

Doma Petra

Kelet-Ázsia a MITEM-en

■ Az idej, immár harmadik alkalommal megrendezett Madách Nemzetközi Színházi találkozón két kelet-ázsiai produkciót is megtekinthetett a közönség. Április 13-án a Dél-Koreai Köztársaságból, a Jindo-szigetsoportról érkezett együttes *Jindo Ssitgimgut* sámánszertartása, április 17-én pedig a Chongqing Sichuan Opera Theatre *Li Yaxian* című operája került a Nemzeti Színház nagyszínpadára.

A *Jindo Ssitgimgut* egy hagyományos, több száz évre visszamenő halotti szertartás, amely mára a világörökség részét képezi. A Kína és Japán között fekvő Koreai-félszigetet az elmúlt évezredek során rengeteg külső hatás érte, melyek sok esetben jelentősen átfomálták a kultúrát. Ugyanakkor, természetesen ma is nagyszámban találunk a félszigeten az ősi koreai kultúrkörből származó hagyományokat. Ilyen a sámánizmus is, mely a helyi szokásokban ugyan mutat eltérő vonásokat, alapvetően mégis egységesen van jelen a félszigeten. A sámánizmus, hasonlóan a Japánban honos sintóhoz, nem tekinthető vallásnak. A *musok*, vagyis a koreai sámánizmus leginkább »sámán kultúra, sámán műveltség«-ként értelmezhető, mely találó kifejezés és utal arra is, hogy eredetileg a sámánizmust *nem* vallásként értelmezik a szakirodalomban. Napjainkban terjed a *mugjo* »sámánvallás«- megjelölés is, utalva arra, hogy a sámánizmus, mint eleven rendszer, fontos társadalmi jelenség is, és igény van rá, hogy gyakorlói számára vallássá válva – azaz a rituálék és a szövegek kanonizálásával és szervezeti keretek közé lépéssel – váljék elérhetővé mindaz, amit a sámán és szertartása nyújtani tud.¹

A különböző szertartások központi alakja minden esetben a sámán, jelen esetben – vagyis a Jindo-szigeteken – a sámánnó (*dangol*). Mint az előadás előtt elhangzott ismeretönből is kiderült, a sámánná válásnak két módja van. Az egyik, hogy a szellemek választják ki mediátorukat, míg a másik esetben a szerep családon belül öröklődik. Ez utóbbi jellemző a Jindo sámánizmusra is, amelyben női ágon öröklődik a sámáni cím. „Tudását családján belül köz-

vetlen rokonaitól tanulja, elhívásában kisebb szerep jut a szellemvilágnak, rituáléja, tárgyi világa kevésbé gazdag, mint a szellemvilág általa kijelölt sámánoké.”²

Mint minden kultúrában, Koreában is fontos szerepe van a halotti szertartásoknak, rituáléknak, így a sámánizmusban is központi jelentőségű az ősök és a szellemvilág tisztelete. A koreai sámánizmusban többféle rituálé (*kut*) létezik, melyek közé a Nemzeti Színházban bemutatott *ssitgim-kut* halotti szertartás is tartozik. A szertartásban a távozó és haragos lélek túlvilágba lépés előtti megtisztításának központi aktusa mellett – amely buddhista hatást is mutat – jelen van az oldás és kötés motívuma is: „[o]ldani kell az élők fájdalmát, és segíteni őket a veszteség feldolgozásában, és kötni kell a halott távozó lelkét az új világrégióhoz, melyhez tartozni fog.”³

Bár a rituálé a halott rangjától függően többnapos is lehet, itt egy színpadra adaptált kétórás verziót láthatott a közönség. A „produkció” két részből állt. Először a közel másfél órás halotti szertartást mutatták be a színpadon, majd pár perces átállás után mintegy második részként, a halotti menet elevenedett meg a nézők előtt. Maga a halotti rituálé szintén két nagyobb egységre bontható. Előbb megidézük az ősöket és a szellemeket, valamint Jaesukistent, majd adományokkal (ételek, italok, énekek és tánc) kedveskednek nekik. Csak ezt követően kerülhet sor az elhunyt lelkének megtisztítására. Arról, hogy hagyományosan az egész szertartást az előző nap estjén megelőzi egy komikus darabokból összeállított előadás, amely a gyászolókat fájdalmát hivatott enyhíteni, a nézők szintén a bevezetőből szereztek tudomást. Nagyjából az itt vázlatosan összefoglalt tudásanyaggal engedték útjára a közönséget, hogy megtekinthesse a különleges „produkciót” – s a „produkció” terminus nem titkoltan kényszeredett használatával érkeztem el magam is ahhoz, amit a látottakról a *színházi* kritika keretei között mondhatok.

