

DOMA PETRA

Sadayakko és Hanako Budapesten

Kawakami Sadayakko 川上貞奴 (1871–1946) és Ōta Hisa, művésznevéen Hanako 花子 (1868–1945), a XIX–XX. század fordulójának fontos színháztörténeti alakjai. A két színész európai és amerikai fellépéseinek köszönhetően hatással volt a nyugati színház- és művészvilág olyan alakjaira, mint Edward G. Craig, Mejerhold, Puccini, Picasso vagy Rodin.

Sadayakko, aki gésaelőélettel rendelkezett, férje, Kawakami Otojirō 川上音二郎 (1864–1911) társulatával utazott először az Egyesült Államokba 1899-ben, és vált a társulat vezető színésznőjévé akkor, amikor Japánban még csak néhány éve engedélyezték újra a nők színpadon való megjelenését.¹ A társulat és Sadayakko sikereit jelzik, hogy az 1900-as párizsi világkiállításon már sztárként ünnepelték a japán színésznőt. A korabeli közönség elképzelései ellenére azonban a bemutatott darabok egyáltalán nem voltak autentikusak, valójában Kawakami Otojirōnak² kedvenc *kabukidarabjaiból* láthatott a közönség különböző, a nyugati dramaturgiához igazított (romantikus, táncos, illetve harcos jelenetekkel dúsított) „egyvelegeket”, amelyek közül a legsikeresebb *A gésa és a lovag*³ volt, Sadayakkóval a főszerepben. Ezt az előadást láthatta az európai közönség a legtöbbször a társulat 1901 és 1902 között zajló turnéján is.

Hanako, hasonlóan Sadayakkóhoz, szintén rendelkezett gésaműlttal, illetve gyerekszínészi pályafutással, ő már egy kis japán társulat színésznőjeként járta Európát, mikor 1905-ben Loïe Fuller (1862–1928) felfedezte. Ettől a pillanattól kezdve Hanako karrierje szorosan összekapcsolódott a táncosnőjével, ő írt

¹ Kawakami Sadayakko életéről és nyugati turnéiról, illetve japán színházi munkásságáról bővebben magyar nyelven: Doma 2013: 74–87; angolul főként: Kano 2001 és Downer 2003.

² Kawakami Otojirō életéről és munkásságáról, a *seigeki* kidolgozásáról bővebben magyar nyelven: Doma 2019: 239–258; angolul főként Anderson 2011.

³ A történet Katsuragi gésa reménytelen szerelméről szól, akit elhagy samuráj kedvese korábbi menyasszonyáért. A gésa ugyan megpróbálja visszaszerezni szerelmét, de az előadás végére beleőrül a fájaldalmába, és meghal.

neki különböző *japanizáló* előadásokat, és ő szervezte fellépéseit Európaszerte éveken át.⁴

Összességében elmondható, hogy mindkét színésznő alapvetően haláljeleneteikkel kápráztatta el a közönséget. Mind Kawakami Otojirōnak a nyugati ízléshez igazított *kabuki* előadásai, mind a Loïe Fuller által írt japanizáló produkciók a főhősnők látványos és már-már túlzóan realiztikus halálával értek véget. Tehát a produkciók egyszerre kínálták az idegen és a vágyott egzotikum megmutatását, továbbá egy borzongatóan naturalista halált.

Európai körútjuk során Kawakami Sadayakko és Hanako is járt az Osztrák–Magyar Monarchia területén, több magyar település mellett mindketten felléptek Budapesten is. Szereplésük alapvetően sikeresnek volt mondható, és számos esetben hasonló visszhangra találtak, mint más európai országok sajtóorgánumaiban. Emellett azonban – főként Hanako esetében – kritika is érte őket, amely előadásaik autentikusságát kérdőjelezte meg. Ezáltal budapesti vendégjátékaik fontos részét képezik recepciójuknak, lényegesen tovább árnyalják a közönségnek a produkciókról kialakított képét, illetve érdekes adalékokkal gazdagítják a korabeli magyar színháztörténetet is.

Japán megjelenése a magyar köztudatban

Magyarország az Osztrák–Magyar Monarchia részeként politikai és kereskedelmi szempontból a XIX. század második felében kezdett érdeklődni Japán iránt. Az 1869-es hivatalos diplomáciai kapcsolatfelvételre⁵ a magyar kormány részéről öt főt delegáltak,⁶ köztük Xantus János földrajztudóst, aki számos értéktárggyal érkezett haza, s gyűjtéséből már 1871-ben kiállítást szerveztek. Valódi politikai figyelmet azonban csak 1902, vagyis az angol–japán szövetség megkötése után szenteltek az országnak, mivel ez a szerződés már sejtetni

⁴ Hanako karrierjéről, Loïe Fullerrel való együttműködéséről és Rodinnel való kapcsolatáról bővebben magyar nyelven: Doma 2017: 95–105; angolul és japánul főként: Savarese–Flower 1988: 63–75 és Sawada 1996.

⁵ A kapcsolatfelvételről és a kereskedelmi szerződésről ld. bővebben: Szerdahelyi 2009: 27–43.

⁶ A Japánba küldött két hajón tartózkodott Kaas Ivor publicista, Cserei Mór újságíró, Bernáth Géza és Hengelmüller László diplomaták, valamint Xantus János. Vö.: Tóth 2018: 39.

kezdte Japán nagyhatalmi sorba emelkedését, amelyet végül az orosz–japán (1904–1905) háborúban aratott győzelem igazolt.⁷

Magyarországnak azonban a hivatalos kapcsolatfelvétel előtti időkből is voltak már ismeretei Japánról. Feltételezhető, hogy az első magyar utazó Ureman János volt, aki jezsuita hittérítőként élt Edóban 1608 és 1614 között. Japánban és más kelet-ázsiai országokban szerzett tapasztalatait azonban csak 1722-ben adták ki *Itinerarium peregrini philosophi (Egy vándor filozófus úti-naplója)* címmel.⁸ A XVIII. század második felétől egyre több – főként földrajzi – információ ért el Magyarországra, elsősorban a keresztény misszionáriusokon, valamint a portugál és holland kereskedőkön keresztül. A XIX. századtól az ismeretterjesztés már a gazdasági, társadalmi és kulturális életre is kiterjedt, ilyen volt például 1869-ben a *Budapesti Szemlé*ben Hunfalvy János cikksorozata, amely külföldi, Japánt megjárt szakértők munkáinak fordításán alapultak.⁹ A Meiji-megújulást követően pedig főként a *Vasárnapi Ujság* írt előszeretettel Japánról a legkülönbözőbb témákban.

1869 után Széchenyi Béla volt az első, aki hosszabb keleti expedícióra vállalkozott, ezt követte a Monarchia újabb hivatalos kelet-ázsiai látogatása 1890 és 1892 között, majd Ferenc Ferdinánd 1893-ban tett Föld körüli útja egyik állomásaként is ellátogatott Japánba. Természetesen mindegyik útról készültek beszámolók,¹⁰ amelyek tovább növelték a magyar közönség érdeklődését. Az 1889-től induló rendszeres, személyszállító hajójaratok indítása pedig lehetővé tette, hogy civil utasok is eljussanak a szigetekre. „Az utazás e csodaországba ma már a nagy expedíciók közé nem tartozik. A kinek pénze, ép egészsége van, és vértezett a zaklató tengeri betegség ellen, az könnyen vállalkozhatik arra.”¹¹

A századfordulóra az utazók egyre növekvő száma magával hozta a jelentős mennyiségű és népszerű cikkek, tanulmányok, úti naplók és beszámolók meg-

⁷ A háborúval kapcsolatos magyar benyomásokról ld.: Szerdahelyi 1996 és Doma 2011.

⁸ Bögös 1991.

⁹ Vö. Farkas 2009: 67.

¹⁰ Széchenyi útvjáról szól a *Gróf Széchenyi Béla keleti utazásai* (1882) című mű, míg a Monarchia útvjáról Gáspár Ferenc hajóorvos, a trónörökös látogatásáról Reményi Ferenc sorhajóhadnagy beszámolóit, illetve a *Vasárnapi Ujság* vontkozó számait (1894. február 25. és március 4.) olvashatták az érdeklődők.

¹¹ Majláth Géza 1892. „A japáni szigetvilágon keresztül.” *Földrajzi közlemények*, 171–172. – idézi: Tóth 2018: 72.

jelenését is. Talán a két legnépszerűbb ezek közül Bozóky Dezső (1871–1957)¹² *Két év Keletáziában* (sic!) és Baráthosi Balogh Benedek (1870–1945)¹³ *Japán, a Felkelő Nap országa* című kötete. A legtöbb utazó – amellet, hogy szerették volna megosztani élményeiket – kifejezetten alkalmasnak találta a keleti témát az egyéniség és egyediség kifejezésére. Számos amatőr író, publicistát pontosan ugyanaz a vágy hajtott, mint a romantika korának alkotóit, akik szintén a szabadság eszményét, a miszticizmust és a szerelem újfajta világát vélték felfedezni „Keleten”.¹⁴

„Az eredeti benyomását keltette minden keleties munka, mert eddig még soha el nem ismételt színeket és keretet hozott. Legtöbbször a Keletnek éppen az ismeretlensége keltette az eredetiség hatását, mert minden ismeretlen, még ha hazug színekkel festik is, különösnek és érdekesnek tetszik előttünk.”¹⁵

Az egyre hitelesebb – néha negatív véleményt is megfogalmazó – beszámolók és előadások ellenére a XX. század elején a legtöbb magyar számára Japán még mindig „elbűvölő tündérország” volt,¹⁶ amely elképzelést a világkiállítások, a hazai tárlatok és a japonizmus hazai térhódítása is megerősítette.

Általánosan elmondható, hogy a magyar közönség pozitívan reagált az újdonságokra: „a japánok nagyon kedvező színben tűnnek fel előttünk, a mióta oly sietve, oly csodálatos ügyességgel vették át az európai civilizáció vívmányait”.¹⁷ Az idézett cikk szerzője még arra is kitér, hogy a kelet-ázsiai népek közül a Japán a legtisztéletreméltóbb, mivel átvették az európai szokásokat, és az ilyen nép „kultúrára fogékony” és „tehetséges”.¹⁸ A XIX. század végén a japán kormány által szorgalmazott „megfelelés” az európai országoknak tehát sikeresnek volt mondható magyar vonatkozásban is, ahol persze ugyanúgy megfigyelhető a korszakra jellemző „nyugati gőg és felsőbbren-

¹² Dr. Bozóky Dezső sorhajóorvos, 1907–1909 között járt Kelet-Ázsiában. Élményeit részletes leírásokkal, saját és vásárolt fényképekkel gazdagított kétkötetes művében jelentette meg 1911-ben. A témáról bővebben: Dénes–Sebestyén 2016: 11–34.

¹³ Baráthosi Balogh Benedek néprajzkutató 1903 és 1921 között több alkalommal járt Japánban. Másik jelentős háromkötetes műve az országról a *Dai Nippon*, amely 1906-ban jelent meg.

¹⁴ Staud 1999.

¹⁵ *Uo.*

¹⁶ Tóth 2018: 87.

¹⁷ „A japánok.” 1904. március 6. *Vasárnapi Ujság*.

¹⁸ *Uo.*

dűség”. Azért is volt elengedhetetlen Japán szereplése a világkiállításokon, mert az információszerzésen túl itt tudta megmutatni magát és növelni saját presztízsét Európa szemében. A hazai közönség számára a legelérhetőbb ezek közül az 1873-as bécsi világkiállítás volt, amely Japán szempontjából is jelentős eseménynek számított, mivel ez volt az első olyan kiállítás és nemzetközi szereplés, amelyen már a Meiji-megújulást követően vettek részt, és saját magukat reprezentálták, szemben az 1867-es világkiállítással, ahol még a kiállított anyagok európai diplomaták válogatásának eredményei voltak.¹⁹ A 70 főből álló delegáció egy több mint 6000 darabos kollekcióval érkezett a Monarchia fővárosába, ahol elsősorban a nyugati elvárásokhoz igazodva főként hagyományos textil- és kerámiaipari termékeket mutattak be. Voltak azonban *ukiyo-e* festmények, iparművészeti tárgyak, tradicionális hang- és játékszerek, valamint legyezők is, amelyeket jelentős mennyiségben áruba is bocsátottak.²⁰

A rendkívül nagy népszerűségnek köszönhetően a századfordulóra egyre több japán témájú kiállítás nyílt Magyarország területén, amelyeken az érdeklődők többek között a Japánt megjárt két neves gyűjtő Hopp Ferenc (1833–1919) és gróf Vay Péter (1863–1948) műkincseit is megcsodálhatták. A művészek közül Rippl-Rónai József számított a japonizmus fő népszerűsítőjének, 1900-ban egy nyilvános kiállítás keretében mutatta be kínai és japán gyűjteményét.²¹ Az első kifejezetten japánfametszet-kiállításokat azonban csak 1908-ban, illetve 1910-ben rendezték meg a Szépművészeti Múzeumban, és ezt követte a korszak legjelentősebb tárlata, amelyet 1911-ben az Iparművészeti Múzeumban tekinthettek meg az érdeklődők. Bár a rendezvény címe „tartalmazta az »iparművészeti« kifejezést, a kollekció képző- és iparművészeti tárgyakat egyaránt tartalmazott”.²²

Magyarországon alapvetően a nyugat-európaítól eltérő japonizmus figyelhető meg mind a stílus, mind a témák és a motívumok szintjén,²³ s a század-

¹⁹ Dénes 2017a: 127.

