

DOMA PETRA

A hagyományos *kabuki* és a *shinpa* háborúja a 19–20. század fordulóján

“Az ősi japán színjátékok előadásain elenyészik az idő. Az ezerháromszáz éves *bugaku*-táncok 舞楽, a több mint fél évezrede született *nó*-játék 能, a három és fél évszázada egyfolytában virágzó *kabuki* 歌舞伎 és a végső formáját kétszázötven éve elnyert *bunraku* 文楽 közönségét egyszerre tartja fogva a jelen és a múlt. Mert eredeti ragyogásukban, az időben változatlanul élnek e hajdan nagy műgonddal kikristályosított színházi formák, s a nézőkre letűnt korok hűvös lehelete árad a színpadról. Mégsem vonhatják ki magukat a játék hatása alól, hiszen az a jelen egyidejűségében érvényesül, fölszabadítja az érzelmeket, és fölforrósítja a kedélyeket.”¹

A Meiji-megújuláshoz² kötődő gyors nyugatiasodás és modernizáció a hagyományos japán színházat is megérintette, de egyik forma sem tudott reagálni a „hirtelen” 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. Grant³ Japánban tett látogatása után maga mondta, hogy ezt a műfajt meg kell őrizni: „Egy ilyen nemes és gyönyörű művészet könnyen értéktelenné válhat és lerombolódhat az idő változó ízlése miatt. [Ezért önöknek] erőfeszítésket kell tenniük a megőrzéséért.”⁴ 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.

¹ Duró 1984: 89.

² A *Meiji ishin* 明治維新 megfelelőjeként Takó (2017) nyomán nem a részben félrevezető, illetve európeér konnotációkat idéző „Meiji-restauráció” vagy „Meiji-forradalom” összetételeket, hanem a „Meiji-megújulás” szókapcsolatot használom.

³ Ulysses S. Grant (1822–1885), az Amerikai Egyesült Államok 18. elnöke (hivatali idő: 1869–1877), aki volt elnökként 1879-ben világgörülű útja során Japánban is járt, s itt egy *kabuki*- és egy *nó*-előadáson is részt vett.

⁴ Keene 1973: 44.

A megújulást követően a nyugati hatások egyre erősödő tükrében a *kabuki* szintén egyfajta nosztalgikus érzést váltott ki a virágzó Tokugawa-évek 徳川 után, de ennek a műfajnak a „megmerevedése” ellen jelentős küzdelem indult mind színészi, mind kormányzati oldalról. Ennek vizsgálatához azonban látni kell a *kabuki* kialakulásának körülményeit, s kapcsolódását a kor politikai-társadalmi problémáihoz.

Kabuki

A *kabuki* szinte egy időben született a Tokugawa-sógunátussal, amely egy több évtizedes polgárháborús időszakot zárt le (*Sengoku jidai* 戦国時代, Hadakozó fejedelemségek kora), 1467–1600), s hozott jólétet és gazdagságot az országnak. A rend és a béke fenntartása, valamint az új hatalom megszilárdítása azonban nem zajlott zökkenőmentesen. A *kabuki* szó eredetileg a ma már használaton kívüli *kabuku* 傾く igéből származik, melynek jelentése „elhajolni”. A *kabuku*val eredetileg minden olyan „eretnek” dolgot jelöltek, amely valamilyen módon eltért a hagyományostól. A Tokugawa-korszak elején alakultak ki a *kabuki-monók* 傾奇者 csoportjai, akik kifejezetten az új rend ellen lázadtak. Ezek az általában urukat vesztett szamurájok vagy épp jelentős szamuráj dinasztiaiak sarjai erőszakos tüntetéseik, merényleteik⁵ mellett extrém viselkedésükkel és megjelenésükkel (eltérő ruházat és hajviselet, túldíszített és hatalmas kardok hordása, négy láb hosszú pipák használata) is felhívták magukra a figyelmet.

A szigorú politikai és társadalmi stabilitás kialakítása hatással volt a színházra is: „[a] közembereknek igen ritkán volt alkalmuk *nó*-előadást látni, minthogy a *nó* művészete a szamurájok kiváltsága volt”,⁶ így nem csoda, hogy az emberek Kiotóban 京都 elragadtatással fogadták az új műfajt, mely a me-rev rendszerrel, illetve a *nó* már évszázados hagyományával szemben jelent meg. A legenda szerint 1603-ban egy Izumóból 出雲 származó, Okuni 阿国

⁵ 1612-ben például egy Tokugawa-hivatalnok kivégeztetett egy *kabuki-monót*, mire a fiatalember „testvérei” bosszút álltak és merényletet követek el a hivatalnok ellen. De 1607-ben az udvarban is megjelent az irányzat, s férfiak egy csoportja, akik szintén *kabuki-monóknak* nevezték magukat, női ruhába öltözve jutottak be a palota férfiák elől elzárt részébe, és megerőszakolták az ott lévő hölgyeket. A bűnösöket ez esetben is kivégezték, a megesett hölgyeket száműzték, vö. Ortolani 1995: 164–165.

⁶ Nakamura 1992: 23.

nevű nő – egyes források szerint az izumói Nagy Szentély papnője – dalokból és táncokból állított össze egy előadást, amelyet a Kamo-folyó (*Kamogawa* 鴨川) kiszáradt medrében mutatott be. Tánca eredetileg *nenbutsu-odori* (念仏踊り) volt, amely egy Amida Buddhát dicsőítő vallási tánc, ám ezt egyfajta „vallási eklektikában” mutatta be, mivel buddhista öltözéke ellenére arany kereszt lógott a nyakában, míg a tánchoz *shintō* kellékeket használt. Merész és botrányos része volt továbbá előadásának, mikor férfruhába öltözve vitába keveredett egy női ruhát viselő férfival, vagyis éppen a biológiai nemnek megfelelő szereposztással ellentétesen járt el.⁷ A legenda szerint Okuni kedvese, a samuráj Nagoya Sanzaemon 名古屋山三重問, aki jártas volt a *nó* művészetében, szintén tanított Okuninak táncokat.⁸ S ugyan a közönség hamar megszerette az újdonságot, hamarosan még többet vártak tőle.

