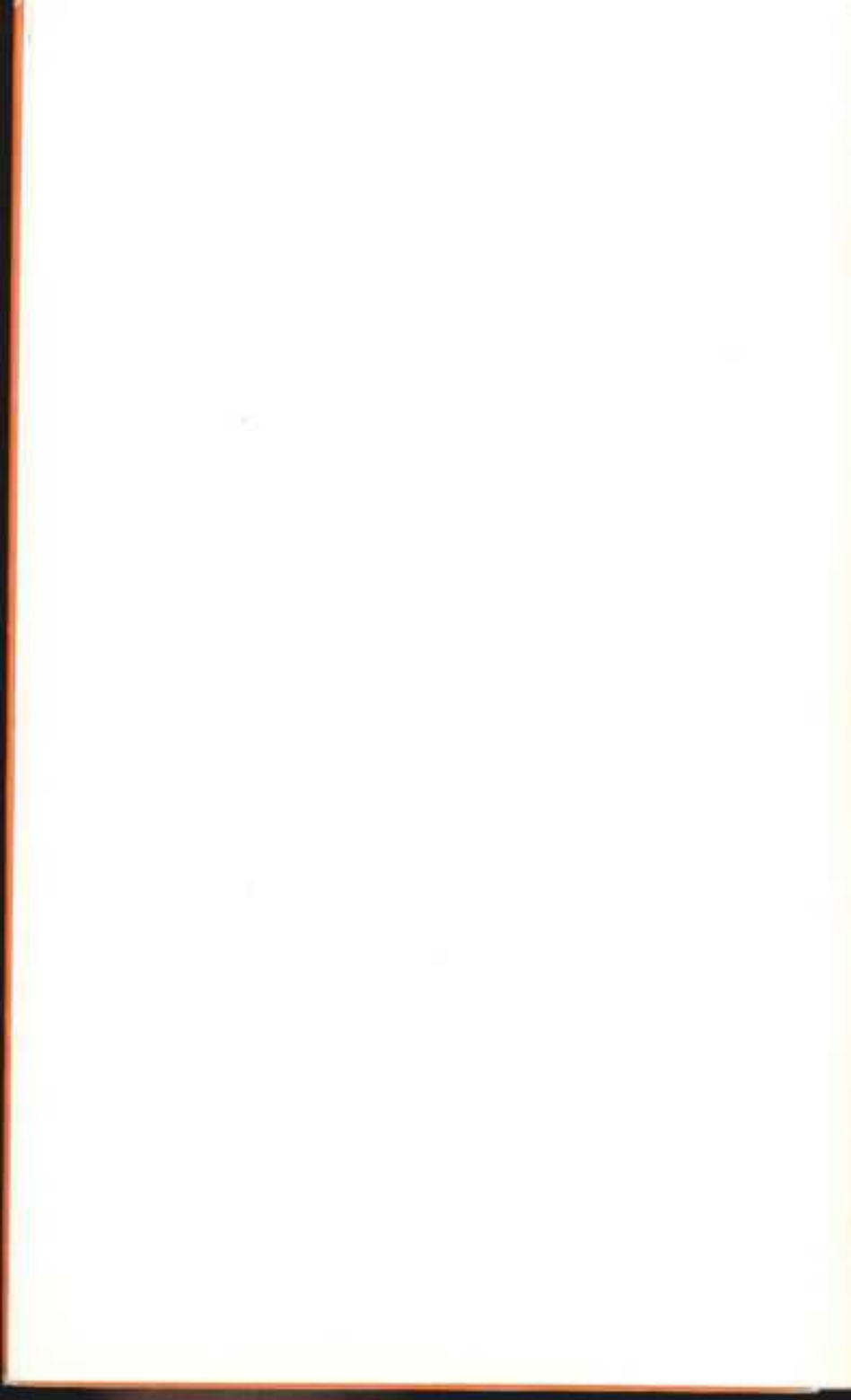


INDLEDNING



1. Hvad er *nô*?

DEFINITIONER

Man definerer almindeligvis *nô* som et japansk „lyrisk drama“; man præciserer, at af de tre klassiske genrer inden for japansk teater, er *nô* den ældste, men at det drejer sig om et aristokratisk skuespil af – om ikke esoterisk, så dog religiøs natur.

Det er en alt for præcis oversættelse til europæisk af en virkelighed, der er uendeligt mere bevægende og subtil. Der er naturligvis ikke noget afgørende forkert i den slags påstande, men der er heller ikke noget helt præcist ved dem. *Nô* lader sig ikke placere efter de inddelinger, vi er vant til; man kan dog bekræfte, at *nô* er et skuespil, der er beregnet på at underholde publikum, men uden nogen som helst mystisk bagtanke. Dersom nogen har kunnet finde noget mystisk i det, er det deres uvidenhed, der har anbragt det dér.

„Skuespil“ betyder under alle omstændigheder ikke nødvendigvis „teater“ og endnu mindre „drama“, med mindre ordet „teater“ anvendes i sin etymologiske betydning. I sin oprindelse havde *nô* virkelig kun en meget fjern forbindelse med vort teater, hvor det litterære element ofte er det overvejende. For Zeami ligger det essentielle i *nô* i dansen og sangen; med hensyn til teksten, der tjener som støtte for dem, er det nok, at den overholder visse elementære kompositionsregler. Denne sammenhæng er siden vendt om til fordel for teksten, fordi Zeami selv var en beåndet digter i lige så høj grad som han var teatermand, eller måske i endnu højere grad. Det princip, han havde indført, lader sig dog stadig anvende på *nô* betragtet som skuespil. Vil det sige, at *nô* er et sunget og danset „lyrisk drama“ svarende til vore operaer? Overhovedet ikke, for så vidt som drama betyder, at der skal være en handling. De fleste *nô*-stykker, alle de der er regelret opbyggede, begynder når enhver handling er forbi, sommetider flere århundreder efter heltens

død; deraf den karakteristiske atmosfære over disse stykker, mellem drøm og virkelighed – noget der har slået alle iagttagere.

Man har også sagt: „Religiøst skuespil“. Så ganske givet mindre end *Esther* eller *Athalie*^{*)}, selv om den næstvigtigste person i de fleste *nô*-stykker er en munk, og selv om samtalen ofte gælder punkter i den buddhistiske lære. *Nô*-spillet kommer rent faktisk fra templeerne, hvor det meget længe havde været et opbyggeligt skuespil, et ikke-liturgisk indslag i de religiøse fester ligesom vore europæiske mysteriespil. Men med grundlæggerne af det egentlige *nô*, som levede ved hoffet hos æstetisk interesserede fyrster, havde det skilt sig klart ud fra de religiøse manifestationer. Hvad det herefter søgte i de buddhistiske temaer, var ikke længere elementer til teologisk exegese, men simpelthen påskud til æstetisk fornøjelse; for eksempel kunne grundprincippet, at denne verden ikke er evigtvarende, tillade det at understrege den skærende forgængelighed ved alt, hvad der er smukt: når Zeami sammenligner toppunktet i en skuespillers præstation med en blomst, er dette ikke en tom metafor. Jeg skal dog gerne gå med til, at *nô* er en liturgisk kunst, dersom man vil indrømme, at æstetikken er et religiøst fænomen.

„Esoterisk skuespil“? Denne letkøbte påstand fortjener dårligt nok at blive tilbagevist. Den støtter sig almindeligvis til kategoriske domme fra japanere, der ikke kender noget som helst til denne kunst, domme som uden videre gentages af udenlandske journalister eller rejsende, som en afrunding af de erfaringer, de har indhentet i løbet af den halve times tid, enhver ordentlig turistrundtur naturligvis helliger *nô*. Hvordan ville man i Paris karakterisere en erklæring fra en orientaler, som – uden noget som helst kendskab til vort sprog – rejste hjem og gik rundt og sagde, i dyb alvor, at repertoiret på la Comédie-Française er esoterisk?

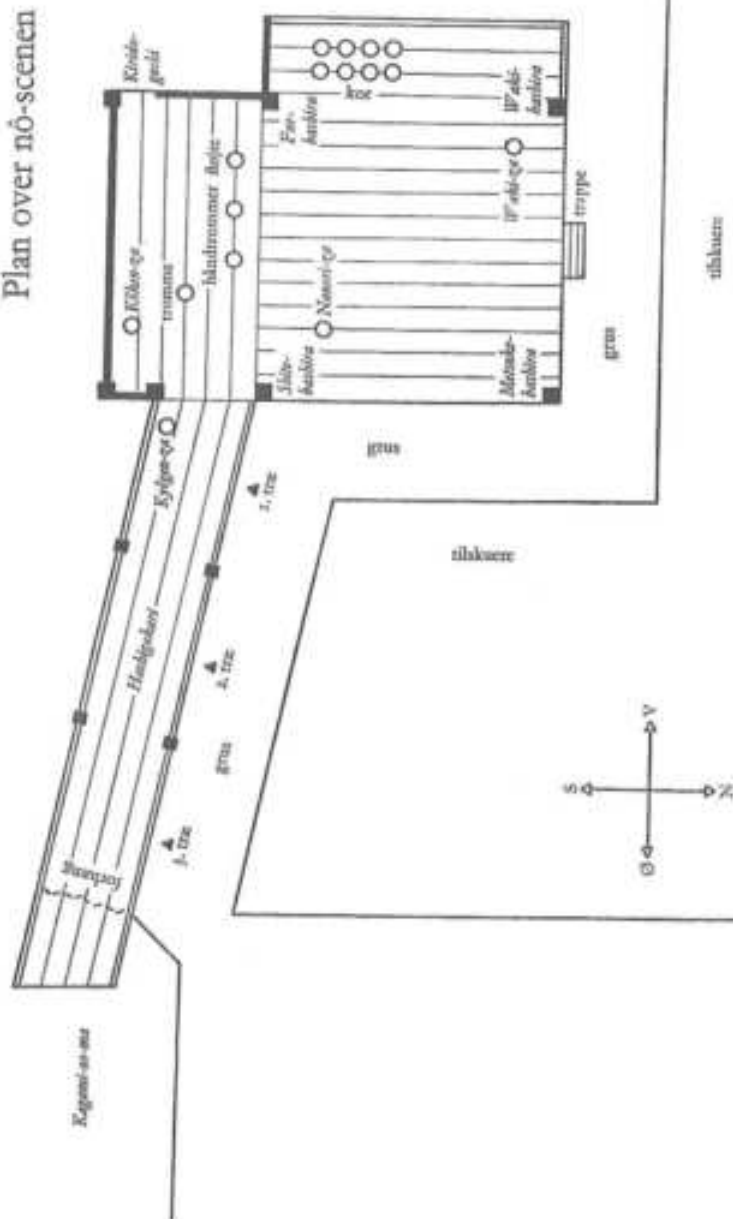
Tilbage står, at *nô* fra det 16. til det 19. århundrede var en kunst, der praktisk talt var forbeholdt aristokratiet og navnlig militær-aristokratiet. Men det må understreges, og jeg skal vende tilbage til dette punkt, at *nô* fra begyndelsen var bestemt for et meget bredt publikum. I dag er *nô*'s position tvetydig: teksterne, der er skrevet på et fem hundrede år gammelt sprog, begrænser udbredelsen til et aristokrati, der ikke mere er en kaste-elite men en kultur-elite; men på den anden side er kulturniveauet, navnlig efter den stigende indflydelse fra undervisningsreformen af 1946, vokset meget hurtigt i Japan og ligger i dag

*) To tragedier af Racine, 1689 og 1691. (O.A.)

højere end i de fleste lande, således at *nô* indirekte nyder gavn af denne situation. Teatrene, som næsten stod tomme lige efter krigen, fyldes mere og mere, forestillingernes antal mangedobles, og det stadig yngre publikum viser sig stadig mindre søvnigt.

Efter at have sagt, hvad *nô* ikke er, burde man nu gå over til at definere *nô* i positive vendinger. Det er uendelig meget vanskeligere, og skulle jeg vove at formulere en definition, sker det med alle de forbehold, der nu engang er nødvendige. Jeg ville altså foreslå: „Et langt, sunget og mimet digt med orkesterledsagelse, almindeligvis afbrudt af en eller flere danse, som godt kan være uden forbindelse med emnet“. Man vil indvende, at dette er en beskrivelse og ingen definition. Jeg vil med glæde tage imod den definition, som i to-tre ord rummer alt det, der ligger i min formulering.

Plan over nó-scenen



1. *Scenen*

Nô-scenen blev i sin tid rejst i fri luft, og man kan stadig se den i enkelte tempelgårde, der tages i brug ved særlige lejligheder. I vore dage finder forestillingerne som regel sted i små teatre, der tilhører de forskellige skuespillerskoler. Men selv i disse lokaler har scenen bevaret sin traditionelle opbygning, om det så er taget. Ikke fordi taget er uundværligt, men de søjler, der bærer det, er uundværlige og udgør sammen med taget et arkitektonisk hele, der er uadskilleligt fra selve *nô*-begrebet.

Scenen (se planen s. 14), der er hævet ca. en meter over jorden, består af to klart adskilte dele: for det første et scenegulv, *butai*, som er kvadratisk, tre *ken* på hver side (1 *ken* = ca. 1,80 meter) og som i baggrunden går over i et ekstra stykke på 1 x 3 *ken*; for det andet en „bro“, *bashigakari*, der ligeledes er overdækket med et tag og som strækker sig ud mod venstre; længden kan variere, den kan blive op til tre gange scenegulvets sidelængde. For enden af broen er der et forhæng med lodrette striber, som skiller den fra „spejlværelset“, *kagami-no-ma*, og de andre forrum, *gakuya*, der er anbragt bag scenegulvet og broen og skilt fra dem med en bræddevæg. Langs publikumssiden løber en balustrade, stedvis afbrudt af søjlerne som bærer taget.

Scenegulvet er afgrænset af tagets fire hjørnepiller, der tjener som pejlingspunkter for danseren, hvis syn er betydeligt hæmmet af masken. De fire piller er: *shite*-søjlen, *shite-bashira*, hvor dansen begynder; „sigtepunktet“, *metruke-bashira*; „waki-søjlen“, *waki-bashira* – foran den er „waki's plads“, *waki-za*; og endelig „fløjte-søjlen“, *fue-bashira*. Mellem *waki*-søjlen og fløjtesøjlen er scenegulvet udvidet til højre med en smal balkon, som er lukket med en balustrade; dér sidder koret.