²⁰ Tóth 2018: 165–167.

²¹ Gellér 2017: 23.

²² Dénes 2017a: 161.

²³ Ezt a véleményt főként Gellér Katalin képviseli, míg Dénes Míriam szerint erről csak egy részletes, régiókat összehasonlító vizsgálat után lehetne beszélni. „[A]z Osztrák-Magyar Monarchia teljes területét többé vagy kevésbé érintenie kellett a jelenségnek, és az lenne igazán érdekes, ha ezeket a régiós átmeneteket lehetne szépen lekövetni. Azt, hogy a közép-európai japonizmus más volt-e a nyugat-európai országokétól, és ha igen, akkor miben különbözött tőle, csak a teljes régió feltérképezése után lehetne megválaszolni” Dénes 2017b.

forduló után mindez beépült a szecesszióba. Ez elsősorban annak volt köszönhető, hogy a japán művészeti hatás először angol, francia, valamint német művészek munkáin keresztül érkezett hazánkba. „A művészek többsége már kiérlelt életművek integráns részeként, más törekvésekkel összefonódva ismerte meg, közvetett vagy közvetlen hatása azonban mégsem tekinthető elhanyagolhatónak.”²⁴ Sőt a japonizmus elterjedése után egyfajta regionális sajátosság is megfigyelhető: „[a] legjelentősebb eltérést a nyugati orientalizmustól a magyarság keleti származásának tudata idézte elő, amely a magyar közösséget erősen diszponálta a keletieskedés befogadására”.²⁵ Így ez a párhuzam is segíthette – az általános egzotikum iránti kíváncsiság mellett – a japonizmus, illetve minden japanizáló tárgy, termék, esemény, irodalom²⁶ lelkes fogadtatását, többek között az első japán témájú színházi előadásokét is.

Japanizáló előadások Magyarországon

Az első – kevésbé ismert – japán témájú előadást, a *Kozikit* 1877. április 27-én mutatták be a Népszínházban. Alexandre Charles Lecocq zenéje mellett William Busnach és Armand Liorat szövegét Rákosi Jenő dolgozta át.²⁷ A történetről – amely Japánban játszódik, és egy hatalommegszerzési kísérletet mutat be a csecsemő trónörökös elrablásával és egy kislány csecsemő általi helyettesítésével – a *Vasárnapi Ujság* adott beszámolót:

„Japáni történet, sok bohósággal, s néhány félremagyarázhatatlan kétértelműséggel. Koziki mint japáni trónörökös van nevelve, el is foglalja a trónt és meg is házasodik, mikor kiderül, hogy voltaképpen nem is trónörökös, de még nem is fiu, hanem lány! A zene kellemes, a szöveg tarka, a kiállítás díszes, az előadásban a legjobb erők vesznek részt és Soldosné [Blaha Lujza] a czimszerepben szépen énekel s játszik.”²⁸

²⁴ Gellér 2017: 45.

²⁵ Gellér 2017: 79.

²⁶ A legkorábbi magyar nyelvű szépirodalmi munkák Vértesi Arnold (1836–1911) *A fölkelő nap országa – regényes utazás Japánban* (1878) és Sas Ede *A felkelő nap hősei – kalandok a japán–oros háborúban* (1904) című regényei voltak. Ld. bővebben: Tóth 2018: 189–190.

²⁷ Bozó 2013.

²⁸ *Vasárnapi Ujság*, 1877. április 29.

A *Vasárnapi Ujság* továbbá beszámol az előadásnak még egy érdekes mozzanatáról: a cirkuszi késdobáló jelenetéről. A történet szerint Koziki, miután kiderül, hogy nő, egy utcai zsonglőrrel szöki meg, így lehetőség volt különböző akrobatikus és cirkuszi elemek beépítésére az előadásba. A „japáni specialitásként” emlegetett jelenetet feltételezhetően a különböző japán utazó akrobatacsoportok ihlethették, amelyek elsőként hagyták el a szigetországot a „nyugati nyitást” követően, és több éven keresztül az első színházi társulatok – többek között a Kawakami-társulat – turnéjáig az európai közönség csak ilyen jellegű előadásokat láthatott japán előadóktól.

A második nyugati szerzők tollából származó japán témájú előadást szintén a Népszínházban mutatták be 1886. december 10-én. A William S. Gilbert és Arthur Sullivan által írt két felvonásos operett, *A mikádó vagy Titipu városa* „angol termék, s [...] meglehetősen letér az operettek által taposott ösvényről. Szövege is egészen más világból meríti tarkaságait, Japánból, s tele van mulatságos elemekkel, elmés és kellemes fordulatokkal”.²⁹ A darab sikerét mutatja, hogy már egy évvel az angol Savoy Theatre-ben tartott ősbemutató után³⁰ Európa szerte műsorra került, és 1907-re filmverzió is készült belőle.³¹ Evva Lajos, a népszínház igazgatója is meglátta az előadás bécsi vendégszereplése alatt a lehetőséget: ez az alkotás „forradalmasíthatja a zenés színpadot”,³² és felfrissülést jelenthet a bécsi és francia operettek mellett. A hazai előadás – amely Rákosi Jenő fordításával, valamint Erkel Gyula és Elek hangszerelésével történt az angol zongorakivonat után³³ – sikeresnek mondható a kritikák és a nézőszám alapján, továbbá a népszínházi bemutatót követően 1891-ben és 1905-ben felújították, valamint 1900-ban a Magyar Színház is műsorra tűzte. Fontos mérce lehet továbbá, hogy az előadásból egyfelvonásos paródia is készült *Der Mizekado, oder Ein Tag in Pititu (Az almikádó, avagy egy nap Pitituban)* címmel, amelyet 1888. december 2-án a budapesti Gyapjú utcai Német Színházban mutattak be.³⁴

A fikatív Japán városban, Titipuban játszódó történet, sok szerelemmel, ármánnyal és egy banális törvénykezéssel, valamint annak komikus követke-

²⁹ *Vasárnapi Ujság*, 1886. december 19.

³⁰ Londonban 1885. március 14-én mutatták be és két éven át 672 alkalommal játszották. Ld.: Bradley 2016: 623.

³¹ Traubner 2003: 168.

³² Gál–Somogyi 1960: 320.

³³ Gál–Somogyi 1960: 320–321.

³⁴ Vö.: Bozó 2016: 352, 357.

ményeivel azonban távol állt a valódi japán elemektől. A Sullivan által írt zene – leszámítva pár japán hatású pentaton skálát a nyitó kórusban és az egyik leghíresebb katonai indulót, a *Miya samát* – alapvetően az angol népdalok világából táplálkozott.³⁵ „Az ilyesféle [japán] zenei kolorit alkalmazása persze nem több pusztá felszínél.”³⁶ A japán zenét nem találták érdemesnek a nagyobb mértékű felhasználásra, mivel amit Báró Raimund von Stillfrednek a bécsi világkiállításon megfogalmazott, általános véleménynek számított. Szerinte a hagyományos japán zene és a bécsi valcer „közti nagyfokú hasonlóság abban rejlik, hogy mindkettő képes lábunkat mozgásra indítani – az előbbi táncra, míg az utóbbi menekülésre készítet”.³⁷ Az idegen és az európaítól eltérő hangzás miatt tehát még a japán témájú zenés előadásokban sem használtak autentikus zenét. Vagyis a japán témájú és helyszínű előadások csupán a „japán divat” termékei voltak.

„A szokatlan helyszínválasztás célja persze nem is valamiféle folklorisztikailag hiteles Japán reprodukciója lehetett; [...] az egzotikus színpadi téma vonzerejét a látványos díszletek és jelmezek lehetősége mellett talán inkább az adhatta, hogy a távoli és idegen civilizáció jelmezeinek és kulisszáinak leple alatt neveltségessé lehet tenni a saját, honi viszonyokat.”³⁸

Utóbbi megállapítás talán kevésbé volt releváns a magyar közönség számára, a látvány terén viszont minden sztereotip lehetőséget felvonultattak.

„Az előadás is sok olyan sajátosságot kíván, melyek az operettek burleszk világában szokatlanok s éppen azért jól hatnak. Ilyen a japáni szokások szerinti mozgás, a legyezőkkel való folytonos gesztikuláció, mely a csoportokban, az énekkarok föllépésében csinos elevenséget hoz a színpadra.”³⁹

A magyar előadás díszlettervei nem maradtak fenn, de feltételezhető, hogy – akárcsak a zene és a táncok esetében – minden a londoni produkció mintájára készült, ehhez viszont az 1885-ben Knightsbridge-ben megnyílt japán falu szolgáltatta az ihletet. A mesterségesen létrehozott falu valójában

³⁵ Bradley 2016: 625.

³⁶ Bozó 2016: 353.

³⁷ Dénes 2012a.

³⁸ Bozó 2016: 353.

³⁹ *Vasárnapi Ujság*, 1886. december 19.

egy tipikus néprajzi kiállítás volt, ahol ezer japán férfit, nőt és gyermeket mutattak be a közönségnek autentikus boltokkal, teaházakkal, szentélyekkel és színházakkal.

Az első néprajzi kiállítást 1874-ben Carl Hagenbeck (1844–1913) hívta életre.⁴⁰ Az Európa különböző állatkertjeiben és panoptikumaiban bemutatott népcsoportokon keresztül Hagenbeck

„a másság hozzáférhetőségének és hitelességének idegborzoló illúzióját úgy teremti meg, hogy a magas szinten megalkotott művi, imaginárius terekben elmossa, illetve megtagadja a fennálló távolságokat, miközben a szemlélő számára mindvégig fenntartja a biztonság tudatát”.⁴¹

Vagyis az embereket hasonló körülmények között mutatták be, mint az állatkertek egzotikus vadállatait. Ez önmagában a látvány és a vágyott másság megismerése miatt is csábító volt, nem beszélve arról, hogy ezek a találkozások veszélytelenné és ellenőrizhetővé váltak a néprajzi kiállításokon. Emellett a publikum szórakoztatására megjelentek a különböző valós és indokolt események nélküli táncok, rituálék, speciális képességek bemutatását felvonultató produkciók, amelyek idővel jelenetek sorává, majd ismétlődő előadásokká változtak, vagyis a különböző népcsoportok „tiszteletre méltó szokásaikat látványossággá alacsonyították”.⁴² Ezáltal az előadók már nemcsak mint idegen emberek jelentek meg, hanem az ismétlődő szerepfelvételnek köszönhetően egyfajta színészi funkciót is betöltöttek. „»[T]örténeti kosztümökben bemutatott cirkuszszerű számokként« egymásba mosták az állatkert és a cirkusz, az etnográfiai kiállítás és a színházi előadások határait.”⁴³

Ilyen jellegű esemény volt a knightsbridge-i japán kiállítás is, amely alapján Gilbert inspirálódott, s több japán résztvevőt alkalmazott a londoni bemutatás előtt, hogy különböző mozdulatokat tanítsanak a színészeknek.⁴⁴ Ezáltal a londoni előadás sem teljes mértékben hiteles forrásokra támaszkodott, hiszen a néprajzi kiállítások az európai tekintet által szerveződtek, és elsődleges céljuk

⁴⁰ Az egzotikus és vadállatokkal kereskedő, a modern állatkert megteremtőjeként számon tartott férfi volt az első, aki parkja számára nemcsak különleges példányokat, hanem embereket is rendelt, elsőként egy lapp családot, és feltételezte, hogy ennek a népcsoportnak a skanzenszerű bemutatása megfelelő fogadtatásra talál majd a tudósok mellett nagyközönség köreiből is. Bővebben: Rothfels 2002: 8–9.

⁴¹ Jacobs 2009: 242.

⁴² Bitterli 1982: 233.

⁴³ Jacobs 2009: 244.

⁴⁴ Penley 2003: 53.

nem az autentikus bemutatása, hanem a szórakoztatás és felsőbbrendűség igazolása volt az idegennel szemben.

