

A Tsutsui-társulat és budapesti fellépése 1930-ban

DOMA PETRA

Bevezető

A 19. század második felétől Japánban rendkívül jelentős mértékű érdeklődés mutatkozott a nyugati kultúra felé, illetve megindult az ország modernizálása. Ennek következtében számos akrobata- és színházi csoport indult útnak az Egyesült Államokba és Európába, hogy testközelből tapasztalják meg a nyugati kultúrát és színházat, illetve megmutassák a saját színjátékukat. A legtöbb társulat vendégszínházi mindenütt sikeresnek számított, bár sok esetben nem az autentikusnak hirdetett – de valójában nyugatiasított – produkciók, hanem a japán emberek egzotikus volta nyűgözte le a korabeli közönséget.¹

Japán társulatok nagyon hamar eljutottak Magyarországra is, az első akrobatacsoport 1868-ban lépett fel a Budai Népszínházban. 1918-ig több hasonló társulat követte őket, így az 1900-as évek elején a korszak legismertebb japán színházi csoportjai, a Kawakami-társulat, valamint Hanako és társulata is többször megfordult hazánkban.² A Kawa-

¹ Vö. Krystyn N. MOON, „Paper Butterflies: Japanese Acrobats in Mid-Nineteenth-Century New England”, in *Asian Americans in New England*, szerk. Monica CHIU, 66–90 (New Hampshire: University of New Hampshire Press, 2009).

² A Magyarországon 1868 és 1918 között fellépő társulatokról lásd bővebben DOMA Petra, „Japán színház papíron és színpadon: A japán színház megjelenése a magyar sajtóban és japán együttesek fellépései 1844 és 1918 között – I. rész”, *Orpheus Noster* 16, 2. sz. (2024): 21–39. és DOMA Petra, „Japán színház papíron és színpadon: A japán színház megjelenése a magyar sajtóban és japán együt-

kami Otojirō (1864–1911) által vezetett csoport különböző híres kabukidramákból összeállított, rövidített, táncos és harcos jelenetekkel dúsított előadásokat vitt színre. A társulat sztárja Otojirō felesége, Sadayakko (1871–1946) volt, aki a stilizált előadásokhoz képest extrémnek számító realista haláljeleneteivel kápráztatta el a nézőket. Ma már tudjuk, hogy ezek az előadások csupán a korabeli európai közönség szemében tűntek tradicionálisnak, valójában azonban a nyugati közönség ízléséhez és dramaturgiai elvárásaihoz igazított, egyszerűsített produkciók voltak, vagyis egyfajta *látens interkulturális* előadásként tekinthetünk rájuk, mivel ezek egyértelműen interkulturális produkciók voltak, de a közönség akkoriban ezt nem vette észre, illetve nem is gondolkodott ilyen sémákban.³ Hanako és társulata – hasonlóan a Kawakami-féle előadásokhoz – tradicionális, japán szerzőtől színre vitt produkciókkal hirdette magát, a darabokat azonban Loie Fuller (1862–1928), a csoport impresszáriója írta a saját sztereotip elképzelései alapján. Fuller Hanakót (1868–1945) saját felfedezettjének tartotta, és több drámát írt a számára, amelyek – látva korábban Sadayakko sikerét – egytől egyig Hanako tragikus színpadi halálával értek véget. Ezek az előadások tehát nem nyugszanak tradicionális alapon, ezáltal csak *japanizáló* előadásoknak tekinthetők. Mindezek ellenére a két társu-

tesek fellépései 1844 és 1918 között – II. rész”, *Orpheus Noster* 16, 4. sz. (2024): 59–70.

³ A látens interkulturális színház fogalmáról bővebben DOMA Petra, *Az idegen vonzásában. Sadayakko, Matsui Sumako és Hanako: színésznők az interkulturális színház kontextusában* (Pécs: Kronosz, 2022), 52–59.

latnak köszönhetően a magyar – és az európai – közönségnek több alkalommal is lehetősége volt a századfordulón japán színházzal találkozni. Fontos azonban megjegyezni, hogy ezek a találkozások nem jelentették még ekkor a hagyományos japán színház megismerését. Ez ellenben, mint látni fogjuk, sem ekkor, sem később nem gátolta meg a nyugati színházcsinálókat abban, hogy saját, új színházi elképzeléseiket lássák bele a japán színház nyújtotta élménybe.

A japán színház megismerésének folyamatát Magyarországon az első világháború kitörése és a trianoni döntés szakította meg. Összességében elmondható, hogy Európába, illetve Magyarországra egészen az 1920-as évek végéig nem érkezett újabb csoport, és ebben az időszakban már a Kawakami-társulat és Hanako előadásai is kezdtek feledésbe merülni.

Jelen tanulmány a két világháború közötti legjelentősebb japán színházi csoportot, a Tsutsui-társulatot és előadásait vizsgálja, kiemelve az 1930-as budapesti fellépésüket, valamint azt a recepciótörténeti változást, amelynek következtében – a korábbi előadóktól eltérően – már nem kizárólag egzotikumként szemlélték őket.

A Tsutsui-társulat az Egyesült Államokban és Európában

Tsutsui Tokujirō (1881–1953) és társulata 1930-ban indult nyugati turnéra az Egyesült Államokba és Európába. Az első világháborút követően nem ők voltak az elsők, akik elhagyták Japánt: II. Ichikawa Sadanji 1927-ben a Szovjetunióban vendégszerepelt, Moszkvában és Leningrádban (Szentpétervár) lépett fel több estén át.⁴ Ez az utazás ellenben

⁴ Vö. Jean-Jacques TSCHUDIN, „Kabuki’s Early Ventures onto Western Stages (1900–1930): Tsutsui Tokujirō in the footsteps of Kawakami and Hanako”, ford. Karen GRIMWADE,

csupán ezt a két várost célozta meg, így nem beszélhetünk olyan jelentős nyugati hatásról, mint a Tsutsui-társulat esetében.

A két világháború között Ázsián kívül turnézó japán társulat vezetője, Tsutsui Tokujirō színházi pályafutását tizenkilenc évesen kezdte egy *shinpa*⁵ társulatban. 1919-ben már a japán gyarmatokon turnézott, majd 1920-ban Sawada Shōjirōval közösen *kengeki* társulatot alapított és ezzel járták be Japánt.⁶ A *kengeki*, vagyis karddráma az 1920-as, 1930-as években vált a kabuki népszerű alműfajává. Mivel alapvetően a másodrangú, populáris, szórakoztató műfajok közé tartozott, a korszakban kevesen vizsgálták a sajátosságait. Felfedezése és értékelése napjainkban vette kezdetét.⁷ A kötelező katonai szolgálat

Cipango – French Journal of Japanese Studies 5 (2016): 4–5., hozzáférés: 2025.01.14.,

<https://journals.openedition.org/cjs/1168#en>
⁵ A *shinpa* a 19. század végén kialakult színjátéktípus, amely a nyugati színház hatására az uralkodó műfajtól, a kabukitól kívánt eltérni. A *shinpa* előadások liberális politikai mozgalmakból alakultak ki, legfőbb újításai a kabukival szemben a nyugati díszletek és zene használata, az aktuális társadalmi események színrevitele, valamint a nők színpadi szerepeltetése volt. Összességében az évtizedek alatt azonban kevésbé tért el a kabukitól, bár valóban fontos lépcsőfok volt a műfaj megjelenése a modern, nyugati dráma és színház meghonosodásához, a *shingeki* kialakulásához vezető úton.

