

KÁROLI GÁSPÁR REFORMÁTUS EGYETEM

Bölcsészettudományi Kar

Japanológia mesterképzés

SZAKDOLGOZAT

A ningjó dzsóruritól a kabukiig
Kettős szerelmi öngyilkosság Szonezakiban

Konzulens: Dr. Vihar Judit

Egyetemi docens

Készítette: Czifra Adrienn Katalin

Japanológia szakos hallgató

MA II. évfolyam, nappali tagozat

Budapest, 2014

Tartalomjegyzék

Bevezetés.....	3
1. A ningjó dzsóruri.....	4
1.1 Összehasonlítás.....	4
1.2 A ningjó dzsóruri kialakulása és fejlődése	5
1.3 A színpad felépítése.....	8
1.4 A bábmozgatók.....	9
1.5 A bábok szerkezete	11
1.6 Ének és zene	12
2. A kabuki	14
2.1 Összehasonlítás.....	14
2.2 A kabuki kialakulása és fejlődése.....	14
2.3 Színpad	17
2.4 Zene	19
2.5 Típusok	19
2.6 Színészi játék	20
2.7 Színészi külső	21
3. Csikamacu Monzaemon élete és munkássága	24
3.1 Dzsidaïmono és szevamono.....	27
4. Szonezaki sindzsú – Kettős szerelmi öngyilkosság Szonezakiban	30
4.1 A darab elhelyezkedése időben és térben	30
4.2 Keletkezési körülmények	31
4.3 Szereplők	33
4.4 A mű szerkezete és cselekménye.....	35
4.5 Micsijuki.....	41
4.6 Stílus	42
4.7 A mű hatása	43
Befejezés.....	45
Irodalomjegyzék	47
Képek jegyzéke.....	50

Bevezetés

Témaválasztásom célja, hogy bemutassam a japán színház egyik legnevesebb drámaíróját, *Csikamacu Monzaemon* (1653-1725), és az ő munkásságán keresztül betekintést nyújtsak a két népszerű színházi műfajba: a bábszínházba és a kabukiba. Csikamacu Monzaemon száznál is több bábszínházi darabot, s mintegy harminc kabuki drámát írt élete során, melyek közül a legnépszerűbbeket a mai napig játsszák Japánban és külföldön egyaránt. A történelmi darabok mellett kedvelt témája volt a kettős szerelmi öngyilkosság. Első ilyen témájú műve, a *Szonezaki sindzsú* 1703-as előadása mérföldkönek számított a bábszínház történetében: hatalmas sikere rávezette a drámaíró, hogy a továbbiakban a bábszínházra koncentráljon, biztosította a *Takemoto* színház pénzübeli sikerét, és jó kiindulópontot adott a különböző társulatok közti versengésnek, amely folyamatos újításaival a bábszínház aranykorához vezetett. A *Szonezaki sindzsú* bemutatását követően divatba jöttek a szerelmi öngyilkosságot feldolgozó darabok, amelyek ugyanazt a sémát követték. A mű népszerűsége mindmáig töretlen, még filmváltozat is készült belőle a hetvenes évek végén.

Dolgozatomat nem monográfia jellegűnek szánom; a két műfaj általános ismertetésének segítségével Csikamacu Monzaemon *sindzsú*, azaz kettős szerelmi öngyilkosságokat feldolgozó darabjaira – ezeken belül is legfőképpen a *Szonezaki sindzsú*ra koncentrálni kívánom bemutatni a japán színház jellegzetes vonásait, egybevetni a hasonlóságokat és felmérni az esetleges különbségeket az előadások típusai között.

Továbbá célom, hogy feltárjam a *sindzsú* darabok lényegét, népszerűségét, és megjelenésüktől egészen a mai napig tartó sikerük okaira magyarázatot találjak. Csikamacu Monzaemon a kettős szerelmi öngyilkosságokról szóló darabjait eredetileg bábszínházra írta, bár később a kabuki színpadán is megjelentek. De vajon miért gondolta úgy Csikamacu, hogy a bábszínház a legalkalmasabb terep az ilyen jellegű darabok bemutatására? Miben rejlik a *Szonezaki sindzsú* óriási sikere? Honnan jött az ötlet, és vajon miért foglalkozott a drámaíró egyáltalán ezzel a témával? Továbbá mi vezette rá a szereplőket, hogy az evilági életüket eldobva inkább a túlvilágon keressék a boldogságot? Dolgozatomban többek között ezekre a kérdésekre igyekszem választ adni.

1. A ningjó dzsóruri

A *ningjó dzsóruri* samiszen kíséretű recitálásra előadott japán bábjáték. Ennek a *bunrakunak* nevezett típusát hagyományosan az oszakai Bunrakuzában adják elő. Ez a klasszikus bábjáték az Edo-korszak (1603-1867) elején, közel 400 évvel ezelőtt jött létre Kiotóban. Alapja három elem együttműködése – a báb, melyet szintén hárman irányítanak, a narráció és a samiszen zene.¹

1.1 Összehasonlítás

Mielőtt részletesen rátérnék a japán bábszínház bemutatására, úgy gondolom, szükséges néhány szót ejteni általánosságban is a témáról, hiszen a bábozás és a bábszínház az egész világon elterjedt szórakoztatási forma évszázadok, sőt évezredek óta. Mindenütt más típusú bábokat használnak, léteznek ujjbábok, kesztyűbábok, marionett bábok, amelyeket zsinóron mozgatnak, laposbábok, árnybábok, mint a jávai wayang kulit, félemler figurák, amelyeket paraván mögül irányítanak, és óriásbábok, melyeket karneválokon használnak. Mozgathatósági szempontból a legegyszerűbbeket akár egy ujjal vagy egy kézzel is lehet irányítani, a marionettekhez már két kéz szükséges, a japán bunraku bábokat pedig három ember mozgatja egyszerre.



1. ábra: Jávai wayang kulit

Ha a magyar bábjátékszászra kerül a szó, feltétlenül meg kell említeni *Kemény Henrik* (1925-2011) nevét, aki Kossuth-díjas magyar bábművész volt, és olyan alakítások fűződnek nevéhez, mint Vitéz László kalandjai vagy a Süssü, a sárkány.² A *Budapest Bábszínház*,

¹ KOKUBU Tamocu: *A japán színház*. Budapest, Gondolat, 1984. 39. o.

² Magyar Művészeti Akadémia: http://www.mma.hu/nehai-tagok#Kemény_Henrik

Közép-Európa legnagyobb bábszínháza 1949-ben alakult Állami Bábszínház néven, és hosszú ideig ez volt az egyetlen professzionista bábszínház Magyarországon.³

Úgy gondolom, hogy összehasonlítva a többi ország bábjaival, kidolgozottságban és technikailag a japán bábok a legfejlettebbek, és a japán bábmozgatók a legképzettebbek, hiszen több tíz évig tanulják mesterségüket.

A műfaj érdekessége, hogy amíg manapság Nyugaton, így hazánkban is a bábszínházak repertoárjának nagy részén gyerekműsorok szerepelnek, addig Japánban ez a műfaj inkább a felnőttek szórakoztatását célozza meg.

1.2 A ningjó dzsóruri kialakulása és fejlődése

A ningjó dzsóruri nem az első változata a japán bábjátéknak, ugyanis már jóval korábban is létezett a műfaj. Templomokban, szentélyekben és utcai szórakoztatásként is használták a bábokat évszázadok óta.⁴ A kezdetek a Heian-korszakra (794-1185) tehetők, ekkor ugyanis a sintó szentélyekben és jövendőlésekhez a papnők már használtak bábokat. A 9. században szórakoztató céllal is megjelent a bábjáték. A *kugucu*, más néven *kairai* olyan bábelőadás volt, melyet a bábosok házak kapujában adtak elő. A bábos derekára erősített egy dobozt, és ebbe benyúlva mozgatta a bábokat. A 11. században jelent meg a kesztyűs báb, valamint szintén ekkorra tehető a zsinórral irányított bábok megjelenése is. Ennél a bábos nyakában doboz lógott, és ennek tetején mozgatta a bábokat. Egyes bábokat kézzel, másokat zsinórral irányított. Mindkét típus igen népszerű volt, és elterjedt az egész országban. A bábos közben énekelt és előadta a szereplők szövegét.⁵

Népszerű volt az a másik közsórakoztatás is, amelyben ismert meséket drámai formában recitáltak. Ezt *katarimonónak* nevezték. Vak szerzetesek járták a vidéket, és a *biva* nevű hangszer kíséretében, amelyet japán lantnak nevezhetünk, régi legendákat, történelmi eseményeket elevenítettek fel a hallgatóságnak. A *Heike-monogatari* (13. század) kívül Josicune és Dzsóruri hercegnő legendás szerelme volt a legkedveltebb az előadások közül, így

³ Budapest Bábszínház: <http://www.budapest-babszinhaz.hu/tortenet>

⁴ ADACHI, Barbara C. : *Backstage at Bunraku: A Behind-The-Scenes Look at Japan's Traditional Puppet Theatre*, Weatherhill, 1985. 3. o.

⁵ VIHAR Judit: *A japán irodalom rövid története*. Nemzeti Tankönyvkiadó, 1994. 39. o.

a 16. század elejére a dzsóruri szót kezdték el az egész műfaj megnevezéseként használni.⁶ Idővel a dzsórurit összekötötték a bábelőadással, és egyre jobban képzett bábosokat alkalmaztak, akik dramatikus formát adtak az előadott meséknek. Ez jelentette a ningjó dzsóruri kezdeti lépéseit fejlődése útján.

Ahogy a hatalom átkerült az arisztokráciától a szamurájok kezébe, fokozatosan átalakult a korszellem, és ez a közízlést is megváltoztatta. A Muromacsi-korszak (1333-1573) közepére az addigi közszórakoztatási formák már nem voltak olyan vonzóak a közönség számára. A Heike monogatarihoz hasonló régi történetek már nem elégítették ki a hallgatóság igényeit, így a biva szerzetesek rákényszerültek arra, hogy új történetek és témák után nézzenek, és a zenei formákat is frissítsék.

A katarimonóhoz használt bivat felcserélték *samiszenre*. Ez a hangszer sokkal alkalmasabb volt a szerelmi történetek édes-bús hangulatának megteremtésére, s egyre nagyobb sikerre vitte a dzsórurit.⁷ A samiszen háromhúros, pengetős hangszer, és leginkább egy meghosszabbított bendzsóhoz hasonlít. A samiszen először a jelenlegi Oszaka prefektúrában található Szakaiban jelent meg. Kínából érkezett, először a 16. század közepén jelent meg Japánban. Úgy tartják, hogy a samiszen eredetileg Egyiptomból származik, és Nyugat-Ázsián keresztül jutott el Kínába. Onnan átkerült Okinavára, majd Japánba. Először valószínűleg kecskebőrt vagy hasonlót feszítettek a hangszerre, majd később kígyóbőrt. A kígyóbőrös samiszent még ma is használják a Rjúkjú-szigeteken és környékén. Japánban, ahol nincsenek nagy kígyók, macskabőrt feszítenek a hangszerre. Az Edo-korszak legelterjedtebb és legjellegzetesebb hangszere volt. Manapság is ezt használják a bunraku és a kabuki színházakban.⁸

A dzsóruri és a samiszen párosításával a műfaj 1560 és 1590 között az egész országban rendkívül közkedvelté vált. Ennek köszönhetően megnőtt az igény a magasabb képzettségű dzsóruri énekesek iránt is, s ez újabb fejlesztésekhez vezetett.

A ningjó dzsóruri létrejöttét követően két iskolája vált uralkodóvá, az egyik *Szavazumi Kengjóé*, a másik *Takino Kótóé*. Legkiválóbb képviselői a Szavazumi-tanítvány, Szacuma

⁶ ADACHI, Barbara C. : *Backstage at Bunraku: A Behind-The-Scenes Look at Japan's Traditional Puppet Theatre*, Weatherhill, 1985. 3. o.

⁷ KOKUBU Tamocu: *A japán színház*. Budapest, Gondolat, 1984. 42-43. oldal

⁸ Terebess: <http://terebess.hu/keletkultinfo/lexikon/hangszer.html>

Dzsóun és a Takino-tanítvány, Szugijama Tangonodzsó volt. Ők mindketten Kiotóban tanultak, és sajátították el művészetüket, majd Edóban tartottak előadásokat. Tehetségüknek köszönhetően hamarosan az edói bábszínház virágzott az országban a legjobban. Egy új stílus is kialakult, melynek cselekménye még érdekfeszítőbb és heroikusabb volt, ezt a *kinpira dzsórurinak* nevezték. 1657-ben azonban óriási tűzvész pusztított Edóban, így sok dzsóruri előadó költözött át Kanszai területére, és a bábszínház központja áttevődött Oszakába és Kiotóba.

Az Edóban oly népszerű kinpira dzsóruri egyszerű történetei azonban nem nyerték el a sokkal műveltebb kiotói és oszakai közönség tetszését, és csakhamar rájuk untak. Ekkor történt azonban, hogy két kiváló előadó megújította a műfajt, és új zenei stílust dolgoztak ki. Nó-énekeket és népszerű dalokat iktattak a zenébe, s az előadásokat különböző mechanikus hatáskeltő eszközökkel tették élénkebbé, amivel túlléptek a kinpira dzsóruri határain.

Tehát a ningjó dzsóruri 1600 körül alakult ki, s így már több mint 400 éve van jelen a japán színpadokon. Ez alatt az idő alatt rengeteg újítást vittek véghez a műfaj tökéletesítésének érdekében: a cselekmény egyre bonyolultabbá, színesebbé vált, a bábmozgatás technikája tökéletesedett, valamint új színreviteli eljárásokat vezettek be. Viszont azt is meg kell említeni, hogy a kabuki terjedésével és hatalmas népszerűségével nem volt képes felvenni a versenyt, s népszerűségében erőteljes visszaesés volt tapasztalható. Sok bunraku író kabuki színházakhoz szegődött inkább, és otthagya a bábszínházat, úgyhogy az kénytelen volt beérni a régi művek újraírásával vagy változatlan újrajátszásával.⁹ A bábszínház dinamikus és fontos színpadi műfaj volt kb. 75 évig, de az 1770-es évek végére, a legjobb narrátorok, drámaírók és bábosok halálával a műfaj hanyatlásnak indult. A bunraku repertoár eddig folyamatosan frissült és bővült új darabokkal, amelyeket a vezető drámaírók készítettek, de ez kezdett változatlan maradni, és az előadások általában csak a legnépszerűbb darabok ismételéséből álltak.¹⁰ A 18. század végére az összes jelentős bábszínházat bezárták, legvégül 1767-ben a híres Takemotozát is.

Később Avadzsi-szigetéről egy férfi, aki az *Uemura Bunrakuken* (1751-1810) nevet vette fel, egy tervvel állt elő, hogy visszahozza a bábszínházat az élő művészetek sorába.

⁹ KOKUBU Tamocu: *A japán színház*. Budapest, Gondolat, 1984. 44-45. oldal

¹⁰ ADACHI, Barbara C. : *Backstage at Bunraku: A Behind-The-Scenes Look at Japan's Traditional Puppet Theatre*, Weatherhill, 1985. foreword vii, 5. o.

1871-ben Oszakában új színházat hoztak létre.¹¹ 1872-ig a színház nem vette föl hivatalosan a *Bunrakuza* nevet, ám mivel gyakorlatilag ez volt az egyetlen olyan színház, amely kizárólagosan bábjátékokat mutatott be, a „bunraku” és „ningjó-dzsóruri” elnevezések hamarosan teljesen felcserélhetővé váltak.¹²

1.3 A színpad felépítése

A bábszínház színpada jóval kisebb, mint a kabukié, de mivel nem színészek játszanak rajta, bőven elegendő a bábok mozgatásához.



2. ábra: Látvány a nézőtérről

Habár a ningjó dzsóruri 350 éves története során a színpad több kisebb formai változáson ment át, az egyetlen máig fennmaradt eredeti színház, a Bunrakuza színpadának szerkezetét érdemes áttekinteni. A bunraku színpadát úgy alakították ki, hogy a bábosok a színjáték közben minél könnyebben, gyorsabban és zavartalanabban mozoghassanak rajta.