Az új műfaj szinte azonnal összekapcsolódott a *kabuki* かぶき főnévvel, melyhez hozzáillesztették az *odori* おどり, „tánc” szót, így az új színházi formát eleinte *kabuki-odorinak* かぶきおどり hívták. S épp e név miatt tekintett gyanakvással rá a hatalom is: „A sógunátus szemében a korai *kabuki* egy másik fajtája volt a lázadó nonkonformizmusnak, perverzitásnak, transzvesztitizmusnak, felháborító kosztümöknek és a vallási és szabados tartalom hibrid keverékének.”⁹

A *kabuki* név azonban gyorsan formálódott, s pár éven belül megszületett ma is használatban lévő alakja és írásjegyei: *ka* 歌 („ének”) *bu* 舞 („tánc”) *ki* 伎 („ügyesség”, „készség”).¹⁰ A *kabuki* tehát már keletkezésekor is egy reakció volt, s nemcsak a *nó* „elművésziesedésére” és elérhetetlenségére, hanem a kialakuló társadalmi-politikai helyzetre is.

Okuni előadásai hamar népszerűek lettek, és több követőre is találtak, akik szintén művészien kezdték művelni a táncokat. Elmondható, hogy a *kabuki* bizonyos értelemben olyan színjátéktípus, amelyet az Edo-kor (*Edo jidai* 江戸時代, 1603–1868) közembere számára, az egyre növekvő városi lakosság szórakoztatása céljából hoztak létre, így a fő célja is a szórakoztatás és a szépség megmutatása volt. Gombamód kezdtek szaporodni az ilyen jellegű színházak, ahol látványos színpadképekkel, jelmezekkel és kellékekkel ejtették ámulatba a szórakozni vágyó közönséget. A béke és stabilitás beálltával rengeteg *rōnin* 浪人, gazdátlan samuráj maradt munka nélkül, így

⁷ Lásd bővebben Mezur 2005: 54–56.

⁸ Ernst 1974: 165.

⁹ Ortolani 1995: 167.

¹⁰ Hattori 1989: 6–8.

elsősorban ők és a társadalmon kívüli emberek álltak *kabuki*-színészek a női előadók mellé. Okuninak és a *kabuki-odorin*ak sok követője akadt, köztük voltak a *yunák* 湯女, fürdőházi lányok is. A kor fiataljainak, *kabuki-monóin*ak kedvelt szórakozása volt a nyilvános fürdőbe járás, ahol a fürdőházi lányok társaságát élvezve masszázst, mosdatást kaptak, s változatos szórakoztatásban részesültek, többek között *kabuki-odoriban* is. A *yunák* azonban nem művelték ezeket a táncokat olyan kifinomultan, mint Okuni művészi követői, s a megfelelő hatás érdekében női bájaikat is bevetették, így a produkció egyfajta sztriptízzé alakult. Miután a hatóságok felfigyeltek az új műfaj eme prostituálódására, a *sógun* 将軍 1629-ben rendeletet adott ki, melyben betiltotta a női, azaz *onna-kabukit* 女歌舞伎. Letartóztatás vagy büntetés terhe mellett a nőknek ettől fogva tilos volt akár táncosként, akár színészként színpadra lépni, és zenére vagy anélkül mozogni.¹¹

Az új fővárosban, Edóban 江戸 ekkor négy színház létezett – a Yamamura-za 山村座, az Ichimura-za 市村座, a Nakamura-za 中村座 és a Morita-za 森田座 –, melyek az 1629-es rendelet után, hogy működési engedélyüket megtarthassák, kizárólag férfiakkal kezdtek dolgozni. A női szerepeket szép arcú fiatal fiúk vették át, ám a samurájok fiúk iránti lelkesedése és a homoszexualitás növekedése miatt 1652-ben a fiú, azaz *wakashu-kabukit* 若衆歌舞伎 is betiltották. A *kabuki*-színházak erre a lépésre úgy reagáltak, hogy a fiatal fiúk haját elöl leborotvtálták, ami a felnőtt férfiak hajviseletének számított, s így alakult ki a férfi, vagyis *yarō-kabuki* 野郎歌舞伎.¹² Ez a verzió természetesen eleinte sokkal kevésbé volt vonzó, mint elődei, de a közönség igényeinek érdekében hamar megjelentek az *onnagaták* 女形, azok a férfi színészek, akik kifejezetten női szerepek eljátszására specializálódtak. Vagyis a *kabuki* olyan színjátéktípussá alakult, melyben minden szerepet férfiak játszanak, s ez a hagyomány olyan erősnek bizonyult az elmúlt évszázadokban, hogy a mai napig fennáll.

A Meiji-megújulás azonban jelentős változást idézett elő, s lényegében ebben az „időszakban merevedett a *kabuki* klasszikus színházzá. „Az [...] Edo-korszakba visszanyúló gyökerekkel rendelkező műfaj ekkor vált végérvényesen a múlt termékévé, mivel már nem volt képes kölcsönhatásba kerülni a modern kultúrával.”¹³ Próbálkozások természetesen voltak, hiszen a három

¹¹ Nakamura 1992: 34.

¹² A színházak részéről ez nem kibúvó volt a rendelet alól, ugyanis ha egy fiú férfikorba lépett, törvényileg kötelező volt leborotvtálni haját, amely a fő szexuális vonzerőt adta.

¹³ Kokubu 1984: 72.

meglévő *kabuki*-típuson kívül – *shosagoto* 所作事,¹⁴ *jidai-mono* 時代物,¹⁵ *sewa-mono* 世話物¹⁶ – ekkor alakult ki két új típus, a *zangiri-mono* 散切り物¹⁷ és a *katsureki-mono* 活歴物.¹⁸ Maga a *kabuki* üdvözölte a megújulást, de hamar kiderült, hogy a nyugati kultúra beáramlása a színháznak egy sokkal szélesebb spektrumát mutatta meg a japánoknak, amelyhez a műfaj már nem ért fel. Az újításokkal való próbálkozások ellenére anakronizmussal vádolták, amellet, hogy groteszkül tradicionális, s ez a kormánynak is kényelmetlenséget okozott. 1886-ban a cambridge-i egyetemen frissen diplomázott Suematsu Kenchō 末松謙澄 (1855–1920) megszervezte a Színházreformmozgalmat (*Engekikairyō undō* 演劇改良運動), melynek célja volt „a színházi kultúra intézmény[rendszer]be alakítása, amely képes élen járni a társadalmi fejlődés és az intelligencia művelésében”.¹⁹ A *kabuki* komplett megreformálása továbbá illeszkedett a kormány többi modernizációs programjába is. Fő törekvéseiket három pontban foglalták össze: 1) tanult férfiak által írt, valós történelmi tényeken alapuló drámák színpadra állítása, melyek erősítik a nemzet magabiztosságát; 2) nők alkalmazása a női szerepek eljátszására; 3) az európai stílusú színházvezetés átvétele.

