

---

# *kínai tanulságok a játékokról és a színhátékról*

HERZUM PÉTER

---

## ABRÁZOLÓ ÉS JELÖLŐ JÁTEK, ÉS A KÖZÖNSÉG

B. Brecht óta Európa és Amerika színház- és filmművészetében, pontosabban a színház és film játékfelfogásában tartja magát az a félreértésből származó nézet, hogy a közönséget megszólító, vele társalgó játék szükségszerűen „elidegeníti” a nézőt, hiszen a szereplők minduntalan kilépnek az eljátszott szituációból, és ezzel szétörlik a beleélésre lehetőséget adó játék menetét. Maga Brecht a kínai színházra hivatkozott, amikor elméletét megírta, ha tehát ellentmondásosnak véljük megállapításait, az ellentmondások magyarázatát Brecht és a kínai színház viszonyában kell keresnünk. A kínai szövegek könyvek nem segítik ezt a vizsgálódást, de a kínai rendezők írásai annál inkább.

Az elsőként bemutatásra kerülő idézetek szerzője Mej Lan-fang, akit az európai szakirodalom csupán a klasszikus kínai színház színészeként ismer, de azt nem tudja róla, hogy Kína első némafilmrendezőinek egyike volt. „Filmes életem” című memoárjában leírja, hogy először 1924-ben kérték fel a pekingi filmgyárak, és azt a feladatot adták neki, hogy készítse el leghíresebb szerpcinek filmváltozatát. Az első idézetben egy eltűnt belső-ázsiai nomád nép (valószínűen egy hun nép) kínai fordításban fennmaradt és a kínai népköltészetbe plántált népballadájából, a „Mu-lan balladá”-ból<sup>2</sup> készült filmjéről ír, a másodikban pedig „A vörös szoba álma”<sup>3</sup> filmváltozatának forgatásáról.

„Ezt a filmemet a „Mu-lan-ballada” verses szövegéből vettem fel — írja —, többek között a „vándorlás”<sup>4</sup> jelenetét is. Ebben a jelenetben Mu-lan egyik kezében fegyverét viszi, de a másikban azt a lovaglóstort, melyet a kun-csü<sup>5</sup> darabokra érvényes, úgynevezett „görbe bot”-szabály előírt...

A háttérbe színes tusfestményt állítottam. Felső részére hegy-csúcsokat festettek, közöttük a hadba vonult vitézek sátrai látszot-

tak; az előtérből kanyargós út indult a sátrakhoz; teljesen úgy, ahogy az a színházakban használt képeken van; mégis új, érdekes ellentmondást világított meg számomra.

Ebben a jelenetben ugyanis Mu-lan egyik vidékről a másikra vándorol egészen addig, míg hadiútja véget ér. A színházi előadásokon hallható kun-cső dalok persze elmagyarázzák ezeket az állomásokat, de itt, a némafilmen mindez hiányzott, és így a közönséget megzavarta, hogy egy mozdulatlan festmény előtt mindvégig egy helyben játszom. Ezért azután ilyen kérdéseket szegeztek nekem:

— Árulja el végre, hogy mit játszott el? Miről szól a jelenet és hol játszódik? Ha ez akar lenni a hadiút vándorlása, akkor miért nem mozdul el a festmény előtt?”

A fenti idézet egyik tanulsága az, hogy a kínai színész nem színpadi szöveggönyv alapján is eljátszhat egy jelenetet (Mej Lan-fang olyan természetesnek veszi, hogy egy balladát játszik el, hogy csupán a bevezető mondatában említi, a további tanulság viszont az, hogy amikor a kínai színház művésze átlépte a filmművészetnek, mint új művészetnek a vízválasztóját, az új közegben tapasztalnia kellett: művészi eszközeinek egy részét a közönség érti, másik részét nem, tehát eszközei kétfélek. Eszközeinek egyik része ábrázoló eszköz, másik része jelölő. Amikor Mu-lan a fegyverét forgatja, ábrázolja a hadakozó Mu-lant, de amikor ostorát mozdítja, jelöli, hogy lovagol az országúton; és ezt még megértette a kínai közönség, de a háttérben álló festményt nem, holott az ugyanúgy jelölte a hadiutat, mint az ostor a lovaglást. A jelölés és ábrázolás párosításának tehát bizonyos törvényszerűségei vannak.

Mej Lan-fang először arra gondolt, hogy miliőt, de azt is csak filmen, kizárólag ábrázolni lehet, jelölni nem; ezért „A vörös szoba álma” című regényből „Kék Drágakő eltakarítja a virágokat” címmel forgatott filmjében, megtartva a kínai játékfelfogás jelölő-ábrázoló kettősségét, reális helyszínt választott a filmfelvételek számára. Egyik barátja ódon pekingi palotát vásárolt, melyet egy tönkrement mandzsu arisztokrata elkótyavetyélt, és Mej Lan-fang kitűnőnek ítélte ezt a helyszínt, hogy benne felvegye a széteső kínai nagy familiáról szóló jelenetet. Az ábrázolás és jelölés kettőssége itt is sok fejfájást okozott neki, hiszen a valódi palota reális miliójában a jelölő játék oly szélsőséges változatra kényszerült, hogy néma gesztusokkal szóról szóra jelezzen egy lírai verset.

„Ennek a jelenetnek minden sorát gesztusokkal<sup>6</sup> akartam eljátszani. Íme az első sor: „A szirmok tán az égig szállnak, elborítják a kék boltozatot.” Itt ujjaimat mozgatva utánoztam az „égre szálló” szirmok útját, amint éppen „elborítják” szemem előtt a „kék boltozatot”. Azután a második sor: „Szél szórja őket, mint rocska a vizet, és földet érve kihimezik a pázsitot.” Ezt úgy oldottam meg, hogy lereagáltam, mintha valóságban látnám, amint a „szél hinti őket”, és gyönyörködnek abban, amikor körülöttem valósággal „kihimezik” a földet a szétszóródó színes virágszirmok.

A következő sornál, mely úgy szól, hogy: „A kertész seprője végigszalad a virágágyon”, egyszerűen megfogom a kellék seprőt és jelzem a seprés mozdulatait. Az utolsó sor szövege ez: „Rőt magok

nehéz illatát nincs ki sirassa." Ezt úgy játszottam el, hogy amikor egy szirmot felemeltem a virágágyról, azt azonnán, határozott mozdulattal löktem a ruhámra akasztott zacskóba.

Ha színpadon játszom ezt a jelenetet, e dalocska után mindig úgy teszek, mintha vállamra venném a nem létező kapát, és a kert egy távoli zuga felé sietek, hogy pihenni térjek. A dal magányos, sebzett lelkiállapotról szól, és a filmben ezt kellett pótolnom. Természetesen arcjátékkal is játszottam, melyet az tett lehetővé, hogy nem totálban, hanem közeliben látszotam; és amikor a valódi kert környezetében elindultam, a kamera előttem hátrálva kocsizott. Arcom a képmezőnek nagyjából azonos részén maradt, míg a többiben a kert más és más, minduntalan változó részletei látszottak."

