

## DOMA PETRA

## Japán színház papíron és színpadon. A japán színház megjelenése a magyar sajtóban és japán együttesek fellépései 1844 és 1918 között<sup>1</sup> – I. rész

### Bevezetés

A Japán iránt érdeklődő magyar olvasóközönség először 1844-ben olvashatott a japán színházról.<sup>2</sup> A hasonló korai írások ugyanakkor nem nyújtottak érdemi ismereteket, zavarosak és homályosak voltak. A személyes tapasztalatszerzésre csak huszonegy évvel később került sor, amikor 1868-ban a Budai Népszínházban lépett fel a Niigatából érkező Echigo Kakubei Jishi, vagyis az echigói Kakubei Sárkány Társulat. Ez az év volt a kezdete annak az időszaknak, amelyben egész Európában jelentősen megnőtt az érdeklődés a szigetország iránt. Ez eleinte a japonizmusban nyilvánult meg, s elsősorban a különböző képzőművészeti ágakra volt hatással, a századfordulóra azonban a „japán láz” egyre több területet meghódított, így a japán színházra is egyre többen voltak kíváncsiak. Magyar vonatkozásban fontos, hogy a kiegészítés egybeesett a Meiji-megújulással,<sup>3</sup> egy évvel később pedig sor került a Japán és az Osztrák–Magyar Monarchia közötti hivatalos diplomáciai kapcsolatfelvételre is.<sup>4</sup>

Jelen tanulmány az első japán színházzal foglalkozó újságcikk publikálásától 1918-ig, az Osztrák–Magyar Monarchia felbomlásáig vizsgálja a japán színház megjelenését Magyarországon. Az időkeret kijelölésében a Monarchia fennállása

<sup>1</sup> A tanulmány a Kulturális és Innovációs Minisztérium ÚNKP-22-4-II-KRE-1 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának a Nemzeti Kutatási és Innovációs Alapból finanszírozott szakmai támogatásával készült. A tanulmány második része az *Orpheus Noster* 2024/3. számában kerül közzésre.

<sup>2</sup> Az adatok Koósz István bibliográfiájából származnak. Koósz István: *A japán színház Magyarországon*, 2019.

<sup>3</sup> A Meiji-megújulást 1868-ban egy politikai átalakulás volt Japánban. Véget ért az 1185 óta fennálló sóguni rendszer, s a császár ismét nem csupán reprezentatív szerepben volt jelen a kormányzásban, hanem jelentős befolyással rendelkező tényezőnek számított. Az 1867-ben trónra lépő Meiji császár (1852–1912) nyugati típusú nagyhatalmat kívánt létrehozni Japánból, így megnyitotta az – addig a világtól viszonylag elzárt – ország kapuit, és nagyfokú modernizációba és nyugatiasításba kezdett, mely nemcsak a kormányzatra terjedt ki, hanem minden szektorát érintette az országnak.

<sup>4</sup> 1854-ben a kanagawai egyezményben az Egyesült Államok kikényszerítette a bakumatsuból, a japán sóguni kormányzattól az első egyenlőtlen szerződést, mely kötelezte Japánt, hogy nyissa meg a kikötőit a külföldi kereskedelem előtt. Ezt követően a szigetország 11 egyenlőtlen szerződést írt alá a nyugati nagyhatalmakkal, köztük 1869. október 18-án az Osztrák–Magyar Monarchiával. Bővebben: SZERDAHELYI István: „Az Osztrák–Magyar Monarchia és Japán Császárság között 1869. október 18-án kötött kereskedelmi szerződés”. In FARKAS Ildikó – SZERDAHELYI István et al. (szerk.): *Tanulmányok a magyar–japán kapcsolatok történetéből*, ELTE Eötvös Kiadó, Budapest, 2009, 27–43.

volt mérvadó, mivel ekkor politikai és ideológiai szempontból aránylag egységes területről beszélhetünk. Az, hogy az első két sajtótermék a témában korábbi, nem befolyásolja a kutatást, mivel nagyon csekély valós adatot tartalmaztak a hagyományos japán színházról. A tanulmány párhuzamosan, egymásra vonatkoztatva mutatja be a különböző magyar sajtótermékekben a japán színházról megjelenő írásokat, és a Magyarország területén ebben az időszakban megforduló japán előadók. A történeti áttekintés mellett célom az, hogy rávilágítsak a korabeli nézők feltételezett tudására és háttérinformációira a japán színházról általában véve, és ehhez viszonyítva mutassam be a korszakban fellépő társulatokat. Hipotézisem, hogy a magyar közönséghez a vizsgált időszakban nagyon kevés helytálló információ jutott el, amelyeket pedig alig vagy egyáltalán nem értelmeztek vagy kapcsoltak össze. A japán színházról megszerzett töredékes ismereteket továbbá egyáltalán nem mozgósították abban a tekintetben, hogy a hazánkba látogató japán színházi társulatok „autentikusságát” mérlegelték volna. A vizsgálat elsődleges forrásai a kijelölt korszakban megjelenő sajtótermékek. Emellett támaszkodom az egy-egy konkrét előadót vagy társulatot bemutató tanulmányokra. Átfogóbb elemzés a témában Enyedi Sándortól és Dénes Mirjamtól született az utóbbi időben.<sup>5</sup> Enyedi a bemutatást 1885-től kezdi, s az Erdélyben turnézó Charles Arbréról és a francia színtársulatával együtt fellépő japán színészekről ír mint az első japán színészekről, akik feltűntek Magyarországon.<sup>6</sup> Vizsgálatának időkeretét egészen 1997-ig tágítja, áttekintése tehát nagyléptékűnek nevezhető. Dénes már kitér az Echigo Kakubei Jishi Társulatra is, tehát valóban az első társulattól kezdi a korszak feltérképezését, s mivel írása a *Japonism in the Austro-Hungarian Monarchy* című kötet tematikájába illeszkedik, az időkeret a jelen íráséhoz hasonlóan a Monarchia bukásáig terjed. Földrajzi szempontból ellenben nem kizárólag a Magyar Királyságot vizsgálja, hanem kitér osztrák, lengyel és cseh területekre, valamint bemutatja a japán tematikájú nyugati és magyar darabokat is, melyek a korszakban születtek. Jelen tanulmány a két említett szöveggel szemben szűkebb térrel és időkerettel dolgozik, illetve kizárólag a japánok által színre vitt előadásokat veszi sorra a korabeli sajtóban megjelenő, a japán színházról szóló írásokkal együtt.

<sup>5</sup> ENYEDI Sándor: „Japán színészek magyar színpadon”. *Theatron*, VI/1–2 (2007), 163–170; Mirjam DÉNES: „The Phenomenon and Theme of Japan on the Theatrical Stages of the Austro-Hungarian Monarchy, in Three Acts”. In Mirjam DÉNES – Györgyi FAJCSÁK – Piotr SPLAWSKI – Toshio WATANABE (szerk.): *Japonisme in the Austro-Hungarian Monarchy*, Ferenc Hopp Museum of Asiatic Arts, Budapest, 2020, 199–215.

<sup>6</sup> ENYEDI: „Japán színészek...”, 163.

*Korai cikkek és az első vendégjátékok<sup>7</sup>*

A japán színházról szóló első hazai írás a *Nemzeti Ujság* 1844. szeptember 7-i számában jelent meg.<sup>8</sup> A rövid és rendkívül zavaros cikkben egy „Mujakóban” (feltételezhetően Kiotóra utalnak<sup>9</sup>) található színházról ír a szerző, amely kínai eredetű volt, de Japánban „elkorcsosodott”, s most egy „mandarin” úr tervezi átvenni a vezetését, hogy megmutassa a japánoknak a kínai színház szépségeit.

A következő, 1852-es szöveg Vahot Imre nevéhez kötődik, és a *Magyar Thália. Játékszíni almanach* 1853-ra című kötetben jelent meg.<sup>10</sup> Vahot négy oldalon ír „A keleti népfajok színvilágá”-ról, és egy bekezdést szentel a japán színjátszásnak, amelyet a kínai költészettel és drámával rokonít, de azoknál elmaradotabbnak nevez. Vahot, bár írása számos téves állítást tartalmaz, a korábbi cikk szerzőjénél sokkal világosabban beszél a japán színházról. Kiemeli – helyesen –, hogy a japán drámákban főként istenek és hősök történetei jelennek meg, míg – de ebben már téved – a vígjátékokban az európai szokásokat teszik nevetség tárgyává. Röviden említi, hogy nők és férfiak is szerepelnek a színpadon – ez 1853-ban nem volt helytálló –, mesterségük megbecsültsége azonban alacsony, s valójában „büntetésből” játszanak. Az előadásokban, mint írja, a párbeszédes részek mellett ének és tánc is látható. Bár konkrét színjátéktípust nem említ (ez a későbbi újságcikkekre is igaz lesz), a színpadtechnikára és a díszletek gyors változására utaló leírása alapján kizárólag arra következtethetünk, hogy a kabuki<sup>11</sup> színpadára utal, hiszen ez az egyetlen színjátéktípus, amely – a japánok által feltalált forgószínpad segítségével – képes volt ilyen megoldásokra.

