

(FORORD)¹

Men altså, dersom vi søger efter kilderne til fremførelsen af *Sarugakunennen*², bliver det sagt os, at den har sin oprindelse i Buddhas fædreland³, eller også at den er blevet videregivet til os gennem en tradition, der går tilbage til gudernes tid⁴; men da disse tider er svundne, og århundreder skiller os fra dem, står det ikke mere i vor magt at gengive deres *stil*. Med henblik på den [*stil*], som i den sidste tid har nydt almindelig yndest: i Suiko-Tennō's regeringstid henvendte Shōto-ku-Taishi⁵ sig til Hata no Kōkatsu og fik ham, dels af hensyn til kejserdømmets stabilitet, dels til glæde for folket, til at komponere halvfjerds mellemstil, som han gav navnet *sarugaku*⁶; siden den tid tog man i epoke efter epoke sin tilflugt til naturens skønheder, og man gjorde dem til formidlere ved disse underholdninger⁷. Derefter blev de fjerne efterkommere af denne Kōkatsu, som til stadighed fortsatte hans kunst, tjenestegørende ved templerne i Kasuga og Hie. Det er derfor, Yamato- og Ōmi-grupperne endnu i vore dage tager aktivt del i de rituelle handlinger ved disse to templer.

Eftersom det nu er således, hvad enten I holder jer til den gamle [*stil*], eller I sætter pris på den nye, vogt jer da nøje for at bringe *stilen* [*traditionelle*] strøm⁸ ud af kurs. Kun den som, under anvendelse af et sprog uden vulgaritet besidder fremtoningens *ynde*, ville man kunne kalde en fastslået mester¹⁰. Og først og fremmest, den der vil nå frem ad vor *vej*, ville ikke kunne vandre ad fremmede *veje*¹¹. Men *poesiens vej*, som er en pryd for [*den af*] naturen [*inspirerede*] *ennen*¹², den må man naturligvis dyrke¹³. Kort sagt, jeg har [*i det følgende*] i store træk optegnet de bemærkninger om øvelserne, der er nået mig siden mine unge år gennem synet og hørelsen.

– Udskejelser, spil og misbrug af drikkevarer.

Note i marginen. – Tre strenge forbud: dette er lov fra de gamles tid¹⁴.

– Det er sagt: „Vær udholdende i øvelsen, undgå den selvhævdende *forfølgelse*¹⁵.”



FUSHI-KADEN
OM VIDEREGIVELSEN AF
FORTOLKNINGENS BLOMST



1. Bog

Bemærkninger vedrørende øvelserne alder for alder

SYV ÅR¹

I vor kunst begynder man almindeligvis, når man er fyldt syv år. Under *nô*-øvelserne i denne alder vil det nødvendigvis vise sig, gennem det som eleven frembringer spontant, hvilken *måde* han har anlæg for². Hvad enten det er i dans eller *hataraki*³, hvad enten det er i sang eller måske i *heftig bevægelse*⁴, skal man give fri bane for den *toneklang*⁵, som ved et tilfælde kan frigøre hans spil, og man skal lade ham foredrage som han selv vil. Det vil ikke være rigtigt at ledsage undervisningen med udtalelser som: „Det der er godt! Det der er dårligt!“. Dersom man kom med alt for stærkt understregede iagttagelser over for barnet, ville det miste modet, føle sig på afstand over for *nô*, og dets *evner*⁶ ville herefter forblive på samme stade. Man skal ikke lade det fremføre noget, som ikke er enten sang, *hataraki* eller dans. *Mimer*⁷, ligegyldigt hvor ukomplicerede de er, og selv om barnet ville være i stand til at fremføre dem, skal man vogte sig for at lære det. Barnet bør ikke optræde i det indledende stykke ved en fri-luftsforestilling. Med hensyn til stykker af tredje eller fjerde kategori⁸, ville man, dersom der viste sig en gunstig lejlighed, kunne lade barnet spille i dem i den *måde*, det måtte have anlæg for.

FRA TOLV ELLER TRETEN ÅR

Fra og med denne alder begynder stemmen lidt efter lidt at finde sit faste leje; da det også er den alder, hvor man kan forstå *nô*, skal man gradvis lære ham repertoiret⁹. Og først vil han, med sit barnlige udseende, ligegyldigt hvad han spiller, have *ynde*¹⁰. Det er også en alder,

hvor stemmen er smuk. Eftersom han har disse to fortrin, glider hans mangler i baggrunden, og hans dyder forekommer så meget mere lyssende. Som hovedregel skal man i en *sarugaku*, der spilles af et barn, ikke lade det fremføre alt for detaljeret nøjagtige *mimer*. [En sådan forestilling] er ilde anbragt på scenen og skaber vilkår, hvorunder hans *evner* ikke udvikler sig videre. Dog med mindre han skulle være blevet virkelig snild: i så fald vil han være god, ligegyldigt hvad han laver. Med [sin] barnlige [*ynde*], med sin stemme, når blot han er duelig, hvordan skulle han da blive dårlig? Dog, denne *blomst* er ikke den virkelige *blomst*, det er kun øjeblikkets *blomst*¹¹. Under disse vilkår er alle øvelser på dette tidspunkt lette for ham. Følgelig ville man ikke kunne drage nogen definitiv konklusion med hensyn til hans evner for resten af livet. I øvelserne for denne alder skal man lade ham udfolde sig i det, der falder ham let¹², og man skal lægge den allerstørste vægt på håndværket. Udføre *bataraki* præcist, få sangen til at svare helt distinkt til teksten, strengt respektere dansens bevægelser: alt dette vil han øve sig på med den største omhu.

FRA SYTTEN ELLER ATTEN AR

Også denne alder er af meget stor vigtighed, og øvelserne skal derfor ikke være talrige¹³. For det første, da stemmen har ændret sig, er den første *blomst* forsvundet. Da kroppen er blevet længere, er det fortryllende ved den borte; den foregående alders periode er forbi, hvor alt blev gjort let for ham ved hans stemmes skønhed og hans [fysiske] udstråling; og da hans *midler*¹⁴ helt og holdent har ændret sig, taber [eleven] modet. Sluttelig, da det forekommer ham, at publikum på sin side finder ham latterlig, påberåber han sig sit ubehag eller finder et andet påskud og opgiver ævred. Hvad angår øvelserne på dette alderstrin, om så folk gør så meget nar ad ham, at de peger fingre, skal han overhovedet ikke tage sig af det, men øve sin stemme, privat, aften og morgen¹⁵, i den tone han kan klare; han skal få sit indre opfyldt af en fast beslutning; vel vidende, at han nu befinder sig på et kritisk punkt i sin karriere, må han engagere sig med hele sit [fremtidige] liv; der skulle ikke kunne eksistere andre øvelser for ham end de der afholder ham fra at opgive *nô*. Hvis han opgav *nô* nu, ville

udviklingen af hans *evner* være standset brat. Som hovedregel skal man, selv om tonen afhænger af hver enkelt stemme, holde sig inden for *ôshiki* eller *banjiki*¹⁶. Hvis man presser tonen for meget, udvikler man vaner i retning af et forkert leje; desuden ville stemmen med alderen være tilbøjelig til at blive falsk.

FIREOGTYVE, FEMOGTYVE ÅR

I denne alder begynder de kunstneriske *evner* for hele karrieren at lægge sig fast. Det er selvfølgelig det kritiske punkt for øvelserne¹⁷. Det er det punkt, hvor stemmen definitivt er kommet sig, hvor kroppen er formet. Men på vor *vej* har vi to trumfer. Det er stemmen og holdningen. Begge er formet i denne alder. Det er det øjeblik, hvor de kunstneriske *evner*, som svarer til alderens styrke, melder sig. Og selvfølgelig, når andre ser ham, udbryder de: „Der har vi fået en *dygtig*¹⁸ skuespiller!“ og dermed er publikums opmærksomhed henledt på ham. Blev han nu stillet op mod allerede fastslåede kunstnere, ville han forekomme *usædvanlig*¹⁹ ved det nærværende øjeblikks *blomst*, og når han een gang har sejret i en konkurrence²⁰, vil folk gøre et stort nummer ud af det, og vor mand vil på sin side begynde at regne sig selv for *dygtig*. Dette, og det må jeg understrege, er farligt for ham. Thi dette er ikke den virkelige *blomst*: det er ungdommen, der udfolder sig, det er en *usædvanlig blomst*, som et øjeblik forfører tilskuerne. Et virkelig øvet øje ville kunne skelne mellem dem.

Blomsten ved denne alder, en alder som man kan kalde *begyndelsen's*²¹ alder, betragter vor mand som en fuldendelse; han fremfører allerede afvigende meninger om *sarugaku*²², han prætenderer at have en *måde* [der er en] fuldendt [mester] værdig, og det er ynkeligt. Ligegyldigt hvor meget han bliver rost af publikum, og om han så skulle sejre over fastslåede kunstnere [i konkurrencen], bør han være klar over, at her drejer det sig om en *usædvanlig blomst* som kun har sin tid; han skal bestræbe sig så meget mere på at fremføre *mimen* korrekt, og mens han omhyggeligt informerer sig hos kunstnere, der er blevet mestre, skal han mangedoble sine øvelser. Under disse vilkår er det, at tage øjeblikkets *blomst* for den virkelige *blomst*, en sindstilstand som fjerner en endnu længere fra den sande *blomst*. Men de

fleste mennesker holder sig til denne øjeblikkets *blomst*²³ og er uvidende om, at denne *blomst* snart forsvinder. Når man anvender udtrykket *begyndelsen*, drejer det sig i virkeligheden om denne alder. Her må endnu mediteres. Dersom man er blevet nøjagtigt klar over, på hvilket *trin*²⁴ man befinder sig, vil *blomsten* [svarende til] dette niveau ikke mere forsvinde i hele ens liv. Dersom man tror sig *dygtig* udover dette *trin*, vil selv *blomsten* [svarende til] det forud nåede *trin* forsvinde. Man må lade dette trænge godt ind i sig.

FIREOGTREDIVE, FEMOGTREDIVE ÅR

I denne alder befinder *evnerne* sig på højdepunktet i deres udfoldelse. Det er nu, man, hvis man har tilegnet sig disse *Bemærkninger*²⁵ fuldstændigt og derved er blevet behændig, helt givet vil opnå offentlig anerkendelse og navnkundighed²⁶. Dersom det tilfældigvis på dette tidspunkt skorter på offentlig anerkendelse, dersom navnkundigheden ikke er så stor, som man havde gjort regning på, må man se den sandhed i øjnene, at ligegyldig hvor *dygtig* man er, er man en skuespiller der endnu ikke har nået den virkelige *blomst*. At, dersom man ikke skulle nå den, vil *evnerne* aftage fra og med de fyrre. Hvad der igen ville blive en bekræftelse på dette. Således fortsætter opstigningen altså til henimod de fireogtredive-femogtredive år, og nedgangen viser sig fra og med de fyrre. Jeg gentager: dersom man ved denne alder ikke skulle have opnået offentlig anerkendelse, kan man ikke skønne at have realiseret sine *evner* fuldtud. I denne alder må man derfor vise sig endnu strengere mod sig selv. Det er den alder, hvor man må være mester i de erfaringer, man har gjort, men det er også det øjeblik, hvor man bør tænke over de *midler*, der skal sikre fremtiden. Dersom man ikke skulle have nået, hvad man ville, ved denne alder, bliver det fra nu af vanskeligere end nogensinde at opnå offentlig anerkendelse.

FIREOGFYRRE, FEMOGFYRRE ÅR

Fra og med denne alder må *midlerne* [man anvender] i *nå* som hel-

hed modificeres. Lige gyldig hvilken anerkendelse man måtte have opnået hos publikum, ja om man så skulle have nået et fuldent kendskab til *nå*, må man ikke destomindre sikre sig en god medspiller²⁷. Selv om *evnerne* ikke skulle aftage, så vil dog, eftersom årene uvægerligt²⁸ går, et efter et, kroppens *blomst* og den *blomst* som tilskuernes øje opfatter, forsvinde. Lad gå endnu med en mand af helt usædvanlig skønhed, men selv [spillet] af en nogenlunde pæn mand bliver en *sarugaku* med blottet ansigt²⁹ pinlig at se med årene. Følgelig er dette område lukket for ham. Fra og med denne alder³⁰ må man ikke fremføre alt for pertentligt nøjagtige *mimer*. I det store og hele må man spille på behersket vis, i en *måde*³¹ der er afpasset [efter denne alder], med lette strøg og uden at det bliver anstrengt, idet man overlader *blomsten* til sin medspiller, og ligesom for at komplettere [den sidstnævntes spil]. Havde man ikke en medspiller, ville der være så meget mere grund til at undgå at spille i *nå*-stykker, der var udmattende ved pertentligheden [de kræver]. Under alle omstændigheder, i tilskuernes øjne findes *blomsten* ikke mere. Den *blomst* som, ved en lykkelig hændelse, måtte have holdt sig lige til denne alder, den *blomst* ville givet være den virkelige *blomst*. Drejer det sig om en skuespiller, der ejer en *blomst*, som ikke ville forsvinde, når han nærmer sig de halvtreds, så vil han bestemt have erhvervet sig ry overalt allerede før de fyrre. Sætter man, at det er en skuespiller, som har opnået offentlig anerkendelse, vil han, da en så *dygtig* mand må have et ganske særligt kendskab til sig selv, bestræbe sig så meget mere på at finde en medspiller, og vogte sig for at spille i alt for udmattende *nå*-stykker, hvor han kunne gribes i fejl. Således vil kendskabet til en selv være [den karakteristiske] sindstilstand hos manden, som er mester [i sin kunst].

HINSIDES DE HALVTREDS

Fra og med denne alder ville der almindeligvis ikke gives noget andet *middel* end *ikke-spi*³². Der er et ordsprog, som siger: „Ældet er selv enhjørningen mindre værd end et øg.“ Ikke desto mindre, drejer det sig om en *nå*-skuespiller, der virkelig har nået mesterstadiet, så vil han, selv når hans repertoire er reduceret til intet, og han ikke mere

har noget særligt at vise, hverken godt eller skidt, dog have *blomsten* tilbage. [Han som var min fader]³³ døde, da han var tooghalvtreds, den nittende dag i den femte måne; men den fjerde i samme måne havde han givet en tilegnelses-forestilling³⁴ i gudens nærvær i Sengen-templet³⁵, i provinsen Suruga, og hans *sarugaku* den dag, der var ganske særligt strålende, havde bragt ham enstemmig hyldelse fra tilskuerne, fornemme som ringe. Han havde på dette tidspunkt allerede overladt hele repertoiret til *begynderne*, men selv om det var lette ting, han spillede, og han gjorde det med en behersket fremhævelse af farverne, blev *blomsten* så meget mere iøjnefaldende ved det. For det var en *blomst*, som virkelig havde tilhørt ham, hans *nô* havde overlevet, og mens han selv var blevet et gammelt træ med få grene og sparsomme blade, var hans *blomst* ikke falmet³⁶. Dette er et overbevisende eksempel, som vi selv har haft for øjnene, på at *blomsten* kan overleve hos en gammel mand.

Herover: *Øvelserne alder for alder.*

2. Bog

Bemærkninger om mimen

Det er vanskeligt at behandle alle former for *mime* skriftligt. Men, da det drejer sig om det vigtigste element på vor *vej*, må man beflitte sig så omhyggeligt som muligt på studiet af disse forskellige former. Hovedmålet er at søge at opnå en god lighed¹, ligegyldigt på hvilket område. Dog må man også vide, at ligheden, alt efter området, bør være understreget eller let. Og ikke at forglemme, det er vanskeligt for os at præstere en perfekt gengivelse af hvordan de ædle personer ved Hoffet fører sig, lige fra Fyrsten og hans ministre, såvel som af krigernes adfærd, thi de er utilgængelige for os. Ikke desto mindre må man forhøre sig, så godt man kan, om deres måde at tale på, informere sig om deres manerer og vogte på de fornemme tilskuers kommentarer. Desuden må man gengive de forskellige former for gøremål hos de høje embedsmænd, deres vanlige adfærd med hensyn til naturens skønhed², med den største pertentlighed. Hvad angår bønder, grove folk, må man ikke gengive de gestus, der hører til deres grove profession, alt for nøjagtigt. Man kan dog godt omhyggeligt gengive de professionelle gestus, der er en vis stil over, som for eksempel brændehuggerens, høstkarlens, kulsvierens, salthenterens. Men man skal undgå en alt for præcis gengivelse af endnu grovere laverestillede gøremål end disse³. Et sådant skuespil ville ikke kunne fremføres for øjnene af personer af høj rang. Dersom det ved et tilfælde skulle blive det, ville det for dem være blottet for enhver interesse⁴, fordi det er for groft. Alle disse betragtninger må man lægge sig på sinde så godt man kan⁵.

