

ISABELLA PACE

*A bunraku és a színpadi illúziórombolás*

## 1

„Értitek-e már, hogy miért szerettem meg és tanultam meg értékelni a művészetekben azt, amit napjainkban »marionettnek« neveznek, és gyűlölni azt, amit »életnek« neveznek?” Gordon Craig e szavakkal – és további, sugallatokban gazdag új szempontokkal – ajánlja az európai kultúra figyelmébe a bábszínházat. Hasonlóan vélekedtek Mejerhold, Gaston Baty, Oscar Schlemmer is; és az ő munkásságuk eredményeképpen lép be a báb – hol felbukkanva, hol eltűnve – a modern színház történetébe.

Vagyis az európai bábjátás nem tipikus utat járt be: legelőbb is, századunk elején, megélnéül az érdeklődés a bábszínház elméleti aspektusa iránt, majd pedig, az utóbbi években, megjelennek maguk a bábelőadások is. A Tiszta Művészet színpadi megjelenítésének olyan színházi formáit keresve, amelyek elszakadnak a valóság utánzásától és a színész sztárjellegétől, a rendező fölfedezi a marionettet mint a térben megjeleníthető tiszta funkciót, amely tökéletesen irányítható, ugyanis a báb mechanikus tárgy – és a színházi Nagy Reform szimbólumává teszi.

A bábszínház ugyan már ezen optikaváltás lezajlása előtt is népszerű lett Nyugaton, de amolyan másodrangú színházként, amely a commedia dell’artét követve kizárólag a realista orientációt támogatja. E folyamat során, tágabb történelmi perspektívából szemlélve e jelenséget, a bábhagyomány állandóan afféle ingamozgást végez kétféle hagyomány között: egyszer az antropológiai hasonlatosság szintetikus formái felé (beleértve az emberi jellem pozitív negatív tulajdonságainak megjelenítését is), másszor az embertől eltérő, „más” forma utánzása felé leng ki. A bábhagyomány meghatározó eleme a bábok olyan mozgása, amely lehetővé teszi a „más”, a természet, az állatok, az isteni jelleg bemutatását.

A sacrum és a profanum, a realizmus és a mesterkéeltség, az azonosság és az idegenség közötti ellentét alkotja a bábhagyomány alapját Keleten és Nyugaton egyaránt.

Az ember évezredek óta, a világ minden szegletében állandóan megalkotja önmaga hasonmását, következésképp ezt a szokást az emberi viselkedés ösztönös elemének is tekint-

hetjük. Bár a megjelenítés mikéntje nagy változatosságot mutat – barlangfestmények, kódexet díszítő miniatúrák, monumentális méretű festmények vagy aprócska bábok –, az emberi nemnek ezt a hajlamát, úgy látszik, nem lehet elfojtani.

Ám az ember nem elégszik meg hasonmásának külső megjelenítésével. E hasonmást igyekszik felruházni saját vitalitásával és érzelmeivel is. És abban reménykedik, hogy az imitáció hüen tükrözi a modellt, s a művész számára az a legnagyobb bók, ha azt hallja, hogy a báb – legyen az mechanikusan mozgatható vagy kézfejre húzható – „olyan, mintha élne.”

Mindazonáltal sem az „emberen túli” tevékenységek ábrázolásának lehetősége, sem az az igyekezet, amelyet a bábmozgató fejt ki annak érdekében, hogy meggyőzze a nézőket a bábok élő voltáról, képtelen megakadályozni azt, hogy – valamilyen formában – ne tudatosuljon bennünk az a tény, miszerint a báb a saját világában mozgó, nem emberi lény. Az a kellemetesség, amely a bábok láttán lesz úrrá rajtunk, kissé ahhoz az érzéshez hasonlít, amelyet a majmok grimaszai váltanak ki belőlünk. A majmok „emberies” jellegébe átrajzolt mindennapos fintorainkra ismerünk rá, ám ugyanakkor annak is tudatában vagyunk, hogy a grimaszoló lény nem ember. De a majmok nem tudják lekötni a figyelmünket hosszabb időre, mozdulataikból hiányzik az az intelligencia, amelyet a művészetekben megnyilvánuló kontextus teremt meg: a báb – noha nincs önálló élete – az animátor közreműködésével életet nyerhet és bármivé átlényegülhet: lehet bolond, de lehet isten is. De sohasem lehet ön-maga; nincs, önazonossága.