Ebben az idézetben Mej Lan-fang megint egyetlen mozdulattal intézett el egy érdekes tényezőt, mely számára kézenfekvő volt; ez az, hogy itt „arcjátékkal” is játszott. A hagyományos kínai színház egyes fajtái ugyanis nem sorolják a színész gesztusai közé az arcjátékot is, így Mej Lan-fang először másmilyen megoldáson gondolkodott.

„Valami olyasfélét szerettem volna — emlékezik —, hogy a sminkeleskor ecsettel szemöldökeim fölé festem a régi ping írásjegyet, mely azt jelenti: „megneheztel”. Evvel akartam jelezni, hogy milyen zaklatott Kék Drágakő lelkiállapota. Sajnálom, hogy ezt az elgondolást nem tudtam teljesen kidolgozni, és ezért ezt a jelenetet nem vehettem fel.”

A magyarázat a Mu-lan téma tanulságaiban keresendő. Mej Lan-fang megsejtette, hogy keresnie kell a jelzés és ábrázolás alkalmazásának rendszerét, és arra gondolt, ha a színészi játék többnyire jelöl (hiszen a színészi gesztusok nyelvére valósággal „lefordít” egy verset), akkor nem alkalmazhat szerinte ábrázoló arcjátékot. További nehézség volt számára, hogy arcával is végzett jelölő gesztusokat, melyekkel jelölte, hogy a nem létező virágszirmokat látja, és emellett nem tudta elképzelni az ábrázoló arcjáték váltását. A kocsizás mint filmművészeti eszköz hozott megoldást, mert szirmok után néző jelölés befejeztével a kocsis indulása jeleneten belüli vágást eredményezett, és ez lehetővé tette számára az ábrázoló arcjáték alkalmazását.

Mej Lan-fang idézeteiből közös tanulságként levonhatjuk azt, hogy a kínai színház még a jelzések és ábrázolások váltását is a jelenet, a szituáció belső törvényeinek rendeli alá; és amikor Mej a némafilm idegen közegében is hűséges akar maradni a kínai színház hagyományaihoz, az új közegben is határozottan keresi a szituáció rendjének helyreállítását. Szó sincs itt arról, amit Brecht feltételezett, hogy a kínai színház megbontaná a szituációt. A jelzés és ábrázolás kettőssége más következtetés levonására késztet, mint Brecht véleménye.

## A JELZÉS SZÜLETÉSE

Ha Mej Lan-fang írását olvassuk, jóformán alig érezzük, hogy jelzéseit a kínai színház hagyományos gesztustárából válogatta, sőt, sokszor úgy tűnik: ösztönösen, rögtönözve találja ki valamennyit. Mindennek az a

magyarázata, hogy a jelzés alkalmazása nem természetellenes játék-tevékenység.

Nézzünk egy elképzelt példát.

Egy kisfiú cowboy-t játszik az utcán (mindennapos jelenség ez ott, ahol kalandregény és kisfiú előfordul), a kisfiú felemeli a kezét, mintha coltjával célozna, persze kezében semmi sincs, és a fegyver csövét mutatóujja helyettesíti; azután nagy mügonddal behunyja fél szemét, céloz, lö, és a lövés hangját szájával utánozza. A fegyver felemelésének és célratarításának mozdulata: ábrázolás. Ekkor ugyanis jelen idejű, jelen helyszínű és saját maga végzett (tehát úgymond: „jelen személyű”) történést játszik el. Azonban abban a pillanatban, amikor kilép ebből a körből, tehát amikor a fegyver hangjának utánzásával magát a fegyvert „játssza el”, vagy amikor felpattan nem létező paripájára, és a vágtlázó ló lépéseit utánozva alig néhány méterre odébbugrál, nos ekkor már jelöl. Jelöl, ugyanis kilépve saját történéseiből már egy tárgyat jelez (pisztolyt), vagy egy állatot (a lovat), vagy magát a távolságot (melyet lován bejár). Ezen utóbbi tényező jelzésével a jelen helyszínüségből, sőt, nagy időt igénylő út eljátszása esetén, a jelenidejűségéből is kilép.

Valami hasonlót tett Mej Lan-fang is a Mu-lan-filmben, hiszen mit sem változtat a lényegen, hogy nem ugrándozással jelezte a ló nyargalását, hanem (a kínai színház gesztustárának megfelelően) kezébe vett lovaglóstorral.

A példában említett kisfiú játéka ösztönös játék, és ha nem is azért játssza, hogy azt nézők nézzék, de ha többen játsszák együtt, akkor ugyanezt egymásnak játsszák. Az egymásnak játszás a népi játékok alapja is, és amikor Mej Lan-fang színészi játékát egy önmagának játszó kisfiú példájával magyaráztam, nem mondtam ellent a kínai színház felfogásának, hiszen a kínai játékfelfogás önmagát az egymásnak játszó népi játékok felfogásából származtatja. A jugoszláviai közönséghez igen közel álló példát találtam abban a pekingi napilapban megjelent olvasólevelében, mely Vu Csing-feng aláírással látott napvilágot a belgrádi „Ivo Lola Ribar” nevet viselő népi együttes kínai turnéját követően. Érdemes megfigyelni a kínai néző levelében<sup>7</sup>, hogy jóformán alig törődik a tánccal, hanem úgy elemzi a fellépést, hogy az egymásnak játszó népi játékban eljátszott szituációval foglalkozik, és ha nem tudánk, hogy népi együttes fellépéséről szól, azt hihetnénk: színházi kritikát olvasunk. Vu Csing-feng következetesen alkalmazza a „színészi gesztus”-t jelentő *vu-tiao* szót, úgy, ahogy Mej Lan-fang vagy általában a kínai rendezők eredeti írásai. És az eredmény? Látni fogjuk, hogy Vu Csing-feng nem értette félre a délszláv táncjátékok értelmét.

„A jugoszláv művészek dalai a népdalokra, táncaik a néptáncok *gesztusaira* épülnek... Ilyen például az a „Komitácsi tánc” című és *gesztusokból* felépülő népi játék, mely voltaképp arról szóló valóság, hogy a komitácsinak nevezett partizánok milyen hosszú és elkeseredett harcot vívtak a macedóniai hegyek között, míg hazájukat felszabadíthatták a török elnyomás alól. A *színészi gesztusokat* az indulatok indokolják, ezért férfias, erőteljes mozdulatokból állanak... A „Fruška gora-i kolo” például néma jelenet, és csak a táncosok lábdobbanásai és a ruhák fémdíszjeinek csilingelései kísérik, mégis felkavar és mozgósít. Pedig a régi török megszállás ide-

jében keletkezett ez a tánc. A némaság azonban hangtalan vallo-  
más a hazaszeretetről, a megszállók elleni gyűlöletről és a jobb  
jövőbe vetett hitről...

