

A japán bunraku bábszínház a 17. század végén alakult ki Nyugat-Japánban, Osaka és Kyoto régiójában. Itt fejlődött ki abban az időben először egy olyan városi-polgári kultúra, mely egy már a jólétet elért kereskedőréteg sajátja volt. Ennek a kultúrának köszönjük például az ukiyo'é fametszést vagy a haiku rövid versformát. A bunraku hi-

Heinz-Dieter Reese 47

A HANG HATALMA

Dramatikus Jôruri-éneklés a japán bunraku bábszínházból

vatalos alapítójának egy előadóművészt, Takemoto Gidayû (1651–1714) tartjuk, aki 1684-ben a dalszövegíró Chikamatsu Monzaemonnal (1653–1724) és a bábszínész Tatsumatsu Hachirôbeijal együtt Osaka Dôtombori kerületében, a város központi szórakozónegyedében, megnyitotta színházát, a Takemoto-za színházat. Akkoriban természetesen még szó sem volt „bunraku”-ról, hanem a ningyô-jôruri („báb-elbeszélő-dráma”) kifejezést használták, ami pontosan arra a három komponensre utal, amelyekből a bunraku színpadi művészete felépül: a bábjáték mellett ezek az epikus dráma és a muzikális elbeszélő előadásmód hangszeres kísérettel. Ezek eredetileg önálló tradíciók, melyek Japánban már történelemmel rendelkeztek, mielőtt a bunrakuban egy egységes művészeti formában egyesültek.

Ma a bunraku-színház elsősorban szokatlan bábjátékformájával nyűgöz le: három bábszínész mozgat egy maximum 120 cm magas figurát. Ez a mozgások olyan szintű elkülönülését és természetességét teszi lehetővé, hogy nem ritkán olyan benyomást keltenek, mintha a figura élő emberi lény lenne, aki mozgatóitól függetlenül tevékenykedik. A bunraku-színház tehát olyan igényes színpadi művészetként értendő, mely a másik két tradicionális japán színházi forma – a nô és a kabuki – mögött semmiben sem marad el. A bunraku ezen felül, a nôtól és a kabukitól eltérően, kimondottan dramatikus színházként mutatkozik, amely művészi bábjáték útján ábrázol emberi konfliktusokat lélektanilag hihető módon.

A jôruri elbeszélő dráma egyedülálló irodalmi műfajként érvényes, ami a japán középkorban mint az előadás művészete jött létre. Az eposzok megéneklői, akik addig a „Heike monogatari”-t, a Heike (Tiara) nemesi házának felemelkedése és bukása történetének előadásmódját őrizték, új tárgyat kerestek műveikhez. Eközben rátaláltak a lány Jôruri és az ifjú Yoshitsune, a „Heike monogatari” záró részében feltűnt, ismert hős szerelméről szóló

elbeszélésre. Az elkövetkező időkben más, hasonló stílusú anyagokat is előadtak és a jôruri ennek az újszerű stílusnak a szimbóluma lett. Amikor a 17. század elején az elbeszéléseket bábelőadásokkal kezdték illusztrálni, a jôruri bár továbbra is megőrizte alapvetően epikus karakterét, az előadás 48 egyre több dramatikus elemmel gazdagodott. A jôruri darabok szöveges alakjából képződött egy elegy, mely egyrészt elbeszélő, a történeteket kommentáló szövegrészekből állt, melyek úgymond a kívülálló néző perspektíváját adták vissza, másrészt párbeszédese illetve monologikus szövegrészekből, melyekben a szereplők a színpadon közvetlenül önmagukként nyilvánultak meg.

A ma játszott jôruri darabrepertoár közel teljes mértékben a 18. században jött létre és ezáltal a régi Japán feudális világát éleszti újjá. A repertoárt darabok szerint két csoportra oszthatjuk. A jidaimono-k „történelmi drámák”. Történelmi vagy csupán áltörténelmi eseményeket mutatnak be a színpadon, melyek a 18. századi publikum számára már a távoli múltba vesztek: a császári udvar eseményeit, híres államférfiakat és fontos csaták legendáit. Ezekkel ellentétben a sewamono-k, a „polgári drámák”, kortárs történetekkel foglalkoznak a 18. századi japán városok kereskedői rétegének világából. A „történelmi drámák” politikai tragédiáival ellentétben itt a polgári-privát konfliktusok kerülnek terítékre. Gyakran áll a középpontban egy polgári családból származó fiú és egy kurtizán őszinte szerelme, amely az öröm helyszíneinek, a városok kulturális központjainak megtestesítője, és ami egy szigorúan szabályozott társadalomban nem teljesülhet be. Ebből az ellentmondásból, mely szociális kötelezettség és emberi érzelem között húzódik, csak egyetlen kiút kínálkozik: a főszereplők öngyilkossága. Ezen darab típus főműve a „Shinjû Ten no Amijima” (Szerelmi halál Amijimában) Chikamatsu Monzaemontól, 1720-ból.

