

A bunraku

Embereket mozgató bábok

„Amikor 1929 novemberének egyik délutánján megnéztem egy japán bábelőadást Ōszakában, pontosan az történt velem, amire előre figyelmeztettek. Elhittem, hogy a bábok önálló életet élnek, bár mindvégig teljes életnagyságban ott láttam mellettük mozgókat. A bábok életre keltésekor a nyugati művészet cselhez folyamodik: a bábjátékosokat elrejt a nézők szeme elől. A japán bábosok bíznak a művészi hatás erejében: mernek együtt mutatkozni bábjáikkal. Valóságos *bűvészmutatvány*, amit csinálnak: a bábok tűnnek élőknek, és ők élettelennek. Mozdulataik halottak, arcuk merev. Képesek átérzeni testük megsemmisülését...”

ARNOLD TOYNBEE

„Jó és rossz emberek tükre”

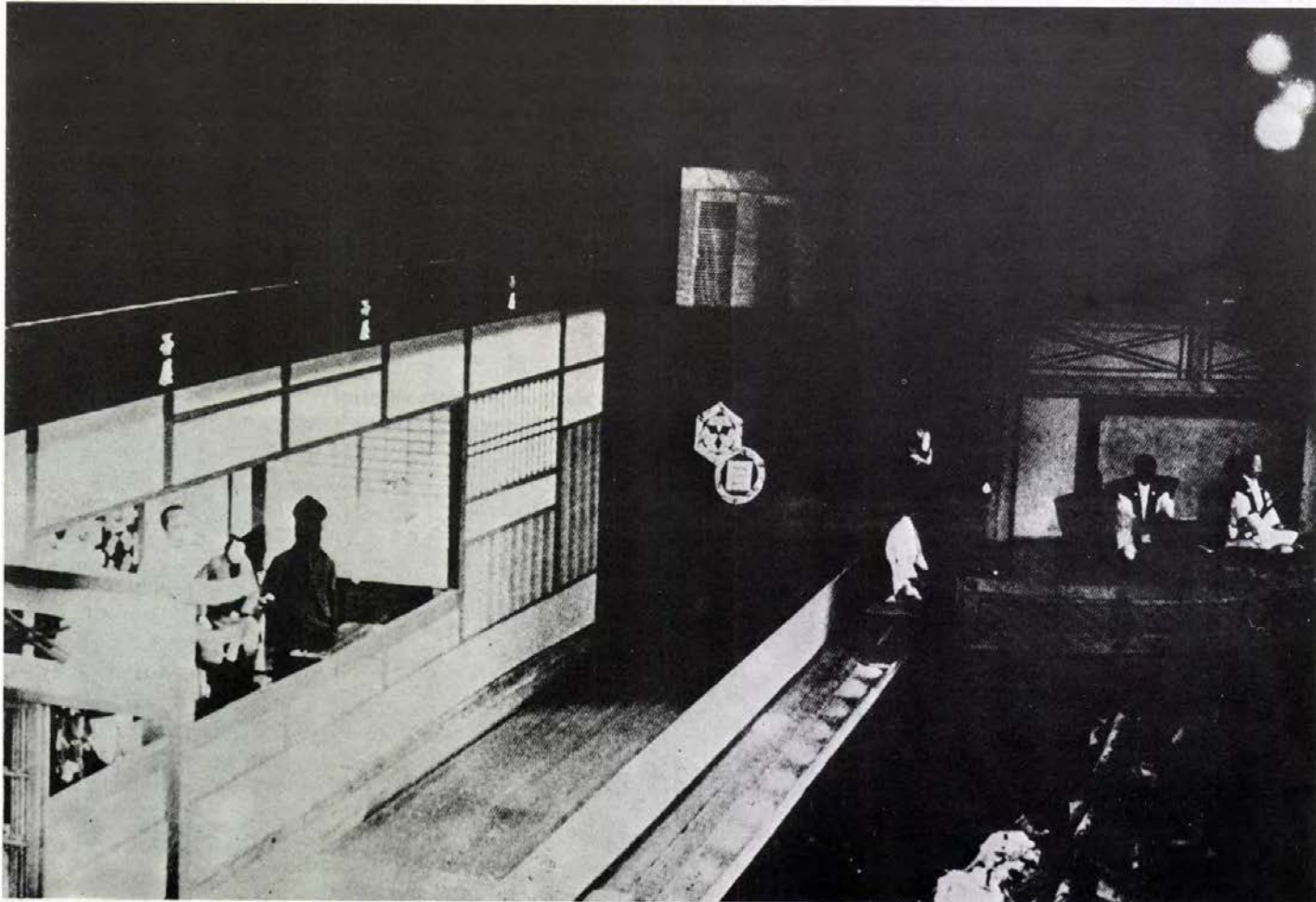
1985 júniusának derekán az Ōszakai Állami Bunraku Színházban megnéztem „a japán Shakespeare”, Csikamacu Monzaemon *Horikava nami-no cuzumi* (A kézidob és a Hori folyó hullámai) című színdarabjának előadását. A bábjáték e sajátosan japán és egyedülállóan hatásos formáját – könyvekből és filmről – már évek óta ismertem, de élő produkcióban akkor találkoztam vele először.

Amikor tehát angol nyelvű műsorfűzettel és fülhallgatók tolmácsolásával a főszerelkezve beültem a nemrég elkészült, hipermodern architektúrájú, de belső kiképzésben a múlt szellemét is őrző színházépület légkondicionált nézőterére, mindent pontosan úgy találtam, ahogy addigi tanulmányaim alapján elképzeltem: a nézőtér teljes szélességében húzódó színpadot még függöny takarta, így minden szem a színpad jobb oldalán (az irányok most és a továbbiakban is a közönség szemszögéből nézve értendők!) elhelyezkedő, a nézőtérre átlós irányban benyúló, félkör alakú pódiumra, a *jokojukára* szegeződött, amelynek háttérfalát arany színű lemez alkotta.

Hirtelen ütőfák csattogása hangzott föl a függöny mögül, s a pódiumba épített kis forgószínpad a háttérfallal együtt elfordult. Kiforduló felén – immár ezüstszínű lemezzel a háta mögött – két ember foglalt helyet: baloldalt a játék szövegének előadója, az énekes, akit *gidajúnak* neveznek, jobboldalt pedig a zenész, aki jellegzetes, lanthoz hasonlító, háromhúros hangszeren, *samiszenen* fogja kísérni a recitátort. Mindketten térdelőülésben, földig hajolva köszöntötték a közönséget.

Az ütőfák csattogása szaporábbra váltott, s balról jobbra félrehúzták a színpad függönyét. Halk moraj jelezte a nézők elragadtatását: a klasszikus japán díszletfestői hagyományok szellemében fogant, gondos hatáselemzés alapján megtervezett látvány, egy vidéki nemesi udvarház kertje tárult a szemünk elé. A színpad jobb sarkában tetőtől talpig feketébe öltözött ember, *kurogo* állt; fejét csuklya, arcát fátyol takarta. Ő jelentette be az előadás címét, s a gidajút és a samiszen-játékost is név szerint bemutatta. Fejhangan, éneklő hanghordozással beszélt, közben folytonosan egymáshoz ütögette

A bunraku színpada



a kezében tartott, szabályos formájúra csiszolt tölgyfahasábokat, majd lávozott.

Kezdetét vette a játék: két szépséges ifjú hölgy alakja libbent be a színpadra. Három-három sötét árny követte őket – a szindarabot bejelentő kurogo hasonmásai. Tudtam, hogy a két fiatal nő bábu, hogy nincs önálló életük. Minden rezdülésük, tettük vagy egyéb megnyilvánulásuk a mögöttük sejlő fekete alakoknak a legapróbb részletekig összehangolt, könnyörtelenül pontos tevékenységéből fakad. A hangjuk sem a sajátjuk: minden megszólalásukhoz a jobb oldali pódiumon ülő énekes kölcsönzi a maga rekedtes férfihangját. Igen, mindezt tudtam – de nem ezt láttam, és nem ezt hallottam.

