

Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar
Irodalomtudományi Doktori Iskola

Doma Petra

AZ IDEGEN VONZÁSÁBAN

Sadayakko, Matsui Sumako és Hanako
munkássága az interkulturális színház kontextusában

DOKTORI ÉRTEKEZÉS TÉZISFÜZET

TÉMAVEZETŐ:

Dr. Rosner Krisztina

egyetemi adjunktus

Dr. habil. Kiss Gabriella

egyetemi docens

ISKOLAVEZETŐ:

Prof. Dr. Müller Péter

DSc Dr. habil. egyetemi tanár

Pécs

2020

TARTALOM

I. A DOKTORI ÉRTEKEZÉS TÉZISEI	3
Elméleti kiindulópont, célkitűzések	3
A doktori értekezés felépítése	4
Összegzés	7
II. DR. DURÓ GYŐZŐ (MKE) OPPONENSI VÉLEMÉNYE	10
III. DR. HABIL. IMRE ZOLTÁN (ELTE) OPPONENSI VÉLEMÉNYE	19
IV. VÁLASZ AZ OPPONENSI VÉLEMÉNYEKRE	23
V. SZAKMAI ÖNÉLETRAJZ	29
VI. PUBLIKÁCIÓS JEGYZÉK ÉS KONFERENCIAELŐADÁSOK	30
Publikációk	30
Konferenciaelőadások	33

I. A DOKTORI ÉRTEKEZÉS TÉZISEI

Elméleti kiindulópont, célkitűzések

Doktori disszertációmban három színész nő társadalmi és szakmai öndefinícióját alapul véve vizsgáltam a nyugati és a japán színháztörténetnek a XIX–XX. század fordulóján bekövetkező „találkozását” az interkulturális színház elméleteinek keretében. Értekezésemben kiemelt szerepet kap ezáltal a „nyugat–kelet”, illetve „nyugat–japán” binaritások problematikája. Behatóan elemeztem az egyes tradíciók gyakran általánosításokhoz vezető, a földrajzi határokhoz kötődő szembeállítását. Az interkulturális viszonyok megközelítését **az egyes kultúrák világszemléleti különbségein** alapuló eltérések bemutatásával árnyaltam, **a recepcióesztétika felől** közelítve.

Kawakami Sadayakko 川上貞奴 (1871–1946), Matsui Sumako 松井須磨子 (1886–1919) és Hanako 花子 (1868–1945) a japán színháztörténet megkerülhetetlen alakjai, akik bár kortársak voltak, teljesen másképp gondolkodtak a színházról, a nők helyzetéről és szerepéről a japán társadalomban, s egészen eltérően definiálták saját magukat is, ami különböző módon, de hatással volt karrierjük alakulására és társadalmi megítélésükre egyaránt.

Célkitűzésem egyfelől az volt, hogy **Kawakami Sadayakko, Matsui Sumako és Hanako munkásságának értelmezése** révén átfogó képet adjak arról a folyamatról, amely a hagyományos japán színháztörténetben ment végbe egy új, az eurocentrikus tekintet által dominált korszakban. Másfelől a disszertáció a magyar nyelvű szakirodalomban hiánypótló szerepet tölt be azért, hogy bemutassa **a XIX. század végi és XX. század eleji japán színháztörténet alakulását és hatását a nyugatira**, illetve a nemzetközi szakirodalomban is új megközelítést alkalmaz, amennyiben **a három színész nő jelentőségét együtt, összehasonlító eszközökkel vizsgálja**.

A vizsgálatot mindenekelőtt azokra a korabeli kritikai reakciókra alapoztam, amelyek a színésznők esetében szembevető módon egybehangzóan és ugyanarra a két tényezőre reflektálnak: **a szerep színészi megtestesítésének újszerű módjára** és a három színésznek **a nézői tekintet révén megtestesülő, radikálisan újszerű nőiségére**.

A vizsgálat különösen összetett kihívást jelentett, mivel tárgya kizárólag a Japán és a Nyugat közötti interkulturális cserekapcsolatok tágabb kontextusába ágyazva értelmezhető,

ezért egyaránt igényelt japanológiai, illetve az európai és a keleti színháztörténetre vonatkozó tárgyi és módszertani ismereteket, valamint annak a társadalmi és történeti közegnek a feltárását, amely a vizsgált folyamatok keretét alkotta.

Módszertani szempontból számomra is kihívást jelentett a színháztörténet-írás alapvető problémája, az egyes előadások rekonstrukciójában fontos szerepet játszó felvételek hiánya, amely természetesen a XX. század elejére vonatkozóan is tetten érhető. Disszertációmban ezért az előadások rekvizitumait, kritikáit és fennmaradt dokumentumait elemeztem. Ezek feldolgozása során egyrészt szerencsésnek érezhettem magam, mivel a színésznők és a társulatok kuriozitása miatt bőséges forrásanyag állt rendelkezésemre, másrészt nehézségbe ütköztem, mikor egymásnak gyakran ellentmondó, ezáltal egymás hitelességét megkérdőjelező, vagy éppenséggel bulvárszintű leírásokra találtam, melyeket minden esetben a rendelkezésre álló filológiai eszközök segítségével rendeztem és tettem tudományos elemzés tárgyává.

A disszertációban három szempont együttes érvényesítésével írtam le, elemeztem és értelmeztem egy térben és időben „távoli” múlt színész(nő)i teljesítményeit. Figyelembe vettem **a színészi test és a megtestesített szerep viszonyát, az adott kulturális diskurzust és befogadói technikákat, továbbá a színészi önértelmezést meghatározó színészi normát.**¹

Ezen aspektusok párhuzamos érvényesítése, továbbá a japanológiai, színháztörténeti és szociokulturális háttér és kontextus elemzése együttesen hivatottak a tárgy olyan komplexitású vizsgálatát végrehajtani, amilyenre annak összetettsége okán szükség van, és amilyenre a nemzetközi szakirodalomban alig találunk kísérletet, különösen a vizsgált három színésznő pályájának komparatív elemzése tekintetében.

A doktori értekezés felépítése

A disszertáció I. fejezetében (Fogalmi keretek, meghatározások) az egész szövegre kiterjedő vizsgálódási szempontokat mutattam be részletesen, lefektetve az értekezés konceptuális alapjait. Minthogy a színésznők munkásságához kötődő előadások elemzése során kiemelt fontosságot tulajdonítottam a korabeli közönség befogadásmódjának, ki kellett alakítanom a

¹ Vö.: Patrice PAVIS, *Előadáselemzés*, Balassi Kiadó, Budapest, 2003, 59. [JÁKFALVI Magdolna] és KISS Gabriella, „Hogyan testesül meg a színész teste? Gondolatok egy kulcsfigura gyávaságáról és a szerepkör színházi emlékezetéről”, *Helikon*, LVII/1–2. (2011) 157–182.

kulturális identitás, illetve az interkulturalitás komplex szerepének vizsgálati keretét, amelyben következtetéseket vonhattam le a nézők „(meg nem)értésére” vonatkozóan. **Az interkulturális színház fogalma alatt két alkategóriát vezettem be: a *manifeszt* és a *látens interkulturális színházat***, amelyek mint értelmezési koncepciók arra adtak lehetőséget, hogy a vizsgált produkciókat markánsan el tudjam különíteni, és egymás mellett vizsgálni mind közös pontjaik, mind eltéréseik alapján. A „feltétlen megértés” határozottan nyugati szempontú vágya azonban visszavitt a történeti meghatározottsághoz, „Kelet” és „Nyugat” különbözőségének elképzeléséhez, mely a gondolkodásbeli és világnézeti különbségekben keresendő. A téma tárgyalása során továbbá kiemelt figyelmet fordítottam arra, hogy a kortárs európai színháztudomány konceptuális sémáiban interpretált tények ne „kolonizálják”² a japán színházi kultúra olvasatát, mi több: épp e két kulturális olvasat viszonyára reflektáltam.

A II. fejezetben (A Meiji-megújulás és következményei) a korabeli Japán színháztörténet rövid áttekintését nyújtottam, kiemelve annak jelentős fordulópontjait, valamint bemutattam a *kabuki* 歌舞伎 és a *shinpa* 新派 kialakulását. Japánban az 1868-as Meiji-megújulást (Meiji *ishin* 明治維新) követő országnyitási program számtalan kulturális változást idézett elő nemcsak a saját(nak hitt), hanem az idegen(nek tekintett) nyugati művészetről kialakult szemléletmódban is. Éppen ezért a disszertációban törekedtem nem csupán egyoldalú nyugati nézőpontú elemzéseket bemutatni. A kelet-ázsiai ország színházi hagyományát addig ismeretlen impulzusok érték, amelyek megkérdőjelezték a több száz éves műfajok (elsősorban a *kabuki*) kizárólagos érvényességét, autonómiáját. Ebből kifolyólag a kontextus átfogóbb vizsgálata elengedhetetlen volt a téma megértéséhez, összetettségének felismeréséhez. Témám kevésbé ismert jellege miatt persze nem csak e bevezető fejezetben foglalkoztam a történeti háttérrel, hanem az egyes, a színésznők munkásságára épülő fejezetek elején is rendre bemutattam az adott színésznő életét, és felvázoltam a japán történeti kontextust.

Kawakami Sadayakko karrierjének bemutatását – III. fejezet – a Kawakami-társulat két emblematikus, egy a „nyugati” és egy a „keleti” közönség számára készült előadás strukturálja. *A gésa és a lovag*, illetve *A világ körül* részletes ismertetésén és elemzésén keresztül láthatóvá válnak a japán társulat által alkalmazott interkulturális mechanizmusok,

² A kolonizáció fogalma két szempontból is átvitt értelemben jelenik meg dolgozatomban. Egyrészt a poszt-kolonizális diskurzus fogalmait is az interkulturális csere ábrázolására használom, másrészt a valójában 1945-ig semmilyen idegen hatalom katonái nem léptek Japán területére.

valamint a XIX–XX. század fordulójának jelentős japán színháztörténeti változásai, melyek több európai színházcsinálóra is hatással voltak. A fejezet második fele a Kawakami-társulat hazájában véghezvitt színházreformjait vizsgálja, részletesen kitér a Shakespeare-színjátzás népszerűsítésére, valamint Kawakami Otojirō *egyenes dráma/színház* (*seigeki* 正劇) programjára és Sadayakko egyedülálló színésznőképző iskolájára is.

A IV. fejezet – melyben Matsui Sumako és Hanako munkásságát tekintetem át – egyszerre ellenpontja és kiegészítése is a III. fejezetnek. Egyrészt kiegészíti a korabeli japán színháztörténeti információkat, másrészt felmutatja a színésznővé válás lehetséges alternatíváit. Matsui Sumako esetében szintén két kiemelkedő produkció (*Babaház*, *Othón*) mellett tárgyaltam a naturalista színjátzás (*shingeki* 新劇) meghonosodását a szigetországban, melyhez a japán színháztörténet olyan emblematikus alakjai is hozzájárultak, mint Shimamura Hōgetsu és Tsubouchi Shōyō, továbbá kitértem a Matsui Sumako személyéhez szorosan kapcsolódó korabeli gender problémákra is. Hanako esetében ugyan japán recepcióról nem beszélhetünk, annál fontosabb volt azonban elemezni Loïe Fullerrel közösen létrehozott, autentikusnak szánt produkcióikat, és Hanako Fuller általi „megcsináltságát”, valamint kapcsolatát a neves szobrászművésszel, Rodinnel és Mori Ōgai japán íróval. Utóbbi két alkotó ugyanis – Fuller mellett – jelentős mértékben hozzájárult a „Hanako kép” (de)formálódásához, alakulásához.

