

**A kabuki,
mint a háborús propaganda eszköze
a huszadik század első felében**

- TDK dolgozat -

„Kabuki8”

Budapest

2014

Bevezetés

„Annak sajnálatos következményeként, hogy a kabuki elfelejtődött és kitörlődött a háború történetéből, nem vagyunk tisztában vele, hogy egy élő, kortárs előadó-művészeti ág volt 1945-ig.”¹

James R. Brandon

Mint színházi műfaj, a *kabuki* napjainkban egyike Japán klasszikus kulturális örökségeinek, amelyet a látványos arcfestések, jelmezek, a hagyományos hangszeres zenei kíséret, a harcművészetekre is jellemző letisztult mozgásformák jellemeznek. Ám az a kabuki, amelyet napjainkban a japán színházakban láthatunk, tulajdonképpen egy archaizáló műfaj, amely az Edo-kor² dramaturgiáját és látványvilágát idézi fel.

Létezett azonban a kabukinak egy másik, modern arca is, amely a Meidzsi-restaurációt³ követően, a modernizálódó állammal párhuzamosan alakult ki, és amely Japán második világháborús vereségét, és az amerikai megszállás éveit követően már csak emlékeiben maradt fent. A kabukinak ezt az azóta letűnt időszakát az aktuálpolitika eseményeinek feldolgozása, a modern díszletek és jelmezek (tankbelsők, csatahajtók, katonai egyenruhák), és a dráma hagyományos szerkezetének felbomlása jellemzik.

Dolgozatom témája annak a folyamatnak a bemutatása, amely során a kabuki színház a modern Japán külpolitikájának tükrévé, később szócsövévé változott. A kutatásaim elméleti hátterének feltárását követően vizsgálom azokat a folyamatokat, amelyek az 1930-as évektől kezdődően a kabuki népszerűségének ugrásszerű növekedéséhez vezettek, és azokat az ok-okozati összefüggéseket, amelyek még az 1945 előtti japán, majd az okkupációt követő amerikai cenzúra intézkedéseit, és a kortárs kabuki színház felszámolását eredményezték.

A fentebb ismertetett események ma már csak fehér foltként vannak jelen: a mai japán színházi gyűjtemények is csupán felsorolás-szinten foglalkoznak az 1895-1945 között született háborús drámákkal. Dolgozatomban igyekszem választ találni arra a kérdésre, hogy mennyire volt szándékos és ésszerű ennek az időszaknak, és az értékes korrajzként szolgáló propaganda-darabok elfelejtése, illetve elfelejtetése.

¹ In: James R. Brandon: *Kabuki's forgotten war 1931-1945*. University of Hawai'i Press, Honolulu, 2009. 321.

² 1600 – 1867. (江戸時代, *Edo dzsidai*)

³ 1868. (明治維新, *Meidzsi isin*)

1. A kabuki kialakulása, helyzete és jelentősége

A klasszikus japán színpadi műfajok közül a kabuki – a bunraku mellett, amellyel párhuzamosan alakult ki – az egyik legfiatalabb. Az első ilyen műfaj a *nó* (能), amely az arisztokrácia színháza volt a tizennegyedik századtól kezdve,⁴ és a színjátszás „statikus formáját”⁵ képviselte – elsősorban az értelmiség számára nyújtott szórakozást. Noha már a Heian-kortól ismertek és népszerűek voltak az eredetileg Kínából származó bábok, a tizenhatodik század végén alakult csak ki a másik meghatározó színpadi műfaj, a bábszínház⁶ (人形浄瑠璃, *ningyó dzsóruri*), amelyet ma *bunraku* (文楽) néven ismerünk.

A hagyomány szerint a kabuki születése konkrét dátumhoz, az 1603-as évhez, és egy papnő, *Izumo no Ókuni* (出雲の阿国) nevéhez köthető. Izumo Kiotóban, egy kiszáradt folyó medrében szervezett táncos előadásokat – ezeket ő maga *jajakó odorinak* (ややこ踊り, szó szerint „csecsemő tánc”)⁷ nevezte, amit később a *kabuki odorival* (歌舞伎踊り, „furcsa, szokatlan tánc”) azonosítottak, ahonnan a műfaj neve is ered.⁸ Mivel Ókuni táncaiban szép számmal vettek részt prostituáltak is, a közerkölcsre hivatkozva tiltották be először a nők részvételét (1629-ben), később pedig ugyanezen okból a nőket helyettesítő fiatal fiúk jelenlétét (1652-ben) a táncos produkciókban.⁹ A bakufu¹⁰ (幕府) folyamatosan küzdött a prostitúció visszaszorítása érdekében, amelyet összefüggésbe hoztak a színjátszás elterjedésével, és az 1700-as évek elejéig is szinte évente adtak ki újabb és újabb szigorító rendeleteket, amelyek a színésztársulatok tagjainak éjszakai kijárását, szamurájok otthonában való éjszakai tartózkodását, vagy a hivatalnokokkal való érintkezését korlátozták.¹¹ Ezt követően az 1660-as években a felnőtt férfiak alakították ki mai arculatát – a műfaj túlélése érdekében a női szereplőket *onnagaták* (女方), nőnek öltözött férfiak pótolták,¹² akik egy újfajta, egyedi, messzemenően művészi játékmódot alakítottak ki.

⁴ Ronald Cavaye: *Kabuki – A pocket guide*. Charles E. Tuttle Publishing, Singapore, 1998. 17.

⁵ Earle Ernst: *The kabuki theater*. University of Hawaii Press, USA, 1974. 1.

⁶ Cavaye: *Kabuki – A pocket guide*. 18.

⁷ Vélhetően a tánc, illetve szertartás célja az volt, hogy a várandós nők hasában megforduló gyermeket ünnepeljék.

⁸ Andrew T. Tsubaki: *The performing arts of sixteenth-century Japan: A prelude to kabuki*. In: *A kabuki reader – History and performance*. M.E. Sharpe, Armonk, New York, 2002. 12.

⁹ Lawrence R. Komniz: *Origins of kabuki acting in medieval Japanese drama*. In: *A kabuki reader – History and performance*. M.E. Sharpe, Armonk, New York, 2002. 17.

¹⁰ Tokugava-sógunátus, amely a császár helyett gyakorolta a katonai hatalmat 1603-1867 között.

¹¹ Donald H. Shively: *Bakufu versus kabuki*. In: *A kabuki reader – History and performance*. 44.

¹² Cavaye: *Kabuki: A pocket guide*. 19.

