

## Férfiak és nők: az onnagata-vita jelentősége és hatása a kabukira

DOMA PETRA

„Nincs semmi természetes az onnagata előadásban... ez rendkívül nehéz. Nincs lazítás, percről perce a legszebb részleteket kell bemutatnod. Az összes onnagata-szerep nagyon nehéz és jelentős fizikai erőfeszítéssel, mentális koncentrációval és teljes odaadással jár.”<sup>1</sup>

Ma a hagyományos kabuki-színházban az összes szerepet, így a nőieket is kizárólag férfiak viszik színre. Ennek ellenére a kabuki 1600-as évek eleji kialakulásának kezdetei egy papnőhöz köthetők, illetve az első társulatok is többségében női előadókból álltak. A sógunátus azonban nem sokkal a műfaj megjelenése után betiltotta a nők színpadi szereplését, így a női szerepek eljátszására először fiatal fiúkat, majd férfiakat alkalmaztak: kialakult az *onnagata* szerepkör, amelynek kizárólagosságát a kabukiban egészen a 19. századig nem kérdőjelezték meg. Az 1800-as évek végén azonban a jelentős, többek között színháztörténeti változásokat is előidéző Meiji-megújulás lehetővé tette az emberek számára a nyugati dráma és színház megismerését. A szigetországon végigsöprő modernizációs hullám kihívás elé állította a kabukit, s többek között a nyugati mintát követve felmerült a női szerepek eljátszásának kérdése is.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Kathrine Mezur idézi egy személyes interjúból V. Bandō Tamasaburōt, a kortárs kabuki színház egyik legkiemelkedőbb onnagatáját. Katherine MEZUR, *Beautiful Boys/Outlaw Bodies: Devising Kabuki Female-likeness* (New York: Palgrave, 2005), 181, <https://doi.org/10.1057/9781403979131>.

<sup>2</sup> A japán szavak esetében a nemzetközileg elfogadott Hepburn-átírást alkalmazom.

Jelen tanulmány a 19–20. század fordulóján zajló onnagata-vitát és a hozzá kapcsolódó jelentős színháztörténeti eseményeket mutatja be, kitérve az onnagata szerepkör előzményeire, továbbá a vita közvetlen és közvetett hatásaira, így a (színész)nők társadalmi megítélésének és szerepének változására is.

### *Fiúk és férfiak – az onnagata hagyomány kialakulása*

Az onnagata hagyomány és a későbbi vita tárgyalásához elengedhetetlen a kabuki kialakulásának vizsgálata, főként mivel a színháztörténet-írás a műfaj kezdeti szakaszát – nem teljesen pontosan, de – „női színjátszásnak” tekinti. A kabuki megjelenése szorosan kapcsolódik az Edo-kor kezdetéhez, a Tokugawa sógunátus (1603–1867) kiépítéséhez és egy hosszabb polgárháborús időszak<sup>3</sup> lezárásához. Az új hatalom szigorú politikai és társadalmi stabilitást kívánt kialakítani, amely hatással volt a színházra is. Az ekkor uralkodó nó-színház, a samurájok kiváltságos műfaja azonban már nem volt képes megfelelő formában szórakoztatni őket, a közemberek számára pedig szinte teljesen elérhetetlen volt. Ebből kifolyólag rendkívül nagy érdeklődéssel fogadták egy új műfaj megjelenését Kiotóban, mely a merev társadalmi rendszerrel, illetve a nó már évszázados hagyományával szemben jelent meg.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Sengoku jidai (1467–1603).

<sup>4</sup> NAKAMURA Matasó, *Kabuki: Az öltözőben és a színpadon*, ford. FABRI Péter (Budapest: Gondolat Kiadó, 1992), 23.

A legenda szerint 1603-ban egy Okuni 阿国 nevű nő – egyes források szerint az izumói Nagy Szentély papnője – Kiotóban dalokból és táncokból állított össze előadást, amely eredetileg *nenbutsu-odori* 念仏踊り volt, vagyis egy Amida buddhát dicsőítő tánc. Ezt azonban egyfajta „vallási eklektikában” vitte színre: a fennmaradt ábrázolásokon buddhista öltözékben látható, de aranykeresztet visel a nyakában, miközben a tánchoz shintō kellékeket is igénybe vett. A tánc mellett továbbá nemcserén alapuló komikus jeleneteket is bemutatott, amennyiben férfiruhát viselve egy rövid jelenet keretében vitába keveredett egy női jelmezt viselő férfi színésszel.<sup>5</sup> Okuni repertoárjának fő elemévé vált a *chaya asobi*-jelenet 茶屋遊び is, melyben egy teaházba látogató férfi élénk flörtöt folytat egy kurtizánnal. Ezekben a jelenetekben is a női előadók alakították a kapatos férfit, míg a kurtizánt a legtöbb esetben egy férfi vitte színre.<sup>6</sup> Híres eleme volt előadásainak a *Nariha*-tánc, amelyben Ariwara no Narihira (825–880) idézte meg, a legendás költőt és szeretőt, aki megjelenésében gyakran keverte a férfi és női attribútumokat.<sup>7</sup>

A kabukit megelőzően a hagyományos elsővonalbeli színjátéktípusokban főként val-

lasi okokból nem szerepelhettek nők,<sup>8</sup> így az Edo-kori közönség egyfajta „tiltott gyümölcsként” tekintett a női előadókra,<sup>9</sup> s „[a] nemi szerepek felforgatása része volt a társadalmi devianciának, amely olyan népszerűvé tette a kabukit a városi közönség számára”.<sup>10</sup> Okuni előadásai, amelyek mindig az „elhajlásra”<sup>11</sup> törekedtek, hamar népszerűek lettek és több követőre is találtak; gombamód kezdtek szaporodni a kabuki táncokat és jeleneteket bemutató színházak, ahol látványos színpadképekkel, jelmezekkel és kellékekkel ejtették ámulatba a szórakozni vágyókat. A színpadon az alsóbb osztályok jellegzetes karakterei jelentek meg jól ismert szituációkban. Elmondható tehát, hogy a kabuki bizonyos értelemben olyan színjátéktípus, amelyet az Edo-kor közembere, az egyre növekvő városi lakosság hozott létre

<sup>5</sup> Lásd bővebben: MEZUR, *Beautiful Boys...*, 54–56.

<sup>6</sup> Az Okunihoz kapcsolódó egyéb legendákhoz, illetve a kabuki kifejezés kialakulásához és politikai összefüggéseihez ld. bővebben Galia Todorova GABROVSKA, „Onna Mono: The »Female Presence« on the Stage of the All-Male Traditional Japanese Theatre”, *Asian Theatre Journal* 32, no. 2 (2015): 387–415, 391–392, <https://doi.org/10.1353/atj.2015.0027>; DOMA Petra, „A nők színpadi lehetőségeinek megjelenései a 20. század eleji Japánban”, in *Kortárs Japanológia IV.*, szerk. DOMA Petra és FARKAS Ildikó (Budapest: L’Harmattan Kiadó, 2022), megjelenés előtt.