Ezzel együtt a korszak legnagyobb *kabuki*-színészei, az akkori, vagyis dinasztiájában a IX. Ichikawa Danjūrō 市川團十郎 (1838–1903) és az V. Onoe Kikugorō 尾上菊五郎 (1844–1903), valamint Kawatake Mokuami 河竹黙阿弥 (1816–1893) drámaíró igyekeztek fenntartani a több száz éves hagyományt, melyet örökül hagytak rájuk elődeik, de próbálták a *kabukit* a magas kultúra részévé is tenni. „Nem elégedtek meg a hagyományos játékformával és stílussal (*kata*). Meg akarták találni az ésszerűséget ezekben, így mindketten

¹⁴ „Táncdráma”, mely zenei kíséret és táncfajta szerint is több altípusra osztható.

¹⁵ „Történelmi darab”, mely témáját az Edo-kor előtti (aktuális politikai eseményeket tilos volt színpadra állítani) történelmi alakok tetteiből, életéből és a hozzájuk kapcsolódó legendákból meríti.

¹⁶ „Jelenkori darab”, mely témáját a közemberek hétköznapi életéből és problémáiból (tiltott szerelem, társadalmi elvárás és egyéni érzelmek konfliktusa stb.) meríti.

¹⁷ „Rövid hajviseletes darab”. 1872-től rendelet tiltotta az addig hagyományos férfi hajviseletet (felborotvált homlok és konty), vagyis a nyugati „divatnak” megfelelően a rövid haj lett a mérvadó. Témáit a Meiji-megújulás utáni új korszak mindennapjaiból meríti.

¹⁸ „Élő történelmi darab”. Ebben a típusban, szemben a *jidai-monó*val, már úgy ábrázolták a történelmi tényeket, ahogy valójában megtörténtek, tehát az előadások szigorúan az igazságon alapultak, és kortárs témával is foglalkozhattak.

¹⁹ Katsuya 2014: 218.

létrehoztak teljesen új formákat, vagy a régieket töltötték meg friss intenzitással és színes megközelítéssel az észszerűség érdekében.”²⁰

Erőfeszítéseik azonban nem hozták meg egészében a vágyott eredményt. A kormánynak való feltételen megfelelés érdekében támogatták a nacionalista és agresszív terjeszkedési politikát,²¹ mellyel elérték, hogy Meiji császár 1887-ben megtekintsen egy *kabuki* előadást Inoue Kaoru 井上馨 külügyminiszter házában.²² Ezzel sikerült a *kabukit* is az államilag elismert előadóművészetek rangjára emelni. Ebből eredően változás figyelhető meg a színészek iránti tiszteletben is, hiszen a *kabuki* kialakulásának időszakában társadalmi megítélésük rendkívül alacsony volt. Még megjelenésükben is kötelezően jelezniük kellett foglalkozásukat haj- vagy ruhaviseletükkel, nehogy véletlenül összekeverjék őket a városi lakossággal. Ráadásul egészen a Meiji-korszakig az *onna-* és a *wakashu-kabuki* miatt gyakran a prostituáltakkal is összemosták őket. Bár az évszázadok alatt az egyes dinasztiák egyre híresebbek lettek, és tagjaiknak sztároknak megfelelő életkörülmények között teltek napjaik, az igazi társadalmi megbecsülés csupán a császár előtt való fellépéstől datálható. Mára pedig a japán állam a legkiválóbb művészeket „Élő Nemzeti Kincsnek” (*Ningen Kokuhō* 人間国宝)²³ tekinti.

Hiába viszont a császári elismerés, ugyanis paradox módon épp ennek volt köszönhető, hogy a műfaj – a reformkísérletek dacára – egyre inkább „megmerevedett”, s a *nó*hoz hasonlóan klasszikus műfajjá vált.

Az új színházi energiák katalizátora – a *shinpa*

Az Edo-korban kialakult és virágzó *kabukira* a Meiji-megújulás jelentős változást hozott. A külföldi kultúra beáramlásával az embereket egyre inkább az új, és főként a nyugati érdekelte, amellyel a 250 év alatt rögzült formákkal dol-

²⁰ Bowers 1974: 204–205.

²¹ Vö. Maruyama 1995: 22.

²² Somogyi 2016: 48.

²³ Az „Élő Nemzeti Kincs” népszerű elnevezése a kulturális értékek védelméért hozott törvény által adományozott állami kitüntetésnek, a „Fontos immateriális kulturális értékek őrzője” (*Jūyō Mukei Bunkazai Hojisha* 重要無形文化財保持者) címnek. A második legnagyobb művészeti kitüntetés Japánban.

gozó *kabuki* kevés sikerrel tudta felvenni a versenyt. Elkerülhetetlen volt, hogy egy modernizációs hullám a színházon is végigsöpörjön.

Az új színházi törekvés eleinte politikai színezetet kapott. Természetesen akadtak olyan emberek, csoportok, akik ellenezték az új kormány mindenre kiterjedő modernizációs törekvéseinek módszereit. Közéjük tartozott a Liberális Párt (*Jiyūtō* 自由党) is, mely főként a polgári jogok védelme érdekében szállt síkra. 1884-ben a kormány feloszlatta a pártot, agitáló, kormányellenes gyűléseiket pedig betiltotta, így más utat kellett keresniük, hogy elérjenek a néphez. Kézenfekvő megoldássá vált, hogy nézeteiket nyilvános előadásokon, egyes újságok hasábjain, illetve a színház keretei között jelelnék meg, s folytassák a kormánnyal szembeni küzdelmet. A liberális mozgalom fiatal vezetői voltak a *sōshik* 壮士 („bátor fiatal”, vagy „csatlós”), akik népszerű dalok, *sōshi-bushik* 壮士節 előadásával terjesztették lázadó gondolataikat. A színházban való fellépések és kampányolás ötlete Sudō Sadanoritól 角藤定憲 (1867–1907) származott, aki korábban rendőrként, később újságíróként dolgozott Kiotóban, majd a kialakuló új rendszer láttán csatlakozott a *sōshi* mozgalomhoz. A halála után „az új színház atyja” névvel illetett férfi vezetése alatt jött létre 1888-ban egy *sōshik*ből álló csoport, a Nagy Japán Társaság a Színház Reformjáért (*Dainippon Geigeki Kyōfūkai* 大日本芸劇矯風会), mely a nyugatiasodást támogatta, és e cél terjesztésének érdekében a színházat használta.