A történelmi és polgári drámák közti különbség nem csupán tematikus, hanem formálisan is megalapozott. A sewamono kevés jelenetből áll, a drámai konfliktust egy rövid, átlátható cselekménnyel a lényeges motívumokra koncentrálva adják elő, míg a jidaimono epikus távolságokba nyúlók számtalan megjelenő figurával és komplex cselekmény-felépítéssel, számtalan felvonásban és jelenetben kifejtve.

A jôruri-drámák már az ősbemutatójuk idején, a 18. században elterjedtek nyomtatott kiadásban is. A szöveg szempontjából jellemző tulajdonságokat mutatnak. Így a jelentő és kommentáló szövegrészek gyakran kötött formában jelennek meg, emellett gyakran a japán költészetre tipikusan jellemző technikák, például gondolatok asszociatív felsorolása és poliszemantikus kijelentések a szűkebb térre kerülnek felhasználásra. A párbeszédese szövegrészek ezzel ellentétben szereplő-specifikusan a 18. század köznyelvének különböző szintjeit tükrözik vissza. Általában a jôruri-drámák rendkívül konzisztens, emellett változatos és élénk nyelvi stílusban mutatkoznak meg. Chikamatsu

Monzaemon, akinek jōruri munkái éppen ebből a szempontból mérvadók, egyrészt azt hangsúlyozta, hogy csak a nyelv ereje lehel életet a bábjátékba, és a szcenikus történeteket megható élménnyé változtatja.

A bunraku színház bábszínészei nem önmaguk beszélnek a figuráik helyett; az előadás alatt végig némák maradnak. A jōruri- 49 dráma és a bábjáték közötti kapocs egy énekes-szavaló (tayū) zenei előadása által jön létre, akit egy második zenész a három húros lanton, a samiszenen kísér. Mindketten kamishimo-ba, ójapán szertartásos ruhába öltözve, a közönség számára láthatóan egy alacsony dobogón, a színpad jobb oldalán vannak elhelyezve, ami már a bunraku-előadásban elfoglalt központi szerepükre utal. A hozzáértők azért is keresik fel a bábszínházat, hogy elsősorban az ő előadásukat hallják. Ennek a varázsa abban rejlik, hogy az énekes-szavaló minden párbeszédet valamennyi figura szemszögéből és a kommentáló szövegrészt is hanggal (és nem ritkán gesztikulálva-mimikával) el tud játszani. Az énekes-szavaló az, aki a jelenetek interpretációját megszabja. A bábszínészeknek az ő előadásának sebességéhez kell igazodniuk. És a samiszen lantjátéka ritmikus keretet ad ennek, amely alapján a bábszínészek tájékozódhatnak, hogy hogyan hangolják össze a figuráik mozgását. Ez megmagyarázza, hogy a jōruri-előadást szívesen adják elő koncertként is, ezt az előadásformát sujōruri-nak („tisztá jōruri”) nevezzünk.

Ezt az előadóművészeti formát – melyet az alapító Takemoto Gidayū után gidayū-bushi-nak nevezünk – a japán zenében vokális műfajként tartják számon, amely intenzív hangbeli és hangszerbeli aláfestést igényel. Éppen olyan indulatos kifejezésmóddal áll neki az énekes-szavaló a munkának, mintha minden egyes szót csordultig akarna tölteni érzelmekkel. A lantos megpróbálja ugyanígy kísérni őt, miközben nem kevésbé hevesen nyúví a hangszerét.

2.

A bunraku színház jōruri előadóművészete a japán eposz-éneklő tradícióban gyökerezik. A közvetlen elődjének a heikyoku számít, amely a „Heike monogatari” (ld. 1. rész) 13. században létrejött előadása. Voltak heikyoku-énekesek, akik a 16. század végén megpróbálkoztak az eposz-éneklés megújításával. A régi 4 húros biwa-lantok¹ helyett a samiszen lantokat² használták, az akkoriban Japánban újdonságként ható hosszú nyakú lantokat, melyek sokkal rugalmasabb, kifejezőbb hangformálást tettek lehetővé.

A Takemoto Gidayūhoz (1651–1714) visszavezethető gidayū-stílusban a jōruri-eposzéneklés kimondottan „dramatikus” képességekkel rendelkezik: az énekes-szavaló valamennyi megjelenő figura „hangtolmácsolója” lesz.

