

OBRAZCOV

A KÍNAI
SZÍNHÁZ





SZ. OBRAZCOV

A KÍNAI SZÍNHÁZ

Fordította
SIKLÓSI MIHÁLY



BUDAPEST, 1960

A mű eredeti címe :

С. ОБРАЗЦОВ
ТЕАТР КИТАЙСКОГО НАРОДА
ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
„ИСКУССТВО”
МОСКВА 1957

A fordítást ellenőrizte

KAPUSI RÓZSA

Önöknek ajánlom ezt a könyvet,
drága barátaim, akiket láttam Kína
színpadán, mert nagy elragadtatás-
sal és tisztelettel adózom az Önök
művészeté, tehetségé, az Önök
nagy népe és az Önök országa
iránt, ahol jártam és amelyet soha-
sem fogok elfelejteni.



Kedves Barátaim!

Kilenc esztendeje jártam először Budapesten. Amikor megérkeztem, éjszaka volt. Aludt a város. Autónk a sötét utcákon haladt, hol jobbra, hol balra fordult, aztán rátért a Margit-hídra, majd a sziget fái között suhant tovább. A Nagyszállóban — ahová feleségemmel érkeztem — bevezettek a szobánkba, és „jóéjszakát” kívántak. Kimentem az erkélyre, és ott álltam virradatig. Balra Buda, jobbra meg Pest fényei pislákoltak. Néztem a sötétséget és azokra gondoltam, akiket az alvó falak rejtettek el előlem: az ismeretlen ország ismeretlen embereire.

A világosodó égboltról eltűntek a csillagok. Az egész sziget madárdaltól lett hangos. Tavasz volt. Amikor reggelihez ültünk, odajött hozzánk egy vöröshajú, kék szemű lány és azt mondta: „Én leszek a tolmácsuk. Marikának hívnak.” — „Ön magyar?” — „Igen.” — „Hát a magyar nők között is vannak kék szeműek?” — „Vannak! . . .” — mondta Marika és elmosolyodott. Reggeli után elkísért bennünket a városba, és ettől a naptól kezdve fokozatosan kitárult előttünk az önök csodálatos országa. Minden gyönyörű volt: a városok, a folyók, a hegyek, de — mint minden országban — a legérdekesebbek és legszebbek az emberek voltak.

Marika igazi magyar lány volt. Szerette hazáját, népét, feltárta előttünk az emberek szívét, akiről mesélt s akikkel az ő közvetítésével beszélgettünk.

Néhány évvel később ismét ellátogattunk Magyarországra. A szállodában egy másik lány jött hozzánk; alacsony volt és barna szemű. Odajött és azt mondta: „Én vagyok a tolmácsuk. Rózsikának hívnak.” Az ő szíve is ugyanolyan költői és ugyanolyan magyar volt, mint Marikáé. Az ő tolmácsolásában beszélgettünk régi barátainkkal és ismeretlen emberekkel, akiket Rózsika először ismerőssé, majd barátokká varázsolta.

Mind jobban és jobban megismertük Magyarországot. Rózsika elvitt bennünket falujába, a szüleihez. Megint tavasz volt. Vasárnap. Napfényes, vidám vasárnap. Nagyon finom levest és sajáttermésű gyümölcsből készült kompótot ettünk, finom kisüstit meg ugyancsak sajáttermésű bort ittunk. Utána gyönyörű népdalokat hallgattunk. Nem színházban és nem is a rádióban. Öreg parasztok énekeltek a borospince küszöbén, pohárral a kezükben. Daluk ugyanolyan szép volt és igaz, mint felettünk a kéklő ég, mint a gyümölcsfák és a szőlőskertek.

Ha majd a világ minden népe között olyan szilárd lesz a barátság, hogy a „háború” szó csak az iskolai történelemkönyvekben szerepel, emlékművet kell emelni a névtelen fordítóknak, tolmácsoknak. Talán senki sem tesz annyit a népek közötti barátságért, mint a fordítók. Ezért beszéltem róluk e könyvem magyar kiadásához írott előszómban. Mint ahogy Marika és Rózsika feltárta nekem a magyar nép szívét, a kínai fordító, Csao Kuo-jing, akiről könyvemben olvashatnak, megismertette és megszerettette velem a kínai népet. Az ő tolmácsolásában hallottam mindazt, amit a barátaimná lett kínaiak mondtak el nekem.

Nem született volna meg ez a könyv, vagy legalábbis egész más módon sikerült volna, ha hatvannapos ott-tartózkodásom alatt nem hallom azt, amit Csao Kuo-jing beszélt. És Önök sem olvashatnák most e könyvet, ha nem fordítja le magyarra egy számomra ismeretlen fordító, akinek őszinte köszönetet mondok e nagy munkáért.

Most mindenről, amit ebben a könyvben leírtam, bírálatot fognak mondani az én magyar barátaim. A barátok bírálata mindig alapos, és én izgatottan várom, mi lesz könyvemről a véleményük. Boldog vagyok, hogy beszámolhatok barátaimnak és azoknak, akik könyvemet elolvassák, mindarról, ami annyira lenyűgözött engem a nagy kínai nép színházművészetében.





NAGYSZERŰ NAPOK

A HÓNAP harminc nappól, a nap pedig huszonnégy órából áll. Az emberi életben azonban a nap értékét nem órára mérik. Vannak egészen értéktelen napok, amelyekre nincs miért visszaemlékeznünk, s az ilyeneket nem is tartjuk számon. De vannak az életünkben olyan napok is, hogy este magunkba mélyedünk, és nem tudjuk megérteni, hogy mindaz, ami történt, csupán annak az egyetlen napnak az eseménye . . .

S vannak az ember életében olyan időszakok, amikor az értékes napok úgy sorakoznak egymás után, mint igazgyöngyök a füzéren. Amikor visszapillantunk és felidézük őket, szinte hihetetlen, hogy még csak egyetlen hét múlt el . . .

Óriási szerencsében, sok örömben volt részem. 1952 telén szovjet színművészekkel Kínában jártam, és két hónap alatt annyi nagyszerű napom volt, annyi élménnyel gazdagodtam, mint máskor két esztendő alatt sem.

Sok ezer kilométert utaztunk vasúton és repülőgépen, minden városban csupán két-három napot időztünk: hol óriási hegyek völgykatlanaiban meghúzódó, hol pedig hatalmas folyók enyhén lejtő partjain álló városokban jártunk.

Néhány nap, sőt olykor néhány óra alatt az őszt a tél vagy a telet a nyár váltotta fel. December 7-én Pekingben bundába burkolózva léptünk ki szállodánkból a Keleti Béke útjára. A fákat ezüstös dér lepte, a pagodák tetőinek girbe-gurba kiszögellésein mesebeli sárkányok feje kandikált elő a pihés hősipka alól. De már 9-én — miután két nap alatt Csangsa városban kétszer felléptünk — kabát nélkül sétálgattunk Kanton napsütötte tengerparti sétányain, a szabad ég alatt lubickoltunk az úszómedencében.

E két hónap valamennyi élményét lehetetlen elmesélni vagy akár csak fel is sorolni, de bennem minden élmény e nagy ország ősi jellegének és fiatalosságának első pillantásra szinte ellentétesnek látszó megérzésében sűrűsödött össze.

*

Hatalmas vitorlájú csónak húz át lassan a mezőn, eltűnik egy cserjés mögött, elhalad az egyik parasztház mellett, s a távolban, ugyanezen a zöld mezőn, másik vitorlás is halad, s még egy, még több.

Elámul, aki olvassa, pedig így van. A földeket keskeny csatornák árkolják. A magas fű eltakarja a vizet. Ezért csak a vitorlája látszik a csónakoknak, amelyek már évszázadokkal és évezredekkel előbb is így szállították a termést.

Kicsiny, csészealjnyi tavacsok között pöfög, tör előre a vonat. Mindegyik tó csillog a napfényben, és mindegyik magasabban fekszik a másikonál. Egyik csészealjból a másikba keskeny kis vízesések zuhognak. A rizsföldeken járunk. Egyiken, lassan rakosgatva a lábait, fekete bivaly vonszolja a faekét, amögött meg, térdig a hideg őszi vízben, paraszt baktat. Szántja a ragadós földet, ahogy ősei szántották évezredek óta a kis földdarabkát.

Hegyek fölött száll a repülőgép. Csodás hegyek! Meredek oldalukon keskeny, lépcsőzetes, termékeny földteraszok, amelyeket a parasztok keserves, nehéz munkája évezredek során alakított ki. A hegyek gerincén — mint az ölyvek — a hűbérurak régi erődjei és szürke kőfalakkal övezett majorjai állnak.

Mindez a régi Kína, s ugyanakkor — az új Kína is. Igaz, hogy a rizsföldet a paraszt faekével szántja, de az eke az övé és nem a földesúré. Nem kell odaadnia a termés ötven, hatvan, nyolcvan százalékát a földesúrnak. Nem kell fizetnie a végnélküli szolgáltatásokat és adókat. Egyes tartományokban bizony több mint száz ilyen adófajta volt valamikor! Nem kell a parasztnak eladnia önmagát vagy gyermekeit a földesúrnak életfogytiglani rabságba, mert nem tudta megfizetni az adóját, amint arra apja, nagyapja vagy ükapja kényszerült.



Peking

Leányát sem adja el a nyilvános házakba vagy ágyasnak, pedig nem is olyan régen ez még általános jelenség volt. Az agrárreform idején egyetlen földesúrnál hetven női rabszolgát szabadítottak fel.

A hűbérurak városaiból, kastélyaiból klubokat, olvasótermeket, iskolákat, laboratóriumokat csináltak. Az éhhalál elleni harcot felváltotta a bőségért, a boldog emberi életért vívott harc.

Gépkocsink egy falu utcáin halad. A kocsi ablakát ferdén veri a téli eső. Elhagyunk egy parasztot. Mint évezredek során hasonló időben a parasztokon, rajta is hosszú szalmaszálakból font köpeny van. Aki csodálkozik ezen a köpenyen, az nem látja meg a legfontosabbat: a paraszt lábán jó bőrcipő van, amilyent egyetlen őse sem viselt. Zuhoghat az eső! Az ősi köpeny nem eresztí át a vizet, a paraszt lába pedig ebben az ítéletidőben is száraz, melegen van — családjának sok évszázados történetében először.

A parasztok nemcsak földet kaptak, hanem egymást segítő brigádokat is alakítottak, mezőgazdasági termelészövetkezeteket is szerveztek.

Felbukkantak az első traktorok, a többtestű ekék és többrekeszes vetőgépek, aminek eredményeképpen a kínaiak évről évre több gabonát, gyapo-

tot, dohányt, teát, zöldségféléket és gyümölcsöt takarítanak be földjeikről, kétszeresére, háromszorosára, négyszeresére növelik a termést a korábbihoz viszonyítva.

Zavaros, bővizű folyót barázdál a disznótömlőkre erősített tutaj. Százával jönnek szemben a halászcsonakok. A halászok kivetik kerek hálóikat, és nagy, síkos halakat emelnek ki a vízből.

Sokuknak ez a csónak a lakása is. Több ezernyi ilyen csónaklakót láttunk Kanton és Sanghaj partvidékein, a Zsemcsuzsna és a Jangce torkolatánál. Halászok, teherhordók, kikötői rakodómunkások élnek ott. Ezeken a csónakokon születtek, mint ahogy itt születtek és haltak meg apáik, nagyapáik, ükapáik is, akik a szó legszorosabb értelmében nem találtak helyet a földön.

A kisebb és nagyobb, többcsaládos csónakok sorban állnak, szorosan egymás mellett végig a part mentén. Valamennyi mindig a maga pontos helyén, a maga cölöpjéhez kötve ring. Apálykor mindegyik megfeneklik, dagálykor meg mind felemelkedik, és a vizen ringatózik. A csónakok mellé magas póznákat vertek, a póznákon fonott, ketrecszerű kosarak vannak a tyúkok részére. Esténként a csónakok fölött füst gomolyog : vacsorát főznek. Reggelente — akárcsak falun — kukorékolnak a kakasok.

A régi Kína ez, de az új Kína is, hiszen ma a csónakok már a halászké és nem a kereskedőké, nem a földesuraké, nem a halfeldolgozó üzemek gazdáiké. A hálók is a halászké. Már nem kell odaadni értük a zsákmányt. Nem kell fizetni a földesúrnak azért, hogy kikötőcölöpöt verhessenek le a parton. A parasztokhoz hasonlóan a halászok is egymást segítő brigádokat és szövetkezeteket alkottak, s így a zsákmány háromszoros, négyszeres, olykor ötszörös is.

A csónakokon töltött évszázados életet is lassan felváltja egy másik. Sanghajban és Kantonban a halászcsaládok ezrei kaptak lakást az újonnan épített házakban. Lobogó zászlók alatt, gong- és dobszó kíséretében először léptek a szárazföldre, amely korábban csak „a part” volt számukra.

Ritkán ültünk vonatra, leginkább repülőgépen utaztunk, hogy csökkentsük a városok közötti út időtartamát. Az egyik ilyen ritka vasúti utazásunk a Csengtu és Csungcsing közötti út volt. Széles folyó völgyében, hegyes vidéken utaztunk, el-eltünedeztünk az alagutakban, szakadékokat átívelő töltéseken és hidakon robogtunk, a vasút úgy tekergett, mintha nem is vasút, sárkány lett volna.

Egész úton egyik ablaktól a másikhoz ugráltam. Jobbra kilométereken keresztül széles, bővizű folyó partja húzódott. A vonat ablakából a folyó élete hangtalannak, lassúnak látszott, mint a tájképet mutató némafilmben. Bárák, tuta-



Sanghaj

jok, vontató- és utasszállító gőzösök haladtak, nagy, sötét vitorlájú halászcsónakok meg közönséges ladikok nyüzsögtek százával.

Baloldalt a kép gyorsan pergett. Emitt sziklák és hegyek. Minden pillanatban új filmkocka... Hol valami völgy, hol egy szoros a benne futó hegyipatakkal, hol pedig a vízzel elárasztott rizsföldek képe. Amott többemeletes, magas, oszlopos parasztházak, másutt füstölgő gyár a meredek domboldalon, és a munkások kígyózó vonala, amint lapos kosárhoz hasonló nagy kalapban baktatnak lefelé.

Bármilyen megkapó volt is azonban mindaz, amit a vonat ablakából láttunk, a legszebb és legcsodálatosabb az volt, hogy ezt az ötszáz kilométernyi utat mindössze néhány hónapja fejezték be, s hogy két év alatt készült el az egész.

Az új Kína első vasútvonala ez, s e tény egész jelentőségét, az építők hősiességét csak akkor értettem meg, amikor a *Zsenminzsipao* szerkesztője arról mesélt, hogyan folyt le Kína első vasútvonalának a megépítése. A múlt század kilencvenes éveiben történt. Sanghaj és Vuszung között építettek vasutat. Az építőket nem a vonal kihasználhatósága, hanem a külföldi cégek jövedelme érdekelte. A kétségbeesett kézművesek, városi szegények, a közeli falvak parasztjai ezért kivonultak, és a síneket a folyóba vetették.

Most pedig, hogy a kínai nép gazdája lett országának, néhány év alatt megjavította a háborúban tönkrement vasútvonalakat, s a hegyeken és pusztaságokon keresztül több ezer kilométernyi új vágányt fektetett le.

*

Mukden — vagy mai nevén Senjang — városában meglátogattuk a hatalmas ipari kiállítást. A kínaiak büszkén mutogatták öntvényeiket, hengerelt áruikat, szerszámgépeiket, elektromos műszereiket, műtrágyájukat, jutájukat, gyapjút, pamut-, len- és selyemszövedéket.

A kiállítás megtekintése után betértem az egyik piciny boltba, hogy pörkölt mogyorót vegyek. A pult mögött fiatal asszonyka, látszatra szinte kislány fogadott. Szeme, mint a fekete szilva, haja, mint a holló szárnya, foga csodálatosan fehér, fénylően csillogó orcáin két sáfránysárga-rózsaszínes gödröcske. Az asszony hátán kartonzsák, a zsákból kicsiny gyermek kukucskált elő, arcán anyjához hasonló gödröcskék. Az öthónapos leánykát Hszüe-sannak, „Havas hegy”-nek hívták.

A mama kicsiny lapáttal meri a mogyorót, ráteszi a mérlegre, lehajol a pult alá papírért. A zsák, benne a gyermekkel, előre-hátra imbolyog. „Havas hegy” ügyet sem vet rá. Édesdeden alszik.

Ne csodálkozzunk a kínai nőknek azon a szokásán, hogy kicsinyeiket hátukon hordják. Ezt a mindennapos élet, a rizsföldeken és a teaültetvényeken végzett munka — a kínai nők évszázados, nehéz munkája — alakította ki. Ne lepődjünk meg azon sem, hogy milyen nevet adnak gyermekeiknek. Kínában nincsenek szokványos nevek. Nehezen találhatnánk két egyforma nevű kínait, mivel a szülők gyermekeiket Levélkének, Mennyboltnak, Felhőnek nevezik, egyszóval úgy, ahogy nekik a legszebben hangzik. Hat-hét éves korában aztán a gyermek új nevet kap. Bármilyen érdekes is azonban mindez, mégis egészen más volt ebben az asszonyban és kislányában a legcsodálatosabb: az, ami az új Kína életéből következik, amit az új Kína élete határoz meg.

Hszüe-san öthónapos. Anyjának első gyermeke. Azt jelenti ez, hogy az anya mindössze másfél-két évvel ezelőtt, vagyis 1950-ben, tizenöt éves korában mehe-tett férjhez. Ebben különbözik a régi Kína legtöbb asszonyától. Nem zsáknyi rizsért adták el őt férje családjának, nem erővel kényszerítették idős vagy nem szeretett férjhez csupán azért, mert az gazdagabb. Véde őt az új törvény, amely az erőszakos házasságkötés minden formáját megtiltotta. E törvény



Lakott halászcsonakok a Jangce folyón

életbelépte előtt Kínában a legtöbb házasság a szülők megegyezése alapján jött létre.

Hszüe-san kislány. A régi Kínában a leánygyermek születését nem örömnek, hanem szerencsétlenségnek tartották. Hszüe-san azonban az új Kínában született, születése ünnep volt.

Tolmács segítségével beszélgetni kezdünk. Megkérdem :

— És a gyermek apja örült?

Az asszony szórja a zacskóba a mogyorót, s hirtelenül rámvillantva a szemét, mosolyogva mondja :

— Hát persze, nagyon örült. Csak a nagymama dűnnyögött egy kicsit, de ő sem sokáig.

— És maga?

Hátrapillant a válla fölött az alvó Hszüe-sanra, majd elmosolyodik olyan ragyogó arccal, ahogyan csak édesanyák tudnak mosolyogni.

Átveszem a mogyorót, és kimondom az általam ismert kevés kínai szó egyikét :

— Szesze ! — köszönöm ! De nem a mogyorót köszönöm meg, hanem azt az örömet, hogy láthattam a szabad Kína szabad asszonyainak boldogságát.

Amikor kiléptem az utcára, tovább gondolkoztam az új Kínában született kisleányról, és arról, hogy mennyire különbözik a sorsa a régi kínai gyermekek millióinak sorsától.

Gyermekek futnak el mellettem iskoláskönyvekkel a hónap alatt. Hszüe-san is rövidesen iskolába megy. Tanulni fog, aztán az egyetemre kerül és orvos, mérnök vagy mezőgazdász lesz. Vajon ábrándozhattak-e régebben a mogyoró-árusok vagy a szíjgyártók arról, hogy kisleányuk iskolába kerüljön?

★

A *palota* szó hallatára képzeletünkben hatalmas épület jelenik meg sok szobával és dísztermekkel. Kínát illetően azonban ez a kép egyáltalán nem helytálló. A kínai palotaföldszintes épületek összessége, amelyeknek mindegyike lehet akár trónterem, akár dolgozószoba, akár hálószoba. Ezeket az épületeket szigorúan szimmetrikus építészeti stílus teszi egységgé, következetesen elhelyezett négy-szögletes udvarokkal, oszlopcsarnokokkal, széles lépcsőkkel, teraszokkal, márvány- vagy bronzoroszlánokkal, teknőcökkel, kócsagokkal és füstölő serpenyőkkel.

A császári sír nem egyszerű kripta, hanem hasonló nagy építészeti remekmű, feltehetőleg azért, hogy a túlvilági életbe való áttérését az elhunyt császár kevésbé fájdalmasnak, és hogy úgy mondjam, a földi élet szerves folytatásának érezhesse.

Kínában igen sok a leginkább városon kívül épült császári kripta. Láttunk ilyeneket Senjang környékén is.

Fagyos decemberi napon érkeztünk meg az erőd- vagy kolostorfalakhoz hasonló falba épült kapukhoz. A falon túl parkszerű fenyőerdő. Hosszú fason mentünk végig a kőállatok védelme alatt. Vagy lábaikat maguk alá szedve hevernek, vagy egymással szemben állnak a fason két oldalán. Lovak, tevék, tőprengve gondolkozó elefántok, némán ordító oroszlánok.

Nyáron ide kirándulnak, itt pihennek meg a senjangiak, ilyenkor télen azonban, különösen hétköznapokon, teremtett lélek sem jár itt, kivéve bennünket meg a görbe fenyők között röpködő, megjelenésünket egymásnak zajosan hirdető, csörgő szarkákat.

Lépkedünk felfelé a széles és hosszú, áttört kőkorlátos kőlépcsőn. A tornyok kapuin keresztül egyik udvarból a másikba jutunk; mindegyik kőlappal van kirakva. Felettünk a téli ég. A nap beragyogja a tornyok fűvel benőtt, többemeletes tetőinek sárga majolika-sárkányait. A szűk, szinte már hüvelyszerű toronykápolnában, a hatalmas Buddha-szobor körül félhomály van. A szobor mindkét vállán élő galamb. A szarkákhoz hasonlóan ők is felriadnak érkezésünkre, csapkodnak a szárnyukkal, készen arra, hogy bármely pillanatban felrebbenjenek. Ebben csak a kíváncsiság gátolja meg őket. Nyakukat nyújtogatva, figyelmesen fürkésznek bennünket. A szobrot nézzük. Buddha azonban nem néz senkire, bár szeme tágra nyitva meredezik.

Végül a félig rombadőlt lépcsőn feljutunk az útnyi széles, sima falra, és megpillantjuk a tulajdonképpeni sírt. Hatalmas, kupolaszerű halmot látunk, fával a csúcán.

Holt birodalma a holt császárnak, a mandzsu dinasztia egyik uralkodójának. Több évszázad választotta el őt ük-ükunokájától, az utolsó és legdicstelenebb császártól, Pu-jitől. A mai Kínától a ma élő emberektől ezt a holt birodalmat azonban nem évszázadok választják el, hanem mindössze néhány év. A felszabadulás nagy határa...

Láthatatlan fal húzódik itt az élő és holt világ határán, s ez a fal magasabb és erősebb bármely erőd falánál, mert nem kőből, hanem emberek millióinak akaratából és erejéből rakták.

A császár sírja csupán néhány kilométernyire van Taokan kicsiny falvától. A falu parasztjai, volt béresei vagy bérlők termelőségükben egyesültek, s a falu élete egész Kína mai életét tükrözi.

Az utcán két paraszt ballag, mindkettő vattaruhában. Férj és feleség, mégis egymás mellett lépkednek. Azt kérdezhetnék, miért mondom, hogy „mégis”. Azért, mert a régi Kínában az asszony csakis férje mögött mehetett . . .

Betérnek házukba, amelynek ablakai üvegből vannak. Ismét ne csodálkozzanak. Sok parasztházban télen még ma is egyszerűen papírral ragasztják be az ablakot, a régi Kínában pedig a paraszt még csak nem is álmodhatott üvegezett ablakról.

Benéztünk néhány házba, majd kisebb üzletbe — a szövetkezeti boltba tértünk be. Az egyik paraszt éppen bakancsot próbál, a másik meg pipázva tanácsokat ad neki. A tanácsadó festett kendőbe csomagolt holmit szorongat a kezében. Az üzletben minden kapható : cipő és cukorka, jutazsák és fogkefe, villanylámpa és virágos kartonfélék.

A kis üzlet egyik boltja a fogyasztási szövetkezet szerteágazó hálózatának, a tagok száma több mint százmillió. Valamennyien parasztok.

Az üzletből a hatalmas közös gazdasági udvarba megyünk át, ahol a mezőgazdasági felszerelést tárolják. Ekék, vetőgépek állnak sorban. A parasztok egyik csoportja guggolva kukoricát morzsol. Szamár jár körbe-körbe, forgatja a kicsiny malomkövet : gabonát őröl. A szamár szemét zsákkal kötötték be, hogy ne szédüljön el.

Két paraszt szinpadit dobogót ácsol. Este hivatásos színészek lépnek fel, majd utána a falu lakói is énekelnek és táncolnak, s tudom, hogy ez is eléri majd a hivatásos színvonalat. Tudom, mert már sok ilyen előadást láttunk. A szomszédos faluból átjön az „oroszlán brigád”, s műkedvelő színészek oroszlánbőrben, oroszlánmaszkban mutatják be csodálatos művészetüket. Mindehhez persze óriási dob szükséges. Már fel is cipelték az emelvényre, s az egyik paraszt hatalmas fakalapáccsal püfölni kezdi, hogy kipróbálja a hangját.

A szamár megijed és kétszer olyan gyorsan forgatja a malomkövet. A kövér, fekete disznók is riadtan futkosnak és megrémítik a napon sütkérező tyúkokat. Mindenki kacag, én pedig arra gondolok, hogy mindez — az új Kína. A közösen végzett kukoricamorzsolás, az egy udvaron összegyűjtött ékék, a szinpadépítés, a boldog, szabad emberek vidám kacagása mind az új Kínát jelenti.

Ugyanebben az utcában van a bölcsőde, amely mindössze egyetlen szobából áll.



Ósi kapu Peking egyik utcáján

Kínában igen sok a csodás, gyönyörű épület. Sok a pompás terem és szoba, arannyal és cinóberrel díszített, értékes hímzésekkel teleaggatott, intarziás bútorral, nefrit- és rózsakorall szobrokkal telerakott helyiség, de a régi Kínában, a régi kínai faluban sosem volt olyan értékes szoba, mint ez, mert nincsen a világon értékesebb, mint az ember, és nincsen értékesebb ember, mint a gyermek.

A szoba három fala mentén, egy méternyire a földtől alacsony, fehér, rácsos oldalú járóka húzódik végig. A kerítés mögött, mint a kiscicák, szelíd, kerekded rózsás arcú gyermekek játszadoznak és hancúroznak. Olyanok, akár az érett piros alma.

Maga az a tény, hogy a kínai falvakban bölcsőde van, hatalmas jelentőségű dolog, annál inkább is, mert egész Kínában tízezrével szervezték a bölcsődéket.

Én, az orosz ember persze nem tudom megkülönböztetni e kicsinyek között a fiúkat a lányoktól, s még kevésbé értem azt, amit csicseregve igyekeznek magyarázni anyanyelvükön, amelyet még maguk sem tudnak teljesen. Nyilván azonban valami nagyon kedveset mondanak, mert igen vidáman mosolyognak.

Forgatják a gombot a kínai szemnek idegenkabátomon, rángatják a nyakkendőmet, majd nekividulva, csodálatosan harmonikusan és ritmikusan, énekelnek egy dalt, s közben jobbra-balra forgolódnak, egyik lábukról a másikra állnak, a „jangko” táncot utánozzák. A fehér köpenyes óvónéni fürkészve figyeli népes „családját”, rendellenességet észlel és szakavatott kézzel megtörli az egyik kisfiú orrát. A másik nyilván komolyabb ügyben igényli az óvónéni segítségét. Látom, hogy ottlétem zavarhatja őket, ezért elköszönök tőlük :

— Csaj-csien ! — A viszontlátásra !

A kicsinyek felemelik kezüket, integetnek, és egymást rúlharsogva csivitelik :

— Csaj-csien !

A falu végén van az iskola.

Éppen szünetben érkezünk. A tágas udvaron az egyik hatalmas fa alatt a kis-lányok többszólamú kórusban énekelnek, a fiuk meg — mi sem természetesebb — röplabdáznak.

Az iskola előtt fiatal lány áll. Ő a tanítónő. Korához képest nagyon komoly és nagyon boldog a szeme. Huszonegy éves, a neve Cseng-Zsuj-hsziu.

Az iskolaépületen három ajtó, mindegyik tágas szobába nyílik. Egyik a tanítónő szobája, a másik kettő tanterem — az első és második osztály. Miért csak kettő? Azért, mert az iskola is mindössze csak két éves . . .

Az osztályok világosak és tiszták, hosszú keskeny padokkal. A fekete táblán krétával írt hieroglifák, amelyek a szünet előtti óráról maradtak ott. Én persze sosem tudom megfejteni a „kínai abc” e bonyolult, szép jeleinek titkait.

Az asztalon földgömb. A kínai gyermekek ismerkednek a világgal. Ez itt a Szovjetunió, ahol olyan emberek élnek, akiket a kínaiak barátaiknak neveznek. Emitt Kína másik szomszédja — India. A két népnek, Kína és India népeinek, amelyek együtt a földkerekség egész lakosságának a felét teszik ki, évezredek óta egybekapcsolódik a sorsa a kereskedelem, a kultúra és a függetlenségért folytatott harc révén.

A falon Kína térképe. A kínai gyermekek tanulmányozzák hatalmas országukat. A folyókat, amelyeken egyre újabb és újabb gátakat építenek majd, a hegyeket, amelyekből ércet bányásznak, a sztyeppeket, amelyeket majdan gyümölcsfákkal telepítenek be.

Van az úgy az életben, hogy az ilyen látszólag elvont fogalom, mint az idő, szemmel érzékelhetővé válik.

A holt császár ott a sírhalom alatt : a tegnapi Kína. Taokon parasztjai : a mai Kína. A kis falusi iskola nebulói : a holnap Kína.

Az ország hatalmas és gyors léptekkel tör előre. Évről évre, hónapról hónapra, napról napra, óráról órára növekszik gazdagsága és ereje, gyarapodik kultúrája, egyre több a gabonája és hala, villanytelepe és gyára, a cipő és a szövet, a folyóirat és a könyv. Szaporodik a diákok, egyetemi hallgatók, mérnökök és orvosok száma is.

Végéhez közeledik az első öt éves terv, s már készítik a következő öt év tervét. Ebben az országban, ahol a közelmúltban az ipar csak csirájában volt meg, most gőzösöket, tehergépkocsikat, lökhajtásos repülőgépeket gyártanak. Ebben a csaknem úttalan országban az utóbbi négy évben tízezer kilométernyi műutat és négyezer kilométer vasútvonalat építettek, a második öt éves terv folyamán pedig még tízezer kilométer vasútvonal épül. Acél van hozzá elég. Már most mintegy négymillió tonnát termelnek belőle évente, öt év múlva pedig már kétszer ennyit fognak termelni.

Akik évszázadokon át rabszolgamunkát végeztek itt a földesuraknak, most maguk lettek sorsuk gazdái. Amikor Taokan falvában jártam, a közösen végzett mezőgazdasági munka még újdonságnak számított, sok paraszt még nem értette világosan az előnyeit. Ma pedig a termelőségmozgatók a kínai falvak majdnem valamennyi portáját meghódították már.

Egyenletes, erőteljes Kína vérkeringése, ez az ország egyidejűleg a legősibb és legfiatalabb nagyhatalom. S boldog vagyok, hogy tanúja lehettem e vérkeringés lökületének. Boldog vagyok, hogy hatvan felejthetetlen napot tölthettem ebben az országban.





ELŐZETES FIGYELMEZTETÉS

EDDIG szándékosan nem beszéltem arról, milyen hatással volt rám Kína színházművészete. Nem beszéltem róla, mert hiszen úgylis ez a témája a könyvemnek. Egyszeriben mégsem kezdhettem a színházzal, mert csak légtüres térben mozogtam volna.

Egyetlen ország színházművészetéről sem beszélhetünk, ha nem nézzük meg előbb, kinek játszanak a színházak, a kínai színház esetében pedig a nézők figyelmen kívül hagyása óriási hiba volna.

Igen sok országban megfordultam már, de egyetlenegyet sem találtam, ahol a színházat a nép jobban szerette volna, mint Kínában, ahol a színház a szó szoros értelmében életszükséglet az egész nép számára. Ez a szükséglet olyan nagy és annyira szervesen hozzátartozik a kínai néphez, hogy Kína színházművészetének évezredek kultúrája minden hagyományos vonás mellett is teljesen élő, lüktető, mai. Ezért igen fontos, hogy mindazt, amiről az elkövetkezőekben beszélek, az olvasó a mai Kína életébe és hétköznapijaiba illessze be, azon emberek és körülmények között lássa, akikről és amelyekről az első fejezetben beszéltem.

Ne csak a színészek vonuljanak fel az olvasó szeme előtt, hanem a nézők is – mindazok, akik Pekingben vagy Taokan kicsiny falvában élnek, akik Harbin textilgyáraiban dolgoznak vagy a hatalmas Jangcen halásznak, szakadékok fölött hidat építenek vagy vizsgára készülnek Kanton egyetemének trópusi pálmái alatt, gabonát vetnek, szemet bányásznak vagy szőnyeget szőnek.

Olvasás közben mindig gondoljanak arra, hogy ezek a nézők maguk is mindig készek arra, hogy valami népi előadás szereplői legyenek.

Álljon mindig az olvasó szeme előtt a kicsiny Hszüe-san, aki a mamája hátára vetett zsákban üldögélt. Azóta már négy év telt el, s én szentül hiszem, hogy Hszüe-san, kezében a tarka lampionnal, a tavasz ünnepén vagy a felszabadulás ünnepén édesanyjával együtt kimegy az utcára, táncolja a „jangko”-t, nagy igyekezettel ráncolja az ünnepre kifestett szemöldökét, és pufókra fújja amúgy is kerek, rózsás arcoskáját, majd lelkes rémülettel mereszi kékesfekete szemét, eltátja a két érett mandaringerezdhez hasonló kis száját, s elbűvölten bámulja az élő sárkányt, amely az egész teret betölti tekergőző, hatalmas testével.

Azt is tudom, hogy abban a pillanatban, amikor ezeket a sorokat írom, Kína rakoncátlan folyóin gátat építő vagy a vasúti töltést összehordó munkások valahol összegyűltek már a színház épületében, valamely széles eresz alatt vagy esetleg csak valamelyik tágas tisztáson, s maguk elé téve csákányukat, a földre szúrva lapátjukat figyelik a színpadon zajló páratlan küzdelmet a Majmok serege és az Ég Erői között.

Erről az élő, szeretett, minden kínai paraszt és minden kínai munkás számára érthető színházról akarok beszélni, de mielőtt belefognék, ki kell egyeznem az olvasóval, hogy nem követel többet tőlem, mint amennyit ténylegesen adhatok.

Nem vállalkozhatom sem a kínai színház kimerítő elemzésére, sem válfajainak és formáinak teljes ismertetésére. Ehhez távolról sem elegendő a tudásom meg a személyes megfigyelésem.

Miért akarom mégis nemcsak elmesélni, hanem bizonyos mértékben összegezni is mindazt, amit láttam?

Szándékosan cselekszem így.

Nem mondhatom, hogy kínai utam előtt egyáltalán semmit sem tudtam a kínai művészetről. Valamit már hallottam róla, könyveket is olvastam, a keleti kultúrákat ismertető múzeumban is többször jártam, sőt láttam a Moszkvában vendégszereplő pekingi színháznak azt az előadását is, amelyben Mej Lan-fang, a legkiválóbb kínai színész játszott.

Nem volt megelégedés számomra sem a pekingi paloták tetőzete, sem az

aranyból, nefritből vagy kőből készült Buddha-szobrok, sem a színészek maszkja. Igen sok mindent „felismertem” Kínában, s mégis mindaz, amit láttam, összehasonlítottam és megértettem, végeredményben valóságos felfedezés volt a számomra.

S a legfőbb tanulság az volt, hogy napnál világosabban láttam, milyen bámulatosan keveset tudnak az európaiak, többek között még a szovjet emberek is Kína művészetéről, különösen színházművészetéről.

Míg ezt a könyvem írtam, a kínai színház Európa sok országában vendégszerepelt, és kétszer járt a Szovjetunióban is. Természetesen mindazoknak, akik Moszkvában, Leningrádban, Kijevben vagy Tallinban látták az olyan színműveket, mint például *A nefrit karkötő*, *Liang San-po és Csu Jing-taj* vagy *A pálmalegyező*, ezek a vendégszereplések rendkívüli eseményt jelentettek és óriási örömet okoztak, mégis nyilvánvaló volt, hogy a nézők nincsenek felkészülve a számukra teljesen új színházi művészet élvezetére. Azokat a nézőket, akik akár csak valamivel is többet tudtak a kínai színházról, mint azok, akik először láttak ilyesmit, a kérdezősködők vastag gyűrűben vették körül a színház előcsarnokában. Néhányszor magam is álltam ilyen gyűrű középpontjában, s miközben a számtalan különféle kérdésre válaszoltam, egyre inkább meggyőződtem róla, hogy készülő könyvem hasznos lesz.

Természetes, hogy nem érhetem be csupán a látottak leírásával és a hallottak rögzítésével. Ezt egyszerűen nem tehetem meg. Az ember szeme nem fényképezőgép lencséje, füle nem mikrofon, hangja pedig nem hangszóró.

A dolgok megértése és átgondolása nélkül sem leírni, sem elmesélni nem lehet azt, amit láttunk vagy hallottunk.

Így tehát szükséges néhány általánosítást, összehasonlítást tennem, néhány következtetést levonnom. Lehet, hogy némelyik megállapításom pontatlan vagy talán helytelen lesz, mivel megfigyelő utam rövid és megszakításos volt. Nagyon jól tudom, hogy a kialakult benyomások láncolata sok helyen megszakadt, valószínűleg sok fontos és szükséges láncszem el is vészett. Ez arra késztet, hogy óvatos legyek a határozott állításokban, és megfoszt annak a lehetőségétől, hogy bármilyen tekintetben teljességre törekedjem.

Véleményem szerint az az első kötelességem, hogy összekapcsoljam a különféle — az első pillantásra talán nem is összetartozó — benyomások láncolatát. Ez elsősorban azért szükséges, mert nem beszélhetünk a pekingi színház hagyományairól, ha nincs valamelyes elképzelésünk a különböző tartományok színházairól, s nem ítélnénk Kína egész színházművészetéről, ha nincs el-

képzelésünk arról a különleges művészi érzékről, amely az egész kínai népnek sajátossága.

A színházi nyelv az a nyelv, amelyen a színész beszél a nézőkkel. A néző semmit sem ért, ha nem ismeri ezt a nyelvet.

A néző egyformán értheti vagy nem értheti azt is, amit hall és azt is, amit lát. Ezért színházi nyelven értem a színházi ráhatás egész összességét: a szót, a zenét, a színészek mozgását — vagyis a hallottak és a látottak hatását, ami végeredményben az összbenyomást kelti.

Minden többször játszott darabot feltétlenül korrigál, javít a nézők értékelése.

A színház nemzeti formájának megteremtői nemcsak a színészek, rendezők és drámaírók, hanem elsősorban a nézők, vagyis maga a nép. Mint ahogy valamely nép nyelvében a szótári szókészlet természetes kiválasztás és elvetés révén alakul ki és halmozódik fel, ugyanúgy a színház nemzeti, népi formája, kifejező eszközeinek készlete és színházi nyelve is mindannak az évszázados kiválasztása révén alakul ki és halmozódik fel, ami a nézőt leginkább megragadja.

Azt választják ki vagy azt vetik el, ami egyezik vagy nem egyezik az adott népet jellemző képszerű gondolkodás és látás jellegével.

Ezért van az, hogy a kínai nép életében, környezetéhez való viszonyában, az észlelt dolgok képszerű általánosításában gyakran felfedeztem azt, ami valamilyen módon megvilágította előttem a kínai színház formáját és hagyományát.

Ne csodálkozzanak tehát, ha úgy látják, hogy a kínai színházra vonatkozó fejtegetéseimet nagyon messze kezdem.

Számomra ugyanis ez a legrövidebb út.





A TERMÉSZETTŐL KÖLCSÖNZŐTT VONÁSOK

KÍNAI utunk végén röviden feljegyeztem mindazt, amit megtudtam a hagyományos kínai színházról, s megkértem kínai barátainkat, hogy ellenőrizzenek és magyarázzanak meg mindent, amit nem értettem meg vagy helytelenül értelmeztem. Kérésemet szívesen teljesítették, s ismereteim és benyomásaim ellenőrzésére nemcsak rendezők gyűltek össze, hanem dramaturgok, díszlettervezők és színészek is.

A megjelölt órában értem jöttek, gépkocsiba ültettek és egy park közepén álló, több évszázados kisebb palotába vittek.

Tél volt. A lakatlan kis műteremben ideiglenes vaskályhák füstöltek, a tűz sokáig nem akart lángra kapni. Szeretett vendéglátóim mentegetőzve mondták: — Bocsásson meg, hogy hideg van, de gondoltuk, szívesebben beszélget velünk a művészetről ilyen szép helyen.

A nagy ablakokon át kinéztem a havas, sziklás parkba, a hallgatag fenyőkre, a kihalt lugasokra és az időtől elsötétedett vörös oszlopokra, s arra gondoltam, már maga az az óhajuk, hogy a tárgyilagos eszmefuttatás kedvéért ide hozzanak, meghatározza a kínai nép egyik legfontosabb lelki vonását, amelynek megér-

tése nélkül nem érthetjük meg művészetét sem. A kínaiaknál ugyanis a természet elmélyült vizsgálata poétikus szükséglet.

Törpe óriások

Kína sok városában láttunk kicsiny virágcserepekben növekvő törpefenyőket, tölgyeket, bambuszokat és jávorfákat. Egyik ilyen fácska sem volt magasabb 40–50 centiméternél, de ugyanakkor mindegyik 20–30–40 éves, vagy talán több is.

Az ilyen kis fákra úgy néz az ember, mint valami képre vagy szoborra, mert élő másai az érdes és óriás törzsű hatalmas tölgyeknek, amelyeket három ember is alig ér körül — bár e kis fák törzsét akár két ujjal is átfoghatjuk, s a dús lombzat minden levélkéje alig egy centiméteres.

Igen, ez is műalkotás, amelyet sokéves munkájával hívott életre a kínai kerész, aki különleges eljárással meg tudja változtatni minden fácska fejlődésének a folyamatát.

De lehet talán, hogy tévedek? Lehet-e, hogy ámulatba ejtettek a felnőtt tölgy szokatlan méretei, ezért túlzok, amikor azt állítom, hogy műalkotásnak rémlik a szememben? Lehetséges, hogy a kínaiak számára ez a cserép, benne a kis tölgyel, nem jelent többet, mint egy üveg muskátli az európai ablakokban? Lehetséges, hogy maguk a kínaiak nem is gondolnak arra, hogy ez a kis tölgy ábrázol valamit?

Nem, nem tévedek. Bizonyítéka ennek az, hogy az ilyen kis fácskák mellett gyakran látható pálcikákból vagy égetett agyagból készült piciny parasztház, előtte viaszból, porcelánból vagy agyagból készült, nagykalapos emberi alakkal. A tölgy ágain fából vagy elefántcsontból készült parányi madárkák üldögélnek.

Az apró tölgy méretei megnövekednek a házikóhoz, az emberhez vagy a madárkákhoz viszonyítva. Ilyenkor már a kis tölgy nem egyszerű tölgyfa, hanem több évszázados tölgyóriás.

Az átalakított kárász

Peking, Sanghaj, Csengtu, Kanton és sok más város parkjaiban hatalmas agyag- vagy porceláncsészéket láttam. Nem egyet, nem is kettőt, hanem sokat. Mindegyikben aranyhalak. Mennyire szerettem volna, ha látnák ezeket a halacskákat a moszkvai akváriumtulajdonosok — felnőttek és gyermekek is, akikkel olyan gyakran találkozom a Kuznyeckij moszt és az Arbat állatkereskedéseiben.

Már nagyon hideg volt az idő, amikor nekünk, szovjet művészeknek megmutatták a pekingi Téli Palotát. A tágas udvarok kőlapjait vékony hóréteg borította. Azon a helyen, ahol rendszerint a halacszeszék állnak, most nem láttunk egyet sem belőlük.

A tolmácsok észrevették rajtam, hogy ez elszomorít, s ezért a hátsó udvarra vezettek. A csészek valami csűr előtt álltak fémhálókka és fafedőkkel letakarva. Már esteledett, a sötét vízben alig-alig csillantak meg a halacszkák tarka pikkelyei. Magas, öreg haltenyésztő jött oda, sorban leszedte a fafedőket, lapos szákkal kimeregette a 15–20 éves, nagyobb, testes halakat, majd csodálatra méltó néven nevezte őket: Békafej, Gyöngyszemecske, Ibolyakehely, Ötszínűcske, Sárkányhát, Égszeme, Oroszlánsörény . . .

Nehéz tudnék bármiféle hasonlatot találni arra, hogy szemléltetően megmagyarázzam, mi játszódott le a szemünk előtt. Leginkább drágakő-intarziához vagy ragyogó, tarka selyemszálakkal kivarrt fantasztikus hímzéshez hasonlított az egész. Még inkább hasonlított talán trópusi pillangókhoz.

Aranyszínűek, fehérek, feketék, vörösesfehérek, aranyos-feketék, hosszú farkokkal, mint a pántlika és mint a toll. A szemük olyan volt, mint a távcső vagy valami nagyobb golyó. Simák voltak vagy domborodó pikkelyűek, és mindegyik úgy csillogott, mint a rubin, a borostyán, a gyöngyház vagy az igazgyöngy.

Ezek sem egyszerű halak voltak, hanem a természet azon mestereinek műalkotásai, akik az egyszerű kárászból csodálatos szépségű, változatos formájú fajtaikat tudták teremteni.

Lehet-e, hogy az egész csupán valami parkbeli „attrakció”, semmi több?

Nem, élnek ilyen halak a házakban is, a hagyományos kínai Tavasz Ünnepeén pedig az egyéb népszokások között szerepel olyan is, hogy a gyermekeket megajándékozzák ilyen díszhalakkal. A halárusok lombikhoz hasonló, kicsiny, kerek üvegedényekkel róják az utcákat, s ezekben az edényekben hordozzák úszó tarka virágokhoz hasonló, élő árujukat.

A tavasz és a szöcske

Csengtu város parkjának egyik szögletében fából épült, hosszúkás csarnokban, kettős sorokban madárkalitkák lógtak. Lakóik pintyek, szajkók, vöröscsőrű rigók, aranysárga kanárik, cinkék, papagájok és sok más madár, amelyeknek még a nevét sem tudom.

Legjobban azonban az lepett meg, hogy ez nem madárkiállítás volt, hanem kalitkakiállítás. Mindenféle kalitka volt ott: kerek, négyszögletes, sokszögű, faragott, intarziás, csontból készült. Már maga az a törekvés, hogy minél szebbek legyenek a kalitkák, azt bizonyítja, hogy a kínaiak szeretik a szobában tartható madarat. S ez a szeretet megint egészen sajátosságos.

A pekingi madárpiacon felfedeztem, hogy sok madarat kalitka nélkül adnak el. Az árus pálcikával a kezében járkal fel és alá. A pálcikán keresztcsőrű pinty, seregély vagy kékcinke üldögél. A madarat lábánál fogva hosszú fonállal kötik a pálcikához, s nem is igyekszik elrepülni. Az árus rovat dob fel a levegőbe. A madár felröppen, röptében elkapja a rovat, majd gyorsan visszaül a pálcikára. A fonatra tehát csak szerény biztosíték céljából van szükség. Otthon a fonalat leoldják a madár lábáról. A rovat ott akár a mennyezetig is feldobhatják, a madár elkapja akkor is.

A kínaiak nemcsak madarat tartanak házukban. Nyáron szöcskét vagy tücsköt is láthatunk kis kalitkákban. Még a sofőrfülkében is kicsiny fakalitkát fedeztem fel, amelyben nagy zöld szöcske cirpelt.

Ha lakásunkban tengelice énekel, a tavaszi erdőt képzeljük magunk elé, még akkor is, ha az ablakon át csak háztetőket meg szürkés téli eget látunk. Annál szebbnek és csodálatosabbnak tűnik a tengelice éneke.

A fülledt sofőrfülkében a szöcske cirpelése nyomán zöld mezőt, rétet, hús csermelyt képzeltem magam elé.

A szöcske hangja és a kalitkába zárt madár éneke kicsiny darab kölcsönvett természet. Az ilyen kölcsönvételt csak azok érzik szükségesnek, akikhez hozzátartozik az élő természet, s ezt mindig maguk elé idézik.

A természetben a tavasz magával hozza a szöcske ezüstösen csengő hangját. A képszerű érzékelésben a szöcske jeleníti meg a tavaszt.

A szöcske cigarettapapírhoz hasonló, finom és áttetsző szárnyai, csodálatos lábainak éles és hegyes kiszögellései és remegő, hosszú csápjai sokszor megihlették már a kínai festőket és az elefántcsont faragó mestereket. Kína költői pedig évszázadok óta idézik a tücsökcirpelést verseikben.

A gépkocsit vezető kínai egyáltalán nem gondol a költői örökségre, csak hallgatja az élő tücsök zöld szárnyainak víg zizegését, ami már magában is költészet. A természettől kölcsönzött költészet — igazi költészet, jellemző a nép érzésvilágára.



TERMÉSZETALKOTTA SZOBROK ÉS KÉPEK

A PEKINGI piac fedett sorain sok mindent árulnak. Vannak itt laci-konyhák, gyümölcs- és zöldséges sorok, edény-, cipő-, szőrme-, paplan- és párna-eladóhelyek, tarka kartonféléket meg műalkotásokat kínálnak megvételre.

Sok szép és csábító dolgot láttam itt. Régi brossokat, gyűrűket és függőket. Bronzból, agyagból és fából mintázott szenteket, sárkányokat, oroszlánokat, bivalyokat, rekeszekre osztott tálakat, amelyeken csakúgy csillogtak a rézből készült vonalas díszítések és a tarka zománcfesték. Láttam olyan finom porcelán-csészéket, hogy áttört rajtuk a napsugár, s láttam fekete, vörös és aranyszínű csészéket, amelyek könnyűek voltak, mint a pehely és szilárdak, mint a csont, pedig selyemfonálból készültek és lakkal merevítették őket. Voltak ott régi, az idők folyamán megkopott primitív figurák ősi sírokból, csipkefinom fa- és elefántcsontfaragványok, festett, díszes lámpák, amelyeket szaruból készítettek, s olyan áttetszőre munkálták meg, akár az üveg.

Sok drágaságot árultak ott: igazgyöngyöt, korallt, kristályból, nefritből és ametisztből készült szobrokat.



Virághoz hasonló fagyökér

A művészetben azonban nemcsak a drága dolog szép. Az egyik polcon furcsa valami hevert, jól csiszolt és fényezett, görbe, vörösesbarna gyökerekből. Amikor közelebből megnéztem, kiderült, hogy az egész könnyen alkatrészeire szedhető, s mindegyik alkatrész magában is önálló valami. Jobban szemügyre vettem. A legelső gyökér nagyobb csészéhez hasonlított. Tisztán gyakorlati céllal is fel lehetett volna használni, mint nagyon szép alakú, nem emberi kéz által formált vázácskát.

A másik gyökér meggörnyedt sárkányhoz hasonlított, a harmadik poliphoz, a negyedik pedig legyezőfarkú aranyhalacskához. Mivel a bőröndömben kevés hely volt, a legkisebbet választottam, amely lótuuszvirághoz hasonlított.

A természet csodás alkotásaiban a kínaiak úgy gyönyörködnek, mint a műalkotásokban.

Kína sok városának sok parkjában láttunk nagy kőtömböket. Csodás alakjukat nem szobrász vagy kőfaragó mintázta, hanem a természet — a víz és a szél. Száz és talán ezer kilométerekről szállították ezeket a tömböket folyami bárkákon, bivalyontatta szekereken, hogy szoborként, díszként felállíthassák a parkokban.

Ha valamely márványlap felületének a színeződése tengeri tájra vagy felhőre

emlékeztet, az ilyen lapokat bekeretezik és a falra akasztják, esetleg nagyobb festőállványra erősítik fel.

A pekingi palotában láttunk egy táblát, amelynek márványfelületén a sötét rétegek úgy helyezkedtek el, mintha két felborzolt szőrű, pelyhes farkú, marakodó kutyát ábrázolnának. A kiállítás vezetője olyan büszkén mutatta nekünk ezt a táblát, mint ahogy egyszer a bécsi képtár alkalmazottja mutatta nekem Breughel egyik vásznát.

Mind a kínaiak, mind pedig mi, a márványlap előtt állók, műalkotásnak tekintettük ezt a lapot.

De vajon nem tévedtem-e? Lehet-e így nevezni véletlenül elhelyezkedett foltokat, amelyek önmagukban semmit sem ábrázolnak s csupán a szemlélő asszociáló fantáziája révén válnak ábrává? Mi ez? Esztétizálás? Azt hiszem, az ilyen következtetés könnyelműen elhamarkodott volna.

Lehet az esztétizálás betegsége valamely társadalmi csoportnak, az emberek valamely kisebb rétegének, de nem lehet esztétizálásnak nevezni egy egész népet jellemző valóságlátást. Ellenkezőleg, az adott esetben fel kell tárnunk a valóság művészi érzékelésének az alapját. Ha a márványlap — amely önmagában természetesen nem műalkotás — a szemlélőben hasonló érzést kelt, mint a kép, akkor ennek okát minden bizonnyal a valóság művészi szemléletének elemzése nyomán találhatjuk meg.

Ha Levitan tájképét nézzük, tudatában vagyunk annak, hogy előttrünk ténylegesen nem a tér van, hanem egy sík, és hogy az e síkon ábrázolt erdő nem fatörzsekből és levelekből áll, hanem száraz olajfesték-foltokból, amelyek különféle szín- és alakkombinációkban helyezkednek el a vásznon. Nem gondolunk erre, de éppen azért nem, mert tudjuk.

Mégis a kép szemlélése közben ezt mondjuk: „Milyen csodálatos nyári este!” Miért váltott ki belőlünk a festett sík ilyen következtetést? Azért, mert a színfoltok elhelyezkedése és alakja egybeesik azzal, amit a környező életből tudunk.

A képen ábrázolt táj nem azonos a természet anyagi tájával, hanem vizuálisan hasonló hozzá. Maga az „ábrázolni” fogalom kötelezően előírja az ábrázolandó és ábrázolt anyag különbözőségét.

Kutya segítségével nem ábrázolható kutya, mert ebben az esetben az „ábrázolni” igét a „bemutatni” igével kellene helyettesítenünk. Kutyát ábrázolni rajzban és festészetben csak ceruzával és színekkel, szobrászatban agyaggal, fával és márvánnyal, a színházban ember vagy báb segítségével lehet, vagyis

feltétlenül csak más anyag segítségével, amelyet azzal a számítással munkálnak meg, hogy a szemléltetés meghatározott asszociációt keltsen, amely a kutya alakját idézi képzeletében.

Minden műalkotás érzékelése asszociációs folyamat. Képszerű asszociációk azonban nemcsak akkor születnek az emberben, amikor a művészet jelenségeivel kerül szembe, hanem lépten-nyomon, a környező világ bármely jelensége láttán.

Mindenki megcsodálta már, ahogyan a rozstáblák szeles időben hullámszerűen és tengerhez vagy tóhoz hasonlítanak. A távoli erdő partnak, a domb pedig szigetnek látszik.

Mindenki megcsodálta már azt is, ahogyan a jég az ablakon pálma, virág vagy páfrány alakját ölti.

Figyeltünk már égen úszó felhőket, és igyekeztünk valamihez hasonlítani őket, amelyek valóban hasonlítottak is havas hegyláncához, hajfürthöz, különféle tollakhoz stb.

Az asszociáció a világ érzékletes, képszerű megismerésének alapvető folyamata, s ebben az értelemben a természeti jelenségek asszociatív érzékelése egyenrangú a műalkotások asszociatív érzékelésével, s az esztétikai érzetek körébe tartozik.

Az olyan ember, akinek nem okoznak esztétikai élvezetet a természeti jelenségek, a műalkotásoktól sem kapja meg ugyanazt.

Ami pedig a művek alkotóit illeti, számukra a környezet asszociatív-képszerű érzékelése az alkotás tényleges anyaga.

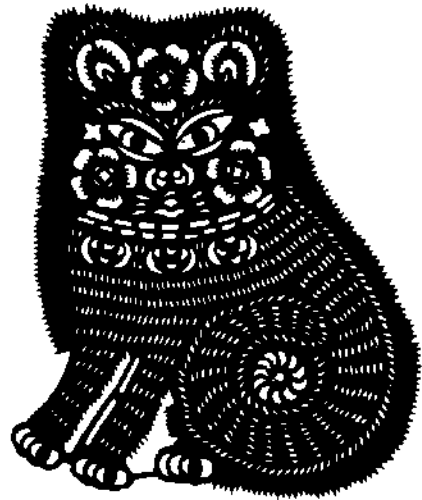
A reneszánsz nagy realistája, Leonardo da Vinci írta *Egy festő tanítása* című művében :

„Nem mulasztom el megemlíteni a szemlélet legújabb módszerét ; bár talán jelentéktelennek, szinte már nevetségesnek tűnhetik, mégis nagyon alkalmas arra, hogy az elmét különféle felfedezésekre ébressze. Előfordul, hogy az ember elnézegeti a piszkos fal faltjait vagy a különböző színes rétegekből összetett kőveket. Hogyha éppen valamilyen vidéket kell ábrázolni, itt megtalálhatjuk a legkülönbözőbb tájakat, hegyeket, folyókat, sziklás részleteket, amelyeket erdős, tágas síkságok, halmok és völgyek váltanak fel, ezenkívül láthatunk ott különböző csataképeket, gyorsmozgású, szokatlan figurákat, arckifejezéseket, ruhákat és sok minden olyat, amiből következtethetünk és amit felhasználhatunk.

Ne vesd meg ezeket, mert figyelmeztetek : ne legyen neked terhes megállni, hogy egy pillantást vess a fal faltjaira, a tűz hamujára, a felhőkre, a sárra, vagy más egyéb olyan helyekre, amelyeken, ha jól megnézed őket, olyan csodálatos dolgokat fedezel fel, ami által a festő elméje újabb felfedezésekre ébred . . .”

Leonardo da Vincinek nem vethetjük a szemére, hogy esztétizált vagy formalista elméleteket népszerűsített, szavait csak azért idéztem, hogy hangsúlyozzam : az asszociatív fantázia, a természeti jelenségek asszociatív érzékelése nemcsak a kínai népnek sajátossága, hanem minden embernek és minden népnek. Ugyanakkor azonban a gyökerek és márványlapok képeinek példájával igyekeztem bemutatni, hogy a kínaiakban ez az asszociatív érzékelés fokozottabb és jellegzetesebb.





AZ ANYAG ÉRZÉKELÉSE

A TERMÉSZETES gyökerek, amelyeket a kínaiak műalkotásoknak tekintenek, mintegy első fázisát jelentik a faragásos szobrászatnak, mivel kezdetben a fafaragás anyagául szolgáltak.

Nagyon sok ilyen gyökér volt a piacon. Emellett azonban bármely palotában és bármely múzeumban is megtalálhatók.

Ha megnézzük a Buddha-szobrokat, a szerzeteseket, a koldusokat, a szarvasokat, a sárkányokat stb., meglep bennünket a részletek ábrázolásának pontossága és reális jellege. A ruha ráncai, a kezek, a szem kifejezése — mind a természet nagyszerű megfigyeléséről és ismeretéről tanúskodik. Meglepő e szobrocskák temperamentuma és a mozdulatok, a testtartás kifejező ereje. Meglepő ugyanakkor az is, hogy minden figura mozgása, alakja, mérete, kivitelezési módja egészen alá van rendelve a gyökér természetes alakjának. Lehet, hogy az „alá van rendelve” kifejezés nem helyes. A szerzőnek, a népi faragóművésznek a fantáziája nincs alárendelve az anyagnak, de éppen az ad neki ihletet.

Világosan érezhető, hogy a mester előbb meglátta a sárkányt a gyökér természetes, csomós, szögletes formájában, majd kibaszálva a fa minden adottságát,



Bambuszból készült váza

növelte, fokozta, kiegészítette ezt saját művészetével, tudásával és fantáziájával.

Az alkotásnak ez a folyamata bizonyos mértékben a képzőművészet minden válfajában megvan, s ezt minden bizonnyal az anyagérzékelés törvényének kell neveznünk. Nem is művész az olyan művész, aki nem érzékeli, s mi több, nem használja ki az olaj, a réz, a fa, a mozaik tulajdonságait. A népi alkotó munkában az anyag adottságainak közvetlen kihasználása külön-

nösen szemléltető. Elegendő ehhez megemlítenem a XIX. századból származó trojce-szergejevski fafiguráinkat, amelyek egy nyírfahasáb negyedrészből készülnek, vagy népművészeink agyagból mintázott figuráit, az archangelszki tobozból és mohából való „manókat”, a szalmafonatból készült finn szarvasokat, a kukoricahéjből formázott bolgár babákat.

Az anyag alkotó érzékelése tehát nem egyedül a kínai népi szobrászok és művészek sajátja, de éppen a kínai népművészet egyes alkotásaiban jut el az anyagérzet bizonyos különleges művészi elvig. Nagyon érdekesek ebben a tekintetben a különféle anyagokból készült szobrászati kompozíciók.

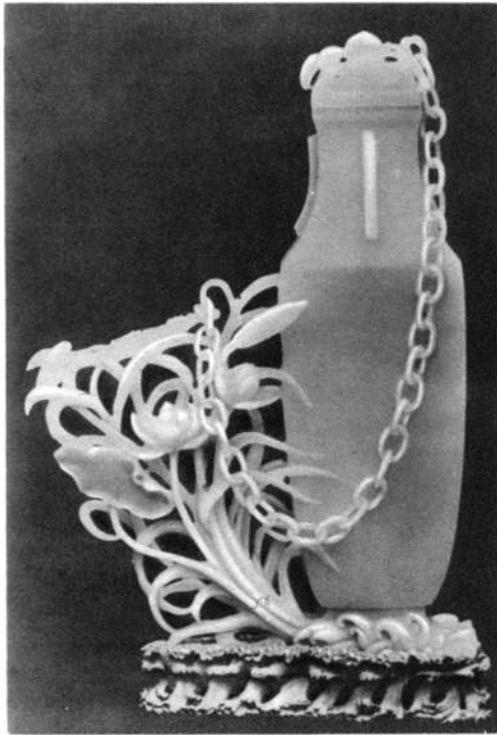
E kompozíciókat a kínaiaknak az a törekvése és képessége szülte, amellyel megsejtik a természetalkotta tárgyak színében, alakjában azokat az asszociációkat, amelyek mellé, vagy szembeállításukhoz születnek majd.

Az egyenetlen, csomós, rücskös fadarabok átalakulnak völgyekkel, szakadékokkal, mély és homályos barlangokkal árkolt vad sziklákká. A rózsaszín, fehér vagy vörös korall természetes ágaiból ezüstös koronájú gyöngyházleveles nagy fák lesznek.

Sík vagy domborműves ábrák, futtatott tárgyak vagy hímzések készítésére is így egyesítik a kínai művészek a különböző anyagokat. Ha a történelmi, mesebeli



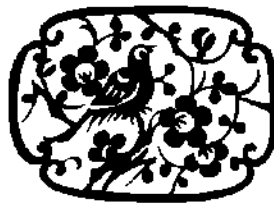
Sou-hsing, a hosszú élet istene



Faragott nefrit

vagy mindennapos életből vett témát ábrázoló intarziás ajtó- és ablakszárnyak képeit nézgetjük, majdnem mindig megtalálhatjuk a gyöngyházat, elefántcsontot, jászpist, nefritet és korallt.

A pekingi palotában található nagy, fekete, fényezett deszkalapokon berakott fákat láthatunk égszínkék, a szó szoros értelmében csillogó virágokkal. Semmiképpen sem tudtam megérteni, milyen anyagból csinálták e virágok szirmait. Kiderült, hogy az egész csingniao madár türkiz tollpelyheiből készült. Sem a selyem, sem a drágakő nem biztosíthatná annyira a kifejező hatást és ugyanakkor e virágzó fák finomságát.





AZ ÁBRÁZOLÁS IGAZSÁGA

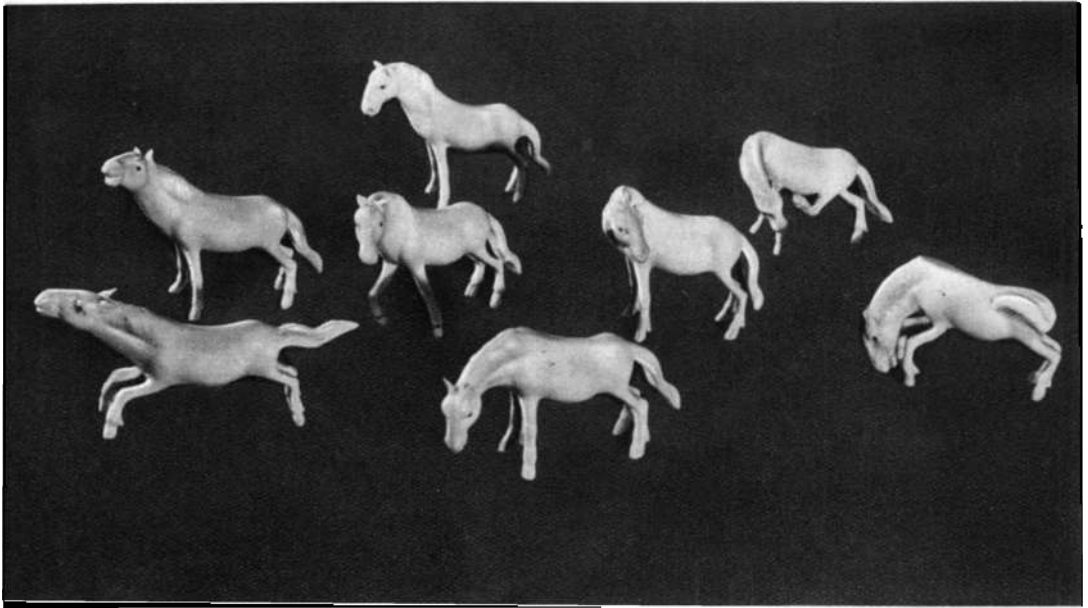
A SZÉPRE való törekvés, mint az élet boldogságának igenlése — természetes szüksége minden embernek és minden népnek.

A népművészetben a mindennapos élet, ruházat és lakás szebbé tételének egyszerű és határozott feladata — ez a tisztán esztétikai feladat — nagyon pontosan és világosan jut kifejezésre.

A hímzések, edénydíszítések, használati tárgyak, kő- vagy fafaragás népi mintái gyakran nem ábrázolnak semmit.

Igaz, hogy az ornamentika néhány elemének származását a művészettörténészek ember, madár, kutya, teve, fa, ladik ábrázolására vezetik vissza, maga a nép azonban nem magyarázza, egyszerűen csak dísznek nevezi azokat. Az emberek, állatok, madarak és virágok sok hímzés és szőnyeg népi díszítésében annyira eltávolodtak az ábrázoló jellegtől, hogy az egyes motívumok származását csak hosszadalmas kutatások alapján sejtethetjük meg, s az eredmény nem mindig megbízható.

Kína népművészetének nincs szüksége ilyen kutatásra, mert kézzelfoghatóan megvan benne az ábrázolás kezdete. A kartonok és selymek virágokkal, halak-



Porcelán lovacsák (eredeti nagyság)

kal, madarakkal, felhőkkel, kis házikókkal, apró tájképekkel, a mindennapi életből vett jelenetekkel vannak átszőve.

A kínai népművész, aki az élő vagy holt tárgy ábrázolásában mindig a mozgás, alak, szín határtalan kifejező erejére törekszik, ritkán általánosít sematikus módon, vagyis ritkán alkalmaz bizonyos mértani vagy színhatáson alapuló formát.

Ezzel egyáltalán nem azt akarom mondani, hogy a nem ábrázoló díszítés elvetni való volna. Csupán ismételten ki szeretném emelni a kínai népművészet tisztán nemzeti vonásait, és ugyanakkor le szeretném rombolni erről a művészetéről — többek között a kínai festészetéről és szobrászatáról — sok emberben kialakult elképzeléseket, amelyek szerint az valamiféle elvont, feltételes, a reális ábrázolásra nem törekvő művészet. Ez teljesen hibás nézet, mert a kínai képzőművészet már történetének legősibb korszakában is azzal tűnt ki, hogy a pontos ábrázolásra törekedett, ami az ábrázolt tárgy figyelmes tanulmányozá-



Több mint ezeréves agyagteve

sát feltételezi. Éppen az ábrázolás reális pontossága és hitelessége tévesztett meg engem, amikor a múzeumokban meg akartam határozni, melyik században készült valamely váza, kicsiny szobor vagy hírmés.

Az európai művészetben, függetlenül attól, hogy melyik ország művésze készítette a művet, és hogy ismerjük-e az illető művészetet vagy sem, lényegében nem keverhetjük össze a középkori képet vagy szobrot a reneszánsz korának szobrával vagy képével, ugyanúgy, ahogy nem okoz semmi nehézséget a XVI. vagy XVII. század megkülönböztetése a XIX. vagy a XX. századtól.

Kína népművészetét azonban nagyon jól kell ismernünk ahhoz, hogy az egyes művek korának meghatározásában ne tévedjünk.

A Tang-korban, vagyis a VII—X. század közötti időszakban agyagból mintázott tevé a primitívség legcsekélyebb jelét sem mutatja. Teljesen hiteles és pontos mása a tevének, minden anatómiai részarány megtartásával.

A tárgyat, élő vagy holt természetet ábrázoló kínai népművész mindig az ábrázolás hitelességére törekszik, akár hírmést, akár pedig többméteres akvarell pannót, faragott vagy intarziás spanyolfalat, több alakot ábrázoló szoborkompozíciót vagy vázákra és tálakra vésett rajtot készít. A madarakat mindig tollasan festik, finoman kidolgozzák sima vagy pelyhes külsejüket; a tigrisen vagy szarvason mindig látjuk a szőrzetet, annak merevségét, az egyes szőrszálak fekvési irányát.

Sztanyiszlavszkij nemcsak arra hívta fel mindig tanítványainak a figyelmét, hogy ügyelni kell az egész igazságára, hanem arra is, hogy nagyon kell figyelni a részigazságra is. Külön kifejezése is volt erre: „kis igazság”. Gyakran éppen a „kis igazság” készíteti a nézőt arra, hogy elhiggye a nagy igazságot is.

Sztanyiszlavszkij a színészi mesterség óráin azt a feladatot adta a fiatal színészeknek, hogy újból és újból ábrázolják a tübefűzést, s mindig ezekkel a szavakkal állította meg tanítványait: „nem hiszem el!”

Sokszor gondoltam Sztanyiszlavszkijra, mikor a kínai művészek rajzait nézgettem.

Finom kis ágacsán madár üldögél. A kicsiny madárláb száraz karmai erősen átölelik az ágat! Az ember elnézi a kicsiny lábat, a madár csillogó, kerek szemét, szárnyának díszes tollait — és semmi mást nem tud kimondani, csak ezt: „hiszem!”



XVIII. századbeli hímzés

Öreg bácsi álldogál egy fa alatt. Nézem ráncos arcát, a ritkás, öreges bajuszt, a ruha ujjának redőit — és megint nem tudok semmi mást mondani, csak ezt : „hiszem !”

Az egymást keresztező ágak, a szélben szállingózó lehullott levél, a harmatcseppek a virágon a szitakötő áttetsző szárnyai — ezek a kicsiny, de abszolút igazságok szolgálnak eszközkül a kínai művésznek arra, hogy olyan alakot teremtsen, amely egyáltalán nem zavarja az egész igazságát.





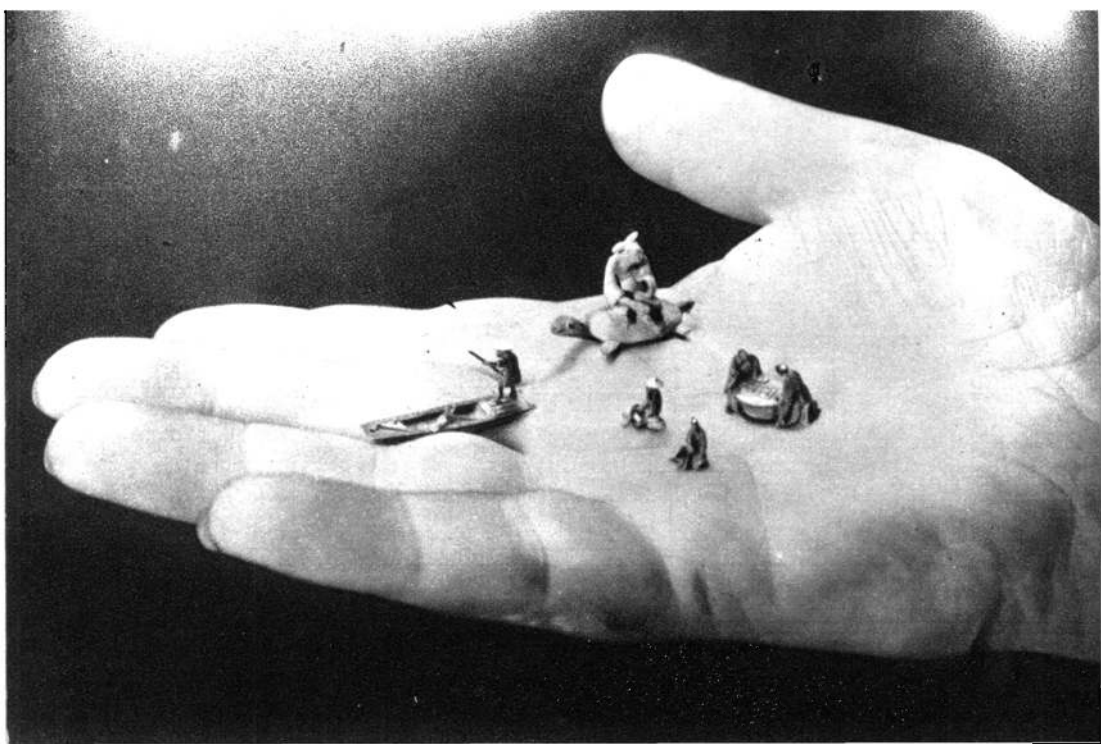
MŰVÉSZI MESTERSÉG

A KÍNAI elefántcsont-faragók minden európaít bámulatba ejtő nagyobb és kisebb gömböket készítenek. A csodálkozásnak és a bámulatnak az az oka, hogy a kis gömbök egész felületét televésték bonyolult féldomborművű figurális vagy növényi motívumokkal és kerek szimmetrikus nyílásokkal, amelyeken keresztülnézve e golyóban újabb golyót láthatunk. Ha kis fadarabbal vagy gyufaszállal benyúlunk egy ilyen kis nyíláson, azt tapasztaljuk, hogy a második golyócska könnyen elforgatható és szintén vésett féldombormű borítja a kerek kis nyílásokkal, amelyen keresztülnézve megint csak könnyen elfordítható harmadik, majd negyedik és még több golyócskát láthatunk. A kis golyócskák egyetlen elefántcsont-darabból vannak kivágva. Egyik nem húzható ki a másiktól, mivel nem összeragasztva vannak, hanem a mester egymás után faragta őket az előző golyó résén átnyúlva. A fokozatosan kisebbedő golyók száma néha húsz vagy még ennél is több.

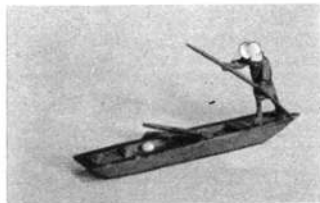
Jóval kínai utam előtt sikerült ilyen golyócskát szereznem. Igaz, hogy ebben mindössze csak hét belső golyó van, de nagyon büszke voltam rá, hogy birtokosa lehetek ennek a csodának, annál is inkább, mert valaki azt mondta, hogy az



Csipkevékonyágú, áttetsző elefántcsont váza



Kuangtung tartománybeli parasztok készítette agyagfigurák



ilyen golyó elkészítése több évet igényel, egy másik „szakértő” véleménye szerint pedig -- családok nemzedékeken át faragják istennek tett fogadalomból.

Kínában aztán kiderült, hogy mindez nem igaz. A kínaiak nem mutattak semmiféle lelkesedést vagy tiszteletet e golyócskák iránt és felvilágosítottak, hogy ezeknek a golyóknak még csak nemzeti hagyományuk sincs. Készítésüket csak nemrégiben kezdték meg egyes kézművesek, főként azért, hogy Európába szállítsák, mivel Európában igen keresik a semmit sem ábrázoló, csupán mérhetetlen türelemről tanúskodó golyókat.

Mégis, nem véletlen, hogy a golyócskák éppen Kínában jelentek meg.

Láttam ott művészek és szobrászok számos alkotását, amelyeknek tényleges témája a művészi tökély bemutatása volt, bár mindegyik mű ábrázolt valamit, nem volt elvont.

Talán ugyanolyan csodálatosak és bonyolultak a művészi mesterség szempontjából például az elefántcsontból faragott tengeri rákok is. A felnyitható apró réseken keresztül benn egész város tájképét láthatjuk kifaragva, épületekkel, hidakkal, fákkal és emberekkel.

A már említett pekingi piacon antik tubákos szelencéket árultak, amelyek nem mások, mint kis üvegcsék bölcs mondások hieroglifáival, vagy pedig emberi alakok, tájképek, mesebeli vagy mindennapos jelenetek finom színes rajzolataival.

Kezembe vettem az egyik ilyen üvegcsét az üzlet pultjáról, s amikor nem találtam rajta semmi figyelemre méltó dolgot, visszatettem a helyére. Az árus rögtön felkapta és ismét a kezembe nyomta az üveget, miközben hevesen magyarázott valamit. Megint nézegetni kezdtem, majd ismét visszatettem a pultra. Ekkor az árus kényszerített rá, hogy ujjamat húzzam végig az üveg teljesen sima felületén. Csak akkor értettem meg végre azt, amit az árus olyan sikertelenül igyekezett megmagyarázni szavakkal.

Kiderült, hogy a hieroglifikus felírás és rajzolat nem az üveg külső, hanem belső felén van. A művésznek tehát úgy kellett elkészítenie a rajzot, hogy ecsetjével áthatolt az üveg nagyon szűk torkán, amelynek átmérője mindössze néhány milliméter.

Az egyik kicsiny kantoni üzlet zsúfolásig tele volt égetett agyagszobrocskákkal, amelyeket helyi parasztok készítettek. Embereket és állatokat, pagodákat, palotákat, parasztházakat, vitorlás és evezős csónakokat ábrázoltak. Voltak ott kisebb és nagyobb szobrok is. Mindegyik lenyűgözött azzal az éles megfigyelőkészség-

Dohánytartó üvegedény

gel, amellyel a paraszt kézműves megoldotta szobrának témáját, akár halászt, akár csónakos embert, álmosan nyújtózkodó, hosszú pipát szívó, vagy sakkozó férfiakat ábrázolt.

Az elárúsítónő kisebb dobozkát nyújtott felém. A dobozban rizshéj. Hirtelenében nem értettem meg, miért mutatja, de az eladó gyufát vett elő, szétkotorta a rizshéjat, mire parányi figurák tűntek elő, némelyik alig nagyobb, mint egy rizsszem. Micsoda művészi tudás kell ahhoz, hogy az agyagból három-négy milliméter nagyságú embert vagy gólyát mintázzanak, s a gólyának még szárnya, tátott csőre, hajszálvékony lába is legyen !





