inför berömda personer; han prisas av många personer av alla rangskalar; han får sig automatisk det gamla språket; genom sin fysiska aktivitet håller han blodet i cirkulation i sina vener och artärer; genom sitt spel behåller han ett ungt utseende.«

PARAGRAF XVIII

Sakurayama Shozaemon lärde sig över tre tusen gamla dikter utantill, ty, som han sade, om man känner till många gamla dikter är det mycket användbart när man komponerar repliker. Av denna orsak var han mycket skicklig i att skriva tal och andra skådespelare använde sig av hans tjänster i hög grad.

PARAGRAF XIX

Kataoka Nizaemon rekommenderade skådespelare att lära sig hur man skriver **haikai**¹⁾, för det var framför allt detta som skulle hjälpa upp deras konst och vara användbart i alla sorters sammanhang, om det så är gudarna, Buddha, eller kärlek, och skulle försäkra dem att de inte var ovetande varken i sina tankar eller sina ord.

KOMMENTAR: Denna och föregående paragraf rekommenderar i stort samma sak, ty fastän Sakurayama lärde sig äldre poesi och Kataoka den modernare haikai, så säger de båda att gammal litteratur innehåller tankar och uttryckssätt som kommer att vara användbara för en skådespelare inte bara då han sätter ihop sina tal utan också för förståelsen av psykologin i rollerna.

NOT: 1). Denna term innefattar vad som nu är känt som **haiku** (dikter på 17 stavelser).

KENGAISAMLINGEN

Denna volym är en redogörelse för **Somekawa Jurobes minnen**, en tachiyaku, nedskrivna av **Azuma Sampachi**, en pjäsförfattare. **Kengai** är **Some-Kawa Jurobes** posthuma namn.

PARAGRAF I

Sakata Tojuro var en man med sällsynt talang, ärad som mästarskådespelare i pjäser som innefattade en **keisei** (**onnagata**-roll). Ett år beslöts det att han skulle spela **Fujiya Izaemon** i en **Yugiri**-pjäs, och därför gav han instruktion om att eftersom han skulle komma att behöva ett par inomhus-sandaler skulle ett par omedelbart beställas. Nu, när Tojuro fick höra att de var färdiga och de visades för honom, såg han på dem, sa att de var för stora och beordrade att de skulle göras om. Mannen sa, »Jag mätte er fot när ni beställde dem, så det borde inte vara något fel.« Trots detta insisterade Tojuro på att de var för stora, och därför frågade den person som hade ansvaret för inköp honom hur mycket mindre de skulle göras. Hans svar var att de skulle göras en storlek mindre. De skickades då omedelbart tillbaka med de nya instruktionerna.

Vid generalrepetitionen kom han in på scenen med dem fasthållna mellan tårna för att de var för små¹⁾. Också på premiärdagen gjorde han sin entré på samma sätt. En skådespelare (jag har glömt hans namn) som var vid ingången till logen drog hans uppmärksamhet till dem och sa, »Förlåt mig, men får inte era fötter plats i sandalerna?« men medan Tojuro svarade på detta gick han in på scenen. En viss person fann allt detta ganska mystiskt och frågade honom om det. Tojuro svarade:

»I den här pjäsen finns det ett tillfälle när jag måste ta av mina sandaler i en **ageya**-trädgård. Om mina sandaler är stora när jag tar av dem på scenen kommer hela publiken att lägga märke till dem och säga, »Vilka stora blad Tojuro har« och det skulle man inte göra två gånger i en pjäs av denna sort.«

Vilket utomordentligt grepp en mästarskådespelare måste ha om saker och ting när han skänker uppmärksamhet åt alla sorters saker av detta slag!

KOMMENTAR: Man kan bara anta att publiken inte skulle lägga märke till Tojuros sandaler när han hade dem på utan bara när han tog av dem. Izaemon är Yugiris älskare och måste till varje pris synas vara en attraktiv man.

NOT: 1). När en sandal är för liten kan man inte få in foten i tväröglan. Tojuro satte förmodligen sin stortå utanför denna ögla och resten innanför den.

PARAGRAF III

När än Sakata Tojuro repeterade, brukade hela truppen gå hem till honom. Vid ett tillfälle, under repetitioner på en ny pjäs, gick de skådespelare som skulle spela med honom, **onnagatan** **Mizuki Tatsunosuke**, **Yamamoto Kamon** och **Kaneko Kichizaemon**, dit tillsammans efter frukosten. Han hade ännu inte stigit upp, så de väntade i ett närliggande rum. Efter en stund tycktes han stiga upp, ty man hörde ljudet av en dörr som öppnades, och de hörde vattnet rinna medan han tvättade sig om händerna. Därefter sopade någon tydligt rummet. Sedan, efter en paus, bads de vara vänliga och gå igenom, och de gick alla omedelbart in i ett stort rum där de såg honom sitta på en stor



Watanabe, som ikke har klart å ramme demonen Ibaragi, inntar en mie idet han forfølger den.

kudde, hans hår var knutet bak som en pensel, og han hadde en tobaksbricka med ett handtag vid sidan av sig.