⁶ TSCHUDIN, „Kabuki’s Early Ventures...”, 5.

⁷ TSCHUDIN, „Kabuki’s Early Ventures...”, 5. Ugyanez elmondható Tsutsui Tokujirō életéről is. Mivel Japánban főként a Kansai régióban lépett fel, és nem szerepelt Tokióban, a külföldi sikerek ellenére a japán színháztörténet is hajlamos megfeledkezni munkásságáról. Vö. TANAKA Tokuichi, „Tsutsui Tokujirō no kaigai kōen to seiyōengekijin no hannō Copō, Djuran, Pisukaatoa, Burehito, Meieru-

és a részvétel az orosz–japán háborúban (1904–1905) Tsutsuit a kardforgatás mesterevé tette, ezáltal könnyen el tudta sajátítani a kengekit. Korábban már szerepelt kabuki-előadásokban, de 1920-ban alapított társulataival szakított a hagyományokkal: megszüntette a kórúst, ezáltal a színészek beszéltek a megformált karakterek érzelmeiről. Mivel ezek az érzések sok esetben „erőszakos természetűek, gyakoriak voltak a kardjátékok. A nézők szerették a drámáknak ezt a furcsa, új, aktív formáját, és nagyon hamar kengekiként kezdték emlegetni”.⁸

Tsutsui társulatában minden adott volt egy sikeres külföldi turnéhoz. Az együttes számos tapasztalatot szerzett a gyarmatokon és a Japánon belüli vendégszereplései során, ráadásul nem voltak annyira híresek hazájukban, így a japán színházi élet hosszabb időre „nélkülözni tudta” a társulat színészeit. Tsutsui továbbá rendelkezett drámaírói tapasztalattal, és remekül tudta kombinálni a kansai stílusú modernebb kabuki, shinpa és kengeki drámák különböző elemeit. Ezt látta meg egy japán–amerikai impresszárió is, aki megszervezte a társulat 1930-as útját az Egyesült Államokba.⁹

A huszonhárom fős csoport (köztük kilenc színésznő) 1930. január végén érkezett San Franciscóba, amit még a mozihíradók is rögzítettek, majd azonnal továbbutazott Los Angelesbe, ahol már a vasútállomáson kengeki-bemutatót és riksás felvonulást tartottak. Fellépéseik a japán negyedben található Daiwa Hallban, valamint a Santa Barbara Boulevardon található Figueroa Theatre-ben voltak. Hiába készültek azonban külön programmal a japán és az amerikai közönségnek,

horido no baai”, *Enggekigaku Ronshū. Nihon-geki gakkaiyō* 42, 42. sz. (2004): 89–114., 91.

⁸ Nicola SAVARESE, *Eurasian Theatre. Drama and Performance Between East and West from Classical Antiquity to the Present* (London–New York: Routledge, 2010), 508.

⁹ TSCHUDIN, „Kabuki’s Early Ventures...”, 6.

anyagi nehézségek miatt a tervezett turné középső szakaszát törölni kellett és március elején egyenesen New Yorkba utaztak.¹⁰ Itt szintén nehézségeik adódtak a Booth Theatre-ben,¹¹ mivel riválisra találtak az utca túlsó oldalán a híres kínai színész, a jing ju¹² sztárja, Mei Lanfang¹³ személyében, aki első nyugati turnéján vett részt a városban. A New York-i közönség körében a kínai sztár népszerűbbnek bizonyult a japán produkciónál, és a társulat több olyan kritikát is kapott, hogy nem elég autentikusak az előadásai.¹⁴ Fontos tehát látni, hogy – a Kawakami-társulattal ellentétben – már az útjuk kezdetén felmerült az autentikusság kérdése, sőt egyértelmű hiánya, amelyet ekkor már nehezményezett a közönség. Emiatt a kudarc miatt végül úgy döntöttek, hogy áthajóznak Európába, ahol egy három szakaszból álló turné vette kezdetét.

Az utazás első részében 1930 áprilisa és szeptembere között párizsi kiindulással Észak- és Nyugat-Európa jelentősebb városaiban, fővárosaiban jártak,¹⁵ és a sikereket látva nem tértek haza, hanem 1930 októbe-

¹⁰ Uo.

¹¹ Min TIAN, *The Use of Asian Theatre for Modern Western Theatre* (London: Palgrave Macmillan, 2018), 135.

¹² A jing ju, vagyis a pekingi opera az egyik legismertebb hagyományos kínai színházi forma, amelyben együtt van jelen a zene, az ének, a tánc, a pantomim és az akrobatika. A 20. század közepéig a női karaktereket férfi színészek alakították.

¹³ Mei Lanfang (1894–1961) neves jing ju előadó, aki kiválóan alakított női karaktereket. Az első kínai színész volt, aki külföldön népszerűsítette a műfajt.

¹⁴ Barbara Ellen THORNBURY, *Kabuki in New York, 1900–1969* (Doktori értekezés: The University of British Columbia, 1975), 8.

¹⁵ Az érintett országok: Franciaország, Belgium, Hollandia, Németország, Norvégia, Svédország, Dánia, Anglia, Spanyolország és Svájc.

rétől 1931 januárjáig újabb körútra indultak Németországban, majd Prága, Budapest és Bécs érintésével Olaszországban folytatták a fellépéseket. A harmadik szakaszban pedig a Balti-Államokat és Kelet-Európát¹⁶ utazták körbe.¹⁷ Másfél év alatt huszonkét országban és több mint hetven városban léptek fel.¹⁸