Sudō Sadanori

Sudō úgy vélte, hogy a különböző, színpadon előadott politikai beszédek a gyerekek és idősek számára nehezen érthetők, ráadásul állandóan tartani kellett a műsorok betiltásától, amennyiben a rendőség túl transzgresszívnek ítélte az elhangzottakat.²⁴ Ezért döntött amellett, hogy a színház irányába tesz lépéseket, hiszen egy-egy előadáson keresztül érthetőbben tudta bemutatni a problémákat, melyek foglalkoztatták.

Sudō 1888-ban Oszakában 大阪 tartotta első előadását társulatával a Takashima-zában 高島座, s a politikai dalok mellett felléptek többek között Sudō regénye, *A bátor diák* (*Gōtan no shosei* 剛胆の書生) dramatizált változatával Kiotóban és Tokióban is, ahol elsőprő sikereket értek el. Az előadás-

²⁴ Ihara 1933: 649.

ban viszont egyfajta közjátékként megjelentek a szónoklatok, így például szó esett az engedélyezett prostitúció eltörléséről is, mely népszerű szociális reformnak számított a korszakban.²⁵

Ennek következtében Sudō a színházi sikerei miatt egyre távolodott a politikától, s társulatával egyre inkább kora társadalmi problémáit kezdte színre vinni. Az 1894 és 1895 között zajló japán–kínai háború tökéletes témát szolgáltatott, így sorra születtek a háborús tematikájú előadások, melyekben a japán katonák hazafiasan és derekasán harcoltak, miközben a közönség legnagyobb csodálatára ágyúk is megjelentek a színpadon.²⁶ Ezek az újszerű próbálkozások határozták meg a *shinpa* 新派, vagyis „új iskola” alapjait. Először az újságok kezdték „új iskolának” nevezni a műfajt, mivel a már klasszikusnak számító *kabuki*től próbálták ezzel az elnevezéssel megkülönböztetni, de a modernizáló törekvések ellenére összetevői alig különböztek a „régis iskolától” (*kyūha* 旧派).²⁷

Sudō társulatán kívül más amatőr, illetve diákcsoportok is elkezdtek foglalkozni az új műfajjal, s a férfi színészek mellett nőket is szerepeltettek, először az 1629-es betiltást követően.

A női *kabuki*-játás már a Meiji-megújulás előtt is létezett. Az *okyōgen-shine* お狂言師 nevezett nők kizárólag női közönség előtt, zárt helyeken, például a *sōgun* vagy egy *daimyō* 大名 rezidenciájának női lakrészében mutatták be előadásaikat. Ezek az alkalmak biztosítottak lehetőséget a női tánc-tanárok képzésére és a kultúrákedvelő samuráj- és kereskedőcsaládok hölgytagjainak szórakoztatására. A Meiji-megújulást követően 1877-ig – a nők színpadon való szereplésének betiltását eltörlő törvényig – félhivatalosan működő női társulatok alakultak az *okyōgenshik*ből, akik a tokiói kereskedelmi színházakban fellépve a másod- és harmadosztályú férfi *kabuki* versenytársaivá tudtak válni. Ebben az időszakban már *onna-yakushaként* 女役者, vagyis „női előadókként” emlegették őket, előadásaik pedig *onna-shibai* 女芝居, „női darabok” vagy *musume-kabuki* 娘歌舞伎, azaz „lánykabuki” néven futottak.²⁸ A férfiakat és nőket egyaránt foglalkoztató vegyes

²⁵ Liu 2006: 218–219.

²⁶ Kokubu 1984: 78.

²⁷ Ortolani 1995: 233.

²⁸ A műfaj kiemelkedő képviselője volt Ichikawa Kumehachi 市川久女八 (1846?–1913), aki IX. Ichikawa Danjūrō első női tanítványa. Tehetsége volt a férfi szerepek eljátszásához, és kiválóan imitálta a kortárs *kabuki*-„sztárokat” is. 1893-ban saját női társulatot alapított. Bővebben lásd Edelson 2008: 69–98.

társulatok tilalmát azonban csak néhány évvel később, 1891-ben oldották fel, s ezt követően jelentek meg először a férfiak mellett nők is a *shinpa* színpadán. Az úttörő a gésa előélettel rendelkező Chitose Beiha 千歳米坡 (1855–1913) volt, aki 37 évesen, a törvény feloldását követően állt először színpadra a Seibikan 濟美館 társulat tagjaként az *Egy hölgy erkölcsössége: a politikai pártok gyönyörű története* (*Seitō-bidan shukujō no misao* 政党美談淑女之操) című előadásban.²⁹ Ennek ellenére a japán színháztörténetírás mégsem őt, hanem a szintén gésa előélettel rendelkező Kawakami Sadayakkót 川上貞奴 (1871–1946) tekinti az ország első színésznőjének.³⁰

A nők szerepeltetése mellett számos új színházi szokást is bevezettek, többek között a nézőtér elsötétítését, a darabok témáját illetően pedig továbbra is megjelent a társadalmi, politikai színezet az előadásokban. Leggyakrabban különböző újságok cikkeit és kortárs írók műveit vitték dramatizált formában színre, s a Meiji-korszak „családi életének romantikusan fölnagyított valóságával foglalkoztak.”³¹ Ezáltal sikerült a diákszínházat a hivatalos színházi színvonalára emelni, és megmutatni, hogy a hagyományos színházi monopóliumon kívül is lehetőség van a „túlélésre”.³² Fontos megjegyezni azonban, hogy a *shinpa*-színészek játéka valójában szinte alig tért el a hivatásos *kabuki*-színészekétől, s emellett realiztikusnak sem volt mondható. Sőt, a színésznők helyét – hiába az újítás – rövid idő után ismét átvették az *onnagaták*, s az előadások fordulópontján vagy csúcspontján előszeretettel alkalmaztak kimerevített pózokat, szintén a *kabuki mie* pózait idézve.³³ Valójában azonban ezek az apró eltérések is elkezdtek kivezetni a japán színházat a hagyományos *kabuki* uralma alól. Alapvetően elmondható, hogy a japán színháztörténet csak évtizedekkel később kezd valódi jelentőséget tulajdonítani a *shinpának* mint olyan műfajnak, amelynek sikerült megtörnie a „jeget”, és ezzel megnyitnia az utat az új színházi műfajok kialakulásának lehetősége előtt. Az új szokások bevezetésével – elsötétített nézőtér, megtervezett színpadi világítás, nők szerepeltetése a színpadon – „megmutatták a tradicionális színházi monopóliumon kívül való létezés lehetőségét.”³⁴

²⁹ Rimer – Mori – Poulton 2014: 6.