A színpad szélességét tekintve megközelítőleg tíz méter, és a jobb oldalán megemelt dobogó nyúlik be átlósan a nézőtérre. Ezen a dobogón, a *jokojukán* ül a *tajú*, aki a szöveget kántálja. Ő meséli a történetet, és adja a szavakat bábok szájába. Mellette a *samiszen játékos* foglal helyet. A színpad elején fél méter magas palánk emelkedik, a *sigezan*. Ezt manapság már nem használják a színpad részeként, hanem a korlát szerepét tölti be, korábban harmadik szintnek hívták. Mögötte keskeny, körülbelül egy méter széles térség húzódik. Ezután újabb,

¹¹ CAVAYE, Ronald - GRIFFITH, Paul - SENDA, Akihiko: *A Guide to the Japanese Stage: From Traditional to Cutting Edge*, Kodansha International, 2005. 105. o.

¹² Encyclopedia Britannica: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/1570437/Uemura-Bunrakuken>

mintegy 60 centiméter magas palánk következik. Ezt nevezik második szintnek. Felső pereme jelöli a bábok talajszintjét.

A bábosok a második szint mögött helyezkednek el, így combjuktól lefelé nem látszanak a nézőtérrel. Lényegében minden e mögött a palánk mögött zajlik. A középső teret *funazokónak*, csónakfenéknek hívják. A funazoko két szélén függöny lóg, e mögül lépnek elő, illetve e mögé tűnnek el a bábosok. Az első szint tetején alacsony emelvény található, amely rendszerint egy ház belsejét ábrázolja, a funazoko pedig általában utat vagy kertet. A bunraku színpada 1684 óta ilyen formájú, akkor nyerte el többé-kevésbé végső formáját.¹³

1.4 A bábmozgatók

A bábmozgatók dolga, hogy ügyességükkel, és összeegyeztetett mozdulataikkal életre keltsék a bábokat. A jelenlegi, három embert alkalmazó bábmozgatást állítólag *Josida Bunzaburó* (?-1760) fejlesztette ki két és fél évszázaddal ezelőtt, és először 1734-ben mutatták be a színpadon. Azelőtt minden bábót egy-egy ember kezelt, tehát a később tárgyalt Szonezaki sindzsú című darab előadását is ennek megfelelően kell elképzelnünk.¹⁴

A *fő mozgató*, japánul *omozukai* a leggyakorlottabb, övé a legfontosabb feladat és a legnehezebb munka. A képzés során hagyományosan tíz évbe telik a lábak mozgatásának megtanulása, majd még tíz évbe a bal kéz mozgatásának elsajátítása. Ez alatt az idő alatt a bábmozgatónak rengeteg különböző típusú darabot kell megtanulnia, az ének- és samiszen kísérettel együtt. Csak ezek után lehet valakiből főmozgató, és ahhoz, hogy profinak lehessen nevezni, még tíz év gyakorlás szükséges. Egyedül az ő alakja látható a színpadon, a másik két játékos fekete csuklyát visel. A fő mozgató magasított talpú fapapucsot visel, hogy alakja kitűnjön a többi mozgató közül. Bal kezével hátulról benyúlva tartja a báb törzsét, amely nagy súlya miatt kitűnő erőnlétet igényel, jobbájával pedig a báb jobb kezét mozgatja. Tehát miközben tartja a bábót, irányítja a fej, a száj, a szemek, szemöldök mozgását, másik kezével a báb kezét, kézfejét és ujjait vezérli.¹⁵

¹³ KOKUBU Tamocu: *A japán színház*. Budapest, Gondolat, 1984. 40. o.

¹⁴ History of bunraku: <http://downloadpdfz.com/pdf/ministry-of-foreign-affairs-website-web-japan-bunraku-10105667.html>

¹⁵ CAVAYE, Ronald - GRIFFITH, Paul - SENDA, Akihiko: *A Guide to the Japanese Stage: From Traditional to Cutting Edge*, Kodansha International, 2005. 114-115. o.

A *második játékos* csak a báb bal kezét irányítja, ami nem hangzik olyan bonyolultnak, de sokszor kicsavart pózokban kell dolgoznia, hogy mindhárman elférjenek a figura mögött, és rendkívül fontos, hogy tökéletesen összhangban legyen a főmozgatóval, így ez is embert próbáló feladat. A harmadik ember, a *lábmozgató* a báb lábait irányítja, és a lábán viselt facipővel imitálja a hanghatásokat. A női bábuknak általában nincs lába, ekkor a mozgatónak a ruhát kell úgy

igazgatnia, mintha a lábak mozognának alatta. A játékosok arcukat is eltakaró csuklyát húznak a fejükre, az omozukai arcát azonban teljes egészében láthatja a közönség.¹⁶ Ahogy az egyes előadók ismertek lettek a tehetségükről, a



3. ábra: Bábmozgatók előadás közben

közönség szerette volna látni a főmozgató arcát, ezért manapság ők már nem viselnek csuklyát a fejükön.¹⁷ Először az 1703-as Szonezaki sindzsú című darab bemutatóján lehetett teljes alakjukban látni a bábosokat, csak egy átlátszó függöny takarta el őket, de két év múlva már ezt is megszüntették.¹⁸

A bábukat úgy mozgatják, hogy átlagos emberi mozgásokat imitáljanak, mint ülés, sírás, nehéz lélegzés, dohányzás, táncolás – ezeket *furinak* nevezik. És vannak *katának* nevezett beállások, amelyek például a kimonó szépségét mutatják vagy különböző érzelmeket: győzelem, bosszú, elhatározás.¹⁹

¹⁶ The puppet theatre of Japan. Bunraku:

<http://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/bunraku/en/contents/creators/operator.html>

¹⁷ ADACHI, Barbara C. : *Backstage at Bunraku: A Behind-The-Scenes Look at Japan's Traditional Puppet Theatre*, Weatherhill, 1985. 10. o.

¹⁸ ADACHI, Barbara C. : *Backstage at Bunraku: A Behind-The-Scenes Look at Japan's Traditional Puppet Theatre*, Weatherhill, 1985. 5. o.

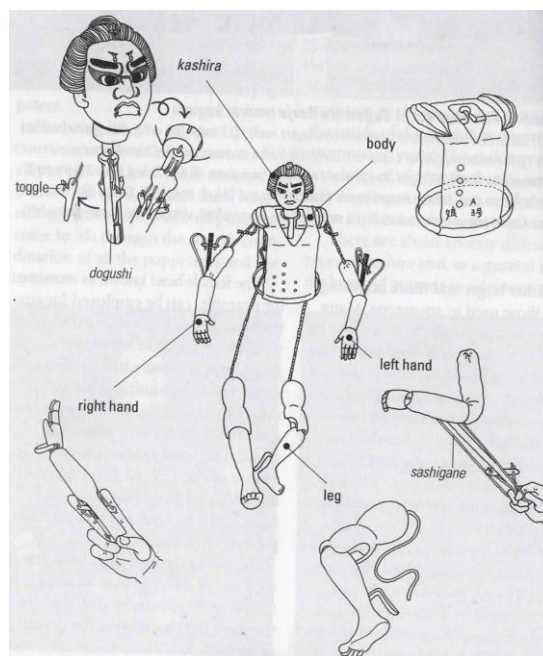
¹⁹ ADACHI, Barbara C. : *Backstage at Bunraku: A Behind-The-Scenes Look at Japan's Traditional Puppet Theatre*, Weatherhill, 1985. 51. o.

1.5 A bábok szerkezete

Csikamacu Monzaemon korában a bábok kisebbek voltak, mint mostanság, és a mechanikájuk viszonylag egyszerű volt, így elegendő volt, hogy egy ember kezelje őket. A mellékszereplőket, mint például a szolgák, az utca embere vagy az állatok figuráit ma is általában egy ember mozgatja.²⁰

A fejlesztések során 1727-re lehetett a bábok szemét és száját kinyitni és becsukni és a kezeket mozgatni, az ujjakat pedig 1733-ra. Egy évvel később pedig Josida Bunzaburó megalkotta a három játékos által mozgatott bábokat.²¹

Manapság egy nagyobb bunraku báb elérheti a 150 centiméteres nagyságot, egy kisebb a 130 centiméterest, súlyuk pedig 15-20 kilogramm körül mozog.²² A bunraku bábokon a legfontosabb és legkifejezőbb rész a fej, japánul *kashira*. A bábok feje megközelítőleg 15-20 centiméter hosszú, fából készült, és több mint 70 fajta arctípus alakult ki az idők folyamán. Ilyen például a *muszume*, a szép fiatal lány, a *kenbisi* a jóképű fiatal férfi, a *bunsisi*, a harcos vagy a *baba*, az öregasszony. A bábfejek kézzel vannak faragva japán ciprusból, hinokiból és kézzel festve. A fejet különlegesen alakították ki, mozgatható fel-le, jobbra-balra és ezen kívül számos ötletes szerkezetet rejt magában. Ezeket zsinórok segítségével lehet irányítani; a zsinórok a fejet tartó, függőleges állású központi fogantyúhoz csatlakoznak. A zsinórok meghúzásával irányíthatjuk a báb fejét, továbbá kinyithatjuk



4. ábra: A bábok felépítése

²⁰ CAVAYE, Ronald - GRIFFITH, Paul - SENDA, Akihiko: *A Guide to the Japanese Stage: From Traditional to Cutting Edge*, Kodansha International, 2005. 110. o.

²¹ ADACHI, Barbara C. : *Backstage at Bunraku: A Behind-The-Scenes Look at Japan's Traditional Puppet Theatre*, Weatherhill, 1985. 5. o.

²² The puppet theatre of Japan. Bunraku:

<http://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/bunraku/en/contents/creators/operator.html>

a száját, becsukhatjuk a szemét, forgathatjuk a szemgolyóját, mozgathatjuk a szemöldökét.²³ Előfordul, hogy egy előadás során a szereplő átalakulása megkívánja, hogy a báb fejét kicseréljék, de ez nem túl gyakori eset.²⁴ Ha a testet vizsgáljuk, a kézfejekon kívül a többi felületet csodálatos anyagokkal borított ruha fedi. A bábok nagyszerű látványt nyújtanak, ha azonban megfosztjuk őket ruhájuktól, rögtön kiderül, hogy csak a fej van gondosan kidolgozva, a törzs és a hozzá zsinórral csatlakozó karok és lábak meglehetősen elnagyoltak. Természetesen a bábu karja és lába behajlítható, sőt a kezét is ökölbe tudja szorítani.²⁵



5. ábra: Hogyan lesz egy szende lányból házisárkány?

1.6 Ének és zene

A színpad mellett jobb oldalon egy emelvényen helyezkedik el a narrátor, a tajú, mellette pedig a samiszen játékos edo-kori öltözetben. A narrátor előtt egy állványon szövegkönyv található a darab szövegével, de természetesen mindent fejből ad elő. A tajú háromféle stílusban adhatja elő a szöveget: *kotoba* – a szereplők párbeszédeinél, *dzsi* – amikor a samiszen ritmusára kántálja a szöveget, és a *fusi* – amelynél a samiszen játékos egy könnyed dallamot játszik, és a tajú már inkább énekel, mint kántál. A hangját egy pillanat alatt képes

²³ History of bunraku: <http://downloadpdfz.com/pdf/ministry-of-foreign-affairs-website-web-japan-bunraku-10105667.html>

²⁴ CAVAYE, Ronald - GRIFFITH, Paul - SENDA, Akihiko: *A Guide to the Japanese Stage: From Traditional to Cutting Edge*, Kodansha International, 2005. 11. o.

²⁵ History of bunraku: <http://downloadpdfz.com/pdf/ministry-of-foreign-affairs-website-web-japan-bunraku-10105667.html>

megváltoztatni – egy erős férfihang után egyszerűen vált át akár finom női suttogásra is. Hogy hangjának minél szabadabb utat engedhessen, egy alacsony széken ül, így könnyebben lélegzik. Hogy valakiből narrátor válhasson, ahhoz hosszú évekig kell tanulnia és képezni magát. A tanulóknak a mester éneke után hallás alapján kell megtanulniuk a szövegeket, és rendkívül fontos, hogy az eredetin semmi változást nem szabad eszközölni, ezt csak a legkiválóbb tajúk teheti meg. A tajú munkája igen fárasztó, ezért felvonásonként vagy jelenetenként cserélődnek. Aki már leszerepelt, azt székénél fogva egy függöny mögé húzzák, s rögtön utána betolnak egy új narrátort.



6. ábra: A narrátor és a samiszen játékos

A samiszen játékost mindig a narrátor választja ki maga mellé. A samiszen finom dallama kitűnő párost képez a narrációval, megadja a darab légkörét, biztosítja a tempót a színpadi munkához, és átvezeti egymásba a jeleneteket. A háromféle méretű samiszen közül a bábszínházakban és a bunrakuból átvett kabuki darabokban a *futozao* nevű, legnagyobb méretű hangszert használják.²⁶

²⁶ CAVAYE, Ronald - GRIFFITH, Paul - SENDA, Akihiko: *A Guide to the Japanese Stage: From Traditional to Cutting Edge*, Kodansha International, 2005. 116-120. o.

2. A kabuki

A kabuki egy körülbelül 400 évvel ezelőtt létrejött japán színházi műfaj, amely káprázatos jelmezeivel és sminkjeivel, szemet gyönyörködtető táncaival és izgalmas jeleneteivel ma is rengeteg nézőt vonz a színházakba. Három mai írásjegye közül a *ka* éneket, a *bu* táncot és a *ki* tehetséget jelent. Ez csak későbbi megfeleltetés, valójában a kabuku igéből származik az elnevezés, amely a megszokottól eltérő 'elhajlást' jelent.²⁷

2.1 Összehasonlítás

A kabukit összehasonlítani a nyugati polgári színjátszással, úgy gondolom, meglehetősen nehéz feladat. Annyi közös tulajdonságot meg lehet említeni, hogy a kabuki létrejötte is a városi polgárok igényeinek volt köszönhető. A korábban létrejött nó színház csak a felsőbb rétegeknek nyújtott szórakozást, így állt elő az igény egy új színházi műfaj létrejöttére. Talán a legnagyobb eltérést a nyugati és a japán polgári színjátszás között az mutatja, hogy míg az elsónél rendszerint modern témákat dolgoznak fel, a kabukiban a történeteket a múltba helyezik vissza, akár több száz évre is. Azt viszont mindenképp ki kell emelni, hogy a kabuki milyen különleges szerkezeteket adott a világnak, mint például a forgószínpad vagy a süllyesztő.

2.2 A kabuki kialakulása és fejlődése

Az első kabukinak nevezhető előadást 1603-ban Kiotóban, a Kamo folyó kiszáradt medrében adta elő egy csapat női táncos, élükön *Okunival* (1572?-?), aki valószínűleg egy templomi táncos volt, és lehetséges, hogy prostituált is. Hasonló színpadot állítottak fel, mint a nó színházban szokás, maszkokat használt, és táncosaival egy olyan mozgalmas táncot adtak elő, amely a buddhista *nenbucu odori* nevű táncnak a népi táncok elemeivel való vegyítése volt.²⁸ Okuni színes és provokatív személyiség volt, néha férfinak öltözött, és gyakran hordott portugál misszionáriusok által hozott ruhákat, sőt keresztet a nyakában. A zene, amely a

²⁷ NAKAMURA Matazō: *Kabuki. Az öltözőben és a színpadon*. Budapest, Gondolat, 1992. 32. o.