Két gyönyörű lánytestvért láttam – Otanét és Ohudzsi – akik frissen mosott kimonókat teregettek. Aprólékos gonddal hajtották végre a munka minden egyes fázisát: kifeszítették a szárítóköteleket, átvetették rajtuk, eligazították, majd kisimították a ruhákat. Lágy és kecses mozdulataikban lefojtott érzékiség vibrált. Közben elmondták egymásnak sorsukat: Otane samuráj férjét várja vissza Edóból (a mai Tokióból), ahová hűbérurát kísérte el – minden második évben esedékes – egy éves fővárosi tartózkodására; Ohudzsi pedig egy nemesi udvartartásban szolgál.

Mialatt munkálkodtak, egyszer csak zene hallatszott ki a háttérben álló házból: Gen-emon, a neves kjótói mester adott éppen órát a kézidob művészetéből Bun-rokunak, Otane és Ohudzsi öccsének, akit Otane és férje fogadott gyermeküként nevelnek. A kézidob ritmusa szerelmi dalt kísért, amelynek hallatára Otane kitörő örömmel rohant a kertben álló fenyőfához: a fővárosból visszatérő férjét vélte fölismerni benne. Ohudzsi jóízűt nevetett nővére tévedésén.

A bábuk játéka maradéktalanul tükrözte a történeteket. De a finom részletek megértéséhez a gidajú éneke is hozzájárult (fülhallgatóban ékes angol nyelven hangzott el a szöveg), amely éppúgy tartalmazott narratív elemeket, mint a szereplők dialógusait. A hosszabb elbeszélő vagy leíró részek alatt tüzetesen szemügyre vehettem a mintegy tizenkét méter széles, öt méter magas és nyolc méter mély színpadtér különleges háromtagozódását. A színpadot a nézőtértől alacsony, kb. hatvan centi magas palánk választja el, amely mögött egyrészt a rivaldávillágítás lámpasora búvik meg, másrészt itt jár a félrehúzható függöny is. E palánk neve *sigezan* vagy *szan-no te* (harmadik szint), és ma már csupán korlátként szolgál. Mögötte hatvan centire újabb, ezúttal mintegy nyolcvanöt centi magas palánk emelkedik, ennek neve *ni-no te* (második szint). Az e mögött húzódó, két-



Felöltöztetett bábu állványon

száztíz centiméter széles árkot *hunazokó*-nak (csónakfenéknek) hívják. Ezen játszódhatnak le mindazon jelenetek, amelyek nyílt téren, szabad ég alatt történnek – így az előbb ismertetett kerti jelenet is. A *hunazoko* mindkét oldalát címerdíszes függöny határolja: az általa takart nyílásokon léphetnek színre vagy távozhatnak a bábok és a bábosok. Újabb palánk következik: a

körülbelül százhuszonöt centi magas *icsi-no te* (első szint) vagy *honte* (fő szint). A mögötte található színpadrész általában belső teret jelöl: egy ház szobáit vagy egy palota fogadótermét. Mint a látott darab esetében is: amikor széthúzták az eddig háttérfalul szolgáló épületen a tolóajtókat, mögöttük feltárult a nemesi udvarház belseje.

A házból két férfialak sietett elő: a kamaszkorú Bunroku és tanítómestere, az érett Gen-emon, akinek a kezében még ott volt a homokóra formájú kis kézidob, amelynek megszólaltatásából épp az imént adott órát tanítványának. Velük együtt már négyen álltak a kertben, tehát a második szinten: azaz négy bábu s a hozzájuk tartozó összesen tizenkét bábmozgató. Ezek mindegyike teljesen feketébe burkoltan, személytelenül dolgozott – a bábuk mégis meghatároztak közöttük bizonyos hierarchiát. Minden bábuhoz tartozott egy olyan bábjátékos, aki magasabb volt a bábú kezelő trió másik két tagjánál. Ő tartotta a bábu törzsét a bal kezével, jobb kezével pedig a bábu jobb karját és kezét irányította. *Omo-zukai*nak (fő mozgatónak) nevezik, és koturnushoz hasonlító, igen magas, üreges talpú lábbelit, *getát* hord, hogy a bábu testét a palánk fölé tudja emelni. A bábos trió második tagja a *hi-dari-zukai* (balkézmozgató), aki a bábu bal karját és kezét, illetve a bábu által használt különböző tárgyakat kezeli. Végül az *asi-zukai* (lábmozgató) feladata a férfibábuk lábának mozgatása. Világosan felismerhető volt ugyanis, hogy a női báboknak nincs lábuk, a hozzájuk tartozó *asi-zukai* mégsem maradt munka nélkül: alulról benyúlt a kimonójuk alá, s a ruha redőzésének változtatásával igyekezett a lábak mozgását imitálni.

Mínél jobban előrehaladt a játék, annál inkább eluralkodott rajtam egy furcsa ketősség érzete: egyszer könnyedén meg tudtam feledkezni arról, hogy bábszínházban ülök, el tudtam vonatkoztatni a szereplők hármasságyától, s úgy éreztem, hús-vér emberek látok a színpadon, máskor meg azon kaptam magam, hogy csak ezekre az árnyékokra figyelek, hogy tevékenységük technikáját, a színpadi hatás működését próbálom kilesni. A soron következő jelenet például ismét azok közé tartozott, amelyek során megfeledkeztem arról, hogy csupán élettelen bábuk játékát szemlélem. A színen ugyanis bensőséges társalgási idill bontakozott ki: Bunroku szertartásosan bemutatta mesterét nővéreinek, majd mindnyájan bementek a házba, s ott az illendőség szerint Otane, a ház asszonya szakéval, azaz rizsborral kínálta meg a vendéget, Gen-emon. Minden a lehető legrealisztikusabban zajlott le: szolgálók kancsót és csészéket hoztak, Otane töltött előbb a férfinak, majd magának (folyadék természetesen nem volt az edényekben, azután látható élvezettel felhőrpintették a nedűt. A töltögetés és a kortyolgatás egyre sűrűbben ismétlődött – Ohudzsi határozott intése ellenére –, s az iszogatónkon egyre jobban megmutatkozott az alkohol hatása. Tartásuk bizonytalanabb

lett, mozdulataik egyre megkésettébbeké váltak. Bunroku és Ohudzsi időközben távoztak, teendőik után kellett nézniük. A kettesben hagyott, erősen kapatos férfi és nő közül először a férfit kezdte feszélyezni helyzetük intimitása. Udvárián visszavonult tehát, hogy a szomszéd szobában kialudja mámorát. A fellehült Otane pedig kissé csalódottan leült a tükör elé, kibontotta és érzéki mozdulatokkal fésülni kezdte a haját.

Ekkor a joko-jukán történtek elvonták a figyelmünket a színpadról. Az énekes az ezüstsín háttérrel előtt előrehajolt, a szöveggönyvet – amely egy kis állványon eddig előtte feküdt – összecsukta és az arca elé emelte. Aztán villámgyorsan elfordult a kis forgószínpad, s elének kerülő másik felén, az aranyszínű háttérlemez előtt már új gidajú és új samiszenjátékos foglalt helyet. Azonnal nekiláttak munkájuknak, a szép Otanének meg sem kellett szakítania fésülködését.

Már régebben észrevettem, hogy a színpad bal oldalán, a második szinten, tehát a kert végében fából készült, kétszárnyú lengőajtó áll, amely feltehetően az udvarház főkapuját jelzi. Egyszer csak kivágódott ez a kapu, és berontott rajta egy ellenszenves arcú, vadul hadonászó férfi: egy Jukaemon nevű samuráj, ugyanannak a hűbérúrnak a csatlósa, akit Otane férje is szolgált. Jukaemon szemet vetett társa feleségére, s most azért jött, hogy hitvese távollétében elcsábítsa az asszonyt. Jukaemon egyenesen a házba ment, és gyors lerohanással próbálkozott. Mivel rideg visszautasításra talált, kirántotta a kardját, és azzal fenyegetőzött, megöli Otanét, ha nem lesz az övé, majd önmagával is végez. Otane, hogy időt nyerjen, színleg beadta a derekát: ha a következő napon visszajön, mondta a samurájnak, teljesíti a kívánságát. Am Jukaemon azonnal ki akarta elégíteni vágyát, s ennek érdekében az erőszakról sem riadt vissza. Már-már letepergte Otanét, amikor a szomszéd szobában az álmából fölriadt Gen-emon hirtelen dobolni kezdett, s egy dalt is énekelt hozzá. A vérmes Jukaemon erre megijedt, hiszen nem tudhatta, ki van a másik szobában – lehetett a férj is –, bocsánatkérő szavakat mormolt, majd kirohant a házból.

