

MÁTRAI TITANILLA

A klasszikus színházi hagyományok

Kuroszava Akira

A véres trón című filmjében

A shakespeare-i örökség és a japán klasszikus nő

„A *Véres trón* a Shakespeare-interpretáció kifogyhatatlan értelmezési újításai felől nézve is, a Kuroszava-életmű épülése felől nézve is igazán jelentős mű. Minket már azzal is lenyűgöz, hogy egy ennyire nyugati fogantatású történetet a keleti gondolkodás és meseépítés szerint is ilyen hibátlannak bizonyul,¹ – írja Elbert János Kuroszava Akira filmjéről 1981-ben a *Filmvilág* hasábjain. Valóban, Kuroszava Akira, az egyik legismertebb japán filmrendező *A véres trón*² című filmjében ötvözi a keleti és a nyugati hagyományokat. A shakespeare-i alaptörténet és a japán klasszikus színházi hagyományok párhuzama egyedi alkotássá teszi Kuroszava filmjét. Keiko McDonald így ír e kettősségről: „Kuroszava Akira *A véres trón*-ja világszerte megosztotta a kritikussokat. Nyugaton minden gimnáziumi túlélő ismerősnek érzi a filmet, amely oly közel áll Shakespeare *Macbeth*-jéhez. Az ennek megfelelő túlélő a Távol-Keleten minden bizonnyal felismeri Kuroszava néhány ihletett kölcsönzését a japán klasszikus *nóból*.”³

Kuroszava a nő nyújtotta lehetőségeket számos más filmjében is alkalmazza, azonban *A véres trón*-

ban használja ezt a legkomplexebb módon. Az alkotását eddig főleg filmtudományi szempontból közelítették meg, ezúttal színháztudományi szempontból elemzem. A szövegben előforduló japán szavakat magyaros átírással közlöm, a neveket japános sorrendben írom (mely megegyezik a magyar használattal), tehát előbb a vezetéknev, majd a személynév. Az írásban szereplő primér és szekunder források idézetei saját fordítások.

Shakespeare Macbeth-je és Kuroszava

Kuroszava mint kedvenc Shakespeare-alkotásaként hivatkozott a *Macbeth*-re, saját elmondása szerint már *A vihar kapujában* (*Rasómon*, 1950) után készült a darab megfilmesítésére.⁴ Azonban Orson Welles 1948-as filmje után röviddel nem találta jónak egy hasonló film elkészítését, így a tervet félretette közel két évtizedre.

Kuroszava harminc filmből álló rendezői pályafutása alatt meghatározó szerepet töltek be az európai és a japán irodalomból vett adaptációk. *A véres trónon* kívül Shakespeare nevéhez köthető

¹ Elbert János, Pókláb erdő lovasai, *Filmvilág*, 1981/03. 22–23.

² A film címe *Kumonoszudzso*, nyersfordításban *Pókháló-vár*. A magyar *A véres trón* az angolul használatos *Throne of Blood* címből, és nem az eredeti japán elnevezésből származik. Bár angolul is léteznek alternatív címek a filmre, mint például *Cobweb Castle* vagy *The Castle of the Spider's Web*, mégis a legáltalánosabb cím a *Throne of Blood*. Magam is a magyarul általánossá vált *A véres trón* címen utalok a műre. A címben említett vér kommerszszé, sikerhajhásszá teszi a művet, jobban tükrözi a forgalmazók igényeit, mint Kuroszava szándékát. Mint ahogy trón sem látható a film során egyszer sem, nem jellemző a keleti kultúrkörre. A film esetében a címet is adó Pókháló-vár az európai trónhoz hasonló jelentőséggel bír, Pókháló-vár a hatalom szimbóluma, annak urának lenni az erő záloga. Vasizu, a filmbeli *Macbeth* is ennek megszerzéséért, majd megtartásáért küzd, mint ahogy skót társa az ország trónját.

³ Keiko I. McDonald, *The Noh Convention in The Throne of Blood and Ran*, in *Japanese Classical Theater in Films*, Cranbury–London–Mississauga, Associated University Presses, 1994. 125.

⁴ Donald Richie, *The Films of Akira Kurosawa*, Berkeley–Los Angeles–London, University of California Press, 1998. 202.

még a *Lear király* inspirálta *Ran* (1985), illetve *A gonosz jól alszik* (*Varui jacu hodo joku nemuru*, 1960), melyen, bár közel sem olyan erősen, mint a *A véres trón* esetében, a *Hamlet* hatása látható. Shakespeare-en kívül gondolhatunk még a Dosztojevszkij-regény alapján készült *A félkegyelműre* (*Hakucsi*, 1951), vagy közvetlenül *A véres trón* után forgatott, szintén orosz irodalomból vett *Éjjeli menedékhelyre* (*Donzoko*, 1957). Ez utóbbi film megvalósításhoz Kurosava ezúttal a másik japán klasszikus színházi formát, a *kabukit*⁵ választotta.

Kurosava *A véres trónja* eltérő véleményeket szül Japánban és Japánon kívül. „A *Rant* maga Kurosava is, a kritikusok is adaptációnak tekintik. Azonban *A véres trón* esetében a vélemények két, egymásnak ellentmondó nézetre oszlanak. Érdekes, hogy míg az angolok szintiszta Shakespeare-ként címkézik fel az alkotást, a japán kritikusok csupán adaptációnak tekintik.”⁶

Peter Brook így vall a Shakespeare ihlette filmről: „Shakespeare szomorú története a filmvásznon (...), hogy eddig több mint száz film készült a darabjaiból, és a legtöbbjük elmondhatatlanul rossz. (...) És akkor elérkezünk a két komoly darabhoz: a szovjet *Hamlethez* és a japán *Macbeth*-hez.”⁷ Vagy J. Blumenthal szavaival: „Kurosava Akira *A véres trónja* (1957) az egyetlen olyan mű tudomásom szerint, amelynek valaha is teljes mértékben sikerült filmre átültetni Shakespeare darabját.”⁸ Mint látható, Peter Brook egyértelműen *Macbeth*-ként említi a filmet.

Bár a film cselekményvezetés szempontjából hű a shakespeare-i alapozás, ellenérvként a shakespeare-i szöveg elhagyását szokták említeni. Szintén Peter Brook írja: „nem lehet teljes mértékben Shakespeare-nek tekinteni, mert nem használja a szöveget.”⁹ Blumenthal is tesz említést erről: „Shakespeare költészete eltűnt – nemcsak lefordították és lerövidítették, hanem eltűnt.”¹⁰ Yoshimoto Mitsuhiko így fogalmazza meg ezt a kettősséget: „Sokan *A véres trónt* tartják a legjobb Shakespeare-

filmadaptációnak, ellenben ez az a mű a sok Shakespeare-adaptáció közül, mely legradikálisabban eltávolodik a shakespeare-i szövegtől.”¹¹

A *Macbeth* és *A véres trón* szerkezeti felépítése

Bár Kurosava nem tartotta meg a shakespeare-i szöveget, filmjében hűen követte a *Macbeth* szerkezeti felépítését. (A színdarab és a film részletes szerkezeti ábráját lásd a 2. sz. mellékletben.) Néhány jelenetet a film teljes egészében mellőz, ilyen a Macduff-féle mellékszál. *A véres trón* Norijaszuja közel sem olyan árnyalt, erős karakter, mint Macduff, így a hozzá fűződő eseményeket is minimálisra csökkentette Kurosava. Lady Macbeth örülési jelenete és halála a filmben egyszerre jelenik meg. Tartalmilag az alvajárással megegyező örülési jelenet szerkezetileg Lady Macbeth halálának megfelelő helyen található.