Nehéz helyzetben van a színházi kritikus, ha egy olyan előadásról kell színházi kritikát írnia, amely egy autenti-

kus vallási rituálé bemutatására vállalkozik. Merem állítani, hogy hasonló helyzetben voltak az „előadás”/rituálé „nézői”/„résztevői” is. Azt már sokkal bajosabb volna eldöntennem, vajon ugyanilyen helyzetben voltak-e a „színeszek” – hiszen rendkívül nehezen ragadható meg az a minőség, amelyben a színpadon jelen voltak. Erről azonban később. Először – ismét csak röviden – bemutatom, mit láttunk ezen a színpadon, a szó fizikai értelmében.

A díszletet három dobogó alkotta, melyek közül a bal oldalin a kórus és a sámán(ok), míg a jobb oldalin a zenészek foglaltak helyet. A középső szolgált oltárként, rajta egy életfával és a szellemeknek felajánlott áldozatokkal, gyümölcsökkel és alkohollal. A két sárgába öltözött családtagot kivéve, akik az oltár előtt ülték végig az egész szertartást, mindenki a gyász színét, vagyis a – Kelet-Ázsiában tradicionálisan a gyászhoz kapcsolt – fehéret viselte. A színpadon bemutatott rituálé a *Cheooligivel* (áldozat felajánlása élelem és szórakoztatás formájában) kezdődött, melynek révén a halott szomorú és háborgó lelke megnyugvást talál. Ezt követően több – a szertartás hosszához képest talán túl sok – közzjátékot láthattunk (ezek keretében általában az élők segítségét kérik, s gyakran az elhunyt családjának gyermek tagjai mutatják be). Jelen esetben három közzjátéknak lehettek tanúi a nézők: a sámán *Bukchum* és *Buknori* dobos táncának, melynek lebegő, dobos táncmozdulatai után két férfi vette át a központi szerepet, és színes szalagokkal díszített ruhájukban egy madártáncra emlékeztető kettőst jelenítettek meg. Ezt követte a *Jjoenchun* sámántánc a *jjoen* papírcsíkokkal, majd a *Yukjabaegi* és *Heungtoryeong* siratóénekek, melyek torokhangon előadott, fájdalmas, kántálásszerű dalok vokális és zenei kísérettel. A sirató- és a sámán-

énekek különösen érdekesek a színház vonatkozásában, hiszen egyes feltételezések szerint ezekből alakult ki a *pansori*, vagyis a koreai népi opera.

A közzjátékok után visszatértünk a szertartás menetéhez, a *Gopurihoz* (összegabalyodott szálak széthúzása). A sámánok egy hosszú fehér muszlinanyagot hoznak, amely tele van csomókkal, a halott keserűségével. Ezeket énekekkel és ráolvasással igyekeznek kibogozni, s a csomók kibomlásának sebessége mutatja, milyen mértékben fog eloszlani a halott szomorúsága. A *Hoeseol* ének a buddhista poklot őrző tíz Siwang királyt és az általuk kirótt bűnhódéseket írja le, ezt követi a tényleges *Ssitgim*, a lélek megmosása. A sámánok a halott ruháit

egy gyékénybe tekerik, kovászt tesznek rá, majd a halott lelkét tartalmazó tálat, s erre kerül a sütemény. Az egészet pedig egy fedővel zárják le, amely a halott fejét jelképezi. A fedőt előbb ürmös, majd illatos, végül tiszta vízzel lemossák és letörlik. A halotti szertartás utolsó részeként pedig a *Gildakeum* keretében megnyitják a halott számára a túlvilág felé vezető utat. A már látott fehér muszlinanyagot kifeszítik az oltár elé, rácsúsztatják a „lélek kosarát”, a kovászos tálat, valamint a halott tárgyait és a papírcsícsokrot is. Miközben a résztvevők énekelnek és zenélnek, a családtagok pénzadományokat helyeznek el az anyagszalagon, hogy ezzel is segítsék szerettük minél könnyebb átkelését a paradicsomba.

Az előadás második része a *Sangyeo soriból*, a koporsóvivők dalaiból állt. Az ének alatt egy halotti menet járt körbe-körbe, ismét a Nemzeti színpada adta lehetőségekhez igazítva. Elöl egy résztvevő a halott személyazonosságát hirdető piros feliratot vitte, őt követték a részvétfeliratok cipelői, majd a virágokkal foglalkozó két ember és a koporsó letakarásához szolgáló lenvásznat tartó személyek. A koporsót, melyet girlandok és papírvirágok díszítettek, két farúd segítségével, vállra fektetve hordozták. A menet végét a család zárta, s ezt az eseményt is ének és dobok egyvelege kísérte. Hogy ezután mi lesz a halottal, hogyan folytatódik a szertartás és maga a temetés, nem tudtuk meg. Az előadás szűk két óra után véget ért. Ami azonban utána, a nézőkben elkezdődött, szükségképp és lényegében különbözött attól, ami „általában” bekövetkezik egy színházi előadás után, amikor a játékról, a rendezésről, a hatásról, röviden az *élményről* kezdünk gondolkodni.