E jelenet fölfokozott érzelmei szélsőséges mozdulatokban nyilvánultak meg, így alkalmam nyílt a bábmozgatók technikájának megfigyelésére. Tapasztalhattam, hogy nem túloz a szakirodalom, amikor azt állítja, hogy a bunraku bábjait az ismert bábkészítési technikák mindegyikével mozgatják. Láttam, hogy a fő mozgató a bábu hátának közepén benyúl annak testébe, mint valami *kesztyűbe*, s – ezt már tanulmányaimból tudtam – úgy

fogja a bábu fejét tartó *botot*, a *dógusit*. Ezen billentyűk és *zsinórok* is találhatók, amelyekkel mozgatni lehet a fej különböző részeit: a szemöldököt, a szemhéjat, a szemgolyót, a száját, esetleg a nyelvet, az orrot és a fület is. (Sőt, létezik olyan bábufej is, amely szép, fiatal lányt ábrázol ugyan, de egyetlen zsinórránásra viczorít, és szarvai nőnek, vagyis emberevő *hannya*-démonná változik át.) A fő mozgató kezeli – *pálca* és zsinórok segítségével – a bábu jobb kezét, a balkézmozgató pedig ugyanilyen eszközökkel a másikat. A bábu karja igen mozgékony: könyökben és csuklóban hajlik. Bizonyos bábok az ujjukat is tudják mozgatni, tehát fogni is képesek, a legtöbb bábu keze azonban merev. Ezek csak a fő vagy a balkézmozgató kezének segítségével ragadhatják meg tárgyaikat. A férfibábok lába térdben hajlik, bokájuk viszont merev. A lábmozgató a boka magasságában fölerősített fogantyújuk révén irányíthatja a bábu lábának mozdulatait.

Ez a bonyolult technika azonban egy pillanatra sem árulkodik: tökéletesen elfedi a bábu mozdulatainak koordinált-sága és mozgásának harmóniája. Az egyes mozgáselemek – a járástól a lélegzésig (hiszen a bábuk azt is tudnak: mellkasuk egy beépített pálca igénybevételével ritmikusan emelkedtetethető és süllyesztethető!) – beleolvadnak a báburól sugárzó érzelmekbe és kedélyállapotokba. Különösen az olyan lírai jelenetekben válik a technika érdekeltebbé még a szakember szemében is, mint amilyen az előbbi heves összecsapásra következett. Gen-emon úgy vélte, hogy jelenléte rossz fényt vet a ház asszonyára, ezért távozni készült. Otane a kimonója ujját megragadva igyekezett őt visszatartani, hogy megtudhassa, mennyit hallott a férfi Jukaemon csábító és fenyegető szavai-ból. Gen-emon kitérő választ adott, és kiszabadította magát. Otane ekkor átkarolta a férfit, úgy könyörgött neki, hogy senkinek se beszéljen arról, amit netalán hallott. Hogy Gen-emon ígéretét megpecsételjék, Otane azt ajánlotta, igyanak egy korty szakét. Teletöltötte csészécskéjét, aztán félig kiitta, a többi pedig odakínálta a férfinak. Miután Gen-emon is ivott, Otane melléje ült. Megoldotta a férfi kimonóját összefogó széles, merev selyemövet, az *obit*. (Ez a mozdulat Japánban a szexuális közeledés félreérthetetlen jele.) Mindketten átmentek a szomszéd szobába...

Ahhoz, hogy mindez ne csupán megtörténjék, hanem átélhetővé is váljék a közönség számára, többre van szükség, mint a bábok tökéletes mozgatására. A száz-százhusz centi magas báboknak élő ember benyomását kell kelteniük. Ezért nemcsak a fejük és kezük, illetve lábuk

aprólékos gonddal megformált, de ruházatot, parókájuk, sőt eszközeik, tárgyaik is hű másai az emberek által használtaknak. Am az emberi tevékenységet és viselkedést sem elég csak külsőségeiben utánogniuk. Hiába járnak, verekednek vagy éppen söprögetnek éppúgy, mint a hús-vér emberek, hiába sírnak, kacagnak vagy bosszankodnak bámulatosan életlenül, mindez kevés. Azt is elvárják tőlük, hogy lelkiállapotuk, érzéseik, vágyaik pszichológiai hitelességgel megjelenjenek rajtuk: tehát akár tétlen helyzetükben is leolvasható legyen róluk az öröm vagy a bánat, a félelem vagy a bizalom, a remény vagy a kétségbeesés. Az előző jelenetben például Otane figurája az asszonyi kielégületlenségből fakadó sóvárgás, illetve a belénevelt szemérmesség és hűség viaskodásáról tanúszkodott, míg Gen-emon viselkedése a kényelmetlen helyzetbe került vendég zavarát, illetve a megkörnyékezett férfi tisztességének és fölkellett vágyának küzdelmét tükrözte.

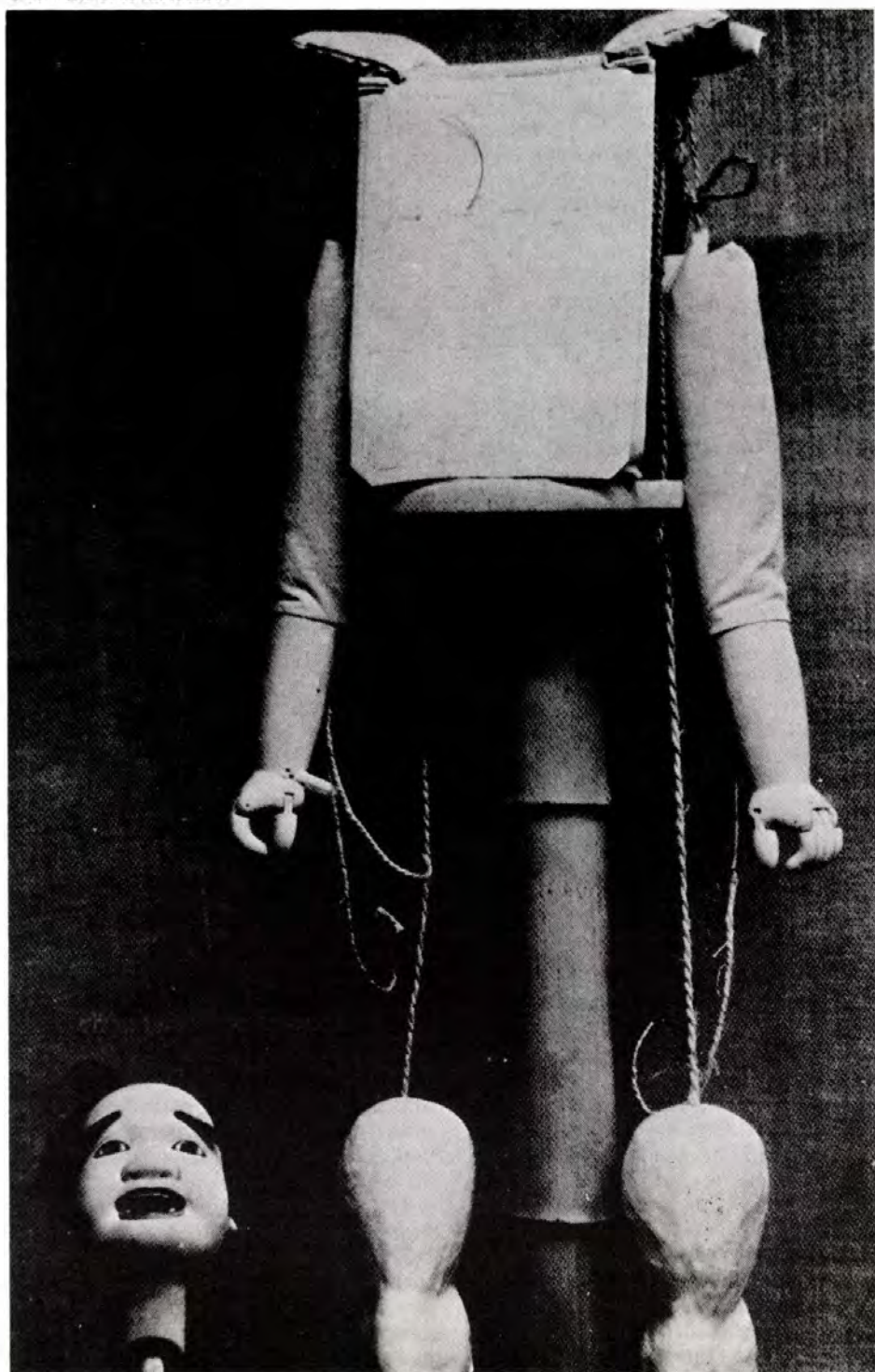
Közben beesteledett. Jukaemon viszályosapokodott a házba, mert rájött, hogy Otane férje nem érkezhett meg vissza a fővárosból; az idegen férfiról pedig – akinek éneke és dobolása az előbb megfutamította – azt hiszi, hogy Otane szeretője volt az. Hogy lépze csalja a házasságtörőket, Jukaemon cselhez folyamodott: az ajtóban Otane apjának hangját utánözva kért bebocsáttatást. Az időközben valóban szeretőkké lett Otane és Gen-emon gyorsan rendbe szedték magukat, és Otane sietett ajtót nyitni. Amint elhúzta a reteszt, Jukaemon berontott, elkapta mindkettőjük kimonójának ujját, és győzelmesen fölordított: „Kezemben hűtlenséged bizonyítéka!” Gen-emon megpróbálta kiszabadítani magát – sikertelenül. Ekkor kardot rántott, és levágta mindkét ruha ujjának azt a darabját, amelyet Jukaemon szorongatott. Majd ő maga kirohant a kapun, Otane pedig bemenekült a ház belsejébe. Az egész jelenet egy szemvillanás alatt játszódott le: a három bábu és a kilenc bábjátékos bosszorkányos ügyességgel kerülgette egymást. Egy félrelépésük vagy elhibázott mozdulatuk sem volt. A bábu három kezelőjének összjátéka túllépte a tudatos és tudattalan kapcsolattartás határait: a mozgatók nem egymásra figyeltek – a bábu koncentráltak. Fogalmazhatnám úgy is: a bábu létének kiteljesedésében találkoztak, a bábu meglevenedése folytan érintkeztek. Mindez persze hosszú tanulás eredménye: hogy valaki fő mozgatóvá váljék, ahhoz előbb tíz évig kell a lábak, majd újabb tíz évig a bal kéz irányítását gyakorolnia, s közben mellesleg el kell sajátítania a hatalmas repertoárt. S a legnehezebb feladat, a törzs és a jobb