²⁸ CAVAYE, Ronald: *Kabuki. A pocket guide*, Charles E. Tuttle Company, 1993. 18. o.

darabot kísérte egyszerű volt, a nő színházból kölcsönzött dobokat használtak.²⁹ Okuni táncai rendkívül népszerűek lettek. A műfaj neve a kabuki szóból ered, amely a 16. század végén azt jelentette: elhajlás, vagyis kirívóan, furcsán, erotikusan viselkedni, beszélni. Az előadás szóló- és csoportos táncokból, rövid paródiákból, dialógusokból állt, amelyek az örömnegyedekben, fürdőkben játszódtak. Az előadásoknak egyre több nézője, rajongója lett, és 1610-re a kabuki-láz végigsöpört az országon: több társulat alakult és gazdag támogatókat szereztek.³⁰ Ezt az első időszakot *onna kabukinak*, vagyis női kabukinak nevezzük.³¹ Egyre több prostituált szerepelt a darabokban, akik éjjel is szívesen szórakoztatták a nézőket. Az utazó társulatok is nagy népszerűségnek örvendtek, amikor megjelentek egy városban a részegség és erőszakosság gyakorivá vált. Erre a kormányzat is felfigyelt, és aggódni kezdett, hogy a szigorúan szervezett osztálytársadalmat felboríthatja. Így 1610-től kezdve 1629-ig az *onna kabuki* az egész országban be lett tiltva.³²

A *vakasú kabuki*, amelyben fiatal 14-15 éves fiúk táncoltak, színészkedtek akrobatikus mozdulatokkal fűszerezve, már az *onna kabuki* riválisaként is jelen volt 1617-től. Mikor a nőknek megtiltották, hogy a színpadra lépjenek, a *vakasú kabuki* vált egyre kedveltebbé.³³ Az előadások váza ugyanaz maradt, de nő és kjógen színészek segítettek emelni a zene és a tánc színvonalán.³⁴ Egy új fejlesztés volt, hogy a női szerepeket is a fiúk kezdték játszani, amit *onnagatanak*, vagyis nőimitátornak nevezünk.³⁵ A fiatal fiúk sokszor erotikus előadásaikkal szereztek maguknak támogatókat, akik a szexuális szolgáltatásaikért is fizettek. Ez hasonló problémákhoz vezetett, mint korábban az *onna kabukinál* volt tapasztalható, és a kormányzat nem tudta megállítani az erőszakot és prostitúciót, így végül 1652-ben országosan betiltották.³⁶

A kabukinak azonban ez a tiltás sem szabhatott határt. A fiatal fiúk helyett idősebb, már elől borotvált fejű férfiak vették át a szerepeket, akik kevésbé néztek ki csábítóan, mint ifjabb társaik. Ám azt meg kell jegyezni, hogy a prostitúció titokban tovább folytatódott. Ezt a

²⁹ CAVAYE, Ronald - GRIFFITH, Paul - SENDA, Akihiko: *A Guide to the Japanese Stage: From Traditional to Cutting Edge*, Kodansha International, 2005. 26. o.

³⁰ KOMINZ, Laurence R. - BRASE, Michael (Editor): *Stars Who Created Kabuki*, Kodansha, 1997. 18-19. o.

³¹ CAVAYE, Ronald - GRIFFITH, Paul - SENDA, Akihiko: *A Guide to the Japanese Stage: From Traditional to Cutting Edge*, Kodansha International, 2005. 26. o.

³² KOMINZ, Laurence R. - BRASE, Michael (Editor): *Stars Who Created Kabuki*, Kodansha, 1997. 19-20. o.

³³ CAVAYE, Ronald - GRIFFITH, Paul - SENDA, Akihiko: *A Guide to the Japanese Stage: From Traditional to Cutting Edge*, Kodansha International, 2005. 26. o.

³⁴ KOMINZ, Laurence R. - BRASE, Michael (Editor): *Stars Who Created Kabuki*, Kodansha, 1997. 20. o.

³⁵ CAVAYE, Ronald - GRIFFITH, Paul - SENDA, Akihiko: *A Guide to the Japanese Stage: From Traditional to Cutting Edge*, Kodansha International, 2005. 26. o.

³⁶ KOMINZ, Laurence R. - BRASE, Michael (Editor): *Stars Who Created Kabuki*, Kodansha, 1997. 21. o.

változatot *jaró kabukinak* nevezzük, és velük a műfaj igazi fejlődésnek indult a komoly drámák irányába. Megkezdődött a színházak építése, és a szerepeket kategóriák szerint felosztva szakosodtak a színészek. Mivel az onnagata szerephez már nem volt elég a színész bája és szépsége, különböző mozdulatokat és beszédstílust dolgoztak ki. Az első legnagyobb onnagata színész *Josizava Ajame* (1673-1729) volt, aki a színpadon kívül is nőnek öltözött, sőt állítólag még a fürdőházakban is a női részleget használta.³⁷

A kabuki megtanulta a bábszínháztól, hogy egy előadás sikerét nem feltétlenül a jóképű színészek hozzák, hanem az izgalmas történetek, amelyeket előadnak. Egyre komplexebb és hosszabb darabok kerültek bemutatásra. 1644-ben Oszakában előadták az első két felvonásos darabot, *Hinin no Katakiucsi* címmel, majd egy év múlva az edói Moritazában a *Szoga* című három felvonásos darabot, amely nagy siker lett. A kabuki fejlődésében mérföldkőnek számított, hogy a főleg táncokból álló előadásokról áttértek a cselekményen és párbeszégeken alapuló hosszabb drámákra.³⁸

Kiotóban és Oszakában a realista darabok fejlődtek magas színvonalra, az edói kabukiban pedig az emberfeletti hősöket bemutató történelmi darabok váltak népszerűvé. *I. Szakata Tódzsuró* (1647-1709) volt az a színész, aki kifejlesztette a *vagoto* stílust, amelyet a romantikus férfi főszereplő adott elő, és a realizmuson és racionális szemléleten alapul. Ezek a darabok szerelmi kalandokról vagy kereskedők és samurájok életéről szóltak.³⁹ Tódzsuró sikereit azokkal a szerelmi öngyilkosságokat feldolgozó darabokkal érte el, melyeket Csikamacu tett népszerűvé a bábszínházban. A férfi-női kapcsolat bonyodalmaait megjelenítő darabok gyakran foglalkoztak szerelmi háromszögekkel, ami meghódította a közönség szívét.⁴⁰ Ezzel a stílussal szembehelyezkedik az *I. Icsikava Dandzsuró* (1660-1704) által kifejlesztett *aragoto* stílus, amelyben a főszereplő harcos hősöket és vad istenségeket alakított. Ezt a vonalat Dandzsuró a kinpira dzsóruriból alakította ki, és hihetetlen népszerűsége tett szert Edóban.⁴¹ A stílus jellemzője az eltúlzott jelmez, smink, paróka és a hősies pózok. Dandzsuró drámaíróként is tevékenykedett, hozzá fűződnek a *Sibaraku!* (Várjatok!) és a *Narukami* (Narukami, a remete) című mindmáig népszerű és híres *aragoto* kabuki darabok.⁴²

³⁷ CAVAYE, Ronald - GRIFFITH, Paul - SENDA, Akihiko: *A Guide to the Japanese Stage: From Traditional to Cutting Edge*, Kodansha International, 2005. 27. o.

³⁸ KOMINZ, Laurence R. - BRASE, Michael (Editor): *Stars Who Created Kabuki*, Kodansha, 1997. 27. o.

³⁹ KOKUBU Tamocu: *A japán színház*. Budapest, Gondolat, 1984. 64. o.

⁴⁰ NAKAMURA Matazó: *Kabuki. Az öltözőben és a színpadon*. Budapest, Gondolat, 1992. 43. o.

⁴¹ CAVAYE, Ronald - GRIFFITH, Paul - SENDA, Akihiko: *A Guide to the Japanese Stage: From Traditional to Cutting Edge*, Kodansha International, 2005. 28. o.

⁴² NAKAMURA Matazó: *Kabuki. Az öltözőben és a színpadon*. Budapest, Gondolat, 1992. 42. o.

A színészdinasztia későbbi tagja, VII. Icsikava Dandzsuro (1791-1859) 1840-ben kiválogatta a család színészei által játszott legjobb darabokat, és elkészített egy 18 művet tartalmazó listát, a *Kabuki dzsúhacsibant*.⁴³

Josizava Ajame, I. Szakata Tódzsuro és I. Icsikava Dandzsuro a kabuki történetének valaha volt legnagyobb színészei közé írták be magukat csodálatos színészi játékkal és hatalmas újításaikkal.⁴⁴

2.3 Színpad

A kabuki színpada a nó színház színpadából fejlődött ki. Egy mai színpad átlagosan harminc méter széles és hat méter magas. Az edo-kori első változat alig harminchat négyzetméteres volt, és a tető csak a színpadot védte az esőtől, a nézők a szabad ég alatt foglaltak helyet. Így



7. ábra: Egy kabuki színház belülről

esős időben nem is lehetett előadást tartani. Ahogy a kabuki egyre népszerűbb lett, a színpadot is elkezdték átalakítani: egyre nagyobb lett, a nézőtér is fedél alá került, és a nóból megmaradt csúcsos tetőszerkezetet lassan eltávolították.⁴⁵

A *hanamichi* egy másfél méter széles hosszú folyosószerű emelvény, amely a színpad jobb oldalától indulva keresztülfut a nézőtéren. A végén egy függöny lóg, ez az *agemaku*, és mögötte egy kis terem van, ahol a színészek várakozhatnak. A *hanamichi* egy rendkívül fontos

⁴³ KOKUBU Tamocu: *A japán színház*. Budapest, Gondolat, 1984. 69.o.

⁴⁴ KOMINZ, Laurence R. - BRASE, Michael (Editor): *Stars Who Created Kabuki*, Kodansha, 1997. 9. o.

⁴⁵ KOKUBU Tamocu: *A japán színház*. Budapest, Gondolat, 1984. 49. o.

helyszín a játék során: hogy hogyan jelenik meg rajta egy színész, az az egész darab sikerét eldöntheti.⁴⁶ A hanamicsit, amely szó szerint „virág utat” jelent, kezdetben nem színészkedésre használták, hanem a színész innen vehette át a közönségtől neki szánt rajongói ajándékokat és virágokat – innen kapta valószínűleg a nevét. Hasonló folyosót a nő színpadánál használtak, amelyet *hasikagarinak* neveztek, a hanamicsi valószínűleg ebből fejlődött ki, és a színészek ezen keresztül mentek fel és hagyták el a színpadot. Később elkezdtek használni még egy hanamicsit a színpad másik oldalán, ez a *kari hanamicsi*, és a kettőt a közönség mögött egy *ajuminak* nevezett vékony folyosó is összekötötte olykor. Így a nézők teljesen magukénak érezhették a darabot, hiszen szó szerint annak a közepén ültek. Ezt a technikát használták például az *Imoszejama onna teikin* című darabban, amelyben a két ellenséges család a Josino folyó két oldalán lakott, és a két családfő megjelenésekor, az egyik a jobb oldali, a másik a baloldali hanamicsin sétált be.⁴⁷

A hanamicsi alatt végigfut egy *narakunak*, vagyis pokolnak nevezett folyosó. A naraku színpad felőli oldalán található egy süllyesztő szerkezet, a *szuppon*, amellyel a színész elő tud tűnni a semmiből vagy éppen kámforrá válni, ha a jelenet megkívánja. Ezt általában természetfeletti lények, szellemek esetében használják, és rendkívül látványossá teszi a darabot.⁴⁸ Először Oszakában használták 1759-ben, s ma már elengedhetetlen kelléke bármely kabuki színháznak. A főszínpadon egyébként több süllyesztő is található, akár még teljes épület-díszleteket is képesek eltüntetni egy pillanat alatt.

A kabuki színpad még egy különleges találmánnyal rendelkezik, amelyet a világon először Japánban mutattak be, ez pedig a *mavari butai*, azaz a forgószínpad. Ez a drámaíró, *I. Namiki Sózó* (1730-1773) nevéhez köthető, aki bunraku és kabuki darabokat is írt, és a forgószínpadot 1758-ban használták először.⁴⁹ A forgószínpad célja az volt, hogy a jelenetváltásokat felgyorsítsák, így a darabok még élvezetesebbé váltak. A forgószínpad újabb fejlesztése volt, hogy 1848-ban dupla forgószínpadot fejlesztettek ki, amelyek egymásba építve ellentétes irányban is képesek forogni, ennek köszönhetően például hajós jeleneteknél használták. Bár ma már a dupla forgószínpadot nem használják a kabukiban, más műfajoknál azonban jelen van.⁵⁰

⁴⁶ TOSHIO Kawatake: *Kabuki: Baroque Fusion of the Arts*, 2003. 37-39. o.

⁴⁷ Toshio Kawatake: *Kabuki: Baroque Fusion of the Arts*, 2003. 38., 44., 53-54. o.

⁴⁸ NAKAMURA Matazó: *Kabuki. Az öltözőben és a színpadon*. Budapest, Gondolat, 1992. 110. o.

⁴⁹ CAVAYE, Ronald - GRIFFITH, Paul - SENDA, Akihiko: *A Guide to the Japanese Stage: From Traditional to Cutting Edge*, Kodansha International, 2005. 98. o.

⁵⁰ TOSHIO Kawatake: *Kabuki: Baroque Fusion of the Arts*, 2003. 62., 65. o.

2.4 Zene

Egy kabuki előadás során szinte nincs olyan pillanat, hogy valamilyen zenét ne lehetne hallani. A zenészek a nézőtér felől a színpad bal oldalán, egy rácsokkal elkerített teremben foglalnak helyet. A kísérőzene, vagyis *geza* nagy részét samiszenen játsszák, de használnak még különböző fuvolákat, dobokat, csengőket és gongot. Ezekkel hangeffekteket is produkálnak, például a nagydob lassú ütögetése a havazást, hullámozó ütögetése a tenger hullámozását jelképezi. Mivel sok darabot a bábszínházból vettek át, ezeknél az előadásoknál a tajú énekével egybekötött samiszen játékot is szoktak játszani. Ezenkívül az igazi kabuki zenének a *nagauta*, vagyis hosszú dal mondható, amelyet 1740-ben Edóban használtak először. Itt nem a szöveg, sokkal inkább a hangzás, a melódia a fontos, és általában táncos jeleneteknél alkalmazzák. Ilyenkor az énekesek, samiszen játékosok, dobosok és egyéb zenészek egy emelvényen térdelve adják elő játékukat.⁵¹

2.5 Típusok

A kabuki darabokban három nagy típust különböztetünk meg, ezek a *soszagoto*, azaz táncos darab, a *dzsidaïmono*, azaz történelmi darab és a *szevamoto*, azaz hétköznapi emberekről szóló darabok.

A kizárólag zenéből és táncból álló drámák állhatnak önmagukban vagy egy darab részeként. A kabuki repertoár egyharmadát képezik táncos drámák.⁵² A *soszagoto* azokat a táncokat jelenti, melyeket *nagauta* kíséretében adnak elő. A korai kabukiban ezeket a táncokat onnagaták adták elő, de a 18. századtól férfi szereplők is egyre gyakrabban táncoltak. Megkülönböztetünk nó színházból átvett táncokat, valamint átváltozás táncokat, melyekben a színész egyetlen táncjelenet alatt több alakban is megjelenik.⁵³

A történelmi darabokat is több altípusra oszthatjuk, például amelyek a császári udvarral, a császári családdal foglalkoznak, vagy amelyek a samurájok tetteiről, családi viszályairól, bosszúikról szólnak.

⁵¹ CAVAYE, Ronald: *Kabuki. A pocket guide*, Charles E. Tuttle Company, 1993. 74-77. o.

⁵² CAVAYE, Ronald: *Kabuki. A pocket guide*, Charles E. Tuttle Company, 1993. 28. o.

⁵³ KOKUBU Tamocu: *A japán színház*. Budapest, Gondolat, 1984. 56. o.



8. ábra: Jelenet a Kokuszenja kasszen előadásából

A szevamonók olyan társadalmi drámák, melyek a hétköznapi emberek életét dolgozzák fel, sokkal valóságosabbak, mint a történelmi darabok. Általában a szerelem és társadalmi kötelezettségek okozta konfliktusokról szólnak. Akadnak olyan jelenettípusok, amelyek szinte minden darabban helyet kapnak, ilyen például a „könnyes” jelenet, zsarolási jelenet, gyilkossági jelenet, erőszak-jelenet.