A kabuki a nó színházzal ellentétben a köznép, a kialakuló polgári osztály népszerű szórakozási formája volt¹³ - amely az Edo-kor első évszázadában nem esett pozitív megítélés alá. A kormányzat a városi lakosságot egyszerűen ostobának tartotta, „akikkel úgy kell beszélni, mint a gyerekekkel”¹⁴. A kabuki három fő alműfaja közül a *szevamoto*¹⁵ (世話物) tükrözte ezt a szemléletet, amely a hétköznapi emberek életével foglalkozott, szembeállítva az érzelmeket a társadalmi erkölcsökkel. Emellett megmaradtak azok a darabok is, amelyeknek központi eleme a tánc maradt (所作事, *sósza goto*), önállóan, vagy jeleneteket helyettesítve. Létezett továbbá egy harmadik csoportja is a színdaraboknak, a történelmi drámák (時代物, *dzsida imono*), amelyekre azonban szigorú megkötések vonatkoztak: semmi esetre sem bírálhatták vagy tüntethették fel negatív színben a sógunátust. Ennek érdekében a történelmi drámák a több száz évvel korábbi eseményekhez nyúltak vissza, amelyek semmilyen szempontból nem voltak összefüggésbe hozhatók a bakufut megelőző polgárháborús állapottal és azok politikai viszonyaival.¹⁶

A kabuki egyre elfogadottabbá és kedveltebbé vált, de a kultúra rangjára csak a sógunátus bukása után emelkedett: 1868-tól a Meidzsi-kor kezdetével megszűnt az a nyomás, amely eddig távol tartotta a közélettől. Az olyan neves színészdinasztiák tagjai, mint IX. *Icsikava Dandzsúró* (九代目 市川 團十郎), vagy V. *Onoe Kikugoró* (五代目 尾上 菊五郎), akik a kor igazi hírességeinek számítottak, és akiknek nevéhez a modern drámák születése köthető, rengeteget tettek azért, hogy a kabuki elismert előadó-művészeti ág legyen. Jelzés értékűnek számított, amikor Meidzsi császár 1887-ben részt vett egy kabuki-előadáson,¹⁷ amelyet *Inue Kaoru*¹⁸ (井上 馨) külügyminiszter kertjében rendeztek.

A Meidzsi-reformmal az addig szigorúan zárt ország¹⁹ megnyitotta kapuit a nyugat felé – amely egyrészt együtt járt azzal, hogy a nagyobb színházak már külföldi utazókat megcélzó szórólapokkal hirdették a darabjaikat, másrészt az addig zárt és jól körülhatárolt műfaj körvonalai elmosódtak, és teret engedtek a színház modernizációjának.

¹³ Edwin O. Reischauer: *Japán története*. Maecenas Könyvkiadó, Miskolc, 2000. 87.

¹⁴ Shively: *Bakufu versus kabuk.* 42.

¹⁵ Cavaye: *Kabuki – A pocket guide*. 20.

¹⁶ Érdekes megfigyelni, hogy a kabukit már kialakulásának első időszakában a kormányzat milyen fenyegető jelenlétként érzékelte, nem csak erkölcsi, hanem politikai szempontból is. Ennek oka feltételezésem szerint a színház nyilvánosságában keresendő, amely a napilapok és újságok megjelenése előtt is széles tömegekhez volt képes eljutni, így alkalmas lehetett a közhangulat befolyásolására.

¹⁷ Jacob Raz: *Audience and actors – A study of their interaction in the Japanese traditional theater*. E.J. Brill, Leiden, 1983. 220.

¹⁸ 1836-1915, Japán külügyminisztere 1885-87 között, de több más miniszteri tisztséget is betöltött.

¹⁹ A bakufu idején az 1630-as években több rendelet is korlátozta a külföldiek (elsősorban európaiak) Japánba való belépését – ez volt az úgynevezett *sakoku* (鎖国, „lelancolt ország”) politika.

2. A háborús dráma születésének kora

2.1. Terjeszkedő politika 1871-1895 között

A tizenkilencedik század végére a japán társadalom és gazdaság – mindössze három évtized alatt – jelentősen átalakult, a reformoknak és különösen a nyugat felé való nyitásnak köszönhetően.²⁰ A mezőgazdasági munkára alkalmas földterületek elfogytak, a vidéki lakosság a városokba áramlott (korábban a népesség egytizede élt városokban, a századfordulón már a fele), ahol a könnyűiparban talált magának megélhetést.²¹ Ez jókora lendületet adott az exportnak, és amellett, hogy biztosította az ország gazdasági stabilitását, egyben a városi polgárság helyzetét is megerősítette.

A gazdasági fellendülés igényt formált egy erős, ütőképes, modern (nyugati típusú) hadsereg felállítására,²² amely magával vont egyfajta igényt is az ázsiai területi terjeszkedésre. A századfordulón a fiatal, modern állam először Kínával került konfliktusba. 1871-ben a mudani incidens során ötvennégy Rjúkjú-szigeteki matrózt mészároltak le Tajvanon,²³ amelyre a japán hadsereg egy válaszcsepással reagált. Ennek eredményeként Kína nagy összegű jóvátételt fizetett Japánnak, és lemondott a Rjúkjú-szigetéről (ma Okinava prefektúra). Ezt követően 1894-ben, a Korea feletti befolyás megszerzésének kapcsán újból fegyveres konfliktusba került a két ország. Az első kínai-japán háborúban²⁴ aratott győzelem Japán számára több szempontból is jelzés értékű volt: visszaigazolta a nyugati mintára átszervezett hadseregének hatékonyságát, a nyugati hatalmak szemében növelte az ország tekintélyét, illetve a simonoszeki békét követően Kína elismerte Korea függetlenségét, lemondott Tajvan szigetről, és további háborús jóvátételt volt köteles fizetni Japán javára²⁵.

2.2. Az első színházreform, és az icsijazuke-drámák

A kabuki tekintetében egy külső-belső szemléletváltás vette kezdetét. IX. Icsikava Dandzsúró 1879-ben, színésztársai nevében is kinyilvánította, hogy „a színház az utóbbi

²⁰ Kaoru Sugihara: *Japan as an engine of the Asian international economy, c.1880-1936*. In: Wolf Mendl (szerk.): *Japan and South-East Asia*. Routledge, Cornwall, 2001. 36-38.

²¹ Reischauer: *Japán története*. 135-136.

²² Kozo Yamamura: *Success illgotten? The role of Meiji militarism in Japan's technological progress*. In: Michael Smitka (szerk.): *The interwar economy of Japan: colonialism, depression and recovery, 1910-1940*. Garland, New York, 1998. 240.