³⁰ Sadayakkóról lásd bővebben Doma 2013.

³¹ Kokubu 1984: 78.

³² Ortolani 1995: 235.

³³ Kokubu 1984: 79.

³⁴ Ortolani 1995: 234–235.

Sudō – aki élete nagy részét a színháznak szentelte – társulatával mindvégig az ország különböző tartományait járta, de a nagyvárosokban csak szórványos sikereket ért el, mivel nehezen tudta felvenni a versenyt a *kabuki*-val és saját reformjának új „utódjával”, a lényegesen jobban szervezett és agresszívebb, Kawakami Otojirō 川上音二郎 (1864–1911) vezette társulattal.³⁵

Kawakami Otojirō

Kawakami Otojirō jelentősége – akárcsak az elődjének nevezhető Sudōé – vitathatatlan a japán színház történetében, bár sokan csupán úgy tekintenek rá, mint aki szélmalomharcot vívott a sokak által megkövültnek vélt japán színház ellen. Vitathatatlan az is, hogy sosem rendelkezett elméleti vagy esztétikai programmal, de a legtöbben úgy gondolják, Kawakami kezdő lépései nélkül sokkal később jelent volna meg az „új dráma”, a *shingeki* 新劇, vagyis ő volt az a személy, aki elültette a modern dráma magjait a szigetországban.³⁶ Sudōhoz hasonlóan Kawakami is a rendőrségnél kezdte pályafutását, majd 1883-ban csatlakozott a népszerű polgárjogi mozgalmak támogatói közé, ő is *sōshi* lett. Nyilvános tüntetéseket szervezett, és a mozgalom vezetőit is védte. Emellett rendszeresen írt vitaindító írásokat, cikkeket és tiltakozó dalokat, melyeket az utcán adott elő. Számos rendőri atrocitást követően döntött úgy, hogy humorosabb megközelítését próbálja adni a témának, így művei talán a cenzúrán is átmennek. Felvette a Szabadság Kölyök (*Jiyū Dōji* 自由童子) művésznevet, s satirikus dalok és beszédek előadásába fogott, melyekkel hamar hírnevet szerzett magának.³⁷

Mivel a *sōshi*-mozgalom egy ponton elkezdett összefonódni az előadó-művészettel, Kawakami 1891-re eljutott odáig, hogy saját előadást hozzon létre. Először a Nakamura-za színpadán lépett fel, s sikerét belépőjének köszönhette: az *Oppekepē bushū*³⁸ オッペケベ節 énekelte, miközben kezében egy japán zászlóval fel-alá szaladt a színpadon.³⁹ Előadásához húsz

³⁵ Ortolani 1995: 235.

³⁶ Anderson 2011: xi.

³⁷ Anderson 2011: 4.

³⁸ A kor legnépszerűbb és leghatásosabb dala, mely kritizálta az új társadalom tisztviselőit és az újjgazdagokat. A dal refrénje, az „O pe ke pe po pe po pō” pedig az európai katonai trombita hangját imitálta.

³⁹ Ortolani 1995: 236.

amatőr színészt verbuvált, akikkel 1891 februárjában Osaka külvárosában *kairyō engeki* 改良演劇, vagyis „reformdráma” meghatározással hirdették *Az államigazgatás csodálatos története*⁴⁰ (*Keikokubidan* 経国美談) című előadásukat. Ezt követte nem sokkal később az *Itagaki úr szerencsétlenségének igaz története* (*Itagakikun sōnanjikki* いたがきくん遭難実機).⁴¹ Az előadások népszerűek voltak, s a társulat több japán nagyvárosban is szerepelt velük. A produkciók ugyan *kabuki* stílusúak voltak, de Kawakami egyre jobban törekedett rá, hogy lazítson a műfajhoz kötődő szálakon, és valami újabbat, frissebbet mutasson közönségének.⁴²

Japán annak érdekében, hogy minél jobban megismerje a nyugati kultúrát, követeket küldött Európába és az Egyesült Államokba is. A szigetország a látogatások eredményei alapján mindenkitől azt próbálta átvenni, amiben a legjobbnak bizonyultak. Így például a britektől a tengerészetet és a vasutat, a franciáktól a hadsereget és a törvényeket, a németektől a kormányzás felépítését és az oktatást, az amerikaiaktól a mezőgazdaságot. A nyugati színházat azonban senki nem tanulmányozta, ezért 1887-ben a legnagyobb elismerésnek örvendő *kabuki*-színész, IX. Ichikawa Danjūrō szeretett volna külföldre menni – mutatva ezzel a *kabuki* szándékát is a megújulás iránt – és tapasztalatokat gyűjteni, ám vállalkozása végül kudarcba fulladt. Néhány évvel később Kawakami is arra a meglátásra jutott, hogy külföldi látogatásra van szükség, így támogatóinak köszönhetően 1893 februárjától három hónapot töltött Párizsban, és a legkülönbözőbb előadásokat tekintette meg.⁴³

Visszatérve máris újításokat eszközölt színházában: világítási effekteket tett az előadásaiba, arra kérte a színészeket, hogy amikor nevetnek vagy sírnak, valóban próbálják átélni az adott érzelmet, ne csak a formalizált konvenciókat kövessék, illetve szerette volna, hogy a csatajelenetek sokkal valószínűsőbbek legyenek. Egyértelmű tehát, hogy Kawakami a Párizsban tapasztalt naturalista-realista színjátszás egy-két mozzanatát próbálta *kabuki* stílusú előadásaiba integrálni. Ezzel megkezdődött a japán színház „kiegyenesítése”, mely általános értelemben a színház realiztikusabbá válásának elkerülhetet-

⁴⁰ A történet alapjául az 1883-ban megjelent, Yano Ryūkei 矢野龍溪 által írt népszerű novella szolgált, amelyet pedig Plutarkhosznak a thébai Epameinondasról írt története ihletett (Anderson 2011: 16).

⁴¹ Az előadás az 1882-es Itagaki Taisuke 板垣退助 (a Liberális Párt alapítója) elleni merényletkísérletet mutatta be. A legenda szerint a földre zuhanó Itagaki a következőket kiabálta: „Itagaki meghalhat, de a szabadság soha!”

⁴² Anderson 2011: 18.

