

Japán és Shakespeare találkozása: A színpadon újraértelmezett örökség

KOVÁCS ABIGÉL, MÉSZÁROS ÉDUA

Tanulmányunk átfogó képet nyújt Shakespeare műveinek japán színházi adaptációiról, különös tekintettel azokra a kulturális és történeti folyamatokra, amelyek a nyugati drámaíró japán recepcióját formálták. Kutatásunk középpontjában az a kérdés áll, hogyan alakították a japán rendezők és általuk a japán társadalom értékvilága, esztétikai horizontja és kultúrája Shakespeare színpadi megjelenítését. Japán Shakespeare-recepciója egy kulturális cserefolyamat, amely során az adaptációk a japán önértelmezés eszközeivé váltak. A Philther-módszerből inspirálódva négy *Hamlet*-adaptációt elemzünk, Kawakami Otójiro 1903-as, Tsubouchi Shōyō 1911-es és Fukuda Tsuneari 1955-ös előadását, valamint Ninagawa Yukio 1998-as, a londoni Barbican Theatre-ben bemutatott produkcióját. Az elemzés során megállapítottuk, hogy a *Hamlet*-adaptációk hidat képeznek a nyugati és japán kultúra között, miközben a japán társadalom saját identitására, esztétikai preferenciáira és történeti öntudatára is rávilágítanak.

Bevezetés

A nyugati színházi kultúrán¹ kívül kevés hely van, ahol olyan stabilan képviseltetné magát Shakespeare öröksége, mint Japánban. Tanulmányunkban Shakespeare japán kulturális kontextusba átemelését vizsgáljuk: azt, hogy a japán rendezők különböző korszakokban hogyan adaptálták színpadra az angol drámaíró alkotásait. Magyar nyelven eddig hiányzó áttekintést kívánunk nyújtani

¹ Nyugat alatt mindig az európai és angolszász kultúrkört értjük.

Shakespeare japán színjátszásra gyakorolt hatásáról és befogadásáról, a nyugati befolyás megjelenésétől kezdve egészen a kortárs rendezők újító törekvéseiig.

Hans-Georg Gadamer szerint a művészet értelmezése mindig történeti és kulturális kontextushoz kötött. Nem tudunk objektíven megérteni egy szöveget vagy műalkotást, és csupán (pozitív értelemben vett) előítéleteink teszik lehetővé, hogy képesek legyünk reagálni a művekre.² Az értelmezés tehát olyan aktív folyamat, amely során saját értelmezési horizontunk kiemelt szerepet játszik, jelen és múlt interakciójában folyamatosan bővül. Ennek megfelelően feltételezzük, hogy minden kor és nemzet „saját” Shakespeare-t teremt magának, a Shakespeare-művek értelmezései pedig segítenek feltárni a befogadó kultúra saját értékvilágát és esztétikai horizontját.³ Hipotézisünk, hogy a japánok Shakespeare-recepciója a saját kultúrájukhoz való viszonyulásukkal együtt változott.⁴

² Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer*, ford. BONYHAI Gábor, szerk. FEHÉR M. István és RADNÓTI Sándor, (Budapest: Osiris Kiadó, 2003), 316–317.

³ Hans Robert JAUSS, „A költői szöveg az olvasás horizontváltásában”, in *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, ford. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, szerk. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, 320–372 (Budapest: Osiris Kiadó, 1997), 331.

⁴ Jan Assman nyomán kultúrának „nevezzük a szimbólumok által közvetített közös vonások együttesét”. Vö. Jan ASSMAN, *A kulturális emlékezet*, ford. HIDAS Zoltán (Budapest: Atlantisz, 2004), 138.

A japánok Nyugat iránti érdeklődését egy ingához hasonlíthatjuk, amely külső és belső hatások mentén folyamatosan kileng, hol a teljes nyitottság, hol a kiábrándultság, majd az azt követő nacionalista érzetek okozta elzárkózás jellemzi. Jól érzékelteti ezt a Shakespeare-recepció is, amelynek vizsgálatához az Anzai Tetsuo⁵ által megkülönböztetett négy korszakot vesszük alapul: a Meiji-kor adaptációit (1868–1912), a *shingeki* színjátszás korszakát (1910-es évek–1940-es évek), Fukuda Tsuneari rendezéseit (1955–1970), valamint a *shōgekijō* avagy *angura* időszakát (1960-as évek vége–1970-es évek vége), amely Little Theatre Movement néven is ismert.⁶ Ezt az idővonalat követve a négy korszakból kiválasztottunk négy olyan *Hamlet* előadást, amely szemléletes képet tár elénk a japán Shakespeare-recepció változásairól. Kawakami Otojirō 1903-as *Hamlet*-adaptációja és Tsubouchi Shōyō 1911-es *Hamlet*-fordítása és -rendezése által nem csak a Meiji-kort, hanem a 20. század eleji színházi folyamatokat is vizsgáljuk. Ezt követi Fukuda Tsuneari 1955-ös *Hamlet* rendezése, amely lehetőséget nyújt a világháborút követő színháztörténeti folyamatok elemzésére. Az *angura* mozgalmat Ninagawa Yukio (1935–2016) rendezőn keresztül mutatjuk be, aki összesen nyolc *Hamlet*-adaptációval büszkélked-

het.⁷ Ezek közül az 1998-ban, a londoni Barbican Theatre-ben bemutatott változatot elemezzük.

A tanulmányban a Philther-módszerből inspirálódva vizsgáljuk, hogyan befolyásolja a japán gondolkodás, valamint a kulturális és történelmi háttér a Shakespeare-darabok értelmezését és színpadra állítását. Feltételezzük, hogy ezek a folyamatok az angol irodalom és a nyugati kultúra átvételeként értelmezhetők, valamint egy összetett, kétirányú kulturális csere részét képezik. E folyamatok során a japán rendezők (szándékosan vagy akaratlanul) újraalkották és alkotják újra ma is Shakespeare-t a saját esztétikai horizontjuknak és értékeiknek megfelelően, amely egyfajta önértelmezésként is felfogható: a színházi alkotók reflektálnak a japán társadalom identitására, esztétikai preferenciáira és kulturális hagyományaira. A Shakespeare-adaptációk ezért olyan előadásoknak tekinthetők, amelyek hidat képeznek az eltérő kulturális hagyományok között és a japán kultúrán belül is elkülönülő időbeli és esztétikai rétegek között. A négy *Hamlet*-előadás lehetőséget kínál arra, hogy a japán társadalom saját hagyományaihoz való kapcsolódását, mentalitásának változását, illetve a japán kultúrának a sajátához és az idegenhez való viszonyát kövessük végig a Meiji-kortól napjainkig.