Lehetséges tehát, hogy voltak az angol és a tőlük átvett magyar előadásokban is például hagyományos japán tánclépések, a fennmaradt magyar műtermi fotók azonban erősen sztereotipizálók, a mozdulatok, jelmezek és főként a legyezők tekintetében.⁴⁵ Utóbbiak számos esetben funkciójukat veszítve, dekorációs elemekként térnek vissza, akár hajdíszként, akár az öltözékekhez tartozó kellékként.⁴⁶

A *mikádó*hoz hasonló tendenciát követett a tizenegy évvel később, 1897. október 16-án a Magyar Színház nyitó előadásaként műsorra kerülő *Gésák, vagy egy japáni teaház története* című angol operett is. A Sidney Jones és Owen Hall által írt, 1896 áprilisában Londonban bemutatott mű történetét tekintve akár a *Madame Butterfly* komikus elődje is lehetne, ahol már nemcsak japán szereplők, hanem amerikai katonák is megjelennek. A szép gésa és a katoná azonban az előadás végén még saját, szeretett párjuk mellett kötnek ki.⁴⁷ A *Gésáknak* még nagyobb sikere volt külföldön, mint *A mikádónak*, így biztos sikert vártak tőle a Magyar Színház nyitó előadásán *Az első lépés* című színjátékot követően:

„Az ünnepélyes alkalom, ugyan eredeti művet, sőt másfajta szellemet kívánt volna, mint »*A gésák*«, de a dallamos és fürgé operette megtette hatását s igazolta azt a tetszést, melyben külföldi színházakban részeseült. [...] A zene kedves, sőt eredeti. Az előadás jól betanult és sikerült volt.»⁴⁸

Ezt igazolja, hogy a művet folyamatosan műsoron tartották, majd 1898-ban Kolozsváron és Temesváron, 1899-ben Nyitrán, 1901-ben Nagyváradon is műsorra tűzték, míg a fővárosban 1912-ben a Király Színház vette át.⁴⁹ Sőt Oroszi Antal által ennek a darabnak is született paródiaverziója *Gézák, vagy:*

⁴⁵ Vö.: Belitska-Scholtz–Rajnai–Somorjai (szerk.) 2005: 164–167.

⁴⁶ Dénes 2012b: 310.

⁴⁷ Vö.: Gál–Somogyi 1960: 316–317.

⁴⁸ *Vasárnapi Ujság*, 1897. október 24.

⁴⁹ Gajdó 2001: 180. Valójában 1897 és 1901 között szinte nem volt olyan város, ahol ne mutatták volna be a darabot, így mikor Kosztolányi a *Pacsirta* című regényébe is beemeli, a korszak egyik legtöbbet játszott, gyakran neves színésznök jutalomjátékaként feltűnő előadását teszi meg regénye egyik központi elemének. Ehhez ld. Koósz István felbecsülhetetlen értékű munkáját: Koósz 2019.

egy *tabáni kávéház története* címmel,⁵⁰ illetve Kosztolányi *Pacsirta* című regényének a hatodik fejezetében ezt az előadást nézik a szereplők.⁵¹

A magyar ősbemutató színpadképéről szintén nem maradtak fenn adatok, itt is csupán műtermi fotók adnak bizonyosságot például a legyezők és papírneműk maximális és már-már túlzásba eső (ki)használtságáról. A Király Színházban játszott előadásról ellenben vannak archív felvételek, melyek nagymértékű hasonlóságot mutatnak (félköríves fahíd, leomló lilaakác füzérek stb.) a korabeli Kameido Tenjin szentély látványával. A töménytelen mennyiségű virágdekoráció is része volt a „tipikusan japán” elképzelésnek, a kert kapcsán – köszönhetően az *ukiyo-e* metszeteknek és a japonizáló festményeknek – mindig a fiatal hölgyek (esetleg gésák) és a virágok kavalkádjára asszociált az európai közönség. A *Gésák* londoni és így feltételezhetően magyar díszletében is (utal erre a Magyar Színház plakátja) lilaakácfüzérek omlottak alá a teaházról, majd a később megjelenő kertet krizantémok borították. Hogy ez a megoldás is csupán a nyugati sztereotípiákat szolgálja ki, bizonyítható azáltal, hogy Japánban lilaakácot szinte alig futtatnak házakra, illetve a kertekben a krizantém ősszel virágzik, szemben a tavaszi akáccal.⁵² A díszletben megjelenő épületelemek ugyan megegyeznek a korabeli japán építészet jellegzetes elemeivel, de a vizuális megjelenítésnél tovább nem mennek. Feltételezhető tehát, hogy a *Gésák* díszlettervezője már különböző Japánban készült fényképek és fametszetek felhasználásával, a japán építészet ismeretével hozta létre a színpadképet.⁵³ Ezáltal már lényegesen jelentősebb volt az autentikusságra való törekvés, mint *A mikádó* esetében, de a fő motíváló erő még mindig a „japános látvány” létrehozása volt, amelynek érdekében az „eredeti” háttérbe szorult a sztereotip ábrázolás és a különböző jellegzetes elemek halmozása miatt.

Ezzel kapcsolatos áttörést David Belasco drámájának, a *Pillangókisasszony*nak a bemutatója sem hozott 1901. október 15-én a Vígszínház színpadán, annak ellenére, hogy a korabeli sajtó kiemelte, a főszerepet játszó Pálmay Ilka találkozott Sadayakkóval és „tanult tőle néhány japán tánczot. A Pillangó kisasszony ruháit is Sada Jakko kosztümjei mintájára csináltatta”.⁵⁴ A szóban forgó csipkés, fodros ujjú ruhadarab azonban távol áll az autentikus

⁵⁰ Bemutató: 1898. január 29. Folies Caprice.

⁵¹ Vö. Tarjányi 2016: 38–39.

⁵² Kawaguchi 2016: 16.

⁵³ Dénes 2012b: 308, 314.

⁵⁴ Pásztor, 1901. október 27.

japán viselettől, inkább a népszerű, európai divatot követő japán stílusú köntösökre hasonlít.⁵⁵ S bár a hagyományosságra való törekvés szándéka nagyon látványosnak volt mondható, mint *A Hérből* később kiderült, nemcsak Pálmay köntöse, hanem a „termete, szava, mozdulata [is] mind csupa nyugatiság” volt, hiába mondták „Sada-Yacco-kópiának”.⁵⁶ Vagyis ebben az esetben is elegendő volt csupán a japán hangulatot megidézni a közönség számára.

Elmozdulás figyelhető meg azonban a *Pillangókisasszony* opera bemutatóján 1906. május 12-én. Puccini, aki maga is jelen volt a magyarországi bemutaton, rendkívül nagy figyelmet fordított a részletekre, és felügyelte a megvalósulás körülményeit.⁵⁷ Így érthető, hogy a budapesti közönség a két évvel korábbi, a milánói Teatro alla Scalában tartott ősbemutató díszleteleimeit láthatta a színpadon, amelyek már pontosabban törekedek Japán megidezésére. Cho-Cho-San szobáján például – amely a második felvonás háttérét adja – a Shoin-zukuri építészeti stílus jegyei ismerhetők fel. A stílus jellemzője, a tágas és gazdagon, főként fadaragásokkal díszített szobák, a főúri házakban jelentek meg a XV. és XVIII. század közötti időszakban. Cho-Cho-San története azonban az 1800-as évek második felében játszódik, így annak ellenére, hogy az opera már törekedett a hiteles japán díszlet színpadra állítására, autentikussága nem egyezik meg a korszak építészeti stílusával.⁵⁸

Összességében elmondható tehát, hogy a századforduló Magyarországon bemutatott, nyugati szerzőktől⁵⁹ származó japán témájú előadások főként a nyugat-európai ősbemutatók díszleteleimeit és jelmezeit másolták, és sokkal inkább törekedtek az európai közönség fejében élő „varázslatos és egzotikus”

⁵⁵ Az európai közönség a kimonókat először a fametszetekről és a japonizmus hatására készült festményekről ismerte meg. A ruhadarab az 1880-as évekre divatos otthoni ruhadarabbá vált, egyfajta köntössé, amelynek semmi köze nem volt már az eredeti japán hétköznapi viselethez. A ruhadarabot derékig szétnyitva, lazán megkötve vagy az övet teljesen elhagyva viselték. Vö.: Fukai, kci.or.jp.

⁵⁶ Emma, 1902. december 7.

⁵⁷ A „korszak nagy operaprodukciónak bemutatása gyakran zajlott azonos séma szerint. Puccini esetében e sémát a hivatalos kiadó, Giulio Ricordi engedélyezte, s a darab minden egyes bemutatójához ugyanúgy kölcsönözni és követni kellett a hivatalos díszletek és jelmezek terveit, mint a librettót, a partitúrát vagy a mise-en-scène-t, mely a bemutatási jogok megvásárlásával együtt járt” Dénes 2013.

⁵⁸ Dénes 2012b: 314–315.

⁵⁹ Az első magyar szerzőktől származó japán témájú előadások (Szikra) Teleki Sándorné: *A csodaváza* (Operaház, 1908. 05. 09.), Lengyel Menyhért: *Taifun* (Vígshízház, 1909. 10. 30.), Farkas Imre: *Narancsvirág* (Uránia, 1910.11.24.) és Kállay Miklós: *A rosinok kincse* (Nemzeti Színház, 1936. 04. 24.) voltak.

Japán-kép kielégítésére, mint a hitelességre. A japanizáló előadások és az angol operettek sikere azonban azt jelzi, „hogy a közönségigény a századfordulóra megváltozott, a publikumot a dinamikus színpadi mozgás és a színes látvány hatása kápráztatta el”.⁶⁰

Japán előadások Magyarországon

A Kawakami-társulat 1902-es érkezése előtt Magyarország területén csupán a hagyományos japán színjátéktól távol álló akrobata- és zsonglőregyüttesek jártak, amelyek a Meiji-megújulást megelőzően az elsők között hagyták el Japánt. 1866 és 1867 között hét akrobatacsoport indult amerikai körútra, amelyből egy eljutott Londonba, majd az 1867-es párizsi világkiállításon is szerepelt.⁶¹

A magyar közönség először 1868 januárjában a Budai Népszínházban üdvözölhette a Niigatából érkezett Echigo Kakubei Jishi, vagyis az echigói Kakubei Sárkány társulatot, amely európai körútjuk során látogatott el Magyarországra. A társulat január 8. és 15. között lépett fel Molnár György színházában, fő attrakciójuk a látványos egyensúly- és ügyességi műsorszámok mellett a 10 év alatti gyerekszereplők felvonultatása volt a különböző műsorszámokban.⁶² Az előadások menetéről és a bemutatott műsorszámokról hosszabban Réthi Lajos írt, aki szerint „annyival jelesebbek eme japáni eröművészek a mieinknél. [...] Az egészben nincsen semmi bűvészi; egyszerű természeti törvények egyszerre megérthető alkalmazása csupán: hanem oly magas tökélyre fejtett alkalmazás, hogy az ember alig tartaná hihetőnek”.⁶³ A műsor hat számból állt,⁶⁴ és valójában nem is akrobata-, hanem ahogyan a *Vadász és Versenylap* fogalmaz „eröműtani mutatványoknak” lehet őket nevezni, mivel „mutatványaik legnagyobb része a passiv erő és egyensúlyozás hihetelenségig fokozott mértékeit mutatja fel”.⁶⁵

Ezt követően 1885-ben szerepelt Kolozsvárott és Nagyváradon a Torikata Császári Együttes Charles Arbre⁶⁶ műsorának második felében, és a korabeli

⁶⁰ Gajdó 2001: 178.

⁶¹ Moon 2009: 72.

⁶² Koósz 2017a.

⁶³ Réthi, 1868. január 19.

⁶⁴ Vö. Koósz 2017b. és Réthi, 1868. január 19.

⁶⁵ Japáni sárkányok, *Vadász és Versenylap*, 1868. január 30.