Többé már nem az a távolságtartóan tudósító mesélő, mint a heikyokunál, hanem az a feladata, hogy minden egyes figura karakterével és érzelmeivel azonosuljon és ezeket hanggal, közvetlenül érezhetően kifejezésre juttassa.

50 Eközben nem improvizál, hanem az intonációkat és dallamokat figyelembe véve „komponált” és a szövegkönyvben meghatározott jelekkel rögzített előadásformát tolmácsol.

Takemoto Gidayū időszaka óta a bunraku színház énekes-szavalói ehhez az alapelvhez tartják magukat: Jô o kataru, azaz érzéseket, szcenikus atmoszférát nyomatékosan ábrázolni, és ninjô o fukaku, azaz a „legmélyebb emberi érzéseknek” intenzív kifejezőmódot kölcsönözni. Ehhez különleges hangtehetség szükségeltetik. A hangnak mindenekelőtt teherbírónak kell lennie. Szükséges feltétel ezért egy minden esetben biztos és erős támasz.

A hangképzés a mellregiszterből indul ki, amely az erős támaszték által nagy terjedelmet ér el. Legtöbbször a magas hangokat is a mellregiszterből – a fejhangok használata nélkül – hozzák elő. Összességében a hangnak durva, rekedt hangszínnel kell rendelkeznie. Így hat kifejezőbbnek egy túlságosan tisztának érzett, a mi érzékeinknek „természetes, szép” énekhanghoz képest. Meg kell felelnie a „sabi” fogalmának, amely a tradicionális japán művészetesztétika egyik központi fogalma és annyit jelent: „a kor kelme és bája”. Az „ibushi”-n (szó szerint: „oxidáció”) keresztül kell kifejeznie magát, ami egy felhangokban gazdag, sokszínűen tördelt, zajszerű hangot jelent. Csak ezután lesz a titok birtokában és ezután tud minden felszínes „szépségen” túllépve egyfajta belső csillogást kibontakoztatni az énekes.

A samiszen lant éppen passzol a hang ezen ideális hangzásához. Ez a lant egy kicsi, derékszögű rezonancia-dobozból és egy karcsú nyakból áll. Erre három húrt feszítenek, melyeket egy nagy botból készült pengetővel ütnek. Ez az egyszerű hangszer úgy néz ki, mint egy bendzsó, és nem is sejttenénk, milyen sokszínű hangzást lehet előhívni belőle.

A samiszen lant a koto citera³ mellett az Edo-kor⁴ polgári zenei kultúrájának reprezentatív hangszerének számít. Eredetileg – mint a legtöbb japán hangszer – Kínából származik és a többi hangszerhez képest későn, csupán a 16. század második felében érkezett a déli Ryúkyü-szigetek felől Japánba. Itt úgy alakították át, hogy a japán hangzásesztétikai elvárásokat és zenei szükségleteket ki tudja elégíteni. Azonos minden japán samiszenben, hogy a rezonancia-testük mindkét oldalon macskabőrrel van fedve. A hosszú, karcsú húrtartónak, ami fogólapként szolgál, nincs szíja, ami lehetővé teszi a kötetlen hangmozgással és a nem túl aprólékosan intonált hangmagassággal való játékot. És minden samiszen hangzásának van egy tipikus effektusa, amit sawari-nak („érintkezés”) neveznek, és a fogólap felső peremén lévő stég (húrláb) különös szerkezetére vezethető vissza: a három húrból csak kettőt vezetnek át ezen a felső stégen. A legmélyebb húr a stég mellett

húzódik és mikor rezeg, érintkezik a fogólap peremével, ami által tulajdonképpen egy további húrhang, egy brummogó hang keletkezik. A hangok ezen tudatos elrontása ebben az esetben is a japán zeneesztétikán alapszik, mely szerint a hangzások annál kifejezőbbnek és vonzóbbnak hatnak, minél „természetközeli” és ez az jelenti: legyenek zajosabbak. 51

A nagy botpengetővel és ennek segítségével egy lendületes ütési technikával a húrok több különböző módon szólaltathatók meg. Jellegzően ezek rendkívül éles és ütészzerű hangok. Ez úgy jön létre, hogy a pengetőket egyszerre ütnek neki erősen a húroknak és a testburkolatnak. Ezekben a pillanatokban a lant ütőhangszerré válik, amely heves ritmikus hangsúlyokkal különösen drámai kifejezés-hatásokat idéz elő. De természetesen nagyon lágy, kecses dallamok is előhívhatók. Ezért a zenész bal keze a felelős, amely a húrok érintésekor változatosan modulálja a hangokat.