²³ Reischauer: *Japán története*. 130.

²⁴ 1894. augusztus 1. - 1895. április 17.

²⁵ Reischauer: *Japán története*. 131.

években teleszívta magát mocsokkal és bűzlik a közönségességtől; félreértelmezte a jó jutalmazásának és a rossz büntetésének gyönyörű elvét, mesterkéltté és eltorzulttá vált”.²⁶

Inue külügyminiszter mögött felsorakozott egy politikusokból és a kultúra, illetve a pénzvillag más prominens szereplőiből álló csoport, amely 1886-ban létrehozta a Színházmegújító Mozgalmat (演劇改良運動, *engekikairjó undó*), amely célul tűzte ki, hogy „a kultúrát és a színházakat olyan intézménnyé alakítsa, amely élen jár a társadalmi fejlődés kezdeményezésében, és az ésszerűség művelésében”, illetve a nyugati színházak mintájára „beültesse az új eszméket és a civilizációt a nők és gyermekek fejébe”.²⁷ A reformok egy része azonnal lecsapódott a színházak működésében: a koreográfiák és a dramaturgia letisztultabbá, életszerűbbé vált, és Icsikava kezdeményezését követően a színészek egyre kevesebb stilizált arcfestést használtak – a realiztikusabb megjelenés így több hangsúlyt fektetett a karakterek hiteles, átélt ábrázolására.

Ebben az időszakban született meg a kabuki egy új, negyedik alműfaja, az *icsijazuke* (一夜漬け, „egynapos savanyúság”). Az ilyen drámák legfőbb jellemzője, ahogy nevük is mutatja, az aktuális eseményekre való gyors reagálás volt: a szerzők sokszor egyetlen éjszaka alatt írták meg a darabokat, hogy minél hamarabb színpadképesek legyenek. Az első kínai-japán háború idején csupán néhány hónap leforgása alatt kilenc icsijazuke-dráma született, ám nem számítottak különösebben sikeresnek. Az egyik ilyen darab, amelyben Onoe Kikugoró és Icsikava Dandzsúró együtt szerepeltek, a két színészóriás ellenére is csúfosan megbukott, részben azért, mert a csatajeleneteket nem játszották el, csak utalásokat tettek rá, részben azért, mert az idős színészek a természetellenesen, sőt, „szánalomra méltóan” festettek a nyugati típusú, modern egyenruhákban.²⁸ A kritikusok nem ismerték el ezeknek a daraboknak a művészi jogosultságát, és a közönség háborús eseményekre való éhségével indokolták a létezésüket.

2.3. A győztes japán állam a századfordulón

A Meidzsi-kor második felének külpolitikájában jelentős hadtörténeti eseménynek számított az orosz-japán háború²⁹ - különösen annak fényében, hogy ezúttal Japán nem egy legyengült birodalommal került szembe, mint Kína esetében, hanem egy komoly haderővel

²⁶ Katsuya Hirano: *The politics of dialogic imagination – Power and popular culture in early and modern Japan*. The University of Chicago Press, Chicago, 2014. 218.

²⁷ U.o. 218.

²⁸ Brandon: *Kabuki's forgotten war - 1931-1945*. 9.

²⁹ 1904. február 8. – 1905. szeptember 5.

rendelkező nagyhatalommal. A háború előzményeként Japán 1902-ben Nagy-Britanniával kötött szövetséget,³⁰ biztosítva ezzel, hogy egy későbbi japán-orosz konfliktus esetén a nyugati hatalmak semlegesek maradnak. Japán részben a korszerű, jól szervezett hadseregének, részben az orosz fél logisztikai nehézségeinek köszönhetően több győzelmet is aratott, majd a New Hampshire-i békét követően újabb területekhez jutott Szahalin déli részén, és megszerezte az oroszok által épített dél-mandzsúriai vasútvonalak bérleti jogát.³¹ A Portsmouthban megkötött paktum egy olyan politikai helyzetet rögzített, amelyben burkoltan benne rejtett egy újabb háború lehetősége – erre azonban csak évtizedekkel később került sor.

A japán társadalomban a Meidzsi-kor előtt is kiemelkedően magas volt az írni-olvasni tudók száma, de a tizenkilencedik század végére az analfabetizmust szinte teljesen sikerült felszámolni³² - az újságok és röplapok így az egész társadalom számára elérhetőek voltak – annál is inkább, mivel elektronikus kommunikációs eszközök még nem léteztek. A mozgalmas külpolitikai események egészen új tényezőnek minősültek a közéletben – a sógunátus idején ugyanis a *szakoku* politikájából adódóan kétszázötven éven át elzártan élt az ország. Az embereket komolyan foglalkoztatta a tőlük messzire zajló háború, és hírekre éhesen várták a lapkiadók által nyomtatott hadi tudósításokat. Az erős, határozott közvélemény kialakulását jól szemlélteti az orosz-japán konfliktus lezárását követően kialakult helyzet is: ekkor országszerte forrongások törtek ki,³³ mivel a győzelmi hangulatban felbuzdult lakosság elvárta volna, hogy a kormány anyagi kompenzációt és nagyobb területszerzést harcoljon ki a békekötés alkalmával.

2.4. A sinpa hatása

A lakosság egyre jobban távolodott az Edo-kor tekintélyelvű, feudális társadalmi viszonyaitól, és nem csak a véleményét merte erőteljesebben kifejezni, de információ-éhsége és szórakozás iránti vágya is növekedett. A századforduló időszakában a színjátszás megítélését egyfajta kettős mérce jellemzi: a kabuki modernizációjára tett kísérleteket a közönség nem fogadta feltétel nélkül. Icsikava Dandzsúró a közmegítélés szerint nem számított „jó” színésznek,³⁴ épp az általa és társulata által alkalmazott újítások miatt.

³⁰ Reischauer: *Japán története*. 132.

³¹ U.o. pp.133.

³² U.o. pp.141.

³³ U.o. pp.141.

³⁴ Hirano: *The politics of dialogic imagination – Power and popular culture in early and modern Japan*. 219.

