

Színház- és Filmművészeti Egyetem
Doktori képzés 2009

Doktori disszertáció

Révész Ágota

LÍRAI ANATÓMIA
avagy
**A színész munkája a *jingju* („pekingi opera“)
színpadán**

2009

Témavezető: Máté Gábor

Mottó:

- *Hat-e ma a pekingi operára a lélektanon alapuló színhátság?*
 - *Hogyne, mindenkinek dolgoznia kell ezen. Aki például békát játszik, annak is ügyelnie kell arra, hogy minél hitelesebben alakítsa a szerepét.*
 (részlet egy általam készített interjúból)

BEVEZETŐ

Dolgozatom a hagyományos kínai színház, közelebbről a pekingi opera színésznének feladatait igyekszik körüljárni. Ehhez legelőször is tisztázni szeretném az alapfogalmakat.

A pekingi opera a hagyományos kínai színház része. Napjainkban a legelterjedtebb, belföldön-külföldön a legnépszerűbb hagyományos színházi forma. Maga a „pekingi opera” elnevezés azonban rendkívül félrevezető, és maguk a pekingi opera művészei is időről-időre tiltakoznak ellene. Félrevezető, hiszen ez a színházi forma se nem pekingi, se nem opera. A helytelen név sok európaít rossz következtetésekre vezet: egy neves magyar előadásszervező cég nemrégiben azzal keresett meg engem, hogy évenkénti operafesztiváljukra szeretnének pekingi operatársulatot, ehhez kérik a segítségemet. Csakhamar kiderült: fogalmuk sincs róla, hogy a pekingi opera egy teljesen sajátos műfaj. Ők azt hitték, hogy európai típusú operát kapnak majd, csak kínaiak által előadva. Úgy tűnik tehát, hogy igaza van Zhao Qizheng egykori miniszternek, aki szerint a pekingi operát kínai nevével, azaz *jingju*-nek kellene nevezni világszerte.¹ Ha a világ megtanulta a japán „kabuki” szót, akkor megtanulja majd a *jingju*-t is, és vége a sok félreértésnek. Ezen felbátorodva magam is úgy döntöttem, hogy dolgozatomban nem a pekingi opera, hanem a *jingju* kifejezést használom erre a színházra. Magyar kiejtése: tying-tyü.

Még egy központi fogalmat kell tisztáznom, ez pedig a *xiqu* (hszi-tyü – az aposztróf hehezetet jelöl), azaz a hagyományos kínai színház. A *jingju* csak része ennek. A dolgozatban jelezni fogom, mikor beszélek szűkebben a *jingju*-ról és mikor tágabban a *xiqu*-ről. Azt azonban máris érdemes elmondanom, hogy a színház

¹<http://pogo.org.ru/post/10078210/jingju-vs-peking-opera-zhao-qizheng-weighs-in>

esztétikai alapelvei és a színész iránti követelmények a *xiqu*-n belül meglehetősen egységesek, tehát a *jingju*-n végzett vizsgálatból lehet következtetni a *xiqu* egészére.

A szóhasználatra vonatkozó döntésemet alátámasztandó, hadd idézzem *A kínai színházelmélet alapjai* című tankönyv szerzőjét is: “Amikor a kínai *xiqu*-t bemutattuk a nyugati világnak, meglepetéssel tapasztaltuk, hogy a nyugati szótárakban egyetlen olyan szó sincs, amely pontosan leírná a kínai *xiqu* lényegét. A *jingju* fordítása ‘Beijing Opera’ lett, ami azt jelenti, hogy ‘pekingi opera’; a *kunqu*-é ‘Kunju Opera’, ami azt jelenti, hogy ‘kunju opera’; a kínai *xiqu* pedig egyszerűen ‘Chinese Traditional Opera’, vagyis ‘kínai hagyományos opera’ lett? Miért történt ez így? Mert a kínaihoz hasonlóan összetett, éneket, beszédet, játékot és harcművészetet egyesítő színháték nyugaton nincsen. A nyugati nyelvek nem szegények, de olyan szót, amely a kínai *xiqu* lényegét vissza tudná adni, még nem találtak ki.”²

A kínai személyneveket és fogalmakat a nemzetközileg elfogadott *pinyin* (e.: p’in-jin) átírásban használom, elsősorban azért, mert róluk így az interneten további információ kereshető. A gyakran használt fogalmak esetében első előfordulásuknál megadom a magyar kiejtést is, fonetikus átírásban, illetve mellékelek a dolgozat végére egy kiejtési mutatót, ahol ezek a fogalmak visszakereshetők. A hivatalos magyar átírás rendkívül elnagyolt, ezért csak azokban az esetekben használom, amikor hazánkban ebben a formában ismertté vált nevet említek, vagy magyarra fordított szakirodalmat idézek.

² ZHU, 2004, p.58

TÖRTÉNETI ÖSSZEFOGLALÓ

Nincs helye, sem értelme hosszas történeti leírásnak a jelen dolgozatban. Az itt következő összefoglalóban tehát csak azokat a momentumokat emelem ki, amelyek a *jingju* elhelyezéséhez szükségesek.

Alapvető jellemzők

A legfontosabb talán, hogy Kína egészen a XIX. század végéig nem is hallott a kizárólag prózai dialógusokra épülő színházról. A színház a kínaiak számára sok évszázadon keresztül alapvetően énekes-táncos műfajt jelentett. A “színpad” szó kínaiul a mai napig így hangzik: *wutai*, azaz “táncporond”. Az ópiumháborúk (1839-60) után külföldi koncessziós területek jöttek létre Kínában, ezzel egyidőben sok kínai fiatal került nyugati egyetemre, és a nyugati kultúra sok más elemével együtt bekerült Kínába a prózai színház is. Ám ez annyira idegennek és gyökértelennek bizonyult, hogy kínai prózai rendezők még az 1960-as, '70-es években is arra panaszkodtak, hogy széles tömegeket (főleg vidéken) nem lehet bevinni a prózai előadásokra, mert nem értik. Hadd idézzem ehhez Jiao Juyint, a XX. század egyik legnagyobb kínai prózai rendezőjét.

“A hagyományos színház sokkal vonzóbb a parasztok számára, mert tisztán mond ki és mutat fel dolgokat, egyértelmű eleje és vége van. A Pekingből vidékre küldött munkacsoport beszámolója szerint a parasztok szeretik az új darabokat, de ugyanazt a darabot ... jobban elfogadják pingju opera formában, mint beszélt dráma formában. Nincsenek hozzászokva ahhoz, hogy a jelmezek nem szépek, hogy nincs ének, és hogy a történet felvonásokra darabolódik.”³

³ FEI, 2002, p.160

A hagyományos kínai színház legjellemzőbb szervező elemei a következők:

- Az előadás az énekes részek (áriák) köré szerveződik. Ezek szólóénekek, nem jellemző sem a duett, sem a karének. A különböző korok és színjátékfajták más és más megkötésekkel éltek: egy egységen belül hány szereplő énekelhet, és kik lehetnek ezek.
- Az előadás hangzó részét (ének, recitatívó, próza) az adott nyelvjárás (nyelv) hangtani struktúrája szabályozza. Mivel ez rendkívül kötött, és az egyes szavak már eleve adott zenei hangsúllyal vannak ellátva (a természetes beszédben!), a szerzők öröklött rím- és dallamképletek mentén dolgoztak, amelyek komoly területi eltéréseket mutatnak. Ezeket – erős általánosítással – északi és déli típusokba lehet sorolni.
- A rendkívül kimunkált, információhordozó jelmez, arcfestés és mozgáskoreográfia. Akrobatikus és harcművészeti elemek nem minden előadásfajtaban jelennek meg.
- Élőzenekar. Előadásfajtanként változik, mely hangszerek a meghatározóak. Zenének és mozgásnak egy ritmust kell kiadnia. A zene nem szimfonikus hangzásra törekszik, hanem a fő dallamot követi.
- Díszlet nélküli színpad.
- Narratív technika: a színész elbeszéléséből tudjuk meg, ki ő, hol vagyunk, mi történik.
- Közvetlen kapcsolat a közönséggel: a “negyedik fal” a kínai színházban soha nem létezett.

Korszakok

A Brandon szerkesztette kötet három nagy korszakát különbözteti meg a kínai színháznak. Az első a XIII. század, amikor a kialakuló *zaju* már szerkesztett színpadi formának mondható. Lényegében ez öröklődik tovább a későbbi korokra, és megy át jelentős változásokon, de legjellemzőbb szervező elemei változatlanok maradnak. A

XVI. századtól a kimunkált, költői *kunqu* válik egyeduralkodóvá, hogy átadja a helyét a XIX. században a *jingju*-nek, amely a populáris ízlést tükrözi.⁴

Énekes-táncos előadások, mindenféle akrobatikus és zsonglőrmutatvánnyal vegyítve már az időszámításunk körül bizonyíthatóan léteztek. A Tang-dinasztia (618-907) idejére ezek a császári adminisztrációban is helyet kaptak: tudunk egy Udvari Szórakoztatási Hivatalról, amelynek elsősorban az volt a feladata, hogy számbavegye az előadócsoportokat, és zenés rendezvényeket biztosítson folyamatosan az udvar számára.⁵

A színházi legendák az egyik első komoly állomásnak a szintén Tang-dinasztiabeli Xuan Zong császár (713-755) uralkodását tekintik. A színházkedvelő és -művelő császár létrehozott palotájában egy Körtefakert elnevezésű színésziskolát – ez az első színésziskola, amelyről tudunk. (Állítólag álmot látott, amelyben a Holdon volt nagyszerű énekesekkel és táncosokkal körülvéve, ez adta az inspirációt – sokatmondó álom, amely jelzi, hogy itt alapvetően énekről és táncról van szó.⁶) A császárnak magának is jó zenei érzéke, pontos hallása volt, és nagy gonddal ügyelt színészei képzésére, sőt, állítólag maga is játszott, méghozzá bohóc-szerepkörben. (Innen eredeztetik azt a szokást, hogy – a többi szereplővel ellentétben – a bohóc szabadon jöhet-mehet a takarásban, és oda ül, ahova akar.) Xuan Zong császár szobrocskája évszázadokon keresztül ott volt az öltözőkben, előtte füstölő égett: ő lett a színészek védőszentje. A “körtefakerti mester” elnevezés pedig a mai napig a “színész” szinonímája – igaz ugyan, hogy csak a hagyományos színház színészeit hívják így.

A Tang-kor után következő Song-dinasztia idején (960-1127) erős városiasodás figyelhető meg, és ezzel együtt intézményesül a színház. Szórakozónegyedek jönnek létre, ahol több professzionális, fedett színház (esetenként akár ötven!) is működött, akár ezres nézőtérrel, igen vegyes összetételű közönség számára.⁷ Ez a színház még mindent mutatott, amire a közönség bement: a dísznó viccek mesélésétől kezdve a szellemnek öltözésen keresztül az idomított bogarakig.⁸ Idővel azonban szűkülni kezdett a repertoár, és haladt történetek szerkesztett előadása felé.

⁴ BRANDON ed., 1997, p.26

⁵ IDEMA-WEST, 1982

⁶ HALSON, 1966

⁷ BRANDON ed., 1997, p.27

⁸ IDEMA-WEST, 1982

A kínai színház első nagy korszakának – ahogy fent már említettem – a Yuan-dinasztia (1280-1368) idejét tartják. A Yuan-dinasztia megszálló dinasztia volt Kínában is: Magyarországot tatárokként dúlták fel, Kínában a mongol dinasztiaként emlegetik. Első pillantásra érthetetlennek tűnik, miért éppen ebben az időszakban virágzik fel a színház. Több ok is kínálkozik azonban. A legtöbb kutató azt emeli ki, hogy szüneteltek az állami vizsgák, és a tudásukkal mit kezdeni nem tudó írástudók a városokban igyekeztek eltartani magukat bármilyen írásos tevékenységgel – adott esetben szövegírással a színtársulatok számára. Ráadásul komoly társadalmi mozgás indult meg: az Európáig nyúló mongol birodalom különféle népei keveredni és kereskedni kezdtek egymással, és ez friss szellemi közeget és tovább fokozódó városiasodást hozott létre. A zene, az ének, a tánc, az akrobatika és a pantomim eddig is létező, sok formában keveredő műfajok voltak, és jelen volt az erős történetmondói hagyomány és igény is. A hódító dinasztia pedig affinitást mutatott a színház irányában, amely a maga vegyes voltával érthetőbb és szórakoztatóbb volt, mint a “tisztá” költészet vagy zene.

Olyannyira első helyre került a színház és a színjáték-irodalom ebben a korszakban, hogy ez lett a reprezentatív műfaj. A kínai irodalom egyik nagy közhelye a frappánsan írásjegy-párokba szerkesztett mondás: “A Tang-koré a vers, a Song-koré az elégia, a Yuan-koré a színjáték”⁹. A feljegyzések szerint ezernél is több úgynevezett “vegyes színjáték” született – közülük 162 maradt fenn. Ebből az időszakból származik a nyugaton (főleg átírataiban) leghíresebbé vált színjáték: Li Xingdao *Kréta* és Wang Shifu *A nyugati szoba* című színdarabja¹⁰, amely az ikonikus kínai szerelmi történetek egyike.

Sok helyen olvashatunk a híres Yuan-kori “drámáról” vagy “színműről”, és számomra is problémát jelent, milyen szó a legalkalmasabb. Nem szívesen használom a “színmű” elnevezést, mert félrevezető: hajlamosak vagyunk a mi XIX. századi színházi hagyományainkra asszociálni belőle. A “dráma” pedig azt sugallhatja, hogy a színházi előadás az írott szövegnek a megjelenítője. Egyik sem igaz. A fennmaradt vagy későbbi korokban jól-rosszul kiegészített szövegek csak vázát adták az előadásnak, amely teljes valóját a színpadon nyerte el, és hangzás- és

⁹ □□□□□□□□□□Tangshi, Songci, Yuanqu.

¹⁰ Ez a színmű magyarul is olvasható: Vang Si-fu *A nyugati szoba*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1960. Szintén elérhető egy nagyon gondos válogatás Kalmár Éva keze nyomán: *A fejnélküli szellem*, Régi kínai komédiák, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1978.

látványvilágában valószínűleg semmi köze nem volt ahhoz, amit ma képzelünk ezekbe a szövegekbe.

A kínai irodalom a Yuan-kori színházi szövegeket *zaju*-nek, azaz “vegyes színjátéknak” hívja: az elnevezés eredetileg a fent már említett tarka egyvelegre utalt, és használatos maradt a szorosabb szerkesztésű, egy-két főszereplő sorsát végigkövető daraboknál is. A *zaju* strukturált történetmesélést jelentett: szerepelt benne kurrens témát tárgyaló prológos vagy közjáték és több (általában négy) felvonásra tördelt epikus történet. A felvonások ebben az esetben nem szünetekre tagolást, hanem egy-egy hangnem köré csoportosítást jelölnek. A “vegyes színjáték” meghatározó eleme ugyanis a *qu*, azaz a dal, még pontosabban a (többnyire jól ismert) melódia. E köré épül a *bai*, azaz a prózai vagy verses dialógus (recitatívó), és mindez kiegészül *ke*-vel, azaz instrukciókkal. A korai gyűjteményekben a két utóbbi, tehát a *bai* és a *ke* szinte meg sem jelenik, egy-egy szöveg gyakorlatilag dalok dramaturgiaiilag szerkesztett gyűjteménye, amit a színészek recitatív improvizációval történetté kerekítenek a színpadon. A hangsúly tehát a *qu*-n volt, és természetesen azon, aki a *qu*-t énekli: a főszereplőn. A *qu* mellé egyébként nem társult kotta: ismert dallamokra írták a verseket, és a dallamokat címmel jelölték a szövegekben.

Igen sokatmondó, hogy ugyanez a *qu* (dal/melódia) szó a mai napig szinte szinonímája a hagyományos színjátéknak. Mivel a mai kínai beszélt nyelv a pontosítások végett mindent kiegészít, a hagyományos színjáték összefoglaló neve ma *xiqu* (ez van benne a Hagományos Színházi Akadémia nevében is), ahol a *xi* mindenféle showt, azaz mutatványt jelent, ez párosul a *qu*-vel.

Egy másik gyakran használt típusjelölő fogalom a *qiang*, amely szintén dallamstruktúrát vagy tájszólást jelent. Nem véletlen, hogy a tájszólás megjelenik kategorizáló fogalomként a színjátékok jelölésénél. Hiszen figyelembe kell vennünk, hogy Kína területe óriási, és évszázadokkal ezelőtt a távoli országrészek közötti kommunikáció lassú volt. Nagyon nagy területi eltérések alakultak hát ki, és ezek a mai napig fennmaradtak. A különböző színjátékfajták egyik legkarakteresebb jelölése tehát az lett, milyen tájszólásban éneklik. Ez ugyanis sok következménnyel jár. Az egyes kínai tájszólások már külön-külön nyelveknek számítanak – leírva mind ugyanúgy néz ki, de az olvasatuk annyira más, hogy az egyik terület lakói adott esetben egyáltalán nem értik a másik terület lakóit. További komoly különbség, hogy míg a mandarin (standard) kínaiban és több északi dialektusban négy zenei hangsúly van, sok déliben ennél több, akár kilenc is. Az eltérő kiejtés és zenei hangsúlyok miatt

tehát sem a rímképletek, sem a prozódia nem ültethetők át komoly sérülés nélkül egyik területi változathoz a másikba.

A rengeteg területi eltérés közül kiemelkedett egy nagyobb: észak és dél ellentéte. Ez az eltérés az énektechnika és a használt nyelv különbségén túl nagyobb, szerkezetbeli és esztétikai eltérést is jelentett. A *zaju* erősen északi műfaj volt, jellemzően a mongol eredetű (majd elsinizálódott) császári udvar és a főváros műfaja. A darabok általában megtartották a négyfelvonásos dramaturgiát, egy-egy felvonáson belül csak egy szereplő énekelhetett, és a felvonáson belül végig azonos volt a hangnem és a rím.

A XII. századtól, tehát már a Yuan-kori *zaju* előtt megjelenő déli színdarabok (*nanxi* - “déli színház”) szerkesztésmódja lazább volt: a felvonások száma elérhette akár a negyvenöt-ötvenet is, egy-egy felvonáson belül több szereplő is énekelhetett, és a felvonás nem korlátozódott egy hangnemre. Az alapvető zenei egység itt is az ária volt. Lényeges momentum, hogy tudomásunk szerint a *nanxi*-ben jelennek meg először a szereptípusok, amelyek aztán különböző változásokkal végigkísérik a kínai színházat. Ahogy később a *jingju*-ben, már itt is jelen van a *sheng*, *dan*, *jing* és *chou* szereptípus (ugyanezekkel a nevekkkel!), csak kiegészíti őket még három másik. A Yuan-kor végére ebből a színjátéktípusból alakul ki egy újabb forma, a *chuanqi*, azaz a “csodák átvitele”.

A Yuan-kor után hosszú ideig a déli színjátékforma vált dominánssá, annak is egy *kunqiang* (“Kunshan-beli dialektus”) nevű változata, amely aztán *kunqu* (“Kunshan-beli dallam/színház”) néven meghódította Dél-Kínát, majd a színház magas műfajának számított a XVI. századtól egészen a XIX. századig. A korábbi déli stílusú darabok nagy része *kunqu* formában élt tovább. Arisztokrata körökben divatos volt áriákat énekelni az ismert darabokból – bár az udvar hivatalos hozzáállása az éppen aktuális császár művészi affinitása és politikai szándékai szerint változott. (A Yuan-dinasztia után frissen trónra került új uralkodó nyelvkvívágás terhe mellett megtiltotta hivatalnokainak az ária-éneklést. Ez azonban nem csökkentette a színház népszerűségét.)

A kantoni operával foglalkozó Bell Yung, a Pittsburgh-i Egyetem zenetörténész professzora jórészt egy színésznek tulajdonítja azt, hogy a déli, *kunqu* nevű színjátékforma meghatározó műfajjá vált országszerte. A XVI. század közepén élt Wei Liangfu, egy női szerepeket játszó vak (!) színész volt az, aki a *kunqu*

leghíresebb zeneszerzője lett. Igen sokatmondó, amit Bell Yung ír Wei Liangfu munkásságáról:

Amit Wei elért, azt csak úgy tekinthetjük zeneszerzésnek, ha ezen teljesen mást értünk, mint az európai zenében. Nem egy-egy “zeneművet” írt, amelynek egyéni dallama, ritmusa, harmóniája, stb., tehát sajátos szerkezeti elemei vannak. Ő egy qiang-ot talált ki, amely nem egyetlen “zenemű” jellemzője (nem egyetlen hangsor), hanem egy egész zenetípusra érvényes (egy egész hangsor-repertoárra).¹¹

A XVI. század végétől jó kétszáz évre a *kunqu* vált meghatározóvá Kínában. Nem szabad azonban elfeledkezni arról, hogy a rengeteg területi – ugyancsak tánc- és énekalapú – színjátékfajta továbbra is fennmaradt. A *kunqu* azonban irodalmibb volt, mint a többi: versei és dalszövegei kimunkáltak. Ezért olvasásra is alkalmas volt, és szerzőinek komoly elismerés jutott. Zenéjében meghatározó volt a fuvola lágy hangja. Mindenütt “líraiságát” és “eleganciáját” emelik ki – kritikusan az “elitizmusát”. A gyakorlatilag csupasz színpadon nagyon részletgazdag jelmezekben játszottak a színészek – a hosszú kezelővel való játék kezdete pedig valószínűleg még sokkal korábbra datálódik, ekkorra már igen kidolgozott technikái vannak. Érdeemes megemlíteni, hogy fennmaradtak festmények ebből az időszakból, amelyeken a hadvezért (*jing*) játszó szereplőnek teljes arcfestése van – ahogy a mai *jingju*-ben.¹² Lényeges azonban, hogy a *kunqu*-nek nem része az akrobatika: itt az ének és a tánc minél teljesebb harmóniája a cél.

Karakteres és meghatározó színdarabja lett ennek az időszaknak a *Bazsarózsa pavilon* (*Mudanting*), a Shakespeare-kortárs Tang Xianzu (1550-1616) műve. A *Bazsarózsa pavilon* a kínai színház egyik legtöbbet játszott darabja, nincs olyan *kunqu* társulat, amely műsorára ne tűznél. A főhősnő álmában találkozik szerelmesével, majd meghal az utána való epekedésben, de a férfi valós megérkeztekor feltámad halottaiból. (Ma nagyszabású, “látványra dolgozó”, minden technikai lehetőséget kihasználó színpadi produkciók is születnek ebből a darabból.) A szerelem mindenható volta és a csodás megoldás jellegzetesen *kunqu* eszköz.

A *kunqu* fénykorának több tényező együttese vetett véget. Az egyik egy felkelés volt (1853), ahol a felkelők szerencsétlen módon elfoglalták a *kunqu* egyik

¹¹ YUNG, 1989, p.5

¹² BRANDON ed., 1997, p.34

déli központját is, és a tönkretett város csak nehezen regenerálódott. Egy másik ok volt éppen a *kunqu* sokat magasztalt irodalmisága. A *kunqu*-ben ugyanis sok klasszikus nyelvezetű vers jelenik meg és egy lágyabb, kidolgozottabb zenei struktúra, ahol a fúvósok domináltak. Egyes kutatók úgy tartják, hogy a *kunqu* addig-addig finomodott, míg túlfinomodott. Belterjessé és érthetlenné vált, és kezdett elszakadni a közönségtől.

Ezzel szemben néhány északibb tartományban (Anhui, Hubei, Shaanxi) népszerűvé vált néhány harsány, elsősorban vonós és ütős hangszereken alapuló színhátékforma (*qiang*), amelyek sok beszélt nyelvi (nem irodalmi) szöveget használtak. Az ének mellett bővelkedtek akrobatikus mutatványokban, és a XIX. század elején kezdték elhódítani a *kunqu* közönségét, főleg a műveletlenebb rétegeket, akiknek egyszerűbb és tarkább “népszínműre” volt szükségük. Ezekből a területi színhátékformákból jött létre a pekingi opera – amit mostantól “anyakönyvi” nevén *jingju*-nek nevezek.

A *jingju* születési évének hagyományosan 1790-et tartják, de ez így évszám szerint nagyon félrevezető. Az tény, hogy a színházat nagyon kedvelő Qian Long császár nyolcvanadik születésnapja megünneplésére az erős színházkultúrájú Anhui tartományból is a fővárosba hívtak ebben az évben egy színtársulatot, és a jó fogadtatás után hamarosan három másik is felköltözött innen a fővárosba. Az udvari ceremóniák lezárultával a négy színtársulat a fővárosban maradt, és játszani kezdett a nagyközönségnek. A fővárosban a *kunqu* volt az uralkodó színhátékforma, e mellé érkezett most a Pekingtől délre fekvő Anhui-ból a *huidiao*, de megjelent a fővárosban a tőle nyugatra lévő Shaanxi *qinqiang* színháza is. Az Anhui-beli társulatok nagyon sikereseknek bizonyultak, és melléjük 1828-tól érkeztek további színtársulatok az Anhui melletti Hubei-ből (a *handiao* területéről) is. Mivel a két színhátékforma, a *huidiao* és a *handiao* hangzásvilága, ének- és játéktechnikája közel állt egymáshoz, a Hubei-ből feljött színtársulatok az Anhui csoportok játszóhelyein léptek fel, sőt kezdtek velük közös műsorokat is kialakítani. Így folyamatosan tanultak egymástól, de beolvasztották a *kunqu* és más területi színhátékok bizonyos elemeit is. Néhány évtized alatt (kb. az 1850-es évekre) spontán stíluskeveredéssel létrejött, amit kezdték először “fővárosi dallamnak” (*jingdiao*), majd “fővárosi színhátéknak”, azaz *jingju*-nek hívni. Ezt fordították szerencsétlen módon “pekingi operára” - először feltehetően Mei Lanfang 1930-as amerikai turnéja idején.

Az új stílus egyértelműen a tömegeknek szólt, tömegsikerre pályázott, tömegigényt elégített ki. A művészetértő elit sokáig le is nézte, és inkább ment a *kunqu* veretes nyelven megírt, pontos dramaturgiájú darabjaira. A *kunqu* hangzásvilága is, tematikája is más: lebegő, dallamos, és – ahogy a fenti példa mutatja – elsősorban lírai, magánéleti témákat (gyakran szerelmi történeteket) dolgoz fel. A vidéki társulatok ezzel szemben nyersebb, robosztusabb hangzást és játékot hoztak, történeteik pedig inkább közéleti, morális kérdéseket dolgoztak fel jól követhető formában. Érthetőbbek, látványosabbak és akrobatikusabbak voltak, mint az addig uralkodó *kunqu*. Ugyan szerepeltek bennük dalok, de a *kunqu*-höz képest sokkal nagyobb arányban jelentek meg mozgalmas, sokszereplős harci jelenetek. A *jingju* alapját adó, tempós, harsány hangzásvilágú *huidiao* felhasznált olyan népi hangszereket is, mint a nagyon erős hangú, karakteres *suona* (kb. okarina). A *huidiao* népszerűségét és a kínai színházok között elfoglalt kivételes helyét jelzi, hogy a *jingju*-n kívül még vagy negyven különböző helyi színházaknak lett az alapja.

A területi eltérések napjainkig megmaradtak: nagyjából 360 féle színház tartanak számon, bár annyira nagy volt a keveredés, hogy néha nehéz eldönteni, melyik stílushoz tartozik egy adott előadás. Ezek mind a *xiqu*, tehát a hagyományos színház kategóriájába tartoznak, amit az európai szakirodalom általában kínai operának nevez. Nem győzöm ismételni: mindegyik – más-más arányban – az énekekre és a táncrea épül. Olyannyira, hogy a különböző területi színházakat elsősorban zenei anyaguk alapján kategorizálják. Rengeteg felosztásuk létezik a ritmusképlet, prozódia, dallamstruktúra, felhasznált hangszerek, stb. alapján.

Mielőtt magáról a *jingju*-ról beszélnék részletesebben, hadd térjek vissza kis időre a történetéhez. Az 1850-es évektől átveszi az uralkodó helyet a főváros színházi életében, és egyre népszerűbb országszerte. A híres-hírhedt Cixi anyacsászárné kedvenc szórakozásának számít. A nagy színészegyeniségek körül kialakulnak kisebb “iskolák” is, amelyeket elsősorban a különböző énektechnikák különböztetnek meg. Még a császárság 1912-es bukása sem viseli meg nagyon a *jingju*-t: leghíresebb színészei (köztük Mei Lanfang) az 1920-as, ’30-as években viszik először külföldre, nagy büszkeséggel. Éppen ő és színésztársai azok, akiknek köszönhető, hogy a *jingju* viszonylag kevés sérüléssel átmentődött a mai korba, hiszen a zaklatott XX. század Kínai sok hagyományát elsöpörte. Színházmegújító óriási tehetségekről beszélünk, akik a színházat mint kulturális örökséget minden körülmények között, tudatosan életben tartották, továbbadták.

A kitartásra szükség volt, bár az 1949-ben hatalomra kerülő kommunisták nem bántják egy ideig a színházat: a Mao Zedong létrehozta északnyugati kommunista bázisterületen is létrejön 1942-ben egy társulat. Majd a hagyományos színház támadások célpontja lesz, hiszen a kiirtandó régi kultúrát képviseli. A színészek jó részét munkatáborokba küldik. A színház valamelyes szerencséje azonban, hogy Mao felesége, Jiang Qing maga is színésznő volt (ugyan prózai színházban: Nórát is játszott), és a kommunista diktatúra legsötétebb éve alatt úgy találta, hogy a színház tudja legjobban propagálni a forradalmi eszmét. A Kulturális Forradalom (1966-1976) idején forradalmi minta-operák jönnek létre az irányítása alatt, amelyeket aztán folyamatosan “korrigálnak”, nehogy bármi ellenforradalmi maradjon bennük. Természetesen új látványvilágot hoznak létre, amely ellen a színésztársadalom először tiltakozni próbál, de esélye sincs. Nagyon kevés kellően forradalmi eszmeiségű mintaopera születik, de az a néhány nagy publicitást kap. És ezek a mintaoperák ugyan igencsak komikusan hatnak mai szemmel, a színészek kétségkívül jó színvonalon énekelnek és táncolnak – a közönségnek feltehetően már ez is öröm volt.

A *jingju* a maga hagyományos formájában 1976 (Mao halála, a Kulturális Forradalom vége) után kezd ismét magához térni. Az ország gazdasági nyitásával, majd látványos világgazdasági térhódításával együtt a kínai hazafias eszme is nagyon megerősödik. A *jingju* pedig ennek a hazafiasságnak lesz az egyik kifejezője. Komoly állami támogatást is kap, mert ez a külföldnek mutogatható “hazai” művészeti termék – ez az egyik oka annak, hogy a többi területi színházfajtához képest a *jingju* viszonylag gyorsan lábra állt, és most sütkérezik a “nemzeti színház”-lét dicsőségében.

E mellett a folyamat mellett azonban jól érzékelhetően létezik egy másik, ellentétes folyamat is: a modernizáció kikerülhetetlen hatása. Kínába is beáramlottak Amerika és Európa divatműfajai, majd a minták után megindult ugyanezek hazai gyártása – és mindez elszívja a fiatal közönséget.

A színház helye a társadalomban

Hiába tűnhet úgy, hogy a színház nagyrabecsült művészetnek számított – épp ellenkezőleg: a színháznak rendkívül alacsony volt a társadalmi rangja. Nézzük először a színműirodalom helyzetét. A császárkori Kínában az írástudás igen komoly értéknek és nagy ritkaságnak számított. Aki írástudóvá küzdötte fel magát, az már önmagában rangot jelentett, és jó esetben megélhetést is biztosított az illetőnek. Az írás tanulása a kínai nyelvben eleve nehéz és sok időt kívánó foglalatosság, ám ez tovább nehezült azzal, hogy az írástudás nem a beszélt nyelv leírni tudását, hanem egy teljesen más szerkezetű, “tudós” nyelv megtanulását jelentette. Ez volt a klasszikus kínai, amely olyan státuszt élvezett Kínában (sőt a környező, erősen a kínai kultúra hatása alatt lévő országokban is), mint Európában a latin. Nem is volt sokkal több köze a beszélt kínaihoz, mint a latinnak a nemzeti nyelvekhez.

A klasszikus kínainak két tipikus megjelenési formája volt: a vers és az esszé, így kizárólag ez a két műfaj számított magas művészetnek. Az egyre inkább teret hódító regény a maga kötetlenebb szerkesztésével és beszélt nyelvi elemeivel alantas műfajnak számított. A színdarabok pedig mindent felhasználtak: a dialógusok többnyire a helyi beszélt nyelven szólaltak meg, hiszen a közönség nem értette volna, a versek és dalszövegek pedig inkább a klasszikushoz közelítő, kiművelt nyelvet használtak, már csak a verstani kötöttségek miatt is – meg hogy a nézők szemében a mű presztízst emeljék. A színjátékirodalom azonban semmiképp sem tartozott a “hivatalos” irodalomba, még akkor sem, amikor a színház nagy udvari támogatást kapott.

Az írástudó kivételes státuszát emelte az is, hogy szinte időszámításunk kezdete körülől, de a 600-as évektől már jól dokumentáltan létezett Kínában egy háromfokozatú vizsgarendszer. Minél magasabb szintű vizsgát tett le sikerrel a jelentkező, annál magasabb hivatali rangot kapott az államapparátusban. Kína hagyományosan bürokratikus jellege – és az összes ebből eredő gond is – erre vezethető vissza. A hivatali állás a rang mellett birtokot, kapcsolatokat, tehát teljes megélhetést, egy vágyott életformát jelentett. A társadalmi ideál Kínában ezért nem a harcokban jeleskedő hős, hanem az írástudó lett – aminek igen komoly hatásai voltak a színdarabokra. Az itt megjelenő hősök ugyanis rendre írástudók, igen gyakran épp vizsgára igyekvő fiatal emberek, akik hosszú útjuk során beleszeretnek a fogadós

lánnyába, vagy egyéb kalandokba keverednek. Ezek a hősszerelmessé formált fiatal írástudók rendkívül feminin színpadi megjelenésükkel sokszor megdöbbennek az európai nézőt.

A vizsgarendszerről érdemes még annyit tudni, hogy komoly társadalmi fluktuációt jelentett, ugyanis rangtól függetlenül bárki részt vehetett a vizsgákon. A vizsgákon számon kért anyag elsősorban a konfucianus szövegek ismerete volt, valamint ugyanolyan stílusban írt esszé vagy kommentár készítése. Az európai képzetek a kínai társadalom változatlanágáról talán részint ebből erednek: a társadalmi elit évszázadokon keresztül ugyanazon a szilárd etikai alapon (hiszen a konfucianizmus alapvetően etikai rendszer) termelte állandóan újra magát – egészen 1905-ig, a vizsgarendszer hivatalos eltörléséig. Igaz, ekkor már magából a császárságból is csak röpke hat év volt hátra.