Den forlængelse, der var fra scenegulvet ud mod baggrunden, er

forbeholdt musikerne; de sidder i den rækkefølge og på de steder, som er angivet på tegningen. Bag ved orkesteret, op mod bagvæggen, ved *kôken-za*, sidder „vogterne“, *kôken*, som overvåger forestillingens rette gang. Det hører til *nô*-spillet regler, at en skuespiller, som sætter sig ved *kôken-za* med ryggen til publikum er usynlig. I baggrunden til højre er der en lille lav dør, *kiri-guchi*, som benyttes af koret, vogterne og forskellige af stykkets personer (de, der bliver dræbt på scenen, lister diskret den vej ud). Hvor man kommer ud på broen, finder man, over for *shite*-søjlen, „*kyôgen*-pladsen“ – *kyôgen-za* – hvor komedianterne tager plads, mens de venter på det mellemspil, der afbryder gangen i de fleste stykker. Ude foran broen står tre små fyrretræer med lige stor afstand imellem. Regnet hende fra scenegulvet hedder de henholdsvis „første, andet og tredje fyrretræ“; de er pejlingspunkter for skuespillerne, når disse flytter sig på broen. På bagvæggen, der altid er i syd, er der malet et gammelt fyrretræ; dets knudrede grene blander sig sommetider med grenene fra et blomstrende blommetræ. Dette fyrretræ er så uadskilleligt fra *nô*, at det er blevet et emblem og et symbol. På sidevæggen til højre, som går hen til fløjte-søjlen, er der malet bambus: fyrretræet, blommetræet og bambus er jo tre lykkebringende vækster, som gang på gang optræder sammen i japansk ikonografi. Midt ned fra scenegulvet går en trappe, som ikke mere anvendes i vore dage. Det ser ud til, at den i gamle dage tillod sejrherren i en skuespillerdyst at gå ned og modtage belønningen af herskerens hånd. Langs med broen og rundt langs scenegulvet er der indrettet et frit stykke på godt en meters bredde, med grus, som en mindelse om tempelgårdene. Og endelig er der, under scenegulvet, her og der anbragt mægtige lerkrukker, der skal fungere som resonanskasser for føddernes manende slag.

Tilskuerne er placeret ud for scenegulvet og til venstre for det, langs med broen, men altid med ansigtet vendt mod scenegulvet. De bedste pladser er i midten, ud for trappen, men tilstrækkeligt langt fra den til at man kan få et samlet overblik over scenegulvet og broen. I en ikke så fjern fortid satte man sig altid på puder på gulvet, men i dag er der teatre, som er udstyrede med lænestole; indførelsen af dette støjende inventar fra Vestens komfort har desværre ikke kunnet undgå at ændre den klassiske *nô*-atmosfære lidt.

2. Orkester og kor

Når en *nô*-forestilling begynder, er orkesteret det første, der betræder

scenen; de er ligeledes de sidste til at forlade den, når stykket er forbi – i omvendt rækkefølge af den, de kom ind i. Musikerne kommer ind via broen, hvor de løfter forhængen lidt til side. De er i bytøj fra Tokugawa-tiden (1600-1868): mørk silkekjole og *kamishimo*, sammensat af en *bakama*, en slags meget vid bukse-nederdel, og en *kataginu*, et folderigt overstykke uden ærmer, med brede skuldre der går opad. Ved officielle festforestillinger er de iført den gamle ceremonidrags fra det 15.-16. århundrede: *kataginu*, *bakama* med slæbende ben og, godt fremme på hovedet, et lille opadstrittende hovedtøj af lakeret silke.

Først kommer fløjtespilleren. Han sætter sig på gulvet, ved foden af „fløjte-søjlen“. Hans instrument, *fue*, er en tværflojte, hvis klang forstyrres af overtoner og bitoner til den tone, der spilles. Så kommer to håndtrommer, *tsutsumi*, „stortrommen“ *ô-zutsumi* med stramt, tørt trommeskind, som man slår på med fingertutter af elfenben, og „lille-trommen“ *ko-zutsumi*, hvis skind holdes fugtigt, så det giver en vibrende lyd fra sig. Begge trommerne er i timeglasfacon, lukket i begge ender med skind som strammes ved hjælp af snore. Den første tromme holdes på venstre knæ, den anden på højre skulder; de to musikere sidder på klapstole, som de selv har med. I de mere livlige stykker dukker der et fjerde instrument op: en tromme, der er anbragt på et stativ på gulvet, og som musikeren slår på, skiftevis, med to trommestikker.

Dette orkester har en helt væsentlig rolle. Ikke fordi det drejer sig om nogen virkelig ledsagemusik; det må snarere siges at være en ryt-misk støjklang, der er beregnet på at skulle frembringe den rette atmosfære, så man kan forestille sig en person af den og den type. De modulerede skrig, som trommeslagerne markerer deres indsats med, fremhæver den skærende karakter, deres musik har. Det er disse skrig, der overrasker den uforberedte tilskuer stærkest. De mest urimelige og uerbødige sammenligninger med træk fra dyreriget melder sig uvægerligt i tankerne. Den symbolisme, der udtrykkes gennem denne musik, er ganske givet vanskeligere at acceptere end den, der udtrykkes gennem dansen, men man kan ikke nyde *nô*-spillet fuldt ud, så længe man stritter imod den besættelse, musikken fremkalder.

Orkesteret griber ind i tre tilfælde: for at forberede skuespillerens entré i begyndelsen af stykket og hans nye entré når anden del af skuespillet begynder; for at understøtte skuespillerens eller korets sang i de lyriske passager; og endelig for at angive rytmen i dansen eller ledsage

en af korets beretninger, som bliver mimet af skuespilleren. I alle disse tilfælde bidrager dets stødvise manende rytme til at frembringe en ny, næsten hypnotisk tilstand hos tilskueren, så han kan gennemtrænges af *nô's* magi.

Samtidig med orkesteret kommer de skuespillere, der udgør koret, ind gennem den lille dør i baggrunden. Koret tager ikke del i handlingen. Det består af fire, otte eller tolv sangere i „bytøj“, og de bliver siddende ubevægelige, til højre for selve scenegulvet, under hele forestillingen. Med deres unisone sang træder de i stedet for hovedrollens indehaver, når han skal mime en lang fortælling; sommetider kommenterer de også en persons handlinger eller beskriver et landskab.

Orkester og kor danner desuden ved deres blotte tilstedeværelse et baggrunds-plan, foran hvilket skuespillerens spil udfolder sig, og deres dekorative værdi må ikke undervurderes. Det gælder navnlig musikerne, hvis anbringelse bag scenegulvet vidner om en gennemtænkt kunst. Man behøver blot at have set et scenefotografi for at blive klar over det.

3. Skuespillerne

I virkeligheden omfatter et *nô*-stykke aldrig mere end een person. Denne påstand kan forekomme enhver, som har set op til et dusin skuespillere udfolde sig på scenen på een gang, paradoksal. Men jeg må præcisere det nøjere.

Der er først og fremest *shite'n*, „han som gør, han som handler“. Det er ham, der danser, der synger, der – pr. definition – er hovedpersonen, han hvis rolle er den mest sammensatte. Han bevæger sig over hele scenen, broen og scenegulvet. Hans prægtige kostume drager blikket til sig og holder opmærksomheden fangen.

Så er der *waki'en*, „ham ved siden af“, en biperson som i de fleste tilfælde er en munk, klædt i farver som ikke pranger. Bortset fra sjældne undtagelsestilfælde er han den første, der gør sin entré, og efter at have beskrevet den rejse, som har ført ham til stedet for handlingen, sætter han sig ved *waki-za*, hvorfra han ikke flytter sig undtagen en sjælden gang for at uddrive en ond ånd.

De to kan begge være ledsaget af „følge“, *tsure*, eller af „fæller“, *tomo*, i større eller mindre tal men uden egentlig dramatisk eksistens; de skal blot styrke deres anførelers rolle med deres røst eller, sjældnere, give ham stikord.

Man har derfor kunnet sige, at *nô* var et skuespil med to personer,

en „protagonist“, *shite'n*, og en „deuteragonist“, *waki'en*. En sådan fortolkning er rent formel og holder ikke, når man analyserer de faktiske forhold.

Endnu en gang: kun *shite'n* danser eller mimer, *waki'en* handler kun i den udstrækning det er nødvendigt for at fremkalde en handling fra *shite'n* – enten ved hjælp af et ord eller ved hjælp af en gestus. Resten af tiden er *waki'en* blot en urokkelig tilskuer.

Men hans tilstedeværelse er helt nødvendig: han er tilskueren som muliggør, eller rettere som foranlediger *shite'ns* komme. *Shite'n* er, i virkeligheden, i de fleste tilfælde, intet andet end en vision hos *waki'en*. Den sidstnævnte er altså mediet mellem fremtoningen og publikum, et medium uden hvilket der ikke ville ske noget. Han forbliver dog et instrument og intet andet. Størstedelen af tiden synger han ikke, men deklamerer, han danser kun meget sjældent, i stykker af afvigende struktur. Strengt taget kan *shite'ns* rolle stå alene, og man kan fremføre en del af den ganske uafhængigt; hvad angår *waki'ens* rolle, som kun har mening i perspektivet af en dialog, er en sådan behandling utænkelig.

Shite og *waki* tilhører iøvrigt to adskilte verdener. *Shite'ne* rekrutteres blandt de fem familier eller skoler, som siden det 14. århundrede har ført *nô*-spillet videre fra generation til generation. *Waki'erne* udgør særskilte skoler, som hverken har de samme traditioner eller den samme anseelse. Det kunne dog se ud til, at denne differentiering ikke fandtes fra begyndelsen.

Tilbage står en sidste kategori skuespillere: *kyôgen*. Man har altid set lidt ned på dem, selv om der imellem dem er kunstnere af en sjælden kvalitet, skuespillere der kan sammenlignes med de største. Uden dem ville *nô*-spillet tabe meget i værdi og, navnlig, i interesse. Et *nô*-program, hvor de ikke var med, ville være fysisk uudholdeligt. Det er i virkeligheden dem, der kommer og mildner den næsten åndeløse atmosfære efter hvert *nô*, ved at opføre en farce som – bevarer – i princippet spiller på den groveste, mindst intellektuelle komik. Men efter den udmattende mentale prøvelse, som et *nô* er, ville ingen tilskuer, og allermindst da den snob som gør sig til af at se ned på disse *kyôgen*, kunne bære en psykologisk komedie.

Kyôgen'en bryder også ind midt i et *nô* for at fremføre et mellem-spil, *ai-kyôgen*, som giver *shite'n* tid til at skifte kostume. Han underholder sig med *waki'en* om stykkets emne og giver undertiden en parodisk version af det, som står i stærk modsætning til emfasen i den

ædle version. Teksten til denne samtale figurerer almindeligvis ikke i hæfterne til *nô*-spillene og har følgende undergået større ændringer end disse.

Kyôgen-skuespillerne er grupperet i skoler, der er klart adskilt fra *shite*- og *waki*-skolerne. Behøver man at understrege, at rekrutteringen til de tre kategorier skuespillere udelukkende foregår blandt mænd?

4. *Kostumer og masker*

Det er svært at skrive om masker og kostumer uden at have illustrationer.*) Kostumerne er af silke og brokade. *Nô*-skolerne har rige samlinger af dem, med enkelte stykker helt fra Muromachi-tiden (14.-16. årh.). Kostumet viser ingen trang til realisme. Ligeegyldigt hvilket emne, der behandles, og hvilken epoke stykkets helt tilhører, er kostumet det samme; det angiver kun den gængsne persons type, alder og sociale status: ung kvinde, gammel mand, kriger, munk etc. Det ville være ørkesløst at opregne de forskellige dele, et kostume er sammensat af. En enkelt kurios detalje må dog noteres: det forhold, at såvel de kvindelige som de mandlige personer i stykket er iført en *bakama* kaldet *ôguchi*, som er en slags stive bukser der bliver meget vide nedadtil; det er dette klædningsstykke, der giver *nô*-skuespillerens silhouet dens næsten pyramidalske rejsning.

På fødderne har skuespillerne såvel som musikerne og sangerne hvide *tabi*, en slags sokker af svært lærred, med storetåen for sig; de dæmper lyden af skridtene og letter manøvrerne rundt på det ulasteligt velholdte trægulv, der skinner som et spejl.

Kun *shite*'n er iført en paryk. Den bestemmer – ligesom kostumet – personens type. Kvindeparykkerne er lavet af lange hår, har midterskilning og holdes fast med et bånd, der går rundt om panden og falder ned ad ryggen med begge ender. Også den unge mand har langt hår men uden bånd, håret hænger frit ned ad ryggen. Den gamle mands hår omfatter blandt andet en slags chignon i baghovedet, hvorfra en hårdusk er ført frem imod panden. De unges hår er sort, de gamle mands gråt. Dæmonerne har langt rødt hår, der falder ned over ryggen, lige til knæhaserne. Guderne har enten sort hår ligesom de helt unge mænd eller samme paryk som dæmonerne, rød eller hvid.

Kvinder og mænd er almindeligvis barhovede. De fornemme personer går sommetider med *kammuri*, det gammeldags hovedtøj, man

*) Den danske udgave er illustreret. (O.A.)

brugte ved hoffet, eller *eboshi*, et hovedtøj man brugte når man skulle ud; det har forskellige varianter, navnlig den *eboshi* der brugtes ved danse, den er forgyldt og meget høj. De overnaturlige væsener, som har del i et dyrs natur, går med en slags krone, og i toppen af den sidder deres dyre-tegn: drage, ræv, hejre osv. De kvindelige guddomme bærer en meget kompliceret høj krone, som er oversået med pyntesten. Munkene går, hvad enten det er en *shite* eller en *waki*, med hovedet hyllet i et klæde der er draperet i mitra-facon.

For ansigtet har *shite*'n (og undtagelsesvis *waki*'en, når han skal fremstille en kvindelig person) en udskåret og malet træmaske, fastholdt af to snore, der er bundet sammen i nakken. Eftersom denne maske er en lille smule mindre end en mands ansigt, får den *shite*'ns silhouet til at virke mere slank og, modsat, *waki*'ens mere tung og kompakt. Brugen af maske har præget *nô*-teknikken meget. Masken kræver et meget stiliseret spil, da det naturlige ansigtsspil er udelukket. Dette betyder absolut ikke, at masken forbyder ansigtsspil. Tværtimod, ved dygtig udnyttelse af refleksjerne i masken kan den gode skuespiller gøre den lige så udtryksfuld som det mest bevægelige ansigt. Men de udtryk, man opnår på denne måde, er også stiliserede og på en måde skulpturelle. Man behøver blot at se det blide, lidt tvivlrådige smil på en ung kvindemaske, et smil som ved en ganske let ændring af indfaldsvinklen bliver ladet med tung melankoli, for at blive klar over den uendelige række muligheder for nuancer. I modsætning til den græske maske kvæler *nô*-masken ikke stemmen; den karakteristiske *nô*-diktion skyldes så afgjort dette fænomen. Øjenåbningerne er ganske små, deraf nødvendigheden af de pejlingspunkter, der blev gjort opmærksom på under beskrivelsen af scenen. Det er af samme grund umuligt for en *nô*-skuespiller at optræde på en scene bygget efter vesteuropæisk mønster.