Az „új iskola”³⁵ (新派, *sinpa*) megjelenése a modernizációra való igényt úgy elégítette ki, hogy közben nem épített a kabukival kapcsolatban rögzült előítéletekre: a nézők a hagyományos színdarabokkal szemben támasztottak bizonyos formai elvárásokat, a *sinpa* azonban ezeket könnyedén ki tudta kerülni. A színdarabok rövidebbek voltak a kabuki drámáknál, a cselekményt ennek megfelelően leegyszerűsítették, és kuriózumnak számított, hogy a női szerepeket színésznők alakították. A *sinpa* legnagyobb hatású alakjai kétségtelenül Kavakami Otodzsiró³⁶ (川上音二郎) és felesége, Kavakami Szadajakkó (川上貞奴) voltak, akik a századfordulón eljutottak Európába és Amerikába is, megismerkedtek a nyugati színházzal, amit Japánba hazatérve nagy sikerrel tudtak átültetni a saját produkcióikba..

A *sinpa* népszerűsége nem élte túl Kavakami 1911-ben bekövetkező halálát, és a húszas évekre jelentősen visszaszorult; illetve részben a japán filmművészetben élt tovább. A kabuki történetére azonban jelentős hatást gyakorolt ez a rövid virágzás is, mert a *sinpa* tette igazán népszerűvé az icsijazuke-darabokat az orosz-japán háború idején,³⁷ ezzel megteremtve a háborús drámák iránti igényt, amelyet a *sinpa* letűnését követően, az elkövetkező fegyveres konfliktusok idején a kabuki pótolta.

2.5. Az „új történelmi drámák”

A nézők mellett, hogy nem fogadták osztatlan elismeréssel az icsijazuke-darabokat, továbbra is igényelték a kabuki „klasszikus” arcát: a táncjátékokat és a történelmi drámákat. Majama Szeika (真山青果), a kor híres regény- és drámaírója a húszas évek végén elkezdett egy olyan sorozatot, amelyben újraértelmezte és részben át is írta a japán történelmet.³⁸ Az Edo-korban keletkezett drámák ugyanis az akkori feudális viszonyokat tükrözték, a húszas-harmincas években ez már nem volt politikailag helytálló.

A kezdeményezés hatására jött létre az „új történelmi dráma” (新時代劇, *sin-dzsidaigeki*), és vált a politikai színház egy új szegmensévé az icsijazuke mellett. A szerzők egyáltalán nem törekedtek arra, hogy a darabok cselekménye történelmileg hű legyen – a céljuk sokkal inkább a hősiesség eszményképpé formálása, az erkölcsi példamutatás volt.³⁹

³⁵ Szembeállítva a „régikolával” (旧派, *kjúha*), vagyis a kabukival. In: James R. Brandon: *The Cambridge guide to Asian theatre*. Cambridge University Press, Cambridge, 1997. 153.

³⁶ Gabrielle H. Cody – Evert Sprinchorn (szerk.): *The Columbia Encyclopedia of modern drama*. Columbia University Press, New York, 2007. 757.

³⁷ Brandon: *Kabuki's forgotten war - 1931-1945*. 10.

³⁸ U.o. 5.

³⁹ U.o. 60

3. Stílusváltás – militarizmus és patriotizmus az 1930-as években

3.1. A Taisó-demokrácia és a politikai fordulat

Meidzsi császár halálát követően egy új korszak vette kezdetét,⁴⁰ amely Taisó-császár nevéhez fűződött. Mivel a császár gyermekkori agyhártyagyulladás miatt tulajdonképpen szellemi fogyatékos volt, az ország hatalmi erővonalai átrendeződtek. A Meidzsi-restauráció során és az azt követő időszak formálásában közreműködő idős politikusok köre, az egyfajta „vének tanácsaként” működő *genró* (元老) befolyása megszűnt,⁴¹ a parlament vált az ország fő döntéshozó szervévé⁴², ám a hadsereg is jelentős hatalmi tényező maradt. A Taisó-kor érdeme, hogy egy liberális, parlamentáris demokráciát hozott létre Japánban, amely aztán a harmincas években egy éles váltást követően a nacionalizmus felé terelte az országot.⁴³

Számos elmélet született azzal kapcsolatban, hogy ez a folyamat miként zajlott le ilyen gyorsan, ám valószínű, hogy a társadalmi változás előzménye ebben az esetben is egy gazdasági változásban keresendő. A húszas évek végén az amerikai gazdaságot ért csapás a külkereskedelmi kapcsolatokra is kihatással volt – a japán selyemimport mértéke a felére csökkent, és a nyugati országok védővámokkal próbálták kizárni az Ázsiából érkező textilipari termékeket.⁴⁴ Mivel a japán gazdasági növekedés fő mozgatórugója a Meidzsi-reform óta éppen a könnyűipari export volt, a nyugati piacok bezárulását követően az ország egyetlen irányba haladhatott csak tovább: Kína felé.

A területi terjeszkedésnek belpolitikai szempontból jókora lendületet adott az a tény, hogy a megnövekedett népesség életkörülményei a csökkenő export miatt jelentősen romlani kezdtek.⁴⁵ Emellett a hadsereg egyre nagyobb önállóságot vívott ki magának, és 1928-ban a Huanggutun incidenst⁴⁶ követően világossá vált, hogy sem a miniszterelnöknek, sem pedig a két éve trónra került Hirohito császárnak sem tartoznak elszámolással. A hadseregnek ez a meg nem torolható, önkényes lépése közvetlen előzménye volt egy újabb háborús konfliktus kirobbanásának.

⁴⁰ Taisó-kor (大正時代, *taisó dzsidai*), 1912-1926.

⁴¹ A *genró* ügyvivőjét, Itó Hirobumit (伊藤 博文) 1909-ben gyilkolták meg Mandzsúriában. A tagok között volt a már idézett Inue Kaoru miniszter is. In: Reischauer: *Japán története*. pp.142.

⁴² U.o. 143.

⁴³ U.o. 155.

⁴⁴ Brandon: *Kabuki's forgotten war - 1931-1945*. 20.

⁴⁵ Reischauer: *Japán története*. 160.

⁴⁶ Japán tisztek egy szabotázsakció keretében végeztek Csang Co-lin mandzsúriai tábornokkal, a japán uralkodó követelte az elkövetők felelősségre vonását, amit a hadsereg vezetői megtagadtak. In: Hiroko Mizuno: *Japan's way out of the crisis of the 1930s as a strategy for overcoming modernity*. Helmut Konrad – Wolfgang Maderthaner (szerk.): *Routes into the abyss – Coping with crises in the 1930s*. Berghahn Books, New York, 2013. 149.