Míg a színészek megbecsültségére és a beszéd-ének-tánc együttes jelenlétére tett utalás helytálló, a női és férfi előadók közös szereplésének, illetve az európai szoká-

<sup>7</sup> A tanulmány első része, amely 1900-ig vizsgálja a Magyarország területére látogató akrobatacsoportokat, átdolgozott változata a *Japánképünk 1844 és 1900 között* című tanulmánynak. Ld.: DOMA Petra: „Japánképünk 1844 és 1900 között”. In FURKÓ Péter – PÉNZES MARTIN (szerk.): *AFiatall Kutatóink: ÚNKP a Károlin 2022/2023*, Budapest, Magyarország: Károli Gáspár Református Egyetem, L’Harmattan Kiadó, 2023, 31–42.

<sup>8</sup> „Ikervárosi hirnök”. *Nemzeti Ujság*, 1844. szeptember 7.

<sup>9</sup> Kiotó, vagyis Kyōto a XI. században kapta nevét, a korábbi, 794-től Narából Heiankyōba költöztetett fővárost nevezték át szó szerint „fővárossá”. A város írásjegyeinek kínai olvasata Kyōto, de külön-külön a japán olvasatuk alapján a második írásjegyet *miyakónak* is lehet olvasni, s a korszakban gyakran ezen a néven is utaltak a fővárosra. Vö.: CONRAD TOTMAN: *Japán története*, Osiris, Budapest, 2006, 133.

<sup>10</sup> VAHOT Imre: „A keleti népfajok színvilága”. *Magyar Thália. Játékszíni almanach 1853-ra*, 1/1 (1852), Müller Gyula bizománya, Pest, 310.

<sup>11</sup> A kabuki 1603-ben jelent meg Kiotóban. Kialakulása Okunihoz, az izumói szentély papnőjéhez köthető, aki vallási és profán táncokat mutatott be, valamint főként nemcserén alapuló vicces jelenetekkel szórakoztatta közönségét. A műfaj rendkívül gyorsan népszerű lett, a női előadóknak köszönhetően azonban sok társulat prostituálódott, így 1629-ben a sógunátus betiltotta a nők színpadi szereplését. Ezt követően a kabukiban a női szerepeket is férfi színészek, onnagaták alakították. A műfaj a Genroku időszak (1688–1704) alatt élte virágkorát, de színpada a végleges formáját a forgókkal és sülyedőkkel, melyek a gyors és látványos díszletváltást segítették elő, csak az 1700-as évek végére érte el.

sok kigúnyolásának említése tévedés, mivel ebben az időszakban egyikről sem beszélhetünk. Nők nyilvánosan csak 1877-től szerepelhetnek majd japán színpadon, az európai szokások megismerése pedig csak később, az 1800-as évek második felétől válik szélesebb körben lehetségessé.

A japán színházról szóló első két forrásból tehát az olvasó vajmi kevés érdemi információhoz juthatott, következésképp a hazai közönségnek aligha lehettek bármilyen mértékben is megalapozott elvárásai a hazánkba érkező első japán társulat, a Molnár György színházában fellépő Echigo Kakubei Jishi Társulattal szemben. Tájékoztató pontként a társulat híre szolgálhatott csupán, mivel már más európai városokban is szerepeltek a magyar fellépés előtt.

Az akrobatacsoportok turnéi ebben az időszakban igen gyakoriak voltak, mivel ilyen típusú társulatok kaptak lehetőséget először, hogy elhagyják Japánt, és külföldön is bemutassák produkcióikat.<sup>12</sup> Ennek elsődleges oka az előadások könnyű befogadása és érthetősége volt. Az akrobata-, egyensúly- és erőművészszámok<sup>13</sup> egy elsősorban szórakoztató műfajt képviseltek, amely aránylag jól alkalmazkodott a kulturális különbségekhez, kiküszöbölve annak veszélyét, hogy a nyugati közönség nem érti meg a látottakat. Így az autentikusságnak a jelen elemzésben központi szerepet játszó kérdése ezeknek a korai produkcióknak az esetében alig merülhetett fel.

Az echigói Kakubei Sárkány Társulat 1868. január 8. és 15. között lépett fel a Budai Népszínházban, de mind a társulat nevével, mind az előadás időpontjával kapcsolatban felmerülnek bizonytalanságok. A *jishi* (*sbishji*) 'oroszlánt' jelent, nem 'sárkányt', a források viszont következetesen „japán sárkányokról”, sárkánytársulatról beszélnek. A változtatás oka ismeretlen, de annyi bizonyos, hogy a japán források szerint egyértelműen az oroszlán írásjegyei láthatók a társulat nevében.<sup>14</sup> Feltételezhető, hogy a sárkányt „keletesebb” állatnak vélték az oroszlánál, és így akarták hangsúlyozni a társulat egzotikus voltát, arról azonban nincs adatunk, hogy maga a társulat vagy európai „vendéglátóik” gondolkodtak volna így. Ami a dátumot illeti, Koósz István a társulat vendégszereplését részletesen bemutató tanulmányában arra is kitér, hogy az első fellépés lehetett 8-án, de 9-én is.<sup>15</sup> A társulat műsora remekül rekonstruálható, köszönhetően Réthi Lajos írásainak a *Vasárnapi Ujságban* és a *Jó Barátban*, illetve a *Vadász és Versenylap* tudósításainak. A papírlépkék

<sup>12</sup> 1866 és 1867 között hét akrobatacsoport turnézott az Egyesült Államokban, egy pedig eljutott Londonba, és az 1867-es világiállításon is szerepelt. Krystyn N. MOON: „Paper Butterflies: Japanese Acrobats in Mid-Nineteenth-Century New England”. In Monica Chiu (szerk.): *Asian Americans in New England*, University of New Hampshire Press, New Hampshire, 2009, 66–90, 72.

<sup>13</sup> A hagyományos japán színházról nem idegen az ilyen jellegű produkció. A nő színház egyik Kínából származó közvetlen elődjének tartják a sarugakut, amely a IX. és XII. század között kifejezetten szórakoztató vásári mutatványokból, szemfényvesztésből, mímusokból és akrobataelemekből állt össze.

<sup>14</sup> Vö.: Umemura Yuko: *Japánok és magyarok egymásról*, Akadémia Kiadó, Budapest, 2017, 44.

<sup>15</sup> Koósz István: „Japáni sárkányok (1. rész). Japán akrobata csoport vendégjátéka 1868-ban a Budai Népszínházban”. *Cirkuszi Akrobatika*, X/3. (2017), epa.oszk.hu

művészi legyezése, a kis kerek és golyók esernyőn való egyensúlyozása, illetve az elmaradhatatlan kötél tánc mellett a legnagyobb szenzáció Ha-ro-san és Little Tomy (feltételezhetően japán gyermekszereplő, akinek csak a szenzáció kedvéért adták ezt a művésznevet) három részből álló egyensúlygyakorlata volt.<sup>16</sup> Réthi azonban Bús Székely álneven<sup>17</sup> írt cikkében a japánok külső megjelenéséről is részletesen beszámol, így látható, hogy az első japánok által bemutatott előadás a nézők számára etnográfiai különlegességet is jelentett.<sup>18</sup>

Az akrobatacsoportok népszerűségét mutatja, hogy a századfordulóig több hasonló csoport látogatott Magyarországra. 1885-ben a már említett Charles Arbréval együtt turnézó Torikata Császári Együttes Nagyváradon és Kolozsvárott is szerepelt. A hétfős társulat, amelynek három tagja gyermekszereplő volt, „valódi” japán színházként hirdette magát, és július 16. és 26. között minden este teltház előtt lépett fel. A műsor első felében Arbré mutatta be különböző bűvésztükkjeit, míg a második felében a japánok álltak színpadra mindig hasonló számokkal.<sup>19</sup> Egyensúlyoztak kádakkal, látható volt kötél tánc a „japán Blondin”-tól, „rendkívüli mutatvány a selyem-ernyőkkel a lábakon”<sup>20</sup>, illetve hatalmas sikert aratott a „függő bambusznádakon, szédítő magasban exequált mutatvány”<sup>21</sup>. A július 30. és augusztus 2. közötti nagyváradai fellépések idején a sajtóban az előadók etnikai különbözősége is előtérbe került.<sup>22</sup> 1888-ban szintén Nagyváradon lépett fel mutatványaival a Mitsuta-csoport,<sup>23</sup> majd egy évvel később Debrecenben az edői Kamaritz-csoport, amely feltételezhetően egy háromfős család volt. Az e produkciókról szóló beszámolók tanúsága szerint a közönség már „megszokta” a hasonló előadásokat, a kritika sem a társulat méretétől, sem az előadók mutatványaitól nem volt elragadtatva.<sup>24</sup>

<sup>16</sup> Vö.: RÉTHI Lajos, „A japáni „sárkány-társaság” mutatványai”. *Vasárnapi Ujság*, 1868. január 19; Bús Székely [Réthi Lajos]: „Pesti furcsaságok”. *Jó Barát*, 1868. január 16; „Japáni sárkányok”. *Vadász és Versenylap*, 1868. január 30.