VENDÉGSÉGBEN CSI PAJ-SINÁL

HA MEGPRÓBÁLNAM meghatározni a hagyományos kínai festmények sajátosságait, azt mondanám, hogy a festmények két fő elemből tevődnek össze: a természetnek, vagyis az ábrázolt tárgynak és az anyagnak, vagyis az ábrázolás eszközének alapos ismeretéből.

A kínai művész nem rajzol le olyasmit, amit nem ismer. Nem ábrázol „általában” fát vagy „általában” madarat, hanem csak azt a fát és azt a madarat, amelyet minden ízében ismer. Nem fest akármilyen ecsettel és akármilyen papírra, csak olyan ecsettel és olyan papírra, amelynek a sajátosságait tanulmányozta és kiismerte, s leginkább csak olyan festékkel, amelyet maga készített.

Mindig költői tudásban és tapasztalatokban gazdag fantáziájának semmi sem nehéz, semmi sem veri béklyóba, nincs olyan távlati megrövidülése az emberi alaknak, olyan szöge a repülő madár szárnyának vagy a szöcske bajszának, amelyet ne tudna könnyedén megoldani. Éppen ez teszi lehetővé, hogy az alkotás folyamán rögtönző művésszé váljon, műve pedig könnyed, képszerű legyen, ami annyira jellemzi a kínai képzőművészetet.

Abban a nagy szerencsében volt részem, hogy vendégségben lehettem a híres kínai festőművésznél, Csi Paj-sinál.

Csi Paj-si. Ollótlan rákok

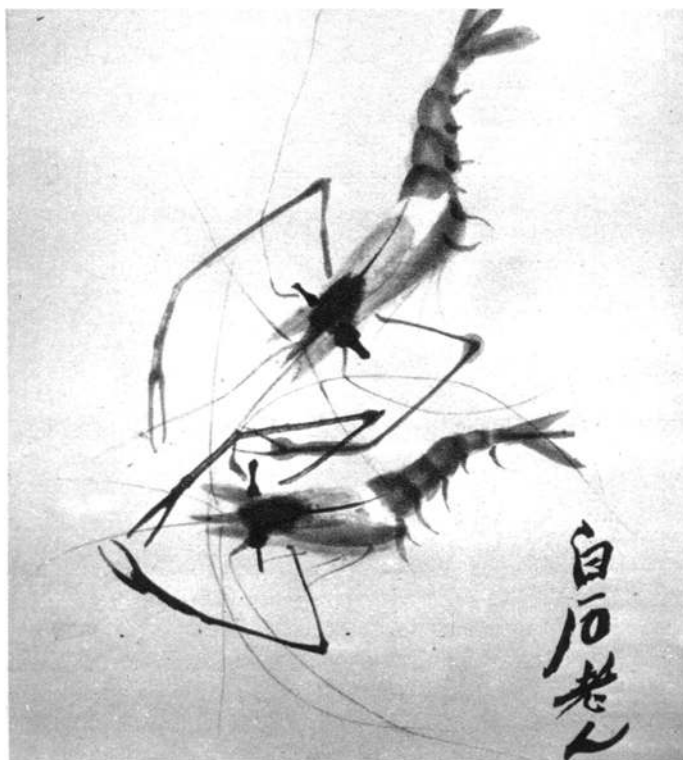
Nem sorolható azon művészek közé, akik csupán a hagyományokat tekintik örökségüknek, ellenkezőleg, olyan újtó, aki saját formát alakított ki és akinek egyéni látásmódja van. Ugyanakkor azonban alkotásának egész jellege, egész művészete mélyesen nemzeti, amely csakis Kínában fejlődhetett ki.

Csi Paj-si nagyon öreg ember, mintegy száz éves. Segítség nélkül csak nehezen tud járni, nehezen tud leülni és nehezen áll fel a székről.

A tolmács; aki bemutatott bennünket egymásnak, elmondta neki, hogy orosz vagyok és a Szovjetunióból érkeztem. Csi Paj-si sokáig figyelmesen nézett engem, majd elmosolyodott és helyet kínált. Amikor a tolmács elmondta neki, hogy mi a foglalkozásom és hogy bábszínháznak vagyok a vezetője, Csi Paj-si újból figyelmesen szemlélte az arcomat, majd újból elmosolyodva azt mondta, hogy ő is emlékszik a bábszínházra.

A fekete posztóval letakart, széles munkaasztalon fehér porceláncsészék álltak ugyanolyan fehér mozsártörőkkel. Egyes csészékben vörös vagy fekete, tejfelszerű tus volt, másokban tiszta víz, és sok ecset, kisebbek és nagyobbak.

Odamentem az asztalhoz, nézelődtem. Csi Paj-si nyilván megértette természetes kíváncsiságomat, felemelkedett a helyéről és néhány lépést tett az asztal felé. Nagyobb ív papírt nyújtottak neki. Remegő ujjakkal végigtapogatta, majd figyelmesen megnézte mindkét oldalán, aztán másik, ugyanolyan finom, csak keskenyebb és hosszabb papírt vett a kezébe. Ezt is ugyanolyan figyelmesen megvizsgálta, majd számomra érthetetlen módon megállapította, melyik oldala alkalmasabb a festésre. Utána a papírt a posztóra helyezte, majd hosszadalmasan válogatott az ecsetek között. A vízbe, majd a fekete tusba mártotta a kiválasztott ecsetet, aztán függőlegesen a papír jobb sarkára helyezte és átlósan görbe





Csi Paj-si munka közben. Je C sien-jü festő rajza

vonalat húzott, amelyet enyhén nyomva fejezett be, s így a vonal némileg szétfolyt.

Kezdetben úgy véltem, hogy egyszerű paca született. Előzetes feltevésem csak erősödött, amikor a művész mellett álló nő itatóst helyezett a földre. A felesleges víz felszívódott a papírba és a posztóba.

A művészt azonban mindez láthatóan nem háborgatta. Ellenkezőleg: tekintete élesebb lett, ujjai már egyáltalán nem remegtek, s egy átható pillantást vetve a már megrajzolt vonalra, alig valamivel arrább másik vonalat húzott, s azt ugyanúgy fejezte be, hogy a vonal vége ismét megvastagodott. A nő ezt a vonalat is felitatta, s amikor elvette a papírt, élő ágat láttam magam előtt két vastagodó bütyökkel.

Csi Paj-si lassan dolgozott. A fekete tust barnás-vörössel cserélte fel, nagy

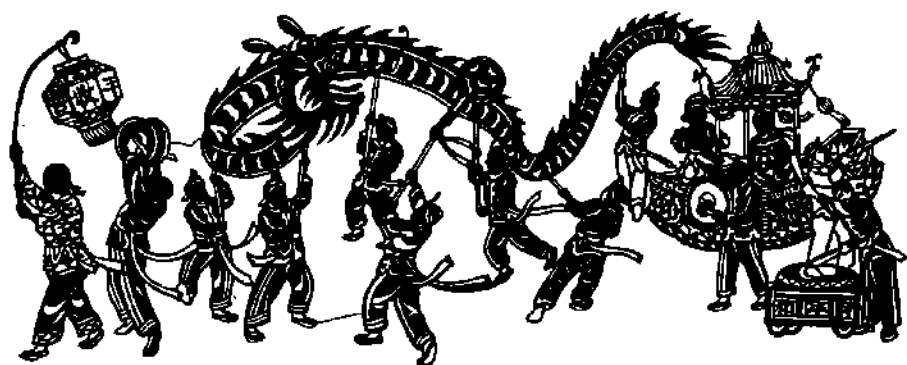
gonddal ecseteket választott, s azokat hol több, hol kevesebb vízzel itatta át. Bár mozdulatai lassúak voltak, az ág mesés gyorsasággal növekedett, vörös levelek és tüskés, gömbölyű magvak kerültek rá, lenn pedig — a számomra előbb teljesen érthetetlen — sűrke és fekete sávokból, amelyeket nagyobb ecsetekkel rajzolt a mester, három élő rák bontakozott ki a papíron vastag ollókkal és szinte már mozgó lábakkal.

A rajz elkészült. A művész a nevetet kérdezte. Nyilván nem felelt meg neki hogy nevemben „r” betű van, hiszen ilyen betű nincs a kínai nyelvben. Végül aztán a tolmács segítségével megtalálták a módját, hogyan kerüljék meg az „r” betűt, Csi Paj-si pedig azzal a finom, vékony ecsettel, amellyel a rákok karmait rajzolta, függőlegesen, szép jelekkel ajánlást írt a részemre. Utána fogta önkezűleg vésett pecsétjét és megmutatta a nőnek, hova nyomja rá.

A még nedves, éppen csak elkészült rajzon vörös cinóber hieroglifák jelentek meg, amelyeket az egész ország ismer és amelyeknek az a fordítása: „A híres asztalos fia.” Ebben benne van a művész szerénysége és büszkesége is. Valóban asztalosnak a fia, s gyermekkorában eleinte maga is pásztor, majd asztalos volt.

Kínai szokás szerint a küszöbig kísért, és meleg köpenyébe burkolózva addig állt kicsiny házának kitárt ajtajában, amíg vendége, a távoli Moszkvából érkezett bábjátékos végigment az udvaron, kezében szorongatva az értékes ajándékot.





OROSZLÁNOK ÉS SÁRKÁNYOK

MI, szovjet színészek, elvittük Kínába és minden este bemutattuk a kínai nézőknek a magunk művészetét. De utunkon bennünket is a szó szoros értelmében körülvett a kínai népművészet. Minden városban, a pályaudvarok peronján, a repülőtereken, az utcákon, az egyetemek parkjaiban, az iskolákban, mindenütt táncokkal, dalokkal, népi játékokkal fogadtak és búcsúztattak el bennünket. S inidebben mindig éreztük az élő hagyományt, az igazi művészetet és a hű ábrázolásra való törekvést.

A harbini pályaudvar peronján a dobokkal, szalagokkal és fáklyákkal lejtett tánc után hirtelenül oroszlánok jelentek meg. Aranyos és zöld színű oroszlánok. Öt oroszlán és két oroszlánkölyök. Mindegyik állat hatalmas maszkjában és törzsében két-két táncos akrobata rejtőzött, az oroszlánkölyökében pedig tíz-tizenkétéves fiúk.

Az oroszlánok megjelenése, amit a gong fülsiketítő hangja kísért, annyira váratlan és valószínűtlen volt, hogy sokáig nem tudtunk magunkhoz térni a meglepetéstől és csodálkozástól.

Az oroszlánok fejének átmérője legalább háromnegyed méter. Fogvicsorgatás



A Kilenc Sárkány fala a Pejhaj-parkban

és csattogtatás közben tátják el a szájukat, fülüket felemelik, majd lekonyítják. Az oroslán egész testét beborító finom, hosszú faháncsrojt — a szokatlan szín ellenére is — élő szőrzetnek látszik. Ugyanilyen háncsrojt van varrva a színészek nadrágjára is, a fekete kínai papucsokat pedig fehér borítás fedi a ráfestett oroslánkörmökkel. Az oroslánkölyökök gúnyájában szereplő gyermekek kezén ugyanilyen fehér mancs-kesztyűk vannak.

Az oroslánok futkároztak, bukfenceztek, torzsalkodtak egymással, gyengéden végignyalogatták kölykeiket, s közben egyetlen pillanatra sem estek ki a pontos, ütemes tánclépések ritmusából, ákárcsak az a művész, aki nagy vörös gömbbel ingerelte őket. Rettenthetetlen „idomítónak” bizonyult, aki hol arra kényszerítette oroslánjait, hogy megálljanak, hol pedig arra, hogy irányt változtassanak, lefeküdjenek, átugráljanak egymás fölött. Ugyanakkor maga is gyors szaltókat csinált és átbukfencezett az oroslánok hátán.

Említettem már, hogy a kínai népi táncokban, énekekben és játékokban mindig éreztük az élő hagyományt, a művészi fokon álló mesterségbeli tudást és a pontos ábrázolásra való törekvést. Az oroszlánjátékokban mind a három vonás nagyon világosan felfedezhető.

Természetes, hogy mihelyt az oroszlánok befejezték jelenetüket, és mi a vasúti kocsikba ültünk, rögtön faggatni kezdtem a tolmácsot és kísérőinket, ki rendezte a kitűnő előadást és ki tanította be a színészeket a nagyszerű mozgásra.

Később, amikor közelebről megismerkedtünk Kína népművészetével, a kérdéseimre kapott válaszokon már nem is csodálkoztam, de az oroszlánokkal még utunk második napján találkoztunk. Akkor még elképedve hallgattam, hogy e nagyszerű előadást senki sem rendezte, hogy az oroszlánok Kína sok falvában több évszázad óta szinte elmaradhatatlan részvevői a tavaszi ünnepségeknek.

Nem tudom, hogyan született és honnan indult el ez a játék. Ezt senki sem tudta megmagyarázni. Hiszen Kína területén nincsenek oroszlánok, s ha jól tudom, sohasem voltak.

Soha nem találkozott élő oroszlánokkal sem az, aki az oroszlán szerepében játszik, sem pedig az, aki nézi ezeket az oroszlánokat. Valószínűleg ezért vesztették el fokozatosan ezek az ábrázolt oroszlánok több évszázados történetük folyamán minden hasonlóságukat őseikkel, s egyre inkább ünnepies-színpadias jelleget öltöttek, alakjukat, szőrük mennyiségét, lecsüngő, egyáltalán nem oroszlános fülüket és pihés farkukat tekintve pedig hatalmas mesebeli kutyákhoz lettek hasonlókká.

Mindenesetre a játék nem vadállatokat ábrázol, hanem inkább kezéseket. Bár tátogatják pofájukat, a látvány mégis inkább komikus, mint „szörnyűséges”. Mind az oroszlánok körül sürgölődő ember, mind pedig az oroszlánok magatartása nagyon emlékeztet cirkuszi előadásra. Így tehát mindez elsősorban több évszázados hagyomány, másodsorban pedig élő és nem holt hagyomány.

Ha azonban az élő hagyományok ereje és sajátosságai e játékban kétségtelenek, ugyanolyan kétségtelen a színészi mesterség is a szónak abban az értelmében, amelyet csak a legképzettebb és legavatottabb mesterekre alkalmazhatunk.

Senjangban láttam oroszlánokat, amelyeknek a játéka minden vonatkozásban akrobatikus volt. Átugráltak lócákból és különleges padokból emelt korláton, és megfoghatatlan módon felkúsztak négy egymásra állított asztalra, amelyek közül az utolsó ráadásul fel volt fordítva.



Északi oroszlánok

Az oroszlánokat alakító színészek akrobatikus művészetének minden nehézségét csak akkor érthetjük meg, ha figyelembe vesszük, hogy az első színész nehéz maszkot tart a kezében, amelyen alig lát keresztül, a hátsó pedig, akit a súlyos „oroszlánbőr” fed, majdnem derékszögben meghajolva partnerének a derekába kapaszkodik és annak csak a lábát látja.

S íme, ilyen körülmények között, amikor egyáltalán nem tudják segíteni magukat a kezükkel, két ember felugrik a földről az asztal szélére, onnan a következő asztalra, végül pedig felállnak a felfordított legfelső asztal négy lábára. Utána az oroszlán teljes magasságában a két hátsó lábán kiegyenesedik és néhány méter magasból leugrik olyan könnyedén, hogy egyáltalán nem érzékelhető, mennyire nehéz és veszélyes ez az ugrás.

A kínaiak oroszlános népi előadásának hagyományos jellege és művészi értéke vitathatatlan, s nekem már csak annak a megmagyarázása marad, miért gondolom azt, hogy ebben — akárcsak az egész kínai népművészetben — a valóság hű ábrázolására való törekvés tükröződik.

Az első látásra itt éppen az életigazság hiányzik. Elsősorban, amint már említettem, az oroszlánok egyáltalán nem hasonlítanak az élő, igazi oroszlánokra, hanem inkább kutyákra. Ez a hasonlatosság is nagyon viszonylagos, mivel ilyen alakú és színű kutyák nincsenek sehol a világon.

Milyen ábrázolási igazságról lehet tehát beszélni ebben az esetben?

S mégis, ez az igazság megvan, mégpedig igen nagy mértékben, s a színészi játék kifejező erejében rejlik, amely általában alapja az egész előadásnak.

Adott esetben, amikor a színészek játékaról és következőképpen a színészi mesterségről beszélek, már nem fizikai edzettségüket, nem az emberi test erejét és ügyességét mutató akrobatikus tehetséget értem ezen, hanem tisztán a színészetet, vagyis a magatartás ábrázoló igazságát.

Ez az igazság csak két kötelező feltétel esetén születik meg. Szükséges ehhez elsősorban a nagyfokú színészi megfigyelőkészség, amely elősegíti az ábrázolt dolog megismerését, másodsor pedig az, ami Sztanyiszlavszkij meghatározása szerint — „hit a feltételezett körülményekben”.

Nem tudom, milyen érzelmi asszociációk élnek az oroszlánt ábrázoló színészek tudatának mélyén, hogy oroszlánoknak vagy kutyáknak tűnnek-e előttük az ábrázolt állatok, mindenesetre feltétlenül élő lények vannak előttünk, s magatartásuk életszerűségét abszolút megismerhetőségük is alátámasztja.

A színész, helyesebben a színészek — hiszen kettő van belőlük az oroszlán belsejében — nem korlátozzák tevékenységüket egyszerű futkározásra, vagy az oroszlán pofájának tátogatására olyan pillanatokban, amikor a szerep szerint az oroszlánnak ordítani kell.

Az állat valódiságának, igazi jellegének képét a magatartás egyes elemeinek összessége adja, amelyeket külön-külön Sztanyiszlavszkij „kis igazságoknak” nevezne.

A rendes cirkuszi előadásokon, amikor valódi, élő oroszlánok lépnek fel, vannak olyan pillanatok, amikor csupán egyetlen oroszlán szerepel, a többi pedig pihen és vár a sorára. Az oroszlános kínai játékban szintén vannak olyan pillanatok, amikor egy vagy két oroszlán földre áll és lefekszik pihenni. (Ezt a színészek pihenésének tisztán gyakorlati szüksége indokolja.) Viszont a színészi cselekvés ezekben a pillanatokban sem szakad meg, jóllehet az oroszlán kikapcsolódik az akrobatikus ténykedésből. Az elől levő színész mozgatja karjait, az oroszlán „fáradtan liheg”.

Egyik vagy másik oroszlán még az aktív ténykedés pillanataiban is megáll néha, hogy hátsó lábával megvakarja a fülét, vagy mint a kutyák teszik, fejét

hátrahajtja az oldalára s fogával aprókat csattintva belekap sűrű szőrzetébe, mintha bolhászkodna.

Tajjúan városában láttam, hogy az oroszánok bonyolult akrobatikus tánca után, a dob és cintányér fülsiketítő hangjára nőstényoroszlán futott a kör közepére, majd hirtelen, teljesen váratlanul lefeküdt, miközben oldala fel és le emelkedett, mintha lihegve lélegezne.

Eleinte azt hittem, hogy egyszerűen elfáradt, de lélegzése annyira erőltetett, megfeszített volt, hogy bizonyos idő múlva, nyilván tisztán hivatásos rendezői tapasztalataim révén megsejtettem: ez a lélegzés nem egyszerű, mindennapos vonás, hanem valamilyen új színpadi rész kezdete. Úgy is lett.

A nőstényoroszlán lassan felemelkedett és elődalgott, azon a helyen viszont, ahol előbb hevert, most kicsiny, tehetetlen oroszánkölyök feküdt. A hátán fekvő újszülött esetlenül kapálózott négy mancsával, s hol az egyik, hol a másik oldalára henteredett. Sokáig nem tudott talpraállni, újból és újból visszaesett. Végre nagy nehezen odacsúszott az anyjához. Az szakértelemmel, gyengéden nyalogatni kezdte, mire az oroszánkölyök pófájával beletúrt anyja hasába, előbb az egyik, aztán a másik oldalon. Szopás után az oroszánkölyök annyira megerősödött, hogy bukfencezni is tudott, majd felkúszott anyja vállára, mancsával belekapaszkodott sűrű, zöldes szőrzetébe, mire az örvendező anya vígan futkározni kezdett körben, hátán cipelve mulatságosan ugrándozó fiát.

Hogy mennyire elterjedt ez a népi játék, azt Kanton egyik utcáján értettem meg teljesen. A legtöbb kantoni utcához hasonlóan a házak emelete itt is kiugrott a földszint fölé, s aránylag vékony, négyszögletes faoszlopokon nyugodott. A járda olyan, mint valami oszlopcsarnok: egyik oldalán üzletek sorakoznak egymás mellett, másik oldala pedig derűs oszlopsor, amelynek minden oszlópa más színű és hieroglifákkal van díszítve. Az utca boltjaiban agyagfigurákat, faragott elefántcsontokat, hangszereket — cintányérokat, kínai hegedűket, dobokat — árulnak.

Az üzletek egyben műhelyek is, az árusok pedig — mesteremberek. Ott helyben tisztítják meg az óriáskígyó foltos bőrét, és használják fel különféle célokra. Az elefántagyarakból és halcsontokból parányi vésőkkel virágokat, emberi és állati alakokat faragnak.

Az utca két oldalán, a tarka oszlopsorok között még tarkább oroszánmaszkok lógnak, zöldessárgák, ezüstös-feketék, aranyos-pirosak. Egyik csodálatosabb és gyönyörűbb, mint a másik. A környező falvak parasztjai ebbe az utcába járnak, hogy maszkot és „oroszlánbőrt” válasszanak maguknak.

Nem láttam délen oroszlánjátékokat, de a játékokat ábrázoló, agyagból készült népi figurák alapján, amelyeket ugyancsak a már említett utca üzleteiben árulnak, azt a következtetést vonhatjuk le, hogy a déli oroszlánjátékok élesen elütnek az északiaktól. Az eltérés főleg abban áll, hogy az utánczás foka itt kisebb. A déli oroszlánokat alakító színészek kevésbé elrejtettek. A hátsó színész egyszerűen kezében fogja, hogy úgy mondjam, szoknyaként tartja magán a bőrt, amely itt sokkal színházszerűbb. Tarka selyemdarab, rávarrt színes, keskeny fodrokkal és szőrmeccsíkokkal, amelyek nyilván a szörzetet jelképezik, középen az állat gerincét ugyancsak így érzékeltetik. A selyemdarab végén kicsiny lyuk van a fark részére, maga a fark azonban inkább művészi ostorhoz hasonlít.

A maszk és a szörzet mellett elengedhetetlen kelléke még a déli oroszlánoknak a zászló. A játékokban különböző csoportok vesznek részt, és mindegyik csoportnak megvan a maga zászlaja. A zászlót csodás hímezések és a falu vagy az adott színészcsoport — az úgynevezett „oroszlánbrigád” — nevét jelölő írásjel díszíti.

Maga az a tény, hogy a déli oroszlánok különböznek az északiaktól, azt bizonyítja, hogy élők e játék hagyományai, s a különböző tartományok mindennapos életétől és szokásaitól függően változnak. Még inkább szembeötlő a hagyományok eltérése a különböző kínai tartományokban. Ezt akkor fedeztem fel, amikor közelebbről is megismerkedtem a kínai népi színházzal.

Abban a bizonyos kantoni utcában nemcsak oroszlánmaszkokat árultak, hanem óriási sárkányfejeket is.

Először Csinang városában láttam sárkányt.

A téli este már éjszakába hajlott, amikor az utcán többméteres csodalény jelent meg.

Tizenegy ember vitte a feje fölött hosszú botokon. Az áttetsző, tekergőző kígyótestben lámpák égtek, s ez a pislákoló fény kísértetiessé tette a szörnyet. A sárkány hatalmas szájában vörösen fénylő gömb. Mintha foga közé kapta volna a lenyugvó napot.

E népi játékok keletkezése valószínűleg még régebbre nyúlik vissza, mint az oroszlánjátékoké.

A monda szerint Jü, Kína egyik legősibb uralkodója több mint háromezer évvel ezelőtt megépítette az első gátakat és töltéseket az engedetlen Huangho folyón Sanszi tartományban, s ezzel megfékezte az áradást. A nép sárkánynak nevezte őt. Az európai népi mitológiáktól eltérően a kínai népi mitológia nem gonosz és vérszomjas lénynek, hanem inkább jónak tartja a sárkányt. Hatalma alatt áll az ég és az időjárás is. Idézhet elő tehát esőt is, vagyis megszüntetheti

Déli oroszlán maszkja

az aszályt, de ugyanakkor el is állíthatja az esőt, vagyis megakadályozhatja az áradást. Ezzel magyarázható az is, hogy az ősi képek a legendás Jüt sárkánynak ábrázolták.

Nem tudom, hogy a sárkányjátékok népi előadásának keletkezése mennyire van kapcsolatban Jüvel, a kínai parasztok azonban évezredek óta sárkánnyal vonulnak fel a véget nem érő esőzés vagy a könnyörtelen hőség idején.

A sárkányos felvonulás merőben eltér az oroszlánjátékoktól. Az oroszlánoknak nincs misztikus és rituális szerepük. Külsőlegesen szörnyűségük és mesebeliségük ellenére végeredményben nevetésségesen mindennapiak. A sárkány viszont, amelyet a babona szült és amely — az előadás jellegét tekintve — rituális, ha nem is misztikus értelemben szerepel már manapság, a vele való felvonulás mégis ünnepelesnek, nem pedig mindennaposnak tűnik. A sárkány magatartásában nincs semmiféle nevetésséges elem. Ebből azonban egyáltalán nem következik, hogy magában az előadásban nem töreksenek az élet igazságának ábrázolására. Ellenkezőleg, a sárkány mozgása elsősorban kígyómozgás, amelyet valódi színészi művészettel jelenítenek meg.

Senjangban a sárkány fényes nappal váratlanul jelent meg a szállónk előtti téren. A sárkány maszkját cipelő emberek türkizkék ruhát viseltek. A sárkány tekergőzött, gyűrűbe tekeredett, összehúzódott, elterült a földön, majd függőlegesen, spirálisan felegyenesedett, akárcsak a kígyó — hol rángatózva, hol pedig lassan forgatva a fejét.



Déli oroszlán agyagfigurája

Az oroszlánjáték és a sárkányos felvonulás között ma már alig van témabeli különbség. Az oroszlánhoz hasonlóan a sárkány is az ünnepek, népi felvonulások díszé lett.

Amíg a téren ácsorogva a sárkányt nézegettem, a sarkon újdonság bukkant fel — a trolibusz, amely legfeljebb egy-két éves, szemben az évezredes sárkánnyal, de mégis békés volt a találko-

zásuk, s a két kor számomra oly csodálatos találkozása a legkisebb mértékben sem lepett meg egyetlen járókelőt sem. Feltehetőleg azért, mert napjainkban lépten-nyomon sokkal csodálatosabb találkozások történnek a régi és az új Kína között.

Ezenkívül, amint kiderült, hagyományos jellegének megőrzésével ez a sárkány is teljesen mai, már egyáltalán nem misztikus funkciót tölt be. Résztvevője volt a város egyik népnevelő brigádjának.





RITMUS ÉS TÉMA

MÁR néhány éve, hogy hazatértünk Kínából. Természetes, hogy a látottak és hallottak, a bennünket minden városban végigkísérő előadások, táncok és dalok emléke azóta tompult bennünk. A legfontosabb, mindent átfogó benyomás azonban valószínűleg sosem fog eltűnni. Ez pedig a hajszálpontos s ugyanakkor rendkívül bonyolult ritmusnak az a törvényszerűsége, amelyre minden kínai színpadi cselekmény felépül.

Az első, amit megpillantottunk az állomásra befutó vonatból vagy a bennünket fogadók sorfala között haladó autónk ablakából, a lobogó selyemzászlók s a tarka, színpompás ruhákba öltözött fiúk és lányok táncos mozgása, az első pedig, amit meghallottunk, a dobok, cintányérok és gongok dübörgése.

Gyakran maguk a táncosok is dobszóval kísérik táncukat. A táncosok nagy csoportja teljesen egyforma mozdulatokat végez, s mind egy ütemre veri a vállán lógó hosszúkás, vörös vagy fekete dob, amely alakját tekintve nagyobb uborkához hasonlít.

A dob hangja és hangszíne az ütés jellegétől függően változik. Ha két pálcikával egyszerre üt meg a dob két ellentétes végét, akkor egészen más hangot



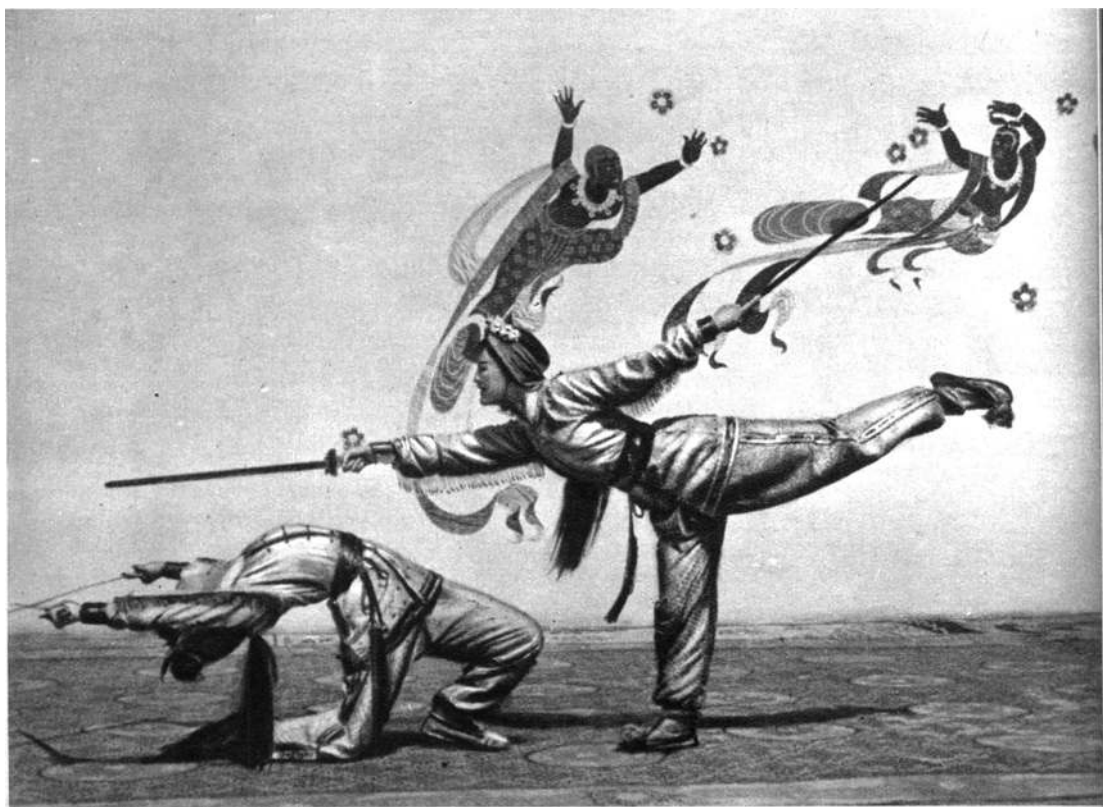
„Lepkefogó”-tánc

ad, mint amikor csak az egyik végét ütjük meg. Ha a pálcákkal a fakarimát ütjük meg, a dob száraz, kasztanyet szerű hangot ad. A dob hasas oldalának közepébe ütve ugyanilyen száraz, csak mélyebb színezetű hangot hallunk. Ha tenyérrel vagy ujjal ütünk a dobra, megint más hang keletkezik : döngő és lágy.

Amint a táncosokat nézi az ember, szinte zsonglőröknek tűnnek : olyan ügyesen ütögetnek hol felül, hol oldalt, hol hátulról, s ráadásul ilyenkor a jobb kezükben nem a botocska van, hanem hajlékony lovaglóostor, amelynek nehéz golyó van a végén.

A ritmikus táncos-zsonglőr művészet különösen akkor lepett meg, amikor egy korai reggelen az egyik repülőtéren négyszögben felsorakozott ifjak csoportja fogadott bennünket.

Még ma is emlékszem : üde zöld mező, felhőtlen kék ég, fehérbe öltözött ifjak sorai, és nagy fekete dobok, amelyeket fejük fölé dobáltak. Abban a pillanatban, amint a szalagokat megfeszítő dobok szinte megálltak a levegőben, utánuk lendült az ifjak keze is, s a bottal ráütöttek a szorosán feszülő bőrre.



Akrobatikus kardtánc

A hangszínezet és hangmagasság változatai csak szaporodnak, amikor a táncot egész zenekar kíséri ütős hangszerekkel: nagy, méteres átmérőjű és még nagyobb, különleges taligákon és bakokon álló dobok, akárcsak a távoli vihar hangja; kicsiny, apró dobocskák; kasztanyettaként csattogó faládikák; cintányérok, amelyeknek hangja szinte hasítja a levegőt; gongok, amelyek harangszóhoz hasonló hangot adnak, ha lágy végű botocskákkal ütik meg, viszont magasan elnyújtottan szólnak, ha kis fadeszka élével hirtelenül ütnek rá. A cintányérok és a gongok gyakori, nyugtalanító-üvöltő hangja újabb táncsoport színrelépését jelzi, s szinte meghatározza minden újabb tétel, minden újabb epizód kezdetét, különösen akkor, ha a tánc cselekményes, táncos-pantomim vagy akrobatikus előadás.

A ritmus és a téma a játék elejétől végéig kölcsönösen alá vannak rendelve egymásnak a másodperc minden tört részében. Nemcsak a színész törzsének elfordulása vagy kezének lendülete, hanem még szemének mozgása is annyira kapcsolatban áll a ritmussal, hogy néha úgy rémlik, a színész játékát nem hang-



Szalagtánc

szerek kísérik, hanem maga a színész mozgása ad hangot. A szemek mozgása — mint a dobpergés, a kezek heves, parancsoló mozdulata pedig — a cintányér éles, parancsoló hangja.

De vannak pantomimikus népi táncok is — teljesen világos és befejezett, tökéletes mesével.

Csengtu városában a Nemzetiségi Intézet diákjai táncos népi lakodalmás játékot mutattak be. Volt ott menyasszony a barátnőivel és vőlegény a barátaival. A jelenet középpontjában a bor kínálása állt. A menyasszony majdnem háttal állt vőlegényének, s mintha kancsót döntene át bal válla felett, szép és pontos mozdulatokkal érzékeltette azt, hogy önt vőlegényének a serlegébe. A vőlegény néhány ugyanilyen pontos és kifejező lépéssel a menyasszony egyik barátnőjéhez ment, mozdulatával érzékeltette a serleg átnyújtását, s várt, amíg a leány iszik és visszaadja a serleget. A menyasszony újból megtöltötte a serleget, a vőlegény pedig a másik barátnőhöz lépett oda ; aztán újból visszatért, majd



Lótusztánc

teletöltött serleggel a következő leánykához és ifjúhoz lépett, amíg sorban mind meg nem vendégelte.

A jelenet egyetlen szó nélkül pergett le, s az egészet nemcsak játszották, hanem táncolták is, mivel a játék ritmusa teljesen alá volt rendelve a kísérő ütős hangszereknek. Egyetlen ritmustól eltérő mozdulatot sem láttunk.

Formájukat tekintve a táncos népi pantomimok nagyon sokrétűek. Ide tartoznak a fáklyákkal, szalagokkal, kardokkal, lándzsákkal járt akrobatikus zsonglőrtáncok, a már leírt oroszlánjátékok, a sárkányfelvonulások és az előbb említett lakodalmas jelenethez hasonló egyéb jelenetek.

E táncok témája lehet többé-kevésbé bonyolult, mindig átszövi az ütős hangszerek ritmusa.

A táncosok az aránylag egyszerű dobos táncoknál és a bonyolultabb táncjátékoknál is gyakran kísérik önmagukat ritmikus zenével, vagy kiegészítik a kísérő zenét kasztanyetta csattogtatásával, csengettyűkkel és kereplőkkel, amelyeket zsonglőr módjára kezelt pálcikákra és dárdákra erősítenek fel.





DALOS ELBESZÉLÉS ÉS DALOS SZEREP

BÁRMELYIK országban jártam, tolmács segítségével kellett társalognom, s bár néha több órás beszélgetésről vagy előadásról volt szó, sosem éreztem emiatt különösebb kényelmetlenséget. Ha a tolmács jól beszél mindkét nyelvet, és különösen ha állandó tolmácsa az embernek, akkor teljesen eltűnik a megkötöttség vagy nehézkesség minden érzése. Rendszerint nem nagyobb részletekben, hanem mondatonként beszél ilyenkor az ember. Ha a mondat hosszabb, akkor néha egy mondaton belül is több pihenőt tartunk. Természetes, hogy az első két-három nap alatt összeszokik az ember a tolmáccsal, de függetlenül attól, hogy ismerem vagy sem azt a nyelvet, amelyre fordítanak, legyen az német, finn, magyar vagy román, mindig megérezem a mondat kezdetét, kulminációját és befejezését, vagyis mindig értem emocionális, gondolati melódiáját.

A kínai női tolmács igen jól végezte a dolgát. Kínai neve : Csao Kuo-jing, mi oroszul Nágyának neveztük őt. Kitűnően, minden különösebb akcentus nélkül beszélt az orosz nyelvet, a kínai pedig anyanyelve volt. S mégis, eleinte — hogy úgy mondjam — nehezen tudtam zöldágra vergődni vele : a lefordított

mondat vége gyakran meglepetésszerűen ért engem, s ilyenkor kérdően néztem Nágýára. Vajon végzett már a fordítással?

Értetlenségem abból származott, hogy mondat végén az intonáció néha úgy hangzott, mintha kérdőjel, kettőspont vagy pontosvessző lenne ott. Vártam a folytatást, de folytatás nem volt, s csak Nágýa szemeiből értettem meg, hogy végzett a mondattal.

A kínai beszéd hangzásának ezt a sajátságát nem is tudtam megszokni. Abban áll ez a sajátosság, hogy a szó jelentése aszerint változik, magasabb vagy mélyebb hangon ejtik-e ki, emelkedik vagy süllyed-e kimondása közben a hang színezete, egyszóval: milyen e hang melodikus színezete, összehasonlítva a megelőző és következő szó hangzásával. Ezek az emelkedések és süllyedések nincsenek közvetlen kapcsolatban a mondat emocionális hatásával. Csupán a szó értelmét határozzák meg, tisztán fonetikai tónust adnak neki.

A pekingi tájszólásban négy, a kantoniban kilenc ilyen fonetikai tónus van. Ha a kínai mondat minden hangzóját szigorúan egy hangmagasságon, egy hangállásban ejtenénk ki, a szavak elvesztenék vagy megváltoztatnák értelmüket. Az elhangzó kínai mondatnak meghatározott melodikus színezete van. Ha a kínai versben elnyújtják a hangzókat, dalhoz hasonlít, mivel a minden versben fellelhető ritmus mellett bizonyos melódia is születik. Nem tudom, tekinthetjük-e a kínai beszéd sajátságait a kínai dallam forrásának, de a hangintonáció pontosságának éles érzékelése mindenesetre feltétlenül elősegíti a zenei hallás fejlődését.

Annak ellenére, hogy a kínai dallam egészen más hangsonon, skálán épül fel, mint az európai, a kínai nép könnyen megtanulja az európai zenét, könnyen megérti és szereti a szovjet dalt. Mindegyik városban meggyőződhattünk arról, hogy teljesen jól éneklük a „Drága föld, szülőhazámnak földje” és a „De szép ott lenn, a Lenin-hegyek alján” kezdetű szovjet dalokat, Muradeli „Moszkva — Peking” című dalát pedig majdnem mindegyik hangversenyünk után az egész közönség együtt énekelte.

A mai kínai kórusok nagyszerűen énekelnek három-négy szólamban is, de a nép, függetlenül az éneklők számától, a dalokat mindig egy szólamban éneklí. Nincsen meg a második szólam, amely nélkül orosz parasztok, különösen nők nem énekelnek, még olyankor sem, ha mindössze ketten vannak, s nincsenek kísérő szólamok sem, amelyek nélkül nehezen képzelhető el bármilyen orosz kórus.

A kínai népdal lényegében szólódal, mivel az énekesek száma nem változtatja

meg a dal zenei jellegét. Ezért van az, hogy a hagyományos kínai színházban nincsenek sem duettek, sem énekkarok a szó európai értelmében.

Minden más nép dalaihoz hasonlóan a kínai dal is első vagy harmadik személyben szól, vagy monológ, amelyben maga az éneklő adja elő élményét, vagy pedig elbeszélő dal, amelyben az éneklő más emberre vagy emberekre vonatkozó eseményeket vagy élményeket mond el.

A kínai népdalok mindkét fajtájának megvannak a maga nemzeti sajátosságai, amelyek megkülönböztetik sok más nép dalaitól. Nemcsak a dallamban és ritmusban észlelhető eltérésekről beszélek, hanem azokról a funkciókról is, amelyeket a nép társadalmi életében igen nagy helyet elfoglaló kínai dal tölt be.

Ha összegyűjtjük és tanulmányozzuk Kína különböző tartományainak számtalan népdalát, akkor azt látjuk, hogy e dalok a nép egész életét tükrözik.

E dalok megmutatják nekünk az országot. Síkságait, hegyeit, hatalmas folyóit és tengereit. Mégpedig szemléltető és költői formában. Bemutatják a felkelő napot, az égen áthúzó vadludakat és a bimbózó virágokat.

Beszélnék e dalok a nép több évszázados életéről és munkájáról. Megtudjuk belőlük, hogyan nő a tea és a köles, hogy milyen nehéz felszántani a rizsföldeket, milyen elviselhetetlenül nehezek a földesúri adók, milyen keserű a rabszolgaságba eladott nő sorsa.

Kína hatalmas, bonyolult és viharos történelemre tekinthet vissza. Bemutatják ezt a történelmet a műalkotásokban, a történelmi regényekben és legendákban, az ősi versgyűjteményekben, a vázák ábráin, a többméteres akvarelltekerceken és a freskókon, de ismertetik Kína történelmét a dalok is. A dalok, amelyeket most, napjainkban énekelnek a népfelkelések hőseiről, a nomádok betöréseiről és az idegen hódítók elleni háborúkról. Nem tudom, énekel-e Európa bármely népe ötszáz és ezeréves dalokat, de Kínában hallottam, hogy az egyik lány olyan asszonyról énekelt, aki a Kínai Nagy Fal építése közben elpusztult férjét siratta. Ez a dal kétezer éves . . .

Akárcsak a tánc vagy a táncos pantomim előadója, az énekes is gyakran kíséri önmagát. A hangszer lehet ilyenkor valamely kínai pengetős hangszer : a hosszú, guszlára emlékeztető, héthúros *csin*, amely már Konfucius énekét is kísérte, a négyhúros, gitárhoz vagy dombrához hasonló *pipa*, vagy a háromhúros *szanh-szien*, amelyen fedőlap helyett kígyóbőrt feszítettek ki. Lehet azonban 18 húros *kujünang* — magas hangolású, dallamos hangú kínai cimbalom —, vagy vállra akasztott, uborka alakú *kuofu* dob, és végül lehet az ujjak közé szorított, csengve kopogó fatáblácska is.

Hsziani városában az egyik fiatal lányka csodás dalt énekelt nekünk Mao Cetrungról. Vak, öreg zenész ülve kísérte kínai hegedűjén — a *hucsinie* nevű hangszeren, maga a leányka pedig bal kezével a pontos és bonyolult ritmust kopogtatta ki fekete kasztanyettjén.

Az ütős vagy pengetős hangszerral kísért elbeszélő dal évszázadokon át a nép oktatásának eszköze volt. A feudális Kínában, ahol a lakosság majdnem teljesen írástudatlan volt, a dalos mesemondók (*sousudok*) szinte élő könyveknek számítottak. Az ország középső részén dob, gong vagy kínai kasztanyett, délen pedig *hucsinie* vagy *pipa* kíséretével mesélték a sousudok a népi legendákat s mondták el a népi mondák alapján írt könyvek tartalmát.

Ma Kínában majdnem minden gyermek tanul. A felnőtt parasztok tízmilliói járnak téli iskolákba. A városokban esti iskolákban tanulnak a munkások. A kínai paraszt, munkás és kézműves legnagyobb dísze és büszkesége, ha kabátja zsebéből töltőtoll kandikál ki, ami írni és olvasni tudásról tanúskodik. Peking piacán azonban még ma is láthatunk sűrű embergyűrű közepén énekmondót.

Kínában sajátos nemzeti formája és különleges feladata van a harmadik személyben énekelt dalmak — az elbeszélő dalmak —, de ugyanakkor megvan a maga nemzeti sajátága, tendenciája és funkciója az első személyben énekelt dalmak, vagyis a dalos monológoknak is.

Valószínűleg a konkrét ábrázolásra való törekvés, amely annyira jellemzi az egész kínai művészetet, dalos szereppé változtatott át néhány dalos monológot. Szerepeknek, szerepmonológoknak kell neveznünk ezeket a népdalokat irodalmi-zenei tartalmuk és előadási módjuk miatt is.

A szovjet Zenei Kiadó megjelentette G. Snejerszon *Kína zenekultúrája* című, nagyon érdekes könyvét. Ebben a könyvben a szerző elmeséli különböző kínai tartományok néhány dalának a tartalmát, amelyeket Ming Mej zeneszerző gyűjtött össze.

Csakis szerepeknek nevezhetjük az olyan dalokat, mint amilyen például *Az üres gyomor dala*, a *Béresdal*, *A gazda az adósságot követeli*, *A kisleány panasza* vagy a tréfás *Tíz kupica pálinka*.

Egyik tolmácsunk gyakran énekelt egy vidám dalt, amelynek minden strófája furcsa torokhanggal végződött. Megkértük: mondja el oroszul e dal tartalmát. Kiderült, hogy a dal öszvérhajcsárról szól. A dal lírai, szerelmes, komikus élének az az alapja, hogy a szerelmes szavak parlagi, hétköznapi szavakkal váltakoznak, de ezek már nem a kisleánynak, hanem az öszvérnek szólnak.

Még nagyobb mértékben szereppé változik azonban a dal olyankor, amikor

énekes dialógusról van szó. Mivel a népi ének mindig egyszólamú, a kínaiaknál nem létezik a duett a szó általunk vett értelmében, az énekes dialógus mint népi énekforma azonban nagyon elterjedt. E dalokat két énekes felváltva énekli, úgy hatnak, mint valami kuplé.

Talán a csasztuskához hasonlíthatnánk őket, bár az egymás után énekelt csasztuska-szakaszoknak nem azonos a témája. Témáját és formáját tekintve mindegyik szakasz befejezett egész. Ezzel szemben a kuplészerű kínai népi dialógusok meghatározott témáról szóló kerek elbeszélések, drámai kifejtéssel, amelyben felfedezhető mind az előkészítés, mind a kulmináció, mind pedig a megoldás.

Ez énekes népi dialógusok annyira hasonlítanak a hagyományos kínai színház hasonló dialógusaira, hogy kölcsönös kapcsolatuk nem is lehet kétséges.

A senjangi hangverseny nyomtatott műsorában a többi szám között ezt olvastam: „Ta-kang és Hszie-lang. Santungi dalok. Előadják: Csou Huang-seng és Keng Csün.” Amikor a függőnyt felhúzták, a színpad oldalán kisebb vonózenekart pillantottunk meg, két-három kínai hegedűvel és csinnel. A színpad közepén asztal, vörössel hímzett kék bársony terítővel lefedve. Az asztal mögött katonazubbonyos ifjú és egy lány. A leányon a hagyományos, alakhoz simuló kínai estélyi ruha sötétvörös pangból, hosszú, szűk ujjakkal és alacsony gallerral, az elején dúsan hímzett ezüstös virágok, és ezüstös nyaklánc. Fekete hajában vörös virágok. Szemöldöke erősen kihúzva. Nyakuk és arcuk rikító pirosra festve. Az asztalon mindkettő előtt kis kínai cimbalom.

A hegedűk és a csinek rázendítettek. A fiú és a leány is megszólaltatta hangszerét, megkezdődött az előadás. Azt írtam, hogy „előadás”, mert abban, amit láttunk és hallottunk, fellelhető volt az előadás alapeleme. Téma, előkészítés, kulmináció és megoldás.

Ta-kangon és Hszie-langon, a két főhősön kívül voltak még más epizód-szereplők is. Néha egyedül csak a hős vagy a hősnő játszott. Leggyakrabban együtt játszottak, de volt olyan pillanat is, amikor csatlakozott hozzájuk a hős apja vagy a barátok, a hősnő anyja vagy a barátnők. Így tehát a cselekményben népes gárda vett részt, bár a színen csak a két előadó ült a kék bársonnyal leterített asztal mögött.

A téma mai, nagyon időszerű és fontos: az új házasság. Hiszen Kínában a házasságot mindössze csak néhány éve kötik az önkéntesség alapján. Régebben a szülők egyezségére kötötték a házasságokat, jogilag a fiatalok beleegyezésére nem volt szükség. Nagyon gyakran előfordult, hogy a leányt, olykor a még

egészen fiatal kisleányt egyszerűen eladták a gazdag vőlegénynek, helyesebben a vőlegény gazdag szüleinek.

Ma Kínában új törvény van érvényben, amely tiltja a kényszerházasságot. A törvény nyomán rengeteg válóper indult meg, amelyek sok nőt megszabadítottak rabszolgaságából. A válóperek gyakran nyilvános bizonyító eljárással folynak, aminek hatalmas társadalmi és politikai jelentősége van az emberek tudatában élő feudális maradványok elleni harcban. A családi és a mindennapi életben az ilyen csökevényeket mindig nagyon nehéz kiirtani.

Az ilyen nyilvánosan lefolytatott bizonyító válóperek fényt derítettek a kényszerházasságok tragédiájára, a senjangi hangversenyen látott jelenet pedig azokat gúnyolta ki, akik nehezen tudják legyőzni begyöpösödöttségüket, nehezen tudnak lemondani szülői jogaikról. A jelenetben nincs egyetlen tragikus pont sem, mégis óriási hatást gyakorol a nézőkre. A régi elleni harcban a nevetés — igen nagy erejű ítélet.

A lírikus-komikus jelenet megerősíti az ifjakban és leányokban azt a tudatot, hogy maguk rendelkezhetnek saját sorsukkal, és ami a legfontosabb — megadta a szerelemnek a jogot, hogy a házasság egyedüli alapja legyen.

A leány vidáman partnerére pillant és valamit énekel neki. A fiú ugyanolyan vidáman válaszol. Gyors, könnyed, ideálisan ritmikus dalos párbeszéd alakul ki köztük.

Az előadóművészek tökéletes összhangban voltak. A forma pontossága és merevsége ellenére teljesen nyilvánvaló volt, hogy kérdezetnek és felelgetnek, hogy annak rendje és módja szerint figyelnek is egymásra.

A színészi tehetségnek az a fokmérője, hogy képes-e összhangba kerülni partnerével, hiszen a színész számára nem lehet fontosabb dolog, mint ez az alkotói kapcsolat.

Mi, szovjet színészek, különösen azok, akik legalább egyszer találkoztunk Sztanyiszlavszkijjal, mindig rá gondolunk, amikor a színpadon valami igazán nagyszerű, felemelő dolgot látunk. Mikor ezt a jelenetet láttam, akkor ezt gondoltam: „Milyen kár, hogy Sztanyiszlavszkij most nincs itt! Persze boldog lett volna, hiszen újból és újból igazolva láthatta volna mindazt, amire a színészeket tanította.”

A dalos dialógus váratlanul átcsapott párbeszédbe, majd az ifjú dalos monológjába, amelyet a leányka zenével kísért. Utána a leány énekelt és a bal kezében kasztanyettet csattogtatott. A fiú rá-rápillantva játszott a cimbalmon. A dalos monológok ismét átcsaptak kupléhoz hasonló párbeszédbe, s miközben az ének

váltakozott beszéddel, a monológ párbeszéddel — anélkül, hogy a ritmusból akár egyetlen pillanatra is kiestek volna —, a nézők nevetése, tapsvihara között bontakozott ki és fejlődött tovább a téma.

A fiú és a leány felváltva énekelt vagy beszélt, hol a vőlegény és menyasszony, hol az apa vagy az anya, hol pedig valamely barát vagy barátnő nevében.

Az egész nézőközönsséggel együtt mi is kacagtunk, elsősorban azért, mert a tolmácsok fordították a szellemes szöveget, de főként azért, mert a színészek nagyon vidáman és megragadóan játszották a jelenetet, amelynek alapja a dalos párbeszéd volt.

Ha ezt a dalos-dramatikus jelenetet összehasonlítjuk a képzőművészettel, akkor leginkább a színes kínai ecsetfestészethez hasonlítható, ahol minden könnyed és áttetsző, ahol a papír fehér alapja festetlen marad, s ezért olyan reliefszerű rajta minden részlet, s ahol a könnyedség és a vázlatyszerűség ellenére is olyan sok a valódi igazság.





ZENÉS SZÍNJÁTÉK

TERMÉSZETES, hogy a hangverseny után azonnal érdeklődtünk, ki a rendezője e csodás formai megoldású számnak. Megmagyarázták, hogy ez az itteni vidéken szokásos népi forma, és vannak hasonló páros jelenetek más vidékeken is. Néha a páros éneket dobbal, kasztanyettal vagy cimbalommal kísérik, néha pedig mozgással: pantomimmal vagy tánccal.

Megvan a népi előadás sajátos formája, az úgynevezett „taku” is. Dobkísérettel egy vagy két ember beszél és énekel, s akárcsak a senjangi énekesek, több szerepet is játszanak egyszerre.

Divatos az „erzsencsüán” nevű népi tánc, amely lefordítva ezt jelenti: „párosforgós”. Ez nem egyszerű tánc, hanem jelenet, amelyben megint csak ketten játszanak több szerepet, a legfontosabb kifejező eszköz azonban a dalos párbeszéd, amelyet csaknem szüntelen pantomimszerű táncos mozgás kísér.

Egyszóval, a zenés népi színjáték egyik legelterjedtebb formája a két dobos vagy táncos által előadott jelenet.

A művészet e válfájának pontosabb meghatározására nem találtam semmiféle más kifejezést, mint a zenés színjáték terminust, de úgy vélem, hogy ezzel

semmi esetre sem követek el hibát, mivel függetlenül attól, hogy egyszer csak a beszédet, máskor csak a mozgást használják fel, vagy esetleg egyiket is, meg a másikat is, — a lényeges mindig a zene. Nyilvánvaló, hogy a kínai zene több évszázados fejlődése teljes egészében kapcsolatban áll a színjátékkal.

Aligha lehetne bármely más nép zenéjében olyan mélyreható történelmi tanulmányt folytatni, mint a kínai zene esetében.

Mivel a régi Kína vezetői a zenének a szó legszorosabb értelmében állami jelentőséget tulajdonítottak, ezrével maradtak fenn császári rendeletek, törvények, parancsok és előírások, amelyek szigorúan megszabják a zenekarok összetételét, az udvari és egyházi ünnepek műsorát, sőt még a hangszerek elkészítésének módját is.

A nagy zenei teoretikusok százai — kezdve a Csou dinasztia tudósával, akik háromezer évvel ezelőtt éltek — kidolgozták a kínai zene esztétikáját és elméletét, és több évszázaddal Európa előtt megállapították a hangolás törvényeit.

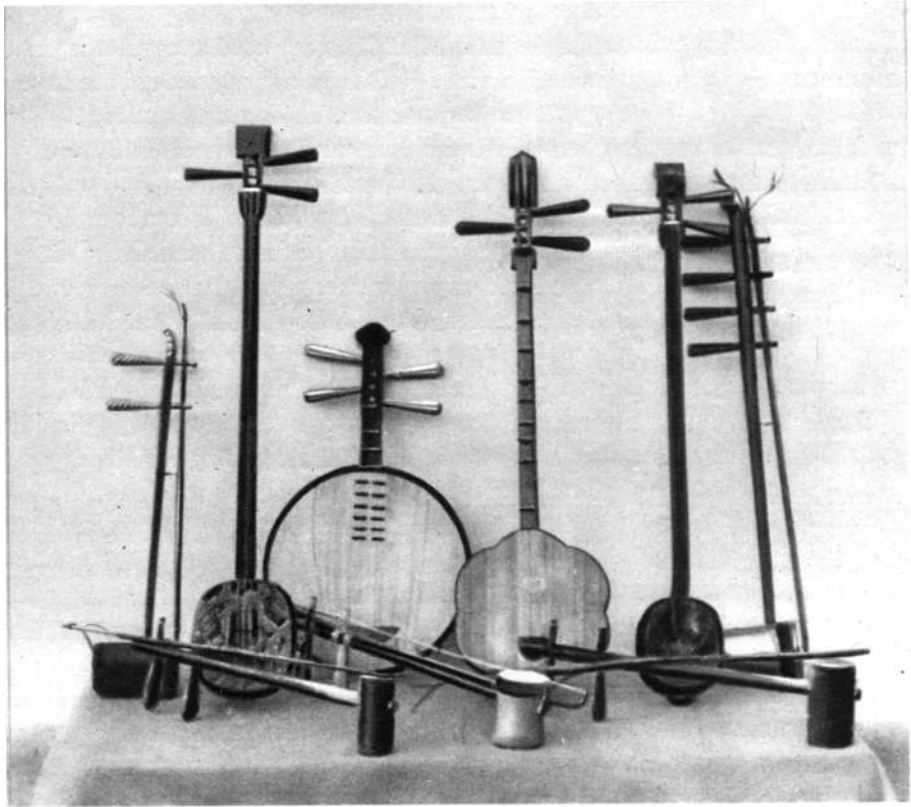
Az ősi zeneszerzők hagytak ránk népdalokat, himnuszokat és indulókat. A filozófusok és költők értekezéseket és elbeszélő költeményeket írtak a zenéről, amelyet a világharmónia kifejezőjének tekintettek, és amelynek óriási erkölcsi hatást tulajdonítottak. A művészek és szobrászok minden korból ránk hagyták az akkori dobosok, hegedűsök, flótások, énekesek, táncosok és színészek alakját.

És végül részletes leírások maradtak ránk a táncokról és mindarról, ami a kínai táncosnál kapcsolatban áll a táncsal, vagyis a hangszerekről, amelyeken játszania kell és a legyezőkről, fáklyákról, szalagokról, dárdákról és kardokról, amelyekkel valóságos zsonglörként kell bánnia.

Ha ezeket az okmányokat összevetjük, akkor kiderül, hogy a zene és a színjáték Kínában évezredek óta elválaszthatatlan volt egymástól.

Snejerszon zenetudós, akinek a könyvről előbb beszéltem, művében idézetet közöl az egyik ősi kínai zenei könyvből. „A hangszerrrel és táncos mozgással kísért ének — ez a muzsika.”

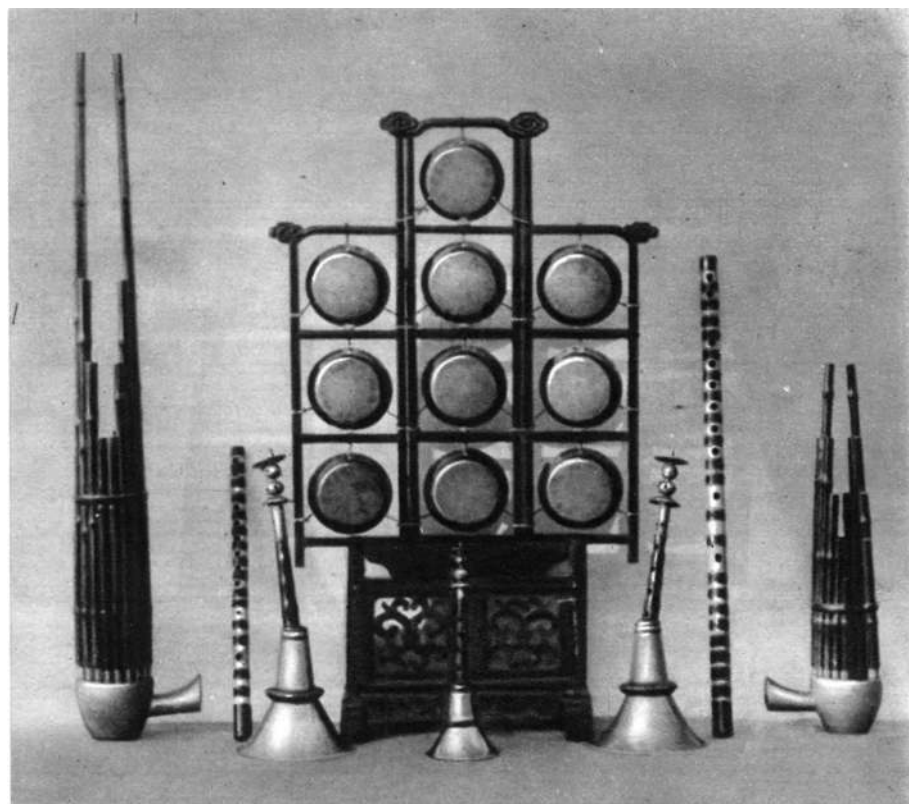
A császári udvaroknál a zene alkalmazásának formája kapcsolatban állt az előadással: a katonai parádékkal, a vallási szertartásokkal, táncokkal, színházi előadásokkal, lámpás és fáklyás felvonulásokkal és tűzijátékokkal. Az udvari zenekarokban mindig voltak olyan énekesek, akik kísérni tudták önmagukat csinnel vagy valamilyen más hangszerrel, és táncosok, akik tudtak a táncsal egyidejűleg flótázni, csörgődobon vagy egyszerű doboson játszani, azonkívül voltak még akrobaták, zsonglörök és bűvészek.



Vonós és pengetős népi hangszerek

Arról, hogy az ősi Kínában milyen helyet foglalt el a zene és milyen jelentőséget tulajdonítottak neki, világosan beszélnek az alábbi elképesztő számok :

Az i. e. XII—III. században uralkodó Csou dinasztia idején több mint 1400 volt a császári zenei szolgálatot irányító tisztviselők száma. Csin Si-huang-ti császár — a Csin dinasztia alapítója — idején az udvari zenekarnak 829 tagja volt. E zenekarban húszféle dobot használtak. A zenészeken kívül a zenekarhoz tartozott még 132 táncos. A VII. században, Kao Cung császár idején, több mint hetven piencsung, vagyis csengettyűstoborzás volt az udvari zenekar részére. Minden udvari ünnepség látványosságok sorozata volt : kezdve a festőileg fel-



Ütő- és fúvós hangszerek

állított zenekartól egészen a lampionos felvonulásig, a bambusznádon tányérokot pörgető zsonglórmutatványoktól a nagy pantomimokig.

A zene olyan értelmezése, hogy szerves egybefogója a szónak, a hangnak és a mozgásnak, különösen világosan kifejezésre jut abban a tényben, hogy a VIII. században Hszüan-cung császár külön iskolát alapított, amelyet „Körtéskert”-nek neveztek és több mint négyszáz évig működött, vagyis egészen a XII. századig. Hszüan-cung császár nemcsak alapítója, hanem első vezetője is volt ennek az iskolának. „A császár tanítványainak” ezrei vizsgáztak a tanfolyamok befejeztével, s tudniok kellett táncolni és énekelni, meg érteniük kellett a pantomim játékhoz és a hangszerekhez is.

Ezek után azt hinnők, hogy az ősi Kína egész zenei és színjátszó kultúrája a császári környezet és a feudális arisztokrácia tevékenységének eredményeként jött létre. Ez a következtetés az első pillanatban egészen természetesnek is látszik, s a hagyományos kínai színházakra vonatkoztatva elég gyakran el is hangzott több-kevesebb határozottsággal.

Pedig ez a következtetés helytelen, sőt egyenesen abszurd is bizonyos fokig. Üres cserépben nem lehet virágot nevelni, még akkor sem, ha a cserép szín-aranyból van. A legpompásabb rózsza gyökereinek is a földben kell lenniük, a földet nem lehet gyémánttal helyettesíteni. A népi talaj nélkül nem születhetett volna meg Kína hatalmas nemzeti zenekultúrája sem.

A császári zenekarok hihetetlen mennyiségű hangszerből állottak, de ezek népi hangszerek voltak, amelyeket a hatalmas ország legkülönbözőbb tartományaiban készítettek.

E hangszerek sokfélesége (egynémelyik az európai hangszerek öse) az egész nép zenekultúráját bizonyítja, nem pedig csak az uralkodó rétegét. Caj Ju, a XVI. század nagy kínai tudósa, foglalkozott a hangsor ősi meghatározási módszerének, az úgynevezett „lü”-rendszernek a tökéletesítésével. Megállapításai nagyon pontosan mutatják a kínai zenekultúra népiségét.

„Éjjel-nappal töprengtem ezen a nehéz problémán — írta Caj Ju —, és egy reggel felvillant bennem a gondolat. Megértettem, hogy az ősi »lü« csupán megközelítő hangsor. Amit 2000 év alatt nem vettek észre a tudósok, megtalálták a csin egyszerű előadóművészei, akik az időtlen időkbe visszanyúló ismeretlen hagyományra támaszkodva a húrhosszúság negyede, harmada stb. szerint rögzítették le az érintőket. Ez természetesen íratlan hagyomány volt.”

Az udvari ünnepségeken, amelyeket az ősi könyvek írnak le vagy régi képek ábrázolnak, énekesek, táncosok, akrobaták és zenés drámai darabokat vagy pantomim-játékokat előadó színészek is felléptek, de az udvari előadások minden egyes eleme, mindegyik színjáték műfaja, akárcsak az udvari zenekar valamennyi hangszere, a nép alkotása volt, mivel formáját a nép alakította ki.

Ahhoz, hogy többé-kevésbé tisztázhassuk a kínai színművészet kifejező eszközeinek forrását és fejlődését, elsősorban annak a jelentőségével kell tisztában lennünk, amit a „jangko” szóval határoznak meg.

Ha megkérdezzük a kínaiakat, mit jelent ez a szó, az egyik azt mondja, hogy — dal, a másik azt, hogy — tánc, a harmadik — ünnepi felvonulás, a negyedik pedig, hogy — kisebb színdarab, — s mégis mindegyiknek igaza van.

Fordításban a „jangko” ezt jelenti : „fiatal vetések dala”. Valamikor, az emlé-

kezet előtti időkben a jangko nyilván a rizs ültetését kísérő dal volt. Talán mert a dal ritmusa egyezik azok testmozgásának ritmusával, akik a palántákat elültetik vagy a vetést gyomlálják, a dal fokozatosan átalakult kifejező táncá.

Lehet az is, hogy a jangko kialakulása másképpen folyt le, és kezdetben csupán ritmikus rajzolata volt a dobpergésnek, amelyre bizonyos testmozgást végeztek, majd ez a ritmus, amely a táncot szülte, melódiává, végül pedig szöveggé alakult át.

Akár így volt, akár úgy, minden városi és falusi népiünnepségen, felvonuláson feltétlenül láthatunk jangkót táncoló felnőtteket és gyermekeket. Táncolhatnak énekelve, de táncolhatnak szótlannul is. Bármely hangszer kísérheti, de el is hagyható a dallamkíséret. Ez nem zavarja a táncosokat. A jangkóhoz csak minden zene és dallam alapja, a ritmus szükséges. Ezért ez a tánc nem képzelhető el dob és cintányér nélkül, vagy kisebb dobok nélkül, amelyeket maguk a táncosok vernek.

A jangko táncosai nemcsak meghatározott térségen táncolhatnak, hanem a táncmozdulatok rendjének megtartásával oszlopban száz métereket is haladhatnak előre.

A városon kívül fekvő pekingi egyetemen nagyobb csoport diáklány fogadott bennünket vállra vetett dobokkal. A park kapujától az egyetem épületéig kanyargós úton mentünk több mint egy kilométert, előttünk pedig pergő dobokkal, a ritmikus mozgás bonyolult, szigorúan szabályos rajzolatában haladtak a táncoló leányok. Megkérdeztem, mi ennek a táncnak a neve. Azt felelték: „jangko”.

Ettől kezdve a „jangko” szóval szinte naponta találkoztam, mindig elcsodálkoztam az újabb jelentéseken, amelyeket a szó fedett. Mikor aztán *A fehérhajú lány* című zenedráma előadásán valaki azt mondta, hogy a darab alapja a jangko, már egyáltalán semmit sem értettem.

És ez természetes is. Hiszen még ha el is olvastam volna kínai utam előtt mindazt, amit a kínai dal- vagy színjátékról európai nyelveken írtak, valószínűleg akkor sem sikerült volna megtudnom, mi is az a jangko és mennyi fogalmat zárt magában ez a szó, amely Kína majdnem egész népi színművészetét felöleli.

Marta Petrovna Cserkaszova fiatal szovjet tudós kandidátusi disszertációjának az volt a tárgya, hogyan fejlődött a „kocsü” nevű kínai zenedráma a népi „jangko” alapján. Cserkaszova munkája, amely teljes mértékben kínai forrás-

munkák elemzésén alapul, hozzásegített ahhoz, hogy eligazodjam a csodálatos „jangko” szó tartalmán, amely mindig zavarba hozott sokoldalúságával.

Nézzük, hogyan fest a „jangko” sokoldalúsága, ha történelmi következetességgel nyomon követjük.

Körülbelül így :

Dobok dallamtalan, pusztán ritmikus zenéje, amely meghatározott munkafolyamatot kísér.

A munkafolyamat ritmusából és mozdulataiból kifejező tánc születik.

Dallam, amelynek alapja a már kidolgozott ritmus és a munkával kapcsolatos szavak.

A dalok témái fokozatosan szélesednek, a dallam és a ritmus ugyanaz marad.

Ezzel párhuzamosan a tánc pantomim-ábrázoló témái is szélesednek.

Ebből adódik a jangko dalok és táncok egyidejű és önálló kifejlődése.

A dal szavaival kifejezett témák a továbbiakban természetesen párbeszéddé, kisebb párbeszédés darabokká alakulnak át.

A táncok kifejező mozdulatai ugyanilyen törvényszerűen pantomimet, pantomim-jeleneteket eredményeznek. A tánc tisztán technikai fogásai könnyen egyesülnek akrobatikával, amely nem veszíti el kifejező jellegét.

A jangkónak ezek az egymást követően született újabb formái egyáltalán nem pusztították el és nem szorították ki a régebbi formákat. Ellenkezőleg, egymás mellett élnek és fejlődnek. A jangko dal, a jangko tánc, a jangko drámai jelenet, a jangko pantomim-darab és a jangko akrobatika. Mindegyik műfaj önállóan is megállja a helyét, de ősidők óta alkalmazzák együtt is, különösen az ünnepélyes újévi felvonuláson.

Ebben a tarka felvonulásban részt vesznek zenészek és dobbal, több méteres szalagokkal vagy fáklyákkal zsonglórkodó táncosok. Vannak magas gólyalábakon járó táncosok. Úgy rémlik, mintha a levegőben járnák a táncot ; részt vehetnek benne több méteres bambuszboton tekergőző sárkányt vivő táncosok vagy színészek, akik a karneváli menetben játszanak el egyszerű, de pontosan körvonalazott drámai témájú dalos, pantomim és recitativ jeleneteket.

A felvonulások tarkasága nemcsak a kínai népi színművészet sokoldalúságát tükrözi, hanem azokat a történelmi időszakokat is, amelyekben az egyes műfajok megszülettek.

A népművészet mindig a nép társadalmi életének terméke, annak szemléletes művészi kifejezője. A népművészet hagyományainak láncolata életre hívja az egyes történelmi időszakok különféle művészi kifejezési módjainak ötvözeit,

amelyek gyakran egy műben — térbeli-ábrázoló, dalos, különösen pedig mesebeli-mondabeli és színpadi műben — egyesítik az egymástól több évszázadnyira élő hőöket, a különféle egymással néha ellenségeskedő vallások istencit és a népi hiedelem mitológiai alakjait.

Kína többezeréves történelméből következik, hogy tükröződése a nép művészetében rendkívül bonyolult alkotásokat hoz létre.

Az alapok a népi legendák és a mítoszok voltak. A szájhagyományban elkerülhetetlen, hogy a történelmi témák és alakok rétegszerűen egymásra ne halmozódnak, az elbeszélők fantáziája és tehetsége pedig szervesen összekapcsolta őket.

Igaz, hogy egyik-másik népi legendát vagy egyik-másik mítoszt időről időre papírra vetette valamelyik tudós, átdolgozta vallásos példázattá valamelyik szerzetes, verssé valamely költő, regénnyé valamelyik író, ez azonban nem akadályozta meg, hogy témájuk és alakjaik a népi elbeszélőkkel, a sousudokkal újból útra ne keljenek a hatalmas országban, s faluról falura, tartományról tartományra vándorolva új nevekkkel és epizódokkal ne gazdagodjanak. Az egymást követő ciklusok sokasága révén alakult ki Kína népi mitológiájának csodálatosan gazdag témaköre és a hőök galériája.

Amint a taoista filozófia vallássá alakult, rögtön felhasználta a legelterjedtebb népi hiedelmeket. Éppen ezért a taoista Olymposz a világ egyik legnépesebb Olymposza. A népi Olymposzon nemcsak taoista és buddhista szereplők és témák egyesültek, hanem a kínai folklór Buddha előtti mitológiai alakjai is. Ezeket indiai szerzetesek a dzsatakákkal — Buddha előbbi életének történeteiről szóló népies mesészerű elbeszélésekkel — hozták magukkal. Hiszen a vallássá lett buddhizmus is felhasznált olyan alakokat, amelyeket a nép alkotó fantáziája hozott létre.

A kínai népi Olymposzon rengeteg isten él : a Nefrit-császár, a négy égi hadvezér, a rengeteg égi méltóság, Kuan-jin, az irgalmasság buddhista istennője, nyolc taoista „halhatatlan”, Sou-hszing, a hosszú élet istene, Fu-hszing, a boldogság istene, a hivatali előmenetel istene, az állami fizetés növelésének istene és sokan mások.

Az ősi Kína életének a szó szoros értelmében minden megnyilvánulása szerepel a népi mitológiában, s rendszerint kétszeresen — mínusz és plusz előjellel, a rossz és a jó megtestesítőjeként.

Van „öt ördög — a keleti, déli, nyugati, északi és központi bubópestis ördöge”, de van emellett „szél, amely minden betegséget magával hoz” és istenek, amelyek megmentenek görcsöktől, kobrától és himlőtől.

Vannak gonosz szellemek : „a család ellensége”, „a tyúkokra és kakasokra vészthozó lidérc”, de vannak jó családi istenek is : „az öröm és boldogság istene”, „az ajtószárnyakat óvó istenek”, „gyermekeket küldő tündérek”, „szülést siettető szellem”, „a talaj istene és istennője”, a földeket, szövőszékeket, hidakat, sírokat védő szellemek, „a családi tűzhely istene”, amely naponta beszámol a főistennek valamennyi családról. Hogy a családi tűzhely istenének ne járjon el a szája, a régi Kína parasztjai az isten fakéregre vájt képén újév előtt édes cukorkával, tangkuával kenték be az ajkát.

Igen sok a túlvilági lakos is. Az „árnyék birodalmának” tíz ura tíz fejedelemség felett rendelkezik. A birodalomban megvan a régi kínai császárság valamennyi állami intézménye, s ennek megfelelően a különféle állami hivatalok — polgári szolgálat, a hadügyi hivatal, jogi tanács, közmunkahivatal, statisztikai hivatal — valamennyi túlvilági vezetője is. Vannak olyan tisztségek és hivatalok is, mint „a lelkek nagy marsallja”, „az árnyék birodalmának főhercegei”, „az adósságokat kiegyenlítő számvivő”, „külügyi, bal- és jobboldali rendőrtisztviselők”, „detektívsegédek” stb.

Vannak a túlvilágon hegyek, folyók, erdők, paloták és kerti lugasok is. Külsőleg alig különbözik a földi világtól.

Az isteneken és ördögökön kívül rengeteg félisten, félszent, félördög és mindenféle mitológiai alak él, mint például a kígyóleány, rókaleány, sertés-szerzetes, vagy Szun Vu-Kung, a majomkirály, aki 72 alakban jelenhet meg, kezdve a muslicától egészen a házig.

Vannak e mitológiai lények között szent állatok is, például : gólya, szarvas, tigris, teknősbéka, továbbá mitológiai állatok : orrszarvú, amely szerencsét hoz az embereknek ; öt sárkány, amelyek Kína déli, nyugati, északi, keleti és középső részén uralkodnak ; itt van az égi elemek fölött uralkodó sárkány, amely a férfiúi, a főnixmadár, amely a női nemet testesíti meg.

De még ezzel sem soroltuk fel a túlvilág valamennyi lakóját. Közéjük tartoznak a földművelés és a selyemszövés, a jóvendőmondás és az orvostudományok legendás feltalálói, továbbá legendássá vált történelmi személyek : Lao-ce és Konfucius a maguk hetvenkét tanítványával, meg a csaták és a népfelkelések hősei. Még a háború két istene is valóságos hadvezér volt származását tekintve.

A kínai népi Olymposz valamennyi lakójának felsorolása vagy akár megközelítőlegesen összeszámlálása annál inkább is nehéz dolog volna, mert az országos istenek mellett sok tartománynak még helyi istenei, szellemei, démonai,

Táncosnők. IX. századbeli népi kerámia

tündérei, mitológiai alakjai, szentjei és mitológiai állatai is vannak.

Vajon a nép nagyfokú valóságosságát bizonyítja a népi Olymposz rengeteg lakója? Nem, hanem éppen az ellenkezőjét. Azt bizonyítja, hogy ezek a túlvilági lények, éppen sokrétűségüknél és nagy számnál fogva, elvesztették azt a jogukat, hogy valódi istennek nevezzék őket, s a mondavilág személyei közé kerültek, vagyis művészi alakok, utánezatok, jellemző megszemélyesítések eszközei lettek.

Tudomásom szerint a kínai nép sohasem volt fanatikusan vallásos, mint, teszem azt, a középkori spanyolok, most pedig a vallás a nép többségének tudatában jelentéktelen helyet foglal el. Ez azonban nem azt jelenti, hogy a mai emberek tudatából kiszorították a népi Olymposz mesebeli alakjait. Élnek a nép kedvelt legendáiban, a papírmetszetekben, képekben, dalokban, táncokban és színdarabokban.

S bármilyen zavaros is a népi Olymposz mesebeli lényei közötti viszony, bármennyire bonyolulttá is teszi ezt az a körülmény, hogy a legendákban vagy dalokban majdnem mindnyájan kapcsolatba kerültek az egyszerű halandókkal, e mesék és dalok témája és szereplői végeredményben mégis a nép reális életét, történelmének reális szakaszait, az egymást követő filozófiai és vallási irányzatokat tükrözik.

A kínai folklór mesebeli alakjainak és témáinak gazdagságát megteremtő különböző történelmi időszakok hatását viszonylag könnyen feltárhatjuk, viszont az egyes témák és egyes alakok származását rendkívül nehéz pontosan



meghatározni, mivel ez a témák óvatos és figyelmes taglalását követeli meg.

Ugyanilyen nehéz a több rétegből álló jangko-felvonulás taglalása és az egyes műfajok, az egyes témák keletkezésének pontos megállapítása is. Hiszen a dalok ritmusa, motívuma és szövege, a színészek ruhája és maszkja a pantomimek és kisebb színdarabok tartalma is ábrázolja a munkafolyamatokat, történelmi eseményeket, háborúkat és a régi parasztság félig rabszolgai, nehéz életét, amit gyakran közvetve tárnak fel, mintegy negatív formában, a földesurakról, kupecekről, szerzetesekről, sikkasztó állami tisztviselőkről, igazságtalan bírókról és megvesztegethető közalkalmazottakról szóló szatirikus színdarabokban.