3.2. A mandzsúriai válság - a bidan születése

1931 szeptember 18-án japán tisztok robbanást idéztek elő a Dél-Mandzsúriai Vasút vonalán Mukdennél⁴⁷ - bár a károkozás mértéke elenyésző volt, ez a megrendezett akció adta a casus bellit Mandzsúria lerohanására. Hirohito császár és a kormány ebben az esetben is ugyanolyan tehetetlenek voltak,⁴⁸ mint három évvel korábban Csang Co-lin merényletét követően. 1932 január 28-án a japán csapatok újabb megrendezett ellentámadást indítottak, ezúttal Sanghaj közelében,⁴⁹ amely mindkét oldalon jelentős emberveszteséggel járt, de végül a japán fél került ki belőle győztesen.

Februárban már a harctéren készült fotókkal és a japán katonák hősiességét dicsőítő történetekkel voltak tele a japán újságok. A címlapokon egész oldalon szerepelt három fiatal katona önfeláldozó története, akik Sanghaj ostroma idején a saját testükre erősített robbanótöltetekkel hatoltak be az ellenséges sáncok mögé, hogy ott magukat felrobbantva áttörjék a védvonalat, utat biztosítva ezzel csapataiknak a behatoláshoz. A valóságban a három fiatal férfit a katonai szolgálat teljesítése közben érte a halál, tisztázatlan körülmények között (bizonyos elméletek szerint egy hibás biztosíték okozta a balesetet),⁵⁰ de a hadsereg öngyilkos merényletként dokumentálta az esetet.

A katonaságnak és a lakosságnak egyaránt szüksége volt hősökre – ám egészen eddig példa nélkül való volt, hogy három közkatona halála ekkora társadalmi visszhangot keltsen. A „Három hősies emberi bomba” (爆弾三勇士, *bakudan sanjűsi*, máshol 肉弾三勇士, *nikudan sanjűsi*) története a „japán szellem” (日本精神, *nihon szeisin*) megtestesülésének példája volt,⁵¹ amelyet feldolgoztak dalokban, festményekben, született a történetükből film, bunraku darab, és országszerte több szobrot és emléktáblát⁵² is felavattak. Ám népszerűségük még a művészeti ábrázolásokon is túlmutatott: a képüket kimonókra festették,⁵³ illetve fogyasztási cikkek reklámjaihoz is felhasználták (ezeken a rajzokon a három katona ágyúlöveg helyett egy sörösüveget visz).⁵⁴

⁴⁷ Reischauer: *Japán története*. 161.

⁴⁸ U.o. 162.

⁴⁹ Brandon: *Kabuki's forgotten war - 1931-1945*. 40.

⁵⁰ Louise Young: *Japan's Total Empire: Manchuria and the Culture of Wartime Imperialism*. University of California Press, Los Angeles, 1998. 77.

⁵¹ David C. Earhart: *Certain Victory: Images of World War II in the Japanese Media*. M.E. Sharpe, New York, 2009. 76-77.

⁵² Az egyik ilyen ábrázolás ma is látható a Jaszukuni-szentélyben, amely napjainkban is a japán belpolitikának egy igen érzékeny területe. (Ez a szentély állít emléket a háborúban elesett valamennyi japán katonának és civilnek, beleértve a háborús bűnösöket is.)

⁵³ Brandon: *Kabuki's forgotten war - 1931-1945*. 51.

⁵⁴ U.o. 52.

A történet feldolgozásainak formái közül természetesen nem maradhatott el a kabuki sem: alig néhány héttel az események után, március 6-án a tokiói Kabuki-za színház műsorra tűzte az első ilyen icsijazuke-darabot, amely aztán mintául szolgált a többi színház számára is⁵⁵ - országszerte tizenkét változat készült belőle a különböző szerzők tollából, amelyeket egy hónapon belül műsorra is tűztek. Ez egyfajta versenyhelyzetet is eredményezett a színházak között, amelyet nem minden esetben befolyásoltak tisztességes, vagy éppen méltó módon. A Kabuki-za társulata például nyilvános megemlékezést szervezett a három hős tiszteletére, amelyen természetesen részt vettek az őket alakító színészek is – a róluk készült fotó az Aszahi Sinbun napilap címlapján már másnap bejárta az országot.⁵⁶

A *Nikudan szanjúsi* csaknem egy éven keresztül vezető téma maradt a közéletben, emellett egy új stílus, illetve az icsijazuke-drámák csoportján belül egy új alműfaj születését eredményezte. A *bidan* (美談, „gyönyörű történet”) azonban nem a haditudósítások gyorsaságára és tájékoztató jellegére, hanem a cselekmény hősiességére és eszmeiségére helyezte a hangsúlyt – ezzel teret engedett a direkt háborús propagandának a színpadon.

3.3. A „hosszú, kemény háború” kezdete

A *bidan* népszerűsége új lendületet kapott, amikor a japán hadsereg újra fegyveres összetűzést provokált Kínával szemben. Egy évvel korábban, az úgynevezett „február huszonhatodikai incidens”⁵⁷ során fiatal tisztek katonai puccsot kíséreltek meg – az akció végül nem járt sikerrel, az elkövetőket felelősségre vonták, ám az eset jól szemlélteti az akkori belpolitikai egyensúly megbillenését: a hatalom immár a hadsereg kezében összpontosult.

A második japán-kínai háború a Marco Polo hídi incidenssel⁵⁸ vette kezdetét: a japán hadsereg katonái 1937. július 7-én a Peking közelében található híd közelében tartottak hadgyakorlatot, amely során kínai katonák tüzet nyitottak rájuk, másnap pedig a japán katonák elfoglalták a stratégiaiilag fontos pozíciójú hidat. Három héttel később már bemutattak egy icsijazuke-darabot, amelyet a „jogszerűtlen” támadás inspirált – ebbe már a szerzői szabadság beleszótt egy, a kínaiak által megmérgezett kutat is – a közönség ezt a fordulatot tényként fogadta el.

⁵⁵ Brandon: *Kabuki's forgotten war - 1931-1945*. 44.

⁵⁶ U.o. 45-46

⁵⁷ (二・二六事件, *niniroku dzsiken*) 1936. február 26-án több prominens politikust, köztük két volt miniszterelnököt gyilkoltak meg. In: Reischauer: *Japán története*. 164-165.

⁵⁸ Brandon: *Kabuki's forgotten war - 1931-1945*. 68.