Különbségek láthatók még a jelenetek tagolásában, dramaturgiaiilag eltérő például a vacsora-jelenet felépítése. Shakespeare-nél a gyilkosság jelenete után jelenik meg Banquo szelleme, Kurosava megfordítja a sorrendet, és előbb jeleníti meg Miki szellemét, ezzel adva Vasizu tudtára, hogy megtörtént a gyilkosság. Ezek után felmerül a kérdés, hogy valóban szükséges-e a gyilkos színre léptetése Miki levágott fejével. Vitathatatlan ugyan, hogy a harcos szerepeltetése nem feltétlenül a híradás céljából történik, hanem a harcoshoz való viszonyán keresztül érzékelteti Vasizu lelki tusáját. A gyilkosok megölése látható még Polanski *Macbeth*-rendezésében is. Az ötlet minden bizonnyal Kurosavától származik, a kivitelezés azonban eltérő. Míg Kurosavánál Vasizu tehetetlen dühében szúrja le, Polanski-nál a hatalom rendszere darálja be a gyilkosokat.

Nagyobb tartalmi eltérés *Macbeth*, illetve Vasizu halála. Az előbbi a kívülről jött ellenség öli meg, az utóbbi saját katonái által hal meg Pókháló-vár zárt csapdjában. Bár ez a különbség első rá-

⁵ A *kabuki* a jelen írásban tárgyalt *nó* mellett mind a mai napig élő tradicionális japán színházi forma egyike. Kialakulása éppen Shakespeare korára, a XVII. század elejére tehető. A szó eredetileg a *kabuku* igéből származik, mely elhajlást, eltérést jelent, tehát az addigi hivatalos előadástól, a *nótól* való eltérésre utal. Később a szót helyettesítették a *ka*=ének, *bu*=tánc, *ki*=technika három karakterével. Az arisztokrácia igényeit kiszolgáló emelkedett *nó*val ellentétben a *kabuki* a városiakok szórakoztatására hivatott jóval harsányabb, populárisabb műfaj.

⁶ Karino Yoshiaki, *Nó no engi – Kurosava no „Kumonoszudzso”*. *Shakespeare on Screen*, Tokió, Szansúsa, 1986. 248–249.

⁷ Peter Brook, (Geoffrey Reeves interjúja), *Shakespeare on three screens, Sight and Sound*, Spring 1965. 66. 68.

⁸ J. Blumenthal, *Macbeth into Throne of Blood*, *Sight and Sound*, Autumn 1965. 191.

⁹ Peter Brook, i. m. 68.

¹⁰ J. Blumenthal, i. m. 194.

¹¹ Yoshimoto Mitsuhiko, *Kurosawa. Film studies and japanese cinema*, Durham, Duke University Press, 2000. 250.

nézésre az ellenkezőjére változtatja a darab végki-fejletét, azonban a mindkét művön végigfutó örök-ké ismétlődő gyilkosságsorozat, hatalmi harc motívumát tekintve hosszabb távon már nem tekinthető különbségnek.

Kuroszavának a *Macbeth*-hez való hűsége már csak azért is meglepő, mert a legenda szerint a forgatókönyv írásához nem használták Shakespeare szövegét.

„Kuroszava és a társszerzői nem vették a fáradságot, hogy magukkal vigyék a *Macbeth* egy példányát a *rjokanba*,¹² amikor elkezdték írni a filmet 1956 elején. „Fiatalkorunkban már olvastuk a *Macbeth*-et mondta Hasimoto (az egyik forgatókönyvíró) szóval nem hagyatkoztunk rá, (...) amikor a forgatókönyvet írtuk.” (Ami semmi esetre sem utal lovagias viselkedésre egy adaptáció esetében, azonban mindennél jobban mutatja Shakespeare darabjának erejét.)”¹³

Ezt az attitűdöt mi sem tükrözi jobban, mint hogy a film stáblistájából kihagyták Shakespeare nevét.

A nő

A nő a jelenleg is élő három klasszikus műfaj egyike. Vallási táncokból, rituálékból alakult ki, maihoz közeli formája a XIV. századra fejlődött ki. A nő kánonjának megalkotói Kannami (1333–1384) és fia, Zeami (1363 k.–1443 k.). A körülbelül 250 darabból álló nő repertoárból mintegy ötven művet tulajdonítanak Zeaminak. Ezen kívül számos esztétikai írásával lefektette a nőírás és -előadás alapjait. Azóta a darabok és előadási módjuk apáról fiúra szállnak. A nő fontos szerepet tölt be a japán kulturális életben mind a mai napig, a japán néző hétről hétre számos színház programja közül választhat.

Az európai klasszikus színházzal ellentétben, ahol az eredeti szöveget szabadon viszik színre, a nő szindarabok a szövegen kívül megtartották a zenei és táncos elemeket is, nevezhetjük ezt a szövegzene-tánc triászának.

A nő később jelentős hatással volt a *kabuki* és a táncos műfajok kialakulására, modern színházi előadások is gyakran merítenek a nő nyújtotta hagyományokból. Kuroszaván kívül többek között

Mizogucsi Kendzsi és Ozu Jaszudzsi is felhasználta a nő filmjeikben. Továbbá a XX. században még a nyugati irodalmi és színházi életre is rányomta bélyegét a japán klasszikus színház. Olyan írók merítették ihletet, mint Ezra Pound, William Butler Yeats (*The Four Plays for Dancers*, 1921), T. S. Eliot; valamint Benjamin Britten *Curlew River* (1964) című operája is a híres nő-darab, a *Szumida folyó* (*Szumida-gava*) alapján készült.

Kuroszava és a nő

Kuroszava Akira így emlékezik vissza a nővel való első találkozására. „Akkoriban (a háború alatt) láttam először nőt. Aztán belevetettem magam Zeami esztétikai írásaiba, Zeamival kapcsolatos forrásokba és minden másba, aminek a nőhöz köze volt. A nőban talán az az egyediség ragadott meg, ami a filmtől oly távol áll.”¹⁴

Innentől kezdve Kuroszava alkotói pályáját végigkíséri a nőhoz való rendszeres visszatérése. Nő-darab alapján mindössze egy filmet készített, a Magyarországon nem forgalmazott *Akik a tigris farkára lépnek* (*Tora no o o fumu otokotacsi*, 1945/1952). Ez a film az *Atakai átkelő* (*Ataka*) című nő-darabból és ennek adaptációjaként készült *kabuki*-műből, az *Adakozó listából* (*Kandzsincsó*) készült. Itt Kuroszava ötvözte a két japán klasszikus színházi forma elemeit, azonban e korai filmjében még minden mélyebb tartalom nélkül, csupán az egyes elemeket (zene, tánc, mozgás) felületesen építette bele művébe.

Alkalmazott önálló elemeket filmjeinek rövid jeleneteihez, mint például *A hét samurájban* (*Sicsinin no samuraj*, 1954) Rikicsi feleségének epizódját, ahol az asszony nő-zenére rendkívül lassú mozgással jelenik meg maszkszerűen mozdulatlan arccal. Vagy *A vihar kapujában* (*Rasomon*, 1950) bírósági jeleneteiben Kuroszava nő-színpadhoz hasonlóan használta a teret.