De smukkeste masker skyldes træskærere, der var samtidige med de første *nô*-mestre. Maske-skæringen blev en meget stor kunst, men er næsten ukendt af det udenlandske publikum. Vore museer, ja selv de japanske museer, ejer kun svage kopier fra Tokugawa-tiden, de fleste mesterværker tilhører skuespillerfamilierne, som kun nødtigt skiller sig af med dem.

Masken skal, ligesom kostumet, snarere karakterisere en type end en enkeltperson. Følgen er, at antallet af disse typer er relativt begrænset, med allerhøjest nogle detailvariationer, der sommetider skyldes det forhold, at billedskæreren brugte en samtidig person som model. Fra det

17. årh. nøjedes *nô*-komponisterne med at lave pasticher over de gamle stykker. Træskærerne gav sig da, for deres del, til at kopiere fortidens masker ganske uhemmet. De unge kvindemasker og gammelmandsmaskerne myldrede frem, hvad der forklarer den overflod af den slags masker, som man kan finde selv hos antikvitethandlerne i Europa. Bortset fra nogle meget sjældne og kostbare eksemplarer, som skuespillerne nidkært hæger om, er de, for langt de flestes vedkommende, udtryksløse og af en fortvivlende banalitet. Dæmon-maskerne, som er mere varierede, har i højere grad talt til kunstnernes karikaturtilbøjeligheder og udgør en antologi over alle menneskelige lidenskaber drevet til det yderste. Endelig er der nogle masker, som er beregnet for et bestemt stykke og som er af en så meget mere gribende realisme, fordi den er stiliseret og så at sige sublimeret. Jeg husker blandt andet den gustne maske til ånden af en druknet, en bestemt maske til Semimaru, den blinde prins som i sin tilsyneladende ophøjede ro stadig har træk fra et lidenskabeligt oprør mod en grusom skæbne, han omsider har accepteret ...

5. *Rekvisitter*

Nô spilles uden kulisser: nogle vers i teksten fremkalder det fornødne indtryk og giver tilskuerens fantasi fuld frihed til at genskabe, som han har lyst. I et vist antal stykker anvendes dog mere eller mindre realistiske rekvisitter.

Den store dansevifte, som er afstemt efter kostumet i tegningen, er nummer et blandt disse rekvisitter, ubetinget den vigtigste. I skuespillerens hænder kan den lige så let fremkalde billedet af et våben som af en flaske, en pinjegren der skælver i vinden og fuldmånen der står op over bjergryggen. Der er uendelige muligheder i det symbolsprog, den taler.

Mere virkelige er kriger-stykkernes sværd og hellebarder; det samme gælder bue og pil. Men man kan også betragte disse våben som kostumedele.

Interessantere er de store rekvisitter. De er som regel lavet af bambus og stof. En af de mest typiske er båden, blot en ramme der er rundet til i begge ender. En lang bambusstav bliver i skuespillerens hænder åre eller stage, ligesom det nu falder. Et skrøbeligt skelet på to hjul bliver en oksekærre. En plade på en *jô* (1,80 x 0,90 m.) med et let tag over bliver, alt efter behov, palads, hytte eller tempel. Den samme kon-

struktion, overtrukket med et blåt eller grønt stykke lærred, bliver høj eller bjerg, klippe eller hule. En pinjegren på et bambusstativ forestiller en skov; samme stativ forsynet med siv bliver brønd eller kilde. Nogle af disse genstande er forbeholdt eet bestemt stykke: det gælder miniatuereklokkeårnet i *Miidera*, den store klokke i *Dōjōji*, den lille kærre i *Matsukaze*. Det må bemærkes, at til eet og samme stykke kan een skole anvende en rekvisit som en anden skole med held lader ligge.

Disse rekvisitter er måske indført i nyere tid.

6. En *nō*-dag

En forestilling efter klassisk mønster omfatter i princippet fem stykker, og indimellem dem kommer farcer, *kyōgen*. Det hele, fem *nō* og fire *kyōgen*, varer tilsammen otte-ti timer. Udtrykket *en nō-dag* forekommer mig derfor at passe ganske godt til et sådant program. Ved festlige lejligheder, men sjældnere nu end tidligere, kan der være tre, ja selv fem sådanne dage i træk. Japanerne har, og det gælder ligeledes de andre, nyere forestillingsformer, dukketeater, *kabuki*, endog film, beholdt deres smag for den meget langvarige underholdning, som man for længst har vendt sig fra i Vesten, og de prøver, inden for mulighedernes grænser, at forlige denne tilbøjelighed med det moderne livs krav. Det er et ganske interessant træk ved moderne vesteuropæisk kultur, at så snart underholdningen strækker sig ud over et meget lille antal timer, bliver publikum utålmodigt. Japan er ikke sluppet helt for at blive smittet af denne åndelige indstilling, og *nō*-skolerne i Tōkyō giver i dag reducerede programmer på fire, tre, to eller endog eet eneste stykke. I Kyōto finder publikum sig dog stadig, tilsyneladende uden at blive utålmodigt, i at få hele programmet.

At reducere forestillingens varighed er nok så alvorligt, for på den måde ødelægger man den smukke harmoni, som blev skabt af grundlæggerne af *nō*, og som Zeami analyserer den æstetiske og psykologiske rækkevidde af i de tekster, man vil kunne læse længere henne i denne bog. Sættningen af programmet svarer i virkeligheden til ønsket om, hele tiden at afstemme spillet efter publikums modtagelighedsgrad: voksende opmærksomhed fra det første til det tredje stykke, derefter aftagende. Spillerytmen daler derfor gradvis i første halvdel af forestillingen for at stige igen i anden halvdel.

Denne fremgangsmåde er beskrevet ved princippet *jo, ha, kyū* „indledning, udvikling, afslutning“, som styrer *nō*-spillet lige til de mind-

ste detaljer. *Jo* er introduktionen, igangsættelsen, *indledningen*. Nogle hundrede mennesker, nogle tusinde når forestillingen finder sted i fri luft, er samlet, men hver af dem er stadig optaget af sine daglige bekymringer. Man må ved hjælp af et hurtigt, blændende, ukompliceret stykke bringe dem til at kommunikere i *nô's* ånd. Dette opnås ved fremførelsen af et stykke, der går under benævnelsen *waki* eller „votiv“ eller „af første kategori“. En overnaturlig skikkelse kommer til syne og forudsiger lykke og langt liv for alle, takket være den regerende kejser, der – det siger sig selv – er den bedste, landet nogensinde har haft. Dette er, bortset fra nogle ganske få undtagelser, almindeligvis ikke særlig godt *nô*. Men det er heller ikke det, det drejer sig om. Man skal blot, i denne første etape, have fæstnet publikums opmærksomhed, så det er beredt til en æstetisk nydelse af mere usædvanlig kvalitet.

Denne nydelse vil gradvis tilflyde publikum i løbet af de tre følgende stykker, der udgør elementet *ba*, „detaljeret-foredraget, udviklet“, i forestillingen. Disse tre stykker må selv følge trinrækken *jo*, *ba*, *kyû*, og stykke nummer to, der i dobbelt grad er *ba*, bliver det højeste raffinement og „dagens“ toppunkt.

Det første *ba*-stykke (nummer to af alle stykkerne på hele dagens program) er et *ashura* eller „kriger“-stykke. *Ashura*'erne er krigere, der er døde i kamp, dømt til at slås uden ophør mod en fjende, der uophørligt kommer til live igen. Repertoiret omfatter kun et ganske lille antal af disse stykker. Der er ingen dårlige imellem, og nogle, som *Kanebira* og *Sanemori*, skrevet af Zeami, er ubestridelige mesterværker. De er næsten alle sammen skabt over det samme skema. En from munk standser en aften på en gammel slagmark. En gammel mand fortæller ham slagets gang og forsvinder derpå, idet han afslører, at han er genfærdet efter en af heltene, der faldt her den dag. Munken beslutter at tilbringe natten i bøn; midt om natten kommer genfærdet tilbage i skikkelse af den kriger, det engang var. Drøm eller virkelighed? Hvem ville kunne sige det? Skyggen, som formaner til at bekende sine forbrydelser, genoplever nu de gamle kampe, svinger sværdet, mimer dysten, springer, vender omkring, snurrer rundt og synker omsider sammen: snart har munkens besværgelser befriet ham, snart falder han, stædigt holdende fast ved sine illusioner, tilbage i sit helvede.

Så følger „kvinde-stykket“, præget af *yûgen*, „fin fortryllelse“, den

uundværlige egenskab for at „blomsten kan udfolde sig“, for nu at bruge Zeamis udtryk. Jeg skal vende tilbage til dette grundbegreb, hvis natur vil fremstå klarere efter læsningen af *Afhandlingerne*. Planen for stykkerne af denne tredje kategori er ofte analog med *ashura*-stykkernes, blot med den forskel at munken ikke ser en kriger komme til syne, men en dame fra fortiden, heltinden i en berømt kærlighedshistorie, en historisk person som digterinderne Izumi-Shikibu eller Ono-no-Komachi, eller en romanfigur som *Yûgao*, en af de smukkeste skikkelser i *Genji monogatari*.*) Den betagende charme ved disse stykker hænger sammen med skønheden i stillingerne, ynden i den langsomme, næsten statiske dans, sangens blide sødme. Desværre synes nutidens skuespillere ofte at have glemt Zeamis råd, hvorledes han anbefaler altid at give disse unge kvinderoller til unge skuespillere. Kunstnerne kan være så forbløffende i vigør, at de kan illudere, selv efter de halvfjerds, takket være kostumet og masken, men i samme øjeblik disse små Julier istemmer deres sang med en røst som Kong Lear, er fortryllelsen brudt. På den anden side har kritikken altid uden diskussion erkendt, at kvindestykkerne er de mest „repræsentative“ for *nô*, hvad det iøvrigt er fuldstændig rigtigt. Ud fra denne tanke vælger man, hver gang man vil ære en udenlandsk gæst, at vise ham *Hagaromo*, den „guddommelige fjerdragt“, som går for at være mesterværket i denne genre; den uovervindelige søvnighed, som uvægerligt slår den fornemme gæst ud, beviser absolut ikke, at han skulle være uimodtagelig for *nô*, for det kræver lang tids tilvænning, før man værdsætter den velovervejede langsomme rytme: jeg har set de mest fremtrædende japanere, som blot kom der for første gang, slumre hen ganske som vesterlændingen.

Selv for en trænet *nô*-ynder er dagens tredje stykke en hård prøvelse, som han kommer ud fra begejstret, men mentalt udaset. Det gælder nu om at „stable ham på benene igen“ lidt efter lidt. Dette resultat skulle være sikret gennem de to sidste stykker; det ene tilhører endnu *ha*-gruppen, hvor det udgør elementet *kyô*, „fremskyndet, hurtigt“, det næste er *kyô*'en, dagens afslutning.

Det første skildrer begivenheder fra „virkelighedens verden“. Det er en skitse til et rigtigt drama, idet det aftegner en handling og ikke

*) Roman fra det 11. årh. om den unge fyrst Genjis mange kærlighedsventyr. Berømt for sin samtidsskildring og ikke mindst for de indgående kvindepotretter. Et hovedværk i klassisk japansk litteratur. (O.A.)

mere en vision. I disse stykker er *waki*'en ikke længere bare en tilskuer, men *shite*'ns medspiller. Inden for denne fjerde kategori stykker må man udskille den vigtige underafdeling om „sindssyge kvinder“. Det drejer sig som regel om en kvinde, der er blevet vanvittig som følge af, at hun har mistet et barn eller sin mand; hun flakker om i sin elendighed, til hun igen, samtidig med sin elskede, har fundet sin tabte forstand. Sommetider finder hun kun en grav . . .

Sagnfortællingerne har ligeledes leveret stof til *nô*-spil fra „virkelighedens verden“. I den undertiden livlige fremstilling af eventyrene om Yoshitsune og Benkei, eller af brødrene Soga's hævn, foregriber *nô* allerede det 18. århundredes teater. I sidstnævnte række stykker kan bipersonerne, *tomo* og *tsure*, være nok så talrige. *Shite*'n spiller uden maske: den afstand i rum og tid, som masken etablerer mellem *shite*'n og *waki*'en har ingen mening længere, når de begge er virkelige og samtidige personer. Men skuespillerens ansigt må forblive lige så urolkeligt som en maske. Problemet behandles i *Fûshi-kaden*, anden bog.

Nu kommer endelig det femte stykke på programmet: *kyô*, afslutningen. Det er meget mere animeret, principielt et „dæmon“-stykke. Dæmonen kan dog være udskiftet med en hidsig gud som f.eks. Inari, ræve-guden, eller med en drage-konge eller måske et dæmonisk genfærd, f.eks. genfærdet af en skinsyg kvinde. Opbygningen af disse *nô*-stykker er den klassiske: en munk møder en gammel mand eller en ung kvinde, som derpå viser sig at være en dæmon. De er karakteriseret gennem en heftig dans, kaldet *bataraki*, „stærk bevægelse“, i modsætning til dans af typen *mai*, som helt igennem er „fin fortryllelse“.

7. Repertoiret. – Det klassiske *nô*'s struktur

Det nuværende repertoire består af omkring to hundrede og fyrre stykker, hvoraf de fleste er fælles for de fem skoler. Nogle tilhører dog i egentligste forstand den og den trups repertoire. Bortset fra enkelte undtagelser er hvert stykke klassificeret efter en af de fem kategorier, vi har skildret i det foregående. Principielt kan hvert enkelt stykke også kun spilles på den årstid, der er angivet gennem tekstens naturbeskrivelser: kirsebærtræets blomster passer til foråret, ahornens rødmende blade til efteråret. Undertiden er endog måneden angivet. I vore dage tager skuespillerne sig dog friheder, som Zeami aldrig tog over for denne regel.

Trinrækken *jo*, *ba*, *kyū* genfindes i opbygningen af ethvert *nō*-stykke, hvor den kan være anvendt mere eller mindre strengt. Den er specielt klar i opbygningen af stykkerne af klassisk type, hvor *waki*'en kun er vidne til *shite*'ns tilsynekomst, dvs. i det overvældende flertal af gude-, kriger-, kvinde- og dæmon-stykker. De retter sig alle sammen efter følgende skema:

FØRSTE DEL: JO – HA

I. JO.

- a) Indledning med musikinstrumentet (*shidai nō bayashi*), mens *waki*'en gør sin entré og går frem til *nanori*-za.
- b) Eksposition, ved *waki*'en:
 - Indledningskuplet, sunget (*shidai*).
 - Præsentation af *waki*'en, deklameret (*nanori*).
 - Rejsesang, beskrivelse af landskabet (*michiyuki*).
 - Bestemmelse af stedet, deklameret (*tsuki-jerifu*).