Kifejezi ez a felvonulás a vallásos rituálét: taoista, konfuciánus, buddhista — és még nagyobb mértékben — tisztán népi rituálét is, amely a hivatalos vallástól függetlenül létezett. A jangko-felvonulásnak ezek a vallásos elemei azonban egyáltalán nem vagy csupán alig misztikus-vallásos jellegűek, mivel maga ez a felvonulás elsősorban ünnepi, vidám jellegű.

Nem tudom, mikor és hogyan kerültek ebbe az ünnepségbe az oroszlánok. Lehet, hogy Indiából, a buddhizmussal együtt, mivel nagyon hasonlítanak Buddha kutyaíhoz. Lehet, hogy ez a táncos-akrobatikus pantomim Kínában már a buddhizmus megjelenése előtt megvolt, mivel Indiában hasonló népi játék nincsen és nyilván nem is volt, de az oroszlánok pofájának különösen délen divatos festéséből ítélve ezek az oroszlánok valamilyen mitológiai lények voltak, maga a cselekmény pedig rituális, vallásos jellegű.

S mégis, az oroszlános előadást az évszázadok folyamán a nézők elsősorban ünnepi maskarának tekintik. Az északi oroszlánok hosszú „gyapjában” és a déliek selymes palástjában több tucatnyi láthatatlan csengettyűt rejtettek el, amelyek a mesebeli állatok minden mozdulatára ezüstös hangon csengenek. A mozgás mindig ritmikus, s ezért csodálatos összhang van a mozdulatok és a hangok között, vagyis a látvány a szó szoros értelmében zenés színjáték.

A jangko-felvonulás egyes elemeinek boncolgatását és származásának pontos megállapítását az is rendkívül megnehezíti, hogy bármilyen messzire megy is vissza a jangkót tanulmányozó kínai történész, mindenütt talál jangko-dalt, jangko-táncot, sárkányokat, oroszlánokat, pantomimeket és rövid színdarabokat.

Cserkaszova disszertációjában rengeteg idézetet olvashatunk mai kínai szerzők műveiből, a többi között Csang Keng *A jangko* című munkájából, amelyet Kínában 1949-ben adtak ki.

Csang Keng a jangko eredetét fejtegetve azt írja, hogy már az Északi és Déli Szungoknak — a X—XIII. század dinasztiáinak — idején voltak falusi jangko-előadások, amelyeket táncos csoportok adtak elő, és hogy az előadás szereplői között voltak szerzetesek, földesurak, lányok, dobosok, női halászok és házalók.

A szereplők felsorolása már magában is arról beszél, hogy ezek tematikus előadások voltak, ahol a téma a mindennapi élet bizonyos mozzanatait fejezte ki.

Ha már évszázadokkal ezelőtt voltak a jangko különböző műfajai között kisebb zenés drámai jelenetek, akkor természetes, hogy a továbbiakban egyre nagyobb lélegzetű színdarabokká változtak, főként szerelmi és az életből merített témákkal, majdnem mindig vidám, legtöbbször szatirikus tartalommal.

Van egy jangko, amelynek a címe: *Zálogba tesszük a bőröndöt*. A rövid darab a parázna gazdagot, a zálogház tulajdonosát gúnyolja ki. A szegény ember felesége előre megállapodott a férjével, hogy beengedi házukba a gazdagot, majd azzal az ürüggyel, hogy a férje váratlanul hazajött, a bőröndbe rejti. A férj viszont rögtön felnyalabolja a bőröndöt, elviszi a zálogházba és jó pénzért elzalogosítja.

Egy másik, nem kevésbé szatirikus és életszerű régi jangko-darab — *Hsziao Kuce bevizelt* — a kényszerházasságok visszásságait mutatja be, amikor a szegény szülők kénytelenek eladni leányaikat, a gazdagoknak pedig joguk és lehetőségük nyílt arra, hogy kiskorú fiukat felnőtt leánnyal házasítsák össze s így egyben női rabszolgát szerezzenek maguknak.

Egyik darabot sem láttam, de tudom, hogy valamennyi jangko-darabhoz hasonlóan ezeket is zenekísérettel adják elő, vagyis a zenének és ritmusnak alárendelték a színészek mozgását és beszédét is.

Csangsa városban, Hunan tartományban láttunk egy rövid komikus-lírai darabot, amely teljes egészében pantomim táncra és fiatal favágó meg a tündér-„rókaleány” közötti dalos párbeszédre épült fel.

Előbb a favágó ritmikus táncmozdulattal a rözse vágását, majd a rözsenek nehéz kötegen való összekötözését érzékeltette. Azután megjelent a kisleány. Szemlátomást megtetszettek egymásnak. A szerény favágó azonban azt gondolta, a szegénység nem engedi, hogy sorsát összekösse ilyen szép leány sorsával s nem is méltó rá. El akart futni. A leány azonban kicsiny varázslagegyzött nyitott szét s megbűvölte vele a favágót, aki bár futómozdulatokat végez, egy helyen marad. A leány nem akarta elengedni a szegény favágót, mert megszerette. A jelenet a szerelmesek egymásratalálásával, vidám táncos dalokkal ért véget.

E kicsiny vokális-drámai-táncos-pantomim jelenetben (szándékosan soroltam fel újból kifejező eszközeit), lényegében már megtalálhatjuk a hagyományos kínai színház valamennyi alapvonását.

Most tehát már összegezhethjük mindazt, amiről ebben a fejezetben szó volt. Ez annál inkább is szükséges, mert a következő fejezettől kezdve már a hívatásos színházról beszélünk.

A „jangko” szó természetesen nem fedi teljesen a kínai nép színművészetét. Munkadalok nemcsak a rizsföldeken születtek. Énekeltek a teazedő nők, a hálót húzó halászok, a favágók és a pásztorok is. Kína különböző helyein ezeknek a daloknak más és más nevük volt.

S a parasztek által előadott szindarabokat sem Kína minden részén jelölték a „jangko” szóval. Csang Keng már említett munkájában azt olvashatjuk, hogy a „jangko”-hoz hasonló dalokat délen „huaku”-nak, vagyis színes dobnak nevezik, és hogy e dalok fejlődése szülte Hupej és Hunan tartományokban a „huakuhszi” nevű szindarabokat.

Bármilyen is azonban a neve a népi daloknak, táncoknak és pantomimjátékoknak — huaku, jangko, huakuhszi vagy jangkohszi — a legfontosabb az, hogy Kínában hosszú évszázadokon át élt és fejlődött az öntevékeny, népi, paraszti színjátszó művészet.

Fejlődésének töretlensége és időtartama révén ez a művészet rengeteg önálló műfajt hozott felszínre, s ami még ennél is fontosabb, a színpadi kifejező készség törvényeit is, a többi között a szó, a zene és a mozgás szintézisét, vagyis a zenés színjáték legfontosabb alaptörvényét.

E hatalmas zenei-színházi népi alkotás nélkül nem születhetett volna meg a császári zeneiskola. Nem lett volna a számára semmi előadni való. Nem lettek volna a körtészkertben sem virágok, sem pedig gyümölcsök.





MEGLEPŐ VÁLASZOK

AKI sosem látta a hagyományos kínai színház egyetlen előadását sem, és nem olvasott erről a színházról szakirodalmat, a szó szoros értelmében egyre bátortalanabbá lesz a kínaiak minden választától, mihielyt kérdezősködni kezd a kínai színházról.

Ezt az esetleges párbeszédet a következőképpen képzelem el.

Első kérdésünk minden valószínűség szerint ez volna :

— Mondja kérem, sok színház van Kínában?

Mire a válasz :

— Óh igen, sok. Több ezer.

— S melyek a legelterjedtebb színházak?

— A klasszikus operák.

Már ez a válasz is bizonyos meglepetést keltene a kérdezősködőben.

— Hogyhogy az *operák*? Az európai országokban legelterjedtebbek a drámai színházak, operaház pedig viszonylag kevés van. Az egész Szovjetunióban például mindössze harminc. És Kínában?

— Több mint kétezer.

- Több mint kétezer? Ezek szerint minden városban van operaház?
 - Nemcsak a városokban játszanak, hanem a falvakban is, nagyobb városokban pedig gyakran több operaház is működik.
 - Ezek szerint hány operaházi művész van Kínában?
 - Kétszáz-kétszázötvenezer, de lehet, hogy háromszázezer.
 - Háromszázezer művész, aki énekelni tud?
 - Nemcsak énekelni . . .
 - Hogyhogy nemcsak énekelni? Hiszen operáról beszélünk . . .
 - Igen, de a kínai operában a művészek nemcsak énekelnek, hanem beszélnek is.
 - Hogyhogy „beszélnek”? Szóval félig opera, félig dráma?
 - Nem, a drámai színházhoz sem hasonlítható, márcsak azért sem, mert a művészeknek egyben artistáknak is kell lenniük. Azonkívül a pantomimhez is kell érteniük.
 - De hiszen akkor az önök előadásai egyáltalán nem nevezhetők operának.
 - Hát igen, az európai operákhoz nem hasonlíthatók.
 - Ahhoz, hogy énekelni és táncolni is tudjanak, s ugyanakkor jó akrobaták legyenek, valószínűleg igen sokat kell tanulniuk.
 - Hogyne, és nemcsak sokat, hanem már egészen fiatal koruktól. A klasszikus kínai színház művészei már hét-nyolc éves korukban megkezdik tanulmányaikat és 18–19 éves korukban már nemcsak énekelniük és táncolniuk kell, nemcsak jó akrobatáknak kell lenniük, hanem kívülről kell tudniuk 40–50 darab zenéjét, szövegét és a szerepükben előforduló mozdulatokat.
 - Minden színház műsortervében ennyi darab szerepel?
 - Természetesen.
 - Gondolom, minden színház ugyanazokat az operákat vagy . . . színdarabokat játssza, hogy őszinte legyek, már nem is tudom, hogyan nevezzem ezeket a műveket.
 - Az egyforma színházak egyforma darabokat játszanak, a különböző színházak pedig különböző darabokat.
- A felelet nyilván nem elégíti ki önöket.
- Mit jelent az, hogy „egyforma” és „különböző” színházak?
 - Mire a kínai elmosolyodik és ezt feleli:
 - Kínában a klasszikus színháznak legalább néhány tucatnyi válfaja van. Van például pekingi opera, szecsuan opera és saohszingi opera.
 - Önök erre úgy érzik, hogy valamit már kezdenek érteni.

— Aha! Szóval a pekingi opera az, amely Pekingben játszák, a szecsuanai és a saohszingi pedig Szecsuan, illetve Saohszing városában?

De okoskodásuk persze helytelen. Kiderül, hogy működhet pekingi opera Sanghajban vagy Senjangban is, s mégis csak pekingi opera a neve.

— Na de ha ezek a színházak különféle darabokat játszanak, akkor a pekingi opera miért nem játszhat olyan darabot, amely a szecsuanai operában fut, vagy megfordítva?

Erre a kínai valószínűleg elmosolyodik a kérdés ostobasága miatt.

— Ez nem lehetséges. A szecsuanai opera művészenek újból kellene kezdenie a tanulást, hogy pekingi operában játszhasson.

— Na persze, ez természetes is. Meg kell tanulnia egy másik opera motívumait és szövegét, és alkalmazkodnia kell az új rendezéshez.

— Ugyan, ugyan! — feleli rá a kínai. — Ez kizárt dolog. Előfordult már, hogy valamelyik színész átment az egyik fajta színházról a másikhoz, de ez igen

ritkán történt meg, s ilyenkor mindörökre szól ez az átállás. Viszont ha öt-hat színész különböző városokból vagy különböző színházi kollektívákból, de ugyanolyan fajta színházból összejön, már aznap este eljátszhatják bármelyik darabot abból a harminc vagy negyven műből, amely a színház műfajához tartozik, s nem tévesztik el sem a szöveget, sem a zenét, sem pedig a rendezői előírásokat.

Ez a válasz meglepheti önöket, de semmit sem magyaráz meg, jöllehet pontos és igaz.

Erre lemondanak arról, hogy valamit is megtudjanak a hagyományos



kínai színház műfajairól és a válfajokban mutatkozó különbségekről, s magáról a színház életéről kezdenek kérdezősködni.

— Ha Kínában több mint kétezer hagyományos színház van, s ha ezek minden városban és sok faluban is játszanak, akkor vajon ez azt jelenti, hogy a legtöbb városban és esetleg sok faluban is ősidőktől fogva működik színház, és mindegyik város ünnepelheti színházának legalább száz éves, esetleg többszáz éves jubileumát?

— Nem. Jóformán egyetlen városunk sincs, amelynek színháza száz éves volna, hiszen viszonylag kevés olyan színtársulatunk van, amely állandóan ugyanazon a helyen játszik. Többségük állandóan utazgat.

— És mennyi díszletet kell magukkal cipelniük, ha minden színház műsortervében negyven-ötven darab van?

— Nem cipelnek magukkal semmiféle díszletet, s bárhol játszhatnak, akár a szabad ég alatt is.

— Szóval az egyes darabokban a színhely nem változik?

Egészen váratlan erre a felelet:

— Ellenkezőleg. A klasszikus kínai színház darabjaiban a cselekmény helye nagyon gyakran változik. Néha néhány perc alatt ötször-hatszor is.

— És ez hogyan lehetséges a díszletek változtatása nélkül?

— Éppen azért lehetséges ez, mert egyáltalán nincsen díszlet.

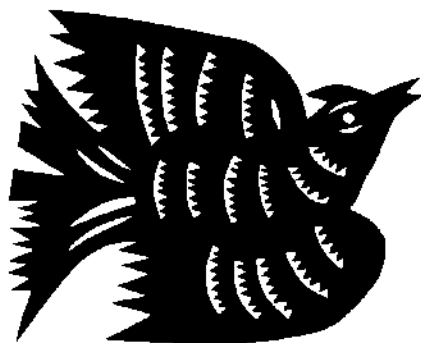
Meggyőződésem, hogy e válasz után kételkednének abban, érdemes-e folytatni a kérdezősködést. Mi értelme volna, ha minden válasz újabb és újabb értetlenséget kelt az emberben? A kínai színház sajátosságai és törvényei valószínűleg annyira bonyolultak, hogy a felkészületlen ember hamarjában képtelen megérteni őket.

Ha a párbeszéd nyomán erre a következtetésre jutnának, akkor — bármilyen furcsán hangzik is — helytelenül járnának el.

A kínai színházban sok minden egyszerűbb és világosabb, mint az első látásra hinnék.

Ahhoz azonban, hogy ezt a színházat megértsük, ahhoz, hogy feltáruljanak előttünk nagyszerű művészetének kapui, nem ugyanolyan kulcsokkal kell nyitogatni, mint a szokásos európai színházak ajtajait. Ezeket a kulcsokat Kínában félre kell tenni, el kell feledkezni róluk egy időre, s akkor nagyon hamar kezünkben lesznek az új kulcsok és a kínai színház ősi, de ugyanakkor élő művészetének ajtajai vendégszeretően szélesre tárulnak előttünk. Csak akkor hasonlíthatjuk össze szabadon a kínai színházat bármely ország színhá-

zával (és szinte biztos, hogy nemcsak eltéréseket, hanem közös vonásokat is találunk), amikor belépünk ennek a számunkra új művészetnek a kapuin, és sajátosságainak meg törvényein belül érezzük teljes szépségét és erejét.





TARTALOM ÉS FORMA

BÄRMENNYIRE eltérnek is egymástól az európai országok színházi kultúrái, az ábrázolás alaptörvényei lényegében ugyanazok. Bármely francia nyelvre fordított angol színdarab eljátszható a Comédie Française-ben, bármely olaszra fordított francia darab bemutatható Rómában, de a klasszikus kínai színdarab nagyon nehezen játszható el az európai színház kifejező eszközeivel. Ehhez nemcsak más nyelvre kell lefordítani, hanem más színpadi nyelvre is át kell ültetni, s ezen a téren bizony sok minden egyszerűen lefordíthatatlan. Egész jeleneteket, epizódokat, sőt párbeszédeket kell teljesen kihagyni, mivel azok nem ábrázolhatók az európai színház kifejező eszközeivel.

Sok évszázados útján a kínai színházi kultúra az európai színházi kultúrától teljesen elszigetelten fejlődött. A hagyományos kínai színház egyedülálló formája, amely mindenkit elképeszt, aki először látja, több évszázados szakadatlan és sajátos fejlődés nyomán kelt életre.

A hagyományos kínai színháznak majdnem minden eleme igen jellegzetes. Megtaláljuk itt a darabok drámai felépítésének, művészi megformálásának, a kosztümöknek és az arcfestésnek, a színészi játéknak sajátos, csupán a kínai

színházat jellemző törvényeit. S végül megvan a saját, teljesen különleges törvénye a szórakoztatásnak is, amelyet a darab nyújt a kínai nézőnek.

Ha valamelyik európai színház rendezője a kifejező eszközök és a különböző fogások olyan arzenálját alkalmazná, mint a kínai színház, feltétlenül eklekticizmussal, stíluszavarral és egyéb esztétikai, formai hibákkal vádolnánk meg, és igazunk is volna, de a hagyományos kínai színházban a teljesen eltérő kifejező eszközök szervesen és elválaszthatatlanul összeforrtak, évszázadok hagyományai hagytak jóvá és annyira összefüggenek a dramaturgiával, hogy gyakorlatilag nem is lehet elválasztani a darabot a formától és a speciális kifejező eszközöktől, amint nem lehet elválasztani az előadást sem a darabtól.

Amikor egy idegen először jut el kínai színházba, sok mindent nem ért. Nem tud eligazodni ennek az okain és, sajnos, elég gyakran, arra a következtetésre jut, hogy a klasszikus kínai színházat teljes egészében a feudális udvari arisztokrácia esztétikai ízlése szülte, hogy a színház előadása teljesen formális s ezért elcsodálkoztat, de nem képes igazi emóció kiváltására, mivel nincsen semmiféle belső tartalma. Egyszóval, hogy ez holt feudális csecsebecse, amely nem lehet és soha nem is lehetett közeli és érthető az egyszerű nép számára.

Az ilyen határozott következtetés elszietett és teljesen helytelen.

A hagyományos kínai színház előadásában, dramaturgiájában, formájában, kosztümjeiben valóban kifejeződik — és ez nem is lehet másképpen — a több évszázados feudális rend, de ezt a színházat nem tekinthetjük csupán a császárok és a feudális arisztokrácia drága játékszerének. A hagyományos kínai színház mindenekelőtt népi színház. Népi, mégpedig olyan mértékben, amennyire talán soha egyetlen ország színháza sem volt. Ezt bizonyítja rendkívül elterjedett volta is. Egyetlen arisztokráciának, legyen az feudális vagy nem feudális, egyetlen kiváltságos rétegnek vagy osztálynak sincs szüksége kétezer színházra.

Mind a színházi együttesek nagy száma, mind pedig a darabok népszerűsége annak az eredménye, hogy a hagyományos kínai színház testestül-lelkestül népi: népi a legtöbb darab témája, vagyis a műsorterv; és népiek azok a kifejező eszközök, amelyek segítségével a témákat a színpadon előadják, vagyis szóbeli, zenei és plasztikus megtestesülésük az előadásokban. Más szavakkal, a hagyományos kínai színház tartalma és formája is népi.

Kezdem e színház tartalmával, vagyis műsortervével.

Ahhoz, hogy e műsorterv teljes tematikai elemzését elvégezzük, nem tucatszámnyi, hanem több száz hagyományos darabot kellene elolvasnunk.

Természetes, hogy ezt nem tudnám elvégezni. De egyetlen közös vonás

alapján, amely a hagyományos színház minden darabját jellemzi, joggal mondhatok véleményt abban a biztos meggyőződésben, hogy nem követek el hibát. És éppen ez a vonás a fontos, amely meghatározza a műsorterv jellegét és bizonyos fokig témakörét is.

Mi a hagyományos kínai színháznak ez a fő, minden darabot jellemző sajátossága?

A darabok családfája.

Attól eltekintve, hogy például az olyan zenés drámák, mint *A vízesések barlangja* és a *Ravaszkodás az üres várossal* sem tartalmukra, sem formájukra nézve nem hasonlítanak egymáshoz, családfájuk mégis azonos. Annyiban azonos, hogy mindkét darab témáját a nép teremtette meg.

A „Zenés színjáték” című fejezetben arról beszéltem, hogy a népi művészet mindig képszerű tükröződése a nép reális életének, és hogy a legfontosabb laboratórium, amelyben a művészi alakok létrehozásának legszemléletesebb folyamata zajlik, a folklór: a dal, a legenda, a históriás ének és a mese.

A hivatásos művészet minden időben és minden országban felhasználta a nép által teremtett alakoknak ezt az igen gazdag kincsetárát, méghozzá igen jelentős mértékben: vagy alkotó módon átformálta, vagy más anyagokba vitte át ezeket az alakokat. Az orosz népmesék vasorrú bábáját agyagba és fába mintázták hivatásos szobrászok, megrajzolták vagy lefestették a festészet mesterei, megzenésítették a zeneszerzők. A népi színhagyomány feldolgozta Szuszanyin hőstetteit, és ennek a magva lett Glinka operájának az alapja. Népi legendákból született a *Legenda Kityezsről, a láthatatlan várossal* és a *Szadko* librettója.

Az a folyamat, amelynek során a művészi alakok a népi alkotás kincsetárából a hivatásos művészet alkotásaiba kerülnek át, törvényszerű és sajátos vonása minden nemzet művészetének. Az, hogy a kínai színházban népmesékből és legendákból született színdarabokat játszanak, nem valami rendkívüli, de az már feltétlenül rendkívüli, hogy a hagyományos kínai színház darabjai között nehéz, sőt talán lehetetlen volna olyan darabot találni, amelynek témáját nem a nép teremtette meg.

Több mint öt évezredes története folyamán a kínai nép több tízezer dalt és legendát alkotott, amelyek kifejezik bánatát és örömét, győzelmeit és megaláztatásait, magasztalják népi hőseit és megbélyegzik a gyávákat meg a nép árulóit.

A folklór alakjai és témái bizonyos mértékben a hivatásos kínai irodalomban tükröződnek. Óriási ez az irodalomtörténet, s mivel pedig a táblás könyv-

noymtatást a kínaiak ezer évvel hamarabb feltalálták, mint az európaiak, Kína könyvtáraitban mintegy másfélezer éves könyveket és pergamentekercseket is találhatunk.

Külön helyet foglalnak el a kínai irodalomban a történelmi és mondákon alapuló történelmi regények, mint például a *Hármasuralom*, a *Nyugati utazások* vagy a *Vízparti történet*. Ezek a regények teljes egészében a népmesékre épültek.

Az író képzelőereje nem mindenható. Az irodalmi alakok, akárcsak bármiféle élőlény, nem születhetnek meg önmaguktól. E hatalmas anyag nélkül, amelyet a népi legendák hívtak életre, bármilyen hatalmas fantáziával van is megáldva, egyetlen ember sem tudta volna kikovácsolni a majomtörzs mesebeli fejedelmének, Szun Vu-kungnak az Égi Erők ellen vívott harcát, az epizódok csodálatos láncolatát, nem tudott volna 108 életrajzot összeállítani a parasztfelkelések hőseiről, akiket a hatóságok képviselői rablóknak, a nép pedig daliás védelmezőinek nevezett.

A népi gyökerek révén a hivatásos irodalmi művek maguk is népiekké lettek s újból bekerültek a népdalokba, a szájról szájra szálló mesékbe.

A névtelen és hivatásos művészetnek ez az összefonódása és egymásrahatása minden országban megfigyelhető.

Kínában a népi színművek és dalok sajátos formája miatt ez a kölcsönös csere különösen szembevető.

A *Vízparti történet* című könyv száznolc hőse életének epizódjait hallhatjuk dalokban, a regény nagyobb részét pedig sousudok rögtönzött előadásában, amit kisebb dobok kíséretével vagy kínai kasztanyettek csattogása közben mesélnek el. De árulnak e hősokról szóló könyvecskéket is, ha pedig kevés a pénzük, kisebb összegért egyszerűen elolvashatják e könyveket ott a helyszínen, a kereskedő mellett, aki „könyvtárát” övére kötött kosárban hordozza fel és alá sétálgatva a bazárban.

Ha valaki esetleg analfabéta, nem ismeri az írásjeleket, az sem valami nagy baj, hiszen a könyv mindegyik oldalán rajzolt kép is van. Figyelmesen végig kell nézni a lapokat, s máris „elolvastuk” a „száznolcok” egyikének életét, vagy megtudjuk, hogy milyen bátran és ravaszul győzte le a majomkirály az égi hadvezéreket.

Ha nem tudjuk elképzelni ennek a rengeteg témának népi eredetét, nem érthetjük meg azt sem, mennyire népi a kínai színház, hiszen valamennyi előadása nem más, mint történelmi vagy költött legendák, a mindennapi életből vett történetek, szerelmi epizódok színpadi eljátszása.

A darabokban szereplő gonoszok leginkább a kínai nép ellenségei, mint például Csin Huj, az áruló miniszter, aki kivégeztette Jü Fejt, Kao Csin, a Szung dinasztia császáranak, Huej Cungnak a kegyence; vagy Hszinen Csing, a feudális önkényúr.

A klasszikus darabok tárgyát és szereplőit minden kínai ismeri a mesékből, amelyeket gyermekkorában hallott, a dalokból és a mesemondók elbeszéléseiből. Jól ismeri a szereplőknek még a külső alakját is a könyvek képeiből, az újévi képekről, a fából és papírmásékból készült álarcokról, vagy a saját készítményű papírfigurákról, amelyeket a parasztházak papírral bevont ablakaira és ajtaira ragasztanak.

A hagyományos darabok sok hőse, függetlenül attól, hogy történelmi vagy költött személyről van-e szó, igazi népi hős lett, akiknek példája felhívás a cselekvésre, erejük és jellembeli szilárdságuk pedig a magas fokú erkölcsösség példája.

A III. században a Han-birodalom három önálló államra bomlott fel. Megkezdődött az úgynevezett hármuralom korszaka. Súlyos, tragikus idő volt ez a kínai nép történetében.

A belső háborúk és a hódító nomádok elleni megfeszített harc évei voltak ezek, s a nép emlékében, vagyis a szájról szájra szálló legendákban százával maradtak fenn hősi és drámai epizódok, tucatjával hősök és árulók nevei.

Ezt az időszakot először egy V. századbéli történész írta le. Az események irodalmi rögzítése azonban nem állította meg a folklórt, s a XIV. századra a hármuralommal kapcsolatos népi legendák annyira elszaporodtak, hogy a Lo Kuan-csung által összegyűjtött és átdolgozott részek vastag kötetre rúgtak, a világ egyik legnagyobb terjedelmű regényét adták.

Mielőtt azonban ez a regény megjelent volna, a kínai színházak már játszották a legendás történelmi események egyes epizódjait. Még ma is játsszák ezeket a jeleneteket. Több mint száz darab foglalkozik a hármuralom időszakának eseményeivel.

E darabok legkedveltebb alakja a Sou birodalom hadvezére, a legyőzhetetlen Csuko Liang. A hadvezér valóban tehetséges stratégia lehetett. Mindenesetre a legendákban és a szindarabokban egyaránt úgy szerepel, mint zseniális, rendkívüli képességű ember, aki megsejtette az ellenség hangulatát és szándékait, még akkor is megnyerte a csatát, amikor teljesen lehetetlennek látszott.



Szun Vu-kung, a majomkirály (Vang Ming-csung, a pekingi zenés drámai színház színésze)

Egyszer seregei fegyvertelenül álltak szemben az ellenséggel, mert elfogyott a lőszerük. Az ellenség egyre közelebb nyomult. A két sereget már csak egy folyócska választotta el egymástól. Éjjel Csuko Liang csónakokat rakatott meg szénával, a folyó közepére vontatta őket, majd megparancsolta csapatainak, hogy ordítozzanak, mintha megkezdődött volna az átkelés. Az ellenség golyózápport zúdított a csónakokra. A golyók fennakadtak a szénában, s reggelre Csuko Liang csapatainak már százezer lövedéke volt. Ezt az epizódot a *Hősök versengése* című színdarabban láthatjuk.

Másik alkalommal az ellenség egy városerődöt támadott meg, amelyben nem volt elég védelem. Csuko Liang megparancsolta, hogy sarkig tárják ki a város kapuit, maga pedig felült az erőd falára és csin-kisérettel énekelt. Az ellenség vezére cselt gyanított és nem kockáztatta meg, hogy bevonuljon a városba. Csuko Liang időt nyert, majd a csatát is megnyerte, mivel megérkeztek a segítségül hívott seregek. Ennek a színdarabnak a címe: *Ravaszkodás az üres várossal*.

Csuko Liang annyira népszerű a kínai nép körében, hogy még ma is mint hős népi hadvezér él az emlékezetében.

Claude Roy francia író arról beszél *Kína kulcsa* című érdekes és szellemes könyvének egyik fejezetében, hogy a Koreában harcoló kínai önkéntes seregek katonáit a parancsnokok minden hadművelet előtt összehívták és megmagyarázták az előttük álló harc, átkelés vagy bekerítő mozdulat taktikai feladatait. E gyűléseket „Csuko Liang-gyűléseknek” nevezték. Az elnevezés a Japán elleni háború idején született, amikor a nép, akárcsak a hármasuralom éveiben, egyidejűleg a belső és a külső ellenség ellen is harcolt a szabadságért és területi épségéért. 1700 éve él Csuko Liang nagyszerű hősként a nép emlékezetében.

Már említettem, hogy a *Ravaszkodás az üres várossal* sem formájára, sem pedig tartalmára nézve egyáltalán nem hasonlít az olyan hiperfantasztikus darabokhoz, mint *A vízesések barlangja*, viszont keletkezésükben sok a közös, mivel ténylegesen mindkét darab témáját maga a nép alkotta meg.

A vízesések barlangja című darab, bár fantasztikus jellegű és első látásra szinte már elvontnak tűnik, mégis a reális valóságot mutatja be. Egyike a hagyományos színház sok-sok színdarabjának, amelyeknek hőse Szun Vu-kung, a majomtörzs fejedelme.

A figura keletkezésének és sok évszázados életének történetét több kötetes, nagyon tanulságos munkában lehetne megírni.

A VII. században, vagyis a Tang-dinasztia idején, Hszüan Cang buddhista

szerzetes Indiába ment a szent egyházi könyvekért. Útja tizenhét évig tartott. 650 buddhista könyvet vitt haza Indiából, és egész hátralevő életét e könyvek lefordításának szentelte. Bátor, szorgalmas ember volt, s ráadásul igen tehetséges fordító.

Hsziuang Cang egyik tanítványa megírta a szerző életrajzát, amelynek közepontjában természetesen az indiai út állt. A szerző a csodatevő szent tulajdonságaival ruházta fel tanítómesterét, így mindazt, ami a szerzetes útját nehezítette, a „gonosz erőknél” tulajdonította. A jó és a rossz harcának ez a tisztán mitológiai beállítása a további szájhagyományokban egyre terebélyesedett és gazdagodott. A Hsziuang Cang útvjáról szóló hírek és útjának tanítványa által leírt egyes epizódjai óhatatlanul eljutottak a népig, s a zarándoklat célja és jellege egészen természetes és elkerülhetetlen módon a népi Olymposz sok alakját szülte az elbeszélő regösök fantáziájában.

A XIV. században megjelent a *Hsziuang Cang útja a szent könyvekért* című költői elbeszélés, amely egybegyűjtötte és irodalmilag feldolgozta a tárgykorral kapcsolatos, a nép körében élő legendákat. Újabb két évszázad múlva Vu Cseng-en író megírta híres, száz fejezetből álló *Nyugati utazások* című regényét.

A kilenc évszázad alatt azonban az utazás tényleges hőse már nem a szerzetes lett, hanem három útítársa közül az egyik — Szun Vu-kung, a majom, a majomtörzs ravasz és bátor fejedelme.

Ami ebben az alakban a legsodálatosabb és legszebb — állandó fejlődése.

A téma feldolgozásának első változataiban Szun Vu-kung még negatív hős. Ellene harcolnak az égi uralkodó, annak hadvezérei, tisztviselői, az égi seregek, a jó erőinek a megtestesítői. A szerzők ezekkel az erőkkal rokonszenveznek, nem pedig az istenkáromló, anarchikus torzemberrel.

A nép mesemondóinak természetes rokonszenve azonban nem szegődhetett Szun Vu-kung ellenségei mellé. Az égi hierarchia majdnem teljes egészében megegyezett a földi hierarchiával, az égi uralkodó a föld uralkodójával, az égi hadvezérek, tisztviselők és feudális urak a földi hadvezérekkel, tisztviselőkkel és földesurakkal; ez a tény Szun Vu-kung ellenségeit annyira hasonlóvá tette azokhoz, akiket elnyomójának tekintett minden paraszt, hogy legendáról legendára egyre növekedett az együttérzés Szun Vu-kunggal, engedetlenségének minden megnyilvánulásával, lázadásával és harcaival. Az alak mintegy belsőleg átfurmálódott.

A *Nyugati utazások* című műben Szun Vu-kung már igazi hős. Fél tőle a túlvilág valamennyi képviselője: az istenek és ördögök egyaránt. Leleplezi az

álszenteskedést és a feudális hatalmat, s ezért a hagyományos színház egyik legkedveltebb szereplője.

Szun Vu-kung szárazan kelt át a barlangot védő vízesésen, s ezután a majmok fejedelmüké választották.

Minden jó lett volna, csakhogy a majmok fejedelmének nincsen sem hozzá illő vértete, sem fegyvertete, amely megfelelő volna számára. Ezen búslik a fejedelem a Vízesések Barlangjában üldögélve. Végül aztán elhatározza, hogy elmegy és megszerzi a fegyvertetet a vízalatti birodalom urának, a Sárkánynak a palotájában. A Sárkány és a majom megküzdenek. Szun Vu-kung győzedelmeskedik, és fekete vértetet, valamint varázslatos erejű tút szerez magának, amelyet a füle mögött hord, és amely szükség esetén átváltozik a kívánt méretű, ha kell, akár egytonnás bottá is.

A nefritcsászár megtudja, hogy Szun Vu-kungnak hatalmas ereje van az állatok fölött, és megretten, hogy esetleg lázadást szervez az istenek ellen, ezért az égbe hivatja és rábizza a mennyei lovak legeltetését. Szun Vu-kung megsértődik, előrántja botját, megveri az égi császár valamennyi szolgáját, és hazatér a Virágok és Gyümölcsök Hegyére. Az égi császár a földre küldi seregeit, de azok vereséget szenvednek. Ekkor a mennyben összehívják az istenek tanácsát. Elhatározzák, hogy Szun Vu-kungot hízelgással fogják meg. Az „éggel egyenlő nagy szent” címmel ruházzák fel. Rábízzák a halhatatlanság őszibarackjait termő kert őrzését. Szun Vu-kung nagyon hamar elunta a dolgot. Ődöngeni kezdett az égben, megismerkedett a kisebb istenekkel, majd megette mind az őszibarackot és — hogy ne zaklassák — hernyóvá változott, majd elszundikált az egyik fán. Közben az Égi Palotában lakomát rendeztek Nyugat királynő születésnapja alkalmából. Szun Vu-kungot nem hívták meg. A kertbe barackért érkező tündértől értesült az ünnepségről. Felháborodottan rohant a palotába, s mielőtt az isteni vendégek összeverődtek volna, megitta a halhatatlanság minden borát, majd elmenekült. A barlangjába vezető úton eltévedt, a taoista isten palotájába került s ott felfalt valamennyi pilulát, amelyet ez az isten a tűztől megvédő elixírből készített.

Li Tien-vang, az égi birodalom főparancsnoka utasította az égi seregeket, hogy kerítsék be a Virágok és Gyümölcsök Hegyét és fogják el Szun Vu-kungot. De vajon le lehet-e győzni őt, mikor birtokában van a varázserejű tū-bot és maga is hetvenkét alakot ölthet, s egyszer, amikor fel akarta idegesíteni ellen-



Li Sao-csun, a pekingi zenés drámai színház színésze Szun Vu-kung szerepében

ségét, muslicává alakult át, berepült ellensége szájába, befurakodott a gyomrába és ott ingerelte. Ráadásul még azért is nehéz legyőzni Szun Vu-kungot, mert hihetetlenül okos és ravasz.

Láttam *A vízesések barlangja* és a *Botrány az Égi Palotában* című darabot is. Szun Vu-kung ezekben a színművekben nem egyszerűen csak erős és bátor. Elsősorban nyilvánvaló szellemi fölénye révén győzedelmeskedik. Az égi hadvezérek és katonák elleni harcát a nézőközönség fergeteges kacagása közben vívja meg, mivel ezek a túlcicomázott és agyonfegyverzett égi csapatok mindvégig rettenetes tökfilkók, a bottal felszerelt majom pedig mindig leveri őket.

Szun Vu-kung első nyugati útjának több mint ezer éve. Nemrégiben pedig Kína kulturális küldöttségének tagjaival Indiába utazott Szun Vu-kung szerepének legjobb alakítója: Li Sao-csun színész. Ez volt Szun Vu-kung második nyugati útja. Láttam olyan fényképet, amelyen India miniszterelnöke hatalmas virágcsokrot nyújt át Szun Vu-kungnak.

Indiában Szun Vu-kung majomkirály találkozott ösével, amely régóta él India meséiben, dalaiban, táncaiban és bábművészetében — Hanumannel, az indiai majomkirállyal.

A *Népi Kína* című folyóiratban Li Sao-csun elmesélte, hogy bejárta azokat a helyeket, amelyeken a legendás tang szerzetes vonult végig, most pedig, amikor ezeket a sorokat írom, Li Sao-csun Párizsban játszik, tovább gúnyolja a császárok és miniszterek fényűzését és álszenteskedését, akiket már lerázott a nyakáról a kínai nép — az a nép, amely megteremtette Szun Vu-kungnak, a lázadónak nagyszerű alakját.

Ez az alak fokozatosan, több évszázad folyamán alakult ki, de alapvonásai már megvoltak a Szung-dinasztia idején, vagyis a parasztfelkelések korában is, s az ezt közvetlenül követő évszázadokban. Nyilván ezzel magyarázható a Szun Vu-kungról szóló legendák fő tematikai irányvonala: lázadás, zendülés, szembeszegülés a hatalommal. Valószínűleg már maga az a tény sem véletlen, hogy a majomkirály a hegyekben, a Vízesések Barlangjában él. Hiszen az erdős hegyekben, nagyobb tavak környékén éltek a parasztfelkelők is — a száznolc hős, akiknek legendáiból a *Vízparti történet* című regény készült. E legendák sok epizódjából lett a hagyományos színházban színdarab, a *Három csapás Csucsia-csung falvára* például a Felszabadító Néphadsereg egyik legkedveltebb darabja volt.

A Fehér Kígyóról szóló legenda történetét egy fiatal leningrádi aspiránstól, Mensyikovtól hallottam. Nagyon régi legenda ez, amelyben arról van szó,



Szun Vu-kung kíséretével az Égi Palotában

hogyan a rossz, álnok, emberevő Fehér Kígyó hogyan változott át leánnyá és hogyan ment férjhez a Hszü Hszien nevű gyönyörű ifjúhoz. Tudomást szerzett erről a frigről a szerzetes. Elválasztotta őket, elvette az anyától újszülött fiát, az anyát ládába zárta és befalazta a Lejfent-pagodába.

Ez a nép körében elterjedt, nyilvánvalóan vallásos legenda megőrizte alap-témáját, de a meséje teljesen megváltozott. Mind a népi regősök, mind pedig a hallgatók a boldogtalan asszony mellé álltak, akitől elragadták férjét és gyermekét. Az emberek felfalása helyett a Fehér Kígyó — aki megtartotta csodatevő tulajdonságait — gyógyítani kezdte az embereket. Egyáltalán nem rokonszenveztek a baráttal, s így az ember megmentője helyett az emberi boldogság fel-dúlója lett belőle, az ifjú férjből pedig nem megmentett, hanem becsapott ember.

Amikor a férjét visszaszerezni igyekvő Fehér Kígyó (a férjet a szerzetesek monostorjukban rejtették el) harcra hívja a szolgálatában álló tengeri mélységek erőit és azok összecsapnak az égi sereggel, mind a regős meghallgatására az

utcán összegyűlt emberek, mind pedig *A Fehér Kígyó* című színdarabot megtekintő nézők a szerelmeséért harcoló bátor asszonnyal rokonszenveznek. A harc tetőfokán, amikor a Fehér Kígyó már majdnem győzedelmeskedik, szülési fájdalmakat érez, s elveszti az ütőket. Fogságba esik, de a rokonszeny olyan nagy iránta, hogy fokozatosan megváltozik fogságának a jellege is. A szerencsétlen asszonynak megengedik, hogy előbb a férjét, majd elragadott fiát is láthassa.

Ezzel még nem ért véget a hős és a téma fokozatos fejlődésének a folyamata. A legenda szecsuanai változatában más befejezést láthatunk. A Kék Kígyó, a Fehér Kígyó nővére és hűséges barátja, száz év múlva elmegy a pagodához, lerombolja és kiszabadítja a szerencsétlen asszonyt.

De hiszen a Lejfent-pagoda nem kigondolt valami, ez az épület valóban megvan. Hogyan lehetnek abban, hogy lerombolták, amikor bárki láthatja épen és megrongálatlanul? Ezért a legenda erről a dologról úgy beszél, mint ami még nem történt meg, de feltétlenül be fog következni. S amikor a pagoda összeomlik, mondja a legenda, nemcsak a Fehér Kígyó válik szabaddá, hanem véget ér a kínai nők rabszolgasága is.

1936-ban a Lejfent-pagoda tényleg összeomlott. 1949-ben pedig Kína szabad lett, s a házasságról szóló új törvény felszabadította a kínai nőket a szörnyű feudális rabszolgaságból.

S a nőknek a szabadságért, azért a jogukért vívott harcában; hogy szerethessenek és szeretessenek, nagy szerepe van a szerető feleség és anya nép által teremtett nagyszerű alakjának is — a bátor és kecses Fehér Kígyónak.

Ugyanilyen csodálatos a hagyományos színház egy másik nőalakja, a két szomszédos parasztcsalád — a Menek és Csiangok — szerencsétlen, de szerelméhez mindvégig hű leányának alakja is. Származása legendás és humoros, halála azonban nagyon is reális és tragikus. Dalt is komponáltak róla, amely elmondja, hogyan vándorolt az asszony tízezer lit, hogy a Kínai Nagy Fal építésénél felkeresse a férjét. Legenda is elbeszéli a történetet.

Az egyik változat szerint a Men-család udvarában élő szarka a Csiang-család udvarán rakta le tojását, a másik változat szerint pedig a Men-család udvarán nőtt tök szára átkúszott a kerítés alatt és a tök már a szomszédos udvaron fejlődött ki. Egyszóval, a tojásból vagy tökből életre kelt kislány mindkét családnak a leánya lett, s a Men-Csiang-nü nevet kapta. Szépen növekedett, eladóvá fejlődött, s egyszer majdnem belefulladt a tóba. Egy ifjú mentette meg, aki a Nagy Fal építkezésétől szökött el. Megszerették egymást és össze-



házasodtak, de másnap reggel jöttek a katonák, Csin Si-huang császárszolgái, és elragadták a férjet ifjú felesége mellől, hogy kivégezzék.

Az asszony nem hitte el, hogy férje meghalt, s folytonosan új ruhákat szót neki. Egyik éjjel a férj megjelent álmában és azt mondta, hogy befalazták. Az asszony felkelt és elgyalogolt tizezer li távolságba. A falhoz ment és ott sírt. Könnyeitől szétmállottak a kövek, s meglátta szeretett férjének földi maradványait. Ezután akárhányszor igyekeztek a falat kijavítani, mindig újból leomlott.

Értesítették erről a császárt. Megparancsolta, hogy vezessék elé Men Csiang-nüt, s amikor meglátta a szép asszonyt, feleségül akarta venni. Hogy elnyerje beleegyezését, elhatározta, lekenyerezi és megvigasztalja. Templomot építtetett a férj tiszteletére, és áldozatot mutatott be neki. A máglyát szokás szerint papírpénzből rakták. Amikor azonban a tűz erőre kapott, a fiatal asszony beleugrott és elégett.

A szerelemért és a boldogságért vívott harc igen nagy helyet foglal el a hagyományos színházban, különösen Kína déli részén. Néha mesét dolgoznak fel, néha a mindennapos életből veszik a témát. Mindkettőre szeretnék példaként megemlíteni két dalos legendát, amelyekből zenés dráma lett.

Az első kapcsolatban áll a „Hetedik alkonyat” őszi ünnepséggel, amelyet a holdnaptár hetedik hónapjának hetedik napján tartanak.



A Fehér Kígyó megitta a bort. Hszü Hszien rémületére felesége mindjárt kígyóvá változik

Élt egyszer egy fiatal pásztor. Amikor szülei meghaltak, sógornője minden vagyont elszedett, neki csak egyetlen ökröt adott.

Nyugat uralkodónőjének volt egy unokahúga, aki szép mintákat szőtt a felhőkből, s ezért Szövökének nevezték.

Egyszer Szövöke más égi leánykával együtt a pataokban fürdött. A pásztor ellopta a leányok ruháit és azt mondta, hogy csak akkor adja vissza, ha Szövöke a felesége lesz. Össze is házasodtak. Boldogan éltek. Két kisleányuk született. Nyugat uralkodónője tudomást szerzett az egyenlőtlen házasságról s megparancsolta a leánynak, hogy térjen vissza az égbe. A pásztor kosárba tette a kisleányokat és felesége után rohant. Már majdnem utol is érte, de a gonosz istennő kirántott hajából egy ezüst hajtűt, végighúzta az égen, s Szövökét és a pásztert elválasztotta egymástól a Tejút ezüstfolyamával. Szövöke és a pásztor évenként csak egyszer találkozik egymással. A

A Kék Kígyó harcba hívja a Fehér Kígyót a szerzetesek ellen, akik elrabolták tőle a férjét



hetedik hónap hetedik napján a szarkák összesereglenek és élő híddal kötik össze az ezüsfolyam két partját.

A kínai népdalgyűjteményben van egy ballada a Csu Jing-taj nevű lányról. Hallottam ezt a dalt, és bármilyen furcsán hangzik — láttam is. Láttam, mert Sanghajban megnéztem a saohszingi színház előadását erről a témáról. A darab címe : *Liang San-po és Csu Jing-taj*. A darab végén a leány és szerelmese pillangóvá változik.

Nyár közepe táján Kína déli részén két pillangó jelenik meg, az egyik fekete, a másik sárga. Senki sem bántja őket, mert a legenda mindörökre összekapcsolta őket Csu Jing-tajjal és Liang San-póval. Az ablakokon vagy a parasztházak fehér falán látható ez a két pillangó, ollóval kivágva papírból.

Ugyanezzel a tárggyal láttam egy másik színdarabot is a szecsuan színház senjangi előadásán. Ott a darab címe ez volt: *A fűzfa árnyékában*, mivel az ifjú és a leány a fűz mellett találkozott először.

A szecsuan darab végén Liang San-po és Csu Jing-taj két madárrá változik át : gácsérrá és kacsvá, „jüan-jang”-gá. Láthatjuk ezt a két alakot papírból kivágva, hímézve, nefritből vagy elefántcsontból kifaragva. A boldog házasság jelképei . . .

Elgondolkozhatnánk rajta, hogy vajon a dal került a színpadra és lett színdarabbá, vagy pedig a színdarab szülte a dalt, vajon a saohszingi színház vette át a témát a szecsuanitól, vagy pedig fordítva, de a legvalószínűbb az, hogy senki nem kölcsönzött senkitől semmit, hanem a dal is és a két színdarab is egy forrásból — régi népi legendából indult el útjára.

Amint már mondtam, mindkét darabban memcsak a tárgy azonos, hanem a cselekmény fő vonala is. Tragikus elbeszélés ez a tiszta és áldozatos szerelemről.

Csu Jing-taj, a fiatal leány arról álmodozik, hogy képezni fogja magát, de a konfuciánus iskolában csak fiúk tanulhatnak. Hosszas kérések után a leány apja megengedi, hogy fiúruhába öltözzön és a legközelebbi városban fiúnak vallva magát beiratkozzon az iskolába. Csu Jing-taj beleszeret az egyik diákba, a szegény szülőktől származó Liang San-póba. A fiú szintén szereti a leányt, de a leány szülei gazdag férjet szemeltek ki a lányuknak. Liang Sa-po elpusztul bánatában. Csu Jing-taj elmegy a fiú sírjához és ott olyan keservesen sír, hogy az ég megkönyörül rajta, villám csap a sírba és Csu Jing-tajt elnyeli a megnyílt föld.

A történetben igen sok lírai, sőt komikus mozzanat van, de a színdarabban Csu Jing-taj életének minden pillanata harc a régi Kína asszonyainak jogtalan-



A Fehér Kígyónak fia született

sága ellen, az egyéni boldogság jogáért. Harc a jogért, hogy azt szerethesse, akibe szerelmes. Harc azért a jogért, hogy az egyetlen szerethesse.

A harc a leány halálával ért véget, de ez nem vereség, hanem győzelem, nem megalázkodás, hanem tiltakozás.

Ez az oka annak, hogy a dalokban és színdarabokban egyaránt élő Csu Jíng-taj igazi népi hős.

Sokan mondták, hogy Liang San-po és Csu Jíng-taj a kínai Romeo és Júlia. Távol áll tőlem az a szándék, hogy csökkentsem Shakespeare egyik legjobb

tragédiájának a jelentőségét, de azt gondolom, hogy a kínai népnek Csu Jing-taj többet jelent, mint az angoloknak Júlia. Azért jelent többet, mert Csu Jing-taj a szó szoros értelmében minden egyes kínai asszony szívébe behatolt. Mindegyik saját egyéni tragédiájának érezte Csu Jing-taj tragédiáját, mivel e tragédia alapja nem ritka eset, hanem a kényszerházasság törvénye, amely évszázadokon át emésztette a kínai leányok százmillióinak életét.

Nem tudom, van-e még valamely más nép drámairodalmában olyan serege a női alakoknak, amelyeket egy téma kapcsol egybe s ugyanakkor teljesen eltérők jellemzésüket tekintve. A Fehér Kígyó semmiben sem hasonlít az égi Szövőkéhez, a Men- és Csiang-család parasztlánya pedig semmiben sem hasonlít Csu Jing-taj diáklányra.

Ehhez a csoporthoz tartozik még a *Csing Hsziang-lien* című darab hősnője is. Megcsalta őt a férje. Gyermekeivel együtt a sors önkényére hagyta, hogy feleségül vehesse a császár leányát és magas hivatalt nyerjen el. A bátor és megvesztegethetetlen bíró halálra ítélte Csing Hsziang-lien férjét, de bármilyen igazságos is az ítélet, a történeteken nem változtathat. A múltat nem lehet visszahozni. Nem lehet újból leélni és a boldogság éveivé változtatni az éhezés, a bánat és a megaláztatás éveit.

Lehet, hogy néhány darab és legenda témája abban a formában, ahogyan én megismertem, egyes részeiben eltér más könyvek ismertetéseitől. Ez azért van, mert különböző forrásokat használtam fel: könyveket, színlapokat és egyes cikkeket, főként pedig azért, mert magam láttam őket Kína színházaiban, vagy kínai színészek, írók és rendezők szavai nyomán írtam le. Nagyon gyakran több változatot is tapasztaltam egyazon témánál, s ilyen esetekben az egyiket ki kellett választanom a sok közül. Úgy vélem azonban, hogy a témák, a konfliktusok — és ami a legfőbb — a legendatémák főbb vonásait helyesen írtam le. Mindenesetre igyekeztem beszélni minderről, ami szerintem a legpontosabban jellemzi a hagyományos kínai színház lelkét — a tartalmát.

A fejezet végére már nem maradt sok mondanivalóm, mivel most, amikor majd áttérünk a színház „testének”, vagyis a színdarabok formájának ismertetésére, e formának csupán alapvonásait kell felvázolnom ahhoz, hogy a következő fejezetekben részletesebben beszélhessünk a kínai színház kifejező eszközeiről.

Amint már említettem, a klasszikus kínai színház darabjai leginkább regény vagy legenda színpadon való bemutatása. Ezt nem nevezhetjük színpadra alkalmazásnak, mivel a legtöbb előadott darabnak nincs színpadi szerzője, legalábbis

a nevüket nem tudjuk. Azt gondolom, hogy majdnem minden darab (abban a formában, ahogyan ma játsszák) színészek több nemzedékének kollektív alkotó munkája nyomán alakult ki.

Az eposzból lett színdarab rendszerint nagyobb, néha évtizedeket felölelő időszak eseményeit tartalmazza. A klasszikus kínai dramaturgia már ebben is határozottan eltér az európai színház dramaturgiájától, nemcsak a drámai színháztól, ahol a színpadra alkalmazás viszonylag ritkán fordul elő, hanem az európai operáktól is, amelyeknek a librettója ugyan főleg színpadra alkalmazás és átdolgozás, de ugyanolyan dramaturgiai törvények alapján épülnek fel, mint a drámai színház darabjai.

A kínai népi eposz színpadi előadása külön speciális színpadi kifejezőeszközöket követelt, mégpedig olyanokat, amelyek lehetségesek és felhasználhatók voltak olyan körülmények között is, amikor a színház több évszázadon át egyazon feltételek mellett élt és fejlődött.

A régi Kínában nem voltak olyan színházi együttesek, amelyek mindig ugyanabban a helyiségben, vagyis úgynevezett állandó színházakban játszottak. Valamennyi színház vándortársulat volt, egyik vidékről vagy városból a másikba, egyik nagyobb faluból a másikba utazott, s falusi csűrökben vagy egyszerű dobogón játszott, melyet néha teraszként építettek fel oszlopokra emelt cseréptető alá, de mindig nyitott volt három oldalról, hogy a nézők mindenfelől láthassanak.

Ilyen viszonyok között még gondolni sem lehetett díszletre a szó európai értelmében, vagyis különféle többé-kevésbé nehézkes, festett síkokra vagy terjedelmes díszlettárgyakra, amelyeknek a segítségével a színpadon az az illúzió kelthető, hogy a cselekmény meghatározott helyen folyik: erdőben vagy hegyen, szegényes szobában vagy palota fényes termében. Az ilyen díszleteket nem viheték volna magukkal, mert ezek gátolták volna a cselekmény fejlődését, mivel egyszerűen megállították volna a játékot.

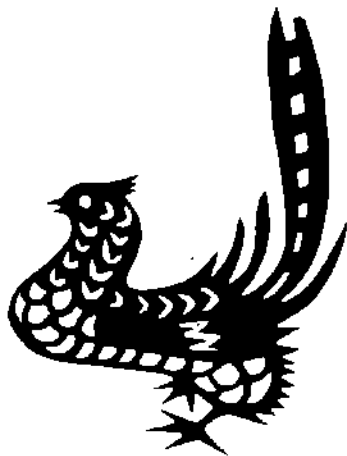
A színpadra került elbeszélő mű természetesen igyekszik megőrizni a történet legjellegzetesebb és legszükségesebb epizódjait, többek között az olyan epizódokat is, mint például a hegyeken való hosszabb átvonulás vagy a csatajelenetek. A regény vagy legenda színpadi előadása rendszerint nemcsak rengeteg eseményt ölel fel, hanem a cselekmény számos különböző helyét is, s emellett a színdarab feltétlenül sokkal tömörebb, mint a regény, a színhely pedig gyakrabban, hamarabb változik.

Ha a hagyományos kínai színház nézőterén ülünk és figyelmesen szemléljük

a színhely minden egyes változását, néhány darabban 50—100 változást is megfigyelhetünk. Önök is megértik, hogy egyetlen darabban lehetetlen volna százszor változtatni a díszletet a cselekmény dinamikájának megtörése nélkül.

A hagyományos kínai színházban a díszlet változtatására nincs semmi szükség, mivel a téma eseményeinek és zökkenőmentes kibontakozásának színpadon való érzékeltetésére a színház minden kifejező eszközt mozgósított, amit a népi zene és színművészet csak felhalmozott. Ezeknek a segítségével érzékeltetni tudják az idő múlását és a színhely változásait, vagyis azt az érzést tudják kelteni a nézőben, hogy magas hegyet lát, amelyre a hősnő felmászik, vagy gyorsan futó folyó van előtte, amelyen a hősnő csónakkal átkel, láttatni tudják a vágató lovat vagy völgyben folyó véres csatát.

A színpadi kifejezőképesség sok népi eszközeinek a színpadon való összevonása nem valamilyen elméleti-kísérleti rendezői kutatás eredménye, hanem természetes következménye annak a szerves folyamatnak, amikor az élet maga választotta ki mindazt, ami hallhatóvá és láthatóvá teheti — vagyis a színművészet alkotásává, színházi előadássá változtathatja — az irodalmi művet.





EGYFORMA ÉS KÜLÖNBÖZŐ SZÍNHÁZAK

AMIKOR a természet művészi érzékelésének a kínaiakat különösen jellemző sajátos módjáról beszéltem, példaként a művészetekkel történt találkozásomat említettem, amely a zúzmarával borított fák között álló régi palotában folyt le. Most újból vissza kell vezetnem olvasóimat ebbe az épületbe, de most már nem azért, hogy még egyszer gyönyörködjenek az ablakból a télipark szépségeiben, hanem azért, hogy elmondjam a többórás beszélgetés tartalmát.

Már említettem, hogy a beszélgetés előestéjén jegyzetet készítettem mindarról, amit láttam Kína színházaiban, felsorolva a színházi kifejezhetőség valamennyi hagyományos eszközét. A beszélgetés résztvevői előtt pontról pontra felolvastam ezt a jegyzetet és kértem, mondják el őszintén, helyesen vagy helytelenül határozta-m-e meg a próza és ária, az énekes párbeszéd és a pantomim sajátosságait és feladatait.

Lehet, hogy azért, mert a résztvevők különböző színházakból sereglettek össze és különféle színházi szakemberek — rendezők, színészek, színházi intézmények vezetői — voltak, de lehet, hogy valamilyen más okból, néha az történt, hogy a kérdéseimre adott egyik-másik válasz heves ellenvetést keltett a többiekben.

Vita kerekedett. Mivel nem értem a kínai nyelvet, így csak a vitázók gesztusait láttam és vártam az eredményét minden egyes vitának, amely rendszerint a számomra lefordított formulával ért véget, s amelyet ha nem is mindenki, de a többség elfogadott.

A formulát pontosan feljegyeztem, de minden újabb vita után egyre inkább megértettem, hogy így, a süketnéma szerepében, valami nagyon lényeges és fontos dolog elkerüli a figyelmemet, és hogy sokkal több hasznom volna, ha nem kellene megvárnom az összehangolt formulát, hanem hallanám és érteném a véleményét mindenkinek, hiszen ebben az esetben sokkal teljesebben és hűbben érteném meg magát a formulát is.

Megkértem őket, vitatkozzanak valamivel lassabban, hogy a tolmács legalább kivonatosan fordíthassa mindazt, amiről szó esik. Ez természetesen még jobban elnyújtotta a megbeszélést, amely azonban nagyon hasznos volt, mert sok mindenre fényt derített, amiről eszembe sem jutott volna vitatkozni.

Mivel a találkozás már azután folyt le, hogy sok városban jártunk és sok különböző előadást láttunk, lehetőségem nyílt rá, hogy bizonyos fokig beleavatkozzam a vitába, csatlakozzam egyesek véleményéhez vagy ellenezzem mások véleményét.

Egyszóval, rövid idő múlva már ugyanolyan természetesen éreztem magam, akárcsak Moszkvában, amikor a Művészek Központi Házában vagy az Orosz Színházi Társaság irodájában vitatunk meg valamilyen fontos kérdést, azzal a különbséggel, hogy Moszkvában minden valószínűség szerint gyümölcszörppel vagy ásványvízzel telt üvegek állnának előttünk, itt pedig kicsiny fületlen csészék, amelyeket sohasem lehet teljesen kiinni, mivel pillanatok alatt teletöltik világoszöld teával és lefedik fedővel, hogy ki ne hűljön.

Bármilyen furcsán hangzik is, de elég sok időt vett el az a kérdés, hogyan kell végül is neveznünk a hagyományos kínai színházat. Mit értenek a kínaiak a legelterjedtebb „klasszikus opera” kifejezésen? S helyes-e általában az „opera” szót használni e színházra vonatkoztatva?

Ez a kérdés minden európaiban felmerül, aki látta a kínai színház előadásait. Így voltam én is.

Nem mondom el a vita minden részletét, de nekem feltétlenül szükségem volt rá, mivel az ilyen dolgok tisztázásánál elsősorban a használatos kifejezések egy-egy értelmezését kell elérni. Minden vitánál, de főként a művészeti vitánál a legtöbb nézeteltérés és félreértés leginkább abból adódik, hogy más és más módon értelmeznek egyazon szakkifejezéseket.

Az „opera” — olasz szó. Az opera mint színházi műfaj olasz-francia származású. A műfaj elterjedt egész Európában, és amint az majdnem mindig lenni szokott, elterjedt a műfaj elnevezése is.

Kína azonban sosem vette át Európától ezt a színházi műfajt. A régi Kínában opera sosem volt a szó európai értelmében. A hagyományos kínai színház formáját tekintve önálló és nincsenek rokonai Európában.

Rendszerint minden idegen szó azzal a dologgal érkezik valamely országba, amelyet jelöl. Az „opera” szó viszont „leszakadt” címkeként került Kínába. Megérkezett, és nagyon megközelítőlegesen hasonlat alapján egészen másra ragasztották.

Valószínűleg valami nem nagyon körültekintő európai járt Kínában, látta a kínai színház előadását, és bár ez az előadás egyáltalán nem hasonlított egyetlen európai színházi műfajhoz sem, válogatni kezdett a színházi címkék között, annak az elvnek az alapján, hogy „ott is énekelnek, meg itt is énekelnek”, és úgy vélte, hogy ez a legmegfelelőbb. Jobb híján aztán ez a műfaji megjelölés nemcsak az európai irodalomban honosodott meg, hanem a kínaiaknál is. Meghonosodott és nagyon sok embert megzavar.

Ha az európai operát tanulmányozzuk, feltétlenül találhatunk és találunk is hasonlóságot és eltérést a francia és a német, az olasz és az angol, a cseh és az orosz opera között, mivel nemzeti eltéréseik ellenére is van közös műfajbeli ismérvük — a hősök énekkel fejezik ki gondolataikat és érzéseiket. Ha viszont az európai nemzeti operákkal egy sorba állítjuk azt a színházi műfajt, amelyet általánosságban „kínai operának” neveznek, akkor igen súlyos hibát követünk el, hiszen ebben a színházban az ének egyáltalán nem egyetlen módja a gondolatok kifejezésének.

A hagyományos kínai színház színésze nemcsak a vokális beszédet használja fel, hanem a mindennapos köznyelvi beszédet és a rendkívül jellegzetes intonációs-ritmikus beszédet, továbbá a pantomim szótlán nyelvét és a kézmozdulatok külön nyelvét is.

Igen, a kínai színház — zenés színház, és ezen a ponton hasonlít az operához, operetthez és baletthez, de eltérően valamennyi európai színházi műfajtól, első-sorban sokszorosán összetett színház, szerves ötvözete a színpadi kifejezőmód sok teljesen különböző eszközeinek. Az ének csupán egyik eleme ennek az ötvözetnek.

Utunk egyik részvevője, aki vajmi keveset tudott a kínai színházról, már első nap ezt mondta nekem : „Operarészletek meghallgatására hívnak bennünket,

de hogy őszinte legyek, a balettot jobban szeretem.” Nagyon csodálkozott, amikor Li Sao-csun, a pekingi „opera” sztárja, a kínaiak Kozlovskija helyből felugrott a szék támlájára, és a levegőben kétszer még meg is fordult. *A vizesések barlangja* című darabból mutattak be részletet. Körülbelül egy óráig tartott és majdnem ez egész pantomim akrobatikából állt — csatajelenetekből a majom-fejedelem seregei és az Ég csapatai között.

Ha az *Anyegint*, a *Carment* és a *Traviatát* operának nevezzük, akkor bizony *A Fehér Kígyót* és *A vizesések barlangját* másképpen kell jelölnünk. Az ilyen darabokat játszó színház nevezhető zeneinek, zenei-szintetikusnak, de az „opera” fogalom egyáltalán nem megfelelő, mivel szűkíti a műfajról alkotott elképzelést.

Azt gondolom, hogy az „opera” mint a hagyományos kínai színház meghatározása fokozatosan el fog tűnni.

Először is, a kínaiak szereztek operákat a műfaj európai értelmezésében. Már ez is arra kényszerít bennünket, hogy elálljunk az „opera” szó használatától a hagyományos, klasszikus színházzal kapcsolatban. Nem lehet teljesen különböző színházi műfajokat egyazon névvel jelölni! Másodsor, függetlenül az új opera keletkezésétől és fejlődésétől, a kínai színház munkatársai már most egyre gyakrabban nevezik a hagyományos színházi formát zenés drámának, amely, az én véleményem szerint, alkalmasabb megjelölése e színház lényegének.

Akárhogy van is, mielőtt részletesen boncolgatni kezdtük a kínai színház kifejező eszközeinek valamennyi tulajdonságát és sajátos módszerét, előbb meg kellett egyeznem a társalgás résztvevőivel abban, hogy ha közülünk bárki kimondja az „opera” szót, akkor semmi esetre sem gondol az európai operához hasonló dologra.

Ha e kérdés tisztázása annyira fontos volt számomra a kínai színház képviselőivel folytatott társalgásomban, akkor az olvasóval folytatott társalgásomban még fontosabb, mert enélkül nagyon nehéz lenne tovább beszélgetni a hagyományos kínai színházról.

Elég sok időnkbe került, amíg pontosan meghatároztuk egy másik terminus — a „klasszikus” kifejezés értelmét is. A hagyományos kínai színháznak milyen fajtáira és formáira vonatkozik ez a megtisztelő kifejezés, és melyekre nem vonatkozik?

Megkérdeztem: „Vajon az a klasszikus, amit önök arra a színházi formára használnak, amely európai terminológiával »pekingi operá«-nak, Kínában pedig fővárosi színháznak, »Csingcsü«-nek neveznek?” — Valamennyien ezt felelték: „Igen!” — „És a saohszingi színház, a »jüecsü« — szintén klasszikus?” —

Egyesek azt felelték, hogy „igen”, mások pedig azt, hogy „nem”. Kisebb vita kerekedett, s végül egyöntetűen úgy döntöttek, hogy a saohszingi színházi formát szintén klasszikusnak kell tekinteni. Az *Őszi folyó* című szecsuanai darabot egyesek a klasszikus színházhoz sorolták, mások viszont határozottan ellenezték ezt.

Kezdetben azt hittem, hogy a pekingi színházi formát azért vallják mindannyian egységesen klasszikusnak, mert az a hagyományos, származását tekintve a legrégebb, a különböző tartományok helyi formáira vonatkozóan pedig azért merült fel nézeteltérés, mert e helyi formák fiatalabbak, s hogy úgy mondjam, nem érdemelték még ki a megtisztelő klasszikus jelzőt.

Feltevésemet egyöntetűen elvetették mint teljesen helytelen. Kiderült, hogy éppen a pekingi forma egyike a legfiatalabbaknak. Mindössze talán kétszáz éves, s ugyanakkor néhány helyi színházi forma jóval idősebb.

Ha viszont a származás régiségének kritériuma elesett, akkor a klasszikus kritériuma nyilván a minőség lehet, s arra gondoltam, hogy a pekingi forma valószínűleg a jobb és ezért klasszikus, a helyiek pedig gyengébbek és ezért nem lehet tudni, nevezhetők-e klasszikusnak.

A kérdés ilyen felvetésével megint sokan nem értettek egyet, sőt néhányan az egyes tartományok helyi formáinak előnyeiről kezdtek beszélni a pekingi formához viszonyítva.

E viták és tisztázgatások során megértettem, hogy a véleménykülönbségek okát abban a helyzetben kell keresnem, amelyet a pekingi színházi forma élvez a régi Kína helyi formáival szemben. A császári udvar és a feudális arisztokrácia felső rétege ugyanis magas fokú művészetnek csupán a pekingi formát ismerte el. Az európai színházi irodalom pedig csak ritkán és felületesen tett említést arról, hogy vannak helyi formák, amelyek eltérnek egymástól és a pekingi formától.

Most azonban az új Kínában, a helyi színházak néhány hivatalos felülvizsgálata után, és az 1952 októberében tartott első országos színházi fesztivál után — amelyen 1600, különböző vidékekről való színész mutatott be mintegy száz előadást — napnál világosabban kiderült, hogy a helyi színházi formák közül sok igen értékes, és nem tekinthető rosszabbnak, másodrangúnak.

Ha tehát használjuk a „klasszikus” kifejezést, akkor ezt mindenesetre az egész hagyományos kínai színművészetre alkalmazni kell, nem pedig csupán egyetlen formájára — a pekingire.

Miután fényt derítettünk arra a kérdésre, hogy helyes vagy hibás-e, ha a



„A fűfa árnyékában.” Pekingi zenés drámai színház

„klasszikus” kifejezést a kínai színház egyik vagy másik fajtájára vonatkoztatva alkalmazzuk, lehetőségem nyílt arra, hogy többé-kevésbé pontosan meghatározzam, mi az eltérés e válfajok között.

A pontos meghatározás nagyon fontos, mivel éppen a helyi színházak eltérő jellege bizonyítja ékesszólóan és világítja meg a hagyományos kínai színház népiességét.

Gondolom, hogyha e találkozó előtt csupán a pekingi színházat láttam volna, és nem láttam volna egyetlen helyi színházat sem, akkor bizony nagyon nehezen értettem volna meg a magyarázatokat. Ezért most, amikor a helyi színházak eltéréseiről kell beszélnem az olvasóknak, akik közül sokan egyáltalán nem láttak még kínai színi előadást, helyesebb bemutatnom ezt az eltérést konkrét példán, amely számomra is a legmeggyőzőbb tanulság volt. E tanulságot már kínai utunk legvégén, Senjang városában szereztem, tehát sokkal később a pekingi palota parkjának műtermében lefolyt beszélgetésnél.



„A fűzfa árnyékában.” Pekingi zenés drámai színház

Váratlanul szabad estém akadt, s természetesen azonnal megkértem a tolmácsot, hogy vigyen el valamilyen színházba.

Az ajánlott aznap esti három vagy négy darab közül leginkább *A fűzfa árnyékában* című darab keltette fel az érdeklődésemet. Megkérdeztem, hogy milyen színdarabról van szó. Azt felelték :

— A tartalmát már ismeri a Sanghajban látott színdarabból. Ott ez volt a címe : *Liang San-po és Csu Jing-taj*.

— Csupán a címben van eltérés ?

— Nem. Nem csak a címben. A cselekményben, néhány szereplőben, a zenében és végül a nyelvben is. Általában mindenben van eltérés. Hiszen az, amit Sanghajban láttunk, az saohszingi forma volt, vagy más néven „jüecsü”, ez pedig, amelyet most nézünk meg, szecsuanai színházi forma. Hogyne volna tehát eltérés ?

Úgy véltem, bármennyire érdekesek is azok a darabok, amelyeket aznap este

megnézhetnék, feltétlenül ezt kell megnéznem, hogy két azonos darab példáján szemléletesen megértem a két különböző helyi színházi fajta közötti eltérést.

Az előadás aztán háromszoros kielégülést okozott. Először azzal, hogy magában is érdekes volt, másodszor azzal, hogy egész idő alatt párhuzamot vonhattam a sanghaji előadással, harmadszor pedig azzal, hogy minden ünnepélyességtől mentes körülmények között láthattam az előadást.

Hiszen a legtöbb előadást és hangversenyt, amelyen részt vettünk, külön a mi számunkra, szovjet művészek számára rendezték, vagy díszvendégként voltunk jelen. Az első sorba ültettek bennünket, amely előtt rendszerint piros mandarinokkal dúsan rakott asztalok álltak. Volt ott még viaszsárga banán, narancssárga datolya, édes földimogyoró, égetően forró tea sárkányrajzos csészékben és cigaretta különböző színű tányérekön.

Mindegyikünk mellett vagy legalább kettőnk között tolmács ült, aki fülünkhöz hajolva, suttogva fordította vagy magyarázta a színpadon folyó eseményeket.

A nézőket nemcsak az előadás érdekelte, hanem az is, hogy a darab milyen hatást kelt bennünk. Ilyen körülmények között a színészeknek persze nehéz volt játszaniuk. Tudom ezt magamról, személyes színészi tapasztalatokból. Amikor sustorgó tolmácsaik kíséretében a nézőtér első sorában ülő külföldi vendégek előtt kell fellépni, az ember mindig fokozott felelősséget is érez, s ugyanakkor mellékkörülmények is lekötik a színészt, ami mind zavarja a fellépést.

A senjangi előadáson nem vendég voltam, hanem egyszerű néző. Egyedüli orosz az egész nézőtéren. Senki sem fogadott és senki sem mondott üdvözlő beszédet. A nézőtér közepére kaptam jegyet. Hideg volt. A nézők vattaruhában és kucsmában üldögéltek. Rajtam is meleg kínai sapka volt, s így a fejem semmi- ben sem különbözött a többiekétől. Az elsötétített teremben a nézőtérrel egyé- forrva csodálatosan jól éreztem magamat. A tolmács persze magyarázgatta mind- azt, amit a nyelv ismeretének hiányában nem érthettem meg, de úgy beszélt, hogy szomszédaink jóformán semmit sem hallottak, már azért sem, mert a közönség viharos lelkesedéssel fogadta a színészek játékát.

Felkészültem rá, hogy amit látok, azt össze kell hasonlítanom a sanghaji elő- adással, és féltem, hogy nehezen tudom meghatározni, mi a különbség egyazon téma két változata között, hogy nehezen fogom megérteni a két helyi színházi forma megkülönböztető vonásait. A félelem feleslegesnek bizonyult, mivel az eltérés a két darabban és a két előadásban is sokkal nagyobb volt, mint feltételez- tem.

Már a meginduló cselekmény első pillanatában világosan láttam, hogy a két

színházban teljesen eltérő a zenei kíséret. Sanghajban nagy zenekar működött közre, emitt a szó szorosán vett értelmében nem is volt zenekar. Egyáltalán nem voltak dallamot játszó hangszerek — vonós és fúvóhangszerek. Az egész előadást csupán dob- és gongütésekkel kísérték.

A dallamjátszó hangszereket a kulisszák mögött elhelyezett kisebb kórus helyettesítette. Egy szólamban énekelt, s amint később megmagyarázták, ez volt a hangaláfestés a színészek szólóénekéhez. A tisztán zenei feladatok mellett a kórus témabeli feladatokat is végzett. Néha mintegy figyelmeztetőleg fordult a nézőkhöz, hogy most valami fontos dolog fog történni. Máskor megismételte a hős áriájának utolsó szavait, s mintegy ezzel is hangsúlyozta e szavak jelentőségét.

Egyszóval, funkcióját tekintve ez a kórus részben hasonlított az ősi görög tragédia kórusához, részben pedig a filmek hangosbeszélőjéhez vagy a drámai előadások felolvasójához.

Ilyen kórus a sanghaji előadáson nem volt, de nem volt a pekingi színház előadásán sem.

A második, ami újdonság volt a számomra : a történet számos epizódja és számos szerep nem volt meg a sanghaji előadáson.

A téma, az eszmei tartalom, a konfliktusok és a főhősök jellemzése egy és ugyanaz volt. A fiúruhába öltözött leány itt is más városba megy iskolába, s az úton találkozik és megismerkedik az ugyanoda tartó ifjúval. Az iskolában a leány beleszeret a fiúba. Mikor az apja levélben hazahívja, haza is megy. Az ifjú elkíséri őt ugyanazon az úton. Otthon a leányt férjhez adják. Miután ezt a súlyos tüdőbajban szenvedő ifjú megtudja, meghal. A leány elmegy arra a helyre, ahol eltemették, és a sírba veti magát.

Mindez egyforma, ugyanakkor azonban a darabok teljesen mások, mintha más-más szerző tollából származnának.

A saohszingi darabban ajándék szerepel, amelyet a hősnő ad a hősnek, s amelyből az később megtudja, hogy fiatal barátja és tanuló társa nem fiú, hanem leány. A szecsuanai darabban ez a közzjáték egyáltalán nem volt meg.

A saohszingi darabban szerepe van a tanító feleségének, a szecsuaniban nincsen. Ebben szerepe van a menyasszony édesanyjának, és van két komikus szerep is : a házasságközvetítő és egy ostoba diák az iskolában.

A nyelv ismeretenélkül nehezen tudtam eldönteni, hogy tisztán drámai szempontból melyik darab a jobb. Mindkettő felépítése nagyon világos és hiteles, de mégis különböző darabok voltak.



Itt még Liang San-po nem tudja, hogy barátja nem fiú, hanem lány





Jelenet a saohszingi zenés dráma sanghaji előadásából. Liang San-po és Csu Jing-taj szerepében Fang Zsuj-tiuan és F'ü Csüan-hsziang



A darabok egyformán, de ugyanakkor eltérő módon értek véget.

A sanghaji darabban a fiú és a leány végül pillangóvá változott, s az utolsó jelenet a lepkék tánca.

A szecsuaniban a hősök madarakká változtak, de ennek nem szenteltek semmi-féle külön jelenetet. Abban a pillanatban, amikor a hősnő a sírba vetette magát, odafutottak a szülei és a házasságközvetítő. Odarohantak a sírhoz, s ott megálltak. A sírkő mögül pedig két madár röppent az ég felé. Mi, nézők ezt abból értettük meg, hogy az odafutó szereplők hátravetették a fejüket, és feszülten figyelték a madarak röptét. A madarak a nézőtér fölött röpködtek.

Volt még valami, amit nem nagyon vettem észre, mégis igen nagy eltérés a két előadás között. Különböző tájszólásban adták elő a két darabot. És itt kell beszélni azokról a körülményekről, amelyek olyan sok eltérő formájú hagyományos helyi színházat szültek.

Képzelnék el három kínait három egymástól messze eső tartományból e hatalmas országban. Képzeljék el, hogy a három kínai egy padon ül, és némán olvassa ugyanazt az újságot.

Most képzeljék el, hogy mindhárom fennhangon elolvassa ugyanazt a mondatot, s teljesen váratlanul nem egy, hanem három mondatot hallanak. Ha a három kínai közül az egyik hangosan olvasná az újságot, a másik kettő semmit vagy majdnem semmit nem értene belőle. Mondták nekem, hogy az azonos nyelvtani szerkezet és az azonos szókészlet ellenére nagyobb az eltérés az északi és a déli nyelvjárás között, mint a francia és olasz nyelv között.

Na de hogyan tudja ilyen esetben a három kínai magában olvasni ugyanazt az újságot? Nagyon egyszerűen. Az újságban nem betűk vannak, hanem hieroglifák, vagyis fogalmakat és nem hangokat jelölő írásjelek.

Vegyük például a „folyó” jelét. Minden írni-olvasni tudó kínai megérti, hogy mi is az, de a fogalmat jelölő szót saját tartománya nyelvjárásában mondja ki. Kína sok tartományában különböznek a nyelvjárások, hangtanilag különböznek a szavak, de értelmileg, nyomtatásban ugyanazt jelentik. Bár sok a nyelvjárás, a kínai irodalom egységes. Hatalmas, több évezredes irodalom ez, több száz népi legendát foglal magában.

Bármilyen kevés volt is a régi feudális Kínában az írástudó emberek száma, a regények és drámák, amelyek a kínai drámairodalom alapjául szolgáltak, nem a fonetikus, hanem a jelentéstani írás révén terjedtek el Kína valamennyi tartományában. A nyelvjárások eltérései nem gátolták meg ezt.