<sup>7</sup> MEZUR, *Beautiful Boys...*, 55.

<sup>8</sup> Fontos azonban leszögezni, hogy a látszat ellenére Okuni nem a „semmiből” lépett elő az új színházi formával, s nem úgy tűnt fel, mint aki valami felforgatót kíván bemutatni. Lényegében kisebb jeleneteiben újszerű módon parodizálta az extravagáns férfiasságot. Megjelenése pedig nem előzmény nélküli, mert már a középkor óta léteztek különböző félhivatalosan vagy amatőr szinten működő női társulatok, melyek a férfiak előadásait másolták. Erről részletesen: GABROVSKA, „Onna Mono...”, 392–398.

<sup>9</sup> Yoshinobu INOURA, Toshio KAWATAKE, *The Traditional Theatre of Japan* (New York: Weatherhill, 1981), 193.

<sup>10</sup> Eiko IKEGAMI, *Bonds of Civility: Aesthetic Networks and the Political Origins of Japanese Culture* (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), 265.

<sup>11</sup> Utalás a *kabuku* igére, mely ‘elhajolni’ jelentéssel bír, s a kabuki műfaj megnevezése is eredetileg ebből ered, mivel az új színjátéktípus eltért, „elhajlott” a megszokottól, elfogadottól. Mai írásjegyei, melyek az ének, tánc és ügyesség jelentéssel bírnak, csak később kapcsolódtak a műfajt jelölő szóhoz.

saját szórakoztatására, így fő célja is a szórakoztatás és a szépség megmutatása volt.

Az említett devianciát azonban nem sokáig tűrte a sógunátus. A nők színpadi megjelenésének betiltásához egyrészt a kormányzat azon félelme vezetett, hogy a kabuki felforgatja a nehezen elért békét és stabilitást, valamint – mivel a gazdátlan samurájok jelentős számban álltak kabuki-előadónak a nők mellé – kihívás elé állítja a társadalmi rendet, amelyben meghatározó jelentősége volt a nemi szerepek megingathatatlanságának.<sup>12</sup> Másrészt Okuni több kevetője nem csak a művészetét, hanem a testét is áruba bocsátotta – legfőképpen a különböző fürdőházakban történt ez meg, ahol a *yunák*, vagyis fürdőházi lányok előszeretettel szórakoztatták testi bájaikkal is a vendégeiket.<sup>13</sup> Emellett kialakult a *yūjo-kabuki*, vagyis prostituált kabuki, melynek előadói „különleges kapcsolatot” ápoltak a közönséggel, s a színpadi események elhalványultak az azt követő *liaison*hoz képest.<sup>14</sup> Előadásuk magját képezte továbbá az *iroke no bi*, az erotikus csábítás szépsége, amely szintén mutatja a stílus szexuális jellegét, de a későbbiekben fontos eleme lett az onnagata esztétikának is.<sup>15</sup> Miután a hatóságok felfigyeltek az új műfaj prostituálódására, a sógun 1629-ben rendeletet adott ki, melyben betiltotta a nők bármilyen formában történő színpadi szereplését. A nőknek ettől fogva letartóztatás vagy büntetés terhe mellett tilos volt akár táncosként, akár színészként nyilvánosan<sup>16</sup>

színpadra lépni és zenére vagy anélkül mozogni.<sup>17</sup> A vezetés ezzel a lépéssel tehát korlátozta a nőket, miközben meg is erősítette a társadalmi csoportok elkülönülését azáltal, hogy a nők pozícióját egyértelműen a háztartási és családi feladatok ellátására jelölte ki. Színházi szempontból pedig két nagyon lényeges folyamatot idézett elő: egyrészt a színpadon a női testek eltüntetésével együtt eltűnt a női nemi szerep nyilvános reprezentációja; másrészt – mint látható lesz – a tilalom elősegítette annak a nézetnek a kialakulását, hogy a női nem reprezentációjára alkalmasabb, sőt jobb egy fiú vagy férfi.<sup>18</sup>

A női, vagyis *onna-kabuki* betiltásával ugyanis előtérbe került a fiú, azaz *wakashu-kabuki*. A fiatal, még a felnőtté avatási, vagyis a hajleborotválási ceremónia<sup>19</sup> előtt álló fiúk saját stílust dolgoztak ki: megkezdődött a nőieség performativitásának kialakítása.<sup>20</sup> Fontos azonban megjegyezni, hogy ezek a fajta, vagyis a fiúk által előadott produkciók szintén nem az Edo-korszakban jelentek meg, hanem egyes kutatók szerint működésük egészen a Heian-korig (794–1185) vezethető vissza. Már 1190-től vannak feljegyzések *chigo* előadókról, akik az egyre nagyobb befolyást szerző buddhista templomok ifjú tanítványai voltak, és népszerű előadásaik mellett szexuális együttlétre is sor került köztük és a szerzetesek között. Az *ennennek* – amely a templomokban szervezett lakomáknak volt a kísérő, szórakoztató műfaja – kialakult a *chigo* verziója. Az ifjak színes, nőies ruhákban, kigyózó mozdulatokkal táncot jártak, miközben vékony, magas hangon énekkel kísérték a műsorukat. A *chigo ennen*

<sup>12</sup> MEZUR, *Beautiful Boys...*, 56.

<sup>13</sup> NAKAMURA, *Kabuki...*, 34.

<sup>14</sup> Jacob RAZ, *Audience and Actors: A Study of their Interaction in Japanese Traditional Theatre* (Leiden: Brill, 1983), 136.

<sup>15</sup> MEZUR, *Beautiful Boys...*, 59.

<sup>16</sup> A tiltás kizárólag a nyilvános fellépésekre vonatkozott, így a vigalmi negyedek zárt világában a gésák és a kurtizánok is szórakoztathatták színpadi produkciókkal a vendégeiket.

<sup>17</sup> NAKAMURA, *Kabuki...*, 34.

<sup>18</sup> MEZUR, *Beautiful Boys...*, 63.

<sup>19</sup> *Genpuku* ceremónia: a 14–16 éves fiúknak leborotválják a haját a homlokukról. Az így létrejövő hagyományos japán hajviselettel már felnőtt férfinak számítottak.