A halál motívuma kiemelt jelentőséggel bír mindhárom színésznő életében és karrierjében, s a színpadi halál-reprezentáció interkulturális vizsgálata mellett esetükben gender szempontú megközelítésre is lehetőséget adott. Ez a fókusz az egyes fejezetekben is kiemelt szerepet kapott. A nyugati közönség számára elsősorban Sadayakko és Hanako *egzotikumba csomagolt naturalista halála* tudott megragadhatóvá válni, egy olyan halál, amely mindkét esetben tanult, tehát kulturálisan determinált sémákból épült fel. Alapvető – reflektált vagy reflektálatlan – (ön?)megtévesztésről beszélhetünk tehát, mely alól egyik fél sem bújhatott ki. Sadayakko olyan japán előadásokban játszott, melyeket az értés és a befogadás miatt ismerőssé tettek a nyugati közönség számára. Hanako ugyan „belecsempészett” játékmódjába egyes elemeket a *kabukiból*, de olyan, Loïe Fuller által írt, tehát teljes mértékben egy európai színházcsináló tekintete és Kelet-elképzelései alapján konstruált nyugati produkciók főszereplője volt, amelyek ezáltal képesek voltak az európai közönség tipikus Japán-képét kielégíteni. Matsui Sumako pedig egyrészt olyan nyugati előadások főszereplője lett,

melyekkel nemcsak a nők színpadon való megjelenését legitímálta, hanem nyomatékosította a nők jelenlétét a társadalomban is.

A disszertáció utolsó fejezetében egy a magyar színháztörténet szempontjából is fontos, és a japán színésznők vonatkozásában eddig nem kutatott időszakot mutattam be, Sadayakko és Hanako budapesti vendégszerepléseit és ezek recepcióját vizsgálva, a feltétlen el-/befogadás szituációjának megkérdőjelezésére/megkérdőjelezhetőségére mutattam rá. A magyar sajtótermékeket elemezve látható, hogy Hanako második budapesti fellépését követően már fontos szempont lett a valódi hitelesség, s hangsúly került a japanizáló és autentikusan japán színház elkülönítésére, holott ez a szempont korábban nem volt releváns. További kutatások témája lehet ennek a problematikának a vizsgálata, egyáltalán megléte más európai országokban, ahol Sadayakko és Hanako egyaránt turnéztak, illetve feltárára vár még mindkettőjük teljes magyarországi vendégszereplése és ennek fogadtatása.

Összegzés

Az utóbbi évtizedekben a kelet-ázsiai formanyelvet olyan rendezők interkulturális előadásai tették közzismertté, mint Ninagawa Yukio, Suzuki Tadashi, Eugenio Barba, Peter Brook és Ariane Mnouchkine. Munkájukkal arra is rámutattak, hogy e formanyelv „europaizálása” megkérdőjelezhetetlen része színházi jelenünknek. Ez a folyamat ugyanakkor korábban vette kezdetét, ahogyan ennek komplementere, vagyis az európai drámák „keletiesítése”, esetünkben „japanizálása” is. Disszertációm ennek a kezdetnek az egyik szegmensét mutatja be.

A XIX–XX. század fordulójától a különböző keleti színházi formák elkezdtek beépülni a nyugati színházcsinálók, például Craig, Mejerhold, Reinhardt, Fuller, St. Denis alkotásaiba. Ez bizonyos értelemben választ jelenthetett a nyelvi válságra, fontos viszont, hogy a keleti színjátéktípusok *nem* „eredeti” formájukban érkeztek Nyugatra. Ezzel szemben Japánban a Meiji-megújulás által eredményezett modernizációs hullám keretében éppen a hagyományos színjátéktípusoknak, a Nyugat által értékelt és követendő, „ősi” aspektusától kívántak megszabadulni: a logocentrikus színház vált mértékadóvá. Japán szempontból ennek a folyamatnak a kezdete szorososan kapcsolódik Kawakami Sadayakko és Hanako munkásságához, illetve a velük együtt működő társulatokhoz, csoportokhoz és személyekhez.

Donald Keene szerint Sadayakko és Hanako sikerei valójában csak a XX. század elején éppen népszerű nyugati tendenciába illeszkedtek bele, melyben a közönség a japonizmus bővületében élt és a nagy tragikák játékát találta lenyűgözőnek. Sadayakko és Hanako színpadi játéka azonban – még ha a korabeli elképzelések ellenére nem is volt autentikus – számos művésznak kínált lehetséges alternatívát az európai színház reteatralizációjára, illetve szolgáltak projekciós felületként színházi elképzeléseikhez.

A Kawakami-társulat mint az interkulturális cserekereskedelem heterotópiája külföldi körútjai alkalmával „a Nyugat előtt” mutatta be az épp általuk is változó japán színjátszást. Előadásaikkal nemcsak a *kabukit* mutatták meg az amerikai közönségnek, hanem a közönség negatív és elutasító visszajelzésére azonnal reagálva képesek voltak a nyugati elvárásokhoz igazítani, *ismerőssé* tenni a teljesen *idegent*. Ezáltal Kawakami Otojirō mintegy saját színházi hagyományát „kolonializálta”, amikor a nyugati dramaturgia mintájára módosított a társulat repertoárján és új, melodramatikus, valamint romantikus jelenetek összefűzéséből alkotta meg előadásait. Az így létrejövő produkciók már hatékony párbeszédet tudtak kialakítani a korabeli közönséggel, ami egyrészt a jelentős vizuális hatásmechanizmusoknak, illetve a feszesebb ritmusnak és előadásidőnek volt köszönhető. Ezek az összetevők pedig sikeresen elérték a nézőknél, hogy az előadások *idegen* és egzotikus volta ellenére elkezdjenek *sajátként* tekinteni rájuk. Ezzel párhuzamosan viszont Kawakami nemcsak a *kabuki*-darabokat „nyugatisította”, hanem a nyugati színház körútjuk során tapasztalt egyes elemeit is hatékonyan alkalmazta a *kabuki* versenytársaként megjelenő reform műfaj, a *shinpa* esetében. Miután tehát külföldön sikeresen népszerűsítették a *kabukit* és ezáltal a japán kultúrát, számos színházi tapasztalattal tértek haza, s megteremtették a modern nyugati dráma meghonosodásához szükséges közeget. Egyrészt tehát Kawakami Otojirō és felesége, Sadayakko vállalt célja volt, hogy az Amerikában és Európában tapasztalt színházi technikák alapján, vagyis **a főként történeti és társadalmi realizmus jegyében szerveződő játékparadigma mintájára egyenesítsék ki a japán színházat** és térjenek el a *kabuki*-hagyománytól. Másrészt, az ő hazai tevékenységüknek, Sadayakko vállaltan színésznői megjelenésének és az első hivatalos színésznőképző alapításának köszönhető, hogy Matsui Sumako az Irodalmi Társaság Színházi Kutatóintézetének keretei között gyakorolta az európai naturalista színjátszást, miközben emblemikus főszerepeivel, a *Babaházban* és az

Otthonban nyújtott alakításaival részévé vált a korabeli Japánban kibontakozó feminista mozgalomnak.

A *látens interkulturális* előadás mint értelmezési koncepció bevezetése lehetőséget adott arra, hogy elkülönítsem egymástól a Sadayakko és Hanako által létrehozott produkciókat, egyben megkülönböztessem őket a kortárs interkulturális előadásoktól is. Valójában a Sadayakko-féle *látens interkulturális* előadások és a Hanako-féle japanizáló előadások egyfelől szembesítették az **amerikai és európai közönséget a tradíció idegenségével és a színészi test szemiotizálhatóságát felmutatván ráébresztették a nyugati színház dramatikus diskurzusát önnön logocentrikus vonásaira.**³ Másfelől viszont megteremtették a japán színház nyugati tekintet általi „kolonializálhatóságának” kereteit, ami a Kawakami-féle *honan* és *seigeki* produkciókban, illetve Matsui Sumako *shingeki* és Hanako „japanizáló” előadásaiban érhető tetten a legszembetűnőbb módon.

Nemcsak a jelen disszertáció keretein, de általában véve a színháztörténeti kutatásokon is túlmutat emellett azon nagyon is jelentős feszültségeknek a vizsgálata, melyek a Meiji-megújulást, a Japánban zajló kétarcú modernizációs folyamatokat, és legfőképpen a kor japán társadalmát jellemezték, és amelyeknek a disszertációban elemzett színházi jelenségek, a színház közegében megjelenő belső önellentmondások leképeződései voltak.

Disszertációmban összességében arra mutattam rá, hogy noha a színésznők, a társulatok és a nyugati és keleti nézők is **az Idegen vonzásában álltak, valójában sosem kerültek teljesen kívül a Sajáton.** Ez azonban semmilyen szempontból nem tekinthető kudarcnak, hiszen az *Idegen* vonzásában állni jelentheti az *Idegen* megtapasztalását is, ami hatással lehet a *Saját* megismerésére és re-prezentálására.

³ Erika FISCHER-LICHTE, „Inszenierung des Fremden. Zur (De-) Konstruktion semiotischer Systeme”. Uő. (ed.), *TheaterAvantgarde*. Tübingen, Basel, Francke, 1995, 179.

II. DR. DURÓ GYŐZŐ (MKE) OPPONENSI VÉLEMÉNYE

Doma Petra dolgozata a japán színháztörténet egyik legizgalmasabb korszakának döntő fontosságú folyamatát – a szigetország évezredes hagyományait őrző színjátszás és a nyugati színházkultúra közeledését és ütközéseit – vizsgálja az interkulturális cseremechanizmusok viszonylatába ágyazva. Mindezt három olyan japán színész nő pályafutásának elemzése során végzi el, akik a XX. század első két évtizedében emblematikus jelentőségre tettek szert tradicionális művészetük határainak egyértelmű átlépésével. Ők látszólag fontos morális tabukat sértettek azzal, hogy nyilvános szereplésükkel a hazai köztudat számára megszegték azt az 1629-ben hozott törvényt, amely megtiltotta a nők színpadra lépését, sőt férfi partnerekkel együtt játszottak. Valójában persze nem ez történt, mert a hölgyek száműzését a színpadokról 1877-ben, a koedukált társulatok működésének tilalmát pedig 1891-ben rendeletileg föloldották, tehát jóval a „triász” tagjai közül legkorábban föltűnő Sadayakko debütálása (1899) előtt.