Ha evvel az olvasólevéllel a kínai játékfelfogás és a népi játékok fel-  
fogásának azonos gondolkodásmódját példáztam, magyarázatként any-  
nyit el kell mondanom a kínai játékfelfogás történetéből, hogy úgy az  
európai orientalisztikusok, mint a kínai kulturhistorikusok sokat be-  
szélnek a régi, „Körtefakert” elnevezésű intézményről<sup>4</sup>, melynek fel-  
adata volt, hogy a népi játékokat az írástudók izlésével és igényével  
összegyűjtse, illetve „udvarképessé” feldolgozza. Talán ez az emlék, ta-  
lán az, hogy hol a Kínára támadó, hol a kínai császárok által meghódo-  
lásra kényszerített belső-ázsiai nomádok előadót és közönséget egyazon  
népi közösségen belül tartó „sámán-színjátéka” hatott rá minduntalan,  
vagy talán az, hogy a mongol származású Jüan dinasztia uralma alatt<sup>5</sup> a  
hivatalukból kiebrudalt régi írástudók a néppel közös sorsra kényszerít-  
tetten lettek drámaírók; de meglehet, hogy mindezen indokok együtte-  
sen eredményezték, hogy a kínai játékművészet és a kínai népi játék  
mindmáig megőrizhette kölcsönös rokonságát. Még a legmerevebb, leg-  
inkább kanonizált stílusnak, a kun-csünek is megszülettek a népi, vásári,  
falusi változatai. Megérthetjük, hogy a huszadik századot még ennyire  
elevenen megérintő népi játékok játszóí és a kibontakozó amatőr színjáték  
szereplői között főformán meghúzhatatlan a határvonal. Ez az egybe-  
fonódás Jenan-ban, a partizánharcok fővárosában vált jelentőssé az  
úgynevezett „jang-ko” operastílus megszületéséke. A „jang-ko” eredeti-  
leg a Kína kenyerét jelentő rizs művelőinek munkadala volt, szó sze-  
rinti jelentése is: „rizspalánta dal”. A munkadalhoz, mint a világon min-  
denütt, így Kínában is népi, falusi játékok kapcsolódtak, a „jang-ko”-  
hoz ráadásul olyanok, melyek alkalmat adtak a falusi rizsművelők ak-  
tuális rigmusainak elmondására, eljátszására. Innen már csak egy lépés  
volt, hogy ezt a játékot a színpadi játéktílusok népi változataival el-  
egyítve kialakítsák a népi háború aktuális eseményeire utaló, mozgósító  
„jang-ko-csü”-t, a „jang-ko” operát. A jenani nagy időkben még színpad  
és jelmez nélkül játszották, a nézők körbe ültek a földön, akár a falusi  
népi játékok esetében és a színészekkel együtt énekelték az ismerős dal-  
lamokat, és adott esetben beálltak a táncokba. Természetesen a jang-ko  
is jelölt és ábrázolt. Jelzései a népi játékból és a hivatásos színház jel-  
léseiből származtak, és ennek a származásnak nem mondott ellent, hogy  
a népi játékok egymásnak játszó részvevőinek spontán, de mindenképp  
természetes játék-jelzései éltették.

A jelölés ezért különös hangsúlyt kapott Jenanban. A nézőkkel azonos  
sorsot élő játszóknak természetesen meg kellett szólítaniok közönségüket,  
társalogniok kellett velük, ha nem is brechti értelemben (hiszen a néző  
is részt vett a játékban), mozgósítaniok kellett őket, valamint jobban és  
jobban belevonni a játék mélyére; és magukkal kellett vinniük őket,  
amikor jelzéseikkel kiléptek a szegényes színpad vagy körbeült pázsit-  
darab jelen idejének, jelen-terének és a nézővel azonos szereplők szemé-  
lyének köréből. A művésznek magával kellett vinni (jelzéseivel) a nézőt  
oda, abba a játékvarázslatba, ahonnan látta további útját, melyen majd  
minden bizonnyal elindul, ha az előadás varázsa után visszatér abba a  
körbe, melyet nézőtársaival alakított, amikor az előadás kezdetét jelző

gongok megszólaltak. Lehet, hogy ez a varázslat, ez a mozgósító varázslat már a kínai játékfelfogásra ható belső-ázsiai „sámán-játék” varázslatának az emléke, lehet, hogy a Jenan vidékén élő mongol és koreai nemzetiségek népi játékaiknak hatása, de meglehet, hogy a népi játékokra a világon mindenhol jellemző, előremutató, választ adó varázslatkeresésének kínai megnyilvánulása.

#### A NÉPI JELZÉSEK „NYELVÉNEK” FÖLDRAJZI HATÁRAI

Ennél a pontnál érdemes szó szerint idéznünk Brechtet, aki a kínai játékfelfogásról a következőket magyarázta<sup>10</sup>:

„Ismeri az elidegenítési effektust a régi kínai színházművészet is, és rendkívül kifinomult módon alkalmazza. Köztudomású, hogy a kínai színház rengeteg szimbólumot használ. A tábornok például kis zászlócskákat hord a vállán, mégpedig annyit, ahány ezred a parancsnoksága alatt áll... A jelmezeket meghatározott színekkel, tehát egyszerűen festés útján jelzik. Bizonyos, két kézzel végzett gesztusok azt mutatják, hogy az illető felránt egy ajtót stb.”

Magyarázatát azután a következő következtetéssel zárja:

„A következőkben röviden ismertetni kívánjuk a módot, ahogyan a régi kínai színházművészet az elidegenítési effektust alkalmazza. Ezt az effektust legutóbb Németországban alkalmazták az epikus színház kialakítására irányuló kísérletek során, olyan darabokra, amelyek nem arisztotelészi (azaz nem beleélésen alapuló) dramaturgia szerint íródtak. A kísérletek célja: úgy játszani, a néző ne tudja magát egyszerűen beleélni a dráma szereplőibe. Az új színház arra törekszik, hogy a szereplők kijelentéseinek és tetteinek elfogadása vagy elvetése ezentúl ne a néző tudatalattijában menjen végbe, hanem tudatának hatókörébe tartozzék.”

Brecht fogalmazását egybevetve az előzőekkel, megértjük tévedését, különösen akkor, ha észrevesszük árulkodó elszólását. Brecht keveri a szimbólumot és a kínai játékfelfogás jelzéseit, holott ez a kettő nem ugyanaz. A szimbólum hatása valóban a tudatban érvényesül, aki például nem ismeri egy-egy szimbólum értelmét, arra semmiféle hatást sem gyakorol; de a kínai színház jelzés-rendszere más, az ugyanolyan természetes emberi játéktevékenység, mint az utánzásból, utánajátszásból stb. kialakult ábrázolás. Brecht nyilván nem ismerte a kínai dramaturgok, rendezők, színházi esztéták írásait (forrásmunkái felsorolásában sehol nem is említ ilyet) csupán kínai drámák szövegfordításait, (minden esetben drámai szövegrészletekre hivatkozik), de az ezekben fellelhető instrukció-leírás igen szűkszavú, és a színészi gesztusokra vagy azok magyarázatára jóformán semmiféle megkötést nem közölnek. Így nem vehette észre, hogy a kínai szöveggönyv nem maga a leírt dráma, hanem csak a játékművészet egyik (szövegi) tényezője, melynek mondanivalójától igencsak eltérőt vagy ellentéteset is kialakíthatnak az előadás során.

