

Több, mint portrészorozat

JÁMBOR JÓZSEF

DOMA Petra. *Az idegen vonzásában: Sada-yakko, Matsui Sumako és Hanako: színésznők az interkulturális színház kontextusában.* Pécs: Kronosz Könyvkiadó, 2022. 328.

„Ars longa, vita brevis” – felvetődik egy kérdés, és néha csak harminc év múlva érkezik rá válasz. Így jártam én is Doma Petra *Az idegen vonzásában* című kötetével.

A könyv Japánnak az 1868 utáni nyugati nyitását követő időszakot (az ún. Meiji-korszakot) vizsgálja abból a szempontból, hogy milyen alapvető változásokon ment keresztül a japán színház, és a tradicionális formák művelői közül miként fordultak sokan a nyugati szemléletű színjátszás felé. Mindezt három korabeli színésznő pályarajzán keresztül teszi, akik közül ketten Amerikában, Európában, sőt Magyarországon is megfordultak, társulatuk tagjaként személyesen is reprezentálták a japán színházművészet legújabb törekvéseit, melyet a közönség ennek ellenére alapvetően tradicionális formaként apreciált.

Harminc évvel ezelőtt, a Színház- és Film-művészeti Főiskola hallgatójaként egyéb irányú kutatásaim közben (Tadashi Suzuki, világhírű színházi alkotó pályáját tanulmányoztam) találkoztam Takahashi Yasunari egy cikkével, melyben szót ejtett erről a korszakról is:

„A modern japán színházról azt mondhatjuk – legalábbis hozzávetőlegesen –, hogy 1901-ben kezdődött, amikor Tokióban először adtak elő nyugati darabot, Shakespeare *Julius Caesarját*. [...] [de] azt is mondhatjuk, hogy az egész 1885-ben kezdődött, amikor *A velencei kalmár* adaptált változatát kabuki-stílusban adták elő. [...] [Ám] a modern,

nyugat-orientált színház Japánban valójában az *Othello* és a *Hamlet* 1903-as, az egyik *shinpa* társulat által bemutatott előadásával kezdődött [...]”¹

A cikk ezek után már kizárólag a modern japán színház következő korszakát, az ún. *shingeki* tárgyalja, „amely a szó szoros értelmében elindította és kifejlesztette [...] a különleges, nyugat-orientált modern színházat”. Ez a pár mondat akkoriban felkeltette az érdeklődésemet, de mivel akkori témám nem indokolta e korszak tüzetesebb vizsgálatát, nem kutattam tovább. Később, doktori disszertációm² írása közben – ahol a téma megkívánta a *shingeki* második világháború utáni korszakának alapos vizsgálatát – sem jutott rá hely és idő, hogy kellően elmélyüljek e korai folyamatok tanulmányozásában.

Doma Petra munkáját kezembe véve viszont nagy örömmel konstatáltam, hogy e könyv tárgya épp ez az időszak, ennek történetét, tendenciáit bontja ki részletesen, gazdagon. Bár úgy tűnik, elsősorban a korszak három meghatározó színésznőjének pályájára koncentrálni, a mű főszereplője mégiscsak az a kor és az az interkulturális folyamat, melynek során egy addig évszázados tradíciókat ápoló színházművészet egy tőle alapvetően idegen szemléletet igyekszik a magáévá tenni. Persze mindez része volt annak a katak-

¹ Takahashi YASUNARI, „Suzuki’s Work In the Context of Japanese Theatre”, in Tadashi SUZUKI és Takahashi YASUNARI, *SCOT Suzuki Company of Toga* ([a társulat magánkiadványa a Toga Fesztivál 10. évfordulójára], 1992), 20. Saját fordítás: J. J.