A három színész nő működése egyébként egymástól függetlenül zajlott, s pályafutásuk összehasonlítása is számos anomáliát tár föl. Sadayakko és Hanako egyaránt gésaként indult, s világkarrierjüket is főként Loïe Fuller menedzselésének köszönhették, ám Matsui Sumako eleve színésznőként készült, és soha nem hagyta el hazáját. Viszont míg Sadayakko és Sumako egy-egy rendező férj mellett dolgozva professzionális színésznőként tekintett magára, s – bár előbbi a japán színházat igyekezett elfogadtatni a nyugati közönséggel, utóbbi pedig a modern európai drámákat és színjátszást kívánta megismertetni országa nézőivel – a saját közegében mindkettő sztárrá is vált, addig Hanako némi alkalmi színészkedés után szinte véletlenül került táncos fellépőként Európába, ahol Fuller színpadi kreatúrájaként aratott sikereket. Sadayakko a *kabuki* egyfajta megújításának számító *shinpa* stílusjegyei szerint játszott, elsősorban férje instrukcióira támaszkodva, majd 1908-ban megalapította Japán első színésznőképző iskoláját, férje halála után pedig egyedül is folytatta művészpályáját, sőt egy gyermek-színitanodát is létre hozott. Sumako ellenben az első koedukált színházi képzést nyújtó japán intézményben tanult, ahol későbbi férje és társai a modern nyugati színházművészet irányvonalait követő *shingeki* szellemében oktattak, majd férje halála után nem sokkal öngyilkos lett. Hanako azonban egyrészt csak apjától tanult némi zenét és táncot, majd gyermekszínész és gésatanonc korában autodidaktaként leste el a nyilvánosság előtti szereplés alapvető fogásait, továbbá *nihon buyō* (főként a *kabuki* táncagyományából elvont szólótáncokat és táncjátékokat bemutató előadó-művészet) képzésben is részesült. Európai turnéin csodálattal fogadott színészi alakításait pedig a *buyō*-ból átvett stilizált viselkedésformák, a *kabuki*-ban megfigyelt plasztikus gesztusok és mimika, illetve Loïe Fuller

bulvárnaturalista megoldásokat sugalló instrukciói uralták. Hanako három házassága közül csak az utolsó – amit Fuller japán titkárával kötött – tekinthető szakmai párkapcsolatnak, hiszen egy ideig együtt játszottak, ám végül a színésznő magányosan, a világtól elvonulva és ismeretlenül halt meg Japánban.

Talán az eddig említettekből is kitűnik, Doma Petra értekezésének három főszereplője nemhogy egy színházi irányzatba nem sorolható, de művészi elveik, játéktílusuk, karrierjük és sorsuk is nehezen hozható közös nevezőre. Ami mégis komparatív vizsgálat tárgyává teheti munkásságukat, az koruk számukra legfontosabb történelmi folyamatában – a nemzetközi kapcsolatoktól majd’ két és fél évszázadra csaknem teljesen elzárkózott Japán fokozatos integrálódásában a világgazdaság és -politika vérkeringésébe –, illetve ennek a színházkultúrát érintő vetületében betöltött szerepük. Doma az erre vonatkozó elemzést deklarálta „az interkulturális színház kontextusában” kívánja elvégezni. Mivel jómagam csak érintőlegesen foglalkoztam az interkulturalitás elméletével és színházi megvalósulásának gyakorlatával, eltekintenek a dolgozat e témát tárgyaló részeinek értékelésétől, s helyette a japán színház fejlődésének folyamatába ágyazva analizálnám a doktorandusz által kifejtett értelmezéseket és elért eredményeket. „Kívülállóként” azért annyit megjegyeznék, hogy rendkívül meggyőzőnek érzem a „manifeszt” és a „látens interkulturális színház” kategóriájának megkülönböztetését (37-38.), mely alapján a Kawakami-társulat amerikai és európai turnéjának előadásait az utóbbi fogalomkörbe sorolja, mivel a közönség autentikus japán produkcióknak vélte ezeket, s nem érzékelte, hogy mindegyiket a nyugati színházi ízléshez közelítve módosították. Ugyancsak találónak tartom a „pre-interkulturális előadás” fogalmának bevezetését (70.), amit Sadayakkóék európai darabokból készült japanizált produkcióira alkalmaz, amelyeknél a közönség – bár érzett bizonyos fokú idegenséget bennük – végül is elfogadta világukat hitelesen japánnak. Ellentétben Loïe Fuller Hanako számára kitalált áljapán kreálmányaival, amelyeknek hamisított voltára már a korabeli kritika is fölfigyelt.

A disszertáció egészéről elmondható, hogy szerzője rendkívüli alaposággal, minden részletre kiterjedő figyelemmel és a szakirodalom széleskörű ismeretére támaszkodva építette föl dolgozatát. A „Fogalmi keretek, meghatározások” című első fejezetben nemcsak az interkulturalitás kategóriájának különböző értelmezéseit és ezek kialakulásának történetét teszi górcső alá, de vizsgálja a „keleti” és „nyugati” színház fogalomkörének fokozatos elkülönülését és definícióit, továbbá kitér a két félteke meghatározó világképének különbözőségéből fakadó következményekre is. A második, szintén bevezető fejezetben sorra veszi az 1868-as Meiji-államreform generálta társadalmi és politikai változásokat, az európai értékrendhez történő igazodás programját, valamint a belőlük következő kulturális cserefolyamatok beindulását (kitérve ezek korábbi évszázadokban tapasztalt előzményeire is). Itt részletezi a Tokugawa-korszak uralkodó japán színházformája, a *kabuki* fejlődéstörténetét és a „Meiji-megújulás” utáni átértékelődését, továbbá a *kabuki* „új iskolájának” szánt *shinpa*

megszületését, amely síkra szállt a társadalmi megújulásért, a nők színpadra lépésének engedélyezéséért, és a nyugati színházaktól ellesett újítások alkalmazásáért. Ennek a mozgalomnak volt egyik vezéregyénisége Kawakami Otojirō, aki attól sem riadt vissza, hogy céljai elérése érdekében az egyre agresszívebb japán nagyhatalmi politika expanziós törekvéseit és háborúit propagálja.

A három emblemikus színésznő életművének tárgyalásánál Doma Petra ugyanazzal a szívós aprólékossággal és körültekintéssel jár el, mint a két bevezető fejezetben: nemcsak a főszereplők életrajzát részletezi, hanem fontosabb megnyilatkozásaikat is közli, illetve lábjegyzetekben minden jelentős előadásuk szüzséjét ismerteti. Ugyancsak bőségesen szemlélteti produkcióik kritikai fogadtatását, valamint az őket megörökítő írásokat, képzőművészeti alkotásokat és fényképeket (utóbbiak közül néhányat képmellékletben csatol is dolgozatához). Ha bármiféle – nyugatiak számára ismeretlen vagy félreismert – japán kifejezés vagy név (pl. *gésa*, *onnagata*, *nihon buyō*, *ukiyo-e*, *seigeki*, *Fudō Myō-ō*) bukkan föl, azt azonnal megmagyarázza. Az említésre kerülő, névvel jelölt személyeket sem hagyja föloldatlanul, néhány szóban vagy akár hosszabb jegyzetben vázolja szerepüket. Külön figyelmet fordít a világkiállítások és a nemzetközi néprajzi kiállítások történetének bemutatására, mivel ezek mind Sadayakko, mind Hanako életében szerepet játszottak.

Sadayakko pályafutásának megrajzolásakor kétellyel kezeli azt a közkeletű hiedelmet, hogy a színésznő csak mintegy véletlenül, a Kawakami-társulat két onnagatájának halála miatt került színpadra az amerikai turné során, s valószínűsíti, hogy előrelátó férje tudatosan fölkészítette őt az esetleg szükségessé váló beugrásra. Ehhez hasonlóan történt a repertoár összeállítása is, amelynek darabjait több *kabuki*-dráma leghatásosabb jeleneteiből válogatták össze, s a közönség reakciói alapján a vendéjáték-sorozat folyamán többször is változtattak az előadásokon. Így került egyre inkább a nézők figyelmének középpontjába „a kis japán baba” sztereotip címkéjével ellátott Sadayakko, aki föl is vállalta ezt a szerepet. Később „haláljelenetei” hatásossága miatt a társulat „a Kelet Ellen Terryje”-ként hirdette fellépéseit (78.), s ez a tendencia Európában is folytatódott, ahol játéka egyik kritikusat Eleonora Duséra emlékeztette, egy másik szerint pedig színpadi haldoklásban még Sarah Bernhardtot is fölülmúlta (81.). Mindehhez járult Loie Fuller menedzselése, akinek tanácsai még inkább afelé vitték a társulatot, hogy a közönség által elvárt egzotikus, ám csalóka Japán-képet sugározza produkcióival. Japánba visszatérve azonban szembesülniük kellett azzal, hogy a kormányzat egészen más képet kíván mutatni országáról: a nyugati nemzetekkel egyenrangú, fejlett iparú, erőteljes, modern, maskulin dominanciájú állam vízióját. Az új kihívásoknak való megfelelés kényszere készítette Kawakamit arra, hogy a hagyományosan „elhajlónak” tartott *kabuki* kvázi „kiegyenesítésével” egy korszerűbb színházi stílust hozzon létre. A *seigeki* a társulat által eddig képviselt, titokzatosságot, nőies érzékiséget, japán romantikát árasztó játékmód helyett igaz, valószínű és férfias világgal készült szembesíteni közönségét, méghozzá nyugati színpadtechnika és szcenika alkalmazásával. Ilyen körülmények között készült Jules Verne regényének japánosított változata, *A világ körül* című produkció,

amelynek férfi főszerepét Sadayakko játszotta, és a két – modern japán környezetbe adaptált – Shakespeare-darab, az *Othello* és a *Hamlet*. Sadayakkónak ezekben természetesen Desdemona és Ophélia figuráját kellett megformálnia, és saját bevallása szerint az előbbi nőalak életre keltése tette őt igazi színésznővé. Ettől kezdve tekintette magát autonóm művésznek, és e tudatból merítette a bátorságot, hogy később színésznőképző iskolát nyisson, majd fellépéseit befejezve egy selyemruhákat gyártó céget üzemeltessen, s végül a maga által építtetett és a *shinpán*nak szentelt buddhista templomban temettesse el magát.

Matsui Sumako munkásságának elemzését a doktorjelölt azzal a tézissel indítja, hogy „ő már a »modern« japán nő mintája”, akinek „neve szorosán összefonódik az *új dráma* (*shingeki*) és az *új nő*” fogalmával, s bár „a korabeli japán színháztörténet-írás úgy festette le, mint szexuálisan fenyegető *femme fatale*-t”, ő „saját magát viszont úgy ábrázolta, mint új nőt, akiben megmutatkozik a »feminista öntudat«.” (108.) Utána részletes áttekintést nyújt a nyugati típusú modern színháztörténet Japánban meghonosító *shingeki* kialakulásáról, amelynek az a Matsui Sumako lett legkarakteresebb képviselője, aki szinte semmiben nem felelt meg a hagyományos japán női szépségeszmény feltételeinek, de mivel főként európai drámák hősnőit (például Ibsen Nóráját, Sudermann Magdáját és Wilde Saloméját) alakította, a japánok által robusztusnak, határozottnak és önmaguk igazáért bátran kiállónak tartott nyugati nők megszemélyesítőjeként el tudták fogadni színpadi megjelenését. Őszinte és természetes játékmódja, szenvedélytől fűtött érzelmenyilvánításai, a lelkében zajló küzdelem fordulatainak kiülése az arcára pedig végleg meghódították a közönséget (főleg annak férfi tagjait, ezért is látták benne a végzet asszonyát). Legnagyobb sikereit Ibsen *Babaház* és Suderman *Othton* című darabjának főszerepében aratta: előbbiben egy éppen emancipálódó, utóbbiban egy emancipált nőt alakított. Ezek a nőtípusok azonban totálisan ellentmondtak a japán kormány akkoriban meghirdetett, nacionalista és konfucianus értékeket sulykoló „jó feleség, bölcs anya” programjának. (114.) Ezért a *Babaház*at először az Ibsen által a német színházak számára kényszerűségből írt „boldog véggel” játszották, csak öt évvel később mutatták be az eredeti befejezéssel. (121.) Az *Othton* rendezőjének (Sumako férjének) át kellett írnia e mű befejezését is, az előadást a premier után mégis betiltották. (125.) Sumako a továbbiakban is meggyőződéses feminista maradt, életét pedig teljességgel a színházi munkának szentelte, így amikor férje és rendezője elhunyt, nem látta értelmét a további folytatásnak.