Tsutsui az amerikai–japán impresszárió, és honfitársa, az Egyesült államokban élő táncos, Itō Michiō tanácsait követve – illetve feltételezhetően a Kawakami-társulat korábbi tapasztalatait is figyelembe véve¹⁹ – már a turné elején külön programmal készült az amerikai közönségnek. Ő maga válogatta össze a drámákat, amelyeket „felhasznált” a repertoár kialakításához. Pontosan tisztában volt tehát azzal, hogy valami *mást* kell kínálnia, például nem mutathat be a nyugati nézőknek több órás, teljes kabuki-drámákat, mert ezek teljesen érthetetlenek és követhetetlenek lettek volna számukra. Az amerikai és európai kritikák egy része persze éppen az autentikusságot kérte számon a produkciókon. Tsutsui valójában *hibrid* produkciókat hozott létre, amelyekben jelen volt a hagyományos kabuki, a realiztikusabbnak tűnő kengeki, az olyan nyugati stílusú színpadi megoldások mellett, mint például a realista díszletelemek használata, a zene nyugati tí-

pusú használata vagy a színésznők színpadi megjelenése.²⁰

A Tsutsui által összeállított repertoár minden eddigi Nyugaton turnézó japán társulaténál bővebb volt. Tizenhat előadással készültek a körútra, amelyből hat kabuki-adaptáció, hat táncdráma és négy kengeki volt.²¹ A tökéletesen „összerakott” produkciókat azonban tudatosan hagyományos kabuki-előadásokként hirdették a turné során. Ennek oka főként a reklám és a népszerűsítés volt, de nyilvánvalóan támaszkodtak azon nyugati nézők elvárásaira is, akik ugyan már közel húsz éve nem találkoztak japán társulattal, emlékeikben mégis az a kép élt, hogy a japán színház egyenlő a kabukival – vagy legalábbis azzal a színházzal, amelyet Kawakami Otojirō és Hanako mutatott nekik korábban. Tehát fontos volt, hogy az egzotikum mellett az *ismerősség* érzetét is meg tudják teremteni. Yan Gao tanulmányában úgy fogalmaz, hogy Tsutsui nem egyfajta „tisztá klasszikusságra” törekszik, hanem inkább „történelmi szempontból mutatja be a »modern japán színház« fejlődését a huszadik század elején”.²² Vagyis látható az út a kabukitól a shinpán keresztül a modern nyugati drámáig, a *shingekiig*. Hogy Tsutsui valóban ezt a fejlődést akarta-e demonstrálni

¹⁶ Az érintett országok: Lengyelország, Románia és Jugoszlávia. A turnét Triesztben zárták, a társulat nagyrésze innen hajózott haza Japánba, míg Tsutsui Moszkván keresztül a transzszibériai vasúttal utazott.

¹⁷ TSCHUDIN, „Kabuki’s Early Ventures...”, 7–8.

¹⁸ TANAKA, „Tsutsui...”, 92.

¹⁹ A Kawakami-társulat 1899-ben kabuki- és shinpa-előadásokkal érkezett San Franciscóba. Ezeket kizárólag a helyi japán származású közönség tudta értékelni, az eltérő származású amerikaiak számára teljesen érthetetlenek és nézhetetlenek voltak ezek a produkciók.

²⁰ YANG GAO, „‘Purification’ and ‘Hybridization’: (Re)construction and Reception of Theatrical Nationality in Western Tours of the Mei Lanfang and Tsutsui Troupes in 1930”, *Theatre Research International* 47, 3. sz. (2022): 238–251., 241.

²¹ Kabuki adaptációk: *Kanjinchō*, *Koi no yozakura*, *Mitsuhide*, *Banzuiin Chōbei*, *Nogi shōgun*, *Kajjōmae no Ōishi*. Táncdrámák: *Kyōningyō*, *Matsuri*, *Haru no odori*, *Men odori*, *Kitsune Tadanobu*, *Genroku hanami odori*. Kengeki: *Kage no chikara*, *Bushidō*, *Kondō Isami*, *Utsu mono to utaruru mono*. A repertoárról részletesen: TSCHUDIN, „Kabuki’s Early Ventures...”, 9–15.

²² GAO, „‘Purification’...”, 241.

előadásaival, nem egyértelmű, ugyanis ez kizárólag a japán nézők számára lehetett érzelhető. Ami viszont teljesen egyértelmű volt már a nyugati kritikusok és szakértők számára is, az az, hogy nem tradicionális kabukit láttak. Ez a felismerés jelentős mértékben köszönhető a korszakban egyre több szakkönyv és hiteles útibeszámoló megjelenésének, illetve Tsutsui saját nyilatkozatainak is, amelyekben sosem titkolta, hogy a közönség egyszerűsített, rövidített produkciókat láthat.

„Az őseredeti japán drámairodalom termékeit még hazámban is csak intelligensebb közönség érti meg, mert nyelvezetünk annyira bonyolult. Ezenkívül egy-egy japán színdarab előadási ideje, tekintetbe véve a színészi dikció tradicionális kimértségét, Európában ismeretlen lassúságát, valamint a vég nélküli bonyodalmak és kalandok sorát, legalább hat óra hosszát tart, de vannak olyan színdarabok is, amelyeket három, sőt öt napig játszanak, amíg a végére érnek. Bizonyos tekintetben tehát meg kellett reformálni a japán drámát, hogy Európában előadhatóvá váljon.”²³

Vagyis azokat a *nyugatisító* módosításokat – cselekmény egyszerűsítése, párbeszédok rövidítése/elhagyása, táncok, harci jelenetek és a zene hangsúlyozása –, amelyeket már korábban Kawakami Otojirō is elvégzett, Tsutsui is alkalmazta, de nem tartotta szükségesnek, hogy ezeket eltitkolja a közönség előtt.

Az már egy másik kérdés, hogy miként reagáltak erre a nézők. A Nyugaton élő japánok közül voltak, akik „nemzeti szégyen”-nek tartották a Tsutsui-féle produkciókat, mivel pontosan az a hibriditás, amely nép-

szerűvé tette őket, a japánok szemében a tradíciók meggyalázásával volt egyenlő – bár az a fajta vélemény is megjelent, hogy enélkül a nyugati nézőknek nem lenne semmilyen fogalma a tradicionális japán színházról.²⁴ Tsubouchi Shikō (1887–1986) drámaíró – aki a híres Tsubouchi Shōyōnak, a shingeki meghonosodását elősegítő irodalmárnak, fordítónak és drámaírónak volt az unokaöccse – például azért méltatta a Tsutsui-társulatot, mert a kabuki és a shingeki ötvözésében egy *új nemzeti népszínházi* mozgalom (*shinkoku-mingeki*) kibontakozásának a lehetőségét látta, szemben azzal a kabukival, amelyet II. Ichikawa Sadanji mutatott be a Szovjetunióban. Utóbbi szerinte csak egy „újraklasszicizált kabuki volt”, amelyet a nyugati közönség ugyanúgy nem volt képes befogadni, csupán az egzotikumot látták meg benne a valódi japán színjáték helyett.²⁵ Az autenti-kusság hiányának észlelése miatt több nyugati szakértő is szkeptikusan állt az előadásokhoz, a színházcsinálók és rendezők viszont értékelték a japánok technikai tudását és színészi játékát, és ihletforrásként kezelték a produkciókat. Míg Bertolt Brecht és Erwin Piscator a berlini előadást látta,²⁶ és Piscator egyenesen az évad csúcspontjának tekintette a társulat fellépést,²⁷ addig Mejerhold Párizsban a kabukiban a saját biomechanikai elméletéhez hasonló mozgást vélt felfedezni.²⁸

²⁴ Leonard C. PRONKO, *Theatre East & West. Perspective Toward a Total Theatre* (Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press, 1974), 124.