II. HA.

- a) *jo*.
 1. *Shite*'ns entré, med orkesterakkompagnement (*issei no bayashi*).
 2. *Shite*'n, som er standset på broen, synger sin indledningskuplet (*issei*) og derpå sin anden og tredje kuplet (*ni no ku, san no ku*).
 3. *Shite*'n begiver sig syngende hen mod scenekvadratet og standser så ved *jō*-za.
- b) *ba*.

Mødet mellem *shite* og *waki*, dialog og korets første indgriben. *Shite* og *waki* sidder ansigt til ansigt. Ingen bevægelse.
- c) *kyū*.

Shite'ns fortælling, delvis sunget, undertiden afbrudt af en dans. *Shite*'n kan afløses af koret. Så følger en sidste dialog mellem *shite* og *waki* (*rongi*), igen med koret gribende ind. *Shite*'n forlader scenen.

MELLEMSPIEL: AI-KYŌGEN

Dialog mellem *waki* og *kyōgen*. Sidstnævntes fortælling i komisk-heroisk stil.

ANDEN DEL: KYŪ

III. KYŪ.

a) *jo*.

Waki'en rejser sig og synger vente-sangen (*machi-uta*).

b) *ba*.

Forberedelse fra instrumenterne. *Shite*'n gør sin entré, han har skiftet maske og kostume. På broen synger han en ny indledningskuplet (*sashi-uta*).

Dialog med *waki*'en.

Dans: *mai* eller *bataraki*, alt efter personens natur, ledsaget først af orkesteret, dernæst af koret og orkesteret.

c) *kyū*.

Korets sidste sang, i hurtigere tempo, fortælling eller kommentar (*kiri*).

I første del kaldes *shite*'n *mae-shite*, i anden *nochi-jite*. Det er almindeligvis den samme person, der viser sig under en anden synsvinkel. I nogle *nō*-spil fra senere tid er *mae-shite* og *nochi-jite* forskellige personer. Det er f.eks. tilfældet i det berømte *nō Funa-Benkei* (oversat til fransk af Renondeau, *op.cit.*), hvor *mae-shite*'n er Shizuka, Yoshit-sunes elskerinde, mens *nochi-jite*'n derimod er genfærdet af fjendens anfører, Taira Tomomori.

Man har konstateret, at undergrupperne *jo*, *ba* og *kyū* i et givet stykke igen kan analyseres som opbygget af elementerne *jo*, *ba* og *kyū*. Disse elementer er så igen konstrueret efter samme princip. Det samme gælder de forskellige etaper i dansen. Til syvende og sidst kan hver frase, der fremføres af en stemme eller et instrument, hvert skridt, opdeles i *jo*, *ba* og *kyū*.

Det er givet ikke Zeami, der har fundet på denne grundregel i *nō*. Benævnelserne er iøvrigt lånt fra *bugaku*-teorien. Reglen viser i virkeligheden, at der er en ligevægt, der er nødvendig for den harmoniske udvikling i enhver kunstnerisk skaben, en konstans i menneskeheden æstetiske sans: skulle det blot være en tilfældighed, at man herudfra kan analysere Beethovens niende symfoni og Den bundne Prometheus, reglerne for gotisk arkitektur og mesterværkerne i den abstrakte kunst?

Men Zeami har ikke slået sig til tåls med blindt, empirisk, at anvende et princip, han havde arvet fra sine forgængere. Hans største fortjeneste er, at han i sine *Afhandlinger* har forsøgt at definere den nøjagtige rækkevidde og navnlig den æstetiske betydning og den psykologiske nødvendighed af dette princip. Ved at skille mekanikken ad i den virkning, skuespillerens spil har på tilskuerne, vil han vise, ved hvilket kunstgreb, ved hvilket tilsyneladende brud på grundreglen skuespilleren kan genoprette kontakten med et uopmærksomt eller uroligt publikum: med eet ord, hvordan skuespillerens teknik kan smiddiggøre dette *ju-ha-kyô* skema og afpasse det efter øjeblikkets behov, mens komponisten for sin del anvender det abstrakt, på en måde der nødvendigvis er stiv og formel.

8. *Kyôgen*

Beskrivelsen af en *nô*-forestilling ville være ufuldstændig, hvis man udelod *kyôgen*'erne.

Den mindste opgave, *kyôgen*-skuespillerne har, er at fylde scenen det kvarters tid, det tager for *shite*'n at skifte kostume. Deres hovedfunktion er en helt anden og meget vigtigere. Ind imellem *nô*-stykkerne spiller de farcer, *kyôgen*. Disse mellemspill er helt uundværlige for forestillingens balance. De fremkalder en afspænding efter den næsten ulidelige spænding, der opstår gennem selve *nô*-stykkerne, navnlig de tre første. *Nô* appellerer til de højeste åndelige kræfter, *kyôgen* derimod prøver at fremkalde en latter, der ryster indvoldene, ud fra virkemidler som tilhører den mest gennemprøvede folkelige komik. Satirer à la de franske fabliaux, om konen og sognepræsten (her præsten ved et buddhistisk tempel, men de skavanker, man tilægger ham, er de samme) og herremanden. Drukkenbolten, dumme-peter, bedrageren – sommetider selv bedraget – ægtehustruen som er skinsyg eller rappenskralde, elskerinden som er frivol og let på tråden, den brutale og dumme husbond, den gerrige og liderlige munk og så mange andre personer, som vi er fortrolige med fra vor egen folkløse! For nogle år siden så jeg *la Farce du Cuvier**) i en ganske let tillempning som *kyôgen* på en scene i Tokyo. Dersom ophavsmanden til denne bearbejdede udgave ikke havde givet mig et praj, havde jeg kunnet tro, det var et, iøvrigt ikke sjældent sammentræf.

Værdien af disse farcer er meget forskellig, for de går fra de rene

*) Anonymt fransk satirisk stykke fra slutningen af det 15. århundrede. O.A.

bajadsløjer til noget der næsten er karakterkomedie. Der er stykker, som blot skal få en til at le, stykker der allerede rummer en antydning af morale, og andre der kunne placeres på række med *Scapins skalkestykker*.*) I flere af dem vil man også finde Tarōkaja, komediernes typiske tjener, der snart fremstilles som en dumrian, snart tværtimod som en listig karl. Han dubleres undertiden af en yngre fyr, Jirōkaja.

Ligesom i *nō*-stykkerne er dekorationer og rekvisitter begrænset til et absolut minimum. Også her tegner kostumerne billedet af en type, men det er hverdagstøj fra det 15. århundrede i en let tillempning. Maske bruges sjældent og kun i parodier på *nō*. Så er masken en forklædning, og ofte vrængende. Nogle *kyōgen*-masker er mesterværker inden for karikerende skulptur.

Det mest iøjnefaldende er skuespillernes spillemåde. Deres bevægelser er præget af stor værdighed, og de groteske gestus er stilerede til det yderste. Teksten deklameres med en røst, der forekommer overdreven i vore dages små sale, men som selvfølgelig har været beregnet på at overdøve støjen fra en talrig tilskuerskare i fri luft. Diktionen er langsom og meget tydelig. Bevægelser af to eller flere personer på een gang er koreografisk regulerede, kampscenerne eller fuldemandsoptrin for eksempel.

Resultatet er en uforlignelig komisk intensitet: ordenes og situationernes grinagtighed danner en uimodstælig kontrast til den næsten gejstligt værdige gestus. Særlig ved parodierne på *nō* fatter man meget klart, hvilken snæver grænse der skiller *nō*-spillets sublime stil fra farcens svulstige emfase. Jeg ved ikke, om *nō*-skuespillerne altid er sig bevidst, hvilket skærmbræt der således skænkes dem af disse lidt foragtede kolleger, som de ser ned på fra deres ophøjede stade.

Det samme gælder et vist publikum af fanatiske *nō*-dyrkere, de som overværer forestillingerne med næsen i bogen for at fange den mindste falske tone, dette „bornerte publikum som glemmer, at *nō* er lavet til at blive set, et afskyeligt publikum for skuespillerne“¹⁾, som ikke kan slutte kontakt, dette publikum gør sig til af at ignorere ethvert *kyōgen*, ved at snakke eller demonstrativt gå, når skuespillerne kommer ind på scenen. Dette er at miskende selve ånden i *nō*, som de gør så meget ud af. De unge studerende, som først for nylig er begyndt

*) Komédie af Molière, 1671. O.A.

¹⁾ NOGAMI Toyochiro kritiserer i *Nō no hanashi*, side 138 f. strengt dette publikum, som han gør delvis ansvarlig for *nō*'s nuværende hensygnen.

at fylde salene, og som de betragter med en spottende mine, ved allerede mere om dette end de og vil utvivlsomt redde en kunst, som alle disse værdige gamle herrer var i færd med at begrave lige så stille: jeg mener *nå*, og ikke bare *kyøgen*. For den ene kan ikke leve uden den anden.

2. Nô's oprindelse og historie

OPRINDELSEN

I det foregående kapitel har jeg skildret *nô*, sådan som man kan se det i vore dage. Men faktisk var inspirationskilderne udtørrede allerede i det 16. århundrede, og kom der endnu nyskabelser, gjaldt de kun enkeltheder. Siden den tid har kunstnerne beflittet sig mere på at iagttage de regler, der blev opstillet af de første mestre, fremt, end på at forstå dem eller tillempe dem efter deres egen tid. Denne krystallisering har vist sig ved en klar nedsættelse af spilletempoet, som er blevet mere og mere gejstligt-værdigt; stik modsat ændrede tilskuernes æstetiske ideer sig umærkeligt, uden at hverken fortolkerne eller kritikkerne havde fået øjnene op for det, i hvert fald lige til man i 1909 fandt Zeamis *Afhandlinger*. Men før jeg går over til en granskning af disse *Afhandlinger*, må jeg placere deres forfatter i *nô*'s historie ved ganske kort at minde om oprindelsen til denne kunst.

Man hævdede tidligere stadig, at *nô* var resultatet af en lang og langsom udvikling, der, efter århundreders inkubationstid, havde fået denne blomst til at springe ud på en gren, der stammede fra de danse, som var blevet indført fra Kina i det 8. århundrede. Man tilskrev da nogle *zen*-munke hele repertoiret. Andre, som henholdt sig til en omstridt tradition, anførte en vis Zeami's navn: det imponerende antal stykker, som skyldtes denne ukendte mester, fremkaldte tvivl, om han overhovedet havde eksisteret. Lige til den dag, hvor denne mystiske Zeami kom ud af mørket – jeg skal senere fortælle under hvilke omstændigheder. Ansporet ved fundet af tekster af helt afgørende betydning har japanske specialister nu i tres år gransket de allerede kendte dokumenter, gennemstøvet arkiverne, og deres høst overstiger allerede de mest optimistiske forventninger. Eftersøgningen er iøvrigt langt fra afsluttet, men allerede i 1938 kunne en af de store *nô*-for-

skere, NOSE Asaji, i et bind på over 1500 sider samle og drøfte et rigeligt og sikkert, dokumentarisk materiale om oprindelsen til *nô*. Trods de mange lakuner, der stadig er i vor viden, kan vi nu fastslå, at omend *nô* er resultatet af en udvikling, så skyldes det dog Kan'ami og Zeami, at *nô* er blevet andet end et overgangsstadium mellem den rene dans og det dramatiske teater. Disse to kunstneres indgreb har, ved en brat mutation, gjort *nô* til en selvstændig kunst, som har bevaret de originale træk, de to forlenede den med.

Alle former for underholdning fra før det 14. århundrede viser sig til syvende og sidst at have tilknytning til to store retninger, der begge roser sig af at stamme fra fastlandet: *bugaku* og *sangaku*.

Bugaku (dansene) og den ledsagende musik, *gagaku*, er kommet fra Kina i Nara-tiden (8. årh.), enten direkte eller via Korea. Det var egentlig, og det er det blevet ved med at være, en hof-underholdning. Selv om *bugaku* havde bevaret mange importerede elementer (i visse små stykker plejer man at finde træk af indisk eller sydasiatisk oprindelse), var den blevet japaniseret i løbet af Heian-tiden (9. til 11. årh.). Principperne fra kinesisk musik i det 8. årh. – som, det må udtrykkelig siges, er meget langt fra nutidens kinesiske musik – havde vundet en sådan autoritet, at musikken til de stedlige religiøse danse (*shintô*), *kagura*, måtte underkaste sig dem, selv i de fjerneste egne; men som vi vil få at se, opfatter Zeami disse *kagura* som en af anerne til *nô*. Selv hvis man tænkte sig, hvad der ligger uden for mulighederne, at skaberne af *nô* ikke skulle have kendt *bugaku*, må *bugaku* altså have øvet indflydelse på dem, i hvert fald indirekte.

Bugaku krævede imidlertid af sine udøvere en raffineret æstetisk kultur, som kun fandtes hos de officielle kunstnere og hos hoffolkene, som ikke undslog sig for at bestige tribunen ved lejlighed. Almindelige mennesker foretrak for deres part *sangaku*, den „brogede underholdning“, som også til dels var importeret, men som hurtigt blev forvist fra hove på grund af sin grovhed. Folkeviddet fik snart forvandlet den lærde betegnelse *sangaku* til *sarugaku*, „abedanse“. Dette nye navn svarede ganske godt til forestillingernes natur, men det ser ud til at have ærgret Zeami, da en af grenene af *sarugaku* langt senere var blevet til det *sarugaku no nô*, der ikke gav *bugaku* noget som helst efter i raffinement og fornemhed. I sit forsøg på at etablere en afstamning, man kunne være bekendt at nævne, for sin kunst, lykkes det ham med et etymologisk tryllesnummer, ved at spille på skriftteg-

nene hinsides al sandsynlighed, at knytte *sarugaku* til *kagura* (se side 91).

Navnet *sarugaku* dækkede i virkeligheden en lang række uensartede elementer, hvoraf nogle var bestemt til at få en meget fornem skæbne. Det drejede sig, under et, om markedsforestillinger. Der kunne man for eksempel finde akrobater, linedansere, jonglører, dyretæmmere og andre gøglere. Der var også marionetspillere, som, da de i slutningen af det 16. århundrede allierede sig med *jōruri*-recitatorerne, åbnede vejen for *ningyō-jōruri*, dukketeatret, som skulle blive den anden af de tre klassiske genrer inden for japansk teater. Der var *biwa-bōshi*, „*biwa*-munkene“, som til eget akkompagnement med *biwa*’en, en slags lut, foredrog små komiske eller opbyggelige fortællinger, der gav stof til *kyōgen*’erne. På et noget højere plan affødte denne recitationsmode i det 13. århundrede *heike-biwa*, deklamationen af episke digte, hvor *biwa*’en forbandt sig med en afledning af *shōmyō*, den buddhistiske religiøse sang; *heike-biwa* satte igen sit spor på *nō*-sangen og affødte, da *shamisen*’en havde afløst *biwa*’en, *jōruri* og dukketeatret. Endelig var der *noronji*’ernes, „åndebesværgernes“, danse og *dengaku*, „landbrugsdanse“.