Hanako életútja sokban hasonlíthatna Sadayakkóéhoz, ám ő nem beházasodott egy tehetséges japán rendező színtársulatába, hanem egy világhírű amerikai táncosnő és színházvezető éles szemének és menedzseri hajlamának köszönhette karrierjét (133.). Így sokkal kevesebb lehetősége volt szuverén művésszé válni, mint nála fiatalabb, de korábban befutott sorstársának, bár „haláljeleneteik” sikere tekintetében alig maradt el tőle (140.), sőt egyesek véleménye szerint túl is szárnyalta. Hanakót is hasonlították Eleonora Duséhoz (177.). Ám míg Sadayakko csupán Mejerholdot nyűgözte le azon képességével, „ahogy takarékosan bánik a gesztusokkal, hogy megmutassa a totális színpadi kompozíció összes

szépségét” (143.), addig Hanako két nagy művész „maszkulin tekintetének” köszönhető művészete esszenciális pillanatainak maradandó megörökítését. Rodin *A halál arca* címmel kisplasztika-sorozatot, valamint egy *Hanako* című, öt meztelenül, tánc közben ábrázoló ceruzarajzot készített róla (147-148.). Mori Ōgai japán író pedig *Hanako* című novellájában éppen azt az alkalmat ragadta meg, amikor Hanako modellt állt Rodinnak a műtermében, így „gender szempontú” megközelítésben Japánt egy nő, ráadásul egy színésznő képviselte, míg Európát az elismert alkotó, a híres szobrász. Már maga az alapszituáció a nyugati tekintetre és a megbámult idegen, keleti testre helyezte a hangsúlyt, mely a lerajzolás által egyértelműen egyfajta meghódításon ment keresztül.” (149-150.) A színháztörténészek mindmáig vitatják, hogy Hanako vajon csupán Fuller bábja volt-e, vagy pályája során hozott önálló döntéseket is. (153.) Tény, hogy a közönség végül elfordult tőle, bár nem azért, mert ráunt volna sztereotíp haláljeleneteire, hanem mert megérezte a Fuller által kitalált áljapán hangulatú produkciók hamisságát. Így Hanakónak vissza kellett térnie hazájába, ahol tudomást sem vettek művészi sikereiről.

Disszertációja zárófejezeteként Doma Petra külön vizsgálat tárgyává teszi Sadayakko és Hanako magyarországi vendégszínházainak recepcióját. Ennek felvezetéseként – alaposságához híven – áttekinti „Japán megjelenését a magyar köztudatban” (156-159.), a Magyarországon bemutatott "japanizáló előadásokat" (160-165.) és a XIX. század utolsó harmadában hazánkban turnézó japán akrobata- és zsonglőr-együttesek" listáját (165-166.). Ezután tér rá a Sadayakko 1902-es Budapesti fellépését előkészítő, a japán színházat bemutató (167-168.) és a színésznő művészetét beharangozó cikkekre (169-171.). A tízestés vendégszínház (amely három darabot tartalmazott) kritikai és közönségfogadtatása alapján véve pozitív volt, csak *A velencei kalmár* Kawakami-féle japánosított átdolgozását kísérte lesújtó sajtóvisszhang. Sadayakko játéka és különösen haláljelenete előtt a nézők és az újságírók is kapituláltak (171-172.). A vendégszínházot utólag beárnyékolta a Nemzeti Színház igazgatójának, Beöthy Lászlónak korrupciós ügye, akiről kiderült, hogy a saját hasznára szervezte meg a japánok fellépését, ezért a botrány kirobbanása után le kellett mondania. (173-174.) Hanako kétszer járt Budapesten (1908-ban és 1913-ban), közben pedig (19010/11-ben) egy nagy-magyarországi turnén is részt vett. Első budapesti tízestés vendégszínház igen vegyes fogadtatásban részesült, mert – bár vitathatatlan tehetségét elismerték – az általa bemutatott *Otake* című darab „egyszerűsége és bugyutasága” erős visszatetszést keltett a kritikusok körében. Fővárosunkba öt év múlva tért vissza öt estére három darabbal, ezek mindegyike tartalmazott haláljelenetet, amelyekkel ismét zajos ünneplést váltott ki. Egy Japánt megjárt újságíró (Pásztor Árpád) viszont megvádolta őt azzal, hogy „nincsenek japán darabjai”, az általa bemutatott művek egy kivétellel európai impresszáriójának csinálmányai. Hanako tehát a magyar kritikusok előtt elvesztette hitelességét, és ezután „becsmérlő és kirekesztő” kritika is jelent meg művészetéről. Így Sadayakkóval ellentétben – akinek előadásaival „végig sikerült megőriznie a közönség előtt az eredetiség látszatát” – Hanako japanizáló produkcióiból „mindenfajta vágyott autentikusság kiveszett” (174-181.).

A továbbiakban ezért csupán néhány apró tévedésre, elírásra, félreértésre vagy hiányzó adatra szeretném föl hívni a figyelmét, kizárólag jobbító szándékkal, hogy munkáját a későbbiekben publikációra alkalmassá tehesse.

(15.) 23. jegyzet: A *Kapujanincs átjáró* című Zen-katekizmus nem Yan-Zhao, hanem Huang-long Hui-kai, írói nevén Wu-men Hui-kai műve.

(27.) Az itt felsorolt három darab – bár szerzőiket ANDERSON forrásul használt műve sem említi – a dolgozatában tapasztalt filológiai pontosság miatt is megérdemli, hogy alkotóikat megnevezzék: *Az orcivali büntett* – Émile Gaboriau 1867-ben írt regényét Émile Mendel és Edgard Pourcelle dolgozta át színpadra 1893-ban; *A Púpos* – Auguste Anicet-Bourgeois és Paul Féval színműve (1862); *Győzelem Anya* – Louis Jean Péricaud drámája (1893). Egy lábjegyzetet megér.

(35.) 87. jegyzet: A *gigaku* Japánba érkezését a legújabb szakirodalom valóban a VII. századra teszi, legkésőbbi változatainak kihalását viszont a XIV. és XVI. század közé datálja.

(47.) *A sárga hercegnő* című vígopera zenéjét Camille Saint-Saëns szerezte.

(65.) Lady Campbell leírása biztosan a *kabuki*-táncjátékokat jól ismerő személytől származó információkon alapul. A *nō*-tánc említése nem tévedés: a *Kyōganoko Musume Dōjōji* című shosagotóban a táncosnő valóban a *nō*-drámában szereplő *ranbyōshi* és *kyū-no mai* táncok *kabukiasított* változatával kezdi a harang tiszteletére bemutatott produkcióját, kimonójának színe is a *nō*-ban használt *karaori* színére emlékeztet, a *nō*-ból vett *ebosi* kalapot visel (amit persze csak erős fantáziával találhatunk hasonlónak a dözse-süveghez), s táncát a *nō* dobjai (*ko-tsuzumi* és *ō-tsuzumi*) kísérik. A Lady Campbell által leírt többi tánc közül a labdatánc, és a vízikéréktánc ma is szerepel a *Musume Dōjōji* előadásában, a többi viszont nem. A cseresznyevirágzás táncát feltehetőleg a *nihon buyō* repertoárjából, a rizsarató táncot pedig a japán népi előadó-művészet, a *minzoku geinō* táncai közül emelte be Kawakami az előadásba, hogy ezzel változatosabbá tegye a táncsorozatot. A legtitokzatosabb azonban a sámánizmust megidéző Rókatánc, ami a *kabuki*-darabban valóban sorra kerülő dobtáncot helyettesíti. Ezt feltehetően egy *Yoshitsune senbon zakura* (*Yoshitsune és az ezer cseresznyefa*) című *kabuki*-drámából vette át a rendező. Abban szerepel ugyanis egy Tadanobu nevű, emberré változni képes róka, aki tűzön-vízen át követi egy olyan dob hangját, amely a szülei bőréből készült. Amikor pedig neki ajándékozzák a dobot, örömtáncot jár vele.

(131.) Oscar Wilde *Salome* című drámájának előadásairól írva a következő – számomra érthetetlen – megjegyzést teszi: „Sadayakko és Sumako is megformálta a páduai hercegnő alakját.” Gyanítom, hogy itt összemossa Wilde két drámájának címszereplőit. *A páduai hercegnő* 1883-ban, a *Salome* tíz évvel később, 1893-ban íródott. Mindkettőt Kosztolányi Dezső fordította magyarra, ezért gyakran szerepelnek egy kötetben. Nem tudom, miért, de mindig a *Salome* áll elől, és *A páduai hercegnő* követi (pedig mind az alfabetikus, mind az

időrendi besorolás fordított sorrendet követelne). Mindenesetre könnyű összeolvasni a két címet: mintha az utóbbi státuszmegjelölés értelmezné az előbbi nevet... Lehet, hogy Önnel is ez történt?

(133.) Sadayakko haikuját illetett volna a prozódiai követelményeknek megfelelően, ha nem is tizenhét morás formában, de öt – hét – ötös szótagszámmal fordítani. Például valahogy így: *Nyugati köpenyt /terítettem magamra. /Már új nő vagyok.*

(150.) Fölülről az 5. sorban az áll: „Belasco *Madame Butterfly* című emblemikus regényében”. Nos, Belasco 1900-ban *drámát* írt John Luther Long azonos című *elbeszéléséből* (1898), amit viszont Pierre Loti *Madame Chrysantheme* című *regénye* (1887) ihletett, amire Long nővére hívta föl öccse figyelmét, aki metodista misszionárius férjét kísérve az 1890-es években járt Nagasakiban, a Glover Gardenben, ahol állítólag a történet *valóságos eredeti változata* lejátszódott. Akkor most melyik az emblemikus sztori a négy közül?

(161.) Ön idézi von Stillfred (sic!) báró véleményét, aki szerint a hagyományos japán zene és a bécsi valcer „közti nagyfokú hasonlóság abban rejlik, hogy mindkettő képes lábunkat mozgásra indítani – az előbbi táncra, míg az utóbbi menekülésre készítet.” Lehetséges lenne, hogy a derék osztrák báró a japán zenére perdülne táncra, és a bécsi valcer elől iszkolna el? Ha megnézzük a forrásául szolgáló Dénes Mirjam-cikket, ott az idézetben a bécsi valcert találjuk előbb és a japán zenét utóbb, így a kizökkent bon mot mindjárt helyére döccen. Egyébkén mindketten hibásan írták a híres fotográfus, von Stillfried báró nevét.

(166.) Rejtély számomra, hogy a Echigo Kakubei Jishi társulatot miért nevezi minden róluk szóló magyar újságcikk Sárkány társulatnak vagy társaságnak, amikor a japán *jishi* (voltaképpen *shishi*) szó egyértelműen oroszánt jelent. Ráadásul az *Echigo jishi* (*Az echigoi oroszán*) egy híres *kabuki*-táncjáték, Ön is említi a 76. oldalon. Egy Kakubei nevű echigoi mutatványosról szól, aki Edo utcáin oroszántáncot ad elő. Természetes tehát, hogy az Echigo tartománybeli Niigata városából érkezett mutatványos vándortársulat róla nevezte el magát. Van valami elképzelése, hogy lett belőlük sárkány?

(166.) 584. j.: A forrásként megadott MGP-kötet 152. oldalán csak annyit találtam, hogy a Somossy Orfeumban a „Mitsuta japáni csoport lépett fel”. Honnan vette, hogy ezek kardvívók voltak? És ha igen, akkor mit mutattak be: begyakorolt szamuráj-küzdelmet, vagy *kendō*-gyakorlatokat?