² JÁMBOR József, *Misima Jukio [sic!] színháza elméletben és gyakorlatban* (Budapest: SZFE Doktori Iskola, 2012).

lizmaszerű kulturális változásnak, a Meiji-császár által meghirdetett, fentebb említett nyugatosodási programnak, melynek keretében még olyan extrém elképzelések is megfogalmazódtak az ország vezetői részéről, hogy magát a japán nyelvet is le kellene cserélni az angolra (más vezetők szerint a németre).

A három színésznő: Sadayakko, Sumako és Hanako erősen eltérő pályát futottak be, ami azzal a haszonnal jár, hogy karrierjüket vizsgálva több oldalról is megközelíthetjük a színház átalakulásának akkori tendenciáit, mind japán, mind nemzetközi aspektusból.

A gésából lett színésznő, Sadayakko például mind a hazai, mind a külföldi (észak-amerikai, európai) színpadokon hatalmas sikert aratott, és bár nem ő volt az első nő, aki az újabb kori japán színház deszkáira lépett, mégis őt tekintették az első igazi japán színésznőnek, otthon és a szigetországon kívül egyaránt. Férje, a sikeres *sinpa*-színész és rendező, színházigazgató Kawakami Otojirō formált belőle színésznőt, Sadayakkónak saját bevallása szerint eredetileg esze ágában sem volt színpadra lépni. Férje korai halála után azonban már maga alakította karrierjét, és létrehozta Japán első színésznő-képző intézetét.

Matsui Sumako ezzel szemben soha nem járt külföldön, nem volt gésa-előélete, alkata is szabálytalan, nem a japán nőktől megszokott és elvárt habitusú, annál jóval robusztusabb volt, mégis – vagy éppen ezért – kivételes színpadi hitelességgel volt képes nyugati nőalakokat ábrázolni. Egyik legnagyobb alakítása Ibsen *Nórájának* címszerepe volt. Ő már tudatosan célozta meg a színésznői pályát, színiiskolát végzett és professzionális színésznőként határozta meg önmagát. Szenvedélyes kapcsolatba keveredett tanárával, Shimamura Hōgetsuval, aki nemcsak szerelmi partnere, de állandó rendezője is volt, csak az ő instrukciói alapján tudta megformálni szerepeit, ám a férfi itt is korán meghalt, mint Sadayakko esetében, csak éppen Hōgetsu halála után Sumako öngyilkos lett.

Hanako pályája mindkettőjüktől különbözött. Gyermekszínészként ugyan még fellépett Japánban, de sikereit alapvetően külföldön érte el, hazatérése után többé már nem állt színpadra. Ő is gésaként kezdte, mint Sadayakko, de tudatosan építette karrierjét, mint Sumako, viszont nem egy férj támogatta ebben, hanem Loie Fuller amerikai táncosnő, aki Kawakami és Sadayakko társulatának fellépéseit is szervezte Európában. Egy utazó társulat tagjaként fedezte fel a mellékszerepet játszó Hanakót, és úgy döntött, sztárt farag belőle, mely elhatározását siker koronázta. Hanako világszintű ismertségét segítette az is, hogy a híres francia szobrász Rodin, kisplasztikát készített róla a *Halál arca* címmel, erről az együttműködésről pedig a híres japán író, Mori Ōgai írt novellát.

A halál színpadi ábrázolása mindhárom színésznő kiemelkedő „attrakciója” volt, olyasmi, amit méltatóik mindig első helyen emeltek ki alakításaikban, s ami – különösen Sadayakko és Hanako esetében – nyilvánvalóan a tradicionális japán színház, főképp a *kabuki* hatását jelzi. Ám a nyugati közönség ezt a formalista emlékeken alapuló színészi teljesítményt a naturalista-realista színjátszás csúcsteljesítményeként értékelte, olyasminek, amiben azt gondolták, a japán színház egyedülálló és amit nyugati színésznőknek képtelenség követni.