Éppen ezen tulajdonságánál fogva alkalmazható a báb a vallási szertartásokban és a közönséges, realista bohózatokban is.

A bábok életét ezenfelül három, a színpadi látvány szempontjából is lényeges tényező korlátozza: a forma, a fény, a mozgás. Ezek a tényezők magyarázzák azt az érdeklődést, amelyet annakidején a formalisták (Appia, Craig), valamint a figuratív szobrászat képviselői tanúsítottak a bábok iránt, ugyanis ez utóbbiak számára azokban az időkben – a kubizmustól a futurizmusig – központi kérdés volt a mozgásnak a vásznon vagy a kötömbben való megragadása, a mozgás formájának a megtalálása. A Kelet iránti érdeklődés első hulláma, amely a múlt század végén bukkant fel a szobrászatban, Európába is eljuttatta a keleti bábszínház sok évszázados, sokszínű hagyományainak hírét. Ekkor került méltó helyére a báb korunk színháztörténetében, s vált az avantgárd viszonyítási pontjává.

## 2

A bunraku kétségkívül a bábszínház azon formája, amely érintetlen alakban őrizte meg hagyományos jegyeit – elsősorban az erősen hangsúlyozott színpadi szimbolikarendszert, amely lehetetlenné teszi a bábnak az élő személlyel való azonosítását. A japán bunraku-színházban a bábokat mozgató emberek láthatóak, de nem beszélnek, a szöveget énekes narrátor adja elő.

Roland Barthes a bunraku legérdekesebb olvasati lehetőségének véli azt az értelmezést, miszerint a bábszínház ezen formája „azoknak az ellentéteknek és ellentmondásoknak a nevetségessé tétele, amellyel párbeszédeink etikai tartalmát jellemzik.” Az egyik, meghatározó ellentét, az Élő-Nem élő ellentéte, amely a japán nyelv struktúrájában is megnyilvánul, a káosz érzetét kelti bennünk, ám ezt a zavart eloszlatja az a tény, hogy a bunraku e két fogalom egyikének sem „ad igazat.”

A japán báb ebben az értelemben őriz bizonyos elemeket fantazmagorikus eredetéből, de a bunraku-darab másféle jelentéstartalommal ruhazza fel bábjait; a bunraku nem akar életet lehelni az élettelenbe, a báb nem akarja imitálni az emberi testet, a báb mindössze az emberi test, mondhatnánk érzékletessé tett absztrakciója.

A másik tipikus nyugati ellentétpár, amelyet a bunraku felold, a Belső-Külső ellentéte. A nyugati színház ugyanis erős hajlamot tanúsít az intimitások, az érzések, érzelmek, belső konfliktusok stb. bemutatására. De általában leplezi azoknak az eszközöknek a mesterséges voltát, amelyek segítségével megmutatja azt, amit meg akar mutatni. A doboz jellegű színpad éppenséggel olyan tér, amelyet ez a „hazugság” jelöl ki, olyan tér, amelyben a gépezet, az ábrázolás eszközei, a fényforrások rejtve maradnak. A néző mintegy véletlenül lesi ezt a zárt teret, míg el nem rejtik a szeme elől: egy részről, a világosságban, ott a mozgás és a szó; más részről, a sötétségben ott a tudat.

A bunraku nem változtatja meg jelentős mértékben a színpad-nézőtérként értelmezett színházi teret, bár meg kell jegyeznünk, hogy a japán színháztermek kevésbé „zártak”, mint a mi dobozaink. Egy valami azonban merőben más a bunrakuban: a színész és a drámai személy viszonya, ugyanis Európában ez a viszony mindig „belső.”