<sup>20</sup> MEZUR, *Beautiful Boys...*, 63.

egyres elemei később beolvadtak az onna-kabukiba is.<sup>21</sup>

Hiába voltak a középkorban női előadók, akik nó-táncokat, illetve *kyōgen* és *sarugaku*<sup>22</sup> előadásokat (*josei kyōgen shi*, *onna sarugaku*) mutattak be, a sógunátus sosem támogatta ezeket a társulatokat, mivel népszerűségüket és meghívásaikat az arisztokraták udvarraiba éppen a nőiségükből adódó szenzáció, a női test és hang megtapasztalása okozta,<sup>23</sup> ugyanaz a szenzáció, amely majd Okunit is népszerűvé teszi az 1600-as évek elején. Ezzel szemben – főként a női test tisztátalansága miatt – a templomok zárt előadóvilágában a fiú tanítványok domináltak. Ehhez jelentősen hozzájárult a nagy múltra visszatekintő mester–tanítvány viszonyhoz ekkorra hozzákapcsolódó homoszexuális vonzalom.<sup>24</sup> A templomok zárt világa viszont elősegítette, hogy a fiúk az évszázadok során saját előadói stílust tudjanak kifejleszteni, amely ugyan gyakran változott, de a produkciók esztétikája és a „nemi homályosság”, illetve ennek összekapcsolása az erotikával, mindig megmaradt. Ezek az előadások pedig – kiszabadulva a templomokból és arisztokrata udvarokból – a *wakashu-kabukiban* csúcsosodtak ki, s a nők „eltűnésével” a fiatal férfi test vált népszerűvé. A korai Edo-korszakra

ezek a *bishōnenek*, „gyönyörű férfiak” váltak a divat és az ízlés első számú követendő példáivá.<sup>25</sup> Népszerűségük és szépségük azonban hasonló helyzeteket eredményezett, mint a *yūjo-kabuki* esetében, így a kormány több intézkedést is hozott, hogy visszaszorítsa a fiúprostitúciót. Többek között korlátozni próbálták a női ruhadarabok viseletét, tiltották a női szerepek érzéki megjelenítését (amely rendelet egyébként a színpadi szerepkörök kialakulását segítette elő), de mindezek ellenére is nehezen tudták felügynelni és visszaszorítani a produkciók erotikus jellegét és a prostitúciót. A *wakashu-kabuki* végét egy 1652-ben kiadott rendelet jelentette, amely valójában nem a *wakashu-kabukit* tiltotta be, hanem kötelezte a színpadra lépő fiúkat, hogy borotválják le a homlokukat, vagyis már ne fiúként, hanem férfiként lépjenek színpadra. Ezeknek a hajtincseknek a fontosságát és erotikus jellegét mutatja, hogy sok előadó eleinte próbálta kijátszani a szabályokat, s haját festettek a kiborotvált részre, vagy épp sállal (*bōshi*) takarták el.<sup>26</sup> A 17. század során számtalanszor próbálták betiltani a parókákat és *bōshikat* is, ám ezek végül a kialakuló onnagat szerepkör állandó ismertetőjegyei lettek, lényegében az átmenetet jelölték a *wakashu-* és az onnagata-szerepkör között.

1652-től tehát *yarō-*, vagyis férfi-kabukiról beszélünk, ugyanis az előadóknak *yarō atamával*, férfi fejjel kellett rendelkezniük. Ez a változás rendkívül gyorsan magával hozta a kabukira jellemző különböző szerepkörök – a Genroku-időszakra (1688–1703) már nyolc volt belőlük –, így az onnagata megjelenését

<sup>21</sup> Uo., 51–53.

<sup>22</sup> A *sarugaku* a nó közvetlen elődjének tekinthető, vásári mutatványokat és szórakoztató jeleneteket vitt színre. A *kyōgen* a nó színházzal párhuzamosan fejlődő, lényegében a nó ikerpárjának tartott komikus, szórakoztató műfaj, elemeit a *sarugakuból* merítette.

<sup>23</sup> GABROVSKA, „Onna Mono...”, 394.

<sup>24</sup> Bernard FAURE, *The Red Thread: Buddhist Approaches to Sexuality* (Princeton: Princeton University Press, 1998), 57, <https://doi.org/10.1515/9781400822607>; vö. Ferenc TAKÓ, „Notions of love in Shintō and Buddhist thought”, *European Journal of Japanese Philosophy* 4 (2019): 157–190, 177–178.

<sup>25</sup> MEZUR, *Beautiful Boys...*, 54.

<sup>26</sup> A *bōshiról* bővebben: Samuel L. LEITER, *Historical Dictionary of Japanese Traditional Theatre* (Lanham–Toronto–Oxford: The Scarecrow Press, Inc., 2006), 43.

is.<sup>27</sup> A kormány intézkedéseinek és különböző korlátozásainak hatására viszonylag gyorsan kialakult az onnagatákra ma is jellemző kinézet; rögzült a viselet és a smink. Az előadások tekintetében pedig az egyfajta táncestek helyett kötelező volt a „teljesen bemutatott előadások” megtartása, hogy az onnagaták ne a személyes megjelenésükkel, hanem a drámai karakterrel nyűgözzék le a közönséget. Az első onnagaták<sup>28</sup> tehát fiatal fiúk voltak, és sok esetben még ragaszkodtak a wakashu hagyományokhoz, az idő előrehaladtával azonban a fiatalságukból adódó szépségüket már csak manipulációval tudták elérni, így egyre nagyobb szerepet kapott a stilizáció, valójában a fiúkhoz kapcsolódó erotikus kódok stilizációja, melyek beépültek az onnagata-szerepkörbe, s ezáltal elmondható, hogy lényegében a wakashu szépség kezdett a női szépség megfelelőjévé válni.<sup>29</sup> Érdekes körforgást eredményezett ez a korban, mivel az onnagaták – más női előadók hiányában – sok mozdulatot és gesztust tanultak a zárt vigalmi negyedek gésáitól és kurtizánjaitól, majd a látottakat átformálva és színpadra víve olyan női ideált kreáltak, amelyet ugyanazok a gésák és kurtizánok kezdtek utánozni, akik az eredeti „forrás” voltak, mivel a „hivatalos nőideált” az onnagaták testesítették meg egészen a 19. század második feléig.

Az 1629-ben hozott rendeletet csupán 1877-ben törölték el, ekkor engedélyezték ismét a nők színpadi megjelenését, s csak pár évvel később, 1891-től lehetett közösen

<sup>27</sup> Toshio KAWATAKE, *KABUKI: Baroque Fusion of the Arts* (Tokyo: The International House of Japan, 2003), 132, 135.

<sup>28</sup> Az elsők, akik kialakították a wakashuból az onnagata szerepkörre jellemző nemi aspektusokat, vagyis az első onnagaták Ukon Genzaemon (1622–1670), Murayama Sakon (aktív évek: 1624–1652) és Tamagawa Sennojō (1648–1673) voltak.

<sup>29</sup> MEZUR, *Beautiful Boys...*, 71–73.

fellépni a férfiakkal. A tilalom feloldásával – mely a modernizációs és nyugatias törekvéseknek köszönhető – szinte azonnal napirendre került a „(színész)nők” kérdése az onnagatákkal szemben, s a kialakult vita meghatározta a kabuki további alakulását, illetve a (színész)nők megjelenési lehetőségeit is Japánban.

