

Az idegen vonzásában

Sadayakko és Matsui Sumako színészi (ön)definíciója a nyugati és a japán színházművészetben¹

Bár Kawakami Sadayakko (川上貞奴) és Matsui Sumako (松井須磨子)² kortársak voltak, teljesen másképp gondolkodtak a japán színházról, a nők helyzetéről és szerepéről a japán társadalomban, s egészen eltérően definiálták saját magukat is. Sadayakko, akinek neve mellett ma a *Kōjien* (広辞苑) enciklopédiában egyszerűen a „színésznő” (*joyū*女優) meghatározást találjuk,³ gésaként kezdte pályafutását, a „régii” Japán értékeit képviselte – és sohasem akart színésznő lenni. Nyugaton szerzett hírneve ellenére is csupán az után kezdett magára így tekinteni, hogy túljutott karrierje csúcán. Matsui Sumako ellenben fiatal korától kezdve tudatosan készült a színészi pályára. Ő már a „modern” japán nő mintája, aki – noha sosem járt Európában vagy Amerikában – egész munkássága során nyugati típusú, professzionális színésznőként definiálta magát. A rá vonatkozó szócikk így kezdődik: „színésznő az új dráma [idején]” (*shingekijoyū* 新劇女優).⁴ Sadayakko és Sumako munkásságának vizsgálata révén láthatóvá tehető az út, melyet a hagyományos japán színjátszás tett meg egy új, az eurocentrikus tekintet által dominált korszakba.

Tanulmányomban egy időben és térben igen távoli kultúrát vizsgállok. A kelet-ázsiai formanyelvet olyan rendezők interkulturális előadásai tették köz-

ismertté, mint Ninagawa Yukio, Suzuki Tadashi, Eugenio Barba, Peter Brook és Ariane Mnouchkine. Ezzel arra is rámutattak, hogy e formanyelv „europaizálása” megkérdőjelezhetetlen része színházi jelenünknek.⁵ A téma tárgyalása során kiemelt figyelmet fordítok arra, hogy a kortárs európai színháztudomány (különösen a hazai színháztörténetírás) nyelvén is olvasott tények ne „kolonializálják”⁶ a japán színházi kultúra olvasatát, mi több: épp e két kulturális olvasat viszonyára szeretnék minél pontosabban reflektálni.

Japánban az 1868-as Meiji-restaurációt követő országnyitási program számtalan kulturális változást idézett elő nemcsak a saját(nak hitt), hanem az idegen(nek tekintett) nyugati művészetéről kialakult szemléletmódban is. A kelet-ázsiai ország zárt színházi hagyományát eddig ismeretlen impulzusok érték, amelyek megkérdőjelezték a több száz éves műfajok kizárólagos érvényességét, autonómiáját. Ennek eredményei az új színjátéktípusok – *shinpa* (新派)⁷ és *shingeki* (新劇)⁸ – létrehozására irányuló kísérletek, továbbá azoknak a társulatoknak a megalakulása, melyek külföldi körútjaik alkalmával „a Nyugat előtt” mutatták be az épp általuk változó japán színjátszást. Ezen interkulturális cserekereskedelem egyik heterotópiája Kawakami Otojirō (川上音二郎) Amerikában és Európában is közönség-

sikert arató társulata.⁹ Míg Otojirō és felesége, Sadayakko vállalt célja volt, hogy az európai művészsínházi mozgalom, vagyis a történeti és a társadalmi realizmus jegyében szerveződő játéparadigma mintájára reformálja meg a kabuki-hagyományt (*kabuki* 歌舞伎),¹⁰ addig Matsui Sumako az európai naturalista színjátszást valószínűsítette meg a japán színpadon.

Tanulmányomban abból a közismert téziszől indulok ki, mely szerint a kelet-ázsiai színház hatástörténeti jelentősége abban áll, hogy a színészi test szemiotizálhatóságát felmutatván szembesítette a nyugati színház dramatikusan diskurzusát önnön logocentrikus vonásaival.¹¹ Elsősorban arra törekszem, hogy a színházi avantgárd reatralizációs folyamatainak e tételét párbeszédbe léptessem kétféle színészet, és kétféle színésznői önkép elemzésével, így érintenem kell a nyugati színház japán recepció-történetét és a nyugati színházra tett japán hatások speciális természetét is. Nem hagyhatom figyelmen kívül azt az eljárást, melynek során az európai rendezői színház egy színházi kultúra olyan jegyeit sajátította ki, melyek egy – számunkra „másságánál” fogva izgalmas – hagyomány tradicionális önképének „itt és most” zajló újraformálódását mintázták. Ezért Sadayakko és Sumako – a japán színész(nő)i kultúra önértelmezése szempontjából – meghatározó szerepének vizsgálatakor mindig szem előtt tartom a posztkoloniális diskurzus egyik közismert tételét, mely szerint a *hibriditás* (Homi Bhabha-i) kulcsfogalma nem a keveredés állapotát írja le, hanem „megnevezi azokat az összetett kulturális formációkat, amelyek keletkezésük pillanatától kezdve destabilizálják az őket létrehozó koloniális, s ily módon hierarchikus, aszimmetrikus konstellációkat.”¹²

A vizsgálatot mindenekelőtt azokra a korabeli kritikai reakciókra alapozom, amelyek a két színésznő esetében szembetűnő mód egybehangzón

és ugyanarra a két tényezőre reflektálnak: a szerep színészi megtestesítésének újszerű módjára és a két színésznek a nézői tekintet révén megtestesülő, radikálisan újszerű nőiségére.^{13, 14}

Le kell tehát szögezmem, hogy a továbbiakban három szempont együttes érvényesítésével fogom leírni, elemezni és értelmezni egy térben és időben „távoli” múlt színész(nő)i teljesítményeit. Figyelembe veszem a színészi test és a megtestesített (legtöbbször a dramatikusan alak nevét viselő) szerep viszonyát, az adott kulturális diskurzus szubjektummodelljeit, továbbá a színészi önértelmezést meghatározó színészi normát.¹⁵

I. A kolonializálódás szükségszerűsége – Kawakami Otojirō

Az új iskola (*shinpa*) egyik alapítója, Kawakami Otojirō (1864–1911) a XIX. század végi Japán ünnepelt színésze volt, s egyben olyan „színházcsináló”, aki rendezőként mind a darabválasztás, mind a színrevitel során a hagyományos kabuki színház reformjára törekedett. 1896-ban e törekvések jegyében nyitotta meg a Kawakami Színházat Oszakában, s amikor három évvel később társulatával (az anyagi haszon reményében) amerikai turnéra indult, lehetősége nyílt megismerni a nem-japán színházi kultúrákat, és megtapasztalni a hagyományos, később pedig a megreformált japán színjátszás külföldi fogadtatását.

A Kawakami-társulat és Sadayakko – Otojirō felesége – 1899. április 30-án érkezett San Franciscóba. Eleinte csak az itt élő japánoknak mutattak be kabuki-előadásokat, majd később az amerikaiak is bepillantást nyerhettek munkájukba. E közönség azonban nehezen viselte el a gyakran három-négyórás, számukra „művi” (és „érthetetlen”) kabuki-előadások atmoszféráját.¹⁶ Ezért a népszerűség és a be-

¹ A tanulmány a 2013-as OTDK-n második helyezést ért el, témavezetők: Dr. habil. Kiss Gabriella és Prof. Dr. Duró Győző.

² A japán személynevek és szavak megadásakor a nemzetközileg használatos Hepburn-átírást követem.

³ 広辞苑、第六版、岩波書店、2008. (Kōjien, 6. kiadás, Iwanami Shoten, 2008.), „川上貞奴.”

⁴ 広辞苑, i.m., „松井須磨子”

⁵ Vö. Patrice PAVIS: „Intercultural theatre today (2010)”, *Forum Modernes Theater*, München, Band 25/1, 5–15.

⁶ A kolonializáció fogalmát átvitt értelemben, pontosabban az interkulturális csere ábrázolására használom, hiszen 1945-ig idegen hatalom katonái nem léptek Japán területére, így a szó szoros értelmében nem beszélhetünk gyarmatosításról.

⁷ A *shinpa* (új iskola) a XIX-XX. század fordulóján kialakult modern kabuki, mely reformokat akart hozni a hagyományos kabuki színjátszásba. Az új irány azonban nem tért el lényegesen a régítől, és ezért hamar el is tűnt.

⁸ A *shingeki* (új dráma) a XX. század elején kialakult színházi mozgalom, mely főként az európai naturalizmust honosította meg Japánban.

⁹ Az „idegen heterotópiájának” foucault-i ihletésű fogalmához lásd Erika FISCHER-LICHTE: „Inszenierung des Fremden. Zur (De-) Konstruktion semiotischer Systeme” In: Uő. (szerk.): *TheaterAvantgarde*, Tübingen–Basel, Francke, 1995, 156–173.

¹⁰ FISCHER-LICHTE, *Theater... i. m.*, 173.

¹¹ FISCHER-LICHTE, *Theater... i. m.*, 179.

¹² Ina KERNER: *Postkoloniale Theorien*. Hamburg, Junius Verlag, 2012. 126. Vö. Boris BUDEN: „Kultúrák közti fordítás”, *Lettre*, 2003. 51. [Karádi Éva ford.]

¹³ „Drámáról és operáról: A japán drámák első bemutatója”, *San Francisco Chronicle*, 1899. június 19. idézi: Lesley DOWNER: *Madame Sadayakko*, Polmont, Review, 2003, 107.

¹⁴ IHARA Seisen: „Sumako no shi wa küzen no kiroku” [Sumako halála egy egyedülálló feljegyzésen], *Onna no sekai* 5, no. 2 (1919 február) idézi: KANO Ayako: *Acting Like a Woman in Modern Japan*, New York, Palgrave, 2001, 131.

¹⁵ Vö. Patrice PAVIS: *Előadáselemzés*, Budapest, Balassi Kiadó, 2003, 59. és Kiss Gabriella: „Hogyan testesül meg a színész teste? Gondolatok egy kulcsfigura gyávaságáról és a szerepkör színházi emlékezetéről”, *Helikon*, 2011/1–2, 157–182.

¹⁶ Vö. Sadayakko szavaival: „Legkeserűbb élményeink Amerikában voltak. Tájékozatlanok voltunk a menedzselés terén, és nem tudtuk, milyen jellegű darabok felelnének meg az amerikai ízlésnek. [...] Ostobák voltunk, mikor egy olyan klasszikus

vétel vágyától motivált társulat az előadások időtartamát lényegesen lerövidítette, és további látványelemeket épített be a nézők szórakoztatására. Otojirō emellett kedvenc kabuki darabjainak leghíresebb jeleneteiből állította össze az új repertoárt.¹⁷

A tradicionális japán formanyelv két tényező révén kezdett párbeszédet a Nyugattal. Az eurocentrikus nézői tekintet egyrészlől sajátjának érezhette a japán előadás erős vizuális hatásmechanizmusait, másrészlől a rövidebb előadásidő és a feszebb ritmus elhítette a nézőkkel, hogy a nyugati dramaturgiának megfelelő drámai struktúrát látnak.¹⁸ Ez a párbeszéd aratott egyértelmű sikert 1900. június 29. és november 3. között a párizsi világkiállításon, ahol a századforduló európai közönségének először nyílt lehetősége rácsodálkozni az idegen kultúrákat modelláló teátrális aktivitások elemeire, s amely „világszínházi fesztiválként” eddig soha nem látott professzionalizmussal irányította a figyelmet az Idegen meglepetésszerűségére.