A hivatali apparátus tehát folyamatos vérfrissítést kapott. Bár kétségtelen: ahhoz, hogy egy család egy életerős fiatalember kétkezi munkáját nélkülözni tudja, kellett bizonyos jómód. Hivatalos megkötés azonban nem volt – leszámítva azt, hogy a vizsgarendszerről ki volt zárva az, aki az öt diszkriminált mesterség valamelyikét űzte. Az öt mesterség: mészáros, prostituált, kereskedő, rendőr és színész. Az 1369-es, 1652-ben megújított rendelet 1770-ben kiegészült azzal, hogy a színészek fiai, sőt unokái sem vehettek részt hivatalnokvizsgán.¹³

A teljes kép azonban nem ennyire sötét, ha látjuk, mekkora népszerűségnek örvendett a színház. A társadalmi érintkezés egyik legfontosabb helyszíne volt, és a közönség minden rétege talált benne valamit a maga számára. Léteztek “amatőr” együttesek – ezen a gazdag családok által létrehozott, szolgálkból álló társulatokat kell érteni. Ők a család komoly eseményein, nagyobb ünnepeken vagy egyszerűen csak barátok szórakoztatására léptek fel. Ha a család nagyon gazdag volt, saját színpadot is épített házon belül. Érdekességként hadd mondjam el, hogy a napokban találkoztam egy mecénással, aki fényképeket mutatott egy *kunqu*-előadásról: a saját házában, a családjának mutatta be az előadást a megrendelt társulat a 2009-es Holdújévkor! “Az igazi színház családi színház” – mondta.

A profi együttesek leggyakrabban vándortársulatok voltak, akik gyakorlatilag bárhol és bármikor (leginkább vásárokon) játszottak, nem kellett hozzá épített színpad. Kisebb részük állandó játszóhellyel rendelkezett – a XIX. század folyamán

¹³ BRANDON ed., 1997, p.35

Pekingben a *jingju* jellemzően teaházakban talált otthonra, és az újabb teaházakat egyre inkább színpaddal együtt építették¹⁴.

A közönséget lekötni mindig is komoly feladatnak bizonyult. A színházban enni-inni is lehetett, és mindenféle ügyet megbeszélni, a közönség tehát alapvetően igen zajos volt, sőt szabadon jött-ment előadás közben. Több színdarabban a főszereplő többször is bemutatkozik, és elmondja, mit és miért tesz – hiszen tájékoztatnia kell az időközben érkezett nézőket is. Erős hangú színész pedig eleve jobb eséllyel pályázhatott arra, hogy a közönség kedvence legyen.

A társulatok tisztán férfi vagy tisztán női társulatok voltak – túlnyomórészt az előbbi. A női társulatok egy része kifejezetten prostituáltakból szerveződött. Qian Long császár 1772-es rendelete tiltotta meg nőknek a színészetet, és nők a színpadra az 1870-es évektől kerültek újra, miután Li Maoer egy tisztán női *jingju*-társulatot alapított Shanghaiban – a női társulatok (miután Pekingben is létrejött egy) előadásait ezután sokáig *maoer*-daraboknak hívták.¹⁵ “Vegyes” előadások csak az 1920-as évektől indultak: két shanghai-i színésznő kezdett fellépni férfi színészek mellett női szerepekben.

Képzés

A színésztársadalom elitjét a színészdinasztiák jelentették – és jelentik ma is. Az egyik kínai szerzőjű *jingju*-szakkönyv külön fejezetet szentel a sokgenerációs színészdinasztiáknak.¹⁶ A legtöbbit a *jingju* történetében egy hatgenerációs család, a Tan-család tudja felmutatni, akiknek hatodízigleni őse még a hubei-i társulattal érkezett Pekingbe, így a *jingju* egyik alapítójának is mondható. Rajtuk kívül azonban

Léteztek azonban tanodák is, amelyek maguknak termelték ki a színészeket. A színészképzés legendásan brutális eszközökkel zajlott. A gyerekeket szülei gyakran eladták a társulatoknak, és attól kezdve a társulat vezetője rendelkezett velük. A tanoncot igyekeztek minél gyorsabban kiképezni, hogy színpadra küldhető – tehát pénzkereső – legyen.¹⁷ A gyakorlás kora hajnaltól késő estig zajlott, központi szerepet

¹⁴ BRANDON ed., 1997, p.34

¹⁵ <http://dspace.wesleyan.edu/bitstream/1967/141/3/Chao-Jung%20Wu%202007.pdf>

¹⁶ PAN, 1995

¹⁷ HALSON, 1966

kapott benne a nyújtás és a hangképzés, valamint a szerepkörhöz tartozó különböző speciális gyakorlatok.

A tanoncról mestere nagyon korán eldöntötte, melyik szerepkörre alkalmas – ez elsősorban fizikai és hangadottságok alapján történt. A színészek rendszerint analfabétákként nőttek fel, tehát hallás után tanulták meg a szövegeket. A képzésben a mester-tanítvány viszony volt a meghatározó, ami nem változott az idővel: már befutott színészt is kioktathatott (sőt, megverhetett!) a mestere, ha úgy találta, hogy hibázott. Nem tudom megállni azonban, hogy ne idézzem egyúttal azt az anekdotát is, amit a XVI. századi író, kritikus és színházcsináló, Li Kaixian írt le:

A mester akkor tanított, miután már besötétedett. Égő füstölővel a kezében ült le a tanítvánnyal szemben, akinek az volt a dolga, hogy hangjával kövesse a parázs mozgását: fel-le vagy megtartva. Hiszen az énekben a moduláció a legfontosabb – az emelkedés és az esés megfelelő kontrollja. Ha a mester nem füstölővel, hanem szavakkal irányította volna a tanítványt, annak egyszerre kellett volna a szavakra és az énekekre figyelnie. Figyelme így megoszlott volna.¹⁸

A képzés ma is kemény ének- és mozgástréninget jelent 6-7 éves kortól: mintha valaki itthon egyszerre készülne operaénekesnek és balett-táncosnak. Csak miután a hangját is és a testét is médiummá formálta, akkor jut el odáig a képzésben, hogy megkérdezze: mit közvetít. Ez tíz-tizenöt év munka. A *xiqu*-színésszé válás tehát ma is hosszú és fájdalmas. Mégis, a tanítvány érzékeli, hol tart az úton: mi van mögötte, mi van előtte. Bizonyos szakaszokban még csak ígéretesnek sem kell lennie – csinálnia kell.

A mester-diák viszony mind a mai napig meghatározó. Ha nincs, aki felépíttessen, folytonos korrekciókkal és a hagyományozás valódi igényével átadja a tudást, akkor a tudás elvész, mert máshonnan (invencióval, egyéni zsenialitással) nem pótolható.

Érdemes megnéznünk, hogyan fogalmaz Xin Yuge tanár úr, a Kínai Xiqu Főiskola tanára, aki az oktatás új módszertanáról ír *A kínai jingju* című folyóiratban.¹⁹ Négy szakaszra bontja az oktatómunkát. Az első szakasz a másolásé – a diák másolja mesterét. A következő szakasz a gyakorlásé. Hivatkozik a mondásra: „Ami a

¹⁸ *ibid.*, p.47

¹⁹ XIN, 2008, pp.40-41

színpadon egy perc, az a színész életében tíz évi munka.” A harmadik szakasz az egymástól való tanulása. A diák háta mögött ekkorra (főiskolás, tehát tizennyolc éves korára) már sok év tanulás áll, és „már rendelkeznie kell egy bizonyos esztétikai képességgel és a jó-silány közti különbségtétel képességével”. Ez egyúttal felkészíti a diákokat arra, hogy a főiskola elhagyása után „táplálhassák magukat”, azaz saját erejükből tudjanak tovább fejlődni. A negyedik szakasz az alkotásé, amikor már a diák kezdeményezőkézsége is bekapcsolódik az iskolai munkába. Ekkor a „sokat hallgatni, nézni, tanulni és gyakorolni” átadja a helyét a „sokat kérdezni, gondolkozni, tapasztalni, kutatni”-nak. A diáknak alkalmat kell adni arra, hogy a tanulást valóban ötvözni tudja a gyakorlattal. Xin tanár úr a cikket egy szólással fejezi be: „Ha magas házat akarsz építeni, előbb jól egyengesd el a földet.” Vagyis a *xiqu* tanárainak nagyon stabil alapot kell biztosítaniuk diákjaik számára, és a gyökerektől kell felépíteniük a minőségi színészetet.

Elvárások

Mit jelent a minőségi színészet? Ehhez hadd idézzek néhány szerzőt a régebbi korokból, hogy érzékelhetővé váljék az egykori írástudó réteg színház és színészek iránt támasztott igénye. A költő Pan Zhiheng (1556-1622), sok színházi ember barátja, ínyenc színházértő egy esszékötetében így ír egy társulatról:

A társulat tulajdonosa, [Wu] Yueshi nagy tanultságú és kifinomult ízlésű ember. Különböző szakértőket alkalmaz a próbák során, akik egymást váltva segítik az előadókat, hogy megértsék a darabot. Az adott színpadra alkalmazza a darabokat, és megrendezi őket. Képzés által az előadók hangja lágy és telt, mint a gyöngysor, mozgásuk pedig elegáns és kecses, mint az égi lényeké.²⁰

Ugyanő írja Yang Chaochao színésznőről:

Ritka, hogy egy előadó a tehetséget, az intelligenciát és a jelenlétet egyaránt birtokolja. Vannak tehetséges, de intelligencia nélküli színészek, akiknek így tompa marad a tehetségük. Vannak intelligens, de jelenlét nélküli színészek, akiknek így fakó

²⁰ FEI, 2002, p.59

*marad az intelligenciájuk. Rendkívül ritka, hogy magunk előtt lássuk életnagyságban a ragyogást minden irányban.*²¹

Li Yu (1611-80?) *Li Liweng a színházról*²² című művében ezt találjuk:

*Hogy ne nevetség tárgya legyen, mert külsőre nem úgy néz ki, mint a férfi szereplő, akit játszik, a színésznőnek meg kell próbálnia belül közel kerülnie a szereplőhöz, akit játszik. Ha behelyezkedik a szereplő helyzetébe, és megéli a szerepet, akkor sikere lesz, mert megtestesíti a szereplő lelkét, és érzéseit hitelesen és pontosan közvetíti.*²³

Ji Yun (1724-1805), szintén a Qing-dinasztia ismert tudósa ezt írja:

*1747-ben egy hivatalviselő megkérdezett egy színészt, aki csodált: „Olyan sokan dolgoznak a szakmában – miért vagy te az egyetlen, aki igazán jó a színpadon?” A színész így felelt: „Mert amikor nőt játszom a színpadon, nemcsak fizikai megjelenésben igyekszem nőnek látszani, hanem a szívem mélyén is úgy próbálok érezni, mint egy nő. A gyengéd érzelmek és a bájos, kifinomult megjelenés együtt nyugtázza le a közönséget...”*²⁴

Döbbenetes ezekben a szövegben – és lehetne még sokat idézni, maiakat is –, hogy így önmagukban akár a mi színészeink munkájáról is szólhatnának. Holott a szerzők egy teljesen más színház háttérével szólnak meg – a továbbiakban ezt a másságot igyekszem kifejteni.

²¹ In: FEI, 2002, pp.59-60

²² Li Yu, másik nevén Li Liweng Qing-dinasztia eleji tudós, író, színházi ember. A *Li Liweng a színházról* (1671) egy nagyobb mű része. Nagy és elmélyült színházesztétikai munka, amelynek külön értéket ad, hogy Li Yu a színházat belső, gyakorlati szemmel nézi. Saját társulatot alapított, kizárólag színésznőkből, de állandóan elégedetlen volt, mert úgy érezte, hogy túl sok engedményt kell tennie a közönségnek a megélhetésért.

²³ *ibid.*, p.87

²⁴ *ibid.*, p.89

A JINGJU ESZTÉTIKÁJA

Milyen belső törvényszerűségeknek engedelmeskedik a *xiqu*? Hogy érthetővé váljon a színház esztétikája, előbb célszerű összefoglalnom az általános kínai esztétikai alapelveket.

Festészetről - röviden

Érdemes a festészetből kiindulnunk. A kínai festészet két alapvető – miénktől eltérő – ismertetőjegyéhez hadd idézzem Miklós Pál tanár urat:

... az alapvető különbözőséget elsősorban nem egy kompozíciós sajátosság adja: a nem naturalista szemlélet érvényesítése, ami a laikus számára többnyire csak annyiban értelmezett, hogy „sok a fehéren, érintetlenül hagyott felület a képen”. A másik sajátosság, ami közel egyenértékű hatásában az előzővel, technikai eredetű: a kép kifejezetten vonalas felépítése: kalligrafizmusa.²⁵

Szinte lehetetlen azonban elválasztanunk a kettőt: folytonos kölcsönhatásban vannak-voltak egymással, és így hozzák létre a jól érzékelhető, de részleteiben nehezen megfogalmazható másságot.

A legfontosabb, hogy a kínai kép nem „telekép”. Ahogy Miklós tanár úr is írja: a festő – európai kollégáival ellentétben – nem érez készletet arra, hogy a papír/selyem teljes felületét lefedje. Hiányzik belőle a *horror vacui*. A grafikus jelek a papír anyagáról válnak le, arra készletve a nézőt, hogy magában „töltse ki” az üres felületet. Ez teljesen magától értetődő alkotói és befogadói folyamat, és magas színvonalú képek esetében maradéktalanul érvényesül: a befogadóban semmi hiányérzet nincs. Sőt, esetenként az üres felület tartalommal telítődik, és maga is jelentéshordozó lesz – mint Ma Yuan *Magányos halász* című képe²⁶, ahol az egy-két vonallal vízzé változtatott hatalmas üres felületen drámai erővel „történik” a magány.

²⁵ MIKLÓS (1973), p.77

²⁶ Látható: <http://margotte.w.interia.pl/chiny/obrazy/fishman.jpg>

Nincs tehát háttere a képeknek, de ugyanúgy nincsenek jelölve a fényviszonyok sem, azaz nincs árnyék és árnyékolás, ezért az ábrázolt dolgok nem kapnak plaszticitást a képen. Nem alakul ki az enyészpontos perspektíva sem. „[A] kép csak tárgyat ábrázolja, nem a látványt (tárgyat környezetével együtt).”²⁷

A kínai festő számára tehát nem fontos az egyes dolgok térbeli viszonyrendszerben láttatása. A tér és az idő is szabadon kezelhető és kezelendő a képeken: az ábrázolt alak nem a tér és az idő által megszabta koordinátákban, hanem a festő – és tágabban: a konvenciók – megszabta interpretációnak engedelmeskedik.

Miklós tanár úr szerint a klasszikus nyugati festészet illúziót próbál kelteni: elhíttetni a nézővel, hogy a kép ablak, azaz a valóság egy kivágott szelete. „(A nyugati táblakép keretezése is ... az ablak-illúziót erősíti.)”²⁸ Ami persze csak részben igaz, hiszen az európai festészet is tudatosan építkezik, precíz kompozíciós eszközökkel, tehát szó sincs arról, hogy csupán „másolná” a valóságot – ahogy a befogadó sem feledkezik meg arról, hogy képet néz. Az azonban kétségtelen, hogy az európai festészeti konvenciók nem engedik meg, hogy a művész festetlenül hagyja a vászon egy darabját. A kínai kép ezzel szemben mégis látványosan „minimalista”, vagyis a festő semmit nem tüntet fel, ami a központi tartalom szempontjából mellékes – a kép a monokróm tus és az üres papír dinamikájából épül fel. Emögött ott van egyrészt a törekvés a – szó szerint értendő – tiszta látásra, a lényegkiemelésre, az absztrakcióra. Másrészt a kínai kép nem kíván illúziót kelteni, nem küzd folytonosan a valósággal, nem viszonyítja magát hozzá. Az a dolga, hogy művészileg minél magasabb szinten megfogalmazhatóvá tegye és felmutassa: stilizál. Ezért kerül át a hangsúly a megfogalmazás mikéntjére: a stilizáció különböző formái – technikai és kompozíciós megoldások – jelentik az alapvető különbségeket, belőlük alakulnak ki az iskolák. Zou Yigui XVII. századi festő az európai festmények láttán annyit mond: „nincs ecsetkezelésük, ... nem is nevezhetők képeknek”²⁹.

²⁷ ibid. p.82

²⁸ ibid. p.182

²⁹ <http://209.85.129.132/search?q=cache:EMmQKX5ns2YJ:www.design.cn/gyms/2006-02-06/4623.html+%E9%82%B9%E4%B8%80%E6%A1%82+%E8%80%B6%E7%A8%A3%E4%BC%9A&hl=hu&ct=clnk&cd=5&gl=hu>

Rendkívül érdekes megnéznünk a jezsuita misszió ebből az időszakból származó, Kínába került képeit, és azok sinizált változatait.³⁰ Ha egymás mellé helyezzük az azonos tematikájú és kompozíciójú képeket, döbbenetesen erős térhatást kelt az európai árnyékolási technika, míg a kínai képek kétdimenziós vázlatoknak tűnnek mellettük. Az európai látványkultúrában felnőve könnyen adná magát, hogy a művészeti darwinizmus fogalmaiban kezdjünk gondolkozni: a mi technikánk „fejlettebb”, „már eljutott odáig”, „felfedezte”, stb. De ez így teljesen hamis lenne. Először is a kínai festészetnek sosem volt témája a kereszténység, és a témabeli és a kompozíciós idegenség valóban esetlenné teszi az európai mintáról „kínai ízléssel” másolt képeket.

Még fontosabb azonban, hogy végig tisztában legyünk vele: a miénktől teljesen eltérő világtapasztalat és mentalitás hozta létre a – törvényszerűen – teljesen eltérő vizuális esztétikát. A saját kultúránk foglyaiként mi (is) csak a saját perspektívánkból tudunk látni és fogalmazni. Ám amikor azt írom: „hiányzik”, ez nem azt jelenti, hogy „alacsonyabbrendű” vagy hogy „ott kéne lennie”. Pusztán a különbségeket szeretném láttatni az olvasóval. Egy kínai elemző könnyen azt írná ezekben a bekezdésekben, hogy az európai festményeken „teljesen feleslegesen van ott” ez és ez, és „milyen ostobaság, hogy a külsődleges látvány, nem a belső tudás átadására törekszik a festő”. Ezeknek a kijelentéseknek éppúgy létjogosultságuk lenne. Amikor azt írom, hogy a kínai festészetből hiányzik a illúziókeltés igénye, fontos tudni, hogy ez nem tudatos elfordulást jelent. A kínai festészet nem járta be a valósághoz közeledni akarás útját, mint az európai, a kérdés tehát ebben a formában fel sem merült.

Ezt megcáfolni látszik két anekdota, amit érdemesnek tartok idézni. Az V-VI. Század fordulóján élt Zhang Zengyou festőtől tartják azt, hogy egyszer egy templom falára négy sárkányt festett. Már majdnem készen volt, amikor a bábásművészek kritizálni kezdték: micsoda dolog, hogy nem festett szemet a sárkányoknak. Zhang azt mondta, nem festhet, mert akkor életre kelnek. A körülállók persze hitetlenkedtek, mire Zhang két sárkánynak megfestette a szemét. A két szörnyeteg nagy égzengés közepette életre kelt, és elrepült. A történetből közmondás – azaz a kínaiak által rendkívül kedvelt, négy írásjegyes, frappáns szerkezet: *chengyu* – lett: „sárkányt

³⁰ www.eastasia.ntu.edu.tw/chinese/data/5-1_01.pdf

Benne a 25-28. oldalakon található az összevetett képek.

festeni és hozzátenni a szemét” (*hualong dianjing*). Azt jelenti: valamilyen alkotást kiegészíteni úgy, hogy megkapja a lényegét.

A másik történet egy Wu Daozi nevű festőről szól (VII-VIII. sz.), aki a palotában egy tájképet készített a falra. Az egyik hegy oldalába ajtót is festett. Mikor készen volt a kép, belépett az ajtón, és hívta maga után a tétovázó császárt is. Az ajtó azonban becsukódott mögötte, és ő eltűnt örökre.

Miklós tanár úr a két történetet úgy magyarázza, hogy misztika, amelynek semmi köze az illúziókeltéshez. Kétségtelen: a kínai festészetnek – ahogy a hamarosan tárgyalandó színháznak – nem célja, hogy hűen adja vissza a látványt. Azonban úgy érzem, hogy nem misztikáról, hanem egy miénktől eltérő alkotói és befogadói magatartásról van szó. Az európai festmények esetében akkor tudunk „belemenni” a képbe, ha egy teljesen, minden részletében kidolgozott világ tárul a szemünk elé – még a nonfiguratív képek esetében sem magától értetődő az „üres tér” és a linearitás. A kínai képek viszont a absztrakció elvárását teljesítik. A közösség szerint csak az a művészet, ami a lényegét, az ábrázolt dolog lelkét ragadja meg, *elemelt* formában. A kínai festő ezért absztrahál: nem háromdimenziós teret hoz létre a képen, hanem kétdimenziós, vonalas stilizációval fogalmaz spirituális lényegét – amit közössége ugyanúgy „valóságosnak” él meg, mint mi, európaiak saját festményeinket.

Érdemes egy gondolat erejéig kitérnem a tanulás folyamatára is. A kínai festők hagyományosan mesternél tanultak: először megtanulták a mester stílusát, és aztán – ha volt tehetségük hozzá – kialakították a sajátjukat. Maga a tanulás folyamata igen hosszú és aprólékos. Ráadásul erős a specializáció: egy-egy festő általában csak bizonyos típusú képeket fest. Lehet ez tájkép, zsánerkép, de adott esetben a festő csak bambusz festésével foglalkozik, azt viszi tökélyre. Ennek megfelelően a festészeti tankönyvek is specializálódnak: van, amelyik csak bambusz, csak bazsarózsa vagy csak rákok festését tanítja. Aki bambusz festésében nagyon akar alkotni, egész életét erre teszi fel: figyeli a bambuszt nappal és éjjel, figyeli az árnyékát is, festi, újra festi, próbálja kitapasztalni a legjobb vonalvezetést, hogy egyszer valami kimagaslót, tökéleteset alkothasson – ahol egyetlen ecsetvonásban egy élettapasztalat sűrűsödik. Léteznek ennek olyan példái, ahol európai szemmel is érzékeljük a tökéletességet.

Liang Kai (XII-XIII. sz.) festménye Li Taj-póról³¹ az egyik legjobb példája ennek, ahol a költő egész lényét egyetlen ecsetvonás: a köpenye vonala adja vissza.

Kelet-Nyugat

Azért tartottam érdemesnek viszonylag hosszan elidőzni a festészet esztétikájánál, mert a fenti elvárások kivétel nélkül igazak a színházra is – erről beszélek a továbbiakban. Ahhoz, hogy láthatóvá váljék, hogyan helyezik el a kínaiak a színházukat a miénkhez képest, a hagyományos kínai színházzal foglalkozó tankönyvsorozat egyik kötetének erre vonatkozó részét mutatnám be kivonatossan, mert rendkívül tanulságos. (Egyúttal példamutató is, hiszen számunkra egyáltalán nem magától értetődő, hogy a kínai színház relációjában fogalmazzuk meg saját színházunkat!)

„A kínai és a nyugati színházkultúra összehasonlítása” című fejezetben³² ellentétpárokban sorolja fel a szerző a két színházkultúra közti eltéréseket. Ezeket én most pusztán ismertetem, nem kommentálok – nem akarom ugyanis véleményezni, hogy a mi színházunkról itt írottak igazak-e vagy sem. Számomra most az a fontos, hogy a szerző milyen különbségeket lát, és hogy ezen különbségek fényében mit mond saját színházáról. (Sajnos csak „a szerző”-ként tudom említeni, a kötetben ugyanis csak a szerkesztő van név szerint feltüntetve, az egyes fejezetek szerzői nem. Mivel hivatalos, felsőoktatási tananyagról van szó, minden bizonnyal kollektív munka, és sokak által jóváhagyott nézetet képvisel.)

1. *A kínai kultúra agrárkultúra, ahol a meghatározó a föld és annak művelője. A társadalom jóléte az Égtől függött, ezért alakult ki az a szemlélet, hogy az Égnek és az embernek harmóniában kell lennie. A nyugati kultúra kereskedői kultúra, ahol a meghatározó az embernek a tengerrel való küzdelme volt. Ezért alakult ki az embernek az Éggel való szembenállása, harcos magatartása.*
2. *A kínai kultúrának az alapja a törvény – a nyugati kultúrának a vallás.*

³¹ Látható: <http://www.art-virtue.com/painting/history/sung/LiangKai/leebai.jpg>

³² ZHU ed., 2004, pp. 49-59

3. *A kínai kultúra a bölcsészettudományokat részesítette előnyben – a nyugati kultúra a természettudományokat.*

Majd tovább folytatja az oppozíciók sorát:

- *a kínaiak gondolkodása befelé és az egész felé irányul – a nyugatiaké kifelé és a részek felé*
- *a kínaiak szemében az ember áll a középpontban – a nyugatiakéban a természet*
- *cselekvésükben, problémamegoldásukban a kínaiak szintézisre töreksenek – a nyugatiak analízisre*
- *a kínaiak a tág perspektívától (makro) haladnak az apró részletek (mikro) felé – a nyugatiak fordítva*
- *a kínaiak számára az azonosságkeresés a fontos – a nyugatiak számára a különbségtétel*
- *a kínaiak a gondolati hasonlóságot hangsúlyozzák – a nyugatiak a formai hasonlóságot*
- *a kínaiak a praxis felé mozdulnak el – a nyugatiak a teória felé*
- *a kínaiak az utalást, az áthallásokat, a dialektikát szeretik – a nyugatiak a konkrétumokat*
- *a kínaiak a megértést („ráébredés, megvilágosodás” – a szerző azt írja, hogy erre nincs szó a nyugati nyelvekben) próbálják elérni – a nyugatiak a tapasztalatban bíznak*

Majd a színházra térve azt az alapvető különbséget látja, hogy a nyugati színház alapvetően a társadalom felső rétegét szólította meg, onnan szüremlett le a nép közé; komoly tematikájú, ezért a tragédiát emelte a legmagasabb szintre. A kínai színház viszont vidékről indul, népi gyökerű, elsődleges célja a szórakoztatás, ezért a vígjáték a legkidolgozottabb műfaja. Nem véletlen, hogy a színházi szövegek közül egyedül az udvari színjátékká vált *kunqu* szövegei irodalmi értékűek. Hozzáteszi: „A mai háromszázegynéhány színjátékfajtának több mint fele alapvetően falun aktív”³³.

³³ *ibid.* p.56

A kínai színházat tehát alapvetően népszínháznak látja, szemben a nyugati színház „felső rétegnek szóló, kifinomult művészet-jellegével”³⁴.

A kínai színpadon minden „művészi kezelésen” megy át, semmi nincs, ami a való életet mechanikusan imitálná. A szerző idézi ehhez Qi Rushan-t, aki Mei Lanfang barátja és szövegírója volt: a kínai színházban „minden hang ének, és minden mozdulat tánc”³⁵. És idézi a beszédtanárokat is, akik gyakran mondják a diákjaiknak: „Aki jól beszél a pekingi dialektust, még nem biztos, hogy jól tudja recitálni a *jingju*-t – a kettő nagyon távol áll egymástól.”³⁶ (Ez az utóbbi idézet fontos abból a szempontból is, hogy rávilágít: mennyire meghatározó a dialektus egy-egy színházfajtánál.)

A „művészi kezelés” elemeltséget jelent, ami a *xiqu* esztétikájának egyik alapfogalma. Hosszú ideig – a nyugati szokás szerint – a „stilizáció” szót használtam erre a kínai alapfogalomra, a *chengshi*-re. Ám úgy érzem, hogy a „stilizáció”-nak nálunk van némi negatív felhangja: mintha formális, mélyebb pszichológiai tartalmaktól mentes színjátszást értenénk rajta. A *cheng* a kínaiakban sok jelentésű, fontos fogalom. Jelenti azt, hogy „szabály”, „rend”, de jelenti azt is, hogy „út”, „távolság”. Esetünkben az utóbbi a fontos: a színház és a színész megtett útja, eltávolodása a valóságtól. Ez pedig a kínai esztétika szabályai szerint elvárás és erény. Ezért döntöttem úgy, hogy az „elemeltség” szót használom a „stilizáció” helyett.

Igen sokatmondó, hogy a szerző fontosnak érzi elhatárolni a *xiqu*-t a nyugati musicaltől. Ugyan a musicalben is van „ének, tánc, történet és elemeltség”, a különbség mégis óriási. Hiszen a musical csak „használja az elemeltséget”, míg a *xiqu* mindent „elemeltté tesz”, vagyis a mélyben működik az az „esztétikai, művészeti és alkotásbeli szemlélet, amely vezérli az alkotómunkát. A *xiqu*-ben megjelenő elemeltség nem csupán módszer vagy eszköz – sokkal inkább gondolkodásmód. Mintha ez lenne a *xiqu* vére: ott van a szövegekönvben, a színészetben, a rendezésben, a zenében, a díszletben, minden egyes részletben.”³⁷ A másik különbséget a szerző abban látja, hogy míg a musicalben a zeneszerző és a koreográfus a meghatározó, addig a *xiqu* a főszereplő köré épül. A főszereplő nem szabadon cserélhető, és minden részletnek őt kell szolgálnia.

³⁴ ibid. p.57

³⁵ ibid. p.57

³⁶ ibid. p.57

³⁷ ibid. p.59

A nyugati és a kínai színház között a leglényegibb különbséget a tankönyv szerzője úgy fogalmazza meg: a *xiqu* prezentáló („kifejező”) művészet, a nyugati színház viszont reprezentáló („utánzó”) művészet. Szintén festészeti példákat hoz: lám, Qi Baishi rákjai alatt nincs víz³⁸, Zheng Banqiao bambusza pedig monokróm tus³⁹ – mégsem kéri rajtuk számon ezt senki.

A leíró képpel szemben a kifejező⁴⁰ kép gondolat/érzés segítségével mutat fel egy átalakított formát – saját művészi erejével, saját művészi karizmájával hódítja meg a befogadót. ... A kínai xiqu az életet átalakítja ének, beszéd, játék és harcművészet elemelt [egységévé], és a kéz, a szem, a test, a láb mozgásával fejezi ki – a közönségnek pedig ugyanezen logikát kell alkalmaznia, csak akkor tudja élvezni ezt a fajta művészetet. ... nagyon fontos ezeknek az elemeknek a formai szépsége. Ha a közönségnek nem okoz élvezetet a hang és a látvány, ha nem ragadja meg, nem indítja meg, akkor nem lesz szépség-élménye. Ahogy A Jia úr is mondta: 'A xiqu a formai szépségen keresztül fejt meg, ismeri meg az életet'.⁴¹

A színészet esztétikája

Mi következik ebből a színész munkájára? Egy másik tankönyv szerzőjét idézném, mert szükséges ennek a gondolkodásmódnak a megértése a továbbiakhoz. A Zhao Jingbo szerkesztette *A kínai színház szerepalkotásának tankönyve* lesz a továbbiakban, amelyre utalni fogok, és ismét nem értékelem a nyugati színházra vonatkozó megjegyzéseit – számunkra továbbra is az a lényeges, mit fogalmaz meg a *xiqu* színészeről.

³⁸ Látható:

http://www1.chinaculture.org/library/att/att/20051222/xinsimple_261202221640340270561.jpg

³⁹ Látható: [http://www.cultural-](http://www.cultural-china.com/chinaWH/images/exbig_images/1a07a54eec9b2bc74e9d589f006fed56.jpg)

[china.com/chinaWH/images/exbig_images/1a07a54eec9b2bc74e9d589f006fed56.jpg](http://www.cultural-china.com/chinaWH/images/exbig_images/1a07a54eec9b2bc74e9d589f006fed56.jpg)

⁴⁰ □□□ *xiyihua*□ nagyon nehéz megfelelő fordítást találni, mert a középső írásjegy, az „yi” egyszerre jelenti azt, hogy „gondolat”, „érzés”, „szándék”. Ha nem lenne már foglalt az „expresszionista” jelző, akkor az illene legjobban ide – de így félrevezető lenne, ezért nem használom.

⁴¹ *ibid.* pp.62-63

Legelőször is leszögezi: a *xiqu* színészének dolga “az alkotás, nem az imitáció (sic!).”⁴² Majd megfordít egy közismert mondást: két emberről szokták mondani, hogy külsőben egyek, de lélekben különböznek - a *xiqu*-nek épp az a dolga, hogy “külsőben különbözzön, míg lélekben egy”. A *xiqu*-ben “az illúzió ne a színpadon jelenjen meg, hanem a közönség lelkében”. És mivel a színpadon ennek megfelelően nincs is díszlet, itt “a ‘díszletet’ a színész cipeli, a játékában jelenik meg a díszlet.”⁴³ Ehhez pedig “lényeglátás” és “szubjektív kifejezés” kell.

*Szu Tung-po szerint: “Aki azt veszi a jó kép mércéjének, hogy hasonlít-e, az olyan, mint a gyerek.”*⁴⁴ ... *Qi Baishi is azt mondta: “Ha nem hasonlít: becsapjuk a világot, ha nagyon hasonlít: akkor hízelgünk a durvaságnak. Az érték a hasonlító és a nem-hasonlító között van.” Törekedjünk arra, hogy “nem-hasonlítva hasonlítson”, azaz külsőben ne hasonlítson, de lélekben igen...*⁴⁵

Ezt a problémakört tovább fejtegeti egy rövid fejezetben, melynek címe “Mit kell a *xiqu* színészének tudnia a közelség és a távolság viszonyáról?”. Az alábbiakban kivonatolt fordítását adom ennek, mert nagyon tanulságos.

1. Kicsit közel, kicsit távol

Ez a nyelvezetre és a történetre vonatkozik. A történet a valóságos, a poézis a kreált. A színész dolga, hogy a “nemes valóság”-ból eredő történések felől a “nemes kitaláció”-val leírt érzések irányába haladjon: az a cél tehát, hogy a közelitől a távoli felé mozogjon.

2. Egyszer közel, egyszer távol

⁴² ZHAO ed., 2004, p.10

⁴³ *ibid.* p.11

⁴⁴ Itt szeretném felhívni a figyelmet arra, mennyire együtt él a mai kínai kultúra a saját múltjával. A szerző itt egymás mellett idézi a XI. századi Szu Tung-pót és a XIX-XX. századi Qi Baishi-t – mindkettőt mint számunkra, a saját esztétikai gondolkodásunkra egyformán releváns szerzőt. Ez persze származhat a régi nagyok iránt kötelező tiszteletből is, de a jelen esetben – úgy érzem – a fejezet szerzője valóban szemléletbeli azonosságot tételez.