*(Színész)nő vs. onnagata –  
színpad vs. társadalom*

„Ma a kabuki színészek között egyetlen típus van, amelynek nem ismert párja sehol: a nőket megszemélyesítő *onnagata* vagy *oyama*. Habár férfiakról van szó, gyönyörűen, sőt mi több még nőisebben játszanak a színpadon, mint a nők. A modernizáció sodrában a japán nők, akárcsak számos más országban, nyugatiasodni kezdtek viselkedésükben és ruházódásukban, ezért azt lehet mondani, hogy az *onnagaták* a hagyományos japán nőiesség ideális modelljei.”<sup>30</sup>

A 19–20. század fordulójára az onnagata fogalom egyrészt – mint az a fenti idézetből is látható – terheltté válik, mivel nemcsak színházi, hanem gender szempontból is megkerülhetetlen lesz, másrészt kihívás elé kerül a nyugati drámák megjelenésével, illetve az 1629-es betiltás eltörlésével. Speciális helyzet alakult ki ekkor Japánban, ugyanis a modernizáció, a feminizmus és a nők megjelenése a színpadon ugyanarra az időszakra esett. Ennek az együttállásnak köszönhetően a színház lett az egyik olyan hely, ahol a nők láthatóvá váltak a társadalom számára, ám ezzel párhuzamosan szexualitásuk is napvilágra került, illetve az onnagaták szükségessége is megkérdőjeleződött.

<sup>30</sup> INOURA and KAWATAKE, *The Traditional...*, 189.

A régi rend eltűnése és az új megjelenése egyfajta átmeneti időszaknak tekinthető a japán színháztörténetben, amely kulcsfontosságú, mivel az ellentétek felbomlása új viselkedési formák és normák kialakulásához vezethet, amely egyben státuszváltással járt.<sup>31</sup> Ez nagyobb léptékben is megfigyelhető, hiszen ezzel egyidőben a modernizálódó Japán is státuszváltáson ment keresztül, a tradicionális hatalom- és társadalomstruktúrára épülő, részben bezárkózott országból a 20. század elejére modern, nyugati értelemben vett „nemzet”, nagyhatalom lett. Tehát a színésznők felemelkedése (és az onnagaták marginalizálódása) egyben a nők társadalmi helyzetének változását is elősegítette, s éppen ezért tűnt sokak szemében ez a fajta változás egyszerre vágyottnak és fenyegetőnek is.<sup>32</sup> Érdekes kérdés, hogy milyen módon válhattak az onnagaták a 19. századra a nőiség eszményképeivé, a „japán nőiesség ideális modelljévé”.

Nőnek lenni és a társadalomban női szerepet betölteni nem ugyanaz. A biológiai nemre normák ismételtetése által rakódik rá a gender, a társadalmi nem. Ahogyan Judith Butler fogalmaz: „a társadalmi nem olyan identitás, amely leheletfinoman teremtdött meg az idők folyamán, külső térben intézményesült, mégpedig a tevékenységek stilizált ismétlésén keresztül.”<sup>33</sup> Ezt továbbgondolva feltehető a kérdés, működhet-e az onnagaták esetében is a társadalmi nem

mint értelmezési keret. Az a „külső tér”, a japán társadalom azon részhalmaza, amelyben az onnagaták „identitása intézményesült”, a kabuki-színház volt. Ez a szerepkör azonban, miután eredeti keretei között elfogadottá vált, olyan mértékben meghaladta korábbi funkcióit, hogy a performatív aktusok<sup>34</sup> ismétlése és a közönség tekintete révén az onnagaták immár nem pusztán a kabuki színházon belül váltak a női társadalmi nem megtestesítőivé. Ebben az esetben is érvényes P. Müller Péter elgondolása, mely szerint a társadalmi nem sokkal „felismerhetőbben, jelöltebb módon létezik a színházi kontextusban”,<sup>35</sup> itt azonban egy olyan folyamat látható, amelyben a színházi keretek között kikristályosodott gender-séma mintegy „visszahatott” a társadalomra. A nők újbóli színpadi megjelenésével azonban az onnagaták által képviselt „nőiesség” elkezdett hamisnak tűnni, s ez az új helyzet elkerülhetetlenül felfedte „a társadalmi nemnek imitáló szerkezetét – és esetlegességét is”.<sup>36</sup> Ha pedig a társadalmi nem kulturálisan teremtdik, azaz nem a testhez kapcsolódó merev konstrukció, akkor fel is forgatható, különösképpen, ha az onnagaták mellett megjelenik a több száz éve „elrejtett” női test. Másképp fogalmazva, míg korábban a színpadon a társadalmi nem volt előtérben, ez a felforgatás újra fontossá tette a biológiai nemet.

Minden modernizációs törekvés ellenére a japán kormányt sokkolta a nők kiemelt társadalmi szerepe és nyilvánossága Nyugaton, ezért rendkívül ellentmondásosan reagáltak

<sup>31</sup> A művészi előadások tekintetében ez a transzformáció többnyire ideiglenes, egy meghatározott időtartamra érvényes, mégis felforgató erejű lehet. Erika FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája*, ford. KISS Gabriella (Budapest: Balassi Kiadó, 2009), 247–248.

<sup>32</sup> Ayako KANO, *Acting Like a Woman in Modern Japan* (New York: Palgrave, 2001), 3, <https://doi.org/10.1007/978-1-349-63315-9>.

<sup>33</sup> Judith BUTLER, *Problémás nem*, ford. BERÁN Eszter és VÁNDOR Judit (Budapest: Balassi Kiadó, 2001), 238.

<sup>34</sup> „[A] performativitást nem egyetlen és szándékos »cselekedetként« kell elgondolni, hanem egyfajta ismétlődő és felidézhető gyakorlatként.” Judith BUTLER, *Jelentős testek*, ford. BARÁT Erzsébet és SÁNDOR Bea (Budapest: Új Mandátum, 2005), 26.

<sup>35</sup> P. MÜLLER Péter, *Test és teatralitás* (Budapest: Balassi Kiadó, 2009), 63.

<sup>36</sup> BUTLER, *Problémás...*, 234.

a kialakult helyzetre. Hagyták ugyan felemelkedni a feminista diskurzusokat, amelyekbe a színház is beletartozott, de a társadalmi nemeket, azaz a társadalomban a nemek által betöltött szerepköröket nagyon mereven értelmezték. A színházra úgy is tekintettek, mint a nemzetépítés színterére, így egyfajta elvárás volt, hogy kövesse, valamint mutassa az ország modernizációs törekvéseit. Összességében tehát a századfordulós japán színpadokon szimultán haladt a társadalmi nem és az államiság konstruálása.<sup>37</sup> Vagyis egyértelművé vált, hogy a Nyugat követéséhez elengedhetetlenek a színésznők, de hogy a kabukiban is szükség van-e rájuk, már nem volt egyértelmű.