A Párizsban naponta kétszer is bemutatott, augusztus 29-én pedig az Elysée Palotában is előadott produkciók sikerének titka akkor már egyértelmű volt: úgy és azért voltak képesek mintegy tovább szítani „az egzotikum iránti csillapíthatatlan érdeklődést és vágyódást, [mert] mindeközben könnyen fogyaszthatóvá tették azt.”¹⁹ Ezért nem csoda, hogy a párizsi látogatás végén a társulat már azért tért vissza Japánba, hogy előkészítse európai turnéját, melyre 1901 és 1902 nyara között került sor. A turné során London, Glasgow, Párizs, Berlin, Bécs, Prága, Zágráb, Budapest, Temesvár, Bukarest, Szentpétervár, Milánó, Madrid és Liszabon közönsége (így

olyan jeles személyiségek is, mint Viktória királynő, Ferenc József, II. Miklós cár, Puccini és Craig) azonosíthatta „japánként” a nyugati ízléshez és elvárásokhoz alkalmazkodott színházi atmoszférát.

I.1. A Kawakami-társulat hatása Nyugaton

Tünetértékű és később elemzendő tény, hogy a legtöbb nyugati művészt nem a Kawakami-társulat, hanem az interkulturális csere összetett mechanizmusait mintegy megtestesítő Sadayakko megjelenése és tánca ihlette meg.²⁰ „[Sadayakko] művészete magában rejtette a tánc és a dráma fúziójának lehetőségét.”²¹ Az egyik híres, *A gésa és a lovag* című előadásban bemutatott táncot Európa abban a történeti szituációban láthatta, amikor az európai színházi kultúra figyelme a (színészi) test jellé és nyelvvé változtathatóságának sokféleségére irányult. Vagyis a fiatal Isadora Duncan és Ruth St. Denis épp akkor voltak tanúi a Kawakami-társulat fellépéseinek a világkiállításon (mégpedig Loie Fuller, a modern tánc és a színpadi világítástechnika egyik úttörőjének erre a célra épült színházában), amikor „az avantgárd színpadi kultúra a test színpadi nyelvét használta legálisan a verbális helyett.”²² *A gésa és a lovag* című drámában bemutatott hat tánc motívuma azért tér vissza St. Denis *Radhájában*,²³ Duncan azért tekint modellként Sadayakkóra,²⁴ a *Szerpentin-tánc* megalkotóját, Fullert pedig azért ihleti híres *Pillangótáncára*, mert a test energetikus és szemiotikai koncepciójának²⁵ tradicionális viszonyát újratáncoló nők ugyanolyan érzékenyek voltak a „teljes egé-

szében irodalmiatlan” színház „erőszakos módon az effektusaival [kiváltott] hatására”,²⁶ mint az ún. nyelvi fordulat színházi alapkokumentumainak írója, Antonin Artaud:

Mert nemcsak szóbeli kultúra van, hanem van a gesztusokból álló kultúra is. Más nyelv is van a világon, mint a mi nyugati nyelvünk, amely lemezteleníti, kiszikkasztja a gondolatokat, s a keleti kifejezőmódokkal ellentétben tetlen állapotukban mutatja be őket, ahelyett hogy közben természetes képzettársítások egész rendszerét hozná mozgásba.²⁷

Más szempontból izgalmas Sadayakkónak a *Pillangókisasszony* létrejöttében betöltött szerepe. Puccini ugyanis egyfelől az autentikus japán népzene területén végzett kutatásokat, másfelől a milánói vendéjáték hatására nemcsak a *koto*-zenét,²⁸ hanem az Európa-szerte ismertté vált japán „sztár” haldoklásjelenetét is beépítette készülő operájába, mi több: állítólag a bemutató címszereplő alakja is mintául vette Sadayakko egyik szerepét.²⁹ Ez a történet is igazolja tanulmányom azon tézisémet, mely szerint a (Sadayakko sztárságára mind jobban építő) Kawakami-társulatnak jelentős szerepe volt ama sztereotípiaként funkcionáló vizuális és akusztikai jelek kialakulásában (cseszesnyevirág, teaházak, bambuszok, a Fuji, legyezők és papírenyők stb.³⁰), melyek révén a látottakat és hallottakat – kolonializáltságunknál fogva – „távol-keletinek” azonosítjuk,

s amelyek még ma is megteremtik a megfelelő mielőtt például a *Miss Saigon* bemutatójának.

Sadayakko azonban a legismertebb hatást Edward Gordon Craig tette, aki azonban csak 1900-ban, a Kawakami-társulat londoni fellépései egyiken találkozott a kelet-ázsiai színházzal,³¹ s ez ihlette a Coronet színpadán bemutatott *The Masque of Love (A szerelem álarcjátéka)* „absztrahált színpadi világát”.³² Craigt tehát az nyugozta le a japán színészek atletikus mozgásában, illetve abban, ahogy a mozdulataikat és gesztusaikat felépítik,³³ amiről évekkel később Mnouchkine így írt:

Ázsiából származik, ami a színházban egyedülálló, az örök metafora, amit a színész teremt meg. [...] Ázsiában a dolgokban, a gesztusokban olyan szépséget, olyan egyszerű ünnepélyességet találtam, amit véleményem szerint a színház nem nélkülözhet. Ázsiában minden cselekedet folyamatos formalizációnak van alávetve. [...] Az ázsiai színházi formákat azért tettük munkánk kiindulási alapjává, mert maga a színházi forma is onnan ered.³⁴

A (színészi) test szemiotizálhatóságával összefüggő illetően tapasztalatok lesznek alapvető fontosságúak az übermarionett-elmélet megszületésekor, amely köztudottan azon a belátáson alapul, hogy, mivel a „színészt az érzélem *birtokba* veszi, s kedve szerint ragadja a testét ide-oda, [...] az emberi test természeténél fogva alkalmatlan rá, hogy a művészet

darabban léptünk fel az amerikai közönség előtt, mint a *Kunohe*. Ezt senki nem értheti, ha nincsenek ismeretei a mi japán történelmünkről.” NOGUCHI Yone: „Sada Yacco”, *Dramatic Mirror*, 1906. február 17.

¹⁷ Lesley DOWNER: *Madame Sadayakko*, *Polmont Review*, 2003, 102–105.

¹⁸ A látványos scenográfiai megoldások a Porte St. Martin színpadi trükkökből összeállított produkcióira rendezőként felfigyelő Molnár György képzeletét is izgatták egy ideig. CZÉKMÁNY Anna: „Életszínház – Molnár György látványosságai” In: IMRE Zoltán (szerk): *Alternatív színház történetek*, Budapest, Balassi Kiadó, 2008. 90–104.

¹⁹ N. KOVÁCS Tímea: „A primitív: a megtalált és kitalált idegen”. *Lettre*, 2008. 71.

²⁰ Picasso és Otto Müller is festett róla plakátot, mely a társulat fellépését hirdette (3., 4. kép). Emellett több európai képzőművész – köztük William Nicholson, Tavik Frantisek Simon, Rupert Bunny – vitte vászonra a színésznő alakját (5., 6., 7., 8. kép), valamint Rodin szobrot akart formázni róla, de ez a vállalkozás meghiúsult. A társulat európai körútja során 1902. február 22. és 28. között Budapestre is ellátogatott, s nyolc alkalommal lépett fel az Uránia színpadán. Több cikk jelent meg ekkor Sadayakkóról és a japán színház sajátosságairól a sajtóban. Hazai művészeink közül Janyik Mátyás volt az egyik, akit lenyűgözött a japán szépség, s egy kisméretű olajfestményt alkotott róla (9. kép). (Utóbbihoz ld. „Látogatás Szada Yakkónál”, *Vasárnapi Újság*, 1902. március 9.)

²¹ Shelley C. BERG: „Sada Yacco: The American Tour, 1899–1900”, *Dance Chronicle*, Vol. 16. No. 2 (1993), 148.

²² JÁKFAI Magdolna: *Avantgárd-színház-politika*, Budapest, Balassi Kiadó, 2006, 33.

²³ Deborah JOWITT: *Time and the dancing image*, University of California Press, 1989, 129.

²⁴ Allan ROSS MACDOUGALL: *Isadora: A Revolutionary in Art and Love*, New York, Thomas Nelson and Sons, 1960, 59.

²⁵ Erika FISCHER-LICHTE: *A performativitás esztétikája*, Budapest, Balassi, 2009, 106–129.

²⁶ *Die Neue Rundschau*, 1902/1. 112.

²⁷ Antonin ARTAUD: „Levelek a nyelvről”. In: Uó.: *A könyörtelen színház*, Bp., Gondolat Kiadó, 1985, 168. [Betlen János ford.]

²⁸ A *koto* tradicionális japán pengetős hangszer, a japán színházi hagyomány megszokott kísérőhangszere.

²⁹ Ld. bővebben: Arthur GROSS: „Cio-Cio-San and Sadayakko: Japanese Music-Theater in Madama Butterfly”, *Monumenta Nipponica*, Vol. 54, No. 1 (Spring, 1999), 41–73. Magyarországon 1906-ban mutatták be az operát, Puccini jelenlétében. Igaz, a darab nem volt teljesen ismeretlen a magyar közönség számára, ugyanis a Belasco-féle prózai változatot, mely az opera szöveggényvének alapját képezi, már 1901-ben bemutatták a Vigszínházban, Pálmay Ilkával a főszerepben. Pálmay (10. kép), aki már korábban találkozott Sadayakkóval, s tanult tőle néhány táncot, kosztümjét is a japán színésznő ruhájának mintájára készítette el. Vö. „Pálmay Ilka mint Pillangókisasszony”, *Vasárnapi Újság*, 1901. október 27.

³⁰ Ez irányú kutatásait foglalta össze Dénes Mirjam 2012. március 3-án, a III. „Közel, s Távól” orientálistika konferencián tartott előadásában („Japán megjelenése a magyar színpadokon a 20. század elején”). Az előadás írott változata megjelenés alatt áll.

³¹ Sang-Kyong LEE: „Edward Gordon Craig and Japanese Theatre”, *Asian Theatre Journal*, 2000/fall, 216.

³² Ennek az előadásnak a zene volt az egyik központi motívuma, mely felfüggesztette a realizmust, „s a színpadi világ absztrahálását kínálta”. Emellett Craig a színészek mozgását matematikai pontossággal tervezte meg. „A produkció tehát a geometriai absztrakció átfogó megvalósítására, illetve a (Craig elgondolása szerint) általa implikált egyetemes harmónia és szimbolikusság »sejtetésére« törekedett, s a néző feladatául nem is annyira annak megértését, mint inkább a megérzését szánta.” KÉKESI KUN Árpád: *A rendezés színháza*, Budapest, Osiris Kiadó, 2007, 96, 98.

³³ Joseph L. ANDERSON: *Enter a Samurai: Kawakami Otojirō and Japanese Theatre in the West*, Wheatmark, 2011, 511.

³⁴ Ariane MNOUCHKINE: „A színház keleten van”. In: JÁKFAI Magdolna (szerk.): *Színházi antológia – XX. század*, Budapest, Balassi Kiadó, 2000, 202–204. [Kappanyos András ford.]

anyagául szolgáljon.³⁵ Így az avantgárd rendező éppen azokat a megoldásokat utasítja el, amelyekkel Otojirō megpróbálta közelebb hozni a japán előadásokat a nyugati közönség számára, és éppen azokat a momentumokat értékeli, amelyektől a társulat – az előadások élvezhetőségét növelendő – igyekezett megfosztani produkcióit.