⁴⁵ *ibid.* p.12

A dologi létezőknek a belső létezőkhöz való viszonya. Olykor ez a kettő közeli (mint a pantomimikus elemeknél), olykor nagyon távoli, mint például tollak mozgásával fejezni ki az időt és a teret.

3. Közel is, távol is

A színész szerephez és közönséghez való viszonyának gyors változásai, valamint a technika és a szerepmunka kiegyensúlyozatlansága. A közeli itt a szerepmunka, a távoli a technika: a kettőnek össze kell fonódnia.

4. Se közel, se távol

Ez a célja a fenti három eszköznek. A közönség ne tudja leválasztani a színészt a szerepről és a szerepet a színésztől. A jó színész magát és a szerepet összeolvasztja, eléri, hogy a te-ben ott az én, és az én-ben ott a te.

A szecsuaní színjátékfajta mesterei négy mondatban foglalták ezt össze: “Olyan hasonlóra játszd, mintha nem játszva lenne; amikor nem játszol, akkor is mintha játszanál; amikor játszol, igazán játsz; egy szerep száz játszási forma.” Ezek közül a második és az utolsó kíván magyarázatot. Az “amikor nem játszol, akkor is mintha játszanál” a szerző szerint a darabbeli “csendre” vonatkozik, amikor a színésznek nincs feladata a színpadon. “A jó színész nemcsak ‘játszani’, hanem még inkább ‘hallgatni’ is tud – amikor mellette a színpadon valaki más játszik, neki is tovább kell játszania belül, nem szabad eltávolodnia a darabtól, de nem is szabad zavarnia azt. Ez a legnehezebb, és a legtöbbre értékelendő feladat.” Az “egy szerep száz játszási forma” pedig arra vonatkozik, hogy “a színészi játék legyen letisztult, úgy kontrolláljon rengeteg dolgot, hogy könnyűnek tűnjön. A színész fiatalkorában törekedjen a technikai gazdagodás felé, vezérelje a növekedés, ám ahogy középkorú lesz, onnantól fogva törekedjen a szegényedésre, vezérelje a csökkenés – célja legyen az, hogy a forma minél egyszerűbb legyen, a lélek pedig minél tisztább.”⁴⁶

A *xiqu* tehát ebben a dichotómiában létezik: a közelség és a távolság, a leíró és a kifejező jelleg egyensúlyát keresi örökösen, és alapvetően az utóbbi irányába tér el.

⁴⁶ *ibid.* pp.16-17.

Fontos azonban külön szólnom arról, hogy a “kifejező” jelleg nem önkifejezést jelent – még akkor sem, ha a fenti tankönyvek a nyugati színház “objektivitásával” szemben a *xiqu* “szubjektivitását” hangsúlyozzák. A *xiqu*-ben (ahogy a festészetben is) a cél nem a művész eredeti gondolatainak láttatása, hanem egy magasabb lényeg megragadása: bepillantást engedni a nézőnek a tárgyi valóságon túli, szellemi szférába. Fogalmazhatnánk úgy is: a mélyebb igazságba. A művésztől nem azt várják el, hogy saját énjét bontsa ki, hanem azt, hogy a közössége által tudott dolgokat képviselje és megfelelő eszközökkel érzékelhetővé tegye. A műtárgy (festmény vagy színpad) sosem végeredmény, hanem mindig transzparencia: arra szolgál, hogy közvetítsen, és minél kevésbé legyen obstruktív. Ezért kerül a *xiqu* minden “valóságsgagú” megmozdulást: mihelyt valaki kifújja az orrát a színpadon, azonnal szertefoszlik a transzparencia-jelleg, és a színész testi valója tolakszik az előtérbe – amire senki nem kíváncsi. Nem véletlenül használják szívesen a *tilian* szót a színpadi munka kapcsán, ami azt jelenti, hogy “tisztít”, “finomít”, sőt “fémét ércből kinyer” – az utóbbi igen pontos metafora.

Az elemeltség áthatja az előadás minden elemét, erős, homogén szövetet alkotva, ahol az egyes elemek feltételezik a többi elemeltségét is. A *xiqu* jelmezeiben nem lehet utcai módon járni, ahogy a sajátos mozgáskultúra lehetetlenné teszi a hétköznapi hangon való megszólalást. A *xiqu* tehát egy minden részletében kidolgozott, strukturált, hangsúlyozottan művi rendszer. A szintézist sokszor írják le a két különböző írásjegyű “he”-vel: “harmónia” és “összefonódás”,⁴⁷ azaz az elemek egymás mellett létezése és egymást erősítő hatásmechanizmusa. Ugyanakkor követelmény az is, hogy a műviség olyan könnyedséggel párosuljon, ami magától értetődővé teszi a legnehezebb technikákat is, legyen szó akár énekről, akár táncról vagy harcművészetről – a fent említett transzparencia-igény miatt. Nemcsak látványos (és egyáltalán: látható) erő kifejtés tilos a színpadon, de tilos minden egyenes vonalú vagy szögletes, kizárólag célszerű mozgás is. Az alapelv a lekerekítettség vagy félkörívesség, minden mozgási vektor feloldása, meglágyítása.

A szintézis és az elemeltség mellé Wang Yuzhen tanárnő a fikciót/megjelenítést⁴⁸ sorolja fel harmadik esztétikai alapelvként.⁴⁹ Nem kevesebbet

⁴⁷ □ és □ pl. ZHU ed., 2004, p.57

⁴⁸ *xuni* – rendkívül nehéz lefordítani ezt a szót. Talán többet mondanak összetételei: ez a „virtuális“ a „virtuális valóság“-ban, és a „virtuális meghajtó“-ban.

⁴⁹ http://www.china.com.cn/culture/zhuanti/zgjj/2007-11/12/content_9212384.htm

jelent ez, mint hogy a színész dolga: a semmiből valamit létrehozni. Egyrészt a szabad idő- és térkezelést érti ez alatt, hiszen a színpad hagyományosan valóban csupasz (legfeljebb egy asztalt és két széket tűr meg magán), és a cselekmény idejét és helyét a szereplőktől tudjuk meg. De a dolog igen messze tágítható, hiszen minden történet a színész közvetít.

Látható, hogy a mi színészeink a színpadra esőt és szélvihart tudnak idézni; a mi színészeink a fényes nappalt sötét éjszakává tudják változtatni – mondja. – ... A mi színészeink több nap, több hónap, több év történéseit néhány percbe tudják sűríteni, de pár másodperc belső történéseit is akár tíz-húsz percre ki tudják terjeszteni. A mi színészeink a pár méteres gumiszőnyegen le tudják játszani egész lovashadseregek csatáját, és át tudnak kelni hegyeken és vizeken – tetszésük szerint kontrollálják és változtatják az időt és a teret.⁵⁰

Azt azonban tudni kell, hogy a színész mindezt nem maga találja ki. Valóban rengeteg dolgot el tud játszani – pantomimikus vagy kódolt mozgássorok segítségével. Az utóbbi már jártasságot követel a közönségtől, hiszen egyébként nem olvasható a színész játéka. És nemcsak a konkrét tartalmak, a narrált történet jelenik meg így: a szereplő lelki változásait is pantomimikus vagy kódolt játékkal jeleníti meg a színész.

Grotowski a jelekről

A nyugati és a keleti színész közti alapvető különbséget Grotowski így fogalmazta meg egyik tanulmányában:

A feladat az, hogy „a színész ússzon a folyóban“. „Rendben, tudok úszni – mondja a nyugati színész -, de most mit csináljak? A színpadon nincs víz, tehát úszás nélkül kell úsznom. De hogyan? Csak csináljam ugyanazokat a mozdulatokat a padlón?“ A nemnyugati képzettségű keleti színész számára teljesen más a probléma: „Mi az a jel, ami kifejezi az úszást?“ Ha saját kulturális kontextusában dolgozik, akkor minden rendben. A jel már létezik, olyan formában, amit mindenki felismer. De ha idegenek között van, ha európaiakkal vagy amerikaiakkal dolgozik, akkor azzal a dilemmával

⁵⁰ ibid.

*kerül szembe: milyen gesztust, pozíciót, formát használjon az úszás jelzésére? ... A lényegét fogja keresni, az úszás mozdulatainak modus operandi-ját, és el fogja kerülni a gesztikus jeleket.*⁵¹

Kétségtelen, hogy a nyugati színház nem sokszor kéri azt a színésztől, hogy ússzon a színpadon. A kínai színházban egy ilyen feladat szinte magától értetődik – bár éppen az úszás ott is viszonylag ritka. Igen gyakori viszont az, hogy a színész lóra vagy csónakba száll, melyek közül egyik sincs a színpadon tárgyi mivoltában. A mi színházunk elkerüli ezeket az elemeket, hiszen nem tartoznak a színpadon megjelenítendő tartalmak közé: nem hordoznak drámaiságot, feleslegesen terhelik meg tehát a színészt és a rendezőt. A kínai színpad epikusságának viszont nélkülözhetetlen velejárói, ahogy jó értékmérői a színész technikai tudásának is.

Grotowski tovább is meggy ímént idézett tanulmányában. Egy másik alapvető különbségnek azt látja a nyugati és a kínai színész között, hogy a kínai színész nem (feltétlenül) célszerűség alapján mozog. A pontból B pontba átérését nem az vezérli, hogy oda kell érnie, mert dolga van B-ben: azért jár, mert jár. A járás – ahogy az összes többi, legegyszerűbbnek vélt mozgás is – külön tanulmányt és tanulást igényel a színésztől, hiszen neki nem a felületes, egyszeri, tökéletlen formát kell felmutatnia a színpadon, hanem a járás lényegét megragadnia. *„Számára létezik valami, ami a járás lényege... Olyan ez, mintha megragadnánk saját cselekvő szubjektumunkat, és csupán a cselekvés törvényeire figyelnénk: mi a járás maga?”*⁵² A nagy színész fel tudja mutatni a lényegét: jelenvalóvá tudja tenni az absztrakt minőséget a színpadon. Ez nem azonos azzal, hogy mit fejez ki a járás *által*, azaz nem azt jelenti, hogy fáradt-e, fél-e vagy dühös-e, ami látszik a mozgásán. Azt jelenti, hogy évek hosszú munkájával megtanul egy magasabb szinten járni, kezet felemelni vagy „egyszerűen csak” felnézni. Az a dolga, hogy – szerepkörén belül – letisztult formáját adja mindezeknek: pontos látvány-megfelelőjét a járás fogalmának. Akkor is ezt teszi, ha nem tanulja soha ennek mélyebb elméletét, ha csak annyit tud, hogy „nem lehet olyan, mint a valóságban“.

Grotowskinak sok szempontból igaza van. A *xiqu* színésze valóban egyértelmű jelzéseket keres a színpadi történések és állapotok olvashatóvá tételére. Jó

⁵¹ Jerzy Grotowski: „Around Theatre: The Orient – The Occident”
In: *Asian Theatre Journal*, Vol. 6, No. 1, Spring 1989, pp.4-5

⁵² *ibid.* p.4

példa erre az a történet, amit Elizabeth Wichmann idéz. Egy új *jingju* próbái során a parasztfiúcskát játszó színésznőt arra kérték, menjen be a házba, és nézzen körül csodálkozva. A színésznő azonnal szaltókkal és cigánykerekekkel igyekezett megoldani a dolgot – bár ezt később nem fogadták el.⁵³

Két dologban mégis árnyalnám a Grotowski által mondottakat. Az egyik az, hogy a *xiqu* színésze sem jár „csak úgy“, a járásért. Valóban nem lehet hétköznapi mozdulatokat tenni a színpadon – így lépéseket sem. De „járás“ – mint ahogy „rámutatás“, „üdvözlés“ és sorolhatnánk – nem létezik szerepkörtől és szereplőtől elválasztva. Ezek a mozdulatok nem önmagukért vannak, hanem mind kifejezői valamilyen tartalomnak. Nem feltétlenül pillanatnyi állapotnak, ez így igaz, de olyan tartalomnak, ami a szereplőhöz köthető. Gyakran nem is „lefordított“ tartalom ez, vagyis a diák az esetek többségében nem úgy tanulja, hogy „azért jársz így, mert ezzel ezt és ezt tudod kifejezni“, hanem egyszerűen hozzátartozik a szerephez. A sok mozdulat együttese pedig szinte maga a szerep – legalábbis annak külső burka. A színészi munka szinte homlokegyenest az ellenkezője annak, amit Grotowski mond: nem az a nagy színész, aki minél absztraktabbá tudja fogalmazni a járást, hanem az, aki minél konkrétabbá. Ha *csak* Yang Guifei jár így, és *csak* Mei Lanfang előadásában – a kettő eggyé fonódik.

A másik, amivel vitatkoznék, az az a feltételezés, hogy a színész megtagadja cselekvő szubjektumát, és csupán a cselekvés törvényeire figyel. Az kétségtelen, hogy a kínai színész sokkal erősebben kontrollálja magát a színpadon, mint a nyugati, hiszen rengeteg dolgot kell kézben tartania egyszerre. Ez azonban nem jelenti azt, hogy a színész játékának célja a magát megtagadó, külső nézőpont lenne. Akkor Mei Lanfang nem írhatta volna a következőket:

*Egy barátom, aki többször is látott játszani ebben a két jingju-ben, megemlítette, mennyire szívesen változtatok a gesztusaimon és mozdulataimon. Valójában én ezt egyáltalán nem szándékosan teszem. Amikor játszom, a szerep egyre újabb értése vezet arra, hogy önkéntelenül megváltoztassam a gesztusaimat.*⁵⁴

A kínai színész a hihetetlen mértékű elemeltség és az óriási technikai kívánalmak dacára befelé, az én felé halad, és munkája során mindinkább szűkíteni

⁵³ WICHMANN, 1990, p.165

⁵⁴ TIAN, 1997, p.214

próbál. Hadd hozzak még egy példát. Mei Lanfang-nak óriási sikere volt *Az ágyas lerészegül* című darabbal, és sokan külön kiemelték a virágjelenetet, amikor is egy nem létező virágot szagolt meg. Megkérdezték, mi a titka, és azt válaszolta: “Abban a pillanatban a szívemben is és a szememben is csak az az egy virág van, hiszen csak így adhatom meg a közönségnek a hitelesség érzetét.”⁵⁵

Ez kétségtelenül a végpontja egy alkotói folyamatnak, és – meglepő módon – nagyon hasonlatos a miénkhez. A *jingju* színésze azonban teljesen más irányból érkezik ide.

⁵⁵ Lásd: LI Xiu: *Ershi shiji wenxue de dongxifang zhi lü*, 2004
http://books.google.com/books?id=t4jU_nn-mB4C&pg=PT263&dq=%E6%A2%85%E5%85%B0%E8%8A%B3%E6%88%8F%E5%89%A7%E6%95%A3%E8%AE%BA&lr=&ei=Nz6cSfunCoroyASa3a2TA#PP_T263,M1

A JINGJU SZEREPSTRUKTÚRÁJA

A *jingju*-n belül megkülönböztetünk *wen*, azaz civil témájú és *wu*, azaz harci témájú darabokat. Nagyon karakteres eltérés van a kettő között, hiszen az előbbi alapvetően énekes darab beszéddel, tánccal és pantomimikus elemekkel; az utóbbi viszont alapvetően akrobatikus, harcművészeti elemeket használó darab, látványos csatajelenetekkel.

További megkülönböztetés a *daxi* és a *xiaoxi*: az előbbi a „nagy darab”, azaz komoly, fennkölt témájú, az utóbbi a „kis darab”, azaz komikus, hétköznapi témájú. (Ez a megkülönböztetés a *xiqu* egészére is igaz: egy-egy népi *xiaoxi*-előadásmódból később helyi *daxi*-formák is kialakulhattak, ahogy finomodott és gazdagodott az eszköztár.⁵⁶)

A *jingju* szövegekönyvei általában névtelenek. Nagy részük korábbi *zaju*-ból van *kunqu*-ből született átírat: színészek dolgozták át a darabokat saját adottságaiknak megfelelően. Ezek a darabok hagyományozódtak, és mindig változtak egy kicsit, attól függően, hogy egy-egy nagy színészegység tehetsége mit kívánt.

A szövegekönyvek feltüntetik, hogy az egyes szereplők melyik szerepkörhöz tartoznak – ez meghatározó az előadás szempontjából. A fontosabb szövegrészeknél (áriák) jelölik a kívánt színpadi gesztusokat is. Még a kotta nélküli szövegek is feltüntetik egy-egy ária ritmusképletét és a ritmus belső változásait, hiszen ez adja meg az ária zenei karakterét.

A színészi munka erősen strukturált rendszerben, szűk specializációban zajlik, a *jingju* színésze – ahogy a bambusz festője is – egy keskeny ösvényen indul el, és halad rajta egyre mélyebbre.

A *jingju*-ben a szerepek igen kötött szerkezetet alkotnak: szerepkörökbe és al-szerepkörökbe tagozódnak. Az egyes szerepkörök között az átjárás lehetősége minimális. A diákról a tanulás első egy-két éve után tanárai eldöntik, melyik szerepkörre alkalmas, és onnantól azt tanulja. Teljesen más hangképzést és színpadi mozgást kell ugyanis elsajátítania, és ha nem specializálódik, sosem tanulja meg ezeket megfelelő szinten. Lássuk most részletesebben, mi tartozik az egyes szerepkörökhöz. A négy nagy szerepkör mindegyike több kisebb csoportra oszlik, ezeket csak olyan szinten ismertetem, ami a *jingju* szerepstruktúrájának megértéséhez

⁵⁶ <http://www2.nacta.edu.cn/site/xqyy/index.php?q=node/54>

szükséges – már csak azért is, mert a különböző szakirodalmi források különböző csoportosításokat alkalmaznak, és szükségtelenek találok elemezni ezek különbségét.⁵⁷

Sheng

A *sheng* szerepkörbe a férfi szerepek tartoznak – mindaz, aki nem hadvezér (*jing*) vagy bohóc (*chou*). Ezen belül a fontosabb kategóriák:

- A szakállas *laosheng* („öreg férfi”), akinél legfontosabb az ének. „Egyenes, megingathatatlan karakter.”⁵⁸
- A szakáll nélküli *xiaosheng* („fiatal férfi”), amely szerep általában írástudót jelöl. A szereplő arcfestése erősen hasonlít a női szerepköréhez: a szem erős fekete kontúrt kap, és rózsaszínbe hajló vörössel árnyékolják. Az arc többi része fehér, a száj természetes vonala van vörössel hangsúlyozva. A *xiaosheng* hosszú selyemköntöst visel, technikásan bánik a selyem kezelővel, és magas, falzett-szerű éneke az elsődleges.
- A *wusheng* („harcos férfi”). Akrobatikus szerepkör, amely több további alcsoportra oszlik. A nyugaton is híressé vált Majomkirály, azaz Sun Wukong is *wusheng*-szerep, bár eredetileg bohóc (*chou*) volt.⁵⁹
- A *wawa-sheng*, azaz baba-*sheng*, vagyis gyerek. Azért említem itt, mert az általam elemzett darabban két *wawa-sheng* is szerepel. Ahogy az előadások is mutatják, a *wawa-sheng* szerepeket vagy valóban gyerekek vagy színésznők játsszák.

Dan

A *dan* szerepkör jelöli az összes női szerepet. A XIX. század előtt léteztek tisztán női (prostituált) társulatok is, ahol a férfi szerepeket is nők játszották,⁶⁰ a XIX.

⁵⁷ PAN, 1995; HALSON, 1966; TU ed. 2002

⁵⁸ TU ed., 2002, p.151

⁵⁹ <http://baike.baidu.com/view/41699.htm>

⁶⁰ A nőknek azonban különös nehézséget okozott férfi szerepeket játszani. A kínai hagyományok szerint ugyanis a nőknek elkötötték a lábát. Ez azt jelentette, hogy két éves koruk körül a kislányoknak eltörték az összes lábközépcsontját, és lábujjaikat a

és XX. században azonban a már csak tisztán férfi társulatokat engedélyeztek.⁶¹ A női szerepeket is férfi színészek játszották tehát, és kimagasló teljesítményt nyújtottak. Legendás lett négy XX. századi *dan*-szerepkörű színész nagyszerűsége: Mei Lanfang, Cheng Yanqiu, Shang Xiaoyun és Xun Huisheng nevét emlegetik mindig együtt a „négy nagy *dan*-karakter”-ként. Ők külök-külök irányzatokat is létrehoztak, és egy-egy mai színésztől (akik a *dan*-szerepkörben már jobbára színésznők) fontos információ a közönségnek, hogy melyik iskolához tartozik.

A *dan* szerepkörön belül a következő főbb csoportokat különböztetjük meg:

- A *qingyi* vagy *zhengdan* a nemes, tartásos, általában középkorú nő, aki valamilyen megpróbáltatáson megy keresztül. A *qingyi* szó szerinti értelme „kék ruha”, ugyanis a *qingyi* szereplő általában egyszerű, alig díszített, halvány kékeszöld ruhát visel, amikor sorsa rosszra fordul. A hűséges feleség, a gyermekéért aggódó anya vagy szüleiért aggódó leány szerepköre. A *qingyi* színpadi munkája erősen énekközpontú, de táncolni is tudnia kell. Mozgása lebegő, lekerekített, visszafogott – ahogy az egyik kínai szerző írja: „mindig rituális módon kell viselkednie”⁶². Ebbe a szerepkörbe tartozik Xue Xiangling is, az általam elemzett *Egyszarvúrsz* című darab főhőse.
- A *huadan*, azaz „virágos nő”: a fiatal, hajadon lány szerepköre. Sokmozgásos, de nem akrobatikus szerep: a lépések, a törzs, a kéz, a szem állandó vibrálása jellemzi. Előtérben van a színészi játék és a szövegmondás. „...[E]leven, egyenes, energiatelt, nem-visszafogott karakter..., gyakran vígjátéki figura.”⁶³
- A *daomadan*, azaz szó szerint „kardos-lovas-nő”: harci jelenetek női hőse. Tudnia kell bánni a fegyverekkel, de énekelni is.
- A *wudan*, a „harcos nő” – az előzőnél akrobatikusabb szerep.

talpuk alá hajtották. Az eltorzított lábat folyamatosan kötözni kellett, innen az „elkötözött láb” név. Az volt a cél, hogy egy arasznál ne legyen nagyobb a tizenéves lány lába, különben esélye sem lesz a férjhez menésre. A költőien „aranylótusz láb”-nak hívott aprócska, selyemcipőbe bújtatott lábacska volt a szépség- és szexideál – egyúttal biztosította, hogy a feleség ne szaladgáljon házon kívülre. Elkötözött lábbal minden lépés fájdalom volt, ami a színésznők színpadi munkáját nyilvánvalóan erősen korlátozta. Említi: BRANDON ed. 1997, p.35 és FEI, 2002, p.87 („Li Yu: From *Li Liweng on Theatre*”)

⁶¹ A színházat nagyon kedvelő Qian Long császár (1735-96) tiltja meg a nők alkalmazását a színházakban. In: SCOTT, 1957

⁶² PAN, 1995, p.43

⁶³ TU ed., 2002, p.165

- A *laodan*, az „idős nő” – jellemzően anyát és más időskorú nőt játszik. Csak alapsminkkel jelenik meg a színpadon, és a többiekhez képest teljesen festetlennek tűnik. Az életkor jelzésére hamuszürke vagy fehér parókát hord. Egyszerű jelmezt visel, a beszéd és a játék az erőssége. Hogy mennyire nem kötődik a színész valós életkorához, azt lehet látni a Liu Guijuan-féle előadáson, ahol az édesanyát egy fiatal színésznő játssza.
- A *caidan*, a „színes nő”. Jellemzően bohóc (*chou*) játssza, gyakran férfi – ahogy az általam elemzett előadások mindegyikében. Alacsony társadalmi helyzetű, vígjátéki vagy „zajos játéki” karakter, „komikus, farce-ikus vagy rászédő, gonosz szereplőt játszik”⁶⁴. Az általam elemzett előadásban két *caidan* szereplőt is találunk: az öreg dadát és a Bi Yu nevű szolgálót. Mindhárom előadásban férfi színész játssza ezt a két szerepet – sőt, a Lü Yang-féle előadásban egy egészen fiatal férfi játssza az idős dadát!

Jing

A következő nagy szerepkör a *jing*, amit én az érthetőség kedvéért „hadvezér”-nek nevezek magyarul, bár a *jing* eredeti jelentése „tisztá”.⁶⁵ A *jing* másik elnevezése mindenesetre sokkal találóbb: *hualian*, azaz „mintázott arc” vagy egyszerűbben: „festett arc”. (Ez az, amit általában a laikusok is tudnak a *jingju*-ról: vannak ezek a szereplők, akiknek nagyon színesre van festve az egész arcuk. A *hualian* szereplők arcfestését kicsi agyagmaszkokon is árulják Kína-szerte, szuvenírnek.) A festés nagyon karakteres, annyira, hogy a *jingju*-t jobban ismerők az arcfestésről rögtön név szerint azonosítják a szereplőt. A nem nagyon közismert szereplők esetében is információhordozó az arcfestés. A színek ugyanis kódok, és az avatott szem tudja, hogy a fehér ravaszságot, árulást, a vörös lojalitást, bátorságot, a kék vadságot, vakmerőséget, a fekete egyenes, összefogott jellemet jelöl. A zöld arc szellemek, démonok jellemző festése, az arany pedig istenek, természetfeletti lények számára van „félretéve”. De mindezt tovább módosítja maga a minta: milyen alakú, a

⁶⁴ *ibid.* p.168

⁶⁵ Feltételezem, hogy kiejtésbeli hasonlóságról lehet szó, azaz egy szintén *jing* kiejtésű szót valamikor régen a „tisztá” írásjeggyel írtak le, és úgy maradt. Már a Song-kori *nanxi*-ben és a Yuan-kori *zaju*-ben is megjelenik a *jing*. (Lásd: TU ed., p.168) Azt is szeretném hangsúlyozni, hogy ez a *jing* nem azonos a *jingju jing*-jével, a két írásjegy teljesen más!

festés homogén-e vagy megszakított, milyen egyéb színek gazdagítják. Az arcfestési szokás már a XIV. századra kialakult, és azóta folyamatosan fejlődik. Annyira összetett rendszer, hogy itt épp csak egy-két alapvonását tudom említeni.

A *jing* szereplő „[é]nekstílusa vaskos, egyszerű és erőteljes, mozgása robosztus, nagyívű, karakter tekintetében merész és hősiesség vagy durva és gátlástalan figurákat jelenít meg.”⁶⁶ Óriási, nagyon bonyolult jelmezt visel, gyakran sok kiegészítővel, amelyek jelentésteli, érzelemkifejező mozdulata külön technikát igényel. Jellemzően magastalpú cipőt hord – minél technikásabb, annál magasabbat.⁶⁷

- A *dahualian*, a „nagy festett arc” általában minisztert vagy más, nagyon magas rangú hivatalnokot jelöl. Énekes szerepkör, de fontos benne a beszéd és a játék is. Alá tartozik a *heitou*, a „fekete fej”, azaz a lojális hadvezér, és több más kisebb csoport.
- A *wuhualian*, azaz a „harcos festett arc”, ami harcos, akrobatikus szerepeket jelöl.

Chou

A negyedik nagy szerepkör a *chou*, azaz bohóc, szó szerint a „rút” vagy „szégyentelen”. Ez is festett arcú szerepkör, „kicsi festett arc”-nak is hívják, de nem szabad összetéveszteni a *jing*-gel: a *chou* csak az arca közepét festi igen limitált minta- és színkészlettel. Mivel a szemmozgás (szemhéjverdesés) nagyon jelentős a játéka szempontjából, a szem és az orr-rész kap kiemelő mintázatot alapvetően fehér színnel – megjelenhet alkalmasint más szín is (fekete), de a fehér a kötelező. Ahogy a nevéből érzékelhető, a *chou* komikus karaktereket játszik, akik többnyire alacsony társadalmi pozíciójúak. Ezek lehetnek buták, kapzsis, vagy egyszerű, melegszívű emberek. Azzal, hogy a *chou* csak az arca közepét festi, a külső részeket pedig festetlenül hagyja, hatásában valóban egy *kicsi* arcot hoz létre: komikus redukcióját az emberi arcnak.

- A *wenchou* hétköznapi embert: mesterembert, szolgát, kereskedőt, stb. játszik, a beszéd és a játék az erőssége.

⁶⁶ TU ed., 2002, p.168

⁶⁷ Egyik színész barátom elmesélt egy történetet egy *jing* színésze-ről. A különösen kistermetű férfinak mindössze 36-os lába volt, mégis a közönség kedvencévé vált: kicsi lába miatt ugyanis igen magas talpú cipőt hordhatott. (Nagy lábán arányaiban nem mutat jól a nagyon magas talp!) Mindenki csodájára járt az ügyességének.

- A *wuchou* kisebb harcos-szerepeket lát el, és ennek megfelelően ügyes akrobatának kell lennie.

Mindkettő még további csoportokra oszlik. A fentiekből úgy tűnhet, hogy a *chou* hálátlan szerepkör, de ez korántsincs így. Mind közül a *chou* a legszabadabb szerepkör. A *chou* beszélhet hétköznapi hangon, tréfálhat, improvizálhat, szabadon használhat gesztusokat, mimikát. Ráadásul a *chou* az, aki parodizálhat is – ami azt jelenti, hogy a többi szerepkört is behatóan ismernie kell. Kialakult az a színházi hagyomány is, hogy amíg a *chou* el nem kezdi a fehér festést, addig a többi szereplő sem kezdhet sminkelni.

A szerepkör funkciói

Talán a fentiekből már érzékelhető: a szerepkörök két dologhoz *nem* kötődnek: a szereplő vélhető történelmi realitásához és a színész valóságához. Az elsőt azért nem, mert a szerepek hosszú utat tettek meg: többször átértelmezték, és a színpadi narratíva, a szereposztás dinamikája, a színészek képességei alapján újra- és újragyúrták őket. Legtöbbször legendás alakokat látunk a színpadon – nálunk például Mátyás király és a róla szóló rengeteg mese lenne nagyon alkalmas erre a fajta színpadi interpretációra. Ahogy Mátyásról tudjuk, hogy igazságos, úgy tudják a kínaiak Zhuge Liang-ról, hogy bölcs stratégia, Cao Cao-ról pedig, hogy elvetemült és gonosz.⁶⁸ Aki nem legendás alak (nem regényhős vagy történelmi figura), az lehet csodás teremtmény (mint egy közkedvelt szerelmi történet főhőse, a fehér kígyóból lett leány), lehet isten vagy hétköznapi szereplő – a történelmi hűség ezekben az esetekben még kevésbé számonkérhető.

A színész valóságához pedig végképp semmi közük a szerepköröknek. A folyamat nem úgy zajlik, hogy a színész fiatalkorában fiatal írástudót játszik, majd éretté válva hadvezér szerepeket kap. De az is kicsit hamis értelmezés, hogy a szerepkörök között nincs átjárás. A *jingju* nagyon kidolgozott rendszerében ugyanis a

⁶⁸ Annak ellenére, hogy a történelmi Cao Cao, a II-III. században élt hadúr a feljegyzések szerint nagyszerű hadvezér és felelős uralkodó volt. A színház azonban igen korán főgonoszrá nevezte ki, amit később tovább erősített a XIV. században írt *A három királyság története* című regény. *A három királyság története* rendkívül népszerűvé vált, és a színház és a regény (sőt, ma már a regényből készült film- és rajzfimadaptációk) azóta is tovább feketítik Cao Caót. A *jingju*-ben ő az egyik legnagyobb *jing* szerep.

szerepkörök az egyes *szerepektől* (*darabbeli szereplőktől!*) megkívánt tudást jelentik. A régi darabok, de az újonnan írottak szerepei is egy-egy szerepkörbe sorolódnak, eleve meghatározva a színpadi megfogalmazást. Ez azonban a *szerepről* szól, *nem* a színészlől. Ott van például a *wawa-sheng* vagy a *caidan* esete: az előbbit nem *sheng*, és az utóbbit sem *dan* színész játssza. A színész megtanul bizonyos technikákat, amelyek jellemzően alkalmassá teszik egy adott szerepkörbe tartozó szerepek eljátszására. De – ahogy látható – léteznek „áthallásos” szerepek is, amelyek technikai igényüket tekintve máshonnan veszik (vehetik) a színészt.

Az viszont kétségtelen, hogy a nagyon eltérő technikai kívánalmakat egy színész csak specializációval tudja magas fokon megtanulni – és ez általában valóban kizárja a szerepkörök közti mozgást. (A *sheng* és a *jing* között például hagyományosan nincs átjárás, bár létezik olyan szerepkategória /egyetlen szerep/, amelyet *sheng*-re képzett és *jing*-re képzett színész egyaránt játszhat.⁶⁹) Az is limitáló tényező, hogy a megtanult szerepek repertoárja teljesen szerepkör-függő, tehát a „fiatal férfi” szerepkörű színész nem tud mit kezdeni az „idős férfi” szerepekkel akkor sem, ha megöregszik. Ő ötvenévesen is „fiatal férfi”-t játszik, ahogy kollégája húszévesen „idős férfi”-t, ha ez a szerepköre.⁷⁰ Hiszen látható: az egyes szerepkörökben más az entrée, más az arcfestés, más a jelmezzel való bánásmód, más az ének- és beszédtechnika, más a mozgásrendszer. Az a csoda, hogy ennyiféle technika békében megfér egy színpadon úgy, hogy nem kioltják, hanem erősítik egymást. Ez a *jingju* egyik sokat hangoztatott erénye.

A szerepkörökben való gondolkodás a darabokat nagyon átláthatóvá teszi. Egy-egy darab karakterét teljesen meghatározza, hogy főhőse *qingyi*, *laosheng* vagy *wuhualian*. Ha a közönség nem ismeri a színészeket, akkor is pontosan tudja, mit várhat el tőlük. A *jingju*-ben szabályok ellen dolgozás nincs, vagyis nem merül fel, hogy egy szereplő ne azt tenné (jól-rosszul), amit az adott szerepkör előír.

⁶⁹ Ez a *hongjing*, azaz „vörös jing” szerepköre, amely gyakorlatilag egyetlen szerepre, Guan Yu generális szerepére korlátozódik. A emberfeletti hatalmú, a színpadon vörös arcú generális szerepét eredetileg *sheng* színész játszotta. Mikor az egyik előadáson tűz ütött ki a Guan Yu-jelenet alatt, szétfutott a hír, hogy a generális érezte hatalmát, és minden Guan Yu-s darabot betiltottak. Volt azonban olyan darab, ahol Guan Yu-t kicserélték egy *jing* szereplőre, hiszen repertoáron akarták tartani az előadást. Amikor később a tilalom megszűnt, a *sheng* és a *jing* színészek egyaránt maguknak követelték a szerepet – ma mindkettő játszhatja.

⁷⁰ Elképzelhető, hogy egy különösen tehetséges, motivált színész több szerepkörben (vagy inkább al-szerepkörben) is jól teljesít. A szerepköri szűkítés nem mechanikus tiltás, hanem az egy színész által megtanulható anyag mennyisége.