²⁵ GAO, „'Purification'...”, 242.

²⁶ Eugenio BARBA, *The Moon Rises from the Ganges. My Journey through Asian Acting Techniques* (Holstebro – Malta – Wrocław – London – New York: Routledge, 2015), 12.

²⁷ TSCHUDIN, „Kabuki's Early Ventures...”, 8.

²⁸ Vsevolod MEYERHOLD, *Écrits sur le théâtre* (Lausanne – Paris: L'Âge d'homme, 1992), vol. 4., 98–104.

²³ RÓNAI Viktor, „Tsutsui. A japán Hamlet”, *Tolnai Világlapja*, 1930. júl. 9., 27–28., 28.

Mindezek tükrében a kabukiból, kengeki-ből és a nyugati drámák dramaturgiai elemeiből felépülő, Gao által hibridnek nevezett produkciók valójában *pre-interkulturális* előadások voltak. Interkulturális jellegük a keleti és nyugati elemek használata miatt vitathatatlan, mivel tudjuk, hogy az alkotó tudatosan szötte össze ezeket a (színház)kulturális elemeket. Ráadásul a kritikákból egyértelműen kiderül, hogy ezt a közönség is azonosítani tudta, így egyfajta interkulturalitás „előttiségről”, és nem csupán látens interkulturalitásról beszélhetünk, hiszen mindkét oldal, az alkotók és a befogadók is tisztában voltak a produkciók hibriditásával.

*A Tsutsui-társulat Budapesten –
„maga a testet öltött művészet”²⁹*

Tsutsui Tokujirō és társulata 1930. november 2. és 4. között lépett fel Budapesten a Városi (ma Erkel) Színházban, de már hónapokkal korábban olvashatta a közönség a fővárosi lapokban a párizsi, londoni és berlini beszámolókat a produkciókról.³⁰ Ezek többségében már ekkor írtak Tsutsui karrierjéről, katonai pályájáról,³¹ illetve kiderült hogy az eredeti drámák, „tekintettel az európai közönség idegzetére”,³² rövidített változatban kerültek színpadra.³³ A *8 Órai Ujság* részletes leírást szentelt a párizsi produkciónak, ugyanakkor már ebből egyértelmű volt, hogy a há-

²⁹ KÁRPÁTI Aurél, „Japáni színészek vendégjátéka a Városi Színházban”, *Pesti Napló*, 1930. nov. 4., 12.

³⁰ Pl. [Sz. N.], „Japánok. Párizsi levél”, *Pesti Hírlap*, 1930. júl. 29., 15.; [Sz. n.], „Othello és Hamlet a japánok műsorán”, *Budapesti Hírlap*, 1930. okt. 3., 11.; HEVESI Sándor, „Japán színészek Londonban”, *Pesti Napló*, 1930. júl. 13., 24.

³¹ RÓNAI, „Tsutsui...”, 28.

³² [Sz. N.], „Othello és Hamlet...”, 11.

³³ [Sz. N.], „Szamurai és gésa”, *Pesti Hírlap*, 1930. márc. 22., 12.

rom előadásból és kisebb táncokból álló programban az első „középkori” játékot, vagyis a kabukit kevésbé értékelte a közönség, ellenben sokkal jobban tudott a modernebb kengekihez kapcsolódni. Ezekben ugyanis „[a] japán társulat a legbecsületesebb naturalista játékot nyújtja; most mindenki érzi, hogy színészei komoly művészek, európai értelemben is”.³⁴ Vagyis látható, hogy a kritikusok már ezekben az első beszámolókból is inkább az ismerős naturalizmust értékelik pozitívan, szemben az „autentikus unalommal”. Az előadások cselekményét némi lenéző felhanggal naivnak, sok esetben melodramatikusnak titulálták. Havas Albert ellenben kitért rá, hogy „ami egészen páratlan, az a színészek arcjátéka, ami olyan nyíltbeszédű, hogy az ember mindent megért, amit a japán nyelven a színpadon játszanak”.³⁵ Szinte ugyanerre jutott Hevesi Sándor is, amikor Londonban látta a társulatot:

„De amit a japáni színjátszás »kihoz« ebből a selejtes anyagból, ebből az irodalmiatlan szövegből: az a színjátszásnak egy olyan csodája, amelyről Reinhardt és Tairoff álmodnak állandóan, anélkül, hogy meg tudnák valósítani. A japáni színész csakugyan olyan összetétele az akrobatának, a mesteri vívónak, a táncosnak és a színésznek, hogy a legtriviálisabb jelenetet is felhatja a felszültség, a drámaiság, sőt a tragikus élmény legfelső fokára, anélkül, hogy rászorulna az író segítségére.”³⁶

A színészek játékában ugyanazt látta meg, amit korábban már Mejerhold is tapasztalt

³⁴ Gál László, „Győztek a japán színészek Párizsban. Harctéri jelentés a fehér faj kapitulációjáról”, *8 Órai Ujság*, 1930. aug. 23., 8.

³⁵ HAVAS Albert, „ha nem is tudja ezt elolvasni, mégis megérti a japán színészek előadását”, *Színházi Élet*, 1930. máj. 18., 10–11., 10.

³⁶ HEVESI Sándor, „Japán színészek...”, 24.

és projekciós felületként használt a biomechanikai elméletéhez. Hevesi megállapította, hogy míg az európai színész az „idegrendszerével játszik, lélektanilag, szubjektíve, érzéseknek a hatása alatt”, vagyis lényegében a Sztanyiszlavszkij-féle lélektani realista játékmódot alkalmazza, addig a japán színészek az *izomrendszerüket* használják, „[f]iziológiai úton jutnak el a lelki hatásokhoz.”³⁷

Az európai körút második szakaszában Prága és Bécs között a magyar főváros is helyet kapott. A budapesti fellépést már kora ősszel elkezdték szervezni, de csak november elejére sikerült helyet találni a produkciónak.³⁸ A társulat tagjai végül november 2-án, vasárnap reggel érkeztek meg vonattal, és népszerűségüket mutatja, hogy már az állomáson várták őket a sajtó képviselői, akiknek nyilatkoztak is. Ebben az esetben, illetve minden további magyar interjúban valós információk hangoztak el Tsutsui származásáról és színházi múltjáról. Az onnagata kérdést is megemlítették, kiemelve, hogy régen csak férfiak játszották a női szerepeket, most már azonban vannak színésznők Japánban, és a jelen társulatban is vannak női és „férfi primadonnák”,³⁹ vagyis onnagaták is.