kéz mozgatásában akkor még mindig csak kezdőnek mondhatta magát. Tanácsos tehát a képzést minél korábban, körülbelül hét-nyolc éves korban elindítani. S a ma legismertebb bábjátékosok többsége valóban kora gyermekségétől fogva tanul (némelyikük még ma is azt tartja magáról, hogy csak tanulja a mesterséget). Minderre pedig a bunraku gya-

korlatának dinasztikus szerkezete biztosít lehetőséget: a mesterség apáról fiúra vagy örökbe fogadott tehetséges tanítványokra száll.

A hoppon maradt Jukaemon előbb gondosan eltette a kimonódarabkákat, majd Otane után eredt, egyre kérlelve az asszonyt, hogy legyen az övé, ő cserében megőrzi a házasságtörés titkát. A ház bel-

A bunraku-bábu szerkezete



sejében sötét volt – a közönség persze mindent látott! –, így Jukaemon nem tudhatta, hogy Otane már régen nincs a fogadószobában. Közben a szolgáló jött oda, mert zajt hallott, és kíváncsi volt az okára. A sötétben egymásnak ütköztek; Jukaemon azt hitte, megtalálta Otanét, s egy pillanat alatt letépte a ruhát a szolgálóról. (A bunraku bábainak általában nincs testük: törzsüket a fő mozgó bal alkarja, a fejet tartó bot, a dagusi és a vállat képező keresztléc alkotja. Bizonyos esetekben viszont – például amikor a bábusnak meztelenül kell megjelennie – kitömött vászontestet is formálnak neki. A szolgáló felsőtestének kialakításakor sem az ilyen foglalkozású nők korpulenciájáról, sem a dús keblekről nem feledkeztek meg, élénk derűtséget keltve ezáltal a nézők soraiban.) A szolgáló remélten kirohant, majd lámpással tért vissza, s Jukaemon családott dühvel ismerte föl alapos melléfogását.

Gyorsan behúzták a függönyt, a gidajút és a zenészt eltüntette a forgószínpad. Hosszú szünet következett, amely alatt átrendezték a színpadot. Az eddigi események Otane édesapjának házában zajlottak le, a következők helyszínéül Otane férjének, Hikokuroinak otthona szolgált. Nemesi udvarház volt ez is, akár az előbbi, csak az elrendezése hatott másként. Amikor a joko-jukán a forgószínpad jövőtáblából újabb gidajú és samiszenjátékos jelent meg, és a függönyt is elhúzták, a színpad bal szélén ütőfáit csattogtatva ismét ott állt a fekete ember, hogy megint csak fejhangon, a már hallott ének-lő intonációval bejelentse a következő kép címét, és megnevezze a recitátort és a zenészt. Mondókáját – akárcsak az első esetben – most is a „Tózai!” (Figyeljete!) felszólítással zárta. Az igazi meglepetést azonban a vezető bábosok okozták. A szünetben valamennyi fő mozgó levette a fekete öltözködését, és kimerevített vállú ünnepi kimonót, *kamisimót* vett föl (olyant, amilyent a gidajú és a samiszenjátékos is viselt). A fejüket is födetlenül hagyták, ám az arcuk végig mozdulatlan maradt: mimikájuk a bábu legszükségesebb érzelmnyilvánításait sem követte. Segédek továbbra is fekete árnyakként tevékenykedtek.

A jelenet mindjárt meghökkentő mozzanattal kezdődött. Hikokuro várható hazakeresztésének napján Otane sógora kenderkötelet küldött ajándékba az asszonynak. Az ajándék szimbolikus értelmű volt: a „kötél” szó hangalakja a japán nyelvben megegyezik a „házasságtörés” szó első két szótagjának hangalakjával. A sógor így kívánta Otane tudomására hozni, hogy ismeri hűtlenségének titkát. Váratlan fordulat történt Hikokuro megérkezésekor is: Ohudzsi, Otane húga fe-

lelősségre vonta nővérének férjét, miért nem válaszolt arra a két szerelmes levélre, amelyet Edóba utána küldött. Átnyújtotta neki a harmadik szerelmes levelet is, amelyet Hikokuro dühösen a földre hajított. Ekkor előugrott rejtekhegyéről Otane, aki az egész beszélgetést kihallgatta, fölvette és eltette a levelet, majd egy sóprúval kegyetlenül elverte a hűgát erkölcsstelen viselkedése miatt. Miután Hikokuro távozott, Ohudzsi bevallotta nővérének, hogy mindez csak színlelés volt, s mindent csak az ő érdekében cselekedett. Otane hűtlenségét ugyanis a rossznylevek már világáig kűrölték, s kétségbeesett tetteivel Ohudzsi csak azt akarta elérni, hogy a férje ne halálbüntetést mérjen Otanéra, hanem elégedjék meg a válással. Ohudzsi azt is tudta, hogy nővére négy hónapos terhes, ezért megígérte, hogy magzatelhajító szerkehez juttatja.