A vizsgált előadások a színházi interkulturalitás példái. Noha a tanulmány nem kifejezetten ebből a szempontból elemzi őket, érdemes előjáróban röviden kitérni az interkulturális színház nehezen meghatározható fogalmára, amelyet Doma Petra Erika Fischer-Lichte nyomán vett értelmezése szerint közelítünk meg. Az interkulturális színház alatt nem „olvasztótégelyt”, hanem „összefonódást” (*Verflechtung*) értünk, ahol az egyes kultúrák elemei kölcsönösen hatnak

⁵ Tanulmányunkban a Hepburn-féle átírást részesítjük előnyben a magyarossal szemben, mivel elsősorban angol nyelvű szakirodalommal dolgoztunk. Ez alól kivételt képeznek a magyar nyelvben már rögzült kifejezések (például Tokió, szamuráj). Emellett a japán nevek sorrendjét természetes formában használjuk, azaz, mint a magyar nyelvben, a vezetéknev szerepel első helyen, melyet a keresztnév követ.

⁶ Tetsuhito MOTOYAMA, Rosalind FIELDING and Fumiaki KONNO, szerk., *Re-Imagining Shakespeare in Contemporary Japan* (London: Bloomsbury Publishing, 2021), 4–5.

⁷ Ninagawa Yukio hivatalos weboldala, hozzáférés: 2024.11.03, <https://www.ninagawayukio.com>.

egymásra, olyan szövetet hozva létre, amely az alkotói és befogadói attitűdtől függően különböző jelentésrétegeket hordoz.⁸

A tanulmány fő limitációját a rendelkezésre álló források korlátozott hozzáférhetősége jelenti. Egyrészt a japán nyelvű szakirodalmak és eredeti források jelentős része nem digitalizált, ezáltal elérhetetlen Magyarországon. Másrészt az előadásokról készült felvételek, dokumentumok hiánya behatárolja a vizsgálat empirikus alapját. A nyugati és keleti színházi gyakorlatok összehasonlítása ezért javarészt másodlagos forrásokra támaszkodik.

A Meiji-kor adaptációi

Shakespeare japán recepciója sajátos történeti és kulturális kontextusban zajlott, amely szorosan összefonódott a Meiji-kor nyugatiasodási törekvéseivel. E folyamatok megértéséhez elengedhetetlen annak ismerete, miért csak a 19. század második felében nyílt lehetőség Shakespeare műveinek térnyerésére. A 17. század elejétől kezdve Japán az ún. *sakoku* (országzár) politikáját folytatta, amelynek célja az ország stabilitásának és társadalmi rendjének megőrzése, valamint a külső befolyások minimalizálása volt, ezáltal a nyugati eszméi és művészeti hatások sem jutottak el az országba.⁹ Az elszigeteltség nagy előnyt adott Japánnak, megteremtették a Meiji-korban szükségessé vált fejlődés alapjait és kialakult egy viszonylag egységes kultúra és identitás.¹⁰ A történészek e korban (Edo-kor) lezajló háborítatlan fejlődésre és átalakulásra vezetnek vissza Japán 19-20. szá-

zadban történő sikeres modernizációját.¹¹ A Meiji-megújulásnak is nevezett időszakban az ország ismét megnyitotta gazdasági és kulturális határait, így Ibsennel és Csehovval együtt kvázi „kortársként” jelent meg a brit drámaíró.¹²

Az 1880-as évek közepétől Japánban széles körű színházi reform bontakozott ki, amely a hagyományos kabuki-műfaj felfrissítésére, valamint a színház új társadalmi és kulturális igényekhez való igazítására törekedett. A modernizáció és a nyugati hatások befogadása számos mozgalmat hívott életre, hogy egy sokszínűbb és korszerűbb japán színházi világot teremtsenek.¹³ A *shinpa* (új iskola) művészeti mozgalom ebből a társadalmi-politikai légkörből nőtt ki. A *shinpa* kifejezést azért alkották meg, hogy elkülönítsék a műfajt a kabukitól, amelyet hamarosan a klasszikus színház megtestesítőjeként kezdtek emlegetni. A tradicionális kabuki nem mindig tudta tükrözni a modern társadalom és az aktuális politika kihívásait, a *shinpa* azonban rugalmasabban és közvetlenebb módon reagált az új korszak elvárásaira. A mozgalom a realizmust favorizálta és társadalmi kérdéseket tematizált: bírósági eseteket, háborús eseményeket, politikai dilemmákat mutatott be.¹⁴

Shakespeare művei ténylegesen 1875-ben jutottak el a japán közönséghez, amikor Kanagaki Robun (1829–1894) *Seiyo Kabuki*

¹¹ Uo., 30.

¹² Yoshiko KAWACHI, „Shakespeare and Japan”, *Multicultural Shakespeare: Translation, Appropriation and Performance* 2, 2. sz. (2005): 63–73., 67.

¹³ TAKAHASHI Yasunari, „Hamlet and the Anxiety of Modern Japan”, in *Shakespeare Survey*, szerk. Stanley WELLS, 99–112 (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), 101.

¹⁴ Toyotaka KOMIYA, *Japanese Culture in the Meiji Era: Music and Drama*, ford. Donald KEENE (Tokyo: The Toyo Bunko, 1969), 265.

⁸ DOMA Petra, *Az idegen vonzásában* (Pécs: Kronosz kiadó, 2022), 56.

⁹ Edwin O. REISCHAUER, *Japán története*, ford. KÁLLAI Tibor, KUCSERA Katalin (Budapest: Magyar Könyvklub, 1995), 77., 97.

¹⁰ FARKAS Ildikó, *A japán modernizáció ideológiája* (Budapest: L'Harmattan, 2018), 41.

Hamuretto (Nyugati kabuki Hamlet) címmel egy újságban közölte *Hamlet*-adaptációját. Az egyre növekvő érdeklődés nyomán 1877-ben japánra fordította *A velencei kalmárt* is, amelyet azonban prózai elbeszélésként adott közre, nem pedig színpadra szánt műként. 1883-ban Inoue Tsutomu (1850–1928) is lefordította *A velencei kalmárt*, amelynek japán címet adott: *Seiyō Chinsetsu Jin'niku Shichiire Saiban* (Különös nyugati történet a záloghús peréről). Fordítása elsősorban a műperjelenetére helyezte a hangsúlyt, kiemelve annak jogi és erkölcsi vonatkozásait. Két évvel később, 1885-ben Udagawa Bunkai készített egy újságadaptációt a műről, Genzo Katsu pedig a Nakamura Sōjūrō kabuki társulat számára dramatizálta. Az adaptáció *Sakuradoki Zeni no Yononaka* (A cseresznyevirágzás évszaka; a pénz világa) címmel az Edo-kori Oszakában játszódtott, és ez a feldolgozás vált az első japán Shakespeare-előadássá. *A velencei kalmár* ezután kifejezetten népszerű lett, és a darab tárgyalás jelenetét önálló produkcióként is előadták.¹⁵ A kezdeti fordítások gyakran szabad adaptációk voltak, kabuki stílusban, öt- és hét szótagos verssorokkal¹⁶ és bár ezek nem szó szerinti átdolgozások voltak, jelentős szerepet játszottak Shakespeare japán népszerűsítésében. 1884-ben Tsubouchi Shōyō fordította japánra a darabot *jōruri*¹⁷ stílusban.¹⁸

¹⁵Yoshiko KAWACHI, „Hamlet and Japanese Men of Letters”, *Multicultural Shakespeare: Translation, Appropriation and Performance* 14, 29. sz. (2016): 123–135, 123.