KVINDEN

Som helhed svarer kvinde-rollerne⁶ til, hvad de unge skuespillere for-

mår at goutere. Disse roller er dog ikke desto mindre af den største vanskelighed. Og først og fremmest, dersom den *ydre fremtoning*⁷ er uden ynde, er stykket overhovedet ikke værd at se. Ved fremstillingen af damer af rangklassen *nyôgo* eller *kôryô* må man, da det er vanskeligt at iagttage, hvorledes de opfører sig, informere sig nøjagtigt. Man må forhøre sig om deres måde at gå i kjole og *bakama*⁸, her levnes der intet spillerum for personlig fantasi¹⁰. *Rollerne* som almindelige kvinder bør derimod så sandelig ikke frembyde nogen vanskelighed, eftersom man har lejlighed til at iagttage dem dagligt.

Det er nok, at der er elegance over ens måde at gå i kjolen med de snævre ærmer såvel som over holdningen i al almindelighed. I *rollerne* som danserinder, som *shirabyôshi*¹¹ eller som vanvittige¹² kvinder må man holde henholdsvis viften og *pynten*¹³ så nænsomt som muligt, ikke for fast. Kjoler og *bakama* skal være vide og slæbende; hofter og knæ skudt frem, kroppen må være bøjelig. Med hensyn til hovedholdningen: hvis man stikker ansigtet i vejret, bliver udtrykket ubehageligt; hvis man lader det hælde nedover, bliver skikkelsen, set fra ryggen, uskon. På den anden side, hvis nakkens holdning er for fast, er der intet kvindeligt over den. Man skal så vidt muligt gå i klæder med lange ærmer, der går helt ud til fingerspidserne. Bæltet skal være løst knyttet¹⁴. Når jeg således anbefaler at vise omhu med den *ydre fremtoning*, er det for at man skal få [det karakteristiske ved] disse roller til at træde klart frem. Ligeegyldigt hvem den mimede person er, ville man ganske afgjort ikke acceptere, at den *ydre fremtoning* blev negligeret, men det er ganske særligt i kvinde-rollerne, den *ydre fremtoning* er fundamentalt vigtig.

DEN GAMLE MAND

Mimen Den gamle mand hører til lændommen¹⁵ på vor *vej*. Da det *trin*, ens *evner* befinder sig på, straks springer i øjnene på tilskueren her, er denne [*mime*] af allerstørste vigtighed. Som regel er der selv blandt skuespillere med hæderligt udviklede *evner* mange, som ikke kan klare den gamle mands skikkelse. For at give et eksempel: straks at give en skuespiller, som har klaret en nærliggende udlægning af en gammel håndværker¹⁶, brændehugger eller salthenter, prædikaten *dygtig*, er et fejlskøn¹⁷. [For] ingen ville, med mindre han

var en kunstner der allerede var mester, på ordentlig vis kunne fremstille en gammelmandsskikkelse i hofhue og *naoshi*, eller i *eboshi* og jagttøj¹⁸. Med mindre man gennem erfaring opnået ved mange års øvelser er nået til et højt *trin*, ville man ikke kunne fremstille den ordentligt. Ydermere, hvis *blomsten* mangler, ville det ikke kunne være *interessé*¹⁹. Sagt i al almindelighed, dersom man [for at gengive] den gamle mands fremtræden under foregivelse af alderdom bøjer sammen i lænden og i knæene, dersom man holder sig krumbøjet, forsvinder *blomsten*, og det virker gammeldags²⁰. Under disse omstændigheder er *interessén* spinkel. Som helhed vil det være tilstrækkeligt at anlægge en elegant fremtræden, og så vidt muligt uden nogen vulgaritet. Navnlig den *toneklang*, som er særegen for gammelmandsdansene, er af overordentlig stor vigtighed. Man skal i detaljen studere de fremgangsmåder [som], alt imens man har *blomsten* [tillader en] at forekomme gammel²¹. Kort sagt, som om en blomst skulle springe ud på et gammelt træ.

[ROLLERNE] MED BLOTTET ANSIGT

Også dette er vigtigt. Som helhed betragtet skulle sagen, eftersom det i princippet drejer sig om almindelige mennesker, være let nok; men på en eller anden mærkelig måde er det sådan, at medmindre *evnerne* [hos skuespilleren] har nået et højt *trin*, er maskens fravær et utåleligt syn. Det er naturligvis uomgængeligt nødvendigt, at man afpasser sin *mime* efter hver enkelt persons karakter. Men, mens det ikke på nogen måde er nødvendigt at gå så langt som at efterligne ansigtsudtrykket, sker det dog, at man modificerer sit sædvanlige udtryk og lægger sit ansigt i bestemte folder. Det er et absolut utåleligt syn. Det er gennem sin måde at føre sig på, sin *holdning*, man må efterligne personen. Hvad ansigtet angår, skal man lade det beholde sit naturlige udtryk i så høj grad som muligt, og ikke lægge det i bestemte folder²².

DEN GALE²³

På vor *vej* er det den genre, der vækker den mest levende *interesse*.

Da formerne for galskab er mangfoldige, skulle den kunstner, der har vist sig som mester på denne ene vej, kunne få succes i alle ti retninger²⁴. Ved studier i galskab må man gennemtænke hvert øjeblik. I al almindelighed gælder det ved de forskellige former for besættelse, hvad enten den nu skyldes en forbandelse fra en gud, en *botoke*²⁵, ånden af en levende²⁶ eller af en død, at dersom man gengiver det besættende væsens typiske optræden, vil man nemt finde en retningslinie. Hvad angår den gale, som befinder sig i vildelse under chokket fra en sorg, adskillelse fra sine forældre, søgen efter et barn, ægtemandens forduften, tabet af en hustru, stiller denne rolle en over for de alvorligste problemer. Selv en nogenlunde fremtrædende skuespiller, der i sin uvidenhed om denne forskel fremstiller vildelsens *bata-raki*²⁷ på een og samme måde, fremkalder af samme grund ikke *sindsbevægelse*²⁸ hos tilskueren. Med hensyn til den vildelse, der skyldes sorg, gælder det, at dersom man sætter hele sit sind og sin tanke ind på at give udtryk for vildelsen og gør sorgens manifestation til det væsentlige [i spillet] og udtrykket for vildelse til *blomsten*, vil man helt givet fremkalde både *sindsbevægelse* og *interesse*. Dersom det ved en sådan bedrift sker, at en skuespiller kalder tårerne frem hos publikum²⁹, vil man opfatte ham som udrustet med den allerhøjeste *dygtighed*. Dette må man betænke i sit hjertes inderste.

Som regel siger det sig selv, at den gales kostume må være afpasset efter hans stand. Men under hensyn til hans vildelse kan man dog, alt efter omstændighederne, anlægge et mere iøjnefaldende kostume. I håret sættes årstidens blomster³⁰.

Jeg tilføjer, at selv om [*mimen* Den gale] nok er en *mime*, er der dog et punkt, hvor man må tage sig i agt. Den gale udtrykker ganske vist gennem sin vildelse essensen af det væsen, der har besat ham, men en gal kvinde som er besat af en *Ashura*, en krigerisk ånd³¹ eller en dæmon, det er det værste af alt. Hvis man under påskud af at gengive essensen af den besættende ånd gjorde sit spil *befigt*, alt imens man jo udadtil fremtrådte som kvinde, ville publikum fornemme uligevægten; hvis man gjorde den kvindelige karakter til essensen [i spillet], ville man ikke mere være i logisk overensstemmelse med det besættende væsen. De samme betragtninger kan anlægges på en mand, der er besat af en kvindelig ånd. At man til syvende og sidst aldrig opfører noget *nô* af denne type, er et af vore hemmelige principper. Thi de skyldes manglende dømmeevne hos dem, der komponerer *nô*-stykker.

Der er dog ingen risiko for, at en forfatter, der er velorienteret i vor *vej*, skulle begå et så slet afbalanceret stykke. Kendskabet til dette princip er en af vore hemmeligheder³².

Kort sagt, rollen som gal, fremført med blottet ansigt, ville ikke kunne spilles på tilfredsstillende måde, om ikke [af en skuespiller] med færdigtudviklede *evner*. Dersom man ikke udtrykker den [gal-skaben] i sit ansigt, ligner man ikke en gal; og dersom man i mangel af at være mester [i sin kunst] modificerer ansigtsudtrykket, bliver synet utåleligt. Man kunne godt kalde disse roller *mimens* dybeste lændom. Navnlig ved en vigtig *sarugaku* vil *begynderne* gøre vel i at holde sig fra dem. At forlige disse to så forskellige ting, vanskeligheden med at spille roller med utildækket ansigt og vanskeligheden med rollerne som gale, og derigennem lede *interessen* lige til *blomsten*, hvilken vanskelighed er det ikke! For at kunne det må man øve sig meget alvorligt.

MUNKEN

Denne [rolle] findes på vor *vej*, men da den er sjælden³³, kræver den ikke så megen øvelse. Som hovedregel skal man, når det drejer sig om en prælat eller en eller anden præstelig dignitar i ceremonielt tøj, så vidt muligt lægge vægten på den værdige måde at føre sig på, og efterligne deres fornemhed. Med hensyn til munke af en lavere rang end de nævnte, eremitter eller omvandrende munke, hvis hovedbeskæftigelse er pilgrimsfærd, vil det vigtigste være, i så høj grad som muligt at give sig selv et udseende af from anger. Dog kan det efter stykkets art ske, at [denne rolle] kræver *midler*, der er uforudset komplicerede.

ASHURA³⁴

Her er endnu en [*mime*]-type. Selv når den spilles korrekt, er *interessen* ved den mager. Man skal vogte sig for at misbruge den. Dog må det siges, at de berømte heltes bedrifter, Minamoto'ernes og Taira'

ernes, krydret med lån fra naturens skønheder, når blot *nô*-stykket er godt [konstrueret], i *interesse* overgår ethvert andet emne. Det er ønskeligt, at disse *nô*-stykker bliver [spillet] på en særlig brillant måde. Der skal ikke meget til, før *ashura*'ernes karakteristiske uro degenerer til en dæmon-optræden. På den anden side kan den degenerere til dansebevægelser. Dersom man lader sig inspirere af en *kuse-mai*³⁵, ville det være tilladeligt at man i behersket omfang benyttede bevægelser, der var inspirerede af dans. Man bærer bue og pilekogger og som ekstra rekvisit et blankt våben. Man skal omhyggeligt informere sig om, hvordan de bæres og behandles, så man i *bataraki*'en kan udtrykke [personens] essens. Man skal vogte meget omhyggeligt over, at den ikke degenerer til en dæmon-*bataraki* eller til dansebevægelser³⁶.

GUDEN³⁷

Som helhed er denne *mime* beslægtet med *måden* for en dæmon. Da der er noget udefinerbart *heftigt* over fremtoningen, ville der, dersom gudens karakter tillader det, ikke være noget upassende i at slå over i dæmon-stilen. Men deres inderste væsen er helt forskellig. Hvad guden angår kan det være tilladt at bruge samme holdning, som når *måden*³⁸ er dans. Hvad dæmonen angår, er der strengt taget intet, der kan støtte *måden* dans. Guden [som person] skal have et kostume, der svarer så nøje som muligt til hans karakter som gud, han skal have værdighed, og navnlig skal man, da der aldrig kunne blive tale om en gud undtagen i anden del³⁹, spille ham prægtigt klædt og sørge for, at ens udseende er velplejet.

DÆMONEN

Denne rolle tilhører ganske særligt *Yamato* [skolen]⁴⁰. Den er yderst vanskelig. Som helhed er dæmoner såsom hævnende eller besættende ånder⁴¹, der giver et godt holdepunkt for *interessen*, lette [at spille]. Fremfører man *bataraki*'en med øjnene fæstnet på sin partner⁴² og

under en pertentlig udførelse af hoved- og fodbevægelserne, med støtte i trommerytmen⁴³, underbygges *interessen* ved det. Dersom man trofast mimerede en virkelig dæmon fra Helvede, ville *interessen* fuldstændig svigte, thi den ville simpelthen være forfærdelig. Det er i virkeligheden sikkert fordi [denne rolle] byder på for store tekniske vanskeligheder, at det er så få der spiller den på en *interessant* måde. Dens vigtigste karaktertræk burde jo være *styrke*⁴⁴ og rædsel. Men *styrke* forbundet med rædsel udelukker enhver følelse af *interesse*. Kort sagt, *mimen* som dæmon byder på betydelige vanskeligheder. I det omfang fortolkningen stræber efter at være figuren tro, løber den risikoen for ikke at blive *interessant*. Det er rædselen, der er det væsentligste [i rollen]. Fornemmelserne af rædsel og *interesse* er modsætninger som sort og hvidt. Under disse omstændigheder kan man da ikke sige, at en skuespiller, der kunne *interessere* som dæmon må være en absolut *dygtighed*? Men hvem der ikke spillede andet korrekt end dæmonerne, ville være en skuespiller uden noget særligt kendskab til *blomsten*. Følgelig er en dæmon, [spillet] af en ung skuespiller, om han så også synes at have tolket rollen korrekt, blottet for *interesse*⁴⁵. Måtte man ikke frygte, at den, der ikke spillede andet korrekt end dæmoner, ikke kunne være *interessant* selv som dæmon⁴⁶? Det er helt nødvendigt at studere dette i detaljen. Med eet ord: at ville gøre dæmonen *interessant* er [at søge at få] „en blomst der springer ud på et klippeskær“.

KINESISKE UNDERSATTER

Da de, som helhed betragtet, er undersætter af en speciel karakter, er der ingen fastslåede normer for øvelserne. Det vigtigste må være kostumet. Dernæst masken: menneskene er ganske vist [alle steder] de samme, og dog skal man bære en med usædvanlige træk; stort set skal man anlægge en *måde*, der virker fremmedartet. Det er en genre, som passer for en skuespiller med lang tids praktisk erfaring. Der er intet andet *middel* end at iføre sig sit kostume efter kinesisk skik. Ligeegyldigt hvad man gør, inden for sang, inden for *bataraki*, så vil det, man kalder kinesisk skik, selv når det gengives på en autentisk facon, blive en *måde*, som ikke kan være af nogen som helst *interesse*; derfor er

det tilstrækkeligt at bruge et hvilket som helst træk. Det jeg kalder „virke fremmedartet“ er selvfølgelig kun en nødløsning, men det er en fremgangsmåde, der er anvendelig i alle tilfælde. Det er næppe noget område overhovedet, hvor det er godt⁴⁷ at „virke fremmedartet“, men da det drejer sig om i store træk, på den ene eller den anden måde, at imitere kinesisk skik⁴⁸, – dersom man modificeret sin *måde* i forhold til ens sædvanlige optræden, således at den får et aspekt, der i tilskuerens øjne synes at frembyde jeg ved ikke hvilken kinesisk nuance, så er resultatet nået⁴⁹.

Herover de *Almindelige bemærkninger om mimen*. Det falder mig svært at nedskrive andre detaljer. Men enhver der, som helhed, har taget disse *Bemærkninger* til sig, en for en, skulle selv kunne blive klar over detaljerne.

3. Bog

Bemærkninger i dialogform

1. – *Spørgsmål*: Men hvordan forholder det sig nu egentlig med den påstand, at blot ved synet af forsamlingen, når en *sarugaku* skal til at begynde, ville man på forhånd vide, hvilken succes der er i vente for denne dag¹?

Svar: Dette spørgsmål er af den største vigtighed. Med mindre man er en kunstner, der har nået mesterskabet på *vor vej*, ville man ikke være i stand til at øjne det. Blot ved synet af publikum på en givet dag, må der være tegn der forkynder, om *nô*-forestillingen den dag vil præsentere sig godt eller dårligt. Det er svært at omsætte i ord. Lad os ikke desto mindre undersøge [dette problem] ud fra et kriterium, der kan anlægges overalt: ved en *sarugaku*, der er helliget en guddom, eller i nærvær af fornemme personer, hvor folk strømmer til i mængde, er forsamlingen endnu ikke faldet til ro. Under disse vilkår skal man i så vid udstrækning som muligt lade roen indfinde sig; i det øjeblik, hvor tilskuerskaren, der ikke kan holde ud at vente længere på *sarugaku*'en, som en masse forenet i en og samme følelse stirrer mod kunstner-foyeren i uro over denne forsinkelse, griber man øjeblikket og går ind [på scenen]; hvis man så istemmer *isse*², bringes hele forsamlingen straks i samklang, og følelserne hos en hærske³ af mennesker befinder sig i harmoni med skuespillerens optræden; kontakten etableres, og hvad der end sker, så er den dags *sarugaku* fra og med dette øjeblik sikker på succes.