Nå, de utbytte hälsningar och samtalade sedan om den nya pjäsen och om hur väl den hade utfallit. Han frågade om dess intressantaste punkter och dess intrig. Var dag brukade han se efter den **onnagata** som spelade emot honom och se till att någon följde honom hem efteråt. Varje dag under dessa repetitioner lät han servera rätter som passade vars och ens smak på ett sätt som skulle ha gjort dem lätta att äta för en verklig kvinna, och det sätt på vilket han behandlade **onnagata** var sådant att han talade till dem och så vidare som om de vore kvinnor. Han visade den stor vänlighet och artighet.

KOMMENTAR: Tojuro hjälpte sina onnagata-kolleger att uppehålla sin konstnärliga nivå genom att behandla dem som kvinnor. Beskrivningen av hans hus och möbler är avsedd att visa hans smak och även hans förmögenhet.

PARAGRAF IV

När Sakata Tojuro fick anställning med hög lön i Osaka, brukade han vatten infört i tunnor från Kyoto, och lät riset till sina måltider utväljas korn för korn. När folk såg eller hörde talas om detta, spreds ryktet att Tojuro var anmärkningsvärt extravagant. En rapport om detta nådde på något sätt hans öron, fastän ingen särskild berättade det för honom. Han mötte en viss person och sade:

»Folk som inte vet vad för en slags människa jag är måste säga att jag verkligen är en extravagant typ, eftersom jag låter mitt ris väljas ut korn för korn och vatten föras till mig från Kyoto. Men det är inte alls så. Den här teaterdirektören har lagt ut dyrbara pengar för att anställa mig. Om det skulle finnas några stenar i mitt ris och jag skulle bita i en av dem och skada mina tänder, skulle jag

inte kunna uttala mina repliker på scenen och de skulle bli ohörbara. Ytterligare, om jag skulle dricka vatten som min kropp inte vant sig vid genom åren, och bara en enda dag vara tvungen att vara frånvarande från scenen för att jag hade magbesvär eller dylikt, skulle jag inte fullfölja mina förpliktelser mot direktören. På detta sköter jag mitt fysiska tillstånd och min hälsa, och ytterligare ser jag till att inget hinder av någon sort står i vägen för min karriär. Och det är varför jag gav instruktioner om mitt ris och vatten.»

PARAGRAF V

En gång när Nakamura Shirogoro var i sin första ungdom, var han i samma trupp som Yamashita Kyoemon, och den senares föreställning var underbart framgångsrik. Publiken prisade honom för det, men den kvällen mötte Sakata Tojuro honom och talade om för honom att han varit bland publiken denna premiärdag och att han spelat utomordentligt dåligt. Kyoemon kände sig mycket smärtad över denna åsikt, som var totalt motsatt den som alla åskådare hade haft, och sade, »Om så är, var snäll och kom den andra dagen.» Tojuro accepterade och var bland publiken den andra dagen.

När Kyoemon kom till omklädningsrummet efter föreställningen, sände han en budbärare till Tojuros loge och bad honom att vara vänlig och komma till honom ett ögonblick i omklädningsrummet. Tojuro lydde omedelbart och i det han gick fram mot Kyoemon tilltalade han honom på samma sätt som han gjort dagen förut: »Ni bad mig att se om pjäsen idag, och det har jag gjort. Ni är verkligen dålig.» Kyoemon var mycket uppskakad, och efter det att dagens program var slut gick han inte till sitt eget hem, utan omedelbart till Tojuros residens och sa till honom:

»Efter er negativa kritik igår, ansträngde jag mig mycket för att förbättra min föreställning idag. Men ändå har den inte behagat er, och det står inte i min förmåga att göra någonting bättre. Jag skulle vilja ha förmånen av instruktion från er.»

Tojuro svarade. »Om så är skall jag tala. Nakamura Shigoro är en ung skådespelare, i början av sin karriär. I ert nuvarande program är ni inne före honom. Ni har så stor framgång att vad kan Shirogoro rimligtvis göra då han kommer efter er? Varför tänker ni inte på behovet att

hjälpa unga skådespelare?» Då han fick denna förmaning slog Koyemon ihop sina händer av rörelse.

KOMMENTAR: Denna paragraf visar ett annat exempel på den instruktionsteknik som används inom traditionella japanska konstarter; Tojuro säger bara till Koyemon att han är dålig, och naturligt nog försöker Koyemon förbättra sin föreställning, men detta gör bara saken värre. Slutligen blir han tvungen att erkänna sin oförmåga att förstå Tojuros förebräelse och Tojuro är åtminstone vänlig nog att tala om för honom att det än en gång är en fråga om samarbete.