A bunraku-színházban a bábok mozgatói mindig láthatóak, de tökéletesen közömbösek: a feketébe öltözött animátorok a bábok körül járkálva a nézők számára jelentéssel bíró mozdulatokat végeznek. Vezetőjüknek, és csakis neki, csupasz, maszkirozatlan az arca. Arc kifejezése érzélemmentes, a néző semmit sem olvashat le róla.

„Itt találjuk meg azt az absztrahált érzelmet, amely a Kelet oly sok műalkotását realiztikusan megvilágítja, s amelyet mi oly nehezen értünk meg, tekintve, hogy mi az érzelmek legyőzését az érzelmek eltitkolásaként vagy elítéléseként, és nem a magunktól való eltávolításaként értelmezzük. A bunrakuban lecsupaszítva látjuk a színház gyökereit. A hisztéria, vagyis maga a színház az, amit eltávolítottak a színpadról, s a hisztériát az előadáshoz nélkülözhetetlen tevékenységek helyettesítik: a munka helyettesíti azt, amit „belsőnek” nevezünk.

Végezetül pedig a bunraku tagadja azt is, amit az élő előadás stílusának, a közös „írásnak” nevezünk. Számunkra ez a totalitás illúziója, a kifejezés azon különböző eszközeiben megnyilvánuló egyidejűségnek az illúziója, amelyek együttesen szerves egészet alkotnak, amelynek etalonja és visszatükrözése az emberi testben van. A bunraku-színházban ez az egész teljesen eltűnik. Nem annyira a báb jelenléte miatt, hanem inkább azért, mert a kife-

jezés kódjai megosztották, mert az előadás három alkotóelemét – a bábót, a báb mozgatóját és az énekest – mintegy lecsupaszították.

A bunraku-színházban a hang és a kettős mozgás is egymástól elválasztva jelenik meg a térben. Az énekesnek és a zenésznek a proscéniumon van a pontosan kijelölt helye. A színpad közepén a hang a mozgás formájában kapja meg a maga ellensúlyát: a bábok emocionális, illetve a bábokat mozgató emberek tárgyilagos, prezentáló mozgásában. Mindezt – sokszáz esztendővel Brecht előtt, aki a keleti színház kódjainak szigorúságát állította követendő példaként a nyugati dramaturgia elé – ködtőredék, távolság, idézet kíséri. A színpadon lévők nem törődhetnek csak magukkal, azon egyszerű oknál fogva, hogy senki sem az az egyedüli, aki alkot, bemutat, mozog: azt, amit az egyik elkezd, zökkenő nélkül folytatja a másik.

Chikamatsu Monzaemon (1653–1724), a legismertebb bunraku-szövegíró szerint nagyon is lehetséges, hogy egy rendkívül tehetséges animátor egy szinte tökéletes és természetes nagyságú bábót képes volna úgy mozgatni, hogy a közönség színésznek vélje a bábót. Ám ez a szélsőséges realizmus – teszi hozzá Chikamatsu – a közönség részéről nem találkozna megértéssel. A művészettől nem a hűséget, hanem a stilizáltságot követeljük.

De térjünk vissza a bunraku-színház három alapvető elemének kapcsolatához és szétválásához. A magas technikai színvonalat képviselő együttesekben a három kód harmonikus összekapcsolódása olyannyira könnyed, erőfeszítés nélküli, hogy szinte automatikusnak tűnik, de ha összevetünk egy technikailag tökéletes és egy kezdők által kivitelezett előadást, azonnal megértjük, hogy ez a látszólagos erőfeszítés nélküliség az egyes elemek összehangolását célzó sokéves gyakorlások, próbák gyümölcse.