A *színésznő kérdés (joyū mondai)* része lett a modern nemzetállam építésének, s két fő szempontra kereste a választ. Először is, alkalmasak-e rá fizikailag a japán nők, hogy színésznők legyenek,<sup>38</sup> másodsor, jobbak tudnak-e lenni az újonnan képzett színésznők az onnagatáknál, vagyis képesek-e a nőket alakító nők túltenni a nőket alakító férfiakon. Végül három csoport alakult ki, amelyek különböző szempontok mentén próbálták érvényesíteni a saját elképzeléseiket.

<sup>37</sup> KANO, *Acting...*, 11.

<sup>38</sup> Ez a kérdés annyira mélyen volt jelen a korabeli köztudatban, hogy még az első modern színésznők egyikét, Matsui Sumakót is azért vették fel az Irodalmi Társaság Színházi Kutatóintézetébe, mert az átlagos, „törékeny” japán női testtel szemben robosztusabb, már-már maszkulin alkattal rendelkezett. Lásd bővebben: DOMA Petra, „Matsui Sumako, az új (színész)nő megjelenése Japánban”, in *„Közel, s Távolság”: IV. Az Eötvös Collegium Orientalisztika Műhely éves konferenciájának előadásaiból, 2014*, szerk. DOMA Petra és TAKÓ Ferenc, 383–401 (Budapest: Eötvös József Collegium, 2016), 386; Phyllis BIRNBAUM, *Modern Girls, Shining Stars, the Skies of Tokyo: Five Japanese Women* (New York: Columbia University Press, 1999), 12.

A támogató csoport (*joyū hitsuyō ron*) egyértelműen amellelt állt ki, hogy kizárólag színésznőkre van szükség, az onnagaták elvesztették hitelességüket a modern korszakban. Ők alapvetően a természetességet és a természetellenességet állították szembe egymással, véleményük szerint egyszerűen természet ellen való, hogy férfiak alakítsanak nőket. Fő érveik közé tartozott, hogy a nőkben van valami lényegi dolog, amelyet az onnagaták tanult mintáikkal szemben csak ők tudnak kifejezni.<sup>39</sup> „A női szerepeket megtestesítő férfi bizonyos mértékig talán képes ábrázolni egy nő gyengeségét, de kizárt, hogy ábrázolni tudja az erejét.”<sup>40</sup> Hangsúlyozták továbbá a női hang fontosságát a modern drámákban, mivel a nő képes megemelni a hangját, ha erőt akar kifejezni, de egy onnagatának csak a maszkulinitása tér vissza ilyen esetben.<sup>41</sup> Vagyis ez a csoport a biológiai nemet és az ahhoz kapcsolódó eredendőséget tekintette a legfontosabbnak.

A támogatókkal részben szembehelyezkedő, részben mellettük álló csoport, amely akár mérsékeltnek is hívható, azt vallotta, hogy bizonyos előadásokban a nőkre, bizonyosakban pedig az onnagatákra van szükség. E csoport képviselőinek állítása szerint két dologban nem lehet semmiféleképpen összemérni az onnagatákat a színésznőkkel: hangban és látványban. A kortárs nyugati drámák ugyanis leleplezik és nevetségessé teszi az onnagatákat. Javaslatuk az volt, hogy az új, modern drámákban színésznők játszák a női szerepeket, a kabuki előadásokban pedig, tiszteletben tartva a hagyományt és a műfaj egyik legfontosabb jellegzetességét, maradjanak meg az onnagaták.<sup>42</sup> Ebből a két nézetből már látható tehát, hogy számukra a test vált a kifejezés médiu-

<sup>39</sup> KANO, *Acting...*, 18.

<sup>40</sup> Tamura Toshiko író, feministát idézi uo., 19.

<sup>41</sup> Uo.

<sup>42</sup> Uo., 20–21.

mává, a női esszencialitást a biológiai nemben vélték felfedezni, egy olyan „természetes” adottságban, amelyet tanulás útján nem lehet elsajátítani.

Ezzel szemben az ellenző csoport (*joyū fuhitsuyō ron*) teljes mértékben elvetette a színésznők alkalmazásának mindenfajta lehetőségét. „Egy nő úgy tud kinézni, mint egy nő, de valójában csak egy férfi képes *eljátsszani*.”<sup>43</sup> Fő okaik között egyaránt szerepelt a fizikai és mentális adottság hiánya. Testalkatuk, vékony hangjuk és erőtlen gesztusaik, illetve az összetett szerepek megértésének nehézségei miatt alkalmatlannak találták a nőket. Általános vélemény volt a csoportban, hogy a nők összességében *természetükénél* fogva alsóbbrendűek, ami kizárja őket a színpadról.

Megfigyelhető, hogy az ellenzők és a támogatók esetében is hasonló szempontok merültek fel, de annak nyomán teljesen eltérő véleményre jutottak. A test mindkét esetben központi elemnek számított, a támogatók a női test természetes megnyilvánulásait üdvözölték az onnagaták mesterséges, természetellenes mintáival szemben, míg az ellenzők pontosan ezeket a mesterséges mintákat, formákat tekintették az onnagaták művészi lényegének, amelyet viszont egy természetes női test sosem képes elsajátítani, mivel alsóbbrendű.

A nők színpadi megjelenése a testtel együtt a szexualitást is (újra) köztudatba hozta, így rendkívül hamar megjelentek azok is, akik pontosan ugyanattól tartottak, mint az Edo-kori sógunátus: a színésznők és nézők közötti szexuális kapcsolat erkölcsi romlást fog okozni, amely a modernizációs folyamatok alatt teljességgel elfogadhatatlan és presztízsromboló lett volna Japán számára. A kérdés azonban ebben az esetben sem volt egyszerű, mivel az erkölcstelenségtől való félelem az ellenzők csoportját támogatta, tehát az onnagata szerepkörnek kedve-

zett, a nyugati (és főként keresztény) példa alapján ellenben már a társadalmi nem rendelődött alá a biológiaiak, ami teljes mértékben a heteroszexualitást állította középpontba, s mindenfajta *crossdressinget* vagy homoszexualitásra utaló tevékenységet perverznek és természetellenesnek titulált. Az új norma tehát, amely negatív pozícióba helyezte a férfiak közötti, évszázadok óta létező kapcsolatot, bináris felosztást kívánt, a szexualitásnak kizárólag férfi és nő között kellett megvalósulnia a házasság intézményén belül, s a feminista mozgalmak hatására egyre többet foglalkoztak a nők egyenlő jogaival is a társadalomban.<sup>44</sup> Ez a törekvés azonban ugyanúgy problémákba ütközött a színházban, mivel a kabuki továbbra is ragaszkodott ahhoz az Edo-kori nézethez, mely szerint a biológiai nem alárendelődik a társadalmi, ezáltal nem okozhat problémát, hogy férfiak játszanak női szerepeket, hiszen játékuik reprezentálja az ideális nőt.<sup>45</sup>

A vita végül a mérsékelt csoport elképzelési mentén rendeződött, amelynek sikerült egyesíteni az egymásnak feszülő ellentéteket, rámutatva, hogy a két fél valójában nem mérhető össze. A kérdéshez jelentős mértékben hozzájárult a nyugati divat terjedése az országban, mivel a *yōfuku* (nyugati ruha) viselése egyfajta záloga lett a modern japán embernek. A test reprezentációja mutatta a nyugatiasodást, amelyet rendeletekkel erősítettek meg.<sup>46</sup> Jelentős fordulatnak számí-

<sup>44</sup> Azon téma mellett, hogy férfi és nő egyenlő feleként léteznek a házasságban, központi kérdés volt a nők oktatása és a választójog is. Akiko TOKUZAVA, *The Rise of the Feminist Movement in Japan* (Tokyo: Keio University Press, 1999), 47.