Jó példa volt erre Mej Lan-fang esete, aki a „Mu-lan-balladá”-t nem elmondta, hanem egyszerűen filmre vehetően eljátszotta.

Annak illusztrálására, hogy a kínai szövegek könyv mennyire csak egyik tényezője a játék során kialakuló mondanivalónak és a mondanivalót szülő szituáció leírásának, elsőnek mutatok be egy drámarészletet (tartalmi magyarázatot természetesen mellékelek, hogy érthetőségét biztosítsam) és csak másodiknak a teljes szituáció elképzeléséhez szükséges rendezői magyarázatot.

A kínai színdarabrészlet tartalmi magyarázataként Tennessee Williams „Amíg összeszoknak”<sup>11</sup> című drámájára emlékeztetem az olvasót: a koreai háborúból hazatért és leszerelt amerikai katonák drámájára, akiknek életét először csak munkájuk elvételével veszi körbe a fullasztó, gondolkodást ölő és pókhálószerű szövevényt alkotó konvenció, majd szűkebb lesz a háló köre, és végül házasságukon keresztül beszövi egész életüket, sőt gondolkodásukat is; és úgy vesznek el ebben a hálóban, hogy észre sem veszik saját pusztulásukat. Ting Ji kínai drámaírónak<sup>12</sup> hat évvel korábban írott „Az önkéntes menyasszonya” című jang-ko operája nemcsak azért tekinthető az „Amíg összeszoknak” kínai alteregőjének, mert a történet központjában itt is a koreai háború által próbára tett házasság (pontosabban: eljegyzés) témája áll, hanem mert ebben a darabban is a konvenciók pókhálójával kell birkóznia a hősöknek. Igaz, ebben a darabban legyőzik ezt a pókhálót. Középponti alakja, Csao Su-hua (a szereplők listájához mellékeltem instrukció szerint: 19 éves lány) a háború alatt otthon marad falujában, míg vőlegénye a kínai önkéntes hadseregben a koreai frontra megy, természetesen a front másik oldalára, szemben az „Amíg összeszoknak” hőseivel; és a kínai kislány köré súlyosabb pókháló szövődik: a rizsföldektől összezárt, tenyérnyi falucska hagyományainak pókhálója. Ezek a hagyományok nem kevesebbet írtak elő, mint azt, hogy házasság előtt a lány át sem léphette a fiús ház küszöbét, ha meg összeházasodtak, akkor a fiatalasszonynak kell végezni a legnehezebb házimunkákat. A fiú szülei levelekkel ostromolják a koreai tábori postát, fiuk csak annyi időre jöjjen haza, hogy megesküdjön, utána akár visszamehet, mert esküvő nélkül nincs fiatalasszonyi munkaerő. Amikor a hadbavonultak megsegítésére mozgalom indul, és ennek keretében a lány önként segítene a fiú szülein, azok visszautasítják, mert a hagyományok kényszeréhez visszonyítva „könyöradomány”-nak minősítik a szabad akarattól, önként végzett munkát. A pókhálószerűen bénító, konvencionális gondolkodás, bármennyire fél az újtól, érveket sajátít ki a megújuló világtól is: fenyegetik a lányt, ha majd fiuk hazajön Koreából, akkor „káder” lesz, és válogathat a hozzáillő módos lányok között is. A pókháló beszövi a szembenállókat is. A lány özvegy anyja ugyan ki nem állhatja a fiú szüleit, de ugyanúgy, ugyanolyan hagyományokban gondolkodik, mint ők, amikor avval a hagyományos felfogással ijeszti lányát, hogy a hadba vonult katonára nem szabad várni, mert mi lesz, ha elesik, vagy ami még rosszabb, sebesülten jön haza, és akkor csak nyűg a falusi gazdaságon a rokkant ember.

Ennyit az előzetes tartalmi ismertetésből. Az idézet előtt csak arra akarom felhívni az olvasó figyelmét, hogy az „önvallomás”, illetve „megjegyzés a többiekéről” szavakat én illesztettem az instrukciókba, melynek magyarázatát az idézet után adom meg.

„Idő: délelőtt.

Hely: Csiang falufőnök udvara.

Csiang falufőnök bejön.

CSIANG FALUFŐNÖK: (énekel) *(önvallomás)*

Itt az Újév.

A tavaszi szántáshoz<sup>13</sup> minden kint  
a mezőkön. Megküzdünk kenyerünkért  
s hogy a fronton se legyen inség.

A falun suttogás ül és mese,

hogy Jung-kang<sup>14</sup> nem veszi el Su-huát.

Döntsek? Hamis ez, vagy tán igaz?

Megkeresem Su-huát: vajh mindez honnan ered?

Csang Cse-heng<sup>15</sup> négy-öt fiatallal együtt be.

CSANG CSE-HENG:

Főnök! A faluban mendemondák keringenek! Hallottad ezeket?

CSIANG FALUFŐNÖK:

Miféle mendemondák?

CSANG CSE-HENG (énekel)

Tegnap éjjel az emberek

kitalált kis hirmagokat eszegettek.

ELSŐ FIATAL: (énekel)

Csaoék<sup>16</sup> szakítást kiabálnak.

MÁSODIK FIATAL: (énekel) *(önvallomás)* — *(megjegyzés a többiek-ről)*

Tán Su-hua mást szeret.

CSIANG FALUFŐNÖK: *(önvallomás)* — *(megjegyzés a többiek-ről)*

Ezeket már hallottam. Majd előveszem Csao Su-huát, és megmondja, mi az igazság! A mendemondákat nem szabad első hallásra elhinni!

Liu papa és Vang néni<sup>17</sup> jönnek.

LIU PAPA:

Főnök! Tudod, mi történik a faludban? Csenék<sup>18</sup> meg akarják szakítani az eljegyzést Csaoékkal! Minden udvar, minden utca tele van evvel a disznósággal!

VANG NÉNI:

Valamennyien felháborodtunk az ilyen erkölcstelenségen! Bízunk benne, hogy most azután teszel valamit!

CSIANG FALUFŐNÖK:

Hogyne! Persze! De tudjátok mit? Üljetek már le, és így beszéljétek, kényelmesen.



LIU PAPA:

Ilyen esetet, kérem! (énekel)

Amikor Jung-kang katonának ment,  
kikísértük szépen a faluvégig,  
Most Koreában harcol!  
Igen! És miértünk harcol!  
Csupán egy éve van távol,  
de már nem várják vissza?  
És Csao Su-hua lenne „öntudatos”?  
Fuj! Ilyen undorító alakot!  
VANG NÉNI: (belevágva folytatja az éneket)  
Bár a férfiak a frontra mentek,  
sok lány él a falunkban, nem az egyetlen ő!  
Pont ő botol el? Hogy lesz így jó vezető?  
Csak beszéljünk minderről részletesen,  
neked tudnod kell mindenről!  
CSIANG FALUFŐNÖK:

Vang néni, drága. Miért hergeli magát ennyire szóbeszéd alapján?”