Az artisztikum e három formájának egyidejű élvezete a wagneri egyetemes művészetet idézi fel bennünk: a szöveg az érdeklődésünket kelti fel, a szamiszun zenei szuggesztivitása és a bábok hallatlan tökéletessége a fület és a szemet gyönyörködteti. A nyugati zenés drámában, amelyben a három alkotóelem más és más formában jelenik meg, nincs különösebb jelentősége annak, ha az énekelt szöveget rosszul értjük, vagy ha érzelmileg nem fog meg az előadott történet, mert a zenei anyag előadásának színvonala határozza meg elégedettségünk fokát. A japán kabukiban, az interpretálás virtuozitásának színházában a színész előadói zsenialitása teljes élvezetet nyújt, a szöveg értéke vagy a zenei anyag színvonala másodlagos szerepet játszik. Nem így a bunrakuban: itt a zene, a szöveg és az animátor képességei egyaránt fontosak.

A bunraku e specifikus jegyei olyan színházat teremtenek, amely – akárcsak az egyéb, többértű klasszikus alkotás – mindenki számára élvezetet nyújt, mindazonáltal a bunraku teljes élvezete feltételezi az adott diszciplinának, a kosztümök, a mozgásformák és a bábípusok kiválasztását meghatározó összetett szimbólumrendszernek az alapos ismeretét.

## 3

A bunrakut alkotó művészeti ágak története iránt érdeklődőknek melegen ajánlom Donald Keene, *The Art of Japanese Puppet Theatre* (Tokió, 1965.) című alapművét. E cikk keretein belül csak vázlatosan ismertetem a japán bábszínház kialakulásának történetét, s nem azért, hogy megtaláljuk a közös forrást, hanem azért, hogy jobban megértsük e színház meghatározó alkotóelemeit.

A japán bábok eredetéről sok hipotézis született, s a vita még nem zárult le: egyesek azt állítják, hogy a bábok hazai eredetűek, mások úgy vélekednek, hogy Koreából vagy Kínából kerültek Japánba, s több évszázados folyamat eredményeképpen olvadt össze az idegen technika a japán vallási szertartásokkal.

Tudomásunk van egy kultikus szokásról, amely Japán északi területein virágzott: egy istenség által megszállt nő-médium verses szöveget mondott, s az epikus szílat két, általa mozgatott báb játszotta el. A shinto-kultuszban sem az istenek ábrázolására használták a bábokat – mint azt a buddhista, illetve, más kategóriákban, a keresztény gyakorlatban látjuk –, hanem inkább afféle életre kelt, néha az emberhez hasonlóan egy istenség által megszállt tárgyakként.

A báboknak a vallási szertartásokon való szerepeltetéséről sokszinű, de bőségesnek semmiképp sem nevezhető írásos emlék áll rendelkezésünkre. A dokumentumok különböző korszakokból származnak, de a bábok megjelenésének pontosan meghatározott, konkrét forrását illetően nem nyújtanak segítséget. Maga a bunraku név sem világítja meg a homályt. Az elnevezés viszonylag új – szűk kétszáz esztendeje váltotta le a régi, a joruri elnevezést –, s az oszakai híres bábjátékos, Bunraku-ken nevét őrzi. És valójában csak a bábjátékok oszakai változatát nevezhetjük bunrakunak, ugyanis ebben a városban a XVII. századtól kezdve a bábművészet lelkes támogatókra lelt a város gazdag kereskedőiben.

A bunrakuról beszélve azért érdemes komoly figyelmet szentelni ennek az oszakai iskolának és a XVII. századnak, ugyanis Oszakában és a XVII. században bontakozik ki a bunrakut alkotó három művészeti kód összefonódása és az összefonódással együtt jelentkező függetlensége.

## 4

A mai értelemben vett bunrakuról – arról a formáról, amelyben valóban egyedülálló dramaturgiai megoldásokat találunk – csupán attól kezdve beszélhetünk, hogy a bunrakura adaptált szövegeket felváltották a kizárólag a bunraku számára írt szövegek.

Bár a bábok már önmagukban is meghatározó, s az európai nézők számára tán a legértékesebb tényező e színházban, a bunrakut csak az eredeti szövegek alkalmazása tette önálló színpadi műfajjá, az emelte ki a provincializmusból.