SADOSHIMAS DAGBOK

PARAGRAF IX

En sak som min far Dempachi ständigt brukade säga till mig när jag var ung var att skådespelare inte var människor som »sneglade på pengar» utan att det mest väsentliga i hela deras liv var att få sitt namn vida känt. Han brukade betona det för mig gång på gång, på det starkaste, tills mina öron nästan var bedövade.

Jag har hållit denna tillsägelse i minnet under de år som gått sedan min barndom och därför går jag aldrig in på betalningsfrågan, varifrån folk än kommer för att be mig arbeta för dem, utan om man ber mig om det beslutar jag med kontrakt för att åka vart som helst utan vidare diskussion. Betalning skall utbetalas till var och en efter det arbete han gör, och det skall finnas tillräckligt så att en lämplig summa kan ges var och en som är anställd. Av detta följer att de löner som är tillgängliga inte kommer upp till dem som görs anspråk på.

När det fattas underhåll för teatern året igenom, och det inte tycks finnas tillräckligt med fonder för att betala årets räkningar, gör jag en översikt av situationen och reducerar min egen lön. Direktören behöver inte öka sin berömmelse som en skådespelare, utan det som framför allt är viktigt för honom är att tjäna pengar. Skådespelare och uppbackares sätt att tänka är helt olika.

Trots detta har jag nyligen hört rykten att många förhandlingar har gått omkull på grund av frågan om en liten summa betalning. Jag förstår inte denna anda. När skådespelare i det förflutna kom i dispyt om de skulle uppträda eller ej var det alltid om någon fråga som hade att göra med deras roll eller spelet. Nuförtiden tycks det som om sådana dispyter mycket ofta har att göra med betalning. Uppförandet från båda sidor har blivit förakligt.

PARAGRAF XI

Ett år gick jag till teatern på ett ställe som heter Miyauchi i Bitchu, och jag tänkte jag skulle besöka Kaneko Rokuemons grav (Kichizaemons lärare), som dog på denna plats, och med den avsikten gjorde jag några förfrågningar om hur jag skulle ta mig dit. Slutligen upptäckte jag den riktning i vilken den låg, och jag tvingade mig fram genom det sträva gräset, och fann den lilla gravstenen som utmärkte den. Jag offrade blommor och vatten, sedan betalade jag någon från grannskapet för att klippa bort **susukin**¹⁾ och andra plantor framför graven. Jag fann en smal tavla och reste upp den och skrev på den med min respensel²⁾ inskriptionen »Kaneko Rokuemons grav». En kinesisk poet³⁾ sa att Himlen och Jorden är alla tings temporära boning, men i synnerhet skådespelare har ingen fast boplat, och deras olyckliga lott är att inte ha någon kunskap om hur de kommer att sluta.

NOTER: 1). »Pampasgräs». 2). D.v.s. en pensel som utgör en del av skrivutrustningen som man kan bära med sig på en resa. 3). Li Po.

PARAGRAF XII

Bland skådespelare som uppträder i **shosagoto** finns det nu för tiden många som tar en paus under intervaller i dansen och låter assistenter¹⁾ fläkta dem till vänster och höger eller dricker te. Jag tvivlar mycket på detta. Den tid man tillbringar med ryggen åt publiken är t.o.m. viktigare än dansen i rampen. Män i det förflutna har också sagt att man skall anstränga sig mycket för att undvika en känsla av något opassande vid sådana tillfällen. Om en skådespelare därför inte kan spela utan förfriskningar eller utan att fläktas vore det bättre för honom att inte uppträda alls i **shosagoto**.

Jag lägger vikt vid att skriva detta eftersom skådespelare idag inte kritiserar sig själv, och ingen följer lärdomarna av män från det förflutna. När min far Dempachi instruerade mig, varnade han mig å det strängaste, från det jag var fem år gammal, för att dricka te. På senare år har personer som är djupt intresserade av **shosagoto** kommit till mig och frågat mig om det, och jag har givit som mitt första råd en varning mot att dricka te i dansintervallerna och att låta sig fläktas till vänster och höger.

En viss skådespelare som spelade i **shosagoto** Shakkyo t.ex. föll platt ned på scenen vid slutet av sin dans, och scenarbetarna kom fram och bar honom till omklädningsrummet. Först och främst är detta en förolämpning mot publiken, och ytterligare, genom att antyda att **kabuki** skulle kunna vara något så lågt som detta, har denna ende man sänkt ryktet för alla dem som är engagerade i konsten, och detta skadar teatern som helhet. Vår **kabuki** är väsentligen något där sådant dåligt uppförande inte borde förekomma. Men det finns få människor som vet mycket om det förflutna, och på sista tiden har varje år fört med sig en försämring i uppförandet.