A jelenet további részében a falufőnök hiába próbál a híresztelők logikájára hatni, hiszen a gondolkodásukat beszövé pókháló, a konvenciók pókhálója nem tűri a logikát. A falubeliek Csiang falufőnök elé citálják Csao Su-huát is, ahol völegényének húga, Csen Huj-lan, így támad rá:

„CSEN HUJ-LAN:

Mindenki azt mondja, hogy nincs igazad! Mindenki azt mondja, hogy semmibe veszed az emberek véleményét! Mindenki azt mondja, hogy ha Jung-kang visszajön a frontról, akkor nem akármilyen ember lesz, akkor káder lesz, és akkor nem akármilyen lány illik hozzá, és akkor majd hiába reménykedsz, hogy téged vesz feleségül, mert akkor nem ilyen lányt kell feleségül vennie!

CSAO SU-HUA: (énekel) (önvallomás)  
Olyan ez, mint öt mérföld után  
eltévedt madarak ködös árnya a házon.  
A legmagasabb hegység nyom agyon,  
sőt, tizezerszeresen nagyobb ez a súly.  
Jaj, hogyan mehetek oda át most!?  
E hálón hogy visz az értelem át?  
Azt akarom, a szívem övé legyen, ó,  
de szeretnékők a kényszerű elhagyatást!”

Most pedig nézzük azokat a bizonyos instrukciókat, ígéreteim szerint. A magyarázatot egy ma is élő kínai filmrendezőnek, Vang Vej-jinek az írásából idézem,<sup>19</sup> aki egy 1966-ban rendezett filmje kapcsán újra keresni kezdte a jenani játékhagyományok filmművészeti adaptálásának lehetőségeit. Tanulságait így összegezte:

„Az úgynevezett piao-jü és az úgynevezett pang-jü filmbeli alkalmazásáról a következőket tudom mondani. Szerintem, hagyományos színelőadásainkban akkor nevezhető egy monológ piao-jünek, amikor a szereplők önmagukról vagy önnön sorsukról mondanak valamit, esetleg tetteik célját magyarázzák, de mindezt úgy, hogy a közönségnek mondják. Ezzel szemben a pang-jü során a többi szereplőről nyilvánvanak véleményét a közönségnek, de úgy, hogy az, akiről beszélnek, erről nem vehet tudomást. Ezt a két kifejezési módszert nemzeti színműirodalmunk igen gyakran lehetővé teszi, és ez szervesen kapcsolódik színészi játékfelfogásunk „álomszerű”-nek mondott jellegével...

Amikor „Az üstfoltozó” című film azon jelenetéhez értünk, melyben a mama, Ta-nian, vallatóra fogja lányát, hogy túlalma ellenére elment-e szerelméhez és a lány csak motyogással tud válaszolni, akkor eszünkbe jutott, hogy a színpadi változatban anya és lánya egyidőben a színpad két oldalára megy, és így beszélnek a közönséghez... Ha ezt forgatáskor gépiesen és úgy adaptáltuk volna, hogy anya és lánya a képmező két oldalára megy, akkor ez a beállítás mértéktelenül nagy totált követelt volna... Ugyanakkor csak hosszas mérlegelés után döntöttünk azon megoldás mellett, hogy a lány a végszava után a felvevőgép lencséje felé fordul, és így, szekondplánban (félalakos képkihívásban) mondja el a közönségnek (azaz a kamerának) az önvallomásnak is beillő kérdését: „... vajon honnan tudja mindezt az anyám?” Ahogy ez a kérdés elhangzott, a beállítás háttéréből kilép a mama, úgy tesz, mintha sikertelenül hallgatózna lánya után, azután ő mondja azt, hogy: „... nekem bizony nem tetszik a lányom ábrázata!” Amikor véget érnek e vallomások, közömbös arccal egymás felé fordulnak, és folytatják a jelenetet... Meggyőződésem, hogy a piao-jü és a pang-jü elnevezésű monológfajták filmi adaptálásával megoldhattam, hogy a szereplők közvetlen vallomást tegyenek a közönség előtt, és ez a játékon belüli kitárulkozás, mely bennük a közönség számára megnyílik, szükségszerűen bevonja a nézőt az eljátszott történet világába.”

Túl azon, hogy Vang Vej-ji fenti idézetében szó szerinti cáfolatát látuk a korábbi Brecht-idézetnek, azt is láthatjuk belőle, hogy a monológ, tehát a közönség megszólítása funkciója szerinti osztályozást nyer a kínai játékfelfogásban. A piao-jü (szó szerint: szemlél szembeni monológ) voltaképp a szereplő önvallomása mindarról, amit Vang Vej-ji ismertet; ezért illesztettem a Ting Ji-féle drámarészlet instrukcióiba az „önvallomás” megjelölést; míg a pang-jü (szó szerint: oldalsó monológ) a szereplőtársakról mondott ítélet, ezért is jelöltem „megjegyzés a többiekéről” kitéllettel. Nem véletlen, hogy Vang Vej-ji egyéni véleményével elemzi a piao-jü és a pang-jü lényegét, és az sem, hogy a Ting Ji-dráma-részlet előtt hangsúlyoztam: ezeket a megjelöléseket én illesztettem a szövegbe. A kínai szövegek könyvek ugyanis az ilyen instrukciókat nem közlik, ezek ilyen vagy olyan alkalmazását a játék rendezőjére, színészeire bizzák. (Ezért is érdekes kínai filmrendezők írásaiban keresni a dramaturgiai kérdések magyarázatát, mert ezekben az alkotóművész elemzésével találkozhatunk, míg a színházi előadások esetében a színé-

szek a hagyomány alapján, sokszor rendező nélkül dolgoznak.) Figyeljük meg, hogy „Az önkéntes menyasszonya” drámarészletének elején mennyire megváltozik a Második Fialat mondata, ha önvallomásként (mint piao-jü) értelmezzük, illetve, ha a többiekről mondott megjegyzésként (mint pang-jü), mert első esetben ez a mondat önvallomás a tépelődésről, ami a fiatalat rájga, aki netán szerelmes Su-huába, míg a második felfogás szerint nem ezt kell eljátszani, hanem azt, hogy a fiatal megjegyzi másról, Su-huáról, hogy hátha egyszerű az eset, Su-hua másba lett szerelmes, és ehhez már senkinek semmi köze, a vitát tehát abba kell hagyni. Ugyanez a helyzet Csiang falufőnök következő monológjával, mely első esetben a falufőnök önvallomása, hit-tevése arról, hogy biztonszággal rögzíti magában miszerint a pletykákkal szembe kell szállni; második esetben viszont véleményt nyilvánít a többiekről és pletykálkodó magatartásukról.

Mindezek ismeretében valósággal kinyílik előttünk a kínai szövegek könyv kissé zárkózottnak tűnő részlete, vagy ha egyiküknek hatott, akkor színeket kap. Ami a kínai szövegek könyv rárját felnyitja, ami a szövegek könyvet színnel, értelemmel megtölti, sőt, ami mondanivalójának megkezdett mondatát befejezi, az nem más, mint a játék; sőt, olyan játék, mely megőrizve ősenek, a népi játéknak legfontosabb örökségét: lehetőséget keres, hogy a nézők ne csak nézői legyenek, hanem résztvevői is.