<sup>17</sup> Az álnevet Koósz István oldaj fel: KOÓSZ: „Japáni sárkányok (I. rész)...” i. m.

<sup>18</sup> Bús [Réthi]: „Pesti furcsaságok”.

<sup>19</sup> *A Magyar Polgár* 1885. július 18., 22., 23. és 25. számában eltérő mutatványneveket és sorrendet lehet látni.

<sup>20</sup> „Arbré jeles társasága”. *Magyar Polgár*, 1885. július 25.

<sup>21</sup> „A japániai első fellépte”. *Magyar Polgár*, 1885. július 18.

<sup>22</sup> A szinkörben, *Szabadság (Nagyvárad)*, 1885. július 29. Ekkoriban az átlagembereknek még nagyon kevés lehetőségük volt az „idegen” megtapasztalására. Az 1851-től megjelenő világkiállítások, illetve az 1874-től elérhető néprajzi kiállítások voltak ez első olyan alkalmak, amelyeken az európai közönség személyesen találkozhatott az idegen kultúrákkal. A magyarok számára ezáltal történelmi jelentőségű volt a Sárkány Társulat látogatása. Vö.: DOMA Petra: „A néprajzi, gyarmati és világkiállítások működési mechanizmusa”. In P. Müller Péter et al. (szerk.): *Kontaktzónák – Határterületek a színbáz mentén*, Kronosz, Pécs, 2019, 205–217.

<sup>23</sup> „A Mitsuták”. *Szabadság (Nagyvárad)*, 1888. augusztus 4. Különös módon sajtóhír ugyan nem maradt fenn róla, de egy közvetett forrás utal rá, hogy ugyanez a csoport 1894-ben a Somossy-féle Orfeumban is szerepelt Budapesten. MOLNÁR GÁL Péter: *A pesti mulatók. Előszó egy színbáztörténethez*, Helikon, Budapest, 2001, 105.

<sup>24</sup> JULIUS: „Színház.” *Debreczeni Ellenőre*, 1889. december 11; 12; 14.

1900 júliusában még a *Budapesti Napló* is beszámolt róla, hogy Aradon Riogoku fog szerepelni tízfős társulatával, s a közönség a mutatványok mellett a fellépők „fényes” jelmezeit és kellékeit is megcsodálhatja.<sup>25</sup> Az előadás azonban végül betegség miatt elmaradt,<sup>26</sup> s a társulat csak kilenc évvel később tudott visszatérni az országba, budapesti fellépésük alkalmával.

Miközben a főváros után a közönség a nagyobb vidéki városokban is találkozhatott japán akrobata- és erőművészcsoportokkal, a japán színházról szóló következő hosszabb írás 1873-ban jelent meg. Szemere Attila a *Budapesti Szemlé*ben adott közre cikket a japán színházról „E. H. House után angolból”, nem szó szerinti, de tartalmilag szorosán egyező fordításban. Az írás – ez esetben House szövegével teljes mértékben egyező módon – a következő felütéssel indult:

A ki helyes fogalmat akar szerezni a japáni színház különféle tulajdonairól, – szembeszökő érdemeiről és kirívó hibáiról; a durva egyszerűség és pazar fény közötti ellentéteiről; az ügyes érzéki csalódás és az otromba kiábrándulás gyors egymásutánjairól; és a minden következetesség nélkül történő váltakozásáról, a valódi drámai izlés- és ügyességnek a szépészeti és emberi illem gondatlan megvetésével – annak legalább egy megszakítatlan napot kell mindezek tanulmányozására szentelnie, korán kell érkeznie és csak akkor távoznia midőn már mindennek vége van.<sup>27</sup>

Ez az írás a korábbiaknál már sokkal több részletet tartalmazott, és bár a kabukit továbbra sem nevezte meg, egyértelműen kabuki színházba kalauzolta az olvasót. House, vagyis Szemere, az épület, a színpad és a közönség összetétele mellett a színészekre és egy előadásnak (*Bunbuku Chagama*, vagy: *A bugyogó theás fazék*) bemutatására is kitért, az újság pedig egy korabeli kabukiszínpad képét is lehozta. A cikkben megfigyelhetők a kabuki legjellegzetesebb vonásai, a széles és csekély mélységgel rendelkező színpad, melyet a szerző szerint hatásosabb díszletek alkotnak, mint a párizsi és londoni színházakban; a színpadra merőlegesen csatlakozó, a nézőtéren keresztülfutó virágút, hanamichi; a zenészek, a kórus és az előadás kezdetét jelző csattogó hanghatás. Vahot szövegével szemben itt már kizárólag férfi színészek jelennek meg a színpadon, s a szerző hozzá is teszi, hogy „ez mindig így van Japánban”.<sup>28</sup> Az onnagaták (a japán kifejezés nem jelenik meg a szövegben) aprólékosan kidolgozott jelmeze, és mozgása egészen elbűvölte a szerzőt: „Helyről helyre lengenek, testeik rythmikusán rezegnek és karjaik csábítólag inognak, néha

<sup>25</sup> „Japániai az aradi színházban.” *Budapesti Napló*, 1900. július 17.

<sup>26</sup> „Színházi hírek.” *Arad és Vidéke*, 1900. július 18.

<sup>27</sup> SZEMERE Attila [E. H. House]: „Egy nap a japáni színházban.” *Budapesti Szemle*, I–II. kötet, 1873, 415–435, 415.

<sup>28</sup> Uo. 423.

megállnak a keleten szokásos kaczérsággal és intenek legyezőikkel, vagy csalogatnak mosolyukkal.”<sup>29</sup>

Sámi Lajos 1975-ben négy részes cikksorozatban mutatta be Japánt a *Vasárnapi Ujság*ban, melynek befejező darabja a „Színészek és színházak” címet kapta. Bár a Szemere fordításában megjelenő íráshoz képest sok újdonságot nem kínált, mégis jelentős, hogy az egyik rész teljes mértékben a színházról szól. A terjedelmes írás kitért Edo mulatóinak és színházainak elhelyezkedésére, kinézetére, és beszélt az előadásokról is, melyek „hasonlíthatatlanabbul költőibbek, naivabbak, szenvedélyesebbek és [...] emberiebbek”<sup>30</sup>, mint a nyugati előadások. Sami ugyanakkor Vahot Imréhez hasonlóan úgy gondolja, hogy ezek a drámák „nem járnak saját lábainkon, [...] még mindig a khinai mintákat utánozzák, ami oly tehetséges nemzetnél, mint a japáni, mindenesetre nagyon feltűnő”<sup>31</sup>. Torzítások természetesen ebben a szövegben is vannak, s nehéz megítélni, hogy Sámi milyen előadást láthatott, mivel minden esetben nyugati élményeihez hasonlítja, a számára ismerős terminológiával igyekszik visszaadni a látottakat. A szöveg végén enyhe felsőbbrendűséget is érezni, amikor a szerző a japán színműirodalom értékéről ír. Végül a látott előadások alapján – melyek szerinte a „legbizarrabb képzelmeknek zürzavaros vegyülete”<sup>32</sup> – arra a következtetésre jut, hogy a drámaírás Japánban még a gyermekkorát éli.

Természetesen egy külföldi, főként nyugati utazó, aki kevés vagy semmilyen előzetes ismerettel nem rendelkezik a japán történelemről, irodalomról vagy legendákról, valóban „zavarosnak” és akár teljesen érthetetlennek találhatja a színpadra vitt előadások cselekményét, különösen, ha az adott színjátéktípusról sincsenek ismeretei. A tradicionális kabuki-darabok azonban éppen amiatt lehettek szinte teljesen hozzáférhetetlenek egy nyugati néző számára, hogy rendkívül kifinomultak voltak, ám egy olyan áthagyományozási folyamat során váltak ilyenné, amely számos meghatározó elemében lényegileg tért el a nyugati színház történetétől. Egy-egy előadást különböző előadástípusok és szerepkörök határoztak meg, melyek évszázados múltra tekintettek vissza. A kabuki számos kiváló drámaírója közül már a színjátéktípus korai időszakában kiemelkedett Chikamatsu Monzaemon (1653–1724), aki jelentős, máig játszott darabokat hagyott az utókorra, tehát a kabukit már régen nem lehet drámairodalmi szempontból kezdetlegesnek nevezni. Igaz ugyanakkor, hogy az 1800-as évek vége a nyugati színház megjelenésével nem várt kihívások elé állította a műfajt, így elképzelhető, hogy valóban „zavaros”, a nyugati színházhoz igazodni próbáló előadások is színre kerültek már ebben az időszakban.

A következő hosszabb cikkekre tíz évet kellett várni. 1885-ben a *Képes Családi Lapok*ban Senger János ír szintén a kabukiról, de ő már külön női színházak meglétét is említi. Ez különösen fontos, mert 1877-től, amikor feloldották a nőket korláto-

<sup>29</sup> Uo. 425.