¹⁶ A japán irodalom, líra jellemzője az öt- és hétmorás sorok használata, melyeket az egyszerűség érdekében itt szótagoknak nevezünk. Hamlet neve japánul *Hamuretto* (ハムレット), amely öt morából áll, tehát nevének kimondása egy teljes sort tesz ki egy japán versben.

¹⁷ A *jōruri* a japán bunraku bábszínház zenei és narrációs műfaja, amely éneklő narrátor és *shamisen* (háromhúros hangszer) kísére-

Az 1893-ban, amikor még kevés információ állt rendelkezésre a nyugati színházról, Kawakami Otojirō Párizsba utazott, hogy személyesen tanulmányozza a nyugati színházzást. Három hónap után hazatérve európai zenei elemeket és jelenetek közötti teljes elsötétítést vezetett be, ami a kabuki hagyományaitól eltérően lehetővé tette az észrevétlen díszletváltást.¹⁹ Újításai a technikai elemek mellett a színészi játékra is kiterjedtek: színészeit arra biztatta, hogy a formalizált konvenciók helyett az érzelmek hiteles átélésére összpontosítsanak. Ez a megközelítés a japán színház realiztikusabbá tételét szolgálta, és elmozdulást jelentett az európai színház logocentrizmusának irányába.²⁰ 1896-ban a Kawakami-társulat megnyitotta Japán első modern színházát, a Kawakamizát, amely proscéniumíves színpaddal, kényelmes ülőhelyekkel és korszerű színpadtechnikával alakította át a színházi teret. Amerikai turnéjuk során a hagyományos színházi elemeket nyugatiakkal ötvözték, hogy befogadhatóbbá tegyék nézőik számára a produkciót.²¹

Kawakami 1903 novemberében Japánban bemutatott *Hamlet*-adaptációja jelentős hatást gyakorolt a japán színházra, és utat nyitott Tsubouchi feldolgozása felé. Az előadás

tében mesél el drámai történeteket. A 17. században alakult ki, főként szerelmi és hősi történeteket dolgozott fel, és nagy hatással volt más színházi műfajokra, például a kabukira. A műfaj nevét egy híres történet hősnője, *Jōruri-hime*, után kapta és később Chikamatsu Monzaemon írásai tették igazán népszerűvé.

¹⁸ Yoshiko KAWACHI, „Shakespeare’s History Plays in Japan”, *Multicultural Shakespeare: Translation, Appropriation and Performance* 3, 3. sz. (2006): 45–55, 46.

¹⁹ DOMA, *Az idegen...*, 84–85.

²⁰ Ayako KANO, *Acting Like a Woman in Modern Japan* (New York: Palgrave, 2001), 58.

²¹ Doma, *Az idegen...*, 105.

modern tokiói környezetben játszódtott, ahol az uralkodócsalád színpadi megjelenítése korábban elfogadhatatlan és elképzelhetetlen volt. Ennek megfelelően a főhőst, Hamura Toshimarut egy arisztokrata család tagjaként és egyetemi diákként ábrázolták. Kawakami, az előadás sikerének érdekében Gertrude szerepére egy tapasztalt *onnagatát* választott, míg Oiret (Opheliát) egy színésznő, Sadayakko alakította. A színésznő alakítása, különösen az örülési és a haláljelenete elismerésben részesültek. Az előadás egyaránt ötvözte a kortárs, látványos elemeket – mint például Hamlet biciklivel való érkezése a *hanamichin* – és az Erzsébet-kort idéző kosztümöket.²²

A shingeki színjátszás korszaka

A *shinpa* századfordulóra a japán színházi élet szerves részévé vált, de a kabuki mintáinak átvétele miatt nem tudott teljesen eltávolodni a hagyományos formáktól.²³ Ezzel szemben a *shingeki*, vagyis az új dráma, a színházi modernizáció egy új irányát képviselte, amely a nyugati realista színházi formákra összpontosított, és egy modern, értelmiségi közönséget szólított meg. Fontos megjegyezni, hogy a *shingeki* nem azonos a *shinpával*, az új iskola irányzatával. A *shinpa* modernizált kabuki előadásokat és japánosított adaptációkat hozott létre, míg a *shingeki* az európai naturalizmus hatására alakult ki.²⁴

A *shingeki* Tsubouchi Shōyō és Osanai Kaoru (1881–1928) vezetésével bontakozott ki Japánban a 20. század elején, alapjaiban változtatva meg a japán színházi kultúrát. Mindketten elutasították Kawakami próbálkozását, amely Shakespeare japán interpretációja által modernizálni kívánta a japán színházat. Számukra egy intellektuálisabb színház kialakításának az igénye volt elsőd-

leges, amely a realizmusra helyezte a hangsúlyt, eltávolodva a kabuki és a *shinpa* szóra-koztató, színészorientált világától.²⁵ 1906-ban Tsubouchi megalapította az Irodalmi Társaságot (Bungei Kyōkai), amely fiatal amatőr színészek képzésére vállalkozott a nyugati realista játékmód alapelveit követve.²⁶

Az 1911-es *Hamlet* előadás mérföldkönek számít a japán színháztörténetben, mivel ez az esemény elősegítette a nyugati dráma, különösen Shakespeare műveinek, mélyebb beágyazódását a japán színházi kultúrába. A társulatot Tsubouchi átszervezte, megszüntette az *onnagata* hagyományát, a női szerepeket diákszínésznőkre osztotta és modernizálta a szöveget, hogy az kevésbé archaikus hangvétellé legyen.²⁷ Az előadás helyszíne nem lehetett volna ideálisabb: az újonnan megépült, Comédie Française mintájára tervezett Teikoku Gekijō (Császári Színház) volt.²⁸ Ebben a kivételes környezetben mutatták be azt a teljes öt felvonásos *Hamlet*-produkciót, amely számos tekintetben kiemelkedő sikert ért el, ugyanakkor rámutatott azokra a kihívásokra is, amelyekkel Tsubouchi szembesült fordítóként és színházi szakemberként egyaránt.²⁹

Az előadás kereskedelmi szempontból jelentős eredményeket hozott: Tokióban közbeszéd tárgya lett, a produkció iránti érdeklődés rendkívül magas volt. A hétnapos sorozat minden estéjén szinte teljesen megtöl-

²⁵ Brian POWELL, „Birth of Modern Theatre: shimpa and shingeki”, in *A History of Japanese Theatre*, szerk. Jonah SALZ, 200–225 (Cambridge: Cambridge University Press, 2016), 207.

