

Japán első színésznőképzője

DOMA PETRA

PhD-jelölt, Pécsi Tudományegyetem

Az 1868-as Meiji-megújulás követően a nyugati kultúra beáramlásával a modern, nyugati értelemben vett naturalista dráma is megérkezett Japánba, s kihívás elé állította a hagyományos színházi műfajokat. A radikális reformtervezetek mellett felmerült az igény a nők színpadon való megjelenésére is, mely 1629 óta tiltva volt az országban. Az új, modern színházat meghonosítani vagy épp csak a kabukit megreformálni kívánó műfajok, így a shinpa és a shingeki is már alkalmaztak színésznőket előadásaikban. Felmerül azonban a kérdés, hogy honnan érkeztek ezek a színésznők, s milyen színpadi oktatásban részesültek. Kawakami Sadayakko, akit Japán első színésznőjeként tartanak számon, és a 19–20. század fordulóján férje, Kawakami Otojirō társulatában amerikai és európai turnékon vett részt, a Franciaországban látott színészakadémiák mintájára 1908-ban létrehozta a Teikoku Joyū Yōseijot, vagyis a Birodalmi Színésznőképző Intézményt, ahol kizárólag fiatal lányokat oktattak a színpadi megjelenésre.

Kulcsszavak: japán színház, színésznő, Sadayakko, színésznőképző, oktatás

Bevezetés

Az 1868-as Meiji-megújulást¹ követően Japán alapjaiban változott meg. A sógunátus bukásával újra a császár kezébe került a tényleges hatalom, aki sok más intézkedése mellett a nyugati hatalmakhoz való felzárkózás érdekében a modernizáció útjára vezette az országot. E célt elérendő Japán nagyon rövid idő alatt különböző nyugati modelleket vett át és honosított meg a politikában, a társadalomban, az oktatásban és a gazdaságban egyaránt. A változáshoz szorosan kapcsolódott a határok és a japán piac megnyitása a külföldi kereskedelem és áruk előtt. Így a nyugati kultúra, irodalom, művészet és divat Japánba való beáramlása robbanásszerű hatást váltott ki azokban, akik kapcsolatba kerültek e kultúrával és mindent „imádtak”, ami nyugati és az újdonság erejével hatott – ez, főként a korai időszakban, elsősorban a városi lakosságot jelentette. Emellett ugyanilyen módon „ömlött

ki” az országból a japán kultúra és árasztotta el a nyugatot, növelve ezzel az emberek egzotikum, és általában „a Kelet” iránti lelkesedését. „Különösen a 19–20. század fordulóján a Nyugaton eluralkodó általános válsághangulat új távlatok nyitására, új világnépfelfedezésére irányuló lázas keresést eredményezett, amely szükségképpen magával hozta az »egzotikus«, »romlatlan« civilizációk felfedezését, s új ihletforrásokként történő felhasználását” (Janó, 2009. 149. o.). Európában ez a fajta „keleti láz” nem várt méreteket öltött, s a mai napig talán legismertebb irányzata a *japonisme*², mely áthatotta a festészetet és az iparművészetet egyaránt. Megnőtt a kereslet többek között a japán fametszetek, lakk- és porcelánművészeti tárgyak, illetve az irodalmi alkotások iránt is. A japán versek, főként a haikuk mellett – melyek hatással voltak például olyan korabeli költőkre és írókra, mint Whitman, Fenollosa, Kipling vagy itthon Kosztolányi – hamar elterjedtek a japán regéken vagy történelmi eseményeken alapu-

¹ A Meiji ishin 明治維新 megfelelőjeként Takó nyomán nem a részben félrevezető, illetve európeér konnotációkat idéző „Meiji-restauráció” vagy „Meiji-forradalom” összetételeket, hanem a „Meiji-megújulás” szókapcsolatot használom. Ld. Takó, 2018.