Az utóbbi két típust egyesítve léteznek *dzsidai-szeva* jellegű darabok is. Ezekben a dzsidaimonóhoz olyan jelenetek kerültek, amelyek kereskedők életét dolgozzák fel.⁵⁴

2.6 Színészi játék

A színészek a színpadon különleges játékkal kápráztatják el a nézőket. Úgy gondolom, egyes mozdulatok, pózok nyugati szemmel különösnek tűnhetnek, ezért most ezeket szeretném röviden ismertetni.

A *tacsimavari* stilizált harci jelenet, amely szinte tánchoz hasonlítható, általában a hős egy csapat gonosztevővel egyedül száll szembe. A jelenet előre koreografálva van, akrobatikus mozgásokkal vegyítve. A *mie* jelentése drámai póz, a jelenet csúcspontján a főhős

⁵⁴ KOKUBU Tamocu: *A japán színház*. Budapest, Gondolat, 1984. 52-54. o.

beáll egy látványos pózba, és mint aki megfagyott, kimereszti szemeit úgy marad egy ideig. Szeme olykor keresztbe is áll. Az aragoto stílusra jellemző, és férfi karakterek alkalmazzák. Finomabb változata a *kimari*, amelyet női karakterek vehetnek fel. A *roppó* drámai kivonulást jelent, és szintén az aragoto stílusra vezethető vissza. Egyfajta tánctechnikának is lehet nevezni, a szereplő bátorságát, energiáját szimbolizálja. Több fajtája létezik, például tobi roppó, kicune roppó vagy a keiszei roppó. A *danmari* pedig olyan néma jelenet, amelyben a szereplők a sötétség leple alatt megpróbálnak megszerezni egy fontos tárgyat vagy levelet. A mozgás gyönyörűen koreografált, és ebben is pózokat vesznek fel a színészek. Mivel a kabuki szoros kapcsolatban áll a bunrakuval, kialakítottak egy játéktípust, amelynek lényege, hogy a színészek a bábok mozgását utánozzák. Ezt *ningjó burinak* nevezik. Ezzel fejezik ki a mélységét ennek a régi hagyománynak.⁵⁵

2.7 Színészi külső

A kabukiban rendkívül nagy szerepe van a külsőségeknek, a csodálatos jelmezek és színes sminknek már az első szempillantásra is sokat elárulnak a karakterekről.

A kabukiban használt jelmezeket japánul *isónak* nevezik, és a gyönyörű anyagból készült darabok élénk színeikről, izgalmas mintáikról és részletes kidolgozásukról híresek. A szevamonókban megjelenő kimonók egyszerűbbek, praktikusabbak, és hasonlítanak a ma is hordott hagyományos öltözetekhez.⁵⁶ Az aragoto stílusú szerepeknél a színészen több réteg ruha van, amelyet vastag béléssel tömnek ki, mintha olyan izmos lenne, mint egy szumóbirkózó. Ezzel az emberfeletti erejét fejezik ki. A vastag tömésektől a színész mozgása is átalakul, lelassul, így még érdekesebb látványt nyújt. A színészek a lábukon fehér, tabinak nevezett zoknit viselnek, amely elkülöníti a nagylábujjat a többitől. Ezt a *zóri* nevű saruval hordják. A gésák és prostituáltak



9. ábra: Aragoto stílus

⁵⁵ CAVAYE, Ronald - GRIFFITH, Paul - SENDA, Akihiko: *A Guide to the Japanese Stage: From Traditional to Cutting Edge*, Kodansha International, 2005. 81-82., 86., 88. o.

⁵⁶ CAVAYE, Ronald: *Kabuki. A pocket guide*, Charles E. Tuttle Company, 1993. 80. o.

gyakran mezítláb jelennek meg, mert a házban nem viselhettek tabit. Az onnagata színészeknek különös gondot kell fordítaniuk a nőies járás elsajátítására, ami azért is nehéz, mert a női kimonót nagyon szorosra kötik össze, így csak nagyon aprókat lehet lépni benne. A járás megkönnyítésére kialakították a *szuri asi* nevű csúsztatott lépést, amelynél a lábukat szinte fel sem emelik a talajról, és lábfejüket enyhén befelé fordítják.⁵⁷

A kabukiban használt parókat *kacurának* nevezzük. Habár a vakasú kabuki idején a fiúk még saját hajukkal mutatkoztak a színpadon, azóta a színészeknek elképzelhetetlen, hogy paróka nélkül lépjenek a színpadra.⁵⁸ Az Edo-kor színészei gyakran a hétköznapiakban is olyan stílusban hordták a hajukat, mint a karakterük a színpadon. De a bonyolultabb frizuráknál, mint az onnagata szereplőknél is, a színész vendégghajat kényszerült viselni. A férfi és női parókák között több száz fajtát lehet megkülönböztetni, a hétköznapi típusúaktól az egészen extrém fajtákig. A paróka már önmagában megmutatja a szereplő társadalmi státuszát, foglalkozását, korát stb. A női parókák között öt fő típust lehet megkülönböztetni: gésa, prostituált, magas rangú, alacsony rangú és házas, középosztálybeli nőét.⁵⁹ A legkülönlegesebb látványt a prostituáltak parókái nyújtják. Szélesre fésült, oldalt logó hajfürtjeikkel, glória alakúra lapított hatalmas felső kontyukkal, teknőspáncélból készült fényes hajtűikkel és fésűikkel gyönyörködtetik a nézőközönséget. Habár a női hajak tűnnek bonyolultabbnak, a férfi hajviseletek sokkal szélesebb skálán mozognak. Két alaptípusuk van: az első, amit a samurájok hordtak, ez egy hátul rövidre vágott frizura, a másodikon pedig hátul lenövesztik a haját, és egy részét visszahajtják a fej tetejére, majd ott rögzítik. Az Edo-korban a samurájok a fejük tetején leborotválták a hajukat, hogy a sisakot kényelmesen tudják hordani. A közemberek közül is sokan ilyen frizurát viseltek. Ezeken az átlagos viseleteken kívül meg kell említeni az aragoto stílusban használt parókákat, amelyek csupán a képzelet termékei. Az egyik típusában az oldalfürtöket viasszal rögzítik, és pálcikaszerűen merednek a levegőbe kétoldalt. A földöntúli lények, szellemek és gonosztevők megjelenítésénél pedig a színészek hosszú sörényszerű parókat viselnek. A száznapos paróka nevezetű frizurát például tolvajok viselik, akik hosszú ideje nem tudtak elmenni frizurát vágatni, így kinőtt a haj a borotvált fejük tetején is.

A parókákat külön parókamesterek készítik, az alapja egy fémből készült sapka, amelynek drótfaira erősítik a haját. A parókakészítő külön a színész fejére méretezi a parókat.

⁵⁷ NAKAMURA Mataszó: *Kabuki. Az öltözékben és a színpadon*. Budapest, Gondolat, 1992. 212., 214-215. o.

⁵⁸ CAVAYE, Ronald - GRIFFITH, Paul - SENDA, Akihiko: *A Guide to the Japanese Stage: From Traditional to Cutting Edge*, Kodansha International, 2005. 75. o.

⁵⁹ CAVAYE, Ronald: *Kabuki. A pocket guide*, Charles E. Tuttle Company, 1993. 81-82. o.

Miután elkészült a darab, a *tokojama* nevezetű parókafodrász kezeli és tisztítja, ő igazítja fel előadás előtt a színész fejére, fésüli formára és fixálja a hajkoronát. Néhány naponta pedig átfésüli, mint egy igazi haját szokás.

Az Edo-kor végén jelent meg a *habutaénak* nevezett selyemdarab, amelyet a színész a sminkelés előtt a homloka meghosszabbításaként a hajas fejére kötött. Így könnyebb volt a haját az egyes szerepekhez alakítani, valamint ha sminkeltek rá, meghosszabbította és jobban láthatóvá tette az arcot.⁶⁰

A színészi külsőnek az arcfestés is fontos részét képezi. A színészek az előadás előtt saját maguk készítik el sminkjüket a karakterüknek megfelelő vonásokkal. Az egészen egyszerű natúr sminkektől, melyeket például egy kereskedő vagy paraszt visel a *kumadoriig*, mely erősen stilizált és általában fehér alapon vörös vonalakkal áll, rendkívül széles a skála.

A színész először felhelyezi a habutaét a fejére, és egy ecsettel fehér festékkel mázolja be az arcát, nyakát, hátát, ahol nem takarja ruha. A szemöldökét vagy leborotválja, vagy azt is lefesti, valamint a száját is teljesen eltünteti. A fehér bőr magasabb társadalmi státuszt jelentett, ugyanis a fehérbőrű emberek nem kényszerültek a napon dolgozni, ahol a bőrüket barnára színezi az erős napsütés. Ha megszáradt a festék, jöhet a szemöldök és a száj kiszínezése, a szemek kiemelése. A szemek külső ívét általában feketével vagy piros színnel emelik ki. A száj íve és mérete a karaktereknek megfelelően változik, például egy fiatal lánynak apró száját festenek. A szemöldököt magasabbra festik fel az eredetinel, a házas nőknél gyakran nem is jelölik, mert az volt a szokás, hogy leborotválták.⁶¹ A gonosztevők arcát gyakran teljesen pirosra festették.⁶²

A kumadori arcfestést aragoto szerepeknél használják. Valószínűleg I. Icsikava Dandzsuro fejlesztette ki emberfeletti erejű hősök megjelenítésére. Bár erről az eredeti stílusról sajnos nem maradt fenn kép, a legrégebbi kumadori, amelyet ismerünk 1690-ben készült.⁶³ A színek mind más tulajdonságot fejeznek ki: a piros az erőt, a kék kísértetet, a barna valamely más típusú élőlényt jelöl. Nem csak az arcot szokás kifesteni, hanem a karok,

⁶⁰ NAKAMURA Matazó: *Kabuki. Az öltözőben és a színpadon*. Budapest, Gondolat, 1992. 199-205. o.

⁶¹ CAVAYE, Ronald - GRIFFITH, Paul - SENDA, Akihiko: *A Guide to the Japanese Stage: From Traditional to Cutting Edge*, Kodansha International, 2005. 72. o.

⁶² NAKAMURA Matazó: *Kabuki. Az öltözőben és a színpadon*. Budapest, Gondolat, 1992. 195. o.

⁶³ CAVAYE, Ronald - GRIFFITH, Paul - SENDA, Akihiko: *A Guide to the Japanese Stage: From Traditional to Cutting Edge*, Kodansha International, 2005. 73. o.

lábak látható részét is. A vonalak általában az arc izomzatát és csontozatát szimbolizálják.⁶⁴
IX. Icsikava Dandzsuro (1838-1903) kezdte meg a hagyományt a Meidzsi-korszakban (1868-1912), hogy előadás után kumadori stílusúra mázolt arcát egy fehér selyemkendőbe nyomta, és miután elvette arcáról a szövetet, a festék az anyagon maradt. Ezt *osigumának* nevezik, a színészek aláírják és lepecsételik, elajándékozzák a rajongóknak vagy jótékony célokra ajánlják föl.⁶⁵



10. ábra: Kumadori arcfestés

⁶⁴ NAKAMURA Mataszó: *Kabuki. Az öltözőben és a színpadon*. Budapest, Gondolat, 1992. 195-196. o.

⁶⁵ CAVAYE, Ronald - GRIFFITH, Paul - SENDA, Akihiko: *A Guide to the Japanese Stage: From Traditional to Cutting Edge*, Kodansha International, 2005. 74. o.

3. Csikamacu Monzaemon élete és munkássága

Csikamacu Monzaemon, eredeti nevén *Szugimori Nobumori* 1653-ban született, valószínűleg Ecsizen vagy Nagato tartományban és 1725-ben halt meg Oszakában. Az egyik legnagyobb japán drámaíró, aki a bábszínház és a kabuki területén is jelentőset alkotott. Több mint száz bunraku és több kabuki darab megírása fűződik a nevéhez.

Életéről kevés feljegyzés maradt fenn, de annyit bizonyosan tudni lehet, hogy samuráj családból származott, és apja orvos volt. Abban az időben a daimjók orvosai automatikusan megkapták a samuráj státust, Csikamacu apja azonban elvesztette hivatalát, és róninná vált. Valamikor 1664. és 1670. között a család Kiotóba költözött. Ezután Csikamacu egy arisztokrata családnál szolgált. A nemesek közül sokan pártfogolták a színházat, így a bábszínházat is.⁶⁶ *Ógimacsi Kinmicsi* a narrátor, *Udzsi Kaganodzónak* (1635-1711) írt darabokat. Csikamacu is tehetségesnek bizonyult, dzsórurit kezdett írni, és magas irodalmi körökben elhelyezkedve tudást szerzett és képezte magát. Családjában többen is voltak, akik tehetségesek voltak az irodalom



11. ábra: Csikamacu Monzaemon

területén, és fennmaradt egy 1671-es családi gyűjtemény, amelyben többek között Csikamacu haikui is helyet kaptak. A következő feljegyzés az Ómi tartománybeli Csikamacu buddhista templom nyilvántartásában maradt fenn róla, ahol hosszabb ideig tartózkodott lelkigyakorlaton. Hogy írói álneve innen származik-e, máig sem tudni, de több feltevés is született: egyesek szerint nem a templom nevéből, hanem eredeti nevének írásjegyeiből alkotta meg.

Az első művét harmincéves korában írta meg, amely egy bábjáték volt. Ez az 1683-as darab a *Jocugi Szoga* címet viseli. Bár valószínűleg nem ez volt az első műve, lehetséges,

⁶⁶ MILLER, Barbara Stoller: *Masterworks of Asian Literature in Comparative Perspective : A Guide for Teaching*. Armonk, N.Y. ME Sharpe, Inc., 1994. 1. o.

hogy korábban már több mint 15 darabot megalkotott, de ezekről nem tudni részleteket. A Szoga-utódok című mű bemutatója hatalmas siker lett, ekkor Udzsi Kaganodzsóval, mint narrátor dolgozott együtt egy évig, majd megismerkedett az ő tanoncával, *Takemoto Gidajúval* (1651-1714), aki híres narrátorrá vált, és saját színházának megnyitóján 1684-ben ezt a darabot adták elő. Egészen 1714-ig, Gidajú haláláig dolgoztak együtt, és megalkották az új dzsórurit. 1686-ban írta meg a *Sussze Kagekijo* című darabját, amely új időszak beköszöntét jelentette a bábszínház életében. Ez egy 12. századi küzdelmeket felelevenítő öt felvonásos történelmi dráma.

1685-től írói energiáit a kabuki színpadának szentelte egészen 1705-ig, ez idő alatt pedig több mint harminc kabuki darabot alkotott meg. Ekkortájt a kabuki írók nem kaptak túl sok elismerést, de a híres színész, *Szakata Tódzsuró* (1646-1709) felismerte, hogy a Csikamacuval való együttműködés az ő karrierjének is jót tehetne. Így jó pár éven keresztül együttműködtek, és a drámaíró csak neki írt darabokat.