²⁶ Uo., 212.

²⁷ KAWACHI, „Shakespeare’s History Plays...”, 47.

²⁸ TAKAHASHI, „Hamlet and the Anxiety...”, 106.

²⁹ Tetsuo KISHI és Graham BRADSHAW, szerk., *Shakespeare in Japan* (London: Continuum, 2006), 2.

²² Uo., 155.

²³ KOMIYA, *Japanese Culture...*, 41.

²⁴ DOMA, *Az idegen...*, 166.

tötték a nézőteret, így összességében több mint tízezer ember látogatta meg az előadásokat.³⁰ A meghívottak között szerepelt Natsume Sōseki, aki ugyan a produkció során tartózkodott a nyílt bírálattól, de később *Dr. Tsubouchi és Hamlet* címmel egy rövid cikkben fejtette ki álláspontját. Sōseki úgy vélte, hogy Tsubouchinak választania kellett volna: vagy hűséges fordítóként ragaszkodik Shakespeare műveihez, és lemond a színpadra állításról, vagy tudatosan eltér az eredeti szövegektől, hogy előadható formában jelenítse meg azokat. Ez a gondolatmenet előremutatónak tekinthető, hiszen jelzi a mai japán álláspontot is, amely szerint a korai fordítók, mint Tsubouchi, illetve a későbbi fordítók, például Fukuda Tsuneari (1912–1994) és Kinoshita Junji (1914–2006), olyan Shakespeare-átiratokat hoztak létre, amelyek a mai színházi normák szerint nem alkalmasak színpadi előadásra. Az előadásról született elemzések is hasonló aggályokat vetettek fel, kiemelve, hogy a fordítás túlságosan összetett, és a szöveg megértéséhez előzetesen szükséges annak tanulmányozása.³¹

Az előadás vegyes fogadtatása jól szemlélteti azt a 20. század eleji korszellemet, amelyben Japán egyszerre vágyott a Nyugat által nyújtotta modernitásra, felvilágosodásra, ám közben saját identitását, hagyományait és kultúráját próbálta megőrizni,³² amit Kawakami és Tsubouchi *Hamlet*-adaptációi is érzékletesen megjelenítenek.

Fukuda Tsuneari rendezése

A 20. század közepén Fukuda Tsuneari fordítói és rendezői munkássága új szintre emelte Shakespeare japán nyelvű recepcióját. Első Shakespeare-fordítása a *Hamlet* volt, amelyet 1955-ben a kor egyik kiemelkedő *shingeki* társulata, a Bungaku-za (Irodalmi Társulat) vitt színre. Fukuda a háború utáni kritikusok közé tartozott, sohasem kötelezte el magát egyik szélsőség mellett sem. Színházi munkásságában az ideológiától mentes, mélyebb emberi tapasztalatot igyekezett megmutatni, kerülte a politikai narratívák kínálta leegyszerűsített világképet, amelyet ő a művészethez viszonyítva primitívnek ítélt meg.³³

A világháború előtt a *shingeki* a baloldali értelmiség befolyása alá került, amelyet a '30-as évek nacionalista-militarista kormányzása nem nézett jó szemmel, ekkoriban kezdődött meg a cenzúra és a háborús terror korszaka. Takahashi Yasunari a *Hamlet and the Anxiety of Modern Japan* című tanulmányában megemlíti, hogy 1933-ban a japánok Tsubouchi Shōyō Shakespeare-fordításait ünnepelték egy *Hamlet* bemutatóval. Takahashi megállapítja, hogy Fukuda 1955-ben bemutatott *Hamlet* rendezéséig „Shakespeare megszűnt a színházi kísérletezés csataterének lenni”.³⁴

A második világháborút Japán kapitulációja zárta, történelmük során ez volt az első alkalom, hogy az ország vereséget szenvedett.³⁵ Megkezdődött a nyugati kultúra iránti érdeklődés egy újabb hulláma, az 1950-es évektől azonban a *shingeki* belső és külső kritikák érték, részben egyes művészek há-

³⁰ Uo., 22–23.

³¹ Uo., 23., 25.

³² YAMAMOTO Sumiko 山本澄子, „Meiji to igirisu engeki: Hamuretto inyū kō 明治とイギリス演劇：ハムレット移入考 (A Meiji-korszak és a brit dráma: Gondolatok a *Hamlet* átvételéről)”, *Risshō Daigaku Bungakubu Kenkyū Kiyō*, 3. sz. (1987): 95–129, 95.

³³ Benito ORTOLANI, „Fukuda Tsuneari: Modernization and Shingeki”, in *Tradition and Modernization in Japanese Culture*, szerk. Donald H. SHIVELY, 463–500 (Princeton: Princeton University Press, 1971), 470.

³⁴ TAHAKASHI, „Hamlet and the Anxiety...”, 107.

³⁵ REISHAUER, *Japán története*, 193.

borús kollaborációja miatt. Mindez az 1960-as évekre az *angura* megerősödéséhez vezetett, amellyel a *shingeki* nem tudott lépést tartani, nem tudta befogadni az olyan kísérletező színházi irányzatokat, mint például a brechti színjátszás vagy az avantgárd.³⁶

Az 1955-ös *Hamlet* előadást erősen befolyásolta, hogy Fukuda 1954-ben megtekintette az Old Vicben a Michael Benthall által rendezett *Hamletet*, amelyben kifejezetten izgatta a szöveg hangzása, az, hogy hogyan hatnak a testi és érzéki tapasztalatok a nézőkre és a színészekre egyaránt. Mindezek alapján jegyzeteket készített az előadásról és megfigyelte a színészek játékát és beszédmódját.³⁷ Tapasztalatai később megmutatkoztak a rendezésében és fordításában is, figyelembe vette azt, hogy az általa írt szöveg színpadi felhasználásra kerül. 1965-ben Fukuda meghívta Benthallt a saját társulatához, hogy rendezze meg a *Rómeó és Júliát*, ezáltal megismertette a japán közönséget egy „eredeti” nyugati színrevitelrel.³⁸

Nem egy historizáló előadás létrehozása foglalkoztatta Fukudát, inkább azt vizsgálta, hogy az Erzsébet-kori előadások nyitott színházi terének köszönhetően hogyan kapcsolódott a színész a közönséggel. Függetlenül és díszletváltás nélkül dolgozott³⁹ és szakított a *shingeki* realizmus iránti elkötelezettségével, nem kereste a karakterek Sztanyiszlavszkij-féle pszichológiai motivációját, helyette mindig az adott jeleneten belüli dina-

mikával dolgozott.⁴⁰ Például nem próbálta leegyszerűsíteni vagy egységesíteni Hamlet motivációit, hagyta, hogy a különböző érzelmi és gondolati rétegek természetes módon ütközzenek a színpadon. Hamlet szerepét a neves író, Akutagawa Ryūnosuke fia, az elismert *shingeki* színész, Akutagawa Hiroshi (1920–1981) alakította, lendületes és közvetlen figurát hozva létre.