<sup>30</sup> SÁMI Lajos: „Japán hajdan és most. (Befejező közlemény). Színészek és színházak”. *Vasárnapi Ujság*, 1875. november 14.

<sup>31</sup> Uo.

<sup>32</sup> Uo.

zó színpadi rendeletet, valóban lehetőség nyílt ilyen intézmények megnyitására, a későbbiekben azonban két híres japán színész (Sadayakko és Hanako) fellépése kapcsán többször írnak róla a magyar sajtóban is, hogy Japánban nincsenek színészek. Senger kitér rá, hogy a színházi esték valójában naphosszat, délelőtt tizenegy órától akár éjfélig is tarthatnak. Megemlíti a közönség erőszakoszeretétét, amely miatt, mint írja, szinte minden programban szerepel olyan előadás, amelyben valaki *széppukut* követ el, s ezt sok művérrel teszik még látványosabbá. Az alapvetően sok kritikai felhangot tartalmazó írás a zenét is egyhangúnak, ízetlennek, igazi kínszenvedésnek ítélte.<sup>33</sup>

1891-ben jelenik meg először a magyar sajtóban IX. Ichikawa Danjürö (1838–1903) neve mint a leghíresebb és legjobban fizetett japán színészé. Róla a későbbiekben is számos alkalommal írnak a hazai újságok. A *Fővárosi Lapok* szerint Jchikava Danjuro [sic!] évi négy szerződést fogad el, s körülbelül 14.000 dollárt keres évente.<sup>34</sup> Danjürö valóban a korszak legnevesebb kabukiszínésze volt, aki sokat tett a kabuki megreformálásáért és a nyugati színház elemeinek hasznosításáért, például a Sztanyiszlavszkij-féle lélektani realizmusnak a megjelenítésével is kísérletezett. A *Pesti Hírlap*ban megjelent *Nineteen Century* tudósítójának beszámolójában is róla tájékozódhattak az olvasók a kabuki korábban már leírt jellegzetességei mellett.<sup>35</sup>

1898-ban újabb két kabukiról szóló és a japán színházat az európaihoz képest lenéző cikk jelent meg a *Vasárnapi Újság*ban és a *Budapesti Napló*ban. Mindkét írás megemlíti a jokohamai színházi negyed, utcákat, ahol egymást érik a színházak, s ahol egész napokat töltenek a japánok. Az előadások azonban „nem sokkal emelkedtek feljebb annál a színvonalnál, melyet az európai nagyvárosok népies mulató helyein tapasztalunk”<sup>36</sup>. A zene „silánysága” is újfent említésre kerül, viszont ebben az esetben az olvasók már megismerkedhettek a japán hangszerek elnevezésével és a hatáskeltéssel is. „A legtöbb jelenetet [...] melodramatikus zene kíséri, ha ugyan a szamizen, taiko, cudzumi és fuje pimpim, cincin, dimdiridin hangjait zenének nevezhetjük. [...] Borzalmas jeleneteknél, hősök fellépésénél, gyilkolásnál s más effélénél a hatás emelése céljából a nagydob, vagy a rézgong is működik. No ez persze vérfagyasztó”<sup>37</sup>. A kabuki egyik fő jellegzetessége, az arcfestés azonban csak 1900-ban jelenik meg először a lapokban, amikor rémisztő arcfestésről és fintorokról számol be a *Budapesti Hírlap*. Ez egyenesen következik abból, hogy a japánoknál csak egyetlen műfaj létezik, a dráma, mely „[n]em az élet kifejezője [...], de az élet epileptikus torzképeivel szolgál”<sup>38</sup>.

1900-ban a *Művészvilág*ban jelent meg Komor Gyula írása, amely az első időszak lezárásának is tekinthető. A képekkel illusztrált cikk nagyon pontosan rámutatott,

<sup>33</sup> SENGER János: „Japáni és khinai színházak”. *Képes Családi Lapok*, 1885. március 8.

<sup>34</sup> „Japáni színész fizetése”. *Fővárosi Lapok*, 1891. június 20.

<sup>35</sup> „Szinielőadás Japánban”. *Pesti Hírlap*, 1893. október 22.

<sup>36</sup> „Színházutca Yokohamában”. *Vasárnapi Újság*, 1898. február 20.

<sup>37</sup> FANZLER Lajos: „Kolibri-asszonyok”. *Budapesti Napló*, 1898. május 23.

<sup>38</sup> „A színház Japánban”. *Budapesti Hírlap*, 1900. március 9.



hogy a magyar közönség valójában még sosem látott autentikus japán színházat, mivel az európai körutakon járó különböző társulatok szinte ugyanazt kínálták a közönségnek: eróművész-, zsonglőr- és akrobataszámokat. Ígéretesnek tartja, hogy az éppen zajló 1900-as párizsi világkiállításon szerepel egy japán társulat, amely kabuki darabokat visz színre, de felettébb gyanúsnak véli, hogy az előadásoknak női főszereplője van, hiszen Japánban, mint írja, nincsenek színésznők.<sup>39</sup> Ebben a cikkben található meg tehát először az a feloldatlan feszültség a színésznőkérdésben, amely később újra és újra vissza fog térni, miközben Senger Jánosnak a női előadókról szóló cikke teljesen feledésbe merül.

Az első időszakot tehát a „papír” és a színpad viszonylatában rendkívüli kontraszt jellemzi. Az eleinte zavaros és kibogozhatatlan színházi leírások a századfordulóhoz közeledve egyre inkább a kabuki világát írják le. A cikkek többsége – néhány apró eltérést leszámítva – ugyanazokat az információkat sorolja fel, s minden esetben központi kérdés a színház felépítése, a közönségnek a nyugati szemlélő számára modortalan viselkedése, az egésznapos előadások, a férfi előadók és a drámai cselekmény „gyermeki” jellege. Mindeközben a magyar közönség élőben kizárólag akrobatatársulatokat láthatott, így arról, hogy milyen lehet az autentikus japán színház, csak az említett írások adhattak valamiféle (nem mindig hiteles) információt. A századfordulót követően is jártak még nálunk akrobatatársulatok,<sup>40</sup> de ezeknek a produkciói már háttérbe szorultak a „valódi” japán színházzal szemben. Ennek első képviselői ugyanazok lesznek, akiket Komor Gyula is említ a párizsi világkiállítás szereplőiként. Erre a színházra és társulatra azonban a budapesti közönségnek 1902-ig kellett várnia.

### „Valódi” japán színház és cikekömping

Feltételezhető, hogy a közönséget nem annyira a sajtóban olvasott kabukiszínház és -előadás leírások, hanem a japonizmus egyre nagyobb méreteket öltő divatja miatt kezdte érdekelni a híres japán „tragika”, Sadayakko<sup>41</sup> és a Kawakami Társulat,

<sup>39</sup> KOMOR Gyula: „Japáni művészek”. *Művészvilág*, 1900. május 27.

<sup>40</sup> Különlegesnek számított az 1907-ben Aradon fellépő Yukito Torō, aki már csupán a helyi operettelőadások felvonásai között mutatta be társnőjével 15 perces „boszorkányos” céllövő produkcióit. („Egy japán kapitány vendégszínháza”. *Arad és Vidéke*, 1907. július 6.) Az 1909-ben a Fővárosi Orfeumban fellépő Riogoku csoportról a két „kötéltáncos ló” szereplésén kívül már semmilyen lényegi információ nem derül ki sem ekkor, sem 1912-ben, mikor a Beketow Cirkusz közreműködőiként térnek vissza. Ugyanez mondható el az 1910-ben szintén a Beketow Cirkusszal érkező Yamagata artistákról, vagy az 1911-ben a Royal Orfeumban szereplő Hamamura family-ről is („A gésák”. *Pesti Napló*, 1909. március 7; „Bemutató a Beketow cirkuszban”. *Budapesti Hirlap*, 1912. június 2; „Beketow-czirkusz”. *Budapesti Hirlap*, 1910. május 19; „Royal Orfeum”. *Színházi Hét*, 1911. október 15–22.).

<sup>41</sup> Eredeti nevén Koyama Sada (1871–1946), aki gésaként kezdte pályafutását, majd miután 1894-ben hozzáment Kawakami Otojirőhöz, és külföldi színházi turnéra indultak, elkezdett játszani férje darabjaiban. Japán első színésznőjeként tartják számon. Európában haláljeleneteiről vált híressé, míg hazájában elsőként alapított színésznőképző iskolát 1908-ban. Jelentősen hozzájárult, hogy a japán közönség (ismét) elfogadja a nők színpadi jelenlétét. Életéről és karrierjéről bővebben:

akik jelentős sikereket értek el 1900-ban Londonban és a párizsi világkiállításon is. A társulat Kawakami Otojirō<sup>42</sup> (1864–1911) vezetésével és Loie Fuller szervezésének (az ő színházában léptek fel Párizsban) köszönhetően érkezett hazánkba, ahol először Budapesten szerepeltek 1902. február 22. és 28. között, majd ezt követően Temesváron március 1–2-án.