Például abban, ahogyan Craig bírálta Sadayakko híres és Európa-szerte sikeres haláljelenetét, nem is az elutasítás, mint inkább az érvelés az izgalmas véleménye szerint ugyanis ez a halál a japán hagyományokkal szemben túl *természetes*, s átvette az európai naturalizmus vonásait.³⁶ Következésképp nem magát Sadayakkót, hanem Sadayakko nőként való szerepeltetését minősíti az a kijelentése, mely szerint „megjelenése fájdalmasan rossz hatással van Japánra és színházára egyaránt.”³⁷ Hiszen („mivel soha nem találunk jobbat a művészet számára, mint azt a »primitív módszert«, amelyet egy nemzet a természetből tanult meg”³⁸) mindez magában hordozza annak veszélyét, hogy Japánban – miként korábban Európában is – felborul a megelőző korok rendje,³⁹ ami ellenkezik a természettel.⁴⁰

Craig szerint a maszok „művisége” az egyetlen, ami ki tudja fejezni a költői szellemet, mert az halhatatlan, míg a „természet adta, hús vér” színész nem az. E tézis legalább annyira jelzi saját elfojtott vágyait, elvárásait és félelmeit, mint amennyire tanúskodik a japán kultúra Nyugattól való idegenségéről. Bár Craig e kultúrát soha nem látta autentikus formájában, mégis saját elképzeléseinek projekciós felületként használta fel. Ez természetesen nem mond ellent annak, hogy ezek a kivetítések és termékeny félreértések olyan rendezői nyelvek kialakulásához vezethettek, amelyek (craigi, brechti) formakánonként definiálhatták magukat.

I.2. A Kawakami-társulat hatása Japánban

Az olvasóközönségnek szóló irodalomként Shakespeare már az országnytást követően ismertté vált Japánban. Otojirō azonban színpadi szöveggé is meg akarta ismertetni a japán közönséggel az európai színpadokon játszott klasszikusokat. Így mutatta be elsőként az *Othellót* 1903. február 11-én, Oszakában. Ez az előadás a japán Shakespeare-játásznak abba a korszakába illeszkedik, mely a *Velencei kalmár* 1885-ös kabuki-stílusú bemutatójával kezdődött, s amely a korabeli színház adaptációs stratégiáinak megfelelően fordításoknak is minősíthető fordítások révén igazította a leendő közönség nyelvéhez és kultúrájához a mű kontextusát (a történetet megtartották, de más nevekkkel és helyszínekkel adták elő⁴¹). De Otojirō előadása nem ezért, hanem Sadayakko szerepeltetése miatt hatott az újdonság erejével, férje rábeszélésére ugyanis ő játszotta Desdemónát.

Ez a döntés óriási felbolydulást okozott, hiszen egy 1629 óta érvényben lévő törvény szigorúan tiltotta a nők színházban való szereplését. A közönséget azonban lenyűgözte e nyílt szabálysértés, s a siker nyomán a *Hamlet* és a *Rómeó és Júlia* követte az *Othellót*, immár a történelmi realista játékmód jegyében, a dramatikusan tér és idő referenciális olvasatát szem előtt tartva. A nyugati öltözékek japán színpadon való megjelenése ismét csodálatot váltott ki a nézőkből. Ennek a folyamatnak volt az egyik fontos állomása a Császári Színház (帝國劇場) 1910-es megnyitása, amelyben a térkonceptió kialakítása már egy XIX. századi európai színház kucukcsálósínpadát vette alapul.

A Japánban zajló interkulturális cserének ezt a Kawakamira jellemző módját modellálja a Császári

Színház nyitó darabja, *A világ körül*, mely Jules Verne *80 nap alatt a Föld körül* című regényének cselekményéről mintázva, ám „saját” (keleti) szemzőből mutatta be a társulat amerikai és európai kalandjait. A színpadi szöveg japán változata Verne regényének fordításán alapult, ám a társulat sokat változtatott a történeten. A címben 80 nap helyett 70 szerepelt, jelezve részben a közlekedés fejlődését 1872 és 1910 között, főként azonban fricskaként hangsúlyozva, hogy a japánok „lepipálják” az európaiakat. Az eredeti regénnyel ellentétben nem Phileas Fogg, hanem Fukuhara Takeo indul útnak, hogy immár 70 nap alatt érjen Oszakából Oszakába. Miközben Verne hőse az út derekán Yokohamában egy japán előadást tekintett meg, a kiindulási pont és a végcél – London – pedig magát a „civilizációt” jelképezte, Otojirō átiratában az út felén a szereplők Londonba mint útjuk egyszerű állomására érkeznek. Itt ők is egy színi előadást látnak, mely azonban továbbra is japán produkció: Londonra ez esetben tehát úgy kell tekintenünk, mint a *Musume Dōjōji* című kabuki-darab előadásához⁴² megfelelő színpadra. Az tehát, hogy a *80 nap alatt a Föld körül*ben Verne által leírt (se nem kabuki, se nem *shinpa*, hanem) akrobatikus produkció kulturális pozíciójának koordinátáit egy tradicionális színjátéktípus autentikus, de londoni színrevitele mozdítja el, „megfordítja” az eurocentrikus és kolonizációs szemléletet: egy Japán-központú világ jelenik meg, ami egyértelműen utal az ország nagyhatalomként és gyarmatosítóként való fellépésére.⁴³

Legalább ennyire jelentős változtatás, hogy a japán verzióból hiányzik a főhős és az indiai hercegnő romantikus kapcsolata. Mivel az ez esetben megmentett hölgy japán, akit gyermekkorában elraboltak szüleitől, egyértelművé válik, hogy megmentő és megmentett kapcsolata egy életen át csupán a hálára (*on* 恩) és a (megmentő iránti) kötelességre (*giri* 義理) épülhet.⁴⁴ Igen jellegzetes a szereposztásban eszközölt csavár is. Sadayakko két szerepet vitt színre: ő játszotta Fukuhara Takeót,

valamint ő alakította a *Musume Dōjōji* táncosnőjét is. Vagyis nyitó előadásukban nemcsak *onnagatákat* (女形) nem alkalmaztak,⁴⁵ hanem még a férfi főszerepet is nőre osztották, rámutatva ezzel mind a színház, mind az előadás paradigmaváltó státuszára. Mivel ekkor már nem számított újításnak, hogy nő szerepel a színpadon, Otojirō ironikus fricskát alkalmaz: egyrészt a megszokottól eltérő szemzőből hozza játékba az *onnagata* hagyományt, másrészt arra irányítja a figyelmet, hogy egy gésából lett színész nő miként viszi színre egy hímnemű dramatikusan alak férfiaságát és egy nőnemű dramatikusan alak nőiességét. Sadayakko visszaemlékezéseiből tudjuk, hogy férfiként magasztítottak alakján, és sok problémát okozott neki a nyugati férfiruha viselése, illetve hangjának elhelyezése, mely ezáltal túl halkkává vált, s nehezen lehetett érteni a hátsó sorokban.⁴⁶ Otojirō rendezése tehát a színpadi alak azonosításának azt a mimetikus módját mutatja fel, amely a szociokulturális sztereotípiák felismerésén alapul. Ugyanakkor a történetben (az erős politikai töltet mellett) megjelenik romantikus, ám nem szerelmi képek, és helyet kaptak a hagyományos japán értékek és az újításra való törekvés is.

A világ körül tökéletesen modellálja a keleti és nyugati világ erre az időszakra jellemző ambivalens viszonyát. Egyrésztől viszontlátjuk azt a sajátosan japán adaptációs technikát, amely átveszi más kultúrák bizonyos elemeit, s mérceként tekintve rájuk, rendkívül gyorsan „japanizálja” azokat. Ily módon az Európában immár megkerülhetetlenné váló realista játékpáradigma mintát adott a japán színjátásznak, s ezen az előadáson is a dramatikusan figura nemének megfelelően osztották ki a szerepeket. Ám nem véletlen, hogy ez alól épp a főszereplő volt kivétel, hiszen ez a folyamatosan tabukat döntögető (az európai romantikából jól ismert) bulvárnaturalista rendezői mechanizmus szorosan összefügg az a sztárcsinálással, amely a siker receptjei alapján használta fel Sadayakko virtuozitását és karizmá-

³⁵ Edward G. CRAIG: „A színész és az übermarionett”, *Színház*, 1994/9., 34–45.

³⁶ Edward G. CRAIG: „Sada Yacco”, *The Theatre Advancing*, London, Constable, 1921, 261. skk.

³⁷ CRAIG: „Sada...”, *i.m.*, 262.

³⁸ CRAIG: „Sada...”, *i.m.*, 262.

³⁹ CRAIG: „Sada...”, *i.m.*, 262–263.

⁴⁰ Úgy tűnik, a természet még mindig a régi utat találja a legjobb útnak az alkotásra. Pontosan ugyanazokkal a módszerekkel éri el eredményeit már évmilliók óta. [...] Az a művész, aki a természet e törvényét követi, nem tévedhet el túlságosan. [...] Keleten évszázadokon át értették, hogy a férfi elme [masculine mind] az, amely alkalmas színpadi előadások megvalósítására. A színész maradéktalanul elsajátította a leckét és hajlandó volt elrejteti személyét és személyiségét a maszok és az öltözet mögött, s megtanulta értékelni ennek eredményét. (CRAIG: „Sada...”, *i.m.*, 265.)

⁴¹ TOYODA Minoru: *Shakespeare in Japan: A Historical Survey*, Tokyo, Iwanami, 1940, 154. – A történetet Kelet-Ázsiába, a japán–kínai háború idejére ültették át, ahol Tajvan testesítette meg Ciprust. A japánok Othello mór voltának problematikájával nem tudtak azonosulni, így azt a címszereplőt – a japán előadásban Muro Washirō – alacsony származásának súlya váltotta ki. A felkapaszkodott hadvezér egy gazdag samuráj család lányát, Tomonét (Desdemona) veszi feleségül. Az átalakítással a japán társadalmi hierarchia megmerevedésére reflektáltak.

⁴² Ld. bővebben: KANO Ayako: *Acting Like a Woman in Modern Japan*, New York, Palgrave, 2001, 95–104.

⁴³ A japán–kínai (1894–1895) és a japán–oros (1904–1905) háborút követően a kelet-ázsiai ország nagyhatalommá vált, s 1909-ben gyarmatosította Koreát.

⁴⁴ KANO, *i.m.*, 101.

⁴⁵ Női szerepeket játszó férfi színész. A kabukit játszó nők prostituálódása miatt 1629-ben a sogunátus betiltotta az *onnakabukit* (女歌舞伎, női-kabuki). Ekkor került előtérbe a *wakashu-kabuki* (若衆歌舞伎, fiatal fiúk által játszott kabuki), de a homoszexualitás megnövekedése miatt ezt is betiltották 1652-ben. Ettől fogva csak felnőtt férfiak szerepelhettek az előadásokban, így alakult ki a *yarō-kabuki* (野郎歌舞伎, „felnőttférfi-kabuki”).

⁴⁶ KANO, *i.m.*, 102.

ját. Másrésről a külföldön tapasztalt impulzusok a Saját érvényre juttatásának is inspirációt adtak, így születhetett meg a Verne-regény egyértelműen japán nézőpontú, vagyis a japán kultúra egyenrangúságát (felsőbbrendűségét?) érzékeltető adaptációja is. Végző soron tehát az amerikai és európai turné lehetőséget adott a nyugati kultúra kritikájára, s ezzel együtt a japán kultúra fetiszizálására.