Begge de sidstnævnte havde et klart religiøst anstrøg. Man har villet skelne imellem dem ud fra en formodning om, at mens *noronji* tilhørte den buddhistiske tradition, så nedstammede *dengaku* derimod fra gamle agerbrugsdanse, urdanse, altså *shintō*. Men hidtil er der ikke kommet nogen afgørende dokumentation til støtte for en sådan fortolkning. Hvad vi ved om *dengaku* på Kamakura-tiden (13. årh.) tyder tværtimod på, at den blev udført af *bōshi*, „munke“; lige fra den tid tales der i teksterne om *dengaku-bōshi* og om *sarugaku-bōshi*. Det antages almindeligvis, at de sidstnævnte var direkte efterfølgere af *noronji*’erne, men det er klart, at ingen af de to grupper var munke i anden henseende end tøjet. Fra begyndelsen af det 14. århundrede var de grupperet i broderskaber (familier eller skoler?) omkring visse templer, som ydede dem beskyttelse og desuden tilstod dem det privilegium at figurere officielt ved ceremonierne. Resten af tiden gik med tournéer i undertiden fjerne provinser.

Side om side tegnede sig en ivrig æstetisk sysselsættelse og tanken på forestillingens værdighed. *Dengaku* formede allerede i store træk et repertoire med lånte temaer af mere eller mindre opbyggelig karakter fra klassikerne, navnlig fra de episke digte. Derimod blev *sarugaku*

betragtet som en mindre alvorlig eller endog komisk forestilling; endnu i 1349 spillede *dengaku-bôshi* sådanne *sarugaku* som komiske mellemspill ind imellem *dengaku*-stykkerne og gav dem derved den samme rolle, der i vore dage er tilkendt *kyôgen*. *Kyôgen*-stykkerne fra Mibu-templet i Kyôto², stykker som man kan se endnu i dag, giver måske en temmelig nøjagtig idé om, hvordan *sarugaku* var i første halvdel af det 14. århundrede. En tekst fra 1489 kalder dem iøvrigt *Mibu-sarugaku*. Da *sarugaku* med Kan'ami kom i skole hos *dengaku*, affødte det gamle *sarugaku*-repertoire *kyôgen*'erne, som efterhånden adskilte sig fra *nô*-spillene men dog fortsat levede i symbiose med dem.

Omkring 1350 viser anvendelsen af betegnelserne *sarugaku no nô* og *dengaku no nô*, hvilken udvikling de to genrer havde gennemgået, som nu delte publikums gunst nok så uensartet: mens *sarugaku*, der regnedes for vulgær, sugede folkets bifald til sig, nød *dengaku* derimod gunst og beskyttelse fra det herskende militæraristokrati.

Og dog kunne Zeami omkring år 1400 allerede tale om *dengaku* som noget dødt, en vantrevet gren af en kunst, som var nået til sit højdepunkt, en kunst han snart kalder *sarugaku*, snart *nô*. Hvad var der dog sket?

SKABERNE AF NÔ

I 1374 overværede Yoshimitsu, den tredje *shôgun* af Ashikaga-dynastiet, en *sarugaku*-forestilling i Imagumano. Ved denne lejlighed blev den rituelle dans *Ohina*, som indleder de officielle forestillinger, udført af Yûzaki Saburô Kiyotsugu, som dengang var 42 år. Den unge fyrste – han var kun 17 – blev begejstret over denne skuespillers spil. Han lod ham straks komme til sit hof med sønnen Fujiwaka, der var 11 år. Denne Fujiwaka skulle senere udmærke sig under navnene Motokiyo og Zeami; hans far var den berømte Kan'ami, grundlæggeren af den slægt, Kanze, som styrer en af de endnu eksisterende fem skoler af *nô*-skuespillere.

Shôgun'ens omgivelser synes at have haft svært ved at acceptere, at nogle *sarugaku*-skuespillere, disse „tiggere“, kunne nærme sig fyrsten så meget. Hidtil havde det faktisk kun været *dengaku*, som havde haft adgang til hoffet. Yoshimitsu holdt dog fast ved sit forsat,

²) René Sieffert, *Mibu-kyôgen*, Bulletin de la Maison Franco-Japonaise, t. III, 1953.

og hans beskyttelse var sikret Kanze'rne så længe han levede. Den efterfølgende tid skulle vise, at han havde haft ret i sin tillid.

Om Kan.ami's liv ved vi meget lidt, ikke andet end det hans søn beretter i sine *Afhandlinger*: at han døde i 1384, 51 år gammel, og altså var født ca. 1333. Om hans kunst giver *Afhandlingerne* derimod ret nøje besked, navnlig de første. Zeami fortæller os, at hans fader altid havde betragtet *dengaku*-skuespilleren Itchu som sin læremester. At han skulle have modtaget undervisning direkte fra ham eller have efterlignet hans spillemåde er en konstatering, som nok fortjener, at man opholder sig ved den. På den tid Kan.ami begyndte sin virksomhed, var der syv store *sarugaku*-broderskaber, fire i Yamato (i nærheden af Nara) og tre i Ōmi (nordøst for Kyōto); *dengaku* havde kun to truppe, men deres hjemsted var Nara og Kyōto, den gamle og den nye hovedstad. Zeami skelner mellem tre „måder“ i fortolkningen: Yamato, Ōmi og *dengaku*. Men fra 1374 var Kan.ami blevet den ubestridte leder af Yuzaki-broderskabet, det vigtigste i Yamato, og de andre tre kom snart under dets indflydelse. Denne indflydelse varede ved under Zeami's ledelse. Man kan derfor fastslå, at „Yamato-måden“ ikke er nogen anden end Kan.ami's og Zeami's „måde“. Kun den overlevede, for de eksisterende skoler er alle udgået fra de fire broderskaber i Yamato.

Vi mangler at forklare, hvordan de andre forsvandt. Zeami sætter os endnu en gang på sporet. *Dengaku* og dens efterfølger Ōmi-*sarugaku*'en var blevet en raffineret forestilling, som lagde hovedvægten på *yūgen*, den „fine fortryllelse“. I sin foragt for efterligning af virkeligheden måtte den meget hurtigt forsumpe i en konventionel manierisme. Yamato-*sarugaku*'en derimod, som stadig havde kontakt med sine kilder, udmærkede sig ved en større troskab mod mimen: den foretrak (fortæller Zeami os) voldsomme personer, krigere eller dæmoner, som morede dens publikum. Dens forsmag for den slags fik nok de sarte sjæle ved hoffet til at tage afstand, men gjorde det muligt for dem at modstå den „opløsningsproces“, som konkurrenterne døde af ved overdrivelse af *yūgen*.

Kan.ami, som af indstilling var ekletiker, parat til ethvert vove-stykke, forstod, hvilken nytte han kunne drage af en harmonisk kombination af den „fine fortryllelse“ og mimen. Han forstod, for nu at bruge et af hans søns udtryk: „at få blomster til at springe ud på klippeskærerne“. Hans „måde“ var med andre ord karakteriseret af „styr-

ke", lige langt fra *sarugaku's* „grovhed“ og fra *dengaku's* „slaphed“.

Da Kan.ami døde i 1384, under en tourné i de østlige provinser, blev han efterfulgt af sin søn Yûzaki Saburô Motokiyo, den senere Zeami. Han var født i 1363 og altså netop tyve år gammel. Arven, han skulle løfte, var tung: Som ubestridt leder af Yamoto-*sarugaku*'-en og fyrstens favorit kunne han bukke under for forfængeligheden. Hvordan han undgik dette skær, som – efter hans eget udsagn – truer enhver skuespiller i denne alder, hvor han tror, han ved alt om sin *métier*, kan vi gætte gennem læsningen af hans skrifter: Kan.ami, som var klar over sin søns usædvanlige gaver, havde testamenteret ham forskrifter, der afstak den linje han skulle følge i begyndelsen af sin løbebane. Disse forskrifter skulle Zeami omsætte i praksis gennem hele sin karriere, og til sin tid videregive til sine arvtagere, suppleret med sine egne erfaringer. Da han beslutter sig til at nedfælde dem skriftligt, fra år 1400, tillægger han sin fader hele æren. Det er vanskeligt i vore dage at skønne om, hvilken del der går tilbage til Kan.ami, men der er ét princip, som dominerer i hele Zeami's værk, sådan som det allerede havde gjort i hans faders, og det er reglen om „overensstemmelse“ (*isô*), om tilpasning til miljøet.

Denne regel havde Kan.ami opdaget ad empirisk vej, så snart han fra *dengaku* havde lånt den „fine fortryllelse“, som *dengaku* skyldte sin succes. Zeami forstod også at anvende den, eftersom han bevarede kendernes gunst, men han anvendte den utvivlsomt endnu kun intuitivt i den første del af sin karriere. Derpå besluttede han at fastholde faderens lære i sine *Afhandlinger*. Den metodiske refleksion, som dette arbejde fordrede, da han tog fat på det næsten tyve år efter Kan.ami's død, førte ham snart ud over hans oprindelige plan. På denne måde nåede han til at forkynde nødvendigheden af „overensstemmelse“ mellem forfatteren og hans tid, mellem forfatteren og skuespilleren, mellem skuespilleren og hans publikum. Det er betegnende, at dette udtryk først dukker op i den femte bog af *Fûshi-kaden*, men fra det øjeblik bliver af stadig større vigtighed i *raisonnementet*. Det er dette udtryk, der giver nøglen til *Kyûi-ibidai*: ja, denne afhandling, som ved første blik er nok så dunkel, sammenfatter i nogle formler, der er beundringsværdige i deres knaphed, to geniale kunstneres erfaringer.

Men Zeami er mindst af alt en verdensfjern fremdrager af kvintessensen: før han forkyndte de store principper, havde han målt deres

praktiske rækkevidde. Han råder skuespilleren til selv at skrive de stykker, han skal fortolke; på den måde vil skuespilleren, uden at svingte forfatteren, øjeblikkelig kunne afstemme sit spil efter publikums humør, publikum i salen og ikke et ujordisk ideal-publikum; det er naturligvis den bedste måde at opnå overensstemmelse på, men Zeami gør udtrykkelig opmærksom på, at det drejer sig om en „prøvet fremgangsmåde“. „Prøvet“ af ham selv, da han startede og måtte gøre den erfaring, at det ikke var nok, han genoptog sin faders successtykker og slavisk kopierede hans fortolkning. Zeami havde derfor, uden falsk skamfølelse, skåret det repertoire til, han havde arvet fra Kan.ami, og indrettet det efter sin egen „måde“. Vi kan selvfølgelig beklage dette, for nu kommer vi aldrig til at kende den originale version af faderens tekster, men sønnen vandt sine samtidiges bifald ved det, og det tillod ham at fortsætte sit eget værk. Det samme gælder de få *dengaku*-stykker, som Zeami's omarbejdelse har reddet fra glem-selen.

Sandt at sige er skaden ikke så stor, som man kunne tro: i sine be-arbejdelser beholdt Zeami lange uddrag af sine forgængeres tekst; i *Samtaler om sarugaku* citerer han selv nogle af disse uddrag; andre kan kun opdages gennem kritisk tekstanalyse, og dens resultater er stadig usikre, for som så mange af sine landsmænd var Zeami fremra-gende i pastichen.

Men over for disse lån, der højst vedrører en snes stykker af det samlede repertoire, vi kender, rejser sig, monumentalt, mesterens ori-ginale produktion: ifølge de forskellige forfattere tillægges der ham med større eller mindre sikkerhed mindst 90 og højst 124 stykker, eller næsten halvdelen af det kendte repertoire; hvis man hertil føjer de stykker, hvoraf blot teksten eller titlen er bevaret, når man til et antal af 200, og der er givet andre, som hidtil har undgået efterforsk-ningen, lejlighedsstykker, til „skuespiller-konkurrencer“ for eksempel.

Måske bør man glæde sig over, at Zeami ikke fik nogen efterføl-ger af sit eget format, for hvad var der så blevet af disse tekster? Hvad var der sket, dersom hans søn Motomasa ikke var død alt for tidligt, før ham, i 1432, ikke engang 40 år gammel? „En kunstner som ikke et øjeblik havde sin lige, siden den fjerne tid hvor min fa-der modtog vort slægtsnavn“)“ udbryder Zeami i sin smerte – og med hans pensel er dette ikke nogen ringe lovprisning – „meget tidligt

²⁾ *Mureki ishi*, éd. Nose, t. II, p. 656.

nået til den fuldendte modenheds trin⁴⁾). Han ville utvivlsomt have skåret Zeami's *nô*-stykker til, så de passede til ham selv, og det med faderens opmuntring og billigelse. Han var en pragmatisk ånd på linje med sin fader og forbeholdt sig retten til at efterprøve dennes råd i praksis. I *Samtaler om sarugaku* bringer Zeami en meget sigende anekdote i den forbindelse.

Motomasa havde netop komponeret *Sumidagawa*, et *nô* hvor en moder, der er blevet vanvittig over tabet af sit barn, ser den lille dødes genferd komme op af graven. Han holdt på, at han ville lade spøgelseset spille af en barneskuespiller. Zeami rådede ham til at lade tanken falde. „Vi prøver og ser,“ afgjorde sønnen kort⁵⁾. Zeami beretter på den anden side, at Motomasa „da hans sidste stund var nær, og han var nået til sin højeste indsigt, havde sagt: Gør ikke, hvad der er unyttigt⁶⁾“. Modsigelsen mellem de to tekster er kun tilsyneladende: det er i sandhed erfaringen, der tillader en at skelne mellem, hvad der er nyttigt og hvad der er unyttigt.

„Vor slægtslinje er brudt, vor skole er i virkeligheden allerede ødelagt,“ skrev Zeami umiddelbart efter Motomasas død. „Ingen at videregive to tilværelsers kunstneriske arv til,“ konstaterer han videre. Der er nok „Komparu-Tayû, som allerede har opnået en hæderværdig position ved sit talent og som er mand for at holde vor kunst ved lige,“ men han er kun syvogtyve år. Denne Komparu-Tayû er Zenchiku, stamfaderen til familien Komparu, Zeami's svigersøn. Motomasa, „tilføjer Zeami, „fandt sandsynligvis, at udover Komparu var ingen værdig til at bringe vort hus' ry videre til eftertiden, for han havde givet Komparu lov til at kaste et blik i en vigtig bog i vor hemmelige tradition⁷⁾“.

Denne tillid var vel anbragt, eftersom Zenchiku skulle blive Zeami's virkelige efterfølger, selv om han tilhørte en anden skole. Han blev den sidste af de store forfatter-skuespillere inden for *nô*. Han komponerede en række fremragende stykker og redigerede ligeledes flere skrifter om teknikken, og selv om de ikke er så dybtskuende som Zeami's, bringer de dog stadig værdifulde oplysninger om guldalderens *nô*.