Fukuda az 1957-ben írt *Bevezetés a színház világába* (劇場への招待, *Gekijō e no shōtai*) című könyvében kritikusan viszonyult a Shakespeare-t előszeretettel választó rendezőkhöz, szerinte ők gyakran önmagukat állítják a középpontba, ezáltal a darabokat átírják úgy, hogy saját értelmezéseiket erőltetik bele. Megtehetik, mivel sem a mű szerzője, sem a korabeli közönsége nem él, így nem élhetnek kifogással a változtatások kapcsán.⁴¹ Fukuda szerint azonban pontosan ezek a beavatkozások azok, amelyek megcsonkítják a darabot és korlátozzák a közönség szabadságát az individuális értelmezésben. Azzal, hogy a rendezők racionális magyarázatot próbálnak adni például Hamlet apja Szellemeinek a megjelenésére, megfosztják a nézőket attól, hogy az előadást eredeti mélységeiben tapasztalják meg és gondolatban korrelációt vonjanak a különféle eseményekkel. Azt, hogy pontosan mely előadásokra, rendezőkre gondolhatott Fukuda, nem egyértelmű – emeli ki Kishi és Bradshaw a *Shakespeare in Japan* című tanulmánykötetükben. Fukuda tehát arra a bizonyosságra jutott, hogy a *Hamletet* nem szabad a realizmus jegyében született drámákkal együtt értelmezni: „a kontradikciók és szembenállások ugyanolyan esszenciálisak Shakespeare-nél, mint magában az életben, és ezek a kiegyenlítésre tett próbálkozások még akkor

³⁶ Guohe ZHENG, „Rise of shingeki: Western-style Theatre”, in *A History of Japanese Theatre*, szerk. Jonah SALZ, 234–247 (Cambridge: Cambridge University Press, 2016), 267.

³⁷ MOTOYAMA. *Re-Imagining Shakespeare...*, 12–13.

³⁸ KISHI és BRADSHAW, szerk., *Shakespeare in Japan*, 45.

³⁹ ORTOLANI, „Fukuda Tsuneari...”, 476.

⁴⁰ KISHI és BRADSHAW, szerk., *Shakespeare in Japan*, 31.

⁴¹ Uo. 32.

is halálosak, ha az előadás látványosnak tűnik.”⁴²

Az 1955-ös *Hamlet* új szövegdramaturgiai megközelítést is alkalmazott, amelyben a nyelv ereje központi szerepet kapott. Fukuda azt állította, hogy Shakespeare drámáiban a cselekvés a szóban is realizálódik, olyan eszköz, amely a karakterek kiterjesztett végtagjaiként funkcionál.⁴³ Szemben a Tsubouchi által használt archaikus lírai nyelvezettel, Fukuda nagyobb közérthetőségre törekedett. A fordítás köztudottan áldozatokat kíván, különösen az angoltól annyira eltérő nyelv esetében, mint a japán, amelyben például a személyes névmások használata és kiválasztása mondhatni külön művészet. A japán szórend, ahol az állítmány mindig a mondat végére kerül, nehézséget jelenthet, hiszen eltolódhatnak a dramatikus súlypontok.⁴⁴ Felmerül emellett az a kérdés, hogy érdemes-e egyáltalán megtartani az eredeti szövegben használt verses formát, tekintve, hogy két eltérő lírai hagyománnyal rendelkező kultúráról beszélünk. Egyrészt a japán nyelv nem szótagokban, hanem morákban gondolkozik, amelyekből a hagyományos versformák (mint a tanka vagy a haiku) már több mint ezer éve 5 és 7 morás verssorokat építenek.⁴⁵ Másrészt, prozódiailag az angol nyelv hangsúlyos, míg a japán nyelvre a hangmagasság változása (az ún. pitch accent) jellemző, amely alapvetően kölcsönöz egyfajta dallamosságot a beszédnek. Fukuda változatában a személyes névmások használata minimális, és olyan semleges hangnem

került megteremtésre, amely lehetővé tette, hogy Hamlet szélesebb érzelmi és kapcsolati spektrumot láttasson anélkül, hogy a japán nyelvben megszokott túlzottan formális vagy státuszközpontú névmáshasználat dominálna. Fontosnak tartjuk kiemelni, hogy bár a 1960-as '70-es évek színházi alkotói még előszeretettel nyúltak Fukuda fordításaihoz, ma már avíttnak és bonyolultnak hatnak dramatikus szövegei, köszönhetően a nyelv folyamatos fejlődésének.⁴⁶

Fukuda Tsuneari rendezése egyrészt rávilágított a modernizáció hiányosságaira, valamint a japán társadalomban és a színházban létrejövő modern én törékeny konstrukciójára. Japán egyetlen évszázad alatt kényszerült megélni azt, amit Európa háromszáz év alatt tapasztalt meg.⁴⁷ Fukuda úgy vélte, a színház teret adhat a modernitás megteremtésének, kritikájának és meghaladásának együttes megvalósításához. Ennek jegyében lett Hamlet szellemes, mozgékony és elegáns karakter, aki képes személyiségének gazdag spektrumát felvonultatni anélkül, hogy romantikus magányba vagy intellektuális cinizmusba süllyedne. Fukuda munkásságára visszatekintve elmondhatjuk, hogy bár a *shingekit* kritikával illette, hozzájárult ahhoz, hogy a mozgalmat továbbfejlessze, *Hamlet*-rendezése így a kor kimagasló eredményévé vált.⁴⁸

Fukuda Tsuneari Shakespeare iránti hűsége abban mutatkozik meg, hogy az eredeti művek tartalmát és gondolatvilágát igyekezett átültetni, ahelyett, hogy a japán lírai hagyományok mentén próbálta volna megragadni a Shakespeare-élményt. Ez a rendezés a tanulmány szempontjából különösen releváns, mivel az identitáskeresés és az újraér-

⁴² Uo. (Saját fordítás.)

⁴³ Daniel GALLIMORE, „Setting the Pace: A Dromology of Shakespeare Translation in Post-War Japan”, hozzáférés: 2024. 10. 29, <https://www.sheikusupia.net/newpage>.

⁴⁴ KISHI és BRADSHAW, szerk., *Shakespeare in Japan*, 40–41.

⁴⁵ VIHAR Judit, *A japán irodalom rövid története* (Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1994), 13.

⁴⁶ KISHI és BRADSHAW, szerk., *Shakespeare in Japan*, 58.

⁴⁷ TAKAHASHI, „Hamlet and the Anxiety...”, 108.