II. A kolonializálódás öröme – Kawakami Sadayakko

Sadayakko 1871. július 18-án Koyama Sada (小山貞) néven látta meg a napvilágot Tokióban. Hét éves korában adták el gésatanoncnak, s tanulmányai során ismerkedett meg a hagyományos japán színházzal. Társaihoz hasonlóan elsajátította a színpadi mozgáshoz szükséges alapelemeket, illetve buyō- (舞踊) -táncot⁴⁷ tanult, amelynek ismerete a későbbiekben segítette a kabuki-táncok gyors elsajátításában, „fiús”, vad természetű ellenére ugyanis ebben bizonyult a leghatékosabbnak. A főváros egyik legfelkapottabb gésanegyedében élve már fiatalon fontos politikai támogatókat szerzett,⁴⁸ s nagy befolyásra tett szert. 1894-ben ment férjhez Kawakami Otojiróhoz, s bár házasságuk elején továbbra is gésaként dolgozott, mindvégig támogatta férje terveit, így többek között elkísérte őt és társulatát amerikai útjukra is 1899-ben. Itt a közvélemény és az elvárások nyomására végül ő is bemutatott kisebb szerepeket és táncokat, s itt született meg a „Sadayakko” művésznév civil és gésa névnek összevonásából.⁴⁹ Csaknem valamennyi színpadra lépésével normákat sértett meg, határokat lépett át. Ráadásul sohasem csak egy régi törvénnyel ment

szembe, de a japán nő tradicionális (vagyis a férj függelékeként létező, a családnak és az anyaságnak élő asszony) képével is. Mivel azonban akkor és olyan területeken viselkedett eretnekként, ahol és amikor már nem volt eretneküldözés – nem tartóztatták le, hanem sztárrá vált.

II.1. Egy japán nő a Nyugat színpadán: A gésa és a lovag

Mint fentebb említettem, a Kawakami-társulat műsorán különböző kabuki-darabokból összeválogatott híres jelenetek szerepeltek, melyeket a színpadi realizmus részleges ismeretében (tehát annak teljes mértékben eleget nem téve) új darabbá szerkesztettek. Ilyen előadás volt *A királypárti avagy Kojima Takanori*; a *Jingorō, egy komoly szobrász*; a *Kesa: a feleség áldozata*; továbbá leghíresebb és legnépszerűbb előadásuk, *A gésa és a lovag*, melynek eredeti címe *A gésa és a samuráj* ((芸者と武士) volt.⁵⁰ A címben tett aprónak mondható változtatás mutatja azt a stratégiát, melyet követve a Nyugat elvárásaihoz próbáltak alkalmazkodni.

A *gésa és a lovag* első variációját, amelyet már ezen a címen hirdettek, 1899. szeptember 15-én mutatták be Seattle-ben. Az előadás két olyan, híres kabuki-dráma felhasználásával készült el, amelyek önmagukban is számos változáson mentek át. A két samuráj egyazon gésáért folyó küzdelemről szóló rész alapjául az *Ukiyozuka Hiyoku no Inazuma* (浮世柄比翼稲妻) című kabuki-darab harmadik felvonása, a *Sayaate* (鞘当⁵¹) szolgált.⁵² A templomi jeleneteket ábrázoló rész a *Musume Dōjōji* (娘道成寺)⁵³ című darab cselekményének egyes elemeit mutatta be. Utóbbi történet a japán legendák

világából ered, s számtalan variációja közül nem mindegyikben szerepel a gésa kígyóvá alakulásának jelenete. Feltehetően egy, a nyugati közönségnek „híhetőbb” történetet kívántak bemutatni, s a szerelemfeltés szociálpszichológiai motivációja okán adaptálták azt a variációt, amelyben a dramatikusan alak (a fiatal lány) individuumként jelenik meg, s különböző táncok bemutatásával (vagyis csellel) jut be a boldogságot ígérő, ám boldogtalanságot rejtő templomba.

A *gésa és a lovag* előadásairól fennmaradt három fényképen⁵⁴ jól megfigyelhetőek a scenográfia egyes részletei, illetve az a tény, hogy a színpadi alakok azonosítását a kabuki konvenciói határozták meg. Az első képen az eredeti *Sayaate* jelenetnél is használt háttér jelenik meg a színpadon. Cseresznyevirágokkal és teaházakkal tarkított utcaképlátható a színpad hátsó falán, mely előtt Nagoya és Banaemon épp harcra készülnek. Balról a harmadik alak Sadayakko Katsuragi szerepében. Díszes kimonójáról és magasított talpú fapapucsáról (vagyis a konvenciók ismeretében) gésaként azonosíthatjuk. A kép bal szélén Otojiró látható mint Nagoya, bambuszrost kalappal a fején, fecske-mintás kimonóban, mely a szereplő hagyományos viselete a *Sayaate* jelenetsorban. A másik fényképen már egy buddhista templom bejárata látható a háttérvászonon. Az előtérben azt a pillanatot örökítették meg, mikor Katsuragi tánciaival próbálja lenyűgözni a szerzeteseket, hogy beengedjék a templomba.

Hoztak Katsuraginak egy furcsa fejdísz a nőtánchoz,⁵⁵ a sisak hasonlított a dōzse-kalap tölcser alakjára, és különböző színes fátylak díszítették, amelyek körülötte kavargtak. A tánc zenéje körülbelül ezer éves, és erre Katsuragi tökéletesen táncolt, különleges archaikus gesztu-

sokkal és a szélben ringó hajlékony nád mozgását idézve. A lába főleg akkor mozdult, mikor így ringott, és nem kétség, hogy ezzel kerülte el, hogy rálépjen a kimonójára, ami beborította őt és karcús alakja körül a földet is. Táncának nagy része olyan volt akár a spanyol flamenco: mikor egy ponton állt a hullámzó fátylak úgy fodrozódtak körülötte, mint az állandóan elfojtott szenvedély remegése; de a különösen érzéki andalúz jellem hiányzott a kecses kis japán babából, az ő tökéletessége egy teljesen más és még kifinomultabb minőséget adott. Miután befejezte a klasszikus nő-táncot, ragaszkodott hozzá, hogy a szerzetesek kövel dobálják meg a cseresznyefát, hogy lehulljanak a virágok, s ezekből labdát csinált, majd ezzel futkosott körbe, mint a farkával játszó cicca. Majd cseresznyevirág-motívummal díszített legyezőjével eljárta a cseresznyevirágzás táncot, amit a *Kappore* vagyis rizsarató tánc követett. Utóbbi a gyűjtés és a kötegelés mozzanatait imitálta. A szerzetesek csatlakoztak Katsuragihoz, és együtt adták elő a „vízikerék”-táncát, amelyben a kerekeket kék és fehér esernyőkkel jelenítették meg; ezután Katsuragi áttért a különös, legősibb és leghátborzongatóbb *Rōkatāncra*, miközben egy varázsló dobját tartotta a kezében, melyet a különleges *tomoye*-jel díszített, a természet két fő jele; a dob közvetlenül összekapcsolódott a sámánizmus misztériumával csakúgy, mint az indián „varázslással”.⁵⁶

Megfigyelhető továbbá, hogy ebben a jelenetben a lány kimonója elől van megkötve, mely viselet nem a gésák, hanem egyértelműen a kurtizánok sajátja volt a korszak Japánjában.⁵⁷ E jelmezbeli változás akár arra is utalhat, hogy a gésa és a lovag szerelme beteljesült,⁵⁸ miáltal motiválttá válik Katsuragi későbbi

⁴⁷ Színpadi tánc.

⁴⁸ Többek között Itō Hirobumi (1841–1909), Japán első miniszterelnöke lett a pártfogója. DOWNER, i.m., 41.

⁴⁹ Benito ORTOLANI: „Introduction”. In: Samuel LEITER (szerk.): *Japanese Theatre in The World*, New York, The Japan Fundation, 1997, 24.

⁵⁰ KANO, i.m., 88. *A gésa és a lovag* rövid története a következő: „A gyönyörű gésa [Katsuragi] beleszeret egy lovagba [Nagoya], aki menyasszonyát [Orihime] elhagyva száll harcba egy féltékeny ellenséggel [Banza] a gésáért [...]. A lovag menyasszonyának [azonban] sikerül visszaszereznie a férfi szerelmét, s így együtt menekülnek el egy templomba a gésa haragja elől. A lány megpróbálja követni őket, de egy szerzetes megakadályozza, hogy a templomba lépjen. A szerzeteseket táncokkal elkápráztatva mégis sikerül bejutnia, de a lovag megakadályozza, hogy meggyilkolja kedvesét. Látna a férfi menyasszonya iránti szerelmét, a gésa szíve megszakad, s a lovag karjai közt leli halálát.” *New York Times*, 1900. március 2., 7.)

⁵¹ A szó alapvetően két samuráj harcos összecsapását jelöli, de a kabuki kontextusában kifejezetten erre a párharcra utal.

⁵² Az eredeti darabban ez egy különleges, nagy színészi tudást igénylő harcos jelenetsor, ahol a Sanza és Banaemon nevű samurájok küzdenek egymással, s harcukat Sanza felesége, Katsuragi, a híres gésa szakítja félbe. – ld. bővebben: Aubrey S. HALFORD – Giovanna M. HALFORD: *The Kabuki Handbook*, Rutland, Vermont – Tokyo, Charles E. Tuttle Co., 1979, 348.

⁵³ A *Dōjōji* alaptörténete, melynek számtalan variációja létezik, Kiyohiméről (清姫) és egy vándorszerzetesről szól. A szerzetes mindig Kiyohime családjánál szállt meg útban Kumano felé. A zarándok kedvelte a kislányt, ezért az apja tréfából azt mondta Kiyohimének, hogy ez a férfi lesz a férje, amit a lány komolyan vett. Pár év elteltével a szerzetes ismét náluk

szállt meg, s a lány kérte, hogy vigye magával a férfit. A szerzetes megrémült az ajánlattól és az éjszaka elmenekült a házból. Mikor Kiyohime rájött, hogy elhagyták, a szerzetes nyomába eredt, s dűhében és féltékenységében kígyóvá változott, így kelt át a megáradt Hidaka folyón. A szerzetes ezalatt a Dōjō-templomba menekült, ahol a papok a nagy bronzharang alá bujtatták. A kígyó azonban rátalált, körbefonta a harangot, s a féltékenysége által gerjesztett tűzzel elemész-tette a szerzetest és saját magát is.

⁵⁴ DOWNER, Lesley: *Madame Sadayakko*, Polmont, Review, 2003. képmelléklet (1–2. kép) és *Le Théâtre* 1900. szeptember (3.kép)

⁵⁵ A Lady Campbell által nő-táncként azonosított mozdulatsor feltehetőleg nem nő-tánc, hanem a kabuki-hagyomány része.

⁵⁶ Lady Colin CAMPBELL: „A Woman’s Walks: In Far Japan”, *The World*, 1900. június 13. – idézi: Shelly C. BERG: „Sada Yacco in London and Paris, 1900: *Le Rêve Réalisé*”, *Dance Chronicle*, Vol. 18. No. 3. (1995), 363.

⁵⁷ A gésa nem azonos a prostituálttal. Ellenben mindkét „foglalkozáskör” megtalálható volt Japánban.

⁵⁸ Az ilyen jellegű utalások mutatnak rá arra, hogy benne maradtak az előadásokban olyan világos utalások, melyek csak a japán kultúrát ismerők számára jelentettek valamit.