A magyar közönség érdeklődését a számukra első „valódi” japán színház iránt mutatja, hogy Sadayakko budapesti fellépése kapcsán több mint 150 cikk<sup>43</sup> jelent meg a különböző, nem csak magyar nyelvű sajtóorgánumban. Természetesen ezek közül több csupán rövid, a társulat érkezését beharangozó írás, illetve az újságok gyakran átvették egymástól ugyanazokat a cikkeket, de ez a mennyiség mutatja az egészen rendkívüli mértékű érdeklődést.

A társulat egy már jól bejáratott repertoárral érkezett a fővárosba. Az Uránia plakátja alapján az első három estén *A gésa és a lovag*<sup>44</sup>, valamint a *Késza* (*Kesa*)<sup>45</sup>, míg

.....  
Ayako KANO: *Acting Like a Woman in Modern Japan*, Palgrave, New York, 2001; DOMA Petra: *Az idegen vonzásában. Sadayakko, Matsui Sumako és Hanako: színésznők az interkulturális színház kontextusában*, Kronosz, Pécs, 2022.

<sup>42</sup> Aktív színházi tevékenységének köszönhetően lefektette a modern dráma alapjait a szigetországban. Az ő nevéhez is kapcsolódik a *shinpa* műfajának kialakulása az 1880-as évek végén. A shinpa, vagyis új iskola a nyugati színház elemeinek segítségével próbált eltávolodni a régi iskolától, a hagyományos kabukitól. Az új műfaj legfőbb újításai közé tartozott az aktuális társadalmi problémákat bemutató darabok színrevitele, a nyugati zene és világitástechnika használata, illetve színésznők alkalmazása a női szerepekre. 1899-ben Otojirō társulatával és feleségével, Sadayakkóval az Egyesült Államokba indult turnézni. Itt a társulat hamar rádőbbsent, hogy a nyugati ízlés számára teljesen értelmetlen, és befogadhatatlan az a fajta színjátszás, amelyet magukkal hoztak. Ezért Otojirō kedvenc kabukidarabjainak híres jeleneteiből a nyugati elvárásokhoz és dramaturgiához igazítva egy új előadást „gyúrt” össze. Így született meg leghíresebb előadásuk, *A gésa és a lovag*, melynek női főszerepét Sadayakko alakította, s ezzel a társulat sztárjává és egyben Japán első színésznőjévé vált. Vö.: Joseph L. Anderson, *Enter a Samurai: Kawakami Otojiro and Japanese Theatre in the West*, Whetmark, 2011; Jonah Salz (ed.), *A History of Japanese Theatre*, Cambridge University Press, Cambridge, 2016, 200–225; DOMA Petra: „Kavakami Otodzsiró: a szeigeki létrehozója”. in Farkas Ildikó – Sági Attila (szerk.): *Kortárs Japanológia III.*, L'Harmattan – Károli Gáspár Református Egyetem, Budapest, 239–258.

<sup>43</sup> Vö.: KOÓSZ: *A japán színház...*, 91–98.

<sup>44</sup> *A gésa és a lovag* egy szerelmi dráma volt, melyben a gésa rájön, hogy lovag (valójában szamuráj) kedvesének menyasszonya van, ezért a férfi elhagyja őt. A gésa bosszút esküszik, s üldözőbe veszi a párt, akik egy buddhista templomban keresnek menedéket. A gésa táncival elkápráztatja a papokat, hogy beengedjék, majd rátámad a menyasszonyra, hogy megölje. A lovag lefogja egykori kedvesét, aki mikor ráébred, hogy a férfi már nem szereti őt, megszakad a szíve, és meghal a lovag karjai között. Az előadás felépítéséről bővebben: DOMA: *Az idegen...*, 94–104.

<sup>45</sup> A *Heike monogatari*ban megjelenő *Kesa gozen* legendájának átdolgozott verziója. Kesa és szamuráj kedvese, Moritō szerelmet fogadnak egymásnak, de amíg a férfi éveket tölt a háborúban, anyja unszolására Kesa máshoz megy férjhez. A visszatérő Moritō bosszút akar állni riválisán, de Kesa helyet cserél alvó férjével, így szamuráj kedvese tévedésből őt öli meg. Az előadásról bővebben: ANDERSON: *Enter a Samurai*, 148–149.

a második négy estén *A sogin* (*A sógun*)<sup>46</sup> és *A velencei kalmár*<sup>47</sup> került színpadra.<sup>48</sup> Szereplésük alapvetően sikeres volt, de ehhez hozzájárultak azok a hírek, melyek már korábban eljutottak a fővárosba. Ezáltal például köztudomású volt, hogy Sadayakko mesterien, fantasztikus realizmussal tud meghalni a színpadon (ami szinte valamennyi előadásukban be is következett), így a legtöbb sajtóorgánus is erről számolt be, mivel a haláljelenetek „művészi realizmusa az egész darab pièce resistance-a”.<sup>49</sup> A *Vasárnapi Ujság* 1902. február 23-i száma pedig kiemelte, hogy Európának és a magyar közönségnek is most van először alkalma, hogy a „keleti ország komoly művészet[ével]”<sup>50</sup> találkozzon, utalva rá, hogy eddig csak akrobaták és mutatványosok produkcióit láthatták. Egy héttel később részletes leírást közöltek a Kawakami Társulat produkciójáról, melyből kiderült, hogy az előadások inkább némajátékszerűek voltak, sok eltúlzott gesztussal és arcjátékkal. A fő jellegzetességek közé tartozott továbbá a jelenetek festőisége. Ezt a szerző azzal magyarázza, hogy Japánban a festészet érte el a legmagasabb művészi fokot, ezáltal mindenre hatással van, vagyis a színházra is.

Ezzel függ össze a játékmód stilizált volta. A mozdulatokon, a legcsekélyebbekben és a legszenvedélyesebbekben egyaránt meglátszik a tervszerűség. [...] Különösen Szada Yakko ragadja magával az embert, csodálatos, a gyötirelem minden változatát híven utánzó arcjátékával. [...] A mint nevet, a kín vonaglásával arcán, a mint tánczol és mókázik, a mint később fájdalmát kifejezi: szinte elfeledteti az emberrel, hogy csak a valóság látszata van itt előtte, s nem maga a valóság. [A] mimikájában benne van a fájdalom, a remény, a kétségbeesés minden árnyalata, meglátszik rajta a végjelenetekben a halálkín rettentő vonaglása.<sup>51</sup>

Míg az újságok valódi japán művészetről cikkeztek, Gerő Ödön abból indult ki, hogy mi csak „fehérfajú tekintettel” tudjuk szemlélni a „sárga művészetet”.<sup>52</sup> A látzólagos autentikusság témája mellett tehát felmerül az érthetőség problémája is.

<sup>46</sup> *A sógun* először 1901-ben Londonban vitték színre. A darab egy fiktív, XIV. századi belharcot jelenített meg a gonosz Ashikaga Yoshinori sógun és rivális öccse, Yoshiaki között. Sadayakko Yoshiaki feleségét alakította, aki megőrült, mikor megtudta, hogy férjét meggyilkoltatta a sógun. Később kiderül, hogy Yoshiaki a szolgálójával történt ruhacserének köszönhetően mégis életben van, így vissza tud térni, hogy bosszút álljon a testvérén. Bővebben: ANDERSON: *Enter a Samurai*, 500–501.

<sup>47</sup> *Sairoku* (*Shylock*) címmel is játszották. A történet az eredeti Shakespeare-féle verzió rövidített és japánosított verziója volt, amely főként a híres tárgyalásjelenetet helyezte középpontba. Kawakami emellett több melodramatikus elemet is elhelyezett az előadásban. Bővebben: Doma: *Az idegen...*, 108.

<sup>48</sup> Peter PANTZER (szerk.): *Japanischer Theaterbimmel über Europas Bühnen – Kawakami Otojirō, Sadayakko und ihre Truppe auf Tournee durch Mittel- und Osteuropa 1901/1902*, Iudicium, München, 2005, 546.

<sup>49</sup> „Sada Yacco az Urániában”. *Pesti Hirlap*, 1902. február 22.

<sup>50</sup> „Japáni színészek”. *Vasárnapi Ujság*, 1902. február 23.

<sup>51</sup> „Szada Yakko és társulata Budapesten”. *Vasárnapi Ujság*, 1902. március 2.

<sup>52</sup> GERŐ Ödön: „Szada Jakkó és társulata”. *Pesti Napló*, 1902. február 23. Az etnikai megkülönböztetések szofisztikálatlansága szembevetendő, ugyanakkor óvakodnunk kell attól, hogy a hasonló kifejezéseket mai értékrendünk szerint értelmezzük.