⁴⁾ *Shichijû igo kuden*, éd. Nose, t. II, p. 667.

⁵⁾ *Sarugaku dengi*, éd. Nose, t. II, p. 360.

⁶⁾ *Shichijû igo kuden*, éd. Nose, t. II, p. 667.

⁷⁾ *Shichijû igo kuden*, t. II, p. 670.

Zeami's fortvivelse kunne altså synes overdreven. I virkeligheden var der dog endnu en grund til hans bitterhed. I Yoshimitsus regeringstid var *sarugaku*, samtidig med at den bevarede sit store publikum, blevet yndlingsunderholdningen ved *shōgun*'ens hof, og Zeami havde opnået en næsten officiel stilling. Betalingen for denne situation var herskerens indblanding i skolens indre anliggender. Zeami levede dog i god forståelse med Yoshimitsu og, efter dennes død i 1408, med hans to første efterfølgere. Katastrofen indtraf, da Yoshimitsus yngste søn, Yoshinori, en heftig og autoritær person, kom til magten i 1428. I 1429 så Zeami og Motomasa, som havde efterfulgt Zeami i ledelsen af skolen omkring 1424, sig pludselig adgangsforment til paladset. Organiseringen af forestillingerne ved hoffet var fra nu af betroet Saburō Motoshige On.ami (født 1398), søn af Shirō, Zeami's lillebror, og altså fætter og rival til Motomasa.

Som velanskrevet kunstner, men ikke mere, men derimod farlig hofmand, må On.ami have intrigeret hos *shōgun*'en for at blive Motomasas arvtager, når Motomasa forsvandt; måske ville han ligeledes opnå at få indsigt i *Afhandlingerne*, hvoraf hans fader Shirō allerede havde overgivet ham en del. Det er sandsynligt, at Zeami, som absolut ikke satte pris på ham, sagde kategorisk nej til disse fordringer. Hvorom alting er, så blev den gamle mester i 1434 i en alder af halvfjerds forvist til den fjerne ø Sado. Zeami besang sin rejse i *Bogen om den gyldne ø*, som er dateret til 1436. Han skulle dog opleve den glæde at se hovedstaden igen, utvivlsomt efter mordet på despoten i 1441. Han døde i Kyōto i 1444 i en alder af firs år. Hans sidste direkte efterkommer blev Motomasas søn Jūrō, om hvem vi kun har ganske få oplysninger: han ledede en trup i Nara, gennemførte en tournée i de østlige provinser . . . Vore dages Kanze'r er efterkommere af On.ami.

I hele det 16. århundrede og i første halvdel af det 17. var *nō* stadig en levende kunst, takket være Zenchiku og takket være On.amis søn og sønnesøn, Kojirō Nobumitsu (1435-1516) og Yajirō Nutomi (1490-1541). De to sidste, hvis speciale var at spille *waki*-rollerne, komponerede stykker, der giver *waki*'en større plads. Og andre, mindre kendte forsøgte i denne periode at forny *nō*, med større og mindre held. Der er bestemt ingen af dem, som når Kan.ami i ædel kraft, Zeami i elegant ynde eller blot Zenchiku i solid håndværkskunnen. Repertoiret har dog bevaret et antal gode *nō*-stykker fra denne periode, først og fremst stykker af fjerde kategori, hvilket synes at tyde

på, at *nô* var godt på vej til at betrede den bane, der fører til rigtigt dramatisk teater.

NEDGANGSTIDEN

Det blev der dog ikke noget af, for efter en sidste opflammen under Toyotomi Hideyoshi, som interesserede sig levende for *nô*, endte *nô* med at forsvinde fra den offentlige skueplads for mere og mere at trække sig tilbage til slottene. Mens nye forestillinger ved kontakten med et folkeligt publikum vandt en kraft, som *nô* var i færd med at miste, blev *nô* sammen med te-ceremoniellet og andre raffinerede spil, der var inspireret af *zen*-buddhismens æstetiske ideer, yndlingsunderholdning for en ubeskæftiget, men urolig krigerklasse, som den bidrog til at aflede fra politiske intriger.

I denne stærkt begrænsede atmosfære uden for tiden slumrer denne livskraftige og folkelige kunst, som var blevet til i en atmosfære af kappestrid, af mållen kræfter, lige så stille hen og bliver en museumsforestilling, vedligeholdt med religiøs andægtighed af fromme konservatorer, der holder messe for en andagtsfuld og søvnig skare. Vi ved fra et uafviseligt dokumentarisk materiale, at fremførelsen i vore dage af et *nô*-stykke i gennemsnit varer næsten dobbelt så længe som på Ashikaga'ernes tid! Det vil sige, at denne langsomhed, som de fleste vestlige og japanske skildrere tager for et grundtræk i *nô*, på ingen måde er noget medfødt, og læser man Zeami, vil man konstatere, at han ganske afgjort ville fordømme den, dersom det var ham givet at overvære en fremførelse i vore dage... Ville han så i det mindste værdsætte den kolde højtidelighed og stædige værdighed, som den resulterer i? Det tør jeg ikke sværge på!

Af denne lidt kunstige højtidelighed og af sin aristokratiske foragt for det folkelige har *nô* været nær ved at dø, to gange, i 1868 og så i 1945. *Nô*-skolerne hørte i den grad med til det feudale system, at alle kunstnerne opfattede sig som solidariske med det og troede sig fordømt sammen med det, da vinden fra vesten fejede hen over det gamle Japan i 1868. De fleste havde trukket sig tilbage til provinsen og forsøgte ikke engang at gøre noget længere.

Næsten som den eneste vovede en mindre kendt skuespiller fra en

slægt, der i århundreder har været viet til de uanselige *tsure*-roller inden for Kanze-skolen, Umewaka Minoru, at spille *nô* på en tilfældig scene. Den succes han vandt, satte mod i alle, og en efter en vendte de fem skoler tilbage til hovedstaden. Alle fejrede pioneren, undtagen Kanze-lederen, som så surt til ham og efter hans død bestred hans sønners ret til at udstede duelighedsattester til deres elever, en ret som han hævdede at være den eneste, der havde. De svarede igen ved at bryde med ham og oprette en ny, uafhængig skole. Striden varede lige til 1953, hvor efterkommerne af Minoru efter lange forhandlinger, som undertiden var blottet for elskværdighed, igen trådte ind i Kanze-skolen.

Det publikum, som *nô* havde fundet efter 1868, var naturligvis bredere end det gamle militæraristokrati, hvis arvinger dog ofte forblev trofaste, og nogle påtog sig stadig den traditionelle mæcenrolle; til dem havde nu sluttet sig folk fra de mest kultiverede lag af borgerskabet, såvel som intellektuelle, professorer, embedsmænd, kunstnere. En god del af dem dyrkede iøvrigt selv *nô*-sang og *nô*-dans under skuespillernes ledelse. Dette klientel sikrede skolerne en sparsom eksistens, som igen blev sat på spil ved krigsnederlaget, der gjorde det endeligt af med de klasser, hvor *nô* plejede at rekruttere sit publikum. Desuden var de fleste teatersale brændt. Endnu en gang forkyndte onde ånder *nô*'s forsvinden.

Endnu en gang skulle *nô* imidlertid genfødes af asken, takket være en uforudset begivenhed. Efter fire århundreders mellem spil genfandt *nô* et om ikke helt folkeligt publikum, så dog et mere talstærkt end før, i hvert fald talstærkt nok til at sikre *nô* en mere anstændig tilværelse end i mæcenernes tid, en hidtil ukendt frihed. Hvad der slår én i dag, er, hvor ungt dette publikum er, i stærk modsætning til hvad man kunne se i teatrene knap ti år før. Det er for tidligt at spå om udviklingen af denne bevægelse, men da den har sit udgangspunkt i den almindelige højnelse af landets kulturelle stade og ikke i noget flygtigt snobberi, har man lov til at være optimist. Denne optimisme bestyrkes yderligere ved synet af det undertiden også folkelige publikum ved forestillingerne i fakkelskær, i fri luft, i Meiji-templets gård, hvor tusinder af tilskuere flokkes tæt, i en imponerende stilhed. Dersom skuespillerne blot – og jeg kender i hvert fald en lille gruppe som har den indstilling – ville vende tilbage til kilderne og ryste århundredernes støv af sig, kunne det udmærket tænkes, at *nô* finder et

nyt liv, der er lige så rigt som det første, og, hvem ved, inspirationskilder som længe har været udtørrede. Der skete en dag et eksperiment, som forargede nogle og fremkaldte ganske svage forhåbninger . . .

Skulle det mon ske, at man igen læser Zeami i *nd*-skolerne?

3. Zeamis afhandlinger

TEKSTERNE

År 1400, da Zeami nærmede sig de fyrrer, havde han altså for at sikre en varig videreførelse af sin faders lære besluttet at nedskrive de regler og råd, som faderen havde givet ham i arv. Det blev til de tre første bøger af *Fûshi-kaden*, hvortil skulle komme en snes andre afhandlinger, hvis redaktion strækker sig over næsten fyrretyve år. Forfatteren fremtræder her som den tro nedskriver af Kanamis ord, den betroede besidder af hans hemmelighed, eleven og fortsætterten uden fantasi, opfyldt af respekt og beundring. Man skal blot huske, at Zeamis fader var død i 1384 for at ane et fromt bedrag svarende til Platons, når han tillægger Sokrates paterniteten til sine dialoger; teksterne bekræfter denne tolkning: kun erfaringen, en gennemlevet og levende erfaring, kan forklare de variationer, ja modsigelser der kommer, efterhånden som forfatteren bliver ældre.

Disse afhandlinger, der var bestemt til at forblive absolut fortrolige, „til kun at videregives til én mand i hver generation“, forblev i realiteten hemmelige i næsten fem hundrede år. Ikke fordi man var uvidende om deres eksistens – *shôgun*'en Tokugawa Ieyasu synes bl.a. at have været i besiddelse af en kopi – men man var lidt efter lidt holdt op med at interessere sig for dem; de krævede nemlig en logisk refleksion af læseren, som sikkert kun få skuespillere ville have været i stand til. I 1665 var der blevet udgivet en bog med titlen *Kadensho*, „Bogen om blomstens videregivelse“. Det var en forfalskning, men den indeholdt i mere eller mindre ændret skikkelse passager fra den ægte *Kadensho* (eller *Fûshi-kaden*). Ifølge en hårdnakket tradition skulle der også findes andre tekster. I 1909 oplevede YOSHIDA Togo efter offentliggørelsen af en artikel helliget *Samtaler om sarugaku*, at en vis YASUDA Zennosuke betroede ham en pakke manu-

skripter (mss. *Yasuda*), som vedkommende netop havde fundet i en *daimyo*-families samling. Offentliggørelsen af disse manuskripter under titlen *Zeami jāvokubu-sbū* „Samling af seksten små værker af Zeami“ vakte stor opstandelse i de interesserede kredse.

Der skulle dog endnu nogle årtier og nye manuskriptfund til, før alle ville anerkende disse teksters ægthed, som havde været omtvistet så længe. Der skulle flere udgaver og omfattende kommentarer af de mest fremragende specialister til, før man ville give teksterne den fornemme plads, der tilkommer dem inden for Japans litteratur og kunst. Ud fra et vestligt synspunkt kunne denne plads udmærket være nummer et: af alle den japanske litteraturs mesterværker er det måske i virkeligheden Zeamis, der yder det vigtigste bidrag til menneskehedens fælles rigdomme. Jeg overlader det til læseren selv at sammenligne det med for eksempel Aristoteles' *Poetik* og drage konklusionen af denne konfrontation.

Den mest komplette og muligvis også bedste udgave, foranstaltet af KAWASE Kazuma, indeholder i dag treogtyve afhandlinger. Det er ikke forbudt at tænke sig, at andre endnu slumrer i arkiverne i et eller andet tempel. Kawase selv havde således for en femogtyve år siden fundet en samling gamle manuskripter, hvori han troede at genkende håndskrifter af Zeami selv: to breve skrevet med Zeamis hånd og adresseret til Zenchiku, måske fra Sado, ledsagede dem faktisk. En nøje undersøgelse af skriften gør det vanskeligt at holde fast ved denne teori. Manuskriptet til *Kakyō* er iøvrigt efterfulgt af en note, som man vil finde en oversættelse af her i bogen (s. 149, note 97), signeret Tsurauji. Denne mystiske person har ikke kunnet identificeres; tilstedeværelsen i hans navn af stavelsen *nji*, som indgår i dannelsen af navne blandt medlemmer af familien Komparu, synes at tyde på, at han har tilhørt den. Hvilket skulle bekræfte den almindeligt anerkendte teori, ifølge hvilken disse manuskripter (som jeg efter skik og brug vil fortsætte med at kalde egenhændige *båndskrifter* i mine noter) er kopier, skrevet mens Zeami levede endnu, til Zenchiku. For min egen del vil jeg være tilbøjelig til at tro, at Tsurauji var en ung Komparu, som havde sluttet sig til Zeami i hans eksil og lejlighedsvis fungerede som hans sekretær. Hvordan det nu end måtte forholde sig, og bortset fra nogle tilfælde af uagtsomhed, der sikkert skyldes kopisten, så viser en sammenligning af de forskellige manuskripter, at *båndskriftet* næsten altid giver den mest plausible version. Når et sted

var dunkelt, har jeg derfor som regel fulgt *håndskriftet* frem for *Yasuda*.

En tredje gruppe vigtige manuskripter er *Sôsetsu* manuskripterne, fra det syvende overhoved for Kanze-familien, KANZE Sôsetsu's hånd; disse manuskripter, der er bevarede i Kanze'nes arkiv, har for størstepartens vedkommende kun været kendt i kort tid (gennemgang i Kawases udgave). Og for *Kakyô's* vedkommende giver et manuskript tilhørende TANAKA Makoto (mss. *Tanaka*) undertiden interessante varianter. Alle disse manuskripter er, med undtagelse af de egenhændige *håndskrifter* som blev fundet efter den tid, gennemgået kritisk i NOSE Asaji's udgave (1939). Det må bemærkes, at *håndskriftet* har bekræftet de fleste af de rettelser, Nose har foreslået i uomtvisteligt korrumpereede passager.

De japanske forskere anvender stadig som fælles betegnelse for alle afhandlingerne den titel, som Yoshida Togo gav dem: *Samling af seksten små værker af Zeami*. Kun Kawase har udskiftet tallet seksten med det mere nøjagtige treogtyve i titlen på sin udgave. I stedet for denne moderne benævnelse, som kan diskuteres, har jeg sat en oversættelse af udtrykket *hiden*, som Zeami selv anvender til at betegne sine afhandlinger med: „Den hemmelige tradition (i *surugaku no nô*)“. Her følger nu listen over de hidtil fundne værker, i kronologisk orden, i hvert fald for de dateredes vedkommende, med angivelse af de vigtigste manuskripter⁸⁾.