⁴³ Anderson 2011: 21–22.

len folyamatát jelöli, vagyis törekvés indult az európai eredetű logocentrikus színház létrehozására.⁴⁴ Utazásáról való visszatérése után Kawakami egyik ilyen „új típusú” produkciója volt a *Meglepetés*-sorozat (*Igai* 意外), amely három, újsághír alapján készült bűnügyi előadást foglalt magába. Újdonságnak számított és vegyes érzelmeket váltott ki a nézőkből az elektromos világítás és a különböző effektek (naplemente, holdfény) alkalmazása a színpadon, valamint a jelenetek közötti teljes elsötétítés, amely – a *kabuki*-hagyományoktól eltérően – lehetővé tette az „észrevétlen” díszletváltozást (a *kabuki*-ben épp a nyíltszíni bravúros változást értékelték). Emellett a harci jelenetekbe dzsúdó-mozdulatokat épített, a hagyományos *shamisen*-zenét 三味線 pedig európaival helyettesítette.⁴⁵

A valódi áttörést és sikereket azonban az 1894–1895-ben zajló japán–kínai háború ihlette darabjai hozták meg. A valóságúségre való törekvés miatt ezek a darabok sokkal népszerűbbek voltak, mint a *kabuki* színészek által színre vitt hasonló témájú előadások, és jó példái az „egyenesevésnek”. A háború kitörését követően tévé és film híján rengeteg társulat vitte színre az eseményeket, s 1894-ben a Kawakami-társulat is bejelentette következő produkciójának készülését:

„Azzal a céllal, hogy növeljük nemzetünk dicsfényét és bátorítsuk csapataink harci szellemét, megrendezzük a japán–kínai háborút egy látványos előadásban. Igyekszünk, hogy a közönség úgy érezze, ott van a csata sűrűjében, és saját szemével láthassa, ahogyan a vitéz tábornokok és a bátor katonák úgy harcolnak, mint a sárkányok, és úgy küzdenek, mint a tigrisek. Alázattal kérünk minden hazafit, hogy hozzájáruljon magukkal az országunk iránti hűség igaz érzését, jöjjenek és nézzék meg ezt a nagy és lenyűgöző látványosságot.”⁴⁶

Mint a fenti idézetből is kitűnik, az előadás egyik célja az volt, hogy a közönség úgy érezze, egy a harcoló férfiak közül. A *Japán–kínai háború* (*Nisshin sensō* 日清戦争) című előadás – mely két japán újságíró történetét mutatta be a háború alatt⁴⁷ – Jules Verne *Michel Strogoff* (Sztrogoff Mihály)

⁴⁴ Vö. Kano 2001: 58.

⁴⁵ Anderson 2011: 22.

⁴⁶ Kano 2001: 62.

⁴⁷ A két japán újságíró belekeveredik az egyik ütközetbe, majd kínai fogságba esnek, és a börtönben kínzásnak vetik alá őket. Egyikük nem éli túl a megpróbáltatásokat, míg másikat a kínai hadsereg parancsnoka, Li tábornok elé viszik. Itt a bátor japán új-

című művének és Adolphe D'Ennery *La Prise de Pékin* (Peking elfoglalása) című drámájának elegyítése.⁴⁸ Az előadásban több női karakter is megjelent (vöröskeresztes japán nők és egy kínai lány, aki valójában áruhás japán), de mindegyik szerepet – jelezve a női színjátszás „nehézkés” alkalmazásának voltát – férfiak játszották. A *kabukitól* eltérően azonban a férfi karakterek már nem használtak sminket, hanem saját arcukat mutatták a közönségek. A történet pedig – a női szereplők megléte ellenére – egyáltalán nem tartalmazott romantikus szálát, a mű egyértelműen csupán a japán katonák hősiességét és a nemzet egységét mutatta be a közönségnek. A színpadon Japán – mely a háborúval az ország modernizációs és nagyhatalmi törekvéseit kívánta elősegíteni – úgy jelent meg, mint a civilizált Nyugat, szemben a lemaradt Kínával, a Kelettel. Míg a kínai katonák szalmából készült sisakot és lófarkat viseltek, addig a japán katonák nyugati uniformisban és Ferenc József-szakállal masíroztak, s mindegyikük bátor és hősi volt, szemben a könnyen megvesztegethető, ügyetlenül harcoló és kegyetlen kínai katonákkal.⁴⁹ Az üzenet már-már didaktikusan világos volt: ha japán vagy, akkor csak tisztességes ember lehetsz, és mind egységben harcolunk civilizált nemzetünkért. Amellett, hogy az előadás akarva-akaratlanul a háborús propaganda „gyöngyszemévé” vált, népszerűségét elsősorban a csaták realiztikus bemutatásának köszönhetette, s a korabeli beszámolók alapján a nézők valóban úgy érezték, hogy ott vannak a harcmezőn. Többek között valódi ágyúkat vontattak a színpadra, petárdákkal imitálva elsütésüket, valamint valódi ökölharc folyt a kínai és a japán katonák között. Utóbbi olyannyira felkavarta a közönséget, hogy egy alkalommal két néző a helyét elhagyva rátámadt a kínai harcosokat megtestesítő színészekre.⁵⁰

A *Japán–kínai háborút* követően Kawakami új darabját – hogy még hitesebbé tegye – személyes tapasztalatokra kívánta építeni, így Koreába utazott a frontvonalhoz, s ebből az élményből született a *Kawakami Otojirō frontnaplója* (*Kawakami Otojirō senchi kenbun nikki* 川上音二郎戦地見聞日記) című előadás. Míg első háborús előadásában egy fiktív riportert alakított, itt saját magát és valódi élményeit vitte színpadra. A darab olyannyira népsze-

ságíró szónoklatot intéz a tábornokhoz, melyben kifejti Ázsia és Kína jelenlegi politikai helyzetét, s legitimálja Japán hadba lépését. Az előadás Peking elfoglalásával és a győztes japán csapatok „Banzai 万歳” örömkialtásaival ér véget (vö. Kano 2001: 63).

⁴⁸ Liu 2006: 116.

⁴⁹ Liu 2006: 119–120, Kano 2001: 64–65.