<sup>45</sup> KANO, *Acting...*, 27–30.

<sup>46</sup> 1872-ben betiltották a nők szemöldökborotválását és a fogak befeketítését, illetve a hagyományos férfi hajviseletet (elől borotvált homlok, a maradék haj lófarokban való rögzítése a fejtetőn). Utóbbihoz egy korabeli

<sup>43</sup> Uo., 22.



tott, amikor 1873-ban Meiji császár (1852–1912) nyugati uniformisban jelent meg a nyilvánosság előtt. 1886-ra már a császárné is követte ezt a példát, a nyilvánosság előtt *yōfukut* viselt, s a továbbiakban ezt várták el minden nőtől, aki nyilvános eseményeken vett részt.<sup>47</sup> Ez pedig tovább erősítette azt az elképzelést, hogy a modern nőknek modern, nyugati ruhákban kell megjeleníteniük, s ez érvényes volt a nyugati drámákra is. Az onnagaták a hagyományt kell, hogy képviseljék, és mivel természetes adottságaik miatt nem is voltak képesek a modern nőket megjeleníteni, a divat miatt az általuk keltett illúzió azonnal szertefoszlott volna. A modern drámákban tehát szükség van a színésznőkre, de a hagyományos kabuki-előadásokban onnagatákat kell szerepeltetni, mert azt a kifinomult művészetet és technikát, melyet évszázadok alatt fejlesztettek ki, a színésznők sosem tudják meghaladni. Az onnagaták ugyanakkor sosem lesznek képesek egy nyugati darabban hiteles nőként megjelenni, mert ehhez a biológiai nemre, a természetes testre van szükség, míg a kabuki stilizált világa ezt nem követeli meg, sőt épp a minél kifinomultabb művésziességre van szükség a természetességgel szemben. Az onnagaták feltételezhetően jobban képzettek a nőiséget illetően, a színésznők viszont valóságosabbak voltak.<sup>48</sup>

---

propagandavers is tartozott, mely szerint, ha a tradicionális, borotvált férfi homlokot kopogtatjuk meg, csupán a hanyatlás, míg a rövidre nyírt hajú homlok kopogtatása esetén a kultúra és felvilágosodás hangjait fogjuk hallani. Barbara MOLONY, „Gender, Citizenship and Dress in Modernizing Japan”, in *The Politics of Dress in Asia and Americas*, eds. Mina ROCES and Louise EDWARDS, 81–100 (Brighton: Sussex Academic Press, 2007), 85.

<sup>47</sup> Uo., 89–91.

<sup>48</sup> KANO, *Acting...*, 23.

Ennek következtében az 1890-es évektől elkezdtek megjelenni Japánban a színésznők. Az elfogadást a viszonylag gyors terminológiai változás is mutatja, mivel az 1880-as és 1890-es években az első úttörőkre<sup>49</sup> még az *onna yakusha* vagy *onna haiyū* kifejezést használták, amely valójában előadót jelent, s csupán a férfi terminológia női párjai voltak az „onna” kifejezés hozzáadásával. Az 1900-as évek elején azonban az áttörő sikereket elérő Kawakami Sadayakkóra (1871–1946) – aki megalapította az ország első színésznőképzőjét is –, illetve Matusi Sumakóra (1886–1919) – aki a Japánban bemutatott első realista-naturalista előadások főszereplője volt – már a *joyū*, vagyis színésznő kifejezést használták.<sup>50</sup>

---

<sup>49</sup> Például Chitose Beiha (1855–1913), aki gésaként kezdte karrierjét, s 37 évesen, a törvény feloldását követően először állt színpadra a Seibikan társulat tagjaként az *Egy hölgy erkölcsössége: a politikai pártok gyönyörű története* (*Seitō-bidan shukujo no misao*) című előadásban. J. Thomas RIMER, Mitsuya MORI and M. Cody POULTON, *The Columbia Anthology of Modern Japanese Drama* (Berkeley: Columbia University Press, 2014), 6, <https://doi.org/10.7312/rime12830>; vagy Ichikawa Kumehachi (1846?–1913), aki az első női tanítványa volt a híres kabukiszínésznek, IX. Ichikawa Danjūrōnak. Tehetőséges volt a férfiszerepek eljátszásában is, s 1893-ban saját női társulatot alapított. Loren EDELSON, „The Female Danjūrō: Revisiting the Acting Career of Ichikawa Kumehachi”, *The Journal of Japanese Studies* 34, no. 1 (2008): 69–98, <https://doi.org/10.1353/jjs.2008.0022>.

<sup>50</sup> Lásd bővebben: DOMA Petra, *Az idegen vonzásában: Sadayakko, Matsui Sumako és Hanako munkássága az interkulturális színház kontextusában*, Doktori disszertáció (Pécs: Pécsi Tudományegyetem, 2019).

*Az onnagata-vita kortárs megjelenései*

A színésznő kérdés, bár a fent leírt módon „meg- vagy feloldódott”, nem teljesen tűnt el a közbeszédből. A II. világháborút követően a nyugati kutatók látóterébe került, akik már teljes valójukban kívánták felfedezni a hagyományos keleti színjátékformákat,<sup>51</sup> s egyértelműen kiálltak az onnagata szerepkör mellett. Igaz, ekkor már csupán a kabukira korlátozódott a kérdés, mégis izgalmas volt, ahogy Japánon kívüli kutatók különböző módon érveltek amellett, hogy a nők visszatérése csorbítaná a többszáz éves színjáték-típust.