Nem véletlen, hogy a *Vasárnapi Újság* kiemelte az előadások pantomimikus jellegét és kevés párbeszédés részét, hiszen a társulat is arra törekedett, hogy minél jobban megértsék őket. Gerő szerint a kulturális különbségek miatt erre a fajta művészetre csak „rácsudálkozhatunk”, de nem „csodálhatjuk meg”, s lényegében a haláljelenet is azért van olyan nagy hatással a közönségre, mert az európai színészek felmagasztalják a halált, a japánok viszont mindenféle pátosz nélkül mutatják be:<sup>53</sup> „A halálnak ez a pátosznélküli valósága, borzalmas közönségessége, a legnagyobb naturalizmus, amit színpadon produkálhatnak. A hideg futott végig rajtam, amikor ezt az asszonyt meghalni láttam. Ez az abszolút halál, a kreatúra megsemmisülése.”<sup>54</sup>

A Sadayakkóról és a társulatról szóló cikkek számát növelte, hogy a budapesti közönség két botránynak is szemtanúja lehetett, melyekről számos újság beszámolt. Egyrészt itt tetőzött a Kawakami Társulat és impresszáriójuk, Loie Fuller nézeteltérése a bevétel elosztását illetően, amit végül egy helyi választott bíróság oldott meg.<sup>55</sup> Másrészt arra is fény derült, hogy a Nemzeti Színház igazgatója, Beöthy László a társulat magyarországi impresszáriójaként komoly nyereségre tett szert az Uránia helyárainak felemelésével és a bevétel jelentős százalékának beszédésével. A közvélemény az igazgatói poszthoz méltatlannak tartotta Beöthy viselkedését, s a botrány végül hozzájárult áprilisi távozásához a Nemzeti éléről.<sup>56</sup> S végül a társulat távozása sem volt zökkenőmentes, mert a Kawakami házaspár rossz vonatra szállt, mialatt a társulat többi tagja a jelmezekkel és a díszlettel együtt útban volt Temesvár felé. Hírnevüknek és budapesti sikerüknek köszönhető, hogy végül különvonattal tudták elhagyni a fővárost, így elérték az esti temesvári előadást.<sup>57</sup>

A társulat iránti nagy érdeklődés miatt nem csoda, hogy az 1900-as évet követően 1902 februárjában megjelent két hosszabb és az eddigiekhez képest pontosabb leíró cikk a japán színházról. A „Japáni élet a színpadon” a két nappal korábbi Gerő cikkhez hasonlóan a megértés kérdését tárgyalja. Bátor dolognak tartja a Kawakami Társulat vállalkozását, mivel a néző nyelvi, kulturális és művészi akadályokba is ütközik: „[a]z ilyen idegenszerű előadás tehát esztetikai hatást nem gyakorolhat ránk és a japáni művész meg lehet elégedve azzal, ha e különlegességet kellő komolysággal fogadjuk, eredetiségét elismerjük, de egyuttal a *succès d'estime* határain túl terjedő elismerést nem tanusítunk.”<sup>58</sup> A cikk szerzője arra keresi a választ, hogy miért olyan idegenek a japán hősök. Magyarázatot végül a természetben lévő aszimmetriában, a konfuciánus értékekben, a szamuráj becsületben, a folyton jelen lévő isteni erőkből, a japánok sokat túró természetben és a fantasztikus dolgokért

<sup>53</sup> Uo.

<sup>54</sup> Uo.

<sup>55</sup> Vö. Sada Yacco pöre, *Alkotmány*, 1902. március 1; Szada Jakko és Loie Fuller, *Magyarország*, 1902. március 1; Szada Jakkó és Loie Fuller, *Pesti Napló*, 1902. március 1.

<sup>56</sup> „Beöthy László magánvállalata”. *Magyarország*, 1902. február 26; „Beöthy László magánvállalata”. *Magyarország*, 1902. február 27. Bővebben: Doma: *Az idegen...*, 266–268.

<sup>57</sup> Stanca SCHOLZ-CIONCA: „Japanesque Shows for Western Markets: Loie Fuller and Japanese Theatre Tours Through Europe (1900–08)”. *Journal of Global Theatre History*, 1/1 (2016), 46–61, 52.

<sup>58</sup> CH: „Japáni élet a színpadon”. *Budapesti Hírlap*, 1902. február 25.

való rajongásban talál. Játéukból hiányzik a „valóság közvetítő képe”, ez csupán a haláljelenetekben van meg, ezért ez az egyetlen dolog, ami meghatja az európai közönséget, s ugyan a „mult hamisítatlan képe” tárul fel a néző előtt, a japán színház még gyermekkorát éli. A cikkben először láthatta a korabeli olvasó a kabuki és nő színjátéktípusok megnevezését, amelyekről valós információkat közöltek, többek között, hogy csak férfiak szerepelnek bennük, vagyis a vegyes társulatok nem tekinthetők hagyományosnak, ezek már nyugati hatásra alakultak ki – ez az állítás persze csak annyiban állja meg a helyét, hogy a nők színpadi szereplésének visszavezetését a nyugati hatás is serkentette.

Fontos kiemelni, hogy ebben a cikkben, illetve az öt nappal később, a *Vasárnapi Ujság*ban megjelenő „A japáni dráma és színpad”-ban is előkerül a színésznők kérdése. Az első írásból – mint fent látható – egyértelművé válik, hogy a hagyományos japán színházban nincsenek nők, míg a második cikk kitér rá, hogy ugyan 1644-ben (valójában 1629-ben) a nőket eltiltották a színpadtól, de 1881 óta ismét szerepelhetnek, s egyre több nő lép fel Japánban. Ez a lényeges információ azonban a későbbiekben az autentikussággal együtt elsikkad Sadayakko és társulata szereplése mellett. Hiszen a Kawakami Társulat által színre vitt előadások nem voltak teljes mértékben hagyományosak. Igaz, hogy Otojirō kabukidarabokat használt „alapanyagként”, de ezeket jelentős mértékben a nyugati ízléshez és elvárásokhoz igazította. Figyelemreméltó továbbá a két cikkben a realizmus megjelenése, szemben a stilizációval. A „Japáni élet...” szerzője kizárólag a haláljelenetet tartja a valóság hű ábrázolásának, míg a *Vasárnapi Ujság* cikke szerint „a japáni dráma és színművészet [...] erősen realiztikus s e mellett nagy hajlama van a borzalmas, véres eseményekre”.<sup>59</sup> Ehhez példának hozza fel, hogy régen a vért piros papírzalagokkal ábrázolták, ma már ellenben piros folyadékot használnak a színészek, s nyilvánvaló volt, hogy Sadayakko haláljelenetei is ezt a realiztikusságot támasztották alá.

A Kawakami Társulat vendégszínháza alatt, sőt egészen 1904-ig nem született több általános írás a színházról. A japán–orosz (1904–1905) háború kitörésével azonban jelentős számú, pontosan 15 írás jelent meg a különböző napilapokban 1904-ben és 1905-ben. A magyar közvélemény történelmi okok miatt a japán féllel szimpatizált,<sup>60</sup> így a háború nyomon követése mellett a szigetország iránt megnövekedett érdeklődés a színházi tematikájú szövegek számában is megmutatkozott. Több rövidebb írás jelent meg a japánok színház iránti szeretetéről, az olcsó helyárakról, a legnagyobb színészeiről, IX. Ichikawa Danjūrōról, a gyermekszínészek foglalkoztatásáról, illetve a kabuki színház felépítéséről és az előadások menetéről. A hasonló témájú cikkeknek, mondhatni, állandó eleme volt az előadások extrém, reggeltől estig tartó hosszúsága, a közönség rendetlen és gyerekes viselkedése, valamint a nézőteret keresztben végigszelő deszkasor, a hanamichi (virágút) leírása.<sup>61</sup> Utóbbiról

<sup>59</sup> „A japáni dráma és színpad”. *Vasárnapi Ujság*, 1902. március 2.

<sup>60</sup> SZERDAHELYI István: „Az orosz–japán háború és a magyar politikai közvélemény”, 56.

<sup>61</sup> Vö. „Az olcsó japáni színház”. *Pesti Napló*, 1904. február 10; „A japán színház”. *Budapesti Hírlap*, 1904. február 23; „Gyermekek a színpadon”. *Budapesti Hírlap*, 1904. március 8; „Japán színház”. *Budapest*,

a *Budapest* még egy nyomatot is közölt, amelyen nemcsak ez a színpadi elem, hanem a nézőtér elrendezése is jól látható,<sup>62</sup> Kertész K. Róbert pedig hosszabb leírást is szentelt neki, remekül meglátva a hanamichi drámai funkcióját:

Ezeknek a járóknak nemcsak az a rendeltetésük, hogy a közönséget helyére vezessék, hanem a darab folyamán is szerepet játszanak, amennyiben a színészek néha ezeken át jönnek fel a színpadra, vagy ezeken át távoznak. Ezáltal az a választófal, mely nálunk a képzelet világa és a közönség közt fennáll, ledől és a színész és közönség szorosabban kapcsolódik össze; néha persze az illúzió nem kis rovására.<sup>63</sup>