Kuroszava felhasználta még a nőből vett elemeket más, kevésbé látványos módon is. Az *Élni* (*Ikiru*, 1952) című alkotása első ránézésre ugyan nem emlékeztet a klasszikus színházi formára, szerkezetileg azonban követi az álom-nő (*mugen nő*) struktúráját; Vatanabe halála két részre osztja a filmet, a

¹² A *rjokan* egy japán stílusú szálloda. Kuroszavának szokása volt, hogy a társszerzőivel elvonult egy vidéki *rjokanba* pár napra, és ott, távol a világ zajától írták meg a film forgatókönyvét.

¹³ Stuart Galbraith IV, *The Emperor and the Wolf: The Lives and films of Akira Kurosawa and Toshiro Mifune*, New York–London, Faber and Faber, 2002. 230–231.

¹⁴ Kuroszava Akira, *Gama no abura. Dzsiden no jóna mono*, Tokió, Ivanami soten, 1984. 310–311.

film második felében Vatanabe szinte szellemként jelenik meg a saját temetésén a többi szereplő visszaemlékezése révén. Szintén fellelhető a *nó* szerkezeti felépítése Az *árnyéklovasban* (Kagemusha, 1980) (első és második rész különböző főszereplője, *dzsoha-kjú* tagolódás, részlet a *Tamura* című *nó* darabból), illetve a következő filmjében, a *Ranban* (1985) is erősen hagyatkozik a *nó* világára (szerkezet, *nó* darabokból való idézetek, utalások, Tsurumaru és Kaede figurája, jelmezek, szobabelsők). Az *Álmok* (Akira Kurosawa's *Dreams*, 1990) különböző epizódja is az egyes *nó*-színdarabok típusait idézik.

Hogy Kurosava késői korszakára mennyire rányomja bélyegét a *nó* iránti érdeklődése, az is mutatja, hogy dokumentumfilmet szándékozott készíteni a *nóról*. A terv ugyan nem valósult meg, a forgatókönyv fennmaradt 1983-ból, éppen a *Ranra* való készülődés időszakából. Kurosava *A nó szépsége* (*Nó no bi*) címet adta ennek, melyet épp most készítenek el *A jelenkori nó* (*Gendai no nó*) címmel, és várhatóan 2010-ben mutatnak be.¹⁵

A véres trón és a nó

Akorábban említett shakespeare-i párhuzam mellett a másik jellemvonás a *nó* elemeinek használata. A *Macbeth* történetvezetésének meghagyása mellett fellelhető még a *nóban* is alkalmazott *dzso-ha-kjú* szerkezeti felosztás; a *nóra* emlékeztető figurák, mozgások, zene és intonáció, valamint két színdarab, a *Fekete halom* (*Kurozuka*) és a *Tamura* visszatérő motívumai végigkísérik a filmalkotást. A *nó* jelenlétéről Toida Micsizó japán kritikus így ír:

„A *nó* alkalmazása *A véres trón* című filmben számunkra rendkívül könnyen nézhetővé teszi az alkotást. Lady Macbeth-et megformáló Jamada Iszuzu csúsztatott járása,¹⁶ feltérden ülése¹⁷ is erre utal. Amikor Macbeth szerepében Mifune Toshirō el-

hagyja a színt, hogy megölje urát, és Jamada Iszuzu egyedül marad a szobában, bizonytalanságában és türelmetlenségében fel-alá járkal, *nó*-zene hallatszik. A boszorkány, aki a jóslatot mondja, a *Fekete halom* című *nó*-darabban használt díszletben van, csak úgy, mint a rokka, amit forgat. A megölt katonák mind olyan öltözéket hordanak, mint a harc-os darabok¹⁸ záró részének főszereplői.”¹⁹

Nőszerű szerkezet

Ashakespeare-i történetvezetés mellett *A véres trón* több szempontból is követi a *nó*-darabok szerkezeti felépítését. Egyrészt a keret, amellyel kezdődik és végződik a film, a történetet a távoli múltba, mintegy álomvilágba helyezi, ezzel a film az álom-*nó*val lesz hasonlatos. Az álom-*nó* (*mugen nó*) esetében a mellékszereplő (*vaki*), általában egy vándorszerzetes vagy császári követ az utazása során eljut egy helyre, amelyhez egy rég-múlt esemény fűződik. A mellékszereplő elalszik, és álmában megjelenik egy halott szelleme, és újra lejátszódik az adott helyhez kötődő esemény. *A véres trónban* ugyan nincs ennek megfelelő szerepkör, ezt a funkciót a keretjáték tölti be. A ködből úgy tűnik elő a Pókháló-vár, majd tűnik el a végén, mint ahogy a főszereplő a mellékszereplő álmában.

„[A] *dzso-ha-kjú* öt részből áll. A *dzso* egy, a *ha* három, a *kjú* egy részt tesz ki,”²⁰ írja Zeami a *Három mód* (*Szandó*) című írásában, és ez a tagolás látható a filmben is. Hapgood szavaival: „A film teljes energiarendszere a túlzó behatárolást követő robbanás-szerű feloldás mintájából származik, mely a *nó* ritmusát jellemzi.”²¹ Kurosava maga is hivatkozott a *dzso-ha-kjú* elméletre „A forgatókönyv szerkezete olyan, mint egy szimfónia a három vagy négy tételel és a változó tempójával. Vagy használható még a *nó* darabok háromrészes struktúrája is: *dzso* (bevezetés), *ha* (kifejtés) és *kjú* (befejezés). Ha az em-

¹⁵ The International Movie Database, <http://www.imdb.com/title/tt1198401/> letöltve: 2009. március 1.

¹⁶ Japánul *szuriasi*, a *csuszik* ige és a *láb* szó összetétele. A *nó* alapvető járása ez, mely szerint a színész a talpát végig a színpadon tartja és egyáltalán nem emeli fel. Ezzel a technikával a szereplő mozgása folyamatosnak tűnik, mintha lebegne, mely különösen szellemek, természetfeletti lények megjelenítéséhez elengedhetetlen.

¹⁷ Szintén a *nó* eleme. A szabályos térdeléssel ellentétben a *nó*-darabokban a szereplők az egyik lábukat felhúzzák, és csak a másik sarkukon ülnek.

¹⁸ A harc-os darabok második felében a főszereplő egy csatában elhullt harc-os szelleme.

¹⁹ Toida Micsizó, *Nó – Kami to kodzsiki no geidzsucu*, Tokió, Szerika sobó, 1972. 245.

²⁰ Zeami-Zencsiku, *Zeami, Zencsiku*, Tokió, Ivanami soten, 1974. 135.

²¹ Robert Hapgood, Kurosawa's Shakespeare Films: *Throne of Blood*, *The Bad Sleep Well*, and *Ran*, in Anthony Davies–Stanley Wells (ed.), *Throne of Blood, The Bad Sleep Well, and Ran. Shakespeare and the Moving Image*, Cambridge University Press, 1994. 239.

ber teljes mértékben a *nónak* szenteli magát, és nyer ebből valamit, az magától megjelenik a filmben.”²²

A prólógus utáni *dzso*, bevezető rész a vár megjelenésétől Vasizu és Miki kinevezéséig tart. Ebben a részben megtudjuk a történet háttérét, megismerjük a főbb szereplőket, és itt találkozunk a boszorkánnyal is, az egyik olyan szereplővel, aki egyenesen a *nó* világából érkezett.