Bármennyire fordulatossá volt is a cselekmény, e játékrész alatt főként a gidajú kötötte le a figyelmemet. A hangjában rejlő feszültség, a szöveg- és dallamformálásban lejátszódó dráma főként a színpadon láthatóval. Rekedten, torzított intonációval és artikulációval recitálta a szöveget, hangja néha hörgésbe és morgásba fűlt, máskor meg egy gyors glisszandóval szinte a sikolyig szökött. Hol fejhangon szólalt meg, hol mély torokhangon, hol ordított, hol sutogott. Mindig helyesen választotta meg a hangnemet: ha konfliktushelyzetben kapcsolódott be, hangja csak fokozta a feszültséget, ha szerelmi idillt festett alá, csak növelte annak líraiságát. A legextrémebb hangjai is a helyükön voltak – igazolta őket a szituáció. Produkciója mindig szorosan illeszkedett a játék menetéhez, intenzitáshoz. Vagy a játék igazodott őhozzá? Észrevettem ugyanis, hogy soha nem néz a színpadra, maga elé mered: önkívületben énekel. Atélésének foka, szenvedélyeinek izzása egyenértékű azzal, amit a bábus nyújtanak. Legalább annyira a teremtménye tehát a játéknak, mint amennyire a kiszolgálója. Ő tolmácsolja az előadás teljes szövegét: nemcsak a narratív részeket, hanem az egyes szereplők megszólalásait is. Ilyenkor némileg egyéníti ugyan az egyes figurák orgánumát és beszédmódját, de korántsem annyira, hogy illúziókeltő legyen. E rendkívüli teljesítményt még kivételes fizikumú ember is csak rövid ideig produkálhatja: ezért váltják egymást jelenetenként a recitátorok.

Ha a gidajú nem igazodik a bábos mozgásához, akkor a bábjátékosoknak kell az ő énekét követniük. Nem elég tehát a bábus mozdulatainak ökonómijára s ezáltal saját tevékenységük összehangoltságára ügyelniük. Arra is törekedniük kell, hogy a gidajúval szinkron-

ban maradjanak. S hogy ez milyen bámulatosan sikerül nekik, arról a darab folytatása során ismét meggyőződhettem. A színpad mögött félelmetes zaj hallatszott, Otane és Ohudzsi ijedten húzódtak felre egy másik szobába. Kisvártatva mint egy fúria, úgy rontott be a színre Jura, Hikokuro húga. A kezében lándzsát tartott, s őrvongva követelte, hogy bátyja büntesse meg a feleségét szégyenletes félrelépése miatt. Még Hikokuro is menekült húga elől. Jura bizonyítékkal is szolgált: fölmutatta a két kimonódarabkát, amely nemrég Jukaemon kezében maradt. Végképp meggyőzve felesége bűnösségéről, Hikokuro imádkozni küldte az asszonyt. A családi oltár előtt Otane szétnyitotta a kimonóját, a melléből egy tör markolata állt ki: ő már megbüntette magát vétkéért. Hikokuro kardot rántott, és megadta feleségének a kegyelemdöfést. Majd Ohudzsi, Bunroku és Jura társaságában fölkerekedett, hogy bosszút álljon Otane csábítóján.

E többszereplős jelenetben különösen a bábosok fejére figyeltem. A bábusokat ugyanis a fejük típusa alapján osztályozták, a típust pedig a nem, az életkor és az arckifejezés határozza meg. A bábusokat az alábbi nyolc típusba sorolják: öregember, öregasszony, középkorú férfi, középkorú nő, fiatal férfi, fiatal nő, clown, női clown. Mindegyik típus két altípusra oszlik: jókra és gonoszokra. Kivételt képez a fiatal nők és a női clownok típusa: az ezekbe tartozó jellemek valamennyien jók. Bizonyos szerepek egyértelműen meghatározzák, milyen típusból választhatnak nekik fejet, más figurák esetében több megoldás is elképzelhető. Például a darabbéli apósok feje általában a gonosz öregember, a kurtizánoké a fiatal nő típusába sorolható. Vannak továbbá olyan szereplők is, akik az idők folyamán eggyé váltak valaha kijelölt fejükkel: az csak hozzájuk tartozik, más alak nem kaphatja meg. A fej meghatározza a bábus egész karakterét: a fejhez igazítják a parókát, a ruhát, sőt a figura mozgását és lelki alkát is. A fej a bábuszínpad alakításának fókuszsa.

A négy bosszúra éhes szereplő távozásakor ismét behúzták a függönyt, a joko-juka kis forgószínpada is elfordult a rajta ülőkkel együtt, s rövid szünetet tartottak. A színpadi segédek a joko-jukán öt gidajú és egy samiszenjátékos számára készítettek helyet: hat ülpárnát és öt szövegtartó állványt raktak le egy-egy sorban. Az ütőfák csattogására be is vonultak a recitátorok és a zenész, ennyien a kis forgószínpadot nem használhatták. A függöny elhúzása után a fekete ember be is mutatta valamennyit. A szín ezúttal Gen-emon házát ábrázolta Kjótóban, a Hori folyó partján. A történet befejező

része július derekán játszódott, a híres Gion-fesztivál napján, amely Japán három legnagyobb helyi ünnepségének egyike. A jelenet az ünneplő tömeg fölvonultatásával kezdődött, a forgatagban fölbukkantak a három bábos által kezelt bábuk mellett egyszerűbb, két illetve egy ember mozgatta bábuk is. Gen-emon is hazaérkezett, és bement a házába. Majd a népség elvonult, s a kédob mesterének házát körülvette a négy bosszúálló. Egyszerre két bejáraton rontottak be, s kiűzték a fegyvertelen Gen-emon a Hori folyó hídjára. Itt Hikokuro egy átlós irányú vágással fölhasította Gen-emon mellét a bal vállától a jobb combjáig. A seb érzékletesen megjelent: a bábu teste vörösen felfeslett. Majd Bunroku, Ohudzsi és Jura sorban megadták Gen-emonnak a kegyelemdöfést. A szerencsétlen férfi ilyen keservesen fizetett egykori állhatatlanságáért.

Ebben az utolsó jelenetben mind az öt szereplő más-más gidajú hangján szólalt meg, a báboknak illetve mozgatóiknak valóságos play-backet kellett produkálniuk. A zenekíséretet az egész darab során samiszen szolgáltatta, amelyet Japánban különösen érzéki hangzású zeneszerszámnak tartanak, s úgy vélik, illően festi alá mind a melodramatikus szerelmi, mind a hátborzongató bosszúhistóriákat. Tény, hogy Csikamacunak ez az először 1707-ben ugyancsak Ószakában színre került darabja nem tartozik sem a szerző, sem a műfaj legjelentősebb alkotásai közé. Megbízható képet nyújt viszont a bunraku által felhasznált színművek átlagszínvonaláról. Emellett eleven élet hatja át, a meséje fordulatos, jellemei árnyaltak és összetettek. Autentikus bábművészek előadásában – mint tapasztalhattam – különleges szellemi élményt jelenthet. Ez a darab nem kíván több lenni, mint aminek Csikamacu a bábok számára írt műveit tartotta: „... a jó és rossz emberek tükré”. S mint az effajta alkotásoknak Csikamacu szerint, e történetnek is: „... lényege a bánat”.

Smaragdkristály hercegnő nyomában

E rendkívül összetett és kifinomult bábjátékforma kialakulásáig azonban igen hosszú idő telt el. A japán bábozás kezdete a messi múlt kódébe vész. Csupán annyit tudunk, hogy a legrégebbi bábosokat *hókaibitók*knak hívták, és hogy a sintoista szentélyek papnői is gyakran igénybe vettek bábozókat szertartásaikhoz, különösen a jósláshoz. A Japántól délnyugatra fekvő Rjúkjú-szigetek papjai *ninbucsan*nak nevezett bábok játékaival örvendeztették meg híveiket a vallási ünnepeken. A korai bábozás eme eredeti japán formái mellé az i. sz. VII. század-



A gidajú és a samiszenjátékos

ban egy Kínából érkező bábjátéktípus társult, a *kairai*, amelyet eleinte a buddhista szerzetesek használtak hitük és tanításaik népszerűsítésére, de rövidesen elvilágiasodott, és kedvelt szórakozássá vált. A IX. században egy valószínűleg Közép-Ázsiából származó nomád törzs tűnt föl, amely Kínából vagy Koreából érkezett a szigetországra, s a *kugucu* nevű bábjátékot hozta magával. A törzs tagjai tartományról tartományra vándoroltak, sátrakban laktak, s elsősorban a falvak népét mulattatták. A bábosok – akiket *kugucumavasi* néven emlegettek – elsősorban az asszonyok közül kerültek ki. Házról házra jártak, mindenhol be-zörgettek, s a kapuk előtt táncoltatták bábjukat. Azt is följegyezték róluk, hogy amíg a falvak lakossága összegyűlt és a bábjátékosnők mutatványaiban gyönyörködött, addig a törzsbeli férfiak föltörték és kifosztották az üresen hagyott otthonokat. Néhány japán tudós e nomád népcsoportot a cigánysággal azonosítja.