Dog, da man for *sarugaku*'ens vedkommende indretter sig efter de fornemme personers nærvær, når det da tilfældigvis sker, at de kommer for tidligt, er det upassende ikke at begynde med det samme⁴. Under disse vilkår er forsamlingen [som er sammensat] af mængden af tilskuere endnu ustadig. Det kan ske, at der er efternølere, at folk rejser og sætter sig i forvirring; mængdens sind er endnu ikke beredte [til at modtage] *nô*. Under disse vilkår er det besværligt at eta-

blere kontakten. Under sådanne omstændigheder skal man for indledningsstykkets vedkommende, selv om man træder frem under udseende af at være den og den [givne] person⁵, forme sine stillinger med større variation end sædvanlig; man skal bruge stemmen med styrke; man skal markere *fodslagene*⁶ ret kraftigt; man skal gøre holdningen under sin fremtræden mere livlig for at påkalde sig tilskuernes opmærksomhed. Alt dette har til formål at berolige forsamlingen. Desuden vil det under sådanne omstændigheder være nødvendigt at spille i en *måde*, der stemmer mere overens med de tilstedeværende fornemme personers smag. At et indledningsstykke under sådanne forhold skulle blive helt vellykket, må være aldeles umuligt. Men at det bliver vellykket nok til at tilfredsstille de fornemme personers smag, ja se det er det vigtigste. Hvorledes det nu end måtte forholde sig – at kontakten, når forsamlingen hurtigt er blevet dysset til ro, etableres spontant, er ikke nogen ringe succes. Heraf fremgår, at dette at vurdere forsamlingens spændthed eller utvungenhed ville ikke nemt kunne klares af nogen, der ikke var velorienteret i vor vej.

Jeg må tilføje, at med hensyn til den natlige *sarugaku* forholder det sig helt anderledes. Om natten er der, da man begynder sent, ganske givet [en] nedslået [stemning]⁷. Eftersom det nu er tilfældet, må man om aftenen, i indledningsstykket, indføre den *måde*, som om dagen passer til et *nô*-stykke af anden kategori⁸. Hvis indledningsstykket har vist sig nedslående, rejser *nô*-forestillingen sig ikke mere. Man må derfor, i det omfang det er muligt, se at udnytte et godt *nô*-stykke rigtigt. Om aftenen bliver folk, selv om de rører støjende på sig, dæmpet ned straks ved *isse*⁹. I *sarugaku* spillet om dagen er det det, som følger efter¹⁰, der er det bedste; i en *sarugaku* om natten er det begyndelsen, der er det bedste. Hvis begyndelsen har vist sig nedslående, finder man ikke let en lejlighed til at komme op igen.

Det siges i *Hemmelighederne*¹¹: „Man må vide, at i alting er det i det kritiske punkt, hvor *yin* og *yang* er i ligevægt, *fuldendelsen* ligger¹².“ Dags-atmosfæren er en *yang*-atmosfære. Det resultat man søger, når man spiller et *nô* så sindigt som muligt, er altså *yin*-atmosfæren. I et *yang*-øjeblik at skabe en *yin*-atmosfære, sådan er princippet om ligevægt mellem *yin* og *yang*. Heri har man den første betingelse for den *fuldkommenhed*, som får et *nô* til at lykkes. Heri har man *interesse*-princippet. Eftersom natten derimod er *yin*, er det dette med fasthed og livlighed at fremføre et godt *nô*, få tilskuernes sind til at

udfolde sig, det er *yang*. Heri har man *fuldendelsen* ved opvejningen af nattens *yin* med en *yang*-atmosfære. Eftersom det nu forholder sig således, ville der ved en fremførelse af *yang* i en *yang*-atmosfære, eller af *yin* i en *yin*-atmosfære, ikke kunne være ligevægt, og følgelig ville *fuldendelsen* være umulig. Dersom *fuldendelsen* udeblev, hvordan kunne man da være *interessant*? Selv i fuldt dagslys iøvrigt, dersom forsamlingen, nedtrykt, man ved ikke hvorfor, har tungsindige miner, og man på dette tegn genkender øjeblikket som værende *yin*, må man spille på livet løs, for at der ikke skal lægge sig en sløvhed over det hele. Mens det således sker, at atmosfæren om dagen i visse øjeblikke bliver *yin*, sker det næsten aldrig, at atmosfæren om natten bliver *yang*. Det man kalder den forberedende iagttagelse af forsamlingen bør altså bestå i ovennævnte.

2. — *Spørgsmål*: Hvordan kan man i *nô*-spillene fastlægge [den fremadskridende rækkefølge] *indledning, udvikling, afslutning*¹³?

Svar: At fastlægge dette er let nok. Overalt, i alle ting, vil man i virkeligheden finde [den fremadskridende rækkefølge] *indledning, udvikling, afslutning*; det forholder sig følgelig på samme måde med *sarugaku*. Man vil ud fra hvert *nô*-stykkets holdning fastlægge [dets plads i denne fremadskridende rækkefølge]. Og først og fremmest vil man som indledningsstykke så vidt muligt [vælge et *nô*] med et udadledigt tema¹⁴, hældende til det elegante, og heraf uden for stor percentlighed fremføre sangen og *bataraki*'en med en frigjort holdning, med smidighed og ubesværet¹⁵. Det væsentligste er, at stykket indeholder *ønskefyldte ord*¹⁶. Hvilke dyder et indledningsstykke end måtte være i besiddelse af, dersom de *ønskefyldte ord* mangler, ville det ikke slå til. Selv hvis et *nô* snarest måtte siges at høre til i anden række, når blot det indeholder *ønskefyldte ord*, vil der ikke være nogen grund til at gøre sig bekymringer. Dette fordi det her drejer sig om *indledningen*. Når man er nået til det andet eller det tredje stykke, vil man spille gode *nô*'er, hvis *måde*¹⁷ man har tilegnet sig godt. Endelig [dagens] sidste stykke, som er *afslutningen* på den, det vil man give et særligt kraftigt og hurtigt tempo, og man vil spille det under anvendelsen af alle sine *midler*. På den anden side vil man til indledningsstykket på den anden dag vælge en *måde*, der er forskellig fra gårsdagens indledningsstykket. Med hensyn til de „tårevækkende“

stykker, vil man spille dem midt på andendagen, når man finder øjeblikket velegnet.

3. — *Spørgsmål*: Hvorledes forholder det sig med de *midler* [der kan anvendes] ved en kappestrid i *sarugaku*¹⁸.

Svar: Dette er overordentlig væsentligt. Og først og fremmest må man råde over et helt *nô*-repertoire for på forskellig vis at kunne spille i en *måde*, der står i kontrast til modstanderens. Når jeg i Forordet sagde: „Dyrk nu en smule *poesjens* vej¹⁹“, så er det det, det drejer sig om. Ja, når forfatteren til et *nô* er en anden [end fremførelsen], ligegyldigt hvor *dygtig* den sidstnævnte måtte være, er han ikke det han selv forstår ved at være frit stillet [med hensyn til fremførelsen]. Når stykket er skrevet af ham selv, kan han disponere over ord og optræden ganske som han vil. Men for enhver, som er i stand til at fremføre *nô*, om han blot har kundskaberne og [det fornødne] talent²⁰, skulle det at komponere *sarugaku* være nemt. Dér er livet på vor *vej*. Eftersom det nu forholder sig således, så er den skuespiller, ligegyldigt hvor *dygtig* han måtte være, som ikke disponerer over noget *nô* [der er hans eget]²¹ at ligne med krigeren, som, var han end mand [for at klare sig] alene mod tusinde, ville drage i felten uden våben. Heraf fremgår, at ens værd²² må vise sig i kappestriden. Dersom modstanderen fremfører et spraglet, farverigt *nô*, må man fremføre et *nô*, der er egalt i tonen, af en anden tegning, et der har fylde. Således at, hvis man spiller [på en måde der skaber] kontrast til modstanderens *sarugaku*, så er, uanset kvaliteten af modstanderens *sarugaku*, nederlaget aldrig så slemt. Og hvis ens *nô* ved et lykketraf præsenterer sig godt, skulle sejren være en sikker.

Under disse omstændigheder må man, med hensyn til præsentationen af *sarugaku* på scenen, skelne mellem [tre kategorier] inden for *nô*, den højeste, den midterste og den laveste²³. At [et stykke] med uadaleligt tema, *usædvanligt*, byder på *fin fortryllelse* og *interesse*, det er hvad man kan kalde godt *nô*. At en god fremførelse af dette gode *nô* derudover sætter det i relief, heri har man definitionen på den første [kategori]. Selv hvis *nô*-stykket er mindre godt, dersom en god fremførelse — tro imod dets tema og fejlfri — får det til at tage sig ud, så er det definitionen på den anden [kategori]. Selv i tilfældet af en „karikatur på *nô*“²⁴, dersom stykket fremføres korrekt med støtte netop i svaghederne ved dets tema, og det selv om prisen bliver en

udmattende anstrengelse, så har man heri definitionen på den tredje [kategori]²⁵.

4. – *Spørgsmål*: Der kan ske noget meget mærkeligt [ved sådan en kappestrid]. Der sker det, at en skuespiller, som er ung endnu, sejrer over en skuespiller, der allerede har lang tids praksis bag sig, altså en fastslået mester. Det er mærkeligt.

Svar: Det er netop denne øjeblikkets *blomst*, før de tredive, som jeg nævnte før²⁶. Det sker, at i det øjeblik den gamle skuespiller, som allerede har mistet *blomsten*, begynder at spille gammeldags, sejrer [hans unge rival] over ham takket være sin *usædvanlige blomst*. Et virkelig øvet øje ville kunne skelne imellem dem. Under disse omstændigheder ville det kunne give anledning til en prøve for kritikken [og den prøve skulle tjene til at skelne] et øvet øje fra et uøvet. Der er dog et punkt, som må præciseres. Over en skuespiller, som er sådan at han selv efter de halvtreds ikke har mistet *blomsten*, ville man ikke kunne sejre, om man så havde den smukkeste af ungdommens *blomster*. Men så er der dette: det sker, at en hæderligt *dygtig* skuespiller bukker under, fordi han har mistet *blomsten*. Om han så var det mest priste træ, beundrer man et træ i den periode, hvor det ikke blomstrer? Om det så var den simple blomst på „hunde-kirsebær-træet“²⁷, beundrer man ikke den nye blomst, som udfolder sig i hele sin friskhed? Når man grunder over sådanne sammenligninger, [forstår man] at det hører til naturens orden, at *blomsten*, måtte den end være flygtig, sejrer ved kappestriden.

Lad os derfor komme til det væsentligste: At se bort fra, at på vor *vej er blomsten* alene livet i *nå*, og *blomsten* går tabt, og ene og alene støtte sig på sit fortidige ry, det er den fejl, den gamle skuespiller bestandig begår. Om han så også kunne repertoiret, den der ville se bort fra *blomstens* eksistensvilkår, ville frembyde samme syn som planter indsamlede på den årstid, hvor de ikke blomstrer. For de ti tusinde træer og de tusinde urter, uanset at farverne på deres blomster alle er forskellige, er det princip, som gør at man finder *interesse* ved dem, altid *blomsten*. Var en skuespillers repertoire end lidet udstrakt, ville han, dersom han blot i een eneste retning havde bragt *blomsten* til fuldendelse, i det mindste på dette område kunne nyde varigt ry. Heraf fremgår, at det ville være omsonst, om vor mand for sig selv troede at besidde *blomsten* i tilstrækkelig grad, dersom han ikke fandt de

*fremgangsmåder*²⁸, der kan gøre den synlig for tilskuernes øjne, det ville være som blomsten på marken, blommetræet i krattet, der for-
gæves udfolder sig i livlige farver. Og dernæst, blandt skuespillerne,
om de så var lige *dygtige*, vil man finde folk af enhver størrelse.
Om en skuespiller så var en fastslået mester, af tilstrækkeligt udviklet
dygtighed, dersom han ikke kendte *fremgangsmåderne* i forbindelse
med *blomsten*, ville han, selv om han gik for at være *dygtig*, aldrig
kunne opnå *blomsten*. Den *dygtige*, som kendte disse *fremgangsmå-*
der til punkt og prikke, måtte for sit vedkommende, selv dersom hans
evner skulle tage af, bevare *blomsten*. Og når blot han bevarer *blom-*
sten, vil han hele sit liv vække *interesse*. Eftersom det nu forholder sig
således, så vil en ung skuespiller, ligegyldigt hvem han måtte være,
ikke kunne sejre over en skuespiller, der har bevaret den virkelige
blomst.

5. — *Spørgsmål*: Når man i *nå* taler om „talenternes forskellighed“,
er det, fordi det sker, at en endog usædvanligt middelmådig skuespil-
ler på et enkelt område sejrer over en *dygtig*. Dersom den *dygtige* slet
ikke kan klare sig på dette område, skulle det mon så være på grund
af uduelighed? Eller er det således, at han ikke kan klare sig, fordi
han ikke vil gøre [det man skal for det]²⁹?

Svar: På ethvert område gælder det, at når man taler om „talenter-
nes forskellighed“, forstår man derved, at der findes medfødte talen-
ter. Det sker, at det mest fremragende *trin*³⁰ ikke kan sammenlignes
hermed. Dog, dette er igen et synspunkt, der kun kan anlægges på den
skuespiller som er *dygtig* og intet mere. Hvordan og på hvilket områ-
de skulle dog en skuespiller, som har nået målet med hensyn til *evner*
og *færdigheder*³¹, ikke kunne klare sig? Heraf fremgår, at grunden
[til nederlagene] er, at af skuespillere, som har nået målet med hen-
syn til *evner* og *færdigheder*, findes der ikke engang een blandt ti tu-
sinde. Jeg siger, at de findes ikke: det er, fordi der i mangel af *fær-*
digheder er *selvtilfredshed*³². Den *dygtige* har sine mangler. Den
*udygtige*³³ har bestemt også sine gode egenskaber. Men det er der
ingen, der bemærker. Selv den interesserede er uvidende om det. Den
dygtige hviler på sit ry og er, blændet af sin brio, uvidende om sine
mangler. Hvad angår den *udygtige*, da han af naturen mangler *fær-*
digheder, og han følgelig er uvidende om sine mangler, forstår han

lige så lidt, at han ved et held kunne have en god egenskab. Derfor burde den *dygtige* såvel som den *udygtige* konsultere de andre. Dog, den der måtte have nået målet med hensyn til *evner* og *færdigheder*, bør kunne forstå alt dette af sig selv.

Ligegyldigt hvor latterlig en skuespiller måtte være, dersom en *dygtig* opdager en god egenskab hos ham, vil han gøre vel i at gå i lære hos ham. Det er det første af hans *midler*. Lad os antage, at han iagttog en sådan god egenskab, hvis han så af hovmodig *forfængelighed*³⁴ sagde til sig selv: „Jeg ville ikke kunne efterligne nogen, der er mere *udygtig* end jeg selv!“, ville han, hildet af denne sindstilstand, sikkert også være ude af stand til at erkende sine egne mangler³⁵. Således er faktisk sindstilstanden hos den, som ikke har nået målet. På den anden side, dersom endog en *udygtig*, forudsat han observerede en *dygtig's* mangler, sagde til sig selv: „Selv en *dygtig* har sine mangler. Så meget desto større grund er der til at formode, at jeg, som jo kun er en *begynder*, har adskillige fejl!“ og han så i sin uro konsulterer andre, dersom han søger at skaffe sig *færdigheder*, vil det for ham blive en så meget mere givende øvelse, og hans *evner* vil hurtigt vokse. Lad os sætte, det slet ikke går sådan, men at han ved at sige til sig selv: „Det bliver ikke mig, der kommer til at begå fejl af den størrelsesorden!“ følte selvtilfredshed ved det, ville det dreje sig om en skuespiller, som i virkeligheden heller ikke kender sine egne gode egenskaber. Dersom han er uvidende om, hvad disse gode egenskaber består i, tager han selv sine mangler for gode egenskaber. Under disse forhold går årene, og dog vokser hans *evner* slet ikke. Her har man netop sindstilstanden hos en *udygtig*. Heraf fremgår, at *evnerne* vil tabe sig, selv hos den *dygtige*, dersom han dyrker en *forfængelig selvtilfredshed*³⁶. Hvad må man så ikke sige om den *forfængelige selvtilfredshed*³⁷ hos en uduelig? Tænk nøje over dette. Det er ved at sige til jer selv, at den *dygtige* er et eksempel for den *udygtige*, og den *udygtige* et eksempel for den *dygtige*, at I må udfolde jeres anstrengelser. At bemægtige sig den *udygtiges* gode egenskaber og indoptage dem i den *dygtiges* repertoire, deri består det højeste princip. Allerede dette at observere de andres mangler er at danne sig et eksempel derudfra.