E regények és legendák elterjedése a helyi mesemondóknak, a sousudoknak is

Az apa akarata – törvény.
Csu Jing-taj és Liang San-
po utoljára látják egymást



köszönhető, akik már helyi tájszólásban és helyi motívumok alapján mesélték vagy énekelték ezeket a műveket.

Nem tehettek másképpen a helyi színházi együttesek sem. Senki sem nézte volna meg előadásukat, nem lettek volna érthetőek a nép számára. Ez azt jelenti, hogy amikor a színházak egész Kínában ismert drámai témákat vettek a színdarabok alapjául, azokat a helyi köznyelven kellett eljátszaniuk, mégpedig nemcsak a szóbeli, hanem a zenei nyelv tekintetében is.

A hagyományos kínai színházban a „zenei nyelv” fogalomnak sajátos tartalma van. Amikor olasz, francia vagy orosz operáról beszélünk, természetes, hogy egy bizonyos, egész Európában elterjedt zenei nyelv mellett megkülönböztetjük bennük a nemzeti nyelvet is, amelynek alapja a zenei nyelv. Valamennyi nemzeti zenén, nemzeti operán belül megkülönböztetjük és felismerjük a különböző zeneszerzők műveit, nem tévesztjük össze Glinkát Csajkovszkijjal, vagy Rossinit Leoncavallóval. Végül mindegyik zeneszerzőnél meg tudjuk különböztetni egyes műveiket is egymástól, és megint csak nem tévesztjük össze az *Anyegin*t a *Pique Dame*-mal. Bár mindkét operánál felismerjük Csajkovszkijt és az ő zenei nyelvét, nem találunk nála két egyforma áriát, két egyforma dallamú duettet.

A zene elemzésének ezt a következetes módszerét nem alkalmazhatjuk annak megállapítására, hogy mi a zenei különbség az egyes hagyományos kínai színdaraboknál. Mindenekelőtt, rendszerint egyetlen hagyományos darabnak sincs zeneszerzője. Nemcsak ismeretlen, de nem is egy bizonyos személy, mivel adott esetben a zeneszerző fogalma — gyűjtőfogalom. A zenészek, daloló, beszélő, táncoló színészek sokasága évtizedek és évszázadok folyamán kovácsolta ki a darab zenei formáját. Mindegyik tartomány megteremtette a maga formáját a helyi népdalok és az adott tartományban legjobban elterjedt hangszerek alapján.

Természetesen minden helyi zenei nyelvben sok vonása van meg az egész Kínát jellemző zenének, s a gyakorlatlan fül ugyanolyan nehezen különbözteti meg Honan tartomány darabjainak dallamait a Hunan tartomány dallamaitól, mint amilyen nehéz a tartományok nevét megkülönböztetni. A kínai fül számára azonban zenei nyelvük teljesen eltérő.

Így tehát zenei vonatkozásban egy vidék darabjai feltétlenül különböznek más vidékek darabjaitól. Ezzel azonban vége is szakad az eltérések láncolatának, mivel az adott válfajon belül alapjaiban már egyetlen darab sem mutat eltérést zeneileg. A vokális párbeszéd vagy tánc egyazon dallamát találjuk a szecsuanai

színház valamennyi darabjában, és más dallamot Hopej tartomány valamennyi darabjában.

Ez a szó szoros értelmében zenei nyelv. A zenei frázisok és ritmusok az egyes darabok témája szerint változhatnak, helyüket, megnyúlhatnak vagy meg-
rövidülhetnek a cselekménytől függően az ária, a párbeszéd, a pantomim vagy a csatajelenet hosszától függően, de az adott helyi formában a dallam és ritmika alapjai minden darabnál egységesek.

A kínaiak négy alapvető válfajt, mondhatnánk: a színházi zene négy stílusát különböztetik meg. Mindegyikük kapcsolatban van nemcsak a dallammal, hanem a zenekari előadással, helyesebben, a vezető hangszerrel is.

A „pingce” zenei formán alapul Sanhszi, Hopej és Honan tartományok helyi színházi zenéje. E formánál a vezető hangszer különleges hegedű, a pingce-hucsin.

Anhuj, Hupej, Kuangtung és Fucsien tartományok helyi zenéjének alapja az „erhuang-hszipi” zenei forma. A dallamot itt az erhu nevű kisebb hegedű vezeti.

A Jangce középső és felső folyásának egyes tartományaiban — pl. Szecsuan, Hunan — az előadásokat csupán ütős hangszerekkel kísérik. A melódiát az éneklő színész és színpalánk mögött elhelyezett kisebb, egyszólamú kórus biztosítja. A kórus csak ritkán és nagyon röviden énekel, mivel nem a zenekart helyettesíti. E tartományok helyi színházainak zenei formáját „jijangcsiang”-nak nevezik.

Van egy negyedik zenei forma is — a „kuncsiang”, amely Csiangszu és Csöcsiang tartományokban honosodott meg. Itt a dallamot a zenekarban a kínai fuvola vezeti.

E négy alapformával nem értek véget a helyi hagyományos színházak zenei eltérései, mert a helyi népi dallamokkal egyesülve mindegyikük változik. Kuangtung és Hupej tartományok színházi zenéje például formájára az „erhuang-hszipi”-hez tartozik, a két tartományban azonban a vokális párbeszédnek dallama mégis eltérő, mivel hatott rá a helyi népdal.

Ezek után összegezhetjük mindazt, amit Kínában láttam, amit a kínai művészet képviselői elmondtak nekem a téli park műtermében, amit az egyes városokban a színészekkel és rendezőkkel történt találkozásaim során jómagam is igyekeztem kideríteni és pontosan megérteni.

Véleményem szerint a kínai színház valamennyi helyi válfaja négy fő ismérv tekintetében különbözik egymástól.

Az első: a darab zenei alapja — a dallam és zenekar vonatkozásában. Mintha a helyi színháznak teljesen különböző zeneszerzői volnának. Mindegyiknek megvan a magáé. E zeneszerző: az adott vidék színházi zenéjének több évszázados hagyománya, amelynek alapját a helyi népi dallamok szolgáltatják.

A második: a történet eltérő felépítése és kifejtése még abban az esetben is, ha a téma és olykor a cím egyforma is. Mintha a helyi színházak minden változatának saját szerzője és dramaturgja volna. S ez a szerző — megint csak a több évszázados hagyomány. A helyi színházak különböznek a téma megválasztásában is. A zenei forma és a kompozíció tekintetében egymástól eltérő szecsuanai és saohszingi színházak darabjainak például vannak egyforma jellemvonásaik is: a darabok pozitív főhősei rendszerint fiatalok; a téma főként szerelmes, mégpedig hősi-tragikus; háborús tárgyú darabokat egyáltalán nem játszanak. Nincs tehát ezeknél a színházaknál akrobatika sem. De itt egy megjegyzést kell tennem. Az a színház, amelyet Sanghajban láttunk, bár formájára a saohszingi zenei drámához tartozik, a „jüecsü” zenei alapjának megtartásával az utóbbi években más színházi formáktól is kezdett darabokat átvenni, s bemutatta például *A Fehér Kígyót*. Ebben a darabban sok a csatajelenet, amely a színészek-től akrobatikai tudást is igényel.

A harmadik, amely logikusan következik a másodikból: a teljesen eltérő színészi játék, eltérő rendezés, és néha a hősök eltérő jellemzése. Mintha mindegyik helyi színháznak saját rendezője volna.

Azt mondhatnánk, hát lehet-e ez másképpen? Természetes, hogy mindegyik darabnak saját rendezője, szerepfelfogása van. De éppen az a dolog nyitja, hogy az adott helyi fajtan belül különböző színházi együttesek ugyanazt a darabot teljesen egyformán játsszák a rendezés és az alakok megmintázása szempontjából. S megint csak azért, mert a rendező ismét — a hagyomány.

Végül negyedik ismérvként említem meg a darab nyelvét, vagyis a nyelvjárást, amelyen a darabot előadják, és amelyen Kína adott vidékének a lakossága beszél.

S ha ezt a négy ismérvet összevetjük, akkor az derül ki, hogy a helyi hagyományos színházak valamennyi fajtáját egyesítő fő ismérv — e színházak népi jellege.

Kína hagyományos helyi színházai elsősorban népi színházak.

Miben különbözik valamennyi helyi fajtától a pekingi színházi forma — a „csingcsü”? Vajon maga is egyike a helyi formáknak? Nem, a hagyományos színháznak ez a legfiatalabb formája nincs kapcsolatban valamely tartománnyal,

s a „csingcsü” színház hagyományai szerint játszó színházi együttesek egyaránt megtalálhatók Pekingben, Sanghajban és más városokban is.

E színházi fajta zenei alapja teljesebb, mivel megtalálható benne mind a négy felsorolt zenei forma. Tarkábbak és gazdagabbak a dallamai. A legtöbb különböző hangszer ennek a színházi fajtának a zenekarában található.

A téma feldolgozása, úgyszintén a rendezői felfogás (bár adott esetben a rendező megintcsak a hagyomány) a pekingi színházban szintén sokrétűbb. Mivel évtizedeken keresztül ez a színházi forma kiváltságos helyzetet élvezett, törvényei kidolgozottabbak és ugyanakkor mintegy választékosabbak és formálisabbak is. De ezt a formát is, függetlenül a választékosságtól, a népi jelleg ereje táplálja.





AZ ELYNYÚJTOTT SZÓ

BARMENNYIRE különböznek is a hagyományos színház helyi formái egymástól és a pekingi formától, mégis több a közös vonás, mint az eltérő, s most erről a közös vonásról, a színházi kifejezőkészség fő eszközeiről szeretnék beszélni, amelyeket Kína valamennyi hagyományos színházában alkalmaznak, s elsősorban is azokról az eszközökről, amelyeket az európai színházakban egyáltalán nem használnak fel.

„A dal szavakból, helyesebben elnyújtott szavakból áll. Amikor az embert öröm fogja el, ezt szóval fejezi ki. A szó nem elégíti ki, ezért elnyújtja (énekli) a szót. Az elnyújtott szó sem elégíti ki, ezért hangszerek kórusát kapcsolja a szóhoz. A kórus sem elegendő, a kezek önkéntelenül mozogni kezdenek, a lábak pedig a földre dobbannak!”

E mondatokat több mint két és fél ezer évvel ezelőtt írták le, ősi kínai könyvből származnak, magam pedig Snejerszon *Kína zenekultúrája* című könyvében olvastam.

Elsősorban azért érdekesek ezek a mondatok, mert az a következetesség, amellyel az emóció kifejezési eszközeit felsorolja, valójában a zenei-színepadi

hatás eszközeinek következetes fokozása, s itt a legkisebb erejűnek a kimondott szót, a legnagyobb erejűnek pedig a dal, a zene és a tánc egyidejű alkalmazását tekintik.

Ez a következetesség igen alkalmas a hagyományos kínai színház legfontosabb kifejező eszközeinek elemzésére, mintegy pontosan meghatározza az emóció minden megnyilatkozásának arányát és fokozatait.

Az idézett mondatokban van egy igen érdekes, és véleményem szerint, a hagyományos kínai színház szempontjából pontos meghatározása az énekelt, vagyis elnyújtott szónak, és ezen túl az éneklésnek mint az elnyújtott szavak összességének.

A hagyományos kínai színházban az éneklés rendszerint igen magas regiszteren, gyakran szinte már a hangszalagok végső határán történik. A férfiak hangja ugyanúgy hangzik, mint a nőké, mivel a férfi szereplők úgynevezett „vegyes” hangon, vagyis fejhangon énekelnek, aminek alaptámasza a légzés.

Nem szabad azt gondolnunk, hogy minden kínainak csupán magas hangja van. Van közöttük tenor, bariton, szoprán és alt is.

A mai kínai kórusok ugyanolyan regiszteren énekelnek, akárcsak mi, s a demokratikus ifjúság himnuszát, vagy a *Moszkva—Peking* című dalt gyakran velük együtt énekeltek.

Nem tudom, mi váltotta ki a sok keleti népet jellemző, fejhangon való éneklést, de megtalálhatjuk ezt a módot a népi zenés szindarabokban és Kína hagyományos színházában is. Igaz, néhány tartomány helyi színházaiban alacsonyabb regiszteren énekelnek, ha összehasonlítjuk az általánosságban szokásos, nagyon magas színházi énekléssel.

A kínai színháznak ez az éneklési módja nem vált ki semmi visszás érzést a nézőkben, szeretik, mindannyian megértik, törvényszerűnek és természetesnek érzik, s erről nem szabad elfeledkeznünk, amikor a hatását értékeljük.

A kínai színházban az ének azonban — amint már említettem — nem egyetlen eszköze a szöveg tolmácsolásának. Az elnyújtott szót nemcsak az énekben fedezhetjük fel. Megvan a színpadi beszéd egy bizonyos módjában is. E beszéd jellege olyan szoros kapcsolatban van az éneklés jellegével, hogy szinte olyan lépcsőt jelent, amelyre ha nem lépnek fel, lehetetlen bármit is elénekelni. Ezért a hagyományos kínai színház elnyújtott szavára vonatkozó fejtegetésünket nem az énekléssel, hanem a színpadi beszéddel kell kezdenünk.

Elsősorban azt kell megemlítenünk, hogy majdnem mindegyik kínai zenés drámában megvan a szokásos társalgási beszédmód is. Ez semmiben sem külön-

bözik a mindennapos beszédétől, talán csak tisztább és tagoltabb, egy kicsit a skandalásra hasonlít. Úgy gondolom, hogy ezt a hangsúlyozott beszédmodot színészek egész nemzedékei alakították ki, akik majdnem mindig a szabad ég alatt, vagyis igen rossz akusztikai viszonyok között játszottak.

Igaz, hogy a szokásos beszédmod rendszerint ritkán fordul elő. Néha csak az aláfestés, vagy egy szín a jellegzetes — komikus, ostoba vagy gonosztevő szereplő jellemzésében.

Bármilyen keveset használják is azonban a köznapi beszédet, mégiscsak használják, és ez a néző előtt nem tűnik kirívónak a szövegmondás egyéb eszközei között. Nem is tűnhetik annak, mivel az egész Kínában elterjedt kisebb zenés színdarabokban — amelyről később még szólok — ezt az egyszerű, természetes, mindennapos beszédmodot sokkal nagyobb mértékben alkalmazzák.

A szövegmondás legfontosabb eszköze pedig, amely a hagyományos színházban sokkal nagyobb helyet foglal el, mint az éneklés, a különleges színpadi beszéd, amelyet minden valószínűség szerint intonációs-ritmikus beszédnek kell neveznünk. Ez az európai színházi beszédmod egyetlen fajtájához sem hasonlít. Nem hasonlít az opera recitativójához sem.

A szövegmondásnak ezt a módját sehogy sem nevezhetjük másképpen, csakis „elnyújtott szónak”. Éneklésnek semmiképpen sem mondhatjuk, bár közel áll már hozzá. A szöveg intonációs görbéje igen bonyolult, a hangterjedelme széles, hol emelkedik, hol pedig mélyül, legalábbis másfél-két oktávnyi határon belül.

Ennek az intonációs görbének önmagában nincs kapcsolata a szöveg értelmi és érzelmi tartalmával, akárcsak bármely nép bármely dalának a dallama sem változik a különböző szakaszok érzelmi tartalmának változásaival. Amint azonban minden énekesnek lehetősége van arra, hogy a szakaszok érzelmi tartalmának eltéréseit a motívum megváltoztatása nélkül kifejezze, ugyanúgy a szöveget erősen intonáló kínai színész is ki tudja fejezni a szöveg változó emocionális tartalmát a görbe megváltoztatása nélkül.

S mégis, a kínai színház intonációs-ritmikus beszéde nem hasonlít az énekléshez, nincs benne szakaszos forma, s hangjegyekkel csupán megközelítőleg lehetne rögzíteni. Az e színpadi nyelvet beszélő színészek nem mindig ismétlik ugyanúgy az egyes előadásokon egyazon mondatot, amint szerepük dalos részével teszik, de az intonálás törvényei az adott szerepben mindig ugyanazok maradnak. Megvannak a saját törvényei a fiatal és öreg nők, a fiatal és öreg férfiak, a jó és rossz, az okos és ostoba, a bátor és gyáva alakok intonációjának. Ez az intonációs-ritmikus-muzikális beszéd a monológok és párbeszédek nyelve is.

A kínai színházban néha elég terjedelmes a monológ, mivel a színészek első megjelenésükkor rendszerint közvetlenül a nézőhöz fordulnak, bemutatkoznak, vagy elmesélik a cselekményt megelőző eseményeket, vagy pedig a cselekmény kellős közepén közlik további szándékaikat.

Ezen ne csodálkozzunk. Már mondtam, hogy a klasszikus kínai színdarab rendszerint elbeszélő mű színpadra való alkalmazása, s ezért egyszerűen elengedhetetlenek a cselekményt magyarázó, elbeszélő monológok. Nélkülük nem tudnánk figyelemmel kísérni az események hosszú fonalát az egész előadás folyamán.

A kínai néző szemében az egyenesen hozzá intézett elbeszélő monológok a színdarabok és zenés népi színművek drámai felépítésének megszokott formái.

A párbeszédekben az intonációs-ritmikus beszéd nagyon harmonikus és tökéletes formát ölt, mivel a beszélők egymást váltogató szövegrésze gyakran megközelítőleg egyforma hosszú, s az egyik mondatainak zeneiségét mintegy átveszi és folytatja a másik. Az értelmi kérdések és válaszok összeolvadnak a tisztán zenei kérdésekkel és válaszokkal, annál is inkább, mivel ezek a párbeszéd-ek gyakran versesek.

Ettől az intonációs-zenei párbeszédtől mindössze már csak néhány lépés a dalos párbeszéd.

„Az elnyújtott szó nem elégíti ki, ezért hangszerek kórusát kapcsolja a szóhoz . . .”

Miután Kínából hazatértem és ezt a mondatot elolvastam, rögtön visszaemlékeztem rá, hogy amikor a kínai színész intonációs ritmikus beszédében az elnyújtott szó emóciója felfokozódik — felforr a düh, megérlelődik az elhatározás, haladéktalanul összecsapni az ellenséggel vagy megkeresni a kedvest —, akkor ehhez a beszédhez azonnal hangszerek kapcsolódnak: gongok, dobok, cintányérok, ha pedig hadvezérről van szó, még szong (sajátos kínai fuvola-fajta) is.

Primitív dolog volna, ha azt gondolnánk, hogy a kínai színház áttér az egyszerű beszédre, a zeneire, a zeneiről az énekekre, az énekekről pedig a zenekari zenére, az ősi könyvek kánonjainak alárendelve magát.

Nem, adott esetben az ősi könyv szerzője nem arról beszél, hogy véleménye szerint hogyan kell lenni, hanem arról, hogyan van, s csodálatos pontossággal határozza meg, hogy az éneklés szükségének érzése akkor jelentkezik az emberben, amikor a szónak pusztán értelmi tartalma nem elegendő a szó érzelmi tartalmának kifejezésére, vagyis amikor a szóbeli képszerűség igényli a hangbeli képszerűség támogatását.

Ugyanilyen pontosan határozta meg azt is, hogy mikor jelentkezett az igény zenére ; nevezetesen olyankor, amikor a saját zenei eszköz, vagyis a hang nem elegendő ahhoz, hogy teljesen kifejezze a szélesedő emóció következő fokát.

Szélesre tárult és mintegy általánosított emóció nélkül nincs alapja sem az énekes elnyújtott szavának, sem a zene keletkezésének. Ebben az értelemben nagyon is szerves a következőesség, ahogyan a hagyományos kínai színházban a hangszerekkel párosuló intonációs beszéd után az ének megszületik.

Ez az éneklés, amelynek jellegéről fentebb már beszéltem -- vagy csak dalos monológ, vagy pedig párbeszéd. A hagyományos színház színpadán nem alkalmazzák a szereplők kórusát. Bármennyien vannak is jelen egyszerre a színpadon, együtt még egy szólamban sem énekelnek.

Hogy az igazat mondjam, a sok látott színdarab után az a benyomás alakult ki bennem, hogy a dalos monológok, vagyis az áriák csak igen rövidek. Ezt is jegyeztem fel füzetembe az „ária” címszó alá. Amikor azonban ezt a bejegyzést ellenőrzésképpen felolvastam kínai elvtársaim előtt, csupán az udvariasság tartotta vissza őket attól, hogy ki ne kacagjanak, ami persze helyénvaló lett volna. Kiderült, hogy vannak olyan hosszú áriák is, amelyeket fel sem tételezne az ember. Mej Lan-fang szerepei között van például egy másfél órás ária.

Egyszerűen csak azért nem hallottunk ilyen áriákat, mert szeretett vendéglátóink úgy gondolkodtak, hogy mivel nem szoktunk hozzá a kínai zenéhez és éneklési módhoz s mivel egyáltalán nem ismerjük a kínai nyelvet, feltehetőleg fájó lenne számunkra a hosszú áriák meghallgatása, s ezért olyan részleteket mutattak be az egyes darabokból, amelyekben nincsenek ilyenek.

Mégis úgy vélem, hogy a hosszú áriák nem általánosak. *A fűzfa árnyékában* című szecsuanai darabban például, amelyet teljes egészében, kihagyások nélkül láttam, egyáltalán nincsenek.

A kínai színház áriája, bármilyen hosszú legyen is, a szó legszorosabb értelmében dalos monológ, mivel nincsen benne dalmotívum, még kevésbé strófák. Zenei intonációját, amint az a jelenkori európai áriáknál van, sokszor beszédintonáció szüli.

Az előadásmódot és gyakran a tartalmát tekintve az ária közvetlenül a nézőkhöz szól. Vagy a hős lelkiállapotát írja le, vagy pedig befejez egy epizódot, amely néha egyáltalán nem énekes.

Igen nagy helyet töltenek ki a színdarabokban a dalos párbeszéd. Tudatosan nem nevezem duettnek ezeket, mivel duettől mi rendszerint akkor beszélünk, ha ketten egyszerre énekelnek. Minimálisan második szólam, maximálisan ellen-

pont a mi duettünk. A kínai nép énekében nincs több szólam, nincsen második szólam sem, így tehát nem fordulhat elő a hagyományos színházban sem. A kínai színház dalos párbeszéde két szereplőnek nem egyidejű, hanem egymást váltogatva követő éneke.

Időtartamát tekintve ez a párbeszéd lehet igen hosszú, de az énekesek egymást váltogató mondatai viszonylag rövidek és gyakran többé-kevésbé egyforma hosszúak. E párbeszédeket nem nevezhetjük strófáknak, mivel a mondatok, vagy még inkább az egyes kérdések és egyes feleletek szótagjainak a száma nem egyenlő, s nem egyenlő a motívum rajzolata sem, s így nem hasonlít a zeneileg zárt egységek láncolatához, ami a strófákat jellemzi.

Ugyanakkor a duettnek minden párbeszédnél közös dallama a kínai színházban nincsen alárendelve a mondatok értelmi tartalmának. Nem recitativ ez, hanem ének bizonyos motívummal, amely az előadás folyamán számos dalos párbeszédben ismétlődhetik, és előfordulhat a helyi válfaj más darabjainak hasonló párbeszédeiben is.

„... Az elnyújtott szó nem elégít ki, ezért hangszerek kórusát kapcsolja a szóhoz. A kórus sem elegendő, a kezek önkéntelenül mozogni kezdenek, a lábak pedig a földre dobbannak...”

Itt az ősi kínai könyv szerzője az embernek arról a — szinte már — fiziológiai szükségletéről beszél, hogy táncolni kezdjen, amikor sem a dal, sem a zenekar muzsikája nem elegendő az emóció teljes kifejezéséhez.

A kínai színház dalos párbeszéde sohasem csap át tiszta táncba, de a párbeszéd emocionális tartalmának fokozódásával élénkül az éneklőkfizikai mozgása is, ami mindig szerves kapcsolatban van az ének ritmusával. Sorban egymás után és egyszerre is mozognak. Közelednek, majd eltávolodnak egymástól. Mozognak a színpad szélességében, merőlegesen hátrafelé vagy egyenesen a nézők felé, de mozognak körbe is.

A kérdések és feleletek emócióját fokozza a mozgás emóciója: gyorsul vagy lassúbbodik a mozgás, gyorsabbak vagy pontosabbak a fordulatok, pillanatokra meg-megállnak.

Az, aki látta a *Párosforgás* című népi dalos táncokat, feltétlenül visszaemlékezik rájuk, amikor a darabban a dalos párbeszédre fokozatosan rárétegeződik a mozgás dialógusa is. A mozgásnak e mesteri, bámulatosan ritmikus és pontos dialógusában részt vesznek még az ujjak és a szem mozgulatai is. Az „elnyújtott szó” az utolsó zenés negyedben hirtelenül egybeesik a harcos mutatoujjának dühödt mozdulatával és a cintányérok éles hangjával. S ekkor megszólal egy

apró gong, hangja tagolt, mint a vészharangé, s elnyújtott, mint a sóhaj. A virághoz hasonló leány megindul a hangjára — csodálatos kecsességgel köröz a színpadon, éneklí a válaszokat, s megint csak az utolsó ritmikus részben hirtelen megáll, szemével és csuklójával olyan kifejező tagadó mozdulatot tesz, hogy partnerének nem marad más hátra, mint valami újabb válaszmozdulatban keresni kiutat.

Itt az énekhez, vagyis ahhoz, amit az ősi kínai könyv „elnyújtott szónak” nevez, már nagyon közel van az akrobatikus csatajelenetek pantomím tánca, pantomím akrobatikája. S ez az átmenet természetes és szerves, mint minden a kínai színházban.





A KÉPZELT CSÓNAK

A GONDOLATOK kimondott vagy énekelte szóval való kifejezése mellett a hagyományos kínai színház színésze a pantomim mozdulatok nyelvezetét is felhasználja. E gesztusok legtöbbször minden néző megérti, még az is, aki először lát kínai előadást.

Ha valaki a színen a kérdés megválaszolása előtt elmerülten járkál és kezeit dörzsöli, akkor mindenki megérti, hogy a hős a válaszon gondolkodik, valamiben kételkedik, igyekszik mielőbb megtalálni a helyes megoldást.

Még a legegyszerűbb mozdulatokat is nehéz mindig szavakkal elmesélni, mikor azonban a Fehér Kígyó az égi hadvezérrel folytatott beszélgetése során ujjával ütögetni kezdte a homlokát, majd elutasító mozdulatot tett ugyanezzel a kezével, teljesen világosan megértettem, hogy kínlódva keresi a kiutat az adott helyzetből és sorban egymás után elveti az eszébe ötlő megoldásokat, amíg végül meg nem találja a legjobbat.

A feszült gondolkodás itt leírt két mozdulatát bármely európai színész felhasználhatná bármelyik színdarabban. Miért kell akkor mégis beszélnünk e mozdulatokról, s miért kell pantomimnak, vagyis szavakat helyettesítő gesztusoknak neveznünk őket.

Azért, mert a kínai színházban a mozdulatok nem színészi fogások, amelyek lehetnek helyénvalók, de el is maradhatnak, hanem meghatározott, mintegy néma szövegrészek. Szinte kötelező erejűek a cselekmény adott részében és nem hagyhatók ki, mivel nagyon gyakran ténylegesen a beszédet helyettesítik.

E pantomim-nyelvet párbeszédekben például olyankor használják, amikor a színen levő többi szereplőnek nem szabad hallania, hogy mit beszél az a kettő, nem szabad tudnia izgalmukról vagy arról, hogy támadni, menekülni, fondorkodni akarnak.

Az európai színházban a színész néha ún. „szcenikus suttogással” mondja a szöveget, de eléggé hangosan ahhoz, hogy hallja őt a néző és az, akihez a színpadon beszél, viszont eléggé halkán ahhoz, hogy úgy tűnjön: a többi szereplő nem hallja. Előfordul az európai színházakban az is, hogy a szöveget nem a szokásos hangerősséggel mondják, s ilyenkor zárójelben a következő szerzői utasítások állnak: „magában”, „félre”, „a parte”. Ilyenkor úgy rémlik, hogy a színészt csupán a nézők hallják.

A pantomim-geisztust a kínai színházban tehát leginkább olyankor használják, amikor az európai színházban „szcenikus suttogással” vagy „félre” mondják a szöveget. Más szavakkal, ezek a gesztusok a feltételes nem hallható szöveget feltétlenül nem hallhatóvá teszik.

Viszont a kínai színházban a szóbeli szöveget helyettesítő pantomim-geisztusok mellett alkalmaznak olyan gesztusokat is, amelyek a színről hiányzó tárgyakat helyettesítik, ábrázolják. A színen például nincsen ajtó, de a színész teljesen azt a látszatot kelti, hogy van, amikor úgy tesz, mintha félretolná a reteszt, feltárná az ajtó két szárnyát és végül átlépné a magas küszöböt. A kínai házak, főleg a paloták küszöbei, igen magasak.

A szovjet színművészeti főiskolák első évfolyamának programjában feltétlenül szerepelnek azok a gyakorlatok, amelyeket Sztanyiszlavszkij alkalmazott először és amelyeket „tárgytalan cselekvésnek” nevezett el. A fiatal színésznek például nem létező gombot kell varrnia nem létező tüvel és cérnával a kabátjára. Azok az olvasók, akik nem láttak még ilyen gyakorlatokat, aligha tudják elképzelni, hogy ez milyen érdekes és egyúttal milyen nehéz dolog, mivel a színesztől nagyfokú megfigyelő készséget követel.

A gyakorlatot lépten-nyomon félbeszakítják a pedagógus ilyen megjegyzései:

— Hogyan kezdhet a varráshoz, ha nem tett csomót a cérna végére?

A növendék erre megkötö a nem létező csomót.

— Egy vagy két szál cérnával varr most?

— Erre nem gondoltam. Miért, talán fontos ez?

— De még mennyire! Ha két szállal varr, a csomó megkötése előtt össze kell igazítani a cérna két végét.

A növendék összeigazítja a cérna végeit, újból megköti a csomót és varrni kezdi a gombot.

— Minden öltésnél közelebb vigye a kezét. Hogy lehet az, hogy a cérna minden öltés után ugyanolyan hosszú marad?

A megkínzott növendék végképpen elveszti a fejét. Minden mozdulata helytelennek látszik.

— Gyenge, Sztjepanov elvtárs, nagyon gyenge. Kértem, hogy készüljön, maga pedig teljesen készületlenül áll elém. Legközelebbi órára abból készüljön, hogyan venné le a sáros sárcipőjét . . .

— Mi volt a maga feladata Andrejeva elvtársnő?

— Hogyan lehet a leghamarabb kivasalni a férjem ingét.

— No, lássuk!

És most képzeljük el, hogy Andrejeva átgondolta a dolgot, igen jó megfigyelő és ráadásul humora is van. Általában képzeljük el, hogy Andrejeva igen tehetséges növendék.

S egy perc múlva a tanár, minden jelenlevő és főként önök, akik ilyen gyakorlatot még sosem láttak, elmerülten figyelik, hogyan vasalja Andrejeva az inget. Két nem létező székre helyezi a vasalódeszkát, s máris látják, hogy az egyik szék háta domború, a deszka lecsuszka róla. A deszkán vastagabb takaró, azon lepedő. Nem létező csapból víz folyik a kancsóba. A képzelt tűzhelyről leemeli Andrejeva a képzelt vasalót. Alig érhet hozzá a vasaló meleg talpához. Hova állítsa? Nincs vasalótartója. Mit tegyen? Nincs idő a keresgélésre. Feltámasztva a földre teszi. Gondosan eltereti az inget. Vízet vesz a szájába, olyan sokat, hogy az arca kétoldalt kidagad. Bespricceli az inget. S abban a pillanatban, amikor a nem létező ingre ráhelyezi a nem létező vasalót, a deszka megint lecsúszik a szék támlájáról. Minden leesik. Ezt abból értjük meg, hogy Andrejeva nagyot ugrik, elkapja a lábát, amelyre nyilván ráesett a deszka, lerázza a vizet blúzának ujjairól, majd kifacsarja a szoknyáját is. Persze a kancsó is leesett . . . És az ing? Azt bizony át kell mosni. Egészen átázott és bepiszkolódott. Így a férj már nem veheti fel. Nem mehetnek a színházba, pedig hogy készültek rá! A nem létező inget Andrejeva a melléhez szorítja, leül a földre s már-már pityeregni kezd.

A diákok kacagnak, önök is velük együtt, a tanár pedig ezt mondja :

— Jól van, Andrejeva, ügyes volt! Látja, Sztjepanov, hogy mit jelent hinni a „képzelt körülményekben”? Maga pedig nem hitte el, hogy tű és cérna van a kezében, s ezért a fantáziája sem működött. A hitetlenek fantáziája nem szokott működni!

E nem létező tárgyakkal való cselekvést az európai színészek vagy oktatási gyakorlat formájában alkalmazzák, vagy pedig bizonyos komikus fogásként, helyesebben trükként a cirkusz porondján vagy a dobogón, de az ilyen fogást sohasem alkalmazzák az európai színházak szabvány előadásain. Az európai drámaírók sohasem írnak olyan darabokat, amelyekben képzelt vasaló szerepel. Egyetlen európai drámaíró sem tételezi fel, hogy „belép és bezárja maga után az ajtót” szerzői utasítását olyan mozdulatokkal fogják végrehajtani, amelyek a küszöb átlépését, majd a láthatatlan kulcsnak a láthatatlan zárban való megforgatását ábrázolják.

A hagyományos kínai színházban ez a nem létező tárgyakkal való cselekvés — Sztanyiszlavszkij szavai szerint „tárgytalan cselekvés” — a színjátszás kellék-tárához tartozik, a kifejezés egyik lényeges eszköze.

Ezt a színpadi fogást nem nevelő és pedagógiai elképzelések és nem az excentricizmus törekvései születték, hanem a színház szükségletei! A kínai színház egyetlen nézője számára sem váratlan ez a fogás, még kevésbé excentrikus, már csak azért sem, mert fellelhető a népi zenés színművekben is. Nem rendezői és nem színészi kitalálás ez, hanem a nép kifejező játékainak és táncainak a gyakorlata.

Azt pedig, hogy a hivatásos színház felhasználja ezt a nép által kidolgozott színházi kifejező módot, két egyformán kötelező érvényű körülmény magyarázza.

Az első — az a szükség, hogy szcenikusan mutassák be az elbeszélő jellegű művet, amelyben feltétlenül van lovas hajsza, menekülés csónakon és más olyan események, amelyek eleven és élettelen tárgyakkal állnak kapcsolatban. Ezek maguk nem mutathatók be a színpadon, érzékeltetni azonban kell valamennyit.

A második, ami a cselekménynek nem létező tárgyakkal való ábrázolására készítet — a díszletek hiánya. A színen nincs a szobának három fala, nincsen tehát ajtaja sem. A szövegekönv szerint viszont van. Tehát a cselekményben is kell lennie, másképpen megbomlik a cselekmény. Így az ajtót a színész magatartása érzékelteti, amikor az ajtó kinyitását és becsukását ábrázolja. Ismétlem : a kínai néző szemében a szobába való belépés vagy az onnan való távozás éppen

annyira természetes, mint az európai néző szemében a színész kilépése a semmit sem ábrázoló kulisszák mögül.

A nem létező tárgyakkal való cselekvés szinte minden esetben érthető nemcsak a kínai, hanem minden más néző számára mindenféle magyarázat nélkül is. Igaz, éppen ezért, mert ez a cselekvés nem trükk, nem külső máz, hanem a színházi kifejezés meghatározott és állandó eszköze, nélkülözi az imitációs-naturális részleteket, és néhány esetben szinte már séma, kifejező jel. Ilyen, a hiányzó tárgy ábrázolására szolgáló félig-feltételes jel nagyon kevés van, s ezek is elég hamar érthetőkké válnak.

A legfurcsább jelzés az európai szem számára a ló ábrázolása. Eleinte ezt tényleg elég nehéz megérteni. Megjelenik a színen egy ember. Nem ugrál, nem kapál a lábával, általában nem tesz semmiféle imitáló, ábrázoló mozdulatot, amely hasonlítana a lovagláshoz, kezében azonban ostor van. Tehát lovast látunk.

Mihelyt ezt megmagyarázták, rögtön figyelni kezdtük az ostoros színészt, s rövidesen megértjük, hogy leszállt a lováról. Előbb olyan mozdulatot tett, mintha átmenelné a lovon a lábát, aztán ostorát átadta az egyik szolgának. Másik kezével a szolga megmarkolta a nem létező kantárt — ezt könnyen érzékelhetjük kézmozdulatából — s miután a nem létező lónak az ostorral a hátára paskolt, elvezette, s valahol nyilván kikötötte. A kép végén már nem is csodálkozunk, hogy a szolga a lovat visszavezeti gazdája elé, aki felül rá, átveszi az ostort és elvágtat.

Miután többször láttam lovast megjelenni a színen, már nem csodálkoztam, és az volt a véleményem, hogy a lovakkal kapcsolatban nem lehet kérdésem a kínai színészekhez. Tévedtem. Azon a senjangi előadáson, amelyen én voltam az egyetlen orosz az egész nézőtéren, olyan esemény játszódott le, amely teljes, bár eléggé derűs értetlenséget keltett bennem.

Amint emlékezhetnek rá, az előadás címe ez volt: *A fűzfa árnyékában*. A címe onnan származott, hogy a fűzfa alatt történt a szerelmesek első találkozása és elválása. Persze fűzfának nyoma sem volt. A hősök nem létező lovon érkeztek a nem létező fához. Leszálltak. Átadták a lovakat a szolgáknak: egy kisfiúnak és egy kisleánynak. Azok a fűzfához kötötték a lovakat. Mindezt magyarázat nélkül is megértettem. A két hős — az ifjú és a leány — félrement és valamiről élénken, ünnepélyes külsőségek között beszélgetni kezdtek. Nyilván megtetszettek egymásnak. Mivel a leány ifjúnak volt öltözve, szolgálója pedig kisfiúnak, a helyzet lírai és ugyanakkor némiképpen nevetséges volt.



Jelenet „A nefrit karkötő” c. darabból. Li Jü-zsu elharapja a nem létező cérnát...

A nézők mosolyogva figyeltek és hallgattak. Ekkor a szolgák hirtelen a színpad közepére futottak, megragadták az ostorokat, a nézőtér felkacagott.

Semmit sem értettem, s ezért a tolmácshoz fordultam, de ő hirtelenében nem tudott válaszolni, mivel maga is kacagott. Kiderült, hogy a fűzfához kötözött, nem létező lovak marakodni kezdtek. Hogyan tették ezt, hirtelen persze nem értettem, bár lényegében nem volt mit megértenem: a lovak marakodását a szolgák kapkodása jelképezte, a kínai nézők pedig már azokból a szavakból is megértették, amelyeket a megrémült fiatal szolgák kiáltottak.

Már mondtam, hogy csupán a lovak érzékeltetését tekintettem feltételes jelzésnek, a nem létező tárgyakkal való minden más kifejező tettet teljes mértékben megértettem. Ha mi, oroszok nem értenénk a cselekménynék ezeket a mozzanatait, egyszerűen nem értenénk meg egyetlen előadást sem.

A hagyományos kínai színház nemcsak abban tér el az európaiktól, hogy az európai darabok között megkülönböztetünk operákat, amelyekben csupán énekelnek, drámai darabokat, amelyekben csak beszélnek és baletteket, ame-



... és csomót köt a végére ...

lyekben csak táncolnak, a kínai színház darabjaiban pedig beszélnek is, énekelnek is és táncolnak is. Nemcsak abban tér el a kínai színház, hogy szintetikus jellegű. Végeredményben az európai operett szintén szintetikus színmű. A hagyományos kínai színház leglényegesebb eltérése az európaiétól az, hogy ez a szintézis olyan elemeket, olyan kifejező eszközöket is magában foglal, amelyek egyáltalán nincsenek meg az európai színházban, s ezek az elemek döntő módon befolyásolják nemcsak a színész magatartását, hanem a darab drámai felépítését is.

S a színpadi kifejezés legfőbb megkülönböztető eszköze az európai színházzal szemben természetesen a nem létező tárgyakkal folytatott cselekmény.

Ebben és a következő fejezetben, amennyire erre képes leszek, igyekszem szemléletesen bemutatni, hogy éppen ennek a színpadi eszköznek, ennek a színészi módszernek a kifejlődése határozta meg a darab felépítésének egész jellegét, hogy a hagyományos kínai színház darabjait teljességgel lehetetlen bemutatni európai színházakban, ha nem írják át újból az egészét és nem hagynak

ki belőle nemcsak sok epizódot, hanem egész képeket is, s a legtöbb esetben éppen azokat, amelyek a darabban is, az előadásban is a középpontban állnak.

Csengtu városában láttuk az *Őszi folyó* című, helyi szecsuanai zenés dráma egyik jelenetét. A jelenetnek két szereplője volt, s mintegy húsz percig tartott, bár a történet igen egyszerű és rövid. A lánynak feltétlenül át kell mennie a folyón, hogy találkozzon szerelmesével, az öreg révész pedig, bár együtt érez a leánnyal, magában megmosolyogja a leány sietségét és szándékosan halogatja az átkelést. Sokáig alkudozik a viteldíjról, még az átszállítást is megtagadja, s otthagya a lányt, majd visszatér és kevesebb pénzt kér, mint amennyit a leány már előzőleg ígért. Csónak persze nincsen, csak evező, de mikor lebotorkálnak a partra, az öreg mégis eloldozza a nem létező csónak köteleit a nemlétező cölöpről. Óvatosan besegíti a leányt a csónakba, a nem létező pallón. Próbálja ellökni magát a parttól az evezővel. A csónak meg sem moccan. Nyilván zátonyon ül. Az öreg akkurátosan leveszi lábbelijét, bár a cipő persze a lábán marad. Belegázol a vízbe. Felemeli a nem létező csónak orrát. A leány lehuppan, mivel a csónak tatja megbillent. Semmiféle zátonyt nem talál az öreg, s ekkor észreveszi, hogy a kötelet elfelejtette leoldani a cövekről. Odamegy, ahova a cöveket bedöfte, eloldja a kötelet, visszaballag és lábbal ellöki a csónakot a parttól. A leány gyors, apró léptekkel, háttal a színpad mélyére tipeg. Arcán rémület látszik. Mit csináljon egyedül a csónakban, a folyó közepén, amikor a révész az evezővel a parton maradt?

A révész azonban olyan mozdulatot tesz a kezével, mintha megrántaná a kötelet. A leány, mintha meginogna a rándulástól, megáll. Kiderül, hogy a kötél vége a révész kezében maradt. Ismét megrtréfálta a kedveséhez siető szerelmes leányt, s most vígan göngyölití fel a kötelet, húzza visszafelé a csónakot.

A leány ugyanolyan gyors és apró léptekkel jön visszafelé. A révész felkapja az evezőt és beugrik a csónakba. Az meginog. A leány és az öreg felváltva hajladozik, majd kiegyenesedik. A révész a csónak orrában, a leány a csónak tatján. A révész ellöki a csónakot a parttól, s egymástól bizonyos távolságra néhány nagyobb kört írnak le a színpadon. Most kelnek át a nagyon széles folyón. Az öreg hol balról, hol jobbról evez, a leány selyemsáliját lengeti, így ábrázolja a szelet. Végre a csónak megteszi az utolsó kört s eltűnik a kulisszák mögött.

Eljátszható-e úgy ez a jelenet, ahogy az az európai színházakban szokásos? Technikai szempontból természetesen igen. Elsősorban kisebb korlátot kellene



„Őszi folyó”. Szecsuan színház



Az „Őszi folyó” női szereplője





Úszik a csónak

állítani a színpad előterébe, amely nádaszt ábrázol, mivel a színpadi díszlettervezők fantáziája a folyók ábrázolásában rendszerint nem szárnyal tovább a nádasnál. A korlát azért szükséges, hogy a színpadot ne lehessen látni és a nézők azt képzeljék, hogy mögötte víz van, s ami a fő, hogy ne lehessen látni az igazi, nem pedig képzelt csónak fenekét. A csónakot alacsony, gumikerekű taligára kellene erősíteni, hogy „úszhasson”, s azonkívül egy rugózatra is, hogy „imbolyoghasson a hullámokon”. Az öregnek igazi kötelet és igazi cöveket kellene adni. Így aztán látszólag minden igaznak tűnne, de ez az „igaz”, bármilyen furcsának hangzik is, sokkal hamisabb volna, mint a kínai színházban.

Az európai néző mindenképpen megérti, hogy a nádas csak naiv maszkirozás és hogy mögötte közönséges padló van, s nincs semmiféle víz. Látja a cöveket, de az igazi cövek leverése nem igazi földre sokkal feltételesebb és inkább kelt kétséget a zajló események iránt, mint a képzelt cövek beverése, mivel a képzelt cövekben az igazság semmiféle utánzása nincs meg, hanem csupán az igazság



Közelednek a parthoz

ábrázolása, ami csupán kisebb naturalista utánczás. Hiszen a realizmus és a naturalizmus között éppen az a különbség, hogy a realizmus az igazság ábrázolása, a naturalizmus pedig az igazság utánczása.

Amellett, hogy a nádas és a mechanizált csónak jelenléte miatt a színészi játék nagyon elnehezedik, a konfliktusok humora is elvész, mivel megbomlanak a cselekmény fő csomópontjai.

Hiszen mi, nézők is éppen azért nem értjük a leánnyal együtt, hogy a csónakot miért nem lehet eltaszítani a parttól, mert az öregnek sikerült becsapnia a leányt is és bennünket is, hiszen nem látjuk sem a kötelet, sem a cöveket, s így elfeledkezünk róla, hogy a csónak ki van kötve.

Ha viszont a cövek meg a kötél is egész idő alatt a szemünk előtt van, akkor nincsen semmiféle konfliktus. Ezt a konfliktust egyszerűen ki kell hagyni. Ki kell hagyni azt a jelenetet is, amikor a leány egyedül van a csónakban a folyó közepén, az öreg pedig az evezővel a parton áll. A leány rémülete egyszerűen

értelmetlenné válik, mi pedig nem tudunk izgulni miatta, mivel a csónakhoz erőstített kötelet rögtön meglátjuk, nem pedig csak akkor, amikor a kötelet feltekerő és a csónakot partra vontató révész képletes mozdulatai a kötél észrevételére készítetnek bennünket.

Le kell mondani arról az epizódról is, amikor az öreg bemegy a vízbe. Az európai színész persze leveheti ténylegesen a cipőjét és mutathatja meztelen lábát, de a nézőben rögtön felmerül a kérdés, piszkos-e a föld vagy sem a színpadon, s ráadásul éppen naturalizmusa miatt az epizód elveszti minden érdekességét, mivel eltűnik a cipőlevetés humora, aminek az alapja adott esetben a színész művészi kifejező ereje. Márpedig a jelenet mindkét szereplője igen jó művész volt, függetlenül attól, milyen törvények alapján ítéljük meg őket: a kínai vagy az európai színház törvényei alapján. Sem Liu Zsuj-zsung színésznő, sem pedig Li Hsziao-fej színész egyetlen pillanatra sem esett ki a szerepből, pontosan érezték minden mozzanatnak a funkcióját, és e rendkívül neveléses jelenet egész folyamán mindig teljes volt játékukban az összhang.

Meggyőződésem, hogy ha Sztanyiszlavszkij látja a jelenetet, fellelkesül és kimondja a híres „elhiszem” szót, amit a Művész Színház legkisebb színésze számára éppen olyan öröm volt hallani, mint a legnagyobb számára, mivel Sztanyiszlavszkijnál ez a szó a színészi játék legnagyobb fokú elismerését jelentette.

Most nemcsak azért beszélek erről, mert ismételten hangsúlyozni akarom a kínai színészek kitűnő játékát, hanem főként azért, mert a színész művészete, helyesebben a nézők magatartása ennek láttán teljesen külön helyet foglal el a hagyományos kínai színházban.

Akár munkások, akár parasztok, akár kézművesek töltik meg a nézőteret — mind szakszerű értékelője a művészetnek.

Ezen nem szabad csodálkoznunk. Az országban több mint kétezer színészegyüttes működik, amelyek mind hagyományos darabokat játszanak, és hogy a legtöbb klasszikus darab tartalmát majdnem mindegyik kínai ismeri. Még ha új is számára a megtekintett darab, ha először látja is, vagy rosszul emlékszik vissza rá, jól ismer minden maszkot, mivel a hős jellemének alapvonásait bármely darabban a maszk egyforma ismérvei határozzák meg az egyforma szerepeknél, s jól ismer minden ruhát is, mivel a ruháknak rendszerint szintén vannak egyforma ismérvei, amelyek jellemzik a hős szerepét, és végül jól ismer minden motívumot, az ütős hangszerek minden ritmusát, mivel azok egyformák az adott színházi forma minden darabjánál.

Minthogy így ismernek mindent és még azokat a feladatokat is, amelyek az egyes szerepekben a színész előtt állnak, a színészi játék művésziessége az egyik fő momentum, amely a kínai nézőnek az esztétikai élvezetet nyújtja.

Ennek az élvezetnek a jellegét az európai zene- és balettrajongók élvezetéhez hasonlíthatnánk, ha néhány hozzáértő sznobról lenne csak szó. Amikor azonban a szakértők száma több tízmillió, akkor nemcsak helytelen, hanem oktalan dolog is lenne sznobokról beszélni.

Sokan azok közül, akiknek meséltem a kínai színházról és elmondtam, hogy a hagyományos darabok tartalmát a nézők legtöbbször ismerik, csodálkozva ezt kérdezték tőlem: „Szóval tudják, hogy mivel fejeződik be a darab?” — „Igen, legtöbbször tudják”. — „Szóval a nézőket nem izgatja sem a hős harca, sem pedig sorsa?” — „De igen, izgatja, sőt nagyon is izgatja.” — „De hogyan lehet ez, ha mindent előre tudnak?”

Igen sokszor elfeledkezünk arról, hogy a művészi alkotás élvezetében az ismétlés egyáltalán nem csökkenti kötelezően az emóciót, hanem gyakran még fokozza is. A zenénél ez például egyszerűen törvény. Minél jobban szeret és ismer valaki egy zeneművet, annál nagyobb élvezettel hallgatja ismét és ismét.

Törvény ez minden népi művészet esetében, már a „népi” fogalom miatt is. Hiszen népinek azt a művészetet nevezzük, amelyet a nép hagyománya teremtett, amely a legelterjedtebb a nép körében, s amelyet a nép legjobban szeret. Szeretni pedig csak azt lehet, amit ismerünk. Amit az egész nép ismer.

Igen, a kínai nézők ismerik a darabot, tudják, hogy mivel fejeződik be, ismerik a hős sorsát, de ez nem jelenti azt, hogy a darab megtekintése folyamán nem izgulnak a hős sorsáért. Természetesen ugyanúgy izgulnak, mint ahogy mi izgulunk, amikor újból és újból elolvassuk az *Anyegint, a Háború és békét, a Csendes Dont*, vagy amikor halljuk vagy magunk énekeljük kedvenc dalunkat.

E mondat végét, bármilyen furcsán hangzik is, a rádió juttatta eszembe.

Az író keze nem szakadatlanul futkos a papíron. Meg-megáll és vár, amíg a fej átgondolja és felkutatja a legjobb példákat és legmegfelelőbb szavakat.

Így történt ez most is. Irodalmi műveket soroltam fel példaképpen, aztán megálltam. A példák nem a legjobbák voltak. Fel-alá járkáltam a szobámban és gépies mozdulattal bekapcsoltam a rádiót, amelyből egyik híres művésznőnek, Obuhovának a hangja csendült fel. A „Hajnalban, hajnalhasadáskor” kezdetű dalt énekelte.

E dal minden hangját, minden szavát, minden betűjét gyermekkorom óta

ismerem, mégis megálltam és figyelmesen végighallgattam a dalt, s mást nem is tehettem, hiszen a hang is meg a dal is csodálatosan szép. A dal ismerete nem csökkentette, hanem fokozta élvezetemet.

Amikor a képzelt tárgyakkal végzett cselekményről beszéltem, példaképpen több-kevesebb részletességgel csak két epizódot említettem meg. Egyiket a nem létező, marakodó lovakkal, a másikat pedig a nem létező csónakkal, amelyen az öreg átszállította a szerelmes leányt.

Mindkét jelenet komikus. De ne gondoljuk azt, hogy a képzelt tárgyakat csak abban az esetben használják fel, amikor a jelenetnek nevetetnie kell. Nem, a képzelt tárgyakkal való cselekmény nem trükk, hanem kifejező eszköz, amelyet olyankor alkalmaznak, amikor a darab folyamán szükség van rá, függetlenül attól, hogy nevetséges, szomorú vagy tragikus jelenetről van-e szó.

A sanghaji színház egyik darabjánál hosszú percekig minden nézőnek — a szovjet és kínai nézőknek egyaránt — könny csillog a szemében, bár a színészek egész idő alatt „tárgytalan cselekményt” adtak elő.

A képzelt tárgy ebben az esetben a vér volt.

Csu Jing-taj és Liang San-po boldogtalan szerelmének a történetét már ismerik. Most arról a jelenetről beszélek, amikor a szerelmesek utójára találkoznak Csu Jing-taj szüleinek a házában.

Liang San-po iskolatársának, barátjának a tanácsára megy oda, akit olyan váratlanul hazahívott az apja.

Miközben elválnak azon a helyen, ahol először találkoztak, a barát ezt mondja neki :

— Ha olyan leányt akarsz feleségül, aki szeretni fog, akkor gyere el hozzánk és kérd meg apámtól a nővéreimet.

— Ha nővéred éppen olyan szép, mint te — felelte Liang San-po —, akkor szívesen elveszem.

— Nagyon hasonlítunk egymásra — mondta a barátja és elmosolyodott.

S íme, kilépett Liang San-po elé a leány, akinek az arca pontosan olyan, mint a barátjéé. Tehát a kedves barát és annak a nővére egyazon ember, csakhogy most még szebb, hiszen nem kell férfiruhát viselnie.

Csu Jing-taj először áll női ruhában az előtt, akit régóta szeret. Először látja őt a fiú virággal fekete hajában, kecsesnek, karcsúnak, kimondhatatlanul szépnek.

Liang San-po szemében bámulat, lelkesedés, szeretet, boldogság ragyog.

De miért rezdült meg Csu Jing-taj szemöldöke?

Miért ült a homlokára a bánat redője?

Miért hajlott úgy le a feje?

Mit mondott az ajka?

Nem lehet Liang San-po felesége. Nem akarja az apja. Máshoz, gazdag emberhez adja férjhez.

Nincs szerelem, nincs boldogság.

Liang San-po hátratántorodik. Néhány pillanattal kővé meredten áll. Tágra nyitott szemmel mered előre, egyenesen Csu Jing-taj szemébe, mintha láthatatlan kötelék egyesítené őket.

S ekkor az ifjú a melléhez kap és hirtelen előrehajol.

Szájából vér tör elő.

Persze nincsen vér, de mi látjuk, mert látja a leány is, aki rémülten néz a földnek arra a pontjára, ahová a vér folyt.

Csu Jing-taj zsebkendőt nyújt át szerelmesének. Az a szájához szorítja. A zsebkendő ugyanolyan hófehér marad, mint volt, de mi úgy érezzük, hogy egészen átítarta a vér, s ezt megint csak abból látjuk, ahogy a leány megfogja és nézi, s fél elhinni azt a szörnyű dolgot, ami történt.





A TÉR ÉS AZ IDŐ ÁBRÁZOLÁSA

A SZEREPÉT játszó színész a színpadon van. Az a személy, akit alakít, kertben, szobában, erdőben vagy folyó partján tartózkodik.

Ha a jelenet a néző számára csupán jelenet marad, akkor a színész is csak színész marad és nem válik személlyé.

A tér, amelyben a személy cselekszik, csakis akkor válik a cselekvés meghatározott helyévé, amikor tárgyi és minőségi jellemzői konkretizálják: az ajtó, ablak és fal, ha szobáról van szó; a kerítés és virágok, ha kertről, a gát vagy a partmenti bokrok, ha folyó partjáról.

A cselekvés színhelyének, a térnek tárgyi-minőségi jellegét az európai színházakban rendszerint plasztikusan ábrázolják. Festett vagy összeépített díszletekkel fal, ablak, ajtó, fa, gát vagy partmenti bokros rész illúzióját keltik a nézőben.

Kína hagyományos színházában azonban rendszerint nincsen díszlet. Vajon azt jelenti-e ez, hogy a jelenet mindvégig jelenet marad és nem ölti fel a tér minőségi jellegzetességeit, amelyek a színész tartózkodási helyéből a személy cselekvésének színhelyévé változtatják át? Nem! A kínai színházban a szín-

padi térnek megvannak ezek a jellegzetességei, de azokat nem a díszlettervező plasztikus művészete teremti meg, hanem a színésznek a magatartása, elsősorban a nem létező tárgyakkal való cselekvése.

Amint a színdarab hősnője megemelte selyemruhája szélét és a nem létező kövecskéken óvatosan átlépdelt a vízen, a jelenet tere ábrázoló jelleget nyert, és patak született. S mihelyt ugyanez a színész feltárta a nem létező ajtót és átlépett a nem létező küszöbön, a tér újabb jelleget öltött, szobává lett mind a színész, mind pedig a néző számára.

Az európai színház a díszlettervező segítségével plasztikusan ábrázolja a szoba három falát, s a hiányzó negyedik falon át mutatja be ezt a szobát a nézőnek.

A kínai színházban a nem létező ajtó kinyitásával a színész ugyanezt a szobát érzékelteti a nézővel.

Az ábrázolás eszközei és módjai eltérők, de az eredmény ugyanaz. A szín mindkét esetben szobává alakult át a néző képzeletében.

A mai európai színház plasztikus ábrázoló eszközei azonban lehetővé teszik, hogy a színpadi térséget nem csupán tárgyi-minőségi vonatkozásban jellemezzék, hanem mennyiségileg is. Ábrázolják a tér méreteit, amelyek megadják e tér nagyságát. Az 5—10—15 méter mély színpadon vonalas perspektíva és fény-színhatású perspektíva segítségével ténylegesen több kilométernyi távolság illúzióját kelthetik. A tökéletes világítási apparátus, feszesen kifeszített tüll-darabok és különféle egyéb érdekes, bonyolult berendezések arra készíthetők az európai nézőt, hogy a völgyben kanyargó patakot, halmokat, erdőket lásson, vagy havas hegyeket a láthatár szélén, vagy a magas, kék eget a rajta vonuló felhőkkel.

Vajon azt jelenti-e ez, hogy az ábrázolt távolságok kiszélesítették és növelték a cselekvés színhelyét? Sajnos, nem. Pszichológiailag inkább csökken a tér, mivel a tér leküzdésének reális lehetőségei, vagyis a színész mozgási lehetőségei ugyanazok maradtak.

Hiszen ez az illuzórikus táj, mivel a térnek csak jellemzője, valójában nem a cselekvés színtere. A szereplő személyek nem tudnak végigmenni a völgyön, a folyón sem csónakkal, sem gázlón nem tudnak átkelni, s a távoli dombokra sem juthatnak el. Cselekvési terük megmarad a színpad reális, nem pedig az ábrázolt tér keretei között.

De hiszen nem is kell sehova hajózniuk vagy felmászniuk. Az európai drámaíró tudja, hogy mit lehet véghezvinni a színházban és mit nem, s ezért nem



Liang San-po elkíséri barátját

sétáltatja a hőst több kilométeres útszakaszon a néző szeme előtt, nem úszat át vele folyókat és nem másztatja hegyekre. Persze, ha nem színdarabot ír, hanem filmet, akkor a dolog egészen másképpen áll. Itt nem fél attól, hogy hőstét úszassa, lovagoltassa vagy hegyre mászassa. A színház azonban színház, ott mindez lehetetlen.

Igen, az európai színházban ilyesmi nem lehetséges, de nem is szükséges. A kínai színházban viszont szükséges, tehát lehetséges is.

Szükséges azért, mert az egész hagyományos kínai drámairodalom abban is különbözik az európai színház drámairodalmától, hogy színpadilag ábrázolhatónak tartja mindezeket a cselekményeket, és nem illuzórikus teret használ korlátozott cselekvési színhellyel, hanem képzelt teret, amely többszörösen nagyobb, mint a színpad valóságos térsége, vagyis ténylegesen a cselekvés színhelye korlátlan.

Ez pedig azért lehetséges, mert a korlátlan tér ábrázolásának eszköze itt is maga a színész magatartása, s megintcsak elsősorban a színészek cselekvése a nem létező tárgyakkal.



A szolgák is megbarátkoznak

Ha valamelyik európai színház színpadán a jobb- és baloldali kulissza között a tényleges távolság húsz lépés, akkor a néző képzeletében ez a távolság sosem változik egy kilométerre, s a színész a kulissza egyik végétől a másikig mindössze csak húsz lépést tehet meg.

Viszont a kínai színház színésze e húsz lépésnyi távolságon akár két-három kilométernyit is mehet, s közben hegymászást vagy völgybe való leereszkedést ábrázol. S itt találkozunk a kínai színház csodálatos sajátosságával — az idő érzékeltetésének lehetőségével.

Az európai színház mai darabjainál a témabeli idő majdnem mindig több, mint a színdarab tényleges időtartama. Három-négy óra alatt néhány nap, néhány hónap, sőt, néha néhány év eltelik a hősök életéből. De ez az idő csakis a felvonásközökben vagy az egyes jelenetek között múlik el villámgyorsan. Azt, hogy az idő elmúlt, a következő kép szövegéből és cselekményéből értjük meg, magában a jelenetben viszont a témabeli és tényleges idő másodpercre ugyanaz. Az európai színház színpadán húsz percig szereplő hőst a nézők úgy látják, hogy a darabban ugyanazt a húsz percet élte át.

A kínai színházban viszont a hegyen való átkelést megjátszó színészt úgy látja, mintha az átkeléssel több órát töltött volna el, vagyis pontosan úgy, amint az olvasó fogja fel az irodalmi mű hősét ebben az elbeszélő mondatban : „Lenin-grádból való elutazása során Kucenko megállt Moszkvában, hogy találkozhasson ezredbeli bajtársaival, s Kijevbe csak egy hét múlva érkezett meg.”

E mondat elolvasása mindössze tíz másodpercet vesz igénybe, de ugyanakkor a hős életének, a témabeli időnek hét napját, egy egész hetét öleli fel.

Aztán ezt olvashatjuk : „Szervusz, Viktor” — mondta Porfirij Ignatyevics örömtől és egyben sértődöttségtől remegő hangon. — „Szervusz, apám.” Párbeszéd kezdődött köztük, s e párbeszéd elolvasásának az időtartama ugyanannyi volt, mint az az idő, amennyit az apa és fia fordított e beszélgetésre — vagyis megegyezett a témabeli idővel.

Az elbeszélő irodalomban a témabeli idő hol megegyezik az elolvasás idejével, hol néhány év sűrűsödik össze másodpercekben. Az elbeszélésekből született kínai dramaturgia a színháztól is megköveteli, hogy az időt az elbeszélés törvényeinek alávesse és másodpercekbe sűrítse össze, ha nem is évek, legalább napok vagy tíz percek eseményeit.

A Liang San-póról és Csü Jing-tajról szóló darabban van egy elég hosszú időtartamú epizód, amikor a hősök egész idő alatt mennek. Az epizód tartalma itt az út és azok a benyomások, amelyek az út egyes szakaszaiban a hősben keletkeznek. Ténylegesen azonban e benyomások csupán ürügyül szolgálnak a párbeszédhez, amelynek belső témája a szerelem.

A diák elkíséri a barátját, diáktársát, és nem tudja, hogy ez a barát — fiúruhába öltözött leány. Amikor az apa megengedte leányának, hogy fiúruhába öltözzön és tanulni menjen az iskolába, akkor szavát vette, hogy senkinek sem mondja el, ki is ő tulajdonképpen. A szavát a leány fél megszegni, most azonban, amikor apjának hívó szavára haza kell térnie, nagyon szeretné, nagyon akarja, hogy az, akibe beleszeretett, megtudja az igazságot.

Átgázolnak egy patakon, felmásznak egy hegyre, majd leereszkednek egy völgybe, elhagynak egy kutat, s betérnek egy templomba. Közben a leány felhívja a fiú figyelmét a kölcsönös szerelem jelképére, a „jüan-jang” kacsákra, majd a fehér ludakra, a könyörület istennőjének, Kuan-jinnek a templomban álló szobrára, majd a kút víztükrében látható arcára, mert minden erejével szeretné felébreszteni a fiúban azt a gondolatot, hogy különböznek egymástól, hogy ő nem fiú, hanem leány, hogy most ugyan ketten vannak, de ebből a két emberből egy pár lehet.

A saohszingi és szecsuanai színházban a leány célzásaira szolgáló ürügyek eltérőek, de az egész darab dramaturgiai felépítése, a párbeszédnek témája s végül ezek eredményei egyformák.

A fiú nem értette meg a leány egyetlen célzását sem. Így is váltak el, a leány nem tudta megértetni vele, hogy az, amit a fiú barátságának vél, a valóságban — szerelem.

Ez az epizód, amely a drámai helyzetet tekintve komikus, de tartalmát nézve mélységesen lírai, rendkívül szemléltető és pontos példája annak, hogy a kínai színházban miként ábrázolják az időt és a teret.

A párbeszéd csakis olyankor alakult ki, amikor a leány útjuk közben felhívta a fiú figyelmét valamilyen tárgyra vagy jelenségre. Ilyenkor mindketten megálltak és rendszerint a nézőtér felé nézve arról beszéltek, amit látnak. Aztán hallgatagon tovább mentek vagy a szemben levő kulissza felé, vagy körben a másik oldalra. Újból megálltak, újabb párbeszéd, amelyből megértjük, hogy már egészen más helyen vannak.

A párbeszédnek váltogatták egymást sétálással, járkálással, s abból ítélve, ahogyan váltakoztak a tájak, amelyekről a leíró mondatokból szereztünk tudomást, a megtett út olyan nagy volt, hogy a témabeli időből legalább két óra telt el. Valójában a színészek mindössze néhány kört írtak le, s az egész jelenet mintegy 15—20 percig tartott.

Az ilyen párbeszédes szemlélődést, bármilyen furcsán hangzik is, könnyebb volna eljátszani filmen, mint az európai színház deszkáin. A filmkockák változtatásával és a jelenetek sűrítésével a film tömörítheti a témabeli időt, viszont a tényleges idő, amely szükséges a vízen úszó libák vagy a kút vizében tükröződő leányarc láttán induló párbeszédhez — ugyanaz maradna.

Az európai színház kifejező eszközeivel azonban ezt az epizódot nem lehetne eljátszani. Minden három percben leeresztenék a függönyt a színváltáshoz? Értelmetlenség volna. Elhúznák a háttér látképét és odaforgatnák a forgószínpadot az előre elkészített térbeli dekorációkhoz? Ez már jobb megoldás, de ugyancsak nehézkes, s ami a legfontosabb, inkább technikai trükk, semmint színészi játék. Eltűnik a mozgás folyamatossága és a párbeszéd megszakíthatatlansága, amelyek olyan jók ebben az epizódban. Ezeket pedig nem szabad mellőzni. A legfontosabb összekötő kapcsot jelentik azokkal az eseményekkel, amelyek később a fiú halálához és a leány öngyilkosságához vezetnek.

A tér és idő azon sajátosságai mellett azonban, amelyeket a kínai színház az elbeszélő irodalomból átvett, a képzelt tárgyakkal való cselekvéssel olyan saját-



Ezt a két jelenetet a színpadon csupán néhány perc választja el egymástól...

ságokat is biztosított még a térnek és időnek, amelyek nincsenek meg sem az irodalomban, sem az európai színházban, sem pedig a filmnél. Ez pedig: két cselekvési színhely, két egymástól minőségileg különböző tér egyidejű ábrázolása a színpadnak ténylegesen egyazon terén, vagyis az, amit időegységnek nevezhetnénk a cselekmény különböző színhelyeivel.

Első látásra ez lehetetlennek tűnik fel, pedig ezt a színpadi fogást minden hagyományos kínai színdarab cselekményében alkalmazzák. Még olyan esetben is, amikor a színpadon asztal és amellet két szék áll, vagyis a cselekmény színterét — a leány szobáját, a tudós irodáját, a tróntermet — bútorral határozzák meg, még ilyenkor is változhat a cselekménynek ez a színhelye a színészek bizonyos magatartásával.

A színpadra lépő színészt még nem kell úgy tekintenünk, mintha már belépett volna a szobába. Előfordul, hogy, mondjuk, az utcán van, s ahhoz, hogy a szobába kerüljön, még érzékeltetnie kell az ajtó kinyitását és a képzelt küszöb átlépését. Csak ebben a pillanatban veheti őt észre és bocsátkozhatik vele beszélgetésbe a széken ülő másik színész, aki ezek szerint tehát már a szobában van.



... a valóságban viszont több óra is eltelt

Mihelyt azonban a küszöböt átlépő színész bejött, szobává alakul át az egész színpad, s mindkét színész teljesen szabadon járkalhat, anélkül, hogy ügyet vetne arra a helyre, ahol az imént az ajtó, így tehát a fal is volt.

Viszont ha mindkét színész ellenkező irányban lépi át a képzelt küszöböt, vagyis elhagyják a szobát, akkor az egész színpad utcává alakul át, annak ellenére, hogy a színen marad az asztal meg a székek.

Így tehát, először, a szín mindenféle díszletrendezés nélkül is lehet hol szoba, hol utca, másodsor, a szín egyik része lehet szoba, a másik pedig utca, úgyhogy az utcán tartózkodó színész a képzelt zárt ajtón át kihallgathatja azt, ami a nem létező ajtó mögött történik. Előfordulhat azonban harmadik eset is.

Képzeljük el, hogy ketten tartózkodnak a szobában, s egyikük a küszöböt átlépve kimegy, a másik pedig ott marad. Ettől a pillanattól kezdve a maradó színésznek az egész szín — szoba, annak viszont, aki kiment, az egész szín — utca. Mindkettő a színen maradhat, járkalhat, mit sem törődve a képzelt fallal, de a nézőknek egyikük állandóan a fal mögött, másikuk pedig a falon kívül van, bár az első közelebb van a nézőhöz, a másik pedig távolabb.

A hősök járkálhatnak egymás előtt, állhatnak néhány centiméterre egymástól, hangosan énekelhetnek vagy beszélhetnek, de nem vehetik észre egymást, mivel a néző előtt egészen más térben, más cselekvési színhelyen vannak. Ahhoz, hogy találkozzanak, ahhoz, hogy beszédbe elegyedjenek egymással, vagy az szükséges, hogy az egyik átlépje a képzelt küszöböt és kimenjen az utcára, vagy pedig az, hogy a másik átlépje ugyanazt a küszöböt és bemenjen a szobába.

Előfordul, hogy a cselekvés különböző színterét nem érzékeltetik ajtóval vagy küszöbvel. Tegyük fel, hogy a darab egyik hőse várakozik a másikra és a cselekmény nem szobában, hanem utcán zajlik le. Látjuk azt is, aki jön, és azt is, aki vár. Ők azonban nem látják egymást, mivel az előbbinek még nagy távolságot kell megtennie. A járás tartamát rendszerint vagy akadályok — híd, hegy, patak — leküzdésével, vagy körmozgással érzékeltetik. A jövő színész akár háromszor-négyszer is elmehetett a mellett, akihez menni készül, miközben az esetleg azon morfondírozhat, hogy miért kell annyit várnia. Végre elkövetkezik az a pillanat, amikor az érkező útja befejeződik, s ekkor megjártsszák a találkozást. Lehet ez a találkozás baráti vagy ellenséges is, attól függően, hogy mi a darab vagy az epizód témája.

A cselekmény színhelye azonban a kínai színházban vertikálisan is változhat, mutatva az ábrázolt magasságot, amelyen a darab hőse van.

A lépcsőn felmenő ember járását érzékeltető színész felmehet a kert-i lugasban tartózkodó másik színészhez, bár a színen sem lépcső, sem lugas nincsen, s mindkét színész egész idő alatt egyazon síkon tartózkodik.

A fűzfa árnyékában című szecsuan-i darabban van egy jelenet, amelyben a hősnő közli, hogy feleségül adják egy gazdag emberhez, akit nem szeret. A saohszingi darabból ez a jelenet hiányzik.

A színen székek és asztal. A leány szobája. A leány széken ül. Bejön apja, anyja és a kérő. Nem néznek az üldögélő gyermekükre, az sem rájuk. Megértem, hogy még nem léptek be a szobába, s várom vagy a képzelt ajtó kinyitását, vagy a kopogtatás mozdulatát. Akkor a leány feláll és kinyitja az ajtót.

De nem következik be sem az egyik, sem a másik dolog. Hárman azt érzékeltetik, mintha lépcsőn mennének fel, s néhány kisebb kört írnak le. A leánykérő két kezével megemeli a szoknyáját, hogy ne érjen a földre. Világosan értettem, hogy most csigalépcsőn mennek fel az emeletre. Belépnek. A leány számára nagyon nehéz, tragikus jelenet játszódik le. Utána ugyanazokkal a kis

körökkel azok hárman gyorsan lemennek a földszintre, s ott megvitatják az eseményeket. Már nem látják a leány arcát s a leány sem látja őket, bár majdnem egymás mellett állnak. Nem látják, mert a színház törvényei szerint különböző színhelyeken vannak. Mi, nézők azonban látjuk a leányt is és azokat is, akik hóhérai lettek.

A drámai feszültség a színhely e különbözősége és az idő egysége esetén különösen erős. S hogy az igazat megvalljam, nehéz volna példát találni a művészet más ágainál, ahol különböző színhelyek ilyen egyidejű érzékelése lehetséges volna.

A legközelebbi példa erre a festészet néhány műalkotása lehetne. Különböző korok és különböző népek sok elbeszélő fali kompozícióján, így többek között a régi kínai képeken is láthatunk különböző színhelyeket, például a csatamezőn küzdő cárt és a palotában sírdogáló cárnőt.

Az irodalmi művekben ilyesmi nincsen és nem is lehet, másképpen nem kezdődne olyan gyakran e szavakkal a fejezet: „Abban az időben, amikor . . .” vagy „És akkor . . .”

A filmnél a filmkockák gyors váltogatásával elérhető az a benyomás, hogy különböző cselekményeket egyidejűleg érzékelünk, mégis — bár gyors, de egymást követő, nem egyidejű érzékelése különböző helyeknek.

A mai európai színházban a cselekmény színhelye és ideje egy. Kivételképpen előfordulnak olyan esetek, amikor a rendező a színpadot felosztja néhány térre, mikor például egy házat vagy lakást mutat be keresztmetszetben, s a cselekményt egymást követőleg vagy akár egyidejűleg bonyolítja az egymástól elszigetelt szobákban. Itt azonban néhány egymástól eltérő színhellyel van dolgunk, amelyeket a színpad különböző pontjain mutatnak be, nem pedig ugyanazon a helyen, mint ahogyan ez a kínai színházban történik. S azonkívül, ezt a példát nem alkalmazzák olyan gyakran a gyakorlatban, valójában inkább csak rendezői fogás. Maguk az európai drámaírók rendszerint nem alkalmazzák darabjaikban a cselekmények ilyesfajta bonyolítását.

A kínai dramaturgia viszont teljesen arra a lehetőségre épül fel, hogy tetzés szerinti módon és mennyiségben változtassák a cselekmény színhelyét, s egyidejűleg mutassanak be különböző helyeken lezajló eseményeket.

Könnyen előfordulhat, hogy néhány olvasóm, függetlenül attól, érdekesnek tartja-e vagy sem mindazt, amit ebben a fejezetben elmeséltem, a végén úgy ítélkezik, hogy leírásom alapján a hagyományos kínai színház archaikus, a végtelékig jelzett, nincs benne semmi reális.

Nem szeretném, ha bűnös volnék ilyen elszett és főleg hibás végkövetkeztetések kialakulásában.

Archaikusnak nevezzük azt, ami teljesen holt, nem rendelkezik — hogy úgy mondjam — semmiféle hatékony funkcióval a nép mai életében, viszont a kínai hagyományos színháznak teljes mértékben megvan ez a hatékony funkciója, és igen komoly helyet foglal el a nép életében. Már maga az a tény, hogy kétezer színházi együttes működik, bizonyítja, hogy a kínai nép rajongva szereti színházát.

Igaz, vannak a kínai színházban egyes olyan elemek, amelyek feltehetőleg megváltoznak, újabb vonásokkal gazdagodnak, de a hagyományos színház művészete nem nevezhető archaikusnak pusztán azért, mert a kifejezés ott használatos eszközei nincsenek meg az európai színházban.

Igen, a kínai színház jelzésekkel dolgozik, akárcsak minden művészet. De vajon egy töről származik-e az archaikus és a jelzések?

Ha a darab valamennyi szereplője csupán dalban beszél — akkor ez jelzett beszéd? Természetesen igen, hiszen az életben így nem beszélnek. Mégis, mindig újból és újból meghallgatjuk a *Borisz Godunovot* vagy a *Carment*.

Ha valamelyik másik előadás valamennyi szereplője egész idő alatt hallgat és érzéseit, gondolatait csupán fizikai mozgásával fejezi ki — akkor ez jelzett magatartás? Igen, jelzett. Az életben ilyesmi nem fordul elő. Mégis gyönyörködve figyeljük Ulanovát a *Romeo és Júliában*.

Talán kevésbé jelzett, ha a gondolatokat és érzéseket csupán mozgással vagy csupán dallal fejezzük ki, mintha átlépdelnénk a képzelt patak kövein?

Igen, a kínai színház jelzésekkel, akárcsak minden más színház, de vajon elkerülhetetlenül következik-e ebből, hogy a kínai színház nem realiztikus? Talán kötelezően antagonisztikus a jelzettség és a realitás? Lehet-e „naturalisztikusan valóságos” valamely jelenség ábrázolása? Hiszen az abszolút és a naturalisztikusan valóságos egybeesése azonosságot eredményez, mégpedig úgy, hogy a „naturalisztikusan valóságosan” ábrázolt oroszoknak egyszerűen fel kell fálnia a színészt.

A műalkotást nem a jelzettség foka teszi reálissá vagy irreálissá, hanem a belső igazság jelenléte vagy hiánya.

A jelzettség természetesen akadályozhatja a művészet megértését, de ez csak akkor fordul elő, ha a jelzést nem ismeri az, akihez az adott műalkotás szól, legyen az illető akár olvasó, akár hallgató, akár pedig néző.

Képzeljünk el egy olyan embert, aki először van európai operában, először

tapasztalja, hogy az emberek dalolva beszélnek egymással, először hall duetteket, triókat, quartettokat vagy quintetteket. Tétélezzük fel, hogy ez az opera Csajkovszkij *Anyeginja*, és hogy a bál fináléja folyik Larinék házában.

Milyen kérdések merülnek fel az európai operát nem ismerő nézőben? Milyen érzéseket kelt benne az, ha Lenszkij hangosan énekel, vagyis jelzetten dalolva beszél, s szavait a hangos éneklés ellenére sem hallja meg a tőle néhány lépésnyi távolságra álló Anyegin? Ha hallaná, nyilván elállna a párbajtól. Anyegin nem hallhat semmit. Maga is pontosan olyan jelzetten fennhangon gondolkozik és éneklí a szavakat, amelyeket nem hall sem Olga, sem Tatyána, sem pedig édesanyjuk. Ők nemcsak fennhangon, énekelve fejtik ki gondolataikat. Mindegyikük gondolata más, miközben a bálon részt vevő vendégek gondolatai egyek. És kórusban énekelnek.

Bizony semmit sem ért az az ember, aki először találkozik az európai opera alapját képező jelzéseknek ezzel az összességével. Mégis reálisnak tartjuk az *Anyegin* című operát, akárcsak sok más európai operát is a maguk szereplőgárdájával, kórusával, quartettjaival és quintettjeivel, bár az öt egyidejű monológ sokkal jelzettebb, mint a nem létező küszöb átlépése.