A tervezett műsort már október 29-én megírta a *Budapesti Hirlap*, eszerint a három bemutatott előadás a *Szerellem a cseresznyefa virágzás idején*, a *Szunnyadó jövődő* és a *Túl a határon* című darabok voltak.⁴⁰ A *Szerellem a cseresznyevirágzás idején* (*Koi no yoza-kura*) című darabban a yoshiwarai örömnegyed

³⁷ Uo.

³⁸ [Sz. N.], „Nem lehet elhelyezni a japánokat Budapesten”, *Az Est*, 1930. szept. 18., 10.

³⁹ VÁRADI Miklós, „A Kabuki japán színtársulat igazgatója, férfi és női primadonnái, akik vasárnap érkeztek Budapestre, nyilatkoznak A Reggel-nek”, *A Reggel*, 1930. nov. 3., 10.

⁴⁰ [Sz. N.], „A japán színtársulat műsora”, *Budapesti Hirlap*, 1930. okt. 29., 11.

jelent meg, ahol két szamuráj csapott össze a negyed legszebb kurtizánjának kegyeiért, akit meg akartak szöktetni. A látványos kardos összecsapást követően azonban nem történt szöktetés, mert egy idős nő rámutatott, hogy a kurtizán szépsége olyan, mint a hold tükörképe a hordó vízben: gyönyörű, de csupán addig, amíg ott van. Az eredeti kabukiverzió egy 1670-es években keletkezett *jidaimono*, vagyis történelmi dráma volt, amelynek számos verziója született. Ez a darabválasztás továbbá tisztelgés is volt a Kawakami-társulat leghíresebb előadása, *A gésa és a lovag* előtt, amelyben szintén két szamuráj összecsapása jelent meg.

A *Szunnyadó jövő* (valójában: *Kage no chikara – Az árnyék ereje*) háromfelvonásos kengeki volt, főhőse a fiatal földműves Chūji, akinek a helytartó elrabolja a kedvesét és megöleti az apját, mire a fiú bosszút áll a helytartón. Az eredeti, Kawatake Shinshichi által írt verziót – amely 1884-ben került színpadra Japánban – *A napfény ereje* (*Nikkō enzo*) címmel is játszották. A történet a törvényen kívüli Kunisada Chūji (1810–1850) kalandos életéről szól, amely témát ezt követően többször is feldolgozták.⁴¹ Tsutsui a hagyományosnak számító verzióktól merőben eltérőt használt, amely jobban illeszkedett a kengeki-drámák stílusához.

A harmadik darab a *Budapesti Hirlap*ban még *Yoshitsune* néven szerepelt, de később már a *Túl a határon* címmel emlegetik, és a „középkori katonai dráma” besorolást kapta. Ez a darab az egyik leghíresebb kabuki-dráma, a *Kanjinchō* (*A gyűjtőív*) adaptációja volt. Az *Ataka* című nódramát alapul vevő művet 1840-ben mutatták be először, és mára az egyik legnépszerűbb kabuki-előadássá vált. A darab főszereplői Minamoto Yoshitsune és szolgálója, Benkei, akik kíséretükkel menekülnek Yoshitsune fivére elől. Egy határátkelőhöz érve adománygyűjtő-szerzeteseknek álcázzák magukat. A történet Benkei

⁴¹ TSCHUDIN, „Kabuki’s Early Ventures...”, 11.

leleményéről, bátorságáról és hűségéről szól, mert uráért sikerül egy gyűjtőívet is rögtönöznie, amely az adományozók neveit tartalmazza, illetve a lebukás veszélye miatt odáig megy, hogy megveri saját urát, csak hogy bizonyítsa, nem Yoshitsunét látják, hanem egy egyszerű szerzetest. A társaság végül megmenekül – bár a határőrök pontosan tudják, hogy kikkel állnak szemben –, mert Benkei bátorsága őket is megindítja, így átengedik őket.⁴² Tsutsui két fő módosítást hajtott végre az eredeti történeten: egyrészt a színészek nyílt színen öltözték magukra a szerzetesi ruhákat, így be tudtak mutatni egy a kabukira jellemző látványos *hikinukit*, vagyis gyors ruhacserét. Másrészt Tsutsui megváltoztatta az ellenséget, és Yoshitsune testvére helyett a Taira család üldözte a kis csoportot.⁴³

Több lapban jelentek meg fényképek,⁴⁴ így jól látható a színpadkép. A díszletek nyilvánvalóan a könnyebb szállíthatóság érdekében kisebb és egyszerűbb elemekből álltak. Látni lehetett házrészleteket, cseresznyevirág fákat és festett hátttereket jellegzetes japán épületekkel és tájakkal. Sokan kiemelték továbbá az európai fül számára szokatlan, de a jelenetek hangulatát kiválóan támogató zenét:

„[k]ereplők, fúvós és vonós hangszerrek, dobok kísérik a szöveget, utánozzák a természet zaját, valami száraz, éles, finom jelképes muzsikával. Főké-

⁴² Ld. bővebben „Kanjinchō”, *Kabuki 21*, hozzáférés: 2025.02.25.,

<https://www.kabuki21.com/kanjincho.php>.

⁴³ TSCHUDIN, „Kabuki’s Early Ventures...”, 9.

⁴⁴ Pl. HAVAS, „ha nem is tudja ezt elolvasni...”, 10–11.; RÓNAI Viktor, „Tsutsui. A japán Hamlet” *Tolnai Világlapja*, 1930. júl. 9., 27–28.; [TAKEBAYASHI Fumiko] TAKEBAJASI Funiko, „Intim beszélgetés a japán színésznővel a Városi Színház öltözőjében”, *Színházi Élet*, 1930. nov. 16., 30–32.

pen akkor szólalnak meg, mikor az érzelmek tetőfokra hágnak és a szenvedély tombol. Fanyar, különös zenekíséret ez, egyáltalán nem hasonlít a miénkhez. [...] Ezek a zenei aláfestések megsokszorozzák a szöveg hatását.”⁴⁵

Márkus László kritikájában még arra is rámutatott, hogy Tairoff hogyan próbálta a japánok hatására a darabjai zenei világát erősíteni.⁴⁶

Ami viszont minden részletesebb kritikában, elemzésben megjelent – hasonlóan a korábbi európai cikkekhez –, az a japánok színészi játékának a méltatása. Helyet kapott ebben a pontosan kivitelezett mozdulatok, a táncok és a tökéletesen felépített és hosszú kardos összecsapások dicsérete, a „japán színészek mechanizált testisége”⁴⁷ is. Hevesi András egészen odáig ment, hogy az európai kollégáikkal szemben a japánokat nevezi „hivatásos színészek”-nek, mivel mennyiségileg többet és jóval technikásabban játszanak. Szinte minden izmuk, de még a hajszálaik is részt vesznek az előadásban. Művészetük csúcsa pedig nem abban áll, hogy egy-egy karakter lelki mélységét mutatják meg, „hanem annak a technikájában, hogyan ütközzenek ki az érzelmek, indulatok az arcon, mint a verejték”.⁴⁸ A cikk végén a japánok művészetét olyan tökéletesnek titulálja, ami önmagában, közönség nélkül is megállná a helyét. Hozzáteszi azonban, hogy ugyan vannak mostanában európai törekvések ennek a keleti színjátéknak az elsajátítására, és „ünnepeljük a japánokat, tiszteljük a technikai fölényüket, de azért maradjunk meg zárt,

⁴⁵ [SZ. N.], „Japánok. Párizsi levél”, *Pesti Hirlap*, 1930. júl. 29., 15.