Hvad må man så ikke sige om de gode egenskaber? Dette er, hvad der skal forstås ved: „Vær udholdende i øvelsen, undgå den hovmodige *forfængelighed*³⁸.“

6. – *Spørgsmål*: Hvordan genkender man inden for *nô* de forskellige former for *klasse*³⁹?

Svar: For et øvet øje er det nemt nok at skelne her. Selv om det som helhed, når man taler om at „højne sit *trin*“, drejer sig om etaper inden for *evnerne*, hænder det mærkeligt nok, at en *nô*-skuespiller, som knap er fyldt ti, allerede er i besiddelse af en *måde*, der vidner om en naturligt højtliggende *klasse*⁴⁰. Dog, selv om man spontant skulle have *klasse*, mangler man øvelse, vil det hele være omsonst. På den ene side, at man har *klasse* takket være lang tids praktisk øvelse, det er det normale. På den anden side, det man kalder medfødt *klasse* er *fornemhed*. Det man kalder *storladenbed* er noget andet. For det meste forveksler man *storladenbed* og *fornemhed*⁴¹. Det man kalder *storladenbed* er en værdig, imponerende adfærd. Iøvrigt er det et begreb, der lader sig anvende på alle områder. *Klasse*, *fornemhed* er klart erkendelige ting. Der er for eksempel den medfødte *ynde*. Det er *klasse*. Men det sker, at en skuespiller, der er fuldstændig blottet for *ynde* er i besiddelse af *fornemhed*. Dette er *fornemhed* uden *ynde*⁴². Her er endnu et emne til overvejelse for *begynderen*: at ville erhverve *klasse* ved hjælp af øvelser er et foretagende, der på forhånd er dømt til nederlag. *Klasse* er under alle omstændigheder uden for rækkevidde, og man ville ovenikøbet miste de positioner, man havde erhvervet ved hjælp af øvelser. Kort og godt, da det man kalder *klasse* og *fornemhed* er medfødte egenskaber: dersom man har dem [fra fødslen], må de, som hovedregel, være uden for rækkevidde. Og dernæst, når man, takket være lang tids brug af øvelser har „renset“ sig helt, sker det, at denne *klasse* viser sig spontant⁴³. Ved øvelser forstår jeg [studiet af] normerne for perfektion i de forskellige teknikker, såsom sang, dans, *hataraki* eller *mime*. Efter moden overvejelse, [kunne man så ikke sige] at *yndens trin* er en medfødt egenskab, og at *fornemhedens trin* er resultatet af lang tids brug af øvelser⁴⁴? Dette spørgsmål må endevendes i ens sind.

7. – *Spørgsmål*: Hvad skal man forstå ved „*holdning* svarende til bogstaven“?

Svar: Dette kræver meget præcise øvelser. I *nô* er det netop princippet for enhver *bandling*⁴⁵. Hvad man kalder adfærd, anvendelse af kroppen, er også netop det. Lad mig forklare mig: man må indrette sit sind, så det svarer til bogstaven i teksten. Når der er tale om at „se“,

ser man; når der bliver sagt „række frem“ eller „trække tilbage“, rækker man hånden frem eller trækker den tilbage; hvis det er noget som „at høre“, spidser man øre; således at, hvis man har anvendt sin krop på en måde, der i et og alt svarer [til teksten], bliver *handlingen* spontant realiseret. I første række kommer anvendelsen af kroppen, i anden række anvendelsen af hænderne, i tredje række anvendelsen af foden⁴⁶. Man må regulere kroppens opførsel efter melodien og toneklangen [i sangen]. Dette er svært at gøre helt klart ved penslens hjælp⁴⁷. Når lejligheden byder sig, må man lære det ved iagttagelse.

Når man er fuldstændig trænet i at bringe sig i overensstemmelse med bogstaven, vil sang og *handling* herefter udgøre eet. Kort sagt [at vide at bære sig] sådan [ad] at sang og handling herefter udgør eet, det er endnu et [gennem øvelse] erhvervet talent. Ligeledes må det, man kunne kalde „behændighed“, også være netop dette. Det er et hemmeligt princip⁴⁸. Sangen og *handlingen* er to væsensforskellige ting, [og] har nogen kunnet drive sin brio så vidt, at de udgør eet, må han være i allerhøjeste grad *dygtig*. Her må man kunne få *nô*, der virkelig har *styrke*. Iøvrigt løber de fleste mennesker sur i disse begreber *styrke* og *slaphed*. At tage et *nô*-stykkets mangel på elegance for *styrke* og betragte det, det er *slaphed* som *fin fortryllelse*, det er latterligt. Der findes utvivlsomt skuespillere, som, ligegyldigt hvordan man betragter dem, aldrig viser tegn på at have spændt fra. Det er *styrke*. En skuespiller som, ligegyldigt hvordan man betragter ham, altid er strålende, se det er *fin fortryllelse*. Eftersom det nu er således, må den, som gennemført har omsat princippet om overensstemmelse med bogstaven i praksis, altid få sang og *handling* til at være eet; han må være en skuespiller som, ved enhver lejlighed, nøjagtigt, af sig selv, kender områderne for *styrke* og for *fin fortryllelse*⁴⁹.

8. – *Spørgsmål*: Selv i den almindelige kritik sker det, at man taler om *hensvinden*⁵⁰. Hvad er det egentlig for noget?

Svar: Ja, det er overordentligt vanskeligt at beskrive. Denne *holdning*⁵¹ ville ikke kunne defineres. Og dog eksisterer den *hensvinden* de *holdning* godt nok. Men det er igen en *holdning* som kun eksisterer i kraft af *blomsten*. Ved nærmere overvejelse er det umuligt at nå frem til det punkt ved øvelser eller ved sin opførsel. Har man opnået *blomsten*, ville man sikkert kunne komme til at kende det. Eftersom det nu er således, så ville den, der havde opnået *blomsten*, selv om det

ikke var i det hele og i enhver [form for] *mime*, men på et enkelt område, måske ligeledes komme til at kende *bensvinden*. Man ville følgelig kunne sige, at det, man kalder *bensvinden*, er endnu højere end *blomsten*. Uden *blomsten* ville *bensvinden* dog være uden genstand. Den ville i så fald fordufte og blive *opløsning*⁵². Det er netop blomsternes *bensvinden* der gør dem *interessante*. Hvad *interessant* skulle der være ved en urts eller et blomsterløst træs *bensvinden*? Eftersom det nu forholder sig således – når allerede opnåelsen af *blomsten* er af den største vanskelighed, er den *bensvindende måde*, som man kan kalde endnu højere [end *blomsten*] altså endnu langt vanskeligere. Under disse omstændigheder er det vanskeligt at forklare den, selv ved en sammenligning.

Et gammelt digt siger:

I den lette tåge,
Over blomsterne i et levende hegn,
Morgenens dug . . .
„Om efteråret, åh, aftenerne!“
Hvem mon dog har sagt det⁵³?

Og et andet:

Det som mattes
Uden at de ydre træk
røber det,
Det er blomsten, som er i hjertet
hos menneskene i denne verden⁵⁴.

Mon man i dette skulle have [et udtryk for] en sådan *måde*? Det bør man tænke over med hele sit sind.

9. – *Spørgsmål*: I *nå* er kendskabet til blomsten, i lyset af *Bemærkningerne* herover, [den] højeste og grundlæggende [viden]. Det er den vigtigste [viden]. Et punkt er stadig dunkelt: Hvordan kan man få fat i [denne viden]?

Svar: Her har vi utvivlsomt den dybeste løndom på vor *vej*. Det store, hemmeligheden, befinder sig udelukkende i denne retning. For det væsentligstes vedkommende vil man finde nærmere angivelser i *Bemærkninger over øvelserne, over mimen*⁵⁵. *Bemærkninger* som dem om øjeblikkets *blomst*, stemmens *blomst*, *ydens blomst* er indlysende

for enhver; men, da det drejer sig om *blomster*, som har deres oprindelse i professionen⁵⁶, da de er ligesom blomster der har udfoldet sig⁵⁷, kommer snart den tid, da de er bortstruede. Eftersom det nu forholder sig således, da de ikke er varige, er det ry, de bibringer, kun noget lidet. Hvad den virkelige blomst angår, står faktorerne for dens udfoldelse så vel som for dens fald faktisk til den interesseredes rådighed. Derfor: Den kan være varig. Hvad skal man gøre for at kende disse faktorer? Det kunne være, man fandt dem i *Supplerende noter vedrørende den mundtlige tradition*⁵⁸. Men gå nu ikke hen og tro, det er så kompliceret. Når I, fra og med det syvende år, med jeres sind dybt engageret i dette, har forstået og tilegnet jer *Bemærkninger vedrørende øvelserne alder for alder og de forskellige former for mime*, når I har udtømt [de forskellige typer af] *nô* og opnået *færdighederne*⁵⁹, så vil I vide, hvordan man skal undgå at miste *blomsten* mere. En bevidst anstrengelse for at bringe hele repertoiret frem til det fuldendte, således vil *blomstens* frø være. Eftersom det forholder sig således, må man, for at kende *blomsten*, først kende frøet. *Blomsten* består i en sindsindstilling; frøet af den må være håndværket. En af de gamle sagde:

Menneskehjertet rummer alle frø;
 Under den altomfattende regn spirer de alle.
 Så snart man får fat i blomstens natur
 Former oplysningens frugt sig spontant⁶⁰.

Ved at skærme om voert hus, ved at gøre vor kunst til min hovedbeskæftigelse, har jeg dybt i hjertet bevaret det gods, som min afdøde fader har betroet mig; når jeg her har nedskrevet det væsentligste uden at tage hensyn til den offentlige fordømmelse, i frygt for at vor *vej* skulle blive forladt, har jeg ikke på nogen måde villet, at dette skulle være bestemt for oplæringen af fremmede personer⁶¹. Det er kun familieforskrifter, som jeg lader gå i arv til mine efterkommere.

Herover *Bemærkninger vedrørende videregivelsen af fortolkningens blomst*.

Syvende år i Ōei, [1400], fjerde måne, trettende dag.

Hata no Motokiyo.

Saemon-no-tayû, af den lavere femte rang⁶².

4. Bog

Oprindelsen fra riterne¹

Fremdeles, hvorledes *sarugaku* begyndte i gudernes tid²: i det øjeblik den Store-Guddom-som-oplyser-Himmelen trak sig tilbage til den Himmelske-Klippe-Bolig, blev Verden-under-Himmelen nedsænket i mørket; da forsamlede de otte hundrede hærskarer af guder³ sig på det Himmelske Kagu-Bjerg, og i den hensigt at vinde den Store-Guddoms guddommelige Hjerter, viede de ham en *kagura*⁴ og begyndte en *seino*⁵. Blandt dem trådte Ama-no-uzume-no-miko frem; hun holdt en *sakaki*⁶-gren med fastgjorte votivbånd, hævede stemmen, og fik med sine hurtige trin en tordenrullen til at løfte sig, og da hun var i en tilstand af guddommelig besættelse⁷, sang og dansede hun. Da denne guddommelige røst utydeligt nåede frem til den Store-Guddom, åbnede han Klippe-Porten på klem. Jorden blev på ny oplyst. Gudernes guddommelige ansigter strålede⁸. Den guddommelige underholdning ved den lejlighed var, siger man, den første *sarugaku*. De nærmere oplysninger vil man finde i den mundtlige tradition⁹.

Fremdeles, i Buddhas fædreland, da rigmanden Shudatsu havde fået bygget Gion klosteret, og [det] skulle indvies, i det øjeblik da Shaka-nyorai¹⁰ var i færd med at udlægge Loven, [kom] Daiba¹¹, fulgt af en hærskarer af vrangtroende med grene og bambusblade, som der var fæstnet votivbånd til, og dansede og sang af fuld hals, således at prædikenen blev umulig; da sendte Buddha et blik til Sharihotsu, og denne gik, gennemtrængt af Buddhas kraft, hen i det bageste rum og anbragte tamburiner og gong'er¹², og med bistand af Anans begavelse, Sharihotsus visdom og Furunas¹³ veltalenhed lod han udføre halvfjerds mimer¹⁴; da samlede de vrangtroende, som nu hørte lyden af fløjter og tamburiner, sig i baggrunden og blev ved dette syn beroligede. Nyorai benyttede sig af denne frist og holdt sin prædiken. Derfra er det, at begyndelsen til vor *vej* skriver sig, i Indien.

Fremdeles, i Japan, i Kimmei-tennô's¹⁶ regeringstid, på Hatsuse-floden i Yamato-provinsen, kom ved flodtid en krukke højere oppe fra sejlenede ned ad strømmen. I nærheden af [træ?] *tori*'en af cryptomeria*) fra Miwa, samlede en hofmand denne krukke op. Indeni var der et lille drengebarn. Dets træk var fortryllende, det var at ligne med en juvel.

Eftersom det drejede sig om et væsen, der var nedsteget fra himlen, aflagde man beretning i paladset. Den samme nat erklærede drengebarnet i en drøm, Kejseren drømte: „Jeg, som I ser her, er reinkarnationen af Den højeste Fyrste over Storkejserdømmet Shin¹⁸. Da jeg for indeværende har *karma*-bånd med Sol-egnene¹⁷ har jeg manifesteret mig.“ Kejseren, som skønnede at der her var tale om et jærtegn, lod ham tilsiige til paladset. Efterhånden som han voksede i alder, overgik han hvemsomhelst i skarpsindighed, således at han femten år gammel havde hævet sig til rang af minister, og Kejseren tillagde ham navnet Shin. Men tegnet for *shin* læses *hata*, og det var derfor han kaldte sig Hata no Kôkatsu¹⁸. På et tidspunkt, hvor Kejserriget gennemlevede nogen uro, bestilte Jôgû-taishi¹⁹ under henvisning til forne tiders pragt i gudernes tidsalder og i Buddhas fædreland, halvfjerds mimer hos denne Kôkatsu; ved samme lejlighed skar han med egen hånd²⁰ maskerne til de halvfjerds mimer, og han ville godt betro dem til Kôkatsu. Man præsenterede disse [mimer] i Shishinden'en i Tachibana-paladset²¹. Kejserriget blev bragt i lave, landet pacificeret. Jôgû-taishi, som – for de kommende generationer – i [skrifttegngruppen] læst *kagura* undertrykte nøglen til tegnet *kami*, beholdt kun det formative element. Da dette udgør [tegnet læst] *saru* i kalenderen, kaldte man [disse mimer] *sarugaku*. Dette fordi [disse to tegn kan læses] *tanoshimi wo môsu* („meddele glæde“). Og også fordi de fremstår ved en opdeling af *kagura*'erne²². Denne Kôkatsu tjente kejserne Kimmei, Bidatsu, Yômei, Sushun og Suiko²³, og Jôgû-taishi. Han videregav sin kunst til sine efterkommere og, da „et overnaturligt væsen efterlader aldrig spor“, gik han i Naniwa bugten²⁴ i Settsu provinsen om bord i en pirogue, og givende sig vinden i vold forsvandt han ud over det vestlige hav. Han nåede land i Sakoshi bugten, i provinsen Harima. Kystboerne, som havde trukket båden på land, fik nu i den øje på et væsen, der ikke havde noget menneskeligt træk. Han øvede trolddomskunster over for alle

*) *cryptomeria japonica*, stærkt udbredt japansk nåletræ. O.A.

disse mennesker og fremkaldte jærtegn. De hyldede ham derfor som en gud, og provinsen trivedes. Da man havde lagt mærke til, at han kunne være meget hidsig, kaldte man ham Osake-daimyôjin²⁵. Endnu i vore dage er hans formåen vidunderlig. I sin oprindelige natur er han den Himmelske Konge Bishamon²⁶. Man fortæller endvidere blandt andet, at da Jôgû-taishi, dengang han skulle betvinge rebellen Moriya²⁷, benyttede sig af denne Kôkatsu's guddommelige magt, bukkede Moriya under²⁸.