Nem hiszek abban, hogy a közös játék, mely az ember természetes játéktevékenységeinek egyik alapja, lokalizációra kényszerülne, hogy a kínai színháznak örökké „kínainak” kell maradnia Európában és Amerikában. Szerintem nem a kínai színházzal van a baj, hanem avval, hogy nálunk Európában elfeledkeztek a játéktevékenység és színészi játék olyan lényegi elemzéséről, mint mondjuk irodalom esetében a nyelvi kifejezés alapjait képező nyelvtudomány nyelv-elemzéséről. Nem akarok belebonyolódni abba, hogy a nyelvek fejlődésének ilyen vagy olyan törvényszerűségei vannak, és hogy e törvényszerűségeket felismerő nyelvtudomány milyen hatással volt különböző korszakok irodalmi, költői nyelvének kialakulására, de az tény, hogy különböző földrészek, vidékek népeinek játéktevékenysége, illetve játéktevékenységének fejlődése szintén törvényszerűségekre alapul, de ezek felismerésével már elmaradtunk a nyelvtudomány eredményei mögött. Kár! Kár bizony, mert a játékművészet nagyon is egyetemes, ha úgy tetszik, internacionalista alapokkal rendelkezik. A játéktevékenység (mint például a népi játékok is) könnyebben érthető a világ távoli zugaiban is, mint a nyelv, melynek lefordításához tolmács és bonyolult nyelvtanulás szükséges. Lám, Kínában, ahol az ottani színházművészet ránevelte nézőit a játékművészet figyelésére, elemzésére, a nézők jóformán saját produkcióként nézték az „Ivo Lola Ribar” együttes fellépését is, és semmiképp sem óhajtották elidegeníteni magukat. Megértették, hogy a néma csöndben járt kolo a Kosovo polje tragédiáját évszázadokig követő elszántság, gyűlölet, remény világában született közös játék, de olyan, mely ma is felidézi ezt az elszántságot, gyűlöletet és reményt, tehát mozgósít. A néma kolo tehát elidegenítés, vagy csak a néző tudatának szóló közlés? Ha a kínai nézőt még megvádolhatja valaki, hogy a több ezer kilométeres távolságokból netán félreérti a délszláv művészcset, ugyanezt az

egyébként is méltánytalan vádat Petar Petrović Njegošról már semmiképp sem mondhatnák el, aki a cetinjei népgyűlés jelenetében az alábbi szavakat adta Milija vajda<sup>20</sup> szájába:

„Halljátok a kolo zengő hangját?  
Mintha ebből a hatalmas dalból  
egész népünk szíve, szava szólna.”

Ez nem elidegenítés, ez maga a népi játék, ez maga a közös játék, játék, mely nem szórakozás, hanem olyan, ami játszóját, nézőjét mozgósítja, és ami messzebb szól, mint az a szöveg, melyet játszó, nézői értenek.

#### SZ. M. EJZENSTEJN EMLÉKÉRE

Érdekes, hogy pontosan úgy, ahogy a kínaiaknál, itt Európában is filmes, a nagyszerű rendező, Sz. M. Ejzenstejn<sup>21</sup> filmelméleti tevékenysége közben fedezte fel a játékművészet egyik másik lényegi kérdését. (Igaz, Ejzenstejn is a kínai és japán színházak példáját követve kutatta e kérdést.) Gondolatmenetét így kezdte:

„Tisztláztalan, hogy a japán írás vajon írásjegyek rendszere-e (jelölő) vagy önálló grafikai művészet (ábrázoló). Annyi kétségtelen, hogy a jelölő elemek a módszerrel, az ábrázoló jellegnek a szándékkal történt kettős párosodásból született képirásjegy mindkét vonalat továbbvitte...”

Majd ugyanennek az elvnek színjátékbeli megfelelőjével példázva, így folytatja:

„Az első és legszembeűnőbb példa természetesen az „átmenetek nélküli színészi játék” teljesen filmszerű módszere. Ugyanakkor, amikor a japán színész a maximális kifinomultságig fokozott mimikai átmeneteket alkalmazza játékában, egyszersmind teljesen ellentétes módszerrel is él. Előadásának egy bizonyos pillanatában a színész megtorpan; fekete burkolatú korongja elfedi a néző elől. S íme! Teljesen új kikészítéssel jelenik meg újra. És új parókában. Most ugyanis új érzelmi állapotot ábrázol.

Ez a módszer a filmművészet szerves része. Az „érzelmi átváltások” egyes elemei, az európai színjátszóhagyományok benyomultak a filmbe; ez további olyan hatás, amely egy helyben topogásra kényszeríti a filmművészetet. Ezzel szemben a „vágást” alkalmazó színjátszás teljesen új módszerek kidolgozására nyújt lehetőséget. Amikor egy változó arcot egész sorozat különböző érzelmi hangulatot kifejező arctípussal helyettesítünk, ez sokkal nagyobb kifejezőerőt biztosít, mint bármely hivatásos színész arcának túlságosan fogékony és szerves ellenállásra képtelen, változó arcfelülete.”

Ejzenstejn itt a Kabuki színház példájáról beszélt, a tanulmány elején Mej Lan-fang kun-csü példáit láttuk, majd Ting Ji jang-ko-csü stílusú művének egy részletét, de ugyanebben a sorban példálózhattunk a dél-

szláv kolóval is, kézenfekvően példálózhatunk volna a Hont Ferenc által elsíratott<sup>22</sup> régi magyar sámán-színjátékkal, és példálózhatunk a világ legkülönfélébb vidékeinek népi játékaival is. Mi a közös bennük? Az, amit a feltételezett kisfiú játékában kimutathattunk: varázslattevés, vagy álommegvalósítás (nem volt véletlen, hogy Vang Vej-ji is, de a kínai színházi és filmesztéták, rendezők, színészek valamennyien az „álomszerűség” jelzőjét használják a kínai színházra, sőt, ezt keresik a kínai filmesek is), mert a természetes emberi játéktevékenység nem elégszik meg avval, ami megtörténhet, tehát amit a játész az életéből elismételhet, vagy amit előrejátszik (és majd az élet ismétli el), hanem minduntalan kilép ebből a körből, és a lehetetlen határán állót akarja tenni, előre tenni (hogy életében ismétlődjön), mint a kisfiú, aki nem létező lován és néhány ugrándozó lépés varázskereső jelzésével kilométereken és éveken lép át, hogy lehetőség szerint lerázza a tér és idő és az emberi tehetetlenség bilincseit. Nem véletlen, hogy a legössibb játékokban oly gyakori két elem a viadal és az útrakelés, mert az, amit az emberek varázslatnak neveznek, az nem más, mint olyan tett, mely azáltal, hogy az ellentmondás megoldását felidézzi, megmutatja annak megoldhatóságát is; márpedig a viaskodás és az ismeretlenbe induló vándorlás az ellentmondások, konfliktusok két csoportját jelentik. A viaskodás a velünk szemben álló lényekkel, másr akará, másik oldalon álló emberekkel történő összecsapás (ha úgy tetszik: társadalmi ellentmondás), míg a vándorlás a megismerés, felfedezés, a körülményekkel és természettel szembeni konfliktus, (ha úgy tetszik: a sors ellentmondása). Ebből a szempontból egyaránt árulkodóak a vietnami színház műfaji elnevezései, melyek a Tuongot a hadijátékokból (a viadalokat ismétlő, vagy azokat előrejátszó játékokból) származtatják, míg a Cheot az „utat járók” történeteiből (a Cheo szerkezet megjelölésére a vietnami színházi nyelv a „duong trung”, azaz „hosszú út” megjelölést használja),<sup>23</sup> de árulkodóak voltak az eltűnt magyar színjátszás sámán játékaiknak nagy viaskodásai is és a táltosparipák hátán bejárt nagy távolságok vándorlásai is.<sup>24</sup> Mindezekben éppúgy jelen volt egyfajta konfliktuskifejezés, mint akár a délszláv kolo táncjátékában. Európában Sz. M. Eizenstejn fedezte fel, hogy ázsiai színész végső soron ezekből a konfliktusokból tölti fel az írott és szövegi konfliktussal nem feltétlenül rendelkező szövegekönvet, az előadás, a játék során. Eizenstejn azt is észrevette, hogy a mikrokonfliktusok rendszerét építő ázsiai színház evvel a rendszerrel valósággal behalózza a nézőt, és a játék részesévé teszi, mert megőrizte azt, amit az európai színház elvesztett: a népi játékok varázslatát, melyben jóformán nem különül el játész és néző, és a varázslat egyformán része minden jelenlévőnek.