A politikai vezetők igyekeztek megnyerni a társadalom támogatását a háború kiterjesztésével kapcsolatban, és megmutatni az embereknek, hogy az nem csak szükséges, de elkerülhetetlen is. Ami Európában a fasizmus és a náciizmus eszméiben manifesztálódott, azt Japánban a „nihon szeisin”⁵⁹ (日本精神, „japán szellem”) testesítette meg. Nem beszélhetünk azonban „szervezett totalitárius tömegmozgalomról”,⁶⁰ ahogyan a japán nacionalizmus születése nem köthető konkrét személy nevéhez vagy munkásságához, ráadásul a folyamat végig törvényes és alkotmányos keretek között zajlott.⁶¹ A fő ideológiai irányvonalat a nyugattal való szembehelyezkedés adta, és a cél, hogy Japán irányítása alatt Ázsia országai egy nagy, közös birodalommal olvadjanak össze.

A miniszterelnök, Konoe Fumimaro⁶² (近衛 文麿) mindössze egy hónapja töltötte be hivatalát, amikor a háború kitört, de ő maga is tisztában volt vele, hogy „hosszú, kemény háború” vár Japánra,⁶³ és felszólította a lakosságot, hogy az ország érdekeit helyezték saját vágyaik elé.

A közhangulat pozitív befolyásolása érdekében az egy évvel korábban létrejött Információs Kabinetiroda⁶⁴ (内閣情報局, naikaku dzsóhókjoku) – a miniszterelnök utasítására – olyan programsorozatot hirdetett meg, amelyeken a lakosság hazafias témájú beszédek, előadások, dalokat hallhatott. Ennek a „nemzeti mozgósító kampánynak” a részeként született meg a *népszínház* (国民演劇, kokumin engeki) intézménye,⁶⁵ amely célul tűzte ki a kabuki ideológiai megtisztítását: a színháznak a japán szellemiséget kell tükröznie. Ebben a szellemben született Kavagucsi Macutaró (川口松太郎) *Hadpolgár* (民兵, *Minpei*) című drámája, amely az addigi bidan-darabokkal ellentétben már nem a katonai hősiességre helyezte a hangsúlyt: egy egyszerű buszsofőr karakterfejlődését mutatja be, ahogy eleinte gyáván megfutamodik munkája elől (a frontvonalak közelében kellene vezetnie), ám később erőt merít a japán katonák önfeláldozó bátorságából, és teljesíti feladatát. A tanulság azt a korai Meidzsi-kori elvet igyekezett szemléltetni, hogy háborús időkben a civileknek is úgy kell viselkedniük, mintha katonák lennének.⁶⁶

⁵⁹ Brandon: *Kabuki's forgotten war - 1931-1945*. 69.

⁶⁰ Reischauer: *Japán története*. 170.

⁶¹ U.o. 172.

⁶² (1891-1945), Japán miniszterelnöke 1937-39 és 1940-41 között.

⁶³ Brandon: *Kabuki's forgotten war - 1931-1945*. 89.

⁶⁴ U.o. 69-70.

⁶⁵ U.o. 72.

⁶⁶ Brandon: *Kabuki's forgotten war - 1931-1945*. 74-75.

3.4. Kettős mérce: Nanking elfoglalása

1937. december 12-én a japán csapatok ostrom alá vették Kína déli fővárosát, Nankingot, és mire a következő napon el is foglalták, a lakosság nagy része már elmenekült, vagy a város közepén létesített demilitarizált zónában keresett menedéket.⁶⁷ Az ezt követő események történelmileg ellentmondásosak az emberáldozatok számával és a pusztítás tényleges mértékével kapcsolatban, ám annyi bizonyos, hogy a város bevételét követően néhány napban legalább tizenkétezer ember vesztette életét. Az akció célja vélhetően az volt, hogy felkutassák azokat a kínai katonákat, akik a fegyvert és az egyenruhát letéve megpróbáltak elvegyülni a civilek között, ám a japánok nem kímélték a nőket, gyerekeket és időseket sem.

Japán számára a város elfoglalása stratégiaiilag fontos esemény volt: azt remélték, hogy Kína egy ilyen mértékű veszteséget követően kapitulálni fog – az Információs Kabinetiroda már úgy továbbította a híreket Konoe miniszterelnök hivatala felé, hogy ez a győzelem a háború végét jelenti.⁶⁸

A japán hadsereg győzelmi mámore a civil lakosságra is áttért, akik mit sem tudtak az ott zajló véres eseményekről. A kabuki-színházak ugyanilyen öntudatlan örömben ünnepelték a sikert, és új szemléletű háborús drámákat kezdtek játszani, amelyekben a hősies katonák nem csupán a harcban nyilvánították ki erkölcsi fölényüket. Josida Gendzsiró (吉田 絃二郎) drámájának főhőse, Iizuka parancsnok édességet oszt a kínai gyerekeknek,⁶⁹ és tiszteletteljes, szeretetteljes viselkedésre buzdítja katonáit velük szemben. Ugyan csak három évvel később, 1940. márciusában mutatták be Kikucsi Kan (菊池 寛) drámáját, a *Nisizumi tankparancsnok*⁷⁰ (西住戦車長伝, *Nisizumi szenszacsóden*) címmel, amely saját háborús élményeit, és egy Nanking ostroma során elhunyt katonatiszt életét eleveníti fel. A darabban Nisizumi parancsnok magához vesz egy kínai gyermeket, akit az édesanyja menekülés közben hátrahagyott, és élelmiszert oszt az éhező civilek között. Emellett persze nem hanyagolja el katonai feladatait, és félelmet nem ismerve küzd Nanking „felszabadításáért”, amely során életét veszti. A darab rendkívüli sikert aratott, a főhős személyéről újságcikkek, dalok születtek, ugyanebben az évben egy film is készült a dráma alapján. Jóllehet, a közönségnek ekkor még mindig nem volt fogalma a Nankingban zajlott katonai agresszióról, az nyilvánvalóvá vált, hogy a háború nem fog egyhamar véget érni.

⁶⁷ Lord Russell of Liverpool: *A bushido lovagjai – A japánok által elkövetett háborús bűnök rövid története*. Gold Book, Debrecen, 2002. 55-57.

⁶⁸ Brandon: *Kabuki's forgotten war - 1931-1945*. 80.

⁶⁹ U.o. 86.

⁷⁰ U.o. 128-129.

3.5. A cenzúra működésbe lép

Az 1938 januárjában megjelent japán színházi szemle (演芸画報, *Engei gahō*) vezércikke a színházi világ egészét érintő „fordulópontról”⁷¹ ír, illetve olyan szükséges változásokról, amelyeknek érinteniük kell a színházak személyi körén kívül a műsorra tűzött darabok körét, a jegyárakat, és még a nyitvatartási időket is. A szabályozás igényének hátterében az az ideológia állt, hogy az előadó-művészetnek a szórakoztatás mellett egyre inkább egyfajta „népnevelő” szerepet szántak.