Bár 1096 körül egy Ōe Maszahusza nevű udvari tudós leírta a kugucumavasi működését, munkájában inkább életmódjuknak szentelt figyelmet, mint technikájuknak. Bábkészítési módszereikről így vajmi keveset tudunk. Csak annyi bizonyos, hogy bábjukat kézzel mozgatták, s a bábok nem tartalmaztak mechanikus szerkezeteket. Egyes kutatók szerint a kugucumavasi hasonlóképpen dolgoztak, mint a később megjelent *ebiszu-kakik*. Ezek eredetileg Avadzsi szigetén éltek mint Ebiszunak, a munka és a halálszat istenének papjai, s termékenységgváró célzattal rendszeresen megelevenítették Ebiszu istent és a hatalmas halat, amelyet horoggal fogott. A papok szerepét idővel hivatásos bábosok vették át, s repertoárjuk is egyre bővült. Az ebiszu-kakik egy dobozt akasztottak a nyakukba vagy erősítettek a csípőjükhöz, s annak tetején mozgatták bábjukat. A XI. századtól aztán fokozatosan átvették egész Japánban az uralmat a kesztyűsbábok és a marionettek.

A japán nép a XII. században élte történelmének egyik legviharosabb időszakát: akkor dúlt a Minamoto (vagy Gen-dzsi) és a Taira (vagy Heike) nemzetség vezette véres belháború. A Minamotok győzelmével végződött kegyetlen küzdelem számos mondát, legendát, illetve hőskölteményt, *katrimonót* ihletett. Ezeket eleinte recitátorok terjesztették, akiket később *biya-hósik*, vagyis éneküket *biva*-lanton kísérő vak szerzetesek váltottak föl. A *katrimonók* közül kiváltképp a *Dzsóruri Dzsúnidan Szósi* (Tizenkét történet Dzsóruri hercegnőről) című ciklus vált közkedveltté, amely Minamoto-no Josicune herceg és Dzsóruri (azaz Smaragd-kristály) hercegnő regényes szerelmét beszélte el. Ez a történet igen rövid idő alatt olyan népszerűsége tett szert, hogy minden hasonló témájú és stílusú művet azután *dzsóruirinak* neveztek.

Az 1560-as években a Rjúkjú-szigetektől egy *dzsabiszen* nevű hangszer került Japánba, amelynek telt hangzását ideálisnak találták a *dzsóruri* kísérésére. A hangszer *samiszen* néven nagyon gyorsan elterjedt; hamarosan teljesen a háttérbe szorította az addig alkalmazott bivat, s jelentősen növelte a *dzsóruri*-rajongók táborát. Az 1590-es években aztán többen megpróbálkoztak a *dzsóruri* és a bábozás társításával: rájöttek, hogy a recitált történetek könnyedén dramatizálhatók, s bábok alkalmazásával már nemcsak hangzás-, hanem látványélményt is nyújthatnak a közönségnek. Akkoriban főként agyagfejú kesztyűsbábokat használtak, amelyeknek *deku* vagy *dekubo* volt a neve. Két módszerrel mozgatták őket: vagy csak az egyik, vagy mindkét kézzel benyúltak a bábú testébe. Az énekmondók, *samiszenjátéko*-

sok és bábosok összefogása minden addiginál sikeresebb bábjátékformát hozott létre: a *ningjó*- (vagyis báb-) *dzsóruirit*.

A *ningjó*-*dzsóruri* szülőhazája Kjóto volt, ott alakult ki az énekmondók két iskolája is Szavazumi Kengjó és Takino Kótó vezetése alatt. Az első állandó báb-színházat mégis Edóban alapította meg 1636-ban egy recitátor, Szacuma Dzsóun, „az edói *dzsóruri* atyja”. Ő volt az, aki fölismerete, hogy a főleg samurájok lakta Edo közönsége vonzódik a nyers, erőteljes, sőt kegyetlen hatásokhoz, ezért újfajta hőst alkotott számára. Megteremtette Kinpira, az emberfeletti erejű és bátorságú, igazságos, de könyörtelen samuráj alakját. Kinpira véres harcai, durvaságában kifejeződő férfiasága új ábrázolási stílus kialakulásához vezetett a bábjátékban.

A *ningjó*-*dzsóruri* fénykora az 1684-es esztendővel kezdődött. Egy Takemoto Gidajú nevű recitátor ebben az évben alapított bábszínházat Ószakában: a Takemoto-zát. Házszerzőnek sikerült megnyernie Csikamacu Monzaemont, a kor legsikeresebb drámaíróját. Amikor a következő évben bemutatták Csikamacu *Sussze Kagekijo* (A győztes Kagekijo) című darabját, minden képzeletet fölülmúló sikert arattak vele. A közönség határhőnek érezte ezt a művet: kifinomult nyelvezete, emelkedett stílusa, összefogott szerkezete, izgalmas cselekménye csupa olyan erény volt, amellyel a *dzsóruri* addig nem vagy csak szerény mértékben dicsekedhetett. Így az addigi darabokat „régí”, az azutániakat „új *dzsóruirinak*” kezdték hívni.

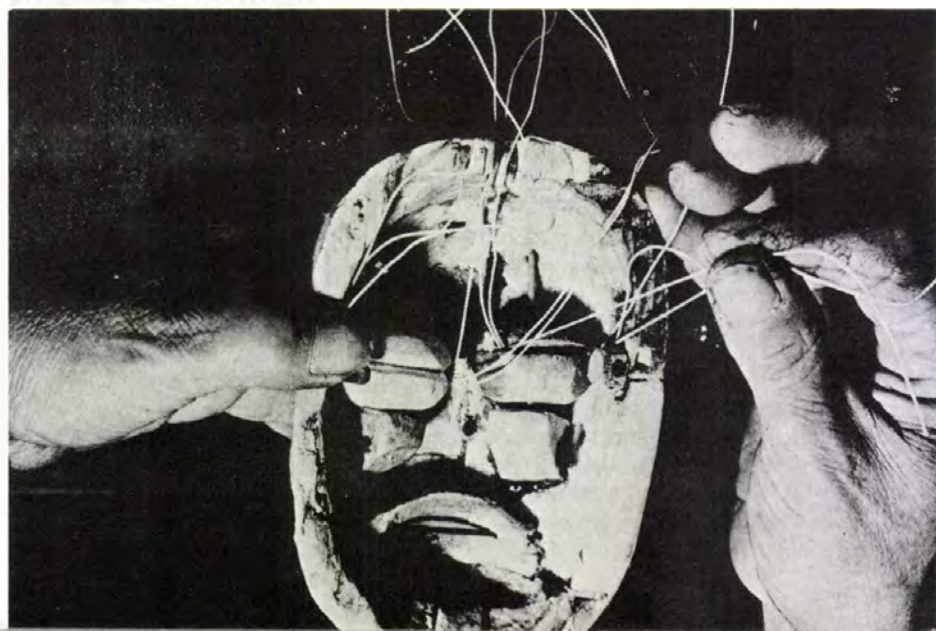
Csikamacu még számos remekművet írt a Takemoto-za számára, Gidajú pedig

olyan tökélyre fejlesztette művészetét, hogy nemsokára – a már addig is használatos *tajú* mellett – az ő nevén kezdték emlegetni a *ningjó*-*dzsóruri* énekmondóit. A Takemoto-za hírnevének és tekintélyének növekedéséhez azonban az is döntően hozzájárult, hogy ott dolgozott korának legtehetségesebb bábjátékosa, Josida Bunzaburó, akinek kimagasló szerep jutott a *ningjó*-*dzsóruri* bábtechnikájának fejlesztésében.