Amikor Déryné már a színpadra készült, még voltak falusi bírók, akik jegyzőkönyvet vettek fel viaskodó bikák álmaról példalózó, sámán-utód parasztemberről, úgymond „boszorkány”-ról,<sup>25</sup> de ők ketten, már fényévnvi távolságban voltak egymástól. Amikor Déryné színpadra lépett, hogy ne csak a magyar, hanem Joakim Vujić társulatának első, Pesten tartott előadásában részt vegyen<sup>26</sup> és evvel a szerb színház megszületésénél is bábáskodjon; valahol a fekete hegyek között a kolo még nem annyira tánc volt, hanem olyan mozgósító szertartás, ahogy azt Njegoš nevezte, de hát maga Vujić is fényévekre volt Njegoštól. Hiába kacsintottak össze a közönséggel a pesti Rondellu magyar és szerb előadásain a szí-

nészek, már elszakadt a népi játékhöz vezető gyökerük, és az összekacsintásokról, kiszólásokról, mint rossz „formáról”, leszoktak. Lehet, hogy a népi játék talajához a huszadik században már nehéz gyökeret eresztetni, de annak tanulságain keresztül igenis kell új gyökeret eresztünk a természetes emberrel játéktevékenység világszerte oly hasonló arccal fellelhető talajába.

## JEGYZETEK

<sup>1</sup> Mej Lan-fang a múlt századvég és a huszadik század első felének nagy kínai színésze és a kínai némafilm úttörője, filmrendezői memoárjait a pekingi *Tien-jing ji-szu* („Filmművészet”, Kinában tudományosan használt latin betűs átírással: *Dianying yishu*) című folyóiratban jelentette meg. Jelen tanulmányban idézett részletek a folyóirat 1959. (24.) augusztusi számában megjelent folytatás alapján, a tanulmány szerzőjének fordításában olvashatók. Fejezetcím: *Pej vu csu hszi-pien-tuan-ti ti-huj* („Alkalom öt színdarabrésztlet filmváltozatának forgatására”). A memoársorozat összefoglaló címe, mely minden bizonnyal a könyv alak címe lett volna: *Uo-ti tien-jing seng-ho* („Filmes életem”). Mej Lan-fang memoárjának további részleteit magyar fordításban idéztem: „Az ázsiai szocialista országok filmművészete” című könyvemben. (Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum házi soksz. Budapest, 1972. Kézírátszám: KÉ 224—6.)

<sup>2</sup> Ez a csodaszép ballada, mely a császár hadba hívó szavára férfiruhát öltő és ezzel családjá hadkötelezettségét megváltó lányról szól, magyarul is megjelent. Kötet cím: „Zenepalota”. Versgyűjtemény. Szerkesztette: Tőkei Ferenc. Európa Könyvkiadó. Budapest, 1959. A verset fordította: Nagy László. A kötetet záró jegyzetekben Tőkei felhívja a figyelmet arra, hogy egyes sorokban „kagán”-nak szólítják a kínai császárt, és megjegyzi, hogy a ballada motívuma fellelhető a magyar és a délszláv népköltészetben is.

<sup>3</sup> „A vörös szoba álma” című kínai regény szintén megjelent magyarul. Európa Könyvkiadó. Budapest, 1962. A fordítás Lázár György munkája, és az Insel-Verlag zu Leipzig kiadásában „Der Traum der roten Kammer” címmel megjelent német fordítás alapján készült. Az eredeti kínai cím: *Hung lou meng*. Első nyolcvan fejezetét *Cao Hszüe-csin* (eredeti nevén: *Cao Csan*, 1719—1764) írta, a befejezést *Kao O*. „A sokfelé ágazó történet középpontjában az ifjú Pao-jü szerelme áll a szép Kék Drágakő iránt”, aki szolgálólány, így az „úri nagycsalád ezernyi konvenciótól terheit életében kudarcra van ítélve minden igaz szerelem és minden igaz emberség”, írja róla „A kínai irodalom rövid története”. Tőkei Ferenc és Miklós Pál. Gondolat Könyvkiadó. Budapest, 1960.

<sup>4</sup> Vö.: 24. sz. jegyzet. A vándorlás motívum „alapotívum” az ázsiai irodalomban és színházban, különösen a nemád mondákban. A Mu-lan-témáról elmondottuk, hogy valamely régi nomád nép legendakincséből plántálódott Kinába.

Más természetű megjegyzés: ha valaki észrevenné az összefüggéseket és megrökönyödik azon, hogy a férfi Mej Lan-fang miképpen játszhatta a lány Mu-lan szerepét, előrebocsátom, hogy azokban a stílusokban, melyekben Mej fellépett, minden szerepet férfi színészek alakítanak.

<sup>5</sup> Kunsanban alapított operaiskola. A kun-csü első szótága a Kunsan helységnev első szótágára utal, és avval azonos. A XVI. század első évtizedeiben született és a legmervebben kanonizált szabályokba kötött stílus. A lóháton utazást jelentő oszor („görbe bot szabály”) is egyike a kanonizált jelzéseknek, melyek pedig, mint látni fogjuk, természetes játék-elemként születtek.