⁵⁰ Vö. Kano 2001: 65–66.

rúv é vált, hogy a társulat lehetőséget kapott, hogy a legjelentősebb *kabuki*-színpadon, a tokiói *Kabuki-zában* 歌舞伎座 mutassa be előadását, így megtörtént az addig elképzelhetetlen: a *shinpa* Kawakami vezetésével ezen a ponton „legyőzte” a *kabukit*.⁵¹

A kortárs színháztörténészek véleménye egyezik abban, hogy Kawakami-nak nem a művészi értékek képviselője, hanem a szenzációkeltés volt az erőssége, s elsősorban ennek köszönhető, hogy a 19. század végére Japán ünnepekként színeszévé és „színházcsinálójává” vált, olyan rendezővé, aki mind a darabválasztás, mind a színrevitel során a hagyományos *kabuki*-színháztól eltérő műfaj kialakítására törekedett. Az 1900-as évek elején – több éves nyugati turnéjáról való hazaérkezése után – e törekvések jegyében nevezte újabb és újabb előadásait *seigekinek* 正劇,⁵² vagyis „egyes színháznak/drámának”, s nyitotta meg színházát, a Birodalmi Színházat (*Teikoku-za* 帝国座) Osakában, mely a kor „legeurópaibb” színházának számított Japánban.

A *shinpa* „pirruszi győzelme”

A Sudō- és a Kawakami-féle társulatok mellett más színházi csoportok is gombamód szaporodtak az 1800-as évek végén. Ezek igyekeztek javítani az előadások és a játékmódor minőségén is. Ilyen jelentős csoport volt többek között a már említett Seibikan, a Seibidan 成美団, az Isami-engeki 伊佐水演劇 és a Hongō-za 本郷座. A Seibikan-csoportból – mely lényegében egy előadást hozott létre 1891-ben – indult a kor egyik kiemelkedően híres *shinpa*-művésze, Ii Yōhō 伊井蓉峰 (1871–1932), aki később az Isami-engeki alapítója között volt. A Seibidan-társulatot Takada Minoru 高田実 (1871–1916) alapította 1896-ban, miután kivált Kawakami Otojirō társulatából. A csoport

⁵¹ Ortolani 1995: 236.

⁵² Azt, hogy Kawakami gondolkodása milyen szorosan kötődik a kelet-ázsiai tradicionális gondolkodásmódokhoz, jól tükrözi a *sei* 正 írásjegy (illetve terminus, kínai *zheng*) használata, melynek az „igaz”, „helyes”, „egyes” jelentéseket lehet tulajdonítani, de ezen felül világos jelentéssel bír a konfucianus értékeken nevelkedett japánok számára. Az írásjegyet ugyanis Kínában tipikusan a konfucianus értékrendhez kapcsolódva használják hosszú évezredek óta mint bevett kifejezést valamilyen eredetileg jól működő, ám később eltorzult dolog helyreállítására. Ezáltal a mindenképpen újító szándékú tanítás, esetleg reform, nem tesz mást, mint helyrehozza az adott dolgot, esetünkben kiegyenesíti az „elhajló” színházat, a *kabukit*.

lényegében két év elteltével eltűnt a színházi palettáról, de Takada továbbra is folytatta színházi munkásságát, és a realiztikus játéktechnikát tanította diákjainak, ezzel elősegítve a *shinpa* professzionalizálódását. Az Isami-engekít a kor legnépszerűbb előadói alapították: Ii Yōhō, Satō Toshizō 佐藤俊三 (1869–1945) és Mizuno Yoshimi 水野好美 (1869–1945), akik családnévük első írásjegyeiből alkották a híres társulat nevét. Jelentőségük abban állt, hogy – az elismert kortárs japán írók műveinek színpadra állítása mellett – újrainterpretálták a régi japán legendákat és mondákat is, életben tartva az ősi japán hagyományt, mégis közeledve a nyugati, modern áramlatokhoz.⁵³

1903-ban a két kiemelkedően jelentős *kabuki* „titán”, IX. Danjūrō és V. Kikugorō halálával vákuum keletkezett a tokiói színházi életben, ami a japán–orosz háború kitörésével együtt jelentős mértékben hozzájárult a *shinpa* felemelkedéséhez. Ez az esemény megfelelő témát nyújtott a folyamatosan születő *shinpa*-daraboknak, ahol a nemzeti egység erősítésének⁵⁴ fényében hős japán katonák adták életüket a hazáért a közönség legnagyobb örömeire. Több tucat hasonló témájú előadás született, sőt olyan próbálkozások is voltak, melyek keretében a *shinpa*-színészek *kabuki*-művészeket hívtak meg előadásaikba. Megkeresésüket azonban visszautasítás fogadta, s az együttműködés helyett a *kabuki*-színészek maguk hoztak létre *sensōgeki* 戦争劇 vagy *gunjigeiki* 軍事劇, vagyis háborús, illetve katonai témájú előadásokat. Ezek egyik alműfaja volt az *ichiyazuke* 一夜漬け, „egyéjszakás savanyúság” előadás, mely nevével is arra utalt, hogy a darab rekordsebességgel – gyakran a retkesavanyításhoz elegendő egy éjszaka alatt – készült, s a *shinpához* hasonlóan az aktuális harci eseményekre, a katonák hősieis megmozdulásaira (*bidan* 美談) kívánt reagálni, ám kevesebb sikerrel, mint az „új iskola” realiztikusabb előadásai.⁵⁵ A *kabukiban* az új alműfaj kialakulása is mutatja, hogy a *shinpa* elérte aranykorát, és rendkívül nagy befolyással bírt a tokiói színházi világban, s lassan megtörtént, ami néhány éve még elképzelhetetlen volt: átvette a vezetést a professzionális színházban.⁵⁶ Sikerét már nemcsak az újszerű drámáknak, háborús daraboknak, kortárs írók műveinek vagy a napi

⁵³ Ortolani 1995: 238–239.

⁵⁴ A II. világháború alatt a *kabuki* fontos részét képezte az állami propagandának, számos, a katonák hőstetteit dicsőítő darab, *bidan* 美談 született, melyek mind igazolni kívánták az ország katonai lépéseit és megnyerni a társadalom támogatását. Bővebben lásd Somogyi 2016: 43–79.

⁵⁵ Brandon 2009: 4.