1703-ban írta meg a Szonezaki sindzsú című drámáját, amely egész karrierjére nagy hatással volt. Ezt később a dolgozatomban elemzem. Két évvel később pedig végleg visszatért a bábszínházak világába, erre több okot is lehet találni: az egyik, hogy a műfaj kezdett egyre népszerűbbé válni. A másik lehetséges ok, hogy Szakata Tódzsuró már 58 éves volt, ami azt jelentette, hogy színészi munkásságát hamarosan abba kell hagynia, utódait pedig valószínűleg nem találta olyan tehetségesnek Csikamacu. Gyakran említik azt is, hogy Csikamacu nehezen viselte, hogy a színészek túlságosan átvariálják, a saját ízlésük szerint adják elő szövegeit. 1706-ban Kiotóból Oszakába, a bábszínház városába költözött, ahol Takemoto Gidajúval, a neves bunraku recitálóval dolgozott, akinek színházához szerződve több mint 70 darabot írt élete végéig. Például legsikeresebb bunraku darabját, amely egy történelmi dráma 1715-ben adták elő *Kokuszenja kasszen* címmel. A szerző dolga az volt, hogy szövegkönyvet írjon a kántálónak, aki azt egyedül, samiszen zenekísérettel adta elő. Az anyag általában teljes cselekményt tartalmazott színleírásokkal, színpadi utasításokkal, vagyis szinte regényként is lehetett olvasni.⁶⁷

Gidajú színháza, a Takemotoza egyik narrátora, *Tojotake Vakatajú* 1703-ban elhagyta a színházat, és a drámaíró *Ki no Kaionnal* (1663-1742), aki Csikamacu nagy riválisa volt, megalapították saját bábszínházukat, a *Tojotakezát*. A két színház hosszú éveken át tartó vetélkedése a bábszínház aranykorát jelentette. A színházak egymással vetélkedve újabb és

⁶⁷ KEENE, Donald: *Four Major Play of Chikamatsu*, Columbia University Press, New York 1998. 3-5. o.

újabb fejlesztéseket hajtottak végre, például 1736-ban a Tojotakeza kétszeresére növelte a bábok méretét.⁶⁸

3.1 Dzsidaimono és szevamono

Csikamacu alkotásait *két kategóriára* oszthatjuk, az első a *dzsidaimono*, amelyet regényes történelmi játéknak mondhatnánk, a másik pedig a *szevamono*, amely polgári tragédiákról szól.⁶⁹ Ez a két műfaj mind a kabukiban, mind a bunrakuban megtalálható, hiszen rendszerint ugyanazokat a történeteket dolgozzák fel, és rengeteg kabuki darab merít a bunraku változatból. Egy teljes hosszúságú dzsidaimono öt felvonásból, egy szevamono három felvonásból áll.

A dzsidaimonóban múltbéli hősök szerepelnek, akik hatalmas hőstetteket hajtanak végre, a történetek pedig a hűség és bátorság körül forognak. Ilyen például a Kokuszenja kasszen, Csikamacu leghíresebb történelmi darabja, melyet 1715-ben mutattak be. Az eredeti darab 14 órás, és a kínai Ming dinasztia bukásakor játszódik. A történelmi melodráma nagy vonalakban annak a japán-kínai kalandornak az életén alapul, aki megpróbálta helyreállítani Kínában a Ming-dinasztiát. A történelmi darabok megőrizték népszerűségüket mind a mai napig, így gyakran játsszák őket a színpadon az eredeti verzióban.⁷⁰

A szevamonók hétköznapi emberekről szólnak, így a történetek közelebb álltak a nézőközönséghez. Nagyjából egy sémára készültek; általában olyan eseteket jelenítettek meg, amelyek pár hónappal azelőtt történtek, és az is előfordult, hogy az író a neveket sem változtatta meg. Csikamacu a tapintatosság kedvéért néha egy kicsit változtatott a főszereplők nevét és foglalkozását illetően, de színdarabjai így is egyfajta élő újsággént működtek. De azt is tudni kell, hogy ez a társadalom csak egy kis darabkájára vonatkozott, tehát nem mutattak átfogó képet a társadalom egészéről. A szevamonók rendkívül népszerűek voltak az Edo-korban, és a modern kritikusok is ezeket a drámákat kedvelik, mert közelebb állnak a nyugati felfogáshoz. Sajnos azonban Csikamacu szevamonói csak későbbi adaptációk formájában maradtak fent, mert az egyszerű felépítésű drámák az idők folyamán már nem tűntek olyan

⁶⁸ The puppet theatre of Japan. Bunraku:

<http://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/bunraku/en/contents/whats/history03.html>

⁶⁹ The puppet theatre of Japan. Bunraku:

<http://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/bunraku/en/contents/whats/history02.html>

⁷⁰ KEENE, Donald: *Four Major Play of Chikamatsu*, Columbia University Press, New York 1998. 57. o.

izgalmasnak a nézők számára, akik egyre inkább a merészebb, látványosabb jelenetekért és darabokért kezdtek rajongani. A drámaíró halála után a történelmi és polgári darabok közti különbségek egyre inkább kezdtek elhalványodni, mígnem a két műfaj lassan összemosódott: a harci jeleneteket kombinálták a bordélyházak világával.⁷¹

A szevamonón belül Csikamacu előszeretettel írt sindzsú darabokat, melyeknek témája a kettős szerelmi öngyilkosság. A szerelmesek, akik ezen a világon nem lehetnek egymáséi, inkább a halált választják, és remélik, hogy a túlvilágon együtt lehetnek majd. Az első ilyen témájú bunraku darab, melyet dolgozatomban is elemzek a Szonezaki sindzsú címet viseli. Ez olyan népszerűségnek örvendett, hogy Csikamacu egy tucat hasonló témájú művet írt.

Közlük az egyik leghíresebb a *Sindzsú ten no Amidzsima*, magyarul: *Kettős szerelmi öngyilkosság Amidzsima szigetén*, amely 1720 telén íródott, és egy nős üzletember és egy prostituált tragikus szerelmét írja le. Csak úgy, mint a Szonezaki sindzsú, ez a darab is valós eseményt dolgoz fel, amely ugyanazon év őszén történt. Dzsihei, a papírkereskedő családos ember, szerelme Koharu pedig megemlíti, hogy habár megállapodtak, hogy együtt vetnek véget életüknek, ő ezt mégsem szeretné. Dzsihei szörnyű haragra gerjed, bátyja alig tudja mérgét csillapítani. Kiderül, hogy Dzsihei felesége, Oszan titokban levelet írt a prostituátnak, hogy vessen véget kapcsolatuknak férjével, mert aggódik érte. A történet végére minden kiderül, s a két szerelmes elszökik az Amidzsima templomhoz, hogy végezzenek magukkal.⁷²

Szintén kettős szerelmi öngyilkosságot dolgoz fel az 1715-ös *Ikudama sindzsú* című darab, melynek története szinte teljesen megegyezik a Szonezaki sindzsúéval. A két főszereplő Koheidzsi és Oszaga, a prostituált. Oszaga már rég nem látta kedvesét, ezért nagyon bánatos. Feltűnik szerelme, aki elmeséli, hogy adósságba keveredett, mert elhanyagolta az üzletet a lány miatt. Apja mérges rá, megtiltotta, hogy találkozzon Oszagával, és egy feleséget is kiszemelt neki. Egy férfinak is adós, aki jól ellátja a baját. Eltelik pár nap, és a fiú megszökteti szerelmét, eldöntik, hogy véget fognak vetni életüknek. Megjelenik az apa a feleséggel, és pénzt hoz fiának, de a gazember, akinek adós ellopja a tőle a pénzt. Így már nem nézhet szembe apjával, a szerelmesek elmennek az Ikudama templomhoz, és öngyilkosok lesznek.⁷³

⁷¹ KEENE, Donald: *Four Major Play of Chikamatsu*, Columbia University Press, New York 1998. 20., 7-8. o.

⁷² KEENE, Donald: *Four Major Play of Chikamatsu*, Columbia University Press, New York 1998. 170-208. o.

⁷³ Kabuki21: http://www.kabuki21.com/ikutama_shinju.php

Sindzsú Joikosin című darabját 1722-ben írta meg Csikamacu egy oszakai pletyka alapján. Érdekessége, hogy a drámaíró legfőbb riválisa, Ki no Kaion is feldolgozta a történetet *Sindzsú Futacu no Haru Obi* címmel, és sikerült hamarabb elkészülnie vele, mint Csikamacunak, így ez a változat előbb került színpadra. Ki no Kaion összesen ötven darabot írt, köztük több sindzsút is. Műveit azért értékelik nagyra, mert mind a buddhizmus, az irodalom és a tudomány területén is nagy műveltséggel rendelkezett, ami műveiben is megjelent. A színházat Csikamacu halálához közeli időben hagyta ott, nem tudni miért.⁷⁴ Maga a történet Hanbei és a balszerencsés Ocsijo házasságát dolgozza fel, akik a férfi anyjának gonoszsága miatt kénytelenek egy másik életben boldogságot keresni. Ocsijo már többször férjhez ment, de mindig balul sült el a házasság. Most jól élnek, de Hanbei anyja elküldi őt a háztól. Hanbei haragszik anyjára, de fogadott fiú, ezért nagyon hálás szüleinek. Visszahozza feleségét a házhoz, majd anyjával vitatkozik a válásról, míg végül enged neki. Az anya megjótssza magát, és kedveskedik Ocsijóval. Mikor megtudja, hogy el kellene válniuk, útra kelnek, hogy végezzenek magukkal.⁷⁵

⁷⁴ LEITER, Samuel L.: *Historical Dictionary of Japanese Traditional Theatre*, Scarecrow Press 2006. 181. o.

⁷⁵ HALFORD, Aubrey S. – HALFORD, Giovanna M.: *The Kabuki Handbook*, Charles E. Tuttle Company, 1956. 74.o.

4. Szonezaki sindzsú – Kettős szerelmi öngyilkosság Szonezakiban

Hogy a darab népszerűsége miben rejlik, nehéz megmondani. Annyi bizonyos, hogy már a bemutató alkalmával a közönség éljénzésben tört ki, és ez a remek fogadtatás mind a mai napig megmaradt. Habár a bunraku történetében voltak nehéz időszakok, amikor még azt sem lehetett tudni, fennmarad-e egyáltalán a műfaj, a Szonezaki sindzsú népszerűsége nem hagyott alább. Ez talán annak köszönhető, hogy egyszerű, de tisztaszívű szereplőivel és egyszerűen felépített történetével a nézők rendkívül közelinek, valóságosnak érzik a történetet, még több száz év távlatából nézve is.

4.1 A darab elhelyezkedése időben és térben

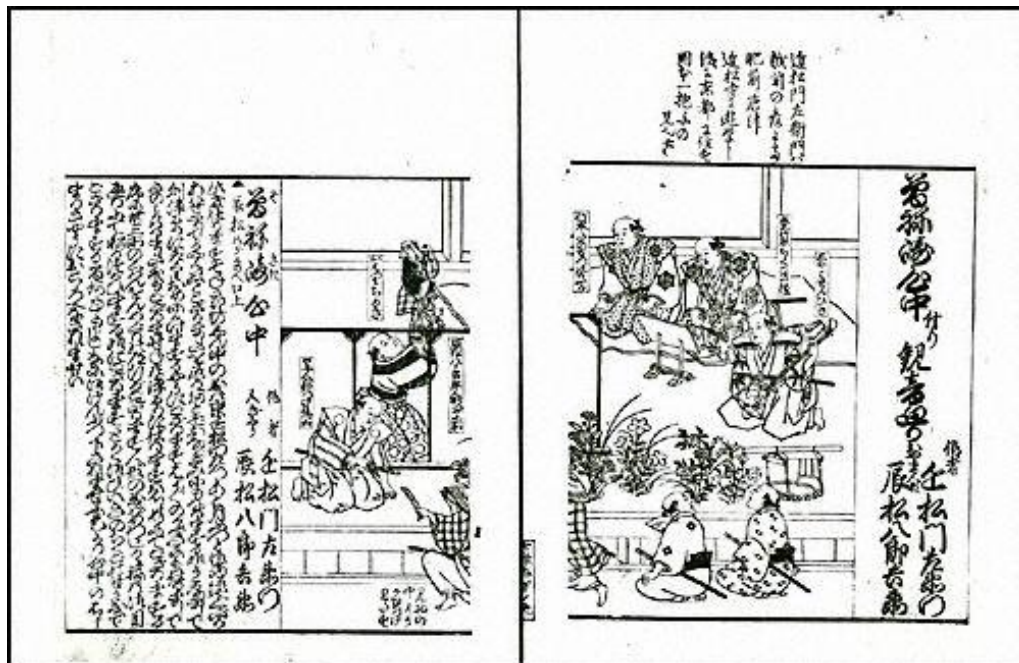
Az Edo-korszakon (1603-1867) belül, melyet japán kora-újkornak is nevezhetünk a Genroku-korszak tágabban értelmezett határai 1680 és 1730, központja pedig a Kiotó-Oszaka körzet volt. Ebben a néhány évtizedben a kultúra csodálatos virágzása bontakozott ki Japánban, és olyan meghatározó személyiségek tevékenykedtek, mint például *Macuó Basó* (1644-1694), a világhíres haikuköltő, *Ihara Szaikaku* (1642-1693), a tehetséges író, *I. Icsikava Dandzsuro* (1675-1704) kabukiszínész és természetesen Csikamacu Monzaemon drámaíró is. Valamint ezt a korszakot nevezik a kabuki aranykorának is, mert a leghíresebb színészek ekkor játszottak a színpadon.

Az Edo-korban a valódi hatalmat a sógun tartotta a kezében, a császár hatalma csak névleges volt. A Genroku-korszakban *Tokugava Cunajosi* (1646-1709) volt hatalmon, aki nagyon pártolta a kultúra terjesztését, de pazarlásai a pénz leértékelődéséhez vezettek, amely megnehezítette az egyszerű emberek életét. Ezeket a problémákat Csikamacu is előszeretettel dolgozta fel műveiben. A társadalom négy osztályra volt felosztva: legfelül a szamurájok, a társadalom alig 5%-át jelentették, majd a parasztok, a kézművesek és legalul a kereskedők.⁷⁶

⁷⁶ KEENE, Donald: *Four Major Play of Chikamatsu*, Columbia University Press, New York 1998. 8. o.

4.2 Keletkezési körülmények

A Szonezaki sindzsú volt Csikamacu első olyan darabja, amelyhez a mindennapi életből vett témát. Bár ezzel előtte már a kabukiban is kísérleteztek, igazi sikerre neki sikerült vinnie. A valós esemény, amelyet az író alapul vett, május 22-én zajlott. Csikamacunak alig egy hónap állt rendelkezésére a darab megírására. A művet először 1703. június 20-án adták elő Oszakában a Takemoto-zában. A produkcióban neves művészek vettek részt: Takemoto Gidajú és *Takemoto Tanomo*, mint narrátor, *Tacumacu Hacsirobei*, mint bábjátékos és Csikamacu Monzaemon, mint a darab írója.⁷⁷ Ilyen nevek mellett nem csoda, hogy a darab ekkora sikert aratott.



12. ábra: A darab korabeli illusztrációja

Takemoto Gidajú az általa bevezetett alapvető változtatások által lett ismert. Gazdálkodócsaládban született az Oszaka melletti Tennó-dzsiban, s kivételes szépségű, erőteljes hangja méltán tette őt alkalmassá arra, hogy dzsóruri énekes legyen. Saját színházat alapított, és első műsorra tűzött darabja, Csikamacu műve, a Sussze Kagekijo nagy sikert aratott. Olyan korszakalkotó eseménynek számított, hogy utána az ezt megelőző dzsórurit „régizsórurinak” kezdték hívni. Gidajú tanulmányozta a műfaj korábbi művelői által játszott zenetípusokat, s azokat népszerű dalokból, valamint népdalokból vett elemekkel gazdagította.

⁷⁷ SHIRANE Haruo: *Early Modern Japanese Literature: An Anthology, 1600-1900 (Translations from the Asian Classics)*, Columbia University Press, 2004. 242. o.