⁴⁸ Uo., 109.

telmezés központi szerepet játszott a háború utáni Japán kulturális önreflexiójában.

A shōgekijō mozgalom

A *shōgekijō* (szó szerint: kis színház) avantgárd mozgalom az 1960-as években alakult ki, a *shingeki*vel szemben határozva meg magát, szakítva annak realizmus-imádatával és ideológiai irányultságával. A *shōgekijō* az *angurá*ból nőtte ki magát, amely kifejezés a japán *underground* szóösszevonásból⁴⁹ jött létre.⁵⁰ A *shingeki* alkonya az *angura* felemelkedését eredményezte, amikor is olyan színházi alkotók, mint Kara Jūrō (1940–2024), Ninagawa Yukio, Suzuki Tadashi (1939–), Betsuyaku Minoru (1937–2020), kisebb tereket, pincéket béreltek ki és alakítottak át, hogy helyszínül szolgáljon színházi kísérleteiknek.⁵¹ Az említett művészek megkérdőjelezték a realizmus adta lehetőségeket és a nyugati befolyással szemben önálló formába akarták önteni színházi víziójukat, merítve a japán kultúrából.⁵² Az *angura* fénykorának az 1960–1970-es éveket tartják, azonban kísérletező szelleme közel sem halt ki, csupán közös nevezőre jutott a *shingeki*vel, és együttesen képviselik más irányzatokkal (Takara-zuka, *butō*) a kortárs színházat a hagyományos műfajok mellett.⁵³

Ninagawa látványos és extravagáns formanyelvet alakított ki, olyan formanyelvet,

⁴⁹ アンダーグラウンド演劇, *andaagurando engeki*

⁵⁰ Ronald CAVAYE, Paul GRIFFITH és Akihiko SENDA szerk., *A Guide to the Japanese Stage: From Traditional to Cutting Edge* (Tokyo: Kodansha International, 2004), 215.

⁵¹ Uo., 215–216.

⁵² KAN Takayuki, „Sixties Theatre”, in *A History of Japanese Theatre*, szerk. Jonah SALZ, 289–320 (Cambridge: Cambridge University Press, 2016), 289.

⁵³ CAVAYE, GRIFFITH és SENDA, szerk., *A Guide to...*, 216., 244., 255.

melyben a nyugati és a japán színház egyenértékű, egyfajta esztétikai szintézist alkot, és saját kultúrájának elemei gyakran (pusztán) esztétikai funkciót töltenek be.⁵⁴ 1998-as *Hamlet*-rendezése egy olyan lehetséges irányt mutat, amely sikeresen egyesítette Shakespeare szövegét a japán színház hagyományaival. Ninagawa tisztelte a dramatikus szövegeket, ritkán húzott ki vagy írt át nagyobb részeket, s ez esetben sem módosított számottevő mértékben Matsuoka Kazuko fordításán. Az előadás a Barbican International Theatre Event (BITE 98) részeként japán nyelven került bemutatásra.

A díszlet tekintetében Helsingőr újraértelmezése központi szerepet kapott, és a hátsó színpad konceptuális átalakítása révén valósult meg, ahogyan ezt Ninagawa már 1995-ös *Hamlet*-rendezésében is tette.⁵⁵ egy kétszintes, fülkeszerű öltözőkből álló, multifunkcionális építmény alkotta a háttérrel. A fülkék tükrökkel és személyes tárgyakkal berendezve egyszerre szolgáltak praktikus öltözőként, valamint a kastély belső tereinek és külső helyszíneinek vizuális megfelelőjeként. A színpadkép, a képi intertextualitás példaként, ismerős lehet a Shakespeare-szenográfiában jártasok számára: Nyikolaj Okhlopkov 1954-ben Moszkvában bemutatót *Hamlet*jében hasonló kétszintes, fémkeretes páholyokat alkalmaztak az Egérfogó-jelenetnél, amelyek a díszletül szolgáló hatalmas falból, afféle „vasfüggönyből” nyíltak meg.

A díszlet másik központi eleme a mezetlen vaslépcsők, amelyek Leopold Jessner 1920-as évekbeli rendezéseinek Emil Pirchan tervezte lépcsőit (*Jessnertreppen*) idézték. A

⁵⁴ Jon M. BORKERING, „Ninagawa Yukio’s Intercultural *Hamlet*: Parsing Japanese Iconography”, *Asian Theatre Journal*, 24. sz. (2007): 370–396., 371.

⁵⁵ Conor HANRATTY, *Shakespeare in the Theatre: Yukio Ninagawa* (London: Bloomsbury, 2020), 97.

lépcső hétköznapi használati módján kívül lehetőséget kínált a szereplőknek a rejtőzködésre, láthatóvá tette a dán udvari hierarchiát, illetve a Hamlet által felbérelt színtársulat is itt játszott, amelyhez a rendező egy hagyományos japán kulturális elemet emelt át, a *hinadant*.⁵⁶ A babafesztivál alkalmával használt, többszintes kirakatrendszer Nina-gawa értelmezésében a társadalmi rétegződést és a hatalmi viszonyokat reprezentálta. A díszlet kiemelt elemeként szolgáltak még a színpadot uraló függönyök – amely megoldás Edward Gordon Craig *Hamlet*-rendezése (Moszkva, 1911) után terjedt el –, és finom, gomolygó mozgásukkal határozottan elkülönítették az öltözőket. A hullámozó szövetek az előadás során olyan képzeteket keltettek, illetve olyan fogalmakat idéztek meg, mint a rejtőzködés, a természetfeletti jelenlét vagy az érzelmi káosz. A drámai csúcspontokat gyakran e függönyök mozgása, különösen összezáródásuk jelezte.

A hagyományos kezdést, a függöny felgördülését felváltotta az előadás születésének nyílt bemutatása: az öltözők a díszlet szerves részévé, a valóság és a fikció liminális terévé váltak. A *Hamlet* közönsége szemtanúja lehetett a színpad mögötti folyamatoknak, ahogyan a színészek a szerepeikre készülnek, sminkelnek, próbálnak, bemelegítenek. Azáltal, hogy a szereplők egyúttal színészekként is megjelentek, Ninagawa a szerepjátszást és a (szó szerint és átvitt értelemben is vehető) kétszínűséget világította

meg és a darab belső megtévesztéseit az élet általános, megrendezett mivoltával kapcsolta össze. A kezdőjelenet hangsúlyozta a *Hamlet* metaszínházi vonásait, az (ön)reprezentáció mesterséges voltát. A kulisszák feltárásával a rendezés megszüntette a nézők és a színpad közötti hagyományos, misztikus határt, azt húzta alá, hogy az előadás nem korlátozódik a cselekmény bemutatására, egy sokrétű művészi folyamatként értelmezhető. Hamlet szavai, „»Látszik«, felség?... Hát nem! Nekem nincs »látszik«!”⁵⁷ ebben a kontextusban különösen hangsúlyossá váltak, láthatóvá téve a hitelesség és annak látszata (az előadás) közötti feszültséget.