⁶⁶ Carl Baum (1846–1907) néven született népszerű bűvész. Az 1800-as években számos alkalommal turnézott társulatával Közép-Európában, Burlingame 1895: 19.

leírások alapján ebben az esetben is különböző akrobata- és erőművészi mutatványokat láthatott a közönség.⁶⁷ 1888-ban a fővárosban és Nagyváradon láthatták az érdeklődők az akrobata Mitsuta társulatot, illetve 1889-ben Debrecenben a „Kamaritz csoportot Edóból”.⁶⁸ 1894-ben pedig a Somossy Orfeum színpadán japán kardvívók szerepeltek nagy sikerrel.⁶⁹

A magyar közönség tehát csupán ezekkel az akrobata- és erőművészcsoportokkal találkozhatott, Sadayakko és a Kawakami-társulat 1902-es budapesti fellépése előtt. Ráadásul az átlagemberek nagyon kevés információval rendelkeztek a japán színházról általában.⁷⁰ Az egyik legelső sajtóközlemény a Sámi Lajos által publikált *Japán hajdan és most* cikksorozatának befejező része volt,⁷¹ amely személyes élményei alapján a japán színházra is kitért. Terjedelmes írásában vázolja a főváros színházainak, mulatóinak elhelyezkedését, kinézetét, majd kitér az előadásokra is, amelyek véleménye szerint „hasonlíthatatlanabbul költőibbek, naivabbak, szenvedélyesebbek és [...] emberibbek”,⁷² mint a nyugati előadások, de azt is hozzáteszi, hogy „a japániai magasabb rendű drámáját nem tarthatjuk eredetinek; ők nem járnak saját lábaikon ebben a tekintetben hanem még mindig a khinai mintákat utánozzák [...]”.⁷³ A cikk mellett egy *kabukiszínpad* korabeli képe is látható, és az előadás menetének leírása is – számos torzítással, félreértelmezéssel – a *kabukit* idézi. Szintén ennek a színjátéktípusnak a bizonytalan körvonalai idéződnek meg *A színház Japánban* című cikkben,⁷⁴ ahol a színészek társadalmi helyzetéről és a híres *kabukiszínészek* nevéről is tájékoztatták a korabeli közönséget. A szöveg szerzője azonban hangsúlyozza, hogy a japán színpadon egyfajta torzulás fedezhető fel, ahol embertelen, fantasztikus lények és gyakran állatok is megjelennek. „[E]gyetlen műfaj létezik náluk: a dráma. És milyen dráma! A milyen a lázas izgalmakra szomjuhozó tömegnek tetszik: összeesküvés, párbaj, banditák, rablógyilkosság, irgalmatlan bosszu, öngyilkosság, szerelmi ármány s efélék...”⁷⁵ E felsorolás alapján összességében a japán színház valamiféle könnyen érthető, melodramához hasonló műfajnak

⁶⁷ Vö. Arbré jeles társasága, *Magyar Polgár*, 1885. július 25.

⁶⁸ Dénes 2019.

⁶⁹ Molnár Gál 2001: 152.

⁷⁰ Koósz 2019.

⁷¹ Sámi, 1875. november 14.

⁷² *Uo.*

⁷³ *Uo.*

⁷⁴ *A színház Japánban, Budapesti Hírlap*, 1900. március 9.

⁷⁵ *Uo.*

tűnhetett a magyar közönség szemében. Közvetlen Sadayakko budapesti fellépése előtt ellenben hosszú magyarázatát találjuk a *Budapesti Hírlap*ban annak,⁷⁶ hogy az európai néző valójában miért *nem* képes érteni és értékelni a japán színházat, amely a „multnak hamisítatlan képe”.⁷⁷ A korszak naturalista-realista színházából kiindulva a cikk szerzője azt várja, hogy a „valóság” tükröződjék vissza a színpadon, és ennek megvalósulása komoly előfeltételeket kíván, vagyis hogy „a külső dolgot olyan formában mutassuk be a színpadon, a mint megszoktuk és a mint esztétikai nevelésünk alapján méltatni is tudjuk. Már pedig, ha japáni művész lép föl európai színpadon, nem találja meg ezeket az előfeltételeket”.⁷⁸ A színpadon „primitív drámai eszközöket” használnak, amely egykor Európában is megtalálható volt, de azóta „fölfogásunk fejlődött, szépművészeti érzékünk finomodott”.⁷⁹ Az előadás megértését gátolja továbbá a nyelv és a tárgy ismeretének hiánya, és az idegenszerű esztétikája is, amely a szerző véleménye szerint nem képes hatással lenni a közönségre. „[E]redetiségét elismerjük, de egyúttal a *succés d'estimé* határán túl terjedő elismerést nem tanúsítunk.”⁸⁰ Mindenért pedig a japánok gyermeki lelke és a fantasztikum iránti dolgokért való lelkesedése okolható, mondja, amely visszatér a japán színpadi hősök jellemében is, akik európai színpadon állva csak torzképek lehetnek. Az egyetlen közös, „nemzetközi” pont: a halál. S mintegy elővezetve Sadayakko érkezését utal rá, hogy ez az egyetlen dolog, ami képes lenyűgözni az európai közönséget.

„Egyik európai kritikus a japáni társaságról írva, azt állította, hogy művészetük csak akkor hatja meg, ha a színész haláltusáját látja, a melyet mesterileg játszik meg. E megjegyzés igen jellemző. Könnyen megérthető, hogy oly jelenetekben, a melyekben közös valóság van, az idegen művészet is gyakorolhat ránk hatást. *Nemzetközi jelenetnek* tekinthető a halál formája, a melyben a japáni művész szintén ismert nyelven beszél hozzánk és mi részvétellel követhetjük az előadás fonalát.”⁸¹

A japán színház iránti érdeklődést pedig éppen Sadayakko mozdítja előre, mivel budapesti fellépése alkalmából a róla szóló számos sajtóközlemény

⁷⁶ oh, 1902. február 25.

⁷⁷ *Uo.*

⁷⁸ *Uo.*

⁷⁹ *Uo.*

⁸⁰ *Uo.*

⁸¹ *Uo.*

mellett, a *Vasárnapi Ujság* terjedelmes leírását adja *A japáni dráma és színpad* című cikkében. A beszámoló egy amerikai újságíró személyes tapasztalataira támaszkodik, aki szerint „a japáni dráma és színművészet [...] erősen realizisztikus, s e mellett nagy hajlama van a borzalmas, véres eseményekre”.⁸² Alapvetően ez az írás is a *kabuki* jellegzetes elemeit emeli ki (a legtöbb esetben pontatlanul), beszámol a *kabuki* színpadáról, a színészek játékmódjáról és szerepköreiről, illetve kitér a műfaj kialakulásának a történetére, Okunira és a női *kabukira*. Fontos, hogy megemlíti a rendeletet, amely feloldja a nők színpadon való szereplésének betiltását (a cikk 1881-es dátumot jelöl, valójában 1877),⁸³ és ezzel igazolja, hogy nem is Sadayakko az első hivatalos színésznője az országnak, ez csupán egy reklámfogás.⁸⁴ Utóbbi megállapítás főként azoknak a cikkeknek a tükrében érdekes, amelyek több ízben arról számoltak be, hogy a tilalmat Sadayakko kérésére Viktória királynő eszközölte ki a japán császárnál, miután látta Sadayakko előadását.⁸⁵ Az esetre azonban Kawakami Otojirō és Sadayakko elmondásán kívül nincs bizonyíték, így feltételezhető, hogy ezzel a gesztussal csupán sikereiket akarták legitimálni és még nagyobb szenzációt kreálni a társulat körül, mely – tekintve a budapesti sajtótermékek Sadayakkóról szóló cikkeit – teljes mértékben sikerült.

Sadayakko Budapesten

Annak ellenére, hogy a korabeli sajtóban a japán színházról kevés valós tájékoztatás jutott el az emberekhez, annál több különböző információt lehetett olvasni Japán első színésznőjéről, „Sada Yacco-ról”.⁸⁶ Lényegében Európába való első érkezésüktől, vagyis 1900 júniusától már lehetett hallani a „japáni színészekről”, akik előbb Londonban, majd a párizsi világkiállításon léptek fel.

⁸² A japáni dráma és színpad, *Vasárnapi Ujság*, 1902. március 2.

⁸³ A kabukit 1602-es kialakulását követően nők adták elő, prostituálódásuk miatt azonban a sógunátus 1629-ben megtiltotta a nők színpadon való megjelenését, amely rendelet egészen 1877-ig érvényben volt. A kabuki történetéről bővebben: Doma 2017.

⁸⁴ A japáni dráma és színpad, *Vasárnapi Ujság*, 1902. március 2.

⁸⁵ Ld. Sada Yacco, a »japán Duse«, *Budapesti Napló*, 1900. szeptember 13.; Egy japán primadonna, *Pesti Hírlap*, 1900. szeptember 13.; Saday Yacco: Életemből, *Budapesti Napló*, 1900. szeptember 19.

⁸⁶ Egységes átírás nem lévén, a sajtótermékekben több átírt szerepel a névnek (Sada Yacco, Sada Yakko, Szada Yacco, Szada Jakko stb.), amelyek közül a leggyakrabban használt a Sada Yacco volt.

A *Pesti Hírlap* számolt be elsőként a *Coronet Theatre*-ben szereplő csoportról, akik európai mintákat másolnak, ez látszik például *A gésa és a lovag* című előadásukon is, és az egész társulatról általában elmondható, hogy nincs bennük eredetiség.⁸⁷ Az újság következő számában azonban már Sadayakko nyilatkozatát közli az angol nőkről és az európai divatról, a japánok számára erkölcstelen színpadi viselkedésről, valamint összehasonlítja a japán és a nyugati közönséget.⁸⁸ A társulatról még több részletet lehetett megtudni a világhiállításán való szereplésük ideje alatt, bár a megjelent cikkek legtöbbször a primadonnáknak kijáró, szenzációkeltő, bulvárjellegű írás volt. Szintén a *Pesti Hírlap*ból értesülhettek az olvasók Loïe Fuller szerepéről a társulat életében és Sadayakko híressé vált játékaról és haláljelenetről, amelyben Adolphe Brisson, a *Temps* kritikusa szerint

„a legnagyobb realizmus a legnagyobb idealizmussal egyesül. Nincs művésznő szerinte, aki annyi realizmussal s mégis oly fölséges szépen tudna meghalni a színpadon, mint ez a csúf japáni asszonyka. [...] Aki azonban csak egyszer is látta Sada Yaccot, örökké emlékezni fog rá s a jelenkor egyik legnagyobb művésznőjét fogja tisztelni benne.”⁸⁹

Az érdeklődés fokozódását mutatja, hogy a következő hónapban a *Budapesti Napló* Sadayakko életrajzát is közölte, amely – a színésznő valódi életrajzát ismerve – kiválóan rámutat az önreprezentáció sikeres manipulációjára. A magát 23 évesnek valló (valójában 29) színésznő beszél férje otthoni sikereiről, politikai karrierjéről, magát pedig nem melleleg mintegy a körülmények áldozataként mutatja be, aki kényszerűségből vált színésznővé, de már első fellépésén hatalmas sikert aratott, amelyet viszont a japán nőkhöz méltó „visszafogottsággal” kezelt:

„A bátorság erőt adott és diadalt arattam! Tízszor kellett a darab végén a közönség előtt megjelennem, amely a színpadra akart tódulni, hogy engem diadalmenetben elvigyen, de én megszöktem az ovációk elől. Ez volt a bemutatkozásom.”⁹⁰

A tények tehát „kozmetikázva,” tündérmeszeszerűen térnek vissza a sajtóban. Szükség is volt erre a szimpátiára és az érdeklődés fenntartására, ugyanis már

⁸⁷ Japáni színészek, *Pesti Hírlap*, 1900. június 1.

⁸⁸ Japáni színészek, *Pesti Hírlap*, 1900. június 2.

⁸⁹ Sada Yacco, *Pesti Hírlap*, 1900. augusztus 5.

⁹⁰ Sada Yacco: Életemből, *Budapesti Napló*, 1900. szeptember 19.

ebben a cikkben olvasható a Vígszínház bejelentése, amely szerint vendégszereplésre hívják a művésznőt. A terv azonban a társulat korábbi elköteleződései és novemberi hazatérésük miatt megghiúsult, de kilátásba helyeztek egy látogatást 1901 tavaszára.⁹¹ Ezt követően több fórumon is hír volt, hogy a Vígszínház műsorára kívánja tűzni *A gésa és a lovagot*, és a főszerepet Jászai Mari fogja alakítani.⁹² Az előadás ugyan nem valósult meg, de a Vígszínház közönsége nem maradt japán témájú előadás nélkül, mivel 1901 októberében repertoárra került a már említett *Pillangókisasszony* Pálmay Ilka főszereplésével, amelyhez közvetetten Sadayakkónak is köze volt. Az 1901 tavaszára ígért magyarországi látogatás végül csak 1902 elején valósult meg, és a társulat érkezését beharangozó írásokon kívül már csak egy komolyabb, kritikusabb hangvételű írás jelent meg Erényi Nándortól, aki Londonban látta a társulatot európai turnéjuk kezdetén. Erényi több ízben hangsúlyozza – mintegy ellentmondva a magyar sajtóban megjelent korábbi magasztaló cikkeknek – hogy Londonban Sadayakko „hirneve nem mint *művésznagyságé*, hanem mint *exotikumé* terjengett”.⁹³ Az előadott darabokban (*A gésa és a lovag*, *Kesa*) kizárólag Otojirō verekedés- és Sadayakko haláljelenetei váltottak ki hatást, de a szerző szerint ez is csak az egzotikumnak köszönhető, nem a művészi kivitelezésnek:

„A gyerekarcu, szögletes és kistermetű diva szerelmi óbégatásait és különös fintorait azzal a bizonyos mosolylyal fogadták a nézőtérén, sokáig húzódó, tulozottan realizstikus haldoklását azonban komoly figyelemmel nézték és lelkesen megtapsolták. Ez a világhírűvé vált haldoklási jelenet – sok-sok reflex-rángatózással és csukló sóhajjal – tetszett a londoni közönségnek, amelyet – úgy láttam – megint csak a dolgo exotikuma fogott meg.”⁹⁴

Írása végén Sadayakko közelgő budapesti fellépése kapcsán felteszi a kérdést, vajon a magyar közönség művészetnek vagy csupán látványosságának ítéli-e majd az előadásokat.