Kivételes érzéke volt a finom érzelmi árnyalatok zenei kifejezéséhez. Ezzel olyan nagy tetszést aratott, hogy ismét fel tudta kelteni az érdeklődést a dzsóruri egyhangúságára ráunt közönség számára. Oly nagy híre kelt, hogy neve elválaszthatatlanul egybeforrt a műfajjal. További szerencsés körülménynek tekinthetjük azt, hogy Gidajú számára a nagy drámaíró, Csikamacu Monzaemon írt elsőrangú darabokat.⁷⁸ Ebben a korban csak úgy, mint a bábosok, a dzsóruri énekes és a samiszen játékos is rejtve voltak a nézők előtt. Egy 1705-ös előadás során azonban Gidajú ezen változatott, és láthatóvá tette magát a közönség számára a darab alatt. 1715-től már a samiszen játékos is láthatóvá vált, és a színpad jobb oldalán levő emelvényen kaptak helyet.⁷⁹

Takemoto Tanomo a másodnarrátor gyönyörű hangjáról volt híres, és Gidajúval együtt részt vett a Szonezaki sindzsú első előadásán.⁸⁰

Tacumacu Hacsirobei (?-1734) híres oszakai bábjátékos volt, a női bábokat kezelte, így a darabban ő dolgozott Ohacu karakterével. 1719-ben saját színházat alapított fiával Edoban, a Tacumacuzát.⁸¹

A kabuki változatot néhány évvel később, 1719 tavaszán adták elő először az edói Nakamurazában. Tokubei szerepében *II. Icsikava Dandzsuro* (1688-1758), Ohacu szerepében *Szanogava Mangiku* (1690-1747) játszott. A színházat 1624-ben alapították, és a három híres edói színház egyike volt.⁸² *II. Icsikava Dandzsuro* a híres színész fiaként már hamar belekóstolt a színészi életbe, apjával együtt dolgozott a színpadon az edói színházakban. 1704-ben apját egy színésztársa meggyilkolta, ezután nem sokkal vette fel a Dandzsuro nevet, és 1735-ig megtartotta. Utána *II. Icsikava Ebizó* néven dolgozott.⁸³ *Szanogava Mangiku* nevét első színpadi szereplésekor, 1705-ben vette fel Oszakában. Csikamacu több darabjában is játszott. Másik színpadi neve *I. Szanogava Dzsúkicsi* volt.⁸⁴

⁷⁸ Kokubu Tamocu: *A japán színház*. Budapest, Gondolat, 1984. 45-46. oldal

⁷⁹ History of bunraku: <http://downloadpdfz.com/pdf/ministry-of-foreign-affairs-website-web-japan-bunraku-10105667.html>

⁸⁰ GERSTLE, C. Andrew: *Chikamatsu 5 Late Plays*, Columbia University Press 2002. 23-24. o.

⁸¹ LEITER, Samuel L.: *Historical Dictionary of Japanese Traditional Theatre*, Scarecrow Press 2006. Chronology xxiv, xxvi

⁸² Kabuki21: <http://www.kabuki21.com/nakamura.php>

⁸³ Kabuki21: <http://www.kabuki21.com/ebizo2.php>

⁸⁴ Kabuki21: <http://www.kabuki21.com/jukichi1.php>

4.3 Szereplők

Ellentétben a történelmi darabok nagyszabású hőseivel, a polgári tragédiákról szóló drámák szereplői korabeli hétköznapi emberek, vagyis városi polgárok: háziasszonyok, kereskedők, tolvajok, prostituáltak és a korabeli Oszaka sokszínű lakosságának más képviselői. Mivel Csikamacu már fiatal korában betekintést nyert a különböző társadalmi osztályok életébe, szereplőinek jellemét is kitűnően, részletekbe menően élethűen tudta kialakítani. A Szonezaki sindzsú egyik főszereplője, Tokubei a kereskedő osztály tagja, egy szójaszós-kereskedés alkalmazottjaként dolgozik, a női főszereplő pedig egy prostituált. Mint látható, mindketten az alacsonyabb osztály tagjai. Ez azért kiemelkedő, mert eddig nem volt jellemző, hogy a színpadon alacsonyabb státuszú emberekről szóló darabokat vigyenek színre.



13. ábra: Ohacu és Tokubei

tele vannak érzelmmel.

Ha a drámaíró többi szevamonójával hasonlítjuk össze a darabot, a karakterek első pillantásra nagyon hasonlítanak a többi darab szereplőéhez. *Tokubei* egy huszonöt éves segéd nagybátyja kereskedésében, a *Hiranojában* dolgozik. Egy fiatal, rendkívül naiv, haszontalan fiatalember, aki titokban egy prostituált iránt táplál gyengéd érzelmeket. Jelleme még kiforratlan. Jóhiszeműségét mi sem mutatja jobban, mint hogy a gazember *Kuheidzsinek* is bedől, aki kicsalja pénzét, és még jól helyben is hagyja. *Tokubei* ezt követően szánalomra méltóan könnyek között bizonygatja a járókelőknek az ártatlanságát. Ez a karakter modellként szolgált az elkövetkező darabok férfi főszereplőinek, akik személyisége gyenge, de

De mégis miért dönt úgy ez a fiatal, szerelmes fiú, hogy eldobja magától az életet? Először is, véleményem szerint a legmeghatározóbb ok, hogy becsapták, megszégyenítették és meglopták, így hírnevén olyan végzete folt esett, amelyet már képtelen volt tisztára mosni.

Régi barátja ellopta a pénzt, amivel bácsikájának tartozott, így már nem kerülhetett annak szeme elé. Pedig ő volt az egyetlen ember, akire ebben a világban számíthatott, ő adott neki munkát és támogatta. Fogadott fiú volt, nevelőanyjával való kapcsolatuk nem volt a legjobbnak mondható. Bácsikáján kívül az egyetlen lény, akit szeretett Ohacu volt, vele pedig nem lehetett együtt. Ha pedig nem lehet Ohacuval, mi értelme egyáltalán az életének? Amikor a végső búcsúzásra kerül a sor a világtól, egyedül bácsikáját sajnálja, hogy gondot okoz neki halálával.

A darab hősnője, *Ohacu* a tizenkilenc éves prostituált egy kedves, melegszívű, fiatal lány. Szerelméért bármit megtenne, még attól sem riad vissza, hogy öngyilkos legyen, sőt, ő siettetni kedvesét, hogy együtt lépjenek át a másvilágra. Odaadó szerelmével méltán bizonyítja, hogy még egy alacsony osztálybeli prostituált is szerethet őszintén, érdekek nélkül.

De vajon őt mi készteti, hogy búcsút mondjon evilági életének? Egyrészt olyan munkát kell űznie, amit valószínűleg cseppet sem akar, be van zárva a Tenma házba, és reggeltől estig a vendégeket kénytelen szórakoztatni. Ohacu még a prostituáltak között is alacsony rangúnak számított, így nem válogathatott vendégei között, életét percről percre megszabták. Ráadásul semmi esélye nem volt, hogy ennek valaha is véget vessen. Igaz ugyan, hogy a prostituáltakat pénzért ki lehetett váltani, de az árakat olyan magasan húzták meg, hogy Tokubeinek esélye sem lett volna valaha is annyi pénzt összegyűjtenie, hogy megvásárolhassa szerelmét. Ohacu ezért dönt a halál mellett, és arról álmodozik, hogy a másvilágon szabadon lehet majd kedvesével és korlátok nélkül szerethetik egymást. A végső percekben egyedül rég látott szüleit sajnálja, akik majd biztos szomorkodni fognak, ha meghallják a halálhírét. Találkozni velük pedig majd csak akkor tud, ha az ő életük is véget ér majd. Tehát hiába vannak rokonai, semmi esélye, hogy szeretteivel lehessen. A darab végén mindkét főszereplő képes átváltozni egyszerű, mondhatni jelentéktelen figurából tragikus hőssé.

A két főszereplőn kívül megismerhetjük még Kuheidzsit, a csalót, aki Tokubei gyerekkori barátja, a nagybácsit, a Tenma ház tulajdonosát, egy-két prostituáltat, de szerepük elenyésző, a hangsúly a szerelmesek van.

Míg a bunraku darabban a két főszereplőn kívül a mellékszereplőkre alig esik hangsúly, a kabuki előadás során egy kicsit jobban megismerhetjük őket. Ez a változat több szereplővel dolgozik: már az első felvonás úgy kezdődik, hogy három férfi, Gihei, Szanpei és

Hikomaru Ohacuról beszélget. Gihei a felvonás végén is feltűnik, amikor a lányt elviszi a verekedés helyszínéről. Kjúemon, Tokubei nagybátyja is nagyobb szerepet kap, többször feltűnik a darab folyamán a színpadon. A gonosztevő Kuheidzsi, Tokubei gyerekkori barátja is több szerepet kap. Csúnyán átveri a fiút, és ebben a változatban az okát is megtudjuk a második felvonásban. De a történet végén megkapja méltó büntetését. Rajtuk kívül Kuheidzsi barátai és járókelők jelennek meg a színpadon. A második felvonásban szerepelnek még prostituáltak, szolgálók, a tulaj és a ház személyzete.

4.4 A mű szerkezete és cselekménye

Ha a darab bunraku és a kabuki változatát vizsgáljuk, egyből feltűnik, hogy habár a történet fő vonala ugyanaz, bizonyos eltérések találhatók a szövegben és az előadásban. Fontos még megemlíteni, hogy Csikamacu Monzaemon a darabhoz nem írt forgatókönyvet, csupán a narrátor által előadott szöveget dolgozta ki.

Csikamacu Monzaemon első sindzsú darabja, a Szonezaki sindzsú bábszínházi változata még nincsen felvonásokra osztva, mert az író ekkor még nem dolgozta a polgári tragédiák felépítését (később három felvonásos darabokat készített). Az előadás mindössze három jelentből áll, a történet pedig időben alig huszonnégy óra leforgása alatt játszódik. Egyszerű felépítése miatt egyesek kritizálták, így az író 1717-ben, tizennégy évvel az első előadás után újabb jelenetekkel bővítette a darabot, például megbüntette a gonosztevőt. Az első változat egyszerűsége azonban sokkal inkább magával ragadó és a mai nézők is jobban kedvelik. Az eredeti szöveghez tartozik egy nyitójelenet, amelyben a narrátor az Oszaka területén található harminchárom Kannon templomot sorolja fel szójátékokkal tarkítva, de mivel sem párbeszéd nincs benne, és a darab cselekményéhez sem kötődik szorosan, ezt ki szokták hagyni az előadásból, ezért a dolgozatomban sem fogom tárgyalni.⁸⁵

A kabuki előadás felépítése eltér a bábszínházi darabétól: a történet két felvonásra, a második felvonás pedig kettő jelenetre van osztva.

Az első jelenet az oszakai Ikudama szentély környékén játszódik, időpontja 1703. május 21. A samiszen játékos finom a húrok pengetésébe kezd, a narrátor pedig bemutatja

⁸⁵ KEENE, Donald: *Four Major Play of Chikamatsu*, Columbia University Press, New York 1998. 39. o.

Tokubeit, a kellemes fiatalembert, aki titkolja érzelmeit, nehogy pletyka legyen belőle, hogy egy kurtizánba szerelmes. Segédjével, Csózóval épp úton van a vásárlókhoz, amikor hirtelen meglátja szerelmét, Ohacut. Segédjét tovább küldi, majd megparancsolja, hogy ha végzett, azonnal térjen haza, és mondja meg a boltban, hogy ő is hamarosan visszatér. A fiú eltűnik, így Tokubeinek lehetősége nyílik beszélni Ohacuval. A lány megkéri, ne vegye le kalapját, nehogy valaki megismerje, főleg most, hogy vendége is van, aki bármelyik percben visszatérhet. Ohacu elmeséli, milyen szomorú volt, hogy Tokubei nem írt neki, és semmit sem tudott róla jó ideje, hiába kérdezősködött. A fiú elmeséli, micsoda megpróbáltatásokon ment keresztül, az is csoda, hogy él.

A kabuki változat első felvonása ettől eltérően indul. Gihei két férfival beszélget arról, hogyna kellene tölteni az estét, mire eszükbe jut, hogy a híres kurtizánt, Ohacut kellene megvenni szórakozásnak. Ohacu úgy tesz, mint aki túl sokat ivott, és szörnyű fejfájásra hivatkozik, mire a férfiak továbbállnak. A lány szomorkodik, hogy rég nem látogatta meg szerelme, mire kap egy üzenetet, hogy Tokubei még ma meglátogatja. A fiú feltűnik, és beszámol arról, mi történt vele.



14. ábra: Színészek a színpadon

Ezután egy újabb szakasz jön, melyben Tokubei őszintén elmeséli, milyen ügybe keveredett. Főnöke mindig kedvesen bánt vele, mivel ő az unokaöccse, és ő is becsületesen dolgozott és bánt a pénzzel. A nagybácsi annyira elégedett volt vele, hogy felvetette, vegye el a felesége unokahúgát két kamme hozománnyal. Ez múlt évben történt, de Tokubei gondolni sem tudott a házasságra más nővel, mint Ohacu. Nevelőanyja azonban titokban megegyezett nagybátyjával és eltette a pénzt. Múlt hónapban pedig rá akarták kényszeríteni a házasságra, ami miatt összerúgta a port a nagybátyjával. Az elűzte őt Oszakából, és követeli vissza a pénzt, mégpedig huszonkettedikére. Az anyja először hallani sem akart róla, hogy visszaadja a pénzt, ezért ment Kiotóba egy nagybani szójaszószer kereskedőhöz, de ott sem járt szerencsével. Végül anyja nagy nehezen odaadta neki a hozományt. Ohacu együtt érez a fiúval. Nem érti, miért kell így büntetni szegényt, hiszen nem egy bűnöző. A lány először itt veti fel a kettős öngyilkosság gondolatát: ha többé nem tudnak ezen a világon

találkozni, attól még kitarthatnak egymás mellett, és egyesülhetnek a másvilágon, hiszen ebben senki sem gátolhatja meg őket.

Tokubei tovább folytatja a történetet, itt vezeti be a második bonyodalmat, amelybe belekeveredett. Tizenharmadikán találkozott Kuheidzsivel, régi barátjával, aki olajkereskedő. Pénzért könyörgött neki, Tokubei pedig megszánta, és kölcsönadta neki a visszaszerzett hozományt, hiszen csak pár nap múlva lesz rá szüksége. Úgy állapodtak meg, hogy Kuheidzsi tizennyolcadikán reggel visszaadja pénzt, de azóta sem jelentkezett, viszont Tokubeinek holnap vissza kell térítenie a két kamme hozományt nagybátyjának. Úgy tervezi, ezen az estén megkeresi, visszaveszi a pénzt.

Este találkoznak, de Kuheidzsi gyanúsán viselkedik. Mikor a fiú követeli rajta a pénzt, Kuheidzsi nem érti, miről beszél, és kineveti őt. Azt állítja, ő ugyan sosem kért kölcsön semmit. Tokubeit előnti a méreg, és előrántja megállapodásukat, amely le is van pecsételve Kuheidzsi pecsétjével. Kuheidzsi össze csapja tenyerét, és elámul, hogy Tokubei milyen aljas dolgokra képes. Hiszen ő tizedikén elvesztette tárcáját benne a pecséttel, és ezt ki is hirdette mindenhol. Tokubei pedig ezt megtalálta, és képes volt ilyen cselszövést kitervelni ellene. Tokubei hiába bizonygatja igazát, senki sem hisz neki, megszégyenült. Erővel próbálja visszaszerezni a pénzt, de Kuheidzsi és barátai jól helybenhagyják. Tokubei még ezek után is, összeszedve magát a földről, a járókelőknek bizonygatja az ártatlanságát. Megfogadja, hogy bármi áron bebizonyítja Oszaka lakóinak, hogy nem követett el semmilyen bűnt. Így zárul az első jelenet.

A kabuki darab során, ahogy elmeséli a történetet Tokubei a kedvesének, rögtön megjelenik Kuheidzsi a bandájával, összevesznek és össze is verekednek. Közben Gihei visszatér, és elviszi Ohacut, aki szerelmét követve egészen belekeveredett az utcai harcba.

A második jelenet a Temma háznál játszódik, ahol Ohacu dolgozik, ugyanazon az estén. A lány szörnyen érzi magát, hatalmas bánat nyomja a szívét. A többi kurtizán Tokubeiről pletykálgodik, hogy hogy ellátták a baját, lehet, hogy túl sem élte. Ohacu csendre inti őket, majd megszakad a szíve a szomorúságtól, csak sírdogál egymagában. De ahogy kinéz, megpillantja Tokubeit. Már rohanna is ki hozzá, de a ház tele van vendégekkel, akik nem láthatják meg.