² A művészetek japán hatású egzotikus megújulásának divatja. A kifejezést Philippe Burty francia műkritikus használta először 1872-ben.

ló regények, amelyek „a ködös miszticizmus légkörének megteremtésével romantikusan torzított képet rajzolnak az országról” (Janó, 2009. 161. o.). Mégis, az egyik legjelentősebb áramlatot a festészetben lehetett megfigyelni. Félix Bracquemond impresszionista festő 1856-ban ukiyo-e3 fametszeteket „fedezett fel” Auguste Delâtre nyomdász tulajdonában. Ezzel a japán fametszetek megkezdtek hódító útjukat, s az 1867-es párizsi világkiállítás az egyik fő attrakciónak számítottak. Az ukiyo-e nagy hatással volt az impresszionista festészetre, sőt, számos korabeli művész – Manet, Monet, Degas, Van Gogh, Gauguin – a japánokat tartotta az első impresszionistáknak, s Manet és Monet is tanulmányozta Hokusai műveit. Ennek következtében a japán művészetet a XIX. században elsősorban a fametszetek alapján ítélték meg, ami pedig számunkra még fontosabb: a képeken látottak alapján alakították ki elképzelésüket magáról Japánról, így az ország színházi világáról is (Itō, Maeda és Miyagawa, 1980. 216. o.). A japonizmus hódítása azonban nem csak a művészeteket hatotta át ily mértékben, hanem leszivárgott a hétköznapi emberek életébe is, akik különböző keleti csecsebecsékkel, legyezőkkel, bútorokkal, vázákkal, lakk tárgyakkal díszítették otthonukat, s ez az egzotikum iránti éhség vezetett oda, hogy lelkesen üdvözöltek minden egyes társulatot, színházi vagy táncos együttest, érkeztek ezek akár a „közeli”, akár a „távoli” Keletről.

A megújuláshozkötődő gyors nyugatiasodás és modernizáció a hagyományos japán színház

fő műfajait, vagyis a nót és a kabukit is érintette, s elmondható, hogy egyik forma sem tudott reagálni a „hirtelen jött” változásokra. A 14–15. század folyamán kialakult nó már a kabuki 17. századi születésekor is rögzült szabályrendszerrel rendelkezett, s összetettségét, kifinomultságát csak a legműveltebbek tudták élvezni. Ulysses S. Grant⁴ Japánban tett látogatása után maga mondta, hogy ezt a műfajt meg kell őrizni: „Egy ilyen nemes és gyönyörű művészet könnyen értéktelenné válhat és az idő változó ízlése lerombolhatja. [Ezért önöknek] erőfeszítéseket kell tenniük a megőrzéséért.” (Keene, 1973. 44. o.) S egy, a nyugati hatalmat reprezentáló személytől tett ilyenfajta elismerő kijelentés megerősítette a japánokat abban, hogy a nó az ország jelképe, melynek ezáltal esélye sem volt a változásra.

A nyugati hatások egyre erősödő tükrében a kabuki szintén egyfajta nosztalgikus érzést váltott ki az emberekben a Tokugawa-évek (1603–1868) után, de ennek a műfajnak a „megmerevedése” ellen jelentős küzdelem indult mind kormányzati, mind színészi oldalról (Doma, 2018).

Az országnyitás a nyugati kultúra beáramlása mellett természetesen lehetővé tette, hogy a japánok is nagy számban elhagyják az országot, s megismerkedjenek más – amerikai és európai – országok szokásaival. Nem volt ez másképp a sorra alakuló színtársulatok esetében sem, akik egyrészt az új színházi tapasztalatok megszerzése, a nyugati, modern dráma és előadóművészet tanulmányozása érdekében, másrészt a hagyományos japán színházi műfajok bemutatása miatt hagyták el hazájukat. A korszak számos utazótársulata számára kiváló fellépési lehetőséget biztosítottak a népszerű gyarmati és világkiállítások, ahol – kapcsolódva a „keleti láz”-hoz – fokozni tudták a közönség egzotikum iránti lelkesedését. Fontos azonban megjegyezni, hogy bár a korabeli beszámolók a legtöbb

³ Az ukiyo, „lebegő világ” kifejezést eredetileg buddhista összefüggésben használták, s arra utalt, hogy a földi világ örömei látszat-örömök. Az Edo-korra azonban ez a szemlélet megváltozott, a városi lakosság és az alacsonyabb rendű samurájok által kedvelt mindennapi szórakozások kifejezése lett. Az ezeket megjelenítő képeket hívják ukiyo-ének. Fő témájuk eleinte a szép hölgyek (gésák és kurtizánok is) illetve híres kabuki jelenetek és színészek ábrázolása volt. A későbbiekben jelentek meg a város- és tájképek. Kiemelkedő alkotók voltak Katsushika Hokusai 葛飾北斎 (1760–1849) (A Fuji harminchat lát képe) és Utagawa Hiroshige 歌川 広重 (1797–1858) (A keleti-tengeri út – a Tökaidō – ötvenhárom postaállomása) (Mecsi, 2009. 146. o.).