A három részből álló, viszonylag vontatottabb *ha*, vagy kidolgozás első részének középpontjában Kuniharu meggyilkolása áll. Ez közvetlenül Vasizué kinevezése utáni jelenettel indul, amikor is Vasizut az Északi Erőd urává teszik. Ennek a résznek a színhelye is ez az Északi Erőd. A második *ha* rész közvetlenül a gyilkosság után kezdődik, és Vasizu bevonulásával zárul a Pókháló-várba, tehát térben is a két vár között megtett utat, és rangban is az előrelépés utáni hajszát mutatja. Mivel Pókháló-vár a hatalom jelképe, a várba való bevonulás már magát a hatalom megszerzését szimbolizálja. A harmadik *ha* szakaszba tartozik a vacsorajelenet és Vasizu második találkozása a boszorkánnyal, vagyis Vasizu bukásának kezdete.

A gyors *kjú*, azaz befejezés a harcra való készülődés, Aszadzsi örülési jelenete és Vasizu halála. Végül a filmet a kezdethez hasonló keret zárja, mely a nézőt visszavezeti a múltból a jelenbe.

Szereptípusok

A *véres trón* szereplői teljes mértékben párhuzamba állíthatóak Shakespeare *Macbeth*-jének figuráival (lásd az 1. számú mellékletet). Ugyanezek a szerepek bizonyos mértékig alkalmazhatóak a *nó* szerepköreire.

Nogami Tojoicsiró²³ terminológiájával élve a *nó* egy úgy nevezett *site icinin-sugi*, tehát egyszerű műfaj. Ez azt jelenti, hogy a darab középpontjában egy főszereplő, a *site* (jelentése: cselekvő) áll, az összes többi szerep ennek van alárendelve. Az egyes szerepköröket külön névvel jelölik, és egy színész csak meghatározott szerepköröket láthat el. Ez attól függ, hogy a színész milyen családba született. Így például egy mellékszereplő soha nem játszhat főszerepet, és igaz ez fordítva is.

A főszereplő *site* mellett időnként található kíséző, a *cure*. Ilyen lehet a főszereplő házaspárja vagy kísérete. Hasonló kapcsolat látható *A véres trón* esetében Vasizu és Miki között a darab elején. A két harcos úgy lovagol egymás mellett az erdőben, ahogy *site* és *cure* megjelenik a színpadon a darab kezdetén. *Cure* lehet még Vasizu felesége, Aszadzsi is, aki gyakorlatilag kiegészíti, irányítja Vasizu cselekedeteit. Aszadzsi *cure*ként való szerepeltetését még az is alátámasztja, hogy az asszony első megjelenésekor a színpadszerű szobának éppen azon a részén térdel, ahol a *cure* helye is van a *nó* színpadon, a jobb hátsó részen. Aszadzsi figuráját így jellemzi Keiko McDonald: „Lady Vasizu is közeli kapcsolatban áll a *nó*val. Nem mozog önállóan, hanem „az előírt testmozgás mintájának” formális gyakorlatát követi. Úgy lép, mint a *nó*-előadók, nem emeli fel a lábát a földről, hanem csúsztatja, majd a lábujját megemeli minden lépésnél. A beszéde kimért, mint egy *nó*-monológ. A vacsora jelenetben míg Vasizu arckifejezése rémületet sugároz, a *nó* arca a totális önkontroll tanulmánya. Mozdulatlan, hideg és közömbös, mint egy *nó*-maszk.”²⁴

A *nó*-darabok másik kulcsfigurája a mellékszereplő, a *vaki* (jelentése: valaminek a széle). Bár szerepe összehasonlíthatatlanul rövidebb a *site*-énél, dramaturgiai jelentősége óriási. A *mugen*, álom-nóban az ő álmán keresztül látjuk az eseményeket, tehát összekötő kapcsként szerepel jelen és múlt között. Nevét onnan kapta, hogy a darab jelentős részében a színpad jobb első sarkában ül, és figyelemmel kíséri az eseményeket anélkül, hogy legalábbis az álom-nóban, befolyásolná a darab kimenetelét. Bár *A véres trón*ban nem található ennek megfelelő karakter, a történet régmúltba helyezéséről a keret gondoskodik, így funkcionálisan ez a szerepkör is fellelhető a filmben.

További szerepcsoportok még a *nó*ban a komikus *kjógen*-szereplők, ők egyrészt több *nó*-darab között adnak elő rövid, vidám közjátékot, a *kjógent*;²⁵ illetve a *nó*-darabok meghatározott szerepköreiként is láthatóak. (A magyar közönség számára is ismert, napjaink egyik népszerű *kjógen*-színésze a *Ranban* szereplő vak fiú, akit Nomura Takesi, jelenlegi néven Nomura Manszai formált meg.) *A Macbeth*-ből

²² Kurosawa Akira, *Something Like an Autobiography* (trans.: Bock, Audie), New York, Knopf New York, 1982. 193.

²³ Nogami Tojoicsiró (1894–1955), *nó*-tudós

²⁴ Keiko I. McDonald, i. m. 132.

²⁵ A *kjógen* a *nó*val párhuzamosan alakult ki, és mint az európai színpadon a tragédia és a komédia, úgy élnek egymás mellett a japán klasszikus színházban. A *nót* és a *kjógent* közösen szokták *nógakuként* emlegetni, azaz *nó*-színházként.

kiindulva a várkapus szerepe szolgáltatatható volna ideális alapot egy *kjógen*-közjátékra, azonban Kurosza kihagyta ezt az epizódot a filmből, és nem is alkalmazott vidám *kjógen*-szerepet sem.

A *nó*-darabok elengedhetetlen tartozéka még a kórus, a *dzsiutai*, általában nyolc főből áll, végig unisonóban énekelnek, és a színpad jobb oldalán két sorban helyezkednek el. Az első sorban a fiatalabbak, a hátsó sorban a tapasztaltabb veteránok a karvezetővel (*dzsigasira*) a hátsó sor közepén. Ez a karvezető azonban nem hasonlít az ókori görög színház karvezetőjére. A *dzsigasira* inkább karvezetői funkcióval bír, akinek hangjához igazodik az összes többi. A kórus tagjait a *site* szerepkörhöz tartozó színészek alkotják. A színpad hátsó részén egy sorban elhelyezkedő zenekar, a *hajasi* foglal helyet. Négy hangszer használatos, jobbról balra haladva fuvola (*fue* vagy *nókan*), váll-dob (*kocuzumi*), csípődob (*ócuuzumi*) és az ütős dob (*taiko*). Az utóbbi *taiko* csak egyes előadásokban használatos, a többi három hangszer azonban minden darabban megtalálható.