15. ábra: A Tenma házban

A kabuki darabban itt nem Tokubei jelenik meg, hanem nagybátyja, Kjüemon jön látogatóba Ohacuhoz. A férfi megkéri, hogy feledkezzen el a fiúról, és ne befolyásolja a cselekedeteit és a megszervezett házasságot. Ohacu elutasítja a vádakat, és biztosítja Kjüemon a tiszta szerelméről a fiú iránt. A férfi kérdezősködik, nem látta-e Tokubeit, mert állítólag eltűnt, de a lány nemleges választ ad. Kjüemon otthagyja, és mással elegyedik szóba. Csak ezután látja meg az utcán a fiú közeledő alakját.

A bábjátékban, ahogy meglátja kedvesét, azt mondja, kimegy egy kicsit levegőzni. De épp hogy pár szót vált szerelmével, már hívják is vissza a házba. Bebújtatja a fiút a kimonója alá, és a tornáchoz sétál, ahol közönyös tekintettel rágyújt pipájára. Ekkor azonban megjelenik Kuheidzsi a bandájával, és befeketíti Tokubeit a tulaj előtt.

A színészek által előadott változatban Ohacu elmeséli, hogy itt járt Tokubei nagybátyja, és miket mondott neki. Feltűnik Kuheidzsi barátaival, mégpedig azért jött, hogy kiváltsa Ohacut a szolgálat alól azzal a pénzzel, amelyet Tokubeitől lopott.

A bunrakuban nem esik szó a lány megvásárlásáról, Tokubei a tornác alatt kucorogva hallgatja Kuheidzsi hazugságait, s a fogait csikorgatja dühében. Ohacu fél, hogy a fiú felfedi magát, ezért a lábával nyugtatgatja. A tulaj nem szeretne senki pártjára állni, inkább elhagyja a szobát. Ohacu úgy tesz, mintha csak magának beszélne, és megvédi a fiút az aljas vádaktól. Azt mondja, ezek után Tokubeinek nincs más választása, mint hogy megölje magát. Bárcsak tudná, hogy készen áll-e a halálra. Tokubei bólint a ruha alatt, és a lány bokáját a torkára teszi, mint egy kardot jelzésképp. Véleményem szerint ez a darab legkiemelkedőbb jelenete a

micsijukin kívül. Fontos megemlíteni, hogy a női báboknak nem készítettek lábat, bizonyos eseteken kívül, hanem a ruhát mozgatták úgy, mintha lépegetne, vagy ülne. Ehhez a darabhoz azonban elengedhetetlen a bábu lába, hiszen egy kulcsfontosságú jelenetről beszélünk.



16. ábra: Megszületik a döntés – véget vetnek életüknek

Amikor Tokubei a torkához emeli Ohacu lábát, az egy megrázó jelenet, de ugyanez színészekkel játszva teljesen más hatást kelt, kevésbé szívszaggató, inkább erotikus. A színészek mindig megőriznek valamit a saját személyiségükből. A báboknak nincs saját személyisége, ezért jobban azonosulni tudnak a szereppel. Hiába állnak mögöttük a bábmozgatók, úgy tűnik, mintha saját akaratukból mozognának. mintha a bábosok csak szemtanúi lennének az eseményeknek. Habár maguktól képtelenek érzelmeket kifejezni, a bábjátékosok és a narrátor segítségével ez mégis valóra válik.⁸⁶

A döntés tehát megszületett. A szégyent csak a halál moshatja le. Kuheidzsi meglepődik a lány szavain, nem érti, miért kellene Tokubeinek végeznie magával. De biztosítja Ohacut, hogyha ez bekövetkezne, ő ezer örömmel a gondját viseli. Ohacu inkább megölné a gazfickót, egy percet sem bírna ki Toku nélkül. Tokubei eközben átöleli a lány térdét, és egy könnycseppet hullajt. Egy szót sem szólhatnak egymáshoz, mégis érzik a másik

⁸⁶ ADACHI, Barbara C. : *Backstage at Bunraku: A Behind-The-Scenes Look at Japan's Traditional Puppet Theatre*, Weatherhill, 1985. foreword ix

minden gondolatát. Kuheidzsi mérgelődve odábbáll, majd máshol költi el a súlyos pénztárcája tartalmát. A tulaj kéri, hogy készüljenek elő az éjszakára, Ohacu pedig magában végleg búcsút int a ház népének.

A kabuki darab során Kuheidzsi azt hiszi, hogy a lány részeg, és azért akar inkább meghalni. Otthagyja Ohacut a tornácon, de a lánynak azonnal vissza kell térnie a szobájába, s szerelmével már egy szót sem tud váltani.

Itt egy váltás következik, éjszaka van, az egész ház alszik. Ohacu lábujjhegyen lelépked a lépcsőn, Tokubei a tornác alatt várja. A lépcső alatt egy cseléd lány alszik, és egy nagy lámpás világítja be a teret. Ohacu egy seprűnyéllel a kezében nyújtózkodik, próbálja eloltani, hogy ne lássák meg. Sikerül is, de legurul a lépcsőn, és a cseléd lány felébred. A szerelmesek egymásra lelnek a sötétben, a lány pedig a kovakövet kezdi keresni, hogy tüzet csiholjon a lámpásba. Ahogy elhúzzák a reteszt az ajtón, az szörnyen nyikorog, ezért megvárják, amíg a lány pattintgatni kezdi a köveket, és annak ütemére szépen lassan kinyitják az ajtót. Végre sikerül kiszökni, és szívük csordultig tele boldogsággal.



17. ábra: Az utolsó pillanatok

A kabukinál, miután a szerelmespár megszökött, megjelenik Kuheidzsi szolgálja, aki beszámol róla, hogy gazdája csúnyán átverte és meglopta Tokubeit. Kjüemon kihallgatja a beszélgetést, szörnyű haragra gerjed, és ráront Kuheidzsire. Ohacut keresik, hátha tudja, hová rejtőzött el Toku, de csak a búcsúlevelét találják meg szobájában. Kjüemont elfogja a rémület, hogy Tokubei megöli magát, s embereket gyűjt a szerelmesek keresésére.

Az utolsó jelenet a Dódzsimából a Szonezaki szentélyhez vezető útjukat írja le. A szerelmesek összekapaszkodva sétálnak az úton, könnyeikkel küszködnek, és már csak az elmúlás jár a fejükben. Percről percre közeledik a vég órája. Biztos majd róluk is pletykálni fognak. Átsétálnak az Umeda hídon, az éj koromfekete. Az erdőhöz érve meglátnak két emberi lelket az égen cikázni. Úgy tűnik, más is ezt az éjszakát választotta, hogy a másvilágra

költözzön. Legalább nem lesznek egyedül az odavezető úton. Sírva összeölelkeznek, és megállnak egy fánál, melynek egyik ága fenyő, a másik meg pálma, amely egy töről fakad. Ez a határtalan szerelem jelképe. Tokubei azt mondja, legyen ez az a hely, ahol végeznek magukkal. Ohacu elővesz egy pengét, amelyet biztonságképp a ruhájába rejtett, ha valaki rájuk rontana. Tokubei úgy gondolja, mint az örökké tartó szerelem példaképei, szép pózban kell eltávozniuk, így Ohacut övével a fatörzshöz köti jó szorosan. Tokubei könnyen között búcsút mond nagybátyjának, és sajnálja, hogy bonyodalmat okoz neki, de végre találkozhat szüleivel a túlvilágon. Ohacu szülei még élnek, ezért rettentően bánkodik, hogy micsoda fájdalmat fog nekik okozni a halála. A lány jajgat és siettet Tokubeit, hogy cselekedjen. Tokubei a Namu Amida Butsu mormolgatja, és megpróbálja torkon szűrni szerelmét a kardjával, de képtelen rá, és a penge mindig célt téveszt. Végül célba talál, és felhangzanak Ohacu utolsó lélegzetvételei. Majd hogy ne maradjon le, magával is végez. Mint férj és feleség, és az örökké tartó szerelem jelképei lelkük a másvilágra távozik.

Az élszereplős változatban ez a rész a második felvonás második jelenete, és lényegében nem tér el a bunrakuban előadottól. A lényeg a zenére és a narrátor énekére helyeződik.

4.5 Micsijuki

A bunrakuban a *micsijuki* a szerelmesek utazását jelenti, azt az utolsó utat, amelyen végigmennek, még mielőtt véget vetnek életüknek. Micsijukit azelőtt már a nóban is használtak, de a leggyönyörűbbeket minden kétséget kizáróan Csikamacu Monzaemon írta meg. A részletekbe menően kidolgozott és szójátékokkal tarkított sorok kitűnően megteremtik a záró jelenet tragikus légkörét. Még ha a mű elején nem is szimpatizáltunk a karakterekkel, a micsijuki során minden bizonnal felébred bennünk az együttérzés a szerencsétlen hősök iránt, akik egyetlen boldogságukat a halálban lelik meg. Tokubei és Ohacu miután megszöktek, utolsó útjukon méltóságot szereznek maguknak, érzelmeiket pedig a narrátor csodálatosan adja elő. Utolsó mondataikból sokkal jobban megérthetjük, megismerhetjük őket, mint az azelőtt elhangzott szavaikból és tetteikből. Itt teljesednek ki igazán a karakterek.⁸⁷

⁸⁷ KEENE, Donald: *Four Major Play of Chikamatsu*, Columbia University Press, New York 1998. 24. o.

此世の名残夜も名残、
死に行く身を譬ふれば、
仇しが原の道の霜、
一足づつに消て行く、
夢の夢こそ哀れなれ。⁸⁸

Búcsúzzunk el a világtól...
Ó éj, és te, kedvesem, bocsáss meg!
Amikor a halálhoz vezető utat választottuk,
dérre váltunk, mely a temetőhöz vezető utat borítja,
s amely elolvad, ha rálépsz...
Ó, szomorú álom! Igen, az egész világ, az egész élet
egy szomorú álom!⁸⁹

Általában egy tajú és egy samiszen játékos játszik a darabban, de bizonyos jelenetek megkívánják a többet belőlük, például táncos jelenetek vagy a micsijuki.⁹⁰ Ebben a darabban is a harmadik jelenetben, vagyis a micsijukiban több samiszen játékos és narrátor jelenik meg és egyszerre, olykor felváltva éneklik és játsszák a történetet.

4.6 Stílus

Csikamacu Monzaemon rendkívüli odafigyelést szentelt a szöveg megalkotására, célja nem csak az volt, hogy a darab sikeres legyen a színpadon, hanem hogy a szöveg magában is hírnévre tegyen szert. Művei több kiadásban is nyomtatásra kerültek élete során, egyrészt a narrátoroknak volt szükséges, hogy gyakorolják a szöveget, másrészt szívesen olvasták önmagukban is a darabokat az emberek. Csikamacu alapossága és szakértelme révén a bábszínház képes volt magasabb szintre emelkedni.

Szövegei módfelett összetettek: a dialógusokban a szereplők társadalmi státuszát figyelembe véve hétköznapi nyelvezetet használ, a narrátor saját szövegében pedig gyönyörű

⁸⁸ 近松門左衛門曾根崎心中: <http://etext.lib.virginia.edu/japanese/chikamatsu/sonezaki/ChiSone.html>

⁸⁹ VIHAR Judit fordítása. In: u. ő: *A japán irodalom rövid története*. Nemzeti Tankönyvkiadó, Bp. 1994. 66. o.

⁹⁰ ADACHI, Barbara C.: *Backstage at Bunraku: A Behind-The-Scenes Look at Japan's Traditional Puppet Theatre*, Weatherhill, 1985. 10. o.

és aprólékosan megválogatott szavakat és mondatokat fűz egybe, amelyben minden darabnak megvan az oka, miért került oda. Ez azért is lenyűgöző, mert tudni lehet, hogy a szöveg megírására alig pár hét állt a rendelkezésére. Előszeretettel használ *engót*, amely utalást, célzást jelent. Leír egy szót, amely rögtön egy másikat hív elő az olvasó képzetében. Hasonló eszköz a *kakekotoba*, amely a szavak többféle jelentésén alapul. Rímeket is alkalmazott a szövegben, sőt, sorvégi rímet is használt, amelyet a japán irodalom nem szívesen alkalmaz. Habár Csikamacu idejében a hétköznapi emberek, tehát a nézőközönség nem volt magasan iskolázott, a sorok mögötti szépséget, még ha nem is értették a szöveg minden egyes részét, képesek voltak átérezni.⁹¹

4.7 A mű hatása

Ez a darab olyan népszerű lett, hogy utána az író több hasonló témájú művet is készített. A történet fő vonala - egy fiatal férfi beleszeret egy prostituáltba, de nem tud elegendő pénzt összegyűjteni, hogy kiváltsa őt a bordélyházból, ezért együttesen a halált választják - változatlan maradt, csak a szereplők jellemében változtatott egy-két vonást a drámaíró. Például a cselszövő motivációját homályba burkolta, vagy kettős értelmet adott neki. Csikamacu négy későbbi művében is utal a Szonezaki sindzsúra, és feltételezi a történet ismeretét.

Továbbá szintén a mű népszerűségét mutatja, hogy az előadások után jócskán megszorodott a kettős szerelmi öngyilkosságok száma, mind a való életben, mind a színpadon. Az ügy odáig fajult, hogy 1722-ben a kormányzat betiltotta azoknak a daraboknak a színpadra vitelét, melyeknek a címében szerepelt a sindzsú, azaz szerelmi öngyilkosság kifejezés. Arról sem árt azonban megfeledezni, hogy ehhez a szörnyű divathoz az is hozzájárult, hogy a pénz értéke 1706-ban csökkenni kezdett. Ez pedig rengeteg embert nyomorba és kétségbeesésbe taszított. Valamint természeti katasztrófák egész sorozata is nehezítette a helyzetet: tűzvész, vulkánkitörések és földrengések fenyegették az emberek életét. Így nem csoda, ha sokan egy jobb élet reményében megváltak az akkoritól.⁹²

⁹¹ KEENE, Donald: *Four Major Play of Chikamatsu*, Columbia University Press, New York 1998. 26-29. o.

⁹² KEENE, Donald: *Four Major Play of Chikamatsu*, Columbia University Press, New York 1998. 17. o.



18. ábra: Szobor a szerelmespárról

A történet mindmáig népszerűségnek örvend, filmváltozatok is születtek belőle, például 1978-ban *Jaszuzo Maszumura* rendezésében, 1981-ben pedig egy bábfilm.⁹³ Valamint található Oszakában egy szentély, amelyet csak *Ohacu Tendzsinként* emlegetnek a darab hősnőjéről elnevezve, 1972-ben pedig egy szobrot is emeltek a szerelmespár emlékére, és a helyet rengeteg turista keresi fel.⁹⁴

⁹³ IMDB: <http://www.imdb.com/title/tt0077463/>

⁹⁴ お初天神: <http://www.ohatendori.com/>

Befejezés

Úgy gondolom, összehasonlítva a bábszínházat és a kabukit mind egymással, mind a nyugati műfajokkal, a színjátszás két gyöngyszeméről beszélhetünk. Kevés helyen találni a világban két ennyire egyedi és különleges színházi műfajt, amely több száz évvel ezelőtt alakult ki, és mind a mai napig kedvelt szórakoztatási forma. Habár a két műfaj létrejötte óta szorosan összekapcsolódik, mégis képesek voltak önállóan fejlődni, és a lehető legtöbbet kihozni magukból.

A bábszínház, habár létrejötte óta több nehéz időszakkal is szembe kellett néznie, mégis képes volt fennmaradni hosszú időn keresztül, és a társulatok ma is tartanak előadásokat és turnékat Japánban és szerte a világban. A gyönyörűen megmunkált régi bábokat most is nagy becsben tartják, a legtehetségesebb bábmozgatókat pedig élő nemzeti kincsként tartják számon.