1690 táján jelentek meg először olyan bábuk, amelyeknek már lábuk is volt, de ezeket még mindig belülről, tehát a bábba benyúlva mozgatták, ezért *tezuma-ningjónak* nevezték. 1705-ben tértek át a kívülről történő bábkezelésre (a bábú neve akkor *tezukai-ningjó* lett). 1721-ben alkalmaztak először festett színpadi háttérrel. 1727-ben lépett föl az első olyan bábú, amelynek mozgott a szája, képes volt tárgyakat megfogni a kezével, ki tudta nyitni és le tudta hunyni a szemét. 1730-ban a bábok már tudták forgatni a szemgolyójukat. 1733-ban megmozdultak a bábok ujjai. 1734-ben Josida Bunzaburó bevezette a három ember általi bábmozgatást. Ugyanebben az évben a *jokojuka* is elnyerte végleges helyét a színpad jobb oldalán. Ekkor jelent meg az első „lélegző” bábú. 1736-ban már mozgott a bábok szemöldöke. Mint látható, a bábuk szinte évről évre tökéletesedtek, s közben egyre növekedtek a méreteik is.

A XVIII. század első felében a bábjáték Japánban olyan közkedveltté vált, hogy sikere még az élő színházat, a *kabukit* is háttérbe szorította. 1745-ben például a kabuki-színészek utánózni kezdték a bábok mozdulatait, mert azt remélték, hogy a közönség érdekesebbnek fogja találni a bábuként mozgó embereket, mint az emberként mozgó bábokat, és visszapártol a kabukihoz. Ha nem is a bábszerű mozgás kedvéért, de tény, hogy a nézők rokonszenve fél évszázadnyi közömbösség után ismét a kabuki felé fordult, s a *ningjó*-*dzsóruri* – amely a XVIII. század közepére eljutott tökéletesedésének végső határáig és fejlődésképtelenné vált – rohamos hanyatlásnak indult. Csupán egy kivételes képességű bábosnak, I. Uemura Bunrakukennek köszönhető, hogy a műfaj egyáltalán fennmaradt. Bunrakuken 1789-ben, tehát épp a legválságosabb időszakban alapított bábszínházat Ószakában, s ügyes műsorpolitikával elérte, hogy társulata fennmaradjon. Színháza csak jóval halála után, 1872-ben vette föl a nevét. Ma már csak ez az egy társulat játszik autentikus *ningjó*-*dzsóruirit* egész Japánban. A *ningjó*-*dzsóruri* mai elnevezése – *bunraku* – annak a nevéből ered, aki e bábjáték típus továbbélését munkásságával biztosította.

A bunraku-bábú fejének szerkezete



Bár a japánok a bunrakut tekintik nemzeti bábjátékuknak, Japánban legalább nyolc olyan körzetet találhatunk, ahol az értékes helyi bábjátékhagyományokat élő formában megőrizték. A bunrakuéhoz hasonló bábmozgatás jellemző Avadzsi-sziget és Makuva bábművészetére. Egy ember által kezelt bábokkal szórakoztatják közönségüket Tokusima, Hacsiodzsi, Numaszu és Szado-sziget bábosai. Takajama mechanikus bábjaíró híres, s szerte az országban – főként Tokióban – marionettársulatokra is akadhatunk. De annyiban mégis igazat kell adnunk a japán közvéleménynek, hogy a bunrakuéhoz mérhető formai tökély és tartalmi gazdagság egyik helyi bábjátéktípusnál sem tapasztalható.

Az emberek holtak, a bábu él

Jean-Louis Barrault azt mondta egyszer a bunraku bábmozgatóiról, hogy az istenek testesülnek meg bennük, hiszen képesek a legnagyobb csodára: ember teremtésére. Valóban, aki csak egyszer is látott bunrakut, nem tud többé szabadulni a gondolattól, hogy bábok helyett időnként hús-vér, eleven emberek játékát élvezte. Ez ugyanis a bunraku bábosainak határozott törekvése: átadni fluidumukat a bábunak, életre kelteni az élettelen szerkezetet olyan mértékben, hogy ők maguk, az élő szervezetek élettelennek tűnjenek mellette, s e hatás minél teljesebbé tétele érdekében a bábokat mozgatók valóban élőlényeknek tekintik.

Már az 1740-es években keletkezett följegyzések megemlítik, hogy a ningjó-dzsóruri leghíresebb bábjaírók saját szolgálói és fodrászai vannak, akik élő személyként kezelik őket. Ez a szemlélet még a bábkészítés gyakorlatát is áthatja. Miután a bábu legfontosabb testrészét, az egész személyiségét meghatározó fejet kifaragták, imaszövegekkel írják tele a befestés előtt, hogy ezzel is óvják a bábót a gonosz szellemek ármánykodásaitól. A bábmozgatók számára nincs izgalmasabb feladat a bábu fölöltöztetésénél és fölékesítésénél. Ez a folyamat talán még az előadásnál is fontosabb számukra, hiszen valóban az emberteremtés fölülmúlhatatlan élményével ajándékozza meg őket. A bábu fölöltöztetése során nemcsak külsődleges személyiségjegyeit, hanem legfőbb jellemvonásait is meghatározhatják. A bábosok szükségesnek tartják, hogy rokoni vagy érzelmi kapcsolatot képzeljenek el a bábu és önmaguk között. Egy fiatal lány bábujára például az idősebb fő mozgató biztosan úgy tekint, mintha az az unokája lenne, a fiatalabb segédek pedig a kedvesüket látják benne. A bábok ruhája és parókája néha pompásabb és drágább, mint a hasonló szerepkörű kabuki-színészeké: kimonó-



A bunraku-bábok fejének típusai

juk többnyire brokátból készül, s még a családi címerüket is ráhímezik.

A bábu mozgásában egyesülnek az élő emberi test és a mechanikus szerkezetek mozgásának tapasztalatai. A bábu egyrészt imitálja az ember leghétköznapibb mozdulatait, ezeket *hurinak* hívják; másrészt érzelmeit látványos, felnagyított gesztusokban, *katákban* juttatja kifejezésre. A katák között akad olyan is, amelynek produkálására az emberi test nem képes, ám a bábu érzéketlenül föl idézhet vele egy lelkiállapotot. A bábu kéz- és legyezőtartásai ugyanolyan kötöttek, aká a színészekéi: megkövült gesztikus jelentés rejlik bennük. A bábu kevesebb is, mint egy ember, hiszen csak ügyes gépezet, és több is, hiszen egyszerre három ember lelkét egyesíti magában. Mint Paul Claudel megállapította: „Egész élete, egész mozgása a szívéből jön, és a mögötte álló álarcos vagy álarcatlan mozgatóknak titokzatos kapcsolatából, abból a kollektív fatalitásból, amelynek ő a kifejezése.”

A bábjátékosok legnagyobb bravúrja a bábu életre keltése mellett saját személyiségük teljes föladata, illetve a bábuba történő átsugárzása, amellyel szinte látható testi valóságukat is megszüntetik. A bunraku értő közönsége, igazi inyencai előadás közben állítólag meg is feledkeznek róluk, észre sem veszik működésüket. De európai szemnek is feltűnik az erőteljes arckifejezéssel megformált, szándékait és érzéseit plasztikus gesztusokkal megfogalmazó bábu elevensége és a fekete árnyakká változott, de födetlen fővel is lárvacarcú, visszafogott mozgású, személytelen bábjátékosok életidegensége. Francis King, angol író, aki *A bábjáték* című novellájában elmeséli a *Dódzsódzsi* (A Dódzsó-templom) című dzsóruri előadását, a következő jelenetben különös változás történt. Eleinte az öreg tovább csetlett-botlott, mígnem egyszerre csak mintha valami kísérteties szerepcsere folytán a bábu, a boldogtalan Kijohime a viszonzatlan szerelemtől eszté

vesztve birokra kelt volna az öreggel, úgy tetszett, mintha teljesen magához ragadná a vezetést, és ide-oda rángatná őt a színpadon, mint valami lélektelen tárgyat. A bábu dühösen mozgatta az öregember karjait: az apró, törekény test hol ide lódult, hol oda, az arc szinte eltűnt, fehér foltta, semmitmondó maszkká homályosult a bábu határozott, kegyetlenül kifejező vonásai mellett. Magam is éreztem már úgy végletes lelkiállapotba került bábok és kezelők viszonyát szemlélve, hogy mintha a bábosok csillapítani igyekeztek volna bábjuk dühét vagy fájdalmát, pedig valójában ők hozták létre a bábun az adott lelkiállapot tüneteit.