Egyértelműen érzékelhető ebben a recepcióban (is) az a kulturális disszonancia, amely abból a szituációból fakadt, hogy egyik kultúra sem ismerte egymást elég alaposan ahhoz, hogy közel hiteles képet alkosson a másikról. A valós tartalmak közé képzetes elemek keveredtek, és a japánok vélekedései a nyugati kultúráról, illetve az európaiak és az amerikaiak által a Japánról gondoltak meglehetősen eltértek a valóságtól. Két, egymás számára eladdig ismeretlen kultúra interakciója mindig hosszú, bonyolult, ellentmondásos folyamat. Telve témérdek félreértéssel, félreértelmezéssel, pontatlan-sággal, illetve az ebből fakadó fals követke-

tetésekkel, melyek saját értelmezési rutinoknak a másokra való merev alkalmazásából fakadnak, a rosszul értelmezett nemzeti büszkeség, kulturális identitás alá-fölé rendelő aspektusairól nem is beszélve.

Doma Petra munkája azért is kivételes, mert több megközelítésből – mikroszinten és magasabb lépték szerint is – elvégzi az ismereteknek azt a „finomhangolását”, amely a téma iránt érdeklődő olvasók – szakemberek és laikusok – számára alapvető fontosságú ahhoz, hogy valós, hiteles képet alkothassanak a korszak történéseiről, folyamatairól.

Kifejezetten öröndetes például a *shinpa* kifejezés tartalmi tisztázása, mert ugyan a szakirodalomban sokszor találkozni vele, de többnyire homályos definíciók alapján, melyek szerint ez az „új iskola” átmeneti formát képez a *kabuki*, mint „régí iskola” (*kyūha*) és a modern, nyugati stílusú japán színházi játék – a fentebb már említett *shingeki* – között, ahol egyaránt szerepeltek színésznők, és női szerepet játszó férfiak, ún. *onnagaták*, és a *shingeki* idején már egyfajta avított, nosztalgikus és szentimentális hangulatot társítottak hozzá. Ez azonban nagyon felületes megközelítés. Doma Petra alaposan körbejárja és pontosan leírja ezt a formát, amely alapvetően a *kabukiból* indul ki, formai megoldásait tekintve nem sokat változtat azon, de a női szereplők 1629-es betiltását 1877-ben eltörlő rendelet után az addig csak zártkörű, udvari előkelőségek előtt színpadra engedhető, *okyōgenshik*nek nevezett női fellépőket immáron nyilvános előadásokon is szerepelteti *onna yakushaként*, női színészekként. Alkalmazza a nyugati megoldásokat (a nézőtér elsötétítése, a darabok társadalmi, politikai hangoltsága stb. terén), de bizonyos színpadi szituációkban még mindig *onnagaták*at alkalmaz, hogy egyes, csak a *kabukira* jellemző színpadi megoldásokat, például a pillanat kimerevítését jelentő ún. *miét* megfelelően tudjanak előadni.

Doma Petra kiemeli a fentebb már említett Kawakami Otojirōnak – Sadayakko fér-

jének – a szerepét, aki nyugati tanulmányútja után megreformálja a stílust, újabb színpadtechnikai újításokkal és a hagyományos, formalista *katák* (mozdulatsémák) helyett az érzelmek átélését célzó játékmóddal. Ezen kívül társulatának nyugati (Észak-Amerikát és Európát érintő) turnéja alatt komoly engedményeket tesz az ottani nézői ízlésnek, rövidítve a jelenetek számát, kihúzza a hosszú párbeszédet, látványos táncos és harcos betéteket iktatva a produkcióba. Kawakami saját tevékenységét egyébként egy nyelvi is izgalmasan leképezett elképzelésben foglalta össze: ő úgy mond, „ki akarta egyenesíteni” a *kabukit*, mely szóképet csak akkor érthetjük, ha ismerjük a japán ’kabuku’ ige jelentését, amely nem más, mint „elhajlani”. A *kabuki* ugyanis, amelyet egy Okuni nevezetű táncosnő (egyes feltételezések szerint egykori papnő) hozott létre, kialakulása idején – legalábbis a regnáló hatalom számára – egy morálisan igencsak megkérdőjelezhető, a társadalmi normáktól erősen eltérő, afféle „félvilági” műfajnak számított. Kawakami a maga által „kiegyenesített” műfajt *seigekinek* „egyenes” vagy „igaz színháznak” nevezte el, és általában a logocentrikus-realista nyugati stílust értette alatta. Ma, amikor a *kabuki* már köztisztviselői állományban álló műfaj, és néhány kiemelten jeles művelőjét az Élő Nemzeti Kincs megtisztelő címmel illetik, már senki nem emlékszik a műfaj mondán múltjára.