Mi, akik az európai színház formáin nevelődtünk fel, ezt a jelzett küszöböt valami számunkra szokatlan dologként könyveljük el, a kínai néző viszont ezt a jelzettséget teljesen megszokott és érthető dolognak tartja. Hiszen a művészet lényege, alapja itt is az élet reális igazsága. A kínai művészet az egyszerű emberek — halászok, favágók, parasztlányok — érzéseiről, az ember igazságáért és boldogságáért vívott harcáról és a boldogsághoz való jogáról beszél.





A NEM LÉTEZŐ DÍSZLETTERVEZŐ

AMIKOR az ember a színházban elhelyezkedik a széken, először a leeresztett függönyre néz, amely mindig titokzatos és sejtelmes, mivel mögötte van valami, amit a néző nem ismer, de ami hamarosan feltárul előtte színekben, mozdulatokban és a cselekményekben.

A néző tekintetével végigméri a színpad portálját, majd hogy legalább fogalma legyen róla, mit is fog látni, belelapoz a műsorba, amelyben a darab címén és a szerző nevéen kívül megtalálja a zeneszerző, a rendező és a szereplő színészek nevét is.

Kínában rendszerint mi is kaptunk ilyen műsorfüzeteket, néha külön a mi részünkre készített kétnyelvű nyomtatványokat.

Olvastuk a darabok ismeretlen címét: *A halász bosszúja*, *Jang Kuj-fej részegsége*, *Jentangsan hegyeiben*, *Őszi folyó*. Olvastuk a színészek nevét is, de e színlapokon rendszerint nem szerepelt sem a szerző neve, sem a zeneszerzőé, sem a rendezőé, sem a díszlettervezőé. Ezen eleinte annál is inkább csodálkoztunk, mert amint a függöny felgördült, megkapóan szép látvány tárult elénk, amely elsősorban a díszlettervező nagy hozzáértését tanúsította.

Igaz, hogy a színen a szó európai értelmében rendszerint nem volt díszlet, de a rendkívül bonyolult formájú, csodálatos ízléssel és tökélyvel készült kosztümök, lobogók, szalagok, az asztalra tett hímzett terítők és a székeket megülőket fedő széles, hímzett takarók — egyszóval minden a díszlettervező hihetetlenül dús fantáziájáról beszélt.

E díszlettervező neve : a hagyomány. Hiszen egyetlen ember, legyen bármennyire is tehetséges, nem találhatta volna ki a formáknak ezt a gazdagságát. Csupán az idő és a hagyomány teremthette meg mindezt, vagyis sok lehetséges, képszerűen gondolkodni tudó ember tapasztalataiból kristályosodott ki.

A hagyományos kínai színház külső, tisztán szemmel érzékelhető formáját ugyanazok a körülmények alakították ki, amelyek hagyományos dramaturgiáját és a színészi játék valamennyi legfontosabb fogását is megteremtették.

Amikor a szovjet Művészeti Főiskola díszlettervező fakultásán egyik diák azt a feladatot kapja, hogy készítse el valamelyik előadás díszletét, feltétlenül közlik vele, hogy milyen színpaddal kell számolnia : milyen széles, mély és magas, vannak-e mélyedések, emelvények, forgószínpadról van-e szó stb. Az ilyen adatok nélkül a diák nem kezdetne hozzá feladata megoldásához.

Elképzelem, mennyire csodálkozna, ha ezt mondanák neki : „Oldalszínpad egyáltalán nincs, forgó szintén nincsen, nincsenek díszletkeretek sem, nincs függöny, a szín nyitott három oldalról.”

„De hiszen akkor ez nem színpad, hanem esztráddobogó ! Hogyan lehet ilyenén bemutatni darabot, méghozzá ennyi képpel?”

„Ez már az ön dolga. A kitűzött feladatot meg kell oldania.”

Ez a párbeszéd sok évszázaddal ezelőtt hangozhatott el a kínai színház és az élet között. S a névtelen művészek egymásnak adták a stafétabotot, megteremtették a tökéletes, arányos és szép hagyományos színpadi formát.

Nem egyhamar értettem meg sem magát a formát, sem pedig eredetét. A legjobban akkor világosodott meg előttem, amikor összehasonlítottam három egymáshoz közelálló, de ugyanakkor különböző benyomást : a rendezést és a kínai színészek mozgását az európai jellegű színpadon, a pekingi Nyári Palotában levő császárnő színházának külső alakját, ahol nem volt semmiféle előadás, s végül a bábszínház kicsiny előadását.

A hagyományos kínai színház előadását először a Téli Palota lenyűgöző épületében láttam. A színházat a palota régi helyiségeiből építették át, s bár színpadja európai viszonylatban nem a legmodernebb technikai berendezésű, mégis kitűnő a kulisszákkal, a háttérrel és függönyével.

A színdarab vagy a koncert minden szünetében lement a függöny, s mikor újból felgördült, azt láttuk, hogy a színre széket és asztalokat hordtak vagy onnan kivitték azokat. Mivel ez volt az egyetlen változás, gyakran nem is vettem észre s ezért nem is értettem, miért eresztették le a függönyt.

A másik, ami kissé szintén elcsodálkoztatott és amire nem találtam magyarázatot: a színészek leggyakrabban a háttérben levő kulisszán át jöttek be és távoztak a színről. A nézőkhöz közelebb levő kijáratokat rendszerint nem használták.

Egy idő múlva arra is felfigyeltem, hogy a színészek a legtöbb esetben bal felől jöttek be és jobbra távoztak.

Újabb idő elteltével azt is észrevettem, hogy majdnem mindegyik színész, főként a nők, belépéskor félkör alakban közeledtek az előtér felé, s ugyanígy távoztak, közvetlenül a kulissza előtt impozáns mozdulatot tettek a testükkel, könnyedén felemelték a kezüket, mintha sokkal keskenyebb részen kellene átcsúszniuk a kulisszák között, mint amelyen keresztül ténylegesen távoztak, bár a kijárat elég tágas volt.

Sajnos, falusi színpadon nem láttam színdarabot, pedig ott született és fejlődött a kínai színház, viszont láttam igazi hagyományos színpadot, amely fényűzőbb a falusinál.

A Nyári Palota egyik udvarának közepén áll a színház, amelyben a császárnőnek mutattak be színdarabokat. Fedett kőterasz ez, amely a szintén fedett balkon felé néz. Ezen foglalt helyet a császárnő. A terasz hátsó része nem túlságosan mély, három oldalról zárt szoba. A terasz legnagyobb, elülső része viszont mindhárom oldaláról nyitott.

Könnyen elképzeltem a hátsó részt, amely a terasz nyitott részét elválasztja a zárt résztől, viszont a függönyt és főleg a kulisszákat nem tudtam elképzelni. Hol léptek be a színészek?

Néhány nap múlva, teljesen váratlanul láttam e színpad elevenen működő makettjét. Az igazi, valódi, hagyományos színpadot. Ugyanolyan házikó, előtte ugyanolyan terasszal.

A hagyományos kínai bábszínház színpada volt.

A mintegy hatvanszor hatvan centiméteres négyzetet alkotó házikónak nincsen feneké, mivel a házikó alatt áll a bábos és így nyújtja ki a bábút.

A házikó alsó részétől függöny lóg le, amely eltakarja a bábost. A házikó teraszra néző falán két ajtónyílás van, amelyeket hímzett selymfüggöny takar. A bábok a baloldali ajtón lépnek a teraszra és a jobboldalin távoznak.

Azonnal megértettem mindent.

Megértettem, hol volt a császárnő színházában a színpad hátere, megértettem, hogy a színészek miért használják csak a hátsó kulisszákat, megértettem, hogy miért csinálnak különös mozdulatot a testükkel, amikor a színre lépnek.

Később pedig a színpadon már igazi, hagyományos, hímezett hátteret láttam két színészbejáróval, s beigazolódott valamennyi sejtésem.

A földet söprő függönyök évezredek át az egyetlen bejárás helyet jelentették a színészeknek. A nézőtől balra eső bejárón át belépő színész természetesen félkör alakban jött a színre. Hiszen a nézők nemcsak egyenesen szemben ültek a színpaddal, hanem oldalt is. Az oldalt ülő nézőre is gondolnia kell a színésznek; ennek az eredménye a belépés és távozás félkör alakú vonala.

Fiatal szovjet színészeink és még inkább a színművészeti főiskola diákjai gyakran hallhatják a rendező vagy tanár megjegyzéseit, mikor helytelenül mennek ki a kulisszák mögé: „A nézők még látják az ön hátát, s ön már nem játszik. Egyszerűen a kulisszák mögé megy, s nem oda, ahová színészi feladata, a téma, a cselekmény szerint kell mennie. Ezt a nézők mindig érzik. Így nem lehet kimenni. Elrontotta az egész epizódot.” S a diák megérti, hogy a színről kimenni legalább olyan nehéz, s ami a fő, legalább olyan felelősségteljes dolog, mint a színre lépni.

A színész távozása a színről a hagyományos kínai színházban még felelősebb dolog, mivel a színész nem egyszerűen a kulisszák mögé távozik, hanem viszonylag szűk térségbe a függöny nyílásain át, s ráadásul ebben a pillanatban háttal van a nézőnek. Nem mehet ki a mozgás irányának és gyorsaságának megváltoztatása nélkül, s eközben arra is ügyelnie kell, nehogy megakadjon a függönyökben.

Ebből született a hagyományos, s ismétlem, bámulatosan szép mozdulat, amely különösen kecses a nőknél; ezt a mozdulatot sokszor megfigyeltem olyankor is, amikor a darabot rendes színpadon játszották, s a hősnő széles nyíláson át távozott.

A hátsó függönyön levő két kijárat meghatározta a bútor elhelyezésének rendjét is. Nem lehetett elhelyezni máshol, mint középen, mert másképpen belépéskor és távozáskor gátolta volna a színészt. A bútornak ez a központi elhelyezése meghatározta a jelenetek szimmetrikus felépítését is.

Így, ha valamely kép cselekménye nem szobában folyik, akkor a színen nincsen semmi, kivéve a hátsó színfalat. Ez igen tarka, szép, színes hímezéssel borított, de a cselekmény színhelyét nem határozza meg. Eltekintve élénk-

ségétől — és ha szabad ezt a kifejezést használnom — dekoratív hatásától, a cselekmény tartalmához nincsen semmi köze, mint ahogyan rendszerint az európai színházban sincsen köze a témához a portálfüggönynek, bármilyen aranyosan és fényűzőn csillog is.

A színpad hátsó és lényegében egyetlen fala — a két lefüggönyzött ajtóval — állandó építészeti és festészeti eleme minden képnek, minden darabnak, ezzel szemben a bútor már közvetlenül a cselekményhez tartozik, s annak tartalmától függően nemcsak eltávolítani vagy felállítani kell, hanem változtatni is, mert hol császári trónra van szükség, hol ágyra, hol pedig tudós dolgozóasztalára.

Ha az együttes több darabot játszana, nem tudná magával vinni mindezeket a bútorokat valamennyi darabhoz. Az asztalt és székeket régebben és ma is a helyszínen szedik össze, abban a városban vagy faluban, ahol a színház éppen játszik. De nem külső alakját, stílusát, a kort vagy a színt tekintve választják ki a bútorokat, hanem pusztán méretük után: viszonylag kicsi négy lábú asztal, néhány egyforma nagyságú támlásszék s egyforma padkák. Ez teljesen elegendő mind a trónteremhez, mind a miniszter fogadószobájához, mert a színészek „hozzák” a kosztümöt a bútorhoz: terítőket és egyéb kellékeket az asztal és székek letakarásához.

Senki sem gondol arra, hogy a nézőket félrevezetik ezzel a „beöltöztetéssel”. A terítő alól leplezetlen köznapiságában kilátszik az asztal lába, s ugyanúgy látható a székek támlája is; hiszen nem huzattal vannak letakarva, hanem futószőnyeghez hasonló lepellel.

Mi ez? Szegénység? Nemtörődömség? Az eltűzött jelzetség szeretete? Hiszen ha bármelyik színházunk színpadán ilyen szék jelenne meg, feltétlenül ezekkel a vádakkal illetnék e színházat. S igazunk volna. A hagyományos kínai színházat azonban ilyen vádakkal nem illehetjük.

A kínai színészekben nincs meg a jelzetségnek semmiféle túlzott szeretete. Hiszen számukra ez nem jelzetség, nem trükk, nem a díszlettervező vagy a rendező eredetieskedése. A kínai színészek sosem „játsszák a színházat”, mint néhány európai epigon és stilizátor teszi.

Nemtörődömséggel sem vádolhatjuk a kínai színházat. Ellenkezőleg: a kínai színház a hivatásbeli pontosság és tisztaság kultuszát mutatja mind a színészi játékban, mind a színpad kialakításában, mind pedig a ruhák tervezésében.

Az európai színház szaknyelve a színpad anyagi kialakításával kapcsolatosan

három csoportot különböztet meg : díszletek, hamis kellékek és valódi kellékek. A díszlet : a cselekmény színhelyének festői vagy térbeli ábrázolása. A hamis kellék : a cselekménnyel kapcsolatos tárgyak utánzása, vagyis fából készített ezüst váza, papírmasséból készített márványszobor, pléhből készült kristálycsillár. A valódi kellék valóságos, nem ábrázolt és utánzott tárgyak, amelyek szükségesek a cselekmény folyamán, vagyis igazi pohár, üveg, tálca, lámpa, telefonkészülék. Vannak ezenkívül még úgynevezett „fogyókellékek”, a cselekmény folyamán elfogyó tárgyak is : szivar, cigaretta, eltöresre váró tányér.

A hagyományos kínai színház színpadi kialakításának az elemeire nem alkalmazhatók ezek a terminusok, a ha esetleg alkalmazhatók is, nem mindig pontosak.

Díszlet a mi értelmezésünkben rendszerint egyáltalán nincs, lényegében azonban kellék sincsen. A harcost alakító színész kardja és pajzsa nem utánzata az igazi kardnak és pajzsaknak, hanem művészi ábrázolása. A lovas ostora sem utánzata az igazinak.

Kelléken rendszerint értéktelen holmikát és nem műalkotásokat értünk, márpedig a kínai színház pajzsa, kardja vagy lovaglóostora már magában is értékes műalkotás.

De használati tárgynak sem nevezhetjük ezt a kardot vagy ostort, mivel mégsem igazi karddal és igazi ostorral van dolgunk.

Milyen csoportba soroljuk tehát az asztalterítőt vagy a székeket borító himzett anyagokat? Nem valódi kellék, hiszen nem egyszerűen valamelyik házból, valamely ház asztaláról vagy karosszékéről hozták, de nem is hamis kellék, mivel a csodás szépségű, mesterien himzett holmik igazi művészi alkotások.

Bármilyen szegények voltak is a színtársulatok, márpedig a régi Kínában legtöbbször valóban igen szegényen járta a vidéket, az volt a legnagyobb gondjuk, hogy a lehető leggazdagabb legyen mind a színpad berendezése, mind pedig a kosztümök.

Nem a jelzettséggel való szándékos esztétikai játék, nem a szegénység és a nemtörődömség miatt van, hogy az asztalt olyan értékes terítővel díszítik kínai színház szabadon hagyja, semmivel sem takarja el az asztal lábát.

Ez csak azért lehetséges, mert a kínai színpadon semmit sem utánóznak egészen az illúzió fokáig. Mindazt, amit a kínai néző lát, kezdve a kosztümben és maszkban játszó színésztől egészen a trónszékig vagy ostorig, nem valami utánzatának tekinti, hanem csupán e valami színházi kifejezőjének, vagyis úgy,



Hadvezér

ahogyan mi tekintjük a festett képet, amelytől nem követelünk tényleges térbeliséget, vagy ahogyan mi a zenei alkotást tekintjük, amelytől nem követelünk hangutánzatot.

A hétköznapi szék ülőkéjét és támláját fedő, fényűzően hímzett atlaszsáv a kínai nézőben a valódi, értékes trón képét kelti, s a hímzés tényleges, nem pedig illuzórikus értéke nyomán a trón konkrét, s ebben az értelemben a trónt jellemző fenségesség sokkal kevésbé jelzett, mintha értéktelen kellék állna ott.

Ha a cselekmény folyamán ágyra van szükség, azt az asztal helyettesíti. Ha az ágy szegény emberé, akkor az asztalt semmivel sem dekorálják, viszont ha gazdag ágya, akkor az asztal két végéhez rudat állítanak, amelyre ágyfüggönyt szerelnek. E függönyök, akárcsak az igazi ágyon, összehúzhatóak, így az ágyon fekvő ember elfedhető, vagy széthúzhatóak, tehát az embert láthatóvá tehetik.

Előfordul, hogy csatajelenet közben erőd bevételét kell ábrázolni. Ilyenkor ugyancsak két boton hosszú és széles vászonanyagot hoznak a színre, s a vá-

Vucsu, csín hadvezér az „Ütközet a Niutousan hegyen” c. drámában

szonra fal meg kapuk vannak rajzolva. E vásznat két ember pontosan addig tartja, amennyi időre a hadvezérnek és csapatainak vagy kíséretének szüksége van ahhoz, hogy a városba bevonuljon. Ezután a vásznat kiviszik. Ugyanezek az emberek hordják be vagy ki az asztalt és székeket is. Ha nincs függöny, márpedig a hagyományos kínai színháznál rendes körülmények között rendszerint nincsen függöny, akkor a bútorok vagy szükséges tartozékok cserélgetése a nézők szemeláttára, a cselekmény közepette folyik. A cserét lebonyolító alkalmazottak rendes utcai ruhát

hordanak, nem pedig színházit, és egyáltalán nincsenek maszkírozva. Őket a nézők egyszerűen figyelembe sem veszik. Nem vesznek tudomást róluk, nem hozzák kapcsolatba őket a cselekménnyel, amint nem tesszük ezt mi sem az opera karmesterével, bár látjuk, amint dirigálja a Lenszkijt éneklő színész áriáját vagy a kiinduló állásba helyezkedett balerinát, amikor annak meg kell kezdenie az adagiót a *Hattyúk tavában*.

Szavakkal nem lehetne érzékeltetni és leírni a hagyományos kínai színház kosztümjeit. Feketék, sárgák, világospirosak és világoskékek, vakítóan fehérek és üdén rózsaszínűek, selyemmel és csillámmal hímzettek, a legfinomabb selyemből, vagy ha aranyos és ezüstös díszítésűek, akkor páncélhoz hasonló nehéz selyemből készültek. Csillog a sárkányok és oroszlánok szeme, színt játszanak a fönix tollai.

Bármilyen gazdagok és tarkák is azonban ezek a ruhák, sem a színük, sem a



hímzések rajzolata, sem a takaró nem lehet önkényes jellegű, mivel a takaró, a ruha színe és díszítése a hős társadalmi helyzetét és a darabban elfoglalt helyét határozza meg. Ugyanakkor e ruhák szigorú kölcsönös színhatásban vannak egymással, s a két harcoló csoport — az Ég seregei és a Víz seregei, élükön a hadvezérekkel — különböző színű ruhát visel.

A nézőtéren ülő ember feltétlenül fellelkesedik a színkompozíciótól, amikor a fekete-arany ruhás hadvezér mellett, aki az ugyancsak fekete-arany díszítésű terítőkkal fedett asztal és szék mellett áll, hirtelenül megjelenik az aranyba és fehérbe vagy aranyba és vörösbe öltözött ellenséges hadvezér.

A kosztüm fogalma természetesen nemcsak magát a ruhát jelenti, hanem a fejdísz is: ez a kínai színházban teljesen elválaszthatatlan a kosztümtől. De bármilyen tarka is a választék, egyetlen fejdísz, egyetlen sapka színe vagy formája sem lehet önkényesen választott.

Pekingnek a pályaudvar melléti egyik utcájában a bal és a jobb oldalon is sorban állnak a kicsiny műhelyek, amelyekben készítik és árulják a hagyományos kínai színház kosztümjeit. Órákig járkalhat az ember ebben az utcában, minden kirakat előtt megállhat, s nem győz csodálkozni a kirakott kosztümökön és sapkákon, amelyek szépségüket és az elkészítés tökélyét tekintve múzeumba illenének.

Nagyon szerettem volna legalább egyet vásárolni ezekből a különös fejdíszekből. Betértem az egyik üzletbe és pillanatok alatt a legostobább helyzetbe kerültem, ugyanis a hosszú polcokon annyi gyönyörű, egymáshoz egyáltalán nem hasonlító, formára, színre és anyagra eltérő fejdísz volt, hogy egyszerűen lehetetlen lett volna kiválasztani a legszebbet a rengeteg nagyszerű közül.

Hátul az ajtónál gyermekek sündörögtek. Arcuk csodálkozást tükrözött, de nem e kalpagokon csodálkoztak, nem is az én nem kínai arcomon, de még nem is a számukra érthetetlen beszédemen, hanem főként azon, hogy elragadtatással töltenek el azok a holmik, amelyek az ő szemükben egészen hétköznapiak. Valami különös vadembernek nézhettek. Hogy valahogyan kikecmeregjek ebből a helyzetből, csendesen kínai nótát kezdtem füttyörészni. A gyerkőcök egymásra néztek. Szóval ez az idegen tud kínaiul füttyülni? S amikor kezembe vettem az egyik kalpagot és először a saját fejemen, majd az egyik mosolygó fickó szurokfekete fején próbáltam meg, elnevettek magukat, s ettől kezdve végérvényesen megértettük egymást.



Li Kuj, a „Fekete vihar” hőse

Végül hosszas és kínos tételődés után — melyiket válasszam, az ünnepélyesen fekete, sárgával díszített kalpagot, vagy pedig az üvegyöngyből készült gyöngyházszerű fehérret — az egyik, orosz női fejdíszre emlékeztető ezüstöskék díszre mutattam. A kereskedő leemelte a polcra, majd a tolmács segítségével magyarázgatni kezdte, hogy ez még nem kalpag, mert — hogy úgy mondja — még nincsen egészen készen.

De vajon mi hiányozhat még róla?

Válasz helyett a kereskedő mutogatni kezdte, hogy a kalpag hátulján és tetején valamilyen hüvelyek, lyukacsok és kapcsok vannak. Utána a polcra és az asztalfiókból egyes alkatrészeket vett elő, s fürge ujjakkal hozzáerősített a kalpaghoz néhány díszet, peremet és függőt, kisebb és nagyobb rózsaszínű pompont. Végül aztán a kalpag valahogy úgy festett, hogy a mi európai fogalmaink szerint mesebeli tündér koronájához hasonlíthatnánk. Ki is mondtam ezt a gondolatomat, mire a kereskedő enyhén elmosolyodott, s a gyerkőcök is kacagni kezdtek.

„Nem női kalpag ez, hanem hadvezéri főveg, csak még nincsen egészen kész.” — E szavak után a kereskedő váratlanul két kecses, hajladozó, de ugyanakkor rugalmas és könnyű fécántollat szúrt a fővegbe, mindegyikük lehetett vagy két méter.

Nem lett volna semmi értelme annak, hogy e főveget felpróbáljam és megnézzem magam a tükörben. Mindenesetre némi bánatot éreztem, hogy az én fizimiskám nem lesz valami kifejező és alkalmas a főveghez.

A hagyományos kínai színházban nem lehetne kosztümben és fejdíszrel játszani az arc kifestése nélkül. Az európai színház megszokott imitációs-naturalista maszkja szintén vajmi keveset segítene a színészen, ha ilyen fejdíszet viselne. A színész arca üresnek, kitöltetlennek tűnne, akárcsak a fából készült fejtompok, amelyeken a színházi borbélyok a parókákat készítik el.

A kínai néző számára a hagyományos kínai színház előadása elsősorban ünnep, a legmagasabb formája az olyan színházi látványosságoknak, amelyenek például a nemzeti táncok és a színházszerű népi játékok. Bármelyik városról vagy faluról van is szó, a felnőttek, de még a legkisebb gyermekek sem táncolnának dobok és réztányérok kíséretével, ha szemöldökük nem volna feketével kihúzva és az ajkuk meg a nyakuk nem volna bemázolva élénkvrös festékkel.



Li Sao-csun — Szun Vu-kung, a majomkirály szerepében

A csengtui Népparkban láttam négy-ötéves legénykék vidám körtáncát, az arcuk olyan volt, mint a virág.

A szemöldök kihúzása és a nyak világosvörös vagy mélyebb rózsaszín festékkel való bekenése a maszkírozás minimuma, amely minden fiatal férfi és nő arcára egyaránt kötelező a hagyományos kínai színházban.

Nem egyszerűen kipirosított arcról és kihúzott szemöldökről van itt szó, amivel csupán imitációra törekednének; nem utánzása ez a szépségnek, hanem sokkal inkább a jelképe. Ugyanígy az öreg maszkja, az öregség jelképe, amit az arc ráncainak a kirajzolásával és szakáll alkalmazásával érnek el; a szakállt nem ragasztják az archoz, hanem a fülhöz erősített, szabadon látható drótkapcsokkal rögzítik.

A hagyományos kínai színházban a maszk gyakran még a kosztümnél is sokkal inkább meghatározza a szereplő helyét a színdarabban, jellemvonását — jó, rossz vagy ostoba — és a „társadalmi helyzetét” is: isten, félisten, az ég, a föld vagy a víz ura, félig-ember, félig-állat stb.

Például, rendszerint minden ostoba vagy komikus szerepet játszó színész arcára nagy, rikító fehér foltot festenek, amely kiterjed a homlok egy részére, az orra és néha a színész állára is. A gonosz arca fénytelen fehér, akárcsak a fényezetlen porcelán, a jó arca pedig barna vagy világosvörös. A túlvilág képviselőinek az arca viszont teljesen aranyozott.

A hagyományos színházban bemutatott darabok cselekménye különböző korszakokban, különböző dinasztiai uralkodása idején, különböző földrajzi helyeken játszódik le, de a hagyomány az egyes színházi kosztümök meghatározott formáját és színét nem annyira a történelmi idővel és a cselekmény színhelyével összhangban alakította ki, mint inkább az illető kosztümbe öltözött színész szerepének megfelelően.

Ha valamely darabban minden kosztümet és minden fejdísz abból a szempontból elemeznénk, hogy milyen történelmi korhoz tartoznak, akkor azt látnánk, hogy sok közülük teljesen eltérő korszakokat képvisel s a stílusukat is évszázadok, sőt évezredek, ezernyi kilométerek választják el egymástól, viszont a hagyományoknak megfelelően abszolút pontosak, s ha ezt a pontosságot megszegnék, a nézőt bizony alaposan megzavarnák. Például, ha virág van a leány hajában — gazdag, ha nincs — szegény. A színház hagyományos törvényei szerint még a kolduslánykának vagy a börtönbe vetett és bilincsekbe vert leánynak is hibátlanul tiszta selyemruhát kell viselnie és arcának ugyanolyan pirosnak kell lennie, mint a gazdag és szabad leányé.

Mi mindent fejezhet ki a kosztüm színe, ha már a hajban viselt virág is megváltoztathatja a hős jellemvonását és szociális helyzetét! A kék ruha felváltása rózsaszínnel vagy a feketéé fehérrel a szó szoros értelmében fejtetőre állíthatja a néző minden elképzelését a játék hőisével kapcsolatban, különösen akkor, ha figyelembe vesszük, hogy például a fehér a gyász színe.

Különböző korokból származó kosztümök egy színdarabban való felhasználását európai szempontból feltétlenül stíluszavarnak, vagy eklektikának kellene neveznünk, a hagyományos kínai színházat azonban sem az egyik, sem a másik vád nem illetheti. Először, történelmileg egyetlen kosztüm vagy egyetlen fejdísz sem abszolút pontos márcsak azért sem, mert utánpótlás. Másodsor, s ez a főbb kérdés, e kosztümök az évszázadok folyamán kézművesek, szabók és kosztümtervezők ezreinek kezén mentek át, akik egymásnak adták tovább a hagyományokat, s így ezek a kosztümök általános stílusjegyre jutottak, amely annyira befejezett a maga plasztikusságában, hogy e kosztümök, maszkok és fejdíszek alakjának gazdag változatossága ellenére — amelyet természetesen nem szülhetett egyetlen művész fantáziája — a színdarab e látványos elemeinek összessége mégis az abszolút törvényszerűség, szigorú egység és arányosság benyomását kelti.

Egy alkalommal kedvenc színházamban, a moszkvai Művész Színházban egy kilencéves leánykával néztem meg az aznapi előadást.

A leánykát Nágjának hívták és volt egy nevelési szokása, amelyről szülei semmiképpen sem tudták leszoktatni. Mihelyt valami különösen erős hatással volt rá, rögtön tapsikolt és ezt mondta: „Ez az!”



Kis társam az egész előadás alatt nem vette le szemét a színpadról, fészkelődött a székén, a visszafojthatatlan elragadtatástól rángatta a szoknyácskáját hegyes kis térdén, kioldotta, majd befonta szőke varkocsát, hirtelen megdermedt, elállt a lélegzete, majd valósággal hörögve suttopta : „Ez az !”

Szünetben Nágya oldalvást járkált a folyosón, mert feltétlenül a szemembe kellett néznie, hogy világosabban megértse válaszaimat számtalan „miért”-jére. „És miért olyan szeszélyes a királynő?”, „A kislányok is lehetnek királynők?”, „És más országokban vannak még királynők?”, „Valódiak?”, „És miért?”.

Előadás után a kulisszák mögé mentünk.

Erősen szorította a kezemet. Lábujjhegyen lépkedett elfogultságában és örömteli remegésében. Ez nagyon érthető. A csoda, amely az imént játszódott le a színpadon, néhány pillanat múlva egészen közelről is a szeme elé tárul. Szemtől szemben fog állni a csodával.

A félhomályos színpadon a munkások egy bokrot vittek. Azt a bokrot, amely nemrégiben még a hatalmas erdőben állt. Furnírlapra volt ragasztva. Hátralátásmegakasztva volt hozzáerősítve. A kislány zavartan nézett rám, s ezt mondta : „Ez az !” — „Helyet !” — kiáltottak ránk. Fentről lassan ereszkedett lefelé a csillár rúdja. Pont a mi fejünkre. Nágya rémülten arrább ugrott és megint csak rám nézett.

Természetesen mindez csodálatos volt, de megértettem, hogy a legcsodálatosabb Nágya számára, hogy az egészben nincs is csoda. Minden „mesterséges”, semmi sem igazi.

Ismerős színész lépett hozzánk. Üdvözöltük egymást, majd valamiről beszélgetni kezdtünk. Nágya mindenesetre két lépésnyit hátralépett, hitetlenül nézgette a színész arcát, amelyet a maszk vastag zsírrétege fedett, majd csöndben megrángatta a zsebemet.

Mikor kiértünk az utcára, megkérdeztem tőle : „Tudod, hogy ki köszönt neked? Ez volt az udvaronc !” Nem mondta azt, hogy „ez az !”, hanem azt bökte ki, hogy „Aha ! . . .” — majd megkérdezte : „Veszünk fagyaltot?” Beláttam, hogy nem kellett volna őt a kulisszák mögé vinnem.

Néhány év múlva értettem meg igazán a kicsiny Nagyát, amikor magam is olyan helyzetbe kerültem, mint ő.

Magas, karcsú, barna, tompa sötétkék posztó kabátkába és ugyanilyen nadrágba öltözött lány kísért a nézőtérrel kézen fogva a színpadra. A kínai Nágya volt : Csao Kuo-jing.

Az imént még az előadás tartalmát tolmácsolta súgva a fülembé. Az imént

még, akárcsak annak idején a kicsiny Nágya, a csodálkozástól nyitva felejtett szájjal bámultam a színpadon zajló csodát.

Csodálatosan szép arcú nőt láttam, olyan gyönyörű arca volt, amilyen nincs is a mindennapi életben, s nem is lehet; a leggyönyörűbb, legértékesebb ruhában volt, amilyent csak álmodni lehet, olyan bájjal, olyan hihetetlen kecsességgel mozgott a színpadon, s olyan rettenthetetlenül, olyan akrobatikus ügyességgel vívott kardpárbajt ellenségeivel, hogy mindezt együtt másnak nem is lehetett nevezni, csakis csodának.

S most a nagy Nágya egyenesen ehhez a csodához vezet, hogy a teremben ülő valamennyi orosz nevében virágcsokrot nyújtsak át neki.

Életemben először jártam kínai színház színpalai mögött, mint ahogy akkor a kicsiny Nágya is először jutott el európai színház kulisszái mögé.

Magamban azt mondtam, hogy „ez az!”, s mellemhez szorítva a csokrot a színpadra léptem.

Mindaz azonban, ami velem ezután történt, homlokegyenest az ellenkezője volt annak, ami akkor a kis Nágával megesett.

Ott áll közvetlenül előttem a színésznő, az ősi legenda nem is földi hősnője. A szeme, a szemöldöke, a karja mindössze néhány centiméterre van tőlem. Olyan közel, hogy az szinte már hihetetlennek tűnik. Mintha megelevenedett műalkotással állnék szemközt. Olyan gondosan és olyan tökélyel készült a maszkja, hogy az arca szinte márványnak látszik. Milyen bámulatosan ellentétes





kékesfekete szemének tompa rózsaszínje és nedvesen fénylő fogai, milyen hófehéren tiszták ruhája ujjának selyem hajlatai, milyen finom az arany hímzés, milyen bonyolult a díszítés, amelyhez most odaérték az átnyújtott bodros krizantémok. — „Ez az !”

Én nem féltem közelről megtekinteni mindazt, ami a hagyományos kínai színház színpadán található: nincsenek furnírelmezze átalakuló bokrok. Nyugodtan közelebb léptem a császár trónjához. A hímzett anyag alatt hétköznapi szék van, de ez nem ejti csodálatba, de nem is szomorítja el az embert, hiszen ezt már akkor láthattam, amikor még a nézőtérről figyeltem az előadást. Maga a hímzés viszont, bármilyen gyönyörűnek látszott is messziről, most újra lenyűgöz, mivel olyan hibátlan tökélyel készült, amit még csak nem is sejtettem. Gondosan megfigyeltem a hősnő mellett álló harcos ruháját is. Azt, akivel az asszony csak az imént vívta meg a harcát. Megfogtam e ruha szegélyét, s furcsának tűnt előttem, hogy ez a ruha miért nincsen múzeumban és miért nincsen múzeumban az a terítő is, amely kékesfeketén fedi az asztalt.



Milyen következtetést szeretnék levonni a két színház kulisszái mögött lezajlott epizódok szembeállításából? Az egyik az, amire a szőke copfos orosz Nagyát én tanítottam meg, s a másik az, amire a fekete kínai Nagyá engem tanított meg.

Azt akarom talán mondani ezzel, hogy a mai európai színház díszlettervezőinek a munkája durva, hamis és rossz, s hogy az

egyedüli szép a kínai színház darabjainak megformálása, amit a „nem létező díszlettervező”, vagyis a hagyomány hívott életre?

Nem. Amikor szembeállítom egymással az európai és a kínai színház szakmai megoldásait — miként az előző fejezetben is —, ezt csak azért teszem, hogy könnyebben megmagyarázhassam a kínai színház lényegét. Korántsem javaslom azt a mi színházunknak, hogy lemondjon a díszletekről, színészeinknek pedig, hogy lépkedjenek át nem létező küszöbökön, amint a kínai színháznak sem javaslom, hogy feltétlenül alkalmazzon díszleteket s mondjon le a nem létező tárgyakkal való cselekvésről.

Egyáltalán nem tartom a művészi megformálás módszerét rossznak a mai európai színházban, és semmi elítélendőt nem látok abban, hogy a hatalmas erdőben imént szerepelt, terjedelmes mogyoróbokor csupán festett furnirlap. Igen sok évig játszottam ilyen bokrok között, s így már nem csodálkozom azon, hogy hátul támasztékaik vannak, és hogy a kőház hátsó oldalán a „Madame Angót, baloldal” felírás látható.

Nem, a színházi illúzió csodája éppen abban van, hogy a furnír bokorra válik, a tülldarab pedig felhővé. A hagyományos kínai színház azonban nem használja az illúziót ábrázolási eszközként, ha pedig nincsen illúzió, akkor nincs is szükség kiábrándulásra.

A *Romeo és Júlia* című táncjátékban Williams díszlete igaz, minden ízében befejezett műalkotás, de e díszletek egyetlen konkrét eleme — oszlopok, árkádok,



lépcsőfokok, a kert fái — sem mondható önálló műalkotásnak. Mindegyik a megközelítőleges utánzatnak azon a fokán készült, amely szükséges ahhoz, hogyha meghatározott kompozíciós rendben felállításra kerülnek, a különböző színű fényszórók fényében kápolnává, kertté vagy városi térére változtassák a színt, vagyis felelevenítsék Williams vázlatait.

A hagyományos kínai színházban nem létezik imitáció.

Hiszen a hagyományos kínai színház az évszázadok folyamán sem elképzeltetni nem igyekezett nézőit, sem félrevezetni nem akarta őket a hátsó kulisszák mentén vonuló felhőkkel vagy ragyogó csillagokkal, villámlásokkal vagy egyre sötétedő naplementével, a holdpálya káprázásával vagy a tenger viharos háborgásával. Nem voltak a kínai színpadon sem vastag fák csomós törzsekkel, papírmasséból készítve és fekete hálókra ragasztva, posztóból kivágott levelekkel, sem pedig zsákszőnyegek, amelyekre füvet ábrázoló zöld mohát raktak. Nem szórtak a színészek fejére havat utánzó tépelt papírdarabkákat, nem égtek és nem pislácoltak a száraz galyak közé dugott máglyát utánzó lámpácskák sem ezen a színpadon.

S feltehetőleg éppen ezért van ez így, mert a darab művészi megformálásának egyetlen eleme sem törekszik imitációra, illúzióra, az igazság utánzására, s ezért nem is ölti magára az önálló műalkotás sajátosságait, amely teljesen befejezett mind alakjára, mind pedig a kivitelezés minőségére nézve. S ezek között az elemek között az egyik legfontosabb helyet a kosztüm foglalja el.

A kínai színház hagyománya kidolgozta a darab rendezői kompozícióját, s eltérően az európai színháztól, a színpad gazdája kizárólag a színész lett.

Ugyanez a hagyomány alakította ki a világ egyik legértékesebb színházi gardrobját, s a darab ruháinak és színeinek a gazdája megint csak a színész lett.





SZEREPEK

HA LÁTNÁNAK valamilyen előadást, tegyük fel *A három nővért* a moszkvai Művész Színházban, a *Mirandolinát* a moszkvai városi tanács színházában, esetleg a *Virágzó élet* című darabot a leningrádi Puskin Színházban, s ha előadás után bemutatnák önöknek valamelyik színészt, mondjuk Taraszovát, Mareckaját vagy Cserkaszovot, az új ismerőssel társalogva feltétlenül keressék benne a hősnék vagy hősnőnek azokat a vonásait, amelyek csak az imént tetszettek meg önöknek a színpadon.

Keresnék Masát Taraszovában, *Mirandolinát* Mareckajában, Micsurint Cserkaszovban, s feltétlenül meg is találnák ezt a hasonlatosságot mosolyukban vagy a szemük hunyorításában, valamely jelentéktelen gesztusukban, fejük egy-egy mozdulatában.

Ha viszont a hagyományos kínai színház egyik előadása után megismerkedünk valamelyik színésszel, aki az imént játszott a egyik szerepet, akkor bármennyire vizsgálnánk is, bármennyire figyelnénk is új ismerősünk magatartását, feltehetőleg egyeiden vonást sem fedeznénk fel benne, amely a darab hősére emlékeztet.

A színen karcsú, szép, fiatal nő. Járásának, mozgásának a leírásához kevés a szó. Mozdulatainak érzékeltetésére talán a legmegfelelőbb a „lassú és folyamatos” kifejezés. A járás szinte átsiklik a test mozdulataiba, a test mozgása pedig a váll és a könyök mozgásába, a könyök mozgása a kézfejébe, a kézfej mozgása pedig az ujjak hegyének mozgásába. Mindent áthat a tökéletes ritmus. Szinte zene minden mozdulat, minden hang. A leány beszédének magas hangjai, rózsaszínű porcelánarca és tekintete is.

Az előadás után hatvan éves emberrel ülünk az asztalnál. Az éltes ember egyszerű, megszokott mozdulataival mozog, s szépek, de egyáltalán nem kereettek kezének mozdulatai, akárcsak a legtöbb kínaié. Ebben az emberben, Mej Lan-fangban, egyetlen mozdulat, még a legcsekélyebb sem sejteti azt a fiatal szépséget, a „részeg Jang Kuj-fejt”, akit alakított.

Tajjüan városában egy vacsora közben közvetlenül velem szemben ült két piciny hölgy, két kínai nő : anya és leánya. Nagyon egyszerűek és nagyon szerények voltak. A leány húsz, az anyja negyven éves lehetett. Az imént játszottak az egyik szindarabban. Az anya császárnőt, a leánya szolgálót alakított. Ülünk és a tolmács segítségével társalgunk. A két hölgyben minden erőmmel igyekszem felfedezni azokat, akiket az imént a színpadon alakítottak. Figyelem a kezüket. Mindkettő teázik. Jómagam szintén. A leány odanyújtja anyjának a csészét. Az elveszi. Alig fél órája a két nő ugyanezeket a mozdulatokat tette a színpadon. A szolgáló teáscsészét nyújtott a császárnőnek, az pedig elvette. De a császárnő kezére a velem szemben ülő hölgy kezének még a formája sem emlékeztet.

Kérdezhetik, hogy mi ebben a csodálatos. A színpadon a császárnő szerepében teázott, itt pedig maga issza a teát. Ez igaz, de azért valamilyen mértékben, akár a legkisebben is, egyezniük kellene a személyi elemeknek az alakított szerep elemeivel.

Rendező vagyok. Tisztán hivatásbeli gyakorlatom révén is fel kellene fedeznem ezt a hasonlatosságot, de nem sikerül.

És miért szeretném olyan nagyon felfedezni?

Azért, mert az imént játszott darabot olyan egyszerűen alakítottak, hogy szeretném megtudni, milyen úton jutottak el ideig.

Hogy megmagyarázhassam, mi tetszett meg nekem annyira ebben a darabban, előbb el kell mondanom a jelenet lényegét.

A szolgálónak van egy fivére. Ellenségei elhatározzák, hogy a fiút elpusztítják. Leitatják, a császárnő hálószobájába hurcolják, az ágyba fektetik, majd

összehúzzák az ágy függönyét, arra számítva, hogy mihelyt a császárnő belép a hálószobába és meglátja az ágyán alvó fiút, megöli vagy megöletteteti.

Minden így is történik, kivéve a jelenet végét. A császárnő beleszeret szolgálójának fivérébe, s a darab azzal végződik, hogy a szép császárnő és a nem kevésbé szép ifjú szerelmet vall egymásnak.

A darab központi része az a jelenet, amely a császárnő belépésétől az ágyának függönye mögött alvó ismeretlen férfi felfedezéséig telik el. A szobában rendezgető szolgáló éppen abban a pillanatban fedezi fel alvó fivérét, amint a császárnő belép a szobába. Természetes, hogy a halálra rémült szolgálóval együtt mi, nézők is rettegünk az elkerülhetetlen bekövetkezésétől, vagyis attól a pillanattól, amikor a császárnő széthúzza a függönyt, hogy aludni térjen. A helyzet már azért is félelmetes, mert a császárnő már eleve rossz hangulatban lép be a hálószobába. Hogy rossz kedvét mi idézte elő, azt nem tudom. Lehet, hogy a császárnő mondott valamit rossz hangulatának okáról, amit a tolmácsnak nem sikerült lefordítania, s így nem értettem. Itt azonban nem az ok a fontos, hanem maga a tény. A császárnő rossz hangulata abból is látható volt, ahogy a teáját itta.

A szolgáló tisztelettel átnyújtotta neki a csészét. Ő átvette, ajkához érintette, de rögtön el is kapta, mert a tea nagyon forró volt. A császárnő ekkor lassan a szolgáló felé fordította a fejét. Szünet. Olyan hosszú, hogy aggódni kezdünk a szolgálóért. Az odament a császárnőhöz, átvette a csészét, két kézre fogta és fújta a teát, hogy meghűtse. Visszaadta a csészét a császárnőnek. Az a szájához emelte, de rögtön újból elkapta, s mérgesen, de ugyanakkor kecsesen, ha szabad ezt a kifejezést használnom, „császárnősen” kiköpte a nyelvére került teaszálat. Ismét a szolgáló felé fordította a fejét. Ismét hosszú szünet, mintha a boldogtalan szolgálót már a halál fenyegetné. Az ismét visszavette a csészét.

A jelenetet Sztanyiszlavszkij rendszerének szigorú törvényei szerint is egyszerűen játszották el. A színésznők egy pillanatra sem estek ki szerepükből, s kitűnően „éreztek” egymást, megvolt közöttük a kellő kapcsolat. Pontosan megértették a jelenet átütő hatását, és mélységesen hittek a megadott körülményekben. A rendezői kompozíció minden apróságban pontos és világos volt.

Amikor azonban megkérdeztem, hogy ki rendezte a jelenetet és ki határozta meg a színészek magatartását ebben a néma jelenetben, a rendező-e vagy maguk a színészek, akkor azt válaszolták, hogy a darabnak nincsen rendezője, de a színészek sem maguk dolgozták ki a jelenet részleteit, hanem a hagyomány. S annak ellenére, hogy az egész teázási jelenet egyetlen szó nélkül folyik le, a

császárnő és a szolgáló fizikai magatartása rögzített és egyaránt kötelező mindkét szereplőre, mégpedig olyan mértékben, amennyire kötelező például a szöveg is.

Ha a császárnő szerepét játszó színész nő aznap este megbetegedett volna, minden próba nélkül állíthattak volna be másik színésznőt, aki tudja a szerepet még akkor is, ha az illető másik együttesben működik. S a jelenetben a helyettesítő színész nő ugyanúgy vette volna észre a teaszálát és ugyanúgy nyújtotta volna vissza a szolgálónak a csészét.

Így tehát a hagyományos kínai színház színészeinek a darab és az előadás fogalma gyakorlatilag egybeesik, mert a szöveg, a zene és a szereplő fizikai magatartása is rögzített, előre meghatározott. A hagyomány ugyanúgy őrzi a szereppartitúrák összességéként a darabot, mint ahogy nálunk őrzi a hagyomány a klasszikus balettek rögzített szereppartitúráit.

A hagyományos kínai színházban a színészképzés évszázadokon át lényegében nem állt másból, mint abból, hogy a tanítvány megtanult ötven-hatvan, néha akár száz szereppartitúrát is. Ráadásul ez a tanulás rendszerint nem nyomtatott vagy írott szöveg alapján folyt, nem könyvből vagy kéziratból, hanem a szöveg szóbeli átadásával; az idősebb színésznemzedék szóban adta tovább a fiatalabbnak, és szemléltetően bemutatta a fizikai magatartást is minden szerep valamennyi apró részletében.

Ennek elsősorban az az oka, hogy a régi Kínában, ahol csak a kiváltságosak és gazdagok nagyon szűk köre tanulhatott meg írni és olvasni — márpedig ez elenyésző százaléka a vagyontalanok és jogfosztottak sokmilliós tömegének — ebben a régi feudális Kínában a színészek többsége erről még csak nem is ábrándozhatott.

Annak ellenére, hogy néhány ismertebb színész hatalmas pénzeket keresett, s annak ellenére, hogy az egész nép szereti a színházat, a színészek túlnyomó többsége állandóan szegénységben és nélkülözésben élt. Ráadásul a színészi hivatást — ahogyan az gyakran előfordult, néhány országban még napjainkban is — szégyenletes, alantas foglalkozásnak tekintették.

A feudális Kína rendi lépcsőzetén a színészek hivatalosan az utolsó előtti lépcsőfokon álltak. Utánuk már csak a koldusok következtek. Igaz, a feudális kínai társadalom rendi rétegződése nem jutott el a kasztokig, mint ahogy az Indiában vagy Japánban volt, s jogilag át lehetett jutni egyik rétegből a másikba, ténylegesen azonban a színészek óriási többsége elszigetelt kaszthelyzetben élte elkülönült, megrögzött kaszthagyományokkal és babonákkal nehezített életét.

A nőt a férfinál mindig kevesebbnek tartó konfucianus morál lehetett az oka annak, hogy hagyományosan csak férfiakból álló színészcsoportokat szerveztek. Később — ugyancsak hagyományos alapokon — olyan csoportok is alakultak, amelyekben kizárólag csak nők játszhattak. A vegyes csoportok mellett még ma is vannak tisztán női vagy tisztán férfi együttesek.

Ha pedig a régi Kínában a legtöbb színész helyzete nemcsak súlyos, hanem egyenesen sértő is volt, a tanítványok helyzete bizony alig különbözött a rab-szolgák helyzetétől.

A tanulás többnyire hét-nyolc éves korban kezdődött meg. A tanítvány szülei szerződést írtak alá valamely nevesebb színésszel, színháztulajdonossal vagy magániskola gazdájával, s a szerződés szerint az ifjút a tanító-gazdának kellett eltartania, s annak mindenben teljesen — ellenőrzés nélkül — alá volt rendelve. Mégcsak nem is találkozhatott a szüleiével, legfeljebb évenként néhány napra láthatta őket. Amikor a színházi iskola növendékei az utcán mentek, mint a letartóztatottak, nem állhattak szóba senkivel.

A tanulmányok elvégeztével a fiatal színésznek éveken át oda kellett adnia egész keresetét vagy legalábbis annak nagy részét a tanítómesternek. Erről ugyancsak szerződést kötöttek, s ezekben az években a gazda rendszerint zenészt adott a fiatal színész mellé. Ez ügyelt a szerződés pontos betartására, s ugyanakkor tovább képezte a fiatal színészt, mivel a kínai színpadon a színész egész magatartását — monológjait, párbeszédeit, áriáit, a darabok pszichológiai vagy témabeli változásait, a hagyományos zenés drámák kivétel nélkül minden csatajelenetét — elsősorban a zene, a ritmus határozza meg.

Maga a tanulás a hang végnélküli, tisztán mechanikus gyakorlásából, akrobatikus mozdulatok beidegzéséből, motívumok és szövegek betanulásából állt. Mindez, amint már említettem, csupán hang és bemutatás alapján, mert a tanítványok is és a mesterek is többnyire analfabéták voltak.

Így tehát, ha nem is mind, de a hagyományos kínai színház színészeinek legtöbb szerepe olyan, amelyet már gyermekkorától kezdve tanul s amely rengeteg ismétléssel, teljesen hagyományosan idegződött be.

Rendszerint egy adott színész valamennyi szerepe pontosan meghatározott egy témakörbe tartozik. Mivel a mai európai színházban a „szerepkör” — mint a színész állandó specialitása — többé-kevésbé elmosódott s ugyanaz a színész gyakran teljesen más szerepkörbe illő szerepeket játszik — ma Malvogliót, holnap pedig Hamletet —, a hagyományos kínai színház szerepköreit ugyanazokkal a meghatározásokkal jelölöm, mint az európai, többek között az orosz

színházban tették a XIX. század végén vagy a XX. század elején. Természetes, hogy ezek az összehasonlítások csupán megközelítőlegések lehetnek, mivel teljes analógia ezen a téren nincs.

Amint nálunk „hősnőnek” neveztek, azt a kínai színházban a „tan” szóval jelölik. Ha becsületes, fiatal feleségről van szó, ebben az esetben a szerep a „csengtán” vagy „csinji” körébe tartozik. Különlegessége ennek a szerepkörnek a sok vokális monológ, vagyis ária.

Ha leányról van szó („huatan”), akkor ebben a szerepkörben az intonációs-beszédes monológok és párbeszédék vannak túlsúlyban. Európai terminológiára fordítva a „csengtán” fiatal hősnőnek nevezhető, a „huatan” pedig — a szerep jellegétől függően — naivának vagy szubrettnek.

A „taomatan” — katonalány. Tekinthejtük tragikus hősnőnek, de a kínai Jeanne d’Arc-oknak nemcsak csatára kell buzdítaniuk, hanem maguknak is kell érteniük a csatározáshoz. Ezért aztán ez a szerepkör elsősorban óriási akrobatikus művészetet követel.

„Hsziaotan”. A „hsziao” jelző minden lényeges vonást, mindent lényegében kicsinyít. A „hsziaotan” szerepkörét ezért „kicsinynek” is nevezik. Egészen fiatal, serdülő leánykák játszanak ilyen szerepeket.

„Laotan” — éltesebb, idősebb nő.

„Cajtan” — komikus női jellem szerepek. A szerepkör eléggé széles skálájú. Lehet egyszerűen ártatlan bolondozás és gonoszkodás is.

A férfi hősoket „seng”-nek nevezik.

A „vuseng” — harcosok hősi szerepei, amelyek akrobatikus csatározási képességeket követelnek meg.

A „venseng” — főként állami beosztásban dolgozó hős (hivatalnok, tanító).

A „laoseng” vagy „csenseng” — éltesebb, nemes jellemű hős.

A „hsziaoseng” — fiatal hős, ifjanc vagy gyermek,

A „csou” — komikus, gonosztevő vagy áruló. Külső ismertető jele ennek a szerepkörnek az elmaradhatatlan fehér folt az arcon. Néha a folt csak az orr körül látható, néha kiterjed a homlokra és az állra is.

A „tahualien”, vagyis „a nagy festett arcok.” Ez a szerepkör részben hasonlít az okvetetlenkedők szerepére, de csak részben, mivel a legtöbb „festett arc” — harcos, tanácsadó vagy hadvezér. Megjelenésük a színen külsőleg és a témában is mindig jelentős és nyomatékos. Jellemük kialakult, szilárd, s mint már említettem, külsejükön ezt a maszk bizonyos vonásai és meghatározott színe érzékelteti. A fénytelen fehér arc gonosz, a vörös jószándékú, a fekete

becsületes, az arany túlvilági szerepet jelent.

Ha a kalapon fécántoll van, az arról tanúsodik, hogy az illető szereplő nem törzsökös kínai, hanem valamelyik idegen törzshöz tartozik. Lehet felkelő, külföldi vagy állatember is. Ha a hős hátán jelzőzászlócskák vannak, az azt jelenti, hogy az illető hadvezér. Az ősi időkben az adjutánsok hordtak ilyen zászlócskákat, felmutatásukkal igazolták, hogy a szóbeli rendelkezést tényleg a hadvezér adta ki.

E legfontosabb szerepkörökön kívül – nem is soroltam fel mindet – vannak még néma szerepek is, amelyeket mégsem tekinthetünk azonosaknak statisztáink szerepeivel, mert tudást és gyakorlatot követelnek.

A hagyományos kínai színház színésznél a szerepkör sokkal pontosabb fogalom, mint a



Csou Hszin-fang — Hsziao En a halász szerepében

mai drámai színház színésznél, s még hozzá sokkal pontosabb, mint a *commedia dell'arte* színészeinél, mivel a „taomatan” vagy „hsziaotan”, a „vuseng” vagy „hsziaoseng” szerepének eljátszása nemcsak a színész külső és hangbeli adottságaitól, de még nem is tehetségének jellegétől függ, hanem elsősorban azoktól a szerepkörrel kapcsolatos hivatásbeli fogásoktól, amelyeket kitanult, s amelyek gyakran nem megfelelők más szerepkörökhez.

Egyszer, amikor baráti találkozóra jöttünk össze kínai színészekkel, egyikük áriát énekelt valamelyik szerepéből. Felfigyeltem arra, hogy éneklés közben a száját állandóan eltakarta a kezével, mintha rejteni akarná a nézők elől. Mikor megkérdeztem, hogy miért teszi ezt, akkor a következőket válaszolták: „Azért, mert ez a színész »laoseng«, vagyis éltesebb hősök szerepét játssza.” De mi az összefüggés az ábrázolt hős kora és a száj eltakarása között? Kiderült, hogy nagyon is sok.

Eltérően az európai dramaturgiától, a kínai dramaturgiában az idősebb hősök sokkal gyakrabban játszanak vezető szerepet, mint a fiatalok. Különösen vonatkozik ez a történelmi darabokra. Az idősebb hősök szerepköre feltétlenül szakállt követel. Amint már mondtam, a szakállt nem ragasztják, hanem különleges horgokkal a fülre erősítik. A hős jellemétől függően lehet a szakáll fekete, fehér vagy akár vörös, de mindig igen sűrű, yak festett szőrzetéből készül. Teljesen eltakarja a színész száját, szinte láthatatlanná teszi. Az idősebb hősöket játszó színész különleges artikulációhoz szokik hozzá éneklés közben, amelyet nem tartanak szépnek, ha nincsen szakáll.

Ezért tartotta a maszkírozatlan színész szája elé a kezét, mert így ugyanúgy elzárta a száját, mintha szakálla lett volna.

Minden szerepkör külön előadói és társalgási beszédmodort követel a színésztől, sőt különleges járást is kíván.

A „laotan” szerepében fellépő, vagyis az idős asszonyt alakító művésznő talán nem is tud úgy járni, ahogyan azt a harcost alakító leánykától, a „taomatan”-tól megkívánják. Viszont a szolgálót, „huatan”-t alakító színésznő nem tud úgy járni, ahogyan komikus vagy negatív női szerepet — kerítőnőt, rossz háziasszonyt, pletykázó nőt stb. — játszó színésznő.

Valahányszor a moszkvai színészeknek azokról a törvényekről beszélek, amelyek szerint a hagyományos kínai színház művészei dolgoznak, rendszerint ugyanazt a kérdést teszik fel: „Mennyire érvényesülhet a hagyományos kínai színházban a színész egyéni alakító készsége? Ha az alak — a szó szoros értelmében — minden mozdulatát, minden jelenetét és minden jellegzetességét



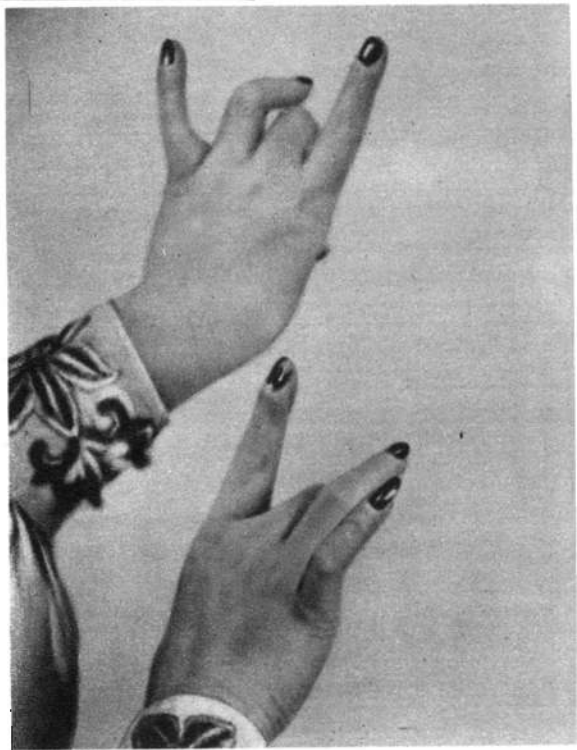
Fellépés előtt

rögzítette a hagyomány, akkor a színész alkotó kezdeményezése hogyan érvényesül a játékban?

A kérdés természetes és jogos, de ilyenkor arra emlékeztetem az illetőt, hogy a románcot éneklő és minden hangjegyet, minden ütemet megtartani köteles európai énekes a teljesen zárt forma közepette is teljes egészében kifejtheti alkotó egyéniségét. Ha igazán egyéni énekes, nem pedig jellegtelen személy, ha valóban tehetséges, akkor alakítása mindig eltér más énekesek alakításától ugyanazon románc éneklése közben.

Lehet, hogy sokkal szemléletesebb példa, ha balerinánkat vesszük klasszikus balettünkéből. Az ugyanazt a szerepet táncoló Ulanova, Lepesinszkaja és Pliszczekaja teljesen ugyanazokat a mozdulatokat végzi, s a néző mégis megkülönbözteti mindegyikük alkotó egyéniségét.

A női kéz jellegzetes helyzetekben



Bármilyen furcsa is, a színházi játékokban meghatározott pontosság nincs ellentétben az improvizációval az adott számon belül, amint nincsen ellentmondásban a zenésznél sem. Minél pontosabban tanulmányozza a zongorista a szólamot, annál elmerültebben és rögtönzőbben játszik.

Valahányszor kínai színdarabot láttunk, mindig azon gondolkoztam, meg tudom-e különböztetni a tehetségesebb színészt a kevésbé tehetségestől, megítélhetem-e a játék minőségét, ha nem ismerem a játék törvényeit.

Ezért mindig kérdezgettem vagy Nágját, a tolmácsnőnköt, vagy pedig Vu Hszüet elvtársat, aki színész és rendező egy személyben, helyesen látom-e, hogy például ez a színész jobb, a másik pedig gyengébb.

Legtöbbször nem hibáztam. S ez korántsem éleslátásomról tanúskodott, hanem csupán arról, hogy a színész alkotó aktivitását, tehetségét, hogy úgy mondjam, hatóerejét nem veri bilincsbe a szerep meghatározott pontossága és rögzítettsége.

Már leírtam azt az epizódot, amelyben egy színész és egy szí-



A női arc mimikája



Jelenetek a pekingi zenés drámai színház „Botrány az Égi Palotában” c. előadásából

nésznő favágót és leányt játszott. Az előadást követőleg megkértek, mondjam el őszintén a színészeknek, hogy játékukban mi tetszett és mi nem, márcsak azért is, mert fiatal, kezdő színészekről van szó. Előzőleg persze kínai barátaimnál ellenőriztem értéklésem helyességét ; az én megítélésem az volt, hogy a leány jobban játszott, partnere pedig valamivel gyengébben. Azért játszott jobban a színésznő, mert elmélyültebben átélte a szerepet, szerelmesebbnek látszott, világosabb volt végcélja, „fő feladata”, mint a favágóé, akinek kevésbé látszottak szerelmes érzelmei, bár értelemszerűleg neki kellett volna szerelmesebbnek lennie.

Mindezt elmondtam és utaltam a szovjet színészek szerepalakító gyakorlati munkájára, s elsősorban természetesen Sztanyiszlavszkij rendszerére. Igen kellemesen érintett, hogy először is, sokan egyetértettek velem, s ugyanazokat a követelményeket támasztották a favágóval szemben, mint én, másodszer pedig — és ez különösen kellemes volt számomra —, hogy jól ismerték Sza-



Jelenetek a pekingi zenés drámai színház „Botrány az Égi Palotában” c. előadásából

nyiszlavszkij rendszerét, sőt alaposan tájékozódtak a „fizikai cselekvés módszerével” kapcsolatban hazánkban akkoriban indult vitáról is.

A kínai színházban a szerep első telítettségét nem gátolják és nem mondanak ellent neki azok a jelenetek és epizódok sem, amelyekben rengeteg az akrobatika. Az akrobatikus pantomim egészen különleges helyet foglal el a hagyományos kínai színházban. Olyan dolog ez, ami a leginkább meglep minden európaiat. Vannak szerepek, amelyek majdnem teljes egészükben fizikai mozgásra épülnek, s főként akrobatikus mozgásra. Ilyen szerep például a majomkirály szerepe.

Már beszéltem a *Nyugati utazások* című regény eme hősről, amelynek egyes mozzanataiból számos szindarab készült. Két ilyen szindarabot láttunk. Az egyik címe: *Botrány az égi palotában*. A majomkirályt egészen fiatal színész alakította, aki ugyanakkor Peking egyik legnevesebb színművésze — Li Sao-csun. A majmok serege és az égi seregek közötti harc tisztán akrobatikus mozdulatokból, esésekből, ugrásokból, szaltókból állt, de különösen érdekes

volt magának a hősnek akrobatikus művészete. Ez mintegy magva volt az egész szerepnek. Majompofának maszkírozott, gyorspillantású, fekete szemével, vigyorgó majomszájú arcával s ugyanakkor pontos, az állat kiszámítottan esetlen mozdulataival — amelyek a színész csodálatos megfigyelő készségéről tanúskodnak —, Li Sao-csun úgy mozgott a színpadon, ahogyan csak sokat gyakorolt, edzett ember mozoghat. Testének alig észrevehető elfordításával csapta be a karddal rátámadó harcosokat, s a kard a szó szoros értelmében milliméterekre zúgott el a hős feje mellett. A majomfejedelem hanyatt esett, mintha megölték volna, majd felpattant, mint a rugó, feldöntvén ellenfelét. Ezt nem nevezhetjük balettnek. Nem nevezhetjük akrobatikának sem. Nem volt ez tánc és nem volt cselekmény és téma nélküli akrobatikus tánc bemutatása sem. Nagyszerűen eljátszott szerep volt ez, de olyan ember nem tudná eljátszani, aki nem akrobata, amint nem tudná eljátszani akrobata sem, ha nem volna egyszersmind drámai színész is.

Nem ismerek egyetlen olyan európai színészt sem, aki úgy el tudná játszani a majomkirály szerepét, amint azt Li Sao-csun eljátszotta.

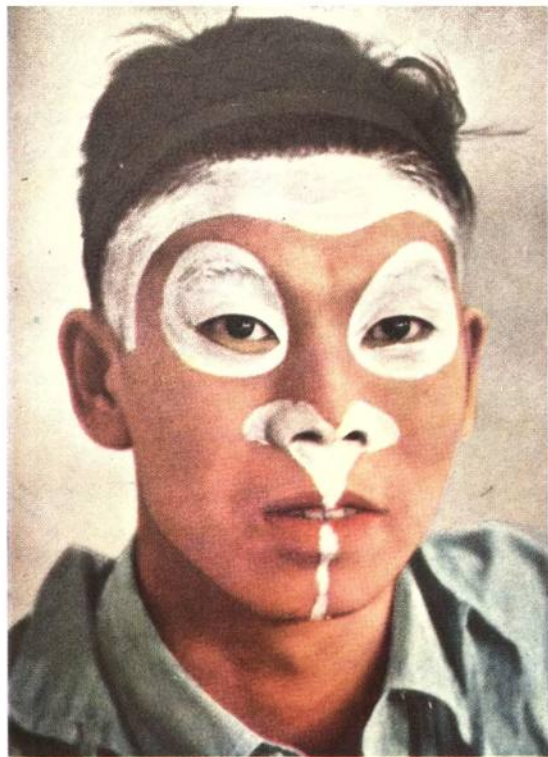
A kínai színész testi edzettsége még olyan szerepekben is megmutatkozik, amelyekben nincsen semmiféle akrobatika.

A Liang San-póról és Csu Jíng-tajról szóló darab mindkét változatában — mind a szecsuanai, mind pedig a saohszingi változatban — van egy jelenet, amikor a boldogtalan Csu Jíng-taj kimegy szerelmének a sírjához. A nézőtől balra levő oldalon lép a színre, közeledik a színpad széléhez, majd mikor hirtelenül megfordul, észreveszi a színpadi háttér közepén a sírkövet. A leány térdre esik, térdelve gyorsan halad néhány métert s átfogja a követ, ahogyan a férjét ölelte volna át.

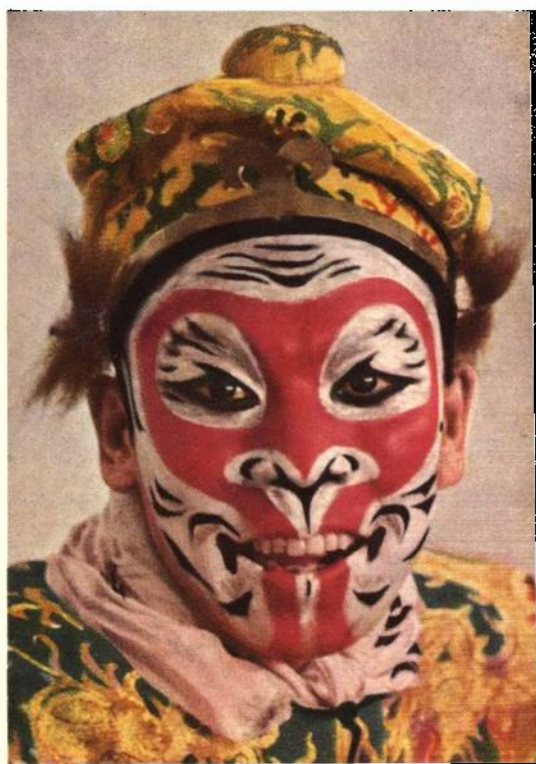
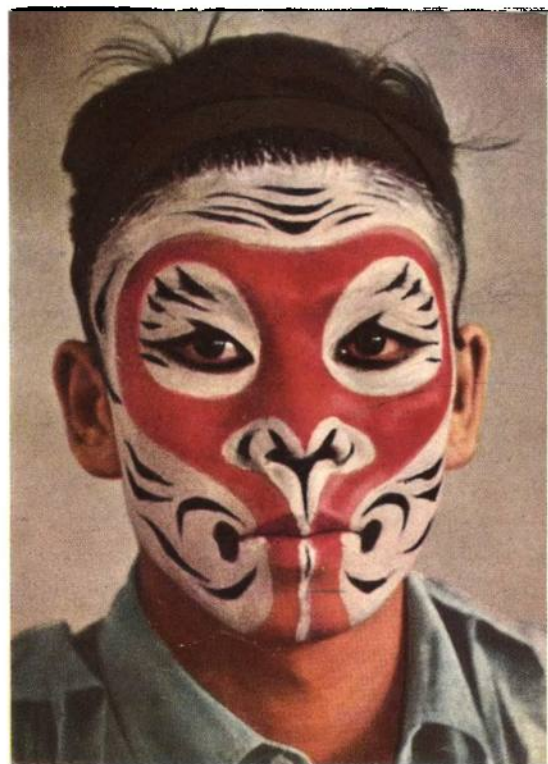
Ez a rész a darab egyik legerőteljesebb, legpatetikusabb jelenete. S ebben a pillanatban az ember természetesen nem gondol arra, hogy milyen nehéz térden futni a hosszú és aránylag szűk hófehér gyászruhában. Edzetlen test ezt nem tudná megtenni.

S milyen edzettség kell ahhoz, hogy a színész csatajelenetben játszhasson?

Láttunk egy darabot, amelynek *Jentangsan hegyeiben* volt a címe. A végén Meng Haj-kung népi hős harcosai rohammal beveszik Ho Tien-lung császári hadvezér erődjét. A színen átlós irányban széles vászon van kifeszítve, s erre van rárajzolva az erőd fala. A vászon szélessége, tehát a fal magassága is feltehetőleg mintegy két méter. Mindenesetre magasabb, mint egy ember. Az erődöt elfoglaló harcosok átugrálnak ezen a falon, méghozzá úgy, hogy



Szun Vu-kung, a majomkirály kifestésének a módja (a színész : Csen Cseng-csu)





„Szancsakou.” Pekingi zenés drámai színház

közben szaltót csinálnak és fejfelé előre repülnek át a fal fölött, vagyis tornász-kifejezéssel élve „a kezükkel kellett talajt érniük”.

Néha a harc tíz-húsz percig, sőt tovább is eltart megállás nélkül. Az ütközetben tíz-húsz, sőt több színész vesz részt. Izig-vérig akrobatika ez, zsonglőrködés a kardokkal és dárdákkal. A csata egyetlen hang nélkül folyik. Csattognak a cintányérok, peregnak a zenekari dobok, de a dárdák és a csillogó kardok a színen jóformán hangtalanul csapnak össze, mégsem sértenek meg soha egyetlen színészt sem, bár folyton úgy rémlik, hogy még egy másodperc, a másodpercnek tört része, s valakit ha nem is ölnek meg, de súlyosan megsebesítenek.

Ez már a szó szoros értelmében a művészet csúcsa, s ugyanakkor az egész jelenet él a cselekmény feszültségében, a néző pedig izgul a hőséért vagy hősnőért. A hősnő — fiatal, karcsú és törekeny, az előbb fejezte be még az áriát — tündéri bájjal mozog a színen, s ezek után előlép a kulisszák mögül hatalmas,



A két ellenség
nem is sejti...



... milyen közel van egymáshoz

csillogó harci sisakjában, rajta két kétméteres tollal, amelyek úgy cikáznak a színen, mint hatalmas szürke villámok. Mindkét kezében görbe szablya, amelyek olyan gyorsan villognak, mintha nem is kettő volna, hanem legalább négy vagy hat. A színpad két oldaláról két vörös dárda repül egyenesen a hősnő felé. Az úgy védi ki csapásukat a szablyákkal, hogy mindegyik dárda megfordul a szablya körül, s egyik balra, a másik jobbra repül. De a két dárda után újabb kettő repül a rettenthetetlen hősnő és rettenthetetlen színész nő feje felé, mire a leány hanyatt esik és hátán fekvé a két lábával hárítja el a két dárdát, mégpedig úgy, hogy mindegyik két teljes fordulatot tesz a levegőben, s visszarepül pontosan annak a kezébe, aki elhajtotta.

A kínai színház klasszikus repertoárjában van egy *Szancsakuo* című darab.



Végre megtalálták egymást



Egyenlő az erő

Véleményem szerint ez a darab a kompozíció és a forma (vagyis a kifejező eszközök) meg a tartalom (vagyis a téma kifejtése) egybeforrottsága révén a világ drámairodalmának legjobb darabjai közé tartozik, s emellett mind a forma, mind pedig a tartalom mélységesen nemzeti, szinte szerves része a kínai színháznak, mert nincs más színházi eszköz e darab ábrázolására, mint azok, amelyeket a darab előadása érdekében mozgósítottak.

Az egész darab pantomim akrobatika. A történet eléggé egyszerű és pusztán a sötétség szülte félreértésekre épül.

A vendégfogadóban megszáll a császár küldötte, az opál hadvezér. Csak éjszakázni akar ott, hogy reggel máris utazzon tovább, mert ellenségei meg akarják ölni. A vendégfogadó tulajdonosa az egyik belső helyiséget nyitja meg a hadvezérnek. Megjelenik egy ifjú harcos — a hadvezér barátja. Tudomást szerzett az összeesküvésről és sietett, hogy segítsen. A gazda azt hiszi, hogy az ifjút küldték ki a gyilkosság végrehajtására, ezért eltitkolja, hogy hol van a hadvezér, újabb ágyat állít fel (az ágyat a színen asztal helyettesíti), majd eloltja a lámpát és távozik.

A vendég elalszik, a gazda pedig karddal a kezében tér vissza a színré, hogy megölje az alvót. Az meghallja a lépteket és felébred. A sötétben verekedni kezdenek. A lármára felébredő hadvezér szintén beavatkozik a verekedésbe, s feltehetőleg megölné vagy megsebesítené a barátját, ha újból fel nem gyulladna a gyertya, amely aztán tisztázza az addigi félreértéseket.

Tehát az egész konfliktus arra épül fel, hogy a cselekmény sötétben zajlik. Nem félhomályban, hanem teljes sötétben, koromsötétben, amelyben a hősök nem látják egymást. Ha ezt a valódi sötétséget valóban megcsinálnák a színen, akkor semmit sem látnának nemcsak a hősök, hanem a hősök szerepében játszó színészek és a nézők sem.

Hozzá kell még tennem azt is, hogy a jelenet egyetlen hang nélkül folyik, s a cselekmény körülményei miatt sem lehet szó semmiféle beszélgetésről, mivel másképpen a hősök a hangról felismernék egymást és a konfliktus értetlensége is eltűnne.

Nagyon is természetes, hogy a láthatatlan és halhatatlan történet bemutatása lehetetlen, abszurd dolog volna.

Az európai drámaírókban, akiknek fegyvertárában nem található az ábrázolás olyan eszközei, mint a színészek játéka képzelt tárgyakkal, még csak fel sem merülhetne az a gondolat, hogy a sötétben zajló jelenetet irodalmi, elbeszélő nyelvről színpadi nyelvre vigyék át, vagyis láthatóvá tegyék a sötétet.



Megint
elvesztették
egymást

A hagyományos kínai színház drámaírója azonban, függetlenül attól, van-e vezeték- és keresztnéve, vagy pedig csak gyűjtő személynév van szó, hozzászólt ahhoz, hogy a néző hiszi és valóságnak tartja a képzelt ajtót vagy képzelt csónakot, ezért tehát a láthatatlan ilyen ábrázolása sem lehet akadály a szemében. Ehhez csupán azt kell sugalmazni a nézőnek, hogy képzelje el a sötétséget és tartsa feltétlenül meglevőnek azt az egész jelenet alatt. A kínai színház törvényeinek és hagyományainak a keretén belül ezt egyszerűen el lehet érní. Csupán égő gyertyát kell behozni a színre, azután el kell oltani. A fény a színpadon ugyanaz marad, de attól a pillanattól kezdve, mielőtt a gyertyát eloltották, egészen addig, amíg újra meggyújtják, minden néző egytől egyig tudni fogja, hogy a vendégfogadó szobájában, ahol a cselekmény zajlik, sötét van, s így a jelenet egyetlen szereplője sem lát.

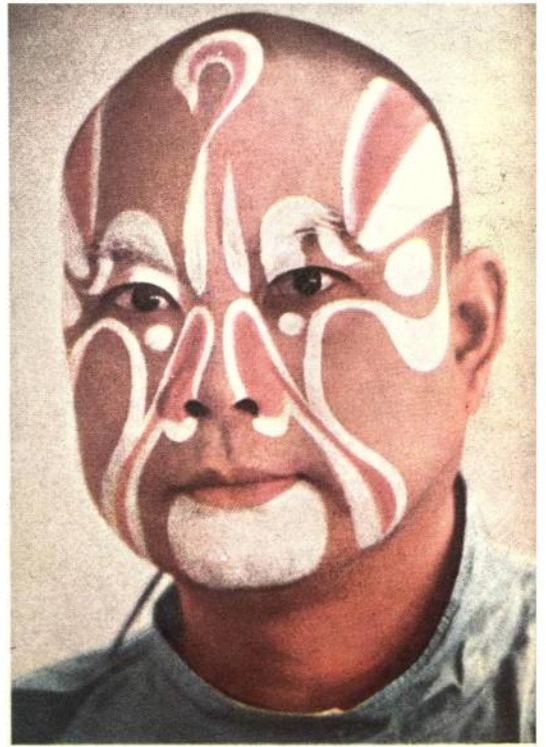
Ebben egyetlen kínai néző sem kételkedik, de még a nem kínai néző sem, mivel a sötétséget minden pillanatban igazolja a hősök magatartása.

A nézőnek éppen az a legnagyobb élvezete, hogy látja azt, amit a hősök nem látnak. Mint a vakok keresik egymást, gyakran egyetlen centiméternyire állnak egymástól, s miközben az egyik guggolva igyekszik megragadni ellenfelét a lábánál fogva, a másik mitsem sejtve csapkod maga körül a kardjával, de csak a levegőt csépli, a kard a láthatatlan ellenfél feje fölött villog s majdnem lemetéli annak a haját. A verekedők éppen olyan váratlanul veszítik el egymást, amint egymásra bukkantak, s miután egymásra bukkannak, elhibázzák a célt, mire a tehetetlenségtől bukfencezve repülnek keresztül a színen. A feszültség és ugyanakkor a humor eléri a végső határokat, amikor a két verekedőhöz a harmadik is csatlakozik.