A bunrakut alkotó három alkotóelem közül kétségkívül a szöveg a legfontosabb.

Eredetileg maguk a bábmozgatók mondták a dialógus szövegét.

A szövegek irodalmi jellegűvé válásával azonban egyre nagyobb szükség lett egy szövegmondó énekesre. Eleinte a színpad mögé rejtették az énekest, de ahogyan a szövegek egyre realiztikusabbak lettek, s a mindennapi élet már szinte valamennyi szféráját felölelték, az énekes is megjelent a színen. A háttérből fokozatosan a proszscéniumra, a nézők közelébe került, mintha a látszatát is el akarnák kerülni annak, hogy a marionettek beszélnek, s a szövegmondó énekes előtérbe kerülése az írott szó fölényét is kidomborította.

A narrátor még napjainkban is minden előadás előtt a bábok és mozgatóik felé fordulva a magasba emeli a szöveget, mintegy jelezve a szövegnek kijáró tiszteletet: egyszerűen elképzelhetetlen, hogy a bábok vagy a színészek önkéntesen kiegészíthessék a szöveget vagy elvegyenek abból. A bunraku alapvetően narratív műfaj, mégpedig e szó tágabb értelmében, mint a Kelet vagy a Nyugat analóg jellegű színházai.

A narrátor a dialógus szereplőinek megfelelően változtatva a hangját mondja el a történetet hol elbeszélve, hol énekelve. De végig elsősorban csak a történet narrátora, nem színésze és nem énekes. Meglehet, most is rejtve kellene maradnia, mint annakidején; de a japán nézők látni akarják az illúzió – maguk a bábok beszélnek – szétosztatóját.

A bunraku-szövegeket ennek megfelelően a narrátor, nem pedig a színész kifejezési lehetőségeihez méretezik. Abból célból, hogy a narrátor nem-színész jellegét még jobban kidomborítsák, az elbeszélésben minduntalan felbukkannak az „így szolt”, „mondta mosolyogva” jellegű fordulatok. A bunraku-színházban az egyezményes jelleg, a jelek stilizáltsága a szövegek nyelvezetében is kitapintható.

A bunraku-szövegek többsége a XVIII. században – az oszakai bunraku fénykorában – született, következésképp a mai közönség számára már nehezen érthető nyelven; az elmúlt két évszázad alatt a japán nyelv komoly strukturális változáson ment át. Megjegyzem, a szövegek már a XVIII. századi nézőknek is okoztak némi nehézséget, mégpedig az irodalmi anyaguk miatt. A bunraku-szövegekben uralkodó stilisztikai szigor megnehezíti a befogadást. Ám az a műgond, amellyel az író a szöveg minden részletében megteremti a realizmus és a nem-realizmus tökéletes egyensúlyát, részben feledteti a nehézségeket.

Chikamatsu a következőképpen fogalmazza meg a bunraku dramaturgiai törvényét: „A realizmus bőssége lerombolja a drámaiságot. A színmű a valóság és a fikció közötti térben helyezkedik el. A bunrakuban elfogadható az, ami egy realista előadásban elfogadhatatlan volna.”

Napjainkban szinte sohasem mutatnak be teljes egészében egy bunraku-darabot; inkább négy vagy öt különböző darab legjobb részleteinek bemutatására törekednek. Az egyes részletek bemutatása előtt a narrátor és a szamiszunon játszó színész megjelenik a forgószínpadon, egy feketébe öltözött férfi pedig két fadarabot ütögetve magához, a művészek nevét ismertetve jelenti be a darabrészlet kezdetét.

Ezt a mozzanatot is a szigorú stilisztikai fegyelem követeli meg: valójában erre a bemutatási aktusra itt semmivel sincs nagyobb szükség, mint mondjuk egy balett vagy kabuki előtt; a művészek nevét a programfüzet tartalmazza. Ám a nézők e szóban elhangzó bemutatás nélkül úgy éreznék, hogy elmaradt egy nagyon lényeges mozzanat.