A Tu Pei-szerkesztette tankönyv hosszasan időzik annál a kérdésnél, hogy a színésznek hogyan kell haladnia az általános felől a konkrét felé: „a fajtától az egy felé”⁷¹, hiszen „egy-egy szerepkör nagyon sok személyiséget tömörít magában”. Egy-egy szerep megvalósításánál valóban csak egy nagy tál a szerepkör, amiből lehet meríteni, de az adott szerepnek mindig különleges igényei vannak. A színész gondolkodási irányát elsődlegesen az határozza meg, amit a szerepkörrel tanult: a felhalmozott óriási technikai tudás és a sok szerep ismeretéből származó elemzőképesség. Mivel egész pályáját egy szerepkörön belül tölti, színpadi tapasztalata állandóan újraértelmezteti vele az egyes szerepeket: ideális esetben a szerepek közti különbség egyre nő, és egyre finomodik, cizellálódik a színészi megfogalmazás. A színészhez a szerepkörön belül közel kerülnek bizonyos konkrét szerepek, amelyeket egyre inkább sajátjának érez, folyamatosan dolgozik rajtuk, kiteljesedik bennük. Így jöhet létre, hogy a színész pályája csúcán maga lesz az „eleven Cao Cao” vagy a „megtestesült Yang Guifei”.

Rendkívül érdekesnek találom a tankönyv azon részletét, ahol arról beszél, hogyan kell a szerepkörön belül belső hasonlóságra⁷² törekedni. „A belső hasonlóság a szerepkörön belüli személyiségformálás legmagasabb elérendő célja. Azt jelenti, hogy a színésznek meg kell mutatnia a szerep belső értékeit és szellemi formáját. A *xiqu*-ben ehhez a belső lelki formához konkrét külső megjelenítést kell találni.”⁷³ Majd a hozott példák között felsorolja Gai Jiaotian, a nagyon híres „harcos férfi” (*wusheng*) szerepkörű színész esetét:

[Gai Jiaotian úr] nagyon szerette nézni a sasok röptét, sok sasszobrot is gyűjtött magának. Ezért kidolgozta a „Sas-kiterjeszti-szárnyát”-mozgássort, ahol a sas életszerűségének külső megjelenését a homorított derék és a felvetett, égre néző fej adja – homlokegyenest ellentétes a hétköznapokban szokásos görnyedt-háttal-földet-nézünk tartással. Így tudta érzékeltetni a belső energiát, és a „Sas-kiterjeszti-szárnyát” így lett alkalmas Wu Song [a játszott szerep] éberségének és találékonyságának kifejezésére.⁷⁴

⁷¹ TU ed., 2002, pp.119-126

⁷² *ibid.* A □□-t (*shensi*) nagyon nehéz lefordítani. A *shen* ugyanis jelent istenséget, szellemet (gondolat, lélek), spirituális lényeket. Mindenképpen a mély, értékes, belső valóságot.

⁷³ *ibid.* p.124

⁷⁴ *ibid.* p.125

A kínai színész tehát szabadon asszociálhat, felhasználhat minden tapasztalt jelenséget, ha azt hasznosnak tartja a szerep szempontjából. (Fontos tudni: ez az alkotói szabadság jobbára csak érett színésznek adatik meg, aki főszerepet játszik.) Senki nem várja el tőle, hogy a belső hasonlóságot a saját lelkében találja meg. A szerepet nem (vagy nem feltétlenül) magára vetíti, hanem kiterjeszti, és analógiás gondolkodással spirituális tartalmakat keres, amelyeket aztán saját eszközeivel leképez. Ehhez azonban szükség van az elemelt játékra, hiszen az ad lehetőséget neki, hogy egész világát belefogalmazza a darabba.

ESZKÖZÖK

Reménytelen vállalkozás lenne leírni azt a hatalmas eszköztárat, amivel a *jingju* színésze dolgozik. Az egyes szerepkörök színészei sok éven keresztül tanulják mestereiktől: leírva több ezer oldal lenne. Hiszen saját szabályrendszer alapján működik:

- a színpadi koreográfia, entrée és abgang, az egyes szereplők elhelyezkedése
- a jelmezek jelentése (szín, minta, forma) és a jelmezzel való bánásmód
- minden jelmezkiegészítő (pl. tollak, zászlók) és mozgatásuk
- minden fejfedő és mozgatásuk, valamint a különböző hajviseletek, copfok
- minden kellék és használatuk (pl. kard, bot, lándzsa)
- az egyes testrészek koreográfiája, ami külön-külön és együtt is óriási terület
- az ének és a recitatívó
- a zenekarral való együttműködés

A rendkívül pontos koreográfiára hadd hozzak egy példát. Wang Shiyang tanárnő *A kínai színház női szerepkörének mozgástechnikája* című 730 oldalas tankönyvében a következőképpen írja elő az ostor megmarkolását (nem a kézbe vételét, mert az külön mozgássor):

A középső ujj és a gyűrűsujj markolja az ostornyél tövét. A mutatóujj és a hüvelykujj kinyújtva fekszik az ostornyélen. A kisujj természetes szögben behajlítva. Az ostornyél ne látsszon ki a marokból.

Néhány oldallal később természetesen még sokkal részletesebb leírása következik annak, hogyan kell a színpadon lóra szállni. Ez a feladat magától értetődő a *jingju* színpadán, ahol a színésznek az a feladata, hogy *mindent* eljátsszon gyakorlatilag eszköz nélkül.

Az epikus történetek ugyanis létrehoztak egy elegánsan minimalista színpadot a *xiqu* számára: a hagyományosan üres színpadon absztrakt a tér és az idő. Legfeljebb egy asztal és két szék lehet bent – bár a mai színpadok ezt néha már megbontják. A kellékhasználat minimális, és csak kisméretű, könnyen mozgatható kellékekre korlátozódik – mint a fent említett ostor. A zenekar a színpadon ül, és folyamatosan együttműködik a színészekkel. A karmester a *gu* dobos: ő követi a színészt, és irányítja a többieket. Szabályszerű ritmusok szolgálnak a váltások jelölésére. A színész bejön, és elmondja, hol van, mi történt vele eddig, és most miért van itt.⁷⁵ Ez sosem ironikus, mindig a közönség pontos informálását szolgálja. A történet bármikor megszakadhat, a szereplők életében leperegghet pár év, vagy megtehetnek több ezer kilométert: ezt mindig közlik is a közönséggel – utazás jelzésére esetleg járnak egy kört a színpadon. Nem véletlenül vált Nyugaton a *jingju* jelképévé a híres *Sanchakou*-jelenet, ahol a két szereplő vaksötét szobában küzd meg egymással – a teljesen megvilágított színpadon. A *jingju* színpada így alkalmas hosszú epikus történetek elmesélésére is, amelyekből csak a főszereplő(k) számára legfontosabb epizódokat emeli ki a darab. A színpad bármiből bármivé alakulhat, és a történések láttatása a színész feladata – bár kétségtelen, hogy eleve sok információt „behoz magán”: azaz a jelmez az esztétikai minőségen túl nagyon fontos információhordozó is.

A Zhao Jingbo szerkesztette tankönyv idézi a jelmezekre vonatkozó elvet: „három, amit nem mutatunk, és nyolc, amit igen”. A három dolog, amit a jelmez nem mutat: a korszak, az évszak és a hely. A nyolc, amit igen: a szereplő neme, kora, civil vagy katona, gazdag vagy szegény, nemes vagy pór, nemzetiségi vagy *han*-kínai, jó vagy rossz, valamint a különleges körülmények (elítélt, külső hadjáraton van, stb.).⁷⁶

Shuixiu

A *jingju* egyik legjellegzetesebb jelmezkiegészítője a *shuixiu*, vagyis „víz-ruhaujj”. Ez egy hosszú, selyem kézelő, amelyik annyira központi és jellegzetes a *jingju*-ben, hogy érdemesnek tartom a bővebb bemutatásra. A *dan* szerepkörön belül a *qingyi*, azaz a „kék ruhás nő” és a *laodan*, az „idős asszony”, a *sheng* szerepkörön

⁷⁵ Ez nem törvényszerű, de gyakori. Főleg felvonásnyitó entrée-k esetében beszélhetünk erről, amikor az egész darabot el kell helyezni. A többi szereplőt és helyszínt gyakran bemutatják („felvezetik”) a többiek, és nem kötelező a bemutatkozás akkor sem, ha a dialógusból kiderül minden.

⁷⁶ ZHAO ed., 2004, p.13

belül pedig a *xiaosheng*, aki általában fiatal írástudó férfi, és a *laosheng* („idős férfi”) hord tipikusan olyan ruhadarabot, amelynek ujja *shuixiu*-ban végződik, de *jing* és *chou* szereplőknél is megjelenik. Akár nő, akár férfi viseli, a jelmez többrétegű selyem, amelynek legfelső rétege egy hosszú, nőknél térd alattig, férfiaknál földig érő köntös. Ez a köntös V-nyakú, középen vagy oldalt záródik, egy meghatározó alapszíne van, amely nagyobb mintákkal hímzett. Bő, lágy esésű ruhadarab, öv is összefoghatja.⁷⁷

A *shuixiu* a bő selyem ruhaujj meghosszabbítása: igen hosszú, 50-60 centis, díszítetlen, fehér selyem. Nincs hengeresen összevarrva, hanem egyik oldalt felnyílik. Mindegy, milyen színű a ruha, a *shuixiu* mindig hófehér, színpadi felvételeken is szinte világít. Az egyik legősibb jelmezkiegészítő, valószínűsíthetően már időszámításunk előtt is használták.⁷⁸ Azt gondolom, azért is alakulhatott ki ennyire korán és élte túl az évszázadokat, mert szinte jelbeszédszerűen tudott információt közölni. Az alulvilágított színpadokon, zsúfolt nézőterek előtt hasznos volt egy eszköz, amely messziről is láthatóvá teszi a kezet. Ráadásul a *shuixiu* mozgása követhetőbb, mint pusztán a kézé, és messziről, még félhomályban is olvasható. Arról nem is szólva, hogy a színész a *shuixiu*-val észrevétlenül be tudja inteni magának a színpad szélén ülő zenekart, és ária közben is tud jelezni nekik. Általában elmondható tehát, hogy a *shuixiu* a színész egyik első számú munkaeszköze: kommunikál, koreografál, és érzelmet fejez ki vele. Akkor nincs a hosszú selyem, ha a színész egyéb eszközt használ vagy akrobatikus feladata van.

Wang Shiyong tanárnő gyakorlati könyve, *A kínai színház női szerepkörének mozgástechnikája* 168 oldalt szentel a *shuixiu* női szerepkörön belüli különböző mozgásformáinak. Az ehhez szóló bevezetőben azt írja: “A testtartásokat a lépéstechnika határozza meg, a mozgást a *shuixiu* technikája, az érzelmkifejezést a szem technikája.”⁷⁹ Wan Fengmei tanárnő *A hagyományos kínai színház mozgásformáinak gyakorlási technikája* c. könyvében leírja, hogy az egyik leghíresebb *dan*-szerepkörű színész, Cheng Yanqiu egyetlen darabban több mint kétszáz különböző *shuixiu*-technikát alkalmazott bravúrral.⁸⁰ Cao Yibin úr pedig ezt írja az egyik *jingju*-site-on megjelent cikkében: “Legyen *sheng*, *dan*, *jing* vagy *chou*,

⁷⁷ Itt valóban csak a legtipikusabb esetekről beszélek, mert a *shuixiu* megjelenhet a *jing* és a *chou* szerepkörben is, egyéb ruhadarabokkal társítva.

⁷⁸ BRANDON ed., 1997, p.34

⁷⁹ WANG, 2003, p.171

⁸⁰ WAN, 2005, p.165

ha *shuixiu*-s jelmezt vesz fel, azonnal lehetősége lesz mindenféle *shuixiu*-játékra. Márpedig az segíti a színészt, hogy kifejezze a szereplő jellemét, beállítottságát, ábrázolja a különböző lelki mozgásokat. Így a szereplő karaktere még egyértelműbb, személyisége még nyilvánvalóbb lesz, a művészi eredmény pedig még szebb.”⁸¹

A *shuixiu*-val valóban rendkívül látványos mozgás érhető el. Ha kieresztett *shuixiu*-val táncol a színész, szinte repül – hogy aztán a mozgást a *shuixiu* hirtelen feltekerésével együtt megfogja. A *shuixiu* szabadon leereszthető, majd néhány csuklómozdulattal újra tenyérre hajtogatható egy-egy ária alatt. Ha a szereplő izgatott, a *shuixiu* remegtetésével jelzi felindultságát, ha elhatároz valamit, hirtelen markába fogja a selymet. Szomorú vagy szégyenlős szereplő az arca elé emeli. Üdvözléskor az egyik kéz megfogja a másik kéz selymét, és követi az enyhe meghajlást. Ha rég látott barátok találkoznak, a *shuixiu* “öleli” a másik embert, ahogy alkalmas “portörlnőnek” is, ha azt játsszák, hogy a szereplő ruhája bepiszkolódott, vagy le kell törölnie az asztalt.

Szigorú szabályok írják elő, mennyire látszhat ki egy-egy szereplő keze a *shuixiu* alól. A “kék ruhás nő” – akit majd főhősként látni fogunk az elemzendő darabban – szinte elrejtí a kezét a *shuixiu* alá, csak az ujjvégei látszanak ki. A tartásos, erényes, visszafogott karakterhez ugyanis nem illik, hogy szabadon mutassa a kezét. A legtöbb kéz-geztust a *shuixiu* segítségével oldja meg. Síráskor a selymet emeli a szeméhez (nem érhet hozzá, hiszen a fehér selymet azonnal befogja a festék), nevetéskor eltakarja vele az arcát, és a selyem “nevet” helyette. A *shuixiu* lágysága az ő esetében fokozza az eleve meglévő hajlékony eleganciát. A “kék ruhás nő” ugyanis nem tehet hirtelen mozdulatokat. Mindig kiegyensúlyozott látványt kell nyújtania, ezért ha egyik karját mozdítja, a másik karja is mozdul, hogy kompenzálja a mozgást.⁸²

A mozgás nem csak kézmozgás: minden szerző leírja, hogy egyrészt összhangban kell lennie a váll-könyök-csukló-ujj sávnak, másrészt a *shuixiu* mozgását az egész test mozgásával harmóniába kell hozni, ahol különös jelentősége van annak is, hogy a szem mikor követi a selyem mozgását. Egy jól komponált tánc a *shuixiu*-val rendkívül vibráló, szenvedélyes hatást kelt: ellentétek egész sorából épül fel. Fontos, amit Cao úr ír: “Amikor táncba kezd a *shuixiu*, a keménységben legyen ott a

⁸¹ <http://www.jingju.cn/edu/gong/2006-07-12/112.html>

⁸² HALSON, 1966, p.46

lágyság, és a lágyságban a keménység. Akkor jó a dolog, ha kigyakorlott energiát használunk.”⁸³

A háttérben lévő szabályok

Itt szeretnék tágabban szólni a *xiqu* mozgáskultúrájáról és a mögötte lévő tartalmakról. Wang tanárnő egész fejezetet szentel annak, hogyan kapcsolódik a *xiqu* a *taiji*⁸⁴ és a *taijiquan* filozófiájához. Említi a *yin-yang* szimbólumot, amit „arra használtak [a régiek], hogy kifejezzék vele a dolgok mozgását és az idő és a tér kiterjesztését. Azt, hogy a határosságban ott a határtalanság, a formában a formátlanság, az ellentétben az egység. [Minden] engedelmessé válik az egymás átalakítása, az egymás csökkentése-növelése természeti elvének.” Ez lett a színpadi mozgás alapja is. Az alábbiakban röviden összefoglalom, miben látja megjelenni ezt.⁸⁵

A *xiqu* mozgásában az energiakezelés nagyon hasonlít a *taijiquan*-éhoz, és a formák is olyanok, mintha kört rajzolnának – mondja. A lekerekítettséget vagy félkörívességet más szerzők is megfogalmazzák. Wang tanárnő idézi Ouyang Yuqian urat, aki szerint „[a] *jingju* táncmozdulatai közül egy sincs, ami ne kerek lenne... Ez a körívesség művészete”. De Wang tanárnő kiterjeszti: „A *xiqu* színészetében minden mozgás vezérelve a körívesség.” A körívesség egyúttal társul a lassítással. Azt én teszem hozzá, hogy a *jingju* széles és lassított mozdulatai az esztétikai és energetikai igényeken túl feltehetően a tiszta érthetőséget is szolgálták-szolgálják. A *jingju*-ben a néző abszolút egyeduralkodó, és ha nem ért valamit, annak okát nem abban keresi, hogy rossz helyen ül vagy éppen beszélgetett, hanem abban, hogy a színész rosszul játszik. A színész ezért szinte nagyító alá tesz minden mozdulatot, hogy látható és egyértelmű legyen.

„A *dan* szerepkör mozgásában a követelmény a teljes-kerek kivitelezés, a forma tervezettség és eleganciája, a *qi* lassú és gyors mozgásának összhangja” – írja Wang tanárnő, majd ezeket részletezi is. A mozdulatoknak egymásba kell érniük: „az előző mozdulat vége a következő eleje, az előző mozdulat készíti elő a következő

⁸³ <http://www.jingju.cn/edu/gong/2006-07-12/112.html>

⁸⁴ A *taiji* a kínai filozófiában a „nagy végsőt” vagy az „Egyet” jelenti: egy kozmológiai állapot. Ez bomlik ketté az összefonódó *yin* és *yang* princípiumokra.

⁸⁵ Az itt következő kivonathoz és az idézetekhez lásd: WANG, 2003, pp.17-25

mozdulat energiáját”. A mozdulatok alapja a hajlítottság: félköríves vagy köríves mozdulatok kellene lassan, megállás nélkül végrehajtva. A légzés is összekötő szerepet játszik: a mozdulatokat a belső *qi* mozgatja, a kettőt pedig a légzés köti össze. „A külső mozgás változásait követve a légzés lehet erős vagy gyenge, jobban vagy kevésbé észlelhető. De helytelen, ha úgy tűnik, hogy egyszer van, egyszer nincs. Legyen megtartott és alig kimutatott, ebben van a szépség. Csak ha a légzés könnyű és egyenletes, akkor lesz szépen végrehajtott a mozgás.”

A mozdulatok harmonikusan illeszkedjenek egymáshoz. „Egymásutánjuk legyen logikus, jól felépített, ám ugyanakkor legyen természetes, ne [keltsen] csinált [hatást]. Az úgynevezett természetesség azonban azt jelenti, hogy a *xiqu* sajátos szabályai szerint kell építkeznie: az alkotásnak megvannak a szabály szerinti 'szabad' mozgásai, vagyis nem jelenti a szabad szanaszéjjel mozgást. A vízszintes és a függőleges, a mozgás és a nyugalom arányosak legyenek.” Okosan kell gazdálkodni az energiával is, és mozgásba hozni olyan „búvópatakokat”, amelyek segítséget jelentenek, láthatatlanok, de erősítik a mozgás „belső ritmusát és színeit”. A mozgás belül kemény, kívül lágy, a keménység és a lágyság egymást erősítik. „A keménység nem mehet el a szögletességig, a lágyságnak pedig legyen csontja és húsa.”

Külön kiemeli a *liangxiang*-ot, azaz a szereplő pózát a közönség felé. A *liangxiang* azt jelenti: „felmutatni a külsőt“, bár a *liang* („felmutatni“) szó azt is jelentheti, hogy „fény“ – így talán még sokatmondóbb: a szereplő valóban felfénylik egy pillanatra a színpadon. Általában főszereplőkre korlátozódik a *liangxiang*, és a *chou* csak ritkán él vele. Amikor a rég várt szereplő végre színpadra lép, kötelező a *liangxiang*, ahogy megjelenhet abgang előtt is: a szereplő egy képpel ér be a közönség elé, és egy képpel távozik a színpadról. Nagyobb mutatványok (ének, tánc, akrobatikus jelenet) után is gyakran megjelenik, hogy a közönség kedvére kitapsolhassa magát. A *liangxiang* az a testtartás, amely az adott pillanatban a legjobban összefoglalja a szereplőt.

Wang tanárnő ezt mondja a *liangxiang*-ról: „A *liangxiang* nyugalmi póz. Külsőleg ugyan statikus, de az a belső nagy erő, amely kifelé sugárzik, a nyugalmi pózt elevenné teszi. A mozgásban lévő nyugalom és a nyugalomban lévő mozgás mutatkozik meg benne. A nyugalom relatív, a mozgás abszolút. A mozgás az élet, a mozdulatlanság a halál. ... A nyugalmat és a mozgást egyesítő mozgásmódszerrel lehet elérni a stabilitást, a pontosságot és a szépséget a színpadon.“ Annyi nyugati szemmel is látható a *liangxiang*-on, hogy sosem nyugvóponti testhelyzet: a karok

általában ellentétes irányokat jelölnek ki, és a tekintet is nagyon határozott irányt mutat.

Igen tanulságos az a lista, amit Wang tanárnő az ellentétes mozgások szabályaként megad: a régies majdnem-vers hüvelykujjszabályként foglalja össze a tudandókat. A „tíz ha“-nak nevezett rigmus úgy kezdődik: „ha balt akarsz, akkor először a jobb kell, ha jobbot akarsz, akkor először a bal kell“. Ebben a rendszerben sorol fel még kilenc ellentétpárt: fel-le, ki-be, visszafog-kiereszt, hangos-halk, gyors-lassú, görbe-egyenes, függőleges-ferde, magas-alacsony, könnyű-nehéz. A szabály az, hogy minden mozgás az ellentétes irányból indul. Ez nyugati szemmel is könnyen értelmezhető, hiszen a mozdulat így válik igazán érzékelhetővé a színpadon, így lehet „jól megcsinálni“. Wang tanárnő azonban mélyebben fogalmaz: „Nincs semmi, ami ne a *yin-yang* ellentétes mozgásának engedelmessé válna, ami ne egymás átalakításában jönne létre és fejlődne. Minden mozgás ... az ellentétes és egység törvényével oldja meg a színészetben felmerülő összes ellentmondást, hogy legvégül elérje a harmóniát, a tökéletesség állapotát.“

Szintén a *yin-yang* elvhez nyúl vissza a Zhao-szerkesztette tankönyv, amikor a mozgás elemeltségéről és félkörívességéről beszél.⁸⁶ Viszont nagyon érdekes módon megemlíti egy másik szervező elvet is: a linearitást. „[A] jelmeznek nem célja, hogy a test formáját hangsúlyozza, ahogy a *shuixiu*-val, a copffal, a szakállal, a tollakkal végzett játék is a vonal szépségére törekszik, mint a kalligráfia.“ Még a statiszták egy vonalban mozgó koreográfiáját és a zene egyszólamúságát is ennek megerősítésére hozza példaként. Az is fontos, hogy nagyon erős a frontális a *jingju* színpadán, ami szintén a linearitásnak (sőt, síkszerűségnek⁸⁷) kedvez. Valóban, a színpad hagyományosan teljesen üres tér, ami eredetileg három oldalról volt nyitott, de az ilyen régi típusú színpad ma már ritka. A üres, semleges térből hangsúlyosan kiválik a színész alakja, aki minden fontos dolgot „kifelé“, a rivalda síkjával párhuzamosan mutat. Wang tanárnő is arról beszél, hogy „a rivalda (,főfront‘) a kulcsfontosságú, csak figyelni kell a két oldalra is“⁸⁸. Tovább erősíti ezt, hogy a megvilágítás hagyományosan csak egyszerű fehér totál, tehát a színpadnak nincs hangsúlyozva a mélysége, és nincsenek kiemelve egyes részei. A szereplők szinte minden esetben rendezői balról jönnek be, és rendezői jobbra távoznak. A narráció szempontjából

⁸⁶ ZHAO ed., 2004, p.13

⁸⁷ ibid., A szerző egyenesen „kétdimenziósság“-ról beszél.

⁸⁸ WANG, 2003, p.21

ugyanis soha semmilyen jelentősége nincs annak, hogy ki milyen irányból jön és merre megy. A szereplő úgyis bejön, elmondja, ki ő, hol van, és ha fontos, azt is elmondja, hogy honnan jön és hová megy. Megteremti magának a teret.

A linearitáshoz tartozónak érzem, hogy a *sheng* és a *dan* szerepkörben⁸⁹ a vörösre festett szemű színészek arcát fekete hajcsíkok keretezi, ami az állkapocscsonton fut végig kétoldalt, az állkapocs közepéig. Ez a paróka kötelező része, mindig felragasztják. Ahogy a szem alakját is mesterségesen hozzák létre: erős ragasztó segítségével felhúzzák a halántékbőrt, úgy jön létre a jellegzetesen átható tekintet. Az arcot is képpé alakítják ezzel, mesterségesen kidolgozva az alapvonalait.⁹⁰

Tekintet

Az előbbiekből már szinte következik, hogy a tekintetnek óriási jelentősége van a *jingju* színpadán. Ahogy az összes testrész, úgy a szem is bizonyos szabályrendszerek mentén működtetendő eszköz. Wan tanárnő idézi a gyakori színházi mondást: „a test az arctól nyeri játékát, az arc a szemtől nyeri játékát”.⁹¹ A szemmel való tudatos bánásmód tehát rendkívül fontos, és hosszas gyakorlást igényel. Elmeséli, mekkora csodálattal adózott a közönség Mei Lanfang-nak, aki egy jeleneten belül minden különösebb testmozgás nélkül öt különböző erős érzelmi váltást tudott megmutatni szemjátékkal. Ezek a bánat, a gyűlölet, az ijedtség, a nyugalom és az öröm állapotai voltak. „A színpadi tekintet – írja – a való életből ered, de annál erősebb (,magasabb‘), koncentráltabb. Munkával, gyakorlással, szépítéssel lehet elérni a művészi tekintetet. ... [E]gyszerre valós és művi, művi és valós, művisége és valóssága egybeolvad.”

Hu tanárnő különösen hosszan időzik a tekintet koreográfiájánál *A kínai színház művészetének alkotó szabályai* című könyvében, innen idéznék egy rövid részletet.⁹²

⁸⁹ A *dan* és a *sheng* szerepkör arcfestésére külön szó is van, leválasztandó a *jing* és a *chou* festéséről: a *junban* (□□), azaz „nemes smink/kifejezés”.

⁹⁰ Nagyon furcsa élményem volt, amikor a jelenetek elemzéséhez néztem a DVD-ket. Szinte sosem tudtam úgy megállítani a felvételt, hogy a főszereplő arca ne lett volna tökéletes kép. Ezt megerősítette Yang Li operaénekes, akit arról kérdeztem, mi lehet az oka, hogy ennyire zárt szájjal éneklik a *jingju*-t. „Hogy ne torzuljon el az arcuk” – mondta.

⁹¹ WAN, 2005, p.42, a többi tőle származó idézethez lásd: pp.43-44

⁹² HU, 2005, p.127

A szemgolyó és a szemhéj mozgásának ritmusa, mértéke és ereje [a színpadon] felnagyítja és átformálja a való életbelit. A mindennapokban gyakran “egy pillantással” fejezünk ki valamit, ami nagyon gyors. A színpadi pillantás viszont nem lehet olyan gyors. Ha az életbeli “pillantást” csak úgy, eredeti ritmusában felrakjuk a színpadra, akkor a közönség nem látja tisztán, a pillantás nem lesz elég egyértelmű, és gyenge lesz a hatása. A színpadon tehát fel kell nagyítani, át kell formálni. Ezt diktálja a színpadi “költőiség” esztétikája. A szemgolyó forgatásának, pillantáskor a szemhéj nyitásának-csukásának, stb. a ritmusát mind “poetizálni” kell: a való élethez képest le kell lassítani, a mozgás mértékét a való élethez képest meg kell növelni, hogy így az érzést tisztán közvetítsük. ... Ahogy Xun Hui úr mondta: “A tekintet arra szolgál, hogy a lelki történést felnagyítsa.” ... Adott esetben arra is szükség lehet, hogy a fej, a váll és a derék mozgása kísérje. A felnagyított és átformált tekintet különösen erős érzelm kifejezésénél fontos: az egyértelmű tekintet kapjon ráadás hangsúlyt és erőt, foglalja magába a hang nélküli belső világot – így a tekintet odakapcsolja és megindítja a nézőt.

Valóban az egyik legmeghatározóbb eleme a *jingju* színpadának a tekintettel való tudatos színészi játék. A *liangxiang*-póznak is a legfontosabb eleme a tekintet-koreográfia. A színész a dinamikus mozdulatsor végére “teszi fel a pontot” az ellentétes irányú tekintettel. Nem néz ki egyenesen a közönségre, hanem ugyanazt a nézési szöveget reprodukálja a közönség felett, amilyen szögből a közönség nézi őt.⁹³ Így a kinéző tekintettel is bezárja a kört közte és a közönség között.

Mutatvány

A színésznek azonban nem csupán az a dolga, hogy jól „elnarráljon“ egy történetet, azaz végigvezesse a közönséget a történeten és saját lelki folyamatain. A *xiqu* ugyanis mutatványszínház, vagyis a színésznek a pontosságon kívül valami különlegeset, nagyszerűt kell mutatnia a színpadon. Amikor egy *jingju*-próba alatt a nézőtér sarkában beszélgettem színész barátommal, beszéd közben hirtelen lecsúszott a fémkeretre rögzített szakálla. Szólni sem tudtam a döbbenettől: hogyhogy ez nincs

⁹³ HU, 2005, p.128

odaragasztva? Rémült arcomat látva nevetni kezdett, és azt mondta: „Látod, ezt így támasztja a felső ajkam. Ének közben is. Különben nincs benne kunszt.“ Majd hozzátette: „A *jingju* színészei mindig azon voltak, hogy nehezítsék a saját dolgukat. Hogy kitaláljanak valami olyat, amit egyetlen más színész sem tud.“ A mutatvány-jelleg könnyen felismerhető egy különösen nagy ugrásnál vagy egy különösen hosszan kitartott hangnál, de a „hétköznapi“ játék is rengeteg olyan technikai nehézséget rejt, amit valóban csak sokéves gyakorlással lehet könnyedé tenni. Amikor a Kínai Xiqu Főiskolán tanúja voltam annak, hogyan készítik fel a diákokat vizsgára, az egyik másodéves lány csodálatos táncot mutatott be. Viszont tánc után énekelnie kellett volna – de nem tudott, mert kifulladt. A tanárnő annyit mondott nekem: „Belőle alapvetően táncos színész lesz. De meg kell tanulnia énekelni is. Ezt most addig gyakorolja, amíg nem fullad ki.“

Szereptanulás

A *jingju* szerepei gyakorlatilag kész szerepek. Mindegyik szerephez hozzátartozik a rá jellemző smink, jelmez, kellék – a néző a népszerűbb szerepeket már ránézésre azonosítja. A szövegekönyvben a szereplő mellett nemcsak az van ott, hogy milyen szerepkörhöz tartozik, hanem a hozzá tartozó smink, jelmez és jelmezkiegészítők listája is. (Mindezek után fel van sorolva a darab összes kelléke is, darabszám szerint.) Előre tudott, milyen technikát igényel egy-egy szerep, hol vannak a különösen nehéz pontjai. A szereplő fontosabb mozgását, gesztusait a szövegekönyv tartalmazza – az áriák kottáiban benne van az is, hogy „jobb kezét kinyújtja“, majd „jobb kezét a melléhez szorítja“. A főiskolán tehát éneket, beszédet, táncot, minden mozgást együtt, teljes koreográfiában tanulnak meg a diákok, és végzéskor van egy szerepkészletük, amivel bármikor színpadra mehetnek. „Úgy tudják a szerepet, mint ahogy a zongorista tudja a darabot, amivel a koncerten fellép“ – ezt a nagyon érzékletes hasonlatot Kalmár Éva tanárnő mondta. Egy-egy klasszikus darab alkalmilag összehívott társulattal is akár egy-két napos próbával előadható: gyakorlatilag csak le kell járniuk, és össze kell énekelniük a szerepeket a zenekarral.

A SZEREPFORMÁLÁST MEGHATÁROZÓ ERŐVONALAK

Mindezek ismeretében felmerül a kérdés: hogyan építi fel a színész a szerepét? Szigorú kötetmeknek kell megfelelnie, ráadásul szinte cirkuszi szenzációt várnak tőle ezeken a kötetmeken belül. Milyen módszerekkel ábrázol karaktert, és hogyan jelenik meg saját egyénisége ezekben a kötött szerepekben? Hiszen ha a Yang Guifei nevű szereplőnek adott jelmeze, koreográfiája, éneke van a színpadon, akkor miben más a Mei Lanfang játszotta Yang Guifei, mint a bárki más játszotta Yang Guifei? Hogyan jelenik meg a színész egyénisége a munka folyamán? Mekkora a mozgástere? Mennyire alakítja saját képére a szereplőt?

Amikor elindultam azon az úton, hogy megfejtssem a *jingju*-színész munkáját, két – akkor teljesen automatikus – feltételezéssel vágtam neki. Egyrészt nem hittem el, hogy a *jingju* színésznél nem a szereplő lélektani folyamatai adják a kiindulópontot. Másrészt úgy véltem: a *jingju* színésznének is elemei igénye az, hogy egyénisége megjelenjen még ebben az iszonyatosan kötött rendszerben is. Feltételezéseim megdőltek, pontosabban: kiderült, hogy a mi alapkérdéseink és a *jingju* alapkérdései teljesen mások.