Nagyon problematikus ugyanis ezt az egész „produkciónak” színházi „eseménynek” tekinteni, s így az a kérdés is felmerül, milyen elgondolás nyomán került ez a program egy nemzetközi színházi találkozó műsorára. Hiszen, bár a sámánra előadóként is tekintenek – mivel dobos táncokat és énekeket mutat be –, előadásában *nincs* szerepfelvétel. Egy tisztet lát el, amelyhez ez is hozzátartozik. Itt azonban a sámán színpadra kerül, ráadásul nem egy „szokványosabbnak” nevezhető szerencsehozó szertartás, hanem egy kifejezetten bensőséges jellegű halotti rituálé keretében, amely lényegéből eredően a legmélyebb *egyszeriséggel* is bír azok számára, akik – a halott hozzátartozóiként – a rituálé *autentikus* közegében részt vesznek rajta. Mindezek nyomán a szó színházi értelmében „bemutatott” rituálé *autenticitása* – mint a halottért és a szellemvilágnak *bemutatott* szertartása – teljes mértékben megkérdőjeleződik. Megkérdőjeleződik egyfelől már csak azáltal is, hogy kifejezetten színpadi előadhatóságra adaptálták, ami megmutatkozik mind a hosszán, mind kitettségén és frontalitásán. Másfelől – és ez okozza a nagyobb kételyt – megkérdőjeleződik azon nyilvánvaló tény által is, hogy a szertartásban *nincs* valóságos halott és *nincs* valóságos család, illetve résztvevő közösség sem. Az utóbbi szerepkört talán nekünk, a közönségnek kellene betöltenünk, de ez a színházi szituáció miatt lehetetlenné válik, s csak kirekesztett nézők maradunk, akik aligha tudnak azonosulni a látottakkal – még akkor is, ha a bevezetőben utalnak rá, hogy a sámán a *mi* közösségünk harmóniájáért is fohászkodik. Az est végén felhangzik a taps, de kissé erőltetetten szól. Tulajdonképpen miért tapsolunk meg egy halotti rituálét? Természetesen: mert színház-

ban vagyunk, és láttunk valamit a színpadon – vagyis megszokásból, a színházi hagyományunkból fakadóan.

Kapunk tehát egy *előadást*, amely valahol a színház és a rituálé között lavírozott, de egyik körbe sem illett igazán, s érthető módon ez a fajta tálalás – amely a koreai és a sámánisztikus kultúra tőlünk való távolságát és idegen-ségét térben csökkenti ugyan, de e kultúrák *valóságának* megismerését aligha teszi lehetővé – nem aratott osztatlan sikert a közönség soraiban.

Mindez nem mondható el a Chongqing Sichuan Opera Theatre előadásáról, amely kifejezetten elvárásolta a magyar nézőket. Kínában több száz színjátéktípust lehet elkülöníteni egymástól, ám ezek mind közös gyökérre vezethetők vissza. A nyugati közönség számára talán a legismertebb a pekingi opera, ám ez „nem a színház topográfiai hovatarozását, hanem az általa játszott színjátéktípust jelöli. Kínában több tucat helyi »opera« ismeretes, létezik például »kantoni«, »sanghaji«, »saohszing« és »szecsuan opera« is. [...] [V]alamennyi csoport a maga »operatípusát« műveli. E típusok ugyanis különböző tájegységek zenei hagyományait, folklórját és dialektusát képviselik. Így – bár a színjáték technikai, eszközhasználati és stiláris jegyei, sőt a repertoár egyes darabjai is az »operatípusok« többségénél hasonlítanak egymásra – annak a színésznek, aki típust akarna váltani, előről kellene kezdenie a mester-ség tanulását.”⁴