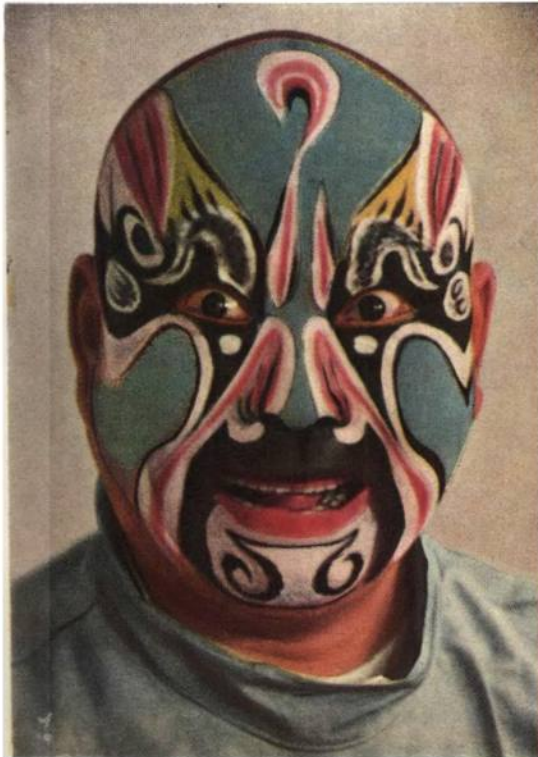
A jelenetet már kínai utam előtt is láttam, a Művészet Központi Házában, kínai színészek előadásában. A moszkvaiak lelkesen és az események teljes megértésével figyelték a színészek játékát, állandó tapssal és hahotával kísérték az előadást, mert a hangtalan jelenetek ugyanolyan nagyszerűek, a félreértésből adódó konfliktus ugyanolyan éles és formailag nem kevésbé tökéletes, mint az európai színpad klasszikus „értetlenségi” jelenetei például Molière és Shakespeare vígjátékaiban.

*

Amikor arról mesélek, amit a kínai színházban láttam, állandóan érzem a hatalmas felelősséget, amely rám hárul nemcsak a szovjet olvasókkal, hanem elsősorban a kínai színészekkel szemben, akiktől írok.



Ni Zsung maszkírozása sem egyszerűbb, mint a majomkirályé („A halász bosszúja”, színész : Vang Cse-kuj



A „Szerepek” című fejezetben ez a felelősségérzet kétszeresére növekedett, hiszen arról beszélek, hogy mi a színészi hivatás alapja, törzse.

Színész az lehet, aki el tudja játszani a szerepeket. A szerepek eljátszása azt jelenti, hogy más emberré válunk. Tíz, tizenöt, húsz percre, fél órára vagy egy órára — annyi időre, amennyit a szerző vagy a rendező előír. E perceket vagy órákat más életformában kell leélnie, mint amilyen a színész mindennapos élete.

Az én hivatásom is a színészet. Tudom, hogy milyen nehéz hézagok nélkül, az alakkal való összeforrottság érzéséből ki nem esve idegen életet élni az egész előadás folyamán, az elejétől egészen a végéig. Milyen gyakran előfordul, hogy a jelenet, a kép vagy a felvonás egyik-másik részében a színész szinte pőrének érzi önmagát, másodpercekre vagy hosszú percekre elveszti hitét a zajló eseményekben, majd újból sikerül beilleszkednie az idegen testbe és idegen lélekbe, sikerül ismét összeforrnia vele. Akkor aztán minden helyrebillen, s így a cselekmény színpadi körülményei, megőrizvén ezt a színpadi jelzettséget, szervezsekké, konkrétakká és ezzel szinte valóságosakká válnak.

Amikor azt írom le, hogyan játsszák a kínai színészek az egyes jeleneteket, természetesen a színészi kifejezésnek azokra az eszközeire is figyelmet fordítok, azokra a játékbeli fogásokra is ügyelek, amelyek újaknak tünnek fel előttem, és amelyeket nem alkalmaznak sem a szovjet, sem pedig általában az európai színpadokon, de nagyot vétkeznek a kínai színészekkel szemben, ha a fejezetben kifejtettek alapján a nézők azt gondolhatnák, hogy a kínai színész legfontosabb hivatásbeli jellemzői a technikai fogások összességének ismerete és hagyományos alkalmazásuk pontos tudása.

A színpadi kifejezőerőnek ezek a különleges vonásai jellemzik a kínai hagyományos színház színészeit, de e vonások egyáltalán nem merítik ki azokat a sajátosságokat, amelyekkel a kínai színésznek rendelkeznie kell.

A kínai színész alapvető és abszolút mértékben kötelező sajátossága az, hogy úgy tud idegen életet élni, mintha a saját életét élné. Ezt a jó sajátosságot tekintve a hagyományos kínai színház színésze semmiben sem különbözik az európai színészekétől. Még talán azt is mondhatnánk, hogy a kínai színésznél éppen a szerepkör kialakultsága és pontossága révén válik különösen szervezetté az ábrázolt hőssel való egybeforrottság, amint szerves volt a commedia dell'arte színésznél, és amint végül határtalanul szerves Charlie Chaplinnél.

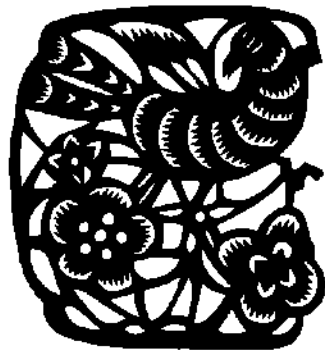
Mindenesetre a színpadi játék a kínai színésznél nem csupán virtuóz ismétlése az egymást követő fizikai vagy szóbeli cselekményeknek. Akárcsak minden

színésznél, a játék bizonyos lelki emóciók nyomán születik meg, amelyeket viszont a cselekmény, a témabeli körülmények és az alak belső jellemvonásai váltanak ki. A szerep eszmei telítettsége és a tettek emocionális telítettsége adja meg azt, amit színpadi igazságként érzékelünk, és amelyben egyedül lehetséges a színészi művészet teljes kifejtése.

Ez az eszmei telítettség és az ábrázolt személy reális létében való abszolút hit teszi aztán lehetővé nemcsak a hagyomány megőrzését, hanem továbbfejlesztését is.

Sok darabot évszázadok óta játszanak a kínai színház színpadjain, de a cselekmény és a helyzetek általános struktúráját megtartották. Viszont e darabok szerepei és alakjai (amint már említettem, a hagyományos kínai színházban ezek a fogalmak majdnem egyet jelentenek) új sajátosságokat és új vonásokat nyernek. Minden nagy, minden valóban tehetséges kínai színész nemcsak örökbe kapja tanítómesterétől a szerepet, hanem feltétlenül továbbfejleszti és kiegészíti. Az egyes színész kiegészítései összefonódnak a hagyományokkal, s ezekkel együtt kerülnek tovább az újabb színésznemzedékekhez.

A pekingi forma hagyományos színházának egyik legnagyobb mai színésze Mej Lan-fang, a kínai nép büszkesége, aki igen sok új, saját vonással járult hozzá a klasszikus szerepek eljátszásához. S éppen ezért, mivel tehetségének minden erejével, sokéves színészi munkájával erősíti a hagyományos színházat, amelyet az egész nép olyan nagyon szeret, egyidejűleg új, friss vért is olt ebbe a színházba, s ezért az újért is szereti és tiszteli a kínai nép.





KOLLÉGÁIM

TÖBB mint harminc éve vagyok bábjátékos. Negyed évszázada vezetem az Állami Központi Bábszínházat.

Amikor az előadások előtt vagy a szünetekben színházunk nézői végigsétálnak kiállítási csarnokunkban, az üvegezett szekrényekben a szovjet bábuk mellett külföldi bábukat is láthatnak, amelyeknek szülőhazája Olaszország, Franciaország, Anglia, az Egyesült Államok, Németország, Csehszlovákia, Magyarország, Lengyelország, Románia, India, Burma, Törökország és Irán. De a legutóbbi időkhöz az árnyszínház néhány figuráján kívül egyetlen kínai bábunk sem volt.

Könyvtárunk polcain rengeteg könyv sorakozik, amelyek mind a bábszínházzal foglalkoznak, de a „kínai árnyakra” vonatkozó utalásokon kívül egyetlen könyv sem beszélt semmit, vagy jóformán semmit a kínai bábszínházról.

Ezért van az, hogy kínai utam előtt még csak sejtelmem sem volt arról, hogy mennyire fejlett a bábjátékozás, és milyen hagyományai vannak a bábszínháznak Kínában.

Pekingben az első bábjáték valóságos felfedezésnek tűnt a szememben,

helyesebben — felfedezések láncolatának, mivel több kisebb jelenetet láttam, amelyeknek mindegyike váratlanul hatott, mind formáját, mind pedig a tartalmát tekintve.

Az előadást egy szobában, olyan körülmények között tartották, amelyek szokatlanok a kínai bábszínház bemutatott válfaja számára, mivel az tipikus utcai színház volt; a legkisebb mind a személyzet — mindössze egyetlen színész játszotta —, mind pedig a scenikai megformálás szempontjából. Az egész színházat könnyen elviheti a színész a vállán nyugvó bot segítségével, amiért is ezt a színházat „mérlegrúd-színháznak” is nevezik. A rúd támaszul is szolgál, amelyre felállítják a színpadot: egy szép kis házikót, fedett terasszal. Ezen a teraszon folyik a bábjáték.

Természetes, hogy az egyetlen függőlegesen felállított bot megtarthatja ugyan a házikót alulról, de attól nem mentheti meg, hogy esetleg oldalra billenjen. Ezért a házikó hátsó oldala kerítéshez, parasztház falához vagy falusi templomhoz támaszkodik. A házikó három oldalához földig lógó anyag van odaerősítve, amely eltakarja a házikó alatt álló színészt.

Már beszéltem arról, hogy éppen e bábszínház házikója segített a klasszikus színház színterének megértéséhez. Most újból foglalkozom ezzel a házikóval, de már önmagáért, továbbá annak az előadásnak a kedvéért, amely lejátszódott a teraszán.

Szerkezetileg a „mérlegrúd-színház” nem hasonlít az én paraván-színházamhoz, amelynek felépítésére Ivan Finogenovics Zajcev, az orosz népi bábmester tanított meg. Mozcékonyosságát, hordozhatóságát, vándortevékenységének jellegét, vagyis a funkcióját tekintve ez a mozgó kínai színház teljesen megegyezik nemcsak az egy színészes színpaddal, mint amilyen például az orosz Petruska-színház volt, hanem a francia Polichinelle, az angol Punch, a német Hanswurst, az olasz Pulcinella vagy a cseh Kaspárek hasonló előadásaival is.

A funkciót tekintve igen, a bábszereplőket tekintve azonban nem.

Az európai bábszínház mindegyik általam említett hősében fellelhetők a nemzeti jellemvonások és a tisztán nemzeti repertoár, de ugyanakkor e víg és zajos, különféle nyelveket beszélő bábhősöknek van természetesen valami közös őse is. Állítsuk őket egy sorba, s hasonlítani fognak egymáshoz, amint csak a testvérek hasonlítanak egymáshoz, ha nem is mind édestestvérek, legalább mind unokatestvérek: hosszú orr, fülíg húzódó száj, púp, néha kettő is, bohócsapka bóbítával vagy csengettyűvel, és bot.

Az európai bábszínház néhány történésze azt állítja, hogy az utcai bábszín-

házi hősök ősatya — olasz, mások viszont a rómaiak bábit tartják annak, ismét mások meg azt gondolják, hogy a török Karagöz — a „Fekete szem” az őse, annál is inkább, mert Karagöz szintén púpos volt.

Kínában nem találtam semmi hasonlót sem a mi Petruskánkhoz, sem Punchhoz, sem Pulcinellához. Általában nem találtam egyetlen bábszínházat sem, amelynek repertoárja mindig egyazon központi személyre épült volna.

S mégis, már a „mérlegrúd-színház” előadásának első másodperceiben teljesen váratlanul felismertem a hasonlóságot a szemem előtt folyó játék és az európai népi bábelőadások, különösen az orosz petruskások előadásai között. Hogy megmagyarázzam, miben mutatkozott hasonlatosság, s miben eltérés, először elmondom az első két jelenetet, amelyeket a pekingi Jang Feng-ku bábos, a hagyományos művészet vérbeli művelője mutatott be, aki e művészetet atyjától, nagyapjától és dédapjától kapta örökségbe.

Ültünk tehát és nézzük a szoba falához támasztott tarka kis házikót, amely alatt hosszú szoknyaként, ráncok nélkül lóg le a sötétkék szövetanyag. Az egyszerű kék zubbonyba és ugyanolyan nadrágba öltözött huszonöt év körüli fiatalember megszokott mozdulattal hajtotta félre a függönyt, bebújt a házikó alá és eltakarta magát. A házikó „alapja” magasabban volt, mint maga a színész.

Az orosz bábosok a takarófal felső lécét hivatalos nyelven „póznának” hívják. Itt „póznaként” a terasz elülső széle szolgált. Abból ítélve, hogy ennek hossza hatvan centi, az egész házikó mélysége pedig a terasszal együtt megközelítőleg ugyanannyi lehetett, rögtön megértettem, hogy a függöny mögé bújó színészen kívül ott senki sem tartózkodhat, mivel ilyen kicsiny és minden oldalról zárt helyen ketten nem férhetnek el.

Mivel az orosz népi petruska-színház elképzelhetetlen a mellette álló kintornás nélkül, itt is rögtön keresni kezdtem a zenészt. De sem mellette, sem valahol a közelében nem láttam senkit. Zene tehát nincs.

Gondolataimból váratlanul heves gongütések ráztak fel. A hangokból ítélve két különböző méretű gong szólhatott.

Maguk a hangok nem ejtettek volna csodálatba, hiszen minden népi kínai előadás gongütésekkel kezdődik, de az meglepett, hogy a gongok a függöny mögött vannak és ugyanaz a színész üti, aki a bábokat is mozgatja. Tehát mégis van zene! De hiszen ez másképp nem is lehet.

A gongok elhallgattak, s a függöny mögül hang csendült fel. A tolmács fordította a szöveget: „Csinosítsd ki magad, menj és hívjad a nővéredet.” Nem

értettem, ki mondta ezt, megkérdeztem halkán a tolmácsot. Ő, szintén suttogva, ezt válaszolta : „Hogyhogy ki? A színész, Jang Feng-ku.” — „Azt értem, hogy a színész, csak azt nem értem világosan, hogy ezek az ő szavai vagy pedig azé a hősé, aki meg fog jelenni.” A tolmácsnak nem volt ideje válaszolni, mivel a teraszon két kicsiny figura jelent meg, a függöny alól pedig parancsoló hang hallatszott. A tolmács a fülembé suttogta : „Énekeljtek, hogy jobb kedvünk legyen!” Az alakok magas hangon énekelni kezdtek. Tehát a tolmácsnak igaza volt : a hang a bábosnak a szavait tolmácsolta. Az egyik báb eltűnt az ajtó mögött, majd rögtön visszatért és porcelántányérkát hozott magával. A bábok tovább énekeltek, majd a tányérkát ügyesen dobálni kezdték egymásnak. Ténylegesen az történt, hogy a bábos egyik kezéből a másikba dobálgatta a tányérkákat : a kezére húzott bábukat ugyanúgy kezelte, mint mi a Petruskánkat, vagy az angolok a maguk Punchát. Az angolok nagyon pontosan meghatározzák az effajta bábuk jellegét, amikor „kesztyűbábuknak” nevezik őket. S valóban : teste nincs az ilyen bábunak, csak feje, keze és ruhája, amely olyan, mint valami háromujjas kesztyű. A színész keze, mihelyt belebújik, a bábu testévé válik. Mutatóujján van a fej, a nagy- és középső ujj pedig a ruha üres ujjaiba kerül és a bábu két karjaként szerepel.

Természetes, hogy a kis zsonglőrök nem úgy dobálták a tányérkákat, mint az emberek tették volna, hanem két karral kapták el, mégpedig olyan meglepő gyorsasággal és oly vakmerően, hogy megtapsoltuk. A függöny mögött megszólalt a hang : „Az elvtársak tapsolnak. Hajoljatok meg!” A zsonglőrök hajlongtak, de a hang szemrehányóan rájuk szólt : „A tányérok hajigálása nem valami nagy multság, egyensúlyozzatok a fejeteken!” Az egyik zsonglőr, helyesebben zsonglőrnő — mivel nyilván ez volt a „nővér”, — fivérének fejére tette a tányért, miközben a világ minden bábujához hasonlóan, megőrizte halálos komolyságát. A tányérka lecsúszott, mire a hang megszólalt. „Ez nagyon nehéz. Nehéz a tányért a fejen forгатni.” S valóban, ez nagyon nehéz, annál is inkább, mivel a fej kicsiny bábufej és nem emberi fej. A tányérka mégis kitűnően forgott. Valósággal hahotáztunk, a hang pedig folytatta : „Ez nem elég szórakoztató! Ki kellene fundálni még valamit!” S az engedelmes kis zsonglőrök készségesen egyre újabb és újabb trükköket agyaltak ki. A „nővér” botot helyezett partnerének a fejére, a botra tányért állított, aztán ügyesen megpenderítette. A tányér olyan gyorsan pörgött, ahogyan csak az igazi kínai vándorartista forгатja, mikor hagyományos zsonglőrködését mutatja be hosszú bambuszboton forgó tányérjával.



Csen Han-tien, a Fucsien tartomány egyik bábszínházának színésze

Tovább kacagtunk és tapsoltunk, a színész hangja azonban azt állította, hogy megítélése szerint ez még mindig nem elég mulatságos.

A bot váratlanul meghosszabbodott, a tányérka kétszer olyan magasra emelkedett. Ilyesmit igazi zsonglőröknél már nem láthatunk, csak a bábosoknál.

A tányérka forog, a kis zsonglőrök pedig vígan énekelnek: „Jártam Sanghajban”. A „nővér” fejét felemelve nézi, milyen magasra emelkedett a tányér, s nem tudni, ijedtében-e, vagy pedig pajkosságában, fel-felugrik s üti felülről a tányért. Az ütéstől a bot szinte teljesen a zsonglőr fejébe fűrődik, mire a



Hszü Lien-szung bábkészítő

szerencsétlen üvöltözni kezd : „Húzd ki a botot a fejből !” A bábos nyugodtan válaszolja : „Ez nagyon nehéz lesz” — s a boton forgatni kezdi a tehetetlen figura egész testét, amivel a trükköt is leleplezi. Ez pedig abból áll, hogy a bot, amely állítólag a báb fején nyugodott, ténylegesen átfúrta az egész bábót. Ezzel az igen vidám leleplezéssel a zsonglőrjelenet véget ért, amit a szokásos gongütések jeleztek.

A színpad balra levő ajtaján, a terasz hátsó részéből újabb személy lépett a színre : egy pásztor. Elmesélte, hogy a hegyekben hatalmas tigris él, és rögtön hozzáfűzte : „Én nem félek a tigristől. Megyek és megölöm.” Megjelent a tigris és leheveredett a színpad elülső részére. A pásztor nyilván nemcsak kérkedő alak, hanem ráadásul még ostoba is, mert amikor észrevette a tigrist, ezt mondta : „Itt egy macska” — és megcsiklandozta. A bábos hangja figyelmeztette : „Ne ostobáskodj, ne játssz a tigristel !” A pásztor tovább csiklandozta az alvó tigrist, majd elfutott. A bábos utána kiáltott : „Hova futsz? Mégiscsak félsz !” A pásztor dárdával jelent meg. „Nem, nem félek !” A dárdával egyene-



Sen, csengtui bábjátékos

sen a tigris pofájába döfött és ezt mondta : „A tigris megdöglött. Le kell nyúzni a bőrét és el kell adni. Igen értékes a bőre”. Örömeben táncolni és énekelni kezdett, majd hogy végérvényesen meggyőződjön róla, tényleg megölte-e a tigrist, hívogatni kezdte : „Tigris, gyere ide !” Az nem felelt, még csak meg sem moccant. „Szóval egészen döglött. Lesz sok húsom !” A tigris felugrott, eltátotta hatalmas pofáját, bekapta a pásztort, majd újból leheveredett.

A függöny mögött megszólalt egy hang. (Ekkor már meg tudtam különböztetni a bábos saját hangját és a szereplő személyek hangját.) Újabb szereplő lép a színpadra, valakit hívogat. A tolmács oroszul súgja a fülembe : „Öreg ! Öreg !” Asszony jelenik meg a színpadon. Belebotlik a heverésző tigrisbe és megijed, a bábos hangja pedig megszólal : „A tigris éppen az előbb ette meg az emberedet.” Az asszony felkapja a dárdát, hatalmas lendülettel a tigrisbe döfi, a döglött állat szájából élve rángatja elő megrémült férjét, alaposan lehordja, aztán megparancsolja neki : „Vigyél haza !” Az öreg hátára veszi feleségét s a gong ujjongó hangjára eltűnnek a jobboldali ajtón.

A tigrisjelenetet, akárcsak az előbbit, kézre húzható bábukkal játszották el, vagyis olyanokkal, amelyeket Angliában — mint már említettem — „hand puppets”-nek, Németországban — „Handpuppe”-nak, a Szovjetunióban pedig egyszerűen petruskának neveznek.

Milyen újdonságot fedeztem fel e két jelenetben és milyen hasonlóságról beszéltem a jelenetek leírása előtt?

Sok minden új és váratlan volt a számomra. Elsősorban : a két jelenet műfajilag teljesen különbözött egymástól. Az egyik nyilvánvaló paródia volt, mégpedig nem gonoszkodó, hanem ironikus paródiája a báboshoz hasonló utcai komédiásoknak. A második jelenet viszont szatírája volt az ostobaságnak és kevélységnek. A jelenetek hősei mások és mások voltak, s akár fordított sorrendben is előadhatták volna, mivel egyik nem folytatása a másiknak. Már egymaga ez a tény nagyon megkülönbözteti a kínai népi bábszínház előadásait a Petruskák, Pulcinellák, Hanswurstok és Punchok régi népi előadásaitól. Itt az egymást követő szatirikus jelenetek sorozatában a központi hős mindig egyazon, mindennapi életünkön kívüli, elvont, névleges szereplő volt, akinek cselekvéseit állandó epizódhősök is segítették : olyanok például, amilyenek az orosz Petruska-előadásokon a „cigány”, a „káplár” vagy a „doktor”.

Ha viszont a kínai népi bábszínházban játszott „kesztyűsbábos” darabok felépítésének dramaturgiai fogásai olyan élesen elütnek a régi orosz Petruska-darabok dramaturgiájától és a hasonló nyugat-európai népi bábelőadások dramaturgiájától, akkor mi volt bennük mégis a közös? Csak a bábuk? Igen, természetesen, elsősorban a bábuk, s éppen ez a közös vonás kényszerített engem arra, hogy új szemszögből képzeljem el a kesztyűsbábuk keletkezését. Az európai népi bábszínházak hőseinek közös a gyökerük, márpedig ezek a gyökök kínai talajban nem találhatóak meg : a bábuk itt nem púposak, nem hosszúorrúak — ilyeneket nem is láttam. De a kesztyűsbábuk rendszere valószínűleg Kínából származik ; bár nem tudom, mikor és milyen úton jutott el Európába : Oroszországon, Indián, vagy esetleg Iránon és Törökországon keresztül? Ezt a kérdést valószínűleg a színházkutatók fogják tisztázni, ha egyszer alaposan foglalkoznak majd a népi látványosságok történetével.

Mivel támaszthatom alá ezt a hipotézisemet? Dokumentumokkal? Lehet, hogy talán dokumentumokkal is. Hiszen az olyan utalások, hogy Európában kézre húzható bábuk vannak, nem nyúlnak vissza két-három évszázadnál messzebbre. Kínában viszont a „zsákbábok” léte (ahogy a kínaiak nevezik ezeket a bábot) jó néhány évszázaddal korábbi időkből származó dokumen-

tumokkal igazolható. De még ennél is meggyőzőbb az, ha a bábukat egyszerűen összehasonlíthatjuk egymással. Elsőbbségi születésüket bizonyítják a kínai „zsákbábuk” elsősorban ideálisan kidolgozott „anatómiájukkal” és pontosan kikísérletezett részarányaikkal, amelyek azt bizonyítják, hogy a nézők ellenőrző szeme évszázadokon át figyelte e bábukat, és a hagyomány láncolata sosem szakadt meg.

Az, hogy a vándorbábosok Európában és Kínában is utcákon és tereken mutatták be előadásukat vásárok és népi ünnepek alkalmával, egyáltalán nem jelenti, hogy sok néző előtt játszottak. Ellenkezőleg, a nézők száma mindig alacsony volt: általában ötven, de száznál semmi esetre sem több. Csak annyi, amennyi sűrű félkör alakú gyűrűben körül tudta venni a sátrat. Messziről nem lehet nézni a bábukat, mert a legérdekesebb a fizikai magatartásuk, a mozgásuk, ez pedig jól csak közelről látható. A kínaiak kialakították a kesztyűsbábok ideális részarányait. Ideális azért, mert a bábu minden helyzetben maximális kifejező erővel mozoghat. E bábukat csak egészen közelről lehet nézni. Tíz-tizenöt méterről már semmi hatásuk nincs, viszont három-öt méterről teljesen élvezhető a játéku.

Hogy az olvasók — akiknek nagy része feltehetőleg eléggé keveset ismer a bábszínház titkaiból — világosan lássák, melyek a kínai kesztyűsbábuk sajátosságos vonásai, képzeljenek el egy embert, aki a természetnél alig magasabb spanyolfal mögött áll. Mindkét karját felemeli, könyöknél kissé behajlítja. A spanyolfal előtt tartózkodó nézők csak a kezét és a karból kb. tíz centimétert látnak. Ha most a színész mutatóujjára ráhúzzuk a bábu fejét, akkor kapjuk meg a báb teljes magasságát, amelyet a néző is lát.

Előszörre úgy tűnik fel, hogy a bábu fejét jobb minél nagyobbra csinálni, mert akkor arcának vonásai messzebből is láthatók. Ez azonban téves elképzelés, mert minél nagyobb a fej, a törzs aránylagosan annál kisebb lesz, s hogy valamennyire is megtarthassuk az emberi részarányokat, csak övtől felfelé, vagy még ennél is kevesebbet mutathatunk a bábuból a paraván fölött.

Ezenkívül más aránytalanság is adódnék. A kesztyűsbáb karjául a színész nagy- és középső ujjá szolgál, tehát a nagy fejhez viszonyítva a karok valószínűtlenül rövidek lennének. Igaz, meghosszabbíthatnánk kartoncsövecskékkel, de ezáltal tehetetlenebbé válnának, esetlenek lennének, azonkívül a bábunak egyáltalán nem volna válla.

Ha pedig mit sem törődnék a részarányokkal, a törzs túlságosan kicsiny volna a fejhez viszonyítva, s a bábu olyanná válna, mint a béka.

A legdöntőbb azonban, hogy nagy fej és kis törzs esetén a bábu mozgása egyáltalán nem volna kifejező. Hiszen a mozdulatokat nem a fej, hanem a törzs és a karok végzik.

Ellentétben Európa XVIII—XIX. századi sok mutatványos kesztyűsbábjával, amelyeknek nagy fafeje és esetlen törzse volt, a kínai „zsákbábuk” arányosak, mozgékonyak és kifejezők. E bábok fejének átmérője nem húsz centiméter, de még tíz sincs, hanem mindössze négy-öt. Képzeljünk el egy ilyen fejet a mutatóujj végén, és rögtön megértjük, hogy a színész csuklója a bábu dereka lett. A bábu hajlonghat előre-hátra vagy akár oldalt is. A színész ujjait nem hosszabítják meg csövecskék, s ezért a bábu karjainak mozdulatai szabadok és plasztikusak.

E mozdulatok olyannyira természetesek, hogy hirtelen úgy véltem, még a bábu finom kis ujjai is mozognak. Bizonyos idő múlva ez a káprázat megisméltődött. De amikor figyelmesebben megnéztem a bábút, láttam, hogy szó sincs káprázatról. Az ujjak valóban mozognak. Ha a kezét tenyérrel felfelé fordítják, mindegyik ujj egyformán kinyúlik, ha viszont megváltoztatják a kéz helyzetét és tenyérrel lefelé fordítják, saját súlyánál fogva két-három ujj begömbül; s így láthatunk férfiszerepekre jellemző parancsoló mozdulattal kinyújtott mutatóujjat, vagy pedig egy, a fiatal nőkre nem kevésbé jellegzetes mozdulatot, amikor a mutatóujj mellett nyújtva van még a kisujj is, a középső és gyűrűs ujj pedig behajlik.

Később igen sok kínai bábuval ismerkedtem meg, s kiderült, hogy korántsem mindegyiknek van mozgékony ujjá, csupán azoknak, amelyeknél ezek a mozdulatok hozzátartoznak a szerepkörükhöz. Más bábuknál a kézfej többé-kevésbé semleges mozdulatokra volt beállítva, vagy pedig eleve úgy készítették, hogy a kézbe kardot, dárdát, ostort tehessenek. Azt is felfedeztem, hogy bár a „zsákbábuk” fejének méretei kicsinyek, egyes bábuknak mozgatható szája és szeme van.

Tudom, hogy a szovjet bábszínházat ismerő olvasók most ezt kérdik: „Na és mi van ezen csodálni való? Talán az ön által vezetett színházban nincs olyan bábu, amely mozgatja a szemét s ki tudja nyitni a száját?”

Igen, van, csakhogy a mi színházunkban hatalmas műhely dolgozik, ahol a tervezők, szerkesztők, szobrászok és mechanikusok, minden újabb bábút szerepének megfelelően alakítanak ki. Kínában viszont e csodálatos alkotásokat — amelyek közül sokat át kell vennünk — évszázados hagyományok hívták életre. Mennyire elterjedt lehetett a „kesztyűs”-bábszínház az országban,

mennyi ideje élhet, ha a hagyomány ilyen tökéletes formákat tudott kikovácsolni!

De vajon csupán a bábok technikai felépítésére korlátozódik az európai országok utcai bábszínházai és a megfelelő kínai bábszínházak közötti hasonlóság és különbség? Nem. Csodálatosnak tűnt előttem a kínai bábszínház egy másik sajátossága is — a speciális rendezési és dramaturgiai megoldások.

Hogy megmagyarázzam ezt a nagyon érdekes sajátosságot, újból egy kis kitérőt kell tennem.

Emlékeznek rá, hogy az előadás kezdete előtt nézelődtem és a zenészt kerestem, miközben arra gondoltam, hogy az orosz Petruska-játék esetében a kintornás nem maradhat el. Nemcsak azért kerestem, mert zenét vártam, hanem azért is, mert az orosz Petruska-előadásoknál a kintornás nélkülözhetetlen szerepet tölt be. Az orosz Petruska, amint arra valószínűleg sokan emlékeznek, mindig különös, az emberi hangra egyáltalán nem emlékeztető hangon beszél. E hangnak a sajátossága onnan ered, hogy a Petruskát alakító színész kis sípot (csipogót—) vett a szájába, nyelvének tövével a szájpaddlásához szorította, és a síp keskeny nyílásán át szűrte a szavait. A hang erős, átható volt, de a szavakat nem nagyon lehetett megérteni, s ezért a kintornás mindig megkérdezte Petruskát, elismételve az egész mondatot vagy annak egy részét. Így párbeszéd alakult ki kettejük között, de emellett, hogy e párbeszédnek az a tisztán szolgai feladata volt, hogy érthetőbbé tegye Petruska beszédét, még dramaturgiai funkciót is betöltött: általa Petruska és a kintornás között közvetlen kapcsolat alakult ki. A kintornás figyelmeztette Petruskát a veszélyekre, tanácsokat adott neki, korholta helytelen magatartásáért, kifaggatta szándékairól. Élő, összekötő kapocs volt ez a kintornás a néző meg Petruska között, mivel mindkét felet képviselte: ember volt, tehát joggal számíthatta magát nézőnek, de színész is volt, s ezért hivatása szerint Petruskához tartozott. Nagyon jól emlékszem rá, hogy gyermekkoromban mennyire éreztem az abszolút igazságot a kialakult kölcsönös kapcsolatban köztünk, gyermekek és a kintornás, valamint Petruska között, aki a moszkvai udvarokat járta.

Amikor először láttam a kínai bábosok előadását, nagyon csodálkoztam, hogy zenész nélkül is megvolt az összekötő kapocs a bábuk és a nézők között. Maga a bábos töltötte be azt a szerepet, amelyet az orosz kintornás játszott. Ha ehhez még hozzávesszük, hogy a kínai bábosok is használnak néha csipogót, amelynek ugyanolyan átható hangja van, mint az orosz Petruskéának, akkor a hasonlóság még nagyobb. Nagyon érdekes, hogy a csipogó használata nyomán támadt han-



Szun Vu-kung és Csu Pa-csie. Kis pálcás bábuk

got a kínaiak „yu-tiu-tiu”-nak nevezik. Itt önkéntelenül eszébe jut az embernek, hogy Ukrajnában az ilyen hangon beszélő bábut „Vanyka Ru-ryu-ryu”-nak hívják. Valószínűleg ez csak hangzásbeli találkozás, ami onnan ered, hogy az elnevezés mindkét esetben hangutánzó szó, maga a hang eredetije pedig — egy és ugyanaz.

A Jang Feng-ku által bemutatott harmadik darab címe *Csu-Pa-csie és a menyasszony*. Ez a jelenet a *Nyugati utazások* című darabból való.

Az Indiába utazó szerzetest Szun Vu-kungon, a majomkirályon kívül még ketten kísérték: Sa Ho-sang és Csu Pa-csie. Csu Pa-csie neve ezt jelenti: „a nyolc tilalom disznaja”. A tilalmakat maga a szerzetes rótta ki disznófejű útítársára. A tilalmak között volt az is, hogy tartózkodnia kell a nőktől. Szun Vu-



Kesztyűsbábuk

kung, aki bármivé át tudott változni, elhatározta, hogy próbára teszi Csu Pa-csie állhatatosságát, és gyönyörű fiatal nővé változott át. Természetes, hogy Csu Pa-csie nem állta ki a próbát, hanem hátára vette a szép nőt és hazavitte. Sokat kellett mennie. Csu Pa-csie többször bejött a jobboldali ajtón és kiment a baloldalin. S minél többet ment, annál nehezebb lett a teher. Az út végén, amikor az elcsigázott Csu Pa-csie már alig vonszolta magát, kiderült, hogy a majomfejedelmet cipeli a hátán.

Nagyon érdekes volt a bábokkal játszott iméanti epizód, de elsősorban az lepett meg, hogy a szereplők nem újra húzható bábok voltak, hanem úgynevezett „pálcásbábok”. E bábuk abban különböznek a „kesztyűsbábuktól”, hogy három bottal mozgatják őket. Egy központi rúdon nyugszik a bábu feje, két másik bot

pedig, amelyeket rendszerint nádaknak neveznek, a bábtartó kéz könyökéhez vagy csuklójához van erősítve. A középső rudat eltakarja a bábu ruhája, a karokhoz vezető pálcákat pedig vagy semmivel sem álcázzák, vagy ugyancsak a ruhával fedik el, ha a ruha elég széles.

A Szovjetunióban hasonló bábokkal először a húszas években a Jefimov-fivérek játszottak egy részletet Shakespeare *Macbeth* című darabjából. Nem tudom, ki nevezte el ezeket a bábukat, de „jávai bábuknak” hívták őket, mivel úgy tudták, hogy Jáva szigetéről származnak.

Az Állami Központi Bábszínház 1939-ben pálcásbábukkal mutatta be az *Aladdin csodalámpása* című darabot. Azóta ezek a bábuk tökéletesedtek és előadásról előadásra változtak, hiszen a *2:0 a javunkra* című darab bábjai, vagy *Az ördög-malom* bábjai már alig hasonlítanak Jefimovék bábjaihoz.

Ma a pálcásbábok már a Szovjetunió sok színházában tért hódítottak, és a határon túlra is eljutottak. Ilyenekkel játszanak Lengyelország, Csehszlovákia és Magyarország néhány színházában, s nemrégiben levelet kaptam Anglia egyik bábosától, aki azt írta, hogy pálcásbábuk használatát vezette be előadásain.

Amikor az effajta bábuk származásáról beszéltem, mindig megemlítettem mind Jefimovék bábjaikat, mind pedig a jávai bábukat. Midőn azonban Pekingben a kis „mérlegrúd-színházban” megláttam Szun Vu-kung és Csu Pa-csie jelenetét pálcásbábukkal, világosan láttam, hogy az ilyen bábok szülőföldjének nem tekinthetjük Jáva szigetét.

E bábuk a kínai bábszínház leggyakrabban átszó szereplői. Külső alakjukban, szerkezetükben és repertoárjukban legalább olyan mértékben él az évszázadok hagyománya, mint a kesztyűsbábukéban.

A népi bábjátékosok példátlan ügyességgel kezelik a pálcásbábukat. Még ma sem értem meg, hogy Hszian városában a bábos hogyan tudta minden segítség nélkül, a bábu két kezével felvenni a hajlékony kis vízhordó bambuszrudat, két végén vödrökkel, és úgy feltenni a bábu keskeny vállára, hogy a rúd minden lépésnél ütemesen himbálózott, mégsem esett le.

Amikor aztán Sanghajban először láttam zsinóros bábukat, megértettem, hogy ezt a bábu-rendszert is a kínai színház népi hagyománya alakította ki, mégpedig sokkal tökéletesebben, mint amit a nyugat-európai hagyományos marionett-bábjáték fel tud mutatni.

Ahhoz, hogy erről beszélhessek, előbb a bábszínházat kevésbé ismerő olvasóimnak meg kell magyaráznom, hogyan hozzák mozgásba a zsinóron függő (marionett-) bábukat.

A színész nem alul áll, mint a kesztyűsbábuk és pálcásbábuk esetében, hanem a bábuk fölött. A nézők előtt a bábszínpad hátsó része takarja el. A színész kezében úgynevezett „emelő” van. Ez egyszerű bot, vagy pedig egyes vagy kettes keresztfa, esetleg szétnyitható keresztfa, vagy mérlegrúd, de lehet valami másfajta szerkezet is, amelynek bonyolultsága függ az adott ország hagyományaitól és ugyanakkor az adott bábu funkcionális sajátosságaitól is. Ehhez az emelőhöz zsinórok vannak erősítve, amelyeknek másik végét különböző helyeken a bábukhoz kötik. Rendszerint két zsinór fut a vállhoz, s ezeken függ a bábu. Két zsinór a halántékhoz van erősítve; ha ezeket meghúzzák, a fej felemelkedik, ha megengedik, a fej meghajlik, ha pedig váltakozva megfeszítik és megengedik, akkor a fej hol az egyik, hol a másik váll felé elhajolva bólogat, vagy pedig elfordul. Külön zsinór fut a bábu derekához, hogy e zsinór meghúzásával és ugyanakkor a vállat tartó zsinórok megengedésével a bábút meghajthassák. Ugyanilyen zsinór fut a hashoz is, hogy a bábu oldalra hajolhasson, két zsinór a kézfejekhez, s végül kettő a térddekhez. Az európai bábuknál ez a két utóbbi főnt rendszerint egy vízszintes rúdhoz van erősítve, amely viszont a függőleges emelőhöz kapcsolódik. A rúd billegetésére a bábu emelgeti s térdben hajlítgatja a lábát: jár vagy táncol. Igaz, hogy voltak és vannak Európában kevesebb zsinórral felszerelt bábuk is, sőt olyanok is, amelyeknél valamennyi zsinórt egyetlen vastag drót helyettesített — ezt a bábu tarkójához erősítették —, de az ilyen bábu csak teljesen szabályozhatatlan mozdulatokat képes végezni a kezével és a lábával. Általában bábuként nyolc-tíz zsinórt használnak. Ha viszont úgy kívánatos vagy szükséges, hogy a bábu mozdulatainak számát növeljék, akkor növelni kell a zsinórok számát is, s ezeket a bábu bordáihoz, talpához, sarkához, könyökéhez, csuklójához vagy máshová erősítik.

A kínai marionett-színház néhány bábujának a mozdulatait a hagyomány az idők során olyan tökéletesen kidolgozta, hogy azt még elképzelni sem merem volna. Láttam olyan bábukat, amelyekhez húsz, harminc vagy akár negyven zsinórt is erősítettek. Láttam, hogy az ilyen bábuknak mozgott a szája, szemé és szemöldöke is. Láttam a bábuk arcának csodálatos kifejező képességét, amit mozgatható homlokkal és állal értek el; végül láttam olyan bábokat is, amelyeknek mozgott a kezefeje, s bármilyen tárgyat fel tudtak venni.

Nem hittem saját szememnek, amikor a sanghaji bábszínház előadásának első jelenetében a szövőszéken dolgozó nőt ábrázoló bábu felemelt egy kosarat, orsót vett ki belőle, majd a kosarat újból visszatette a helyére.

Az európai bábszínházakban ahhoz a tárgyhöz, amelyet a bábuk fel kell

emelnie, rendszerint külön zsinórt erősítenek, amely áthalad a bábu tenyerén, majd fel tovább a bábos emelőjéhez. Kezdetben ezt a fonalat nem feszítik meg, így nem is látható. Amikor elérkezik annak az ideje, hogy a bábu kardot, poharat vagy almát vegyen a kezébe, akkor a kezét közelítik a tárgyhoz, majd a fonalat megfeszítik, s így az alma a bábu kezéhez tapad. Hogy az almát a helyére visszahelyezzék, a fonalat meg kell engedni. Az alma leesik, de a fonal továbbra is rögzíti és továbbra is áthalad a bábu tenyerén, ez viszont megnehezíti a bábu mozgását.

A sanghaji előadáson nem láttam a szövőnő kosarához vezető zsinórt. A báb ugyanúgy emelte fel a kosarat, ahogyan azt mi tennénk. S ugyanúgy állította a kosarat a helyére is. Ezt azért tehette meg, mert kezének mozgatható ujjait külön zsinórok irányították.

A szövőszék mellett ülő báb a legendás asszony-harcost — Hua Mu-lant ábrázolta.

A következő jelenetben Mu-lan katonaruhában nyeri meg az íjászversenyt. A bábu kis keze felhúzta az íjat és szabályosan ki is lötte a vesszőt.

A régi Kína legtöbb népi bábosa alig-alig tudott írni-olvasni vagy teljesen analfabéta volt, a nép tehetsége és a több évszázados hagyomány folyamatossága azonban a bábok olyan anatómiáját dolgozta ki és technikailag úgy tökéletesítette e bábukat, ahogy azt egyetlen ember nem tudná elvégezni, bármennyire művelt és technikailag képzett legyen is az illető.

Amikor azt írom, hogy „több évszázados”, valószínű tévedek, mert Kínában e hagyományokat évezredekkel mérik. *A kínai bábszínház kezdete* című könyvben a szerző, Szun Kaj-ti, amint sorra veszi az első történelmi dokumentumokat, amelyek valamilyen formában bizonyítják a kínai bábszínház létezését, a felsorolást a *Zenékönyvvel* kezdi. Ezt a könyvet Csen Jang írta, aki a Szung dinasztia idején, nyolcszáz évvel ezelőtt élt. Ezt az időt azonban csaknem négy-szeresére kell növelnünk, mivel a bábszínházról beszélve, Csen Jang utal arra a népi legendára, amelyben Jen Si mesterről van szó ; ő csinálta az első bábukat és azokkal előadást tartott a Csu dinasztia egyik császáranak, Mu-vangnak az udvarában, aki az i. e. X. században, vagyis ezelőtt háromezer évvel uralkodott.

A legenda szerint a császár egyszer úgy vélte, mintha a bábok feleségére és tisztségviselőire kacsingatnának, ezért megparancsolta, hogy öljék meg a bábok készítőjét. Mielőtt azonban a hóhér Jen Sihez közeledhetett volna, az gyorsan



Bábú-fejek. Csiang Csia-csou népművész faragványai

kettévágta kis színészeit, hogy bebizonyítsa, azok nem élő emberek, hanem fából és bőrből készült bábok. Mu-vang erre megnyugodott, engedélyezte, hogy Jen Si folytassa előadásait, de hogy a jövőben ne forduljon elő hasonló félreértés, a nőknek megtiltotta az előadások megtekintését. Szun Kaj-ti azt írja, hogy az a szokás, amely szerint nők a bábelőadásokat nem tekinthették meg, a feudális Kínában a legutóbbi időkig érvényben maradt.

Van egy másik legenda is arról, hogyan találták fel az első bábokat. Ezt a legendát a Tang dinasztia korában Tuan Ancsie jegyezte fel *Népdalok leírása* című könyvében. Ebben a legendában arról van szó, hogy valamely nomád törzs vezére, Moto kán megostromolta Pingcseng városát, a Han dinasztia megalapítójának, Kao-cu császárnak a székhelyét. A várost a császár egyik bizalmas embere mentette meg. Az illető tudta, hogy a kán felesége nagyon féltékeny természetű, ezért megparancsolta, hogy készítsenek egy gyönyörű bábót, s valamiképpen táncoltassák a város falain.

A kán felesége meglátta a táncot lejtő szépséget s mivel azt hitte, hogy élő leány, megijedt, hogy a város bevétele után a kán ágyasává teszi ezt a szépséget. Ebben az esetben viszont elveszítené a kán szerelmét, mind pedig kegyeit. A veszély olyan nagy és hihető volt, hogy a halálra rémült asszony rávette férjét az ostrom beszüntetésére.

Természetesen egyik legenda sem tárja fel a kínai bábszínház eredetét, de a legendák megléte is azt bizonyítja, hogy a bábszínház már azokban a régmúlt időkben is mindennapos jelenség volt, hozzá tartozott a nép társadalmi életéhez mint a népi látványosságok egyik fajtája. Annak a szokásnak persze, amely megtiltotta, hogy a nők megtekintsék a bábelőadásokat, semmi köze nincs ahhoz, hogy a bábok a császár feleségére kacsingattak, de a tilalom említése növeli a bábszínház létének bizonyosságát. A tilalom, amely szerint a nők nem nézhettek meg a férfakkal együtt a bábelőadásokat, a keleti nők általános jogfosztottságával magyarázható, s nemcsak a régi Kínára vonatkozik. Indonéziában például a nők a legutóbbi időkig nem tekinthették meg az árnyszín ház előadásait arról az oldalról, ahol a férfiak foglaltak helyet, hanem csak az ellenkező oldalról, vagyis onnan, ahonnan az árnyakat már nem látták, hanem csak magukat az alakokat és az ezeket mozgató játékoszt.

A kínai bábszínház származásának kutatását még jobban megnehezíti, hogy a kínai nyelvben a maszk-előadást és a bábelőadást ugyanazzal a szóval jelölik — „kujlejhszi”, s gyakran lehetetlen megérteni, hogy valamely ősi könyv maszkba öltözött emberekről avagy bábokról beszél.

Az egyik ősi könyv osztályozza a bábszínházakat. A szerző öt alapvető válfajt sorol fel: „mérlegrúd-színház”, zsinóros bábszínház, lőporosbábok, úszó bábok és „élő bábok” színháza.

Az első két válfajról már elég részletesen beszéltem. A másik háromról viszont csak nagyon keveset tudok mondani. Semmi esetre sem többet, mint Szun Kaj-ti, *A kínai bábszínház kezdete* című könyv szerzője. Lőporosbábok ma már nincsenek, s leírás sem maradt ránk e bábok felépítéséről. E bábokat valószínűleg nem színészek mozgatták, hanem mechanikus szerkezetek voltak, amelyeknél a dinamikus erőként lőpor robbanása szolgált, vagyis valami olyasmik lehettek, mint amilyenek ma a robbanómotorok. Ebben az esetben az ilyen bábokat pirotechnikai báboknak kellene elnevezni.

Az úszó bábokról valamivel többet tudunk, de ez is kevés ahhoz, hogy el tudjuk képzelni magát az előadást. Ezek a bábok csak derékig ábrázolták az embert, s fából készült korongokra vagy keresztfákra voltak erősítve, amelyek lehetővé tették, hogy a bábok fennmaradjanak a parkok tavainak vizén.

Az „élő bábokról” Szun Kaj-ti azt írja, hogy az ilyen előadások csak a Szung dinasztia korában voltak jellegzetesek. Az „élő bábok” — beöltöztetett gyermekek, akik felnőttek vállán ültek és mozgásukkal a bábok játékát utánozták.

Az árnyszínházat Szun Kaj-ti sokkal fiatalabbnak tartja és azt gondolja, hogy felbukkanása a Tang dinasztia korára tehető, vagyis a VII—IX. századra, esetleg valamivel későbbre, az „öt dinasztia” korára, végleges kialakulása pedig a XI. századra.

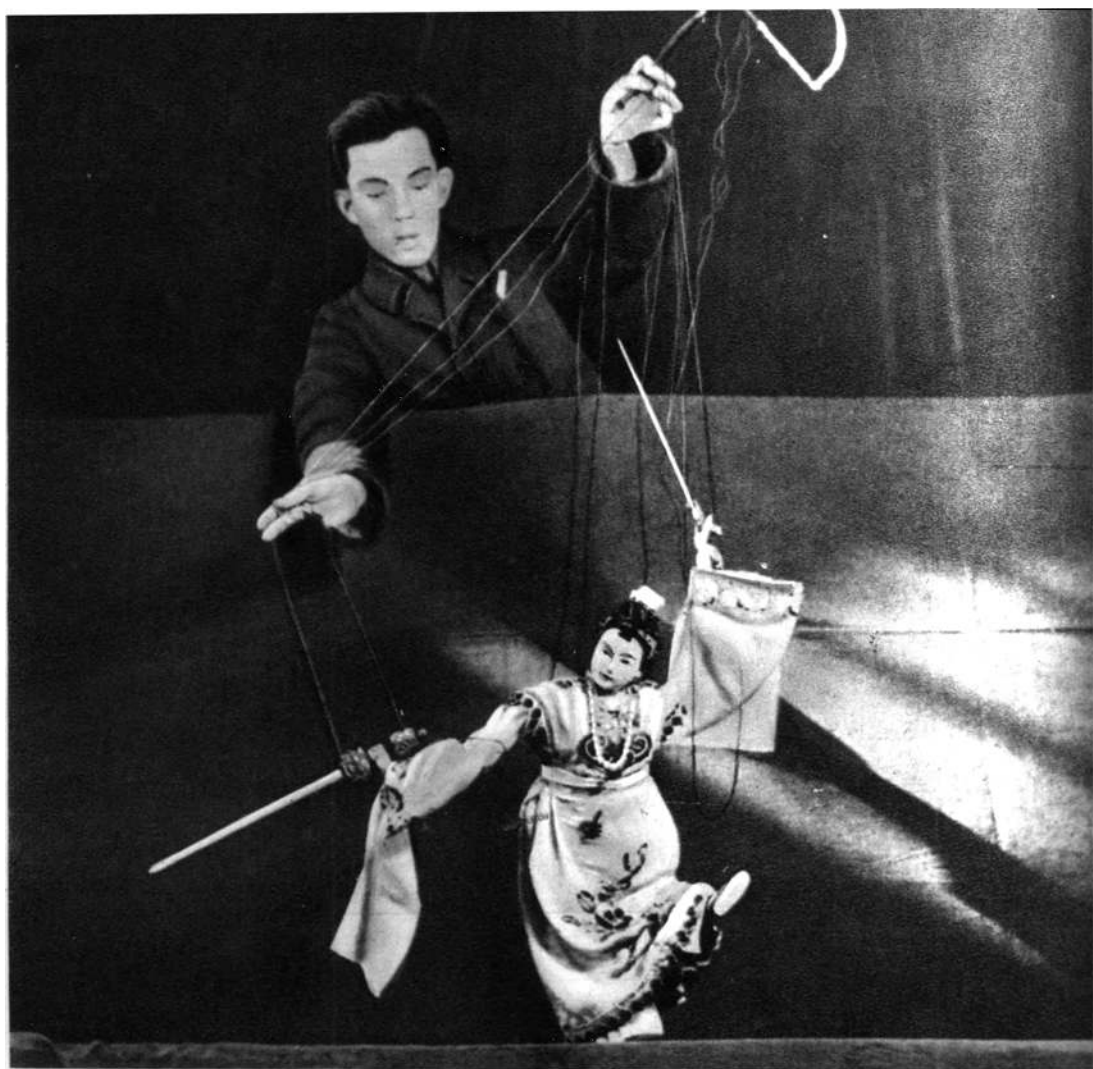
Ténylegesen az árnyszínházat színes árnyszínháznak kellene neveznünk, mivel a számarbórból kivágott alakok félig áttetszők, színesek, s ezenkívül arcuk, kalapjuk díszje és néha a ruhájuk is áttetsző rajzolattal van kivágva. Az alak nem távol van a vászontól, hanem rendkívül közel hozzá, s nyugalmi állapotban teljes felületével a vászonhoz simul. A papír- vagy vászonfal mögött elhelyezett lámpa fénye áthatol a kivágásokon és az alak áttetszően fénylő bőrén, s a másik oldalon, ahonnan a nézők az előadást figyelik, csodás szépségű, bájos és tökéletes kép alakul ki az élő, csillogó és ugyanakkor alig árnyalt színes rajzolatból.

Az alak mozgatható, mivel válla, könyöke, csuklója, csípője és térdje tagolt. Mindegyik alakot három drótpálcával mozgatják. Az egyik pálcát az alak nyakához van erősítve — a báb mintegy ezen függ — a másik két pálcát pedig a báb csuklóíhoz. A drótok finom nádbotokba vannak ágyazva. A bábos úgy mozgatja a megvilágított vászon mögött az alakot, hogy egyik kezében az első pálcát



Csüancsou város (Fucsien tartomány) bábszínészeinek marionett-játéka

nádját tartja, másik kezével kezeli a másik két pálca közül az egyiket (vagy — ami természetesen nagyon nehéz — mind a kettőt), miáltal a báb meghatározott mozdulatokat tesz a karjával. Ha a szereplő személynek állva kell maradnia, akkor a bábos az első drótot úgy állítja be, hogy a bambuszpálca a durva, vastag és ritka szövésű anyaggal bevont tartópólcra támaszkodjon, az alak pedig az alig meghajló vászonhoz dőljön. Ekkor a bábosnak mindkét keze szabaddá válik, s így két kézzel mozgathatja a karokat, vagy egy másik alakot vezethet be.



Csak sokévi gyakorlat után tudja a bábszínész előadni ezt a kardtáncot

Az alakok nem nagyok, magasságuk húsz, harminc, negyven centiméter. A vászon méretei különbözők, de rendszerint a vászon sem nagy: magassága 60–80, szélessége 100–150 cm. Maga a színház hasonlít a hordozható házikóhoz, amelyen belül a főbábos, a „felső kéz” és annak segítői, az „alsó kezek” foglalnak helyet.

A báb- és árnyszínházak repertoárja, a szereplők mozgásának jellege, kosztümje, maszkja és a zenei kíséret nagyon hasonlít az élő színészek hagyományos színházához, sőt sok mindenben azonos is vele.





Felvetődik természetesen a kérdés, hogy ki az apa és ki a fiú, ki teremtette meg a repertoárt és annak kifejezési formáját.

Erről eltérőek a vélemények. Sokan úgy gondolják, hogy a bábszínház, beleértve az árnyszínházat is, vette át teljesen az élő színészek hagyományos színházának formáját, néhányan viszont homlokegyenest más következtetésre jutottak és azt vallják, hogy a bábszínház az eredeti, az élő színészek színháza pedig csak ennek követője és utánozója. Ilyen értelemben ír Szun Kaj-ti is. Hipotézisének alátámasztása érdekében felhívja a figyelmet arra, hogy a Szung-kor klasszikus színházának eredeti formái a repertoár tekintetében nagyon közel állnak a bábszínházhoz, és sok olyan kifejező eszköznek, amelyet az élő színészek hagyományos, klasszikus színháza használt, a báb- és árnyszínházban sokkal szervezettebb és igazolhatóbb helye volt! Például, a klasszikus színház szereplőinek az a szokása, hogy első megjelenésükkor tisztán deklaratív szavakkal a nézőkhöz fordulnak és bejelentik, kik ők, mi a nevük és mit szándékoznak cselekedni — a szerző szerint atavisztikus forma, amely a bábszínházból maradt vissza, ahol a bábos ad ilyen jellemzést a szereplőről.

Szun Kaj-tinek ezenkívül az a véleménye, hogy a sohasem változó maszk, amely a hős jellemét, társadalmi helyzetét s a cselekményben elfoglalt helyét is meghatározza, teljesen törvényszerű a báboknál, de nem szükséges a színpadon szereplő színészeknél.

Végül Szun Kaj-ti felhívja a figyelmet arra, hogy a színen sok színész mozdulata és póza mintegy utánozza a bábok mozdulatát és pózait. Különösen jellegzetes ebben a vonatkozásban a kínai színész sajátos járása, amikor a térdben derékszögben meghajló lábát merőlegesen emeli fel a földről s ugyanilyen szigorúan merőlegesen engedi vissza — vagyis a mozgás teljesen azonos a bábok lábának mozgásával, ahol zsinór van a báb térdéhez erősítve.

Ezek a példák, akárcsak ez az egész hipotézis is, nem új keletűek. Sok színházkutató és nemcsak a kínaiak, a bábú az élő színész „ősének” tekinti. A színészi mozdulatok és pózok „bábszerűségére” utal N. Konrad is a japán színházról szóló cikkében, amely *A keleti színház* című cikkgyűjteményben jelent meg. A cikkben a szerző azt állítja, hogy a „Kabuki” színház játékának minden színészi fogását a „Dzioruri” japán bábszínház szülte.

Nem vagyok színházkutató s nem vagyok történész. E kérdésekben nagyon szerény a tudásom, s ezért sem bizonyítani, sem pedig kellő érvekkel nem tudom cáfolni e hipotéziseket, de — bármennyire is hízelgő nekem mint bábosnak az, hogy a báboknak tulajdonítják az elsőséget — ez az állítás nem nagyon

felel meg a valóságnak. Már magában az a tény, hogy a bábu az ember ábrázolása, vagyis az emberből levezetett valami, nem engedi megdönteni a természetes folyamatot és nem engedi, hogy a tojást előbbre helyezzük a tyúknál. A dolog nyilván sokkal egyszerűbb. A színház története, valamint a bábszínház története is — az ábrázoló látványosságok története. Ez éppen olyan szerteágazó, mint az emberi társadalom története. A nézőknek szóló ábrázoló mozdulatok eredeti formájukban — az ember táncos pantomimja, amelynek során a szereplő mindig valamilyen kosztümöt visel, vagyis külsőleg is igyekszik meghatározni az ábrázolás tárgyát. Gondolom, hogy az arc festése megelőzte a maszkot, márcsak azért is, mert az arcot szénnel vagy eperlével bekenni és a hajba tollat tűzni sokkal egyszerűbb, mint éles kővel széthasogatni a fát. Ez azonban egyáltalán nem jelenti azt, hogy a későbbiekben az arcfestés nem utánozhatta a maszkot, a maszkba öltözött ember pedig a bábút. A bábszínház és az élőszínház kölcsönös kapcsolata és kölcsönös hatása keletkezésük időszakában természetes és szerves jellegű volt, hiszen a két válfajt különválasztó vékony falon át elkerülhetetlen volt a kölcsönös áramlás. Őszüleik viszont azonosak: az ábrázoló rituális cselekmények, a népi játékok és látványosságok.

Ami viszont a kínai színházat illeti abban a formájában, amelyben ma is van, nekem az a véleményem, hogy sokkal könnyebben kimutatható az élő színészek hagyományos klasszikus színházának hatása a bábszínházra, mint fordítva. Ebből természetesen nem következik az, hogy a bábszínházban nincsenek önálló fejlődésre utaló elemek. Még olyan esetekben is, amikor a bábokkal játszott színdarab ugyanolyan, mint amit emberek játszanak el, nem lehetünk teljesen biztosak abban, hogy az közvetlenül az élőszínházból került a bábszínházba. Nem lehetünk biztosak azért, mert nem a színház szülte a cselekményét, hanem az irodalom és a népi eposz. A bábszínháznak, akárcsak az „emberszínház” legtöbb darabjának elsődleges forrása a népi legendák és regények: ilyenek például a *Hármasuralom*, a *Nyugati utazások* vagy a *Vízparti történet*.

1955 áprilisában Pekingben több mint kétszáz ember gyűlt össze az ország minden részéből az Országos Báb- és Árnyszínházi Seregszemlére. Kína történetében először találkoztak egymással a különböző tartományokból származó bábosok. Először látták egymás előadásait, először értékelték érdem szerint munkájukat és művészetüket, először tartották tevékenységüket fontosnak és szükségesnek. A Kínai Népköztársaság Művelődésügyi Minisztériuma kiadta a seregszemle anyagát, s ebben rövid értékelés olvasható minden színházról, ismertetik a színészek életrajzát, a színházak műsorát, a darabok tartalmát.

Már magának ennek az anyagnak az elemzéséhez is igen alapos kutatómunka lenne szükséges. Ehhez az én erőm kevés, néhány általános, de véleményem szerint nagyon lényeges következtetést azonban levonhatunk a tévedés veszélye nélkül.

Elsősorban az tűnik az ember szemébe, hogy a báb- és árnyszínházak típusbeli változatainak a száma jóval nagyobb, mint a hagyományos élőszínházé. Ez természetes is. Hiszen a hagyományos élőszínház helyi formái, amelyek különböznek egymástól a nyelvjárás, zene, zenekari eszközök, dramaturgiai megoldások tekintetében, egyáltalán nem térnek el egymástól az alapvető játékfelfogást, vagyis a színházi kifejezés eszközeit illetően. Viszont a báb- és árnyszínházak, amelyek ugyancsak helyi formákra oszlanak a nyelvjárás, zene, zenekar, a cselekmény bonyolítása tekintetében, e helyi formán belül még a kifejezés eszközeit tekintve is eltérnek egymástól. Egyes színházak zsinóron függő bábokkal játszanak, mások kézzel mozgatott bábokkal, ismét mások pálcásbábokkal, s vannak végül olyan színházak is, amelyek dróttal mozgatott bábokat használnak. Az utóbbi, általam eddig nem ismert módszerrel váratlanul találkoztam a fent említett seregszemléről megjelent könyvben és fényképeken. A dróttal irányított bábokat a bábosok nem alulról és nem is felülről kezelik, hanem hátulról, a háttér széles nyílásán keresztül, amelyet szabadon függő anyag zár el a nézők szeme elől. Ez, hogy úgy mondjam, változata a pálcával való irányításnak, a pálcák, helyesebben drótok azonban itt nem függőlegesen, hanem vízszintesen csatlakoznak a bábu derekához, lábához és kezéhez. Ilyen bábok játékát sajnos nem láttam, s felépítésüket csak akkor értettem meg, amikor behatóan tanulmányoztam a fényképeket.

Kína bábszínháza tehát a más országokban divatos bábomozgatásnak majdnem minden válfajával rendelkezik.

Ez az oka annak, hogy a válfaj ismérvei alapján különböző játékfelfogású és bábo szerkezeti együttesekre feloszló, válfaji ismérvek alapján pedig különböző helyi formákra osztályozható kínai hagyományos bábo színház még sokkal szerteágazóbb családot alkot, mint az élő színészek hagyományos színházának családja. S ha az utóbbinál a kínaiak több mint kétszáz különböző színházi formát tartanak nyilván, akkor a bábo színházak esetében ezt a számot legalább meg kell kétszerezni.

A csöcsiangi marionett-bábo színház különbözik Senhszi tartomány ugyanolyan zsinóros bábo színházától, s mindkettő különbözik az ugyanilyen rendszerrel játszó kuangtung-i vagy nyugat-fucsieni színházaktól. Csöcsiang tartomány árny-

színházai is különböznek a kuangtung-i árnyászínházaktól, azok pedig ugyancsak elűtnek a hunani, hopeji, santungi, senhszi vagy hejlungcsiangi színházaktól. A felsorolt tartományok mindegyikében a különböző típusú színházakból több is működik. Például 1954-ben egymagában Nyugat-Fucsien tartomány sanghangi járásában 56 csoport működött zsinóros bábukkal. Ugyancsak a Fucsien tartomány déli részén 11 kollektíva játszott kézzel irányított bábokkal. S egész Kínában több mint ezer báb- és árnyászínház működik!

A pekingi seregszemlére összegyűlt kétszáz bábos különböző képességű, különböző tehetségű ember volt, de majdnem mindegyik igazi mestere a bábnak, mivel nem évekig, hanem évtizedekig dolgozott ezen a területen, s nem száz, hanem ezer előadást tartott Kína városainak és falvainak utcáin és terein.

Ezt bizonyítják a beszámoló anyagában a kitüntetett és díjazott főszereplőkről szóló adatok.

Nézzünk néhány ilyen adatot dióhéjban:

Csiu Pi-su, az egyik nyugat-fucsieni marionett-bábszínház színésze. A sanghangi járásban született, a nyugat-fucsieni bábszínházi forma képviselője. 62 éves, 52 éve bábos.

Peng Po-jung, a hajningi árnyászínház tagja. 51 éves, 15 éves kora óta játszik, művészetét apjától és nagyapjától tanulta.

Jang Seng, a dél-fucsieni kesztyűs-bábszínház színésze. Családjának négy nemzedéke foglalkozott ezzel a művészettel, maga tízéves korában kezdett játszani.

Vang Hsziao-csiang, a kojangi marionett-bábszínház színésze. 63 éves, kilenc éves kora óta játszik. Analfabéta, de több mint száz szerepet tud.

Veng Zsun-seng, ugyanebben a színházban zenész és színész. Ugyancsak analfabéta. 12 éves kora óta játszik hucsinen — a színház zenekarának első hegedűse. Ötven színdarab szövegét tudja kívülről, s ugyanannyi népi dallamot ismer. Mikor a senhszi zenészek egyik népdalgyűjtő csoportja elhatározta e dallamok lekottázását, Veng Zsun-sengnek hetven napig kellett e dallamokat játszania.

Milyen darabokat mutattak be Pekingben Kína báb- és árnyászínházai?

Erre a kérdésre választ ad a seregszemle nyomtatott beszámolója, amely nemcsak a Pekingben lejátszott 55 darab címét sorolja fel, hanem a tartalmukat is ismerteti.

E színházak repertoárjában igen nagy helyet foglal el a hősiesség, a nép függetlenségi harca, a nép egységéért, jólétéért vívott harc, vagyis az idegen hódítók,

az árulók, a nép vagyonát fecsérő és igazságtalan császárok, a gonosz és mohó földesurak és kereskedők, az ostoba és öntömjénező miniszterek, a dölyfös tisztviselők és tábornokok elleni harc, egyszóval a kínai nép minden külső és belső ellensége ellen vívott harc.

A hősi jelenetek közül nagyon sok a *Hármasuralom* és a *Vízparti történet* egyes fejezeteit vagy kerek epizódjait dolgozza fel.

A dél-fucsieni bábszínház a seregszemplén a *Csiang Kan levelet rabol* című darabot adta elő. A darab szereplői: Csou Jü, a Vu birodalom hadvezére, ennek ellenfele, Csiang Kan, Cao Cao hadvezér egyik tanácsadója, s végül maga Cao Cao hadvezér — valamennyien a *Hármasuralom* hősei.

A pálcásbábokkal játszó észak-szeccsuáni bábszínház a seregszemplén két darabot mutatott be a *Hármasuralomból*: *Az égő Pujang* és *Pang Tő fogságbaesése*.

Míg *Az égő Pujang* című darabban a harc kimenetelét a tűz elemi ereje dönti el, addig a *Pang Tő fogságbaesése* című darabban a víz elemi ereje kap fontos szerepet. A tartalmat érdemes elmesélnem.

Kuan Jü hadvezér Fancseng városát ostromolja. A helyőrség megmentésére Cao Cao csapatokat küld ki Jü Csin parancsnoksága alatt. E csapatok előőrsében harcol a bátor és erős Pang Tő is.

Eleinte igen rosszul áll Kuan Jü szénája. Meg is sebesül a vállán Pang Tő pontos lövése nyomán. Beköszönt az őszi eső. S amikor az őszi esők a folyót megárasztják s hátán a szél viharos hullámokat növeszt, Kuan Jü rengeteg homokzsákkal eltorlaszolja a folyó medrét. A harc már régóta szünetel a két tábor között. Az elővigyázatosság is megszűnik. Még öröket sem állítanak a táborban. Sötét éjjel, amikor az ellenséges tábor felé fújó szél különösen erős, Kuan Jü parancsot ad a gát elbontására. A víz feltartóztathatatlanul elárasztja az alvó tábor. Ju Csin és Pang Tő a szigetként álló dombra menekül, de ott is rájuk törnek Kuan Jü osztagai, amelyek négy hatalmas csónakon négy felől közelítik meg ezt a szigetet. Jü Csin fogságba esik. Pang Tő kis ladikon igyekszik kikerülni az ellenség karmaiból. Kuan Jü egyik vezérének, Csou Cangnak a seregei odasietnek és elsüllyeszti a ladikot. Pang Tő úszva igyekszik elérni a partot, de maga Csou Cang is a vízbe veti magát. A két ellenfél harca már a vízben fejeződik be.

Pang Tő fogságba esik, s ezzel Cao Cao fölött aratott győzelem teljessé válik. Amint láthatjuk, a darabban, akárcsak sok más kínai darabban is, az ellenség erős, bátor, veszélyes, vagyis olyan, aki ellen a harcban teljes mértékben megmutatható és bizonyítható a pozitív hős ereje és bátorsága. A Pang

Töt alakító bábnak vörös bajsza van. A vörös szín a hagyományos kínai színház maszkjain a bátorság színe. Csou Cang bábjának fekete a bajsza, ami a becsületesség színe.

Részt vett a seregszemlén a nagy „tamuou” bábokkal játszó szöcsuani színház is. Amint a beszámoló anyagban olvashatjuk, az ilyen bábok manapság már elég ritkán fordulnak elő. Méretük szinte már megközelíti az emberi méreteket. Különösen nagyok a harcosokat jelképező bábok. Ez a színház a *Fengmingsan hegyénél* című darabot adta elő. A témát a *Hármasuralom* 92. fejezetéből vették át, amely azt beszéli el, hogy a Csuko Liang seregeinek élcsapatát vezérlő Csao Jün hogyan arat győzelmet egy nyolcvanezres hadsereg felett, amelynek öt igen tapasztalt és bátor hadvezér a parancsnoka.

A *Hármasuralomból* vett darabok kivétel nélkül katonai hősköltemények, a *Vízparti történet* című műből átvett darabok többsége viszont társadalmi hősköltemény, amelyeknek fő témája — a társadalmi egyenlőtlenségek elleni harc. Nagyon elfárasztanám olvasóimat, ha részletesen elmondanám minden darab tartalmát, amely a *Vízparti történetből* származik, ahhoz azonban, hogy e darabok jellegét megértsük, ismertetnem kell a *Tamingfu* című darab fináléját, amelyet a nyugat-fücsieni bábszínház mutatott be.

A legendás, hegyekben élő „száznyolc hős” egyike, hogy kiszabadíthasson a börtönből egy ártatlan embert, megparancsolja a felkelőknek, hogy a Lampionok Ünnepeén hatoljanak be Tamingfu városába. Ott felgyűjtják a Türkizfelhők palotáját, amelyben a város valamennyi nevezetes embere összegyűlt, megsemmisítik a börtön őrségét, kiszabadítják a letartóztatott embert és a feleségét, a börtönparancsnok vagyonát pedig szétosztják a szegények között.

Ugyancsak erős szociális indulat csendül ki *A negyven két hegye* című daraból is, amelyet Csöcsiang tartomány hajpingi árnyszínháza adott elő. Ebben a darabban a felkelők leszámolnak a kicsapongó életet élő szerzetessel, aki magának akarja megkaparintani az egyik szegény paraszt leánykáját.

Senhszi tartomány bábszínháza a *Kuajhuolin* című darabot mutatta be. A darab hőse Vu Szung, akire negyven botütést mértek, megbélyegeztek és száműztek, de mégis folytatja a harcot az igazságért, s mindenki mellé odaáll, aki áldozatául esik az igazságtalanságnak.

Sok báb- és árnyszínház játszotta a *Nyugati utazásokból* átvett darabokat. Műfajbéli sajátágaik alapján e darabokat a hősköltemények és szatírák közé sorolhatjuk. Majákovszkij minden valószínűség szerint „hősköltemény-bohózatnak” nevezte volna e darabokat. A bohózatba illő szatírákat az teremti

meg, hogy mindegyik darab központi hőse Szun Vu-kung, a majomfejedelem.

E darabok közül soknak a tartalmát ismerjük, mivel már beszéltem róluk. A hajpingi árnyszínház például bemutatta a *Botrány a Tengeri Birodalomban* című darabot, vagyis a regény egyik bevezető epizódját, amikor Szun Vu-kung megszerzi a Tengeri Fejedelemtől a varázsbotot a fehér, fekete és vörös sárkány elleni harcban.

A hejlungcsiangi árnyszínház a *Botrány az Égi Palotában* című darabot adta elő, amelyben Szun Vu-kung előbb megeszi a palota kertjében a halhatatlanság összes barackját, majd megissza a halhatatlanság italát, amelyet az istenek ünnepére készítettek elő, és lenyeli a tűztől megmentő, a taoista isten által készített pilulákat.

A *Csu Pa-csie és a menyasszony* című szatirikus darabról, amelyben Szun Vu-kung szép nővé változva becsapja a szerzetest, már beszéltem a fejezet elején, s most csak a *Nyugati utazásokból* vett egyik darabról, *A Tűznyelvek hegye* című darabról szeretnék beszélni, amelyben — megítélésem szerint — mind a romantikus hőskölteleményel, mind pedig a bohózzal elmentek a végső határokig. A seregszemplén ezt a darabot a szöcsuani bábszínház és a hunani árnyszínház adta elő.

A tudós szerzetesnek és kíséretének hegy állja az útját. Megkerülni lehetetlen, megmászni még kevésbé, mivel a hegyen tűz lángol. Ekkor Szun Vu-kung felkeresi Niu-mót, a gonosz szellemet, hogy megszerezze tőle a „széllegyezőt”. Niu-mo becsapja Szun Vu-kungot, és a „széllegyező” helyett, amely képes eloltani a tüzet, a „tűzlegyezőt” adja át neki. Amikor Szun Vu-kung észreveszi a csalást, átalakuló képessége révén (amiről már tudunk) Niu-móvá változik, hogy közelébe férközhessen a szellem feleségének — Vaslegyező hercegnőnek. Kiderül azonban, hogy Niu-mo is rendelkezik átalakuló képességgel. Bikává változik és megtámadja képmását. Ekkor Szun Vu-kung náddá változik és hagyja, hogy a bika felfalja. Ellensége gyomrában Szun Vu-kung dühöngeni kezd, mire a bika szörnyen megbetegszik. Niu-mo végleges legyőzése érdekében Szun Vu-kung kötéllel átköti ellenfele szívét; az megszűnik dobogni. Niu-mo megadja magát és átengedi az utazókat a Tűznyelvek hegyén.

A seregszemplén bemutatott darabok között a legnagyobb helyet a nők sorsával foglalkozó darabok töltötték ki. E darabokban a nő gyakran maga harcol jogaiért. Más esetekben férfi — férje, vőlegénye, apja, fivére — harcol a nő becsületéért és boldogságáért.

Bármilyen furcsának látszik is első pillantásra, de éppen a feudális Kína asszonyainak jogfosztott, rabszolgai helyzete idézte elő, hogy a nő annyi darab hőse lett. Hiszen az élet adta tragikus és hősi témák minden faluban, minden házban fellelhetők voltak — abban is, ahonnan elindult a vőlegény családjának eladott leány, és abban is, ahova megérkezett. A szerelem és a szív vonzalma nem jutott be a kényszerházasság törvényesített keretei közé, s a népművészetnek ezt feltétlenül ábrázolnia kellett.

A seregszemlén két darabot mutattak be a Lejfent-pagoda legendás foglyáról — a szerelmes menyasszonyról, a hűséges feleségről és gyengéd anyáról, a hős Fehér Kígyóról. Csiangszu tartomány bábszínháza adta elő *A csodafü elrablása* című darabot. Ezt a füvet a Fehér Kígyó szerezte, hogy meggyógyítsa szerelmét. A hejlungcsiangi árnyszín ház mutatta be *Az aranyhegy monostorának elárasztása* című darabot, amelyben a már terhes Fehér Kígyó harcol a férjét elragadó égi erők ellen.

A kínai bábszínház színpadán azonban nemcsak Fehér Kígyó mutatkozik bátor és kiváló harcosnak. Nem kevésbé bátor és ügyes a harcban Mu-lan is, akiről Sanghajban láttam egy darabot, valamint Sao Jü-lan, aki az általa toborzott többezres sereg élén felvonul fogságba esett férjének megmentésére. zot a darabot a seregszemlén a hopeji árnyszín ház mutatta be.

A nőnek nemcsak harc közben kell fegyvert használnia. Kénytelen néha ezt tenni a nászéjszakán is, hogy megmenthesse becsületét. A *Han Miao-csen* című darabban, amelyet a seregszemlén a fucsieni bábszínház együttese adott elő, az erővel férjhez kényszerített hösnő megöli a gyűlölt férfit, mihelyt a nászlakoma után kettesben maradnak.

S előfordul olyan eset is, hogy a gyengébb nőnek erősebb kél a védelmére.

Ugyanez a színház mutatta be a Szun Cuj-óról szóló darabot is. Ez az asszony kétszer menti meg a Paj Jü-suang nevű leányt. Először kimentti a folyóból, amelybe a leány bele akarta ölni magát, nehogy férjhez kelljen mennie a nem szeretett férfihoz, másodszer pedig akkor, amikor megérti, hogy a leány életének megmentése értelmetlen, ha nem menti meg egyben az erőszakos házasságtól is, s ezért menyasszonyi ruhát ölt, s a lány helyett ő megy a vőlegényhez, s megöli.

A nők sorsával foglalkozó darabok közül soknak szomorú a vége. A *Találkozás a vendégfogadóban* című darab, amelyet a Senhszi tartomány egyik bábszínháza adott elő, a szerelmesek szomorú búcsújával végződik, akik nem lehetnek boldogok, mert az emberek akarata mindörökre különválasztja őket. A Senhszi

bábszínház előadásában bemutatott *Bírósági botrány* pedig a hősnő öngyilkosságával végződik, akárcsak a hojangi színház által előadott *Csou Zsen visszatérése* című darab is.

Nemcsak hősie és győzedelmes, hanem vidám és nevetséges befejezésekkel is találkozunk. Az így végződő darab társadalmi éle és komolysága azonban egyáltalán nem csökken.

Ebben a vonatkozásban nagyon jellemző *A széttört liszteskorsó* című darab, amelyet Hunan tartomány árnykszínháza — amely pálcásbábokat is használ — mutatott be.

Elősorban azért érdekes ez a darab, mert hősnője prostituált, s a nézők rokonszenve mégis teljesen az ő oldalán van. Ez természetes, mivel nemcsak elnyomott ember, hanem felszabadulásáért harcoló nő is. Felkeresi irodájában a járási elöljárót s megkéri, hogy engedélyezze távozását a nyilvános házból, mert feleségül akar menni a szeretett férfihoz. Az elöljáró megadja az engedélyt, de az esküvő napján az ifjú pár házába megy, hogy örömet lelje az ifjú feleségben. Az asszonyt továbbra is prostituálnak tekintti és nem vár elutasítást. Az ifjú feleség úgy tesz, mintha el akarná bujtatni férje elől, ezért azt javasolja, hogy bújjon egy nagy liszteskorsóba, majd amikor a férje belép a házba, elmondja neki, hogy ki van ott és hol rejtőzik. A hű feleség nagy öröme a férj furkosbottal alaposan elpáholja a csupaliszt hivatalnokot, s kizavarja a házából.

A báb- és árnykszínházak itt leírt darabjainak legtöbbszörét, amint már említettem, az „emberszínházakban” is játsszák, s ha a szöveg nem is, de a téma és a tartalom majdnem mindig azonos.

Azt jelenti-e ez, hogy a báb- és árnykszínházak egyszerűen lekopírozzák az emberszínházak darabjait? Nem azt jelenti. Ha így volna, akkor sem a báb-, sem az árnykszínházak nem terjedhettek volna el annyira és nem létezhetnének olyan hosszú idő óta.