"The Geisha and the Knight," Act I. The Geisha, on foot-high wooden clogs, watches as her lover, in white cape and flat hat, challenges the evil Banzai to a duel. American tour, 1900. (Courtesy of the Tsubouchi Memorial Theater Museum, Waseda University)

pusztító haragja és féltékenysége is. A harmadik kép, amely már Párizsban készült, a híres haláljelenetet mutatja be, ahogyan az őrjöngő Katsuragi kibomlott hajjal szerelme karjaiban hunyt el a buddhista papok körében. A fénykép jobb oldalán a lovag (szamuráj) menyasszonyát láthatjuk kimonóban térdelni.

[Katsuragi] arca teljesen megváltozott; a nyugodt, maszkyszerűen egykedvű kifejezés eltűnt, és a bájos baba most valóban életre kelt egy dühös és szenvedélyes nő személyében. Padlóra küldte támadóit és berohant a templomba. Félelmetes sikítás hallatszott, majd felbukkant Katsuragi, maga után vonszolva a rémült Orihimét. Katsuragi dühöngő bakkhánsnóvé változott: hosszú fekete haja kibomlott, gyönyörű ruhája rendetlené vált; szeme ide-oda cikázott, körülötte hamuszín körök jelentek meg halotti fehér arcán; valamint felfegyverezte magát egy kalapáccsal, amit a harang megszólaltatására használnak. Végighúzta ellenfelét a színpadon, miközben őrjöngve verte a kalapáccsal; mikor pedig a rémült papok

megpróbálták őt megfékezni azokat is megtámadta. Egy fúria megtestesülése volt – szótlan, ziháló –, azok véreére szomjazva, akik ártottak neki. A döntő pillanatban szenvedése elérte a tetőpontot, és csak egy vágya volt, ölni és ölve meghalni. Ha ezt a jelenetet egy európai színész nő kísérli meg, nevetségessé vált volna; a kis japán baba előadásában azonban a magával ragadó ősi szenvedély rendkívüli kifejezését nyújtotta. Nagoya berohant és karjába vette. Vad őrjöngésében odafordult, hogy megüsse [a férfit]; a vér előntötte az agyát és a szemét, és nem ismert fel senkit; de Nagoya a karjában tartotta és szölongatta őt: „Hakko! Hakko!” („Kedvesem! Kedvesem!”), miközben vállát és mellkasát simogatta, ami a legnagyobb gyengédség Japánban, ahol a csók nem ismert. Nagoya hangjára Katsuragi indulata összeomlott, és egy ébredő gyermek mozdulatával fordult a férfi felé. Próbálta magához vonni, de a bosszú dühe túl sok volt törékeny és kimerült testének. Nagoya szölongatta, de ő alig hallotta a szeretett hangot. Az élet elmúlását lát-



"The Geisha and the Knight," Act II: Sadayakko, as The Geisha, tries to persuade the monks to let her enter the temple grounds in pursuit of her lover. (New York, 1900). (The British Library)

hattuk, ahogy kiszáll belőle, szemei fátyolosak lettek és az ég felé fordultak, mintha látna a közeledő Halált, a Nagy Szabadítót; és mint egy báb, amelynek a zsinórjai elpattannak, kicsúszott annak a férfinak a karjai közül, aki összetörte a szívét, és ott halt meg a lábainál, ahol röviddel ezelőtt a cseresznyevirág-labdát kergette.⁵⁹

A korabeli leírások alapján a színészek japánul beszéltek, és hagyományos kabuki-zenével kísérték az előadást. Kevésbé vagy egyáltalán nem tettek kísérletet arra, hogy a közönség képzelőerejét a realista tradíció szerint megmozgassák, ellenben nagyon őszintén jelenítették meg az érzelmeiket. A *gésa és a lovag* tehát valahol a látványosság és a pantomim között állt. Nagyon kevés dialógus hangzott

el, de annál több akrobatikus és táncos jelenetben volt részük a nézőknek.⁶⁰

Bár legtöbbször azt hitték, autentikus kabukit látnak, valójában tanúi lehettek az egyik első interkulturális színházi előadásnak. Mint említettem, Kawakami Otojirō a közönség elvárásainak megfelelően alakította ki előadásait, az ő darabjai esetében tehát már nem beszélhetünk a hagyományos japán kultúra megjelenéséről. Nem feledkezhetünk meg azonban arról sem, „hogyan a színész testét átítatja – a megtanult színészi technikák mellett – saját, eredendő kultúrája, melyet sohasem tud levetkőzni.”⁶¹ Talán ezt érzékelte a *New York Times* kritikusa, aki szerint „Sadayakko játékával egyszerűen mutatja be az összes japán nőt a színpadon, hogy milyen mélyen tudnak szeretni, milyen kegyetlenül tudnak

⁵⁹ CAMPBELL: „A Woman's Walks... i.m. – idézi: BERG: „Sada Yacco ... i.m., 364.

⁶⁰ „Japanese Plays in Boston: Actors and Dramatic Students from Tokio Present Two of Them”, *New York Times*, 1899. december 6.

⁶¹ Patrice PAVIS: „Introduction: towards a theory of interculturalism in theatre?”. In: uő. (szerk.): *The Intercultural Performance Reader*, London & New York, Routledge, 1996, 3.

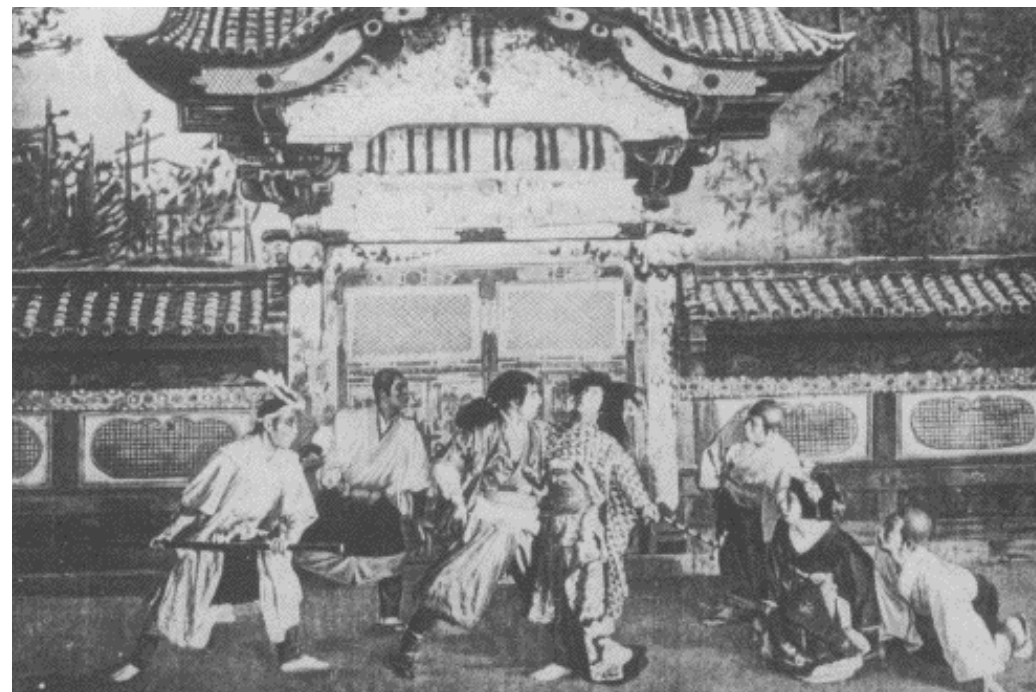
gyűlölni – és csöndben meghalni”.⁶² Legtöbben azonban a japán gésában a kurtizán Európa színpadain elterjedt, romantizált ábrázolásának jegyeit látták,⁶³ s ily módon egyfajta japanizált Marguerite Gautier-ként vagy Valéry Violettaként azonosították. Ha elfogadjuk, hogy az interkulturális színházat bizonyos értelemben „olvasztótégelyként kell felfognunk, melyben előadási technikák méretnek össze, és egyben keverednek is azon technikákkal, melyek útján befogadják és alakítják is őket”,⁶⁴ akkor *A gésa és a lovag* egyértelműen ilyen színház.

Természetesen sok néző, a saját (realista) elvárásaival érkezett az előadásra, amellyel azonban a japán társulat játéka nem volt összeegyeztethető. Ráadásul 1900-ban, a társulat Londonba érkezése előtt, semmiféle előzetes publikáció nem jelent meg a produkciókról. Május 22. és június 22. között a Coronet Theatre-ben léptek fel, s az előadásról szóló kritikák fogalomkészletében tetten érhető a modernitás valamennyi kirekesztő diskurzusa: (pozitív irányban) a „középkori”, „klasszikus”, „antik”, „tradicionális”, (negatív értelemben pedig) az „elemi”, „primitív”, „gyermeteg” és „bábszerű” minősítő jelzőket olvashatjuk. Otojirő színházát tehát vagy olyan színházként értelmezték, amelyet mi már meghaladtunk, vagy mint nem emberit, amelyet ki kell zárni saját morális, kulturális vonatkozási rendszerünkől.⁶⁵ Így voltak, akiket zavarba hoztak, vagy mulattattak az előadások, de akadtak olyanok is, akik lenyűgözönek látták őket. A *The Sketch* kritikusa szerint például a japán színészek bizonyára nagyszerű előadók, s az angol közönség hibája, hogy nem tudja ezt értékelni. A *The Era* kritikája viszont úgy fogalmaz, „a körítés izgalmasabb volt, mint a főfogás”,⁶⁶ ami azt igazolja, hogy az előadásban a színrevitel módjára irányult a figyelem. Éppen ezért nem meglepő, hogy a legtöbb cikk a díszletekről, jelmezekről és elsősorban Sadayakkóról és táncáról szól. A nagy lapok (Craighez, Fullerhez és Duncanhez hasonlóan) a színház olyan meg-

valósulási formáját látták ebben a színészi teljesítményben, amely alapvetően megkülönbözteti magát a kortárs illúziószínháztól és bizonyos lényegi pontokon felül is múlja azt. Henri Fouquier a *Le Théâtre*-ban megjelent írásában a színészi test használatáról és fontosságáról ír. Csodálatra méltónak tartja azt a gesztusrendszert, amellyel a szenvedélyeket kifejezik. „A színházművészet [...] nem egy adott valóság leképezésére szolgál, hanem érzelmek leképezésére [...]. Vagyis, amire a nyelv nem képes, azt megmutatja a test.”⁶⁷ A francia sajtóban azonban egyértelműen Sadayakko haláljelenete váltotta ki a legnagyobb visszhangot. Jelzésértékű, hogy Emile Varhaeren nem a jelenet publikumra gyakorolt hatását próbálta meg leírni, hanem pontos rekonstrukcióra törekedett:

Még sohasem játszottak ilyen erős jelenetet színházban. Sadayakko halála úgy hat, mint egy ténylegesen átélt halál. A hatás egészen és ténylegesen fizikai. Az arckifejezés eltorzul, a szemek meredtek lesznek, a száj lassan elszíneződik, a bőr lassan lila, a haj cirokszerű lesz, és az egész rettegés láthatóvá válik. Hogy egy ilyen jelenség hogyan jön létre, azt nem lehet tudni. Csodával határos. Ugyanakkor nincs semmi, amit ne tanulmányoznának, [s egyben mégis] ne a legmélyebb intuícióból eredne.⁶⁸