1. *Fûshi-kaden*, „Om videregivelsen af fortolkningens blomst“. Anden titel: *Kadensho*, „Bogen om blomstens videregivelse“. Bog I-III, 1400, *Yasuda, Sôsetsu, håndskrift*. Bog IV og V, 1402, *Yasuda, Sôsetsu, håndskrift*. Bog VI, udateret, *Sôsetsu, Kanze* (egenhændigt håndskrift ifølge Kawase, udgivet i facsimile 1931). Ægtheden længe diskuteret. Bog VII, 1418, *Yasuda, Sôsetsu*.
2. *Ongyoku kowadasbi kuden*, „Den mundtlige tradition vedrørende sang og stemmeføring“, 1419, ms. *Kanze*.

⁸⁾ Spørgsmålet om visse afhandlingers ægthed lader jeg ligge, da det ikke er noget problem i forbindelse med de afhandlinger, jeg har valgt at oversætte her i bogen. Betegnelserne *Kanze* og *Hôsbô* gælder manuskripter, der er bevarede i disse skuespillerskoler. En fuldstændig fortegnelse over de i 1945 kendte manuskripter findes i KAWASE's udgave, p. 1-3.

3. *Shikadōsho*, „Bogen om vejen der fører til blomsten“, 1420, *Yasuda*, håndskrift.
4. *Nikyoku santai ezō*, „Studie over de to elementer og de tre typer, med billeder“, 1420, *Yasuda*, ms. *Komparu*.
5. *Nōsakusho*, „Bogen om nō-stykkernes komposition“, 1423, *Yasuda*, *Sōsetsu*.
6. *Kakyō*, „Blomstens spejl“, 1424 (efterskrift signeret Tsurauji, dateret til 1437), *Yasuda*, *Tanaka*, håndskrift.
7. *Ze-shi rokuju igo sarugaku dangi*, „Samtaler om *Sarugaku* med mesteren Ze(ami) efter hans tredsindstyvende år“, samlet af Motoyoshi, Zeamis anden søn, 1430. *Yasuda*, *Sōsetsu*.
8. *Shūdōsho*, „Bogen om studiet af vejen“, 1430, *Yasuda*.
9. *Museki isshi*, „Spor af en drøm på et ark“, klage over sønnen Motomasas død, 1432, *Yasuda*.
10. *Shichijū igo kuden*, „Mundtlig tradition efter mit tresindstyvende år“, 1433, *Yasuda*.
11. *Kintōsho*, „Bogen om den gyldne ø“, digtfortælling fra hans eksil på øen Sado, 1436, *Yasuda*.

Udaterede afhandlinger:

12. *Yūgaku shūdo kempū sho*, „Bogen om studiet og syns-virkningen af musikalske underholdninger“, *Yasuda*, håndskrift.
13. *Kyūi-shidai*, „Stigen med de ni trin“, *Yasuda*.
14. *Fūkyoku-shū*, „Om melodien“, *Yasuda*, *Kanze*.
15. *Go-on*, „De fem tonarter“, *Sōsetsu*.
16. *Go-ongyoku jōjō*, „Bemærkninger til de fem tonarter“, *Yasuda*, mss. *Kanze*.
17. *Ongyoku goi*, „De fem trin i sang“, *Hosho*.
18. *Kyōhufu shidai*, „Om at sætte i musik“, *Yasuda*.
19. *Rikugi*, „De seks tonarter“, efterskrift signeret Zeami, dateret 1428, håndskrift.
20. *Yūgaku geijū goi*, „De fem trin i stilen i den musikalske underholdnings kunst“, håndskrift.
21. *Nō ni jo-ba-kyū no koto*, „Om [den fremadskridende rækkefølge] jo-ba-kyū i nō“, meget nær på stykke 2 i anden del af *Kakyō*, *Kanze*.
22. *Ongyoku no uchi ni mitsu no daiji*, „Seks vigtige regler at overholde ved sang“, *Kanze*.

23. *Shōgyōko tokka*, „Samle juvelerne, nå blomsten“; denne afhandling findes i samlingen af værker af Zenchiku. Kawase tilskrives Zeami afhandlingen; tilskrivningen er stadig omstridt. En del af afhandlingen er med i *Ongyoku goi* (nr. 17).

Til denne liste må føjes de to egenhændige breve fra Zeami til Zenchiku, som vi allerede har omtalt, samt teksten til seks stykker – fra mesterens hånd, om man tør tro Kawase – der har været en del af en samling på 35 stykker, sendt fra Sado til Zenchiku, som udarbejdede en ligeledes bevaret, anoteret indholdsfortegnelse.

Nummer 9 og 11 på listen ovenover, *Muski isshi* og *Kintōsho* må anbringes for sig: det er tekster af høj digterisk og menneskelig kvalitet med relation til de to ulykker, som ramte Zeami i hans alderdom: sønnens død og hans egen forvisning til Sado. Trods deres litterære værdi har jeg derfor udskudt dem fra nærværende samling.

Jeg har ligeledes udskudt numrene 2, 8, 10, 14, 15, 16 og 18, på grund af deres alt for tekniske karakter. Disse tekster kunne tjene som udgangspunkt for en undersøgelse af musikken i *nō*, men de japanske musikforskere er selv endnu langt fra enige om fortolkningen af dem.

Jeg har på den anden side gemt numrene 17, 19, 20, 22 og 23 med henblik på en dyberegående analyse, som ikke ville være på sin plads i nærværende samling. Disse teksters ægthed er omtvistelig og omtvistet: den systematiske og doktrinære karakter, den uklare og konfuse stil, med genklange af mystik, der er over disse småarbejder, står i en besynderlig modsætning til præcisionen og pragmatismen i de store afhandlinger. Så længe jeg ikke har fået nye oplysninger om disse tekster, ville jeg være fristet til at betragte dem som en slags dogmatiske „sammendrag“, der er føjet til *Afhandlingerne* af en af mesterens efterfølgere, måske Zenchiku.

Endelig har jeg, trods teksternes store betydning, gemt nr. 7, „*Samtaler om sarugaku*“: de ville nemlig have krævet så omfattende noter og kommentarer, at bogen var svulmet op til det dobbelte; man bør iøvrigt benytte dem med forsigtighed, for den der har redigeret teksten kan have indføjet private ideer eller fejlagtige læsemåder. Jeg har dog citeret derfra i noterne, hver gang det var til hjælp for den præcise gengivelse i de oversatte afhandlinger. Hvad angår nr. 21, er den benyttet sideløbende med *Kakyō*.

Til syvende og sidst har jeg beholdt følgende afhandlinger, der danner et sammenhængende hele:

1. *Fûshi-kaden* (nr. 1).
2. *Kakyô* (nr. 6).
3. *Shikadôsho* (nr. 3).
4. *Nikyoku santai ezu* (nr. 4).
5. *Nôsakusho* (nr. 5).
6. *Yûgaku ishûdô kempû sho* (nr. 12).
7. *Kyûi-shidai* (nr. 13).

Jeg har anbragt *Kakyô* lige efter *Fûshi-kaden*, for en indre analyse af disse tekster viser, at den, for størstedelens vedkommende, må ligge forud for de tre følgende. Hvad angår de to sidste, der klart er mere systematiske end de foregående, navnlig *Kyûi-shidai* som i ni punkter resumerer hele Zeamis lære, er det sikkert rigtigt, når de anses for at være senere end de før nævnte.

Afhandlingen om *nô*-stykkernes komposition er helt helliget en analyse af *nô*-stykkernes struktur efter den kategori, de tilhører; af praktiske grunde vil jeg bringe oversættelsen som indledning til en samling med mesterværker fra *nô*-repertoiret, der vil følge efter dette bind. Afhandlingens midlertidige fravær kan ikke på nogen måde skade forståelsen af de seks afhandlinger, der er endt med at blive bragt her. De repræsenterer kvantitativt nær ved halvdelen af, hvad der er, og kvalitativt det væsentlige i forfatterens tankegang.

FORTOLKNING OG OVERSÆTTELSE

Det forekommer mig overflødigt at forlænge denne indførelse med en parafrase over de afhandlinger, som man skal læse i min oversættelse. Det ville derimod ikke være unyttigt at præcisere grænserne for den, så læseren kan være på vagt mod en forhastet anvendelse af enkeltdele løsrevet fra sammenhængen. Min oversættelse er, lad mig gentage det, provisorisk og kunne ikke blive andet, af grunde som jeg skal pege på. På den anden side, og det vil man konstatere under læsningen, bliver Zeami ofte af erfaringen tvunget til at nuancere sine oprindelige udtalelser, om ikke ligefrem til at modsige sig selv formelt. At citere en eller anden sætning i teksten, ligegyldigt hvor slående den er, ville være at løbe den risiko, enten, at tillægge forfatteren noget, som kun kan være en hypotese fra oversætteren,

eller at blive dementeret af forfatteren selv nogle sider længere henne. En opmærksom læsning af noterne vil forhåbentlig gøre det muligt at undgå disse to skær.

Det japanske sprog frembyder så ganske givet en forhindring, som jeg længe har anset for, og endnu for nogle teksters vedkommende anser for, uoverstigelig for fortolkeren. Men sådan er det heldigvis ikke med *Zeamis Afhandlinger*. I en prunkløs stil, fri for de ordspil, metaforer og litterære allusioner som hans landsmænd, og han selv i sine *nō*-stykker, delikaterer sig med, udvikler forfatterens tanke sig, dog afbrudt af *zen*-paradokser, efter uadadelig logiske regler; for ham udelukker hemmeligheden ikke den klare tanke eller det præcise udtryk, tværtimod.

Denne præcision skulle mærkeligt nok gøre oversætterens opgave ekstra vanskelig; den forbød ham faktisk at tage sig den mindste frihed med teksten. Jeg har med vilje givet afkald på enhver litterær prætention og har til syvende og sidst valgt alle vegne at bevare sætningernes rækkefølge, ja selv ordenes, hver gang den var betydningsfuld, på en måde kalkere originalen i oversættelsen, selv om det så resulterede i at sætningen blev vredet lige så meget det overhovedet lader sig gøre inden for vort sprogs rammer. Efter mine erfaringer i praksis forekommer det mig, at denne fremgangsmåde bød på den ekstra fordel, at man bevarede det tvetydige, der er over visse passager. Villet dunkelhed eller lapsus fra en afskriver? Tvivlen blev ofte tilladt: fremfor at påføre læseren en hasarderet fortolkning ved at indkapsle den i teksten kunne jeg på denne måde holde muligheden åben for diskussion og, om nødvendigt, antyde en løsning i noterne.

Som man vil forstå, skete alt dette ikke uden at der meldte sig en uendelig række ømtålelige problemer, hvoraf det mindste var nødvendigheden af at benytte et indoeuropæisk sprog, en stiv støbeform, hvori man skulle hælde en tekst affattet i et subilt og flygtigt idiom, der helt igennem består af nuancer og ikke kender noget som helst til de fleste af vore grammatiske kategorier. Dette er dog kun en spændende leg, som blot kræver en lille smule opmærksomhed og megen tilmodighed. Et andet skær, som jeg nok havde forudset, men som var uendeligt farligere for mit forehavende, tegnede sig dog klarere og klarere, efterhånden som teksten tog form: ord, som ved første blik var gammelkendte, syntes i den aktuelle sammenhæng at få en ny, usædvanlig betydning, som ingen ordbog havde registreret.

De japanske kommentatorer tøvede, spurgte hinanden til råds, nægtede at komme med nogen konklusion. Kort sagt, det så ud til, at Zeami i sine *Afhandlinger* gjorde brug af mindst et lille hundrede ord, han havde lånt, dels fra hverdagssproget, dels fra zen-mystikkens terminologi – for slet ikke at tale om de rent tekniske udtryk – men drejet bort fra deres sædvanlige betydning. For nogles vedkommende er etymologien til stor hjælp; andre er, trods den hemmelighedsfuldhed der omgav *Afhandlingerne*, gået over i kunstnerens sprog, selv om kunstnerne undertiden anvender dem i en helt anden betydning; mange er forblevet uigennemtrængelige mysterier; de kan kun tolkes ud fra sammenhængen, de står i, og med en præcision der er afhængig af deres hyppighed. En opmærksom, mange gange gentaget læsning af teksterne, tillader en sommetider at ane, hvad de indeholder. Forsøger man at fæstne dem i en oversættelse, undviger de en øjeblikkelig: det ækvivalente franske udtryk, som man syntes var tilfredsstillende på side 1, viser sig allerede på side 3 at være aldeles inadækvat.

Jeg har måttet opgive at gengive de skiftende reflekser fra ordenes mangfoldige facetter og slå mig til tåls med at bruge et kneb: frem for at søge tilflugt bag det skærmbret af falsk lærdom og letfærdig exotisme, som en fonetisk transskription af det japanske ord ville have været, har jeg foretrukket at vælge eet (fransk) udtryk for hver af disse betegnelser og kun eet – det der svigtede originalen mindst. På to-tre vigtige undtagelser nær, som jeg har forsøgt at begrunde i noterne, har jeg ment at burde – og kunne – holde fast ved denne een gang valgte oversættelse alle vegne. Men for at læserens opmærksomhed dog skal blive henledt på disse udtryk, er de trykt med kursiv, og den nøjagtige betydning vil blive præciseret ved hjælp af en note, første gang de optræder i teksten; indexet bag i bogen giver henvisninger til disse forklarende noter, der i nogle tilfælde blot er en konstatering af en uformåen, som man må håbe er midlertidig.

Sådan som oversættelsen er, med sine oplysende noter, skulle den kunne give en nogenlunde fuldstændig idé om forfatterens tænke-måde. Jeg vil dog trække de store linjer op i en fortolkning, der samtidig er en syntese, og ved samme lejlighed fremhæve nogle grund-tanker, der er ledetrådene i værket.

Jeg har allerede lagt den centrale tanke i *Afhandlingerne* frem, nemlig princippet om overensstemmelse. For at realisere denne uund-

værlige overensstemmelse med sit publikum må skuespilleren kunne sin kunsts teknik fra grunden. Med stof fra sine egne erindringer og fra faderens belæringer øser Zeami op med råd til skuespilleren: disse råd klinger sommetider forbløffende moderne: nogle udviklinger, der er helliget vidunderbarnet (side 177 ff.), farerne som lurar på den unge skuespiller der for en stund bliver foretrukket frem for de vel-tjente mestre af et vankelmødt publikum (side 67) er skrevet af en kyndig pædagog og dybt skuende psykolog. Andre farer truer den aldrende skuespiller: han må undgå at „stivne“ og aldrig glemme sin begyndelse (side 147); han må huske, at hver alder har sine problemer, at studiet er en stadig nødvendighed (s. 146).