A néző szempontjából, mind a báb-, mind az árnykszínháznak önálló művészeti értéke van, s különleges esztétikai élvezetet ad. Ennek az az oka, hogy a nézők nemcsak a darab tartalmát élvezik, nemcsak a bábosok virtuóz művészetében gyönyörködnek, hanem a színházi kifejező készségnek azokban az elemeiben is, amelyek a báb- és árnykszínháznak az emberszínházétól eltérő sajátosságai-
ból adódnak.

Az imént írtam a hejlungcsiangi árnykszínház *Az aranyhegy monostorának elárasztása* című darabjáról. Nem voltam ott a seregszemlén, a darabnak először emberszínpadai változatát láttam a pekingi klasszikus színház iskolai növendé-



Jelcnét a „Széttört liszteskorsó” c. darabból. Hunan tartománybeli bábszínház

keinek előadásában, majd később Kelet-Kína egyik marionett-bábszínházának előadásában tekintetem meg.

Két teljesen különböző előadás volt a kifejező eszközöket és az eszközök felhasználását illetően.

A szerzetesek mellett álló égi erők ellen a Fehér Kígyó a Víz erőit, a Vízalatti Birodalom harcosait hívja harcba. Vannak köztük halak, rákok és teknősbékák. Az élő színészek előadásában e félig fantasztikus állatokat külsőleg csupán a kosztüm kifejező eszközeivel határozták meg. A kék ruhába öltözött színészeken rákokat, halakat és teknősöket érzékeltető sapka volt, a vizet pedig kék selyemcsíkokkal és rájuk festett hullámokkal ábrázolták.

Hogyan festett mindez a bábszínház előadásában?

December közepén jártunk Sanghajban. E sötét estén rideg volt az időjárás, szemerkezt az eső. A kis színház, helyesebben színpad, amelyet előlről lámpa világított meg, magas állványokon a szabad ég alatt állt.

Ernyőt nyomtak a markunkba, és közvetlenül a színpad előtt foglaltunk helyet a fapadokon. A szín palotára hasonlított. A faragott, értékes, kobalittal, cinóberrel, arannyal és ezüsttel díszített színpadot egészen átittatták az esőcseppek gyöngyszemei. Ez egészen meseszerűvé tette a csillogó színházat. Csak félf volt, hogy az eső elronthatja ezt a csodás, nagyszerű játékot.

Gongok hangjára megjelent két szép nő, az egyik fehér, a másik kék ruhában : két testvér, a Fehér Kígyó és a Kék Kígyó. Majd színre lépett a szerzetes. A Fehér Kígyó könyörgött, meggyőző hangon rábeszél; követelte, hogy a szerzetes adja vissza férjét, de nem segített sem a könyörgés, sem a meggyőzés, sem a fenyegetés. Tehát meg kell küzdeni vele, más kivezető út nincsen. S ekkor a Fehér Kígyó segítségül hívta a Víz Erőit.

Egészen eddig a mozzanatig a cselekmény külső fejlődése csak annyiban tért el attól, amit emberszínpadon láttunk, hogy itt bábok voltak és nem emberek, s e bábok mozgása alá volt rendelve felépítésük sajátosságainak, de a harc kezdetének pillanatától fogva érvényre jutottak a tisztán műfajbeli sajátosságok és a bábszínház lehetőségei. A színt megtöltötték a teknősbékák, rákok és halak, vagyis olyan szereplők, amelyeket élő színpadon nem lehet szerepeltetni, bárhogyan öltöztetnék és maszkíroznák is a színészeket. S a kis jelenet végén, amikor a víznek el kell árasztania az Aranyhegy monostorát, a színen 15 szökőkút ontotta a vizet. Hiába nyugtalankodtam tehát, hogy az eső esetleg megrongálhatja a színház értékes portálját. Elfeledkeztem a kínai lakk minőségéről, amely esőben, hóban, fagyban és dermesztő szélben évszázadokon át megőrzi a fényt és felületének kifogástalan simaságát.

A legfontosabb azonban természetesen nem a lakk minősége volt, hanem az, hogy sem a szereplők, sem a finálé nem utánozták az emberszínházat, hanem mindenben jellegzetesen bábszínházak voltak. S ezt nemcsak *Az Aranyhegy monostorának elárasztása* című darabban láttam, hanem a *Mu-lan* című darabban is, amelyet szintén aznap este mutatott be egy másik bábszínház. Van ebben a darabban egy epizód, amikor Mu-lan lóra ugrik. A hagyományos emberszínházban a lovat ebben az esetben csak a színész kezében tartott ostor jelképezte volna. Itt a bábszínházban viszont már nemcsak ostor volt, hanem ló is, amelyre a hősnő felpattanhatott és elvágtathatott, ahova csak a kedve tartotta. Tehát annak ellenére, hogy a bemutatott darab egyezett az emberszínház hasonló darabjával, a kifejezés eszközei sok mindenben eltérőek voltak. Az a körülmény, hogy bábbal vagy árnyal lovat vagy csónakot ábrázolhatnak, lehetővé tette, hogy ne csak ostorral vagy evezővel érzékeltessék az említett kellékeket.



A kedvenc kiskacsa. Kínai Művész Bábszínház

Ami a díszleteket illeti, a hagyományos kínai bábszínházban, akárcsak az emberszínházban, rendszerint hiányzik a díszlet. Az árnyszínházban azonban, ahol a cselekmény színhelyének ábrázoló jelentősége sokkal könnyebben kifejezésre juttatható, már nemcsak díszesen faragott asztalt és széket láthatunk, hanem virágvázákat, fákat és felhőket is.

A díszletcserénél a vászon rendszerint nem sötétül el és nem is fedik el. Hiszen a bábokat irányító drótok árnya is, bár halványabban, látszik; ez azonban senkit sem zavar, mivel a nézők megszokták. Ugyanígy nem lep meg senkit az sem, hogy a díszlet kicserélése idején, vagyis az asztalnak székekkel vagy pedig a fának felhővel való kicserélésekor emberi kezek nagy árnyékai jelennek meg a vásznon. Az árnyszínházban a díszletek kicserélését a nézők hasonlóan fogadják, mint ahogyan a zenés drámánál a bútorok kicserélését szemléljük.

Így tehát Kína hagyományos báb- és árnyszínházai gyakran megegyeznek

az élő színészek hagyományos kínai színházával a darab címét és tartalmát, a kosztümöket és maszkokat tekintve, de különböznek az élő színészek hagyományos színházától a kifejezés olyan eszközeit tekintve, amelyek éppen a bábok és árnyak sajátosságai.

Ezt a tényt én igen jelentősnek tartom, mivel a népi kínai színház különböző formáinak egységes forrását mutatja, s ugyanakkor azt is bizonyítja, hogy a bábok és árnyak önállóan fejlődtek, s ha sok mindenben utánozzák is az ember-színházat, semmi esetre sem majmolták.

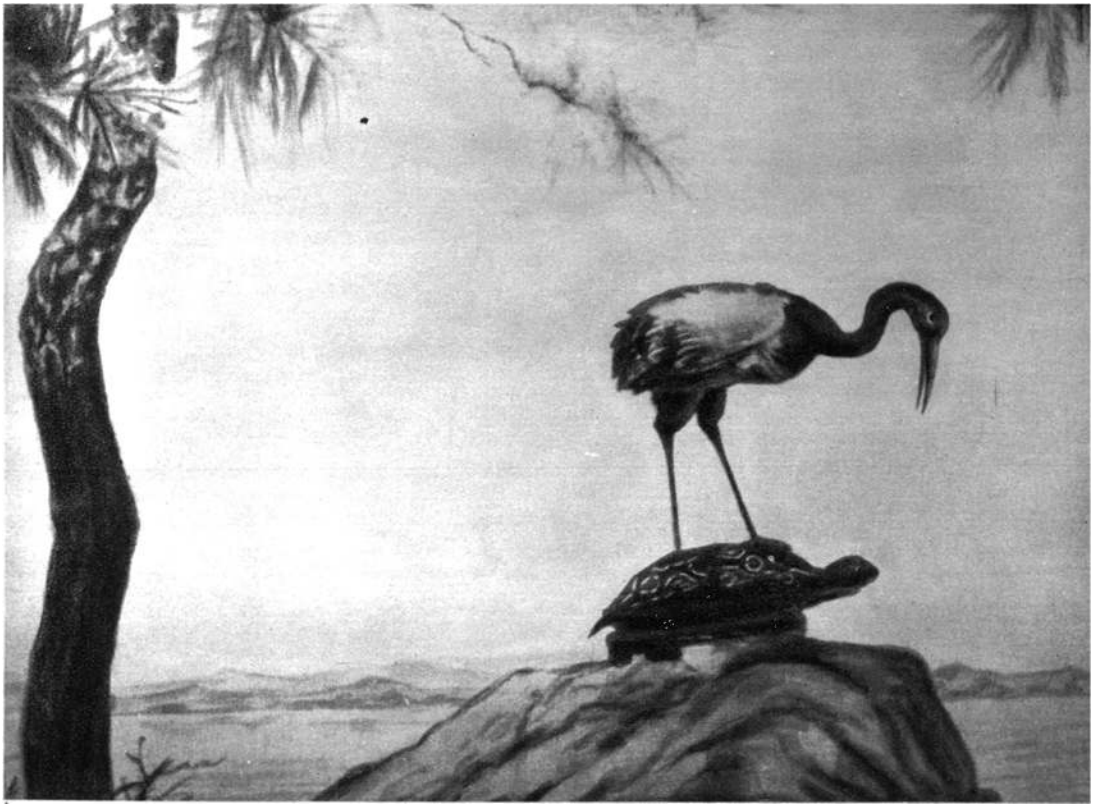
Ezzel magyarázható az is, hogy a báb- és árnyaszínházak olyan darabokat is játszanak, amelyek egyáltalán nem lelhetők fel más színházak műsortervében. A *Csu Pa-csie és a menyasszony* című, általam már leírt rövid darab például, amelyben a sertés-szerzetes a vállán cipeli az asszonnyá változott Szun Vukungot, nyilván csak a bábszínházban kerül bemutatásra, mivel élő színésznek sokáig a vállán cipelnie egy másik színészt nemcsak nehéz volna, hanem eléggé értelmetlen dolog is. Ebben az esetben nemcsak Csu Pa-csie fáradna el, hanem az őt alakító ember is, s a nézők nem annyira az ostoba szerzetes alig-alig vonszolt lábain kacagnának, mint inkább sajnálnák a fáradt színészt és csodálnák kitartását.

Az ostoba parasztról szóló darabot (akit lenyel a tigris) szintén csak a bábszínházban játsszák. Ilyen darab nem születhetne meg a szerző képzeletében, ha embereket szánna szereplőknek.

Egyéni műsoromban van egy darab, amelyben a tigris felfalja a dicsekvő állatszelídítőt. Az igazat megvallva azt gondoltam, hogy ilyesmit csak nálam csinál a tigris, ami egyébként a bábuk számára nem bonyolult, de nagyon neveltető trükk: s rettenetesen elcsodálkoztam, amikor Pekingben ugyanezt a trükköt megláttam Jang Feng-ku kínai bábos előadásában. Valószínűleg Jang Feng-ku is legalább annyira csodálkozott, amikor előadása után megmutattam neki saját bábjaimat és bemutattam a tigrises számot. Összeismertettük a két tigrist: a több száz éves tigrist azzal, amelynek életkora mindössze tíz esztendő.

A bábszínház műfaji sajátosságai születték *A daru és a teknősbéka* című darabot is, amelyet a seregszemlén a hunani árnyaszínház adott elő. Ez a darab igazi mesedarab. A fehér daru fennhéjázva és öntelten büszkélkedik azzal, hogy bármely pillanatban a levegőbe emelkedhetik, gúnyolja a teknősbékát, a hátára ugrik és csipkedi hosszú csőrével. Arcátlanságáért azonban bűnhődnie kell. A teknősbéka átharapja a torkát.

Ugyanez a színház játsszik két másik mesedarabot is — *A mohó kis majom és*



„A daru és a teknősbéka.” Hunan tartománybeli árnyszínház

A két barát című darabokat. Az első darabban a kis majom görögdinnyét pillant meg, eldobja az addig szedett barackokat; amikor pedig egy tököt vesz észre, a görögdinnyét is eldobja. De a hatalmas tökkel nem tud megbirkózni, s a folyóba ejti. *A két barát* című darabban az okos medve megmenti könnyelmű barátját, a majmot: felfordítja a falu harangját, amely alá a majom úgy jutott, hogy a hang szépségétől és erejétől elbűvölten felcsimpaszkodott a harangnyelvre és addig himbálózott rajta, amíg a harang le nem esett.

Amint láthatjuk, e két darab is az árnyszínházba illik, s az ötletet, hogy színpadra vigyék, mindkét esetben az adott műfaj sajátosságai születték.

Mai tárgyú mesedarabot mutatott be a seregszemlén *Az építő róka* címmel a dél-fucsieni bábszínház. A baromfiudvar vezetője, az öreg oroszlán, a szamarat alkalmazta könyvelőnek, az viszont a rókát bízta meg a tyúkólak felépítésével. A róka felfalta a tyúkokat, majd elmenekült.

Ez a darab korántsem az egyetlen mai tárgyú darab volt a seregszemlén, s ráadásul a „mai tárgyú” kifejezésnél, különösen a kínai színházra vonatkoztatva,



„A két barát.” Hunan tartománybeli árnyszínház

nem a tartalom formai ismérveit kell tekinteni, hanem hatásának a fokát, az élő asszociációk fokát, amelyet a darab megtekintése vált ki a nézőkből.

A klasszikus darabok mai mondanivalójáról még szó lesz a következő fejezetben. Most csak annyit jegyzek meg, hogy a báb- és az árnyszínházban nem kevésbé mai kicsengésűek e darabok, mint a zenés drámák színházában.

Ezzel párhuzamosan a bábszínházban már futnak olyan darabok, amelyeket mai szerzők írtak mai témákra. Az ilyen darabok közé tartozik például az *Új jangkók*, amely az Újév ünneplését mutatja be, vagy *A kis Er-hej házassága* című vígjáték, amely a régi és az új házasságot állítja szembe. Mindkét darabot a pekingi bábszínházban adták elő, a kuangtongi marionett-bábszínház pedig a *Fan Sou-san* című darabot tűzte műsorára, amely a földreform lebonyolításáról szól.

A kelet-kínai bábosokkal való találkozásom, amelynek során *Az aranyhegy monostorának elárasztása* és a *Mu-lan* című darabokat láttam, két napig, napi

több órán át tartott, mivel a kínai szakemberek nemcsak látni akarták bábjaimat, hanem meg is akartak tudni tőlem mindent, amit csak megtudhattak a szovjet bábszínházról s én igyekeztem minél többet kérdezni tőlük a kínai bábszínházról, leginkább pedig megtekinteni előadásait.

Két marionett-bábszínházon kívül voltak ott pálcás- és kesztyűsbábokkal játszó színházak is. E színházak darabjait nem egy ember mutatta be, amint a „mérlegrúd-színháznál”, hanem több színész. Sajnos, nem írtam fel s így elfelejttem két bemutatott darab címét. Az első darabban, amelyet pálcásbábokkal adtak elő, egy gazdag komisz ember elcsábít egy kisleányt, aki végül meghal. A másik darab vígjáték volt, amelyet kicsiny kesztyűsbábokkal adtak elő: a gonosz és nagyon ostoba földesúr fiatal parasztasszonyt üldöz. Még ma sem tudom elfelejteni, milyen igaz művészettel játszott az élvhajász ostobát alakító színész. Minden erőltetés nélkül, a cselekmény körülményeibe vetett teljes hittel, az apró életigazságok tömegének pontos megfigyelésével, ami meghatározza az igazi színészi tehetséget és lehetővé teszi, hogy a jelzettel valóságossá tegye.

Nagyon meglepett az a darab, amelyet iskolások adtak elő. Előbb nyulat, majd vadászt, végül egy kandúrt pillantottam meg a színen, s néhány pillanat múlva megértettem, hogy Georgij Landau *A nyúl és a kandúr* című darabját játsszák. Ez a darab a mi színházunkban született, kezdve a szöveggönyv első változatától a darab végleges szövegéig, amin, szokásunkhoz híven, egészen a főpróbáig egyre munkálkodtunk. Milyen csodálatos és milyen kellemes volt szovjet mesejátékunk hőseit Sanghajban viszontlátnom!

Ez nem az egyetlen eset volt. Pekingben, a Kínai Művész Bábszínházban *A kedvenc kiskacsa* című darabot adták. Ez is a szovjet színházakból jutott el Kínába, csak kerülőúton. Néhány éve bemutattuk Nyina Gernyet és Tatyana Gurevics *Ludacska* című darabját. Megmosolyogtató és megkapó kis darab volt, négy szereplővel: Olenkával, akit nem báb, hanem élő színésznő alakított, a ludacskával, a sündisznóval és a rókával. A darabot átvette tőlünk és bemutatta az egyik csehszlovák bábszínház. Némileg átdolgozták, s a ludacskát, már nem is tudom, milyen megfontolás alapján, kiskacsává változtatták. A kínaiak átvették a darabot a csehektől, s a darab címe *A kedvenc kiskacsa* lett.

Játssza ez a színház az orosz *Répa* című darabot is, a jubileumi Csehov-napon pedig bemutatta a *Kaméleont*.

A Kínai Művész Bábszínház gyermekbábosok kicsiny csoportjából fejlődött ki, amely a pekingi Ifjúsági Művész Színházban játszott. A színház igazgatója,

Vu Hszüe összeismertetett fiatal kollégáimmal. Bemutattam nekik saját bábjaimat és meséltem a szovjet színházról is. E tizenkét-tizenöt éves, fekete szemű fiúk és leányok azóta felcseperedtek, felnőtt színészei lettek Kína legelső állami bábszínházának, amely velük együtt növekedett fel.

Miket játszik e színház azokon a darabokon kívül, amelyeket már említettem? Hogyan alakult ki a műsora? Ez nemcsak érdekes, hanem jellemző is mint a nagy fejlődési folyamatnak és a mai kínai színházi kultúra növekedésének egy része.

Meghívták Pekingbe Hunan tartomány népi bábosainak egy csoportját, hogy tanítsák meg az ifjú színészeket művészetükre és adják át nekik egyes darabjaikat. E tanítgatás eredményeként a Kínai Művész Bábszínház repertoárjában megjelent a *Luhuatang* című klasszikus darab. Epizód a *Hármasuralomból*.

Bemutatott a pekingi színház egy másik klasszikus darabot is, amelynek tartalmát már elmondtam. E színházban ennek a darabnak a címe — *Csu Pa-csie asszonyt cipel a hátán*.

Így tehát, műsora kialakításánál a kínai bábszínház három forrást használt fel: a mai írók által mai témákról írt darabokat vagy jeleneteket, klasszikus darabokat, amennyiben azok érdekesek a mai nézőknek, s végül külföldi bábszínházak darabjait, többek között olyan darabokat is, amelyek jelenleg műsoron vannak a Szovjetunió bábszínházaiban.

A pekingi bábszínház nem az ország egyetlen állami bábszínháza. Állami támogatást élvez a sanghaji Gyermekevédelmi Bizottság bábszínháza, a Képzőművészeti Központi Akadémia bábszínháza és sok más bábszínház is.

A kínai bábművészet újjászületésének folyamata éppen csak hogy megkezdődött. E folyamat útját nehéz volna előre megjósolni. Csak egy a fontos. A régmúlt időkben a kínai bábszínház olyan fejlett volt, mint egyetlen más országban sem; példátlanul változatosak voltak a válfajai és a formái. A XIX. század végére és a XX. század elejére azonban a bábszínház nagyszerű művészete sorvadni és korcsosulni kezdett. Lehet, hogy talán teljesen el is tűnt volna, ha nem következik be a forradalom, amely felszabadította és felszínre hozta e nagy nép szellemi erőit. A kultúra kérdései a ma fontos kérdései lettek. A színház, benne a bábszínház is, része lett a népet szolgáló művészet egységes és hatalmas arányú fejlődésének. A színész, többek között a bábos is, megbecsült és tisztelt tagja lett a társadalomnak.

Bizonyos fokig ez a folyamat hasonló volt ahhoz, ami a Szovjetunióban zajlott le.

A népi Petruska mint a régi oroszországi bábszínház alapvető formája a XX. század kezdetére szintén haldoklani kezdett. Az Októberi Forradalom új utakat nyitott az ország színházai előtt, többek között a bábszínházak előtt is. Hamarosan megjelentek e színházak Moszkvában, Leningrádban, Kijevben és Har-kovban is.

Amikor Moszkvában 1931-ben megszervezték az Állami Központi Bábszínházat, meghívtuk hozzánk közreműködésre a legöregebb népi bábjátékost — Ivan Finogenovics Zajcevet. Akkoriban már több mint hetven éves volt. Több évtizeden át játszott, bemutatta a zsinórosbábuit is, Petruskáját is a városokban és falvakban, fedett vásári mutatványos bódékban és egyszerűen a szabad ég alatt, tereken, utcákon és udvarokban. Hosszú élete alatt ez az analfabéta és csodálatos tehetségű népi színész hallhatta a nézők százezreinek boldog kacagását. Érezhette a színészi siker örömeit, de a forradalom előtt sohasem örvendett olyan tiszteletnek, amit munkájával kiérdemelt. Még a játékaért adott pénzt is leginkább a sapkájába hajították vagy egyszerűen az ablakon át dobták le neki a járda csengő kövezetére.

Csak a forradalom után kapott állandó munkát, biztosított munkabérrrel, s már nemcsak az őt körülvevő emberek elismerését és tiszteletét érezte, hanem a kormány nagyrabecsülését is, amely szükségesnek és hasznosnak tartotta munkásságát.

Ivan Finogenovics Zajcev, aki továbbadta nekünk a népművészet stafétabotját, a szovjet bábszínházak első színésze volt, aki a köztársasági érdemes művész címet elnyerte.

Amíg a kínai bábszínházak seregszemléjének anyagát tanulmányoztam, s olvastam azoknak a bábosoknak az életrajzát, akik elvitték erre a seregszemlére népünk nagyszerűművészetét, egész időalatt Ivan Finogenovics járt az eszemben. Hányan voltak azon a listán olyanok, mint ő, olyan öregek, akik megérhették a boldog napokat, amikor tisztelettel és megbecsüléssel övezik munkájukat, korábban megvetett és lenézett hivatásukat! Hány bábos kapott kitüntetések, elismerő okleveleket és rendjeleket, hányan lettek pedagógusok és színház-igazgatók!

1956 decemberében, amikor ezt a könyvet már kiszedték és az első korrek-túrát javítottam, Moszkvába érkezett a csehszlovákiai és lengyelországi vendég-szereplésről hazafelé utazó kínai bábegyüttes. Sajnos csak néhány előadást tartottak a Művészek Központi Házában és az Oroszországi Színházi Társaság Székházában. Kár, hogy e fejezetet nem növelhetem annyi lappal, amennyi

szükséges volna mindannak részletes leírásához, amit a kínai bábosok bemutattak a moszkvaiaknak, így csak röviden írok arról, ami véleményem szerint a legjelentősebb volt.

Elsősorban jellemző az, hogy az együttes három különböző színház tagjaiból állt. Ez az egyesülés nagyon pontosan mutatja azt a fejlődési folyamatot, amely jelenleg a kínai bábszínházban folyik. Átadják a fiatal színészeknek tapasztalataikat a hivatásos népi bábosok, akik évtizedeket áldoztak életükből a báb- vagy árnykszínház művészetének.

Ebben a csoportban a pekingi színház színészei voltak a fiatalabbak, akik az előadásokon vagy másodrangú szerepeket játszottak, vagy segítettek idősebb társaiknak, adogatták és elszedték a kesztyűsbábokat és „fellépésre” készítették elő a zsinórosbábokat.

A tapasztalt és nagy tudású népi bábosok — Jang Seng és Csen Nan-tien — a szó szoros értelmében elképesztették a nézőket. Eljátszották például a *Lej-Van-csun megöli a tigrist* című darabot. A kicsiny kesztyűsbábok szinte élőlényeknek tüntek, olyan meglepő módon mozogtak, annyira ritmikusak voltak, olyan nagyszerűen hadakoztak. S mindezt áthatotta valami sajátos belső humor. A darab maga hősiesség tárgya, a tigris megölését hőstettként mutatták be, de ez nem gátolta a tigrist abban, hogy vakarózzon, bolházkodjon, nevetségesen lihegjen a fáradtságtól.

A darab bemutatása fél óráig tartott, s nem volt olyan pillanat, amikor a nézők figyelme lanyhult volna, mivel minden perc évek alatt kicsiszolt másodperctörödékekből állt. Hiszen Jang Seng és Csen Nan-tien is már több mint harminc éve játszik. Először gyermekkorukban vettek bábót a kezükbe.

Nagyszerű volt Hszü Csuan-hua játéka is, aki Fucsien tartomány marionettbábszínházának a vezetője; de engem leginkább két kisebb pantomimdarab ejtett csodálatba, amelyet árnyjátékkal adtak elő. Az egyik hőse a daru és a teknősbéka volt, a másiké a majom és a medve. Ezekről a mesejátékokról egyébként már beszéltem. Akkor csak azt tudtam mondani róluk, amit a seregszemle beszámoló anyagában olvastam. Most saját szememmel láttam a két darabot, amelyek, mondhatom, csodálatosak voltak.

A nézőtéren ültek legnevesebb rendezőink és színészeink — Kedrov, Zavadszkij, Toporkov, Livanov, Brjancev és Jutkevics. Felnőtt, a művészetet minden ízében ismerő emberek. Nem lehet egykönnyen elámitani őket, mégis csodálatba estek attól, amit láttak.

Nagyon nehéz, szavakkal szinte lehetetlen elmondani az olvasónak, hogy mi

fogta meg annyira a nézőket ezekben a mesejátékokban. Hiszen a tartalmuk, amint arra visszaemlékezhetünk, nagyon egyszerű. A daru gúnyolja a teknősbékát, mert azt gondolja, hogy az teljesen alacsonyrendű és magatehetetlen állat. A könnyelműség és a kérkedés megkapja büntetését. A teknősbéka kivárja az alkalmas pillanatot, s átharapja a daru torkát. Ez az egyik darab tartalma.

A másik még ennél is sokkal egyszerűbb. A majom és a medve jóbarátok. Pajkosságból a majom kongatni kezdi a harangot, himbálózik a harang nyelvén. A harang leesik és maga alá temeti a majmot. A medve nagy nehezen felfordítja a harangot és kiszabadítja a barátját.

Egyik darabban sem hangzik el egyetlen szó sem. Mennyi ideig lehet játszani egy olyan darabot, amely mindössze abból áll, hogy a daru igyekszik megcsipegetni a teknősbéka fejét vagy farkát? Kiderült, hogy hét percig. S a hét perc alatt a nézőtér dül a kacagástól.

Minden színész és minden rendező tudja, hogy hét perc a színpadon igen sok idő. Mivel töltötték ki tehát ezt a hét percet? Milyen különleges trükkökkel? Excentrikus mozdulatokkal talán? Nem, szó sem volt erről. Egyetlen excentrikus mozdulat, egyetlen trükk nem volt. Semmi olyasmi, amiről az első pillanatban látszik, hogy minden áron nevetetni akar. S ugyanakkor a kacagás egyetlen pillanatra sem enyhült, csupán a taps szakította félbe olykor. S mindezt az váltotta ki, hogy a daru és a teknősbéka minden egyes mozdulata megdöbbenően igaz, pontos és élethű volt.

Színházban is, rajzfilmen is sokszor bemutatták már, hogyan vakarózik a majom. Szinte sablonná vált, s úgy látszott, hogy senkiben sem kelthet már sem csodálatot, sem lelkesedést.

A két barát című pantomimban a majom előbb maga vakarózott, aztán a medve mellét vakargatta, majd a hasát és hátát, s megtanította a medvét arra is, hogyan vakarja az ő nyakát és mellét. Sötét sziluettjének a mozdulatai olyan annyira igazak voltak, annyira együtt élt a partnerével, hogy itt is kacagott az egész nézőtér, majdnem minden öt-tíz másodpercben hahotázni és tapsolni kezdett. A darabot Vu Csiu-seng, Tan Tö-kuj és Vand Fu-seng adta elő. Az alakokat Hunan tartomány árnyfiguráinak egyik neves mestere, Ho Taj-zsen tervezte és vágta ki.

A vendégszereplés végén a szovjet bábosok találkoztak kollégáikkal, a kínai bábosokkal. Természetes, hogy a vendégeket kérdésekkel halmozták el. Hány próbára volt szükség, hogy ilyen gondosan kidolgozhassák a majom és a medve



„Az építő róka.” Fucsien tartománybeli bábszínház

minden mozdulatát? Kiderült, hogy e néhány perces darabot hónapokig próbálták, amíg meg nem találtak minden egyes mozdulatot, s újabb 24 próba volt szükséges ahhoz, hogy a mozgatás koreográfiáját összehangolhassák a zenei partitúrával. Hiszen a kínai báb- és árnyszínházban az előadást megszakítás nélkül végig zene kíséri.

Kérdezték a szovjet bábosok azt is, mennyi ideig készült a zsinóros- vagy kesztyűsbábu, hogy mibe kerülhet az olyan bábu, amelynek mozgatható a szeme, az ajka, az ujjai — s a kosztüm is kézi hímzésű, tehát sok munka fekszik benne.

Csu Hszin-nan dramaturg, a csoport vezetője, a pekingi Színművészeti Intézet színészi és rendezői tagozatának tanára ezt válaszolta: „Ezek igen drága bábok. Amíg játszanak, addig báb-színészek. Amikor nem játszanak, múzeumi értéknek kell tekinteni valamennyit. Az itt látott bábok közül jónéhány már száz éves lehet, vagy talán még öregebb. Az újonnan készült bábokat is önálló műalkotásoknak tekinthetjük, mind a ruha hímzése, mind szobrászművészete, mind pedig a felhasznált anyag alapján. Hiszen e bábokat különleges, nagyon drága, valósággal kincset érő fából faragják.”

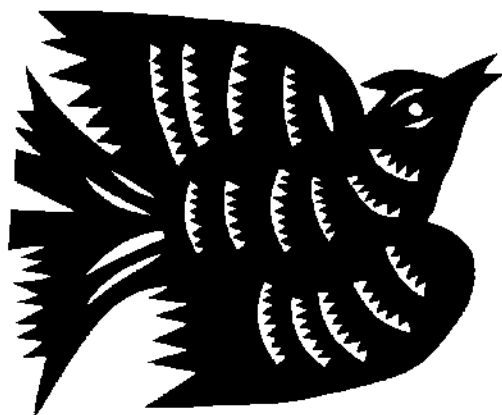


Csehov „Kamélcon” c. szatírája a Kínai Művész Bábszínház előadásában

E válasz hallatán újból meggyőződtem arról, hogy a kínai színházban nincsen sem díszlet, sem kellék, mivel minden tárgy elsősorban és mindig műalkotás.

Elkísértük vendégeinket a Jaroszlavszkij-pályaudvarra. Élcelődtünk, énekelgettünk. Kezet szorítottunk egymással. Intgettünk a zsebkendőnkkel és kalapunkkal. Azzal a meggyőződéssel váltunk el egymástól, hogy feltétlenül újra találkozunk.

A viszontlátásra, kedves kollégáim! Kívánom önöknek, szeretett hivatásunk ápolóinak — mind azoknak, akik átadják a művészet stafétabotját, mind pedig azoknak, akik átveszik —, hogy sok sikert érjenek el mindannak a fejlesztésében, amit megőrzött a népművészet élő hagyománya, valamint annak az újnak a megteremtésében, amely a mai Kína történelmi jelentőségű napjaiban születik.



TEGNAP ÉS MA

AZ OROSZ népművészethez — amely az egyéni alkotás értékes nyersanyaga — hozzátartozott Glinka és Muszorgszkij, Puskin és Nyekraszov, Osztrovszkij és Gorkij, Scsepkin és Saljapin — egyszóval, mindazok a neves művészek, akiket ma klasszikusoknak nevezünk.

Az orosz népművészet történészei, teoretikusai és egyszerű rajongói összegyűjtötték és rögzítették a nép által felhalmozott kincseket. Minden művészettel foglalkozó ember örökre hálás Kirsa Danyilovnak az összegyűjtött orosz hősi mondákért, vagy Afanaszjevnek az *Orosz mesék*ért. Még Dál orosz magyarázó szótára sem egyszerűen útmutató a nyelvészek számára, hanem szóalakok gyűjteménye, amely igazi esztétikai élvezetet okoz és nagy segítség minden embernek, aki hivatásánál fogva a nyelvvel foglalkozik. Hatalmas munkát végzett Pjatyickij, aki összegyűjtötte az élő orosz dalokat, vagy Rovinszkij, aki eredeti méretekben, hét vaskos kötetben adta ki a hársfa kérgéből készült képek fak-szimiléjét.

Így tehát az orosz népművészet forrásául szolgál minden művészi alkotásnak, s ugyanakkor a tudományos kutatás tárgya volt és maradt napjainkban is.

Akárcsak Oroszországban, a népművészet Kínában is az egyéni alkotás szerves anyaga volt a haladó írók, zeneszerzők és művészek számára.

Sem Csi Paj-si, akiről könyvem elején beszéltem, sem pedig Hszü Pej-hung nem stilizátorok és nem utánczók, hanem igazi művészek, akiknél a kínai festészet hagyományai ugyanolyan szervesen összefonódnak a jelenkorral, mint Glinkánál és Muszorgszkijnál az orosz népi dallam.

Kína művészettörténetének kutatói szívesen gyűjtötték és tanulmányozták a népművészet nagyszerű örökségét, szövegeket, dallamokat, ruhákat, képeket, kézi készítményeket.

De ugyanakkor, akárcsak a régi Oroszországban, itt is divat volt a spekulatív stilizátorkodás. Igen nagy mértékben sújtotta ez a színművészetet is. Nemcsak Európában táncoltak kínai táncokat felfelé tartott mutatóujjal és „ihajcsuhaj” fejmozdulatokkal, hanem Sanghaj és Kanton éjszakai mulatóhelyein is. A gazdag európaiak, az itt lakó külföldiek, a különféle koncessziós társaságok alkalmazottai foglalták el az asztalokat, ginnel öblítették le a kövér pekingi kacsákat és nézték, hogy a színpadon mint változtatja egymást az amerikai sztepp a francia kánkánal, mintha a kánkán kínai népi tánc volna. A táncosnőn szűk és hosszú kínai ruha, kétoldalt felhasítva, hogy kilátszott a meztelen comb, sőt még a csípő is. Ugyanolyan gondosan, szépen volt kifestve az arca, mint a hagyományos színházban, de a táncosnő ide-oda kacsingatott, kacéran mosolygott, vagy szemezett az öt távcsövező szmokingos úrral. Még csókot is dobott neki — egyszóval, mindent megtett — ami elképzelhetetlen a kínai népi táncban és a kínai színház deszkáin, mert a kínai népi színművészet törvényei nagyon szigorúak és egyáltalán nem engedik meg a csókot, még a jelképesen dobott csókot sem.

A kínai színház hagyományos formáinak az évszázad elején három különböző jelentőségű és nagyságú rétege volt.

A legjelentősebb réteg — még ma is az — az úgynevezett „helyi” zenés dráma volt. A hagyományos színháznak ez a rétege, amely egységes a funkciókat és a fő játékfogásokat illetően, önmagán belül eléggé tarka képet mutat, mert — amint azt már kifejtettem — minden helyi formán belül sajátosan dolgozzák ki a cselekményt, a zenei kíséretet és a szólamvezetést.

Annak ellenére azonban, hogy éppen ezek a helyi hagyományos színházak voltak a leginkább elterjedve, a régi Kína vezetői és a feudális nemesség mit sem törődtek ezzel a formával, lenézték és figyelemre se méltatták, érdekesebbnek tekintették, az úgynevezett „fővárosi” vagy „pekingi” színházat.

Ez a színházi forma nemcsak Pekingben élt és él, hanem Kína más városai-
ban is, s mintegy második rétege a hagyományos színháznak, mennyiségileg
kevesebb, de művészi formáját tekintve nagyon tökéletes. E forma befejezett-
sége, akárcsak a témák kifejtése, a kiváltságosság nyomait viseli magán,
lényegében azonban a pekingi színház a kínai népi színházhoz tartozik — ahogy
mondani szokták —, test a testéből, vér a véreből.

A harmadik réteg — amely az évszázad elején, különösen pedig a csangkaj-
sekisták hatalma idején elburjázott — az a réteg, amely a hagyományos kínai
színház kiárusítása és lealjasítása, az egzotikum-kereskedelem nyomán szüle-
tett, valamint abból, hogy a népi színműformákat a különféle félig színház-,
félig bordélyház-intézményeknél a gazdag látogatók szórakoztatására használ-
ták fel.

A hagyományos kínai színház másik két fő rétegéhez viszonyítva az utóbbi
igen vékony volt. E burjánnak nem sikerült gyökeret vernie; eltűnt rögtön
a néphatalom megteremtésének első napján, amint eltűntek a külföldi negyedek,
az ópiumbarlangok, a kétes hírű kabarék és találkahelyek is. A maradványok
ma már csak Nyugat-Európa vagy Amerika kabaréiban fedezhetők fel, s azok a
színészek, akik ott kínai táncokat vagy akrobatikus számokat adnak elő, több-
nyire nem is kínaiak, csak azzá festik őket.

Milyen fő folyamatok észlelhetők a mai Kína színművészetében?

Részletes, kimerítő választ nem tudnék adni erre a kérdésre. Ehhez nemcsak
sokkal többet kellett volna látnom, mint amennyit láttam, hanem tanulmá-
nyoznom kellene mai színházi kollektívák tevékenységét is.

Csak az általános irányokat jelölhetem meg, amelyek azért bukkantak fel,
mert a művészet, többek között a színház is, új és nagyon jelentős helyet foglalt
el a kínai nép társadalmi életében. Ahhoz azonban, hogy ezt megtegyem,
legalább néhány oldallal bővítenem kell könyvem témáját. Tudatosan korlá-
toztam magamat csupán a zenés drámai színházra, de nagyon igazságtalan
volnék, ha egyáltalán semmit sem mondanék Kína tisztán drámai színházáról,
mert az olvasó azt hihetné, hogy Kínában a hagyományos színházon kívül
nincsen másfajta színház. Ez kétszeresen is helytelen volna, mert ha nem tudunk
a kínai drámai színház létéről, még csak megközelítőleg sem tudjuk elképzelni
a zenés dráma fejlődésének további útjait.

Hiszen a „beszédes dráma” — ahogy a zenés drámától eltérően a drámai
színház európai formáját nevezik Kínában — feltétlenül hatással van a mai
kínai zenés drámára, a hagyományos zenés dráma pedig hatással van a beszédes

drámára. A kínai színházban csak nemrégiben jelent meg a drámai színmű európai formája a cselekmény felépítésében megmutatkozó sajátosságaival, a felvonásokkal és jelenetekkel, a díszletekkel, hétköznapi ruhákkal és maszkokkal. Ez a műfaj Kínában mindössze néhány évtizedes.

A kínai drámaíróknak és színészeknek az a törekvése, hogy a drámai színmű európai formáját kínai színpadon is alkalmazzák, természetes és törvényszerű két egymást kölcsönösen kiegészítő ösztönző ok folytán. Először, a beszedes dráma lehetővé tette, hogy újszerűen vessenek fel és oldjanak meg sok mai problémát, hogy közelebbről mutassák meg az embereknek a má, másodszor pedig, lehetővé tette a kínai színházak repertoárjának bővítését mindazzal, amit a világ drámairodalma teremtett.

A kínai drámai színház úttörői előtt azonban szilárd falként állt egy olyan probléma, amelynek megoldása hatalmas, szinte már hősi erőfeszítéseket követelt meg. E fal ledöntése nélkül egyetlen lépést sem lehetett tenni.

E fal a venjen — az ősi nyelv, amely már régóta holt, s amelyet csak azok értenek meg, akik ezt a nyelvet külön tanulják.

A megcsontosodott és múmiává lett feudális rend igyekezett megóvni az uralkodó osztály erejét és hatalmát, ezért iparkodott a lehető legteljesebben elkülönülni, elhatárolódni azoktól, akik nekik dolgoznak, vagyis az emberek tíz- és százmillióitól, így aztán minden erejükkel óvták az ősi nyelv múmiáját, az urak írásbeli nyelvévé tették a venjent, amelyet az egyszerű nép nem ért meg.

Senki sem lehetett állami tisztviselő, ha nem tett le bizonyos állami vizsgákat, e vizsgákhoz pedig először is tökéletesen érteni kellett a venjent, idézni kellett ezen a nyelven klasszikus irodalmi és filozófiai műveket.

Egészen a huszadik század elejéig minden hivatalos levelet, minden állami okmányt csakis venjen nyelven lehetett írni. A paraszt, aki a helyi önkormányzati szervtől engedélyt kapott a földesúri földek bérletére, még abban a szinte lehetetlen esetben sem tudta teljesen elolvasni az urak és nem az ő nyelvén írt okmányt, ha esetleg valamelyest értett az írás és olvasás tudományához.

Venjen nyelven írtak minden tudományos munkát, verset és regényt, venjen nyelven nyomtak minden újságot.

Pekingben a könyvpiacra megvettem egy könyvecskét. Az eladó azt mondta, a kínai bábszínház történetéről szól. Nem volt régi könyv, 1936-ban adták ki. Nagyon elégedett voltam a vásárlással, amikor azonban megkértem egyik tolmácsomat, nézze meg a könyvet és mondja el a tartalmát, azt felelte, hogy ezt csak megközelítőlegesen teheti meg, mert a könyvet venjen nyelven írták.

A századfordulón mindegyik, vagy majdnem mindegyik író és tudós ezt a nyelvet használta, néhány író és tudós még 1936-ban is ezen a nyelven írt.

Venjen nyelven mondták a verses monológokat és énekelték az áriákat a klasszikus színház színészei. Ha a hagyományos színház nézőközönsége értette ezeket a monológokat, recitativókat és áriákat, az csak azért volt, mert jól ismerte a darabok tartalmát.

Igaz, a különböző tartományok népi zenés drámáiban a színészek a köznyelvet használták, különösen a komikus szerepekben, de ez a nyelv ilyenkor is csak az adott tartomány színházának vagy az adott műfajnak a vívmánya volt, s a hivatásos irodalomban és hivatásos dramaturgiában nem fordult elő.

El lehetett-e játszani venjen nyelven külföldi szerző darabját vagy mai párbeszédés darabot?

Ahhoz, hogy válaszolhassunk erre a kérdésre, illetve, hogy megértsük, miként fogadták volna a kínai drámai színház nézői az ilyen előadást, azt kell elképzelniünk, mi történe, ha Csehov darabját Moszkvában ó-egyházi szláv nyelven adnák elő, vagy Goldoni művét Nápolyban latinul játszanák.

Miért nem lehetett akkor a pajhua egyszerű köznyelvén írni darabokat, és miért nem pajhua nyelvre fordították le a külföldi darabokat? Azért, mert ehhez elsősorban le kellett volna küzdeni az évszázados tehetetlenséget és meg kellett volna szegni az általánosságban elfogadott irodalmi kánonokat. Más szavakkal, először forradalmat kellett volna csinálni az irodalomban.

De mert a venjen nyelv a feudális rend egyik támasza volt, az irodalmi forradalmat nem lehetett végrehajtani szociális forradalom nélkül. A venjen elleni harc szoros kapcsolatban állt a politikai harccal.

A majdnem másfél évtizedes tajping-felkelés, amely a múlt századot osztotta ketté Kínában, újabb témákat hívott életre a kínai irodalomban. Már nem a feudális rend egyes fekélyei — a korrupció, sikkasztás, feslettség, önkényeskedés ellen folyt a harc, hanem a feudalizmus ellen mint társadalmi rend ellen.

Az ilyen tárgyú írások arra készítették az írókat, hogy egyre gyakrabban és egyre állhatatosabban írjanak az irodalmi nyelv megreformálásának szükségéről, de mivel a tajpingok felkelését elfojtották és a feudális rend alapjait megóvták, a követelésekben nem mehettek nagyon messzire, s lényegében nem a venjen eltörléséről volt szó, hanem csupán korszerűsítéséről, hogy a nép is elolvashassa.

Ha meg is rendült a venjen tekintélye és hatalma, ez csupán a haladó írók kicsiny körében történt meg. Államhatalma azonban éppen úgy megmaradt, mint a feudális urak államhatalma.

Igaz, majdnem halálos csapást mért a venjen nyelvre és arra az irodalmi skolasztikára, amelyet a venjen képviselt, Lu Szin, a nagy kínai író 1918-ban, amikor először nyomtatták ki pajhua nyelven *Egy őrült naplója* című elbeszélését, amelyben leleplezett mindent, ami megkövesedett, elavult, halott.

Milyen politikai események előzték meg és kísérték Lu Szin első műveinek a megszületését?

Elsősorban természetesen az 1911-es forradalom és a monarchia bukása. Pu-ji, a mandzsuri dinasztia utolsó, kiskorú császára megszűnt császár lenni.

A több évezredes monarchikus rend összeomlott. A feudális rend viszont csak megingott. Jüan Si-kaj elég szilárd támaszt biztosított e rend dűledező és féregráta épületének, s majdnem maga került a császári trónra.

A forradalmak áramlata szinte elakadt, ez a megrekedés azonban hasonlított ahhoz, ahogyan a folyó reked meg, amikor leeresztett zsilipbe vagy hegycsuszamlásba ütközik. Előre nincs út, de a víz minden órában egyre magasabbra emelkedik, egyre mélyebb és egyre szélesebb tóvá dagad, egyre távolabb lesznek a partok.

Jüan Si-kaj diktatúrájának az éveiben, majd váratlan halála után a kevésbé hatékony, de legalább annyira aljas kegyencek hatalmának éveiben virágzott a szemérmetlen spekuláció, a kínai nép életével és szabadságával való üzérkedés, különböző országok civakodtak és marakodtak a befolyási övezetekért, s emellett mindegyik ország minden erejével igyekezett támogatni a kínai állam feudális struktúráját.

Ugyanakkor ezekben az években egyre növekedett a nép forradalmi és nemzeti tudata is, ekkor fejtette ki legerősebb tevékenységét a nagy forradalmi demokrata, az ország hű fia — Szun Jat-szen, ekkor alakultak a marxista munkás- és diákkörök, amelyeknek a képviselői kongresszusukon, 1921 júliusában meghirdették a Kínai Kommunista Párt megalakulását.

Megszületett a magva annak az erőnek, amely alig három évtized alatt meghozta az országnak a teljes felszabadulást, letépte a feudalizmus láncait és szétzaggatta a gyarmatosítók hálóját.

Mindezek a hatalmas forradalmi események, amelyek az országban lezajlottak, megmutatkoztak — s feltétlenül meg is kellett mutatkozniuk — a nép kulturális életében, tehát az irodalomban és a színház világában is. S a legerősebb hatással ezekben az években természetesen az úgynevezett „május 4-i mozgalom” volt rájuk. Ez 1919 májusában nagy diáktüntetésekkel kezdő-

dött, s már júniusban ezrével sztrájkoltak Peking, Sanghaj és Nanking munkásai és vasutasai.

A „május 4-i mozgalom”, amely főleg a japán agresszió, a versailles-i békeszerződés Kínával szemben igazságtalan pontjai, a külföldiek uralma és a megvesztegethető feudális kormány ellen irányult, magasra emelte a kínai nép új, nemzeti kultúrájáért folyó harc zászlaját, s e harc zászlóvivője Lu Szin lett. Mao Ce-tung „a legvakmerőbb, leghatározottabb, legodaadóbb, legláng-lelkűbb nemzeti hősnek” nevezte őt, aki „a nép többségének képviselőjében rohamozta meg az ellenség állásait a kulturális fronton”.

Ez a front aztán egyre szélesebbre növekedett.

Lu Szin egyre újabb szatirikus, leleplező műveket írt: *Kung Ji-csi, A csillóság, A-kiu igazi története*.

Az irodalom tanulmányozására Pekingben alakult társaság folyóiratokat kezdett kiadni. Szerkesztőik Mao Tun és Cseng Csen-to voltak. Sanghajban megalakult az „Alkotás” nevű irodalmi csoport, amelynek olyan nagy írók voltak a tagjai, mint Tien Han és a meglepően sokoldalú, tehetséges Kuo Mo-zso, a tudós történész, kalligrafus, költő, prózaíró, dramaturg és kitűnő műfordító; neki köszönhetik a kínaiak, hogy anyanyelvükön olvashatják Marx, Tolsztoj és Goethe műveit.

Az új kultúráért vívott csatában az első ütközetek azért a jogért folytak, hogy az írók saját nyelvén beszélhessenek népükkel.

A venjen meghátrált és helyet engedett a pajhua nyelvnek. Az irodalmi forradalom győzelmet aratott.

A világ drámairodalma megjelenhetett a kínai színház deszkáin. A külföldi darabokat sokkal könnyebb volt pajhua nyelvre lefordítani, mint venjenre, s ami a fő, e darabokat a pajhua nyelven meg is értették a nézők.

Nem csodálkozhatunk azon, hogy a nyugat-európai darabok közül elsőnek Shaw és Ibsen darabjai jelentek meg a kínai polgári-értelmiségi színházakban, sőt, az elsőik közé tartozott Maeterlinck *Kék madár* című darabja is. Ők voltak Nyugat-Európa legnépszerűbb drámaírói a század elején, s nem szabad csodálkoznunk azon, hogy elsőnek éppen az ő műveiket fordították le kínai nyelvre.

Maeterlinck szimbolizmusának kicsinyes és passzív filozófiája nagyon messze volt mind Kína klasszikus filozófiai tanításaitól, mind pedig azoktól az aktív forradalmi célkitűzésektől, amelyek akkoriban a társadalom minden haladó rétegében egyre jobban izmosodtak. Ez a szimbolizmus tehát nem lehetett sokáig hatással a kínai drámaírókra, és nem lehetett tartósan sikere a nézők

körében. Még Shaw tisztán európai, helyesebben, tisztán angol ironikus szkepszise is nagyon messze volt mindattól, ami a kínai népben élt. Ibsen *Nórájának* azonban nemcsak nagy sikere, hanem széleskörű politikai visszhangja is volt, mivel ugyancsak a női jogokért való harcról szól, mint ahogy olyan sok kínai darab, regény és ének is ezzel a harccal foglalkozik. A skandináv Nóra nővére lett a kínai nőalakoknak.

Ugyanilyen nagy, vagy talán még nagyobb politikai visszhangot keltett a *Tamás bátya kunyhója* című regényből készült színmű.

Ahhoz, hogy e visszhang jellegét megértsük, éreznünk kell azt a különbséget, amelyet Beecher-Stowe műve emocionálisan kelt bármely nyugat-európai állam képviselőiben és az akkori idők kínai embereiben.

Természetes, hogy minden francia, német vagy angol — amennyiben persze jóérzésű, nemes, igaz ember — erősen együtt érez Tamás bátya sorsával, erősen érzi a rabszolgatartó rend igazságtalanságait és gyűlöli az emberkereskedőket. De sem a francia, sem a német, sem az angol — tartozzon akármelyik osztályhoz — nem von közvetlen párhuzamot az amerikai néger sorsa és egyéni sorsa között. De a kínaiak hatalmas többségének a faji megkülönböztetés egyéni, személyes érzése is volt.

A kínai városok külföldi negyedei, a kínai földön épült idegen katonai támaszpontok, a kínai vizeken cirkáló idegen csatahajók és naszádok, a külföldi vasutak és gyárak, és végül e vasutak és gyárak, e hajók és raktárházak, e nyaralók és villák tulajdonosai — mind gögös „fehérek”, akik gazdának érezték magukat Peking, Sanghaj, Kanton és Nanking utcáin, s nem titkolták megvetésüket a „sárgákkal” szemben; mindez együtt természetesen mélységes gyűlöletet keltett a kínaiakban mindazokkal szemben, akik a „felsőbbrendű faj” képviselőinek vallották magukat.

Ezért van az, hogy a *Tamás bátya kunyhója* elsősorban antiimperialista és a faji elítélétek ellen küzdő darabnak tűnt a kínaiak szemében.

A húszas években a kínai drámai színházak orosz darabokat is bemutattak: Osztrovszkij *Viharát*, a *Ványa bácsit* és a *Cseresznyéskertet* Csehovtól, *A sötétség hatalma* és *A felvilágosodás gyümölcsei* című darabot Tolsztojtól és Gogol *A revizor* című művét.

A kínai drámai színház haladó képviselői alkotó és forradalmi szükségnek érezték e darabok bemutatását.

Hiszen a „május 4-i mozgalom” Mao Ce-tung meghatározása szerint válasz volt az orosz forradalom felhívására, Lenin felhívására.

S amint ma Ázsia sok gyarmati és függő népének a tekintete a szabad Kína felé fordul, azokban az években a kínai nép szeme is Oroszország győzedelmes népe felé fordult, azon ország felé, amelyet Oroszországi Szocialista Föderatív Szovjet Köztársaságnak neveztek, s ahol a hatalmat munkások, parasztok és katonaküldöttek szovjetjei vették a kezükbe.

Ezért volt az, hogy amikor Peking vagy Sanghaj lakói először látták Osztrovszkij és Gogol, Tolsztoj és Csehov darabjait, ezeket az írókat elsősorban az önkényuralom és kapitalizmus jármát levető nép drámaíróinak tekintették.

Az, hogy a kínai színház szakemberei e darabokat nem elvont „külföldinek” érezték, hanem asszociatív, azaz közvetlen kapcsolatban nézték a kínai valósággal, különösen világosan látható azokból a teljesen logikus és törvényszerű változtatásokból, amelyek *A revizorban* vannak. Kínában ezt a darabot többféle fordításban játszották, s a legtöbb előadáson a szereplők a kínai hivatalnokok ruháját viselték és a nyárspolgároknak is kínai nevük volt.

A jobbágyi Oroszország korrupt bürokráciáját leleplező gogoli szatíra éles és hatékony satirikus fegyvernek bizonyult Kína feudális bürokráciájának korrupciója ellen is, ahol ugyanolyan „polgármesterek” voltak és a különböző beosztásokban ugyanolyan vasfejű korrupt, zsarnok, sikkasztó és bárdolatlan hivatalnokok ültek.

1924-ben áttörték a reakció gátját.

A forradalom hullámai végighömpölyögtek egész Kínán, s a kínai nép kerek negyed évszázadon át súlyos harcokat vívott az intervenciókkal és Kína reakciós erőivel.

1927-ben a csangkajseki Kuomintang elárulta a forradalmat, s a kínai népnek és a kínai kommunista pártnak fegyverrel a kezében lépésről lépésre kellett felszabadítania hazája földjét az ellenség és az áruló hatalma alól.

Az óriási ország hosszú ideig részekre volt szaggatva, de a forradalmi írók, rendezők és színészek mind a néphadsereg által felszabadított övezetekben, mind pedig a japánok és a kuomintangisták által megszállt földeken folytatták munkájukat, ezzel segítvén a nép nagy harcát.

Már a forradalmi események első napjaiban alakultak Kínában diák- és munkás színjátszó körök, amelyekből azután a későbbiekben sok hivatásos és félhivatásos színház alakult ki. A kuomintang-reakció, majd a japán megszállók azonban már 1928-tól minden erejükkel harcoltak a kulturális élet azon jelenségei ellen, amelyeket túlságosan haladónak, túlságosan forradalminak, túlságosan nemzetinek tartottak.

S mégis, minden megtorlás és mindenfajta cenzúra ellenére, a harc tovább folyt a drámai színházak forradalmi repertoárjáért.

Azokban az években alapította a „Nankuo” színházat Tien Han, a nagy kínai drámaíró. Forradalmi darabjait, amelyeknek témája a japán agresszorok, az imperializmus és az imperialista háborúk elleni harc volt, sok városban sok drámai színészcsoporthoz játszották. Már e darabok címe is mutatja, hogy milyen célkitűzést követtek: *Fújjuk meg a riadót, Barátom a háborúban, Hét leány a rohamban, Az abesszin anya.*

1935 végére Kína nemzeti függetlenségének elvesztése szinte már elkerülhetetlennek látszott. A japán csapatok öt északi tartomány megszállására készültek, a kuomintangista kormány pedig gyáva módon továbbra is beleegyezett az ellenség minden ultimátumszerű követelésébe.

1935. augusztus elsején a Kínai Kommunista Párt Központi Bizottsága felhívással fordult a kínai néphez, hogy egyesítse erőit a haza megmentése érdekében, és alakítsák meg az egységes nemzeti hadsereget.

Minden becsületesebb hazafi hallgatott erre a felhívásra, de Csang Kaj-sek kormánya csak 1937-ben jelentette be nyíltan, hogy harcot kell indítani a japán agresszió ellen, ezt a bejelentését is csak azután tette meg, hogy a kínai csapatok minden felülről kapott parancs nélkül harcba léptek a japán hadsereg egységei ellen, amelyek meg akarták szállni a Lukoucsiao-hídat s ezzel el akarták vágni Peking utolsó vasúti útőerét is.

A lukoucsiaói csata híre mintegy jel volt az egész nép háborújára, s a csang-kajseki kormány is kénytelen volt azt a látszatot kelteni, mintha a néppel tartana. Az akkori évek eseményeit természetesen nem tükrözheték teljes mértékben az új drámai művek, a nép akkori életének legfőbb mozzanatait azonban feltétlenül kifejezésre juttatták.

Cao Jü óriási sikerű leleplező darabot írt *Vihar* címen a feudális és kapitalista társadalom elkerülhetetlen pusztulásáról, Tien Han pedig *A tavasz visszatérése, Lukoucsiao védelme* és *Győzedelmes vég* címmel írt szociális drámákat.

A forradalmi kínai drámaírás a kibontakozó felszabadító harc nyomában haladt, ugyanakkor azonban bizonyos értelemben meg is előzte az eseményeket, s a művészet eszközeivel hívott harcra az ellenség ellen.

A kínai drámaírók nemcsak jelenkori témákat használtak fel alapul a jelenkori hősi téma megoldásához. Nagyon gyakran fordultak történelmi témákhoz, s olyan időszakokat, olyan epizódokat és olyan hősokeket választottak, akik és amelyek emlékeztettek a jelenkori eseményekre és hősokekre.

A hagyományos zenés drámai színházak, a képanyomatok, a képes regények és utcai regősök elbeszélései révén a sokmillió kínai nép jól ismeri állama történetének legfontosabb szakaszait, és nagyon szereti sok hőst, akik e történelem legnevesebb eseményeivel álltak kapcsolatban. Ezért van az, hogy bár néha a drámaíró „történelmi” témát választ műve alapjául, a darabot a nézők úgy fogadják, mintha nagyon közelálló és szeretett emberrel találkoznának, mert magát a témát mindig jelenkorinak érzik.

Jue Fej, a XII. század legendás hadvezére, a háza hősiessé védelmezője főhősé lett két történelmi drámának, amelyek igen nagy sikert arattak. Ez a siker érthető is. Azokban az években, amikor a nép életének és szabadságának kérdését súlyos, gyakran egyenlőtlen harcban döntötték el, a múlt hőseit, akik ugyancsak a nép ellenségei ellen harcoltak, a jelenkori nézők lényegében saját hőseiknek tekintik.

A japánok elleni háború időszakában Kuo Mo-zso írt néhány drámát a kínai nép történetéről, 1942-ben pedig Csungcsing városában első ízben mutatják be *Csü Jüan* című darabját, amelyet még ma is játszanak a kínai színházak.

Csü Jüan kínai költő volt, aki több mint kétezer évvel ezelőtt élt. Mi volt az oka annak, hogy amikor a kínai nép elszántan harcolt függetlenségéért és államának egységéért, művének hőseül Kuo Mo-zso olyan embert választott, aki a távoli múltban élt, s ráadásul nem is harcos volt, hanem költő. Csü Jüan a kegyetlen belháborúk korában élt, s mint a Csü birodalom magasrangú tisztviselője harcolt valamennyi kínai birodalom egyesítéséért az egyenjogúság alapján, s ellenezte a Csin birodalom despotikus, hódító politikáját.

Csü Jüannak a kínai nép egységéért folytatott szenvedélyes harca végül azt eredményezte, hogy a költőt leváltották hivatalából és elűzték a fővárosból. Életének utolsó éveiben ez a nagy költő igen súlyos körülmények között élt, de napjai az egyszerű nép körében teltek, s költészete, amelyet népi alakok, népdalok, legendák tápláltak, még igazibb, még népibb lett, mint annak előtte. Kuo Mo-zso, a jelenkori Kína kiemelkedő politikusa és államférfia, nagyszerű költője, aki mind életét, mind pedig alkotó munkásságát a nép ügyének szolgálatába állította, és hosszú éveket töltött számkivetésben — szellemi testvérenek, fegyvertársának érezte Csü Jüant.

Az állam egységéért vívott harc nehéz, súlyos és drámai időszakában Kuo Mo-zso a kuomintangista reakció és a leggonoszabb cenzúra ellenére is le tudta leplezni darabja hőseinek szavával a nép árulóit és ellenségeit, amint azt annak idején Csü Jüan is tette. S a nézők tapsviharral fogadták Csü Jüan minden

dühödt mondatát, minden harci felhívását, mert világosan érezték, hogy ez a harag nemcsak a kínai nép azon ellenségeinek szól, akik több mint kétezer éve éltek, hanem elsősorban a kortársaknak, akik 1942-ben éltek, amikor a darabot játszották.

És nekem, aki most a kínai drámai színház fejlődésének különböző szakaszairól beszélek, és önöknek, akik e sorokat most olvassák, egyetlen pillanatra sem szabad megfeledkeznünk arról, hogy minden darabot és minden előadást olyan feltételek között teremtettek meg a szerzők és színészek, amikor körülöttük szakadatlanul változtak az életkörülmények.

Ha olyan falvakban és városokban tartózkodtak, ahol a kuomintang volt uralmon, a politikai helyzetől függően bármelyik pillanatban várhatták darabjuk betiltását, a letartóztatást, börtönt, sőt a halált.

Ha falujukat vagy városukat a japánok szállták meg, akkor vagy vissza kellett vonulniuk a hadsereggel, vagy a menekülők keserű kenyerét kellett enniük, vagy illegalitásba kellett vonulniuk.

Ha olyan övezetben voltak, amelyet felszabadított a Nyolcadik Hadsereg vagy az Új Negyedik Hadsereg, akkor munkájuk elszakíthatatlan kapcsolatban volt ennek az övezetnek egész politikai és gazdasági életével. Segítették a parasztokat szántás-vetés és a termény betakarítása idején, s ugyanakkor a hadsereg katonáival együtt harcoltak az ellenség ellen.

Nem szabad elfeledkeznünk arról sem, hogy a zenés dráma, a népi színművészet hagyományos formáinak keretein belül is fontos és jelentős folyamatok zajlottak le, amelyek kapcsolatban álltak a politikai folyamatokkal, a szociális forradalommal és a feudalizmus pusztulásával, a polgárháborúval és az egyes övezetek felszabadításával, a japánellenes háborúval és a nép végleges győzelmével.

Milyen változás mehetett végbe ilyen befejezett formán belül, mint amilyen a hagyományos zenés dráma formája?

Hogy ezt megérthessük, emlékeznünk kell arra, hogy a zenés dráma gyökerei a népi dalos-táncos alkotásokba nyúlnak vissza, hogy e gyökerek nem holt, hanem élő dolgok, s hogy a legvilágosabban a jangko parasztelőadásokban észlelhetők.

Már utaltam az egyik fiatal szovjet tudós disszertációjára, amelyben az új jangko-játékokkal foglalkozik. Ez a disszertáció nagyon érdekes dolgot mesél Senhszi tartomány egyik jangko-csoportjáról.

Nancang falu parasztjainak egy csoportja, amint az a régi Kína sok falvában előfordult, kezdetben régi népi jangkókat játszott, főként a földesúr szórakoz-

tatására, vagyis amolyan kisebb jobbágy színház volt ez. A csoportot egy Liu Cse-zsen nevű paraszt vezette.

1936-ban e falutól nem messze csata zajlott le Csang Kaj-sek seregei és a kínai Vörös Hadsereg egységei között. A legközelebbi próba alkalmával Liu Cse-zsen és színészei sebesült vörös harcost találtak a falu szélén. A katona megmenekült üldözői elől, de a vérvesztés miatt összeesett. Liu Cse-zsen és barátai a sebesültet elrejtették egy szakadékban, ott ápolták, s amikor felgyógyult, segítségére voltak abban, hogy visszatérhessen egységéhez. Ettől kezdve Nancang falu jangko-csoportja forradalmi szervezetté alakult át, 1937-ben pedig Liu Cse-zsent egyhangúlag a falu előljárójának választották.

A történet azonban nemcsak azt meséli el, hogyan lett a paraszt színjátszó csoport vezetője forradalmár. Van a történetnek folytatása is. Miután Liu Cse-zsen a nép felszabadításának aktív harcosa lett, legfontosabb harci eszköze a jangko-csoport maradt, s a népi előadások különböző formáit használta fel a forradalmi eszmék terjesztésére.

Milyenek voltak ezek a formák? Először, maga a jangko, amely ezen a vidéken dalos felvonulásokat, szerencsekívánásokat jelentett, másodsor pedig az úgynevezett paokusi, a klasszikus zenés drámákból vett jelenetek pantomimjátéka. Ugyanakkor a maga rendjén a paokusi újabb két formára oszlott. Az egyiket a „földön” játszották, a másikat pedig — lóháton.

Liu Cse-zsen első dolga az volt, hogy a szóló mellett a forradalmi dalok kóruséneklését is meghonosította a jangko-játékokban. Miután látott néhány japánellenes prózai művet, Liu Cse-zsen ezek tartalmát átdolgozta a paokusi formára. A *Kína szelleme* című darabot pantomim-játékként a „földre” vitte át, a *Hszücsoun* című darabot pedig „lovas pantomim”-ként adta elő.

Ezután Liu Cse-zsen a jangkót, amelynek alapja a dal és a párbeszéd, kezdte összekapcsolni a paokusi pantomim-alapjával.

Ennek az ötvözetnek a szervességét az határozta meg, hogy nem elméleti számítások eredménye volt, hanem olyan ember tisztán empirikus tevékenysége hozta létre, akinek a népi látványosságok művészete hozzátartozott az életéhez, szinte már az anyatejjel szívta magába, s ugyanolyan volt számára, mint az anyanyelv. Régi, közkedvelt és közismert motívumokat öltöztetett át új, mai szavakba, s ezt ugyanolyan szabadon tette, mint a csasztuska-motívumokat felhasználó paraszt, aki a kolhozban a traktorról és repülőgépről énekel.

Liu Cse-zsen új jangko-darabjait igen megkedvelték a környező falvak,

mivel a nézők mindennapos életével és szükségleteivel kapcsolatos kérdésekre adtak választ. A darabok témáit az életből vették: *Törjük fel az ugart! Új korszak, Mentsük meg az állam gabonáját! Nagy csaták.*

Liu Cse-zsen nem egyedüli újtó, nem egyetlen harcosa az új jangko-daraboknak. Sok faluban támasztott ilyeneket az élet követelménye, de tömegmozgalom az ilyen darabokért csak 1942 májusában kezdődött, azon az irodalmi és művészeti kérdésekkel foglalkozó jenani tanácskozáson, amelyen Mao Ce-tung mondott programbeszédet.

E tanácskozás mérföldkövet jelentett az egész kínai kultúra, többek között a kínai színházkultúra fejlődéstörténetében.

Milyen újat adott, milyen fő utakat jelölt ki ez a tanácskozás?

Természetes, hogy a Kínai Kommunista Párt kezdeményezésére összehívott tanácskozás az irodalom és a művészet kérdéseit olyan szempontból vizsgálta, szolgálják-e azok a nép ügyét, a forradalom ügyét, s az új a dologban az volt, hogy hatékonyak, aktívnak és szükségesnek csupán az olyan művészetet ismerték el, amely mindenki számára érthető. Mao Ce-tung felhívta az irodalom és művészet dolgozóit, hogy a közérthetőség alapján tökéletesítsék művészetüket és a művészetükkel segítsék elő a közérthetőséget. Nem helyezték előtérbe sem az új, prózában előadott drámát, sem a hagyományos zenés drámát, sem a helyi színházat, sem egyetlen más műfajt. Mindannyian egyenjogú nevelők abban az esetben, ha közérthetően és művészi formában élenjáró, haladó eszméket tolmácsolnak a népnek. S a közérthetőség mint alapvető követelmény, amelynek révén az eszme, a műalkotás alap gondolata meghódítja mindazok szívét, akiknek a műalkotás szól — szükségessé tette az olyan kedvelt népi forma felhasználását is, mint amilyen a jangko.

Két évvel később az egyik népművelési anketon Mao Ce-tung újból megerősítette, hogy a népi színművészet minden válfaja és formája egyenjogú, amennyiben ez a művészet a népet szolgálja: „Művészeti téren nemcsak mai drámára van szükségünk, hanem »csin-melódiák«-ra és a »jangko«-ra is. Nemcsak új »csin-melódiák«-ra és új típusú »jangko«-ra van szükségünk, hanem fokozatos átszervezésük után fel kell használnunk a régi klasszikus színház csoportjait és a régi típusú »jangko«-együtteseket is . . .”

Az irodalmi és művészeti kérdésekkel foglalkozó 1942-es jenani tanácskozás nemcsak sok régi színházi szakembert békített ki, akik mind azon vitatkoztak, hogy melyik színházi formát illeti az elsőbbség, hanem erőfeszítéseiket is egyeztetette új művek megalkotására.

A jangkót, az egyszerű népi jangko-játékokat — amelyekről a forradalom előtt azt tartották, hogy olyan figyelemre sem méltó formái a népi színjátszásnak, amelyekre kár a szót fecsérelni —, most komolyan tanulmányozni kezdték, sőt sok hivatásos drámaíró is felhasználta mint a színdarab egyik leghatékonyabb és mindenki által érthető formáját, amely gyorsan képes reagálni a mai élet eseményeire.

A jangko lett a kínai forradalmi színház „könnyűlovassága”, élenjáró osztaga.

Miben különbözik az új jangko a régitől, és miben hasonlít ahhoz? Elsősorban tematikájában és tartalmában különbözik. Ha csak a hivatásos drámaírók, munkás-, paraszt- vagy katonai színjátszó csoportok által 1942—1949 között létrehozott jangko-darabokat tekintjük — ilyen darabok nem tucatjával, nem százával, hanem ezrével vannak —, időrendi sorrendben elmesélik a nép élethálharcának egész történetét ezekben az években.

De nemcsak a tartalom különbözteti meg az új jangko-darabokat a régiektől, hanem a prózai drámának a jangkóra gyakorolt nyilvánvaló hatása is. Sokkal pontosabban felépített a tartalom, sokkal befejezettebb a hősök jellemzése, sokkal több a közvetlen cselekmény a tisztán magyarázó szöveghez képest.

És a régi jangkónak milyen alapvonásai maradtak meg az új jangko-darabokban? Elsősorban megmaradt az ének és a tánc is, sőt néhány darab teljesen ezekre épül fel. Másodsor, rendszerint nem alkalmaznak díszletet, ezért a darabok bárhol előadhatók. Harmadszor megmarad a tér és idő ábrázolása és az ajánló-magyarázó monológok sora is.

A régi jangkót Kína parasztjai hívták életre. Az új jangko ugyanebben a környezetben született meg. S éppen ezért, mert e műfaj törvényeit olyan jól ismerte minden kínai paraszt, az új jangko kialakítási folyamata természetes és szerves folyamat volt. Ezért van az, hogy az első új jangkók témája is főként paraszti.

Az 1943-as jangkók közül az egyik címe: *A fivér és nővér feltöri az ugart*. Vidám kis darab ez, amely majdnem teljesen énekre épül rengeteg kifejező mozdulattal. A darab tárgya nem egyszerűen csak mai, hanem egyenesen égető problémát dolgoz fel. Hiszen azokban az években sok felszabadított övezetet fenyegetett az éhínség veszélye, mert ezeket az övezeteket blokád alá vette a kuo-mintang kormány. A szűzföldek feltörésétől és a vetésterület növelésétől függött az emberek élete és a harc folytatása. Minden parasztnak létérdeke volt, hogy lehetőleg minél többet szántsanak és vessenek. Ez a szükségyszerűség hozta létre

ezt a darabot, amely egyaránt közel állt mindazokhoz, akik játszottak benne, mind pedig azokhoz, akik nézték.

Ugyanezt a témát, a harcot az éhínség veszélyének lehetőségével, dolgozza fel a *Tizenkét sarló* és *A tyúkok etetése* című új jangko-darab is. Azoknak az időknek fontos kérdéseiről beszélnek az ilyen darabcímek, mint : *A pernahajder tojást lop*, *Szánt a fekete bivaly* és *A paraszt megműveli földjét*.

Az új jangkót azonban nem egyedül a parasztok alkották meg, s ezért nem csupán paraszti tárgyúak. Nagyon hamar kedvelt látványossága lett a Felszabadító Néphadsereg egységeinek is. Hiszen e hadsereg harcosainak legtöbbje szintén paraszt volt, s a jangko formáját ugyanolyan jól ismerték és értették, akárcsak a környező falvak parasztjai. A katonai tárgyú új jangko-darabokban parasztok is játszottak a katonáknak, meg a katonák maguk is játszottak s nemcsak a bajtársaiknak, hanem a parasztoknak is.

A Felszabadító Néphadsereg harcosainak életéről és a hadsereg meg a lakosság közötti kölcsönös kapcsolatokról beszélő új jangko-darabok, akárcsak a tisztán paraszti jangko-alkotások is, a prózai színművek feltétlen hatása ellenére megőrizték a régi hagyományos jangko-darabok és a zenés dráma fő elemeit is.

A két sógornő ajándékot visz a Felszabadító Néphadseregnek című műben például az egész cselekmény két gyalogló szereplő párbeszédére épül fel, vagyis egy olyan fogásra, amelyet már ismerünk a *Liang San-po és Csu Jing-taj* című darabból, míg *Az önvédelmi osztag banditákat fog el* című írásban ugyanazt a „szárazföldi csónakázást” használják, amelyről az *Őszi folyó* című zenés drámával kapcsolatosan beszéltem.

Az új jangko-darabok behatoltak a munkások közé is. S a jangko népi formáját itt is mai témák kifejezésére használták fel.

A jangko új tartalmának és új formájának megszületése és elterjedése tehát törvényszerű volt. Ezzel magyarázhatók ennek a folyamatnak a méretei és gyors elterjedése, amelyben egyesültek a hivatásos és paraszt, munkás és katona műkedvelők. Milyen színpadon történt meg ez az egyesülés? Hol és miként történt meg az értelmiségi drámaíró találkozása a többnyire analfabéta vagy alig írástudó paraszt- vagy munkás-drámaalkotóval, zenésszel és színésszel? Hogyan került néha az értelmiségi a tanítvány szerepébe, a paraszt vagy a munkás pedig — a színművészek tanítójának szerepébe?

E találkozás és közös munka alapját a kínai Vörös Hadsereg mellett még 1933—1934-ben szervezett rengeteg agitációs brigád szolgáltatta. E brigádok egyre szaporodtak és növekedtek s nagy és különböző jellegű együttesekké

alakultak át, immáron nemcsak a katonai egységek mellett, hanem a helyi kormányzások mellett is.

Az együttesek és brigádok agitációs és politikai feladatai időszerű, színes és szórakoztató repertoárt, s bizonyos hivatásos színvonalat követeltek.

Kik voltak a tagjai ezeknek az együtteseknek, honnan jöttek a színészek, énekesek, táncosok és zenészek?

Természetes, hogy eleinte színészi és zenészi tehetséggel megáldott katonák voltak, akik tudtak énekelni, táncolni és játszani különféle hangszereken. Később csatlakoztak hozzájuk műkedvelők a városi és főként falusi színjátszó csoportokból, akik rendszerint tisztán hivatásbeli szempontból is értették a dolgukat, s végül a szó szoros értelmében vett hivatásos színészek is csatlakoztak az együttesekhez.

A brigádokhoz vagy együttesekhez csatlakozók nemcsak tehetséget és művészetbeli tudást hoztak magukkal, hanem bizonyos műsort is. Egyik népdalokat tudott, a másik táncolt, a harmadik zsonglőrmutatványokhoz vagy bűvészkedéshez értett. Az akrobaták csoportja tudott „oroszlánt játszani”, a színészek csoportja tudta a népi színművek szerepeit: a régi jangko-darabok, paokusik vagy kisebb zenés drámák szerepeit.

Így tehát az együttesek vezetőinek nemcsak színészek, táncosok, akrobaták, zsonglőrök és énekesek álltak a rendelkezésére, hanem a magukkal hozott hagyományos színművészet is.

A többnyire műkedvelő, de igazán népi eredetű művészet s a költők, drámaírók és zeneszerzők magas kultúrájának összetalálkozása azután megindította egymás kölcsönös gazdagításának azt a fő folyamatát, amely Kína mai színházi és zeneművészetét annyira jellemzi.

A nagyobb együttesek, amelyekben színészek, zenekar, kórus, tánc csoport, akrobaták, „oroszlánok” és szólóénekesek is voltak, új dalokat, új zenekari és kórusműveket, új duettekét és táncokat, új darabokat és pantomimeket alkottak.

A „santungi refrének”, amelyekről már beszéltem — egyike a színpadra alkalmazott párosjeleneteknek, amelyeket újjáalakítottak, de ugyanakkor megőrizték formájuk népiségét.

A favágó és a róka, amelyről már szintén beszéltem — egy régebbi mese új változata, az olyan táncos-pantomim duettek sorába tartozik; amelyeknek összefoglaló neve: „párosforgós”.

E darabok előadásának tökéletességét és formájuk teljességét nemcsak a szereplők tehetsége szülte. Sok ember tehetségének és sokéves munkájának a



„A fehérhajú lány.” Hszi-er és édesapja



Hszi-er most már a földesúr tulajdona

gyümölcse ez. Olyan munkának az eredménye, amely hasonlít a kertész munkájához, aki újabb virágfajtákat nevel és tudja, hogy keresztezéssel és oltással különféle kombinációkat csinálhat, de a szervezet életének láncát nem szabad megszakítani.

Az új növényfajták megjelenése és fejlődése különleges körülményeket, a fejlődést elősegítő különleges külső feltételeket követel. Az új művészeti ágak keletkezése és fejlődése természetesen szintén különleges, a fejlődésnek kedvező feltételeket követel, s első pillanatban bizony nehéz elképzelni, hogy ezek megmaradhattak a nép élethalálharcának időszakában. Pedig a japánellenes háború,

majd a csangkajsekisták elleni csatározások éveiben sok új irodalmi, zenei és színházi műalkotás született. Nincsen ebben semmi ellentmondás, hiszen a művészet fejlődését elősegítő körülmények korántsem a társadalom külsőleges jólétében, a felhőtlen nyugalomban rejlenek, hanem e társadalom létszükséglete, sürgető követelése hozza létre őket a társadalmi fejlődés adott szakaszában. Olyan nagyfokú és szemmel látható szükség volt az eszmei mondanivalóval

-- Segítetek elszökni, csak ne dobod el magadtól az életedet





Nem kísértet ez, hanem a búbánatban és szenvedésben megöszült Hszi-er

rendelkező, művészi színvonalú (vagyis igazán hivatásos), közérthető (vagyis igazán népi) előadásokra, amelyek hatékony segítséget nyújthatnak az ellenség-gel vívott harcban, s növelhetik a tömegek tudatát, irányíthatják akaratát és emócióit, hogy külön gondoskodni kellett az agitációs brigádok és együttesek számának növeléséről és nemcsak a szereplők, hanem a vezetők, vagyis dráma-írók, rendezők és zeneszerzők művészetének tökéletesítéséről is.