Sakata Tojuro sa att det hade varit ett förfall då Genroku slutade och Hoei²⁾ började, och att när tjugo eller trettio år till hade gått, skulle det komma ett mycket avsevärt fall inom teatern. Från den tid han gjorde denna anmärkning, brukade han tala om det med sorg. Han hade verkligen rätt, ty från mitten av Kyoho³⁾ har uppförandet inom **kabuki** gradvis förfallit, och nu är upplösningen utan tvivel ett faktum. Om det vid något sällsynt tillfälle nu skulle finnas någon som följde det förgångnas regler, skulle många bara förolämpa honom som om han vore den dummaste idiot. T.o.m. under sin livstid brukade Tojuro ständigt uttrycka sin sorg över det dåliga sätt som skådespelare förfallit till. Onödigt att säga hur det står till idag!

KOMMENTAR: Skådespelarens uppförande i Shakkyo var chockerande, antar vi, av det ena eller båda av följande skäl: (a) att kollapsa i låtsad utmattning förolämpar publiken genom underförståelsen att skådespelaren har mas över och därför inte tvekar att visa, den ansträngning som han lagt ned på sin föreställning, och (b) eftersom Shakkyo är ett allvarligt arbete, där vilket som helst försök (om detta verkligen var fallet) att väcka skratt är föraktligt. Sadoshima tycks vara en blind

beundrare av det förgångna, men han är säkerligen inte värre än många kabuki-kritiker av idag, och det är troligt att han hade skäl till sin klagan.

NOTER: 1). Koken, som också fanns på no-scenen hade till uppgift att uppmärksamma huvudrollsinnehavarna och se till att det inte skedde några olyckor. 2). Året 1704 skilde Genroku från Hoei. 3). Omkring 1725.

DEN HEMLIGA TRADITIONEN I KABUKIDANSEN

PARAGRAF I

Kroppens rörelser ligger i orden, och när orden inte har någon mening är de beroende av dansstilen. Återigen, när det inte finns några ord och man dansar till musik, rider man på rytmen. Eftersom dansen skapats av den roll man spelar, måste man göra verkligheten till bas för sina rörelser. Vad som än händer, får man inte glömma betydelsen av den slags dans man utför.

PARAGRAF IV

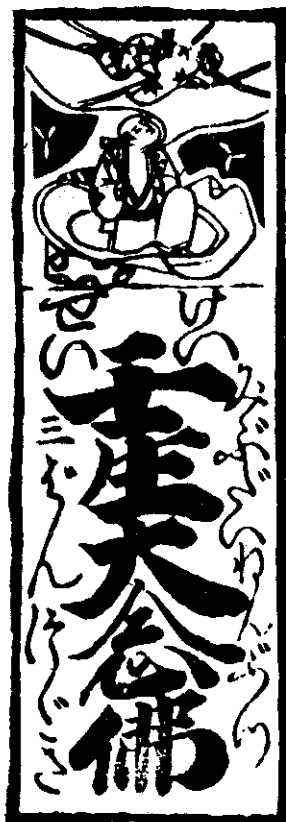
I en dans för en gammal man av låg härkomst, som t.ex. visar en vedsamling eller någonting liknande, är det viktigaste ett slags patetisk ypperlighet som detta sorts stycke skulle ha, och det uppnås genom att man då och då i dansen antyder att åldern hindrar honom från att nu göra vad han kunde när han var ung.

PARAGRAF V

I en dans för en gammal lantkvinna, är det viktigaste en patetisk ypperlighet, som uppnås genom att bland rörelser som visar att åldern har inskränkt hennes aktivitet inkludera en tillfällig glimt av den livliga person hon var när hon var ung.

PARAGRAF XI

Det finns ett uttryck »Dans görs genom ögonen. Dans kan jämföras med den mänskliga kroppen, och ögat med själen. Om själen inte är närvarande tjänar kroppen inget användbart syfte.« Dans i vilken ögonen inte deltar kallas död dans, och det som kallas levande dans är den som utförs när kroppens och ögonens rörelser samarbetar för att uttrycka styckets anda. Därav följer att det är av största vikt att man förstår vad som menas med »Dans görs genom ögonen.« Jag har ingen slutsats, så jag upphör att skriva här.



Kabuki Actors on Kabuki THE ACTORS' ANALECTS

Edited and Translated by
CHARLES J. DUNN and BUNZO TORIGOE

A collection of writings by famous actors and playwrights on the practice and aesthetics of acting in the *kabuki* theater in the late seventeenth and early eighteenth century. This richly illustrated book, which includes the Japanese text, provides fascinating details of the actors' lives and their work, the theater, and the audience.

UNIVERSITY OF TOKYO PRESS

English Editions

7-3-1 Hongo, Bunkyo-ku, Tokyo, 113-91 Japan