- <sup>6</sup> „Gesztusokkal” játszani, vagy „színészi gesztust” alkalmazni, kínai színházi szak kifejezés. Kínai eredeti: vu-tiao. Így jelölik a kínai színházi szakemberek az ősi kínai színház jelzésekkel telített játékát. Később látni fogjuk, hogy általában, minden olyan játékra használják, melyben a jelzés és ábrázolás kettőssége fellelhető.
- <sup>7</sup> Az olvasólevél a kínai központi napilapban jelent meg, melynek neve közismert: *Zsen-min Zsi-pao* („Népi Napilap”, Kínában tudományosan használt latin betűs átírással: *Renmin Ribao*). A levelet közölte az 1972. augusztus 19-i szám. Eredeti cím: *Lej ce zsen-min seng-ho-ti ji-szu* („Művészet, mely a nép saját életéből fakad”). Aláírás: Vu Csing-feng szövogyári dolgozó, Peking.
- <sup>8</sup> Ezt a szép nevű intézményt i. sz. 714-ben alapította az akkori kínai császár.
- <sup>9</sup> A mongolok uralma — legalábbis Észak-Kínában — Dzsingisz kán hódításaitól kezdve ténylegesen fennállott, de unokája, Kubilaj kán, 1280-ban vette fel hivatalosan a kínai császári címet (*Si-cu* uralkodói néven), megalapítva a Jüan-dinasztiát, melyet 1333-ban felkelés döntött meg.
- <sup>10</sup> B. Brecht tanulmányának címe: „Elidegenítési effektusok a kínai színházművészetben”. Kötet cím: „Epikus dráma, epikus színház”. Fordította: Sz Szántó Judit. Színháztudományi Intézet kiadása. Budapest, 1958. (A kiadvány az eredeti német címet nem közli.)
- <sup>11</sup> Tennessee Williams (eredeti nevén: Thomas Lanier) ezt a művét 1960-ban írta. Eredeti cím: *Period of Adjustment*. Magyarul: Vas István fordításában. Kötet cím: „Tennessee Williams. Drámák”. Európa Könyvkiadó. Budapest, 1964.
- <sup>12</sup> Ting Ji a „jenani költőgárda” ma is élő tagja. Leghíresebb műve — melyet Ho Csing-cevel közösen írt — „A fehérhajú lány”. Eredeti cím: *Pej mao nü*. Magyarul megjelent: Galla Endre fordításában. (A verseket fordította: Molnár Imre.) Magyar Helikon. Budapest, 1961. Ennek a jang-ko operának filmváltozatát bemutatták a belgrádi Fest '73 műsorában is, a jugoszláviai magyar sajtó „Az őszhajú lány” címen említi a Kozara mozi „Világ legjobb filmjei” című sorozatában.
- Ting Ji jang-ko operáját 1954-ben írta, igaz, ezt sem egyedül, hanem Tien Csuan nevű szerzőtársával. A szindarab címe: *Ji kö csé-juan-csün-ti vej-hung-csi* („Az önkéntes menyasszony”). A bemutatott részletet a Kínai Ifjúsági Kiadó, 1954-es, pekingi kiadásában megjelent kínai szöveg alapján fordítottam. A versbetétek végleges fordítását Cserháti László végezte.
- <sup>13</sup> Újév és tavaszi szántás. A kínai ún. „holdnaptár” szerinti újév kora tavaszra esik.
- <sup>14</sup> Már mint: Csen Jung-kang, a Koreában harcoló völegény.
- <sup>15</sup> Csang Cse-heng az instrukció szerint húszéves parasztfiú.
- <sup>16</sup> Csaoék: Csao Su-hua, a menyasszony családja.
- <sup>17</sup> Liu papa és Vang néni: öreg pletykáló parasztok. Nem véletlen, hogy dialógusaik elé nem illik sem az „önvallomás”, sem a „megjegyzés a többiekéről” instrukció, ugyanis a falusi öszezártságtól őszintétlen ágáló embereké váltak, és ágáló szövegeik semmiféle kapcsolatot sem teremhetnek a közönséggel. Vö.: Vang Vej-ji filmrendező írásának idézetét követő elemzéssel.
- <sup>18</sup> Csen-ék: Csen Jung-kangnak, a völegénynek itthon maradt családja céloz.
- <sup>19</sup> Megjelent a már említett pekingi „Filmművészet” című folyóirat 1966 februári számában. Eredeti cím: „*Tá tung-uo*” „*Pu ke*” *tao-jen hszuj csi*. („Rendezői jegyzetek a „Szólnak a bronzgombok” és „Az üstfoltozó” című filmekről.”)
- <sup>20</sup> Petar Petrović Njegoš „Hegyek koszorúja” — „Gorski vijenac” című művének fenti sorait (Csuka Zoltán fordításában) „A szerbhorvát irodalom kis-tükre” című kötetből idéztem. Európa Könyvkiadó. Budapest, 1969.

- <sup>21</sup> Szergej Mihajlovics Ejzenstejn alábbi idézetét „A filmrendezés művészete” címmel megjelent magyar kiadásból vettem át, azonban korrekció alá vettem a fordító, Félix Pál egyetlen szavát. Félix következetesen „írásjel”-ről, „képirásjel”-ről beszél. A tanulmány címét is így fordította: „A filmszerűség elve és a képirásjel”. Ehelyett a magyar orientalisztikai irodalom „írásjegy” vagy „képirásjegy” kifejezést használ, abból a megfontolásból, hogy a pont, vessző, kérdőjel nevezhető írásjelnek, míg a kínai írásbeliség alapja a fogalmi írásjegy, mely „jegy”, akár a számjegy. Az idézetben következetesen kijavítottam Félix fordítását. A kötet megjelent a Gondolat Kiadónál. Budapest, 1963.
- <sup>22</sup> Célzás Hont Ferenc „Az eltűnt magyar színjáték” című művére, melyben komoly kísérleteket tesz a magyar színjátszásnak a sámán-játékig nyúló gyökereinek kimutatására Officina kiadás. Budapest, 1940
- <sup>23</sup> A vietnami színház ezen érdekes sajátosságairól jelen tanulmány szerzője, egy vietnami kollegájával közösen részletesen írt. Herzum Péter—Tran-Tuan-Dung: „A vietnami színjátszás és színművészet hagyományai.” SZÍNHÁZ. (A Magyar Színházművészeti Szövetség folyóirata.) 1971. januári szám. Budapest.
- <sup>24</sup> Vö.: Diószegi Vilmos: „A pogány magyarok hitvilága.” Körösi Csoma Kis-könyvtár sorozatban. Akadémiai Kiadó. Budapest, 1967.
- <sup>25</sup> Diószegi idézett műve az 1800-as évek elejéről, majd a XIX. század feléről keltezett népi hiedelmekről szóló tudósításokat, sőt bírói, tehát hivatalos személy által felvett jegyzőkönyveket idéz, melyek a sámánista örökség továbbéléséről tanúskodnak.
- <sup>26</sup> Joakim Vujić első, és Pesten tartott előadásáról, Déryné fellépésének említésével rövid ismertetést ad a Hont Ferenc—Staud Géza szerkesztésében megjelent „A színház világtörténete” c. mű, II. köt. Fejezetcím: „Szerbia”. (A fejezet szerzője: Dani Tivadar.) Gondolat Kiadó. Budapest, 1972. Téves azonban az ott feltüntetett 1813. augusztus 12-i dátum. A valódi időpont augusztus 24-e volt. (A budapesti Széchenyi Könyvtár színlaptárában őrzött, 1813. aug. 22-i „Angyal Bandi” előadás plakátja, mely előzetes híradást ad a 24-i szerb nyelvű előadásról.)