⁵⁶ Vö. Sullivan 2015.

aktualitások dramatizálásának köszönhetően, hanem a játékmódor rohamos javulásának is. Köszönhetően a számos társulatnak és a kialakult versenyhelyzetnek, az amatőr színészeket felváltották a képzettek, azok az írók pedig, akiknek a műveit színpadra alkalmazták, elkezdtek kimondottan *shinpa*-drámákat írni, elősegítve ezzel a klasszikus *shinpa*-repertoár kialakulását. 1907-ben 230 *shinpa*-színész közreműködésével megalakult az Új Színészek Nagykoalíciója (*Shin Haiyū Daidō Danketsu* 新俳優大道団結), mely ugyan csak két hónapig működött, de létezésének ténye szintén megmutatta a *shinpa* egyre növekvő erejét.⁵⁷

Az aranykort azonban néhány év múlva hanyatlás követte. Az „új színházi energiák katalizátoraként” működő *shinpa* nem tudott tovább fejlődni, s a modern, nyugati stílusú új drámával, a *shingeki*vel képtelen volt felvenni a versenyt. Az 1911-ben megalakult Társulás az Új Korszak Színházáért (*Shinjidaigeki Kyōkai* 新時代劇協会) és az 1913-ban létrejött Nyilvános Színház Társulat (*Kōshū Gekidan* 公衆劇団) is próbálkozott eszközöket találni az érdeklődés fenntartására, de kevés sikerrel, s a Meijit követő Taishō-korszakot 大正時代 (1912–1926) nagyon nehezen élte túl a műfaj. Az 1930-as évekre lassan elfoglalta végső helyét a tokiói színházi életben, s Inoue Masao 井上正夫 (1881–1950) 1937-es definíciójával élve *chūkan-engeki* 中間演劇, vagyis „köztes színház” lett, átmeneti műfaj a tradicionális *kabuki* és a modern *shingeki* között. A II. világháború hozott még egy utolsó fellendülést, ismét működni kezdtek új és addig „vegetáló” társulatok, s újra előkerültek a szeretett háborús, patrióta előadások. A háború után azonban ismét krízisbe került a *shinpa*.⁵⁸ Mára viszont már klasszikussá vált, s a színháztörténészek szemében szinonimája lett a Meiji-kori szentimentális, könnyed, régivágású drámáknak és előadásoknak, amely valahol a hagyományos *kabuki* és a realista *shingeki* között helyezkedik el.

S bár a japán színháztörténetben kiemelt szerepe volt Sudō Sadanorinak és Kawakami Otojirōnak is, mint a *shinpa* valódi alapítóinak, alkotóinak, jelentőségük a II. világháborút követően gyakran háttérbe szorul a *kabuki* és a *shingeki* művészeié mellett. Ez egyrészt annak köszönhető, hogy bizonyos kereteken túl már ez a műfaj sem tudott újat hozni, másrészt teljes mértékben hozzákapcsolódott a „köztes színház” megjelölés, amely determinálta további létezését. Véleményem szerint azonban nem szabad megfeledkezni arról, hogy

⁵⁷ Ortolani 1995: 239–240.

⁵⁸ Ortolani 1995: 240–241.

a *shinsa* nélkül nincs *shingeki*, vagyis – a sokak által átmenetinek tekintett jellege ellenére – megkerülhetetlen műfaj volt, mely lehetővé tette a modern színház megjelenését Japánban.

Másodlagos szakirodalom

- Anderson, Joseph L. 2011. *Enter a Samurai: Kawakami Otojiro and Japanese Theatre in the West*. Tucson: Wheatmark.
- Bowers, Fabion 1974. *Japanese Theatre*. Rutland, Vermont & Tokyo: Charles E. Tuttle Company.
- Brandon, James R. 2009. *Kabuki's forgotten war 1931–1945*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Doma Petra 2013. „Az Idegen vonzásában: Sadayakko és Matsui Sumako színészi (ön)definíciója a nyugati és a japán színházművészetben.” *Theatron*. 12/4: 74–91.
- Duró Győző 1984. „Színház az örökkévalóságnak.” In: Kokubu Tamocu: *A japán színház*. Budapest: Gondolat, 89–125.
- Edelson, Loren 2008. „The Female Danjūrō: Revisiting the Acting Career of Ichikawa Kumehachi.” *The Journal of Japanese Studies* 2008/1: 69–98.
- Ernst, Earle 1974. *The Kabuki Theatre*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Hattori Yukio 服部幸雄 1989. *Kabuki no keewaado* 歌舞伎のキーワード [Kabuki kulcsszavak]. Tokyo: Iwanamishinsho.
- Ihara Toshiro 伊原敏郎 1933. *Meiji engekishi* 明治演劇史 [Meiji színháztörténet]. Tokyo: Waseda Daigaku Shuppanbu.
- Katsuya Hirano 2014. *The Politics of Dialogic Imagination: Power and Popular Culture in Early and Modern Japan*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Keene, Donald 1973. *Nō – The Classical Theatre of Japan*. Tokyo: Kodansha.
- Kokubu Tamocu 1984. *A japán színház*. Budapest: Gondolat.
- Liu, Siyuan 2006. *The Impact of Japanese Shinsa on Early Chinese Huaju*. (PhD diss., University of Pittsburgh, online elérhetőség: <http://d-scholarship.pitt.edu/9876/1/SiyuanLiuDiss2006.pdf>, utoljára megtekintve: 2017.07.25.)
- Maruyama Masao 丸山眞男 1995. „Chōkokkashugi no ronri to shinri 「超国家主義の論理と心理」 [Az ultranacionalizmus logikája és lélektana].” In: *Maruyama Masao shū* 丸山眞男集 3. Tōkyō: Iwanami, 17–36.
- Mezur, Katherine 2005. *Beautiful Boys / Outlaw Bodies: Devising Kabuki Female-Likeness*. New York: Palgrave MacMillan.
- Nakamura Matakō 1992. *Kabuki – Az öltözőben és a színpadon*. Budapest: Gondolat.
- Ortolani, Benito 2005. *The Japanese Theatre: From Shamanistic Ritual to Contemporary Pluralism*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Rimer, J. Thomas – Mori Mitsuya – Poulton, M. Cody 2014. *The Columbia Anthology of Modern Japanese Drama*. New York: Columbia University Press.

- Somogyi Viktória 2016. „A kabuki mint a háborús propaganda eszköze a huszadik század első felében.” In: Birtalan Ágnes – Csáki Nelli – Takó Ferenc (szerk.) *Keleti kutatások*. Budapest: ELTE BTK Távol-keleti Intézet, 43–79.
- Sullivan, Michael 2015. „Shinpa Theatre – Investigating Japanese Theatrical Forms.” *Japanstore.jp*. 2015. június 9. <http://japanstore.jp/blog/shinpa-theatre-investigating-japanese-theatrical-forms/> [Utoljára megtekintve: 2017.03.09]
- Takó Ferenc 2017 [2018]. „Fordítva. Nyugati társadalomfilozófiai koncepciók és terminusok »japanizációja« a korai Meiji érában.” *Távol-keleti Tanulmányok* 2017/2: 151–187.