A már említett színház a színházban jelenetben a társulat a hagyományos japán színházi elemeket ötvözte, amely az *onnagaták* megjelenésében, a színészek öltözetében, mozgásában és beszédmódjában volt tetten érhető. Az előadás tudatosan emelte ki a mesterséges színpadi hatásokat, különösen Hamlet apja Szellemének ábrázolásában, amely a nő színházból ismert csúszó léptekkel történt. A nő színpada a transzcendens és a földi világ találkozásánál helyezkedik el, ahol a színészek a *kamik*⁵⁸ világában lépkednek, így e mozgásforma átemelése éteri, túlvilági jelenléte kölcsönözött a karakternek.

A jelmezek szintén a keleti és nyugati stílusok összeolvastásával jöttek létre. Claudius viselete kínai ihletésű hímzést ötvözött japán szabásvonalakkal, amelyet értelmezhetünk egy utalásként arra az időszakra, amikor Japánban meghatározóak voltak a Kínából érkező kulturális és társadalmi hatások. Gertrude ruházata a díszes kimonók és modernebb formák között helyezkedett el, míg Hamlet ruhája a Shakespeare-szöveghez

⁵⁶ A *hinadan* egy hagyományos japán díszítőelem, lépcsőzetes babatartó állvány. A *hinamatsuri*, azaz lányok napján használatos. Az ünnep keretében kiállítják a papírból vagy porcelánból készült figurákat, amelyek a császári udvar tagjait ábrázolják. A legfontosabb figurák a császár és császárné, akiket a legfelső szinten helyeznek el. Alattuk különböző udvari személyeket és zenészeket ábrázoló figurák találhatók, mindegyikük a hagyományos, Heian-kori udvari öltözetben.

⁵⁷ William SHAKESPEARE, *Hamlet*, ford. NÁDASDY Ádám (Budapest: Magvető, 2017), 23.

⁵⁸ Japán kifejezés a szellemlényekre; istenség, lélek.

igazodva fekete köntösből állt.⁵⁹ Ezek a látványelemek az esztétikai értéket képviseltén túl részévé váltak annak a dialógusnak, amely Shakespeare időben, földrajzilag és kulturálisan is roppant távoli drámáját és az ismerős japán hagyományokat helyezte közös térbe, hangsúlyozva a kulturális kölcsönhatások gazdagságát. E kulturális kölcsönhatások azonban történetileg nem csak Shakespeare-től, Európából és az Egyesült Államokból érkeztek, hanem például Kínából is.

„Japán a Kína-központú kelet-ázsiai világrendszer peremén helyezkedett el két évezreden keresztül, ehhez igazodott, átvette annak eredményeit, de időről időre bezárkózott, és az átvételeket addig alakította saját képére, míg azok „eljapánosodtak”, azaz a japán sajátosságoknak megfelelő viszonyokhoz alakultak. A japán hagyomány és jellegzetességek mindig felülkerekedtek a külföldi befolyás és átvételek rendszerén [...]”.⁶⁰

Ezt figyelembe véve, a királyi család (Hamlet, Gertrude és Claudius) öltözetének értelmezését kiterjeszthetjük a teljes alkotásra és a japán gondolkodásmódra is: viselhetnek bár kínai vagy nyugati ihletésű jelmezeket, mindig is tükrözni fogják a japán sajátosságokat, azokat az elemeket, amelyek mélyen gyökereznek a japán kulturális identitásban. Így a jelmezek nem merültek ki a dekorációs elemeként való felhasználásban, mivel a japán kultúra átfogó asszimilációs és adaptációs folyamatainak vizuális lenyomatait hangsúlyozták. Mindez arra is rámutat, hogy a külső hatások befogadása és újraértelmezése a japán művészetben nem passzív átvétel, hanem olyan aktív, kreatív folyamat, amely a japán esztétikai és gondolkodás-

módbeli alapértékek megerősítését szolgálja.

Ez a gondolatmenet megvilágítja a Shakespeare-mű színrevitelének kettős mivoltát is. Egyrészt a tiszteletadást a nyugati kulturális hagyományok előtt, hiszen Ninagawa alig változtatott az eredeti szövegen, és különféle díszletelemek áttemelésével (Jessnertreppe, Craig drapériái) megmutatta kapcsolódását a nyugati Shakespeare-játszás hatás-történetileg kimagasló példáihoz. Másrészt a rendező kihangsúlyozza a japán identitást egy olyan kontextusban, amelyben a keleti és nyugati értékek folyamatos párbeszédben állnak egymással. A jelmezek, a díszlet és maga a rendezés így a kulturális kölcsönhatások térképeként is értelmezhető, megjelenítve a japán hagyományok alkalmazkodó, mégis önazonos jellegét, nemzetközi színpadon mutatja fel a múlt és a jelen horizontja közötti távolságot.

Az 1980-as, de különösen a 2000-es évek-től kezdve megjelenő japán Shakespeare-adaptációk már nem pusztán vizuális módon alkalmazzák a japán motívumokat. A tradicionális színház alkotói (például Takahashi Yasunari, Kawai Shōichiro, II. Nomura Mansai) tudatosan sajátítják ki a brit drámaíró műveit, a 2020-as évektől pedig megerősödött az a szemléletmód, hogy Shakespeare „nem nyugati többé” és ennek szellemében születnek új interpretációk, például nő és kyōgen darabok.⁶¹

Összegzés

Tanulmányunk a Meiji-korban kezdődő nyugati művészeti és kulturális beáramlástól indulva részletezi a *shinpa* és *shingeki* mozgalmak kialakulását és fejlődését, Kawakami

⁵⁹ SHAKESPEARE, *Hamlet*, 23.

⁶⁰ FARKAS, *A japán modernizáció...*, 8.

⁶¹ KAWAI Shōichiro, „New Interpretations and Adaptations of Shakespeare’s Plays in Japan from 2020 to 2023”, *Multicultural Shakespeare: Translation, Appropriation and Performance* 30, 45. sz. (2024): 21–35., 34.

Otojirō és Tsubouchi Shōyō által végzett út-törő munkát, Fukuda Tsuneari nyugatias rendezését, valamint Ninagawa Yukio *shōgekijō* vonatkozású rendezését. A tanulmány gazdagon illusztrálja, hogyan formálták a történelmi és társadalmi körülmények a japán Shakespeare-értelmezéseket, és miként alkalmazkodtak ezek a darabok az eltérő kulturális kontextushoz. Shakespeare-t nem csupán átvették, hanem a kezdetekben átírták és „japánosították”, a második világháború után teljesen nyugati módon adták elő, majd Ninagawa által végleg a japán színházi identitás részévé tették. Az eredmények egyértelműen megerősítik, hogy a Shakespeare-adaptációk nem pusztán az angol irodalom importálását jelentették, hanem egy komplex kulturális párbeszéd részét képezték, amely során a japán színház és társadalom önmagáról is új értelmezést nyert.