Az első három jelentős monográfia – melyből kettő még ma is alapműnek tekinthető – Earle Ernst, Faubion Bowers és A. C. Scott munkái voltak,<sup>52</sup> akik azáltal, hogy ugyanolyan módon tanulmányozták a keleti színházat, mint a nyugatit, legitímálták is.<sup>53</sup> Nézeteik között árnyalatnyi különbségek vannak, de összességében mindhárman a kabuki elengedhetetlen jellegzetességének tekintik az onnagatákat. Bowers ugyan nem szentel nagyobb jelentőséget az onnagata kérdésnek, könyvében a kabuki világának realitása felől közelít, és V. Nakamura Utaemont (1866–1940) idézi, aki szerint semmi szükség egy nőre a színpadon, ha ott van ő, akinél senki nem tud nőiesebben ját-

<sup>51</sup> Természetesen már korábban is ismerték a tradicionális japán színházat, de a 19–20. század eleji szövegek inkább leíró jellegűek, drámafordítások vagy a „termékeny félreértés” eszközei voltak.

<sup>52</sup> Faubion BOWERS: *Japanese Theatre*, 1952; Earle ERNST: *The Kabuki Theatre: Japan's Spectacular Drama*, 1956; A. C. SCOTT: *The Kabuki Theatre of Japan*, 1966.

<sup>53</sup> Frank EPISALE, „Gender, Tradition, and Culture in Translation: Reading *Onnagata* in English”, *Asian Theatre Journal* 24, no. 1 (2012): 89–11, 92.

szani.<sup>54</sup> Ernst szintén a valóságosságot ragadja meg, s kiemeli, hogy a kabuki a „kompromisszum nélküli teatralitáson alapul”, amelynek nem lehet része egy valóságos nő, mivel ekkor „elveszne a távolság a karakter és a színész között, az előadás létjogosultságával együtt”.<sup>55</sup> Esetükben már megfigyelhető, hogy a 20. század közepére a „természetellenesség” mint szempont eltűnik, a valóságosság fogalma viszont továbbra is fontos tényező marad. Scott pedig amellett érvel, hogy az onnagata olyan nőiség szimbolizálására képes, melyre egy színésznő sem, s egyik fő érve, hogy köszönhetően az évszázadok alatt kidolgozott technikának, egy onnagata, akármilyen korban is legyen, képes fiatal lányokat és matrónákat egyaránt eljátszani. Noha ez az onnagata gyakorlat alapján elfogadható állítás, Episale az onnagatákról szóló összefoglaló tanulmányában rámutat az állítás ironikus voltára, miszerint egy 80 éves onnagata – Scott elmélete alapján – életerősebben el tud játszani egy fiatal lányt, mint egy 30 éves színésznő. Scott azonban kizárólag az erőt és az energiát tekinti fő szempontnak, mely egy női előadóban, akár egy gésában sincs meg, holott számos kabuki-szerep eljátszásához erre van szükség.<sup>56</sup>

Leonard C. Pronko is kijelenti, hogy az onnagaták a kabuki szellemiségének elengedhetetlen részei. „Ha egy nő megkísérelne női szerepet játszani a kabukiban, egy olyan férfit kellene imitálnia, aki korábban olyan finoman és gyönyörűen testesített meg egy nőt.”<sup>57</sup> S még ha ez sikerülne is neki, Scott-

<sup>54</sup> Faubion BOWERS, *Japanese Theatre* (Rutland–Tokyo: Charles E. Tuttle Company, 1974), 194.

<sup>55</sup> Earle ERNST, *The Kabuki Theatre: Japan's Spectacular Drama* (New York: Oxford University Press, 1956), 195.

<sup>56</sup> EPISALE, „Gender...”, 95.

<sup>57</sup> Leonard C. PRONKO, *Theatre East & West: Perspectives Toward a Total Theatre* (Berke-

hoz hasonlóan Pronko véleménye is az, hogy csak a férfi képes a nőiesség mögé „acélkemény” erőt tenni, amely elengedhetetlen része ennek a szerepkörnek.<sup>58</sup> Samuel L. Leiter egyszerűen úgy definiálta az onnagatákat, mint férfiakat, akik „sokkal hatékonyabban ábrázolják egy nő esszenciáját, mint egy nő ugyanabban a szerepben”.<sup>59</sup> Látható tehát, hogy az 1950-es és 1970-es évek közötti, nyugati férfiak által írt kabuki színház-történetekben az onnagaták esszencialitása, esztétikája kapott kulcsszerepet, amely a kosztüm alatti (férfi)test és a felszínen lévő (női) karakter feszültségén alapul.<sup>60</sup>

Az 1990-es, 2000-es évekre azonban megjelennek a gender szempontú és nők által írt tanulmányok, melyek új irányt mutatnak a kutatásokban és az onnagata szerepkörrel való diskurzusban. Jennifer Robertson – aki a kizárólag női előadókból álló Takarazuka színház kutatója is – kiemeli, hogy az onnagaták nem megtestesítik a nőt, hanem a „nőszerűség idealizált változatát jelenítik meg”, egy olyan változatot, melyet a férfi értelmiség konstruált és hagyott jóvá az Edo korban.<sup>61</sup> Ugyanez érvényes a korábban idézett szövegre, mely az onnagatákban a hagyományos japán nőképet látja, amelyet ugyanúgy a korabeli férfiak hoztak létre. Mori Morinaga elmélete Robertsonén is túlmutat, mikor azt állítja, hogy az onnagata lényegében külön genderként kezelendő, vagyis speciálisan konstruált (színházi) nem-

---

ley–Los Angeles–London: University of California Press, 1974) 195.

<sup>58</sup> Uo.

<sup>59</sup> Samuel L. LEITER, *The Art of Kabuki: Famous Plays in Performane* (Berkeley: University of California Press, 1979), 258.

<sup>60</sup> EPISALE, „Gender...”, 97.

<sup>61</sup> Jennifer ROBERTSON, „The Shingaku Woman: Straight from the Heart”, in *Recreating Japanese Woman, 1600–1945*, ed. Gail Lee BERNSTEIN, 88–107 (Berkeley: University of California Press, 1991), 106.

ként, amely képes rámutatni arra, mennyire a férfiasság–nőiesség kettőségének kudarcra ítélt elméletében gondolkodunk, és ez mégis milyen megingathatatlanul létezik a gyakorlatban.<sup>62</sup>

Miben is áll valójában az onnagaták nőiessége, vagy ahogyan Katherine Mezur fogalmaz, „nőszerűsége”? Elsőre talán úgy tűnhet, hogy ebben a stilizált, 17–18. századot idéző nőképben, amely egyszerre tölti el nosztalgiával a nézőt, s válik elválaszthatatlan részévé a kabukinak. Mint ahogy azonban korábban említettem, az onnagata szerepkör nem a korabeli női előadókból „fejlődött” ki, hiszen akkora a nőket már eltiltották a színpadoktól. Az onnagaták saját maguk alakították ki nőszerűségüket a férfi testükből egy férfiak által konstruált ideális nőkép után, anélkül, hogy valaha valódi nőket utánoztak volna. A szerepkör kialakulásában sokkal nagyobb szerepe volt a wakashuknak, akik viszont már több évszázadra visszatekintő hagyománnyal rendelkeztek, saját tradícióval, amelynek a középpontjában a fiúszepepe állt.<sup>63</sup> Ezáltal az a fajta nőiesség, amely „esszenciálisan” létezett/létezik a kabukiban, valójában ugyanolyan társadalmi konstrukció, mint az ideális nőiesség vagy férfiasság.