A bunraku színpada is a bábult és az emberi létezés értékének fölcserélődését kívánja hangsúlyozni. Folytonos nyílt színi jelenlétükkel a művészek voltaképpen önmagukhoz intéznek kihívást: legyen csak a közönségnek állandó lehetősége az összehasonlításra. Lássa mindig egyidejűleg az élő embereket és a bábokat. S aztán legyen kénytelen úgy dönteni, hogy a bábok valóságosabbak és élőbbek az embereknél. E kihívás mértékét csak növeli, ha a fő mozgatók nem tetőtől talpig feketében, hanem színes ruhában és fődíszben mutatkoznak.

Szerencsém volt: 1985 augusztusának végén – éppen ott-tartózkodásom alatt – a tokiói Nemzeti Színházban vendégszerelt az ószakai Bunraku-za, így további két előadásukat láthattam. E műsorokból különösen a *Keiszei jamato zosi* (Lepketánc a túlvilágon) című táncjáték bűvölt el. Két fiatal szerelmesről szólt, a daliás Szukekuni-ri és a szépséges Komakiri-ri, akik meghaltak, még mielőtt összeházasodhattak volna. A díszlet egy túlvilági virágoskertet jelenített meg, telve színpompás, burjánzó növényekkel. A joko-jukán hat gidájú és ugyanannyi samiszenjátékos foglalt helyet. A két szerelmes megérkezett a másvilági kertbe. Egész testükben remegtek: leírhatatlan fájdalom emésztette őket amiatt, hogy földi életükben nem lehettek egymáséi. Miután elkeseregtek egymásnak szánandó sorsukat, előbb a lány, majd a férfi távozott, s kisvártatva a szívrávány színeiben tündöklő lepkék alakjában tértek vissza. Eleinte vergődő, meg-megtorpanó, majd újra nekilendülő táncuk fokozatosan egyre oldottabbá és csapongóbbá vált, ahogy az árnyékvilágból magukkal hozott bánatuk is lassan átadta a helyét a túlvilági lét boldog önkívületének. Egy idő után már számomra sem léteztek a bábosok, csak az egymás körül keringő, törekény lepke-emberekéket láttam: testetlen lebegésük, cikázásuk a világ mulandóságára figyelmeztetett. S amelyik művészt így képes hatni, az méltó arra, hogy az emberiség megőrizze a maga számára.

ANTAL GÁBOR

„Van itt valaki”

Kocsis L. Mihály
Major Tamás-könyvéről

„A *Hamlet* próbája ment, a színpadon az első jelenet, Bernardo és Francisco. Francisco szerepében az egyik, korábban már jellemzett, protekciós színész, aki az »Órádra pontosan jössz« mondatot így mosta el: »Órádra pontosan jössz.« Erre Hevesi kétségbeesetten, és persze hihetetlen komikusan, hiszen nem tudta az *er* hangot kiejteni, mindig *jé*-ket mondott, »Kéjem szépen, tessék magyaráznom, hogy Ójádja pontosan jössz!« A katonatiszt persze utálta Hevesit, hiszen nemhogy pontos beszédet követel tőle, de még zsidó is, szóval még egyszer mondta: »Órádra pontosan jössz.« Kéjem szépen, nem... és így ment ez legalább ötször, és a végén ez a hallatlanul finom ember, amilyen Hevesi volt, akivel éppen érzékenysége és finomsága miatt annyi hülye viccet csináltak, ez az ember elvesztette a türelmét, és felkiabált a színpadra: »Menjen a sárga fenébe!« A próba végén aztán két katonatiszt provokálta Hevesit... tessék elképzelni azt a világot...”

Major Tamás szavaiból idéztünk, egy beszélgetésből azok közül, amelyeket Kocsis L. Mihály készített a művész (a Mester) életének utolsó hónapjaiban. Más kérdés, hogy Francisco alakítója – még ha elsősorban katonatisztnek (és „vitéz”-nek) érezte is magát – valószínűleg nem „provokálta” Hevesi Sándort. Már csak azért sem, mert hogyan is tudott volna rögtön a próba végére két katonatisztet szerezni. A légkört – Hevesi levélváltásának (Bethlen István bukása és Klebelsberg Kuno váratlan halála utáni) előzményeit – mégis pontosan, mondhatni, kajánul pontosan érzékelteti a különben annyi kór és vesztély mellett, egészen halála pillanatáig éber emlékeztető és beszédű Major. Hevesit akkor el kellett „intézni”, a „vitézek” magatartása mind harciasabb, a légkör a Nemzeti Színházban olyan lett, hogy a tulajdonképpen szintén „protekció”-val odakerült fiatal színésznek egyszerűen nem volt más útja, mint vagy odaállni a „vitézek” mellé, vagy új szövetségeseiket keresni. Major az utóbbit választotta. Beiratkozott az egyetemre, a francia szakra, másrészt – például a hamar „meglelt” Reinitz Bélán keresztül – társakat keresett ama baloldali csoportokban, amelyek később elvezették őt az illegális kommunistákhoz. Más kérdés, hogy – s erről e könyvben is olvashatunk

érdekes konfessziókat – az 1935-ben az akkor egyetlen állami színház jobbrafordulását „megkoronázza” látszó Németh Antallal is kialakult (nem könnyen, természetesen) egy olyan kapcsolat, amely nemcsak Major, de a körülötte lévő, más, haladó szellemű fiatalok létezését is engedélyezte, sőt támogatta. (Természetesen csak 1944. március 19-ig, amikor is Németh Antalnak nyugdíjba, Majornak meg illegálisba kellett vonulnia.) Mindenesetre, a Mester utolsó hónapjaiban – vagy heteiben – készített beszélgetések (amelyek egybeesnek a Koltai Tamás *Major Tamás* című könyvében olvasható, „egybeolvasztott” nagy önvalomással és Mélykúti Ilonának e kötetben is szereplő, tényleg az utolsó „percek”-ben felvett „rádiós” nyilatkozatával), ha nem is mindig mondanak újat, és ha időnként sarkítanak is (mint például „Francisco” rögtönzött provokációja), kimondják egy nagy élet főbb eseményeit. Még akkor is, ha van abban igazság, amit Raksányi Gellért – a „Kutya” – mondott, napokkal Major Tamás halála után a szerzőnek. „Ki volt Major? Egyet mondom neked: a színészek közül talán én ismertem a legjobban. De! De nekem foglalmam sincs arról, hogy ki volt. Majort maga Major sem ismerte.”

*

Bizonyos, hogy ennek az oly izgalmas – és sokak által szeretett s nem kevesek által gyűlölt – (színházi) személyiségnek voltak olyan „titkai”, amelyeket „magával vitt” 1986. április 13-án, este nyolc és negyed kilenc között. Akkor is, ha mint színész nemcsak utolsó tíz-tizenöt esztendejében játszott igazán méltót és „nagyot”, s ha mint rendező – ahogy a próbák (ellenségei szerint is) mindig, de gyakran a „bemutató” után is – remekket produkált, és ha mint „színházpolitikus” (s erre nemcsak Raksányi utal, de mások is) nagyon nehéz időben sok mindent őrzött meg abból, ami nemcsak a Nemzeti Színház rangjából, de egyáltalán, a Színházéból megmenthető volt. Olyan emberek, akik működését közelről ismerték – és személyét (mint őszintén megvallják) nem szerették, nemcsak azt ismerik el, hogy „Major kitűnő rögtönző volt, rendszerint a darab s az előadás szellemében gazdagította saját szerepét”, hanem Kocsis kérdésére („Számára tehát valóban színház volt az egész világ?”) ezt felelte Benedek András: „Egy rá jellemzőbb mondatot mondanék. *Minden művészete / Fején a korona: / A mi művészetünk.*” És még hozzátette: „Ezt idézte Petőfi *Színészdalából*! Ez volt művészi felfogásának egyik alapvető tényezője.” (Más téma – s ebben van is igazság