⁴⁶ MÁRKUS László, „Ez a színházi kultúra”, *Nemzeti Ujság*, 1930. nov. 5., 1–2., 1.

⁴⁷ Uo.

⁴⁸ HEVESI András, „Japán színészek”, *8 Órai Ujság*, 1930. nov. 4., 11–12., 12.

magános és pótolhatatlan európaiaknak”.⁴⁹ A színészek „artisták” – olvasható a *Nyugat*-ban –, akik kiválóan tudják használni a testüket. „A japáni színháznak [...] itt van az erőssége a mi »differenciált« színjátszásunk fölött: az érzéki megjelenítésnek ebben a vehemenciájában, amely esztétikus eszközökkel tud vad izgalmakat kelteni egy nézőtömegben.”⁵⁰ Kárpáti Aurél is pontosan az egész produkció *megcsináltsága* miatt tekinti igazi művészetnek a japánok játékát. A zene, a tánc, a dalok és a szöveg harmonikus egységét látja megnyilvánulni a színpadon. „Tökéletes, pontos, mint egy zenélő és beszélő látványos automata, amely azonban mégsem gépszerű. Mert él minden ízében. Élete *kollektív* élet. S bár reális vonások ütnek át rajta, olyan távol van a valóságtól, mint a mese.”⁵¹ A japánok játéka *mozgásművészet*-ként pedig a kínai és indiai színjátéktípusok hatását is megidézte a „káprázatos eszközkészletével”⁵² – igaz, ezek felismerése erős kétségeket hagy maga után, de fontos látni, hogy Kárpáti már rendelkezett valamiféle háttértudással a keleti színházról illetően.

A stilizáltság és a naturalista/realista jegyek együttes jelenléte szintén lenyűgözte a nézőket,⁵³ akik már-már egyetemes érthetőséget véltek felfedezni a produkcióban:

⁴⁹ Uo.

⁵⁰ KÜRTI Pál, „Japán színház vendégjátéka a Városi Színházban”, *Nyugat*, 1930. nov. 16., 730–731., 730.

⁵¹ KÁRPÁTI Aurél, „Japáni színészek vendégjátéka a Városi Színházban”, *Pesti Napló*, 1930. nov. 4., 12.

⁵² JEMNITZ Sándor, „Kabuki. Japán színművészet a Városi Színházban”, *Népszava*, 1930. nov. 4., 8.

⁵³ DÖR [Dömötör István], „Japán színészek vendégjátéka”, *Budapesti Hírlap*, 1930. november 4., 15.; –BA, „Kabuki. Japán színtársulat vendégjátéka a Városi Színházban”, *Nemzeti Ujság*, 1930. nov. 4., 14.

„Túl azonban az egzotikumon, a tokiói színészek játékából csakhamar olyasmi alakult ki és áradt felénk, aminek élvezéséhez már nincs szükség semmiféle kommentárra, mert ez a művészetnek határokon és fajokon, hegyeken és völgyeken átnyúló, egyetemes frazeológiája.”⁵⁴

Hozzá kell tenni, hogy ez a befogadói reakciók tekintetében nem nevezhető újdonságnak, mert pontosan ez számított szenzációnak korábban a Kawakami-társulat és Hanako esetében is; igaz, ott a naturalista vonásokat egyedül a színésznők haláljelenetei kapcsán emelték ki. A Tsutsui-társulat előadásaiban volt gyilkosság és öngyilkosság is – maga Tsutsui is rendkívül naturalisztikus halált mutatott be –, de már nem ezekre került a hangsúly. Sokkal meghatározóbb volt például a *Szunnyadó* jövőben az a jelenet, amelyben Chuji megtalálta édesapja holttestét és boszszút esküdött érte.⁵⁵ Utóbbit még Kosztolányi Dezső is kiemelte, és élete „döntő” színházi élményének titulálta a látottakat, és ő is arra jutott, hogy azért eltérő a japánok művészete, mert még kapcsolatban van a természettel. „Boszorkányos realizmus ez, melynek nincs mása az európai színpadon.”⁵⁶

A megjelent cikkektől eltér Szász János rasszista megnyilvánulásoktól hemzsegő beszámolója a *Pesti Napló*-ban, aki „riasztónak” találta a produkciót a japán színészek „fejletlen” és „csenevész” testfelépítése miatt. Ezek alapján pedig kijelenti, hogy a korban jelentősnek számító turáni rokonságnak⁵⁷

⁵⁴ DÖR, „Japán színészek vendégjátéka”, 15.

⁵⁵ Uo.; KÁRPÁTI, „Japáni színészek vendégjátéka a Városi Színházban”, 12.

⁵⁶ KOSZTOLÁNYI Dezső, „Japáni színészek. Csucsui társulata, a Kabuki”, *Pesti Hírlap*, 1930. nov. 4., 15.

⁵⁷ A turanizmus a Közép-ázsiai népek közös eredetét és összetartozását jelentő eszme volt. Magyarországon 1910-ben alakult meg

semmilyen alapja nem lehet. Végül azonban ő is arra jutott, hogy a színészi játéknak köszönhetően néha meg lehet feledkezni arról, hogy japánok vannak a színpadon.⁵⁸

A társulat fővárosi szereplését a művészi értékeléseken kívül három egyéb eset is színesítette. Az utolsó este mind a színpad mögött, mind az előtérben tettlegességig fajuló incidensekre került sor. A japánok ugyanis előre akarták hozni a kezdést, hogy elérjék az éjszakai vonatot Bécsbe, amit a színház ügyelője próbált megakadályozni, mondván, hogy a kezdés időpontján már nem lehet változtatni.⁵⁹ Eközben pedig a pénztárnál is dulakodás tört ki, ahol sokan várakoztak még a felszabaduló jegyekre.⁶⁰

Ezenkívül a *Magyarország* számolt be arról a látogatásról, amelyet Tsutsui Tokujirō Lengyel Menyhért-nél tett. Amellett, hogy kérte a drámaíró, hogy tekintse meg a társulat fellépését (ezt Lengyel már az előző este megtette, és megállapította, hogy az elő-

a Turáni Társaság, de a két világháború között erős politikai támogatást is kapott a szervezet. Ebből vált ki 1924-ben a Magyar-Nippon Társaság, amely még szorosabbra kívánta fűzni a két „rokon” népek a kapcsolatát. Lásd bővebben FARKAS Ildikó, „A Magyar Nippon Társaság”, in *Japanológiai körkép*, szerk. SZERDAHELYI István – WINTERMANTEL Péter, 87–109 (Budapest, Eötvös Kiadó, 2007), 88–89.