Kawakami kabuki és *shinpa* határán álló rendezése 1903-ban még a hagyományos színházat ismerő közönség igényeit elégítette ki, amely nézői attitűd viszont 1911-ben megnehezítette Tsubouchi újító szándékú előadásának befogadását. Bár vegyes fogadtatásban részesült, rávilágít arra a feszült társadalmi közegre, ahol a modernitás iránti vágy és a nemzeti, hagyománytisztelő érzetek, Nyugat és Kelet összeértek. Tsubouchi olyan korban alkotott, amelyben Japán hatalmas változásokon ment keresztül, mégis igyekezett megtartani függetlenségét és önállóságát. Fukuda Tsuneari erős igénye a Nyugat autentikus átvétele iránt a japán társadalom második világháborút követő kiábrándulását és identitás-válságát figyelembe véve válik érthetővé. *Hamlet*je jól szemlélteti ezt a kifelé irányuló figyelmet, újító szellemet. Ninagawa Yukio, aki az avantgárd *angura* mozgalmából emelkedett nemzetközileg elismert rendezővé, találta meg azt az arany középutat, amelyben a japán és nyugati kultúra egyenrangúként jelenik meg, élő és dinamikus művészeti entitást alkot. Kawakami és Ninagawa rendezései nyitják

és zárják e kört, amely megmutatja, hogyan talált vissza a japán társadalom a hagyományaira büszke szelleméhez. Az általunk elemzett *Hamlet*-rendezések megmutatják azt a korszellemet, amely saját korukban uralkodott, másfél évszázadnyi társadalmi és kulturális változás lenyomataként. Shakespeare japán színházi recepciója folyamatosan változott, mindig igazodva a kor kulturális és társadalmi kihívásaihoz. A kezdeti adaptációktól a *shingeki* és az avantgárd rendezők munkásságáig a japán művészek sajátos Shakespeare-képet alakítottak ki, amely megőrizte meg az angol drámaíró örökségét és beépült a japán színház esztétikai és gondolati világába.

Bibliográfia

- ASSMAN, Jan. *A kulturális emlékezet*, fordította HIDAS Zoltán. Budapest: Atlantisz, 2004.
- DOMA Petra. *Az idegen vonzásában*. Pécs: Kronosz Kiadó, 2022.
- CAVAYE, Ronald, GRIFFITH, Paul és SENDA, Akihiko, szerk. *A Guide to the Japanese Stage: From Traditional to Cutting Edge*. Tokyo: Kodansha International, 2004.
- FARKAS Ildikó. *A japán modernizáció ideológiája*. Budapest: L'Harmattan, 2018.
- GADAMER, Hans-Georg. *Igazság és módszer*, fordította BONYHAI Gábor, szerkesztette FEHÉR M. István és RADNÓTI Sándor. Budapest: Osiris Kiadó, 2003.
- GALLIMORE, Daniel. „Setting the Pace: A Dromology of Shakespeare Translation in Post-War Japan”. Hozzáférés: 2024.10.29. <https://www.sheikusupia.net/newpage>.
- HANRATTY, Conor. *Shakespeare in the Theatre: Yukio Ninagawa*. London: Bloomsbury, 2020.
- JAUSS, Hans Robert. „A költői szöveg az olvasás horizontváltásában”. In *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, fordította KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, szerkesztette KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, 320–372. Budapest: Osiris Kiadó, 1997.

- KAN, Takayuki. „Sixties Theatre”. In *A History of Japanese Theatre*, szerkesztette Jonah SALZ, 289–320. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.
- KANO, Ayako. *Acting Like a Woman in Modern Japan*. New York: Palgrave, 2001.
- KAWACHI, Yoshiko. „Hamlet and Japanese Men of Letters”. *Multicultural Shakespeare: Translation, Appropriation and Performance* 14, 29. sz. (2016): 123–135.
- KAWACHI, Yoshiko. „Shakespeare and Japan”. *Multicultural Shakespeare: Translation, Appropriation and Performance* 2, 2. sz. (2005): 63–73.
- KAWACHI, Yoshiko. „Shakespeare’s History Plays in Japan”. *Multicultural Shakespeare: Translation, Appropriation and Performance* 3, 3. sz. (2006): 45–55.
- KAWAI Shōichirō, „New Interpretations and Adaptations of Shakespeare’s Plays in Japan from 2020 to 2023”. *Multicultural Shakespeare: Translation, Appropriation and Performance* 30, 45. sz. (2024): 21–35.
- KISHI, Tetsuo és BRADSHAW, Graham, szerk. *Shakespeare in Japan*. London: Continuum, 2006.
- KOMIYA, Toyotaka. *Japanese Culture in the Meiji Era: Music and Drama*, fordította Donald KEENE. Tokyo: The Toyo Bunko, 1969.
- M. BORKERING, Jon. „Ninagawa Yukio’s Intercultural *Hamlet*: Parsing Japanese Iconography”. *Asian Theatre Journal*, 24. sz. (2007): 370–396.
- MOTOYAMA, Tetsuhito, FIELDING, Rosalind és KONNO, Fumiaki, szerk. *Re-Imagining Shakespeare In Contemporary Japan*. London: Bloomsbury Publishing, 2021.
- ORTOLANI, Benito. „Fukuda Tsuneari: Modernization and Shingeki”. In *Tradition and Modernization in Japanese Culture*, szerkesztette Donald H. SHIVELY, 463–500. Princeton: Princeton University Press, 1971.
- POWELL, Brian, „Birth of Modern Theatre: shimpa and shingeki”. In *A History of Japanese Theatre*, szerkesztette Jonah SALZ, 200–225. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.
- REISCHAUER Edwin O. *Japán története*, fordította KÁLLAI Tibor, KUCSERA Katalin. Budapest: Magyar Könyvklub, 1995.
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet*, fordította NÁDASDY Ádám. Budapest: Magvető, 2017.
- TAKAHASHI Yasunari. „Hamlet and the Anxiety of Modern Japan”. In *Shakespeare Survey*, szerkesztette Stanley WELLS, 99–112. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- VIHAR Judit. *A japán irodalom rövid története*. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1994.
- YAMAMOTO Sumiko 山本澄子. „Meiji to igirisu engeki: Hamuretto inyū kō 明治とイギリス演劇 : ハムレット移入考 (A Meiji-korszak és a brit dráma: Gondolatok a *Hamlet* átvételéről)”. *Risshō Daigaku Bungakubu Kenkyū Kiyō*, 3. sz. (1987): 95–129.
- ZHENG, Guohe. „Rise of shingeki: Western-style Theatre”. In *A History of Japanese Theatre*, szerkesztette Jonah SALZ, 234–247. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.