⁴ Ulysses S. Grant (1822–1885), az Amerikai Egyesült Államok 18. elnöke (hivatali idő: 1869–1877), aki volt elnökként 1879-ben világkörüli útja során Japánban is járt, ahol egy kabuki- és egy nóelőadáson is részt vett.

esetben a különböző országok – így például Japán – autentikus produkcióinak bemutatásáról szólnak, ezek az előadások általában már a nyugati ízléshez és elvárásokhoz igazodtak.

A Kawakami-társulat és Sadayakko

Hasonló módon járta végig az Egyesült Államokat és Európát Kawakami Otojirō 川上音二郎 (1864–1911) és társulata is 1899 és 1902 között. Kawakami a shinpa 新派, vagyis az új iskola egyik alapító atyja, mely műfaj a kabukival mint a régi iskolával szemben definiálta magát, s az egyik első reakciónak tekinthető a nyugati dráma megjelenését követően. Az amatőrökből és diákokból szerveződő új színi társulatok koruk valóságát kívánták színpadra állítani, az aktuális társadalmi problémákra reflektálni. Legnagyobb újításaik közé tartozott a női szerepek színpadon való megjelenítése nők által, vagyis a szerepek és a színészek biológiai nemének megfeleltetése. Emellett számos más, modernnek és újítónak számító színházi szokást is bevezettek, többek között a nézőtér első-tétitését, a darabok témáját tekintve pedig az előadások társadalmi, politikai színezetet kaptak. Leggyakrabban különböző újságok cikkeit vagy kortárs írók műveit vitték színre dramatizált formában, s a Meiji-korszak „családi életének romantikusan fölnagyított valóságával foglalkoztak.” (Kokubu, 1984. 78. o.) Az új műfajnak – a jelentős népszerűségnek köszönhetően – sikerült a diák-színházi mozgalmat a hivatalos színjátszás színvonalára emelni és megmutatni, hogy a hagyományos színházi monopóliumon kívül is van lehetőség a létezésre. Meg kell azonban említeni, hogy a shinpaszínészek játéka néhány év elteltével valójában szinte alig tért el a hivatásos kabukiszínészekétől, s emellett realiztikusnak sem volt mondható (Ortolani, 1995. 233. o.). A műfaj jelentősége abban áll, hogy megteremtette a feltételeket a nyugati értelemben vett modern dráma és színház megjelenéséhez Japánban. Kawakami Otojirō pedig a nyugati ízléshez és dramaturgiához alakított shinpa- és kabukielőadásainak átírtaival járta a nyugati országokat, ahol főként

feleségének, Sadayakkónak köszönhetően jelentős sikereket értek el.

Kawakami Sadayakkót 川上貞奴 (1871–1946) a japán színháztörténet az ország egyik első színésznőjeként tartja számon, aki tevékenységével hozzájárult a női színjátszás elfogadásához és a következő színésznő-generáció kineveléséhez. Sadayakko gésaként kezdte pályafutását, majd Kawakami feleségként elkísérte férjét nyugati körútjára, ahol ő is fellépett kisebb szerepekben. A társulat azonban ráébredt, hogy az amerikai közönségnek szüksége van arra, hogy a női szerepeket nők testesítsék meg, így hamarosan férje összes átalakított, „nyugatiasított” előadásának a főszereplőjévé vált, s különböző táncaival és főként *A gésa és a lovag* című előadásban bemutatott haláljelenetével aratott sikert az európai közönség előtt az 1900-as párizsi világkiállításon. Ennek hatására a Kawakami-társulat 1901 és 1902 között a híres táncosnő, Loie Fuller támogatása mellett egész Európát bejárta, s szinte minden nagyobb városban fellépett, ahol a közönség úgy tekintett Sadayakkóra, mint a japán Sarah Bernhardt-ra.