⁵⁸ SZÁSZ Zoltán, „Kétféle keletiség. Japán színészek”, *Pesti Napló*, 1930. nov. 9., 40.

⁵⁹ [Sz. N.], „Bonyodalom a japán vendégszereplés körül. Egy japán színész inzultálta a Városi Színház egyik ügyelőjét”, *Az Est*, 1930. nov. 6., 11.

⁶⁰ A tudósítás szerint báró Rosner Ervin támadt rá a Nemzeti Színház színészére, Bartos Gyulára, amiért annak előre eltett jegye volt. [Sz.N.], „Súlyosan inzultálta a Városi Színház pénztáránál Bartos Gyulát báró Rosner Ervin”, *Magyar Hírlap*, 1930. nov. 5., 3.

adásokban benne van a teljes japán nép jellemvonása: fegyelmezettség és akaraterő⁶¹), üdvözlétét adta át egy japán kollégájának, és kérte a drámaíró, hogy írjon neki pár sort. Mint kiderült, a japán kolléga az a Tsubouchi Shikō volt, aki Tsutsui munkájában a *shinko-kuminge* kit, vagyis az új nemzeti népszínházi mozgalom kialakulását vélte felfedezni, és 1910-ben, londoni tanulmányútja alatt statisztált az éppen akkor színpadra kerülő *Tajfunban*, így Lengyellel is több alkalommal találkozott.⁶²

A sikeres, háromestés vendégszereplés után még felmerült, hogy a társulat Bécs és Bukarest között újabb két estére visszatér Budapestre, de végül ez az elképzelés nem valósult meg.⁶³ Romániát követően még fel léptek Jugoszláviában, majd körútjukat 1931 tavaszán Triesztben zárták, és innen tértek vissza Japánba.

Összegzés

Tanulmányomban röviden áttekintettem Tsutsui Tokujirō és társulata nyugati vendégszereplésének történetét, kiemelt figyelmet fordítva budapesti szereplésükre és a hazai közönség és kritika reakcióira. A két évtizedes „kihagyás” után, amely a japán társulatok előző európai körútjai óta eltelt, a feltétlen csodálat mellett már megjelenik a kritikai szemlélet is a sajtóban. Elismerik a japán társulat lenyűgöző, „testet próbáló” játéktechnikáját, de már nem feltétlenül tartják követendő példának az európai színjátszás szá-

⁶¹ LENGYEL Menyhért, „Utóirat”, *Pesti Napló*, 1930. nov. 6., 8.

⁶² [Sz. N.], „A japán színtársulat igazgatójának érdekes látogatása Lengyel Menyhért-nél. Elhozta egy japán kollégája üdvözlétét, aki húsz évvel ezelőtt játszott a londoni Tajfunban”, *Magyarország*, 1930. nov. 5., 9.

⁶³ [Sz. N.], „Két estére visszahívták a japán színtársulatot”, *Magyarország*, 1930. nov. 6., 9.

mára. Ennek a háttérében ott van már az a „félelem”, amelyről Szász János a lehetséges „sárga invázió” kapcsán beszél. Ezt a félelmet kétségkívül táplálta az is, hogy az 1930-as évekre Japán már a szélsőséges nacionalizmus útjára lépett, és Korea 1910-es annektálása után 1931-ben Mandzsúriát is elfoglalták. Emellett azonban – paradox módon – az 1900-as évek elejéhez hasonlóan itt is érződik a nyugati gőg és lenézés a japánok irányában, illetve egyfajta gyermeki bánásmód és narratíva a lemaradó Ázsiával szemben.⁶⁴ Ez érhető tetten Kosztolányi kritikájában is, aki „csecsemő-kortalanságot” látott a színpadon, és ugyanez figyelhető meg Kürti Pálnál, aki a japán színházat a predramatikus korba helyezi, mivel szerinte az európai szempontból a drámaírás kezdetleges fokán áll. Így hát nem is csoda, mondja Kürti, ha ezzel szemben a test biomechanikai törvényei viszont tökéletesedtek. „A japán színház egy európai vágyalom testetöltése,” írja, elismerve, hogy a japán színház igazabb, de „alantjáróbb” az európaihoz képest.⁶⁵ Látható tehát, hogy bár az „idegen” színházi produkciók értékelése sokkal kritikusabbá vált, így sokkal inkább „szakmai” alapokra helyeződött, közben önmagában az „idegen” valódi megismerésére, reflektált, objektív megértésére való törekvésnek még alig van nyoma.

⁶⁴ A Kelet „megtorpanásának”, „gyermekkorban” való megrekedtségének toposza évszázadokra nyúlik vissza, arra az időre, amikor európai gondolkodók a történelmet mint egységes folyamatot kezdték szemlélni, amelynek a Nyugat, elsősorban Európa felé tartó „iránya” van. Lásd TAKÓ Ferenc, „A hasonlóság tanítói és a tanítók hasonlósága”, *Elpis Filozófiai Folyóirat* 8, 1. sz. (2014): 161–183., 171–175.

⁶⁵ KÜRTI, „Japán színház...”, 730.