A színészeket bemutató férfi hangja elhal: amikor megfordul és indulni készül, megszólal a szamiszun.

## 5

A bunraku zenéje – összetettsége ellenére – hangzásilag nem mondható gazdagnak. Figyelembe véve, hogy az egy konkrét darabhoz komponált zenét milyen gyakran alkalmazzák mindennemű átdolgozás nélkül más darabokhoz, a bunraku-zenét nem tekinthetjük a japán hagyományok lényeges elemének. Ez azonban korántsem jelenti azt, hogy a zene ne volna rendkívül fontos a narrátor számára, akinek hangja határozza meg a dallammenetet, de a bábmozgatók számára is, akiknek mozgását a zene koordinálja. Bár a szamiszun-zenészek a bunraku-együttesekben az utolsó helyet foglalják el, valójában ők koordinálják az előadást.

A japánok a narrátor-énekes „feleségének” nevezik a zenészt. A zenésznek az a feladata, hogy megnemesítse partnere játékát, nem pedig az, hogy a saját tehetségét csillogtassa. Legalább öt évnyi gyakorlásra van szükség ahhoz, hogy együttműködésük elérje azt a szintet, amelyen már „egyszerre vesznek lélegzetet.” A zenészek és a bábmozgatók között nem ilyen szoros a kapcsolat: nem partnerként viselkednek, annak ellenére, hogy a zenészek által elkövetett legkisebb hiba is nehéz helyzet elé állítja a bábok mozgatóit, akiknek mozgását a zene koordinálja.

A szamiszun ugyanabban az időszakban jelent meg a bunraku-színházban, amelyben a különböző kódokat egy stílussá ötvözték össze, vagyis az oszakai bunraku megszületése idején. Ezt megelőzően bívával kísérték a bábjátékokat – ezzel a szamiszunnál dallamosabb hangszerrel, amely zeneileg mintegy aláfestette a narrációt (ahogyan Píozart alkalmazza a hárfát operáiban a recitativók kísérésére). A biva azonban nem kísérte a narrátort, a narrátor legyezőjével verte az ütemet, gyakran énekelt, és erősebben hangsúlyozta ritmust.

A szamiszun – három vagy öt húrral ellátott, lantszerű hangszer – minden bizonnyal kínai eredetű; Japánban kb. a XVI. században jelent meg, Kína déli részein a mai napig használják egy primitív változatát. Kínai neve „kígyóbőr-madzagokat” jelent, bár nem a húrok készültek kígyóbőrből, hanem a hangszer rezonanciadobozát vonták be vele. Japánban nem voltak nagy kígyók, a kígyóbőrt macskabőrrel helyettesítették, már csak azért is, mert a japán zenészek nagyon energikusan játszottak – egyrészt kezük a bívához szokott, másrészt tiszta és viszonylag erős hangokkal kellett kísérniük a recitativót –, és a plektron, a penge-tőlapocska tönkretette a kígyóbőrt.

A japán színházlátogatók mindig gyanakodva fogadták az újításokat. Így volt ez például a múlt században is, amikor a hegedűt vezették be kísérő hangszerként a kabuki színházban. De a szamiszun gyorsan nagy népszerűsége tett szert: még a japán otthonokba is beférkőzött, többek között azért, mert elsősorban nők tanultak meg játszani rajta, s e divat szárnyán a bunrakuban is egyedül helyettesítette az egyéb hangszereket. A népi eredetű bunrakunak az ugyancsak népi eredetű szamiszun lett a hangszere.

## 6

A XVI. századi japán festészetből némi információt kaphatunk e korai korszak bábjátékainak jellegéről. Az egyik festmény két aprócska bábszínházat ábrázol előadás közben. A két előadásnak tán huszonöt nézője van, egyértelműen a plebshez tartozó férfiak és nők, akik a négyzet alakú „színpad” egyik sarkánál állva tátott szájjal bámulják az előadást. A bábok magasan vannak, valami sötét vászonlap fölött, amely eltakarja a bábosokat.