A hagyományos kínai színház teoretikusai intenek attól, hogy a pekingi operába a lélektanon alapuló színjátszás normáit olvassuk bele. Huang Kebao nagyon revelatív megfogalmazása szerint a *jingju* színésze nem azt kérdezi a próbán, hogy „Mi itt az én motivációm?“, hanem azt, hogy „Mi itt az én ritmusképlettem?“⁹⁴ Yu Yonghua, aki egy prózai színházi rendező mellett dolgozott koreográfusként egy újító szándékú *jingju*-előadáson, arról számol be, mennyire nehéz volt számára a *jingju* expresszív technikáit a pszichológiai realizmus dekorációjára használni. A rendező például azt kérte a színésznőtől, hogy játékában legyen „több izgalom. Keresed a régi otthonod, próbálsz felismerni, és a nagy izgalomtól, hogy hosszú évek óta nem jártál itt, megbotlasz és elesel.“ Yu Yonghua-ra hárult a feladat, hogy mindezt pekingi operára fordítsa, azaz zenei egységekre darabolja: a színésznő egy adott hangszer hangjára elképzelte a házat, egy ütős ritmusképletre meglátta, egy újabb dallamra felé

⁹⁴ WICHMANN, 1990, p.159

futott, majd egy újabb ütős ritmusra megbotlott és elesett. Yu Yonghua összességében azt érezte, hogy mindez kényszerű kompromisszum volt.⁹⁵

Idősebb színész barátom, Ye Jinsen, egy nagy színészdinasztia sarja is felháborodott, amikor arról kérdeztem, hogy megjelenik-e a pekingi operában a lélektan. „Sztanyiszlavszkij ürügyén az idős szereplő néha már az entrée-jában reszketeg! – mondta dühösen. – Micsoda marhaság! Csak tudnia kell rendesen megcsinálnia az entrée-t, be kell tudnia jönni úgy, mint a többieknek! Aztán úgyis megvannak az eszközei, hogy beteg legyen és gyenge. Stilizált játékkal és szöveggel mindent el tud mondani a közönségnek.“

Nem sokkal Ye Jinsen kifakadása után találtam rá egy nagyon érdekes vitára a *Zhongguo jingju* (A kínai jingju) c. folyóiratban. A vita onnan indult, hogy egy Li Yusheng nevű, 1940-es születésű színész, aki az írástudó és harcos idős férfi szerepkört játszotta nyugdíjazásáig, megfogalmazta a személyiségformálás követelménye elleni indulatait. Li úr az öt gondolatot SMS-ben küldte el a *Dongdongqiang*⁹⁶ weboldal fórum-vezetőjének, aki a fórumon “A *jingju* művészete és a személyiségábrázolás” címen tette őket közzé 2005. november 19-én. Az öt SMS így hangzik:

1. *A személyiségábrázolás a jingju továbbadásának és fejlődésének akadály. Ha személyiséget ábrázolunk, a jingju megszűnik. A mester a színpadon saját művészetét mutatja meg, nem személyiséget ábrázol. Önök is a mester játékában gyönyörködnek, nem Zhao Yun-ben. Önök azért vesznek jegyet, hogy Yang Xiaolou-t lássák, nem azért, hogy Zhao Yun-t. A pekingi operában csak Yang Xiaolou van, nincs Zhao Yun.*⁹⁷

2. *A tökéletességet a mester művészete éri el, nem Yang Guifei. Önök sem látták soha Yang Guifei-t, ahogy a színész sem. A “Guifei lerészegül” című darabban csak Mei Lanfang művészete van, nincs Yang Guifei. Önök azért nézik a darabot, hogy Mei Lanfang-ot lássák, nem azért, hogy Yang Guifei-t. A valódi értéket Mei*

⁹⁵ *ibid.* pp.159-160

⁹⁶ Több pekingi operával foglalkozó kínai weboldal létezik, a *Dongdongqiang* az egyik legnagyobb és legnépszerűbb.

⁹⁷ Yang Xiaolou: híres *jingju* színész, aki játszotta a legendás III. századi hadvezér, Zhao Yun szerepét.

*Lanfang kifinomult színésze jelenti – nincs semmiféle személyiségábrázolás, ahogy nincs Yang Guifei sem.*⁹⁸

3. *Az ének, a beszéd, a színjáték, a harcművészet, a tánc, a kéz-, szem- és testkoreográfia, a jelenlét⁹⁹ és a járás nem pusztán eszköz - ezek az a tíz hegycsúcs, amelyre a színésznek mindig fel kell jutnia. A színésznek, még a mesternek is, fel kell jutnia erre a tíz csúcsra, amelynek mesterfokát szívvel-lélekkel adja át egyik generáció a másiknak, meghódítva nézők millióit. Márpedig ezek közül egyiknek sincs semmi köze a személyiségábrázoláshoz.*

4. *A jingju művészetének csúcsára eljutott színész a színpadon nem figyel a mozdulataira, mégis rendkívül pontos. A színészet művészete a változékony természetből indul, és odáig jut, hogy a színészet a természettel (esztétikailag) kellemes harmóniában olvad össze.*

5. *Ha a színész már nem figyel a játékára, akkor a szabálykövetés szabály nélküliséggé válik. Akkor már nem technikáról vagy formáról beszélünk, hanem a művészet legmagasabb régióiról. Olyan ez, mint a kalligráfia vagy a festészet: csak a cselekvő ember jelenik meg, nem létezik másik ábrázolt személy. A színész játéka folyamán így bomlik ki természetes módon a darab története.*

Muszáj tisztáznom az itt felmerülő legproblémásabb fogalmakat. A kínai nyelv fogalmai nem felelnek meg egy az egyben a mieinknek – ami egyúttal a gondolkodásbeli eltérést is jelzi. Külön nehézséget okoz, hogy a *jingju* fogalomtárában nagyon sok kifejezés a klasszikus kínaiból öröklődött át – generációk használják így évszázadok óta, többször átértelmezett jelentéssel.

A 3. SMS-ben felmerülő, általam “jelenlét”-nek fordított szó az eredetiben “szív”. A “szív” szó azonban hagyományosan nem az európai értelemben vett lélekhez közelít, hanem inkább az elméhez, a figyelemhez. Akiről azt mondják, hogy “szívvel” csinál valamit (“használja a szívét”), arra még a magyarban is “szíves” kifejezést használunk: “szívvel-lélekkel” – mondjuk -, tehát teljes odaadással. A szakmailag megfellebbezhetetlennek tartott Mathew’s-szótár a “szív” szóra a következőket adja meg: “The heart. The moral nature, the mind, the affections.

⁹⁸ Yang Guifei a régi Kína egyik leghíresebb szépsége, a VIII. századi Xuanzong császár ágyasa volt. Mei Lanfang-ot ünnepelték a „Guifei lerészegül” c. darabban nyújtott alakításáért.

⁹⁹ A „jelenlét” szó jelenti itt számunkra a legnagyobb kérdőjelet, erre a későbbiekben visszatérek.

Intention.” Majd később: “(a) The centre or middle.” Ha megvizsgáljuk a szóösszetételeket, kiderül, hogy a “szív” valóban nem elsősorban érzelmeket jelöl, hanem inkább mentális készenlétet, figyelmet, odaadást.¹⁰⁰ Ezért mertem “jelenlét”-nek fordítani a fenti szövegben.

Azt is tudnunk kell, hogy ez az a kategória, amely hagyományosan nem így szerepel a pekingi operáról szóló szövegekben. Sehol máshol nem találtam a “szív” szót ebben a felsorolásban, holott mindenki emlegeti a “négy mesterséget és öt szabályt” (*sigong wufa*) – ez az, amit még a laikusok is tudnak a pekingi operáról. Ezek a következők: a “négy mesterség”: az ének, a beszéd, a színjáték és a harcművészet. Ritkán ötödikként melléjük kerül a tánc, de ezt a legtöbb értelmezés szerint a harcművészet (és kis részben a színészi játék) magában foglalja. Az “öt szabály”: a kéz, a szem, a test és a járás, és a mindezeket harmonikus egészé szervező “törvény” (□ *fa*). Ez nem kevésbé összetett fogalom, mint a “szív”. A *fa* lehet “szabály” vagy “törvény”, de lehet “módszer”, “rendszer” is. Régebben is származott már ebből értelmezési nehézségük a szakmabelieknek, ezért akadt szakíró, aki egy másik, szintén “fa” kiejtésű szóval helyettesítette (□), melynek jelentése „elindít”, „kibocsát”, de lehet „haj” is. Ez ellen a szakma többi része általában tiltakozik. A *hagyományos kínai színházművészet szótárja* szerint „a *fa* (□) a többi technikának a standardjait és módszereit jelenti. A *fa* (□) írásmód elírás, a hajmozgatás technikájára utal.” A dolgot tovább bonyolítja, hogy létezik olyan hivatalos felsorolás is, amelyben a kéz, a szem, a test és a járás mellett a száj jelenik meg ötödikként, vagyis “a szájmozgatás hangképzéskor”.

Mindezt csak azért mondtam el, hogy érzékelhetővé váljék: itt ingoványos területen jár az egyébként átlátható és logikus rendszerezés is.¹⁰¹ Az „öt szabály” között ott van ez a bizonytalan ötödik: a „törvény” vagy „haj” vagy

¹⁰⁰ Csak érdekességképpen hadd álljon itt egy különleges képi használat. A kínaiiban a szívnek vannak „szemei”, azaz csatornái, amelyek nyitottak a külvilágra. Ha azt mondják valakire, hogy „szívének szemei elzáródtak” („nem átjárhatóak”), az azt jelenti, hogy az illető buta, unintelligens.

¹⁰¹ Tudnunk kell, hogy a kínai kultúra rendkívül kedveli a rendszereket, a zárt, átlátható struktúrákat, és szívesen számol meg mindent. Ami létezik, az megszámlálható – ahogy a fenti „négy mesterség és öt szabály” is. A gondolkodó embernek kötelessége számok rendszerébe helyezni az általa megismert jelenségeket, és így adni tovább az utókornak. A pekingi operában is a legapróbb részletekig minden „számosítva van”.

„száj“ vagy „szív“. Ez a nehezen körülírható fogalom azonban leginkább a szervezettséget, összerendezettséget jelenti, és nem pszichológiai történésre utal.

Külön kiemelendő még az 5. SMS rendkívül tömör kifejezése: „a szabálykövetés szabály nélküliséggé válik”. Ez szó szerinti fordításban: “a szabályok léte a szabályok nemlétébe változik át”. Először úgy fordítottam, hogy “a szerkesztettség szerkesztetlenséggé válik”, de úgy döntöttem, hogy hasznosabb megtartani a “szabály” szót. Vagyis a művészet legmagasabb foka az a tudás, amikor már nincs szükség külön figyelemre, mert magától értetődően szerveződik minden az alakításban – ahol a színész és a szereplő egy és ugyanaz.

A weboldalon közzétett levél rendkívül heves indulatokat váltott ki a közönség és a szakma körében. Olyannyira, hogy megkérték Li Yusheng urat, fejtse ki még jobban álláspontját (a további szöveg a Mellékletben olvasható), majd *A kínai jingju* című folyóirat felkérte Zhang Guanzheng tanár urat, akinek *jingju*-kutatósztálya végzett színészekből áll, hogy vitassák meg a kérdést. A folyóirat nyolc teljes oldalon közli a vitát, és rendkívül sok fontos kérdést felvet.¹⁰²

Idézik Bai Mapo mestert, aki szerint „a színház kívülről befelé halad“. A fiatal színészek egyetértenek abban, hogy első a technika, és hosszú ideig szó sincs belső folyamat ábrázolásáról. Tisztában kell lenni azzal is, hogy a *jingju* „az elemeltség, a formaalkotás és a túlzás művészete“. Igen fontos az egyensúly: „ha nem hasonlít, akkor nem színház – ha nagyon hasonlít, akkor nem művészet“. Ám ha rangsorolni kell, akkor „a technika és az elemeltség az első, a személyiségábrázolás a második“.

A személyiségábrázolás-vitában résztvevő fiatal színészek sok példát hoznak arra, mennyire összefonódik a kötött koreográfia és a szerep. „Amikor Wang Zhaojun-t játszom – mondja egy fiatal színésznő -, a lány méltóságteljes és elegáns, mielőtt lóra ülne, de lóra szállás után, mivel veszélyes az út és nehéz kordában tartani a lovat, sok nagy ugrásra van szükség, feszülten kell körbejárni a színpadot, forogni magam körül – ez mind a személyiséget szolgálja. Ha nem lenne személyiség, ez a női szereplő bolondnak tünne a színpadon.“

Ennél még sokatmondóbb az egyik tankönyv által példának hozott szerepelemzés. A kötetben eredetileg bal oldalt van az itt vastaggal szedett dőlt betűs szöveg „szöveg“ fejléc alatt, jobb oldalt pedig az itt sima dőlt betűs szöveg, „pszichológiai elemzés“ fejléc alatt.

¹⁰² „Jingju yao kehua renwu ma?” In: *Zhongguo jingju (A kínai jingju)*, 2006/6. pp.8-15

Ding Dan: Song uraság, a nagyúr látni kíván.

Song Shijie: Oh?

Azt jelenti, mintha megkérdezné: „Mit mondasz?“

Ding Dan: Téged hívat.

Song Shijie: A nagyúr engem hívat...

Önkéntelenül kell mondani: „A nagyúr engem hívat?“ Magában azt gondolja: „Jaj! Ebből most baj lesz.“ (belső monológ – a szerk.)

Ding Dan: Nehogy elmaradj.

Song Shijie: Jövök, jövök, ó, ó, engem hívat?

Song Shijie: Jelen! Song Shijie bebocsáttatást kér.

Ötkalapács-dob, ezalatt Song Shijie megigazítja a fejékét, megfordul, megfeszíti a testét, recitál.

A „Jelen!“-t őszintén és egyenesen kell mondani, ezt lezárja egy Hideg kalapács-dob, a „Song Shijie bebocsáttatást kér“-t lassan kell mondani, a „bebocsáttatást kér“-t elnyújtott hangon.

Felhangzik a Hold visszafordul-dobütés, Song Shijie felemeli a bal lábát, a jobb kezével megemeli a köntösét, a „tak-bam-tak-bam“ ritmusra balra is, jobbra is lép egy-egy lépést, aztán ferdén lép egy „odaérkező lépést“, feje és keze kicsit reszket, aztán egy félkörívben bal hátra megy. A jelentkezés és belépés erősen eltúlzott legyen, a folyamatot elég hosszúra kell nyújtani.

Song Shijie lelki történéseivel kapcsolatban azt gondoljuk, hogy ez alatt az idő alatt tervet igyekszik kovácsolni, azt próbálja kikalkulálni, hogy a palotában majd hogyan válaszoljon (hiszen ő csak segített Yang Suzhen-nek benyújtani a panaszt, nem gondolta, hogy a nagyúr hívatja majd, így hát teljesen készületlenül érte ez a dolog). Ha a színész megtalálja ezt a belső alapot, akkor játéka tovább gazdagodik, és nem csak üresben járja le az utat. (a mozgás lelki alapja – a szerk.)

Song Shijie: Song Shijie a nagyúr hű szolgája.

Előredől, mindkét térde érinti a földet, nagy tisztelettel letérdel, a mozdulatsor közben recitál.

Gu Du: Song Shijie, te még nem haltál meg?

Amikor Gu Du meglátja Song Shijie-t azonnal csapást akar mérni rá. Szüksége van erre lelki biztonsága és pozíciója erősítése érdekében. (a lelki mozgás – a szerk.)

Amikor Song Shijie ezt meghallja, suhint egyet kifelé a szakállával, ezzel egyidőben kinyújtja kezét, felemeli bal lábát, megfordul kifelé, mindkét keze nyújtva. Ez a mozgás azt jelzi, hogy teljesen megdöbbsent: „Én hozzád, nagyuram tisztelettel jöttem, miért fogadsz így?” (belső monológ – a szerk.)

Mivel Gu Du így bánik vele, Song Shijie sem akar gyengének mutatkozni: úgy dönt: azonnal visszavág. (a mérlegelés, döntés és ellentámadás háromlépéses lelki folyamata – a szerk.)

Ilyen elemzések hagyományosan nem léteztek. Ami hagyományosan létezett, az az öröklött forma. A szerep mesterről tanítványra vándorolt, rendező és tankönyvek (egyáltalán bármiféle írásos alap) nélkül – a színészek döntő többsége az utóbbi évtizedekig írástudatlan volt. Az is nyilvánvaló, hogy a fenti részlet lélektani hátterét a szerkesztő az ismert látvány és nem a szöveg alapján írja le, mintegy utólagos indoklását adva a már létező mozgássornak.

Mivel a *jingju*-ben sokféle érzelmi-mentális állapotnak, sokféle reakciónak létezik egy hagyományos koreográfiája, a folyamat természetesen visszafelé is működik. Új *jingju*-k is létrejönnek a hagyományos elemek felhasználásával. Az öröklött szerepek így arra is szolgálnak, hogy alapot adjanak későbbi, esetleg teljesen új (újjonnan írott) szerepekhez. A jól képzett színész a megtanult elemeket könnyedén átviszi egy másik darabba, hogy ott sikerrel alkalmazza őket. Mivel az eszköztár óriási, szinte végtelen a választási lehetőség, és az ő konstruktivitásán múlik, mit hoz ki. (Bár hadd említsem itt meg a nekem nagyon tetsző mondást: „A kezdő elméjében még rengeteg lehetőség van. A szakértőben már csak néhány.”)

Mei Lanfang egyik legnagyobb teljesítménye az volt, hogy sok ismert, színpadon még nem létező történetet „magára íratott” barátjával, Qi Rushan drámaíróval. Ez a legnagyobb kihívás, egyúttal a legnagyobb szabadság is – Mei Lanfang-on kívül másoknál is találunk rá példát.

Az összes lehetséges érzelmi állapotot és az összes lehetséges reakciót nyilván nem lehet katalogizálni, még akkor sem, ha erre igen komoly kísérletet tesz több nagymester és *jingju*-tankönyv. A mai színészek mondják is, hogy odafigyelve folyamatosan cizellálni lehet a szerepet, rá-rákérdezve arra, hogy ez itt elég-e, az ott nem felesleges-e. Az alapszabály az – ahogy a vitában résztvevő színészek is mondják –, „ha a szereplő személyisége más, akkor a *shuixiu* mozgatása is más legyen”.

Nem szabad elfelejtenünk azt sem, hogy a színész folyamatosan nagyon nagy fizikai terhelés alatt van a színpadon – akkor is, ha ezt nem látjuk. A *jingju* színésznének munkájában hosszú ideig teljesen meghatározó a test kontrolljára fordított figyelem. Én magam részt vettem próbán is és vizsgára felkészítő órán is másodéves diákoknál, és egyik helyen sem esett egyetlen szó sem arról, milyen személyiség és mit él meg a szereplő. Sokkal inkább a ritmuson volt a hangsúly – a tanárnő tapsolta és kántálta a ritmust – és azon, hogy a színésztanonc beszéde/éneke és mozgása szinkronban legyen, tekintete a megfelelő pillanatban a megfelelő helyen.

A Li Yusheng-vitában azonban az egyik fiatal színészről beszámol a következő esetről. Nehéz szerepet kapott, amit a főiskolán keveset is gyakoroltak, ezért rengeteget készült a szerepre, igyekezett milliméterre pontosan begyakorolni a mozdulatokat, tökéletesre csiszolni az éneket. A hatás nem maradt el: a közönség az első felvonásban öt alkalommal is bravót kiáltott. Szünetben odament hozzá a rendező, és azt mondta: „Kisasszony, maga ma gyönyörű és nagyon jól is énekel. De maga most Zhao Qun (a színész neve), nem pedig Li Xiangjun (a szereplő neve).“ Kérte a színésznőt, „menjen bele jobban“ a szerepbe. A második felvonásban a színész igyekezett végrehajtani az instrukciót, és annyira átélte a szerepet, hogy a szeme megtelt könnyel, torka összeszorult, az egyik ária végét már nem tudta kiénekelni. Konklúziója az, hogy meg kell tanulnia „kézben tartani“ magát, nem szabad teljesen belemerülnie a szereplőbe. Azonnal tromfolnak is rá: „Miért is nézünk *jingju*-t? A szereplőért vagy azért, hogy lássuk, a színész a szerep segítségével hogyan mutatja fel a „négy mesterség és öt szabály“ szépségét?... A szerep van értünk, nem mi a szerepért.“

Az egyik színész idézi Zheng Banqiao „három bambusz“-elvét. Zheng Banqiao, aki a XVIII. század elején orchideák, bambuszok és kövek festésében nagy hírnévre tett szert, a következő elméletet állította fel. A „szemünkben lévő bambusz“ a néző által tapasztalható természeti létező, amely lehet megfigyelést vagy kísérletet elindító inspiráció. A „mellünkben lévő bambusz“ a művészi alkotás formájának (kép esetében a kompozíciónak, regény esetében a történetnek) a kidolgozása. A „kézben lévő bambusz“ viszont maga a művészi folyamat megvalósult eredménye. Az ezt idéző színész szerint a prózai színház színésze az ember szemében lévő bambusz felé halad, a *jingju* színésznének azonban a szemben lévő bambuszt először át kell alakítania a mellkasban lévő bambusszá, majd tovább kell fermentálnia,

hogy kézben lévő bambusz legyen belőle. A cél a teljesen megfogható, sőt: átadható forma.

A Li Yusheng-vita egyik résztvevője nagyon elkeseredetten ostromozza a szakmát. „A hagyományos kínai színházban most eluralkodott káoszt nem a prózai színház, nem is a prózai színházi rendezők okozták. Sokkal inkább onnan ered, hogy önértékelésünkben, saját esztétikai mércénkben keletkezett káosz... Legelőször is magunkat kell kézbe vennünk, hogy ne merülhessen fel olyan gond, mint amit Zhao Qun említett.“¹⁰³

A vitát közlő folyóirat főszerkesztő-helyettese hosszas zárszavában egymás után sorolja a mindazt a kárt, ami a személyiségábrázolás hamis követelménye miatt máris érte a *jingju*-t: egysíkúvá válik, elszürkül (kivész belőle a művészi kezdeményezőkézség), átalakulnak közönsége elvárásai, rombolódik az önértékelése. Konklúziója: „A szépség a *jingju* legfontosabb elérendő célja.“¹⁰⁴

A *jingju* színésze nem a szereplőben mélyül el, hanem önmagában. Saját magát tökéletesíti folyamatosan, mert ezzel tökéletesedik a szerep. Ez egyrészt vonatkozik az állandó nagyon kemény gyakorlásra: a nagymesterekről készült fényképek vagy előadást rögzítenek, vagy azt, ahogy a mester gyakorol. Nem próbál: egyedül, tréningruhában gyakorol.

Egyes szerzők leírják, hogy a színészethez hozzátartozik a meditáció. Gai Jiaotian-ról fennmaradt, hogy neki volt egy szava erre: a „némaság“. Gyakorlás után leült, behunyta szemét, és hagyta, hogy „lelke“ (önmagának képzeletbeli formája) megmozduljon. Most „ő“ kezdett el gyakorolni, az „én“ pedig nézte, hol jó, hol hibás. Ezután ismét kinyitotta a szemét, és gyakorolt tovább. A „némaságot“ a tanulás alapvető elemének tekintette: ha a diák már megtanult, megnézett, meghallgatott, kigyakorolt mindent, akkor még „el kell némulnia“ ahhoz, hogy valóban „övé legyen“ a szerep, hogy „meglássa a szerepet“... Csak ha a szem vak, és a színész szándékosan „elnémul“, akkor éri el azt, hogy „a szíve lát“.¹⁰⁵

¹⁰³ ibid. p.11

¹⁰⁴ ibid. p.15

¹⁰⁵ LUO, 2004, pp.113-114

Életpálya

A vitában résztvevő egyik fiatal színész szerint azt sem szabad elfelejteni, hogy a *jingju* színésznének karrierje három fontos szakaszra tagolódik. Az elsőben a színész „a tanárát játssza“, hiszen ez a tanulás korszaka. A másodikban „kinyílik a technika“: a húsz-harmincéves színészekről beszélünk, akik fizikai és alkotóerejük csúcspontján vannak. A harmadik szakasz a tökéletességé: a kiteljesedett színészé. Ekkor már lelazult a színész, játéka „természetesen szép“. Mozdulatai mindig helyükön vannak, hiszen az ábrázolt alak „belső természetét“ mutatja meg a közönségnek.

A három szakaszra tagolás különösen figyelemreméltó. Lineáris pályát ír le ugyanis, és a szerepformálással kapcsolatban az egész életpálya struktúrájában ott van a már említett „kívülről befelé“ haladás. Valóban: a kínai színház színésze nem szerepről szerepre vándorol, nincs kiszolgáltatva életkorának. Fiatalon és idősön egyaránt ugyanazokat a szerepeket játssza, sokszor újra és újra, hiszen ez van a tarsolyában. Egy adott szerepkörön belül is lehetnek eltérések: a színinövendék kötelezően megtanulja a szerepkörébe tartozó alapvető szerepeket, de későbbi pályája során – ha szerencséje van – azokat fogja játszani, amelyekben igazán jó. Ezt elsősorban technikai tudása dönti el, de szerepet játszik benne színészi alkata is. Mindenesetre igen valószínű, hogy pályája során állandóan vissza-visszatérnek hozzá bizonyos szerepek, ezeket tehát állandóan tudja csiszolni. A folyamat tehát valóban kívülről befelé halad: a technikai tudás felől az egyre mélyülő megértés irányába. Most természetesen minőségi színészeiről beszélek, aki nem a csuklózás és kipacskodás irányába viszi el a szerepet az évtizedek alatt, hanem keményen dolgozik azon, hogy egyre mélyebben felfedezze, és saját művészetével gazdagítsa. A mi színházunkból nézve nagyon szűk ösvényt jár be, ám annál alaposabban. Ahogy egyre többször találkozik a szereppel, egyre inkább megismeri a szereplőt – ahogy magát is az évek alatt -, és lassan azonosul vele. Nagyon szép és mély folyamat ez, ahol valóban a művészet kerül az első helyre, mert az aznap este játéka magában hordozza az összes többi előző estének a játékát is. A szerep már a színész maga, és fordítva.

Egyik leghíresebb szerepét, a Yang Guifei-t, Mei Lanfang egész életében folyamatosan csiszolta, állandóan új és új részletekkel gazdagította. Kétségtelen, hogy ehhez kezére is játszott a darab: szinte monodráma, ami igen ritka a pekingi operában. Igen tanulságos történet az is Mei Lanfangról, hogy 1958-ban az egyik előadáson a közönség kuncogott valamin. Mei aggódni kezdett: mégis 64 évesen

játssza a bájos fiatal női szereplőt, talán látszik már rajta, hogy kicsit megereszkedett? Gyakorolni kezdett, és kitalált egy mozdulatot az egyik legproblémásabbnak ítélt részre: kissé előredőlve, egyik kezét háta mögé téve búcsúzott partnerétől. A közönség egyértelműen sokkal kecsesebbnek és hitelesebbnek ítélte a szereplőt.

A fenti történetből két dolog következik. Egyrészt az, hogy tudatja velünk: a közönség *látta* a különbséget. Még ha túloz is valamennyire a történet, épp Mei Lanfang esetében sok hasonlót jegyeztek fel. A mai internetes fórumokon is megjelentek üzenetek, amelyek kiemelik egy adott színész egy-egy különösen sikerült mozdulatát. Másrészt az, hogy egy beérkezett színésznek igenis megengedtetik az, hogy újítsa. Hogy a Mei Lanfang kitalálta mozdulatsornak mi lesz a sorsa, az döntés kérdése: a mai színész (a kezdeti időszakban tanára) ítéletére van bízva, hogy a szerep tanulása során ezt követik-e.

A *jingju* műfaján belül létrejött rengeteg iskola mind egy-egy mester nevéhez kötődik, aki valamilyen újítást vezetett be a színpadon. Ezek az újítások sok esetben onnan eredtek, hogy a tehetséges színész adottságai valami mást kívántak, mint az akkori színpadi követelmény. Yan Jupeng-ről, a XX. század első felének egyik nagymesteréről jegyezték fel, hogy karrierje csúcsán hangszalagjai meglazultak, hangja mélyebb és rekedtes lett. Akivel ilyen történik, az általában visszavonul a színpadtól. Yan mester azonban addig kísérletezett, amíg kidolgozott egy új éneklési technikát – saját hangjának megfelelőt. Így jött létre a Yan-iskola, amely levegősebb és expresszívabb énektechnikájával különbözik a többitől.

Igaz ugyan, hogy csak az érett színésznek adatik meg a luxus, hogy valami újat vezessen be a színpadon. Ezt két színész barátom egymástól függetlenül is megerősítette. Amikor Ye Jinsen-t arról kérdeztem, van-e lehetőség az újításra a színpadon, azt mondta, természetesen. A régi darabokba is lehet új betéteket írni, tetszés szerint lehet nyújtani-rövidíteni, átkoreografálni, új szemszögből fogalmazni. Ám ehhez előbb minden technikát meg kell tanulni, és játszani kell – sokat. Addig ne legyen új ötlete a színésznek, amíg nem tud mindent kívülről, tökéletesen. Majd ha neves színész lesz, kísérletezhet. Majd hozzátette azt is, hogy sok nagymester diákkori álmát valósítja meg, amikor egyszer csak változtatni kezd a szerepén.

A fiatalabb Huang Bingqiang sokkal élesebben és keserűbben fogalmazott. „Tudtak valamit a régi mesterek – mondta -, amit mi nem tudunk. Ami velük valószínűleg kihalt. A mai színészekben nincs alázat és nincs állhatatosság. Minden

más is érdekli őket, és nem gyakorolnak eleget. Azt hiszik, majd a lelkükkel kipótolják, amit kihagytak a gyakorlásból...“

A fentiekből az derül ki, hogy a *jingju* színészek – a legmagasabb fokon – a teljes életét kell belefektetnie a szerepeibe. Csak akkor érhet el kimagasló teljesítményt, ha egész életét kizárólagosan a színpadi munkának szenteli – függetlenül attól, hogy fizikailag a színházban van-e vagy sem. Folyamatosan tökéletesítenie kell a színpadi munkát, és mindent beemelnie. A „mindent“ szó szerint értendő. A kínai gondolkodás szerint ugyanis a rész és az egész lefedik egymást. Egy, a nyugati gondolkodás számára szűknek tűnő terület is magába sűrítetheti az univerzumot. Nemrég találkoztam egy híres hongkongi festővel, aki szilvavirágot fest. Nagy ritkán mást is, mégis többnyire szilvavirágot. Ezt tanulmányozta egész életében, ehhez köt mindent. Óriási képein nincs semmi más, csak szilvavirág. Ebben tökéletes, utánozhatatlan, és mindenki elismeri kivételes teljesítményét.

Ezért is írhatta Li Yusheng azt, hogy a *jingju* színészek a természetet és a kínai kultúrát kell tanulmányoznia (lásd a Mellékletet). Nem szabad, hogy bármi elterelje a figyelmét a szerepen való munkáról. Az a dolga, hogy mindent, amit lát, a színpadhoz kössön, és folyamatosan, keményen gyakoroljon, hozzátegyen, kitaláljon, egy még teljesebb megvalósítás reményében. Hasonlatos ez ahhoz, amit Di Guoyong, 4. generációs kungfu nagymester mondott nemrégiben: „Csak az lehet igazi harcművész, aki több mint harminc éve állhatatosan gyakorol valamiféle irányzatot, és emberileg, technikailag képviselője tud lenni stílusának.“ A *jingju* színésze is évtizedeken át dolgozik egy-egy szerepen, és ezáltal egyre inkább képes lesz arra, hogy a fizikai megjelenítésen túl mentális-spirituális tartalmakat is hozzátegyen.

A már idézett fiatal színész, Huang Bingqiang azt is elmondta, hogy a mai színészek rendszerint szétmozogják a szerepet. A régiek belülről, kicsi mozgással oldották meg, de egész testükön és jelmezükön látszott a belső feszültség. „A maiak nem veszik észre, hogy a legegyszerűbb dolgok a legnehezebbek.“ Amikor arról kérdeztem, ő hogyan fogalmaz egy-egy érzelmi állapotot, először azt mondta, „természetesen jön a kifejezés, ha minden megvan“, aztán hozzátette: „de kontrollálnod kell a saját temperamentumodat“. Valóban, a *jingju* színésze nem gerjeszti, hanem tudatosan, a rendelkezésére álló rengeteg eszközzel *visszafogja* az indulatait.

A szerepen végzett munkának hangsúlyos része az egyre mélyülő önismeret is. A *jingju* színésze akkor tud különöset alkotni, ha folyamatosan vizsgálja önmagát,

saját (változó) képességeit, és állandóan újra- és újrakeresi saját képességei és az adott szerep legszerencsésebb találkozási pontját. Rendező hagyományosan nincs mellette, az előadás róla szól, neki nincs más dolga, mint megállás nélkül keményen dolgozni, gyakorolni, felfedezni az újat magában és a jól ismert szerepekben – színpadi karrierje végéig.

A SZÍNPADI NARRÁCIÓ

Vizsgálat céljára kiválasztottam egy ismert *jingju*-t, *Az egyszarvúrsz erszény-t*. Ezt “a négy nagy *dan*” (“női szerepkör”) egyikének, Cheng Yanqiu úrnak írta Weng Ouhong 1939-ben egy korábbi író szinopszisából. Weng úrnak maga Cheng Yanqiu adta a kezébe a kötetet, amiben a történet vázlata volt, kifejezetten azzal a kéréssel, hogy írjon neki darabot belőle. 1940-ben már be is mutatták Shanghaiban.¹⁰⁶ Ez lett az egyik legreprezentatívabb darabja Cheng úrnak, és így a Cheng-iskolának. Ma ismét felkapott lett, miután a Cheng-iskola egyik mai sztár-színésznője, Zhang Huoding Kína-szerte turnézott vele. Nagyon sokatmondó azonban, hogy az általam használt szövegekönyv, ami pedig egy patinás sorozat, *A jingju-iskolák repertoárjának válogatott sorozata* egyik kötete, meg sem említi a szerzőt. Csak azt tünteti fel, hogy kik voltak azok, akik Cheng Yanqiu úr egykori előadásából rekonstruálták a kottát és a szöveget.¹⁰⁷ Találtam az interneten is egy teljes szövegekönyvet, ami annyit mond: *Cheng Yanqiu előadásszövegeinek gyűjteménye* alapján szerkesztve, beírta: Fél Zsemle.¹⁰⁸ A két szövegekönyv gyakran eltér egymástól a szóhasználatban, a dramaturgiában azonban kevésbé. Hozzájuk képest sokat változtatnak az előadások – ezeket menetközben jelzem.

A történet

A darab főszereplője egy *qingyi*, azaz “kék ruhás nő” karakter: Xue Xiangling. Énekes és (kevésbé) táncos szerep. A történet ideje azonosíthatatlan, “valamikor régen” játszódik Shandong tartományban. A fiatal Xue Xiangling nagy jólétben él otthon egyetlen gyermekként. El van kényeztetve, dúskál minden földi jóban. Most esküvőjére készül, nemsokára elhagyja a szülői házat. Indulása előtt édesanyja – a helyi szokás szerint – egy egyszarvúval hímezett, szerencsehozó erszényt ad neki tele ékszerekkel, hadd segítse ezzel is a boldogságát és a mielőbbi gyermekáldást.

Xue Xiangling elindul a gazdagon felékesített gyaloghintóban új élete felé. Útközben elered az eső, és a menet a Tavasz és Ősz Pavilonban talál menedéket.

¹⁰⁶ <http://skb.hebnews.cn/20070626/ca877476.htm>

¹⁰⁷ *Suolinnang*, 1996, a két említett szöveggondozó: Wan Fengmei és Wan Ruquan

¹⁰⁸ <http://www.xikao.com/plays/play.php?id=70202012>

Ugyanide kerget be a vihar egy másik esküvői menetet is. Xue Xiangling sírást hall a mellette lévő, szegényes gyaloghintóból. A menyasszony, Zhao Shouzhen kisasszony azért sír, mert szegények, ő üres kézzel megy új családjához, és fél, hogy gúny tárgya lesz. Xue Xiangling szíve megesik a lányon, és neki ajándékozza az erszényt, anélkül, hogy látnák egymást.