A kórus és a zenekar A *véres trónban* ugyan nem látható, de hangzásban jelen van végig. Ez megfelel annak a jelképrendszernek is, hogy a formális ruhában, de nem jelmezben lévő résztvevők bár a színpadon foglalnak helyet, mégis kívül állnak a darab cselekményén. A kórusra utaló nyomok azonban egy helyen mégis megtalálhatóak a filmben. A vacsorajelenetben egy öregember táncot ad elő a *Tamura* című *nó*-darabból. A jelenet kezdetén látható, ahogy négy ember a terem szélén előrehajol, és formális mozdulattal a földre helyezi az összecsuksott legyezőjét. A kórus a *nó* előadás során így emeli fel a legyezőjét, mielőtt énekelni kezd, majd így is teszi le, miután véget ért a szövegük. A *véres trón* ezen jelenete is szöveg és koreográfia szerint közvetlenül a kórus szövege után kezdődik, majd Tamura szerepében az öregember táncával és szövegével folytatódik. (Erre a jelenetre még később visszatérek.) Kórus hallható még a prologusban és az epilógusban, mely szövegileg Kurosza műve, azonban a klasszikus japán versforma megtartásával az irodalmi *nó* világát idézi.

A fent vázolt szigorú, áthághatatlanul körbehatárolt szerepkörök rendszerét nehéz hasonló módon alkalmazni filmben. Kurosza számára sem az volt a szándéka, hogy a Shakespeare által megkívánt szereplőgárdát csupán három-négy főre redukálja,

és a *nó*-darabra jellemző szerepkörökbe bújtsa. Egyes szerepköröket teljesen mellőzött, számos szereplőjét kívül hagyta a *nó*-szerű besoroláson, sőt időnként a szerepek között átjárt, egyes szerepköröket felcserélt. Említettem, hogy a darab főszereplője, vagyis *sité*-je alapvetően Vasizu, azonban egyes jelenetekben más szereplők válnak *sité*-vé. Például amikor Vasizu és Miki találkozik a boszorkánnyal, egyértelműen a boszorkány uralja a jelenetet, ráadásul a dal, amit énekel, a *Fekete halom* című *nó*-darab főszereplőjének énekéhez hasonló. Vagy a Miki meggyilkolása előtti jelenetben rövid időre Miki is *siteszerűen* viselkedik. Közben fiával beszélget, az Északi Erőd egy folyosóján sétál végig. Egy korábbi jelenetben már láttuk, hogy ez a folyosó (mely hasonlít a *nó*-színpadra vezető hídszerű *hasigakarira*) vezet abba a Lezárt Szobába, ami a darab egyik színpadjaként is felfogható. Miki ebben a jelenetben a színpaddal ellentétes irányba megy, vagyis éppen úgy tesz, mint aki szerepe végén lelép a színről. Ezek után már csak Miki szellemét látjuk nem sokkal később. Vagyis éppen olyan ez, mint a *mu-gen nó* esetében a két részre osztott elrendezés, a darab első részében a főszereplő egy élő ember alakját magára öltve jelenik meg, majd a rész végén a *hasigakarin* keresztül elhagyja a színt, csakúgy, mint Miki ebben a jelenetben. A közjáték után a *site* ezúttal valódi formájában, például egy halott szellemeként vagy egy adott tulajdonság manifesztumaként jelenik meg, csakúgy, mint Miki szelleme Vasizu vacsoráján. Hasonlóan szembevetendő átalakulás látható még Aszadzsi esetében is, az örülési jelenetben mintha kicserélte volna maszkját, szinte új alakban jelenik meg.

Még egy fontos szerepcseré látható a filmben, ezúttal Vasizu és Aszadzsi között a gyilkossági jelenetben. Keiko McDonald így fogalmaz: „A következő két jelenetben azonban férj és feleség szerepe felcserélődik. A *nó* dinamikus mozgása éles ellentétben áll Vasizuéval. Férje kezébe nyomja a lándzsát, és amíg ő elvonul, hogy végrehajtsa a tettet, az asszony őrgönggő táncot jár *nó*-zenével kísérve. Vasizu visszatér, és mozdulatlanul ül, szinte beledermesedve egy pózba döbent kifejezéssel az arcán. A *nó* elveszi tőle a véres lándzsát, majd egy újabb táncot jár kifejezéstelen arccal, mintha arról akarna meggyőzni bennünket, hogy Vasizu lelkén győzött a gonosz. Egyértelműen a *nó* játssza a *site* szerepét.”²⁶

²⁶ Keiko I. McDonald, i. m. 136–137.

érezkeltető vázzal. A darab elején ebben a házban foglal helyet a darab főszereplője, a magányosan élő öregasszony. Később ugyanez a díszlet szolgál a darab belső, tiltott szobájaként, amelyet úgy nem lenne szabad kinyitni, mint *A véres trón* Északi Erődjében a Lezárt Szobát. Szintén a *Fekete halom* egy jelenetéből származik a rokka is mint kellék. (Erre a jelenetre még visszatérek.)

Kuroszava apróbb vizuális elemekben is felhasználja a japán jelképrendszert. A skorpió, mely Vasizu zászlóján is látható címer, a gonoszság szimbóluma, míg a nyúl, mely Miki címere, a tisztaságé. Mindkettő a *kjógen* Nomura család jelképe.³⁰ Tehát Kuroszava nemcsak a nagyobb, szembetűnő látványelemeket, hanem egészen az apró részletek kidolgozásáig alkalmazta a *nó* adta ábrázolásvilágot.

Maszk

Kuroszava *A véres trón* próbáin *nó*-maszkok fényképét mutatta a színészeknek, akiknek a szerepük révén azzá a maszkká kellett válniuk. A módszer hasonlít a *nó*-színészek eljárásához, akik, mielőtt felvennék a maszkjukat, hosszasan nézik, így azonosulnak a szereppel.

A *nó*ban alkalmazott maszkok (*omote*) viszonylag kis méretűek, az arcnak csak a közepét fedik el. Nem szerepekhez, hanem szerepkörökhöz tartoznak, így egy maszk több különböző darabban is használható. Ezek a maszkok óriási értéket képviselnek, egyes színészcsaládok birtokában több száz éves, ereklyeként tisztelt darabok is vannak. Maszkot jobbára a *site*, a főszereplő hord, bár egyes daraboknál, ahol szerep szerint megközelíti az előadó adottságait, maszk nélkül lépnek fel (*hitamen*). A *site* mellett esetenként a kísérő, *cure* is visel maszkot, illetve néhány maszkos *kjógen*-darab is létezik. A mellékszereplő, azaz a *vaki* azonban soha nem vesz maszkot.