Összességében az 1902. február 22-én Budapestre érkező Kawakami-társulat tízestés szereplése – néhány negatív kritikát leszámítva – sikeres volt.

⁹¹ Sada Yacco a japán primadonna a Vígszínházban, *Pesti Hírlap*, 1900. szeptember 26.

⁹² Japáni darab a Vígszínházban, *Pesti Hírlap*, 1900. december 27. és *A gésa és a lovag*, *Budapesti Napló*, 1900. december 30.

⁹³ Erényi, 1902. február 19.

⁹⁴ *Uo.*

Még aznap este megtartották nyitó előadásukat az Uránia színpadán *A gésa és a lovaggal*, illetve a *Kesával*, amelyek tartalma az aznapi *Pesti Hírlap*ban is olvasható volt.⁹⁵ Az ismertető, mintegy „vezetve” a közönség befogadását – amelyre a darab idegensége miatt feltétlenül szükség volt – rámutatott, hogy kifejezetten a haláljelenetekre kell figyelmet fordítani, mivel azoknak „művészi realizmusa az egész darab pièce de resistance-a”.⁹⁶ A *Vasárnapi Ujság* emellett azt is hangsúlyozta, hogy a magyar közönségnek először van lehetősége komoly japán művészetet látni, és Sadayakko, „a ki európai mértékkel mérve is igazi művészi tehetség s nagy hatást tud, különösen játékának realizmusával elérni”.⁹⁷ A nagyfokú érdeklődést mutatta, hogy jegyeket már február 15-től lehetett váltani a produkciókra, és az egy hét alatt a társulat a teljes repertoárját felvonultatta, amelyből csak Otojirōnak *A velencei kalmár* átdolgozása aratott kisebb visszatetszést:

„Nagyon kevesen voltak tanui annak a félig vad, félig gyerekes kegyetlenségnek, melylyel kedves japán vendégeink a nagy brit alkotás nyakát kitekerték. De hát ezúttal is ismételjük: nem arról van szó, hogy a japánoknak a mienknél fejlettebb színpadi művészetét megcsodáljuk, hanem tudomásul vegyük, milyen az a sárga művészet s micsoda közölkön keresztül, bármily primitív technikával is meg tud nyilatkozni az éghajlatoktól és kulturális fokoktól független művészlélek.”⁹⁸

A japán színjátszás tehát nem „fejlettebb” a nyugatinál, sőt primitív technikával él, de Otojirō Shylock szerepét „akkora művészettel, bármely európai színésznek is becsületére váló pszichologus hűséggel játszotta meg, hogy nagyot nőtt előttünk”.⁹⁹ Míg a *Magyarország* című napilap primitív kultúráján tüntette fel a japánt, addig a *Vasárnapi Ujság* egyfelől elismerte a társulat érdemeit, értékelt, hogy „a dolgokat szinte hihetetlen realizmussal játsszák”,¹⁰⁰ másfelől azt állította, hogy a

„japáni színészek játéka nem olyan természetű, hogy valami hatást lehetne tőle várni az európai művészet fejlődésére. [...] Azért mégis nem csupán a kuriózum kedvéért érdekes *Szada Yakko* és társulata, ér-

⁹⁵ Sada Yacco az Urániában, *Pesti Hírlap*, 1902. február 22.

⁹⁶ *Uo.*

⁹⁷ Japáni színészek, *Vasárnapi Ujság*, 1902. február 23.

⁹⁸ A japán velencei kalmár, *Pesti Hírlap*, 1902. február 27.

⁹⁹ *Uo.*

¹⁰⁰ Japáni színészek, *Vasárnapi Ujság*, 1902. február 23.

dekesnek kell találnunk őket, mint a mienkkel ugyan ellentétben álló, de bizonyos irányban rendkívüli fejlettségű művészet képviselőit is, a kik a maguk nemében nagy dolgokat csinálnak s nagy hatást tudnak elérni.”¹⁰¹

Alapvetően elmondható tehát, hogy a magyar sajtó – hasonlóan az többi nyugati újsághoz – az európai–japán, fejlett-primitív, realista-stilizált, sokszor kirekesztő relációban vizsgálta Sadayakko fellépéseit, már ha egyáltalán azt vizsgálta, és a cikk írója nem egy anekdotát osztott meg az olvasóival. Ezáltal azok a megnyilvánulások, amelyekben Sadayakkót és Otojiröt „európai színésznek” vagy „európai mértékkel mérve is igazi művésznek”, netán „realisztikusnak” ítélik, egyszerűen elismerése és kirekesztése is az idegennek.

Arról, hogy a magyar közönség „valójában” mit láthatott, tehát hogy milyen volt a színpadkép és a színészi játék, kizárólag a *Vasárnapi Ujság* írt részletesen. Ebből kiderül, hogy az előadások némajátékszerűsége miatt a fő hangsúly a szereplők mimikájára került, és ezzel igyekeztek kifejezni minden érzelmet. Ehhez mérten a mellékes szerepet betöltő beszéd egysíkúnak tűnt. A cikk szerzője szerint tökéletesen látszott a színészek mozdulatain a tervszerűség, tetten érhetőek voltak tehát a *kabuki* és a *shinpa* meghatározott mozdulatai, sémái.¹⁰² S ugyanez igaz Sadayakko haláljelenetére is, amelyben szinte minden az arcon játszódott le,¹⁰³ és valódi testmozgás alig társult a jelenthez:

„[A] gyötrelmem minden változatát hiven utánzó arcjátékával, [...] szinte elfeledteti az emberrel, hogy csak a valóság látszata van itt előtte, s nem maga a valóság. [...] Testmozgása kevés, hangjának is alig veszi hasznát, de a mimikájában benne van a fájdalom, a remény, a kétségbeesés minden árnyalata, meglátszik rajta a végjelenetekben a halálkín rettentő vonaglása.”¹⁰⁴

¹⁰¹ *Uo.*

¹⁰² Szada Yakko és társulata Budapesten, *Vasárnapi Ujság*, 1902. március 2.

¹⁰³ Ezt az arcot és jelenetet próbálta meg – más európai művészekhez hasonlóan – egy magyar festő, Jantyk Mátyás (1864–1903) is megörökíteni, és egy kisméretű olajfestményt készített a színésznőről, amelyet február 28-án, elutazása előtt egy nappal a Royal Szállóban át is adott neki. A *Vasárnapi Ujságnak* a látogatásról közölt részletes beszámolójából az is kiderült, hogy a színészházaspár az ajándékért cserébe egy darvakkal díszített, rövid versekkel és dedikációkkal ellátott díszes levelezőlapot nyújtott át a festőnek. A látogatásról, illetve a festményről és a levelezőlapról részletesen: Látogatás Szada Yakkónál, *Vasárnapi Ujság*, 1902. március 9.

¹⁰⁴ *Uo.*

A japán társulat látogatása a magyar színháztörténet szempontjából is fontosnak bizonyult, mivel vendéjátékuk körülményei is hozzájárultak Beöthy László (1873–1931), a Nemzeti Színház igazgatójának pozíciójából való távozásához.¹⁰⁵ 1902. február 26-án jelent meg a *Magyarország* esti kiadásában egy cikk, amely Beöthy magánvállalkozásáról számolt be az olvasóknak. A Nemzeti igazgatója posztjának méltóságával visszaélve Sadayakko magyarországi impresszáriójaként komoly nyereségre tett szert a japánok Uránia-beli fellépésével, amely játszóhelyet ő maga szerzte nekik,¹⁰⁶ és nem átalott maga is beülni a színház jegypénztárába, hogy felügyelje a „méregdrága” jegyek eladását,¹⁰⁷ amelyet a Nemzeti műsorának a heti szegényes volta is elősegített. A cikk továbbá azzal vádolta Beöthyt, hogy a rendkívül kedvező feltételek mellett a kormánytól kapott 20 000 koronát, amelyet ügyei rendezésére kölcsönöztek neki, ebbe a magánvállalkozásba fektette.¹⁰⁸ Beöthy már másnap hárompontos nyilatkozatot adott ki, amelyben cáfolta az őt ért vádakat. Tagadta, hogy a vállalkozás üzleti részéhez köze volna (az a Bárd Ferencz és testvére színházi ügynöksége), ő csupán közvetítő volt a helyszíneresés kapcsán, mivel Loie Fuller korábbi ismeretségük miatt őt kereste fel. A tudósításokból azonban egyértelműen kiderült, hogy az Urániát hét estére Beöthy bérelte ki fix összegért, amelyet az aznapi bevételből fizettek ki. A fennmaradó nyereség 45%-a a japán színészeket illette meg, míg az 55% egyenlő arányban oszlott el Fuller, Waldmann Imre és Beöthy közt. Később Sadayakko is megerősítette Beöthy szerepét az ügyben, mivel a színésznő vonakodott kifizetni a fellépések után fizetendő kötelező illetéket a szegényalapba, mondván, ők csak egy részét kapják meg a nyereségnek, a többi Beöthyé.¹⁰⁹ Az általános közvélemény szerint „a Nemzeti Színház igazgatói állása összeférhetetlen más művészi impresszáriói működéssel”.^{110,111} A botrány kapcsán ugyan

¹⁰⁵ Beöthy sajtóperbe keveredett és veszített Liptai Károly újságíróval szemben. Az 1901 májusától 1902 áprilisig húzódó ügyben és tárgyalásokon számos visszaélésre derült fény, és végül ezek voltak közvetlen lemondásának okai, tetézve a japán vendéjátékkal. Ld. A Beöthy–Liptai ügy, *Hazánk*, 1902. április 6.

¹⁰⁶ A társulat azért nem tudott az ilyen típusú vendéjátékok esetekben első számú játszóhelyként szolgáló Fővárosi Orfeumban fellépni, mert ott Loie Fuller vendégszerepelt február 17-től tizenkét napon át. Így az Orfeum igazgatója, Waldmann Imre érintettsége az ügyben ezzel is magyarázható. Vö. Gajdó 2019: 11.

¹⁰⁷ A nyolc személyes földszinti páholy ekkor hetven koronába került a szokásos tizenhat helyett: Gajdó 2019: 10.

¹⁰⁸ Beöthy László – magánvállalata, *Magyarország*, 1902. február 26.

¹⁰⁹ Beöthy László – magánvállalata, *Magyarország*, 1902. február 27.

¹¹⁰ *Uo.*

még Ady Endre márciusban arról írt, hogy a „szent család”, vagyis a Rákosi-dinasztia „százkezű”, és Beöthy megmenekülni látszik a bukástól,¹¹² áprilisban azonban mégis kénytelen volt lemondani igazgatói posztjáról. Ennek kapcsán a *Hazánkban* jelent meg egy gunyoros fiktív távirat Sadayakkótól, amely egyértelműen utal a Beöthy bukásához vezető okokra:

„Kedves impresszárióm! Önt illeti legfájóbb impresszióm. Mért hogy éppen a harakirit tanulta el tőlünk! Oh, bár ne lenne éppen ön japáni tragédiáink áldozata! Hát még a magyar klikkek kínai falai sem nyújtanak menedéket? Nincs mandarini copf, amelybe kapaszkodhatnék? Vigasztalja Önt eme dal:

Ki minket vezérelt a magyar parcellán,
Imé, eltört, miként japáni porcellán!
Átok sok bírói zord bürokratára,
Sírok minden reggel, míg bírok rátára!
S bár átkot szór sokra a te száz ajakkó,
Örökre szívébe zár hü Száda Yakkó!”¹¹³

Hanako Budapesten

Hanako

— Alfréd Kerr költeménye —

Mosolygok és ámulva nézem,
Bizsergeti a vért, szívet.
Japán bizsu, baba egészen —
Es művésznő, csupaideg.
Nem költői, festői mámor
E bájos, apró látomány.
A lég fúvoláz és nyivákol
Halk, fürge léptei nyomán.

¹¹¹ A Beöthy botránnyról ld. még: Beöthy László magánvállalata, *Hazánk*, 1902. február 27.; Beöthy László magánvállalata, *Pesti Hírlap*, 1902. február 27.; A japáni társaság s a Nemzeti Színház igazgatója, *Pesti Napló*, 1902. február 27.; Beöthy László és az Uránia, *Alkotmány*, 1902. február 26.; Beöthy László és az Uránia, *Alkotmány*, 1902. február 27.

¹¹² Ady Endre, 1902. március 6.