Tisztázni kell emellett az „opera” terminust is, mivel a hagyományos, európai értelemben vett „opera” megjelölés tévútra vezethet. Természetesen vannak hasonlóságok, de épp így különbségek is. A „kínai operában” is egymással párhuzamosan halad a zene, a dráma és a tánc, de itt – az európai formával szemben – nem beszélhetünk a zene túlsúlyáról, inkább a háttérben marad, aláfestésként szolgál; sőt a szecsuan operában – s így a jelen darabban is – több olyan ária hangzik el, mely alatt egyáltalán nincs zenei kíséret. Kínában Hszüeng-cung (Xuanzong) császárnak köszönhetően már a korai Tang-korban (618–907) beszélhetünk az intézményes színjátszás megjelenéséről. A XIII. században valóságos robbanásnak lehetünk tanúi, amennyiben a Jüan (Yuan)-dinasztia (1280–1368) alatt hozzávetőleg 1000 darab született, melyből több mint 100 a mai napig fennmaradt. Ez az az időszak, amelyben a színház már nemcsak az udvari arisztokrácia szórakozási formája, hanem a hétköznapi emberek legfőbb kulturális tápláléka is volt. A Ming-dinasztia (1369–1644) korában jelenik meg a déli dráma új formája, a *csuan csi (chuanqi)*. Ezek az előadások már bonyolult szerkezetűek, akár

egész nap is tarthattak. Először kerülnek rögzítésre az alapvető szerepkörök, illetve a jelmezeket is ekkor kezdi rendszerezni. A XVI. században Kunshanban egy költő-muzsikusz zeneiskolát alapított, amely mind zenei, mind drámai téren megújította a kínai színházat: létrejött a *kun csü (kunqu)*. A monumentális, nagy érzelmeket ábrázoló, lírai hangvételű darabok, melyeket változatos zenei betétekkel kísérték, az egész országban elterjedtek, s alapul szolgáltak a különböző „operák” kialakulásához.⁵

A különböző helyi eltérések mellett azonban a műfajok legjellemzőbb szervező elemei közösek. Az előadás a szólóénekek köré szerveződik, amelyet a zenével együtt az adott nyelvjárás hangtani struktúrája szabályoz, vagyis a szerzők mindig öröklött és kötött dallam- és rímképlettel dolgoznak. Nagyon fontos szerepe van a kimunkált, díszes jelmezeknek, arcfestésnek és mozgásnak, melyek plusz információkat is hordoznak a közönség számára. Minden esetben élő zenekar játszik, s a zene a fő dallamot követi, nem pedig szimfonikus hangzásra törekszik. Díszlet nélküli színpadot használnak, illetve narratív technikával dolgoznak, vagyis mindig a színész elbeszéléseiből tudjuk meg, hogy ki ő, mit csinál, és hol játszódik a történet. Továbbá, mivel a „negyedik fal” jelensége soha nem létezett Kínában, az operában is közvetlen a kapcsolat a nézőkkel.⁶

A szecsuan operák kialakulását az 1700-as évekig vezetik vissza – mesélte a nézőknek Shen Tiemei, az előadás főszereplője és a Chongqing Sichuan Opera Theatre igazgatója –, s ez alatt az idő alatt ez az első alkalom, hogy Magyarországra látogattak. Shen Tiemei, a „szecsuan operák királynője” hatalmas elismerésnek örvend hazájában, munkásságát számos díjjal jutalmazták, s ő volt az, aki elsőként bemutatta a szecsuan operát az amerikai és európai közönségnek. Hazánkba a *Li Yaxian* című előadással érkeztek, mely a szórólapok szerint a kínai „kaméliás hölgy” története. Li Yaxian egy gyönyörű – az előadásban tévesen gésának fordított⁷ – prostituált, aki Chang’an városában találkozik a gazdag és jóképű Zheng Yuanhe-vel, akivel első látásra egymásba szeretnek. A szerelmeseket a szülői ármány több ízben is megpróbálja szétválasztani. Zheng Yuanhe-t az apja kitagadja, ha nem hagyja el kedvesét, és nem teszi le a fővárosban a hivatalnoki vizsgát. Li Yaxian azonban abban reménykedik, hogy szerelme révén végre megbecsült és elfogadott része lehet a társadalomnak. Az előadás csúcspontja az a momentum, amikor Zheng Yuanhe bevallja, hogy azért nem tud koncentrálni a tanulásra, mert kedvese szép szeme mindig elvonja a figyelmét, mire Li

Yaxian megvakítja magát, remélve, hogy ezzel elő tudja segíteni párja sikerét. Ám hiába az áldozat, a férfi ugyan sikeresen leteszi a vizsgát, de a császár megtiltja, hogy feleségül vegye szerelmét és vele éljen. Li Yaxian ezért úgy dönt, vándorénekesnek áll, és tiszta szívvel fog énekelni az embereknek útjai során.