Fremdeles, i Fredens Hovedstad²⁹, i Kejser Murakami's³⁰ regerings-tid, [skete det at] *Noter om sarugaku-ennen*³¹, der i sin tid var redigeret med Jôgû-taishi's egen pensel, kom Kejseren for øje; [her stod der skrevet] i sammendrag, at ved hjælp af *narrespil og pyntede ord*³², som født i gudernes tidsalder og i Buddhas fædreland var blevet bragt videre til Gesshi og Shindan³³ og dernæst til Sol-egnene, sikrede man Buddhas forherligelse og videredrejningen af Lovens Hjul³⁴, man bortskræmte de dæmoniske kræfter og man trak lykken til; at, dersom man viste *sarugaku*-danse, blev Kejserriget pacificeret, folket beroliget og menneskenes liv længere. Eftersom Taishis pensel havde nedtegnet disse underværker, fandt kejser Murakami det rimeligt, at man ved hjælp af en *sarugaku* påkaldte guderne til støtte for kejserriget; men på den tid var den af Kôkatsus efterkommere, der opretholdt *sarugaku*-kunstens tradition, Hata no Ujiyasu³⁵. Han fremførte for Hans Majestæt de halvfjerds *sarugaku*-stykker i Shishinden'en. På den tid [levede] en mand ved navn Kinogon no Kami³⁶. Det var en meget talentfuld mand. Han var gift med Ujiyasus lillesøster. Sidstnævnte mand fremførte ligeledes *sarugaku* med ham som partner. I den følgende tid, da man skønnede, det var vanskeligt at nå til ende med de halvfjerds stykker på een dag, foretog man blandt dem alle et valg, der faldt på følgende tre: *Inazumi-no-Okina* (*Okina-men*), *Yonatsumi-no-okina* (*Samba-sarugaku*) og *Chichi-no-jô*. Det er de nuværende „tre officielle stykker“³⁷. De symboliserer Nyôrai'en under hans tre aspekter Loven, Lønnen og Tilpasningen³⁸. Man vil i de *Supplerende noter* finde den mundtlige tradition vedrørende de „tre officielle stykker“³⁹. Af denne Hata no Ujiyasu er Mitsutarô Komparu⁴⁰ efterkommer i niogtyvende generation. Denne [slægt] udgør Emman-i selskabet i Yamato provinsen⁴¹. Det er ligeledes inden for dette hus der er bevaret tre skatte, som er overleverede fra generation til gene-

ration siden Ujiyasu: en dæmonmaske, skabt af Shōtoku-taishi, et bilde af Kasuga-guden og en af Buddhas knogler.

Fremdeles, i vore dage, ved *Yūima-e*⁴², i Kōfuku-ji, i den sydlige hovedstad⁴³, i forbindelse med den gudstjeneste som holdes i tekstlæsnings-salen, udfører man *ennen*-danse⁴⁴ i forfriskningssalen. Man beroliger [således] de onde ånder og besværger de dæmoniske kræfter. Mens dette sker, forklarer man foran tekst-læsnings-salen⁴⁵ den pågældende *sūtra*⁴⁶: dette i henhold til den forudgående pragtudfoldelse i Gion-klosteret. Heraf fremgår, at det man forstår ved celebreringen af gudstjenesten i Kasuga og Kōfuku-ji⁴⁷ i Yamato-provinsen er den *sarugaku*, der udføres af de fire selskaber i disse templer, den anden og den femte i den anden måne, som er den første af årets gudstjenester. Det er en anrøbelse til guderne om fred for Kejserriget.

Fremdeles, fire *sarugaku*-selskaber deltager i gudstjenesten i Kasuga, i Yamato-provinsen:

Tohi, Yūsaki, Sakato og Emman.i⁴⁸.

Fremdeles, tre *sarugaku*-selskaber deltager i gudstjenesten i Hie, i Ōmi-provinsen:

Yamashina, Shimosaka og Hie.

Fremdeles, i Ise, to *shūsbi*⁴⁹-selskaber.

Fremdeles, tre selskaber tager del i festerne i den første måne i Hosshō-ji:

Shinza (som bor i Kawachi), Honza (Tamba) og Hōjō-ji (Settsu)⁵⁰.

Disse tre sidste selskaber deltager ligeledes i gudstjenesterne i Kamo og Sumiyoshi⁵¹.

5. Bog

Løndommen

1. – Da jeg nu altså frygtede for, at *Bemærkninger vedrørende videregivelsen af fortolkningens blomst*¹ skulle komme publikum for øje, har jeg deponeret dem i skriftlig form, så de kan tjene som familieforskrifter for mine efterkommere; dog er min væsentlige bekymring denne: når jeg ser på de mennesker, der i vore dage følger vor *vej*, må jeg konstatere at de, i stedet for at gøre sig umage med vor kunst, kun vandrer ad fremmede *veje*², at de, selv når de ganske ekstraordinært gør nogle fremskridt i denne kunst, slår sig til tåls med en aftens intuition³, og at de, klamrende sig til ryet og til øjeblikkets fortjeneste, glemmer kilderne og taber tråden⁴; jeg er derfor nået til at måtte spørge mig selv, om vor *vej* ikke allerede befinder sig i sin nedgangstid, hvilket jeg kun kan beklage. Heraf fremgår, at hvis man gør sig umage på vor *vej* og gør kunsten til sin vigtigste beskæftigelse, hvis man gør dette uden egoistiske ambitioner, hvorledes skulle man da undgå at høste frugterne? Og ganske særligt, dersom vor kunst består i at vedligeholde en [traditionel] *stil*⁵, så tillader den ikke desto mindre en måde at opføre sig på, der udspringer af ens egne *færdigheder* [hos hver enkelt]. Dette er vanskeligt at omsætte i ord. Eftersom det drejer sig om den *blomst*, der, når man een gang har erhvervet den [traditionelle] *stil*, videregives fra hjerte til hjerte, giver jeg [denne afhandling] titlen: „Om videregivelsen af fortolkningens blomst“⁶.

2. – Når man ser på vor *vej* som helhed, skiller Yamato og Ōmi skolerne sig ud ved deres *måde*; I Ōmi lægger man vægten på den *fine fortryllelse*, man sætter *mimen* i anden række og betragter *holdningen* som det vigtigste element. I Yamato lægger man vægten på *mimen*, og først efter at have afsluttet [studiet af] repertoiret, søger man ydermere den *fine fortrylleses måde*. Men en virkelig *dygtig* skuespiller bør uden vaklen beherske begge disse *måder*⁷. At begrænse sin for-

tolkning til een eneste *måde* ville ske hos en mand, som ikke er virkelig mester [i sin kunst]. Heraf fremgår, at idet Yamato *måden* holder *mimen* og *emner*⁸ for det væsentligste, er det almindeligt anerkendt, at den excellerer i et repertoire, [der] for eksempel [kræver] en fremtræden fuld af *fornehmhed* eller en *beftig* adfærd, og faktisk samler Yamato-skolerne fortrinsvis deres indsats om dette [repertoire]; imidlertid excellerede min afdøde fader på sin berømmelses tinde i den *måde* [som] *no*-stykket *Shizukas dans* [kræver] eller *mimen* i *Den gale fra dainembutsu'en i Saga*⁹: at dette indbragte ham hele Kejserrigets hyldelse og et stort ry, er der ingen, der er uvidende om. Men her har man netop i allerhøjeste grad den *fine fortrylleses måde*.

På den anden side, da *dengaku*'ens¹⁰ *måde* af naturen er væsensforskellig, er alle tilskuerne overbevist om, at den ikke er afhængig af de kriterier, som gælder for *sarugaku*'ens *måde*; og dog, har vi ikke hørt, at Itchû, fra Honza¹¹, som førhen blev betragtet som den vise på denne [*dengaku*'ens] vej, excellerede i alle [generne] inden for repertoire, og at hans *måde* blandt andet med hensyn til *mimen* af *dæmoner* og den *beftige* adfærd, var uden brist? Det var derfor min afdøde fader havde for vane at sige uden omsvøb om Itchû, at denne havde været hans mester med hensyn til hans egen *måde*.

Da det nu forholder sig således, så slår enhver sig almindeligvis, enten af *forfængelighed* eller af utilstrækkelighed, til tåls med at beherske en enkelt *måde* og behandler, da han ikke forstår at udbrede sine kundskaber til de *ti typer*¹², de *måder*, som er ham fremmede, med foragt. I virkeligheden er dette ikke foragt, men intet andet end *forfængelighed* som skyldes uformåen. Heraf fremgår, at på grund af sin uformåen ville han, om han så for et stykke tid havde vundet ry i et omfang passende til den enkelte *måde* han behersker, dog ikke opnå offentlig anerkendelse, for dette er ikke den varige *blomst*. Den som ved sit talent er i stand til at opnå denne anerkendelse, må *interessere*, ligegyldig hvilken *måde*¹³ han spiller i. *Måder* og normer er forskellige, men *interessen* kan knytte sig til dem alle. Det forhold, at man finder *interesse* derved, er utvivlsomt det, der danner grundlaget for *blomsten*. Og med hensyn til *nå*, hvad enten den måtte være fra Yamato, Omi eller *dengaku*, er dette ensbetydende med ikke at have nogen brist. Kort sagt, uden at være en skuespiller der behersker alle [*måder*] uden brist, ville der ikke kunne være tale om, at man opnår offentlig anerkendelse.

Jeg tilføjer, at en *dygtig* skuespiller, der, selv om han ikke beherskede hele repertoiret til fuldkommenhed, excellerede i, lad os sige, de syv eller otte tiendedele [af det], og som, med denne begrænsning, gjorde den *måde*, han beherskede bedst, til norm for sin personlige *måde*¹⁴, han ville, hvis han ydermere er i besiddelse af *færdigheder*¹⁵, også kunne vinde alment ry. Men sandt nok, dersom han viste sig utilstrækkelig på nogle punkter, kunne tilskuernes dom blive gunstig eller det modsatte, alt efter om de var fra byen eller landet, af fornem eller lav stand¹⁶.

I virkeligheden er der mange måder at vinde ry på gennem *nô*. Det er vanskeligt for den *dygtige* at imødekomme smagen hos et uøvet øje. Det er umuligt for en *udygtig* at tilfredsstille et øvet øje. At en *udygtig* aldeles ikke tilfredsstiller det øvede øje vil ikke kunne overraske. At en *dygtig* ikke imødekommer smagen hos et uøvet øje hænger sammen med utilstrækkeligheden hos det uøvede øje, og dog vil en *dygtig* skuespiller, [som er] mester [i sin kunst], dersom han har *færdigheder*, også kunne fremføre *nô* på en sådan måde, at han bliver *interessant* selv for et uøvet øje. En skuespiller, som besad disse *færdigheder* og en *brío* til fuldkommenhed, om ham ville man kunne sige, at han besad *blomsten* til fuldkommenhed. Heraf fremgår, at en skuespiller som er nået frem til dette *trin*, ville ikke, ligegyldig hvilken alder han havde, bukke under, når han blev stillet over for ungdommens *blomst*. Eftersom det nu forholder sig således, så skulle en *dygtig*, som var nået til dette *trin*, bestemt opnå offentlig anerkendelse, ja mere endnu, han skulle forekomme *interessant*, overalt og til enhver tid, og selv hos indbyggerne i fjerne provinser og på landet. En skuespiller, som besad disse *færdigheder* ville være en *dygtig* [skuespiller], der, alt efter hvad publikum måtte foretrække og ønske, kunne tage en hvilken som helst *måde* i anvendelse, Yamato, Ômi, ja om det så skulle være *dengaku*. Det er for at kaste lys over de vigtigste principper for denne søgen jeg har forfattet [denne afhandling] *Om videregivelsen af fortolkningens blomst*.

At benytte det, jeg lige har sagt, som påskud for at negligere normerne for ens personlige *måde*¹⁷ ville under ingen omstændigheder sikre *nô*'s fortsatte liv. Det ville være, hvad en svag skuespiller kunne finde på. Det er netop efter at have realiseret normerne for ens personlige *måde*, at man bliver i stand til at lære hele registeret af *måder* at kende. En skuespiller, der gav sig ud for at beherske hele registeret

af *måder* og ikke var trængt ind til sine personlige normer, ville ikke blot være uvidende om sin personlige *måde*, men ville heller ikke, og det med så meget større grund, kunne have noget sikkert kendskab til de fremmede *måder*. Eftersom dette forholder sig således, ville hans *muligheder* være svage, og han ville ikke kunne beholde *blomsten* på nogen varig måde. Ikke at beholde *blomsten* på nogen varig måde ville være det samme som ikke at kende nogen som helst *måde*. Eftersom det forholder sig således, siges det i [afhandlingen] *Om videregivelsen af blomsten* i afsnittet *Om blomsten*: „Når I har udtømt repertoire og opnået *færdighederne*, så vil I vide hvordan man kan undgå at miste *blomsten* igen“¹⁸.

3. – Det siges, i *Hemmelighederne*¹⁹: „Men det man kalder „kunst“, da forholdet nu er det, at den beroliger alle menneskers sind, og den fremkalder bevægelse hos de store og hos de ydmyge, så kunne den blive udgangspunktet for en stigende sum af langt liv og lykke, et middel til at forlænge livet²⁰. Bragt til fuldkommenhed ville alle *veje* sikre en stigende sum af langt liv og lykke“. Særlig i vor kunst er dette at nå til det højeste trin af fuldkommenhed og lade ens hus' ry²¹ gå i arv til eftertiden, det samme som at opnå offentlig anerkendelse. Dette er den stigende sum af langt liv og lykke. Imidlertid findes der *prøvede fremgangsmåder*²² [til dette]. At en overlegent begavet og overlegent intelligent mands øjne kan genkende en skuespiller, der absolut har nået *fornemhed* og *klasse*²³, det siger sig selv, for der er fuldendt *overensstemmelse* [mellem dem]. Men som helhed forbliver en *måde* af stor *fornemhed* og *klasse* utilgængelig for de grove øjne hos en afstumpet masse eller hos indbyggerne i fjerne provinser og på landet. Hvad skal man gøre i et sådant tilfælde?

I vor kunst er det gennem mængdens gunst og respekt man sikrer langt liv og lykke²⁴ for den skole, man opretter. Følgelig, dersom man holder sig til en alt for utilgængelig *måde* udebliver det store publikums hyldest. Det er derfor, at – uden at man nogensinde glemmer sin *begyndelse* inden for *nå*²⁵ – det at indrette sig efter tiden, bringe sig i overensstemmelse med stedet [kort sagt] fremføre *nå* på en sådan måde, at selv den mest afstumpede tilskuer siger til sig selv: „I sandhed...“²⁶!“, det er [kilden til] langt liv og lykke. Dersom man gransker skik og brug i verden²⁷ til bunds, ville man godt kunne kalde den, der over for en fornem forsamling eller i et stort Buddhatempel,

så vel som under festerne i *shintō*-templerne på landet eller i en fjern provins aldrig pådrog sig den mindste kritik, for en vellykket skuespiller, der besad langt liv og lykke. Eftersom det forholder sig således, er det vanskeligt at kalde den, for hvem, ligegyldig hvor *dygtig* han måtte være, mængdens gunst og respekt udebliver, en skuespiller [der er sikret] en stigende sum af langt liv og lykke. Det var derfor, min afdøde fader, om det så var i en landlig afkrog eller i en fjern bjerglandsby, udførte sin kunst under iagttagelse af sindsstemningerne [hos sit publikum] og med helt afgørende vægt på stedets skikke. Fordi jeg nu siger dette, skulle det dog ikke være således, at en *begynder*, når han spørger sig selv, hvordan han uden vanskelighed skulle hæve sig til en sådan fuldkommenhed, føler modløshed. Måtte han indridse disse *Bemærkninger* dybt i hjertet, måtte han optage principperne i sig, om så blot i ganske beskedent omfang, måtte han, hjulpet af overvejelsen, afpasse dem efter sine egne evners rækkevidde, så vil han [på denne måde] skaffe sig *færdigheder*.

Som helhed betragtet er de *færdigheder*, som jeg lige [har nævnt] i mine *Bemærkninger*, *prøvede fremgangsmåder* og *færdigheder* der mere vedrører den *dygtige* end *begynderen*. At det er mange – og undertiden endog blandt skuespillere som er blevet *dygtige* og mestre – der i deres selvtillid, blændet af berømmelsen, ikke kender disse *prøvede fremgangsmåder*, og for hvem et langt liv og en lykke²⁸ svarende til deres tomme navnkundighed udebliver, det er beklageligt. Det nytter ikke, at man er blevet mester på nogle områder, uden *færdigheder* når man ingen vegne. At være blevet mester og så besidde *færdigheder* vil sige det samme som at føje frøet [der giver fremtidige blomstringer] til *blomsten*. Selv en skuespiller, der er stor nok til at have opnået offentlig anerkendelse, kan undtagelsesvis, ved et sammentræf af uundgåelige omstændigheder²⁹, opleve et øjeblik relativ ugunst; selv i dette tilfælde, om han da ikke har mistet *blomsten* [som indbringer ham] bifaldet på landet og i de fjerne provinser, er det umuligt at hans *vej* pludselig skulle være afbrudt. Og dersom hans *vej* ikke er afbrudt, må han en dag finde almindelig gunst igen.