Nem Konoe miniszterelnök politikája volt az első, amely a kabukit és a többi színpadi műfajt (és a filmművészetet) érintette. Az első ezzel kapcsolatos döntés még 1895-ben, az orosz-japán háború idején született, amikor a kormány egy általános, befogadóképességhez arányított adóval, illetve a jegyeladások után fizetett járulékkal terhelte a színházakat⁷². A bakufu ideje óta először hoztak a színházak szabályozásával kapcsolatos olyan rendelet, amely előzetes cenzúrához kötötte a színdarabok bemutatását. A drámákat két indokból nem engedték műsorra tűzni: közerkölcsbe vagy közrendbe ütközés esetén (utóbbira általában egy császár, vagy vele rokoni kapcsolatban álló személy tiltott megformálásakor került sor).⁷³ Komplikálttá tette az engedélyezési procedúrát, hogy a városi színházaknak az illetékes rendőrséghez kellett benyújtaniuk a kérvényt, de a vándorló társulatoknak a tokiói központi hivatalhoz, amely a túlterheltség miatt lassan dolgozott. További problémát jelentett, hogy a nem központilag kiállított engedélyek csak az adott város területén voltak érvényesek, és többször előfordult, hogy a különböző városokban különböző döntések születtek ugyanannak a színdarabnak a sorsával kapcsolatban.

A harmincas évek végére a cenzúra jelentősen megszigorodott, és a közerkölcs fogalmát is megszorítóan kezdték értelmezni. A politikai vezetés a színházakat arra ösztönözte, hogy a hedonizmus formáinak (melodramák, szerelmi drámák, táncos darabok) bemutatása helyett inkább a hazafiasságról, az erkölcsökről, és az aktuális hadi eseményekről szóló előadásokat részesítsék előnyben. Mindez az 1939 márciusában realizálódott törvényi szinten is, amikor a belügyminisztérium előterjesztett egy javaslatot a színháztörvényre (演劇法, *engeki hō*),⁷⁴ amelynek mintájául a filmtörvény szolgált. A javaslat többek között arra is hangsúlyt fektetett, hogy a kabuki klasszikus műfaji jellegét megőrizve elkülönüljön a modern drámától,

⁷¹ Brandon: *Kabuki's forgotten war - 1931-1945*. 90.

⁷² U.o. 30.

⁷³ 1933-ban a rendőrség a Gendzsi regényének színpadi változatát nem engedélyezte bemutatásra, mivel Gendzsi is a császári családhoz tartozott. 1932-ben a Hamlet kabuki-változatát nem engedélyezték, arra hivatkozva, hogy az rossz színben tüntet fel egy uralkodót. In: Brandon: *Kabuki's forgotten war - 1931-1945*. 31, 62.

⁷⁴ U.o. 106.

szorgalmazta a színházépítéseket, színiiskola alapítását, a vándortársulatok népszerűsítését, célul tűzte ki egy központi, egységes cenzúra-hivatal felállítását is.

1940-ben Konoe második hivatali ciklusában az Információs Kabinetiroda dolgozóinak száma hatszáz fővel növekedett, és feladatkörét is kibővítették a minisztériumok kommunikációjának egységesítésével.⁷⁵ Az újjászervezett hivatal első elnökének Itó Nobumit (伊藤 述史) nevezték ki, aki korábbi németországi utazása révén betekintést nyert a náci propaganda-gépezet működésébe is.⁷⁶ Az irodán belül öt alrészleget hozott létre, amelyek más-más feladatkört láttak el: a színházak az ötödik, kultúráért felelős részleg alá tartoztak, amelyek felügyeletét az Információs Hivatal látta el. A Hivatal volt felelős az úgynevezett „új rend”⁷⁷ (新体制, *sintaiszei*) kialakításáért, amely egy összefüggő elméleti háló volt, amely egy japán vezetés alatt álló ázsiai birodalom-egység létrehozásának ideológiáját tartalmazta.⁷⁸

Az „új rend” kapcsán ismét felmerült a színházak jogi szabályozásának kérdése, ám a korábbi színháztörvény tervezetével szemben ez már a Hivatal új szemléletét tükrözte, és ideológiai megszorításokat tartalmazott. 1940. április 20-án lépett hatályba Tokióban a rendőrség által kiadott rendelet a „Színházi előadások ellenőrzési szabályzatáról”⁷⁹ (劇場取締規則, *gekidzsó tosimari kiszoku*). Ez a 116 pontból álló jogszabály rendelkezett arról, hogy kik állhatnak színpadra (kitiltva onnan a tizennégy évnél fiatalabb, testi fogyatékkal élő, vagy éppen ideológiailag vitatható személyes háttérrel rendelkező színészeket), öt és fél órában limitálta az előadások hosszát, de utasításokat tartalmazott arra vonatkozóan is, hogy a műsorra tűzött daraboknak tükrözniük kell a „nemzeti lelkületet”. A cenzúra engedélyével színpadra állított darabok három évre szereztek előadási jogosultságot. Ennek ellenére folyamatos szigor figyelhető meg a művek elbírálása során – különös tekintettel a szerelem és az erotika ábrázolása tekintetében, az ugyanis „nem felel meg a kor szellemének”⁸⁰.

1940 „szent év” volt, a japán nemzet születésének 2600-ik évfordulója,⁸¹ a *kóki* (皇紀), amely során körülbelül tizenötezer megemlékezést tartottak és százhatvan drámát mutattak be országsszerte – ez volt az utolsó nagy kulturális esemény a háború csendes-óceáni térségre való kiterjesztése előtt, amely a modern kabuki színház utolsó éveit is jelentette.

⁷⁵ Brandon: *Kabuki's forgotten war - 1931-1945*. 133.

⁷⁶ Kazuo Yagami: *Konoe Fumimaro and the Failure of Peace in Japan, 1937-1941: A critical appraisal of the three-time prime minister* McFarland & Company Inc. Publishers, Jefferson, 2006. 77.

⁷⁷ Kasza: *The state and the mass media in Japan, 1918-1945*. University of California Press, Los Angeles, 1993. 194-207.

⁷⁸ Reischauer: *Japán története*. 175.

⁷⁹ Brandon: *Kabuki's forgotten war - 1931-1945*. 138-139.

⁸⁰ U.o. 140.