Ily módon Vasizu sminkje és arckifejezése a *harcos Heida* maszkra emlékeztet. Ez az a maszk, melyet többek között a *Tamura* főszereplője is visel, az egyik olyan darabnak a főszereplője, melyet Kuroszava felhasznált filmjéhez. Aszadzsi először a *Sakumi*-maszk kifejezését viseli magán, mely a korosodó szépséget hivatott ábrázolni. Az örülési jelenetben már a megszállott nők *Deigan* maszkjának kifejezéseit láthatjuk, a szeme közötti ráncok a

hisztérikus *Maszukami* maszk elemeit mutatják. A *Deigan* maszk jellegzetessége, hogy a szem fehér része itt aranszínűre van festve, így a fényben megvillanó pillantás félelmetessé teszi a figurát. Az Aszadzsi játszó Jamada Iszuzu így nyilatkozott egy 2000-ben készült interjúban: „Semmiképpen ne pislogjon! – mondta Kuroszava –, Maga egy *nó*-maszk, és azt akarom, hogy ez a maszk Jamada Iszuzu Aszadzsijának arca legyen.” Ezért az emberi érzelmeket nem lehetett úgy kifejezni, mint más filmekben általában, hanem mozdulatlan arccal, az egész testünkkel érzékeltettünk mindent.”³¹

Zene

Azató Maszaruról, a film zeneszerzőjéről az a legenda járja, hogy miután elvállalta *A véres trón* zenéjének megkomponálását, vett egy magnót, azzal eljárt *nó*-előadásokra, és rögzítette a zenét. A felvett zenéket tanulmányozta, ebből született a film *nó* ihlette zenei világa.³²

A filmben először akkor hallunk *nó*-zenét, amikor Vasizu és Miki színre lép, és a mű további részét is végigkíséri ez a stílus. A gyilkossági jelenet zeneileg a *hajafue*, vagyis a gyors fuvola zenei témáját hozza erőteljes ütős dobbal kísérvé. A jelenet nemcsak zeneileg, de koreográfiájában is párhuzamba állítható a *Benkei a hajón* (*Funa Benkei*) című darab egyik jelenetével, amikor a vízbe fúlt Taira Tomomori szelleme kiemelkedik a vízből, és megpróbálja elsüllyeszteni Benkeiéék hajóját. Vasizu is Tomomorihoz hasonló zenére jelenik meg kezében hasonlóan vízszintesen tartott lándzsával.

Két *nó*-darab

Kuroszava *A véres trón* esetében nem egy konkrét *nó*-darab adaptációját készítette el, hanem általánosságban használta a *nó* nyújtotta lehetőségeket, illetve több darabra utalt rendezésével. A boszorkány megjelenésében *A hegyi boszorkány* (*Jamamba*) főszereplőjéhez hasonlít, Aszadzsi az Aoi (*Aoi no Ue*) megszállottan féltékeny főszereplőjével párosítható, a gyilkossági jelenet pedig a *Benkei a hajón* (*Funa Benkei*) elemeit viseli magán. Azonban van két olyan színmű, mely ezeknél erőteljesebben van jelen a filmben, a *Fekete halom* (*Kurozuka*) és a *Tamura*.

³⁰ Nomura Manszai, Kuroszava eiga: *Nó, kjógen no dzso-ha-kjú*, *Bungei*, December 1998. 39.

³¹ *Dokujumentari Kuroszava*. Nippon Hószó Kjókai, December 2000.

³² Nisimura Júicsiró, *Kuroszava Akira – Oto to eizó*, Tokió, Rippú sobó, 1998. 199.

A *Fekete halom*³³ (Kurozuka. A Kanze iskola Adacsigahara címen játssza.) a *nó*-repertoár egyik reprezentáns darabja. A mű végén lévő démon tánca, valamint a *kjógen*-szereplő komikus közjátéka egyaránt népszerűvé teszi a művet. Talán erre a darabra gondolhatott Kuroszava, amikor, kissé túlozva ugyan, így beszélt a *nó*ról: „Az emberek azt hiszik, hogy a *nó* egy csendes, statikus, kevés mozgást magába foglaló színház, de ez tévedés. A *nó*ban hihetetlenül heves, akrobatikus mozgások is vannak.”³⁴

A démon alakja szolgáltatta az alapot *A véres trón* boszorkány-figurájához. Kuroszava így nyilatkozik erről: „Az erdőbeli boszorkánynak az adaptáció kezdetétől fogva a *Fekete halom* című *nó*-darabban szereplő öregasszonyt szántam. Ő egy emberevő démon. Ha a nyugati terminológiájú boszorkány hasonmását keressük, akkor Japánban szerintem ez az egyetlen megfelelője.”³⁵

Ez a szerep funkcionálisan megegyezik a *Macbeth* három boszorkányával, kulcsjelenete pedig *Macbeth* és *Banquo*, illetve *Vasizu* és *Miki* találkozásával, és a boszorkány(ok) jóslatával. Mint már korábban említettem, a boszorkány megjelenésekor a *Fekete halomban* díszletként használatos stilizált házban ül, és az élet nehézségéről, kilátástalanságáról énekel, miközben hasonló rokkát tart a kezében, mint Kuroszava filmjének szereplője. A fonal a végtelen időre, míg a kerék és a körkörös mozgás a folytonosan ismétlődő sorsra utalhat, Shakespeare művében csakúgy, mint *A véres trónban*. Ebben a jelenetben a boszorkány éneke, bár nem közvetlen idézet a *nó*-darabból, mind szóhasználatában, mind az elmúlást sugalló hangulatában a *nó*-darab szövegére utal. A *Fekete halom* részlete így szól:

„Ó, nyomorúság, megszületünk erre a világra,
Embertelen körülmények között tengetjük nap-
jainkat,
Mily szomorú is, ahogy testünk elfonnyad.”³⁶

A véres trónban a boszorkány énekének első pár sora pedig így hangzik:

„Ó, nyomorúság, nyomorúság
Miért is születünk erre a világra?
Életünk szerencsétlen, akár egy bogaré,
Mily értelmetlen is, ahogy testünk elfonnyad.”³⁷

Ugyanennek a jelenetnek a vége felé is erős utalás látható a *Fekete halomra*. A boszorkány hirtelen eltűnik a házzal együtt, a helyén három csontvázkupac marad. Ez a motívum megegyezik azzal a látvánnyal, ami az öregasszony vendégeit fogadta, amikor bekukkantottak a tiltott belső szobába. A *nó*-darabban minimális látvány, így ezek a szörnyűségek is csak a szereplők elmondásából derülnek ki: „Hullák! Megszámlálhatatlanul! Az eresz szig tornyosulnak. Rothadó genny, bűzlő testek! Csak nem ez a lakhelye az adacsigaharai Fekete halombeli szörnynek, akit eddig csak hallomásból ismertem?”³⁸

„Shakespeare költészetét vizuális képzeletvilág váltja fel”³⁹ – írja Keiko McDonald, azonban ez az állítás vitathatatlanul igaz a *nóra* is.

Hasonló vonásokat láthatunk a *Fekete halom* és *A véres trón* főszereplője között is. Mindketten a társadalom magasabb köreiből származnak, és mindketten magányosak lesznek. Az öregasszony távol a világtól egyedül éli életét, *Vasizu*, csakúgy mint *Macbeth*, bár emberei körében él, teljesen magára marad a darab folyamán. Az elhagyatottság tragédiája így szintén egy összekötő kapocs a művek között.

³³ A darab szerint két szerzetes útjuk során Adacsigaharába érkeznek, ahol rájuk esteledik. Egy magányos kunyhót találnak, ahol az ott lakó öregasszonytól szállást kapnak. A megtört asszony a hosszú, nehéz életről lamentál. Később elindul tűzfáért, és meghagyja a szerzeteseknek, hogy a belső szobába ne nézzenek be. Azonban a szerzetesekkel együtt utazó hordár benéz a tiltott szobába. Elszörnyedve veszi észre az ott tornyosuló holttestek és csontvázak halmát. Ebből rájönnek, hogy az öregasszony a legendából is ismert Adacsigahara-beli Fekete halmi démon. Hogy mentse az életüket, a szerzetesek elmenekülnek, ám az asszony felfedezi a szökésüket, és ezúttal démoni alakját magára öltve üldözőbe veszi őket. A szerzetesek imája megbékíti a dühöngő démont.