A samiszén zenészek feladata, hogy rugalmasan és kiemelten odafigyelve reagáljanak az énekes-szavaló vokális előadására, a hangzásban támogassák vagy ellenpontoszzák azt. Arra kell törekedniük, hogy szorosán összekapcsolódjon a vokális előadás és hangszeres játék, hogy ne csupán kíséretként, hanem az előadás egyenrangú részeként szerepeljen és lényegesen hozzájáruljon az előadás összehatásához.

Hogyan alakul ki tehát a hang és a lantmuzika közreműködésével egy jelenet egy jōruri-dramában? Ebben alapvetően három különböző előadásmódot különböztetünk meg, melyek japán jelentésért így fordíthatjuk: „szónoklat”, „énekbeszéd” és „éneklés”. A „szónoklat” egy előadástípus, mely a természetes beszédhez áll a legközelebb, de a szavak intonatív sajátosságainak alapos megfigyelésével és megformálásával fejezi ki magát. A figurák közvetlen beszédéhez használják, amely alatt a lantmuzika szünetel. Különösen alaposan figyelnek az egyes bábok beszédstílusának pontos elkülönítésére. Fontos szempontok a nem, a kor és az érzelmi állapot. Így különül el a hatalmas szamuráj-harcosok beszédstílus a többi figuráétól egyfajta ritmikus rugózó hangsúlyozás által minden egyes szótagnál. Nem-nyelvi hanghatásokat is, mint köhögés, sírás vagy nevetés, tudatosan alkalmaznak az előadás vokális megformálása során.

A második előadástípus, az „énekbeszéd”, azáltal ismerhető fel, hogy a nyelvi intonáció csupán egy kötött rendszeren belül van megzenésítve. A lant legtöbbször csak néhány támogató és tájékoztató hanggal kíséri, melyek két kvart-kvint-intervallummal (a három húr hangzásának megfelelően) kijelölik a hangkereteket. Ezekben a keretekben belül és rajtuk túl az egyes hangmagasságokat a kerethangokhoz való viszonyuk alapján becsülik meg, és a kimondott szavak hangzásbeli közvetítése alapján alkalmazzák. Az énekbeszédben elmondott részek legtöbbször igen gyors tempójúak. Ezek szolgálnak

a dráma kommentáló szövegrészeinek előadására, de kiemelhetik és intenzívebbé tehetik a fontosabb megállapításokat az egyébként „szónoklatként” tartott beszédeken belül.

52 A harmadik előadástípusnál a szöveg egyes szótagjai túlnyomóan gazdagon díszítettek, azaz hosszabb hangláncokban szólnak meg. Itt egyértelműen az „éneklés” jellemző, amely egy késleltetett nyomatékot hoz az előadásba. Ez legtöbbször egy lírai állomást hangsúlyoz, amelyre úgymond az ábrázolt dramatikus történetek és érzések reagálnak. Ezt az előadásformát megfelelően takarékosan szokás alkalmazni. Legtöbbször csupán a jelenetszakaszok lezáró akkordjaként vagy egy egész jelenet fináléjaként alkalmazzák.

Ezeket az előadásformákat nem egymástól élesen elkülönítve használják, hanem egymáson átfűzve kisebb szakaszokban, sokféle módon megjelennek. Mindig a drámaszöveg és lelki tartalma képzik a meghatározó irányvonalat. Formális nézőpontból ez a szöveg bizonyos kisebb-nagyobb részekre van tagolva, melyek az előadást is felépítik. Szépen sorban létrejönnek jelenetek és felvonások, majd végül a teljes dráma, melyben az egyes egységek egyre nagyobb történetívet képeznek, és hangilag-zeneileg érthetően épülnek egymásra. Az énekes-szavaló és a lantművész előadása mindig teljességgel hangzásbeli útmutatás, amely – a szöveges részből kiindulva – fontos tájékozási segítséget nyújt az egyes jelenetek rejtett indulatainak elmélyültebb megértéséhez. A nagy kifejező erővel rendelkező vokális zene ezen fajtájaként a gidayû-stílus jôruri-éneklése a tradicionális japán zene keretein belül egyedülálló. Hozzávetőlegesen a 19. században keletkezett az ongyoku no tsukasa megnevezés, mely annyit jelent: „a legmagasabb tekintély a vokális zene területén”. Ez hangsúlyozza a gidayû-stílus művészi felsőbbrendűségét minden egyéb tradicionális zenei kifejezésformával szemben Japánban.

(Fordította: Katzenbach Klaudia)

¹ A biwa-lant egy klasszikus négy- vagy öthúros, rövidnyakú, körtealakú japán hangszer

² A samiszen lant egy háromhúros, hosszú nyakú és kis testű, tradicionális japán hangszer

³ Hagyományos japán húros, pengetős hangszer

⁴ Az Edo-kor vagy Tokugava-kor a japán történelem 1603 és 1868 közötti korszaka