¹¹³ Sada Yacco kondoleál, *Hazánk*, 1902. április 12.

Puha talppal szökik lebegve,
 Szük, kis czipellőket tapos;
 Most macska, majd a bő köpenybe
 Kenguruhoz hasonlatos.
 Hogy ért a pipes széptevéshez!
 Hogy ugrik és mi csókra kész. —
 Halála egy v a k tévedés lesz,
 Háton döfi a b u t a kés.

...Sir — nyeldekel — nem tud kimúlni;
 Kuporog; ködös a szeme;
 Némán vonaglik (pisze nyulfi)
 S halódva hajlik lefele...
 Japán művészet, ó, szeretlek,
 Most rám fuvallsz, mint egykoron.
 Testvére *vagy* a zöld füveknek
 (S az állatokkal is rokon ...).

(Kosztolányi Dezső fordítása)¹¹⁴

Hanako – akit a japán színház Sadayakkónál is fényesebb csillagaként emlegettek¹¹⁵ – kétszer járt Budapesten, 1908-ban és 1913-ban, illetve 1910 ősze és 1911 tavasza között egy magyarországi vidéki körúton is részt vett.¹¹⁶ Hanako fővárosi fellépései alkalmával sokkal vegyesebb fogadtatásban részesült, mint korábban Sadayakko. A magyar publikum először 1906-ban párizsi sikerei után olvashatott az új tragikáról, akit IX. Ichikawa Danjūrō unokahúgaként tartottak számon. Vagyis a tokiói császári színház színésznőjeként emlegetett Hanako művészetét a kabukiszínésztől tanulta.¹¹⁷ Később 1908-as berlini vendégszereplése és közelgő budapesti látogatása miatt cikkeztek róla.¹¹⁸ *Az Ujság* berlini munkatársa még egy hosszabb beszámolót is írt a Passage Színházban bemutatott előadásról, amelyet inkább „naiv számárságnak” titulált, mint valódi művészi darabnak. A magyar közönség számára sokáig nem derült fény arra, hogy a Loi-Fu által jegyzett darabok nem japánok, hanem

¹¹⁴ Kosztolányi 1966: 813.

¹¹⁵ Hanako, *Budapesti Hírlap*, 1908. május 3.

¹¹⁶ Az alábbi városokat kereste fel: Pozsony, Pécs, Nagykanizsa, Fiume, Debrecen, Nyíregyháza, Arad, Nagyvárád, Kolozsvár, Szeged, Zenta, Szatmárnémeti, Nagykároly, Marosvásárhely, Lugos, Szabadka, Kassa. Vö.: Koósz 2019.

¹¹⁷ Hanako, *Pesti Hírlap*, 1906. október 22. és Hanako, *Pesti Napló*, 1906. november 1.

¹¹⁸ Hanako Berlinben, *Népszava*, 1908. február 28.

valójában Loie Fuller szerzeményei, így ebben a cikkben is bírálja a tudósító a számára ismeretlen Loi-Fut, akinek darabja meg sem közelíti a nézők elvárásait, akik – a sztereotípiák mentén – minimum a japán képzőművészet szépségeit szerették volna viszontlátni a színpadon. Összességében arra a konklúzióra jut, hogy „az etnográfiai érdekességen kívül Japán legnagyobb színésznője alig ad valamit a nézőknek”, és ez a színjátszás és kultúra nem *más*, hanem „gyengébb és alsóbbrendű a miénknél”.¹¹⁹

Hanako első fővárosi szereplése tíz estére szólt 1908. május 1. és 15. között a Fővárosi Orfeumban, ahol az *Otake*¹²⁰ című darabot mutatták be. Feltételezhető, hogy más előadás is műsorra került, de a megjelent beszámolók mind ezt a drámát említik, amelyet sok esetben bírálnak egyszerűsége és bugyutásága miatt,¹²¹ de ettől függetlenül a közönség japán drámának vélte.

„Primitív, szálnalmas kis romantika; egy lányról, egy félreértésről, egy fiatal halálról. De gügyögve is művészetet ad és ha hiányzik is mellőle az a kolorizmus, mely az igazi japán színjátékokat a fényhatásaival festi alá: az ujjongást vérvörössel, az elsötétedést komor feketével, szín-szórással és suhogó vásznakkal, így is egész, így is megkap és így is értelmes.”¹²²

Ami miatt pedig megkapó az előadás – hiszen a kritikák szerint még a díszlet is a „szokásos” volt¹²³ – az Hanako személye. Számos lap kiemeli csacsogó, csicsergő és számukra érthetetlen beszédét, a legtöbb esetben állatias jelzőkkel pillangóhoz, madárkákhoz, főképp pacsirtához hasonlítják „csipogását” és „tipegő alakocskáját”,¹²⁴ egy kedves kis cselédlányt írnak le, aki úgy fészülködik, mint egy „kis mókus” vagy mint egy „mulatságos kis majom”.¹²⁵ Annak ellenére, hogy ezekben a kritikákban, csakúgy mint a Kerr-féle költeményben

¹¹⁹ Hanako, *Az Ujság*, 1908. március 8.

¹²⁰ A történet, amely egy japán kertben játszódik Otake cselédlányról szól, aki felpróbálja úrnője kimonóját, és kicsinosítva magát abban táncol, amikor megérkezik az úrnő szeretője. Hogy nehogy leleplezze magát, elfordul, és nem válaszol a férfi szerelmes szavaira, aki dühösen távozik. Közben Otake szerelmese is megérkezik, aki viszont felismeri a lányt, és figyelmezteti, hogy vegye le a ruhát, mert bajba fog kerülni. Ez azonban nem sikerül neki időben, mert az úrnője szeretője visszatér, és mivel a lány most sem reagál közeledésére, és a férfi nem ismeri fel, féltékenységében leszúrja.

¹²¹ Pl.: Hanako, *Az Ujság*, 1908. május 4. vagy Dömötör, 1908. május 24.

¹²² Nádai, 1908. május 3.

¹²³ „A szín japán kert a megszokott pavilonnal.” Hanako, *Budapesti Hírlap*, 1908. május 3.

¹²⁴ Hanako, *Az Ujság*, 1908. május 4.

¹²⁵ Erényi, 1908. május 5.

az állatias jelzők inkább kedveskedők és a furcsaságot, *idegenséget* hivatottak bemutatni, azt, ami eltér az korszakban megszokott európai művészekről, mégis érzékelhető bennük egyfajta lenézés a „kis japán nő” és a társulat iránt. Az a fajta (le)nézés, amely a néprajzi és gyarmati kiállítások alatt született meg a nyugati szemlélőkben, amikor domináns, hatalmi pozícióból szemlélték a nem egyszer rácsok mögé helyezett és az állatkertekben kiállított *idegen* népcsoportokat. Színpadon látva a Másikat a nyugati néző eltérő pozícióba kerül, de – mint ahogy a kritikák is jelzik – domináns attitűdjét az idegen társulatokkal szemben nehezebben küzdi le, és az állatias, lekicsinylő (szép baba, bábu) jelzők rendre felbukkannak, és mint a későbbiekben látni fogjuk a durva rasszizmus táptalajául is szolgálhatnak. Az *Otake* esetében viszont a hasonlatok inkább az előadás első felének komikusságára, a cselédlány bőrébe bújó színésznő szándékos ügyetlenkedésére is utalhatnak, amelyet Erényi Nándor egyszerűen „harminc perc Vaudeville”-nek titulált, amelynek „utolsó öt perce véres tragédia”.¹²⁶

„S nem a szavával, az artikulált beszédével ujjong, mikor az úrnője ruháit magára kapkodja, hanem mozgással, izgatottsággal és ahogy billeg, csetlik-botlik a nagy ruháiban, már leselkedő közelségben vár reá a halál.”¹²⁷

Akárcsak Sadayakko esetében, itt is a már-már túlzottan realiztikus haláljelenet aratta a legnagyobb sikert a közönség köreibben, amelyben többen valami ősit, természetesen vélték felfedezni, bár a legnagyobb dicséret Hanako esetében is „európaiságának” elismerése volt: „[a]nnak a mozdulatnak a nemessége azonban, amelylyel a gyilkos udvarló kezét úrnője kezébe teszi, teljesen nyugati, európai, mintha Duse mozdult volna a Gauthier Margit halálos ágyán”.¹²⁸ Vagyis „[a]miben eléter, fölöttünk áll és gazdagabb, az a hangok és mozdulatok roppant skálája”.¹²⁹ Több kritika kiemeli továbbá a haláljelenet kapcsán a szemeit – valószínűsíthetően a *niramit* –, amely korábban Rodint is megihlette.¹³⁰

¹²⁶ *Uo.*

¹²⁷ Nádai, 1908. május 3.

¹²⁸ Erényi, 1908. május 5.

¹²⁹ Dömötör, 1908. május 24.

¹³⁰ Ld. bővebben: Doma 2017: 105–110.

„Egy kicsit sziszeg, egy pár perczig vinnyog, mint egy avarba hulló véres madár, aztán megüvegesednek, borzasztóan elváltoznak szemei és eldül.”¹³¹

Halála

„idegrázó vergődés, amelynek szavát alig halljuk, csak sóhajtását, szemeknek fénye szemünk láttára törik meg [...]”¹³²

„A haldoklási jelenetet vérfagyasztó realizmussal játszsza meg a fiatal japán művész. Egyik testrésze a másik után hal el, tagjai rángatóznak, arca elsápad, lélekzet után kapkod, még egy merev pillantást vet a közönségre, aztán megindul a halálküzdelem, melynek tetőpontja az, hogy Hanakó szájából vércsöppek bukkanak elő és lassan végigfolynak a haldokló állán.”¹³³

Hanako sikeres fellépései után 1913 októberében tért vissza Budapestre, ahol ezúttal 4. és 12. között öt estén át három darabbal szerepelt a Budapesti Színház színpadán. A repertoáron a *Harakiri*, a *Teaházban* és a már ismert *Otake* szerepelt, bár Ráskai Ferenc tudósítása szerint a *Harakiri* és a *Teaházban* című produkciókat a publikum már 1908-ban is láthatta, és csak az *Otake* új műsorszám.¹³⁴ Ez alapján feltételezhető, hogy a másik két darab szerepelhetett a korábbi műsorban, de ez a megállapítás bizonytalan, mivel az *Otake*t illetően is téved a szerző. A három darab viszont három különböző történettel három eltérő halálmodot nyújtott, amelyekben Hanako „egyformán föl tudott emelkedni a legtisztább művészet magaslatára,”¹³⁵ és meg tudott halni „[e]lőször csöndesen, szépen, a hogy a láng kialszik, szinte mosolyogva, boldog megkönnyebbüléssel, majd ellenszegülve, vadul küzdve, s végül kinban gyötrelemben rángatódzón”.¹³⁶ Ebben az esetben viszont már felmerült az autenti-kusság kérdése, és *Az Ujság* munkatársa, Pásztor Árpád ki is mondja, hogy Hanakónak nincsenek japán darabjai. Egyedül a *Harakiri* rendelkezik japán gyökerekkel a többi csupán „az európai imprezárió mesterkedése”, aki „[v]arié-tészámot csinált Hanakóból, megbízta, hogy szerezzen be egy húsz-huszonöt

¹³¹ Nádai, 1908. május 3.

¹³² Hanako, *Magyarország*, 1908. május 3.

¹³³ Egy új Szada-Jakkó, *Tolnai Világlap*, 1908. március 15.

¹³⁴ Ráskai, 1913. október 5.

¹³⁵ Reichenhallerné, 1913. október 12.

¹³⁶ *Uo.*

perczes apróságot, a melyben minden meglegyen. Japán ének, táncz, bajvívás, szerelem és halál”.¹³⁷ Pásztor szerint a *Harakiri* Chikamatsu Monzaemon (1653–1725), a japán Shakespeare-ként is emlegetett drámaíró munkája, amelynek eredeti címe *Banshu Sara-yashiki*, és Hanako ennek a műnek csak az első felvonását viszi színre. Nem tudni, honnan szerezte információit a szerző, de a *Banshu Sarayashiki* 番町皿屋敷 valójában egy ismert *kaidan* 怪談, vagyis szellemtörtént,¹³⁸ amelyből 1741-ben a Toyotake-za számára készített bábelőadást Asada Icchō 浅田一鳥 (?-?), valamint I. Tamenaga Tarobei 為永太郎兵衛 (?-?), majd 1824-ben, romantikusabb verzióban, I. Nakawa Harusuke 晴助奈河 (1782-?), és III. Segawa Jokō 瀬川如皐 (1806–1881) írt belőle kabukidramát.¹³⁹ Hanako verziójában is egy szolgálólány kijátszása és egy értékes tányér elvesztése körül zajlanak az események, de míg ott a szolgálót ura öli meg azzal, hogy kútba dobja, addig ebben az esetben a Hanako által alakított szolgálólány öngyilkosságot követ el. A darab ugyan – feltételezhetően a nyugati közönségnek szánt ismerősség érdekében – *Harakiri* címen futott, valójában Hanako „női *seppukut*” követett el, vagyis átszúrta a nyakát, ami kétségkívül látványosabb és „véresebb” végkifejletet adott a történetnek.¹⁴⁰ A *Teaházban* című darabnak viszont – amelyben kurtizánt alakít, és egy samurájt kellene megölnie, de a dolgok balul sülnek el, így a samuráj egy heves küzdelem után a lányt öli meg¹⁴¹ – egyáltalán nincs eredeti japán előzménye, Fuller japanizáló előadása, akárcsak az *Otake*. „Hanako meghalásaiban csak a nagyszerű produkció marad meg, de a japáni drámák morális alapja nincs meg. Színház, Európának készült.”¹⁴²

Felmerül a kérdés, hogy miért lett 1913-ban ennyire fontos a darabok eredetisége és Hanako „autentikussága”, amikor haláljeleneteit ugyanúgy csodálták, és színészetét egyesek internacionálisnak vélték.¹⁴³

¹³⁷ Pásztor, 1913. október 7.