Véleményem szerint a báb olyan lény, amely a valóságban nem több mint fa, ruhaanyag és egy apró paróka gondosan összerakva, ám ha egy bábmozgató a kezébe veszi, életre kel, emberi lesz, s a bábos, mint egyfajta isten irányítja és teszi örökéletűvé. Úgy gondolom, ebben rejlik a műfaj, és az így előadott darabok megfoghatatlan szépsége.

A kabuki fejlődésében sokat köszönhet a bunrakunak, hiszen sok bunraku író tért át kabuki darabok készítésére, otthagya a bábszínházat, és rengeteg kabuki darab alapjául szolgált bábszínházi mű is. Ezeket kissé átalakítva, a színészek személyes varázsával fűszerezve pedig sikert arattak. Ha viszont a másik oldalról vizsgáljuk, véleményem szerint nagy szerepe volt abban a kabukinak, hogy Csikamacu visszatérve a bábszínházhoz, 1703-ban egy olyan sikeres darabot tudott megalkotni, mint a Szonezaki sindzsú. Biztos vagyok benne, hogy a kabuki színházban eltöltött évek során a drámaíró rengeteg olyan tapasztalatot szerzett, amelyet később a bunraku színpadán tudott igazán kamatoztatni.

Dolgozatom másik jelentős kérdéskörére áttérve, véleményem szerint a japánok gondolkodásában az öngyilkosság teljesen más jelentéssel bír, mint ahogy azt mi, nyugatiak gondoljuk; lényege nem az evilági élettől való menekülés, megszabadulás, sokkal inkább olyan tényezők játszanak közre, mint a tisztesség megőrzése, a család nevének tisztán tartása

és a hűség. A Szonezaki sindzsúban Tokubei nevén folt esett, hisz mindenki tolvajnak, csalónak vélte, még ha igazából teljesen ártatlan is volt. Hogy nevét tisztára mossá, elkerülhetetlenné vált, hogy végezzen magával. A tisztesség ily módú helyreállítása egy gyönyörű szerelmes történettel fűszerezve nem csoda, hogy beolta magát a közönség szívébe. Ha ehhez még hozzátesszük azt a páratlan és különleges előadásmódot, mellyel a bábmozgatók, a narrátor és a samiszen játékos végigkísérik a történetet, a siker szinte garantált. Úgy gondolom, Csikamacu azért bábszínházra készítette sindzsú darabjait, mert ez a légkör sokkal alkalmasabb a gyönyörű mégis tragikus történetek megjelenítésére. A bábok használatával az egyszerű történetek habár a való életből vett eseményeket dolgoznak fel, misztikus árnyalatot kapnak, és olyan szinten távolítják el a nézőt a valóságtól, hogy az kellemes szórakozást nyújtson. A színészek nem tudják elkerülni, hogy játékukba saját személyiségükből is belevigyenek, a bábok viszont száz százaléig azonosulnak a karakterrel.

Lezárásként annyit fűznék hozzá a Szonezaki sindzsú című darabhoz, hogy bár színészekkel és bábokkal is csodálatos az előadás, engem mégis inkább a bunraku darab légköre fogott meg, aminek oka azt hiszem az, hogy a nyugatiak számára ez a fajta ismeretlen és kifinomult bábozási technika lélegzetelállító élményt nyújt.

Irodalomjegyzék

ADACHI, Barbara C.: *Backstage at Bunraku: A Behind-The-Scenes Look at Japan's Traditional Puppet Theatre*, Weatherhill, 1985.

CAVAYE, Ronald: *Kabuki. A pocket guide*, Charles E. Tuttle Company, 1993.

CAVAYE, Ronald - GRIFFITH, Paul - SENDA, Akihiko: *A Guide to the Japanese Stage: From Traditional to Cutting Edge*, Kodansha International, 2005.

GERSTLE, C. Andrew: *Chikamatsu 5 Late Plays*, Columbia University Press 2002.

HALFORD, Aubrey S. – HALFORD, Giovanna M.: *The Kabuki Handbook*, Charles E. Tuttle Company, 1956.

KEENE, Donald: *Four Major Play of Chikamatsu*, Columbia University Press, New York 1998.

KEENE, Donald: *No and bunraku: Two Forms of Japanese Theatre*, Columbia University Press, New York, 1990.

KOKUBU Tamocu: *A japán színház*. Budapest, Gondolat, 1984.

KOMINZ, Laurence R. - BRASE, Michael (Editor): *Stars Who Created Kabuki*, Kodansha, 1997.

LEITER, Samuel L.: *Historical Dictionary of Japanese Traditional Theatre*, Scarecrow Press 2006.

MILLER, Barbara Stoller: *Masterworks of Asian Literature in Comparative Perspective : A Guide for Teaching*. Armonk, N.Y. ME Sharpe, Inc., 1994.

NAKAMURA Matazó: *Kabuki. Az öltözőben és a színpadon*. Budapest, Gondolat, 1992.

SCOTT, Adolphe Clarence: *The Kabuki Theatre of Japan*, Dover Publications, 1999.

SHIRANE Haruo: *Early Modern Japanese Literature: An Anthology, 1600-1900 (Translations from the Asian Classics)*, Columbia University Press, 2004.

TOSHIO Kawatake: *Kabuki: Baroque Fusion of the Arts*, 2003.

VIHAR Judit: *A japán irodalom rövid története*. Nemzeti Tankönyvkiadó, 1994.

Budapest Bábszínház: <http://www.budapest-babszinhaz.hu/tortenet> [megtekintve: 2014. 04. 20.]

Encyclopedia Britannica: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/110980/Chikamatsu-Monzaemon> [megtekintve: 2014. 03. 12.]

History of bunraku: <http://downloadpdfz.com/pdf/ministry-of-foreign-affairs-website-web-japan-bunraku-10105667.html> [megtekintve: 2014. 03. 20.]

IMDB: <http://www.imdb.com/title/tt0077463/> [megtekintve: 2014. 04. 20.]

Japan guide: <http://www.japan-guide.com/e/e2092.html> [megtekintve: 2014. 03. 20.]

Kabuki21: <http://www.kabuki21.com> [megtekintve: 2014. 04. 20.]

Magyar Művészeti Akadémia: [http://www.mma.hu/nehai-tagok#Kemény Henrik](http://www.mma.hu/nehai-tagok#Kemény%20Henrik) [megtekintve: 2014. 04. 20.]

Terebess: <http://terebess.hu/keletkultinfo/lexikon/chikamatsu.html> [megtekintve: 2014. 03. 12.]

Terebess: <http://terebess.hu/keletkultinfo/lexikon/hangszer.html> [megtekintve: 2014. 03. 12.]

The puppet theatre of Japan. Bunraku:

<http://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/bunraku/en/index.html> [megtekintve: 2014. 03. 20.]

近松門左衛門曾根崎心中:

<http://etext.lib.virginia.edu/japanese/chikamatsu/sonezaki/ChiSone.html> [megtekintve: 2014. 03. 26.]

杉本文楽 曾根崎心中: <http://sugimoto-bunraku.com/> [megtekintve: 2014. 03. 26.]

お初天神: <http://www.ohatendori.com> [megtekintve: 2014. 04. 20.]

Képek jegyzéke

1. ábra: Jávai wayang kulit

http://31.media.tumblr.com/tumblr_ldb8u6QE1e1qfvlwro1_500.jpg

3. ábra: Látvány a nézőtérrel

<http://pingmag.jp/site/wp-content/uploads/2013/09/bunraku.jpg>

3. ábra: Bábmozgatók előadás közben

http://ynt.yafjp.org/images/performing-arts_img2.jpg

4. ábra: A bábok felépítése

CAVAYE, Ronald - GRIFFITH, Paul - SENDA, Akihiko: *A Guide to the Japanese Stage: From Traditional to Cutting Edge*, Kodansha International, 2005. 112. o.

5. ábra: Hogyan lesz a szende lányból házisárkány?

http://puppeteersunite.com/wp-content/uploads/2009/01/bunraku_robot_2.jpg

<http://media-cache-ec0.pinimg.com/236x/16/86/6a/16866aae81935668a961c0a97cab2d84.jpg>

6. ábra: A narrátor és a samiszen játékos

<http://jtrad.columbia.jp/eng/photo/004.jpg>

7. ábra: Egy kabuki színház belülről

<http://www3.northern.edu/wild/th100/kabthea.jpg>

8. ábra: Jelenet a Kokuszenja kasszen előadásából:

<http://www.prae.hu/prae/articles.php?aid=3068>

9. ábra: Aragoto stílus

<http://simanaitissays.files.wordpress.com/2013/01/aragoto.jpg>

10. ábra: Kumadori arcfestés

<http://2.bp.blogspot.com/->

[igrowyT5Pz1Q/T9faIGDFOfi/AAAAAAAAAHGI/TTBctL3OMSs/s1600/48031369_kabuki11.jpg](http://www.igrowyT5Pz1Q/T9faIGDFOfi/AAAAAAAAAHGI/TTBctL3OMSs/s1600/48031369_kabuki11.jpg)

11. ábra: Csikamacu Monzaemon

<http://homepage2.nifty.com/hay/syozou.jpg>

12. ábra: A darab korabeli illusztrációja

<http://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/bunraku/en/contents/whats/history02.html>

13. ábra: Ohacu és Tokubei

<http://metropolis.co.jp/arts/files/2010/01/827-AG-Bunraku-Backstage-Tour.jpg>

14. ábra: Színészek a színpadon

<http://www.seattleweekly.com/2005-06-08/arts/high-art-lowbrow/>

15. ábra: A Tenma házban

<http://www.unesco.emb-japan.go.jp/images/interne/bunraku-205.jpg>

16. ábra: Megszületik a döntés – véget vetnek életüknek

http://www.nationmultimedia.com/new/2013/05/27/life/images/30206851-02_big.jpg

<http://ww2.hdnux.com/photos/10/11/61/2137177/5/628x471.jpg>

17. ábra: Az utolsó pillanatok

<http://www.teatrionline.com/wp-content/uploads/foto2659.jpg>

18. ábra: Szobor a szerelmespárról

<http://www.peterscase.com/Statue%20Ohatsu%20Tokubei.jpg>

論文のテーマについて

本論文のテーマとして、二つの日本演劇「人形浄瑠璃、文楽」と「歌舞伎」の紹介、その上日本ドラマ作家、近松門左衛門の作品の紹介を選びました。

近松門左衛門は最も有名な日本の作家の一人で「日本のシェイクスピア」とも呼ばれている。併せて、約 100 の文楽劇と凡そ 30 の歌舞伎を作成しました。有名な作品は現代も日本と世界の様々な劇場で人気です。よく、心中のテーマで作品を書きました。近松門左衛門最初の心中、曾根崎心中は 1703 に大阪で演技されました。この作品は非常に人気で近松門左衛門は次々と心中を書きはじめました。しかし、このような心中を基づいて実際に自殺をする人々の数が大変増えはじめた時、政府は心中の演劇を禁止しました。曾根崎心中は現代も非常に有名で映画も作られましたし、大阪に主人公の像もあります。話は業者の徳兵衛と女郎の本名妙の切ない恋と心中を描いた作品です。最後の場面「みちゆき」は主人公の感情を細かく描きます。近松門左衛門は初めて人形浄瑠璃としてこの作品を書きましたが、その後歌舞伎も作られました。

本の論文では曾根崎心中の文楽と歌舞伎バージョンをくらべ、繋がりと違いを研究したいと思います。

文楽は世界最も面白い演技だと思います。約 400 年前に江戸時代で生まれました。現代、人形一つは約 130—150 センチで凡そ 15—20 キロです。江戸時代の人形はこれよりもっと小さいでした。一つの人形を同時に三人が動かす、その中で「おもづかい」が人形の右手と頭、顔を動かしています。もう二人は人形の左手と足を動かしています。女性人形は足が無いので、この場合は服を動かしています。人形を動かす三人の一緒の仕事は文楽の非常に大切なところです。この技術は数十年も習います。劇場で、舞台の右側の「よこゆか」にいる「太夫」がお話を進めて、三味線を弾きながら人形の言葉も言います。歌舞伎の人气が上がり始まった時代、文楽が段々客をなくし、大勢の文楽の作者が歌舞伎を書き始めました。

歌舞伎は現代も大変盛んです。俳優は美しい衣装を着て、顔もカラフルな化粧をしています。歌舞伎も江戸時代で生まれました。俳優は皆男性で、女性のキャ

ラクターも「女形」と言い、全て男がやっています。最も有名な女形は初代 吉沢 菖蒲でした。俳優の中で「荒事」を作った初代 市川 段十郎や、「和事」を作った初代 坂田藤十郎も非常に有名です。江戸の町では戦いが多い荒事が盛んでした。和事は大阪や京都で有名で、お話ももっと毎日の生活に近かったです。歌舞伎の最も素晴らしい魅力は以後世界中にも広がった沈むステージ「すっぽん」と回るステージ「回り舞台」です。両方日本で初めて使われました。歌舞伎には三つの種類があります。歴史を中心にする「時代物」、町の市民の毎日を紹介する「世話物」と踊りが多い「所作事」の三つです。歌舞伎では俳優の化粧は非常に大切に、毎晩俳優が自分で作ります。例えば「くまどり」と言う化粧はよくメインキャラクターが使う色付けです。赤、白や青の線は全て顔の特徴のシンボルです。

文楽も歌舞伎数百年前に生まれた劇ですけど、現代も非常に盛んです。曾根崎心中の人気はキャラクターの毎日の人に近い、軽くてきれいな心にあると思います。この悲しい話のキャラクターと自分の人生の似てるところを見つけるのは非常に簡単で、俳優か人形の演技も素晴らしいです。

KÉRJÜK A NYOMTATVÁNYT OLVASHATÓAN,
NYOMTATOTT BETŰVEL SZÍVESKEDJENEK KITÖLTENI!

A hallgató neve: CZIFRA ADRIENN KATALIN
 Születési dátuma: 1989. 05. 31. szak : JAPANOLÓGIA
 Választott téma címe: A NINGJÓ DZSÖRURITÓL A KABUKIIG
Czifra Adrienn Katalin
 a hallgató aláírása

Témavezető neve, beosztása: Dr. VIHAR Judit egy. docens
 Tanszék, intézmény: KGE BTK Japán tanszék
V. E. JLR
 a témavezető aláírása

A bejelentett téma címét elfogadom.

Budapest, 20. 13. 05. 13
 dátum

Mr. Vihar
 tanszékvezető/intézetvezető aláírása

A témabejelentés beérkezett: 2013. 05. 13
 dátum



[Signature]
 TO aláírás

Legkorábban záróvizsgázhat: 2013 tavaszi / őszi vizsgaidőszakban

A konzultációk igazolása:

(öt alkalom)

Sz.	Konzultáció tárgya:	Dátum:	Témavezető aláírása:
1.	A konzultáció	2014. febr. 17	V. E. JLR
2.	A konzultáció	2014. febr. 24	V. E. JLR
3.	A konzultáció	2014. márc. 3	V. E. JLR
4.	A konzultáció	2014. márc. 10	V. E. JLR
5.	A konzultáció	2014. márc. 17	V. E. JLR

5. SZ. FÜGGELÉK

A szakdolgozat címe: A NINGJÓ DZSÖRURITŐL A KABUKIIG

NYILATKOZAT

Alulírott CZIFRA ADRIENN KATALIN, a Károli Gáspár Református Egyetem BÖLCSELET-
Kar JAPÁNOLÓGIA szakos II. évfolyamos hallgatója kijelentem, hogy: TUDOMÁNYI

- a fenti címen elkészített szakdolgozatomat önállóan készítettem el,
- a szakdolgozatot más felsőoktatási intézményben ill. egyetemünk más karán nem nyújtottam még be,
- a szakdolgozatban szerepeltetett – más szerzőktől származó- gondolatokat és idézeteket tudományos munkához méltóan, megfelelően jelöltem meg.
- Hozzájárulok, hogy szakdolgozatomat elektronikus plágium vizsgálaton átfuttassák.
- a leadott szakdolgozat nyomtatott és elektronikus példányai tartalmilag és formailag teljes egészében megegyeznek.

Dátum 2014.04.28.

Czifra Adrienn Katalin
aláírás