(188.) Pásztor Árpád cikkében megszólaltatja Hanakót, aki arról panaszkodik neki, hogy Londonban „a japán hangszer, a djorori nélkül kellett fellépnem.” Ilyen nevű japán hangszer nem létezik. Van viszont egy *jōruri* elnevezésű történetrecitáló zenei stílus, amelyet a *bunraku*-bábszínház, más néven a *ningyō-jōruri*, azaz *báb-jōruri* szöveganyagának

előadásához ma is használnak. Ennek pedig kizárólagos hangszere a *shamisen*. Lehetséges, hogy erről beszélt Hanako? Mert ha igen, akkor szavait így kell érteni: „a *jōrurit* kísérő japán hangszer [vagyis a *shamisen*] nélkül kellett fellépnem.”

(184.) Fölülről a 10. sorban Loïe Fullert „teljes mértékben [...] európai színházcsinálónak” nevezi. Nem túlzás ezt állítani egy amerikai születésű színész- és táncosnőről, aki életének első harminc évét az Egyesült Államokban élte le, és csak aztán költözött át Európába? Nem volna helyesebb „európai” helyett „nyugati színházcsinálót” írni?

Bár rendkívül impozánsnak találom a dolgozatához fölhasznált szakirodalom 17 oldal terjedelmű jegyzékét, három tételt mégis hiányolok belőle.

Az I.2. fejezethez:

PRONKO, Leonard Cabell: *Theater East and West: Perspectives Toward a Total Theater*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1967.

Ez az egyik legkorábbi könyv, amelyik részletesen tárgyalja a két félteke színházformáinak egymáshoz való közeledését, főként a keleti színházak szemszögéből. IV. fejezetének (*Kabuki: Inroads in the West*) első része (*Early Intimations*) foglalkozik Sadayakkóék európai és amerikai turnéival is.

Az V. fejezethez:

ENYEDI Sándor: „Japán színészek magyar színpadokon”, *Theatron*, 2007/1–2, 163 – 170.

Ha olvasta volna ezt a cikket, érdekes adatokat talált volna benne. Például a *Székely Napló* 1911. április elsejei számában a következő címet: „A leleplezett japán művésznő – Elmaradt a Hanakó- előadás”. Az alatta olvasható cikk rámutat, hogy Marosvásárhelyen komolyan vették „Pásztor Árpádnak, a Japánból nemrég hazatért újságírónak egy cikkét”, amelyből kiderült, hogy „a Magyarországon vendégszereplő japán társulat Európában vette fel a japán művész címet és jelleget”, ezért a helyi impresszáriók, mert „kimélni kívánták a közönséget esetleges csalódástól”, „táviratilag lefujták” a március 31-ére tervezett fellépést. E cikk tehát azt bizonyítja, hogy egy publicista figyelmeztetésének 1911-ben konkrét következményei is lettek, mert legalább egy vidéki előadást hiteltelenség gyanújával lemondtak.

Ugyancsak az V. fejezethez:

KOSZTOLÁNYI Dezső: „Hanako”, *Világ*, 1913. október 5.

KOSZTOLÁNYI Dezső: „Hanako”, *Világ*, 1913. október 7.

Újraközlés:

KOSZTOLÁNYI Dezső: *Színházi esték* – második kötet. Szépirodalmi könyvkiadó, Budapest, 1978, 382–386.

Érdekes, hogy a második cikk a szerző megjelölése nélkül, elírt évszámmal (1913 helyett 1903) szerepel az irodalomjegyzékében (201.), sőt idéz is belőle két szót a 179. oldalon (a 658. jegyzetben immár helyesen írva az évszámot), de az mégis furcsa, hogy az idézett „emberi szenzációnk” szókapcsolat nem ebben a második cikkben, hanem a két nappal korábbi elsőben szerepel. Ha ezt az első cikket ismerte volna, amely teljes terjedelmében közli Alfred Kerr Hanakóról írt versét, nem kellett volna Kosztolányi összegyűjtött műfordításainak kötetéből idéznie a szövegét. Kosztolányi egyébként mindkét kritikájában Eleonora Dusééhoz hasonlítja Hanako hatását.

A fentebb írottak értelmében teljes mértékben támogatom Doma Petra doktori értekezésének nyilvános vitára bocsátását, továbbá számára a PhD cím odaítélését.

Budapest, 2020. április 14.

Duró Győző, DLA

III. DR. HABIL. IMRE ZOLTÁN (ELTE) OPPONENSI VÉLEMÉNYE

Doma Petra doktori disszertációja „társadalmi és szakmai öndefiníciójukat alapul véve e három színésznő [Sadayakko, Matsui Sumako és Hanako] munkásságán keresztül vizsgálja a nyugati és a japán színháztörténetnek a XIX–XX. század fordulóján bekövetkezett „találkozását” az interkulturális színház elméleteinek figyelembe vételével” (p. 5.). Ehhez a disszertáció szerint „elengedhetetlen az adott színésznő munkássága tükrében a kor nőképeinek, a nő mint individuum megjelenésének és a japán színház modernizációjának összekapcsolása, valamint ennek az oda-vissza hatásnak a bemutatása” (p. 6.). A dolgozat további célja nem csupán a három színésznő élet- és szakmai útján szereplő tendenciáknak a listázása, hanem „egyfelől, hogy Sadayakko, Matsui Sumako és Hanako munkásságának összehasonlító értelmezése révén átfogó képet adj[on] arról a folyamatról, mely a hagyományos japán színháztörténetben ment végbe egy új, az eurocentrikus tekintet által dominált korszakban. Másfelől a disszertáció a magyar nyelvű szakirodalomban hiánypótló szerepet tölt be azáltal, hogy bemutatja a XIX. század végi és XX. század eleji japán színháztörténet alakulását és hatását a nyugatra, illetve a nemzetközi szakirodalomban is új megközelítést alkalmaz, amennyiben a három színésznő jelentőségét együtt, összehasonlító eszközökkel vizsgálja” (p. 6.). A dolgozat tehát olyan területtel foglalkozik, amelyet a magyar színháztörténetben nemcsak kevesen érintettek, hanem kevésszer reflektáltak rá elméletileg megalapozott módon. A dolgozat tétje, egyrészt ennek az „elhagyatott” területnek a beemelése a tárgyalt és kutatott területek közzé, pontosan kiemelve ennek a területnek a jellemzőit, másrészt pedig, hogy a magyar színház/történet szempontjából marginálisnak tekinthető terület vizsgálata mennyiben (illetve mennyiben nem) mutat rá általánosabb tendenciákra és gyakorlatokra, azaz a kultúrák közötti/interkulturális (intercultural) és a kultúrákon átívelő (cross-cultural) színház stratégiáira és taktikáira.¹ A dolgozat bevezetőjében megjelölt tárgy pontos, eddig elhanyagoltnak számított, ellenben, mint azt a dolgozat bizonyította, nagyon fontos.

A dolgozat első és második fejezete egyrészt a fogalmi kereteket, megközelítéseket tisztázza, külön kiemelve az „interkulturális” (intercultural) és „kultúrák közötti” (cross-cultural) színház különböző meghatározásait, másrészt pedig bevezeti az olvasót a Meiji-megújulás társadalmi, politikai, ideológiai és kulturális eseményeibe és következményeibe. A harmadik fejezet Sadayakko életművével és munkásságával foglalkozik, részletesen elemezve kapcsolatát fárjével, Kawakami Otojirōval, európai és amerikai turnéikat, majd Kawakami halála után, Sadayakko további törekvéseit, önálló kísérleteit. A dolgozat negyedik fejezete Matsui Somakoval és Hanakoval foglalkozik, itt is részletesen elemezve a két színésznőnek a társadalmi, ideológiai és kulturális elvárásokhoz (gender-szerepek például),

¹ Én jobban szeretem az interkulturálist kultúrák közöttinek, míg a cross-culturalt kultúrákon átívelőnek fordítani. Sajnos ez utóbbi magyartítás sem adja vissza az angol (cross) kifejezés át-, keresztül-, között-jelentéseit (lásd IZ, *Az idegen...*, 2018, 9-24).

Sadayakkohoz és egymáshoz való viszonyait és kapcsolatait. Mindeközben a két fejezet részletesen tárgyalja a három színésznő japán és európai/amerikai recepcióját, különösen ügyelve az alkalmazott idegen-sztereotípiákra. Az ötödik fejezet Sadayakko és Hanako budapesti vendégjátékaira fókuszál, s a dolgozatot rövid befejezés zárja, amelyben a szerző kiemeli a lehetséges további kutatások irányait.

A dolgozat témája – az idegen színházi megközelítése és az interkulturális/kultúrákon átívelő színházról szóló diskurzus – fontos, mégis az egyik elhanyagolt területe a hazai színháztudománynak. Következésképp a dolgozat problémafelvetése hiánypótló, s fentebb említett céljait mindenképpen eléri. Bár a dolgozat alaposan és részletesen közelít a választott témához, néhány helyen olyan problematikusnak tekinthető kijelentéseket találhatunk, amelyek említést érdemelnek a dolgozat által felvetettek továbbgondolásának, s esetleges publikálásának a szempontjából. Mindenekelőtt azonban még egyszer szeretném hangsúlyozni, hogy a dolgozatot értékes munkának tartom, megjegyzéseim ezen a kereten belül értelmezhetők, s részben tartalmi, részben pedig szerkezeti problémákat tárgyalnak:

- A dolgozat az első fejezetben az interkulturális és a kultúrákon átívelő színház definícióival foglalkozik – részletesen és alaposan. Aztán a kultúra fogalmával szembesülünk, amelynél a gondolkodás hirtelen a kelet-nyugat fogalmára koncentrálódik, ahol is olyan problematikus kijelentéseket találunk, mint például a következő: „továbbra is látható az a jelentős szemléletbeli különbség – vagyis hogy a nyugatot főként az értés, míg a keletet inkább az érzés jellemzi –, amely pedig a két színházi hagyományt is alapvetően meghatározza” (p. 16). Majd pár sorral lejjebb a következő: „a találkozások, kereszteződések vizsgálata kétségkívül elengedhetetlen, amennyiben a kultúrák mint „élő szervezetek” – főként a XVI. századtól meginduló gyarmatosítások hatására – egyre kevésbé tudnak elszigetelődni egymástól, s a találkozások mindig hatással vannak a résztvevőkre, mindig alakítják azokat” (p. 16.). Az első kijelentéssel az a probléma, hogy megismétel egy, a dolgozat által tárgyalt korszakban használatos binaritást, anélkül, hogy feloldaná és értelmezné. A második kijelentéssel pedig az, hogy hasonlóan a korai írásokhoz (Pavis, Fischer-Lichte), az interkulturális/kultúrákon átívelő színházat a kelet-nyugat dimenzióra koncentrálna (lásd még p. 35.), annak értelemezését csak és kizárólag földrajzi markerekre szűkíti. Ezzel ellentétben, bár a dolgozat is említi, de nem használja fel teljes mértékben Jacquelin Lo és Helen Gilbert (Lo és Gilbert 2002), illetve Julie Holledge és Joanne Tompkins cross-cultural megközelítését, amely megszabadította az interkulturális színházat a földrajzi markerek kizárólagos kötöttségeitől, s egyszerűen, de sokkal szélesebb körben kiterjesztve, „két vagy több kulturális hagyomány találkozásaként” (Holledge és Tompkins 2000, 7) definiálta (részletesen kifejtve lásd IZ, *Az idegen*, 2018, 9-14).