Varhaeren a „réalisme extrême” fogalommal próbálta megragadni a test színrevitelének ezt az érzéki hatáskeltésre koncentrált módját. Észrevetetei, hogy a színészi jelek nem leképező vagy leíró, hanem expresszív funkciót tölthetnek be: „Ezek a jelek kifejezetten saját anyagiságukra utalnak vissza, elválaszthatatlanul összekötvé ezáltal a jelentésképzés aktusát az [...] érzékelés aktusával.”⁶⁹ S ezért különbözteti meg az extrém realizmust az európai színházban ismert realizmus fogalmától, és ezért követeli a recepció új fajtáját.⁷⁰



Az azonban, amit láthatunk, megragadhatunk és megérthetünk, a külső, a testi [...] minden csak nem naiv, fejletlen, gyerekes művészet; minden, csak nem a múlt művészete, amely mögöttünk fekszik és amelyből kifejlődtünk. Ez még előttünk van, ez még előttünk áll, talán efelé megyünk. Ez a kultúra már többet tud, mint a miénk. Valami jövőbelibe pillantunk [...]. Eszemben sincs a játékokat etikai játéknak nevezni [...]. Nem, az igazság az, hogy semmi alapunk ilyen érdektelenül tekinteni erre a művészetre. Végtelenül sokat tanulhatunk tőle, egy kis japonizmus pedig bizonyosan épp olyan sokban használna a színházművészetünknek, mint a festészetünknek használt.⁷¹

Az előadások a magyar sajtót is megosztották. Míg a *Magyarország* című napilap primitív kultúrának tüntette fel a japánt, addig a *Vasárnapi Újság* egyfelől elismerte a társulat érdemeit, értékelte, hogy „a dol-

gokat szinte hihetetlen realizmussal játsszák”,⁷² másfelől azt állította, hogy a „japáni színészek játéka nem olyan természetű, hogy valami hatást lehetne tőle várni az európai művészet fejlődésére.”⁷³ A Kawakami-társulat és/vagy Sadayakko hatástörténetének ismeretében tény: kizárólag a történeti avantgárd volt képes arra, hogy a látottak és hallottak másságának felforgató potenciálját észre vegye, és magába színháziasítsa.

II.2. „Gésa lovag nélkül” – Japán első színésznőképzője

1990 januárjában a társulat meghívást kapott a washingtoni japán nagykövettől, hogy adják elő játékokat a fővárosban is. New Yorkba való visszatérésükkor mutatták be David Belasco legújabb drámáját, a *Madame Butterfly*-t, melyet John Luther Long azonos című kisregénye alapján állítottak színpadra. Az író

⁶² „A Japanese Actress”, *New York Times*, 1900. március 11.

⁶³ Vö. „A Keletet [Nyugaton] olyasféle helyként képzeltek el, mint egy szabad szexuális paradicsomot, amely szembeesik az európai szexuális szokások elfojtottságával, s ekként úgy nézhettek a keleti nőre, mint valamiféle egzotikus, érzéki álomra.” Edward W. SAID: *Bevezetés a posztkoloniális diskurzushoz*. In: BÓKAY Antal (szerk.): *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*. Budapest, Osiris, 2002. 602. (Farkas Zsolt ford.)

⁶⁴ PAVIS, i.m., 2.

⁶⁵ FISCHER-LICHTE: „Inszenierung...”, i.m., 174–175.

⁶⁶ BERG: „Sada Yacco ... i.m., 347–348.

⁶⁷ FISCHER-LICHTE: „Inszenierung...”, i.m., 175.

⁶⁸ Emile VARHAEREN: „Chronique de l'Exposition”, *Mercure de France*, 1900. november, 484.

⁶⁹ FISCHER-LICHTE: „Inszenierung...”, i.m., 179.

⁷⁰ FISCHER-LICHTE: „Inszenierung...”, i.m., 177.

⁷¹ *Die Neue Rundschau*, 1902/1. 112.

⁷² „Japáni színészek”, *Vasárnapi Újság*, 1902. február 23.

⁷³ Uo.

Sadayakkót kérte fel, hogy tanítsa japán szokásokra és viselkedésre a Csocsoszánt megszemélyesítő színésznőt. Néhány évvel később egy japán újságírónak adott interjújában Sadayakko úgy fogalmazott, hogy Amerikának köszönhet mindent, ugyanis itt tanulta meg, hogy a színpadon tánc közben mosolyogni kell, illetve hogy a japán színpadi smink, mely egészen maszkszerűvé változtatja a szereplők arcát, természetellenesnek hat a nyugati néző szemében. Saját bevallása szerint Amerika tanította meg a „valódi” színjátszás fortélyaira.⁷⁴ Ebből a nyilatkozatból válik láthatóvá, hogy Otojirőszínésznője számára a „valódi” nem a társadalmi vagy lélektani realizmus, hanem a bulvárnaturalizmus koordinátái között bírt jelentéssel. Legalább ennyire árulkodó, hogy az Amerikában és Európában is sikeres Sadayakko Japánban a (saját maga által külföldön nem egyszer megsértett) törvényeknek megfelelően nem lépett színpadra, s próbált visszavonultan élni az *Othello* bemutatójáig. Az állandó jelenléte a japán színpadokon ettől fogva azonban lassan elfogadtatta az emberekkel az újítást, s a számukra rendbontó gésára színésznőként kezdtek tekinteni.

A hatás, melyet a Sadayakko-jelenség Japánra gyakorolt, 1908-ban öltött testet, amikor Sadayakko álmát beteljesítve megnyitotta a Császári Színésznőképző Intézményt (*Teikoku Joyū Yōseisho* 帝國女優養成所), ahol már fiatal koruktól kiválogatták és nevelték a hivatásos színésznőket. Erről az eseményről még egy magyar hetilap, az *Új Idők* is beszámolt, s „a japán színészet reformjának jelentős lépéseként” aposztrofálta az intézmény létrejöttét.⁷⁵ Sadayakko nagyon szigorú követelményeket állított a felvételiző lányok elé. Csak általános iskolai végzettséggel rendelkező, 16–22 éves fiatalok jelentkezését fogadták el, s a tanterv magába foglalta a történelem, az írás, a hagyományos és modern színjátszás elsajátításának készségeit, a japán és nyugati táncokat, továbbá az olyan hangszerek ismeretét, mint a fuvola, a váll-dob, a *shamisen* és a *koto*.⁷⁶ A több száz jelentkezőből kiválasztott tizenöt lány oktatása ingyenes volt, feltéve, hogy teljesítették a két éves képzést, majd további

két évre Otojirő színházához szerződtek. Azok a növendékek, akik megszakították képzésüket, kötelesek voltak tanítatásuk költségeit megtéríteni és egy újság hasábjain bocsánatot kérni.⁷⁷ Az utóbbi kikötés azokra a tanulóokra is vonatkozott, „akik arra használták az intézetben elsajátított művészeteket [arts], hogy gésaként működjenek.” Ebből a szabályból következtethetünk arra, hogy nem volt szokatlan, ha valaki az iskola elvégzése után gésa lett.

A színésznőnek tanulni vágyó diákok első generációja gyakran a gésanegyedekből érkezett, és egyeseknek már ez is elegendő okot szolgáltatott arra, hogy gyanúba keverjék az iskola hírnevét. A *Yamato Shinbun* című újság a megnyitást követő napon „kétes erkölcsű nők gyűjtőhelye” névvel illette a Császári Színésznőképző Intézményt.⁷⁸

Noha az iskola nem gésaképzőként működött, a tananyag egy része valóban megfelelt a *maikók*⁷⁹ oktatási menetének. Ennek ellenére a nyugati stílusú tánc, zene, színjátszás és a hagyományos kabuki oktatásával egy új kabuki-stílust kívántak létrehozni, amelyet „színésznő-játéknak (actress plays)”⁸⁰ neveztek. Láthatjuk tehát, hogy a modern japán színház úttörő képviselői a több évszázados kirekesztettség után megkísérelték rehabilitálni a nők kabuki-színjátszásban való jelenlétét. Vagyis annak a (realista) elvárásnak az intézményesítése, hogy a szerepeket a színészek biológiai neme szerint osszák ki, más jelentéssel bírt a Kawakami-féle Császári Színházban és a Császári Színésznőképzőben. Az első esetben azért beszélhetünk a kolonizálódás szükségszerűségéről, mert a japán színházcsináló tudatosan sajátította ki az Európában sikeres színházi apparátus bizonyos (elsősorban történelmi realista és bulvárnaturalista) jegyeit. Az intézmény viszont, amelynek szabályzata meg akarta előzni a vádakat, melyek miatt majd háromszáz évvel korábban a nőket kitiltották az eredetileg túlnyomórészt nők táncaiból álló kabukiból, egészen más okból enged a kolonizálódás csábításának: végső soron és paradox mó-

don legalizálta az eredeti formájában már nem létező színjátéktípus egyik legfontosabb vonását, a női színjátszást (*onna-kabuki*). Sadayakko pedig (akárcsak a magyar mozdulatművészet számos képviselője⁸¹) az iskolaalapítás és a tanítás közegében, vagyis a kortárs alkotói kifejezés hagyományos lehetőségein kívül definiálta magát színészként és nőként. Ezt igazolja, hogy Otojirő 1911 őszén bekövetkezett halála után nem vonult zárdába a korabeli japán szokásoknak megfelelően, hanem 1917-ig játszott férje színházában és tanított saját iskolájában.

III. A kolonializáltság természetessége – Matsui Sumako

Sadayakkót általában olyan nőként ábrázolják, aki véletlenül került színpadra, illetve kényszer hatására lett színésznő, s akinek sem tehetsége, sem megfelelő képzése nem volt a játékhoz, illetve akinek sikerei főként a vele kapcsolatban lévő befolyásos férfiaknak köszönhető.⁸² Sadayakkóból valóban férje csinált sztárt, és csak Otojirő halála után kezdte színésznőként definiálni magát. A gésának el kellett vesztítenie a lovagját ahhoz, hogy színésznőként tekinthessen önmagára. Merőben másképp zajlott le azonban ez a folyamat Matsui Sumakónál, akinek neve az *új nő* (*atarashii onna* 新しい女) és az *új dráma* (*shingeki* 新劇) fogalmával fonódik össze a japán színház történetben.

III.1. Egy modern nő a japán színpadon

Az új dráma nem azonos a már sokszor említett új iskolával (*shinpa*). Míg az utóbbi, melynek úttörői közé tartozott Kawakami Otojirő is, a kabuki modern változatát hozta létre, addig az új dráma a XX. század elején főként az európai naturalizmust honosította meg a szigetországban, vagyis „olyan kifejezésforma megteremtésére tett kísérletet, amely – a hagyományos kabukival és a *shinpa*val szemben – híven tükrözné korának valóságát.”⁸³

⁸¹ JÁKFAI, i.m., 30.

⁸² KANO, i.m., 39.

⁸³ KOKUBU Tamocu: *A japán színház*, Gondolat, Budapest, 1984, 80.

⁸⁴ Tsubouchi Shōyō (1859–1935) irodalmár, író, drámaíró, műfordító. Elsőként fordította le japánra Shakespeare összes művét.

⁸⁵ Shimamura Hōgetsu (1871–1918) a nyugati színjátszást és irodalmat ismerő irodalomár és színházi kritikus.

⁸⁶ Osanai Kaoru (1881–1928) színházigazgató, drámaíró, színész.

⁸⁷ KOKUBU, i.m., 81.

⁸⁸ KANO, i.m., 124–125.