4. – Dersom I [dog], under påskud af at jeg siger, I skal hellige jer en søgen efter en stigende sum af langt liv og lykke, udelukkende knyttede jer til verdslige principper, dersom I lod jer standse af tanken på vinding, ville dette være den første grund til nedgang for jeres

vej³⁰. Hellig jer den [desinteresserede] søgen efter jeres *vej*, og I vil [i tilgift] finde en større sum af langt liv og lykke. Hellig jer en søgen efter langt liv og lykke, og I vil gå direkte til jeres *vejs* nedgang. Og dersom der er nedgang for jeres *vej*, vil langt liv og lykke i og med dette være ødelagte. I må hellige jer dette med tanken på, at handling præget af retsindighed og frimodighed³¹ er det, der i denne verden bevirker udfoldelsen af „den vidunderlige blomst med de ti tusinde dyder“³².

Som hovedregel gælder, at det jeg har nedlagt i disse *Bemærkninger* som indeholdes i [afhandlingen] *Om videregivelsen af blomsten*, fra og med *Øvelser alder for alder*, på ingen måde udgør en visdom, jeg har hentet hos mig selv. Fra min tidligste barndom har jeg nydt godt af min afdøde faders støtte, og dernæst, da min oplæring var afsluttet, har jeg i tyve år været under påvirkning af hans *stil*, således som den faldt mig i øjnene, således som mine ører registrerede den: dersom jeg har forfattet [denne afhandling] i vor *vejs* interesse, i vort hus' interesse, er det såvist ikke i en egoistisk hensigt.

Afsluttet i hast, det niende år i Ōei [1402], sidste forårsmåne, anden dag.

ZE³³.

6. Bog

Om tilegnelsen af blomsten¹

1. — *Fremdeles*, at redigere *nø*-tekster er livet på vor *vej*. Selv i mangel af den omfattende lærdoms autoritet, lader det sig gøre at fremstille godt *nø* med opfindsomhed alene. Man vil finde de almene regler vedrørende [de forskellige] *måder* i afsnittet *Indledning, udvikling, afslutning*². Navnlig de indledende stykker må have et uadadeligt tema; straks fra stykket tager fat, må man komme ind på kernen i sujettet, og man må redigere ekspositionen således, at enhver øjeblikkelig ved besked [med hvad det drejer sig om]. Det er ganske unødvendigt at benytte en alt for pertentlig *måde*: man skal redigere indledningsstykkerne således, at toneklangen i det hele kommer strømmende lige fra kilden og derved har *glans* lige fra begyndelsen. Med hensyn til genrestykkerne må man redigere dem omhyggeligt og drage al den nytte, man kan, af ordet og *måden*³. Således for eksempel hvis emnet har forbindelse med en berømt egn, med et fortidsminde, må man på højdepunkterne i *nø*-stykket bringe tekst ind fra digte, der fremkalder disse steder og er velkendte for alles øren. I passager som er uden forbindelse med hovedskuespillerens sang eller *holdning*, må man undgå at indføre vigtige ord. Hvad man end gør, skænker mængden af tilskuere, i alt hvad den ser eller hører, ikke andre end den *dygtige* opmærksomhed. Og følgelig, når *interessante* ord, *interessante* holdninger hos *søjlen*⁴ [i en trup] falder i øjnene, trænger ind i hjerterne, så giver tilskuerne, tilhørerne, i samme øjeblik deres sindsbevægelse frit løb. Heri har man det første af de *midler* [der skal benyttes] ved kompositionen af *nø*.

Man skal udelukkende holde sig til poetiske, harmoniske vendinger, og de må være sådan, at betydningen fattes med det samme. En harmonisk tale, som man afstemmer efter stillingerne⁵, bevirker, mærkeligt nok, at personen øjeblikkeligt får den *fine fortrylleses holdning*. En knudret⁶ tale passer ikke sammen med stillingerne. Ikke desto min-

dre kan det også ske, at den usædvanlige tone i en knudret tale har noget godt over sig. For at det skal ske, må den passe til den person, som det drejer sig om [i stykket]. Alt efter om han tilhører Kinas historie eller vort eget lands, må man kunne skelne imellem dem. Kun grove og vulgære udtryk fører til *nô* af en dårlig genre.

Under disse vilkår kan det, jeg kalder et godt *nô*, [det vil sige et stykke] med uadadleligt tema, *usædvanligt* i sin måde, tæt og fyldigt, og hvis *toneklang* er præget af *fin fortryllelse*, betragtes som værende af højeste klasse. [Et *nô*] hvis *måde* ikke var *usædvanlig*, men aldeles ikke kedelig, og som kom lige fra kilden, ville frembyde *interesse*: Det kan betragtes som værende af anden klasse. Således er det generelle kriterium. At et *nô* giver den *dygtige* lejlighed til at bruge bare ét af sine *midler*, det ville være nok til at gøre det *interessant*. Under en forestilling, hvor man når igennem alle de forskellige genrer inden for repertoire, eller som strækker sig over flere dage, ville et *nô*, selv om det var dårligt, når blot man frisker farverne op ved at give det en *usædvanlig* drejning, kunne forekomme *interessant*. Eftersom det er tilfældet, er [et] *nô* [-stykkets succes] udelukkende et spørgsmål om omstændighederne⁷. Man ville ikke kunne forkaste et *nô* under påskud af, at det er dårligt. Det tilkommer skuespilleren at finde midlet [til at få det til at tage sig ud].

Her er der dog et punkt, som må præciseres. Der kan findes *no*-stykker, som under ingen omstændigheder bør fremføres. Ligegyldigt hvilken *mime*[-type], det drejer sig om, en aldrende nonne, en gammel kone eller en gammel munk for eksempel, ville en for *heftig* vildelse være utilstedelig. Det samme gælder en *heftig* person med en *mime* præget af *fin fortryllelse*. Dette kunne man virkelig kalde en „karakter af *nô*“ eller et „tosset foretagende“. Denne opfattelse har jeg fremlagt i 2. Bog i afsnittet *Om den gale*⁸.

En anden ting: Generelt sagt, dersom der ikke er *overensstemmelse*, ville der ikke kunne være *fuldendthed*. Dersom en *dygtig* skuespiller tolker et *nô*, hvis indhold er godt, og han i tilgift får det til at tage sig ud, så vil jeg sige, at der er *overensstemmelse*⁹. Heraf fremgår, at når en *dygtig* fremfører et godt *nô*, hvordan skulle det da kunne undgå at tage sig ud? Sådan er den almindelige mening, og dog sker det, hvor mærkeligt det end lyder, at stykket ikke tager sig ud. Dette erkender et øvet øje og forstår, at skuespilleren ikke kan dadles for det; men den store hob af tilskuere finder, at *nô*-stykket er dårligt, og at

skuespilleren ikke er særlig god. Men altså, når en *dygtig* fremfører et godt *nô*, hvorfor skulle dette så ikke tage sig ud? Når man tænker over det, skulle det da tilfældigvis være således, at denne stunds *yin* og *yang* ikke er i ligevægt, eller skulle det skyldes uvidenheden om *fremgangsmåderne* vedrørende *blomsten*. Her er man stadig i tvivl¹⁰.

2. — *Fremdeles*, der er én ting, forfatteren må være i stand til at skelne. [Et *nô*] som ved sit i bund og grund rolige stof udelukkende består af sange, eller [et *nô*] som ene og alene består af dans eller *bataraki*, går i een eneste retning; det er derfor nemt at komponere. Der kan findes *nô*-stykker, som på een gang er sang og *handling*. Heri har man den store vanskelighed. Det er dem, der fremkalder *sindshevægelse*, og det er den der gør, at de bliver fundet virkelig *interessante*. Om så ordene, når man hører dem, er velkendte for øret og *interessante*, om toneklangen er behagelig og teksten bundet sammen i en harmonisk rytme, så må man dog under komponeringen arbejde med ganske særlig omhu på de tætteste steder, som understøtter *holdningen*¹¹. Når der er *overensstemmelse* mellem disse forskellige elementer, vil hele tilskuerskaren føle *sindshevægelse*.

Under disse vilkår er der een ting, man må kende i detaljen. En skuespiller, som foredrager sangen således at den er afpasset efter hans *holdning*, er på *begynder*-stadiet. At *handlingen*¹² fødes af sangen er resultatet af lang tids praksis. Sangen er det man hører, *måden* er det man ser. I ethvert forhold er princippet, at med *betydningen*¹³ taget som fører, må de forskellige *holdninger* afledes af den. Det der udtrykker *betydningen* er ordene. Under disse vilkår er sangen *substansen*. *Holdningen* er *bi-virkningen*¹⁴. Eftersom det forholder sig således, bliver det den normale rækkefølge, at *handlingen* fødes af sangen. At fortolke sangen ud fra *handlingen* er at gå den omvendte vej. På enhver *vej*, inden for ethvert område, er det den normale rækkefølge, man må følge. Det er, og dette gentager jeg, med støtte i sangens ord man må farve sin *måde*. Herved trænes man i at fremføre sang og *handling* som eet.

Under disse vilkår er der endnu en *fremgangsmåde*, når man skal komponere *nô*. For at få *handlingen* til at udspringe af sangen må man på kompositionsstadiet skrive med først og fremmest *holdningen* for øje. Dersom man skriver med først og fremmest *holdningen* for øje, da vil *holdningen*, i det øjeblik disse ord synges, spontant affødes

af dem. Følgelig skal man på kompositionsstadiet lægge hovedvægten på *holdningen*, og yderligere skal man bestræbe sig på at give sangens toneklang den rette drejning. Og derpå, når man kommer til fremførelsen på scenen, skal man foredrage med hovedvægten nu lagt på sangen. Når man gennem den slags bestræbelser har erhvervet sig lang tids praktisk erfaring, hvor sangen bliver *holdning* og dansen bliver sang, vil man være blevet en mester¹⁵, for hvem alle *elementer*¹⁶ vil være i gennemført overensstemmelse. Det er ligeledes herved, komponisten indlægger sig fortjeneste.

3. – *Fremdeles*, dette i et *nå* at kunne skelne mellem hvad der er *styrke*, *fin fortryllelse*, *slapbed* eller *grovbed* synes let nok, eftersom det som helhed drejer sig om et synligt fænomen; og dog er sandheden den, at eftersom de ikke kan det rigtigt, er der mange *slappe* eller *grove* skuespillere. Sagt i al almindelighed må man forstå, at det i alle former for *mime* er forestillelsen som bestemmer *grovbeden* eller *slapbeden*. Grænsen ville blive svær at bestemme, hvis man kun havde middelmådige *færdigbeder*. Man må kunne skelne den dybereliggende natur ordentligt og sikre sig kendskab til den. Således er dette med *styrke* at spille hvad der bør være finttegnet¹⁷, det er at være *grov*, thi det er forestillelse. At være *stærk* i det som bør være *stærkt*, det er *styrke*. Det er ikke *grovbed*. Dersom man søger at tilføre det, som skulle være *stærkt*, *fin fortryllelse*, og *mimen* jo ikke svarer dertil, så er det bestemt ikke *fin fortryllelse*: det er *slapbed*. Under disse vilkår må man blot henholde sig til *mimen*, træde ind i sin figur og undgå forestillelsen, så bliver man hverken *grov* eller *slap*. På den anden side, at være *stærk* ud over hvad det med rimelighed er tilladt at være, det er at være ganske særlig *grov*. At forsøge at foredrage med endnu mere yde end den *fine fortrylleses* måde [kræver], det er at være ganske særlig *slap*.

Ved en nærmere granskning af disse sondringer ser det ud til, at forvirringen skyldes det forhold, at man betragter den *fine fortryllelse* og *styrken*, som om de har en eksistens i sig selv. De er begge uadskilleligt forbundne med persontyper. Således vil blandt de menneskelige væsener en *nyôgo* eller *kô-i-dame*¹⁸, eller en modehevidst kvinde, en ung pige eller en smuk ung mand, eller i planteriget blomsterplanterne eller hvad som helst andet [af denne art] i deres form eje den *fine fortryllelse*. På den anden side kunne enten krigeren eller barbaren,

dæmonen eller guden, eller i planteriget pinjen, *cryptomeria*¹⁸, eller hvad som helst andet af denne art, betegnes som *stærke*. Dersom man præsterede en tro gengivelse af disse forskellige ting i deres formers mangfoldighed, ville ens *mime* af det, der er *fin fortryllelse*, blive *fin fortryllelse*, og det der er *stærkt* ville øjeblikkeligt uden videre blive *stærkt*. Dersom man uden at tage hensyn til denne sondring udelukkende beflittede sig på at opnå den *fine fortryllelse*, og man negligerede *mimen*, ville *mimen* ikke komme til at ligne. At gå i uvidenhed om denne mangel på lighed og bilde sig ind, at man på denne måde opnår den *fine fortryllelse*, det er det som er *slaphed*. Heraf fremgår, at dersom man præsterede en tro gengivelse af *mimen* for en modebevidst kvinde eller en smuk ung mand, ville man øjeblikkeligt uden videre opnå den *fine fortryllelse*. Man skal kun bekymre sig om ligheden. På den anden side, dersom man præsterede en tro gengivelse af det der er *stærkt*, ville man øjeblikkeligt uden videre blive *stærk*.

Der er dog een ting, man må lægge sig på sinde. Eftersom vor *vej*, hvordan vi nu end måtte se på det, udgør en aktivitet, hvor tilskuerne[s mening] er væsentlig, så indret jer efter den nuværende generations smag, og over for et publikum som finder fornøjelse i den *fine fortryllelse*¹⁹, måtte I end foretage en let forvanskning af *mimen*, så drej de *stærke* roller i retning mod den *fine fortryllelse*. A propos denne *fremgangsmåde*, det er et forhold som komponisten på sin side bør have i tanken hele tiden. Han må, i så stor udstrækning det kan lade sig gøre, vælge personer, der er yndefulde, som grundmateriale for sine *sarugaku* og derfor, når han skriver, med så meget større grund bestræbe sig på at give følelserne og sproget ynde. Dersom man, samtidig hermed, undgår forstillelse, vil man blive betragtet som en skuespiller der er naturligt begavet med *fin fortryllelse*. Når man har forstået den *fine fortrylleses* princip til fulde, bør man dermed også forstå, hvad *styrke* er. Når det forholder sig således, vil man, dersom man mimer alt, hvad man mimer, tro, give indtryk af at være sikker på sig selv. Være sikker på sig selv, deri består ens *styrke*²⁰.

På den anden side synes ord som *nabiku*, *fusu*, *kaeru*, *yoru*²¹, der er blide, ved deres stadige tilbagekastning²² i løbet af et øjeblik at opløses i en *fin resonans*²³. Dersom man udtaler ord som *otsuru*, *kuzururu*, *yabururu*, *marubu*²⁴, der har en *stærk resonans*, må stillingerne være tilsvarende *stærke*. Under disse omstændigheder har *styrke* og *fin for-*

*) Se note side 91.

tryllelse altså ingen egeneksistens. I må vide, at de udelukkende består i *mimen's* korrekthed, og at *slapbed* og *grovbed* består i en afvigelse i *mimen*.

Udfra de foregående betragtninger, dersom en komponist finder på at ville indføre grove udtryk på steder som f.eks. indledningskuppet, *issei* eller *waka*²⁵, der i videst mulige udstrækning og i overensstemmelse med personens *mime* kræver en *resonans*, [altså] en [verbal] støtte der er *fin fortryllelse*, dersom han finder på at ville indføre ord på sanskrit eller kinesiske udtryk, der er mere raffinerede end rimeligt, så er dette, fra komponistens side, en alvorlig fejltagelse. Dersom man indrettede sin *holdning* efter sådanne ord, kan man være sikker på, at den ikke ville passe til den [viste] persontype. En snild mand, der gør sig den slags uoverensstemmelser klart, vil dog ved beundringsværdige *fremgangsmåder*²⁶ forstå at spille på en sådan måde, at uoverensstemmelserne neddæmpes. Æren herfor tilkommer da skuespilleren. Komponistens fejltagelse bliver ikke mindre utilgivelig af den grund. På den anden side, skulle komponisten have redigeret [sin tekst] som en erfaren mand, og han så ved et tilfælde blev udsat for en tankeløs skuespiller, ville det være til at fortvivle over. Det er, hvad jeg har at sige i den anledning.

Og dernæst kan der, efter omstændighederne, være *nô*-stykker som man må tolke i *store træk*²⁷, uden at tage sig alt for pertentligt af ordene eller *emnet*. I sådanne *nô*-stykker må dansen og sangen være direkte, *stillingerne* må vises med smidighed og ganske ligetil. Iøvrigt, at spille den slags *nô* pertentligt er en *udygtig* mands sag. Man kan ligeledes heri erkende tegnet på en tilbagegang i *evnerne*. Heraf fremgår, at behovet for en omhyggelig tekst, behovet for *resonans* er en kendsgerning ved de *nô*-stykker, som kræver et *emne* og tæthed. I et stykke i en direkte tone [derimod], om man så, når man spiller en *yndefuld* person, skulle synge knudrede ord, dersom blot toneklangen er korrekt, ville det kunne tilstedes. Man må vide, at det her drejer sig om en vigtig form for *nô*. Men, og jeg må insistere på dette punkt, det er først når man til fulde har tilegnet sig *bemærkninger* som disse, man vil kunne spille i *store træk*; ellers ville man ikke have [forstået noget som helst] af disse familieforskrifter vedrørende *nô*.