- A kelet-nyugat-sztereotípiá használatához kapcsolódik még egy problematikus kijelentés: „Míg tehát Európában a nyelvi válság hatására Artaud épp a logocentrikusságról való lemondást sürgette, s az ősi, keleti formákhoz kívánt visszatérni, addig Japánban az 1900-as évek elején a logocentrikus színház vált mérvadóvá” (p. 56). Egyrészt Artaud ezt pár évtizeddel később tette, másrészt az un. nyugati színház sem volt ekkoriban teljes mértékben logocentrikus, bár kétségtelen, hogy a reform-színházi mozgalmak erőteljesen érveltek amellett, hogy az legyen. Mindenesetre az ilyen általános megállapítások úgy kezelik az adott területeket, legyen az akár a nyugat, akár a kelet, mintha ezek bármilyen szempontból is egységesek lennének/lehetnének. Az egész dolgozatban érdemes lenne újragondolni ezeket az általános kijelentéseket!
- Az első fejezetből, különösen Barba, Brook, Grotowski munkáinak említésekor nagyon hiányzik Rustom Bharucha egyik műve: *Theatre and the World – Performance and the Politics of Culture*, London és New York, Routledge, 1993., különösen 1-90.), amelyben a szerző szinte megsemmisíti ezeknek a rendezőknek az indiai színház egyes elemeiből szerzett „kölcsonzéseit”, vagy inkább rablásait, illetve felhasználásait.
- A második fejezetben Sadayakko szerepfelvételeinek elemzésekor olvasható a következő megállapítás: „nem autentikus keretek között zajlottak, és valójában ő sem gésaként, hanem színésznőként volt jelen, s csupán a nyugati tekintet által elvárt gésa képet elégítette ki gésa jelmezt öltve, miközben ismerőssé tette, a szó szoros értelmében közelebb hozta a nézőkhöz ezt a létformát, így biztosítva a megértés illúzióját az előadások során. Lényegében ezzel pontosan abba a kolonializált, lekezelt pozícióba helyezte magát, melyben már vállalta azt a szerepet, amelyet a nyugati közönség „aggatott rá”” (p. 78) A megállapítás kétségtelenül igaz, elemzése alapos, de sajnos megáll annak rögzítésénél, hogy Sadayakko felveszi a nyugati japán (női) sztereotípiát, anélkül, hogy levonná az ebből fakadó konzekvenciákat. Hiszen itt nem a kényszerítés értelmében szerepel a sztereotípiá felvétele, hanem tudatos döntések sorozatként megvalósuló aktivitásról van szó. S ez már egy olyan ki- és felhasznált stratégia, amit Homi K. Bhabha kulturális mimikriek (cultural mimicry) nevezett. Bhabha nagyon egyszerűen határozta meg ezt a taktikát: „a koloniális mimikri a vágyódás az újraformált, felismerhető Másikért, mint a különbség szubjektumáért, amely majdnem ugyanaz, de mégsem egészen” (Bhabha, *Of Mimicry and Man* = Uő., *The Location of Culture*, London-New York, Routledge, 2004, 122.) A koloniális mimikri első fázisa Bhabha szerint az idegen/külföldi, a kolonizáló hatalom mintáinak átvételére és kisajátítására (appropriation) irányul, majd ezt követi a második fázis, amelyben ezeket a mintákat, tudatos stratégiaként már saját szükségleteik szerint használják fel (lásd erről a Pesti Magyar Színház 1837-es

- megnyitója kapcsán, IZ, *Az idegen...*, 25-62). Az egész dolgozatban talán érdemes lenne Bhabha fogalmán keresztül újragondolni a japán társulatok/színésznők Európában és Amerikában, vagy éppen Japánban (Verne-, Shakespeare-adaptációk például) alkalmazott stratégiáit. A kérdés, hogy ezekben az esetekben pusztán „kényszerítésről” és a „kolonizálódás „csábításáról”” volt szó, vagy esetleg tudatos ellenállásról és érdekérvényesítésről? „Ugyanúgy, de mégsem egészen”!
- A dolgozat utolsó fejezete a budapesti japán (tárgyú) előadásokat gyűjti össze és nagyon részletesen elemzi. Az említett előadások és elemzéseik kétségtelenül fontos részét képezik a disszertációnak, de mégis meg kell kérdeznem, miért is vannak jelen? Hiszen a dolgozat tanúsága szerint ezek „tovább árnyalják a közönségnek a produkciókról kialakított képét, illetve érdekes adalékokkal gazdagítják a korabeli magyar színháztörténetet” (p. 156). Tehát pusztán „árnyalás” és „adalék” funkciójuk lenne? Ennél az ötödik fejezet sokkal fontosabb lehetne, némi szerkezeti átalakítás után...

Az imént említett problémák ellenére azonban a dolgozat meggyőzően bizonyítja, hogy Doma Petra kitűnően ismeri a színháztudományi, irodalomtudományi, történettudományi, valamint kultúratudományi, a japán és a magyar színház/történeti szakirodalmat, állításaikat megfelelő módon integrálja saját, önálló érvelésébe, s a disszertáció a további kutatások irányába is nyitottnak mutatkozik. A dolgozat tehát mind tartalmi, mind formai tekintetben eleget tesz a doktori disszertáció követelményeinek, következésképp melegen javaslom a disszertáció doktori vitára való bocsátását.

Budapest, 2020. március 31.

Dr. habil. Imre Zoltán
egyetemi docens
Összehasonlító Irdalom- és Kultúratudományi Tanszék, ELTE BTK

IV. VÁLASZ AZ OPPONENSI VÉLEMÉNYEKRE

Először is nagyon köszönöm Duró Győző és Imre Zoltán bírálatát, a dolgozatra szánt idejüket. Rendkívül hálás vagyok elismerő soraikért, különös tekintettel arra, hogy felhívták a figyelmet a dolgozat hiánypótló szerepére a hazai színháztudományban, és kiemelték a vizsgálat háttéréül szolgáló szakirodalom tematikus színességét, a dolgozat transzdiszciplináris jellegét. Külön köszönöm Imre Zoltánnak éleslátó kritikai észrevételeit az interkulturalitás kapcsán, melyek egy későbbi átdolgozás során meghatározó jelentőségűek lesznek az érintett szöveghelyeken. Hálával tartozom mind az egyes mondatokra, állításokra vonatkozó észrevételeiért, mind általános, elméleti javaslataiért. Nagyon köszönöm Duró Győzőnek, hogy bírálatában kiemelte a színésznők komparatív vizsgálata kapcsán az interkulturális kontextust, és elismerően írt a pontosabb vizsgálat érdekében általam bevezetett új fogalmakról, a *látens* és a *manifeszt interkulturális*, illetve a *pre-interkulturális* előadásról. Köszönöm továbbá, hogy kitért a történelmi és társadalmi kontextus jelentőségére és szerepére a színésznők és a vizsgált korszak esetében, valamint a disszertációhoz kapcsolódó előadások elemzésére és képanyagára. A néprajzi, gyarmati és világkiállítások nemcsak Sadayakko és Hanako pályájának alakulásában töltöttek be fontos szerepet, hanem szerves részét képezték az eltérő kultúrák megismerési lehetőségeinek az európai és amerikai közönség számára, így külön öröm számomra, hogy ezekre is kitér opponensi véleményében. Az alábbiakban tételesen adok választ először Imre Zoltán, majd Duró Győző bírálatának kritikai szakaszában felvetett pontosító kérdésekre, javaslatokra.

Imre Zoltán észrevétele a kelet–nyugat binaritásával kapcsolatban a disszertáció egyik meghatározó pilléréhez kötődik. A Paul Allain és Jen Harvei által használt földrajzi elkülönítés – mint ahogyan Imre Zoltán megjegyzi általam is idézett munkájában – nem szerencsés, mivel nem vizsgálja, hogy „egy adott kultúrán belül létezhetnek-e kulturális cserék”.¹ Magam is kitérek arra, hogy egy európai néző számára lehet egységesen „keleti” egy előadás, míg egy japán néző kulturális meghatározottsága okán el tudja különíteni a kínai és japán elemeket. Éppen ezért a disszertáció egyik célja a kelet–nyugat binaritás mögötti feszültség feloldása vonatkozásában az volt, hogy bemutassa a tárgyalt korszak fő színpadi irányvonalait mind az

¹ IMRE Zoltán, *Az idegen színpadra állításai – A magyar színház inter- és intrakulturális kapcsolatai*, Ráció Kiadó, Budapest, 2018, 10.

európai, mind a japán színház kapcsán. A disszertációban tehát arra vállalkoztam, hogy befogadói oldalról ragadjam meg, mit tekintettek nyugatinak a vizsgált japán előadók, s milyen elvárásokkal közelített a japán – tehát számára „keleti” – színházhoz az európai és amerikai közönség. Ugyanígy – reagálva itt Imre Zoltán második, Artaud-hoz kapcsolódó észrevételére –, természetesen nem állt szándékomban azt állítani, hogy az európai színház kizárólag logocentrikus lett volna. Ezzel a megközelítéssel pusztán azt kívántam bemutatni, hogy a japán néző, értelmező számára alapvetően ilyennek tűnt, s ezt a markáns tapasztalatot tekintik majd mérvadónak. Ugyanez persze fordítva is igaz: a japán színház sem volt „ősi” és „autentikus” abban az értelemben, ahogyan ezt a korban arról állították, az európai színházcsinálók mégis ezt ragadták meg belőle. Így tehát minden érintett megfelelő projekciós felületet talált a „másik” színházi kultúrájában. A dolgozatban árnyalni kívántam a földrajzi meghatározottságot az interkulturalitás kapcsán, ezért is fogadtam el a Jacqelin Lo és Helen Gilbert-féle gyűjtőernyő modell meghatározást a *cross-cultural theatre*-re vonatkozóan. Az e fogalom alá tartozó interkulturális színház pedig a disszertáció terminológiai keretében „az összefonódásra utal, melynek segítségével olyan színházi előadások jönnek létre, amelyekben felismerhetők az adott kultúrák egyes elemei, de ezek nem olvadnak össze, csupán kapcsolódnak egymáshoz, hogy új szövetet alkossanak” (36. oldal). Kétségtelen, hogy az interkulturalitás fogalma és a kelet–nyugat oppozíció, összetettsége és sokszínűsége miatt, általánosító megállapításokra sarkallhatja a kutatót, ezt azonban feltétlen célkitűzésem volt – és továbbra is az – elkerülni, így az érintett helyeken, különös tekintettel a Bírálóm által kiemelt szövegrészekre, pontosítani fogom a megfogalmazást és a hangsúlyokat, minden homályosság elkerülése érdekében.

Köszönöm, hogy Bírálóm külön felhívta figyelmem Rustom Bharucha *Theatre and the World – Performance and the Politics of Culture* című művére, mely leginkább a disszertáció azon részéhez kapcsolható, ahol magam is említem a Peter Brook *Mahábhárata* című munkája kapcsán kialakult vitát, melynek tárgya (12. oldal), hogy mennyiben beszélhetünk a másik kultúra propagálásáról, mennyiben a kizsákmányolásáról. Mint Bharucha Bírálóm által említett munkájában írja, az interkulturális színháznak „kétirányú utcának kellene lennie, mely a szükségletek viszonyosságának kölcsönösségén alapul.”² A Nyugat dominanciája miatt azonban, mondja, inkább zsákutcáról beszélhetünk. Mivel Bharucha kifejezetten az indiai színház

² Rustom BHARUCHA, *Theatre and the World – Performance and the Politics of Culture*, London és New York, Routledge, 1993, 2.

félreinterpretálását, félrealkalmazását mutatja be munkájában, tárgya távol esik a disszertáció fókuszát jelentő japán színháztól. Könyvének első részében viszont azt kívánja bemutatni, „hogya a más kultúráktól való kölcsönzés, eltulajdonítás és csere nem szükségszerűen »gazdagító« élmény a kultúráknak. Az interkulturalizmus lehet felszabadítás, de lehet a »kolonializmus folytatása, más kultúrák további kizsákmányolása«³. Ez a megállapítás módszertani szempontból valóban szorosan kapcsolódik disszertációm problémafelvetéséhez és Grotowski, Brook, és Barba munkái kapcsán összeköthető az értekezés azon szakaszával, melyben az egyes kultúrákról mint egymás projekciós felületéről van szó.