Bibliográfia

Elsődleges források

- BA. „Kabuki. Japán színtársulat vendéjjátéka a Városi Színházban”. *Nemzeti Ujság*, 1930. nov. 4., 14.
- DÖR [Dömötör István], „Japán színészek vendéjjátéka”, *Budapesti Hirlap*, 1930. nov. 4., 15.
- GÁL László. „Győztek a japán színészek Párizsban. Harctéri jelentés a fehér faj kapitulációjáról”. *8 Órai Ujság*, 1930. aug. 23., 8.
- HAVAS Albert. „ha nem is tudja ezt elolvasni, mégis megérti a japán színészek előadását”. *Színházi Élet*, 1930. máj. 18., 10–11.
- HEVESI András. „Japán színészek”. *8 Órai Ujság*, 1930. nov. 4., 11–12.
- HEVESI Sándor. „Japán színészek Londonban”. *Pesti Napló*, 1930. júl. 13., 24.
- JEMNITZ Sándor. „Kabuki. Japán színművészet a Városi Színházban”. *Népszava*, 1930. nov. 4., 8.
- KÁRPÁTI Aurél. „Japáni színészek vendéjjátéka a Városi Színházban”. *Pesti Napló*, 1930. nov. 4., 12.
- KOSZTOLÁNYI Dezső. „Japáni színészek. Csucsui társulata, a Kabuki”. *Pesti Hirlap*, 1930. nov. 4., 15.
- KÜRTE Pál. „Japán színház vendéjjátéka a Városi Színházban”. *Nyugat*, 1930. nov. 16., 730–731.
- LENGYEL Menyhért. „Utóirat”. *Pesti Napló*, 1930. nov. 6., 8.
- MÁRKUS László. „Ez a színházi kultúra”. *Nemzeti Ujság*, 1930. nov. 5., 1–2.
- RÓNAI Viktor. „Tsutsui. A japán Hamlet”. *Tolnai Világlapja*, 1930. júl. 9., 27–28.
- SZÁSZ Zoltán. „Kétféle keletiség. Japán színészek”. *Pesti Napló*, 1930. nov. 9., 40.
- [SZ. N.]. „A japán színtársulat igazgatójának érdekes látogatása Lengyel Menyhértnél. Elhozta egy japán kollégája üdvözlését, aki húsz évvel ezelőtt játszott a londoni Tajfunban”. *Magyarország*, 1930. nov. 5., 9.

- [Sz. N.]. „A japán színtársulat műsora”. *Budapesti Hirlap*, 1930. okt. 29., 11.
- [Sz. N.]. „Bonyodalom a japán vendégszereplés körül. Egy japán színész inzultálta a Városi Színház egyik ügyelőjét”. *Az Est*, 1930. nov. 6., 11.
- [Sz. N.]. „Japánok. Párizsi levél”. *Pesti Hirlap*, 1930. júl. 29., 15.
- [Sz. N.]. „Két estére visszahívták a japán színtársulatot”. *Magyarország*, 1930. nov. 6., 9.
- [Sz. N.]. „Nem lehet elhelyezni a japánokat Budapesten”. *Az Est*, 1930. szept. 18., 10.
- [Sz. N.]. „Othello és Hamlet a japánok műsorán”. *Budapesti Hirlap*, 1930. okt. 3., 11.
- [Sz. N.]. „Súlyosan inzultálta a Városi Színház pénztáránál Bartos Gyulát báró Rosner Ervin”. *Magyar Hirlap*, 1930. nov. 5., 3.
- [Sz. N.]. „Szamurai és gésa”. *Pesti Hirlap*, 1930. márc. 22., 12.
- [TAKEBAYASHI Fumiko] TAKEBAJASI Funiko. „Intim beszélgetés a japán színésznőkkel a Városi Színház öltözőjében”. *Színházi Élet*, 1930. nov. 16., 30–32.
- VÁRADI Miklós. „A Kabuki japán színtársulat igazgatója, férfi és női primadonnái, akik vasárnap érkeztek Budapestre, nyilatkoznak A Reggel-nek”. *A Reggel*, 1930. nov. 3., 10.

Másodlagos források

- BARBA Eugenio. *The Moon Rises from the Ganges. My Journey through Asian Acting Techniques*. Holstebro – Malta – Wrocław – London – New York: Routledge, 2015. <https://doi.org/10.4324/9781315832814>
- DOMA Petra. *Az idegen vonzásában. Sada-yakko, Matsui Sumako és Hanako: színésznők az interkulturális színház kontextusában*. Pécs: Kronosz, 2022.
- DOMA Petra. „Japán színház papíron és színpadon: A japán színház megjelenése a magyar sajtóban és japán együttesek fellépései 1844 és 1918 között – I. rész”. *Orpheus Noster* 16, 2. sz. (2024): 21–39.
- DOMA Petra. „Japán színház papíron és színpadon: A japán színház megjelenése a magyar sajtóban és japán együttesek fellépései 1844 és 1918 között – II. rész”. *Orpheus Noster* 16, 4. sz. (2024): 59–70.
- FARKAS Ildikó. „A Magyar Nippon Társaság”. In *Japanológiai körkép*, szerkesztette SZERDAHELYI István – WINTERMANTEL Péter, 87–109. Budapest, Eötvös Kiadó, 2007.
- GAO, Yang. „‘Purification’ and ‘Hybridization’: (Re)construction and Reception of Theatrical Nationality in Western Tours of the Mei Lanfang and Tsutsui Troupes in 1930”. *Theatre Research International* 47, 3. sz. (2022): 238–251.
- „Kanjinchō”, *Kabuki* 21, hozzáférés: 2025. 02.25., <https://www.kabuki21.com/kanjincho.php>
- MEYERHOLD, Vsevolod. *Écrits sur le théâtre*. Lausanne – Paris: L’Âge d’homme, 1992.
- MOON, Krystyn N. „Paper Butterflies: Japanese Acrobats in Mid-Nineteenth-Century New England”. In *Asian Americans in New England*, szerkesztette Monica CHIU, 66–90. New Hampshire: University of New Hampshire Press, 2009.
- PRONKO, Leonard C. *Theatre East & West. Perspective Toward a Total Theatre*. Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press, 1974.
- SAVARESE, Nicola. *Eurasian Theatre. Drama and Performance Between East and West from Classical Antiquity to the Present*. London–New York: Routledge, 2010.
- TAKÓ Ferenc. „A hasonlóság tanítói és a tanítók hasonlósága”, *Elpis Filozófiai Folyóirat* 8, 1. sz. (2014): 161–183.
- TANAKA Tokuchi 田中徳一. „Tsutsui Tokujirō no kaigai kōen to seiyoengekijin no hannō Copō, Djuran, Pisukaatoa, Burehito, Meieruhorido no baai 筒井徳二郎の海外公演と西洋演劇人の反応演劇学論集. コポー、デュラン、ピスカートア、ブレヒト、メイエルホリドの場合”. *Engekigaku Ronshū. Nihongeki gakkaiyō* 日本演劇学会紀要 42, 42. sz. (2004): 89–114.

THORNBURY, Barbara Ellen. *Kabuki in New York, 1900–1969*. Doktori értekezés: The University of British Columbia, 1975.

TIAN, Min. *The Use of Asian Theatre for Modern Western Theatre*. London: Palgrave Macmillan, 2018.

<https://doi.org/10.1007/978-3-319-97178-0>

TSCHUDIN, Jean-Jacques, „Kabuki’s Early Ventures onto Western Stages (1900–

1930): Tsutsui Tokujirō in the footsteps of Kawakami and Hanako”, translated by: Karen GRIMWADE, *Cipango – French Journal of Japanese Studies* 5 (2016), hozzáférés: 2025.01.14.

<https://journals.openedition.org/cjs/1168#entries>, <https://doi.org/10.4000/cjs.1168>