4. — *Fremdeles*, for at dømme om et *nô*-stykses værdi og velegnethed må man vide, om der er *overensstemmelse* [mellem dette *nô*] og

skuespillerens *trin*²⁸. Der er *nô*-stykket, som, uden store krav med hensyn til tekst og *måde* [kan spilles] i *store træk* og har et absolut udadeligt tema; det er *nô*-stykker på et meget højt *trin*. Med hensyn til *nô*-stykker af denne art sker det, at forestillingen ikke er for strålende i detaljen. Med hensyn til disse stykker sker det, at selv en hæderligt *dygtig* skuespiller ikke slår til. Om så også skuespilleren skulle være af en usædvanlig *dygtighed*, i *overensstemmelse* med [denne art] *nô*, dersom han ikke rådede over et klartskuende publikum og et stort spillerum²⁹, ville det være ham umuligt at gøre det rigtigt gældende. For med mindre der er fuldstændig *overensstemmelse* mellem *nô*-stykkets *trin*, skuespillerens *trin*, publikums klarsyn, stedet og det rette øjeblik, vil det ikke være nemt at gøre [et sådant *nô*-stykke] gældende.

På den anden side er der ubetydelige *nô*-stykker, som, selv om der ikke er noget usædvanligt ved deres tema, dog rummer en *fortryllelse* og en vis finhed. De er velegnede selv for den begyndende skuespiller. Med hensyn til stedet [for deres fremførelse] ville de af naturen passe til [*shintô*-]tempelfesterne i afsides ländistrikter eller til natforestillingerne. Selv en hæderligt orienteret iagttager, selv en *nô*-skuespiller tager fejl af dem; eftersom de har interesseret jer på landet eller på en mindre betydelig scene, har de blændet jer, hvilket er naturligt, og måske vil I da, ved en vigtig offentlig forestilling, overværet af fornemme personer, organisere en begunstigelses-præsentation; men stik mod al forventning er *nô*-stykket dårligt: I vil måske have ødelagt en skuespillers anseelse og selv have tabt ansigt³⁰. Heraf fremgår, at kun en skuespiller, der altid er på højde med sig selv, uden begrænsning med hensyn til genre eller sted, ville kunne kaldes en *dygtig*, der til fuldkommenhed besidder den højeste *blomst*. Under disse vilkår ville vi få at gøre med en så *dygtig* skuespiller at [hans spil] ville være i *overensstemmelse*, ligegyldigt hvordan forsamlingen måtte være: han ville være hævet over enhver kritik³¹.

Noget andet i forbindelse med skuespillerne: der er skuespillere, som ikke har et kendskab til *nô* svarende til deres *dygtighed*. Der er også nogle, som har et kendskab til *nô* der er større end deres *evner*. At en skuespiller, når han står over for et fremragende publikum eller i et stort rum, selv om han er *dygtig*, tolker et *nô*-stykke forkert og lider nederlag, hænger sammen med hans ukendskab til *nô*. At på den anden side en ikke særlig snild skuespiller, som kun råder over et begrænset repertoire, kort sagt en *begynder*, ikke mister *blomsten*, selv

på en vigtig scene, og at han under publikums voksende bifald stadig holder sig næsten på højde med sig selv, det ville, snarere end fortolkere[ns talent] skyldes det faktum, at han har kendskab til *nô*³². Under disse omstændigheder værdsættes disse to kategorier skuespillere forskelligt. Hvorom alting er, den hvis *nô* ville være godt i ethvert tilfælde, navnlig over for et fremragende publikum eller på en vigtig scene, hans ry ville være varigt. Eftersom det forholder sig således, skulle så ikke, frem for den *dygtige* som ikke har et kendskab til sit eget *nô* svarende til sin brio, den skuespiller, måtte han så være en smule utilstrækkelig, der havde kendskab til *nô*, stå som den naturlige *søjle* ved oprettelsen af en skole³³?

Den skuespiller, der kender *nô*, kender ligeledes det utilstrækkelige i sin teknik; det er derfor han, under et vigtigt *nô*, forstår at skyde det bort, som ikke lykkes for ham, han skubber de eneste *måder*, han mestrer, i forgrunden, og da hans fremtoning³⁴ bliver god, vil han nødvendigvis opnå publikums bifald. Men det, som ikke vil lykkes for ham, vil han øve sig på at spille ved *nô*-opførelserne] af mindre betydning eller i fjerntliggende egne på landet. Dersom han øver sig på denne måde, må han ganske naturligt nå til et øjeblik, hvor selv det, som ikke ville lykkes for ham, nu lykkes takket være lang tids praksis. Under disse vilkår vil hans *nô*, til syvende og sidst, vinde *storladenbed*, han „renser“ sig, og når han har sikret sit ry og sin skoles trivsel, vil han ganske givet bevare *blomsten* lige til en fremskreden alder. Det er fordi han, lige fra sin *begyndelse*, kendte *nô*. Dersom man, med udgangspunkt i dette kendskab til *nô*, grunder dybt, vil man kunne erkende *blomsten's* sæd. Men af disse to slags [skuespillere] overlader jeg det til hver enkelt af jer at bestemme, hvem der bør have forrang³⁵.

Herover: *Om tilegnelsen af blomsten.*

Disse bemærkninger må det ikke tillades andre end en kunstner af god vilje at kaste så meget som et blik i.

ZEA.

7. Bog

Supplerende noter:

Den mundtlige tradition

1. – *Fremdeles*, i denne *Mundtlige tradition* må man, i forbindelse med kendskabet til *blomsten*¹, først forstå, for eksempel ved at iagttage blomster udfolde sig, de grunde der har ført mig til analogt at anvende [betegnelsen] *blomst* alle vegne. Men altså, det man forstår ved „blomster“, det er det der, på de ti tusinde træer og de tusinde urter, springer ud, hver på sin årstid, og det er fordi de, når deres time er kommet, er *usædvanlige*, vi sætter pris på dem. På samme måde med *sarugaku*: det der, efter tilskuerens skøn, erkendes som *usædvanligt*, det er det der udgør grundlaget for *interessen*. *Blomsten*, det *interessante*, det *usædvanlige*, disse tre begreber udgår fra en og samme sindsindstilling². Hvad er det for en blomst, som, uden at den visnede, kunne bevares? Det er fordi den visner, at der er en årstid for dens blomstring, og at den følgelig er *usædvanlig*. Det samme gælder for *nô*, det er ud fra det forhold, at det ikke er *stivet*, man øjeblikkeligt vil erkende dets *blomst*. Dersom man, uden at *stivne*, går fra een *måde* til en anden, vil [ens spil] være *usædvanligt*. Dog er der et punkt, som må præciseres. Der ville ikke, under påskud af at søge det *usædvanlige*, kunne blive tale om at frembringe en urimelig³ *måde*. Når man een gang har været igennem alle øvelserne [som er anbefalede i] *bemærkningerne*, der er fremlagt i *Videregivelsen af blomsten*, vil man, i det øjeblik man skal fremføre *sarugaku*, kunne vælge i sit repertoire efter behov. Stadig i forbindelse med blomsterne: Blandt de ti tusinde træer og urter, kan der da, ud over blomsten som springer ud, når det er dens rette årstid, findes en blomst som kunne være *usædvanlig*⁴? På samme måde, dersom man til bunds har tilegnet sig de forskellige genrer, som man måtte have erhvervet gennem øvelsen, skal man trænge ind i sin tidsalders tilstand og, alt efter hvilken genre der nyder publikums gunst for øjeblikket, træffe sit valg med hensyn til *måde*: det vil være som at se en blomst springe ud på sin årstid.

Stadig i forbindelse med blomsterne: [de af i dag] er alle som de, der udfoldede sig sidste år. På samme måde, om jeres *nå* [af i dag] blev i en *måde*, som man allerede har set hos jer tidligere, har man blot til-egnet sig et [omfattende] repertoire, vil den tid der går med at udtømme stoffet i det være lang; set på afstand efter så lang tid vil den*) på ny være *usædvanlig*⁵.

Desuden, menneskenes smag er vidt forskellig, sang, optræden og *mime* er forskellige og forskelligt værdsat alt efter stedet; man ville derfor ikke kunne tillade sig at skyde nogen som helst *måde* fra sig. Heraf fremgår, at en skuespiller, som til bunds besad hele repertoire, ville være at ligne med den, der rådede over frø af alle årets blomster, fra de tidligste forårsdages blommetræ til efterårets sidste krysanthemum. Ligegyldigt hvilken *blomst* der måtte være tale om, ville han forstå at vælge den, så den passede til publikums forventning og var afpasset efter omstændighederne. Dersom man ikke besad repertoire til bunds, ville det momentvis hænde for en, at man mistede blomsten. Således for eksempel i den periode, hvor man, efter at forårsblomster-nes tid er forbi, bereder sig på at nyde sommerurternes blomster, om da en skuespiller, der er mester udelukkende i forårsblomsternes *måde*, stædigt, i mangel af sommerblomster, bliver ved med at tilbyde sine forårsblomster, hvis årstid er forbi, ville det da være at være i harmoni med årstidens blomster⁶? Ud fra dette [eksempel] vil man kunne forstå følgende: nemlig at *blomsten* intet andet er end [følelsen af] det *usædvanlige*, således som tilskueren oplever det. Når det således i af-handlingen *Om videregivelsen af blomsten* i afsnittet *Om blomsten* hedder: „Når I har annammet repertoire, når I har udtømt *færdig-hederne*, så vil I vide hvordan man skal undgå at miste *blomsten* mere⁷“, drejer det sig om denne mundtlige tradition. Følgelig, det man kalder *blomsten*, har ingen egeneksistens. Med kendskab til hele repertoire og i besiddelse af *færdighederne* at forstå den *sindsbevægelse* [som fremkaldes af] det *usædvanlige*, deri består *blomsten*. Når jeg skrev: „*Blomsten* består i en sindsindstilling, frøet af den er hånd-værket⁸“, var det dette, det drejede sig om.

I bogen *Om mimen* sagde jeg i afsnittet *Om damonen*: „Den som ikke kunne spille andet korrekt end damonen, ville heller ikke kunne se, hvad der er det *interessante* ved damonen⁹“. Hvis man, med kendskab til hele repertoire, gav [denne figur] en *usædvanlig* drejning,

*) Ens *nå* (O.A.)

ville denne *usædvanlige* side være *blomsten*, og man ville følgelig være *interessant*. Hvis man, uden at være i besiddelse af nogen anden *måde*, gik for at være *dygtig* til at spille demoner alene, og spillede man dem endog korrekt, så ville man, da indtrykket af det *usædvanlige* udeblev, set fra tilskuerens side slet ikke have nogen *blomst*. „[Det *interessante* ved demonen] er at ligne med en blomst, der springer ud på et klippeskær“, sagde jeg, og virkelig, medmindre man spiller demonen på en *stærk*, skrækindjagende, overvældende måde, mister man det væsentlige ved denne *måde*. Klippeskæret, det er det der er sagen. Og med hensyn til *blomsten*: når publikum er vant til at regne en for en *dygtig* skuespiller, der i alle andre *måder* uden undtagelse er i besiddelse af den *fine* fortryllelse i allerhøjeste grad, og man da, mod al forventning, spiller en demon, forekommer ens spil *usædvanligt*; deri har vi *blomsten*. Følgelig ville den skuespiller, som stiledede efter kun at spille demoner, kun have klippeskæret og ville ikke kunne have *blomsten*.

2. — *Fremdeles* siges det i den detaljerede mundtlige tradition: „Sang, dans, *hataraki*, stillinger, *holdning*, alt dette udgår stadig fra en og samme sindsindstilling“. Når tilskueren, da *holdningen* og sangen er de samme som altid, forventer at finde denne eller hin [fortolkning], hvis man da, uden at *stivne* i dette punkt, mens stillingerne forbliver de samme, bestræber sig på, ud fra ens gode kendskab til sagen, at gøre sin *måde* mere ubundet end tidligere, og selv om sangen er den samme som altid, hvis man da, idet man yderligere vejer alle de *prøvede fremgangsmåder*, sætter kulør på melodien, hvis man er omhyggelig med stemmens nuancer, hvis man lægger en sådan vægt [på sit spil], at man selv er inderligt overbevist om, at man aldrig har lagt så megen lidenskab i det som nu, [kort sagt] hvis man bringer alle disse tekniske midler i anvendelse, da vil man fra dem, der ser en, dem, der hører en, opnå lovprisninger som: „Han er langt mere *interessant* end han plejer!“ Viser dette ikke virkningen på dem, der ser en, dem, der hører en, af det *usædvanlige*.

Det er derfor, en *dygtig's* tolkning, selv om sangen og *holdningen* er den samme, trods alt frembyder større *interesse*. Den *udygtige* holder sig per definition strengt til tonerne, sådan som han har lært dem, og derfor finder man heller ikke spor *usædvanligt* ved ham. Hvad jeg kalder en *dygtig* er den som, mens melodien og toneklangen forbliver

den samme, forstår [at indføre] *modulationer*¹⁰. Hvad man kalder *modulation*, er en blomst [der er sprunget ud] på melodien. Med lige stor *dygtighed*, med lige stor *blomst*, vil den, der er trængt helt ind i de højeste *fremgangsmåder*, i tilgift frem for de andre have kendskabet til *blomsten*¹¹. Stort set er, for sangens vedkommende, melodien en fastlagt norm, *modulationerne* den *dygtige's* egen indsats; på samme måde er i dansen bevægelserne en tillært norm, de elegante *rafinementer* den *dygtige's* egen indsats.

3. – *Fremdeles* kan der i *mimen* være et *trin*, hvor man ikke efterligner mere¹². Når man behersker *mimen* til bunds og virkelig har tilegnet sig sin figur, er man sig ikke mere bevidst, at man vil efterligne den. Hvis man under disse vilkår udelukkende bestræber sig på at søge det *interessante*, hvordan skulle man da kunne undgå at få *blomsten*? Lad os for eksempel tage *mimen* den gamle mand: Sindsindstillingen hos den dygtige, der er mester [i sin kunst], ville være præcis den samme som hos en aldrende amatør, der, ved en *furyû* eller en *ennen*¹³, belaver sig på at udføre en dans eller en sang i festdragt. Dersom han selv, i sin fremtoning, er en gammel mand¹⁴, kan der ikke være nogen bevidsthed om at ville efterligne en høj alder. Det vil da være tilstrækkeligt, at han fæstner sig [ved de særlige træk hos] den figur, han er ved at fremføre i sin *mime*¹⁵.

Desuden, à propos forskriften: „Lad den gamle mand, alt imens han har *blomsten*, virke gammel¹⁶“, påbyder den mundtlige tradition først og fremmest, at man på ingen måde bekymrer sig om den senile *holdning*. Men det man kalder dans eller *batavaki*, det er i et og alt at indrette sig efter rytmen i akkompagnementet: banke med foden, strække hånden frem eller trække den tilbage, vise stillinger og *holdning* mens man følger denne rytme. Når det drejer sig om en gammel mand, så består hans måde at følge rytmen på i at banke med foden, strække hånden frem eller trække den tilbage lidt forsinket i forhold til den kadence, der markeres af trommen, sangen eller tamburinerne, således at stillingerne og *holdningen* som helhed befinder sig en lille smule bagefter i forhold til rytmen. Denne *prøvede fremgangsmåde* udgør mere end noget andet normen for høj alder. Det er tilstrækkeligt at beholde denne særlige behandling i tanken og, hvad resten angår, spille det som sædvanligt, så strålende som muligt. I den gamle mands hjerte er der virkelig, det er klart nok, et ønske om i et og alt

at opføre sig på en ungdommelig måde. Dog, selv om han rummer dette¹⁷, er hans lemmer tunge, han er tunghør, og følgelig, selv om hensigten er der, svarer hans optræden ikke mere dertil. Kendskabet til dette princip giver en sand *mime*. Når han skal spilles, må man derfor, i overensstemmelse med den gamle mands ønske, give ham en ungdommelig *holdning*. Er dette ikke at gengive sindsindstillingen og *holdningen* hos den gamle mand, som misunder ungdommen? Det hjælper ikke, at den gamle mand tillægger sig en ungdommelig optræden; i denne bagudgliden i forhold til rytmen, ligegyldigt hvad han har i sig, ligger princippet for hans uformåen. Og i denne ungdommelige optræden hos den gamle mand ligger princippet for det *usædvanlige*. Som hvis en blomst skulle springe ud på et gammelt træ¹⁸.