Nagyon köszönöm az észrevételt a *koloniális mimikri* fogalma kapcsán is, melyet Imre Zoltán Sadayakko gésaként való megjelenéséhez köt, s ebből kiindulva javasolja a fogalmon keresztül „a japán társulatok és színésznők Európában és Amerikában, vagy éppen Japánban alkalmazott stratégiái[nak]” újragondolását. Homi K. Bhabha definíciója szerint, melyet Imre Zoltán is idéz *Az idegen színpadra állításai* című könyvében, „a koloniális mimikri a vágyódás az újraformált, felismerhető Másikért, mint a különbség szubjektumáért, amely majdnem ugyanaz, de mégsem egészen (Bhabha, *Of Mimicry and Man* = Uő., *The Location of Culture*, London-New York, Routledge, 2004, 122)”. A fogalom természetesen megkerülhetetlen az interkulturális színházi vizsgálódások során, ahogyan Bhabha más terminusai, mint például a hibriditás általam is használt fogalma. A *koloniális mimikri* fogalmát azonban, annak ellenére, hogy egyes részekbe magam is beilleszthetőnek vélem, a „vágyódás feltételezése” mint szempont miatt nem tartom lehetséges kiindulópontnak ebben az esetben. Meglátásom szerint ugyanis a Kawakami-társulat és Hanako kapcsán nem feltétlenül, illetve nem teljes bizonyossággal beszélhetünk vágyódásról. A Bhabha által leírt fázisok ugyan valóban rávetíthetők Kawakami Otojirō és Sadayakko munkáira, minthogy esetükben megtörtént az idegen hatalom mintáinak átvétele és kisajátítása, majd ezeknek a mintáknak a lokális szükségletek szerinti felhasználása, de nem állnak rendelkezésre pontos adatok ennek kiváltó okairól. Beszélhetünk ugyan egyfajta tudatosságról a későbbi produkciók kialakítása kapcsán, de például első előadásuk, *A gésa és a lovag* dokumentált alakulását látva bizonyítható, hogy a végleges verzió nem egyetlen tudatos döntés, hanem a befogadói visszajelzések alapján inkább egy hosszabb kísérletezési folyamat eredménye volt, előadásaik mögött pedig biztosan nem állt olyan politikai vagy társadalmi üzenet, mint

³ BHARUCHA, *i.m.*, 14.

amelyre Bírálóm a Pesti Magyar Színház nyitóelőadása kapcsán utal. Azt, hogy mi motiválta a Kawakami-társulat európai előadásainak kialakítását, hogy ez pusztán anyagi édekek miatt jött létre, vagy megismerési vágy (is) volt mögötte, nem tudjuk. Kawakami Otojirō például először nem akarta átírni Loïe Fuller javaslatára az egyik előadásának a végét, mivel az eredeti történetben nem szerepelt rituális öngyilkosság. Végül azonban Fuller és a közönség nyomására mégis megtette. Ez az eset, és Sadayakkónak a nyugati sztereotípiákat kielégítő gésaként való megjelenése az előadások előtt és után a produkció reklámozása érdekében, véleményem szerint sokkal inkább a „kényszert” látszanak igazolni, mint a vágyódást. Ez a bizonytalanság volt az oka, hogy az alkotói helyett a befogadói oldalból indultam ki, és a *látens* és *manifeszt interkulturális színház* fogalmainak bevezetésével különítettem el és kategorizáltam a társulatok működését, kivonva az egyenletből az alkotók esetleges motivációit. Köszönöm ugyanakkor Bírálómnak, hogy megjegyzésével rávilágított a fogalom fontosságára, így az itt elmondottak és a bhabhai terminusra vonatkozó reflexió mindenképpen nagyobb hangsúlyt fog kapni egy későbbi átdolgozás során.

A *Sadayakko és Hanako Budapesten* című utolsó fejezet szerepe, hogy a hazai közönség recepcióját mutassa be a két színésznő vendégjátékai kapcsán, rávilágítva ezzel az előadások autentikusságának problematikájára. Mivel Sadayakko és Hanako is járt az Osztrák–Magyar Monarchia területén, elengedhetetlennek tartottam, hogy megvizsgáljam a hazai közönség általi fogadtatásukat, különösen, mert ezt a hazai színháztörténet-írásban még senki nem vizsgálta átfogó jelleggel. Céljaim közé tartozott a kutatói fókusz mintegy „térbeli” leszűkítése is, a helyi és a „távoli” színház egymáshoz való kapcsolódásának vizsgálata egy olyan példán, a színésznők budapesti fellépésein keresztül, amely a magyar színháztörténet-írás számára is kiemelt jelentőséggel rendelkezik. A kritikai visszhangok elemzéséhez azonban mindenképpen szükségét éreztem, hogy ne csupán a magam, hanem az olvasó számára is kontextusba helyezzem a korabeli közönség Japánnal és a japán színházzal kapcsolatos feltételezhető ismereteit, tapasztalatait, mert így válik láthatóvá annak a befogadói magatartásnak a változása, melyben a budapesti közönség a feltétlen elfogadástól eljut addig, hogy az előadások autentikusságát megkérdőjelezi. Imre Zoltán szerekezeti átalakítást javasoló megjegyzése nyomán a jövőben rövidíteni tervezem a századfordulós Magyarország területén megjelenő japanizáló és japán előadásokat bemutató alfejezeteket, és a hangsúlyok megerősítésével még inkább Sadayakko és Hanako fővárosi recepcióját helyezem fókuszba.

Köszönöm szépen Duró Győző precíz megjegyzéseit és kiegészítéseit, kiemelten a *Kapujanincs átjáró*, a francia darabok, a *gigaku*, az Oscar Wilde szövegrész, a Mitsuta-társulat, és Loïe Fuller kapcsán. A jövőben mindegyik szöveghelyet pontosítani fogom.

Hálás vagyok továbbá Bírálóm megjegyzéseire Lady Campbell írásával kapcsolatban, mivel rávilágított az egyes táncok *nō*-színházhoz kötődő elemeire, illetve más *kabuki*-darabok hatására. Ezeket az információkat mindenképpen pótolni fogom a jövőben, hogy még árnyaltabb képet adhassak *A gésa és a lovag* szerkezetéről.

Matsui Sumako haikuja a disszertációban valóban nem felel meg a haiku követelményeinek, vagyis nem 5-7-5 morából állnak a sorok. Sajnálatos módon nem a véglegesnek szánt fordítás került a disszertáció szövegbe. Az általam megfelelő moraszámban lefordított, vagyis a haiku formai követelményeit követő fordítás már megjelent 2016-ban a *Matsui Sumako, az új (színész)nő megjelenése Japánban* című tanulmányban (DOMA Petra – TAKÓ Ferenc (szerk.): „Közel, s Távolság” IV. – Az Eötvös Collegium Orientalisztika Műhely éves konferenciájának előadásaiból, 2014, Eötvös Collegium, Budapest, 2016, 383–401). Természetesen a későbbi megjelenés alkalmával a moraszámban helyes verziót fogom használni, mely a következő: „Mikor felveszem/ nyugati köpönyegem/ új nővé válok.”

Azért neveztem Belasco drámáját emblematikusnak (regényként való említése valóban elírás), mert a disszertációban szereplő személyek, vagyis Sadayakko és Puccini is Belasco drámáját használták, ezzel a verzióval találkoztak. John Luther Long elbeszélését magam is megemlítem mint előzményt, de valóban szükséges lenne kitérni ennek a szövegnek az előzményeire is, vagyis a Pierre Loti-féle *Madame Chrysantheme* című 1887-es regényre és az e mögött álló valós történelmi eseményekre.

Jelenleg nem áll rendelkezésre elegendő információ ahhoz, hogy képet kapjunk a *jishi* (*shishi*), vagyis „oroszlán” szó félrefordításával kapcsolatban az első Magyarországra látogató japán társulat neve esetében. Hipotézisem szerint a sárkányt egyszerűen „keletiesebb” állatnak tekintették, mint az oroszlánt, így ez esetben is egy a nyugati elvárásoknak való megfelelés tanúi lehetünk. Továbbá az avatatlan szem számára a sárkány és az oroszlán maszkja hasonlóknak tűnhet, így amennyiben esetleg volt valamilyen maszkos tánc vagy felvonulás, – noha akrobata és erőművész társulatról van szó –, ez okozhatott némi zavart a közönségben. Ugyanígy, a források hiánya és ellentmondásossága miatt nem építettem következtetéseket

Hanako *djorori* kapcsán tett kijelentésére, természetesen elképzelhető azonban, hogy valóban a *shamisenre* gondol.

A szakirodalomhoz tartozó észrevételek kapcsán köszönöm Bírálómnak, hogy felhívta a figyelmet Pronko könyvére, egy későbbi átdolgozás során mindenképpen használni fogom az írását. Enyedi Sándor szövegét ismerem, mivel azonban számos pontatlanságot tartalmaz például a *kabuki* kialakulásával és Kawakami Otojirō életével kapcsolatban is, valamint teljes mértékben hiányoznak a szövegből a hivatkozások, nem tartottam szerencsésnek felhasználni. Ennek ellenére elismerem, hogy pontatlanságai miatt nem kihagynom kellett volna, hanem e pontatlanságokra finoman felhívni a figyelmet és felhasználni az esetleges vonatkozó részeket. Ezáltal egy későbbi, Hanako magyarországi turnéját vizsgáló tanulmány során mindenképpen ki fogok térni a Pásztor Árpád írta kritika hatásaira. A Hanako vers idézése, végül, azért Kosztolányi összegyűjtött műveiből került ki, mert szintén a számos nyomdahiba és elírás miatt, melyekkel a források feldolgozása során találkoztam, nem bíztam az eredeti újságszövegben, és mindenképpen szükségét éreztem az ellenőrzött kiadás használatának. Emellett azonban egyértelműen fel kellett volna tüntetnem, hogy a vers, illetve fordítása a *Világ* 1913. október 5-i számában szerepelt először.

Végezetül még egyszer nagyon szépen köszönöm Imre Zoltán és Duró Győző fontos megjegyzéseit és megtisztelő figyelmét. Biztos vagyok benne, hogy észrevételeik nagy segítségemre lesznek mind a disszertáció átdolgozása, mind további kutatásaim során.