⁸⁹ KANO, i.m., 125.

A mozgalom alapvetően három emblemátikus alakhoz és két egyetemhez kapcsolódik. Egyrészt Tsuibouchi Shōyōhoz (坪内逍遙)⁸⁴ és Shimamura Hōgetsuhoz (島村抱月),⁸⁵ akik a Waseda Egyetemen hozták létre 1906-ban az Irodalmi Társaság Színházi Kutatóintézetét (*Bungeikyōkai Engeki Kenkyūsho* 文芸協会演劇研究所), ahol nemcsak színházművészettel, hanem az irodalom egészével kívántak foglalkozni. Másrészt Osanai Kaoruhoz (小山内薫),⁸⁶ aki a Keiō Egyetemen szervezte meg 1909-ben a Szabad Színházat (*Jiyūgekijo* 自由劇所), melynek nevét az 1887-ben alapított Théâtre Libre-től kölcsönözte, épp úgy, ahogyan Shimamura a Moszkvai Művész Színháztól vette későbbi társulata nevét.

Tsubouchi és Osanai ugyan eltérő módszerekkel dolgoztak, de mindkettőjüket egy azon cél vezette: a japán színház megreformálása. Közös volt bennük, hogy szinte kizárólag nyugati szerzők műveivel foglalkoztak, de míg Osanai profi kabuki színészeket képzett át, Tsubouchi amatőrökkel dolgozott. 1909-ben egy újfajta színészképzéssel egybekötve, kísérleti színházi csoportként szervezték újjá az Irodalmi Társaságot Shimamurával. Mivel meggyőződésük szerint a „régifelfogású” színészeket az új drámákban nem lehetett alkalmazni, amatőrökkel kezdtek dolgozni, akiket módszeres képzésben részesítettek.⁸⁷

Az *új nő* – vagyis egy olyan nő, aki fiatal, középosztálybeli, tanult, egyedülálló, anyagilag független, valamint dohányzik, whiskyt iszik és biciklivel jár⁸⁸ – Tsubouchi egy 1911-es tanulmánya szerint a nyugati drámák közvetítésével érkezett meg Japánba. Így – köszönhetően Sadayakko iskolájának és Tsubouchi illetve Shimamura műhelyének – ebben az esetben is a színház lett az egyik olyan hely, ahol a nők láthatóvá váltak a társadalom számára, de ezzel párhuzamosan szexualitásuk is napvilágra került. Ezért is „jellemezhető [az új nő] a progresszív, a regresszív és a transzgresszív kombinációjaként.”⁸⁹ Színpadra lépése progresszív jelenség volt, hiszen nyomatékosította a nők jelenlé-

⁷⁴ NOGUCHI, i.m.

⁷⁵ „A japán színház”, *Új Idők*, 1911. október 8.

⁷⁶ DOWNER, i.m., 242.

⁷⁷ KANO, i.m., 74.

⁷⁸ KANO, i.m., 74.

⁷⁹ maiko (舞妓): gésatanonc

⁸⁰ KANO, i.m., 75. *joyūgekijō* 女優劇

tét a társadalomban. Ezzel együtt visszalépést is jelentett, mert a férfi-tekintetnek kitett nők szexuális tárgyak lettek. Felfogható továbbá „áthágásként”, amennyiben általa a nők szexuális alannyá váltak, kihívás elé állítva a férfi-kiváltságokat.⁹⁰

Matsui Sumakóra az új dráma és az új nő fogalmának megtestesüléseként tekintettek. Sumako 1886. november 1-én született Matsushiróban, majd 16 évesen költözött Tokióba, ahol varrónő-képző iskolába járt. Két sikertelen házasság után lépett be 1909-ben az Irodalmi Társaság Színházi Kutatóintézetébe, s lett az első tanítványok egyike. Huszonegy növendék, köztük négy nő kezdte meg tanulmányait Japán első koedukált színházi iskolájában. A csoport az első két évet műhelymunkával és önképzéssel töltötte. A tantervben többek között művészetelmélet, japán színháztörténet, az Erzsébet-kori színház és a modern dráma oktatása szerepelt, valamint olyan gyakorlatok, melyek az angol társalgásra, előadásmódra és éneklésre irányultak.⁹¹ Tsubouchi Shōyō eredeti nyelven tanította *A velencei kalmárt*, míg Shimamura Hōgetsu a modern realista dráma modelljeként oktatta a *Babaszoba (Nóra)* angol fordítását.⁹² 1911-ben mutatták be – Tsubouchi fordításában – első kísérleti jellegű előadásukat, Shakespeare *Hamletjét* a Császári Színházban, amelyben Matsui Sumako megbomlott elméjű Opheliájának dala olyan hatást ért el, „amelyet egy *onnagata* színész sosem tudna megvalósítani”.⁹³

Ugyanebben az évben rendezte meg Shimamura Ibsen *Nóráját*, amely *Babaszoba* címmel futott Japánban, és vitathatatlanul sztárrá tette a címszerepet alakító fiatal lányt. A Japánban – csakúgy mint Európában – nagy botrányt okozó előadáshoz hozzájárult Shimamura és Sumako kapcsolata is, amellyel megszegték a koedukált intézmény egyik legfőbb – a tanár és növendék közötti szexuális viszonyt tiltó – szabályát.⁹⁴ Így aki eddig a *Warenné mesterségének* Vivie-jét ismerte fel Sumakóban, most megtestesülni láthatta a kor egyik meghatározó női sztereotípiáját, a (háromgyermekes, házasságban élő, köztiszteletnek örvendő férfit meg-

babonázó) *femme fatale*-t.⁹⁵ Miután mindketten az iskola elhagyására kényszerültek, 1913-ban közösen alapították meg új társulatukat, a Művész Színházat (*Geijutsuza* 芸術座), melynek legnagyobb sikere Tolsztoj *Feltámadásának* dramatizált változata volt. A közös munkának 1918-ban Shimamura váratlan halála vetett véget, amit Sumako nem bírt elviselni, s két hónappal később öngyilkos lett.

III.2. Egy japán színésznő a Babaszobában

Matsui Sumako testi megjelenésére, szexuális kisugárzására természetes színpadi játéka miatt került nagy hangsúly. Egyik kritikusa „nemiségében rendkívüli”-nek (非常に性的) és „hús vér nő”-nek (肉の女) nevezte. Vagy veszélyes csábítónak látták, aki mint a végzet asszonya szexualitásával manipulálja Shimamurát, vagy olyan üres alaknak, akit Simamura bábként rángat.⁹⁶ Törvényszerű volt ezért, hogy a közönség leginkább annak az előadásnak a Nórájával azonosítsa, amelyet 1911-ben mutattak be.

Az előadás az új dráma meghatározó állomása volt, s egyfelől bebizonyította, hogy egy modern európai dráma színházi fordítása is hatásos lehet a japán színpadon, másfelől alkalmat adott arra, hogy egy nő bemutathassa az új színészi iskolában tanultakat. Ez volt továbbá az első előadás, amely először foglalkozott nyíltan a nők társadalomban betöltött szerepével. A norvég dráma német közvetítéssel jutott el Japánba, és (akárcsak Európában) itt is először a boldog befejezéssel ellátott verziót fordította le Shimamura 1906 novemberében, 1911-ben viszont már az eredeti (korai feminista értelmezéseket előhívó) befejezéssel állította színpadra.

A bemutatón, az Irodalmi Társaság magánszínpadán, csak az első és harmadik felvonást láthatta a közönség, a másodikban történeteket a rendező mesélte el a két felvonás között. A kihagyás oka Nóra tarantellája volt, ugyanis ekkor még senki nem tudta, hogyan lehetne kivitelezni ezt a táncot. Pár hónappal később azonban, egy angol hölgy koreo-

gráfiájának köszönhetően immár mindhárom felvonást el tudták játszani Tokió közönségének,⁹⁷ akiket a szó legszorosabb értelmében sokkolt Nóra távozása az előadás végén. A korabeli leírások alapján a nézők a második felvonás ellenére is „hirtelenek” és megalapozatlannak tartották Nóra döntését,⁹⁸ ráadásul áthidalhatatlannak vélték az ismert „boldog véggel” rendelkező első és az új verzió közötti távolságot. Kawamura Karyōt, az egyik vezető kritikust viszont az döbbenette meg, hogy „először hallott természetesen beszélni egy Japánban született színésznőt”, s hogy ennek köszönhetően „egy modern előadás először árasztotta el gyengédséggel, szomorúsággal és megmagyarázhatatlan érzelmekkel”.^{99, 100} Tehát gyanítható, hogy a tradicionálisan japánnak hitt és egy japán színésznőtől látott teljesítmény közötti, „mind vizuálisan, mind kulturálisan és színházi szempontból”¹⁰¹ jelentős távolságot az a „természetes” játékmód hidalta át, amely Nóra szociokulturális és lélektani motivációinak megmutatása okán a realizmus társadalmi és lélektani módjával ismertette meg a japán közönséget.

Ezt segítette, hogy az Ibsen-dráma nézői külső szemlélőként figyelhették az új nő által megtestesített új nőt – nem véletlen, hogy a „nóraizmus” vált az énközpontú, emancipált nőt leíró terminussá. Ahogy a gésaként képzett Sadayakko esetében magától értetődően adódott, hogy *A gésa és a lovag* női címszerepével azonosítsák, úgy Sumakót is Nóranak tekintették, hiszen köztudott volt, hogy elhagyta első férjét (míg a második meghalt). Ugyanakkor a japán színházi reform következtében lassan elvárássá vált a szerep lélektani motívumainak, azok rendszerének érzékeltetése. Jellemző, hogy bár Otake Kōichi a nők „nevelésének” szempontjából tartotta fontosnak az

előadást, pontosan érezte, hogy „Matsui Sumako Nórája a *Babaszobában* az új színház előfutára, ahol a játék a tiszta belső jelentések által észlelhető.”¹⁰²

Ezt a tézist Oscar Wilde *Salome* című drámájának előadásai igazolják, melyből 1913 és 1926 között több mint huszónhét készült, s a kor mindkét emblemikus alakja, Sadayakko és Sumako is megformálta a páduai hercegnő alakját. Sadayakko férje halála után vállalta ezt a szerepet, „ami különbözik mind a keleti gésától, akit nyugaton alakított, mind a modern utazótól, akit Japánban vitt színre.”¹⁰³ Matsui Sumako pedig már Shimamuraval közösen létrehozott társulatával aratta sikereit nem csak Japánban, hanem a környező ázsiai országokban is. A két színésznő különböző fordításokkal dolgozott,¹⁰⁴ s óhatatlanul is egyfajta verseny alakult ki közöttük. Wilde darabjában központi szerepet tölt be a női test, az erotika és az ösztönök, előtérbe kerül a viszonzatlan szexuális vágy:

A testtel való kommunikáció új lehetőséget teremt abban a világban, ahol a szavak erejüket veszítették, és talán megnyitja az utat a test emancipációján keresztül egy új nyelv születéséhez. A testnyelv előtérbe kerülése egyszerre mind annak a paradigmaváltásnak a leképezése, mely férfi és nő között társadalmi szinten zajlik. Hiszen a nyelv, mint önkifejező és önmegvalósító eszköz hagyományosan férfi privilégium volt, míg a test és mindaz, amit rejt és hordoz – születéstől halálig – [...] a nőé.¹⁰⁵

Japánban felmerült a probléma, hogy Salome egy igazi *femme fatale*, és női szereplőt kíván, vagy abszolút domináns viselkedése miatt inkább egy férfit

⁹⁰ KANO, i.m., 125.