Ez a *shinpa*val kapcsolatos leírás is jól példázza, mennyire szükséges egy adott fogalom helyes értelmezéséhez a pontos adatokkal teli gazdag kontextus. Doma Petra könyvének éppen ez az egyik vitathatatlan erénye: hogy annyi oldalról közelíti meg témáját, amennyiről csak lehetséges, így minimális esélyt sem ad bárminemű félreértelmezésnek az eddig a hazai szakirodalomban csak felületesen érintett tartalmakkal kapcsolatban sem.

Másik erénye, hogy a könyvet eleve a „Fogalmi keretek, meghatározások” című fejezettel indítja, melyben tisztázza a *kultúra*-

kat átszelő, az interkulturális, a posztkolonialis, a multikulturális, a transzkulturális, valamint az *intra-* és az *extrakulturális* fogalmait. Szükség van erre a metodikai munícióna a japán színház e bonyolult korszakának megértéséhez, hiszen mint láthattuk, a Nyugat felé forduló japán színház teljesítményeit a megcélzott külföldi közönség igen sokszor autentikusan tradicionálisnak fogta fel, s közben maguk a japán alkotók is különböző hiedelmeket hordoztak magukban a nyugati naturalista-realista játéktílust illetően, de korábbi, a klasszikus japán színházi formákból megőrzött beidegződéseiket sem tudták teljes mértékben felülírni. Doma Petra ezt a speciális – amúgy minden interkulturális szituációban jelentkező – állapotot elemzi és magyarázza a *látens* és a *manifeszt interkulturális színház* fogalmainak bevezetésén keresztül:

„[...] olyan előadások, melyeket ma interkulturálisnak nevezünk, valójában a befogadói oldalon autentikusnak tűntek. Ennek oka, hogy a két vagy több kultúra egymáshoz mérten nagyon különböző arányban épült be az előadásokba. A domináns mellett a többi kultúra elemei csak »támogató« funkciót tölthettek be, hogy ismerőssé tegyék a produkciót a közönség számára, és segítsék az értelmezést. Ma viszont, az interkulturális színház fogalmának kialakulása és elterjedése után vélhetőleg ezek az előadások is ebbe a kategóriába sorolhatók, hiszen egy markánsan eltérő színházi kultúra elemeit illesztették saját, több esetben évszázadokkal korábban kiforrott színjátéktípusukba, amely önmagában nem volt ismerős, így értelmezhető sem az adott befogadók számára. Ezek az előadások így a *látens interkulturális színház* kategóriába kerülnek. Ez a meghatározás a befogadó műveltségére és előzetes ismeretére [...] épít, hiszen a kor nézői – hiába láttak »interkulturá-

lis« előadást – még a saját fogalmi kereteik között sem érzékelték ezeket a produkciókat valamiféle »keveréknek«, amelyek két vagy több színházi kultúra találkozásából jöttek volna létre, hanem tradicionálisnak látták őket. S nemcsak a nézők kezelték így ezeket a produkciókat, hanem a kor színházcsinálói is [...].