³⁴ Roger Manvell, *Shakespeare and Film*, London, J. M. Dent and Sons Ltd., 1981. 148.

³⁵ Roger Manvell, i. m. 147.

³⁶ Kurozuka, in *Jókjokusú ge*, Tokió, Ivanami soten, 1973. 371.

³⁷ Kuroszava Akira, *A véres trón* (forgatókönyv), in *Zensú Kuroszava Akira IV.*, Tokió, Ivanami Soten, 1988. 146.

³⁸ Kurozuka, in *Jókjokusú ge*, Tokió, Ivanami soten, 1973. 372.

³⁹ Keiko I. McDonald, i. m. 268.

A másik nő darab, ami erősen rányomja a bélyegét Kuroszava filmjére, a *Tamura*.⁴⁰ A filmnek elsősorban két kulcsjelenete utal erre a színdarabra, a vacsorajelenet és Vasizu halála.

A vacsorajelenet egy előadással indul, egy öregember szórakoztatja Vasizu vendégeit. Amit előad, az a *Tamura* egy részlete.

„Ti démonok, halljátok szavam!
Régen is történt már ilyen,
Az áruló Csikata és a démonok, akik őt szolgálták
A hatalomra törtek kiérdemelve az ég büntetését”⁴¹

Az ének közben még a mozdulatlan Aszadzsi is kiesik egy pillanatra a szerepéből. Amikor pedig az öregember azt éneklí, hogy „A hatalomra törtek kiérdemelve az ég büntetését”, akkor egy kifejező kameraállással úgy tűnik, mintha az öreg épp lesújtani készülne Vasizura. Vasizu ekkor durván félbeszakítja az előadást. Ebben a jelenetben Kuroszava egy nő-előadás révén egy másik Shakespeare-darabot idéz, Vasizu lelki ábrázolása a *Hamlet* egérfogójelenetének Claudiusához hasonlatos. Vasizu, aki *Macbeth*-hez és *Claudius*hoz hasonlóan megölte urát, és így jutott hatalomra, a színjáték révén szembe-sül saját tettével és ennek várható következményével.

A másik jelenet, mely a *Tamura* világát idézi, Vasizu halála a film végén. A jelenetre teljes mértékben a kifordítottság jellemző. Képi felépítésben

Orson Welles *Macbeth*-jét idézi. Welles a vár fokán áll, és nézi a közeledő ellenséget, majd dárdáját ledobja, és agyonstújtja egyiküket. Ugyanígy áll Vasizu is Pókháló-vár erkélyén, és néz le befelé, a saját embereire. Ekkor lentről az egyikük egy nyilat lő rá. Tehát Welleshez képest felcserélődik a kint és a bent, illetve a fentről le, lentről fel irány is. Ugyanígy fordítotttságot mutat a *Tamura* felhasználása is. Míg a nő-darabban Tamura az ezerkarú bódhiszvatva segítségével győzi le a démonokat úgy, hogy egy személyben az ezer karjával ezer nyilat lő az ellenségre, addig Vasizu egyedül részesül a megszámlálhatatlan nyilak záporában.

„Nézétek, mily különös! Seregünk zászlója fölött nagy fénycsóvában száll az ezerkarú bódhiszvatva. Ezer kezében a könyörület ija. A bölcsesség nyilait befogja, majd hirtelen elereszti – az ezer nyil zivatarként hullik a démonokra, és pusztítja el őket mind egy szálíg.”⁴²

Mindezt Kuroszava a szöveg teljes elhagyásával érzékelteti, a nő-szöveget úgy változtatta képpé, mint korábban a *Fekete halom* csontvázait.

Befejezés

Kuroszava A véres trónban nem csak felületesen használta fel a nő különböző alkotóelemeit, hanem már összességében is jelentőséggel bíró szimbólumrendszert épített ki, egy felszín alatti értelmet adva filmjének. Ezzel az alkotásával Kuroszava a pályája egyik csúcspontját érte el.

1. sz. melléklet: *Macbeth* és A véres trón szereplői

Macbeth	A véres trón
Macbeth	Vasizu Taketoki
Lady Macbeth	Aszadzsi
Duncan	Cuzuki Kuniharu
Malcolm és Donalbain, Duncan fiai	Cuzuki Kunimaru
Banquo	Miki Josiaki
Fleance, Banquo fia	Miki Jositeru
Macduff	Odakura Norijaszu
A három boszorkány	Egy boszorkány öregasszony képében
Inui	Az angol király

⁴⁰ A *Tamura* a harcos darabok műfajába tartozik, azon három darab egyike, ahol a főszereplő maga győzi le az ellenfelét. A műben Sakanoue Tamuramaro szelleme jelenik meg, és újra lejátszódik a jelenet, amikor Tamura az ezerkarú bódhiszvatva segítségével legyőzi a démonokat.

⁴¹ Tamura, in *Jókjokusú csú*, Tokió, Sincsósa, 1986. 339.

⁴² Tamura, in *Jókjokusú csú*, Tokió, Sincsósa, 1986. 339–340.

2. sz. melléklet: Macbeth és A véres trón szerkezete

A baloldali oszlop Shakespeare *Macbeth*-jének jeleneteit mutatja, a számok a felvonás és szín számát jelölik. A középső oszlop Kuroszava *A véres trónjának* szerkezetét ábrázolja, a számok Kuroszava forgatókönyvének jelenetszámai.⁴³ A jobboldali oszlop a nő szerinti tagolásra utal.