A bábok nagyon kicsik. Karjuk nincs, csak a kimonók fölemelt ujja jelzi helyüket, épp úgy, mint napjaink bunrakujában. A női báboknak nincs lábfejük, a kimonó alján egy-egy szimbolikus jel utal rájuk.

Az a benyomásunk, hogy a bábok fából készültek. Rengeteg báb van a képen: férfiak és nők, világiak és papok, katonák és halhatatlanok, táncolnak, párbajoznak (sok fej hullik a porba), de mindenekelőtt az átváltozás csodáját teremtik meg a színpadon.

Nem ok nélkül merül fel bennünk a gyanú, miszerint e kor bábjai valójában nem voltak ennyire realiztikusak. Mindazonáltal az a folyamat, amelynek során a bábelőadások elvesztették vallási-kultikus jellegüket, s autentikus színházzá váltak, nyilván az aprólékos realizmus felé irányította a bábjátékokat, bár ez a realizmus csupán a szöveget kiegészítő vizuális hatásokra szorítkozott.

A hiperrealizmusra való törekvés csak az oszakai iskola megjelenésével veszi kezdetét. Chikamatsu írja az első eredeti bunraku-szövegeket, amelyeket „nemzeti drámáknak” nevez: ezek már nem természetfölötti eseményeket dolgoznak fel, hanem a mindennapi életből vett, gyakran banális, néha kissé közönséges történeteket, a szerelemről és a halálról, a prostituáltokról és az öngyilkosokról szólnak.

A közönség olyannyira rajong ezekért a történetekért, hogy egyre erőteljesebben ad hangot elégedetlenségének a marionettek konstrukciós primitívsege miatt (fej és kimonóba bugyolált fadarab). Megkezdődik a versenyfutás, egymást követik a rivalizáló oszakai színházak zseniális találmányai. Karral, majd mozgó karral ellátott bábok, aztán mozgó újpercekkel rendelkező kézfejek, lecsukódó szemhéjak és mozgó szájak. A színházak meghökentető újításokkal csalogatják magukhoz a nézőket.



Am a realizmus felé vezető úton tett minden egyes lépést az ellenkező irányba tett lépés kísér.

A joruriban, a bunraku elődjében, még nem merült fel a színház természetének a problémája: minden dolog a lehető legtermészetesebb módon volt nemreális, szimbolikus, természetfeletti, következésképp a nézők természetesnek érezték azt, hogy a bábok mozgásának és hangjának forrása – az énekesek és a bábosok – rejtve maradtak, hogy ne rontsák az illúziót. De amikor megjelentek azok az előadások, amelyeken az átlagemberek a mindennapok nyelvén beszélnek, a közönség természetesnek fogadta el a bábmozgatók és az énekesek látható jelenlétét, azt a jelenlétet, amely lehetővé tette, hogy elválasszák egymástól a reális életet és a színházat.

A folyamat az áttetsző függönnyel kezdődött, amellyel a színpad alatti teret a nézőtértől elválasztó, s a báb mozgatóit, nézők számára láthatatlanná tevő deszkapalánkot helyettesítette. Aztán az énekesek lettek láthatóvá, a színpad szélén lévő emelvényen kaptak helyet, a nézőkkel szemben. Aztán beköszöntött az 1734-es esztendő, amikor megjelent a színpadon a három animátor is, hogy a nézők szeme láttára mozgassa a bábokat.

Ezzel az utolsó újítással érte el a bunraku-színház expresszivitásának csúcsát. Az érthető, hogy a nem japán nézők számára a három feketébe öltözött, a megtévesztésig ember formájú bábokat mozgató férfi jelenléte még napjainkban is meghökkentő, illúzióromboló látvány. De éppen az ellentéteknek ebből az összekapcsolásából születik meg a nagy bunraku-művészet.

Isabella Pace: *Bunraku i deziluzja sceniczna*

Dialog, 1981/10.

Fordította Fejér Irén.