Tajhangsan hegyeiben már 1937-ben iskolát nyitottak a katonai zenészek és színészek számára, majd Jenanban megszervezték a Lu Szinről elnevezett Irodalmi és Művészeti Akadémiát. S míg az együttesek és agitációs brigádok az új eszmékkel gazdagított népi jangko-előadások megvalósítói, ütőerei voltak, a Lu Szinről elnevezett akadémia a szív volt, amelyben ez az eszmei gazdagodás végbement.

Kétévi tanulás után az akadémia hallgatói a fronton küzdő egységekhez utaztak agitációs munkára. E két év alatt a zenészek, zeneszerzők, írók, költők, énekesek és színészek nemcsak a művészetet tanulmányozták, nemcsak tanultak, hanem segítettek a népnek a föld megművelésében és a termény betakarításában vagy az állattenyésztésben. Az akadémia diákjainak és előadóinak ez a tevékenysége egyáltalán nem volt kényszerű, nem gátolta közvetlen foglalkozásaikat. Ellenkezőleg — mintegy kiegészítette ezeket a foglalkozásokat, mert a művészet feladatai közvetlenül adódtak a nép életében felmerült és megoldásra váró feladatokból.

A Lu Szinről elnevezett jenani akadémia nemcsak az íróknak, zeneszerzőknek és rendezőknek volt iskolája, hanem tudományos-kutató tevékenységet is végzett, gyűjtötte és tanulmányozta a népdalokat, népi darabokat, legendákat és táncokat, olyan laboratórium volt, amelyben új dalok, új táncok, új zenedarabok, új színdarabok, többek között új jangko-darabok is születtek.

Az akadémián Kína különböző részeiből érkezett emberek gyűltek össze. Sokan közülük — mint például *A fehérhajú lány* egyik akkor még leendő szerzője, Ting Ni — már dolgoztak agitációs brigádokban, a hadseregnél vagy esetleg helyi együtteseknél.

Mit hoztak magukkal ezek az emberek? Elsősorban a népszínművészet formáinak és dallamainak az ismeretét Kína azon vidékeiről, ahonnan származtak, másodsor pedig a dalok vagy új jangko-darabok kollektív szerzésének tapasztalatait, mivel a helyi és különösen a paraszti vagy katonai brigádoknál a jangko kollektív megírása az alkotó munka fő módszere volt. A különböző emberek által hozott kulturális poggyász aztán eggyéolvadt, sőt növekedett is a szerzett ismeretek révén. Ez az oka annak, hogy a Lu Szinről elnevezett akadémián született új jangko-daraboknak rendszerint két közös ismertetőjelük van. S bár ezek az ismérvek közösek, mégis meghatározzák bizonyos mértékig a formák és tartalmak változatosságát.

Az első ismérv — a legtöbb új jangko-darab kollektív megírása. A rendkívül népszerű *A bérteli díj leszállítása* című jangko-darabot teljes egészében a csinjeni járás parasztjai alkották meg, vagyis írták és játszották el, egyetlen hivatásos személy részvétele nélkül, s ugyanilyen közös munka nyomán született *A fivér és nővér feltöri az ugart* című jangko-darab is, amelyről már beszéltem, csakhogy az adott esetben e darab szerzői nem parasztok voltak, hanem a Lu Szinről elnevezett akadémia munkatársainak egyik csoportja. A két szerzői munkaközösség közötti különbség a későbbiekben nagyban meghatározta a jangko további fejlődési vonalát. Miben állt ez a különbség? A hivatásosságban? A kulturális



Jelenet az „Új úton” c. mai zenés drámából. „Pingsüi” színház

színvonal terén érezhető különbségben? Nem, nemcsak ebben. Akkor mégis miben? Abban, hogy az új mű megalkotásában e szerzői brigádok különböző anyagokat használtak fel.

Csinjan járás parasztjai a téma alapjául saját személyi tapasztalataiknak konkrét tényeit használták fel, márcsak azért is, mert Huang Zsun, a jangko-brigád vezetője annak a parasztszövetségnek volt az elnöke, amely a határmenti övezetekben közvetlenül megvalósította a kormány rendeletét, hogy tíz csökken-teni kell a bérleti díjakat. A dallamok alapja pedig a „kuajpan”-dalocskák helyi motívuma lett, amelyhez aztán hozzáidomították a szavakat.

Az akadémia hallgatói pedig nem egy faluból, nem is egy járásból érkeztek, hanem különbözőkből, tehát amellett, hogy mindegyik ismerte saját járásának életét és népművészetének formáit, a kollektív munkában megismerte társaitól más járások életét és művészetét is. Ezeket az egygyé olvadó ismereteket azután gazdagabbá tették az akadémián szerzett tudományos és politikai ismeretek, miáltal bővült a hallgatók látóköre és határozottabb lett munkájuk eszmei irányvonala.

Mindez elősegítette, hogy a kisebb jangko-darabok, vagyis úgynevezett



Jelenet az „Új úton” c. mai zenés drámából. „Pingcsüi” színház

„hsziaohszing jangkocsü”-k mellett komolyabb színházi formák — nagyobb jangko-darabok, vagyis „tahszing jangkocsü”-k is kibontakozzanak.

Ebben a formában a jangko néhány újabb tulajdonságot vesz fel ; elsősorban sokkal hosszabb, szerzeágazóbb a darab, amelyben sok minden közvetlen cselekménnyé válik abból, amit a kisebb jangko-darabokban ajánló vagy magyarázó monológként fejtenek ki. A szereplő személyek jelleme e darabokban még kidolgozottabb és tökéletesebb.

A nagyobb jangko-darabok meséjének a felépítésére igen nagy hatással volt a beszédes dráma, a dallamokra, ritmusokra és zenekari hangszerelésre pedig nemcsak a régi jangko-darabok, hanem a színművészet más népi formái is. Így tehát kezdett tért hódítani a zenés dráma egyik újabb formája, amelyben teljesen eltűnt a hagyományos kosztüm és a klasszikus színház hagyományos maszkja, bővült a kelléktár, sőt díszleteket is kezdtek alkalmazni.

De ez az új forma, amely szervesen nőtt ki a népművészetből, nagyon sokban megőrizte a kifejező készségnek azokat az elemeit, amelyeket őriz a hagyományos színház is, mivel ez is a népművészettől vette át a szóban forgó elemeket.

Melyek ezek az elemek? Elsősorban — szerves társítása a beszéd-nyelvnek és



Jelenet a „Vang Kuj és Li Hsziang-hsziang” c. darabból

a dalnak (s emellett rendszerint a társalgás prózában folyik, az éneklés pedig mindig versben, rengeteg, zenével kísért pantomim, az ajánló monológok részleges megtartása, a játék sok ábrázoló fogásának alkalmazása, amelyek mind a népi jangko-darabokban, mind pedig a hagyományos színháznál megvannak (így például a nem létező ajtó kinyitása, folyó gázlóján való átkelés, hegy megmászása), s végül, a tér és idő ábrázolása, amiről külön fejezetben már beszéltem.

A Lu Szinről elnevezett akadémián született zenés drámák közül talán a legszebb *A fehérhajú lány*, a jangko legközvetlenebb édesgyermeké, amely napjainkra a kínai színház klasszikus darabja lett. Már e darab megszületését elősegítő és kísérő körülmények egyszerű felsorolása is nyilvánvalóvá teszi, milyen úton is zajlik a kínai színház hagyományos formáinak fejlődése.

A népi mesemondók, a sousudok végigjárták Kína városait és falvait, s elmesélték egy Hszi-er nevű lány tragikus történetét, akit rabszolgaságba adtak a

földesúrnak adósság fejében. Ez még 1937-ben történt. Eljutott a suosudok elbeszélése Jenanba is, s az ott dolgozó Ho Csing-cse és Ting Ni drámaírók a Ma Ko által vezetett zeneszerzők csoportjával zenés drámát írtak a történetből. A Lu Szinről elnevezett akadémia diákjai és előadói pedig bemutatták ezt a drámát.

Így tehát a hivatásos írók és zeneszerzők munkája népi legendára támaszkodott, amely a megtörtént, a valóságos életből merített tény alapján született meg.

Azzal azonban nem érhetjük be, hogy egyszerűen elmondom *A fehérhajú lány* keletkezésének történetét. Nem érhetjük be azért, mert a mesemondók sem véletlenül választották éppen ezt a témát. Az adósság miatt rabszolgaságba adott leány a régi Kínában egyáltalán nem volt kivételes eset, s a suosudok talán nem is foglalkoztak volna Hszi-er tragédiájával, ha röviddel korábban Kína kommunistái nem kezdtek volna harcot a női egyenjogúságért, ha ez a harc nem lett volna egyik pontja a kommunista párt programjának.

Nem ismerem a legenda tartalmát, s ezért nem is tudnám megmondani, mennyire egyezik meg a szindarab tartalmával. Valószínű, hogy a cselekmény tisztán drámai fejlődése már nem a mesemondók érdeme, hanem a szindarab szerzőié, de fontos körülmény az, hogy a cselekmény fő elemei megtörtént tényekre és eseményekre épülnek fel, amelyeknek nemcsak tanúi, hanem részvevői is voltak a szerzők, zeneszerzők és a darabban szereplő színészek.

A szindarab 1945-ös első előadása mintegy a jelen dokumentációs krónikájaként tűnt a nézők szemében.

Szegény parasztcsalád : apa és a leánya. Ünnepe van, és nincs miből elkészíteniük a hagyományos húsosderelyét. A szomszédok hoztak valamicske lisztet. Megérkezett vendégségbe a leány vőlegénye is, aki szintén szegény paraszt. Ma lesz húsosderelye, holnap pedig a nagy-nagy boldogság : Hszi-erből és Ta-csunból férj és feleség lesz.

A darab az elején leszögezi, hogy minden becsületes embernek joga van a boldogságra. Joga van, de lehetősége nincs. Nincsen pedig azért, mert az országot befonja a feudalizmus pókhálója, Kínát eladták és elárulták a csangkajse-kistáknak, s a japán megszállók előzönlötték a városokat és falvakat.

A szomszédok maroknyi lisztcskéje nem menti meg a családot az éhségtől és nem csinál ünnepet. Ta-csun és a szép Hszi-er szerelme még nem biztosítja a boldogságot. Ellenkezőleg, minél nagyobb a szerelem, annál tragikusabb a házasság akadálya, minél szebb a leány, annál reménytelenebb a sorsa. Ezt nem a szerzők gondolták ki így, hanem ilyen volt ott az élet. Vajon hány leányt adtak

el a földesúrnak ágyasul? Vajon hány parasztlány élt akkoriban Kanton, Sanghaj és Peking örömtanyáin?

A húsosderelye csak siettette a tragédiát. Ha megeszik a lisztet, nem tudják megfizetni az adósságot a földesúrnak. Nem? El kell adni a leányt. Itt a szerződés. Írd alá. Nem tudsz írni? Nyomod festékbe az ujjad végét és utána szorítsd rá a papírra. Nem akarsz? Akkor elfognak, s a végzetes szerződés aláírásával szorítják oda az ujjadat.

Mikor Hszi-er apja visszatért a földesúrtól, leánya már aludt. Elmondta — s éneken mondta el — alvó leányának, hogy mi történt, majd kiment az udvarra és megmérgezte magát.

A földesúr szolgálói apjának holttestétől ragadták el Hszi-ert. A vőlegény megpróbálta kiszabadítani a leányt. De ez nem sikerült, nem is sikerülhetett.

Ta-csun előtt csak két választás állt : vagy a börtön, vagy a menekülés. Ha a cselekmény a század elején játszódik, akkor nem lett volna hova menekülni. Most azonban Ta-csun tudta, hogy hova és kihez meneküljön. Azokhoz, akik a nép szabadságáért, s ezzel együtt Hszi-er felszabadításáért harcolnak ; azokhoz, akik a nép boldogságáért, tehát Hszi-er boldogságáért és az ő boldogságáért is küzdenek ; azokhoz, akik között ott harcoltak a színdarab szerzői és a későbbi szereplők, a színészek is. Jenanba, a felszabadult területekre, a Nyolcadik Hadsereghez.

A földesúr házában Hszi-ernek szörnyű megaláztatásokat kellett elviselnie. A földesúr erőszakkal a magáévé tette, ezért megszökött. Az egyik öreg női szolga, a leány egyetlen igaz barátja és vigasztalója segített a szökésben. A hajszá közben felfedezték Hszi-er nyomait a folyó partján, s így azt gondolták, hogy a leány a vízbe ölte magát. Ez teljesen természetes következtetés, hiszen az akkori Kínában rengeteg szerencsétlen leány fejezte be az életét öngyilkossággal. Igaz, hogy a nép körében legenda keletkezett a fehérhajú istennőről, akit a régi, üres templomban láttak. Igaz, hogy a hegyi szurdokban maga a földesúr is látott egy fehérhajú leányt, de senki sem gondolta, hogy az Hszi-er, hogy Hszi-er életben van.

A falut megszállták a japánok. A parasztok bánata és jogtalansága csak fokozódott, de a földesúr a japánok mellett is nagyszerűen élt tovább. A földesurat, aki csak a pénzt és önmagát szerette, nem izgatta a nép sorsa. Akkoriban sok volt közöttük az áruló, tehát ez sem kitalált dolog, nem szerzői túlzás. A való, környező élet volt ez akkoriban.

A Nyolcadik Hadsereg egységei felszabadították a falut. A katonák között volt



Csehov — „Ványa bácsi”

Ta-csun is. Nem hitte el a parasztek meséjét a fehérhajú istennőről, s hogy bizonyítsa e babona ostobaságát, éjjel az elhagyatott templomba ment. A legenda azonban igaznak bizonyult. Ezen az éjszakán, akárcsak sok más éjszakán is, Hszi-er az imaházba ment, hogy enyhítse éhségét a párolt rizzzel és sótlan kenyérkéekkel, amelyeket a vallásos parasztek az agyagisten lábai elé hordtak.

S ekkor találkozik a katona erős, igazságot ismerő tekintete a bánattól és félelemtől megőszült leány égő tekintetével ; a leányban már nehéz felismerni a régi, törekeny Hszi-ert. Nemcsak a vőlegény és menyasszony örömteli, boldog találkozása ez, hanem keserű találkozás is.

A falu utcáján összesereglettek a parasztek. Ítéletet tartanak a földesúr felett. Ez a darab vége. (Akkoriban minden felszabadított vidéken, minden faluban tartottak ilyen ítéleteket a földesurak felett, ahol csak megvalósították a föld-reformot.)

E néptételek során a parasztek elmondták fájdalmaikat, minden sérelmüket

annak a szemébe, aki évek hosszú során át e bánatot okozta nekik. Ebben a színdarabban a nép fájdalma, bánata és dühe a fehérhajú leányban testesült meg, a nép igazsága pedig a leány leleplező szavaiban.

Az előadást először Pekingben, 1952-ben láttam, vagyis éppen akkor, amikor a darabot már egész Kínában játszották és minden nemzetiség nyelvére lefordították, amikor már játszották ezt a darabot Moszkvában és a berlini világifjúsági találkozón is, egyszóval akkor, amikor a darab fiatal kora ellenére klasszikus műve lett a kínai színháznak.

A Fehér Kígyó átadta Hszi-er parasztlánynak a boldogságáért vívott harc stafétabotját, a kínai nő jogaiért és büszkeségéért vívott harc stafétabotját. S e harcban Hszi-er legalább olyan részt vállal, mint a gyűléseken fellépő propagandisták és előadók, mint az újságok serkentő és leleplező cikkei, mint a mindennél ékebben szóló válóperek, amelyek megszabadítják a kényúrférjek hatalma alól azokat az asszonyokat, akiket akarattuk ellenére adtak férjhez, vagyis akiket szülei egyszerűen eladtak.

Tehát eddig a két legfontosabb folyamatról beszéltünk, amelyek Kína színművészetében zajlottak a háború és a forradalom éveiben: a drámai színház megszületéséről és izmosodásáról, valamint a zenés dráma új formájának kialakulásáról a népi jangko alapján.

Beszéltünk arról, hogy mi volt tegnap. És hogyan él, hogyan fejlődik a kínai színház ma? Hiszen már jó néhány év telt el a nép teljes győzelmének napja óta, s a drámaíróknak, rendezőknek és színészeknek már nem kell abbahagyniuk munkájukat, hogy a Népi Felszabadító Hadsereg harcosaival együtt visszaverjék az ellenség rohamait és nehéz felszereléssel a hátukon tegyenek meg több napos, több hetes, néha pedig több hónapos utakat, hogy ismeretlen faluba érkezvén, fűtetlen kunyhóban üljenek neki a jangko-darab megalkotásának, sietvén, hogy a darabot reggelig befejezzék, reggel már előadás lesz.

Hogyan él a kínai színház ma, amikor a hatalmas ország egész népe békés munkát végez?

Elöttem fekszik a Kínai Drámaírók Szövetsége elnökének, Tien Hangnak „A kínai színház” című cikke, amelyet 1955 végén a Kínában orosz nyelven megjelenő *Barátság* című folyóirat két száma közölt folytatólagosan.

Nagyobb lélegzetű cikk ez, szól mind a zenés, mind a drámai színházról.



Csehov — „Ványa bácsi”. Asztrov szerepében Vu Hszüe

Sok név, sok színdarab címe megtalálható benne, s ráadásul nemcsak témájukat említi, hanem röviden a tartalmukat is elmondja.

A cikk először a drámai színházról beszél, s már az első bekezdések után megértjük, hogy a kínaiak számára új színházi műfaj kialakulása teljesen befejeződött. A kínai drámai színház ma teljes értékű színházi forma valamennyi jellegzetes ismértvvel: jó színészekkel, díszlettervezőkkel, rendezőkkel, nagy repertoárral, amelynek alapját hazai írók darabjai adják. A huszas, harmincas és negyvenes évekhez viszonyítva nemcsak a drámaírók száma növekedett meg, hanem a téma is megsokasodott.

Mikor olvastam Tien Han cikkét, arra gondoltam, hogy sok darab — ha nem is tartalmában, de témájában emlékeztet bennünket a különböző időszakok szovjet darabjaira. A polgárháború szakaszára, a NEP korára, az iparosítás és kollektivizálás időszakára, a Nagy Honvédő Háború idejére és a népgazdaság helyreállításának éveire.

Vajon azt jelenti-e mindez, hogy a mai kínai darabok utánzatoknak tűntek előttem? Nem. Egyáltalán nem azt jelenti. Hasonlóságukat a mi színdarabjainkkal a körülmények és eszmék azonossága szülte.

A mai kínai drámairodalom nem leszármazottja a szovjet drámairodalomnak, hanem édestestvére.

A sárkány bajsza (Lunghszükou) — ez a címe Lao Sö darabjának és ez a neve az egyik régi pekingi utca szennyes, piszkos, bűzös csatornájának. Ilyen volt ez a csatorna néhány évvel ezelőtt. Ma a csatornában nincsen szenny, sem a hulladék és szemét fojtó bűze, s nincsen a környéken nyomor sem. Az élet megváltozásának erről a csodájáról beszél Lao Sö színdarabja.

Sok szovjet darabban volt szó a dolgozó értelmiségnek a forradalom oldalára való átállásáról, e bonyolult folyamatról, az emberek átnevelésének folyamatáról és az új erkölcsök kialakulásáról. A mai kínai drámairodalomban e folyamatokról beszél Lao Sö *Tavaszi virágok — őszi gyümölcsök*, valamint Cao Jü *Tiszta ég* című darabja.

Természetes, hogy e kínai darabok tárgya aligha hasonlít a hasonló témára írt szovjet darabokhoz, de az eszme közös bennük: a forradalomban megnyerni minden valóban őszinte és becsületes ember szívét. E művek legfőbb drámai magya az új etikai normák megszületése.

Nem szabad a szerzők szemére vetnünk, hogy feleslegesen eltúlozzák a jellemzéseket, hogy túlságosan pontosan felosztják a szereplő személyeket barátokra és ellenségekre, jókra és rosszakra. A forradalmi harc elképzelhetetlen annak

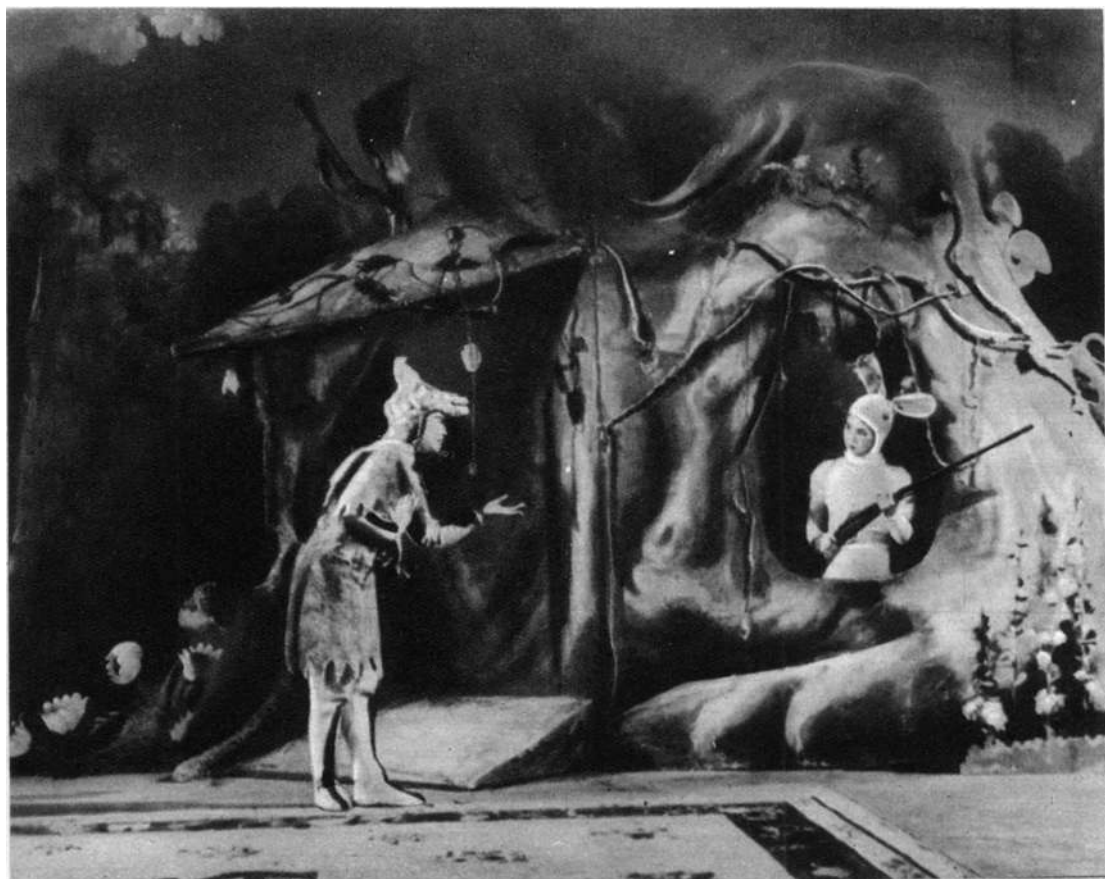


Vu Hszüe Julius Fučík szerepében

világos felismerése nélkül, hogy ki a barát és ki az ellenség, márpedig ezek a darabok a forradalmi idöket, magát az életet ábrázolják.

Sok szovjet ember ismeri Hu Ko *Harcban nőttek fel* című darabját. Ismerik, mivel ezt a darabot szovjet színházak is bemutatták. A darab témája — szintén a szellemi nevelés, de ez a nevelési folyamat már más. Itt nem arról van szó, hogy a forradalom oldalára álljanak mindazok, akik korábban valamilyen mértékben az uralkodó osztály érdekeit szolgálták, hanem az osztályöntudat fejlődéséről.

A darab hősei parasztok, az apa meg a fia. Elesettek, elcsigázottak, elerőtlenedtek a földesúrnak végzett kényszermunkában. Mindketten a Felszabadító Néphadsereg harcosai lettek. A világos célkitűzés, az eszmék érthetősége és



A nyuszi és a farkas

a kollektíva barátsága fokozatosan megedzi szívüket, akarattal, erővel és bátorsággal tölti el őket. Most már nem rabszolgák, hanem az új élet gazdái és építői.

A néphadsereg egymás után szabadítja fel a városokat. Újjá kell építeni a háborúban lerombolt gyárakat és üzemeket. Új üzemeket kell építeni és új gyárakat kell felszerelni, hogy Kína ne csak agrárország legyen, hanem ipari ország is. Egyszóval: utol kell érni az időt.

A szovjet drámairodalomban igen nagy helyet foglalt el az iparosítás, a nagy

munkáskollektívák vezetése. Természetes, hogy ez a téma a kínai dráma-irodalomban is rögtön felszínre bukkant, mihelyt ezt az élet sürgette. S az iparosítás kezdeti időszakában az egyik legfőbb konfliktus az ipari vezetésben volt.

A gyárakba és üzemekbe olyan emberek jönnek, akik győzelmet arattak a japánok ellen és a polgárháborúban. A katonai egység parancsnoka az üzem igazgatója lesz. S ha azt gondolja, hogy az üzem vezetése ugyanaz, mint a zászlóalj vezénylése, akkor bizony rossz igazgató. A haza érdekében tett nagyszerű szolgálata ellenére maga az élet kényszeríti az ilyen igazgatót, hogy átadja parancsnoki helyét valaki másnak, annak, aki minden porcikájában érzi, hogy az új feladatok minden vezetőtől új vezetési módszereket is követelnek.

Ez a drámai forrpon t több kínai darabban megtalálható. Erre épül fel Csen Csi-tung *Hogyan készülnek a gránátok* című darabja, a szerzői munkaközösség által írt *Értsük meg az újat* című színmű és Hszia Jang *Megpróbáltatás* című színdarabja.

A vezetési módszerek kérdése ugyanilyen mértékben felmerült olyan hatalmas problémák megoldása során is, mint amilyen például a földreform. Tükrözi ezt a *Tavaszi szél a Nominho folyó felett* című darab. Ebben a mezőgazdasági szövetkezet kétféle vezetési módszeréről van szó. Az egyik első látásra sokkal forradalmibbnak tűnik, de valójában helytelen, mert nem számol a középparaszt-ság lelkivilágával, megosztja a parasztságot, ellenállást és elkeseredést vált ki. A másik módszer határozottan elítéli a rohammunkát és a „parancsnokoskodást”, egyesíteni és nem megosztani igyekszik a parasztságot, s a kollektivizálás folyamatát elsősorban tudatos és önkéntes folyamattá akarja tenni.

Már a darab ilyen rövid kifejtése is azonnal emlékezetünkbe idéz egy sereg szovjet irodalmi művet, amelyek ugyanezeket a problémákat vetették fel.

A kínai drámai színház fejlődését megíthetjük abból is, hogy a szovjet sajtó milyen közleményeket ismertet, milyen cikkeket és krónikai megjegyzéseket közöl az *Új Kína* című folyóirat, de természetes, hogy a legkonkrétabb és legszemléletesebb tudósításokat azoknak a levelei jelentik, akikkel összebarátkoztam Kínában, bár e leveleknek sosem célja, hogy valami tájékoztatást adjanak.

Leggyakrabban két ember ír nekem, akiknek a nevét eddig már többször is említettem. Az egyik Nágya, a tolmácsnő, Csao Ko-jing, a másik pedig Vu Hszüe, a pekingi Ifjúsági Művészszínház igazgatója, rendezője és vezető színésze. Vu Hszüe minden levele arról beszél, hogy milyen feszült, forrongó életet él ez a színház, amely több együtttest fog össze.

„ . . . Elnézését kérem, hogy ennyit késlekedtem a válasszal. Ez azonban csak azért van, mert Nágya más megbízatást kapott, s nem találtam olyan embert, aki segítene volna nekem (Vu Hszüe nem tud oroszul, s ezért levelezésünk Nágya, vagyis Csao Ko-jung közvetítésével folyik. Ő olvassa fel Vu Hszüének leveleimet, majd oroszul megírja a választ, amelyet Vu Hszüe kínaiul diktál). Júniusban színházunkban egyidejűleg öt együttes próbált, négy pedig előadásokat tartott. Most mutatjuk be a *Negyven éves álom* című darabot, amely a Csengtu—Csungcsing-i út építéséről szól. A gyermekcsoport filmre dolgozza át *A beképzelt nyuszi* című darabot. Június 1-én, a nemzetközi gyermeknapon a *Veléd vannak az elvtársak* című szovjet darabot adták elő, amelyet Prilezsajeva elbeszéléséből alkalmaztak színpadra, a bábcsoport pedig *A három nyuszi* című darabot játszotta.

Színházunk most a *Csü Jüan* című darab bemutatására készül ; ezt a darabot nem sikerült május 5-én bemutatnunk, s ezért a bemutatót szeptemberre tervezzük, a kultúra négy kimagasló művelőjének emlékére. Lázás időket élünk éppen ezért, de most már könnyebben lélegzünk.

A nekem ajándékozott könyvet — *Sztanyiszlavszkij rendezői utasításai* — színházunk rendezője, Szun Vej-si már fordítja, s részeket közölt belőle az *Irodalom és művészet* három egymást követő száma. Ha a könyvet teljesen lefordította, külön kiadásként is megjelenik, s akkor majd egy példányt önnek is küldünk. *Hivatásom* című könyvének a fordítását szintén megküldjük önnek.”

Mindezt 1953 nyarán írta Vu Hszüe, s egy év múlva ugyancsak Vu Hszüetől már arról értesültem, hogy színházuk eljátszotta Burjakovszkij *Julius Fučik* című darabját, szeptemberben pedig a *Ványa bácsi* premierjét tartják ; a báb-színház bemutatta gyermekeknek a mi színházunk *Ludacska* című darabját ; arról is írt Vu Hszüe, hogy milyen foglalkozások folynak a színművészeti főiskola rendezői tagozatán.

Ezért örültem meg annyira, mikor alkalmam nyílt rá, hogy a Tavasz Ünnepen rádión keresztül üdvözölhessem kínai barátaimat.

Megörültem, de hogy az igazat megvalljam, nem hittem, hogy azok, akiknek különösen szerettem volna tolmácsolni a barátság szavait, hallani fogják a hangomat. Kis idő múlva a rádióadás után azonban Pekingből két levél is érkezett. Az egyik Nágytól, a másik Vu Hszüetől. Vu Hszüe ezt írta : „ . . . Hallottam a hangját január 25-én. Mintha csak ott ültem volna az ön házában és beszélgettünk volna. Rögtön megjelent előttem az ön arca, s visszaemlékeztem 1952 napjaira, amikor ön Kínában járt. Ma van az ötödik évfordulója a baráti,



szövetségi és kölcsönös segélynyújtási kínai—szovjet szerződés aláírásának. A mi fővárosunkban ünnepélyesen emlékeznek meg erről a napról, s az én számomra különösen kedves, hogy éppen ezen a napon írhatok önnek levelet. Mindig és mindenütt érezzük a szovjet nép barátságát.”

Nágya ezt írta a feleségemnek :

„... Mennyire örültem! Aznap kellett játszanunk *A születésnap* című darabot, az egyik észt drámaíró művét, a próbára mentünk a minisztériumba. Ott hallottam meg, hogy Szergej Vlagyimirovics énekel és Ön pedig zongorán kíséri...”

Nágya nem színésznő, hanem a Mezőgazdasági Minisztériumban dolgozik, amint azonban láthatjuk, a drámai színház komolyan beleavatkozik a színjátszó csoportok munkájába, s már maga ez a tény is igen jelentős.

A továbbiakban Nágya arról mesél, hogy mit látott a színházban : „... Nemrégiben láttam a *Ványa bácsi* című darabot, amelyben Vu Hszüie alakította Asztrov doktort... Nagyon tetszett. Általában tetszett az egész darab. A nézőknek is. Minden előadáson zsúfolásig megtelik a színház.”

Nágyának a *Ványa bácsi*ről adott értékelését sok olyan ember is alátámasztotta, aki Pekingből érkezett, s ott látta a darabot. Ez azt bizonyítja, hogy a kínai színészek éppen olyan természetesen magabiztosan érzik magukat a prózai darabokban, mint a zenés drámában.

Nemrégiben az Állami Színművészeti Főiskola egyik kínai diákja felhívott telefonon és közölte velem, hogy Vu Hszüie Moszkvában tartózkodik. Éppen most érkezett repülőgépen Oslóból, ahol részt vett az Ibsen ünnepségeken.

Még aznap este találkoztunk, s boldog voltam, hogy végre újból láthatom Vu Hszüiet. Akárcsak négy éve, természetesen most is rögtön kérdésekkel kezdtem kínozni, hogy mi van a kínai színházzal, milyen darabokat játszanak, milyen szereposztásban. Kikérdezgettem a színházi élet legutóbbi eseményeiről is, tehát elsősorban arról, ami 1956 tavaszán történt, a mai darabok első kínai országos fesztiválján, ahol 43 drámai színház mutatott be 55 darabot, s a legtöbb ezek közül fiatal kínai drámaírók műve volt.

Néhány nappal Vu Hszüie elutazása után a *Kína* című folyóirat májusi számában olvastam Tien Han tájékoztató jellegű beszámolóját erről a fesztiválról. A cikket rengeteg fényképpel illusztrálták, s így mindaz, amiről Vu Hszüie mesélt, rögtön láthatóvá is vált előttem.

Egy járműjavító üzem életéről szóló — *A Jangce partján* című — darabot a vuhani népművészeti színház mutatott be. Jünnan tartomány drámai csoportja



A Pekingi Zenés Drámai Színház színészképző intézetében

a *Hajnal a határmenti falvak fölött* című darabot adta elő. A Felszabadító Néphadsereg Politikai Főparancsnokságának együttese *A Hosszú Menetelés* című darabot mutatta be.

„Ma már az egész országban, minden tartományban, minden városban, minden autonóm területen, majdnem minden iparvállalatnál és vasúti üzletfőnökségnél működnek színjátszó csoportok.” Tien Han e mondatának konkrét bizonyítékai a fényképek alatti aláírások. Miközben azoknak a tartományoknak és területeknek a nevét olvastam, ahonnan a fesztiválra drámai színházak utaztak, állandóan a térképet kellett böngészniem: Anhuj, Hejlungcsiang, Honan, Kanszu, Hszincsiang-Ujgur Autonóm Terület, Belső-Mongólia, Jenpieni Koreai Autonóm terület . . .



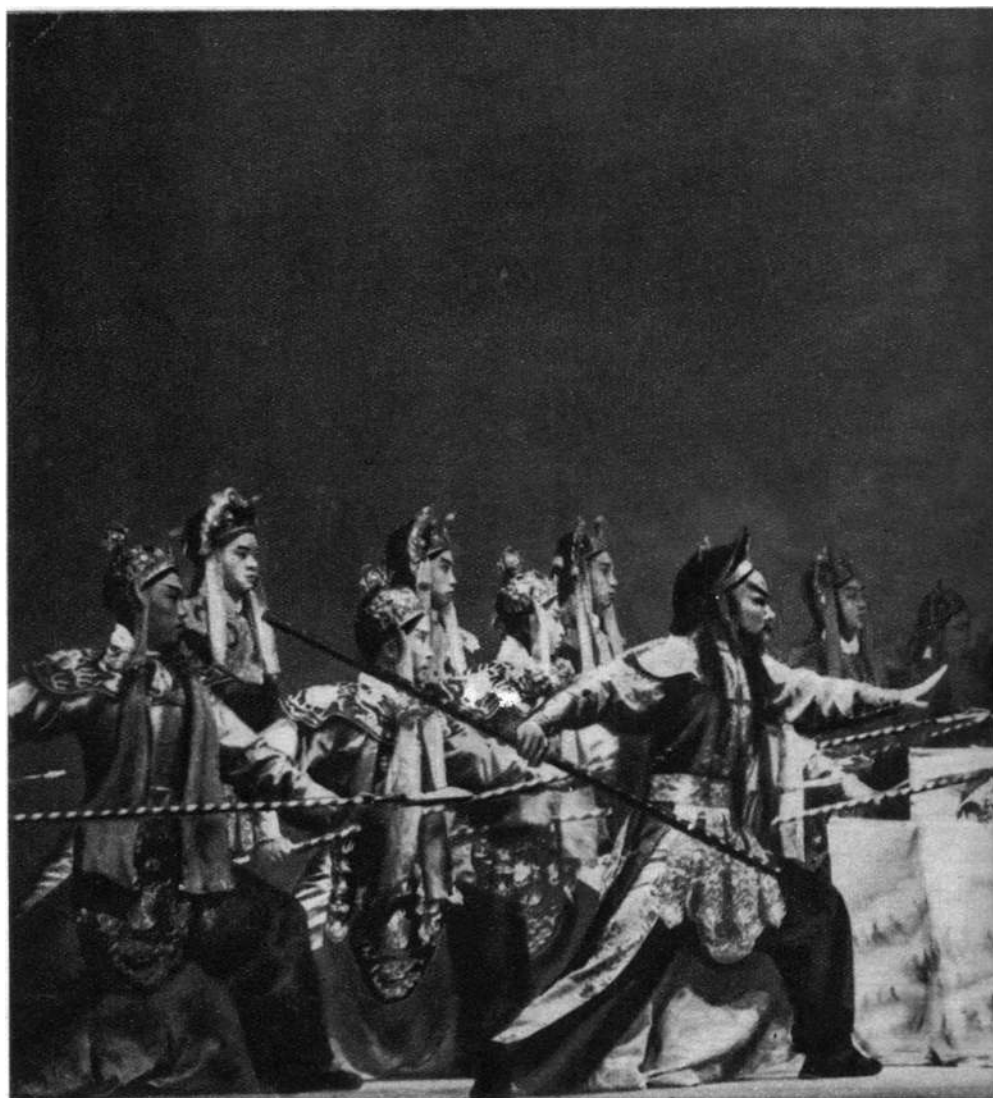
A Fehér Kígyó maga száll harcba

Mérjük le légvonalban, mennyire van Csicsikar, Hejlungcsiang tartomány központja a Hszincsiang-Ujgur Autonóm terület központjától, Urumcsi városától, s az eredmény háromezer kilométer — s e színházak mégis összetalálkoztak. Leginkább azonban a számok leptek meg engem, amelyeket Tien Han a színjátszó csoportok fejlődéséről közöl. „A drámai együttesek szoros kapcsolatokat építettek ki több mint százezer öntevékeny csoporttal, amelyeknek hárommillió részvevője van . . .”

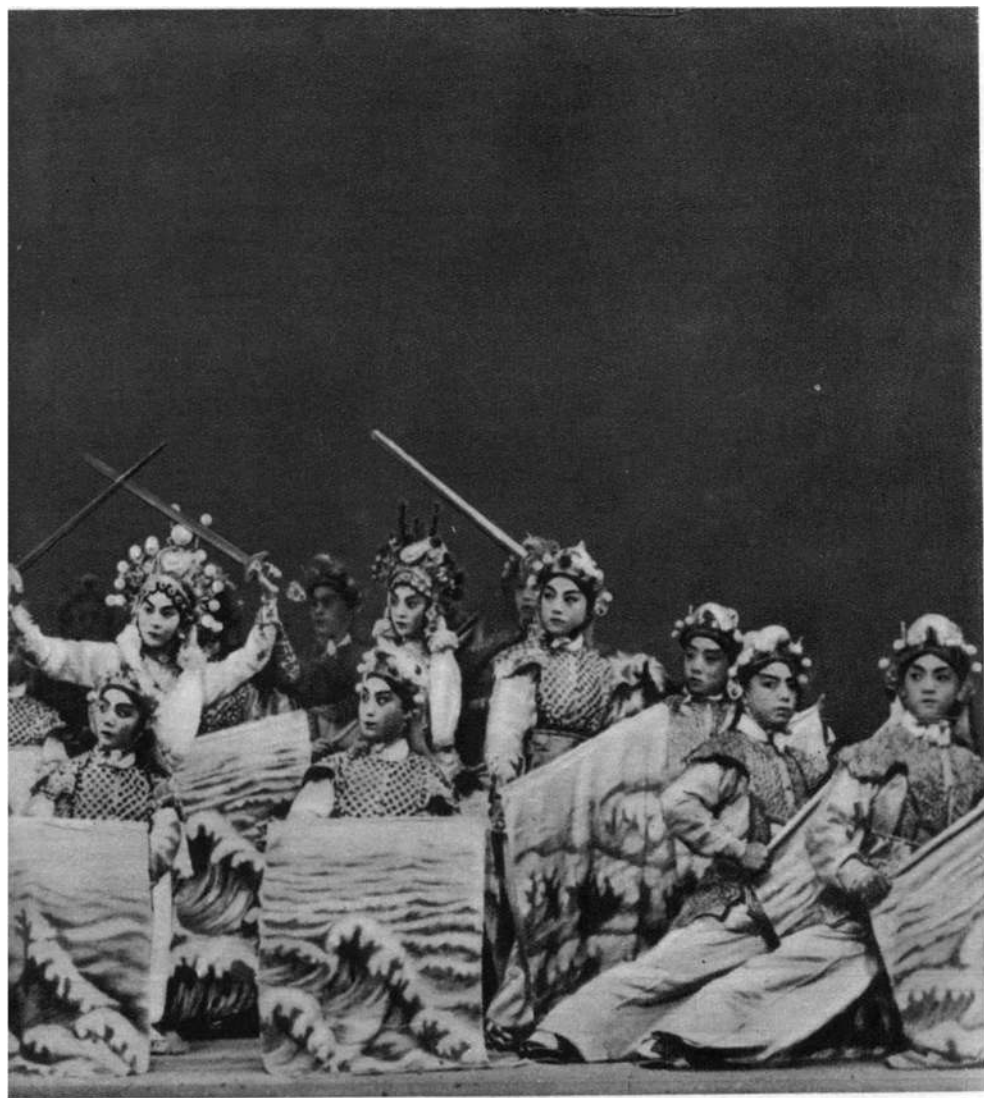
S ha összegezzük mindazt, amit Vu Hszüe mesélt, s azt is, amit Tien Han cikkéből tudtam meg, a következtetés csak egy lehet: a prózai színművek a kínai nép társadalmi életében ma igen fontos helyet töltenek be, s ebben az



A Fehér Kígyó – az iskola növendéke



Jelenet „A Fehér Kígyó” c. darabból. Előadják a Pekingi Zenés



Drámai Színház mellett működő színészképző iskola növendékei

értelemben Kína semmiben sem különbözik egyetlen más országtól sem, ahol csak drámai színház működik.

De vajon nem azt jelenti-e mindez, hogy a zenés dráma engedje át a helyét fiatalabb testvérének — a prózai drámának, hogy aztán teljesen eltűnjön? Kihalásra van-e ítélve a zenés dráma?

Úgy vélem, hogy az ilyen következtetés nemcsak elhamarkodott volna, hanem teljesen helytelen is. Maga az a tény, hogy a jangkóból a zenés dráma új formája született meg, mint például *A fehérhajú lány*, azt bizonyítja, hogy a kínai nép hagyományos színházát tápláló gyökerek életerősek. S hogy e színház műfajbéli sajátosságai a jövőben tovább változhatnak, az természetes és elkerülhetetlen. Az élőnek feltétlenül változnia kell.

Sőt, e változások még viharosabbak lesznek, mert megkezdődött a népi zenés színház különböző, a múltban többé-kevésbé széttagolt helyi formáinak kölcsönös gazdagítási folyamata.

A népi kormány igazi gazda módján kezeli azt a nemzeti kincset, amelyet a kínai hagyományos színház képvisel. Már 1950 novemberében, vagyis kerek egy esztendővel a forradalom végleges győzelme és az ország felszabadulása után, a Központi Népi Kormány Kultuszminisztériuma összehívta a klasszikus színház megreformálásával foglalkozó országos tanácskozást.

E tanácskozás munkája nyomán az Állami Igazgatási Tanács rendeletet adott ki Csou En-laj aláírásával, amely pontosan megfogalmazta és bátran kijelölte a népi színház fejlődésének lehetséges útjait és konkrét javaslatokat tett. Mindennek eredményeképpen összegyűjtötték az ország legjobb színpadi alkotásait, s 1952 őszén Pekingben megtartották — Kína történetében először — a zenés drámai színházak országos fesztiválját.

Több mint másfélezer színész érkezett a fővárosba, akik október 6-tól november 1-ig, vagyis 27 napig játszottak és 91 előadást tartottak.

Teljesen különböző előadások voltak ezek, de nem annyira a különféle darabok miatt, hanem azért, mert az ország különböző vidékeinek népi hagyományai szerint adták elő az egyes színműveket.

A fesztiválon a hagyományos kínai színház 23 formája vett részt, többek között a pekingi, sanghaji, saohszingi, szecsuanai, kuanhsziji, honani, kuangtung, hunani, jünnani és fucsieni forma.

Ugyanazt a darabot — a Fehér Kígyóról szóló darabot — a fesztiválon eljátszották a pekingi, saohszingi és honani hagyományok szerint is. Valamennyi részvevő közül a legnyugodtabban és legmagabiztosabban természetesen a

pekingi klasszikus színház képviselői érezték magukat a fesztiválon. Megszokták, hogy ezt a formát tartják a legtökéletesebbnek. S valóban, ki játszhatná egyszerűbben az ittas Jang Kuj-fejt, mint e szerep nagyszerű alakítója, az egész nép szeretetét élvező Mej Lan-fang? Ezenkívül sok darab pantomím jelenetei, amelyeket a pekingi hagyomány szinte már az akrobatikus tökély végső határáig kifinomított, szintén óriási lelkesedést váltott ki a nézőközönségből.

Ellenben a többi hagyományos színházi együttes valamennyi művésze természetesen erősen izgult: hiszen először lépnek fel nyílt versengésben nemcsak egymással, hanem az általánosan elismert pekingi formával is.

A seregszemle eredményeit nehéz volna kellőképpen értékelni. Már egymaga az a tény, hogy sokan, hacsak nem a színészek többsége, életükben először találkoztak egymással, néhányan pedig a bemutatott darabok közül egyiket-másikat most látták először — igen nagy jelentőségű dolog volt.

Mivel ilyen szemléletesen megmutatkozott a formák eltérése, nyilvánvaló lett ennek az eltérésnek az értéke is. Sőt, nyilvánvaló lett az is, hogy nem lehet és helytelen is volna bármelyik helyi formát rosszabbnak vagy jobbnak mondani, vagy valamennyi helyi formát kevésbé jelentősnek és szükségesnek vallani, mint a pekingi forma.

A kínai színház fejlődésének egész története folyamán először ismerték el egyenlő jogúnak az összes színházi formát. Mao Ce-tung pontosan és szemléltetően határozta meg ezt: „Virágozzék minden virág!”

Ha a seregszemlének csupán az lett volna az eredménye, hogy megállapítják valamennyi kínai színházi forma művészi egyenjogúságát, s ezzel megteremtik az egyenlők egységes színházi családját, már ez is elegendő lett volna ahhoz, hogy elmondhassuk: a kínai színház életében hatalmas jelentőségű esemény történt, amelynek feltétlenül gyümölcsözően kell éreztetnie a hatását az egész további fejlődésben.

A színházi formák egyenjogúságának leszögezése azonban nem egyetlen eredménye volt ennek a seregszemlének. Lényeges és fontos volt még sok más dolog is. Elsősorban: a seregszemle bebizonyította, hogy milyen óriási kincset halmazott fel témában, tartalomban, a színházi kifejezés eszközeiben a kínai nép, és hogy milyen rengeteg művészileg kifinomult tehetséget rejt magában a különböző tartományok és városok színházi együttese. Ezzel a seregszemle mintegy szemléletesen igazolta az Állami Igazgatási Tanács rendeletének azokat a pontjait, amelyek elsősorban mint igen gazdag kulturális hagyatéket jellemzik a hagyományos színház értékét és jelentőségét.

A seregszemle a fesztiválon játszott valamennyi darabból alátámasztotta e rendelet minden más pontját is, amelyek szerint át kell dolgozni sok darabot, állami színházakat kell szervezni, s legalább ilyen fontos kérdésnek tekintik a színészi továbbképzést is, egyszóval mindazt, ami általában hozzátartozik a zenés dráma klasszikus színházának megreformálásához.

Már a fesztivál előkészítése során nyilvánvaló lett, hogy a hagyományos darabok szövegének gondos átnézése elsősorban ezért szükséges, mert sok nagyszerű hősi téma, amelyek népi legendák nyomán születtek, valamint sok nemzeti hős vagy népi származású egyszerű ember — paraszt, szolga, harcos — annyira eltorzított — mert így követelték a színháztól a megrendelő nézők, vagyis a földesurak, arisztokraták és egyebek —, hogy a népi hős esetleg rablóvezérnek, az áruló pedig hűséges szolgának tűnhetik fel.

A darabok átdolgozása azért is szükségessé vált, mert eszmei jelentőségük sok esetben csökkent vagy eltorzult egy másik, de nem kevésbé jelentős tényező hatására, amely évszázadokon át érvényben volt. Nem szabad megfeledkeznünk ugyanis arról, hogy a régi Kínában a legtöbb színész nemcsak kevésbé művelt, hanem gyakran teljesen analfabéta is volt. Megvolt a tehetségük is és művészi tudásuk is, a szerepek szövegét azonban nem nyomtatott könyvből tanulták meg, de még csak nem is kéziratokból, hanem tanítóik szavaiból, akik maguk is ugyanilyen úton tanultak. A legkiválóbb tehetségű színészek az általuk játszott szerepekbe újabb epizódokat vittek be, amelyek aztán a hagyomány révén a következő nemzedékekre is átszálltak. Néhány történet az öröklött s a hagyományok által megerősített újabb epizódok és jelenetek beiktatása miatt fokozatosan elvesztette logikáját, drámai feszültségét, néha olyannyira, hogy még az eredeti téma is megváltozott, eltorzult.

S most néhány éve Pekingben, Sanghajban, Harbinban, Kuangtungban, Senjangban, Nankingban — egyszóval Kína minden nagyobb városában — tevékeny munka folyik a hagyományos darabok szövegének rögzítése, a különféle változatok összehasonlítása és a szöveg gondos átvizsgálása érdekében.

Különleges tanfolyamokat és szemináriumokat szerveztek a színészek általános műveltségük fokozására, egyes városokban színiiskolákat létesítettek a fiatalabb nemzedék előkészítésére. Évről évre javulnak a színészek és zenészek többzetes seregének lét- és munkafeltételei, s egyre több és több színészegyüttes alakul át állami színházzá.

Az egyik ilyen fiatal állami színház a Csöcsiang tartományban működő „Kun-szu” színház. 1956 tavaszán ez a színház Pekingben vendégszerepelt. Több mint

egy hónapig jártak el a pekingiek e színház előadásaira, s végiglelkésedték valamennyit, ünnepelték a színészeket, akik a „kuncsü” zenés drámai forma szerint tartották előadásukat. E vendégfellépések sikere közvetlen és nagyon szemléletes eredménye a klasszikus színház megreformálásának.

Kínában hosszú évszázadokon át két alapvető válfaja volt a zenés drámának : a déli — a „nancsü”, amely Csöcsiang tartomány jungcsiai részében született meg és elterjedt a Jangcetól délre, s az északi — a „pejcsü”. Szülőföldje Peking, s a Huanghótól északra terjedt el.

Négyszáz évvel ezelőtt a zenés dráma déli formájának egyik válfaja — a „kuncsü” tört az élre, amely az északi forma legjobb elemeit is tartalmazta. Legalább kétszáz évig a „kuncsü”-t felülmúlhatatlannak tartották művészi tulajdonságai miatt, de a XIX. század elején megjelent a fővárosi, vagyis pekingi zenésdráma — a „csingcsü”, s a „kuncsü” dicsősége halványodni kezdett, majd egészen el is múlt. Igaz, a „kuncsü” darabokat játszó színészegyüttesek tovább működtek, de már sokkal kisebb számban.

Úgy látszott, hogy a „kuncsü” régi dicsőségét már semmi sem hozhatja vissza, s ekkor hirtelen jött az óriási pekingi siker, a „kuncsü” forma szerint játszott *Tizenötezer pénz* című darabbal, amelyet a tartományi „Kunszu” színház adott elő.

Mi történt? Talán valami teljesen új darab ez, amelyet régebben senki sem ismert? Nem, ellenkezőleg. A darabot még a mandzsu dinasztia időszakának elején, vagyis a XVII. században írta Csu Szu-cseng drámaíró, a történet pedig még régebbi keletű. Arról szól, hogyan vádolták hazug módon gyilkossággal a leányt és az ifjút, s a bátor és becsületes Kuang Csung hogyan tudta bebizonyítani ártatlanságukat. A mese tehát már jóval a darab megszületése előtt élt a nép körében. Szucsou városában még ma is áll az a templom, amelyet Kuang Csung emlékére emeltek. A színház olyan neves ismerői, mint Tien Han és Oujang Jü-csien drámaírók, természetesen jól ismerték mind a darabot, mind pedig a „kuncsü” zenés drámai formát. De hiszen akkor miért írták a darabról mindketten, hogy ez az egyik legjobb zenés dráma, amelyet *valaha is* láttak? Azért, mert a régi „kuncsü” forma megint fiatal lett.

A „Kunszu” színház átdolgozta, lerövidítette a szöveget. A darab előadása azelőtt majdnem egy álló napig tartott, ma pedig három óra alatt eljátsszák, vagyis annyi idő alatt, amíg a néző még teljesen frissen érezkelhet.

A dolog nyitja azonban természetesen nemcsak az időtartamban rejlik, hanem elsősorban abban, hogy a szöveg átdolgozása minőségileg művészbé, eszmeileg pedig sokkal tartalmasabbá tette a darabot. Ahhoz, hogy kertben fiatal fű

sarjadjon, el kell róla takarítani az elszáradt, lehullott leveleket. A színház munkatársai megtisztították a darabot minden holt, elavult, a „kuncsü” zenés dráma izmosodását és fejlődését akadályozó sallangtól.

A fiatal csöcsiangi színház *Tizenötezer pénz* című zenés drámájának sikere olyan átütő erejű volt, hogy a pekingi zenés dráma sanghaji színháza műsorára tűzte a darabot és „kuncsü” formában adja elő. S véleményem szerint ez a tény az egyik igen szemléletes példája a hagyományos zenés drámai színház különböző fajai és formái művészi fellendítésének és fejlesztésének.

1954 áprilisában tartották az első országos népdal-, zene- és táncfesztivált Kínában. A nézők előtt két héten át több mint háromszáz népi énekes, táncos és zenész lépett fel, kínaiak, mongolok, tungkangok, ujugurok, kazahok, üzbecgek és koreaiak. Már maga a különböző nemzetiségű dalos és táncos formák egyszerű találkozása egyazon színpadon a kölcsönös gazdagodás tényét jelenti. De ha a táncoló parasztok a fesztivál befejezte után haza is utaztak falvaikba, ez nem azt jelenti, hogy Peking lakosai ezeket a táncokat többé sosem látják. A pekingi Központi Színművészeti Intézet koreográfiai fakultásának diákjai tanulmányozzák és táncolják valamennyi tartomány és Kínában élő nemzetiség táncait: a tibeti táncot is, a tajvani, mongol, ujugur táncot is, a jao, ji, miao és li nemzetiség táncait is.

A klasszikus színház szakemberei ma nemcsak összegyűjtik mindazt az értékeset, amit a nép felhalmozott a zene- és színművészet területén, hanem azzal is törődnek, hogy megőrizték és megszilárdítsák a művészi színvonalat, többek között a pekingi színház művészi színvonalát is. Ennek érdekében a Mej Lanfang vezetése alatt álló pekingi színház színiiskolát létesített. Az igazgatója ennek az iskolának Tien Han.

Már estefelé érkeztünk ebbe az iskolába. A fiatalok természetesen virággal fogadtak bennünket, és úgy rázták a kezünket, úgy mosolyogtak, úgy örültek, mintha nem is először találkoztunk volna, hanem régi, nagyon régi barátok volnánk, akik valami távoli útról térnek haza.

Az igazgató karonfogva vezetett el bennünket a kertbe, ahol kanyargós utak, hidacsákák, barlangocsákák és pavilonok voltak.

A kertben kisebb házikók. Ezekben laknak és tanulnak a fiatalok.

A kert közepén fából készült, nagyobb iskolai színház.

Az első sorba ültettek bennünket. Hátunk mögött az egész nézőteret az iskola növendékei töltötték meg, a jövő színészei és színésznői, egyszerű, szerény fiúk és leányok, kék zubbonyban és nadrágban.

Felgördült a függöny és a klasszikus kínai színház kosztümjeinek és maszkjainak csillogásában ugyanilyen lányok és fiúk, mesésen valószínűtlenül jelentek meg.

Lehet, hogy Tien Han szempontjából e tanítványai még nem érték el a klasszikus művészet szintjét, de a mi szempontunkból a fiatalok művészete egyenesen lenyűgöző. Csodálatosan mozogtak, csodálatosan játszottak és énekeltek, mind a Fehér Kígyó, mind pedig bátor társa — a Kék Kígyó. Lenyűgöző volt a csata a Víz és az Ég erői között, amikor jó tíz percen keresztül folyt az akrobatikus harc, amelyben a másodperc tört részeire ki voltak számítva a mozdulatok. Az előadás után sokáig beszélünk a színészekkel, akik akkor már újból hétköznapi leánykákká és ifjakká változtak vissza.

Az asztal körül ültek, amelyen kínai szamovár gőzölgött. Ez annyiban különbözik az orosz szamovártól, hogy víz helyett húsleves forr benne. A szamovár körül kicsiny tányérokra finomra vágott hús- és halszeletek, tengeri uborkák és tengeri káposzta. Mindegyik azt vette ki pálcikájával, amit megkívánt, beengedte a szamovárba, egy-két perc múlva kiemelte, majd csípős ízű mártással öntötte le és falatozni kezdett. Az egész nagyon izlésesen hatott.

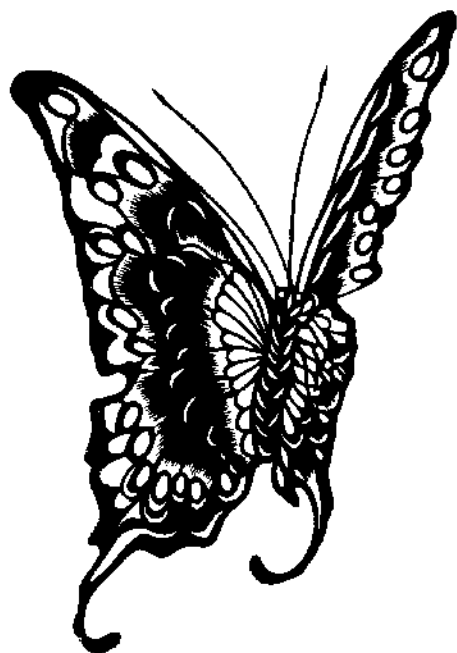
És hogyan lesz tovább? Az iskola elvégzése után ezek a fiatalok játszanak majd a pekingi forma szerint, és semmi sem változik meg ebben a formában? Megmaradnak a mozdulatok, szünetek és minden, ami 15 vagy 100 évvel ezelőtt volt? Színház-múzeum?

Nem, nem hiszem. A színház népi jellege, a művészet természetesen megmarad. Hiszen ezek már most is igazi mesterek — e kis iskola kis színészei. A hagyomány fejlődése azonban elkerülhetetlen.

Néhány színházi programon a színészek neve mellett már négy másik név is kezd megjelenni: a szerző, a rendező, a zeneszerző és a díszlettervező neve. E nevek megjelenésének a ténye igen nagy jelentőségű.

A szerző — a tartalom, a téma, az eszmeiség jelképe. A zeneszerző — a téma zenei megoldása. A díszlettervező — az új téma minél pontosabb külsőleges kifejezésének kutatása. A rendező — a színpadi kifejezőképesség minden eszköznek felhasználása és ugyanakkor a képek, jelenetek és epizódok megtisztítása az idő ráakódó rétegződéseitől és terheitől.

S végül, ez a négy ember együtt annak a lehetőségét jelenti, hogy újabb színművek születhetnek, amelyek ugyanúgy tükrözni fogják a nagy kínai nép lelki világát, amint tükrözik az olyan nagyszerű művek is, mint például a *Liang San-po és Csü Jing-taj*, a *Fehér Kígyó*, a *Nyugati utazások* vagy a *Vízparti történet*.



BEFEJEZÉSÜL . . .

AMIKOR 1953 januárjának egyik zimankós reggelén az Otpor határmenti állomásról kiinduló távol-keleti expressz határozottan és szinte önfeláldozóan falni kezdte a Moszkvába vezető vasúti sínpárat, az egész kupében szétteregttem jegyzeteimet, leültem a rázkódó kicsiny asztalhoz a jégvirágos ablak mellé, s olvasgatni kezdtem ezt a könyvemet, amelyet most befejezek. Az igazat megvallva, akkoriban nem gondoltam arra, hogy mekkora lesz a könyv terjedelme, s fel sem mertem volna tétélezni, hogy a könyvet majdnem négy évig fogom írni.

Fejezetről fejezetre haladva azonban egyre inkább éreztem, hogy kiegészítő adatokra van szükség. Leveleket kellett írnom Kínába és felkérnem azokat, akikkel ott találkoztam és összebarátkoztam, hogy válaszoljanak kérdéseimre, amelyekre nem tudtam annak idején választ kapni. Kínáról szóló könyveket, cikkeket és disszertációkat szereztem, a telefonkönyvbe pedig olyan moszkvai és leningrádi tudósok nevét és telefonszámát jegyeztem be, akik Kínával foglalkoznak. Könyörtelenül kínoztam őket kérdéseimmel, és minden újból átírt fejezetet több hozzáértővel elolvastattam.

Ezért most, amikor könyvemet befejezem, köszönetet kell mondanom mindazoknak, akik segítettek ismereteikkel és tanácsaikkal, s bocsánatot kell kérnem tőlük, ha a könyvben segítségük ellenére is maradtak hibák vagy pontatlanságok.

S természetes, hogy a legnagyobb felelősséget éppen kínai barátaimmal szemben érzem. Mit fog írni erről a könyvről Vu Hszüie és Csao Kuo-jing? Hiszen a könyvet már aznap megküldöm nekik, mielőtt a kiadótól megkapom az első tiszteletpéldányokat.

Mit fog szólni Kuo Mo-zso, Mej Lan-fang és Tien Han mindazokhoz, amit írtam, ha valaki beszél nekik könyvem tartalmáról vagy az egyes fejezetekről? Nem fogják-e túlságosan felületesnek találni a kínai színészek, művészek és rendezők Kína művészetéről alkotott egyes ítéleteimet?

Miközben könyvem sorsa felett gondolkozom, gondolataim állandóan visszatérnek a havas park csendes fáival övezett kicsiny műteremhez, amelyben először kérdeztem a színészeket és rendezőket csodálatos művészetük csodálatos törvényeiről.

Attól a naptól kezdve mind a mai napig kérdéseim szinte sosem szüntek meg, s nemcsak levelekben faggattam kínai barátaimat, hanem a Moszkvába érkező színészeket és írókat személyesen is.

1955-ben Moszkvában vendégszerepelt a saohszingi színház, amelyet Sanghajban is láttunk. Amint emlékeznek rá, a színház együttese kizárólag nőkből áll, akik egyaránt játszanak női és férfi szerepeket.

Amikor a színházban ültem, feszülten figyeltem mindenre, ami a színpadon történt, s ugyanakkor a moszkvai nézők magatartására is. Legtöbbjük ekkor látott először kínai színházat, s nagyon boldog voltam, hogy ennek ellenére magával ragadta őket mind a téma, mind a cselekmény. Nagyon izgultak a két szerelmes — Liang San-po és Csu Jing-taj sorsáért, s teljesen megfeledkeztek róla, hogy az ifjút és a szigorú apát alakító színész is nő. S amikor a köhögő Liang San-po elvette ajkaitól a hófehér zsebkendőt, szerelmese pedig elszornyúlkodva meredt a vérrre, nagyon sok néző szemében csillogott a könny.

Moszkva, Leningrád, Minszk, Szverdlovszk, Novoszibirszk lakosai, ahol a sanghaji színház előadásokat tartott, ugyanolyan lelkesen fogadtak a hagyományos kínai zenés dráma számukra teljesen új művészetét, akárcsak London, Párizs, Róma, Amszterdam lakosai, ahol a pekingi színház vendégszerepelt.

A szó legszorosabb értelmében diadalmenete volt ez a pekingieknek Európában.



„A nyugati szárny.” Cuj Jing-jing — Jüan Hszüe-fen ; Hungniang, a szolgáló — Lü Zsuj-n

Az egyik párizsi azt mondta nekem, hogy Franciaországban a kínaiak vendégszereplése valóságos társadalmi eseménynek számított, s majdnem ugyanezekkel a szavakkal mesélt nekem a kínaiak londoni előadásairól egy angol, aki állandóan azt ismételte, hogy a kínai színház művészetének magas kultúrája és foka valóságos felfedezés volt a londoniak számára.

Amikor hallom azoknak a lelkes kitérésait, akik látták a kínai színház előadásait Moszkvában vagy Kijevben, Varsóban vagy Prágában, Londonban, Párizsban, Brüsszelben, Amszterdamban vagy Delhiben, szívemet öröm és büszkeség tölti el.

Öröm azért, hogy a kínai nép által teremtett színház ilyen nagyszerű győzel-



„A nyugati szárny.” Csang Kung egyetemista – Hszü Jü-lan ; Cuj úrnő – Csang Kuj-fen

meket arat, büszkeség pedig azért, mert a győztesek között sok olyan ember van, akikkel találkoztam és összebarátkoztam Kínában, s ezt a barátságot ápolgatom is.

A sanghaji színház egyik előadása után feleségemmel meghívtunk néhány szereplő színészt, többek között a színház vezetőjét, Jüan Hszüe-fent is. A meghívást örömmel fogadták, s másnap estére ígérkeztek, helyesebben éjszákára, mivel egész este elfoglaltságuk volt. „Csak azt ígérjék meg – kérték –, hogy semmivel nem fognak etetni bennünket.”

Ennek a kérésnek nyilván két oka lehetett. A kínaiaknál szokásos traktálásból kiindulva talán nem akartak az ő szempontjukból fölös gondokat okozni



Csang Kung és Hungniang

a vendéglátónak, azonkívül minden banketten és fogadáson annyira teleetették őket, hogy legtöbbjük feltételes reflexe nyilván riadalmat jelzett a kötelező evés gondolatára.

Becsaptuk vendégeinket. Igaz, hogy csak úgy félig-meddig. Nem készítettünk semmit, hanem elmentünk a „Peking” kínai étterembe, s tengeri uborkát, rákot, rizst és kínai gombát rendeltünk.

Amint sejtettük, több hónapos vendégszereplésük alatt vendégeink annyira elszoktak nemzeti ételiktől, hogy csodálkoztak és nagyon megörültek, amikor moszkvai asztalon nemcsak rizst és tengeri uborkát pillantottak meg, hanem evőpálcikákat is.

Milyen gyönyörűek voltak mindahányan ezek a fiatal és szerény asszonyok



A szerelmeslevél

és leányok, akik csak az imént játszották el a színpadon bonyolult szerepüket, most pedig vidáman mosolyogva, olyan fesztelenül és olyan egyszerűen segítenek a kacsatojások megtisztogatásában és a fojtó illatú zöld tea kitöltésében!

Aztán énekelgettek, táncmozdulatokat és színpadi mozgásokat mutattak.

Az ének hangja és a leányok kacaja még ma is ott cseng a lakásunkban, mivel mindent magnetofonra vettünk, s bár a táncok emlékét csak szemünk őrizte meg, mégis, az emberi szem hosszú ideig vissza tud emlékezni!

S egy év múlva újabb színház érkezett hozzánk Sanghajból vendégszereplésre, de ez már nem saohszingi formában játszott, hanem pekingi forma szerint.

Elsőnek a *Jentangsan hegyeiben* című történelmi tárgyú darabot adták elő. Tárgya néhány egymást követő csata a felkelők és császári seregek között. Mind-

egyik csatajelenet akrobatikus pantomím-játék. S önkénytelenül megint nemcsak a színészeket figyeltem, hanem a nézőket is. Köröttem senki nem ült úgy, hogy hanyagul hátradőlt volna karosszékének bársonytámlájára. Mindegyik előrehajolva, feszülten figyelte a harc egyes jeleneteit, s néha a szomszédjukra sandítottak, hogy igazolva lássák bámulatukat. Viharos taps dübörgött fel a nézőtéren, az első soroktól egészen a kakasülőig.

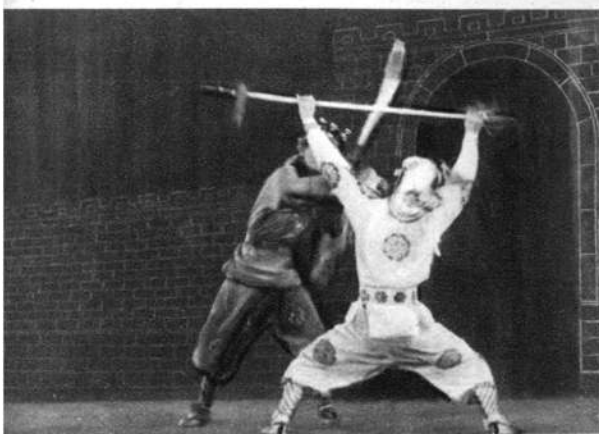
A második darab *A csodafü éltrablása* volt. Ez egy jelenet a Fehér Kígyóról szóló legendából: amikor a Fehér Kígyó a hegyekbe megy a szent öreghez, Nan-csihez, hogy megszerezze a gyógyító füvet és megmentse vele férjét a haláltól. A darab középpontja a harc a Fehér Kígyó és a szent tanítványai: a Gólya, a Szarvas, a Friss Szél és a Fénylő Hold között.

Úgy véltem, hogy néhány imént bemutatott akrobatikus csatajelenet után a második darab, amely szintén harci akrobatikára épül fel, kevésbé lesz érdekes, de ez is hasonló, vagy még nagyobb sikerrel került bemutatásra. S ez azért történt így, mert bármilyen virtuóz is a zsonglörködés és akrobatika a kínai színházban, azt mindig alárendelik a témának. Még olyankor is, amikor a csatajelenet teljesen akrobatikus zsonglörködés dárdákkal, kardokkal és kopjakkal, vagyis olyan teljesen különleges fogásokon alapul, amelyet a kínaiak „a repülő fegyver művészetének” neveznek, a színészek még olyankor sem lépnek ki az alak s tényleges feladat érzékeléséből, megértéséből, abból, amit Sztanyiszlavszkij a szerep magvának nevezett.

A Fehér Kígyó nem azért ment a Kuenlun-hegyre, hogy csatázzon, hanem azért, hogy férjét megmentse. Minden tőle telhetőt megtett annak érdekében, hogy meggyőzze a szent öreg tanítványait, s azok odaadják neki a füvet. Csak azért kénytelen kirántani két csillogó kardját, mert a szent tanítványai üldözőbe vették és dárdákkal fenyegették. Ha az utolsó pillanatban nem érkezett volna meg a szent öreg, a Fehér Kígyó meghalt volna ebben az egyenlőtlen harcban, mert nem hátrálhatott meg: hiszen a gyógyító fütől függ a szeretett férfi élete. Ezért a néző, aki állandóan csodálkozik Csang Mej-csüan színésznő akrobatikus és zsonglörművészetén — kecses, csodálatosan szép nőt lát maga előtt, akit az önfeláldozó szerelemnek valamilyen belső fénye tesz ragyogóvá. S nem tudnám megmondani, hogy mi volt szebb: az edzett és ruganyos leány-



Jüan Hszü-fen színésznő, a sanghaji saohszingi válfajú
zenés drámai színház vezetője



Harci jelenetek a „Jentangsan hegyiben” c. darabból



A sanghaji pekingi válfajú zenés drámai színház előadása

test gyors mozdulatai, amint karddal, térdel és lábfejevel veri vissza a felé röppenő ellenséges dárdákat, vagy bátor tekintete és bájos mosolya.

Mikor a tolmács megjelent a függöny előtt és bejelentette a harmadik darabot, a *Jang Kuj-fej részességét*, kissé izgultam, mert ebben a rövidke darabban nincs akrobatikus csata. Az a tartalma, hogy a császár ágyasa a lugasba megy, hogy ott találkozzon a császárral, de mivel nem találja őt ott, bánatosan megparancsolja a szolgálóknak, hogy hozzanak bort, s miután néhány pohárral megivott — becsípett. Félttem, hogy a jelenet túlságosan hosszúnak és eseménytelennek tűnhetik, pedig amikor én láttam, Jang Kuj-fej szerepében a híres színésznő — Mej Lan-fang hatalmas sikert aratott. Vajon hogyan birkózik meg ezzel a szereppel Li Jü-zsu, a fiatal színésznő?

Aggályaim nagyon hamar eloszlottak. Li Jü-zsu nagyszerű színésznőnek bizonyult. Mennyire igyekezett felvidítani magát, milyen bájosan szedte a nem létező virágokat, majd mikor eszébe jutott a bánata, milyen keccses mozdulattal hajította el a virágokat! Hogy nekitüzesedett a forró bortól! Milyen vad kétségbeeséssel itta ki az utolsó csészét, amelytől végleg becsípett! Milyen részeg, milyem magára maradt, milyen boldogtalan volt a császár elhagyott ágyasa!

A teremben kigyúlt a fény. Szünet. „Hihetetlen művészet!” — mondta az előttem ülő ősz férfi. „Wonderful!” — mondta az egyik idegen. Az erkélyen ülő, piros orcájú kínai diákok boldogan mosolyogtak. Volt mivel büszkélkedniük!

Szünet után *A halász bosszúja* című, mai tárgyú társadalmi drámát játszották, amelynek főszerepét a színház igazgatója, az egyik legnagyobb kínai színész — Csou Hszin-fang alakította. A darab hőse öreg halász, akit megcsúfolnak a földesúr szolgálói. A darab végén az öreg és leánya megölik a földesurat, majd elrejtőznek.

Amint látjuk, a darab eléggé feszült és kiélezett, de azoknak, akik ma először látják a kínai hagyományos színházat, az előadás nemcsak a tartalom és a téma miatt érdekes, nemcsak a színészek művészete miatt, hanem azért is, mert a színházi kifejezés minden vagy majdnem minden eszköze, ami csak a kínai zenés drámában előfordul, itt teljes mértékben alkalmazást nyer, kezdve a maszkkal és befejezve a nem létező tárgyakkal való cselekménnyel.

Természetes, hogy a nézőtérén ülő emberek legtöbbször ezek a színházi fogások szokatlanok voltak, s ezért nagyobb figyelmet fordítottak rájuk, mint az ugyanott ülő kínaiak — főleg a moszkvai főiskolákon tanuló diákok — s



A felkelők rohamba mennek

természetes az is, hogy mi, oroszok csak fő vonalaiban értettük meg a tartalmat, nem reagáltunk a szavakra ; bár a komikus szolgák sok mondata viharos kacagást keltett mindazokban, akik ismerték a kínai nyelvet, az érzékelésnek ez a különbsége mégsem volt akadály ahhoz, hogy *A halász bosszúja* című darab legalább akkora sikert arasson, mint a többi.

Sokáig nem oszlott szét a közönség, sokáig tapsoltak a rengeteg virágkosár között álló színészeknek. A nézők arca örömtől sugárzott, hiszen igazi népművészettel, igazi tehetséggel és művészettel találkozni — mindig igen nagy öröm.

De ugyanolyan boldog öröm ült a színészek arcán is, amikor fél óra múlva kiléptek az elnéptelenedett Puskin utcára. Ismerni a nép nagyszerű művészetét



Csao Hsziao-lan színésznő és Csou Hszin-fang színész „A halász bossúja” c. darabban

szétadni, odaajándékozni e kincset ilyen bőkezűen, ilyen lenyűgözően — nagyon nagy öröm és boldogság.

S a színészek sok dicsőséget aratott csoportja, élükön a híres Csou Hszin-fang igazgatóval, megint eljött hozzánk vendégségbe. A magnetofon szalagja megint megörökítette éneküket.

A teázó asztal mellett üldögéltünk és mindannyian vidáman emlékezünk vissza kínai találkozásainkra. S egyszercsak azt veszem észre, hogy Ko Csung-ping valamit ír. Egyes hieroglifákat áthúz, aztán újakat ír, majd megint újabbakat húz át. Vers lett belőle. Ko Csung-ping felolvasta versét, s Lev Zalmánovics Ejdlin, a kínai irodalom tudósa, rögtön le is fordítja :

*Eljöttem Moszkvába,
És megtaláltam régi barátaim.
Beszélgetünk, s éjjel sem fogy ki belőlünk a szó.
Barátságunk — örökkön hömpölygő büszke folyó,
S a csónak rajta — mi vagyunk.
Szeretném, ha ismét eljönnének
Kínába, régi barátaim,
És a nagy folyókon
Együtt eveznénk megint.*

Az este bizony hosszúra nyúlt. Hajnalban elkísértük vendégeinket a még néptelen Gorkij utcán. A járdán, mielőtt beléptek volna a Moszkva-szállóba, hosszasan szorongattuk egymás kezét, s oroszul is, kínaiul is többször elmondtuk : „do szvidanyija”, „csiaj-csien”.

S most, amikor könyvem utolsó sorait írom, megint csak ez tolul a számra : „csiaj-csien”. A viszontlátásra ! Azoknak mondom, akiket illet.

Hiszen négy hosszú éven át, amíg ezt a könyvet írtam, az íróasztal mellett is mindannyiszor visszaemlékeztem azokra, akiket láttam a színpadok deszkáin, akikkel találkoztam Pekingben, Senjangban, Kantonban, Sanghajban, Nankingban . . . Visszaemlékeztem az arcukra, szavaikra. Gondolatban újra elbeszélgettem mindegyikükkel.



Csou Hszin-fang Hsziao Ho szerepében a „Han Hszin hadvezér visszatérése” c. darabban

S a „csiaj-csien” mellett most búcsúzóul még azt is kell mondanom, hogy „hszie-hszie” — „köszönöm”.

Köszönöm Önöknek, kedves barátaim, a gyönyörű művészetet, köszönöm az élvezetet, amelyet előadásaikkal nyújtottak, köszönöm a hosszú órákon át tartó beszélgetéseket, a leveleket, köszönöm a segítséget, amely nélkül egyetlen sort sem írhattam volna.







TARTALOM

Előszó	7
Nagyszerű napok	9
Előzetes figyelmeztetés	22
A természettől kölcsönzött vonások	26
Törpe óriások	27
Az átalakított kárász	27
A tavasz és a szöcske	28
Természetalkotta szobrok és képek.....	30
Az anyag érzékelése	35
Az ábrázolás igazsága	39
Művészi mesterség	45
Vendégségben Csi Paj-sinál	50
Oroszlánok és sárkányok	54
Ritmus és téma	63
Dalos elbeszélés és dalos szerep	69
Zenés színjáték	76
Meglepő válaszok	89
Tartalom és forma	94
Egyforma és különböző színházak	115

Az elnyújtott szó	132
A képzelt csónak	139
A tér és az idő ábrázolása	156
A nem létező díszlettervező	168
Szerepek	187
Kollégáim	211
Tegnap és ma.....	256
Befejezésül	304



59.4574 Athenaeum Nyomda, Budapest
(F. v. Soproni Béla)

Kiadja a Gondolat, a TIT kiadója. Felelős kiadó a Gondolat Kiadó igazgatója. Felelős szerkesztő Bárány György. Műszaki vezető Löblin Imre. Műszaki szerkesztő dr. Fogány Károly. A borítót Vincze Lajos tervezte. Megjelent 4400 példányban. Terjedelem 26,5 (A/5) lv + 2 képtábla. Ez a könyv az MSZ 5601-59 és 5602-55 Á szabványok szerint készült



Ára: 50,— Ft