Således ser vi teorien tegne sig om „trinene“, som kunstneren skal stige op ad, et efter et, i løbet af sin karriere: selvtillidens trin, modenhedens trin osv. og, omsider, den højeste indvielse, den „underfulde blomst“s trin (s. 140). *Kyōi-shidai* giver et resumé af denne teori, i systematisk form: ni trin, der hver for sig er karakteriserede med et digterisk billede lånt fra *zen*-paradokserne, tilbyder sig for skuespilleren. Til hvert af disse trin svarer en etape i den professionelle uddannelse, men også en bestemt type stykker, ja et bestemt publikum. Her melder begrebet overensstemmelse sig igen: en almindelig skuespiller vil begrænse sig til den stil, der svarer til et givet trin; hvis han træder op på det næste trin, mister han mesterskabet på det trin, han nu forlader. Hans aktivitetssfære er altså meget begrænset, hans succes usikker: en middelgod skuespiller kan høste bifald hos et middelgodt publikum, hvis han spiller et middelgodt stykke; dersom han tager fejl med hensyn til sine evners rækkevidde, dersom han for eksempel finder på at spille i et mådeligt stykke for et fremragende publikum, eller i et strålende stykke for et sløvt publikum, kan han være sikker på fiasko. En usædvanlig god skuespiller derimod, som „husker sin begyndelse“, vil kunne etablere overensstemmelsen ved at gå ned på de lavere trin, dvs. ved at spille et middelmådt, men letforståeligt stykke, når han står over for et bondsk publikum, og stik modsat hæve sig til det vidunderliges tinder over for en skare tilskuerne „med øvet øje“.

Men han må rigtignok også vide at bedømme sit publikum ved første blik (s. 79 f.) og nøjagtigt kende sin egen begrænsning (s. 107). Succes fås for følgende pris: beherskelsen af teknikken kan kun nås af den, der forstår at iagttage andre og indse, hvor han selv ikke slår

til; hovmod gør blind og fremskynder faldet. Kendskab til en selv og kendskab til publikum: det er hele hemmeligheden.

Således er den jord, der er gunstig for „blomsten“s udfoldelse. Dette billede har Zeami ganske sikkert arvet fra sin fader. I årevis skal han, forgæves, søge at definere det præcist: blomsten er et bifænomen, der fra tid til anden dukker op i skuespillerens spil og som hos tilskueren fremkalder en udefinerbar, men uomtvistelig æstetisk glæde. Under hvilke betingelser viser den sig? Efter at have bemærket, at den fortrinsvis kroner en mesters indsats og fastslåede talent, men at man ikke sjældent træffer den hos en ganske ung skuespiller, finder Zeami endelig nøglen, hemmelighedernes hemmelighed, og når netop derigennem frem til, på et mere præcist og mere rationelt grundlag at definere betingelserne for overensstemmelse i forholdet skuespiller-tilskuer.

Blomsten, siger han, er intet andet end „det interessante, det usædvanlige“ (s. 108). Disse to benævnelser må præciseres. Lad mig minde om, at den oversættelse, som jeg foreslår, kun er en tilnærmelsesvis oversættelse. At gengive *omoshiroki koto* med „interesse“ er måske lidt for svagt. „Fortryllelse“ ville sikkert passe bedre, i den passive betydning ordet har i talemåden „være under . . . fortryllelse“. Det „usædvanlige“ er det, der overrasker og fastholder tilskueren ved sin sjældenhed. Man vil se, hvilken nytte skuespilleren kan drage af denne tanke, og hvor stor en betydning den efterhånden har fået i *Afhandlingerne*. Så stor, at Zeami, da han analyserer det hemmeliges rolle i kunsten, går så langt som til at konkludere, at den eneste hemmelighed ved *nô* er at forstå, til enhver tid og på ethvert sted, at vise sig „usædvanlig“ (s. 114 f.). Man vil bemærke i forbifarten, at denne konstatering medfører fordømmelsen af den banale, overfladiske realisme, som ikke ville kunne overraske: man må læse den passage, som skildrer, hvorledes man mimer en gammel mand (s. 111).

Den grove realisme i mimen er på den anden side uforenelig med det overordentlige raffinement, som Kan'ami havde lånt fra *dengaku* og som havde bragt *sarugaku* til hæder og værdighed: *yûgen*, en benævnelse som jeg har gengivet ved *fin fortryllelse*. Jeg må præcisere, at det ikke er nogen nøjagtig oversættelse af *yûgen*: denne fortolkning er jeg blevet inspireret til af konteksten og bekræftet i gennem mine personlige oplevelser af *nô*. Det er faktisk den vigtigste, om ikke den eneste egenskab, vore dages *nô*-dyrkere forlanger af skue-

spilleren. Zeami bemærkede allerede selv (s. 104) og beklagede det, at hans samtid tillagde *yūgen* en overdreven betydning, men at man måtte bøje sig for det, i hvert fald indtil videre, for at overensstemmelsen kunne opretholdes. Eftertiden har ikke godkendt denne reservation, tværtimod, den har længe betragtet Zeami som *yūgen*'s mester, den der definitivt har pålagt *yūgen*, om ikke opfundet *yūgen*. Ordet kildrede isøvrigt *nō*-disciplinens sans for mystik, da de var skrumpet ind til en sekt; det har faktisk en klang af *zen*, og den understreges yderligere ved betydningen af de to bogstaver, som bruges til at skrive ordet med: „Gåde“ og „dunkelhed“. Mere skulle der ikke til, for man tillagde *yūgen* jeg ved ikke hvilken esoterisk egenskab; de trofaste *nō*-tilhængere med reminiscenser fra feudaltiden udtaler stadig ordet med bæven i stemmen, uden at have den mindste idé om, hvad det betød for Zeami, tror jeg. Læsningen af *Afhandlingerne* lader i hvert fald ikke nogen tvivl tilbage; i begyndelsen anvendte forfatteren det endog som betegnelse for den kropslige „ynde“ hos en ganske ung danser.

Jeg har gent og drøftelsen af et lille ord til sidst, et ord der er mættet med betydning, og som læseren utvivlsomt har ventet en definition af: *nō*. Zeami bruger det meget tit, og i løbet af de tredive år, der skiller de første bøger i *Fūshi-kaden* fra de sidste *Afhandling*er, kan man mærke en betydelig gliden i ordets betydning hos ham. I den sidste periode af hans liv har udtrykket allerede fået den betydning, det har i dag: „*nō*-kunsten“ eller „et *nō*-stykke“. I disse to tilfælde har jeg oversat det henholdsvis „*nō*“ og „et *nō*“. Når han taler om noget i den retning i sine første skrifter bruger han derimod altid *sarugaku* eller, sjældnere, *sarugaku no nō*. *Nō* alene står der tit, men i en ganske anden betydning. I en første fase forekom det mig at betegne en egenskab hos skuespilleren, at gengive den harmoniske udvikling af de medfødte evner ved mødet med teknikken: *nō* forstået på denne måde er i stand til at vokse eller tabe sig; *nō* stiger gradvis fra trin til trin og angiver hvert øjeblik kunstnerens „muligheder“. For at skelne *nō* fra den medfødte fond og samtidig fra det, vi kalder talentet, og også for at minde om udtrykkets etymologiske betydning, har jeg oversat det ved „evner“. I den følgende fase, efter en kort periodes vaklen, konstaterer vi, at ordet har fået en mere vag betydning: „kapaciteten“, „talentet“ eller snarere det „kunstneriske potentiel“; denne gang har jeg opgivet at oversætte et mere og mere flygtigt begreb og nøjes med at sige: „skuespillerens *nō*“. Snart derefter skal

Zeami give afkald på denne benævnelse, der næsten er blevet indholdsløs, og, måske presset af det ny århundredes sprogbrug, bruge det som erstatning for det forældede ord *sarugaku*.

Jeg kan ikke på dette sted gennemgå alle de udtryk, som kunne fortjene en længere diskussion. De er ikke alle sammen lige så klart definerede som dem, jeg lige har hentet frem. Men i alle tilfælde, og jeg fremhæver ganske særligt dette punkt, da jeg kender den brug nogle vestlige „zen-ister“, ja selv japanske (de sidstnævnte altid uvidende, om ikke i ond tro) mener de kan gøre af *nô*, vil jeg gerne hermed erklære, at jeg fra starten må melde mig som modstander af enhver mystisk eller esoterisk fortolkning af Zeamis *Afhandlinger* under påskud af tekstens uklarheder: problemet er ene og alene af sproglig art. Der er intet, og alle japanske eksperter er enige på dette punkt, der er intet som berettiger til en sådan benyttelse af *Afhandlingerne*; det er iøvrigt ikke det mindst tillokkende ved dem, at de, hævet over enhver diskussion, strider imod det ordgyderi og den sindsforvirring, som er så karakteristisk for de fleste vestlige „lærere“, der hævder at meddele os den japanske civilisations hemmeligheder og hvis eneste fællespunkt er deres totale uvidenhed om landets sprog og kultur.

Måtte de, som har følt sig tillokke af denne *hemmelige tradition*, lægge forventningerne på hylden; dersom de stadig skulle være skeptiske, kan jeg ikke gøre noget bedre end at henvise dem til syvende bog, sjette afsnit, i *Fûshi-haden*; så vil de få at vide, hvilken rolle Zeami tillægger hemmeligheden, og hvad det er for hemmeligheder kunstnerne giver videre til hinanden i stor hemmelighedsfuldhed: intet andet end professionelle kneb! Måske vil de så endelig forstå, at det samme gælder alle de andre japanske kunstarter, fra maleri til *judo*, fra teceremonien til bueskydningen, som har hentet en æstetiks hemmeligheder fra *zen*-kilderne, og at hele resten blot er mystifikation; at *zen* selv mere er en mental teknik end en etik, meget mere en æstetik end en religion eller en mystik. Dersom kendskabet til Zeami kunne medvirke til at rense boghandlervinduerne og butiksudstillingerne for det pseudo-japanske kram, som Vesten har frådset i siden Pierre Lotis dage, ville vejen omsider være åben for en frugtbar udnyttelse af skatte, der – selv om de ikke kan gøres i mønt, absolut ikke bliver mindre værdifulde af den grund.

Bibliografi

Jeg har offentliggjort en detaljeret bibliografi over emnet i *Bulletin de la Maison Franco-Japonaise*, Nouvelle Série, tome III, 1953 (Tôkyô og Paris, Presses universitaires).

Jeg skal derfor kun nævne de vigtigste titler her. Blandt de mange japanske værker, jeg har draget nytte af, må anføres:

1. NOSE Asaji, *Zeami jûrokubun-shû hyôshaku*, „Zeamis seksten små værker i tekstkritisk udgave med kommentarer“, 2 bind, 1949 (citeret i noterne som *Nose*).
2. KAWASE Kazuma, *Tôchû Zeami nijûsambu-shu*, „De treogtyve små værker af Zeami“, 1945 (i noterne: *Kawase*).
3. KAWASE Kazuma, *Zeami jibitsu densho-shû*, „Samling af egenhændige manuskripter af Zeami“, 1945 (i noterne: *håndskrift*).
4. SANARI Kentarô, *Yôkyoku taikan*, „Samlet oversigt over nô“, 7 bind, 1930-31. (En udgave af teksterne fra Kanze-skolen, med varianter fra andre skoler i tillægget. Jeg har fulgt Kanze-teksten, som almindeligvis regnes for den bedste.)
5. NONOMURA Kaizô og ANDO Tsunejirô, *Kyôgen shûsei*, „Komplet samling af *kyôgen*“, 1931.
6. WADA Mankichi og NONOMURA Kaizô, *Kyôgen-sen*, „Et udvalg af *kyôgen*“, 1935.

På fransk vil man have udbytte af at læse:

1. Noël PERI, *Le Nô*, Maison Franco-Japonaise, 1944.
2. Gaston RENONDEAU, *Nô*, Maison Franco-Japonaise, 1954.
3. Gaston RENONDEAU, *Le Bouddhisme dans les Nô*, Maison Franco-Japonaise, 1950.

Og endelig må jeg nævne oversættelserne af enkelte afhandlinger på engelsk og tysk:

1. Wilfrid WHITEHOUSE, *Kadensho (Fûshi-kaden)*, i *Monumenta Nipponica*, t. IV, 2, 1941 og t. V, 2, 1942 (engelsk; i noterne omtalt som *Whitehouse*).

2. Oscar BENL, *Seami Motokiyo und der Geist des Nô-Schauspiels*, Wiesbaden, 1952 (i noterne: Benl). *Kadensho, Nôsakusho, Kyûishidai*.
3. Hermann BOHNER, *Blumenspiegel (Kakyô)*, Tôkyô, 1953.

Jeg mangler at udtrykke min taknemlighed over for min eminente ven, professor ved Tôkyôs universitet WATANABE Kazuo, som har påtaget sig den utaknemlige opgave at gennemlæse mit manuskript. Han har bedt mig om også at nævne de to medarbejdere, der har bistået ham med dette arbejde, TOMINAGA og KAWAMATA, og det gør jeg med så meget større glæde, som jeg har haft overordentlig stort udbytte af deres velgennemtænkte bemærkninger.

Note med henblik på de japanske ord.

Ved transkriptionen af sted- og personnavne såvel som af visse uoversættelige udtryk har jeg valgt at bruge Hepburns system.

Vokaler med circonflexe over er lange. Eks. *Nô*.

Hvad personnavnene angår, har jeg fulgt japansk skik: familie- eller klan-navnet kommer altid før personens eget navn, der svarer til vort fornavn.

Note til den danske udgave.

Udover de anførte værker har René Sieffert gerne villet henvise til følgende nyere litteratur:

NISHIO, Minoru, *Nôgaku ronsbû*, „Recueil de traités sur le nô“, Collection Iwanami, vol. 65, Tôkyô 1961.

O'Neill, P. G.: *A guide to Nô*, Hinoki shoten, Tôkyô 1964.

Bohner, Hermann: *Nô, Die einzelnen Nô*, Deutsche Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens, Harrassowitz, Wiesbaden 1956.

Blandt de lettilgængelige, illustrerede værker om Nô kan anføres:

TOKI, Zemmaro, *Japanese Nô Plays*, Tourist Library vol. 16, Japan Travel Bureau, Tôkyô 1954.

NAKAMURA, Yasao, *Nô, The Classical Theater*, Walker/Weatherhill, New York & Tôkyô, 1971. (O.A.)



ZEAMI
DEN HEMMELIGE TRADITION
I SARUGAKU NO NÔ

„jeg synes, de er nogle sofister, de der påstår, at hvert folk eller hvert menneske har sin egen idé om det skønne, og jeg mener, det er skrupforkert med ordsproget *De gustibus non est disputandum*.“

ALFRED JARRY, *Pavinden Jeanne*.