¹³⁸ A történet a szépséges Okiku szolgálólány igazságtalan haláláról és szellemként való visszatéréséről szól. Ura, a samuráj Aoyama szeretné, ha a lány a szeretőjévé válna, de ő mindig visszautasítja. Hogy megleckéztesse Okikut rábíz tíz értékes tányért, amelyből egyet titokban elcsen. A lány hiába számolja újra és újra, csak kilencet talál. Végül bevallja Aoyamának, hogy elveszített egy tányért, a férfi viszont hajlandó megbocsátani, ha a lány a szeretője lesz. Ezt Okiku ismét visszautasítja, mire a férfi bedobja őt egy kútba. Halála után Okiku addig jár vissza kísértetni, míg meg nem találják a tizedik tányért.

¹³⁹ Vö. Roberts 2009: 101–102 és *Sarayashiki*. kabuki21.com.

¹⁴⁰ Pásztor, 1913. október 7.

¹⁴¹ A cselekményről bővebben: Reichenhallerné, 1913. október 12.

¹⁴² Pásztor, 1913. október 7.

¹⁴³ Hanako, *A Hét*, 1913. október 12.

Az internacionalitás kérdése valószínűleg ugyanúgy a haláljelenethez kapcsolódott, és a magyar közönség is ugyanazt az „egyetemességet” látta meg Hanako játékában, amelyet korábban Fuller, Duncan, St. Denis vagy Rodin. Emellett viszont Fuller darabjai 1913-ra mintha elvesztették volna eredetiségük látszatát, és mint korábban említettem, egyszerűnek és művinek tűntek, szemben például Sadayakkóék korábbi repertoárjával, amely minden esetben valós kabukidarabokból építkezett. Elmondható tehát, hogy a magyar közönség esetében Hanako előadásai már kezdtek túl *ismerőssé válni*, és a haláljelenetek nélkül inkább komikusak voltak, nem igazán értek el hatást, a produkciók inkább „emberi szenzációt”¹⁴⁴ kínáltak, mint művészt. Ezzel ellentétben a Kawakami-társulat a valódi kabukidaraboknak köszönhetően meg tudta őrizni *idegenségét*.

A magyar kritikusok között ez a felfedezés, a hitelesség kérdésének az elvesztése, Szász Zoltán esetében éri el a csúcspontot, aki durva, becsmérő és kirekesztő kritikával illeti Hanakót azzal, hogy cirkuszi „athlétikával edzett törpé”-hez hasonlítja. Véleménye szerint nincs benne magasabb művésziesség, sokszor dicsért kecses mozgása inkább alsóbbrendű és *állatias*. Cikke végén pedig a darwini elméletre hivatkozva a japánokat közelebb állóknak tartja a majmokhoz, amelyre jó példa Hanako és társulata.¹⁴⁵

Sadayakkóról budapesti fellépése után évekkel később is jelentek meg rövidebb cikkek. Hanakóról ez nem mondható el, mivel hazájában soha nem lépett színpadra, viszont mindkét színésznőről olvasható volt két „leleplező” cikk. Az első 1911-ben Pásztor Árpád tollából, aki a *Vasárnapi Ujságnak* számolt be tokiói látogatásáról és az ottani színházigazgatókkal való találkozásáról. Ugyanebben a szövegben is számos életrajzi pontatlanság van a két színésznőt illetően, az viszont egyértelműen kiderül, hogy ők valójában csak nyugaton léteznek. Főként igaz ez Hanakóra, akiről még annyit sem tudnak hazájában, mint Sadayakkóról, aki Japánban is ért el sikereket Kawakami Otojiróval. A riportban az is elhangzik, hogy a szigetországban nincsenek színésznők, így Sadayakko és Hanako nem is képviselhetik a hagyományos japán színház értékeit.¹⁴⁶ Az a gondolat pedig, hogy nők nem képviselhetik a hagyományos japán színház értékeit, összecseng Craig Sadayakkóval kapcsolatos megállapításával, amely szerint jobb lenne, ha nem szerepelnének

¹⁴⁴ Hanako, *Világ*, 1913. október 7.

¹⁴⁵ Szász, 1913. október 14.

¹⁴⁶ Pásztor, 1911. március 26.

nők a japán színpadon, mert nem ez a színjáték ősi és természetes formája.¹⁴⁷ (Természetesen a kabukiról abból a szempontból sosem beszélnek, hogy eredetileg nők táncaiból alakult ki, tehát a női színjátszásnak abszolút van létjogosultsága Japánban.) Hozzá kell tenni azonban, hogy a riport ellenére Sadayakkót továbbra is úgy fogják emlegetni, mint addig, és Hanakónak a második budapesti szereplésére sem volt hatással a megjelent cikk, hiszen továbbra is a tokiói Császári Színház tagjaként tüntették fel.

Érdekes adalék ellenben Pásztor másik, szintén leleplezőnek szánt írása 1913. októberéből, vagyis Hanako második vendégszínházának idejéből. Itt is megerősítést nyer, amit már néhányan a színpadon is látni vélnek, hogy amit Európában látunk, annak semmi köze a hagyományos japán színházhoz (jelen esetben a kabukihoz), de jelentős vagyont lehet szerezni bármiféle japanizáló előadással, hiszen a nyugati közönség nagy eséllyel még sosem látott autentikus japán színházat. Figyelemre méltó, hogy itt valós életrajzi adatok jelennek meg Sadayakkóról és Kawakami Otojirőről, a *soshi* és *shinpa* mozgalomról,¹⁴⁸ emellett pedig Hanako is megszólal a cikkben, és megvallja, hogy produkcióikban minden európai.¹⁴⁹

„Minden úgy történik, a hogy az európaiak akarják. Egy kis jelenetben mindent meg kell csinálnom. Az imprezárió kívánsága parancs. Majdnem sírtam, mikor Londonban a Savoy-Theatre-ben a japán hangszer, a djorori nélkül kellett fellépnem. De kellett! Az imprezárió akarta. A műsort is szerinte állítom össze. Csak egyszer szeretnék Európában valódi japán színészetet bemutatni! De ki tudja, hogy sikerül-e? Londonban ott van minden hangszerem, de nem játszhatom rajta, senki sem érti.”¹⁵⁰

Amennyiben elfogadjuk e nyilatkozat hitelességét, az erős áldozati felhangokkal bíró szöveg ismét visszavezet Hanako önállóságának kérdéséhez. Ez alapján Hanakónak nem volt semmiféle függetlensége, és valóban csak Fuller bábjaként létezett, kénytelen volt végrehajtani minden utasítást. Nem tudható azonban, hogy Hanakónak ez a fajta megnyilvánulása mennyiben marketing-fogás, hogy ugyanazt az áldozatot látjuk megjeleni az életben, mint színpadi szerepei esetében. Ráadásul a teljes önállótlanlanságnak ellentmond a *Harakiri*

¹⁴⁷ Vö. Craig 2014.

¹⁴⁸ Ld. bővebben: Doma 2018.

¹⁴⁹ Pásztor, 1913. október 7.

¹⁵⁰ *Uo.*

című produkció. Mivel a többi előadásukkal szemben ennek egy népszerű japán szellemtörténet és báb-, illetve kabukidarab az alapja, feltételezhető, hogy nem Fuller ötlete volt a színpadra állítás. Természetesen az alaptörténet, vagyis a „harakiri”-jelenet és cím módosítása már arra utalhat, hogy „nyugati” szemszögből közelítenek az alapanyaghoz, de ez ugyanúgy lehetett közös munka eredménye is. A nyilatkozat hitelességét azonban az is megkérdőjelezi, hogy még reklámfogás miatt sem szerencsés „bevallani” a közönségnek, hogy minden európai, ha emellett a színpadon arra törekednek, hogy „valódi” japán előadásokként adják el a produkcióikat,

Mindenesetre 1913-ra úgy tűnik, hogy a magyar közönséget már kevésbé elégítette ki a csupán japán klisékre támaszkodó, de egyébként semmiféle autentikusságot nem tartalmazó előadások halmaza. Ennek fényében más megvilágításba kerül az az eset is, amikor Hanako a feltűnés kedvéért világító izzókkal a ruháján jelent meg a közönség előtt. Ezen a ponton már teljesen egyértelművé vált, hogy Hanako és Fuller kizárólag a látványos sikerekre építenek, ha kell, mellőzve a japán színház minden hagyományos vonását. A Kawakami-társulatnak ellenben *interkulturális* előadásaikkal végig sikerült megőriznie a közönség szemében az eredetiség *látszatát*, míg Hanako japánizáló előadásaiból – a *nirami* ellenére is – mindenfajta *vágyott* autentikusság kiveszett.

Elsődleges források

- „A Beöthy–Liptai ügy”. *Hazánk*, 1902. április 6.
 „A gésa és a lovag”. *Budapesti Napló*, 1900. december 30.
 „A japán velencei kalmár”. *Pesti Hírlap*, 1902. február 27.
 „A japáni dráma és színpad”. *Vasárnapi Ujság*, 1902. március 2.
 „A japáni társaság s a Nemzeti Színház igazgatója”. *Pesti Napló*, 1902. február 27.
 „A japánok”. *Vasárnapi Ujság*, 1904. március 6.
 „A színház Japánban”. *Budapesti Hírlap*, 1900. március 9.
 Ady Endre: „Beöthy László japánjai”. *Nagyváradai Napló*, 1902. március 6.
 „Arbré jeles társasága”. *Magyar Polgár*, 1885. július 25.
 „Beöthy László – magánvállalata”. *Magyarország*, 1902. február 26.
 „Beöthy László magánvállalata”. *Hazánk*, 1902. február 27.
 „Beöthy László – magánvállalata”. *Magyarország*, 1902. február 27.
 „Beöthy László és az Uránia”. *Alkotmány*, 1902. február 26.
 „Beöthy László és az Uránia”. *Alkotmány*, 1902. február 27.
 „Beöthy László magánvállalata”. *Pesti Hírlap*, 1902. február 27.
 Dömötör István: „Hanako”. *Uj Idők*, 1908. május 24.