A társulat 1902-ben, Japánba való visszatérése után célul tűzte ki, hogy a nyugati útjaik során tapasztalt élményeiket a hazai közönségnek is megmutassa, s megismertetik őket a nyugati színjátszással. Így a Kawakami-társulat nevéhez kötődik többek között a Shakespeare-színjátszás kultuszának kialakítása és meghonosítása a szigetországban. A nyugati drámák színpadra állításához azonban elengedhetetlen feltételnek bizonyult a nők színpadi szerepeltetése, amellyel már a shinpa is kísérletezett, ám ezen „újítás” elfogadása és állandóvá tétele nem volt könnyű feladat.

A nők színpadon való megjelenése és oktatása

A sógunátus ugyan a kabuki táncosnők prostitúciója miatt 1629-ben betiltotta a nők színpadon való bárminemű megjelenését, s ez a törvény egészen 1877-ig érvényben volt, ennek ellenére léteztek női előadók ebben az időszakban is, csupán tevékenységüket zárt

vagy elszigetelt környezetben végezték. Ebbe a kategóriába tartoztak egyrészt a gésák által bemutatott színpadi táncok, melyeket teaházakban vagy a gésanegyedekben tartott különböző fesztiválok alkalmával, vagyis elszeparált és nem mindenki által látogatható helyeken mutattak be, másrészt meg kell említeni a női kabukijátszást, mely már a Meiji-megújulás előtt is létezett. Az *okyōgenshine* お狂言師 nevezett nők kizárólag női közönség előtt, szintén zárt helyeken, például a sógun vagy az egyes daimyók rezidenciájának női lakrészében mutatták be előadásukat. Ezek az alkalmak biztosítottak lehetőséget a női tánctanárok képzésére és a kultúrakedvelő szamuráj- és kereskedőcsaládok hölgytagjainak szórakoztatására. A Meiji-megújulást követően felhivatalosan működő női társulatok alakultak az *okyōgenshik*ből, akik a másod- és harmadosztályú férfi kabuki versenytársaivá tudtak válni, és különböző tokiói kereskedelmi színházakban léptek fel. Ebben az időszakban már *onna yakushaként* 女役者, vagyis női előadóként emlegették őket, előadásaik pedig *onna shibai* 女芝居, női darabok vagy *musume kabuki* 娘歌舞伎, azaz lány kabuki néven futottak⁵. A férfiakat és nőket egyaránt foglalkoztató vegyes társulatok tilalmát azonban csak pár évvel később, 1891-ben oldották fel, s ezt követően jelentek meg először a férfiak mellett nők is a *shinpa* színpadán. Úttörő volt a gésa előélettel rendelkező Chitose Beiha 千歳米坡 (1855–1913), aki 37 évesen a törvény feloldását követően először állt színpadra a Seibikan társulat tagjaként az *Egy hölgy erkölcsössége: a politikai pártok gyönyörű története* (政党美談淑女之操 Seitōbidan shukujo no misao) című előadásban (Rimer, Mori és Poulton, 2014. 6. o.). Ennek ellenére a japán színház-történet-írás mégsem őt, hanem Sadayakkót tekinti az ország első színésznőjének.

Látható tehát, hogy az 1800-as évek végén igen kevés olyan nő volt Japánban, aki kellő színházi gyakorlattal rendelkezett volna. A legtöbben csakúgy, mint Chitose Beiha, vagy épp Sadayakko, gésaként kezdte pályafutását, s a fiatal korukban elsajátított művészi képzés segítette őket a színpadon. Ez azonban nem volt elegendő, s az egyre kifinomultabbá váló *shinpa* előadásokhoz már magasabb szintű kvalitásokra volt szükség, így felmerült az igény a színésznőképzés hiánypótlására.