Hat év telik el. Xue Xiangling nyugalomban él férjével és ötéves kisfiával. Egy nap az asszony meglátogatni készül édesanyját. Ám árvíz jön, elmosza a Xue-család házát és minden vagyonát, és szétszakad a család is. Xue Xiangling egyedül marad. Koldusszegény, és azt hiszi, mindenkije odaveszett az árvízben. Csak öreg dadájával találkozik össze, aki segít neki ételhez jutni, és beajánlja egy környékbeli családhoz, akik épp dadát keresnek ötéves kisfiuk mellé. Xue Xiangling elszegődik hozzájuk. Játszania kell a gyerekekkel, de van egy épület, ahová tilos bemennie. Azonban a kisfiú épp ebbe az épületbe dobja be a labdáját, és Xue Xiangling-nek meg kell keresnie. Amikor belép, az oltáron meglátja a hajdani egyszarvús erszényt. A látvány annyira felzaklatja, hogy a kisfiú megijed, és azonnal hívja az édesanyját. Az asszony kérdezgetéssel rájön: Xue Xiangling volt az, aki annak idején neki ajándékozta az erszényt. Az öreg dada időközben felleli Xue Xiangling egész családját, és elhozza őket. Él a fia is, a férje is, az édesanyja is. Zhao asszony köszönetet mond Xue Xiangling-nek egykori nagylelkűségéért, és testvéri fogadalmat tesz – ami biztosítja Xue Xiangling családjának jólétét is.

A tianjini előadás (Liu Guijuan főszereplésével)

A darab négy különböző felvétele van meg nekem: háromféle előadás, az egyik két különböző főszereplővel. Először a “két főszereplős” előadást elemzem, elsősorban tér- és időkezelési, dramaturgiai szempontból. Ott is az első felvonásban a főszereplő entrée-ját, az ajándékozási jelenetet, majd a második felvonás négy legfontosabb jelenetét. A második felvonás DVD-jét (Liu Guijuan-nel a főszerepben) mellékelem a dolgozathoz. Ennek az előadásnak kettőzött főszereplője Li Peihong, a másik két előadás főszereplője Zhang Huoding, illetve Lü Yang. Mivel a Zhang Huoding-féle előadást nagyon értékesnek tartom, és szerepformálás tekintetében fontos különbségek láthatók közte és a Liu Guijuan-féle előadás között, az ő előadásának második felvonását is mellékelem DVD-n.

Ez az előadás a Tianjini Ifjúsági Jingju Társulat előadása, a főszerepben tehát Liu Guijuan/Li Peihong. Tianjin 11 milliós város, Pekinghez igen közel. A társulat 1984-ben alakult, tagjai nagyrészt a Tianjini Xiqu Főiskoláról kerülnek ki. A társulatról azt írják: “erős és stabil, minden szerepkör megvan benne, repertoárja gazdag, többféle iskolát is képvisel, tehát a *jingju* egyik elitalakulata”¹⁰⁹.

Xue Xiangling entrée-ja nagyon alaposan elő van készítve: egyre szűkülő térbeli és dramaturgiai körökkel jutunk el a lány megjelenéséig. Az előadás azzal kezdődik, hogy az üres színpadon – valahol az utcán – két vőfélynak készülő bohóc (apa és fia) vitatkozik, hová menjenek inkább segítőknek: a Xue-házba vagy a Zhao-házba. Mivel a Xue-ház gazdag, a Zhao-ház szegény, mindketten a Xue-házban akarnak menni, és a másikat azzal vádolják, hogy pénzéhes. Ők ketten el. Majd megjelenik a Xue-ház egyik szolgája, és arra panaszkodik, hogy a lánynak nem tetszett az erszény mintája, és most szaladgálhat az újonnan hímezett erszényért. Jön a dada (férfi játssza mindhárom előadásban) két másik szolgával, és szintén a sok szaladgálásra panaszkodik. (A szövegekönyvben van itt egy rövid dialógus arról, milyen kellemetlen ember a leendő férj, de ezt mindhárom előadásban kihúzták.) Majd megállapodnak abban, hogy most már mindent igény szerint kicseréltek, mennek, megkeresik Xue kisasszony szolgálólányát. Tesznek egy kört a színpadon, az idős szolga elénekel még egy sort, és ennek végére bekerül a díszlet: egy paraván, két kis díszes asztal, két díszes szék. (A Lü-féle előadásban az eddigiek az előszínpadon játszódtak, és itt felmegy mögöttük a függöny, a Zhang-félében pedig már ezzel a díszített térrel indul az előadás.) Már ott is vannak a háznál, a kisasszony lakosztályának előterében – a bútorozott rész lesz majd a lakosztály, ők ettől kis távolságra, előrébb állnak. Hívják Mei Xiang-ot, a szolgálólányt, aki kiosztja őket: ne kiabáljanak, hiszen tudják, hogy a kisasszonynak rossz a kedve mostanában, az édesanyja alig győzi felvidítani. A kisasszony még mindig a takarásban (tehát bent, a lakosztályban) van! Mei Xiang bevisz neki egy papucsot, de ő visszaküldi azzal, hogy nem jó. Mei Xiang visszajön a színpadra, Xue kisasszonynak pedig szolgálójához intézett recitatívóját halljuk a takarásból, mi a rossz az imént bevitt cipővel. A szolgáló megzavarodik a sok instrukciótól, és hívja a kisasszonyt: jöjjön, és maga mondja el az embereknek az igényeit. Ám az kintről közli vele, hogy erre semmi

¹⁰⁹ <http://www.zhongguoxijuchang.com/030314/yzhtjqnjt.htm>

szükség – majd kéri Mei Xiangot, hogy jöjjön, támogassa fel.¹¹⁰ A szolgáló örömmel mondja: “Már jövök is!” Ahogy elindul kifelé, a másik négy szereplő minden indoklás nélkül lemegy. Gyönyörű dolog történik: a főszereplő úgy jön *be*, hogy mi megyünk *ki* hozzá. Vagyis a tér képzeletben elforog, és a szó szoros értelmében egy új schnittet látunk: Xue Xiangliang-ot a szobában. Amikor Xue Xiangling bejön, akkor kezd játszani a díszlet: ez maga a kisasszony lakosztálya, ahová most beléptünk.

Ahogy Mei Xiang megy a kisasszonyért, indul a zene is. Űtősök eddig is voltak, de itt kezdődik a vonós dallamhangszer, a *jinghu* játéka. A *jinghu* a *jingju* legjellemzőbb dallamhangszere, magas hangú, kéthúros hegedű.¹¹¹ Általában az énekelt melódiát követi, szinte kettőzi, és megmarad egy oktávon belül. Xue Xiangling-et már a zene “hozza be”, Mei Xiang-ba fogódzva jön néhány lépést, majd megáll – taps. Amíg kiereszti a *shuixiu*-t, szolgálója egy gesztussal jelzi a közönségnek, milyen nagyszerű is az ő kisasszonya. Xue Xiangling felszedi a selymet, és énekelni kezd. Az első néhány ütem után elindulnak mindketten közép felé. Kezükkel mindketten körkörös mozgással kísérik az ütemet. Mei Xiang leköveti Xue Xiangling mozgását: azt játssza, hogy utánózni próbálja. Tekintetükkel a köröző kezét követik, hátrafelé is, így egy-egy félfordulatot is tesznek hátra, hogy aztán annál egyértelműbb legyen az előre-geztus és az előrehaladás. Mindkettőjük keze, feje, törzse folyamatos, lágy mozgásban van. Így viszi be Mei Xiang középre Xue kisasszonyt, végpontozza a saját mozgását, majd lemegy. Nincs indokolva, hogy miért – azért, mert dramaturgiailag nincs most rá szükség. Az ária után következő táncban csatlakozik ismét Xue Xiangling-hez, amikor is még hangsúlyosabbá válik az a játék, hogy leköveti asszonya koreográfiáját. Ennek egyrészt van egy kis bájos humora, másrészt szorosán összekapcsolja a két szereplőt a néző szemében.

Az áriában Xue Xiangling kimentti magát az általunk eddig hallott vádak alól: “Nem vagyok én rossz természetű, csak az a baj, hogy nem tartom kézben a sorsom.” – énekl. Ennyiben jelenik meg az a motívum, hogy kényszerházasságról van szó.¹¹²

¹¹⁰ Ez még az elkövetőzt láb hagyományából eredhet, amikor valóban szükség lehetett arra, hogy szolgáló támogassa a lányt/asszonyt.

¹¹¹ A *jinghu* a *huqin* hangszercsoportba tartozik, a dob mellett a *jingju* legfontosabb hangszere. Előadásplakátok olykor a főszereplők mellé sorolják, ki játszik a dobon és ki a *qin*-en – ebből is látszik, mekkora a jelentősége.

¹¹² <http://zhidao.baidu.com/question/44287258.html>

Az ária után újra bejönnek az iménti szereplők – hiszen a történet szerint el sem mentek! Ideiglenes kiküldésük egyrészt azt szolgálta, hogy a közönség “be tudjon menni” a lakosztályba, másrészt kellett a főszereplőre fókuszált üres tér az ária felnagyításához. Bal elöl állnak, az most a lakosztály előtere, és aki innen belép a kisasszonyhoz, azzal jelzi, hogy megemeli a lábát, mintha magas küszöböt lépne át.

Átugorva a következő fél órát, most az ajándékozási jelenetet mutatom be. Az üres színpadra, ami most a Tavasz és Ősz Pavilon, közvetlenül egymás után érkezik be ugyanabból az irányból a két gyaloghintó. Mindkettő egyszerű keret, amelyen elöl szétnyíló függöny van, mögötte lépked a színésznő. Az első, a díszesebb, Xue Xiangling-é, akivel tizenkét statiszta is érkezik, jelzendő, mennyire gazdag az esküvő. Belőlük tíz törökülésben leül hátul két sorban a földre, háttal a közönségnek. Ők most nincsenek. Kettő a gyaloghintót szimbolizáló keret két szarát tartja, hiszen az nem rögzíthető. A második gyaloghintó Zhao Shouzhen-é, ez alapvetően ugyanaz a konstrukció, de egyszerűbb és keskenyebb: elég egy ember hozzá, hogy a színésznő mögött lépkedve megtartsa az előredöntött, függönyös szerkezetet. A két gyaloghintó egymás mellett áll meg, szemben a közönséggel. Miután elhelyezték őket, a két színésznőnek behoznak egy-egy széket, hogy le tudjanak ülni hintóik függönye mögé. A színpadon a két gyaloghintó olyan, mint két lefüggönyözött ablak. A színésznők nem hagyják el helyeiket a hosszú jelenet alatt, és egymással sem kommunikálnak. Menyasszony ugyanis nem szállhat ki útközben a gyaloghintóból, és a tér rendező elve most is az, ami Xue Xiangling entrée-jánál volt: nem ők jönnek *ki* a gyaloghintóból, hanem mi pillantunk *be* oda. Amikor látnunk kell őket, a színésznők kinyitják függönyüket, mintegy “beengedik a kamerát”. Ebből egyrészt az következik, hogy minden megszólalás frontálisan hangzik el, és a két színésznő sosem kommunikál egymással, nem is látják egymást (csak a másik gyaloghintót); másrészt az, hogy mindig csak az a színésznő van exponálva, akinek éppen “dolga van” – vagy éppen egyikőjük sem, ha a szolgák játékát kell követnünk. Mindkettejüknél van egy-egy sor, amikor arról énekelnek, hogy széthúzva a függönyt egy másik hintót látnak, de ezt alig kísérik pantomimikus játékkal: inkább csak eléneklik a közönségnek.

Mei Xiang gúnyolódni kezd a szegényes gyaloghintón, és vitába keveredik Zhao kisasszony édesapjával. A zene akkor indul, amikor Zhao kisasszony kinyitja a hintó függönyét, és énekelni kezd először arról, hogy nincs értelme vitázni, majd a szegénységéről. Ahogy visszazárja a függönyt, sír. A jelenet alatt a két főszereplő

felváltva énekel, a többi szereplő recitál. A jelenet zenéje végig a *xipi* dallamszerkezetre épül, de ritmusa többször változik a jelenet alatt.¹¹³ A szövegekönvben Mei Xiang, a szolgáló szól Xue Xiangling-nek, hogy hallgassa csak, a másik gyaloghintóban sír a lány. Az előadásban viszont Mei Xiang éppen elütni próbálja a dolgot: “Kisasszonyom, egyre jobban esik odakint.” Xue Xiangling viszont már meghallotta a sírást. Azt a pillanatot nem látjuk, amikor meghallja, csak utána nyitja ki a függönyt. Nem néz sem Mei Xiang-ra, sem a másik gyaloghintóra. Egy könnyű pózt látunk tőle egy gongütés ritmusára, majd rögtön énekelni kezd: “A Tavasz és Ősz Pavilon körül tombol a vihar, idebent pedig egy fájdalmas hang töri meg a magányt.” Az első néhány sor után éles ritmusváltás következik az árián belül: a sokkal gyorsabb, zaklatottabb ritmusban Xue kisasszony azt a felismerést fogalmazza meg, hogy “A világon nemcsak gazdagok vannak, hanem olyanok is, akik éheznek, fáznak vagy szomorúak”.

A felismerés belső folyamatát nem látjuk. Az ária énektechnikailag nagyon nehéz, több helyen tapsos. A színésznő az együttérzés lelkiállapotát írja le benne – ami hamarosan elvezet az ajándékozáshoz. A dramaturgiai szabályok szerint az ária nem jut át a másik gyaloghintóig, ahogy Zhao kisasszony énekét sem hallja meg sem Xua kisasszony, sem Mei Xiang. Az áriák ebben a jelenetrészben leválnak a kommunikációról, és kizárólag belső állapotokat fogalmaznak. Közéjük toldódik be a szentelen Mei Xiang és a bosszús apa recitatívós dialógusa, ahol az információátadás zajlik. A feszültséget a sokfázisú késleltetés, az értesülés hosszú folyamata adja. Hiszen a nézőben – még ha netán nem is ismeri a darabot – nem ébredhet kétség afelől, hogy Xue Xiangling segíteni fog Zhao kisasszonyon. Adott két porhanyós női lélek, az egyik szenved, a másik szánakozik – teljesen egyértelmű, hogy egymásra találnak. A kérdés csak az, hogy mikor és hogyan.

Xue Xiangling tudni szeretné, miért sír a másik lány. Mei Xiang le akarja beszélni erről: “Mi is behúzódtunk ide, ők is behúzódtak ide, de eláll az eső, és mindenki megy a maga útján” – mondja. Xue kisasszony nem neki válaszol, hanem a nézőnek: “Mei Xiang ostobaságot beszél.” Majd ragaszkodik ahhoz, hogy megtudja. Ő énekel, Mei Xiang recitál. A zene most már folyamatos, tehát a recitatívók alatt is megy, csak halkabbra fogottan – hajtja előre a jelenetet.

¹¹³ A *jingju* hangzásvilága két dallamszerkezet együttese. Ez a kettő a *xipi* és az *erhuang*. Annyira karakteres ez a dallamvilág, és annyira leválasztja a *jingju*-t a többi területi színjátékfajtról, hogy a *jingju*-t szokták *pihuang*-darabnak is hívni.

Mei Xiang-nak nem akar válaszolni Zhao úr. Xue kisasszony az idős férfi szolgát küldi, hogy kérdezze meg. Amíg a két férfi dialógusa zajlik, Mei Xiang egyszerűen hátat fordít – nincs a közelben, nem hallja, mit beszélnek. Így a következő pillanatban asszonyával egyidőben értesülhet róla, hogy a szegénység a baj. (Ő visszafordul, Xue kisasszony pedig elhúzza a függönyt.)

Itt a szövegekönyvekhez képest van egy jelentős dramaturgiai változás. A szövegekönyvek szerint a következő áriában dönti el Xue kisasszony, hogy odaajándékozza az erszényt. Az előadásban viszont Mei Xiang, aki így frissen értesül a gondról, elkotyogja magát: “Hát, ha a kisasszony erszényét odaadnánk neki, abból aztán ehetne egész életében.” A Xue Xiangling-et játszó Liu Guijuan nagyon tisztán, jól láthatóan, “nagyot” reagál erre: itt születik az elhatározás, aminek eddig csak a melegágya volt meg. Az ária már egy eldöntött ténynek szól, bár Mei Xiang ezt nem “veszi le”. Csak akkor érti meg, amikor az ária végén asszonya a kezébe nyomja az erszényt, és átküldi vele. Minden erejével próbálja lebeszélni a kisasszonyt arról, hogy odaadja, de az megingathatatlan, és a vonakodó Mei Xiang-nak végül szinte suttogva, prózában, lefelé-oldalra mondja: “Menj már!” Ez a tulajdonképpen oda nem illő “Menj már!”, ami meglepően kellemesen és magától értetődően hat a jelenet csúcspontján, jelzi, mennyire stabilan kézben tartja a színésznő a jelenetet.

Zhao úr azonban nem akarja elfogadni az ajándékot, ismét az idős szolga az, aki végül elfogadtatja vele – az előadásban. Igen komoly különbség, hogy az általam vizsgált mindkét szövegekönyvben visszautasítja! Ott Xue kisasszony végül kénytelen kivenni az ékszereket az erszényből, és Zhao úr csak az *üres* erszényt fogadja el emlékül. Így nem csorbul az ő erényük sem: nemes gesztusra nemes gesztus válaszol. Zhao úrékat már maga az hálára kötelezi, hogy Xue kisasszony valóban odaadta *volna* az ékszereit. A két szövegekönyvben a végkifejletnél mondja is Zhao kisasszony: “Ugyan nem fogadtam el az ékszereket, szívemben gyakran gondoltam rá [Xue Xiangling-re].” Az előadás készítői azonban nem a konfucianus erények mentén, hanem a szereplők földi valósága mentén akarták megfogalmazni a történetet: a kincset Zhao úr hosszú vonakodás után, de elfogadja. “Lehet, hogy egy bóddhiszattva jelent meg itt?” – gondolkodik hangosan, mire Mei Xiang nagyon gúnyosan odaveti neki: “Akkor égess füstölőt!”

Zhao úr az előadásban még megkérdezi a család vezetéknévét, és meg is mondják neki.¹¹⁴ A két szöveggönyv itt eltér egymástól: a kötetben megmondják a vezetéknévet, az internetes szövegben viszont Zhao úr későn eszmél, és Xue kisasszony menete már messze jár, mire megkérdezhetné.

A megajándékozott Zhao kisasszony nem tud reagálni az ajándéokra, mert őt nem is látjuk, az erszényt az édesapja veszi át, aki bemondja a függöny mögé, mi történt. Zhao kisasszony csak annyit kér apjától, kérdezze meg a másik család nevét. (A másik két előadásban széthúzza a függönyt és átveszi az erszényt, de erős reakciót itt sem látunk tőle.) Lényeges eltérés, hogy a két nő mindkét szöveggönyv szerint találkozni akar egymással a (szándékolt) ajándékozás után. Ők is egyszerre mondják: “Ki akarok szállni, hadd lássam ezt a kisasszonyt!”, és környezetük is egyszerre skandálja ugyanazokat a tiltó szavakat: “Nem lehet, még nem értünk oda az esküvői csarnokba, nem szabad meglátni idegent!” Ez is kimarad az előadásból.

Xue kisasszony már nem szerepel többet a jelenet alatt, függöny mögött marad. Elállt az eső, az eddig hátul és háttal ülő menet felkel, és Xue kisasszony gyaloghintóját kísérve kimegy. Látjuk, ahogy a színésznő lépdél a szimbolikus gyaloghintó mögött, de itt már nem játszik. A színpadon a mese ezen fejezete lezárul: “... és továbbmentek.”

Az általam látott mindhárom előadás a fenti dramaturgiát követi: Mei Xiang ötletéből születik az elhatározás, Zhao úr elfogadja végül az erszényt, a két nőben nem merül fel, hogy kiszállnának, és Zhao úrnak megmondják az ajándékozó vezetéknévét. Úgy tűnik, Cheng Yanqiu előadásához képest kialakult egy új hagyomány, amely “praktikusabb”, kevésbé népmesei.

Az esküvő teljesen jelzésszerű: 30 másodperc alatt megtörténik! A dramaturgiailag fontosabb jelenet, a bohócoké kap ezután hosszabb játéklehetőséget: a pénzről beszélgetnek. Az egyik bohóc azt mondja: “Ha a Xue-család elszegényedik, egy ötéves gyereket is bácsinak szólítok majd.” A másik tromfol: “Ha pedig a Zhao-család meggazdagszik, elmegyek, és felcsapok lónak náluk.” A bohóc-jelenetek tehát folyamatosan aláhúzzák a fő történetyszál tartalmát.

¹¹⁴ Kínában ma sem feltétlenül teljes névvel mutatkoznak be, elég csak a vezetéknév, hiszen azzal már megfelelőképpen meg tudják szólítani az illetőt. Azonosításra viszont csak a vezetéknév nem alkalmas, ugyanis rengetegen élnek egyforma vezetéknévvel.

Miután szokás szerint előzetesen kintről bekiált, Mei Xiang az üres színpadra jön ki, ismét bemutatkozik, majd elmeséli a közönségnek, hogy hat év telt el, öt éves már a kisfiú, és asszonya ma meglátogatja édesanyját. Jön Xue Xiangling kisfiával együtt, aki nyűgösködik, és egy zöld játéklóvat követel magának – ezen vita is indul, hogy a zöld ló kellő hangsúlyt kapjon. Majd szolga jön, két zászlót hoz, melyekre kerék van rajzolva. Xue Xiangling és a gyerek beállnak a zászlók közé, és kezdődik a kocsizás: köröket sétálnak a színpadon. Az asszony énekel, kiabálás hallatszik (“Jön az árvíz!”), az asszony dalban reagál rá, majd leeresztett kezelővel kitáncol a kerék mögül. A többiek az ellenkező irányba forognak, és lemennek a színpadról. Elvesztették egymást. Emberek szaladnak át átlósan a színpadon leeresztett kezelővel, ahogy Xue Xiangling is a hosszú selyemmel érzékelteti küzdelmét a vízzel, majd kiforog. Máris jön egy kis csapat az üres színpadra: édesanyja, kislánya, Mei Xiang, az öreg szolga, mögöttük egy evezős evezővel és a hátán zászlóval (rajta felirat: “Életmentők”). Megmentették őket, és most a csónakban vannak. Az édesanya elpanaszolja a közönségnek, hogy az egész vagyonuk odaveszett, és nem tudja, lányával és vejeivel mi van. Ahogy kimennek, jön egy ugyanilyen “csónak” (evező, zászló), rajta a férj, aki sírva mondja el a közönségnek: nem tudja, mi van feleségével és fiával. A család tehát háromfelé szakadt. Szünet.

A második felvonás elején az idős dada meséli el, mekkora tragédia az árvíz. Xue Xiangling először kintről fájdalmasan bekiált, majd a szerepkör megkövetelte kék ruhában érkezik az üres színpadra, a közönségnek háttal. Most nem kíséri senki, gyorsan nem lépkedhet, ezért a háttal való bejövétel nagyszerű eszköz arra, hogy egy késleltetett, hatásos entrée-t csináljon. Lassan lépked szinte középig, ahol megfordul, de nem néz azonnal a közönségre, hanem leeresztve a kezelőt annak a mozgását követi tekintetével. Csak ahogy a kezét emeli, úgy tesz a felemelt tekintettel is pontot a mozgásra: *liangxiang*, azaz egy töredék-másodperces kimerevített póz: a tragikus hősnő fényképe.

Azzal, hogy tudhatólag a szerepkör kötelező tartozéka, a kék ruha további tartalmat is hordoz. Hiszen *qingyi* szereplőről lévén szó, tudtuk, hogy előbb-utóbb ez lesz rajta, mint a szerep azonosítója. Így kap képi kifejezést az, hogy Xue Xiangling most érkezett el élete igazi nagy feladatához, most teljesedik be rajta az általunk már *előre tudott* sors: szembe kell néznie a megpróbáltatásokkal. A szerep eddig csak kereste a tartalmát, és most, a kék ruhával érett be.

Átugorva az ételosztós részt és azt, amikor felfogadják Xue Xiangling-et dadának, azt a jelenetet vizsgálnám, amelyben a felügyeletére bízott kisfiúval játszik a kertben. (A felvételen 0:30 percnél található.) Az itt elhangzó ária híresült el ugyanis a darabból. A színpad most kertet jelöl (egy asztal, két szék), a Lu-házét, ahol Zhao Shouzhen a feleség. Xue Xiangling a nyugösködő, elkényeztetett gyereket mindenfélével igyekszik lekötni. Felajánlja neki: vág ki papírból figurákat. A gyerek megörül, és az első emberfigura után egy zöld lovat kér. Még a szöveggönyvek is kiemelik: “Ezt hallván Xue Xiangling megütődik, eszébe jut saját kisfia, és fájdalom tölti el a szívét.” A színésznő valóban plasztikusra formálja ezt a pillanatot. A kisfiú játszó színésznő nagyon lelassítva, tisztán és hangosan, széles gesztussal, a közönség felé mondja a “zöld lovat”. Xue Xiangling ezalatt a papiroskosár fölé hajlik, majd a zöld ló említésére felkapja a fejét, zaklatottan néz ide-oda, végül a kezelőjével eltakarja az arcát. Óriási segítségére van ebben a *ban*, az éles hangú, kasztanyettaszerű hangszer, amely pontos leképezése a belső ritmusnak. A színésznő és a *ban* tökéletes szinkronban, együtt komponálják meg a felnagyított pillanatot: a csendből hirtelen felhangzó, nagyszünetes ütések felgyorsulnak, majd végpontozza őket a gong.

A zöld lótól indulva Xue Xiangling fájdalma és kiszolgáltatottsága egyre nő. A kisfiú azt kéri tőle, hogy csináljon úgy, mint a ló. Először erre nem hajlandó, de a gyerek közli: “Akkor megmondalak a mamának!” Xue Xiangling megretten, és nincs más választása: a *shuixiu*-val táncolva “úgy csinál, mint a ló”, a gyerek pedig ostorral hajtja. Az asszony mentőötletként úgy tesz, mintha lepkét látna, és ezzel végre sikerül elterelnie a kisfiú figyelmét. Felajánlja neki: vág ki lepkét is papírból. Újra leülnek, a gyerek az asztalra borul és elalszik, az asszony pedig kiéneкли fájdalmát.

Arról énekel, hogy egyetlen pillanat alatt mindennek vége lett, ami addig volt. Siratja sorsát, de aztán – ritmusváltással kiemelve – eljut odáig: “Ez az Ég tanítása, hogy elviseljem a megaláztatást, ne ébredjen harag bennem, újítsam meg magam, változtassam meg a természetem, vessem el az érzelmeim, erősödjek meg, és ne emlegessem a fájdalmat. De az is lehet, hogy hiába sújt engem ez a balsors.” Majd az édesanyjáról énekel, aki az erszényt adta neki: “Most már erszény sincs, és édesanyám sincs.” Az előbb idézett szövegrész áttételes, régies megfogalmazással van

a szövegekönnyvekben (amit sokszor idéznek is¹¹⁵), de a Liu-féle előadás érthetőbb szövegváltozattal dolgozik.

A kisfiú felébred, labdázni kezdenek, a labdát a gyerek feldobja az emeletre. A gyerek követeli, hogy Xue Xiangling menjen fel érte, ő a tilalom miatt nem akar. Többször elindul, megáll – a késleltetés eszköze arra, amit már várunk: hogy meg fogja látni odabent az erszényt. A sima padlón eljártsszák, hogy fellépkednek a lépcsőn, közben kellékesek behoznak középre egy kis lefüggönyözött keretet. Xue Xiangling gyors táncba kezd: keresi a labdát. A *shuixiu*-val táncol, egyre gyorsuló ritmusban. Közben a kisfiút játszó színésznő kinyitja a keret függönyét, és láthatóvá válik az erszény. Kereső-tánca közben Xue Xiangling többször is arra fordul arccal, ahol az erszény van, de a jelenet nem a színpadi realitás mentén komponálódik. Akkor látja meg az erszényt, amikor a ritmus szerint meg kell látnia. Zenei zárlatot hallunk: tudjuk, hogy most van a pillanat. Végpozíciójában Xue Xiangling két karjával a saját testét fogja át, a *shuixiu* is köré van tekeredve. Nekünk háttal áll, de látjuk, hogy most látta meg az erszényt: pár lépést tesz felé, mialatt a hosszú selyem “döbbsenten” leesik. Ritkás, egyre gyorsuló dobütések adják ismét a lelki történet ritmusát. A színésznőre nem ró nagy feladatot, hogy “megcsinálja” a pillanatot: nagyon hatékony eszköz ehhez a *shuixiu* és a dob.

Ahogy sírni kezd, a kisfiú hívja az anyját. Hosszú, sok eszközzel széthúzott jelenet következik, hogy a két nő egymásra ismerése minél később, minél több lépcsőben történjen. Zhao Shouzhen kisfiával és egy szolgálóval érkezik, mindhárman eljártsszák, hogy felmennek a lépcsőn, de ez most sokkal inkább jelzesszerű, mint az előbb volt, hiszen nincs komoly dramaturgiai szerepe. Xue Xiangling a *shuixiu* remegtetésével jelzi ijedtségét, amikor a dühös Zhao asszony megszólítja.

A kisfiú azonnal tisztázza Xue Xiangling-et, aki az ő kérésére ment be az épületbe, konfliktus tehát nincs. Még annyit mond: “Amikor meglátta az erszényt, sírni kezdett!” Zhao asszony már ekkor gyanút fog. “Jöjjön le velem – mondja Xue Xiangling-nek -, kérdezni akarok valamit.” Xue Xiangling el is indul, de egy nagyon hangsúlyos, a *shuixiu*-val erősen megkoreografált, dobbal végpontozott mozdulattal hátrafordul, hogy még egyszer megnézze az erszényt. “Mit néz?” – kérdezi Zhao asszony. “Az egyszarvús erszényt” – válaszolja Xue Xiangling nagyon lassan, nagyon artikuláltan. A kérdés-válasz még egyszer elhangzik, és másodjára egészen

¹¹⁵ Például: http://www.8dou.net/html/article_show_31393.shtml

crescendóba csap a három recitált szó – hogy Zhao asszony szinte ugyanazzal a dallamívvel, ugyanabban a ritmusban reagáljon: “Akkor jöjjön velem.” A dolog tehát gyakorlatilag már itt meg van oldva. Semmi kétségünk nem lehet afelől, hogy a két nő hamarosan azonosítja egymást. Innen tehát egyedül az a kérdés: hogyan?

Nagyon tiszta, azonos struktúrájú szakaszokból épül fel a felismerés-jelenet. Zhao asszony szolgálója, Bi Yu a jelenet egyik motorja. (*Caidan*, azaz “színes nő” szerep, akit – ahogy szokás szerint – itt is *chou* szerepkörű férfi színész játszik.) Mikorra egy színpadon megtett körrel leérnek a vendégfogadó szobába, a keret helyett beraknak a díszítők egy paravánt és egy asztalt két székkal. Zhao asszony kérdezgetni kezdi Xue Xiangling-et. Hová való? Hogy hívják? Mi van a családjával? Xue Xiangling elmondja, hogy mindent és mindenkit elvitt az árvíz. Majd közelíteni kezdenek a kérdések: 1. Mikor volt az esküvője napja? 2. Milyen volt az időjárás aznap? (Erre Xue Xiangling már áriával válaszol, és innentől énekel, Zhao asszony pedig recitál.) Hová húzódtott be az eső elől? Volt-e ott másik gyaloghintó? Az milyen volt? 3. Mit csinált az, aki benne ült? Maga mit érzett ekkor?

Zhao asszony a kapott válaszokat mind elismétli, majd egyre újabb parancsokat ad Bi Yu-nek: 1. ültesse le Xue asszonyt 2. ültesse a vendég helyére 3. ültesse a házigazda helyére. Ahogy emelkedik rangban a dada, Bi Yu egyre jobban tiltakozik, és egyre szemtelenebb Xue asszonnyal. Xue Xiangling nagyívű *shuixiu*-táncsal foglalja el az egyre újabb helyeket, mindig némi vonakodás után. Miután elmondja, hogy “Úgy éreztem, nem hagyhatom üres kézzel”, már maga Zhao asszony folytatja: “És akkor maga az egyszarvús erszényt neki ajándékozta.” Ekkor ülteti Xue asszonyt a házigazda helyére. De a kérdés folytatódik: “És mi volt abban az erszényben?” Miután Xue Xiangling erre is helyesen válaszol, Zhao asszony, a *shuixiu*-val takarva el magát Xue Xiangling elől, annyit mond a közönségnek: “Ezt hallva már tudom, hogy fordulatot vett az életem: valóban a jótevő[m] jelent meg itt.” Majd megparancsolja Bi Yu-nek, vigye a belső szobába Xue asszonyt, hogy válogathasson az ő ruhái közül. Xue Xiangling értetlenkedik: “Ezt miért akarja így?” Majd az utálkozó Bi Yu kíséretében mégis kimegy átöltözni.

Attól fogva, hogy Xue Xiangling meglátta az erszényt, egyszer sincs olyan pillanat, amikor a két nő azonosítaná egymást. Zhao Shouzhén – ahogy láttuk – már attól kezdve sejtí, amikor a kislány elmondta, hogy Xue asszony sírva fakadt az erszény láttán. De a dolog sokáig csak sejtés. Már réges-rég tudhatná, már réges-rég rákérdezhetne, de nem teszi. Csak nagyon soká, és akkor is csak nekünk mondja, nem

Xue Xiangling-nek. Mimikájában mindig látjuk az újabb és újabb meggyőződést, de sosem látjuk “a” pillanatot. Nincs is. A jelenet óriási, kitágított, népmesei logikával szerveződő struktúra, amelynek lépcsőzetes építkezése nem ad helyet egyetlen ilyen pillanatnak. Xue Xiangling esetében még ennyi sem történik. Ő úgy megy ki átöltözni, hogy egyszer sem adta nyilvánvaló jelét annak: tudja, kicsoda Zhao asszony. Felismerte az erszényt, számtalan kérdésre válaszolt, többségükre diadalmas áriával, egyre nagyobb megtiszteltetésben van része – és azt játssza, hogy még mindig nem tudja, miért. Sejteni sejtheti, persze. Ő is vár, mint ahogy mi is. Mert a kimondott felismerés csak később érkezik – ebben kell kulminálnia a darabnak. A szerep megadja magát a darab szerkezetének, a színész pedig a szerepnek. A furcsa az, hogy a néző ezt nem érzékeli hibaként, hanem “megy a mesével”, és várja azt a gyönyörű, megható és nagyon nagy végkifejletet. A színésznek pedig rengeteg dolga van: leheletfinom árnyalatokban halad előre, kicsit mindig vissza is lép – ritenuto az előírás: már majdnem ott vagyunk, de még mindig nem! Annak ellenére, hogy mindenki mindent tud, nézőt és szereplőt is beleértve, hallatlan izgalmas jelenetnek vagyunk tanúi.