- „Egy japán primadonna”. *Pesti Hírlap*, 1900. szeptember 13.
- „Egy új Szada-Jakkó”. *Tolnai Világlap*, 1908. március 15.
- Emma: „Saison”. *A Hét*, 1902. december 7.
- Erényi Nándor: „Sada Yacco Londonban”. *Budapesti Napló*, 1902. február 19.
- Erényi Nándor: „Hanako”. *Pesti Napló*, 1908. május 5.
- „Hanako”. *Pesti Hírlap*, 1906. október 22.
- „Hanako”. *Pesti Napló*, 1906. november 1.
- „Hanako”. *Az Ujság*, 1908. március 8.
- „Hanako”. *Budapesti Hírlap*, 1908. május 3.
- „Hanako”. *Magyarország*, 1908. május 3.
- „Hanako”. *Az Ujság*, 1908. május 4.
- „Hanako”. *Világ*, 1913. október 7.
- „Hanako”. *A Hét*, 1913. október 12.
- „Hanako Berlinben”. *Népszava*, 1908. február 28.
- „Japáni darab a Vigszínházban”. *Pesti Hírlap*, 1900. december 27.
- „Japáni sárkányok”. *Vadász és Versenylap*, 1868. január 30.
- „Japáni színészek”. *Pesti Hírlap*, 1900. június 1.
- „Japáni színészek”. *Pesti Hírlap*, 1900. június 2.
- „Japáni színészek”. *Vasárnapi Ujság*, 1902. február 23.
- Kosztolányi Dezső 1966. *Idegen költők. Összegyűjtött műfordítások*. Budapest: Szépirodalmi Kiadó.
- „Látogatás Szada Yakkónál”. *Vasárnapi Ujság*, 1902. március 9.
- oh: „Japáni élet a színpadon”. *Budapesti Hírlap*, 1902. február 25.
- Nádai Pál: „Hanako”. *A Hét*, 1908. május 3.
- Pásztor Árpád: „A japán színház”. *Vasárnapi Ujság*, 1911. március 26.
- Pásztor Árpád: „Hanako és a japán színház”. *Az Ujság*, 1913. október 7.
- Pásztor Mihály: „Pálmay Ilka, mint Pillangó kisasszony”. *Vasárnapi Ujság*, 1901. október 27.
- Ráskai Ferenc: „Hanako”. *Pesti Hírlap*, 1913. október 5.
- Reichenhallerné Petheő Irén: „Hanako”. *Budapesti Hírlap*, 1913. október 12.
- Réthy Lajos: „A japáni »sárkány-társaság« mutatóvanyai”. *Vasárnapi Ujság*, 1868. január 19.
- „Sada Yacco”. *Pesti Hírlap*, 1900. augusztus 5.
- „Sada Yacco, a »japán Duse«”. *Budapesti Napló*, 1900. szeptember 13.
- „Sada Yacco a japán primadonna a Vigszínházban”. *Pesti Hírlap*, 1900. szeptember 26.
- „Sada Yacco kondoleál”. *Hazánk*, 1902. április 12.
- „Sada Yacco az Urániában”. *Pesti Hírlap*, 1902. február 22.
- „Saday Yacco: Életemből”. *Budapesti Napló*, 1900. szeptember 19.
- Sámi Lajos: „Japán hajdan és most – Színészek és színházak”. *Vasárnapi Ujság*, 1875. november 14.
- „Szada Yakko és társulata Budapesten”. *Vasárnapi Ujság*, 1902. március 2.
- Szász Zoltán: „Hanako s a többi japáni”. *Pesti Hírlap*, 1913. október 14.
- Vasárnapi Ujság*, 1877. április 29.
- Vasárnapi Ujság*, 1886. december 19.
- Vasárnapi Ujság*, 1897. október 24.

Felhasznált másodlagos szakirodalom

- Anderson, Joseph L. 2011. *Enter a Samurai: Kawakami Otojiro and Japanese Theatre in the West*. Tucson: Wheatmark.
- Belitska-Scholtz Hedvig – Rajnai Edit – Somorjai Olga (szerk.) 2005. *Színháztörténeti Képekonyv*. Budapest: Osiris Kiadó, 164–167.
- Bitterli, Urs 1982. „Vadak” és „civilizáltak”. Budapest: Gondolat Kiadó.
- Bozó Péter 2013. *Operett Magyarországon, 1860–1958 forráskatalógus*. http://www.zti.hu/mza/docs/Egyeb_publicaciok/Operett-forraskatalogus_BozoPeter.pdf (utolsó letöltés: 2019.08.18.).
- Bozó Péter 2016. „A mikádó halállistája, avagy a performativitás mint szövegkritikai probléma”. *Filológiai Közöny* 62/4: 350–366.
- Bögös László 1991. „Régi századok magyarjai Vietnamban”. *Ezredvég* 1/6. http://ezredveg.vasaros.com/html/1991_06/91062.html (utolsó letöltés: 2019.08.18.).
- Bradley, Ian 2016. *The Complete Annotated Gilbert & Sullivan: 20th Anniversary Edition*. Oxford: Oxford University Press.
- Burlingame, H. J. 1895. *History Of Magic And Magicians*. <https://archive.org/details/HistoryOfMagicAndMagicians/page/n1> (utolsó letöltés: 2019.08.19.).
- Craig, Edward G. 2014. „Sada Yacco”. (Ford. Doma Petra.) *Theatron* 13/3: 3–5.
- Dénes Mirjam 2012a. „A pillangó-effektus, avagy a komédiából tragédiává lett japán a magyar színpadon”. *Színház*, <http://szinhaz.net/2012/05/30/denes-mirjam-a-pillango-effektus-avagy-a-komediabol-tragediava-lett-japan-a-magyar-szinpaddon/> (utolsó letöltés: 2019.08.18.).
- Dénes Mirjam 2012b. „Japonizáló díszletek, jelmezek és a tradicionális japán művészet kapcsolatai”. In: Takó Ferenc (szerk.) „Közel, s Távolság” II. – *Az Eötvös Collegium Orientalisztika Műhely éves konferenciáinak előadásaiból*. Budapest: Eötvös Collegium, 306–326.
- Dénes Mirjam 2013. „Cio-Cio-San szobái – A japanizmus alakváltozásai a Pillangó-kisasszony tükrében”. *Artmagazin* 1: 44–49.
- Dénes Mirjam 2017a. „A japonizmus árnyalatai – Japán kulturális és művészeti recepciója Magyarországon”. In: Dénes Mirjam – Fajcsák Györgyi – Marosvölgyi Gábor – Fertőszögi Péter (szerk.) *Japonizmus a magyar művészetben*. Budapest: Kovács Gábor Művészeti Alapítvány, 111–211.
- Dénes Mirjam 2017b. „Fel kell adni a centrum-periféria megközelítést”. *Magyar Múzeumok*, https://archiv.magyarmuzeumok.hu/tema/3931_fel_kell_adni_a_centrum-periferia_megkozelitest (utolsó letöltés: 2019.10.19.).
- Dénes Mirjam 2019. *Japán mint jelenség és mint téma a Monarchia színpadjain, három felvonásban*. Kézirat.
- Dénes Mirjam – Sebestyén Ágnes Anna 2016. „Egy magyar utazó Japán-olvasata a századfordulón: Bozóky Dezső fotográfiái”. In: Doma Petra – Takó Ferenc (szerk.) „Közel, s Távolság” V. – *Az Eötvös Collegium Orientalisztika Műhely éves konferenciájának előadásaiból 2015*. Budapest: Eötvös Collegium, 11–34.

- Doma Petra 2011. „A japán-orosz háború a magyar köztudatban”. In: Takó Ferenc (szerk.) *„Közel, s Távolság” – Az Eötvös Collegium Orientalisztika Műhely éves konferenciájának előadásaiból, 2009–2010*. Budapest: Eötvös Collegium, 143–153.
- Doma Petra 2013. „Az Idegen vonzásában – Sadayakko és Matsui Sumako színészi (ön)definíciója a nyugati és a japán színházművészetben”. *Theatron* 12/4: 74–91.
- Doma Petra 2017. „*A Halál arca* – Hanako megjelenése az európai színpadon”. In: Doma Petra (szerk.) *SZITU Kötet 2016*. Budapest: ELTE Eötvös József Collegium, 95–114.
- Doma Petra 2018. „A hagyományos *kabuki* és *shinpa* háborúja a 19–20. század fordulóján”. *Távolság-keleti Tanulmányok* 9/2: 133–150.
- Doma Petra 2019. „Kavakami Otodzsiró: A *szeigeki* létrehozója”. In: Farkas Ildikó – Sági Attila (szerk.) *Kortárs Japanológia III*. Budapest: Károli Gáspár Református Egyetem, L’Harmattan Kiadó, 239–258.
- Downer, Lesley 2003. *Madame Sadayakko*. Polmont: Review.
- Farkas Ildikó 2009. „Japán megjelenése Magyarországon a XIX–XX. század fordulóján”. In: Farkas Ildikó – Szerdahelyi István – Umemura Yuko – Wintermantel Péter (szerk.) *Tanulmányok a magyar-japán kapcsolatok történetéből*. Budapest: ELTE Eötvös Kiadó, 63–88.
- Fukai, Akiko „Japonism in Fashion”. (Ford. Amanda Mayer Stinchecum.) [kci.or.jp https://www.kci.or.jp/research/dresstudy/pdf/e_Fukai_Japonism_in_Fashion.pdf](https://www.kci.or.jp/research/dresstudy/pdf/e_Fukai_Japonism_in_Fashion.pdf) (utolsó letöltés: 2019.08.18.).
- Gajdó Tamás (szerk.) 2001. *Magyar Színháztörténet II*. Budapest: Magyar Könyvklub – Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet.
- Gajdó Tamás 2019. *Színházi előadások a „bájos, kedves, elragadó” Urániában*. Kézirat.
- Gál György Sándor – Somogyi Vilmos 1960. *Operettek könyve*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat.
- Gellér Katalin 2017. „Japán és a Hold között”. In: Dénes Mirjam – Fajcsák Györgyi – Marosvölgyi Gábor – Fertőszögi Péter (szerk.) *Japonizmus a magyar művészetben*. Budapest: Kovács Gábor Művészeti Alapítvány, 7–110.
- Jacobs, Angelika 2009. „A »vadon« mint a nyugati civilizáció vágyott tere. Az egzotizmus kritikájáról Peter Altenberg Ashantee és Robert Müller Trópusok című művében”. (Ford.: Szabó Judit.) In: Csúri Károly – Mihály Csilla – Szabó Judit (szerk.) *Határátlépések*. Budapest: Gondolat, 241–260.
- Kano, Ayako 2001. *Acting Like a Woman in Modern Japan*. New York: Palgrave.
- Kawaguchi, Yoko 2016. *Authentic Japanese Gardens – Creating Japanese Design and Detail in the Western Garden*. IMM Lifestyle Books.
- Koós István 2017a. „Japáni sárkányok 1. rész – Japán akrobata csoport vendégjátéka 1868-ban a Budai Népszínházban”. *McTEKA* 10.3. http://mcteka.shp.hu/hpc/web.php?a=mcteka&o=100303_koosz_japs_1_6yxw (utolsó letöltés: 2019.08.19.).
- Koós István 2017b. „Japáni sárkányok 2. rész – Japán akrobata csoport vendégjátéka 1868-ban a Budai Népszínházban”. *McTEKA* 10.4. http://mcteka.shp.hu/hpc/web.php?a=mcteka&o=100401_koosz_2_3kPC (utolsó letöltés: 2019.08.19.).
- Koós István (szerk.) 2019. *A japán színház Magyarországon – Bibliográfia*. Budapest. <http://hdl.handle.net/10831/42789> (utolsó letöltés: 2019.08.18.).

- Kosztolányi Dezső 1966. *Idegen költők. Összegyűjtött műfordítások*. Budapest: Szépirodalmi Kiadó.
- Molnár Gál Péter 2001. *A pesti mulatók*. Budapest: Helikon.
- Moon, Krystyn N. 2009. „Paper Butterflies: Japanese Acrobats in Mid-Nineteenth-Century New England”. In: Monica Chiu (ed.) *Asian Americans in New England*. New Hampshire: University of New Hampshire Press, 66–90.
- Penley, Nicole 2003. „Japanese Orientalism in Britain: As Seen through the Eyes of W. S. Gilbert and Arthur Sullivan in their opera, *The Mikado*”. *Fairmount Folio: Journal of History* 5: 52–64.
- Roberts, Jeremy 2009. *Japanese Mythology A to Z*. Chelsea House.
- Rothfels, Nigel 2002. *Savages and Beasts – The Birth of the Modern Zoo*. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press.
- Savarese, Nicola – Flower, Richard 1988. „A Portrait of Hanako”. *Asian Theatre Journal*. 5/1: 63–75.
- Sawada Suketrō 澤田助太郎 1996. *Rodan to Hanako* ロダンと花子 [*Rodin és Hanako*]. Tokyo: Chūnichī shubbansha 中日出版社.
- Sarayashiki*. https://www.kabuki21.com/banshu_sarayashiki.php (utolsó letöltés: 2019.08.19.).
- Staud Géza 1999. *Az orientalizmus a magyar romantikában*. Budapest: Terebess Kiadó. <https://terebess.hu/keletkultinfo/staud.html> (utolsó letöltés: 2019.08.18.).
- Szerdahelyi G. István 1996. „Az orosz–japán háború és a magyar politikai közvélemény”. In: Yamaji Masanori (szerk.) *Japán-kutatás Magyarországon*. Budapest: ELTE Japanese Studies, 33–55.
- Szerdahelyi István 2009. „Az Osztrák Magyar Monarchia és a Japán Császárság között 1869. október 18-án kötött kereskedelmi szerződés”. In: Farkas Ildikó – Szerdahelyi István – Umemura Yuko – Wintermantel Péter (szerk.) *Tanulmányok a magyar–japán kapcsolatok történetéből*. Budapest: ELTE Eötvös Kiadó, 27–43.
- Tarjányi Eszter 2016. „Regénybe rejtett operett – Kosztolányi *Pacsirtája* – a lélektani regény és a népszerű műfaj szimbiózisa”. *Partitúra* 11/2: 31–50.
- Tóth Gergely 2018. *Japán–magyar kapcsolattörténet 1869–1913*. Budapest: Gondolat.
- Traubner, Richard 2003. *Operetta*. London&New York: Routledge.