<i>Macbeth</i>	<i>A véres trón</i>	<i>Dzso-ha-kjú</i>
[1.1] A három boszorkány	[1] Pókháló-vár romjai, kórus (keret)	Keret
[1.2] Hírek érkeznek a csatáról Duncannak	[2–3] Hírek érkeznek a csatáról Kuniharunak	Dzso
[1.3] Macbeth és Banquo találkozik a három boszorkánnyal; a jóslatok Két nemes értesíti Macbeth-et és Banquót a kinevezésükről	[4–9] Vasizu és Miki találkozik a démonnal; a jóslatok [10] Vasizu és Miki eltéved a Pókháló erdőben [11] Kuniharu kinevezi Washizut és Mikit	
[1.4] Duncan, Macbeth, stb. beszélgetése		
[1.5] A Macbeth házaspár első beszélgetése; üzenet Duncan érkezéséről	[12–18] A Vasizu házaspár első beszélgetése; Kuniharu érkezése	Ha 1
[1.6] Találkozás Duncannal	[19] Találkozás Kuniharuval	
[1.7] A Macbeth házaspár második beszélgetése; Duncan meggyilkolásának terve	[23–24] A Vasizu házaspár második beszélgetése; Kuniharu meggyilkolásának terve	
[2.1] Macbeth elindul, hogy megölje Duncant	[25–33] Kuniharu megölése; a Vasizu pár felveri a házat	
[2.2] Lady Macbeth várakozása; a Macbeth pár jelenete a gyilkosság után		Ha 2
[2.3] A várkapus jelenete; Macduff érkezik, és felfedezi a gyilkosságot		
[2.4] Macbeth lesz a király; Macduff és Duncan két fia megszökik	[34–61] Norijaszu és Kuniharu fia elszökik, Vasizu üldözi őket; Kuniharu koporsójával Vasizu bevonul Pókháló-várba	
x	[62] Vasizu katonáinak beszélgetése	
[3.1] Macbeth megbízza a gyilkosokat Banquo és fia megölésével	[63] A Vasizu házaspár harmadik beszélgetése; Eldöntik Miki és fia meggyilkolását	Ha 3
[3.2] A Macbeth házaspár harmadik beszélgetése		
[3.3] Banquo meggyilkolása; Banquo fia megszökik	[64–66] Miki és fia beszélgetése [67] Miki lova egyedül tér haza	
[3.4] Vacsora; A gyilkos jelenti Macbeth-nek Banquo megölését és a fia szökését; Banquo szelleme megjelenik	[68] Vacsora; Miki szelleme megjelenik; Egy katona hozza Miki levágott fejét, Vasizu megöli a katonát, mert Miki fiát elszalasztotta	
[3.5] Három boszorkány, Hekaté	x	
[3.6] Nemesek beszélgetése	[69–70] Vasizu katonáinak beszélgetése	
x	[71–75] Aszadzsi halva született gyereket hoz világra	
[4.1] Macbeth találkozik a három boszorkánnyal; a három jóslat	[76–77] Vasizu találkozik a boszorkánnyal; a jóslat	
[4.2] Macduff családjának meggyilkolása	x	
[4.3] A gyilkosságot jelentik Macduffnak	x	
[5.1] Lady Macbeth alvajárása	x	
[5.2] Gyülekezik az angol sereg	[78–79] Gyülekezik Norijaszu serege	Kjú
[5.3] Macbeth készül a harcra	[80–92] Vasizu készül a harcra	
[5.4] Az angol sereg; Malcolm parancsa, hogy vágjanak le egy-egy ágat, és azzal vonuljanak	[93–96] Favágás hangja hallatszik; Madarak raja támadja meg a várat	
[5.5] Macbeth vár a harcra; Lady Macbeth halála	[96–98] Aszadzsi örülési jelenete	
[5.6] Az angol sereg ágakkal; a csata	[99–104] Elindul a Pókháló-erdő; Vasizut a saját katonái ölik meg	
[5.7] Macduff megöli Macbeth-et; Malcolm lesz az új király	[105] Norijaszu serege közeledik Pókháló-vár felé	
x	[106] Pókháló-vár romjai, kórus (keret)	Keret

⁴³ Kuroszava Akira, *A véres trón* (forgatókönyv), in *Zensü Kuroszava Akira IV.*, Tokió, Ivanami Soten, 1988.

3. sz. melléklet: A véres trón stáblistája

Redező:	Kuroszava Akira Tóhó Filmgyár
Gyártás éve:	1957
Forgatókönyv:	Hasimoto Sinobu, Kikusima Rjúzô, Kuroszava Akira, Oguni Hideo
Főbb szereplők:	Mifune Tosiró (Vasizu Taketoki), Jamada Iszuzu (Aszadzsi), Szaszaki Takamaru (Cuzuki Kuniharu), Tacsikava Hirosi (Cuzuki Kunimaru), Csiaki Minoru (Miki Josiaki), Kubo Akira (Miki Jositeru), Simura Takasi (Odagura Norijaszu), Naniva Csieko (Boszorkány)
Zene:	Szató Maszaru
Fényképezte:	Nakai Aszakazu
Vágó:	Kuroszava Akira
Díszlet, jelmez:	Muraki Josiró

Felhasznált irodalom

- Blumenthal, J., *Macbeth into Throne of Blood*, *Sight and Sound*, Autumn 1965. 190–195.
- Brook, Peter, (Geoffrey Reeves interjúja), *Shakespeare on three screens*, *Sight and Sound*, Spring 1965. 66–70.
- Desser, David, *The Samurai Films of Akira Kurosawa*, Ann Arbor, Michigan, UMI Research Press, c1983.
- Dokumentári Kuroszava*, Nippon Hószó Kjókai, December 2000.
- Elbert János, Pókláb erdő lovasai, *Filmvilág*, 1981/03. 22–23.
- Gailbraith IV, Stuart, *The Emperor and the Wolf – The Lives and Films of Akira Kurosawa and Toshiro Mifune*, New York, London, Faber and Faber, 2002.
- Goodwin, James, *Akira Kurosawa and Intertextual Cinema*, Baltimore–London, The Johns Hopkins University Press, 1994.
- Hapgood, Robert, Kurosawa's Shakespeare Films: *Throne of Blood*, *The Bad Sleep Well*, and *Ran*, in Davies Anthony–Stanley Wells (ed.), *Throne of Blood, The Bad Sleep Well, and Ran. Shakespeare and the Moving Image*, Cambridge University Press, 1994. 234–249.
- Jorgens, Jack J., *Shakespeare on Film*, Indiana University Press, 1977.
- Karino Yoshiki, *Nô no engi – Kuroszava no „Kumonoszudzso”*. *Shakespeare on Screen*, Tokió, Szansúsa, 1986.
- Kinder, Marsha, *Throne of Blood, A Morality Dance*, *Literature-Film Quarterly* 5, Fall 1977. 339–345.
- Kuroszava Akira, *Something Like an Autobiography* (trans.: Audie Bock), New York, Knopf New York, 1982.
- Kuroszava Akira, *A véres trón* (forgatókönyv), in *Zensú Kuroszava Akira IV.*, Tokió, Ivanami Soten, 1988. 141–174.
- Kuroszava Akira, *Gama no abura: Dzsiden no jóna mono*, Tokió, Ivanami soten, 1984.
- Kuroszava Akira, Szono szakuhin to kao*, Kinema Dzsunpo, 1963/4.
- Kurozuka, in *Jókjokusú ge*, Tokió, Ivanami soten, 1973. 369–373.
- Manvell, Roger, *Shakespeare and Film*, London, J. M. Dent and Sons Ltd., 1981.
- McDonald, Keiko I., *The Noh Convention in The Throne of Blood and Ran*, in *Japanese Classical Theater in Films*, Cranbury–London–Mississauga, Associated University Presses, 1994. 125–144.
- McDonald, Keiko I., *The Phantasmagorical World of Kurosawa's Throne of Blood*, in *Cinema East – A critical Study of Major Japanese Films*, Rutherford [N. J.], Fairleigh Dickinson University Press, c1983. 154–167.
- Nisi Súszei, *Kuroszava dzsidaigeki to nó no doramacurgí*. *Kinema Dzsunpó*, 1998. augusztus 3. 198–205.

- Nisimura Júicsiró, *Kuroszava Akira – Oto to eizó*, Tokió, Rippú sobó, 1998.
- Nomura Manszai, Kuroszava eiga: Nó-kyógen no dzso-ha-kjú, *Bungei*, December 1998. 38–48.
- Richie, Donald, *The Films of Akira Kurosawa*, Berkeley–Los Angeles–London, University of California Press, 1998.
- Szató Tadao, *Kuroszava Akira no szekai*, Tokió, Szan icsi sobó, 1969.
- Tamura, in *Jókjokusú csú*, Tokió, Sincsósa, 1986. 329–340.
- Toida Micsizó, *Nó – Kami to kodzsiki no geidzsucu*, Tokió, Szerika sobó, 1972.
- Yoshimoto Mitsuhiro, *Kurosawa. Film studies and japanese cinema*, Durham, Duke University Press, 2000.
- Zeami–Zencsiku, *Zeami, Zencsiku*, Tokió, Ivanami soten, 1974.