Amennyiben a társadalmi nem a test ismételt stilizációja révén jön létre, s elfogadva Morikawa elméletét, magára az onnagata szerepkörre is így tekintünk, akkor ez a konstrukció egy véget nem érő folyamat része, amely szüntelenül alakul és változik. Vagyis változna, éppen úgy ahogyan a kabuki megjelenésének kezdetén, amikor az első női előadók azáltal, hogy férfinek öltöztek, a férfiasságot, a kor társadalmi szerepeit helyezték kritikai nézőpontba és tették nevetség tárgyává. A felülről jövő kormányzati beavatkozás azonban mintha elindított volna egy stabilitásra, állandóságra ösztönző

---

<sup>62</sup> EPISALE, „Gender...”, 100.

<sup>63</sup> MEZUR, *Beautiful Boys...*, 3.

folyamatot, amelynek elsődleges célja a társadalmi és főként nemiségi kérdések elfojtása volt. A kormányzat által generált, idealizált elképzelésnek megfelelő nő, aki valójában férfi, nem okozhatott semmilyen problémát. A modernizációval viszont éppen a nemiség kérdése lett a legnagyobb kihívás, s olyan vita generálódott, melyben az onnagaták „esszenciális” nőiessége került szembe a nők addig háttérbe rejtett, „természetes” nőiességével. S ha jól megnézzük, valójában nem is ezek a konstruált nemek döntik el a modern drámákban a színésznők sorsát, hanem a fizikai test látványa. A félelem, hogy leváltják az onnagatákat, nem az idealizált nőkép elvesztéséből fakad – hiszen az csak konstrukció, amely szükségszerűen változhat –, sokkal inkább a hagyomány elvesztéséből, amelyet szeretünk állandónak feltételezni.

#### Bibliográfia

- BIRNBAUM, Phyllis. *Modern Girls, Shining Stars, the Skies of Tokyo: Five Japanese Women*. New York: Columbia University Press, 1999.
- BOWERS, Faubion. *Japanese Theatre*. Rutland–Tokyo: Charles E. Tuttle Company, 1974.
- BUTLER, Judith. *Jelentős testek*. Fordította BARÁT Erzsébet és SÁNDOR Bea. Budapest: Új Mandátum, 2005.
- BUTLER, Judith. *Problémás nem*. Fordította BERÁN Eszter és VÁNDOR Judit. Budapest: Balassi Kiadó, 2001.
- DOMA Petra. „A nők színpadi lehetőségeinek megjelenései a 20. század eleji Japánban”. In *Kortárs Japanológia IV.*, szerkesztette DOMA Petra és FARKAS Ildikó. Budapest: L’Harmattan Kiadó, 2022. [Megjelenés előtt.]
- DOMA Petra. „Matsui Sumako, az új (színész)nő megjelenése Japánban”. In *„Közel, s Távol” IV.: Az Eötvös Collegium Orientalisztika Műhely éves konferenciáinak előadásaiából, 2014.*, szerkesztette DOMA Petra és TAKÓ Ferenc, 383–401. Budapest: Eötvös József Collegium, 2016.
- EDELSON, Loren. „The Female Danjūrō: Revisiting the Acting Career of Ichikawa Kumehachi”. *The Journal of Japanese Studies* 34, no. 1 (2008): 69–98. <https://doi.org/10.1353/jjs.2008.0022>.
- ERNST, Earle. *The Kabuki Theatre: Japan’s Spectacular Drama*. New York: Oxford University Press, 1956.
- FAURE, Bernard. *The Red Thread: Buddhist Approaches to Sexuality*. Princeton: Princeton University Press, 1998. <https://doi.org/10.1515/9781400822607>.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *A performativitás esztétikája*. Fordította KISS Gabriella. Budapest: Balassi Kiadó, 2009.
- GABROVSKA, Galia Todorova. „Onna Mono: The »Female Presence« on the Stage of the All-Male Traditional Japanese Theatre”. *Asian Theatre Journal* 32, no. 2 (2015): 387–415. <https://doi.org/10.1353/atj.2015.0027>.
- IKEGAMI, Eiko. *Bonds of Civility: Aesthetic Networks and the Political Origins of Japanese Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- INOURA, Yoshinobu and Toshio KAWATAKE. *The Traditional Theatre of Japan*. New York: Weatherhill, 1981.
- KANO, Ayako. *Acting Like a Woman in Modern Japan*. New York: Palgrave, 2001. <https://doi.org/10.1007/978-1-349-63315-9>.
- KAWATAKE, Toshio. *KABUKI: Baroque Fusion of the Arts*. Tokyo: The International House of Japan, 2003.
- LEITER, Samuel L. *Historical Dictionary of Japanese Traditional Theatre*. Lanham–Toronto–Oxford: The Scarecrow Press, Inc., 2006.
- LEITER, Samuel L. *The Art of Kabuki: Famous Plays in Performance*. Berkeley: University of California Press, 1979.

- MEZUR, Katherine. *Beautiful Boys/Outlaw Bodies: Devising Kabuki Female-likeness*. New York: Palgrave, 2005.  
<https://doi.org/10.1057/9781403979131>.
- MOLONY, Barbara. „Gender, Citizenship and Dress in Modernizing Japan”. In *The Politics of Dress in Asia and Americas*, edited by Mina ROCES and Louise EDWARDS, 81–100. Brighton: Sussex Academic Press, 2007.
- NAKAMURA, Mátazó. *Kabuki: Az öltözőben és a színpadon*. Fordította FÁBRI Péter. Budapest: Gondolat Kiadó, 1992.
- PRONKO, Leonard C. *Theatre East & West. Perspectives Toward a Total Theatre*. Berkeley– Los Angeles–London: University of California Press, 1974.
- RAZ, Jacob. *Audience and Actors: A Study of their Interaction in Japanese Traditional Theatre*. Leiden: Brill, 1983.
- RIMER, J. Thomas, Mitsuya MORI and M. Cody POULTON. *The Columbia Anthology of Modern Japanese Drama*. Berkeley: Columbia University Press, 2014.  
<https://doi.org/10.7312/rime12830>.
- ROBERTSON, Jennifer. „The Shingaku Woman: Straight from the Heart”. In *Recreating Japanese Woman, 1600–1945*, edited by Gail Lee BERNSTEIN, 88–107. Berkeley: University of California Press, 1991.
- TAKÓ Ferenc. „Notions of love in Shintō and Buddhist thought”. *European Journal of Japanese Philosophy* 4 (2019): 157–190.
- TOKUZAVA, Akiko. *The Rise of the Feminist Movement in Japan*. Tokyo: Keio University Press, 1999.