A végkifejlet máris itt van. A mese igazságot oszt: a sokat szenvedett, de szenvedéseit méltósággal viselő hősnek el kell nyernie méltó jutalmát. Alig ment ki Xue asszony, már jön is Lu úr, Zhao asszony férje bosszankodva: “A kisujjad nyújtod és a karod kell. Befogadtuk a dadát, és most nyakunkon az egész családja.” A családot az öreg dada lelte meg, és most mind kint várnak a kapu előtt. Zhao asszony megőrül, amit a férje nem ért: “Megbolondultál?” “Dehogy bolondultam! Mindjárt megérted magad is” – mondja az asszony, és azonnal hívhatja a családot. Nincs valós idő játszva a hívás és az entrée közé: ahogy elhangzik, hogy jöjjenek, már érkeznek is mind az öreg dada vezetésével: Xue Xiangling fia, férje, édesanyja, Mei Xiang, de még az öreg szolga és a bohócok is. Rendezői jobban sorakoznak fel, laza félkörívben. Az édesanya bemutatkozik Zhao asszonynak, és látni szeretné a lányát. Zhao asszony hívhatja Bi Yu-t, aki hívja Xue Xiangling-et. Ismét nagyon elő van készítve az entrée. Zhao asszony megkérdezi Bi Yu-t, készen van-e már Xue Xiangling. Az elmondja, milyen szép ruhát választott magának – érdekes, hogy most nem méltatlankodik, hanem a közönséget készíti fel (a közönséghez beszél): nagyon szép lesz Xue Xiangling! “Akkor hívd be Xue nagyságát!” – mondja Zhao asszony. Bi Yu ekkor ad újból hangot a sértettségének, és nagyon gúnyosan ismétli: “Akkor jöjjön be ‘Xue nagysága’!”

Xue Xiangling jön is, gyönyörű, hímzett ruhában – tapsos entrée. A közönség megtapsolja a ruhát, vagyis azt, amit a ruha jelent: a méltóságát visszanyert főhőst, aki rövid pózban be is mutatja új önmagát. Ám ami számunkra még lényegesebb és meglepőbb: *nem látja meg* a családját! A jelenetet ismét nem a színpadi realitás szervezi, hanem az a szabály, hogy a főhős belső történéseit kell látnunk. Énekelni kezd, nekünk: “Olyan ebben a díszes ruhában lenni, mint régen volt. Mintha álmodnék.” Ekkor szól neki az édesanyja: “Kislányom!” Xue Xiangling odafordul, de *nem játssza ki*, hogy most látja meg halottnak vélt anyját, hanem azonnal énekké szublimálja. A zene is épp csak elhalkul a “Kislányom!” idejére, majd rögtön újra felerősödik. Ez egy folytatólagos dal: Xue Xiangling visszatérése önmagához és az elvesztett boldogsághoz, és itt csak díszlet a többi szereplő. Az asszony nem is édesanyjának reagál, hanem nekünk meséli el, amit most megél: “Hirtelen felkapom a fejem, és édesanyám mosolygós arcát látom.” Pedig nem kapja fel a fejét, és csak az énekelt sor után megy oda hozzá, hogy üdvözlje. Nincs szükség többre: a jelenet valósága az áriában van.

Édesanyját meglátja ugyan, de a többieket még mindig nem! Ugyan ott állnak mellette pár lépésnyire – a színpadi és a mesei történet szerint egyaránt –, mégis csak egyenként látja meg őket, amikor előlépnek, és szólnak neki. Az ária építkezése ugyanis a meghatározó, és azt a struktúrát nem lehet ellentétes játékkal megbontani.

Az ária recitatívóvá oldódik, amikor az öreg szolga, majd Mei Xiang is üvözlő úrnőjét. Mei Xiang, aki szerepe szerint eddig is kimondta a kényes dolgokat, megjegyzi: “Asszonyom itt dadaként dolgozik, mégis milyen gyönyörű ruhát hord. Ez aztán a jó szerencse!” Erre ráharap a férj: “Tényleg, hogyhogy ilyen szép ruhában vagy? Bele sem merek gondolni, mi a viszonyod a házigazdával” – feltételezhetően arra céloz, hogy feleségéből ágyas lett. (A kötetben a ruha-ügyet az édesanyja hozza fel, az internetes szövegből pedig teljesen kimarad.) A vádaskodásra Lu úr a háttérből már emeli a kezét szabadkozóan – majd mellette álló feleségével együtt hátat fordít nekünk is és a többieknek is! Nem “szerepből” fordulnak ki, hanem mindenki színpadi dolgát könnyítendő: a most következő jelenetrész Xue Xiangling-ék “belügye”.¹¹⁶ Csak akkor fordulnak vissza (nem exponálva), mielőtt Xue Xiangling édesanyja Zhao asszonyt megszólítaná. Az idős asszony is gyanakszik, rosszat

¹¹⁶ Ugyanez az előadás a másik főszereplőnél nem “fordítja ki” Lu-ékat, és úgy is teljesen értelmezhető a jelenet – igaz, a házaspár a megszólalásuk előttig szinte teljes takarásban van.

feltételez vendéglátóiról, de Zhao asszony most elmondja végre: ő kapta meg egykor az egyszarvús erszényt. A teljes végkifejlet előtt betoldódik még egy késleltető fázis: a bohócok jönnek előre, és amikor elmondják nekik, mi történt (mintha eddig nem lettek volna ott), egyiküknek le kell bácsiznia az ötéves kisleányt, a másikuknak pedig felajánlania, hogy lovagoljon rajta. Ez a történet is elvarrásra került.

Zhao asszony ekkor mondja, hogy testvéri fogadalommal szeretné magához kötni Xue Xiangling-et, aki az édesanyja biztatására ezt azonnal el is fogadja. Zhao asszony egész családja meghajlással köszöni meg Xue Xiangling nagylelkűségét. Ahogy Xue Xiangling felsegíti a másik asszonyt, indul a zene – és egy körtánc-szerű finálé. Xue Xiangling vezetésével és éneke alatt az összes szereplő tesz egy kört: megmutatja magát a közönségnek (bár itt senki nem pózol!), majd visszaáll az eredeti helyére.¹¹⁷ A finálé a két nő *shuixiu*-táncára szűkül rá, amely egy pózban végződik: zárókép és taps.

¹¹⁷ A másik főszereplőnél a körtánc is kimarad.

SZEREPFOGALMAZÁSI KÜLÖNBSÉGEK

A bemutatott előadás tér- és időkezelése, dramaturgiai építkezése valóban rendkívül könnyed és elegáns. Itt minden azt a célt szolgálja, hogy követni tudjuk a főhőst: minél teljesebben kibontakozhasson előttünk a sorsa és az, hogy mit hogyan él meg. Az ő életében – pontosabban: lelkében – fontos eseményeket óriásira felnagyítva látjuk, míg a többi jelzésszerű marad. A színpad szinte filmes technikával, folyamatos nyitással-szűkítéssel dolgozik. Egy-egy távolról készített “panorámakép” után rögtön “rázoomolunk” a főhős lelki történéseire.

Ám a *jingju* a lelki folyamatok (fordulópontok, állapotok) ábrázolásán *belül* sem törekszik valóság-hű ritmusra. A folyamatokat elemeikre bontja: a főszereplő színész lépésenként halad, és plasztikus eszközök állnak rendelkezésére minden stáció tiszta megfogalmazásához. A színpadon minden és mindenki “aládolgozik”. Ugyanakkor a szerep “örökölt szerep”, tehát eleve adott sminkben, jelmezben, koreográfiával, ének- és beszédtechnikával kell megfogalmaznia a szereplőt. Tud-e egyedül alkotni? Ezt próbáltam kideríteni, amikor megnéztem háromféle előadást négy főszereplővel.

Nagy élmény volt számomra, hogy a látott előadások között óriási a különbség. Szinte másról szólnak! Ebben egyrészt meghatározó a főszereplő színésznő egyénisége, színészi alkata és szerepfelfogása, másrészt sokat számít a körülötte lévő színészek szerepmunkája is – közöttük is ég és föld a különbség! Először megpróbálom összefoglalni az alapvető eltéréseket, majd kiemelve összehasonlítok egy-egy jelenetet.

Az általam látott és itt bemutatandó színésznők mind a Cheng-iskola harmadik generációjához tartoznak.

Liu Guijuan

Ez az imént leírt tianjini előadás egyik szereposztása. Liu Guijuan 1965-ben született, 1981-ben végzett a Tianjini Xiqu Főiskolán, tanára a második generáció egyik leghíresebb színésznője, Li Shiji volt. A felvétel 2003 augusztusában készült, tehát egy 22 éve pályán lévő, érett színésznőt látunk.

Liu Guijuan szerepfelfogásában a kulcsszó a harmónia. Az ő Xue Xiangling-je kiegyensúlyozott és érzelemgazdag. Liu Guijuan láthatóan maga is “érzelmes” színésznő, és nagyon lágy, nőies. Igyekszik megélni a jeleneteket – a felvételen úgy

látszik, hogy a “Zöld ló ária” alatt könnybe is lábad a szeme. Ugyanakkor rendkívül csiszolt, tiszta, méltóságteljes. Egy valóban népmesei szereplőt formál, akiről mi sem értjük, miért veri sors: égbekiáltó igazságtalanság, ami vele történik, és a világrend áll vissza a fináléban. Királynői tartása van, gerince és mellkasa a hangsúlyos. Számára magától értetődő, hogy az arca mindig, a legnehezebb ének közben is szép.¹¹⁸

Li Peihong

A fenti fejezetben leírt tianjini előadás másik szereposztása. Li Peihong 1964-ben született, és szintén 1981-ben végzett, Liu Guijuan-nel egy évfolyamon. Mindkettőjük *qingyi* szerepkörben dolgozik, és a repertoárjukon lévő darabok is szinte teljes átfedésben vannak. A felvétel 2003 szeptemberében készült.

Li Peihong figyelmes színésznő, aki észreveszi és kihasználja a játéklehetőségeket. A Liu Guijuan formálta égi lényel szemben az ő Xue Xiangling-je földközeli, kedves, szerethető lény. Kis túlzással talán azt is mondhatnánk, hogy némi önreflexív humort is csempész a karakterbe – bár ez valószínűleg nem tudatos munka eredménye, hanem a színész személyiségének beszűrődése a szerepbe.

Zhang Huoding

Ő a nagy sztár. 1971-ben született, nehezen került be a főiskolára, de aztán sikerült azt is elérnie, hogy 1993-tól ő lett Zhao Rongshen utolsó tanítványa. Zhao Rongshen közvetlenül Cheng Yanqiu-tól tanult, szintén férfi *dan*-színész volt, a Cheng-iskola legnagyobb továbbvivője. Zhang Huoding állítólag rengeteg szerepet tanult tőle – többek közt *Az egyszarvús erszény*-t. A felvételen szereplő előadás a pekingi Kínai Jingju Színház fennállásának 50. évfordulójára készült 2005-ben.

Liu Guijuannal éles ellentétben Zhang Huoding előadásában a dráma a kulcsszó. A Zhang Huoding formálta Xue Xiangling magában hordozza a sorsát. Konfliktusos, mélytüzű karakter, akinek drámaisága valószínűleg a színésznő saját egyéniségéből fakad. Zhang Huoding rebbenékeny, vibráló játéka teljesen átinterpretálja a szerepet és az előadást. Nála a szenvedés a karakter elválaszthatatlan része. A valószínűtlenül vékony színésznő mintha mindig kicsit görnyedt lenne, nála a derék- és a hastájék (a hasi idegközpont és a *dantian* területe) a hangsúlyos.

¹¹⁸ A fentiek leírása után találtam rá az interneten arra a hazai kritikára, amely azt írja Liu Guijuan-ról: “annyira ügyel a ‘nemességre’, hogy közben elveszíti a szereplőt”. <http://www.douban.com/group/topic/1123021/>

Ugyanakkor az is biztos, hogy “agyas” színész, aki folyamatosan gondolkozik a szerepen, nem enged beleszólást, és valószínűleg diktátorként működik.

A drámaiságot tempírozási és dramaturgiai eszközök is segítik: a tianjini előadáshoz képest Zhang Huoding-é nagyon gyors – fél órával rövidebb, mint a másik! Bizonyos jeleneteket meghúztak, áthelyeztek. De ami a legfeltűnőbb: a beszélt részek iszonyatos tempóban peregnek, róluk válnak le az áriák, amelyek így külön kiteszednek. Zhang Huoding énekstílusa valóban – európai fül számára is hallhatóan – eltér a többiekétől. A kínai kritikák már “Cheng-dallam, Zhang-ritmus”¹¹⁹ néven emlegetik. Jellegzetessége a fel-felcsapó, máskor suttogásba hajló, zaklatott ének – ami oka is, következménye is lehet a konfliktusos szerepfelfogásnak.

Most a pekingi Kínai Jingju Színházban dolgozik, ahol saját stúdiója van, a Zhang Huoding Xiqu Stúdió. Ez nem kisszínházi produkciókat jelent – *jingju*-ből olyan nincs – hanem azt, hogy egy óriási (több száz fős, három nagy társulatra oszló) színházon belül saját kisebb társulattal, saját koncepcióval hoz létre előadásokat. Ezek közt akad olyan is, amit más *xiqu*-fajtából vett át, és olyan is, amit “*jingju*-monodramává” formált.¹²⁰

Beszélgettem a stúdió titkárával, aki elmondta, hogy egyik céljuk a *xiqu* felélesztése. Ehhez sokat járnak vidékre: ők adják a főszereplőket, a helyi társulatok minden mást. A sztárookra bemegy a helyi közönség – és így újra felfedezi magának a *jingju*-t, jobban felfigyel saját társulatára is. Azt is elmondta, hogy összesen tizenegy színésszel dolgoznak (ez 2007 januári állapot), de még így is gyakran cserélődnek a tagok, mert ha valaki kicsit is rossz, kirakják. A legfontosabb nekik a színvonal megőrzése. Náluk viszont több lehetőséget is kap egy-egy színész, mint a színház másik három társulatánál.

Lü Yang

1979-es születésű, így ő a legfiatalabb. Nagy reménységnek tartják. “A Tianjini Jingju Színház Kísérleti Társulatának tagja, a Cheng-iskolához tartozó *qingyi*-színész” – mutatja be a DVD-borító. Lü Yang ezzel a szereppel a CCTV (a központi kínai tévécsatorna) 5. Fiatal Jingju-színész Versenyén aranyérmes lett.

¹¹⁹ Lásd pl. <http://news.163.com/07/0511/06/3E6MF4ON000120GU.html>

¹²⁰ A részlet látható a www.tudou.com/programs/view/qqHltSNzBC0/ oldalon.

Talán fiatalsága, talán tanárai okán Lü Yang elsősorban énekesnőként van a színpadon. Nagyon koncentrált az éneklés hogyanjára, a többi részt szinte csak körítésként fogja fel az énekesi szerepléshez. Kivételesen jó a ritmusérzéke, ezt a táncban és a *shuixiu* kezelésében is megmutatja. Színészként azonban nem differenciál kicsi és nagy pillanatok között: időnként egy-egy apró nüanszot mutat fel, hogy aztán a következő pillanatban elmenjen valami fontosabb mellett.

Mentségére kell írni azonban, hogy nagyon szerencsétlen összeállításban játssza a darabot: partnerei nem segítik a szerep kidolgozásában. Az első felvonást a Mei Xiang-ot játszó férfi színész nehezíti, aki esetlenül kínlódik a női szereppel. A második felvonásban pedig Bi Yu ripacsériája nyomja le a jeleneteket.

Entrée és az első ária

A kettős szereposztású tianjini előadás két főszereplője között már itt megmutatkozik a különbség. Liu Guijuan azon dolgozik, hogy nagyon tisztán felmutassa a szereplőt, és ehhez befelé figyel, leválik a környezetéről. Vele ellentétben Li Peihong számára segítséget jelent, hogy ott van mellette a szolgáló, Mei Xiang: szívesen teremt kontaktust. Liu Guijuan mellett a Mei Xiang-ot játszó színésznőnek magának kell “megcsinálnia”, hogy elmegy mellőle – Li Peihong elküldi. Az ária utáni tánc is teljesen más történetet kap kettejük esetében. Liu Guijuan magában táncol, és megteremti magában a rosszkedvet – Li Peihong “leveszi”, hogy Mei Xiang utánozza, össze is néznek, és Li Peihong ebből építkezik. Itt értelmet nyer Mei Xiang-nak az a szégyenlős elmosolyodása is, ami a másik színésznővel partnerségben értelmezhetetlen, mert “nincs mire”.

Zhang Huoding-nél az entrée sokkal korábbra került. A tianjini előadásban a főszereplő a tizenötödik percben jelenik meg – itt a hatodikban! A Mei Xiang-ot játszó színésznő teljesen más karaktert formál, mint a tianjini előadás butácska kislányt játszó színésznője. Itt Mei Xiang-gal egy egész világ teremődik meg: egy erőszakos, földi, kétszerkettő-egyszerűségű világ. Ráadásul szinte hétköznapi beszéddé oldja a recitatívót, és közvetlen kapcsolatot teremt a közönséggel. Zhang Huoding áriája ívelten, plasztikusan emelkedik ki Mei Xiang tenyeres-talpas valóságából. A színésznő láthatólag törekszik arra, hogy az ária a jelenben szülessen meg – szinte a saját kezéről fogalmazza meg a “nem tartom a kezemben a sorsom” sort. Ő is elküldi Mei Xiang-ot maga mellől, méghozzá olyan ponton és olyan

gesztussal, amellyel bekapcsolja az entrée előzményét, vagyis a szolgák panaszkodását a válogatóságára. “Menj innen, úgysem értesz semmit” – mondja a mozdulat. Majd súlyosan “leveszi” azt is, amikor később Mei Xiang utánozza.

Lü Yang-tól tiszta és erős áriát hallunk. Sem alatta, sem utána nem törekszik a kapcsolatteremtésre a Mei Xiang-ot játszó színésszel – aki maga is lassú, és lejátssza, de nem értelmezi a szerepét. A Lü Yang elindította Xue Xiangling szép és hideg.

Az ajándékozás-jelenet

Először a két tianjini előadást vetem össze. Liu Guijuan “karakterből fogalmazza” a jelenetet: egy önzetlen, nemes lelket mutat fel – olyan, mint egy tiszta tó. Az énekekre és az abban megjelenő érzelmi tartalmakra támaszkodik, és alapvetően nem mozzanatosan építkezik. Arcán hangsúlyos a félig leeresztett szemhéjjal való játék.

Li Peihong vele szemben több lépésben építi a jelenetet, és kihasználja a fordulat-lehetőségeket: látja, hogy esik az eső; gondolati felütést ad a szenvedésről szóló szövegek; megharagszik Mei Xiang-ra (még egy gesztust is tesz felé), amikor az azt mondja, hogy mindenki törődjön a maga dolgával. Nagyon eleven a homloka és a szemöldöke: valószínűleg öntudatlanul fejezi ki ezzel a szereplő aggódó, problémán gondolkozó állapotát.

Zhang Huoding is lépcsősen oldja meg a jelenetet, de nem pusztán a fordulópontok köré építve. A szöveg tartalmi értelmezésén túl hozzáad egy egyre erősödő izgatottságot: minden megszólalása gyorsabb, zaklatottabb, mint az előző. A jelenet felpörög a kulminációs pontig: az ajándékozásig – sajnos a felvételen pont a döntés pillanata nem látszik, mert a kamera csak Mei Xiang-ot mutatja. De az építkezésből is nyilvánvaló: átgondolt, koncentrált, energiatelt játékot látunk. Ebben segítségére vannak szereplőtársai is: egyetlen üres pillanat sincs a színpadon, a szereplők jól kommunikálnak egymással, és tempósan, erővel “lépnek be”. Az előző két előadással szemben itt a színpad ritmikailag mindig egy kicsit a közönség *előtt* van: a történések hajtanak bennünket, nincs időnk arra, hogy “beleüljünk” egy-egy jelenetrészbe.

Lü Yang itt is az énekekre koncentrált, olyannyira, hogy a többiekhez képest sokkal inkább hagyja, hogy az ének eltorzítsa – ő a hangján keresztül jelenik meg, minden egyéb másodlagos. Viszont nem hozza létre, nem hallja meg a sorokat, amiket

ő maga énekel. Nyilván abban bízunk, hogy a közönség hallja, és érti. Az ajándékozás azonban így súly nélkül marad, és nem jelenik meg mögötte erős személyiség sem.

“Zöld ló ária” és az erszény felfedezése

Ismét érzékelhető különbség a két tianjini előadás között is. Liu Guijuan végig egy érzelmi állapotból dolgozik, enyhe modulációkkal, és láthatólag igyekszik nem kizökkenni belőle. Nem kritizálnám érte: a kívánt lelki háttérrel hitelesen és átélten “hozza” is. Hozzá képest Li Peihong szinte “szétmozogja” a jelenetet – pozitív értelemben. Ahogy eddig is, most is szívesen veszi a kontaktust, és keresi a kijátszható alkalmakat. Míg Liu Guijuan-nél a kisfiú visszateszi a tálcába a neki nem tetsző játékokat, Li Peihong-nál ledobja a földre, és az asszonynak kell felszednie. Li Peihong a szinte zokogásban végződő ária után egészen kiperdül a kisfiú lökésétől – ez a másik színésznőnél teljesen kimarad. A szélsőségesebb megfogalmazás egészen biztosan Li Peihong kívánsága volt: úgy tűnik, számára hasznos, ha ebben a jelenetben minél több érzelmi ütést kap, mert jól tud belőle dolgozni. Li Peihong nem állapotból játszik, hanem reakcióról reakcióra, gondolatról gondolatra halad: a néma részeknél is igyekszik tartalomtól indítani a koreográfiát. Az erszény felfedezését is más ritmusban oldja meg: közvetlenül a zenei zárlat *előtt* látja meg az erszényt – tehát itt az erszény megpillantása állítja meg a zenét!

Zhang Huoding sok belső ritmusváltással oldja meg a jelenetet. Ahogy beérkeznek a kertbe, bejártssza magának a (nem létező) épületet, ahol majd az erszényt megtalálja, olyannyira, hogy Bi Yu-nek többször rá kell kiabálnia, mire megfordul. Majd Bi Yu távoztával áttér egy nagyon konkrét, hétköznapi cselekvésre: minden eszközzel próbálja leszerelni a gyereket. Nem a fájdalmas asszonyt láttatja, hanem belemegy a jelenetbe a gyerekekkel – így válik erőssé a pillanat, amikor elötör belőle a keserűség. A “zöld ló”-ra adott reakciója is spórolósabb, viszont hatékonyabb, mint a többieké: a tempós, praktikus mozgássorból egyszer csak kinéz egy mozdulatlan arc, amely aztán gyorsan el is tűnik – hogy az áriában jelenjen meg újra.

Az erszény felfedezése előtti szakasz megerősíti, amit az előzőekben Zhang Huoding munkájáról mondtam. Zhang Huoding érzékeli azt, hogy “a kevesebb több”, és itt teljesen belemegy a konkrétumokba. Apró fordulatokból építkezik, gyors váltásokkal: megijed, hogy be kell menni az épületbe, tárgyalni próbál a gyerekekkel, kétségbeesik, magára talál, újra megretten, stb. A többi színésznőnél is

megtalálhatóak ezek a fázisok, de ők a tragikus hősnőből fogalmazzák az egész jelenetet, ezért náluk nem testesednek ki ennyire kontrasztosan a konkrét pillanatok. Az erszény megtalálása után alapvetően nem az erszényhez beszél, hanem belőle indítva nekünk mondja el, amit megél.

Lü Yang-nál érzékelhető az eddigi építkezés hiánya. Kényelmesen behelyezkedik a formába, megbízhatóan és jó ritmusban alkalmazza az összes “kötelező” eszközt arra, hogy a közönség számára követhető legyen. A kulcsfontosságú pillanatokban azonban (mint a “zöld ló” említése és az erszény felfedezése) túlreagálja a dolgokat, mert nincs meg a “belső támasza”. Ez két összefonódó dolgot mutat: egyrészt azt, hogy a *jingju* kicentizett koreográfiája valóban ad egy biztonsági hátteret, amelybe a színész is és a közönség is kapaszkodhat. Másrészt azt, hogy a jelzések mögé bújás nem helyettesíti a lényegét: a színésznek itt is létre kell hoznia, “meg kell szülnie” a szerepet, lépésről lépésre.

Egymásra ismerés és finálé

A szerepkettőzött tianjini előadás két főszereplője nagyon hasonlóan oldja meg az előadás végét. Mindkét főszereplő rábízta magát a dramaturgiai struktúrára, és megy vele. Ezért kicsit eldöntetlennek érződik, vajon tudják-e ki a másik nő. A szerkezet megbonthatatlan, haladnak tehát az extrém lassítással, és az énekre figyelnek. Liu Guijuan inkább magának és magáról énekel, Li Peihong pedig igyekszik érzékletesen felidézni az akkor történeteket, a “mintha álmodnék”-részt pedig nekünk énekl. A jelenet térbeli elrendezése jól mutatja a *jingju* nézőcentrikusságát: Xue Xiangling Zhao asszony *előtt* ül, és neki háttal válaszol – hiszen nekünk végig látnunk kell mindkét szereplő arcát. (Megjegyzendő, hogy ez nem kelti hiba érzetét a nyugati nézőben sem!) Sajnos abban a pillanatban, amikor Zhao Shouzheng végre kimondja, hogy ő volt a megajándékozott, a kamera nem mutatja a Xue Xiangling-et játszó színésznő arcát egyik felvételen sem, de mivel a következő pillanatban nem látható oldás rajtuk, ezért feltételezhető, hogy nem volt erős “aha”-reakció sem.

Zhang Huoding ezzel szemben végig azt játssza, teljesen egyértelműen, hogy nem érti, miért kerül egyre feljebb a ranglétrán – és a tetőponton nagy döbbenettel reagál, amikor Zhao asszony felfedi magát. Nincs könnyű dolga, de láthatóan nem akarta hagyni, hogy szerkezet sodorja előre – és mivel a *jingju* dramaturgiai szabályai

tiltják a színpadi történéssel ellentétes játékot, egyetlen megoldásként az kínálkozott, hogy színészileg felépíti a nehéz struktúrát.

A Lü Yang-féle előadásban a Zhao asszonyt játszó színésznő nem mutatja, hogy darabonként rakná össze a kockákat. Nem is mindig “van jelen”, mialatt Lü Yang énekel, és megszólalásaikor annyira kedves Xue Xiangling-hez, hogy ezzel kifejezetten megnehezíti Lü Yang dolgát, hogy végig értetlen maradjon. Egy nagyon érdekes dolgot tapasztalunk viszont a jelenet végefelé. Egyedül Lü Yang “játssza be” magának a férjét, vagyis egyedül ebben az előadásban jelenik meg valódi kapcsolat férj és feleség között. Csak pár pillanat és csak pár pillantás, de ebből hirtelen megszólal az a többi előadás által kicsit elkent rész is, amikor a férj gyanakszik a feleségére. Nehéz megmondani, mi ennek az oka: talán a partner, talán a téma, talán a lehetőség, hogy a színésznő most “nőből” tud megszólalni. Az is elképzelhető, hogy ehhez a részhez kapott egy olyan friss, elemző kommentárt, amit be tudott építeni. Valószínűnek tartom, hogy egy olyan előadás, amelyik nem a díjnyertes énekhangra, hanem a tartalomra és a játékra figyel, Lü Yang-ot is komolyabb szerepmunkára bírhatta volna.

Tanulságok

Számos következtetésre juthatunk a négy előadás tapasztalataiból. Hiába tűnik úgy, hogy a *jingju* színésze kényszerzubbonyban játszik, ez nem igaz. A *jingju* valóban óriási technikai felkészültséget követel a színésztől, és valóban kész szerepeket tanul meg vele – az azonban már a színészen múlik, hogy mit kezd a szereppel, meddig jut el vele. Ahogy nálunk, úgy a *jingju*-ben is a színész elemzőkészsége és érzékenysége határozza meg, hogy mit hoz ki a szerepből. Sőt, sokkal inkább, hiszen nálunk ezt a színész a rendezővel közösen dolgozza ki. A *jingju*-ben a színész gyakorlatilag a maga rendezője – a rendező, ha van, sokkal inkább koreográfus. (Igen érdekes, hogy a kettős szereposztású tianjini előadásnál más-más rendező van feltüntetve: feltételezem, ebben az esetben a rendező azt jelentheti, ki volt jelen a próbákon mint „külső szem”.)

Zhang Huoding előadása jól példázza, hogy a *jingju* kötött formája csak eszköz – és csak egy eszköz több közül – a szerep megvalósításához. Zhang Huoding-nél az is nagyon szembeötlő, hogy nívós színészgárdával veszi körül magát. Nemcsak a magas minőség, hanem az azonos gondolkodásmód is olvasható a színészekben.

Magabiztosan bánnak a szerep adta eszközökkel, úgy, hogy közben magukra „írják át” őket – és nem „lejátsszák”, hanem erősítik egymást. Ez igaz a Mei Xiang-ot játszó színésznőre, ahogy a bennfentes és önérzetes Bi Yu-t játszó férfi színészre (aki többször tapsos!), valamint a Xue Xiangling férjét játszó színészre is, aki a kicsi szerepnek teljes háttérrel ad: egy robbanékony és komikusan autoriter férfiét. (A szerep komikuma a három közül egyedül ebben az alakításban érzékelhető.) Zhao Shouzhen szerepe is itt válik a leginkább mozzanatossá: látjuk, ahogy lépésenként összerakja magának a történeteket. Alapos elemzés és csapatmunka látszik tehát az előadáson.

A JINGJU ÉS KÖZÖNSÉGE

A fenti elemzésből talán már nyilvánvalóvá vált néhány meghatározó dolog a *jingju* és közönsége viszonyáról. Olyan alapvető – és az általunk megszokottól annyira eltérő – kapcsolatról beszélünk, hogy külön kitérnék rá néhány szó erejéig.

Brecht, Mei, Sztanyiszlavszkij

Huang Zuolin (1906-94), a modern kínai színház (próza) egyik megteremtője 1980-ban így fogalmazta meg a három nagy színházcsináló közti különbséget.

Egyszerűen fogalmazva a legalapvetőbb különbség az, hogy Sztanyiszlavszkij hitt a “negyedik fal”-ban, Brecht le akarta rombolni, Mei Lanfang számára viszont ez a negyedik fal nem létezett, így soha nem is volt rá szükség, hogy lerombolja. A kínai színház mindig konvenciókon alapult, sosem fogott neki, hogy illúziót teremtsen a közönség számára. ...

Hadd hívjam fel itt a figyelmet egy fontos dologra. Ez a kifejezési mód, ez az igyekezet, hogy megteremtsük a negyedik falat, a valós élet illúzióját a színpadon, csak egy a sok színházi eszköz közül. A színháztörténet kétezer-ötszáz évén belül ennek a módszernek csak kilencvenhárom éves története van, és még ezen a rövid időszakon belül sem minden drámaíró alkalmazta. Hatása azonban olyan nagy lett, hogy némelyek mintha az egyetlen létező technikának tartanák. Ez korlátokat állít fel, beszorít bennünket a színpad keretébe, és súlyosan akadályozza a kreativitást.¹²¹

Valóban, a *xiqu* számára mindig teljesen magától értetődő volt a közönséggel való közvetlen kapcsolat. A színpad és a közönség között konszenzus van egyrészt a mesemondásban, másrészt annak megvalósításában.

A *xiqu* ugyanis közösségi színház, ma is érzékelhető rituális tartalommal. Ismert (vagy ismertnek tételezett) történeteket narrál, nem célja, hogy az újdonság erejével hasson. A közönség számára az élmény alapvetően a játék hogyanjából – és egyáltalán: a színházi előadáson való részvételből – ered.

¹²¹ FEI, 2002, p.156

A színház valóban epikus jellege (a színész megszólítja a közönséget, pantomimikus elemeket felhasználva átlép téren és időn, stb.) arra vezette Brechtet, hogy a kínai színházat elidegenítő színháznak lássa. Holott erről szó sincs. A kínai közönség azért ment és megy színházba, hogy ott erős érzelmeket éljen meg. Nem gondolkozni, hanem sírni akar. Számára ezek a szereplők valóban megelevenednek, és ő átéli, átérzi sorsukat, és meghatódik – úgy is mondhatnánk: a *jingju* az ő számára megteremt az illúziót. Ám hadd pontosítsam ezt Tian Min-t, egy mai színházi szakértőt idézve:

*Színházi illúzió persze nem azt a naturalista dolgot értjük, amely ellen Brecht is és a kínai színház is ágál. A [xiqiu] illúziója elsődlegesen költői, érzelmi, a művészeti megfogalmazás körébe tartozó illúzió, amely nem a külső, hanem a belső – érzelmi és spirituális – hasonlóságon alapul.*¹²²

A színházesztétika ezt meg is fogalmazza követelményként. Tang Xianzu (1550-1616), az egyik leghíresebb drámaíró így fogalmaz: „A színházi előadás erős érzelmkifejezése ok nélkül boldoggá tudja tenni a közönséget, vagy ok nélkül szomorúvá.”¹²³ Egy másik helyen ezt írja: „Amikor az előadás eléri a legkifinomultabb pontot, az ember meghallja a meghallhatatlant, és látja a Taót teljes életnagyságban. Az előadó nem tudja, honnan jönnek az érzései, az elragadtatott néző pedig nem tudja, hová szaladt az elméje.”¹²⁴

Li Zhi (1527-1602) esztéta szerint a drámaírónak az legyen a célja, hogy felkorbácsolja a közönség indulatait. Ugyanő írja le, hogy „az egyszerű drámaíró egy karakterbe csak valahová a húsa és a csontja közé tud behatolni, a nagy drámaíró viszont behatol a csontba.”¹²⁵ Li Zhi kétféle drámát különböztet meg: a „festményszerűt” és az „átalakítottat”¹²⁶. Úgy véli, csak az „átalakított” képvisel értéket, mert az lépi túl a felszínes megjelenési formát, hogy elérje a lényegét. A „lényeg” pedig a szereplők „valós érzelmeiben” rejlik.