4. – *Fremdeles*, om nødvendigheden af, inden for *nå*, at have tilegnet sig de *ti typer*¹⁹. Eller: En skuespiller der har tilegnet sig de *ti typer*: Lad os endog sætte, at han foretog de samme stykker, hver gang han havde været [repertoiret] igennem; da det vil have taget ham lang tid at nå det igennem, vil han [altid] kunne være *usædvanlig*. Den, der havde tilegnet sig de *ti typer*, ville, takket være de *prøvede fremgangsmåder*, de *færdigheder* som dette indebærer, kunne råde over hundrede forskellige *måder*. I virkeligheden må man være i stand til, gennem en dertil afpasset behandling, at give sit spil en *usædvanlig* karakter ved kun at gentage sig selv, lad os sige een gang hvert tredje eller femte år²⁰. Det giver en stor sikkerhed. Og dernæst må man inden for samme år huske at regne med de fire årtiders skiften. Endelig må man [ved en *sarugaku*] der strækker sig over flere dage, [– inden for een og samme dag, naturligvis – give de forskellige *måder* forskellig farve. Således at, dersom man, ikke bare ved de store forsamlinger men også helt ned til de mindste lejligheder gradvis når frem til at tage alt dette i agt, vil man ikke kunne miste *blomsten* hele sit liv. Det siges endvidere: „Endnu vigtigere end at kende de *ti typer*, er det, ikke at glemme de *blomster*, som kommer og går, år efter år“. Det man forstår ved „de *blomster*, som kommer og går, år efter år“, er for eksempel (– de *ti typer*, det er de forskellige former for *mime* –). Det man forstår ved „de *blomster*, som kommer og går, år efter år“, det er)²¹ den tidlige barndoms [yndefulde] fremtræden, *begynder*-periodens snildhed, den modne alders føren sig frem, alderdommens *måde*: de *måder*, man spontant havde i hver af disse

aldre, dem gælder det om at være i besiddelse af alle sammen, på een gang, i sin kunst som den er i dette øjeblik. Man skulle spille *nå* på en sådan måde, at man snart bliver taget for et barn eller en ung mand, snart betragtet som en skuespiller i sin bedste alder, eller også at man, og i hvilken grad, forekom belæst med erfaring takket være lang tids praksis, således at folk [kort sagt] aldrig havde indtrykket af at have at gøre med den samme mand. Det er det, man forstår ved den samtidige besiddelse af kunst[formerne], lige fra den spædste barndoms til den mest fremrykkede alders. Det er under disse vilkår man taler om „blomster, som kommer og går, år efter år“.

Dog, en skuespiller som har nået det *trin*, er det aldrig, hverken i gamle dage eller i den nyeste tid, blevet givet mig at se, ej heller at kende gennem omtale; om min afdøde fader har man ganske vist fortalt mig, at hans *nå*, i hans ungdoms vår, allerede var præget af en *måde*, der i usædvanlig grad viste erfaring. Med hensyn til tiden efter hans fyrretyvende år drejer det sig om forhold, som jeg til stadighed har kunnet iagttage, og jeg er derfor heller ikke i tvivl om dem. Når han havde *mimen* i *jinen-koji*²² var hans fremtræden på estraden sådan, ifølge de samtidiges dom, at han så ud, som om han var seksten-syatten år. Det er netop hvad folk sagde, og da jeg selv har konstateret dette forhold, skønner jeg, at hans brio må have svaret til dette *trin*. Aldrig har det været givet mig at se eller høre om en skuespiller, bortset fra ham, som på denne måde lige fra sin unge alder har behersket de *måder* der „kommer og går, år efter år“, og som i sin alderdom har bevaret [alle] *måderne* fra de gennemlevede aldre.

Heraf fremgår, at man må vogte sig for at glemme en eneste af de forskellige former for kunstnerisk kunnen, [man har ethvervet] siden sin *begyndelse*, og øse af dem alt efter lejlighed og behov. I sin ungdom [at besidde] alderdommens *måde*, i sin alderdom at bevare de modne års *måde*, er det ikke at være usædvanlig? Under disse omstændigheder ville det at svigte og glemme de gennemlevede alders *måder*, mens man stiger op ad *trinene* i kunstnerisk kunnen, simpelthen være at miste frøet fra *blomsten*. Dersom man slår sig til tåls med *blomsten*, således som hver alder bringer en den, og ikke sikrer sig frøet, vil den være at ligne med en blomst på en knækket gren. Dersom man sikrer sig frøet af den, hvordan kunne man da undgå at finde den igen hvert år på dens årstid? Men, og jeg må insistere på dette punkt: Vogt jer for at glemme jeres *begyndelse*²³. Eftersom dette forholder sig således,

så roser man i den almindelige kritik en ung skuespiller og siger om ham, at han er forud for sin tid, at han viser praktisk kunnen, man bedømmer en gammel skuespiller og siger om ham, at han har et skær af ungdom. Er dette ikke en medvirken af det *usædvanlige*? Dersom man inden for de *ti typer* tilføjer nuancer, vil man opnå hundrede forskellige [*måder*]. Dersom man ydermere, i sin nuværende kunst, på én gang skulle råde over de forskellige former, som „kommer og går, år efter år“, hvilken rigdom på *blomster*!

5. – *Fremdeles*, om nødvendigheden af, inden for *nå*, at være opmærksom på tusinde ting. For eksempel i det øjeblik, man skal spille på en *heftig måde*, vogt jer da for at glemme de blide følelser. Det er det middel, som, ligegyldig hvor stor *heftigheden* skal være, forhindrer en i at blive *grov*. I *heftigheden* at bevare blide følelser, det er en medvirken af det *usædvanlige*. På den anden side, i en *mime* med *fin fortryllelse* må man vogte sig for at glemme *styrkens* princip. Det er det princip, som i al almindelighed i dansen, i *bataraki* eller *mime*, kort sagt overalt forhindrer en i at *stivne*. Og endelig, om det så er i anvendelsen af kroppen, må sindet være med. Når man giver kroppen en *stærk* bevægelse, må man undlade *fodslagene*. Når *fodslagene* er *stærke*, må man holde kroppen i ro. Disse ting er vanskelige at udtrykke med penslen. Det er en mundtlig tradition, som videregives fra mand til mand²⁴.

6. – *Fremdeles*, at vide at „blomsten [er noget som må holdes] hemmeligt“. Det er sagt, at, dersom vi holder den hemmelig, er den *blomsten*, og dersom vi ikke holdt den hemmelig, ville den ikke være *blomsten*. Kendskabet til dette kriterium er den vigtigste betingelse for *blomsten*. Men i enhver sag, på enhver *vej* og i enhver kunst, er det således, at om hver familie er i besiddelse af det, vi kalder en hemmelighed, skyldes det det forhold, at ved at bevare hemmeligheden, opnår man stor virkningsfuldhed. Og dog er det, man kalder hemmeligt, når det een gang er afsløret, ikke noget særlig mærkværdigt. Sluttes en herudfra, at det er [virkelig] ikke noget særlig mærkværdigt, så er det fordi han endnu ikke har forstået den store virkningsfuldhed af det, man kalder hemmeligt. Således er det, at ifølge vor mundtlige tradition vedrørende *blomsten*, er *blomsten* intet andet end det *usædvanlige*. Dersom hvem som helst vidste det, ville man over for et publikum

som på forhånd sagde til sig selv: „Nå, nu kommer der noget *usædvanligt*!“ forgæves spille de mest *usædvanlige* ting, man ville ikke i tilskuernes sind kunne fremkalde fornemmelsen af det *usædvanlige*. Det er netop tilskuernes uvidenhed om, hvad *blomsten* er, som frembringer skuespillerens *blomst*. Herudfra bliver det forhold, at tilskueren, som i ham kun ser en *dygtig*, der vækker en uventet *interesse*, er uvidende om, at dette er *blomsten*, det forhold bliver grundlaget for skuespillerens *blomst*. Under disse vilkår et middel til at fremkalde en uforudset *sindsbevægelse* hos folk, det er det *blomsten* er.

Lad os som eksempel tage de midler [der anvendes] på bue og pil²⁵ *vejen*: også her sker det, at en stor kaptajn ved sin skarpsindighed, takket være en uforudset krigslist, vinder over en stærk fjende. Er dette ikke, set fra den besejrede parts standpunkt, at bulke under ramt af forbløffelse, som skyldes det *usædvanlige's* princip? Således er på ethvert område, på enhver *vej*, i enhver kunst, princippet for sejren i kappestrid. Den slags midler vil man bagefter erkende som det og det kunstgreb, og derfor bliver de i fremtiden lette [at afværge]; men, det er fordi man ikke erkendte dem endnu, man blev besejret. Derfor er det, at jeg [også] giver min slægt en forskrift i arv, som skal være en hemmelighed. I lyset af det foregående må I endnu vide dette: Selv om man ikke på nogen måde afslørede hemmeligheden, måtte man endog undgå at lade andre ane, man er mand for at kende en sådan hemmelighed. Har man ladet modstanderen ane sin tankes dyb, vil han ikke tillade sig nogen skødesløshed, og da han nu er på vagt, vil man blot have opnået at vække sin rivals opmærksomhed. Når modstanderen ikke er på vagt, må han være meget lettere at overvinde. Dysse modstanderens mistænksomhed til ro og [herved] hente sejren hjem, er det ikke det mest virkningsfulde resultat af det *usædvanlige's* princip? Under disse omstændigheder vil familiehemmelighederne, takket være det forhold at man undgår at afsløre dem, blive den *blomst*, som kommer til at styre hele ens liv. Hvis man holder den hemmelig, er den *blomsten*; hvis man ikke holdt den hemmelig, ville den ikke være *blomsten*²⁶.

7. — *Fremdeles*, at kende årsagernes og virkningernes²⁷ *blomst* må være den højeste kundskab. Som helhed betragtet er alt årsager og virkninger. [Studiet] straks fra jeres *begyndelse*, af de forskellige genrer som [nå-]kunsten omfatter, det er årsagerne. Fuldkommengørel-

sen af jeres *evner*, erhvervelsen af ry, det er virkningerne. Under disse omstændigheder ville det, dersom man var efterladende med de årsager, som øvelserne er, være svært for en at gøre virkningerne til virkelighed. Dette må grundigt ind i hovedet. På den anden side må man tage sig i agt for øjeblikket [s indflydelse]. Man må vide at, omend sidste år var blomstrende, kan det år, man nu er i, godt blive helt uden *blomster*. Selv inden for en time kan der være mandlige øjeblikke og kvindelige²⁸. Hvad man end gør; hvis der er gunstige øjeblikke for *nō*, vil der nødvendigvis også være ulykkebringende. Dette er den uomgængelige lov om årsager og virkninger. Når man er gennemtrængt af denne tanke, skal man under en *sarugaku* af ringe betydning, om det så også var en konkurrence, uden at vise for stor stædighed, uden at gøre sig nogen overvældende anstrengelse og uden overhovedet at bekymre sig om, hvorvidt man falder igennem i kappestriden, holde hus med sine virkninger, spille sit *nō* så tilbageholdende som muligt: publikum vil da spørge sig selv, hvad det her skal betyde, og vende sig fra en, skuffet; mens sagerne nu står således, fornyer man en dag ved en vigtig *sarugaku* sine midler, man spiller et *nō*-stykke, som svarer til ens talent, og man viser hele sin glød; da man herigennem endnu en gang fremkalder fornemmelsen af det uforudsete, henter man med sikkerhed sejren hjem i de afgørende konkurrencer og den vigtigste kappestrid. Således er det *usædvanlige*'s højeste virkningsfuldhed. Det er fordi man sidste gang var dårlig, man ved loven om årsager og virkninger bliver fundet så meget bedre [denne gang]²⁹.

Som hovedregel: Når der er en tre-dages *sarugaku*, så hold hus med jeres virkninger den første dag, gør kun lige det nødvendige, og derpå, når den af de tre dage kommer, som I mener er vigtigst, spil da et godt *nō*-stykke, som passer til jeres talent, og bestræb jer på at gøre det så godt I kan. Skulle I inden for en enkelt dag, under en konkurrence for eksempel, være så uheldige at komme ud for et kvindeligt øjeblik, så begynd med at holde hus med jeres virkninger, og fra det øjeblik hvor jeres modstanders mandlige øjeblik er sygnet hen til et kvindeligt, skal I spille et godt *nō* med iver. Den stund er den, hvor øjeblikket igen bliver mandligt for jer. Dersom ens *nō* i det øjeblik præsenterede sig godt, ville man kunne opnå dagens smukkeste succes. For at vende tilbage til disse mandlige og kvindelige øjeblikke: I enhver form for kappestrid melder der sig uundgæeligt et øjeblik, som

er gunstigt for den ene af parterne, der da kommer til at stå i et strålende skær. Herpå vil man kende det mandlige øjeblik. Da en kappestrid omfatter et langvarigt program, vil [det mandlige øjeblik] skiftevis overgå den ene og den anden af de to. I en vis bog står der: „Som guder for kappestriden overvåger sejrens gud og nederlagets gud nødvendigvis mødestedet. På buens og pilens *vej* er dette den fundamentale hemmelighed³⁰“. Dersom modstanderens *sarugaku* præsenterer sig godt, må man vide at erkende, at sejrens gud står på hans side, og straks vise ham sin respekt. Da det drejer sig om to guder, [der styrer] årsagerne og virkningerne i et fastlagt tidsrum, er de skiftevis hos den ene og den anden af de to parter, og når man skønner, at øjeblikket igen er gunstigt for en, skal man spille et *nô*, som man er sikker på. Således er på vort område loven om årsager og virkninger. Jeg fremhæver særligt dette: man må vogte sig for at tage for let på det. Den der siger tro, siger dyd³¹.

8. – *Fremdeles*, loven om årsager og virkninger, eller [med andre ord] det forhold, at der findes gunstige eller ulykkebringende øjeblikke, går til syvende og sidst tilbage til, at der må skelnes mellem det, der er *usædvanligt*, og det, der ikke er det. Sker det, at det samme *nô*, spillet af den samme *dygtige* skuespiller, set i går og i dag er forekommet os snart *interessant* og denne gang blottet for enhver *interesse*, så er det fordi vi, indstillet på tanken om den *interesse*, vi oplevede i går, nu i dag ikke længere finder noget som helst *usædvanligt*, vi synes det er dårligt. Dersom der senere på ny kommer et øjeblik [hvor det forekommer] godt, så er det fordi vi, ved tanken om, at det var dårligt forleden, nu derimod finder det *usædvanligt*, og det bliver igen *interessant* for os³². Eftersom sagen forholder sig således, konstaterer vi, når vi een gang er nået til det højeste punkt i kendskabet til vor *vej*, at *blomsten* ikke har nogen egeneksistens. Med mindre man til bunds er nået ned i løndommen og selv har erhvervet sig kendskab til det *usædvanlige's* princip i alle ting, ville man ikke kunne få *blomsten*. I *sûtra'en* står³³: „Godt og slet er ikke to, fordærv og redelighed er eet.“ Det gode og det slette, hvordan skulle man definere dem fra grunden? Alt hvad vi kan er at betragte det, der svarer til øjeblikkets behov, som godt, og det, der ikke svarer til disse behov, som dårligt³⁴. På samme måde må, blandt de forskellige måder, den måde der er valgt ud fra hensyn til publikum i det øje-

blik og på det sted, i overensstemmelse med den almindelige smag på det tidspunkt, [frembringe] en *blomst* som svarer til behovene. Her finder man behag i denne *måde*, hist sætter man pris på den og den *måde*. Det vil sige, at *blomsten* varierer alt efter menneskene og alt efter deres sinds indstilling. Hvilken *blomst* skal vi regne for den ægte? Kun på dens tilpasning til øjeblikkets behov vil vi kunne genkende *blomsten*³⁵.

9. – *Fremdeles*, disse *Supplerende noter* vedrørende den mundtlige *tradition* er, hvad vor kunst angår, af den allerstørste betydning for vor familie; de gives kun videre til én mand i hver generation. Vogt jer for at videregive dem til en uskikket, var han så jeres egen søn. Det er sagt³⁶: „Ikke ved familieband, men ved videreførelsen af traditionerne bliver en slægt til. Ikke ved fødslen, men ved viden opstår en mand.“ Dette [princip] bør lede den vidunderlige *blomst* med de ti tusinde dyder til den endelige fuldkommenhed.

10. – *Fremdeles*, disse *Supplerende noter* havde jeg forgangen år videregivet til min yngre broder Shirô; men eftersom Mototsugu har usædvanlige evner for vor kunst, giver jeg dem nu videre også til ham³⁷. De bør forblive hemmelige.

År 25 i Ōei [1418], sjette måne, første dag.

ZE³⁸.