Sadayakko – mivel Párizsban tanúja volt, hogy a társadalom támogatásával hogyan nevelik ki a franciák a következő generációk nagy színésznőit – utolsó európai útjáról visszatérve döntött az iskolaalapítás mellett, s ezzel az egyik legnagyobb hatást gyakorolta a japán színház-történetre. Álmat beteljesítve 1908-ban megnyitotta a Birodalmi Színésznőképző Intézményt (Teikoku Joyū Yōseijo 帝国女優養成所), Japán első színésznőiskoláját nők számára, ahol már fiatal koruktól kiválogatták és nevelték a hivatásos színésznőket. Erről az eseményről még egy magyar hetilap, az *Új Idők* is beszámolt, s jelentős eseményként írt az iskolaalapításról: „Ez a kis szini iskola, amelynek ma tizenöt női növendéke van, a japán színészet reformjának jelentős lépése. A ferdeszemű, sárga arcú nipon-ok kezdetben meglehetősen tartózkodással fogadták Kavakami és Sada Yakko új vállalkozását, de azután rövidesen megértették e lépés jelentőségét, amely új és modern színésznőket akar adni Japánnak és amint ezt Sada Yakko pályafutása mutatja, az egész világnak, hogy azután újabb dicsőséget szerezzenek a japánoknak a világot jelentő deszkákon is, mindenütt, ahol csak a Színészetnek hívei és barátai élnek.” (A japán színház, *Új Idők*, 1911. október 8.) Az iskola átadásán elhangzó ünnepélyes nyitóbeszédnek is azt a szándékot erősítették, hogy a színésznők mind női, mind színészi mivoltukban megbecsülést váltanak majd ki, s az intézménynek köszönhetően emelkedésnek indul társadalmi megítélésük. Ennek megvalósítása azonban hosszú folyamatnak bizonyult, s számos nehézséggel, társadalmi elutasítással kellett megbirkózniuk a színésznői ambíciók-

⁵ A műfaj kiemelkedő képviselője volt Ichikawa Kumehachi 市川九女八 (1846?–1913), aki az első női tanítványa volt IX. Ichikawa Danjūrónak. Tehetsége volt a férfi szerepek eljátszásához, és kiválóan imitálta a kortárs kabuki sztárokat is. 1893-ban saját női társulatot alapított (*Edelson*, 2008. 69–98. o.).

kal rendelkező fiatal lányoknak. Az emberek ugyanis eleinte nem tettek különbséget közöttük és a gésák között, így sok megaláztatást kellett elszenvedniük. Jól példázza a közvéleményt Mori Ritsuko esete, aki felsőbb társadalmi réteg tagjaként jelentkezett az iskolába. Felvételének következményei közé tartozott azonban, hogy családja kiközösítette, öccse pedig öngyilkosságot követett el, mert nem akart együtt élni azzal a szégyennel, hogy nővére színésznői foglalkozást űz (Kano, 2001. 74. o.). Ebben is jól tükröződik az a feszültség, amely a nyugatnak való megfelelési kényszer és a japán erkölcsökhöz való ragaszkodás között áll fenn.

Épp ezért 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* (Downer, 2003. 242. o.). A több száz jelentkezőből kiválasztott tizenöt lány oktatása ingyenes volt, feltéve, hogy teljesítették a kétéves képzést, majd további két évre a Kawakami-társulathoz szerződtek, illetve tanulóiidejük alatt sehol nem léptek fel az intézmény falain kívül. Azok a növendékek, akik megszakították képzésüket, kötelesek voltak taníttatásuk költségeit megtéríteni és egy újság hasábjain bocsánatot kérni. Az utóbbi kikötés azokra a tanulókra is vonatkozott, „akik arra használták az intézetben elsajátított művészeteket [arts], hogy gésaként működjenek” (Kano, 2001. 74. o.). 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 Birodalmi Színésznőképző Intézményt” (Kano, 2001. 74. o.).

Noha az iskola nem gésaképzőként működött, a tananyag egy része valóban megfelelt a maikók 舞妓, gésatanoncok oktatási menetének. Ennek ellenére a nyugati stílusú tánc, zene, színjátszás és a hagyományos kabukiképzéssel új stílust kívántak létrehozni, amelyet „színésznő-játéknak” (joyūgeki 女優劇) neveztek. (Kano, 2001. 75. o.) Láthatjuk tehát, hogy a modern japán színház úttörő képviselői a több évszázados kirekesztettség után megkísérelték rehabilitálni a nők színjátszásban való stabil jelenlétét, hiszen az első shinpatársulatokban megjelenő színésznők helyét gyakran ismét felváltották az onnagaták 女形, a női szerepeket játszó férfi színészek.