A hosszabb és részletesebb cikkekben viszont visszatér a realizmus és a stilizáltság kérdése, de néha még a szövegen belül is ellentmondásokba ütközhet az olvasó. A *Tolnai Világlapja* például részben átveszi a két évvel korábban, a *Vasárnapi Ujság*-ban Sadayakko kapcsán megjelent leírást, vagyis a japán színészek realiztikus arcjátékáról és gesztusrendszeréről ír, majd kicsit lentebb már a festőien szép, stilizált játékmódot említi.<sup>64</sup> Ezzel szemben a *Budapesti Hírlap* novemberi cikkében, melyet a *Mercure de France*-tól vett át, egyértelműen a realizmus mellett áll ki, még úgy is, hogy a női szerepeket férfiak játsszák:

A drámák tárgyai, az előadás módja és az intenzív realizmus egészen hasonlóvá teszik színpadát a miénkhez. Sőt némely vonatkozásban még merészebbnek látszik. És ezzel ellentétben a scenikai elrendezés, a nézőtér szerkezete, a darabok hihetetlen hosszúsága, a nézők viselkedése, a nőknek a színpadról való majdnem teljes száműzetése és az ezek pótlására szolgáló átöltöztetett férfiak, a *moussmé*-k fölhasználása; mindez e keleti előadásoknak eredeti és zavart szint ad.<sup>65</sup>

A cikk ezenkívül a realizmus egyértelmű alátámasztásaként említi egyrészt a forgószínpad használatát, amely már régóta létezik Japánban, másrészt a színészek önállóságát. Munkájuk során „ugyszólván mindannyiszor átéli[k] a drámát, a hány-szor csak eljátszszá[k]”.<sup>66</sup> Utóbbi kijelentés rendkívül izgalmas, mivel a jelenkori olvasónak a Sztanyiszlavszkij-féle lélektani realizmust juttathatja eszébe, ilyesmiről azonban szó sem volt. Az orosz színházcsináló szinte minden „rendezése nem előre kiporciózott effektusok begyakorlását, hanem a feltérképezett érzelmek dinamiká-

1904. június 26; „A japán Keán”. *Budapesti Hírlap*, 1904. július 13; „Japán népelet”. *Tolnai Világlapja*, 1904. november 20.

<sup>62</sup> „Japán színház”. *Budapest*, 1904. június 26.

<sup>63</sup> KERTÉSZ K. RÓBERT: „Japán III.”. *Magyarország*, 1904. július 29.

<sup>64</sup> „Japán színészet”. *Tolnai Világlapja*, 1904. február 28.

<sup>65</sup> „A japán színház realizmusa”. *Budapesti Hírlap*, 1904. november 1.

<sup>66</sup> Uo.

ját követő, árnyalt kifejezésmódok előhívását célozta”.<sup>67</sup> Ezzel szemben a kabuki pontosan előre begyakorolt, évek alatt elsajátított, szigorú szabályokhoz kötött mozgásformát alkalmaz, melynek semmi köze nem lehet a színész saját lelkiállapotához. Igaz, az 1900-as évek elején IX. Ichikawa Danjürő és II. Ichikawa Sadanji (1880–1940) kifejlesztették a *harageit*, mely technika arra irányult, hogy kifejezze az egyes karakterek lelki tartalmát,<sup>68</sup> de ezt a módszer csupán néhány színész alkalmazta, nem vált tömegesen elterjedté, így nem beszélhetünk valódi „átélésről” a kabukiszínészek esetében.

A japán–orosz háborút követően – a cikkek száma alapján – érezhetően visszaesett a színház iránti érdeklődés. 1906-ban jelent meg Baráthosi Balogh Benedek *Dai Nippon* című műve, melyben a néprajzkutató Japánban tett utazásának tapasztalatairól írt, s színházi élményeire is kitért. A színpad és a nézőtér leírásán túl megjelenik a japán dráma kialakulása, megemlíti a nó és a kyōgen műfaját s ezek vallásos, mitologikus jellegét. Érdekesség, hogy a szöveg egyszerre tartalmazza IX. Ichikawa Danjürő Hamlet-alkításának („mintha igaz japán földből fakadt volna az egész történet”<sup>69</sup>) és a színészlegenda halálát követően a temetésének tapasztalatát. Baráthosi szövegében még a stilizált-groteszk és realista ellentétére is kapunk egyfajta feloldást: „A színészek játékaról, mint legmegkapóbbat el kell mondanunk, hogy a mi szemünkben különösnek, szinte groteszknek tűnik fel. Ám, ha láttuk a japánságot mindennapi életében, megváltozik e nézetünk s játékkuk végtelen finom realizmusa bámulatra ragad.”<sup>70</sup>

A következő fontos esemény Hanako Budapestre érkezése volt. Ez előtt már csak két jelentősebb cikket lehetett olvasni a *Pesti Napló*-ban és a *Tolnai Világlapjában*. Előbbi ismét egy francia lapból, a *Le Monde artistique*-ből származó átvétel volt, s arról szólt, hogy Japánban már nyugati darabokat, például a Hamletet is színre viszik, de teljesen átdolgozva, japán környezethez alakítva.<sup>71</sup> Az előadásról ugyan semmilyen részletesebb ismertetést nem kapunk, mégis feltételezhető, hogy a Kawakami-féle, 1903-ban színre vitt híres *Hamuretto*-előadásról lehet szó, melyben a címszereplő egy arisztokrata család sarja és a tokiói egyetem diákja, aki az előadás elején – hatalmas szenzációt okozva – bebiciklizett a hanamichin.<sup>72</sup> A *Tolnai Világlapja* már konkrétan megemlíti Otojirő Shakespeare-adaptációit, és Sadayakkóval együtt úgy emlegeti őket, mint az elsöket, akik európai darabot vittek színre Japánban, s ezzel jelentősen hozzájárulnak a színház „áldásos” nyugatiasodásához.<sup>73</sup>

<sup>67</sup> KÉKESI KUN Árpád: *A rendezés színháza*, Osiris, Budapest, 2007, 62.

<sup>68</sup> Min TIAN: „»Authenticity and Usability«, or »Welding the Unweldable«: Meyerhold’s Refraction of Japanese Theatre”. *Asian Theatre Journal*, XXXIII/2 (2016), 310–346, 327.

<sup>69</sup> BARÁTHOSI BALOGH Benedek: *Dai Nippon. Kelet Csodái*, Korvin Testvérek Nyomdája, Budapest, 1906, 222.

<sup>70</sup> Uo. 225.

<sup>71</sup> „Színházi élet Japánban”. *Pesti Napló*, 1907. szeptember 19.

<sup>72</sup> Lesley DOWNER: *Madame Sadayakko*, Review, Polmont, 2003, 226.

<sup>73</sup> „A japán színjátszás”. *Tolnai Világlapja*, 1908. január 5.

## Felhasznált irodalom

## Elsődleges források

- „A gésák”. *Pesti Napló*, 1909. március 7.
- „A japán Keán”. *Budapesti Hírlap*, 1904. július 13.
- „A japán színház”. *Budapesti Hírlap*, 1904. február 23.
- „A japán színház realizmusa”. *Budapesti Hírlap*, 1904. november 1.
- „A japán színház”. *Tolnai Világlapja*, 1908. január 5.
- „A japáni dráma és színpad”. *Vasárnapi Ujság*, 1902. március 2.
- „A japániak első fellépte”. *Magyar Polgár*, 1885. július 18.
- „A Mitsuták”. *Szabadság (Nagyvárad)*, 1888. augusztus 4.
- „A színház Japánban”. *Budapesti Hírlap*, 1900. március 9.
- „A szinkörben”. *Szabadság (Nagyvárad)*, 1885. július 29.
- „Arbré jeles társasága”. *Magyar Polgár*, 1885. július 25.
- „Az olcsó japáni színház”. *Pesti Napló*, 1904. február 10.
- BARÁTHOSI BALOGH Benedek: *Dai Nippon. Kelet Csodái*, Korvin Testvérek Nyomdája, Budapest, 1906.
- „Beketow-czirkusz”. *Budapesti Hírlap*, 1910. május 19.
- „Bemutató a Beketow cirkuszban”. *Budapesti Hírlap*, 1912. június 2.
- „Beöthy László magánvállalata”. *Magyarország*, 1902. február 26.
- „Beöthy László magánvállalata”. *Magyarország*, 1902. február 27.
- BÚS Székely [Réthy Lajos]: „Pesti furcsaságok”. *Jó Barát*, 1868. január 16.
- CH: „Japáni élet a színpadon”. *Budapesti Hírlap*, 1902. február 25.
- „Egy japán kapitány vendégjátéka”. *Arad és Vidéke*, 1907. július 6.
- FANZLER Lajos: „Kolibri-asszonyok”. *Budapesti Napló*, 1898. május 23.
- GERŐ Ödön: „Szada Jakkó és társulata”. *Pesti Napló*, 1902. február 23.
- „Gyermekek a színpadon”. *Budapesti Hírlap*, 1904. március 8.
- „Ikervárosi hírnök”. *Nemzeti Ujság*, 1844. szeptember 7.
- „Japán népélet”. *Tolnai Világlapja*, 1904. november 20.
- „Japán színészet”. *Tolnai Világlapja*, 1904. február 28.
- „Japán színház”. *Budapest*, 1904. június 26.
- „Japáni sárkányok”. *Vadász és Versenylap*, 1868. január 30.
- „Japáni színész fizetése”. *Fővárosi Lapok*, 1891. június 20.
- „Japáni színészek”. *Vasárnapi Ujság*, 1902. február 23.
- „Japániak az aradi színházban”. *Budapesti Napló*, 1900. július 17.
- JULIUS: „Színház”. *Debreczeni Ellenőre*, 1889. december 11.; 12.; 14.
- KERTÉSZ K. Róbert: „Japán III.”. *Magyarország*, 1904. július 29.
- KOMOR Gyula: „Japáni művészek”. *Művészvilág*, 1900. május 27.