A kétfelvonásos „operára” valóban sok fent említett általános jellemző bizonyult igaznak. A színészek vizuális gyönyört nyújtó jelmezekben jelentek meg, csodálatos arcfestésekkel. Minimális díszlettel és díszletváltásokkal ábrázolták az utcát, illetve a belső tereket, s ez a minimalizmus jellemző a kellékhasználatra is. Egy-egy legyező, bot vagy kelme segítette csupán a sokszor stilizált, kitett, pózokat felvevő és ebben megmerevedő, festői látványt nyújtó színészeket. Legtöbbször valóban szólóénekeket hallhattunk, melyek az európai fül számára újszerűek. Sokkal kevesebb kitarított hangot, mint inkább a kínai nyelvre jellemző hajlítást tartalmaztak, de több prózai párbeszéd rész is elhangzott. Kifejezetten izgalmas volt a koldusokból álló kórus, amelyik a narrátor szerepét töltötte be, s mesélte az egyes részek közötti történetet. Mint a Nemzeti Színház honlapján olvasható, a szecsuaní opera fő jellegzetességei közé tartozik az élénk és szórakoztató történetmesélés. Ebből sajnos semmit nem élvezhettek a kínai nyelvtudással nem rendelkező nézők, hiszen a magyar és angol feliratozás is csak „dióhéjban” adta tudomására a nézőknek, mi zajlik éppen a színpadon, holott a kínai tudók valóban sokszor nagyon jól szórakoztak, például a koldusok által előadott jeleneteken. Egyedül az utolsó nagyáriát feliratozták, melyben Li Yaxian elmondja, hogy bár megvakult, már sokkal tisztábban lát, s elhatározza, vándorénekes lesz. Sajnos ez az előadás sem a szecsuaní operára egyébként szintén jellemző akrobatamutatványokat, sem az „arcváltás” hagyományos elemét nem mutatta meg a nézőknek. Ellenben tanúi lehettünk Shen Tiemei részéről a mesteri vízujj (*shuixiu*) használatnak. A vízujj az adott jelmez ujjának selyemmel való meghosszabbítása, melyet a művészek néhány apró mozdulattal le tudnak engedni, így akár a földig is érhet, illetve fel tudnak szedni, mintha egy szokványos ruhaujj lenne. A vízujjak kiengedésével különböző mozdulatokat tudnak még szebbé, kecsesebbé tenni, és hangsúlyozni tudják az egyes táncmozdulatokat, pózokat.

Összességében – a teljes megértés hiánya ellenére – nagyon szép és élvezhető előadásnak lehettek tanúi a jelenlétük. A kulturális különbségek miatt persze ebben az esetben is felmerül az autentikusság kérdése, már csak a „negyedik fal” egyértelmű megléte és a na-

gyon egyszerű, szentimentális és naiv történet miatt is. Mégis, mind zenében, mind énekekben, mozgásban és színészi alakításban egy profi és lenyűgöző produkció született.

JEGYZETEK

- 1 A sámánizmus vallássá alakulása nemcsak Koreában, hanem Mongóliában is egy jelenleg zajló folyamat, melynek tudományos értékelése a jövő feladata lesz. BIRTALAN Ágnes: *Oldás és Kötés (A Dzsindo-kut helye a koreai sámánizmusban)* = *Szcenárium*, 2016/2. sz., 16–24, 17.
- 2 *Dangol*. cf. Chung Myung-sub (ed.): *Encyclopedia of Korean Folk Beliefs*. (Encyclopedia of Korean Folklore and Traditional Culture II.) Seoul, The National Folk Museum of Korea 2013, 41–42. Idézi: BIRTALAN Ágnes: *i. m.* 17.
- 3 BIRTALAN Ágnes: *i. m.* 19.
- 4 DURÓ Győző: *„Pekingi opera”, Színház*, 1985/3. sz. 20.
- 5 DURÓ: *i. m.*, 20–22.
- 6 RÉVÉSZ Ágota: *Lírai anatómia avagy a színész munkája a jingju („pekingi opera”) színpadán*. Bp., 2009, 5. (Doktori disszertáció, Színház-és Filmművészeti Egyetem) <http://www.filmacademy.hu/uploads/dokumentumtar/revszadolgozat.pdf>, 2016.04.19.
- 7 A géša (*geisha*) a magas művészetekhez értő személy japán megnevezése, olyan nőket jelöl, akik szakértői a japán táncnak, a zenének és a hagyományos teaszertartásnak. Magas szinten ismerik az etikettet, és tájékozottak a világ dolgiban. Feladatuk a teaházakban vagy különböző rendezvényeken részt vevő, többnyire férfi vendégek szórakoztatása, miközben magas szintű esztétikai élményt is nyújtanak. Véletlenül sem keverendők össze a prostituáltakkal.