⁹¹ KANO, i.m., 166.

⁹² KANO, i.m., 166–167.

⁹³ KANO, i.m., 167.

⁹⁴ „Mikor a próba megkívánja, hogy a férfi és női növendékek együtt legyenek, akár kint, akár bent, az iskola épületében, ezt először közölniük kell az intézménnyel és el kell fogadniuk a tanárok erre vonatkozó utasításait.” MATSUMOTO Kappei: *Nihon shingeki shi: shingeki binbō monogatari* [Az új dráma története: a szegénység meséje], idézi: KANO, i.m., 167.

⁹⁵ FISCHER-LICHTE: *A dráma... i.m.*, 537–538.

⁹⁶ KANO, i.m., 132.

⁹⁷ MORI Mitsuya: *Women's Issues and a New Art of Acting – A Doll's House in Japan*, In: Erika FISCHER-LICHTE, Barbara GRONAU, Christel WEILER (szerk.): *Global Ibsen*, London & New York, Routledge, 2011, 79.

⁹⁸ KANO, i.m., 193.

⁹⁹ KAWAMURA Karyō: Shienjō to ningyō ni ie (A magán színház és a *Babaszoba*), *Kabuki*, 1911. november – idézi: KANO, i.m., 194. „Fiatal korom óta látok kitűnő teljesítményeket, de egyik sem volt olyan elképesztő, mint Nóra a *Babaszobában*, amelyet az Irodalmi Társaság adott elő. Mennyire hatalmas a színésznő tehetsége, amit most a japán színpadon láthatunk, mennyire nagyszerű a jelenléte! Teljesen meg vagyok döbbenve.” MURAKAMI Nobuhiko: *Taishō joseishi: shimin seikatsu* (A Taishō kori nők története: polgári élet), Tokió, Rironsha, 1982, 193. – idézi: KANO, i.m., 194.

¹⁰⁰ Az olyan megjegyzések, mint „[k]öszönhető Sumako asszony tehetségének, hogy pár könnyecsppet ejtettem annál a résznél mikor ünnepélyesen megköszöni férjének eddigi kedvességét az életben” az európai színháztörténet ismerőjét arra emlékezteti, amikor Lessing polgári szomorújátékainak természetessége gyakorolt erős hatást a korabeli közönségre. Vö.: FISCHER-LICHTE: *A dráma... i.m.*, 337–346.

¹⁰¹ Julie HOLLEDGE: *Women's Intercultural Performance*, London, Routledge, 2000, 30.

¹⁰² KANO, i.m., 199.

¹⁰³ KANO, i.m., 219.

¹⁰⁴ Sadayakko Matsui Shōyō fordítását használta, míg Matsui Sumako Kusuyama Masao szövegét mondta.

¹⁰⁵ GALGÓCI Krisztina: *A századvég titokzatos tárgya – Démonikus nők a modern drámában*, Budapest, Kalligram, 2010, 74.

dragben. Mivel a hétfátyoltánc a japánok számára egyenértékű volt a sztriptízzel, csak női szexussal bíró színész játszhatta a címszerepet. A két alakítást Osanai Kaoru hasonlította össze, s kritikája a szexista diskurzus kirekesztő stratégiáinak segítségével mutatott rá a különbségekre. Az akkor negyvenhárom éves Sadayakkót mindenekelőtt túl időseknek találta: „teste ki volt száradva, nem volt benne vér”,¹⁰⁶ így játéknak kimerültségét is ezzel magyarázta. A fiatal, huszonnyolc éves Sumakónak viszont megbocsátotta, hogy „szegényes volt lelki- leg”, mert „teste maga volt a kék”.¹⁰⁷ Sadayakko kabuki-jellegzetességeket hordozó tánca „túlzottan japánnak” tűnt számára, ugyanis a hosszú ujjú, nehéz ruhában kivitelezett mozdulatok ősi szabályok alapján történő kivitelezésének (életkortól független) erotikája összegegyeztetetlen volt azzal az érzékiséggel, amellyel a Wilde-szöveg referenciális és eurocentrikus olvasata ruházta fel ezt a jelenetet. Sumako viszont egy olasz koreográfus, Giovanni Vittorio Rosi erotikus táncát mutatta be, és tógaszzerű jelmeze látni engedte karjait és vállát is.

Sadayakkónak nagy szerepe volt abban, hogy a nők újra szerepelhessenek a japán színpadokon, de mint látható, egy idő után ő sem tudott túllépni a régi konvenciókon, s a színház ilyen irányú reformját egy új nemzedék, többek között Sumako vette át. Tény, hogy az út, mely a kabuki női táncosainak rehabilitálásával kezdődött, Sumako számára lehetővé tette, hogy természetesnek tartsa és eszközként használja a szexista férfi-tekintet által kifejeződő kolonializáltságot. A *Peony Brush* című könyvben, mely Sumako emlékeit, novellákat és néhány róla készült fényképet tartalmaz, az utolsó fotón egy hosszú (nyugati) köpenyben látható, s alatta egy általa írt haiku, mely egyértelmű üzenetet közöl: – „Köpenyt viselve új nő vagyok”.¹⁰⁸

Konklúzió

Patrice Pavis kánonalkotó tanulmánya szerint „nyilvánvaló tény, hogy *primo*, a fordítás a színészek testén és a nézők fülén halad át; *secundo*, nem egyszerűen egy nyelvi szöveget fordítunk

egy másikra, hanem a megnyilatkozó helyzeteket állítjuk szembe és beszélgetjük egymással, kommunikáljuk az időben és térben elválasztott különböző kultúrákat.”¹⁰⁹ Kawakami Sadayakko és Matsui Sumako színészete igen szemléletesen mutatja be, mennyire összetett az a színházfordítási helyzet és folyamat, amely az eurocentrikus színház-történet-írás szerint pusztán egy lineáris út – a japán színház útja a kabuki-hagyománytól a nyugati típusú modern színjátszás felé. A fenti elemzések igazolják, hogy nézőpont- (és kultúra-) függő kérdés, melyik színész(nő)i önértelmezést tekintjük emancipáltabbnak (a Nyugathoz vagy a Nyugat ellenében emancipálódót).

A Kawakami-társulat, bár épp az újítás lehetőségét kereste, mégsem volt provokatív. A tanulat formáló tanulás, a szó szoros értelmében vett elszájtás képessége évezredek óta jellemzi a japán kultúrát. Amennyiben elfogadjuk, hogy „mivel az interkulturális színház valójában transzkulturális kíván lenni, s – kulturális határoktól függetlenül (lát-szólag) hozzáférhető univerzálékkal foglalkozva – annak érdekében módosítja a forráskultúra anyagát, hogy vonzóbbá tegye a célkultúra számára”,¹¹⁰ Otojirő interkulturális előadásokat hozott létre. Arra törekedett, hogy saját (a kabuki-tradíció alapuló) előadásait „vonzóbbá” tegye a nyugati közönség, Shakespeare darabjait pedig a japán nézők számára, s ezzel nagyban hozzájárult a tradicionális(nak hitt) japán és a nyugati színház egymással való kapcsolatfelvételéhez, a japán hagyomány nyugati és a nyugati tradíció japáni népszerűsítéséhez. Tsubouchi Shōyō és Shimamura Hōgetsu, akik az európai művészszínház-mozgalom elveit kívánták a japán színházra alkalmazni, nemcsak interkulturális cserét valósítottak meg, de munkásságuk azt is lehetővé tette, hogy a Nyugat és a Kelet egymás projekciós felületévé váljon. Mindkét kultúrkör a saját színházi eszményeit vetítette bele a másikba – és annak színésznőibe.

Következésképp sem Kawakami, sem Shimamura munkáit vizsgálva nem az az elsődleges, hogy esztétikumuk (és politikumuk) révén a néző folyamatosan reflektálni tudjon saját nézésének kolo-

nializáltságára és kolonializáló erejére. Ugyanakkor hatástörténeti tény, hogy az *új iskola* (shinpa) és az *új dráma* (shingeki) színjátéktípusával illetve a Sadayakko gésa mivoltával és Sumako nóraizmusával fémjelzett változások kora tette lehetővé a Kelet és Nyugat közti interkulturális színházi irányvonal hagyománnyá válását. A vizsgált színházi jelenségek pedig mindenekelőtt azt igazolták, hogy az „idegen a maga szervesen kapcsolódásával mégis csak a csoport szerves része, melynek egységes éle-

te magában foglalja ezen elem sajátos feltételeességét; csakhogy ennek a helyzetnek a sajátos egységét nem tudjuk másképpen jelölni, mint olyasvalamit, ami bizonyos mértékű közelségből és bizonyos mértékű távolságból tevődik össze, és amelyben ez a – valamiképpen minden viszonyra jellemző – közelség és távolság, sajátos arányokban és kölcsönös feszültségben határozza meg az »idegenhez« fűződő, specifikus és formális viszonyt.”¹¹¹

Felhasznált irodalom

- ANDERSON, Joseph L.: *Enter a Samurai: Kawakami Otojiro and Japanese Theatre in the West*, Wheatmark, 2011.
- ARTAUD, Antonin: „Levelek a nyelvről”. In: Uő.: *A könyörtelen színház*, Budapest, Gondolat Kiadó, 1985.
- BELTSKA-SCHOLTZ Hedvig–RAJNAI Edit–SOMORJAI Olga (szerk.): *Színház-történeti Képek*, Budapest, Osiris Kiadó, 2005.
- BERG, Shelley C.: „Sada Yacco: The American Tour, 1899–1900”, *Dance Chronicle*, Vol. 16. No. 2 (1993). „Sada Yacco in London and Paris, 1900: *Le Rêve Réalisé*”, *Dance Chronicle*, Vol. 18. No. 3. (1995).
- BUDEN, Boris: „Kultúrák közti fordítás”, *Lettre*, 2003. 51.
- CZÉKMÁNY Anna: „Életszínház – Molnár György látványosságai” In: IMRE Zoltán (szerk.): *Alternatív színház-történetek*, Budapest, Balassi Kiadó, 2008. 90–104.
- CRAIG, Edward G.: „A színész és az übermarionett”, *Színház*, 1994/9., 34–45. „Sada Yacco”. In: *The Theatre Advancing*, London, Constable, 1921.
- DOWNER, Lesley: *Madame Sadayakko*, Polmont, Review, 2003.
- FISCHER-LICHTE, Erika: *A dráma története*, Pécs, Jelenkor, 2001. Inszenierung des Fremden. Zur (De-) Konstruktion semiotischer Systeme. In: Uő. (szerk.): *TheaterAvantgarde*. Tübingen, Basel, Francke, 1995.

¹⁰⁶ KANO, i.m., 221.

¹⁰⁷ KANO, i.m., 222.

¹⁰⁸ マント着て / われ新しき / 女かな – KANO, i.m., 135.

¹⁰⁹ Patrice PAVIS: „Színház-fordítás” In: *Theatron*, 1999/nyár-őszi

¹¹⁰ Phillip B. ZARRILLI, Bruce MCCONACHIE, Gary Jay WILLIAMS, Carol FISHER SORGENFRI: *Theatre Histories: An Introduction*, New York and London, Taylor & Francis Groupe, 2010, 486.

¹¹¹ Georg SIMMEL: *Exkurzus az idegenről*. In: BICZÓ Gábor (szerk.): *Az Idegen. Variációk Simmeltől Derridáig*. Debrecen, Csokonai, 2004, 60. [Teller Katalin ford.]