- PANTZER, Peter (szerk.): *Japanischer Theaterhimmel über Europas Bühnen – Kawakami Otojirō, Sadayakko und ihre Truppe auf Tournee durch Mittel- und Osteuropa 1901/1902*, Iudicium, München, 2005.
- RÉTHI Lajos: „A japáni „sárkány-társaság” mutatványai”. *Vasárnapi Ujság*, 1868. január 19.
- „Royal Orfeum”. *Színházi Hét*, 1911. október 15–22.
- „Sada Yacco pöre”. *Alkotmány*, 1902. március 1.
- „Sada Yacco az Urániában”. *Pesti Hirlap*, 1902. február 22.
- SÁMI Lajos: „Japán hajdan és most. (Befejező közlemény). Színészek és színházak”. *Vasárnapi Ujság*. 1875. november 14.
- SENGER János: „Japáni és khinai színházak”. *Képes Családi Lapok*, 1885. március 8.
- „Szada Jakko és Loie Fuller”. *Magyarország*, 1902. március 1.
- „Szada Jakkó és Loie Fuller”. *Pesti Napló*, 1902. március 1.
- „Szada Yakko és társulata Budapesten”. *Vasárnapi Ujság*, 1902. március 2.
- Szemere Attila [E. H. House]: „Egy nap a japáni színházban”. *Budapesti Szemle I–II. köt.* 1873.
- „Színházi élet Japánban”. *Pesti Napló*, 1907. szeptember 19.
- „Színházi hírek”. *Arad és Vidéke*, 1900. július 18.
- „Színházutczá Yokohamában”. *Vasárnapi Ujság*, 1898. február 20.
- „Szinielőadás Japánban”. *Pesti Hirlap*, 1893. október 22.
- VAHOT Imre: „A keleti népfajok színvilága”. *Magyar Thália. Játékszini almanach 1853-ra*, I/I, Müller Gyula bizománya, Pest, 1852.

#### Másodlagos források

- ANDERSON, Joseph L.: *Enter a Samurai: Kawakami Otojirō and Japanese Theatre in the West*, Whetmark, 2011.
- DÉNES, Mirjam: „The Phenomenon and Theme of Japan on the Theatrical Stages of the Austro-Hungarian Monarchy, in Three Acts”. In Mirjam Dénes – Györgyi Fajcsák – Piotr Splawski – Toshio Watanabe (szerk.): *Japonisme in the Austro-Hungarian Monarchy*, Ferenc Hopp Museum of Asiatic Arts, Budapest, 2020, 199–215.
- DOMA Petra: *Az idegen vonzásában. Sadayakko, Matsui Sumako és Hanako: színésznők az interkulturális színház kontextusában*, Kronosz, Pécs, 2022.
- DOMA Petra: „Kawakami Otodzsiró: a szeizeki létrehozója”. In Farkas Ildikó – Sági Attila (szerk.), *Kortárs Japanológia III.*, L'Harmattan – Károli Gáspár Református Egyetem, Budapest, 239–258.
- DOWNER, Lesley: *Madame Sadayakko*, Review, Polmont, 2003.
- ENYEDI Sándor: „Japán színészek magyar színpadon”, *Theatron*, VI/I–2 (2007), 163–170.
- KANO, Ayako: *Acting Like a Woman in Modern Japan*, Palgrave, New York, 2001.

- KÉKESI KUN Árpád: *A rendezés színháza*, Osiris, Budapest, 2007.
- KOÓSZ István: *A japán színház Magyarországon*, 2019, edit.elte.hu/xmlui/handle/10831/42789 (utolsó letöltés: 2023.04.10)
- KOÓSZ István: „Japáni sárkányok (I. rész). Japán akrobata csoport vendégjátéka 1868-ban a Budai Népszínházban”, *Cirkuszi Akrobatika*, X/3. (2017), epa.oszk.hu/01400/01461/00037/pdf/EPA01461\_cirkuszi\_akrobatika\_2017\_3\_03.pdf (utolsó letöltés: 2023.04.10.)
- MOLNÁR GÁL Péter: *A pesti mulatók. Előszó egy színház történetéhez*, Helikon, Budapest, 2001.
- MOON, Krystyn N.: „Paper Butterflies: Japanese Acrobats in Mid-Nineteenth-Century New England”. In Monica Chiu (szerk.): *Asian Americans in New England*, University of New Hampshire Press, New Hampshire, 2009, 66–90.
- POWELL, Brian: „Birth of modern theatre: *shimpa* and *shingeki*”. In Jonah Salz (szerk.): *A History of Japanese Theatre*, Cambridge University Press, Cambridge, 2016, 200–225.
- SCHOLZ-CIONCA, Stanca: *Japanesque Shows for Western Markets: Loïe Fuller and Japanese Theatre Tours Through Europe (1900–08)*, *Journal of Global Theatre History*, 1/1 (2016), 46–61.
- SZERDAHELYI István: „Az orosz–japán háború és a magyar politikai közvélemény”. In Farkas Ildikó – Szerdahelyi István et al. (szerk.): *Tanulmányok a magyar–japán kapcsolatok történetéből*, ELTE Eötvös Kiadó, Budapest, 2009, 44–62.
- SZERDAHELYI István: „Az Osztrák–Magyar Monarchia és Japán Császárság között 1869. október 18-án kötött kereskedelmi szerződés”. In Farkas Ildikó – Szerdahelyi István et al. (szerk.): *Tanulmányok a magyar–japán kapcsolatok történetéből*, ELTE Eötvös Kiadó, Budapest, 2009, 27–43.
- TIAN, Min: „»Authenticity and Usability«, or »Welding the Unweldable«: Meyerhold’s Refraction of Japanese Theatre”. *Asian Theatre Journal*, XXXIII/2 (2016), 310–346.
- TOTMAN, Conrad: *Japán története*, ford. Antóni Csaba, Osiris, Budapest, 2006.
- UMEMURA Yuko: *Japánok és magyarok egymásról*, Akadémia Kiadó, Budapest, 2017.

### Rezümé

*Jelen tanulmány azt vizsgálja, hogy a Magyarország területén élőknek milyen lehetőségei voltak a kezdetektől, vagyis 1844-től a Monarchia felbomlásáig, 1918-ig a hagyományos japán színház megismerésére, illetve milyen kép alakult ki bennünk erről a századfordulón. A kutatás párhuzamosan, három szakaszban vizsgálja a témában megjelent írott forrásokat, melyek különböző napi- vagy hetilapokban, illetve folyóiratokban találhatók, valamint a Magyarország területére látogató első japán színházi csoportokat. A társulatok producióiról megjelent korabeli kritikákat és a hagyományos japán színházat bemutató leírásokat összevetve éles kontraszt rajzolódik ki az „olvasott” és „látott” japán színház között. A tanulmány ezt*

*a kontrasztot elemezve mutatja be részletesen, hogy a korabeli (olvasó)közönségnek, milyen tapasztalatai lehettek a japán színházról, és ezek mennyiben voltak valóban autentikusak.*

**Kulcsszavak:** japán színház Magyarországon, Echigo Kakubei Jishi, Torikata császári együttes, Mitsuta csoport, Kamaritz csoport, kabuki, Kawakami Sadayakko, Hanako,

*Abstract*

*The Appearance of Japanese Theatre in the Hungarian Press and the Performances of Japanese Troupes between 1844 and 1918*

*This paper examines what possibilities people living in the territory of Hungary had at their disposal to learn about traditional Japanese theatre from the beginning of its Hungarian reception, i.e., from 1844 until the dissolution of the Austro–Hungarian Monarchy in 1918. I will explore the image Hungarians had about Japanese theatre at the turn of the 20th century. Based on the first Japanese theatrical troupe’s visit to Hungary, I will provide a textual analysis of written sources and a comparative examination of their performances in three phases. As I will argue, there is a serious contrast between contemporary reviews about the performances of these first troupes and the essays and articles on traditional Japanese theatre published during the same decades. This paper, while analysing this contrast, presents in detail what experiences the contemporary (reading) audience may have had with Japanese theatre and to what extent these experiences were truly authentic.*

**Keywords:** Japanese theatre, Japanese theatre in Hungary, Japanese theatre in the Hungarian press, Echigo Kakubei Jishi, Torikata Imperial Ensemble, Mitsuta Group, Kamaritz Group, kabuki, Kawakami Sadayakko, Hanako, authentic Japanese theatre