A *manifeszt interkulturális színház* kategóriájába ezzel szemben azok az előadások kerülnek, melyek [...] »termékeny befogadásra« lelnek, [...] »produktív párbeszédet« képesek létrehozni a kultúrák és így a nézők között is.”³

Az idézetben említett „színházcsinálóról” is esik szó a kötetben, többek között Bertolt Brecht-ről és Antonin Artaud-ról, akik ugyanúgy beleestek a látens interkulturális színház csapdájába. Artaud egy Bali-szigeti társulat előadása láttán, Brecht egy kínai színész produkcióját megtekintve hitte azt, hogy valami autentikusnak, végtelenül eredetinek és hitelesnek lehetett a szemtanúja, holott mindkét produkció ár eleve a nyugati közönség számára készült, ennek megfelelően jelentős átalakításokkal. A két művész azonban saját elképzelései igazolását vélte felfedezni bennük: Artaud a szavak nélküli színházét, Brecht az elidegenítését, tehát a színház újrateatralizálásának lehetséges útjait. Ezeket később, a század második felében – miután kiderült a tévedés – „termékeny félreértésként” aposztrofálta a színháztörténet.⁴

Érdekes megfigyelni, hogy míg a japán színház a beszédközpontú, pszichologizáló színház irányába törekedett, addig Európában épp ellentétesen, az attól való eltávolodás programját tűzték zászlajukra a színház megújítását sürgető színházi alkotók. A má-

³ DOMA Petra, *Az idegen vonzásában: Sadayakko, Matsui Sumako és Hanako: színésznők az interkulturális színház kontextusában* (Pécs: Kronosz Kiadó, 2022), 56–57.

⁴ Uo., 37.

sodik világháború után viszont már a japán színházcsinálók is szabadulni akartak a *shingeki* örökségétől, létrejött a *butō*, a 60-as években megjelent az *angura* (underground), és egyes alkotók *intrakulturális* felfedezéseket téve visszanyúltak saját színházi kultúrájuk tradícióihoz, a *kabuki*hoz, *nó*hoz, *kyōgen*hez stb. Ilyen alkotók például a világhírű Tadashi Suzuki (akinek társulata áprilisban első alkalommal vendégszerepelt Budapesten), vagy Yukio Ninagawa. Mintha a kulturális impulzusok egyfajta hullámmozgást végeznének kelet és nyugat között, mint az óceán habjai a különböző földrészek között. Erre személyes példával is tudok szolgálni.

Közel harminc évvel ezelőtt találkoztam Andrew T. Tsubakival a Kansas University professzorával, aki Japánban született, 17 éves korában kivándorolt Amerikába, ott pedig annak érdekében, hogy minél tökéletesebben elsajátítsa az angol nyelvet, elkezdett színházzal foglalkozni. Eközben szerzett róla tudomást, hogy egykori hazája milyen gazdag és egyedülálló színházi hagyományral bír, ezért visszautazott Japánba, és tanulmányozni kezdte a tradicionális műfajokat, a *nó*, a *kyōgen*, a *kabuki* elméletét és gyakorlatát, majd Amerikába visszatérve egyetemi oktatóként és színházi rendezőként kamatoztatta megszerzett tudását. 1994-ben Debrecenben volt alkalmam dolgozni vele, amikor egy tervezetten interkulturális produkció, a Pinczés István rendezte, klaszikus görög darabokból kompilált szövegkönyvű *A sors gyermekei*⁵ előkészítését végezte, *nó*-járásra, ún. *suriashira*, valamint *kabuki katákra*, *miére* stb. tanítva az előadás szereplőit.

A *sors gyermekei* egy addigra Nyugaton már kialakult trendet igyekezett követni, ugyanis Eugenio Barba, Peter Brook, Ariane Mnouchkine a 20. század második felében

már több, az előbbi fogalmi besorolás szerint *manifeszt interkulturális* előadást hozott létre, egyenlően merítve mind a keleti, mind a nyugati színházi hagyományokból. Úgy tűnik, amint egyre jobban megismerjük az idegen kultúrát, az lassan – legalábbis részben – a sajátunkká válik, újabb utakkal, irányokkal, tartalmakkal bővítve saját színházi kifejezési lehetőségeinket. A minél alaposabb megismeréshez persze elengedhetetlenül szükség van az olyan magas színvonalú elméleti munkákra is, mint a Doma Petrée.