¹²² TIAN, 1997, p.205

¹²³ CHEN, 1997, p. 42

¹²⁴ FEI, 2002, p.57

¹²⁵ *ibid.*

¹²⁶ *ibid.* p.43

A művészi szép

Azt, hogy a közönség valóban átélni megy a színházba, mi sem bizonyítja jobban, mint a rengeteg leírás egy-egy színészi alakításról. Wan Fengmei tanárnő a *shuixiu*-gyakorlatok bevezetőjében írja a “négy nagy *dan*” egyikének *shuixiu*-munkájáról:

...Shang Xiaoyun úr A fiát elvesztett anya című darabban nagyon lélekborzoló alakítást nyújtott. Hol gyors, hol lassú léptekkel egy reményevesztett, fénytelen, szinte transz-állapotot mutatott, és ebben segítségére volt a fel-le forgó shuixiu-tánc is, amelyben nagyon sok shuixiu-technikát felhasznált. A közönség átérezte az édesanya fájdalmát és azt, hogy milyen zaklatott lelkiállapotba került. Shang Xiaoyun úr alakításában a vergődő, örület felé haladó asszony alakja élesen kirajzolódott. A művész érzékenysége és karizmatikus ereje nemcsak óriási megrendülést váltott ki a közönségben, de felmutatta a művészi szép valódi lényegét is.¹²⁷

Ez a megfogalmazás már tovább is mutat. Kifejezi azt is, hogy a közönség a művészi szép elvárásával nézi a darabot. Sun Huizhu (1951-), drámaíró és kritikus írja egy helyütt a következőket:

Gai Jiaotian egyszer azt mondta: „A színésznek a színpadon mindig tudatosan figyelnie kell a normákat, mert elveszíti közönségét, ha úgy mozgatja a szemét, ahogy éppen jólesik neki.“ A cél az, hogy önmegfigyeléssel biztosítsuk az alkalmazkodást a színpadi konvenciók esztétikai mércéjéhez. A sok nem-realista megnyilvánulást Brecht az elidegenítés eszközének vélte, pedig azért vannak ott, hogy „megadják a közönségnek az esztétikai szépség érzetét“.¹²⁸

Érdeemes összevetni ezt a megfigyelést a fentebb, valamint a Mei Lanfang által írottakkal (lásd: 32. old.). A *jingju* közönsége a két dolgot – a megélt és megélhető lelki tartalmat és az elemelt megfogalmazást – egyszerre kéri számon a színésztől. A *xiqu* közönsége számára az elemelt színészi játék nem elszakadás a valóságtól, hanem szükséges és élvezetes művészi eszköze a szereplő érzékletes megformálásának. A

¹²⁷ WAN, 2005, pp.165-166

¹²⁸ FEI, 2002, p.177

sírás erősen elrajzolt gesztusa nem áll a színész és a közönség közé: ez ugyanis a konszenzusos, hiteles művészi megfogalmazása az adott érzésnek. A színpadi nyelvet mindkét fél adottnak és magától értetődőnek veszi.

Fellazuló konszenzus

A nehézséget az jelentheti, ha színész és közönsége elszakad egymástól, mert már nem egy rendszerben gondolkoznak – ez sajnos a XX. század közepétől egyre erősödik. Hiszen a játék hogyanja itt egy átfogó esztétikai rendszeren belül is nagyon aprólékosan kidolgozott rendszert jelent – amelynek létfeltétele a vajtfülű közönség. A *xiqu* jelenkori problémái részint ebből fakadnak: a közönség már nem olvassa olyan könnyedén, mint régen, hiszen egyre inkább „rászokik“ a nyugati lélektani realizmusra.

A legnagyobb gondot természetesen azok a jelek (gesztusok, jelmez-részletek, arcfestés) jelentik, melyeknek jelentése semmilyen módon nem következtethető ki a kontextusból. Azaz: ahol a jelölő és a jelölt között nincs semmiféle hasonlósági kapcsolat, kettejüket egyedül a színpadi, nem leírt, hanem hagyományozott konvenció köti össze. Legyen itt példának a „kard”: a gyűrűs- és kisujj a tenyérhez hajlik, a hüvelykujj rájuk zár, a mutató- és középsőujj mereven előremutat. Ez nem a „kardfogás” imitációja, a kéz maga változik karddá a gesztus idejére. Átvitt értelemben a gesztus használható harag kifejezésére is, amikor is a szereplő metaforikusan megsebzí a karddal ellenfelét. Ugyanilyen nehezen értelmezhető a „felhőkéz” mozdulatsor, amely az időbeli és térbeli utazást jelenti. (Neve onnan származik, hogy az istenek felhőn utaznak, amikor a földre ereszkednek az emberek közé.) Aki tehát minden részletet pontosan akar olvasni, avatottnak kell lennie, és mára a kínai közönség is rendkívül heterogén *jingju*-értés tekintetében.

Másrészt látni kell, hogy a *jingju* nagyon sok szinten értelmezhető, és ha valaki nem is olvassa az összes kódot, akkor is tudja követni a történetet. A színpad különféle eszközökkel minden többszörösen narrál, megerősít. Az igazi fogódzó pedig az, hogy a főszereplőt látjuk felnagyítva, az ő lelke nyílik ki előttünk. Lírai anatómia: minden rezdülés előttünk van, és mindegyik kidolgozott.

Kinevelni a közönséget

A *jingju* szakemberei is félelemmel nézik ezt az átalakuló világot, ahol a *jingju*-nek nemcsak a prózai színházzal, hanem a mozival, a tévével, a videóval is meg kell küzdenie.¹²⁹ A *jingju* keresi az útját, a továbbélés és a továbblépés lehetőségeit. Li Yusheng keserűségét – ahogy ki is derül a szövegből – az egyre-másra felbukkanó modernizátorok váltották ki. A *jingju* valóban tolódik a látványosság felé, és óriási díszletezésű, a szivárvány minden színével megvilágított produkciók jönnek létre egyre-másra – a legnagyobb színházak presztízskérdést csinálnak ebből. Ahogy az is divat lett, hogy prózai rendezőt hívnak a *jingju*-höz, aki szervezetidegen dolgokat végeztet a színészekkel.

Mivel a *jingju* elsősorban társadalmi-történelmi témájú, új darabok is születnek a történelem némely, színpadon még fel nem dolgozott epizódjáról. Ennek kedvez a kor: Kína most azt éli meg, hogy újra nagy, hogy végre visszakapja méltó helyét a világban. Az ideológiai béklyóktól jórészt megszabadult, és szívesen nyúl a császárkori történelemhez: próbálja visszakapcsolni magát ahhoz az időszakhoz, aminek az ópiumháborúk vetettek véget százötven évvel ezelőtt. Ezt az utóbbi százötven évet Kína megaláztatásnak érzi – ami kicsit skizoid állapotot eredményez, hiszen az ország az öt porba tipró Nyugat kultúráját túlságosan is átvette.

A *jingju*-nek viszont kapóra jön, hogy az új birodalmi öntudat támogatja a hazai terméket. Ami nem jelenti azt, hogy a fiatal közönség egyértelműen bemegegy a *jingju*-re, de legalább annyit tud, hogy ez valami fontos dolog az ország kultúrájában. A tavalyi évtől kezdve a kínai általános iskolákban fokozatosan bevezetnek egy *jingju*-ismertető programot, hogy kineveljék a jövő színészeit, és – még fontosabb! – a közönségét. Miután a tanárok panaszkodtak arra, hogy nem elég képzettek a *jingju* oktatásához, az Oktatási Minisztérium videokazettákat bocsátott ki, amelyeken színészek gondosan de egyszerűen elmagyaráznak néhány szerepet, szereprészletet.¹³⁰

¹²⁹ Bár a technika adta lehetőségeket olykor a saját hasznára fordítja a *jingju*. Mivel a karaoke nagyon népszerű lett Kínában, megjelentek a híres áriák karaoke-változatai. Lásd: <http://www.youtube.com/watch?v=HNUOOI8sA58>

¹³⁰ Érdeemes megnézni ebből egy részt, fent van az interneten, nem hosszú, és nyelvismeret nélkül is érthető: <http://gustavothomastheatre.blogspot.com/search/label/Acting%20Techniques> Az utolsó video egy Pekingben élő mexikói rendező blogsite-jának ezen oldalán, sok minden van előtte, le kell lapozni, de megéri: egy *chou* karaktert mutat be egy színész.

A közönség egy része szerencsére lelkes és tántoríthatatlan. Hadd idézzek itt egy részt egy kritikából: Zhang Huoding 2007 májusi kantoni előadásáról – Az *egyszarvús erszény*-ről – írja egy helyi kritikus:

*A tegnapelőtti előadáson sok volt a jingju-fan, különösen a fiatalok. A mellettem ülő húsz év körüli fiatalember, ölében nagy csokor virág, végigdúdolta az előadást a szereplőkkel. Azt mondta, az igazi jingju-fan ahhoz, hogy megfejtsen egy [nehezebb] szót, akár ezerszer is meghallgatja a felvételt.*¹³¹

Eleven tehát a *jingju* kapcsolata a közönségével, bár a fenti példa rávilágít, hogy ezért mindkét oldalnak dolgoznia kell. Ha a *jingju* meg tud kapaszkodni ezen a társadalmi talajon, akkor marad az, aminek lennie kell: közösségi színház.

¹³¹ <http://www.beijingww.com/3/2007/05/11/81@23450.htm>

UTÓSZÓ

Nem szokás doktori dolgozathoz utószót írni, de szeretnék megosztani az olvasóval egy gondolatot, amit a dolgozat inspirált. Bár lehet, hogy az olvasó maga is eljutott eddig a következtetésig.

Miközben anyagot kerestem a dolgozathoz, többször jártam Kínában, így juthattam hozzá azokhoz a szakkönyvekhez és folyóiratokhoz, amelyekből dolgoztam. Sokat megvásároltam – még többet ott hagytam. Óriási irodalma van a *xiqu*-nek, és igen tisztességes mennyiségű tananyaga a *xiqu* oktatásának. Egyrészt a hivatalos intézmények (iskolák, kutatóintézetek) folyamatosan bocsátanak ki elméleti és gyakorlati szakirodalmat, másrészt önálló szerzők is megjelentetik saját tankönyveiket. Az a céljuk, hogy a *xiqu*-t és benne a színészi munkát megfogalmazhatóvá, átadhatóvá tegyék.

Európai szemmel nézve kétségtelenül túlbeszéltek ezek a tankönyvek. A kínai kultúrában viszont hagyomány, hogy mindent rendszerbe foglalnak. Legyen leírva, akkor lehet kommentálni, lehet továbbgondolni, lehet utálni.

Kérdezem: hol vannak a mi rendszereink? Hol vannak a mi tankönyv- vagy szakkönyvíróink? Egyáltalán: hol van bármiféle strukturált áttekintése a mi színészeink munkájának? És hol vannak a szavaink ennek a munkának a megfogalmazására?

Ha más nem is, legalább ennyi tanulsága legyen ennek a dolgozatnak: nagyon sok a dolgunk a magunk háza táján.

MELLÉKLET

A *Dongdongqiang* weboldal kérésére Li Yusheng úr folytatta a tételket. Az alábbiakban teljes fordítását adom a weboldalon közölt szövegnek:

6. *A jingju-ben csak ábrázolt hangulat van, nincs ábrázolt személyiség. A színész a szerző által leírtak szerint adja vissza a hangulatok fokozatbeli különbségeit, ehhez saját ének-, beszéd-, játék-, harc- és táncművészeti technikájának energiáját, ritmusát, hullámzását használja, demonstrálva tudását és művészi stílusát, megmutatva, milyen művészi szép létrehozására képes az ének, beszéd, játék, stb. terén. Így részesíti a közönséget esztétikai élvezetben.*

7. *A jingju a színháték művészete, benne a színész a legfontosabb. A film és a televízió a rendezés művészete, bennük a rendező a legfontosabb. A jingju-ben mindennek a színész munkáját kell szolgálnia, mindennek a léte a színész munkájának rendelődik alá, a zenekar, a díszlet, a jelmez, a kellékek mind a színész munkáját szolgálják. A mai színpad világítása, függönyei, jelmezei, zenekarai – akár kevesebb, akár több – mind befolyásolják a színész játékát. Egyetlen olyan jelenséget sem szabad támogatni, amely akadály lehet a jingju természetes fejlődésének.*

8. *A szöveggönyv nem az alap, a szöveggönyv a jingju eszköze: „jingju-szöveggönyv“. A szöveggönyv a szőr, ami rákerül a jingju (vagy bármely más xiqu) bőrére. A darab szereplői a történetnek vannak alárendelve, a történet a tartalomnak van alárendelve, a tartalom a szöveggönyvnek van alárendelve, a szöveggönyv a színész játékművészetének van alárendelve.*

9. *Ha a jingju-ben először írják a szöveggönyvet, és utána keresnek színészeket a szöveggönyvhöz, akkor biztosan nem születik jó előadás. A szerzőnek az adott társulat színészeinek alkata, a társulat összetétele alapján kell megírnia a szöveggönyvet, csak akkor várható jó előadás. A szöveggönyv szolgálja a színészeket, a szöveggönyv a színészek játékának legyen alárendelve.*

10. *A jingju művészetében az „én“ a lényeg, a színészek színpadi munkája önismeretüket tükrözi. A színpadi játékban az „én“ mutatkozik meg, a színészi munka az „én“-nek a művészete: az én énekmódom, beszédmódom, az én mozdulataim, az én gondolataim; abban, ahogy én játszom Zhao Yun-t, az én művészi stílusom, hovatarozásom mutatkozik meg, nem pedig Zhao Yun-é. A közönség is az én művészetemet azonosítja, értelmezi, értékeli. A történet, a tartalom, a szereplők mind*

csak rákerülnek a színész játékművészetére – az öt mesterségen és az öt szabályon keresztül.

11. Tíz színész tíz különböző Zhao Yun-t alakít. Ha a színjátszás a személyiségábrázolásról szól, akkor a tíz színésznek egyfajta Zhao Yun-t kellene alakítania, a tíz Zhao Yun-nek egyformának kellene lennie. Hiszen Zhao Yun egyetlen ember, nem lehet tízféle megjelenési formája. De éppen mivel a színjáték az „én“ kifejeződése, Zhao Yun a tíz színész alakításában tíz különböző Zhao Yun-né válik. Ez a sok Zhao Yun nem Zhao Yun, hanem egy-egy színész maga, a színészek önismeretének tükröződése, a színészek játékművészete, a színészek öt mesterség- és öt szabály-használata.

12. Az ének, a beszéd, a színjáték, a harcművészet, a tánc, a kéz-, szem- és testkoreográfia, a jelenlét és a járás – ezeket hívjuk “öt mesterség és öt szabály”-nak. Ezek adják a jingju formáját, a jingju alapját, a jingju lényegének lényegét. A jingju-ban minden ezeket szolgálja. Ha nincs az “öt mesterség és öt szabály”, a jingju nem létezik; ha gyengül az “öt mesterség és öt szabály”, akkor gyengül a jingju művészete is. A jingju művészi szépsége az „öt mesterség és öt szabály” használatában rejlik. Ha a jingju elveszíti az “öt mesterség és öt szabály” általi művészi szépet, akkor elvesz maga a jingju is.

13. Egy darab játszásához kell ismerni a történetet, érteni a darab mondanivalóját. Nem kell azonban tanulmányozni, hogyan gondolkozik a darabbeli szereplő – az a fontos, hogy te hogyan gondolkodsz, hogy a színész maga hogyan gondolkodik.

14. A személyiségábrázolás módszere nem művészi módszer. Ha a személyiségábrázolást helyezzük előtérbe, abból nem születnek nagymesterek, nem jönnek létre irányzatok. Személyiségábrázolással, a személyiség megformálásával lehet nagyon tisztességesen játszani a színpadon, lehet kitartóan kutatni, vajon mit is gondol a darabbeli szereplő, aztán szépen lassan elfelejteni, mit is kíván a jingju művészete.

15. A Gai-iskola művészete nagyon sajátos, nagyon szép. Amikor Gai Jiaotian Wu Song-ot játszotta, a Gai-iskola mozdulatait használta. Amikor Shi Wengong-ot játszotta, akkor is a Gai-iskola mozdulatait használta, és amikor Huang Tianba-t játszotta, akkor is. Ha a személyiségábrázolást nézzük, akkor Wu Song mozdulatai nem lehetnek ugyanolyanok, mint Shi Wengong mozdulatai, a három szereplőnek eltérőnek kellene lennie. Ha a három szereplő mozdulatai lényegükben egyformák,

akkor hol a személyiségábrázolás? Látható tehát, hogy a három szereplő színpadi megformálása az igazán fontos, hiszen mindhárom a Gai-iskola esztétikájának megtestesítője. Nem személyiségek hát, hanem a Gai-iskola művészetének fontos elemei.

16. Ha a színész játékának alapja a darabbeli szereplő, ha ez lesz az alakítás kiindulópontja, tartópillére, attól tartok, hogy ez az alap, kiindulópont, tartópillér túlságosan gyenge. Egyetlen darabbeli szereplőnek mekkora tőkéje, mekkora kapacitása van ahhoz, hogy egymaga a kínai nép hatalmas művészetének, a jingjunak a tartópillérévé váljon? Attól tartok, nincs ekkora ereje.

A színész játékának alapja, kiindulópontja, tartópillére a mi kínai kultúránk, színművészetünknek (az öt mesterségnek és az öt szabálynak) a tartópillére és alapja a Tang-kori vers, a Song-kori elégia, a természet milliányi csodálatos jelensége, a Huang-hegy, a Tai-hegy... Látni kell a Huang-hegy felhőtengerét, a Putuo-hegy lábánál fekvő Ezer lépés-partot, érzékelni varázsukat, és akkor új perspektívából, új megismeréssel, új érzésekkel és új ötletekkel közelítünk az öt mesterséghez és az öt szabályhoz.

Ha egy színész játékának egyedüli tartópillére a darabbeli szereplő, ha azt teszi meg játéka alapjául, akkor alakítása vajon mennyire lesz súlyos? Mennyi további lehetőséget rejt magában? Hogy meg tud formálni egyetlen szereplőt? Egyetlen szereplőre, attól tartok, nemigen lehet támaszkodni, hiszen annyira jelentéktelen, hogy nincs benne potenciál.

A jingju művészetének belső erejét nem a szereplők adják, hanem a nagy kínai kultúra, a természet milliányi csodálatos jelensége, és a színész kitartó munkája, amellyel a kultúrát és a természetet beolvasztja a jingju öt mesterségébe és öt szabályába, és a jingju összes alkotóelemét (beleértve a szereplőket is) felhasználva megmutatja saját színjátszó művészetét. Így jut a közönség esztétikai élményhez, így leli meg a színész is a saját örömét a színpadon.

KIEJTÉSI MUTATÓ

Az aposztróf hehezetet jelöl. A magyar kiejtést szótagokra tördelem, mert a kínaiban minden szótag külön szó, így külön hangsúlyt is kap. Az első sor a hivatalos, kínaiak által otthon és külföldön egyaránt használt átírási rendszer, a pinyin (p'in-jin). A második sor nem átírási rendszer, csupán az én „nemhivatalos”, teljesen fonetikus átírásaim – hiszen a pinyin-nek is saját kiolvasási módja van, és ez a magyar ajkúak számára nem kézenfekvő.

| | |
|------------------|---------------------|
| A Jia | Á Tyiá |
| Anhui | Án-hui |
| bai | páj |
| ban | pán |
| Bai Maopo | Páj Má-p'o |
| Bi Yu | Pí Jü |
| caidan | c'áj-tán |
| Cao Cao | C'áo C'áo |
| Cao Yibin | C'áo Í-pin |
| Cheng Yanqiu | Cs'eng Jen-ty'iu |
| chengshi | cs'eng-sö |
| chengyu | cs'eng-jü |
| chou | cs'ou |
| chuanqi | cs'uan-ty'i |
| dan | tán |
| dahualian | tá-huá-lien |
| daxi | tá-hszi |
| daomadan | táo-má-tán |
| Di Guoyong | Ti Kuo-jung |
| Ding Dan | Ting Tán |
| Dongdongqiang | Tung-tung-ty'íang |
| Gai Jiaotian | Káj Tyiáo-t'ien |
| gu | ku |
| handiao | hán-tiáo |
| heitou | héj-t'ou |
| Hubei | Hu-péj |
| huadan | huá-tán |
| hualian | huá-lien |
| hualong dianjing | huá-lung tien-tying |
| Huang Bingqiang | Huáng Ping-ty'íang |
| Huang Kebao | Huáng K'ö-páo |
| Huang Tianba | Huáng T'ien-pá |
| huidiao | hui-tiáo |
| Ji Yun | Tyí Jün |
| Jiang Qing | Tyiáng Ty'ing |
| Jiao Juyin | Tyiáo Tyü-jin |
| jing | tying |
| jingju | tying-tyü |
| ke | k'ö |
| kunqu | k'un-ty'ü |
| laodan | láo-tán |

| | |
|---------------|-------------------|
| laosheng | láo-seng |
| Li Kaixian | Li K'áj-hszien |
| Li Liweng | Li Li-veng |
| Li Maoer | Li Mao-ár |
| Li Peihong | Li P'éj-hung |
| Li Yu | Li Jü |
| Li Yusheng | Li Jü-seng |
| Li Xiangjun | Li Hsziáng-tyün |
| Li Xingdao | Li Hszing-táo |
| Li Zhi | Li Dzsö |
| Liu Guijuan | Liu Kui-tyüen |
| Liang Kai | Liáng K'áj |
| liangxiang | liáng-hsziáng |
| Lü Yang | Lü Jáng |
| Ma Yuan | Má Jüen |
| Mao Zedong | Mao Ce-tung |
| Mei Lanfang | Méj Lán-fáng |
| Mei Xiang | Méj Hsziáng |
| nanxi | nán-hszi |
| Ouyang Yuqian | Ou-jáng Jü-ty'ien |
| Pan Zhiheng | P'án Dzsö-heng |
| pinyin | p'in-jin |
| pingju | p'ing-tyü |
| Qi Baishi | Ty'í Páj-sö |
| Qi Rushan | Ty'í Zsu-sán |
| Qian Long | Ty'ien Lung |
| qiang | ty'iang |
| Qing | Ty'ing |
| qinqiang | ty'in-ty'iang |
| qingyi | ty'ing-í |
| qu | ty'ü |
| Sanchakou | Szán-cs'á-k'ou |
| Shaanxi | Sán-hszi |
| Shandong | Sán-tung |
| Shang Xiaoyun | Sáng Hsziáo-jün |
| sheng | seng |
| Shi Wengong | Sö Ven-kung |
| shuixiu | sui-hsziu |
| sigong wufa | szö-kung vu-fá |
| Song | Szung |
| Song Shijie | Szung Sö-tyie |
| Sun Huizhu | Szun Hui-dzsú |
| Sun Wukong | Szun Vu-kung |
| suona | szuo-ná |
| Tang | T'ang |
| Tang Xianzu | T'ang Hszien-dzú |
| tilian | t'í-lien |
| Tianjin | T'ien-tyin |
| Tu Pei | T'ú P'éj |
| wawa-sheng | vává-seng |

| | |
|-----------------|--------------------|
| Wan Fengmei | Ván Feng-méj |
| Wang Shifu | Váng Sö-fu |
| Wang Shiying | Váng Sö-jing |
| Wang Yuzhen | Váng Jü-dzsen |
| Wang Zhaojun | Váng Dzsáo-tyün |
| Weng Ouhong | Veng Ou-hung |
| Wei Liangfu | Véj Liáng-fu |
| wen | ven |
| wenchou | ven-cs'ou |
| wu | vu |
| Wu Daozi | Vu Táo-dzö |
| Wu Song | Vu Szung |
| Wu Yueshi | Vu Jüe-sö |
| wuchou | vu-cs'ou |
| wudan | vu-tán |
| wusheng | vu-seng |
| wuhualian | vu-huá-lien |
| wutai | vu-t'áj |
| xi | hszi |
| xiqu | hszi-ty'ü |
| xiaosheng | hsziáo-seng |
| xiaoxi | hsziáo-hszi |
| Xin Yuge | Hszin Jü-gö |
| Xuan Zong | Hszüen Cung |
| Xue Xiangling | Hszüe Hsziang-ling |
| Xun Hui | Hszün Hui |
| Xun Huisheng | Hszün Hui-seng |
| Yan Jupeng | Jen Tyü-p'eng |
| Yang Chaochao | Jáng Cs'áo-cs'áo |
| Yang Guifei | Jáng Kui-féj |
| Yang Xiaolou | Jáng Hsziao-lou |
| Ye Jinsen | Je Tyin-szen |
| Yu Yonghua | Jü Jung-huá |
| Yuan | Jüen |
| zaju | dzá-tyü |
| Zhang Guanzheng | Dzsáng Kuán-dzseng |
| Zhang Huoding | Dzsáng Huo-ting |
| Zhang Zengyou | Dzsáng Dzeng-jou |
| Zhao Jingbo | Dzsáo Tying-pó |
| Zhao Qun | Dzsáo Ty'ün |
| Zhao Rongshen | Dzsáo Zsung-sen |
| Zhao Shouzhen | Dzsáo Sou-dzsen |
| Zhao Yun | Dzsáo-jün |
| zhengdan | dzseng-tán |
| Zheng Banqiao | Dzseng Pán-ty'iao |
| Zhuge Liang | Dzsu-gö Liáng |
| Zou Yigui | Dzou Í-kui |

BIBLIOGRÁFIA

- A, Jia: *Xiqu biaoyan lunji (Esszék a hagyományos kínai színház színészetéről)*, Shanghai yishu chubanshe, Shanghai, 1962
- AUERBACH, Erich: *Mimézis, A valóság ábrázolása az európai irodalomban*, Gondolat, Budapest, 1985
- BARBA, Eugenio – SAVARESE, Nicola: *The Secret Art of the Performer*, A Dictionary of Theatre Anthropology, Routledge, London and New York, 1991
- BRANDON, James R. ed.: *The Cambridge Guide to Asian Theatre*, Cambridge University Press, 1997
- BRECHT, Bertolt: *Színházi tanulmányok*, Magvető, Budapest, 1969
- Characters in Beijing Opera* (képeskönyv), Ministry of Culture, People's Republic of China, 2001
- CHEN, Jingsong: „To Make People Happy, Drama Imitates Joy: The Chinese Theatrical Concept of *Mo*” In: *Asian Theatre Journal*, Vol. 14, No. 1, Spring 1997, p 42
- HARBSMEIER, Christoph: *Language and Logic* (NEEDHAM, Joseph: *Science and Civilization in China*, Vol. 7, Part 1), Cambridge University Press, Cambridge, 1998
- DENG, Jiaqi: „Yici chengong de chuangzao” (Egy sikeres alkotás”) In: *Zhongguo jingju (A kínai jingju)*, 2006/9., pp. 28-29.
- DONG, Weixian: *Jingju liupai (A pekingi opera iskolái)*, Beijing, 1981
- FEI, Faye Chunfang: *Chinese Theories of Theater and Performance from Confucius to the Present*, The University of Michigan Press, 2002
- FUNG Yu-lan: *A kínai filozófia rövid története*, Osiris Kiadó, Budapest, 2003
- GROTOWSKI, Jerzy: “Around Theatre: The Orient – The Occident”, IN: *Asian Theatre Journal*, Vol. 6., No. 1., Spring 1989
- HALSON, Elizabeth: *Peking Opera*, Oxford University Press, London, 1966
- HU, Zhifeng: *Xiqu wutai yishu chuanguo guilü (A kínai színház művészetének alkotó szabályai)*, Wenhua yishu chubanshe, Beijing, 2005
- HUANG, Shang: *Tales from Beijing Opera*, New World Press, Beijing, 1985
- IDEMA, Wilt and WEST, Stephen H.: *Chinese Theater 1100-1450, A Source Book*, Franz Steiner Verlag GmbH, Wiesbaden, 1982 (Münchener Ostasiatische Studien, Band 27)
- “Jingju yao kehua renwu ma?” (“Kell-e személyiséget ábrázolnia a pekingi operának?”) IN: *Zhongguo jingju (A kínai jingju)*, 2006/6.
- KALMÁR, Éva (válogatásában és fordításában): *A fejnélküli szellem*, Régi kínai komédiák, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1978
- LIANG, Yan: *A Readers' Guide* (képeskönyv), Ministry of Culture, People's Republic of China, 2001
- LU, Xingcai: *Xiqu daoyan jiaocheng (A kínai operarendezés tankönyve)*, Zhongguo yishu jiaoyu daxi, Wenhua yishu chubanshe, Beijing, 2005
- LUO, Zheng: *Zhongguo jingju, Ershi jiang (Kína pekingi operája, Húsz tanulmány)*, Guangxi shifan daxue chubanshe, 2004
- MEI Shaowu, MEI Weidong: *Mei Lanfang zishu (Mei Lanfang magáról)*, Zhonghua shuju, Beijing, 2005
- Mei Lanfang Jinianguan (szerk.) (Mei Lanfang Emlékmúzeum szerk.) Mei Lanfang biaoyan yishu tuying (Mei Lanfang színművészete képekben)*, Waiwen chubanshe, Beijing, 2004
- MIKLÓS, Pál: *A sárkány szeme*, Bevezetés a kínai piktúra ikonográfiájába, Corvina Kiadó, Budapest, 1973

- PAN, Xiaofeng: *The Stagecraft of Beijing Opera, From Its Origins to the Present Day*, New World Press, Beijing, 1995
- PETERDI Nagy László szerk.: *Mejerhold műhelye*, Gondolat, Budapest, 1981
- PRONKO, Leonard C.: *Theater East and West, Perspectives Toward a Total Theater*, University of California Press, Berkeley, 1967
- RILEY, Jo: *Chinese theatre and the actor in performance*, Cambridge University Press, Cambridge, 1997
- Qi, Song: *Tan Mei Lanfang (Mei Langfangról)*, Baowen shudian, Beijing, 1988
- SCOTT, A. C.: *The Classical Theatre of China*, London, 1957
- SHEN, Grant: "Acting in the Private Theatre of the Ming Dynasty", In: *Asian Theatre Journal*, Vol. 15, No. 1, Spring 1998, pp. 64-86.
- Suolinnang (Az egyszarvús erszény)*, Jingju liupai jumu huicui, Dijiu ji (A jingju-iskolák repertoárjának válogatott sorozata, Kilencedik kötet), Wenhua yishu chubanshe, Beijing, 1996
- SZTANYISZLAVSZKIJ, Konsztantyin Szergejevics: *A színész munkája*, Egy színinövendék naplója, Gondolat, Budapest, 1988
- TIAN, Min: "'Alienation-Effect' for Whom? Brecht's (Mis)interpretation of the Classical Chinese Theatre", In: *Asian Theatre Journal*, Vol. 14, No. 2, Fall 1997, pp. 200-222.
- TIAN, Min: "Male *Dan*: the Paradox of Sex, Acting, and the Perception of Female Impersonation in Traditional Chinese Theatre" In: *Asian Theatre Journal*, Vol. 17, No. 1, Spring 2000, pp. 78-97.
- TÓKEI, Ferenc szerk.: *A szépség szíve*, Régi kínai esztétikai írások, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1984
- TU, Pei: *Zhongguo xiqu biaoyan shilun (A hagyományos kínai színház története és elmélete)*, Zhongguo yishu jiaoyu daxi, Wenhua yishu chubanshe, Beijing, 2002
- VANG Si-fu: *A nyugati szoba*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1960
- WAN, Fengmei: *Xiqu shenduan biaoyan xunlianfa (A hagyományos kínai színház mozgásformáinak gyakorlási technikája)*, Zhongguo xiqu chubanshe, Beijing, 2005
- WANG, Shiyong: *Xiqu danhang shenduan gong (A kínai színház női szerepkörének mozgástechnikája)*, Zhongguo xiqu chubanshe, Beijing, 2003
- WICHMANN, Elizabeth: *Listening to Theatre, The Aural Dimension of Beijing Opera*, University of Hawaii Press, 1991
- WICHMANN, Elizabeth: „Tradition and Innovation in Contemporary Beijing Opera Performance” In: *TDR*, Vol. 34, No. 1, Spring 1990, p. 146-178.
- Zhang Huoding Drama Operating Room (a Zhongguo Jingjuyuan által kiadott ismertető)*
- XIN, Yuge: "Xiqu jiaoyu xinshi jiaoxue linian yu fangfa" ("A xiqu-oktatás új elmélete és módszerei"), In: *Zhongguo jingju (A kínai jingju)* 2008/5, pp.40-41.
- YANG, Li: *A kínai operajátzás története*, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Operaénekes, Magánénektanár szak, szakdolgozat, 2006
- YUNG, Bell: *Cantonese Opera: Performance as Creative Process*, CUP Archive, 1989
- ZHAO, Jingbo: *Xiqu juese chuanguangzao jiaocheng (A kínai színház szerepalkotásának tankönyve)*, Zhongguo yishu jiaoyu daxi, Wenhua yishu chubanshe, Beijing, 2004
- Zhongguo xiqu quyidi cidian (A hagyományos kínai színházművészet szótárja)*, Shanghai cishu chubanshe, Shanghai, 1985
- ZHU, Wenxiang: *Zhongguo xiquxue gailun (A kínai színházelmélet alapjai)*, Zhongguo yishu jiaoyu daxi, Wenhua yishu chubanshe, Beijing, 2004

TARTALOM

| | |
|-----|--|
| 1 | BEVEZETŐ |
| 3 | TÖRTÉNETI ÖSSZEFOGLALÓ |
| 3 | Alapvető jellemzők |
| 4 | Korszakok |
| 13 | A színház helye a társadalomban |
| 15 | Képzés |
| 17 | Elvárások |
| 19 | A <i>JINGJU</i> ESZTÉTIKÁJA |
| 19 | Festészetről - röviden |
| 23 | Kelet-Nyugat |
| 26 | A színészet esztétikája |
| 30 | Grotowski a jelekről |
| 34 | A <i>JINGJU</i> SZEREPSTRUKTÚRÁJA |
| 35 | Sheng |
| 35 | Dan |
| 37 | Jing |
| 38 | Chou |
| 39 | A szerepkör funkciói |
| 43 | ESZKÖZÖK |
| 44 | Shuixiu |
| 47 | A háttérben lévő szabályok |
| 50 | Tekintet |
| 51 | Mutatvány |
| 52 | Szereptanulás |
| 53 | A SZEREPFORMÁLÁST MEGHATÁROZÓ ERŐVONALAK |
| 62 | Életpálya |
| 66 | A SZÍNPADI NARRÁCIÓ |
| 66 | A történet |
| 67 | A tianjini előadás (Liu Guijuan főszereplésével) |
| 81 | SZEREPFOGALMAZÁSI KÜLÖNBSÉGEK |
| 81 | Liu Guijuan |
| 82 | Li Peihong |
| 82 | Zhang Huoding |
| 83 | Lü Yang |
| 84 | Entrée és az első ária |
| 85 | Az ajándékozás-jelenet |
| 86 | “Zöld ló ária” és az erszény felfedezése |
| 87 | Egymásra ismerés és finálé |
| 88 | Tanulságok |
| 90 | A <i>JINGJU</i> ÉS KÖZÖNSÉGE |
| 90 | Brecht, Mei, Sztanyiszlavszkij |
| 92 | A művészi szép |
| 93 | Fellazuló konszenzus |
| 94 | Kinevelni a közönséget |
| 96 | UTÓSZÓ |
| 97 | MELLÉKLET |
| 100 | KIEJTÉSI MUTATÓ |
| 103 | BIBLIOGRÁFIA |