Összefoglalva, a Birodalmi Színésznőképző Intézmény létrejötté megszilárdította és elősegítette azon realista elvárás legitimációját, mely szerint a szerepeket a színészek biológiai neme szerint kell kiosztani. Hogy ez milyen nehézségekkel járt, tökéletesen mutatja az iskola szabályzata, mely minden, az erkölcs megsértésére irányuló vádat meg kívánt előzni (épp ahhoz hasonló vádak voltak ezek, melyek miatt csaknem háromszáz évvel korábban a nőket kitiltották az eredetileg túlnyomórészt nők táncaiból álló kabukiból). Sadayakkónak tehát végső soron sikerült legalizálnia az eredeti formájában már nem létező színjátéktípus egyik legfontosabb vonását, a női színjátszást (*onna-kabuki*). S noha Sadayakko teljes mértékben szembe ment férje, Kawakami Otojirō elképzeléseivel, miszerint jobb, ha a zene és a tánc nem keveredik bele az előadásokba, az oktatás elsősorban éppen azokra a látványosságokra támaszkodott, melyek a nyugati közönséget lenyűgözték és Sadayakkót híressé tették, s éppen ez a fajta – romantikát, zenét, táncot és más erős hatásmechanizmusokat használó – játékmód vált népszerűvé a japánok körében is, köszönhetően a színésznők képzésének. Elmondható tehát, hogy az iskola több éves fennállása az, amely intézményi szinten elsőként erősítette meg a női színjátszás létjogosultságát, s ezzel jelentősen elősegítette a modern színjátszás meghonosodását Japánban.

Felhasznált irodalom

- Doma Petra (2018): A hagyományos kabuki és a shinpa háborúja a XIX–XX. század fordulóján, *Távol-keleti Tanulmányok*, 9. 2. sz., 133–150.
- Downer, L. (2003): *Madame Sadayakko*. Review, Polmont.
- Edelson, L. (2008): The Female Danjūrō: Revisiting the Acting Career of Ichikawa Kumehachi, *The Journal of Japanese Studies*, 34. 1. sz., 69–98.
<https://doi.org/10.1353/jjs.2008.0022>
- Itō Nobuo, Maeda Taiji, Miyagawa Torao és Yoshizawa Chū (1980, szerk.): *Japán művészet*. Budapest, Corvin Kiadó.
- Janó István (2009): A Nyugat és Japán közötti kulturális kölcsönhatások rövid története. In: Farkas Ildikó (szerk.): *Ismerjük meg Japánt! – Bevezetés a japanisztika alapjaiba*. Budapest, ELTE Eötvös Kiadó. 149–170.
- Keene, D. (1973): *Nō – The Classical Theatre of Japan*. Tokyo, Kodansha.
- Kokubu Tamocu (1984): *A japán színház*. Budapest, Gondolat.
- Mecsi Beatrix (2009): Rövid bevezető a japán művészet történetébe. In: Farkas Ildikó (szerk.): *Ismerjük meg Japánt! – Bevezetés a japanisztika alapjaiba*. Budapest, ELTE Eötvös Kiadó. 137–148.
- Ortolani, B. (1995): *The Japanese Theatre: From Shamanistic Ritual to Contemporary Pluralism*. Princeton, Princeton University Press.
- Rimer, J. Thomas, Mori Mitsuya & Poulton, M. Cody (2014, szerk.): *The Columbia Anthology of Modern Japanese Drama*. Columbia, Columbia University Press.
<https://doi.org/10.7312/rime12830>
- Takó Ferenc (2018): Fordítva. Nyugati társadalomfilozófiai koncepciók és terminusok „japanizációja” a korai Meiji érában. *Távol-keleti Tanulmányok*, 9. 2. sz., 151–187.

Japan's first acting school for women

The Meiji Restoration in 1868 brought about momentous changes in Japan. Western culture, including the new and more modern Western theatre, reached the Japanese people. This represented a fundamental challenge for traditional Japanese theatre, especially for the kabuki. Besides the radical reform plans, the issue of women appearing on stage was highly debatable because of the official ban introduced in 1629 which prohibited women from performing in any theatre. On the other hand, after the Restoration, the new, Westernised genres like shinpa and shingeki used actresses in performances. There are questions about where these actresses came from and what kind of training they received. Sadayakko Kawakami, who is considered the first Japanese actress and who toured the United States and Europe with her husband, Otojirō Kawakami at the turn of the 19th and 20th centuries, established the Teikoku Joyū Yōseijo, the first Japanese acting school for women, in 1908. In this institution, based on French models, only young girls were trained.

Keywords: Japanese theatre, actress, Sadayakko Kawakami, actress training school, education

Doma Petra (2019): Japán első színésznőképzője. *Gyermeknevelés*, 7. 1. sz., 30–35.