V. SZAKMAI ÖNÉLETRAJZ

Doma Petra 2007-ben kezdte meg felsőfokú tanulmányait a Eötvös Loránd Tudományegyetem keleti nyelvek és kultúrák alapszak japán szakirányán. Kiegészítő, minor szaknak 2008-ban a művelődéstudományt választotta színházi specializációval. 2010-ben szerezte meg BA diplomáját, szakdolgozata Japán megjelenését vizsgálta a magyar köztudatban 1904 és 1920 között a *Vasárnapi Ujság* alapján. Ezt követően 2011-től a Károli Gáspár Református Egyetem Színháztudomány mesterképzésén folytatta tanulmányait, ahol először kezdett a japán színházzal, konkrétan Kawakami Sadayakkóval foglalkozni. 2014-ben kitüntetéses diplomát vehetett át, s ugyanebben az évben nyert felvételt a Pécsi Tudományegyetem Irodalomtudományi Doktori Iskolájába. 2019 novemberében 100%-os eredménnyel szigorlati vizsgát tett, ezt követően, decemberben nyújtotta be jelen doktori értekezését, témavezetői Dr. Rosner Krisztina és Dr. habil. Kiss Gabriella voltak.

2013-ban a XXXI. OTDK Humán Tudományi Szekciójának Dráma és Színház tagozatában II. helyezést ért el Kiss Gabriella témavezetésével. 2009 óta társszervezője az évente megrendezésre kerülő „Közel, s Távolság” Orientalisztika Konferenciának, 2014 óta pedig társszerkesztője a szintén évente megjelenő „Közel, s Távolság” konferenciaköteteknek. 2016-ban az ELTE Eötvös József Collegiumban életre hívta a SZITU Konf – Színháztudományi konferenciát, melynek célja, hogy lehetőséget biztosítson a színházzal elkötelezetten foglalkozó hallgatóknak a bemutatkozásra, nyilvános eszmecsere. Az esemény idén ötödik alkalommal kerül megrendezésre, s készül a 2019-es konferencia tanulmánykötete.

Doma Petra 2016 óta tanít. Japán színháztörténeti kurzust tartott két féléven keresztül az ELTE Japán Tanszékén. Meghívott előadóként drámatörténeti és megosztva előadáselemzés kurzust is tanított a Károli Gáspár Református Egyetem Színháztudományi Tanszékén. 2018 őszén kelet-ázsiai színházról szóló előadást tartott az ELTE Eötvös József Collegium Vekerdi József Orientalisztika Műhely hallgatóinak, valamint 2017 óta állandó óraadó a Károli Gáspár Református Egyetem Japán Tanszékén, ahol japán és kelet-ázsiai színháztörténetet tanít.

2009 óta összesen 19 konferencián adott elő, rendszeres résztvevője a „Közel, s Távolság” Orientalisztika Konferenciáknak, a SZITU Konfnak és az éves pécsi színháztudományi konferenciának. Tudományszervezői tevékenységéhez tartozik 9 kötet szerkesztése, illetve társszerkesztése. Rendszeresen publikál, a konferencia és tanulmánykötetek mellett fordítása, tanulmányai és recenziói jelentek meg a *BUKSZ*-ban, a *Jelenkorban*, a *Korunkban*, a *Műhelyben*, a *Távolság-keleti Tanulmányokban* és a *Theatronban*. 2020 márciusában Eötvös Loránd emlékéremét kapott az ELTE Eötvös József Collegiumban végzett munkájáért.

VI. PUBLIKÁCIÓS JEGYZÉK ÉS KONFERENCIAELŐADÁSOK

Publikációk

2020

„Sadayakko és Hanako Budapesten”, *Távol-keleti Tanulmányok*, XI/1 (2019), 79–112.

2019

„A néprajzi, gyarmati és világkiállítások működési mechanizmusa”. P. MÜLLER Péter – EGRI Petra – KVÉDER Bence Gábor – NÉMETH Nikolett Anna (szerk.): *Kontaktzónák – Határterületek a színház mentén*, Kronosz Kiadó, 2019, 205–217.

„Apa-fiú kérdések és a nyomozás halogatása – Orhan Pamuk, Firdauszi és Szophoklész műveinek összefüggései”, *Korunk*, 2019/11, 62–70.

„Japán első színésznőképzője”, *Gyermeknevelés: Online Tudományos Folyóirat*, VII/1 (2019), 30–35.

„Kavakami Otodzsiró – A szeigeki létrehozója”. FARKAS Ildikó – SÁGI Attila (szerk.): *Kortárs Japanológia III.*, Károli Gáspár református Egyetem – L’Harmattan Kiadó, Budapest, 2019, 239–258.

„Imre Zoltán: Az idegen színpadra állításai – A magyar színház inter- és intrakulturális kapcsolatai”, *BUKSZ*, XXXI/1–2 (2019), 107–109.

„Egy szoros kapcsolatról”, *Jelenkor*, 2019/6, 725–728.

„Érdemes-e? – Deres Kornélia – Herczog Noémi (szerk.): *Színház és társadalom*”, *Korunk*, 2019/6, 116–119.

2018

„A hagyományos kabuki és a *shinpa* háborúja a XIX–XX. század fordulóján”. In *Távol-keleti Tanulmányok*, 2017/2, 133–150.

2017

„A *Halál arca* – Hanako megjelenése az európai színpadon”. DOMA Petra (szerk.): *SZITU Kötet. A SZITU Konf Színházstudományi Konferencia előadásaiból*, 2016, Budapest, Eötvös Collegium, 2017, 95–114.

2016

„Matsui Sumako – Az új (színész)nő megjelenése Japánban”. DOMA Petra – TAKÓ Ferenc (szerk.): *„Közel, s Távolság” IV. – Az Eötvös Collegium Orientalisztika Műhely éves konferenciájának előadásai*, 2014, Eötvös Collegium, Budapest, 2016.

„Kelet-Ázsia a MITEM-en”, *Magyar Művészet*, 2016/2, 122–126.

2015

Edward G. Craig (Doma Petra ford., bev.): „Sada Yacco”, *Theatron*, XIII. évf. 3. szám. 3–5

„Csányi János: Szentivánéji álom, 1994.” *Theatron*, XIII. évf. 1. szám, 54–56.

„Európai drámák japán színpadon – Ninagava Jukio Médeia, Macbeth és A vihar rendezése”. FARKAS György (szerk.): *kelet/nyugat tanulmánykötet*, Doktoranduszok Országos Szövetsége, Művészeti, Színház- és Filmtudományi osztály, Budapest, 2015, 27–41.

2014

„Verne Japánban – A 80 nap alatt a Föld körül japán adaptációja”. TAKÓ Ferenc (szerk.) *„Közel, s Távolság” III. – Az Eötvös Collegium Orientalisztika Műhely éves konferenciájának előadásai*, 2013, Eötvös Collegium, Budapest, 2014, 259–266.

„Az Idegen vonzásában – Sadayakko és Matsui Sumako színészi (ön)definíciója a nyugati és a japán színházművészetben”, *Theatron*, XII/4, 74–91.

2013

„Japán Shakespeare?”. TAKÓ Ferenc (szerk.): *„Közel, s Távolság” II. – Az Eötvös Collegium Orientalisztika Műhely éves konferenciájának előadásai*, 2012, Eötvös Collegium, Budapest, 2012, 299–304.

2011

„Sadayakko és hatása Európában”. TAKÓ Ferenc (szerk.): *„Közel, s Távolság” – Az Eötvös Collegium Orientalisztika Műhely éves konferenciájának előadásai*, 2009–2010, Eötvös Collegium, Budapest, 2011, 154–166.

Szerkesztett kötetek

SZITU Kötet 2018. A SZITU Konf – Színháztudományi Konferencia előadásaiból, 2018.
Budapest, Eötvös Collegium, 2019.

„Közel, s Távolság” IX. – Az Eötvös Collegium Orientalisztika Műhely éves konferenciájának előadásaiból, Budapest, Eötvös Collegium, 2019.

„Közel, s Távolság” VIII. – Az Eötvös Collegium Orientalisztika Műhely éves konferenciájának előadásaiból, Budapest, Eötvös Collegium, 2019.

SZITU Kötet 2017. A SZITU Konf – Színháztudományi Konferencia előadásaiból, 2017.
Budapest, Eötvös Collegium, 2018.

„Közel, s Távolság” VII. – Az Eötvös Collegium Orientalisztika Műhely éves konferenciájának előadásaiból, Budapest, Eötvös Collegium, 2018.

„Közel, s Távolság” VI. – Az Eötvös Collegium Orientalisztika Műhely éves konferenciájának előadásaiból, Budapest, Eötvös Collegium, 2018.

SZITU Kötet. A SZITU Konf – Színháztudományi Konferencia előadásaiból, 2016. Budapest, Eötvös Collegium, 2017.

„Közel, s Távolság” V. – Az Eötvös Collegium Orientalisztika Műhely éves konferenciájának előadásaiból, Budapest, Eötvös Collegium, 2017.

„Közel, s Távolság” IV. – Az Eötvös Collegium Orientalisztika Műhely éves konferenciájának előadásaiból, Budapest, Eötvös Collegium, 2016.

Konferenciaelőadások

2020

„Near and Far” Conference on Oriental and East Asian Studies [március 7.]

Topic: Hanako and Rodin

2019

SZITU KONF – Színháztudományi Konferencia [november 15.]

Téma: Sadayakko és Hanako Budapesten

Kontaktzónák – Színháztudományi Konferencia [április 12.]

Téma: A néprajzi, gyarmati és világkiállítások mechanizmusa – Inspirációk és „termékeny félreértések” a színházban

2018

Színház és néző Konferencia [március 9.]

Téma: A Kawakami-társulat előadásainak változása a nézők visszajelzéseinek tükrében

2017

„Leírás” Konferencia [november 17.]

Téma: Nyugati drámák japán színpadra írása a XX. század elején

SZITU KONF – Színháztudományi Konferencia [november 11.]

Téma: A *Nóra* és az *Otthon* első színpadi adaptációi Japánban

Gyermekkép és oktatás Japánban Konferencia [október 13.]

Téma: A japán színészképzés lehetőségei a XX. század elején – Japán első színésznőképzője

VIII. „Közel, s Távolság” Orientalisztika Konferencia [március 4.]

Téma: A *shinpa* és a *kabuki* háborúja

PhD Workshop for Doctoral Students in Japanese Studies in Central and Eastern Europe 2017 [február 11–12.]

Topic: *The Face of Death*

2016

SZITU KONF – Színháztudományi Konferencia [november 11.]

Téma: A *Halál arca* – Egy japán színész európai színpadon

A színpadon túl: az alkalmazott színház formái, lehetőségei, kihívásai – Színháztudományi Konferencia [április 16.]

Téma: „Láthatatlan színházi előadás”

2015

Rendezett tér: be-, át-, szét-, megrendezett terek a kortárs színházban és drámában – Színháztudományi Konferencia [április 17.]

Téma: Ninagawa Yukio „japán” Shakespeare-előadásai

2014

V. „Közel, s Távolság” Orientalisztika Konferencia [március 9.]

Téma: Matsui Sumako – Az új (színész)nő megjelenése Japánban

2013

PHILTHER Színházi net-filológia Konferencia

Téma: Csányi János: *Szentivánéji álom*, 1994.

XXXI. OTDK

Téma: Az Idegen vonzásában – Sadayakko és Matsui Sumako színésznői (ön)definíciója a nyugati és japán színházművészetben

IV. „Közel, s Távolság” Orientalisztika Konferencia [március 3.]

Téma: Verne Japánban – *A 80 nap alatt a Föld körül* adaptációja

2012

III. „Közel, s Távolság” Orientalisztika Konferencia

Téma: Japán Shakespeare?

2010

II. „Közel, s Távolság” Orientalisztika Konferencia

Téma: Sadayakko és hatása Európában

2009

I. „Közel, s Távolság” Orientalisztika Konferencia

Téma: A japán–orosz háború a magyar köztudatban