A könyv fontos részét képezi még az a fejezet, mely Sadayakko és Hanako magyarországi vendégszerepléseit tárgyalja a múlt század elején, s melyből kiderül, hogy a hazai publikum és a kritika ugyanolyan zavaros tartalmi és fogalmi ismeretekkel, mítoszokkal és illúziókkal bírt, akárcsak a nyugati közönség. Évekkel később is írtak Sadayakko fellépéséről, figyelemreméltó viszont, hogy már „leleplező” cikkek is születtek róla és Hanakóról, amikor egy Japánban járó magyar kritikus megírta, hogy e két színésznő csak Nyugaton létezik. Később egy Hanakóval készített interjú, melyet második magyarországi vendégjátéka alkalmával adott, rá is erősített erre, hiszen Hanako bevallotta, hogy amit Európában bemutat, az az impresszárió kívánságára történik, és vajmi kevés köze van a japán hagyományos színházhoz. Ebben a cikkben azonban számtalan valós információ is elhangzik Kawakamiról és Sadayakkóról, a *shinparól*, a japáni színházi mozgalmakról stb.

A három színésznő percepciójának története jól láthatóan vetíti elénk a Nyugat felé fordulás evolúcióját mind Japán, mind külföldi aspektusból: Sadayakko még *shinpa*-színésznő, akinek alakításaira tradicionális-ként tekint a kinti közönség, Sumako már *shingeki*-díva, akit otthon ismernek el nyugati szintű színésznőnek a hazai nézők, Hanako viszont már olyan nyugati kreálmányt visz a színpadra, ami a külföldi laikusok előtt is „lebukik”. A fentebb említett kulturális közeledés, mely az ismeretek gyarapodása által vá-

⁵ *A sors gyermekei* – a Labdakida mondakör alapján, Aiszhülosz, Szophoklész és Euripidész műveiből. Rendező: Pinczés István (Debrecen, Csokonai Színház, 1994).

lik egyre hitelesebbé, nem sok idő elteltével komoly fejlődésen ment keresztül.

Két kritikai megjegyzést szeretnék csupán hozzáfűzni a könyvhöz, melyek közül az első és legfontosabb az, hogy a cím keveset árul el arról, ami a könyv igazi erénye: hogy hitelesen és részletesen számol be a Meiji-kor bonyolult színházi folyamatairól, útkereséséről, a Nyugattal történő kulturális interakciók széles spektrumáról. Az *idegen vonzásában* kissé homályos, kissé általános cím, és bár alatta az alcím megemlíti, hogy „az interkulturális színház kontextusában”, mégsem kap elég teret az, hogy valójában miről is szól a könyv. Elviszi kissé a fókusz a három színésznő név szerinti exponálása is, azt a csalóka érzetet keltve, mintha nem is tudomá-

nyos igényű munkáról lenne szó, hanem valamely könnyedebb (talán kissé bulvár-jellegű) portrészorozatról. Ez a kötet pedig messze több ennél. A könyv formátuma, külalakja méltó a tartalomhoz, ám nagy kár, hogy a fotó illusztrációk felbontása, minősége nem éri el azt a szintet, hogy valóban élvezhető képet kapjunk a korabeli jelenetrészletekről, valamint, hogy a három színésznő arcvonásai felidézhetően appercipiálhatók legyenek.

Ezzel együtt is Doma Petra munkáját kiváló, hézagpótló, fontos műnek tartom, mely újabb hatalmas fehér foltot tüntet el a japán színház terra incognitáján, és jelentős mértékben gazdagítja mind a magyarországi japanológiát, mind a színháztudományt.