⁸¹ Kenneth James Ruoff: *Imperial Japan at its zenith: The wartime celebration of the empire's 2600th anniversary*. Cornell University Press, Ithaca, New York, 2010.

4. Színház és propaganda 1941-1945 között

4.1. A háború kiterjesztése a csendes-óceáni térségre

1941-re egyre nyilvánvalóbbá vált, hogy a japán hadsereg nem tudja az uralma alá vonni Kína egész területét, és a harmincas évek gyors sikerei után fokozatosan szorulnak vissza a szárazföldön. A politikai vezetés tisztában volt vele, hogy a háború folytatásához elengedhetetlenül szükséges az olaj, amelyhez Japán Indokína szeptemberi elfoglalását követően elvágta az utat: az Egyesült Államok, Nagy-Britannia és Hollandia olajembargót hirdetett Japánnal szemben⁸², a tartalékaik pedig mindössze két évre voltak elegendők.

Ősszel azonban a hadsereg már nagy erőkkel szervezte a Pearl Harbor elleni támadást,⁸³ mivel úgy látták, Japán presztízaveszteség nélkül nem tudja befejezni a háborút. Konoe miniszterelnök és kabinetje egész nyáron tárgyalásokat folytatott az Egyesült Államokkal azzal kapcsolatban, hogy kivonják a csapataikat Kínából, és véget vetnek a terjeszkedő politikának. Októberben bekövetkezett az, ami politikai szempontból megpecsételte az ország sorsát: Konoe lemondott tisztségéről, az új miniszterelnök pedig a hadsereg főparancsnoka, Tódzsó Hideki⁸⁴ (東條 英機) tábornok lett, aki előzőleg hadügyminiszteri posztot töltött be, és ezt miniszterelnöksége után is fenntartotta. Tódzsó messzemenően hitt abban, hogy a tárgyalások értelmetlenek, ám ezt nyíltan nem vállalta fel: még december elején is arra utasította a küldöttségek résztvevőit, hogy keltsék azt a benyomást az amerikai félben, mintha megegyezésre törekednének.⁸⁵ A támadás december 7-én Pearl Harbor-nál valóban a meglepetés erejével érte az amerikaiakat, és flottájuk óriási veszteségeket szenvedett, Japán pedig másnap már háborúban állt az Egyesült Államokkal és a szövetséges erőkkel. A tény az Információs Hivatal december 12-én hozta nyilvánosságra,⁸⁶ és úgy hivatkoztak rá, mint a „Nagy kelet-ázsiai háborúra” (大東亜戦争, *daitóaszenszó*), amely egy lépést jelentett az „új rend” felé.

A légierő expeditív támadásának sikere magával ragadta a lakosságot, akik a Hivatal révén szinte kizárólag a sikerekről és az önfeláldozó hősiességről értesültek. A háború nem befolyásolta a színházak működését sem: a bejelentést követően száz százalék fölötti

⁸² Reischauer: *Japán története*. 175.

⁸³ Lord Russell of Liverpool: *A bushido lovagjai – A japánok által elkövetett háborús bűnök rövid története*. 47.

⁸⁴ 1884-1948. Japán miniszterelnöke 1941-1944 között, háborús bűnei miatt a tokiói perben bűnösnek találták, és kötél általi halálra ítélték. U.o. 278-280.

⁸⁵ Lord Russell of Liverpool: *A bushido lovagjai – A japánok által elkövetett háborús bűnök rövid története*. 51.

⁸⁶ Brandon: *Kabuki's forgotten war - 1931-1945*. 180.

kihasználtsággal működtek.⁸⁷ A színészek a kulisszák mögött örömmámorban úsztak, és Japán győzelmének reményében nemzetközi sikerekről kezdtek ábrándokat szőni. A delíriumos állapot az egész művésztsadalmon átsöpört – Kodzsó Kókan festőművész a közhangulatnak megfelelően olyan propaganda-képeket festett, amelyeken a győztes japán légierő már New Yorkot bombázza.⁸⁸

A legszokatlanabb icsijazuke, amely a Pearl Harbor-i támadás után, ezzel összefüggésben született, Góda Toku (郷田 恵) Honoluluban játszódó drámája volt. Főszereplői egy szállodát üzemeltető első- és második generációs japán bevándorlók,⁸⁹ és a darab a két nemzedék közti konfliktus ábrázolásával a japán értékrendet eszményíti. Eközben a „rasszista” amerikaiakat agresszorként mutatja be, mint akik rettegnek a sikert sikerre halmozó japán hadseregtől, ezért saját, nyugati alapelveik alapján próbálják az országot térdre kényszeríteni. Az utolsó felvonásban a család a szállodájuk teraszáról nézi a légitámadást, a darab végén pedig az amerikai katonák tetemei fölött felvonják a japán nemzeti lobogót – amely egyben Ázsia egyesítését is szimbolizálja a nyugattal szemben.

4.2. A kabuki elszigetelődése

A háború elhúzódásával párhuzamosan az ország propaganda-gépezete igyekezett erőteljesebben kezében tartani az irányítást, annál is inkább, mert a lakosság egyre nehezebb körülmények között élt, és a „háborús morált” ezekben az időkben is fenn kellett tartani. A színházaknak „tömegeket kellett megszólítani”⁹⁰, és miközben az *Engei Gahó* szerkesztői elismerték a kabuki nagyszerűségét, és világszerte páratlannak tartották, elérkezettnek látták az időt, hogy a kissé ódivatú műfaj helyett valami olyan új színpadi stílust hozzanak létre, amely sikeresen át tudná venni a helyét. Ez részben ellentmondott annak a folyamatnak, amely során a kabukitól a politikai élet folyamatos megújulást várt el, ám az ellentmondás mögött a megváltozott belpolitikai viszonyok állnak. Eddig a színházak vezetői készségesen együttműködtek a hatóságokkal, ám még mindig magánkézben voltak,⁹¹ ami megnehezítette a teljes körű ideológiai irányításukat.

Iizuka Tomoicsiró (飯塚 友一郎) színháztörténész, már az „új rendre” támaszkodva azt nyilatkozta: „a kabuki szerepe az, hogy megöregedjen és elmúljon, hogy teret engedjen a

⁸⁷ Brandon: *Kabuki's forgotten war - 1931-1945*. 182.

⁸⁸ U.o. 190.

⁸⁹ U.o. 327-331.

⁹⁰ U.o. 204, 170.

⁹¹ U.o. 161.

polgári drámának” (国民演劇, *kokumin engeki*), és kinyilvánította abban való reményét, hogy az újonnan születő darabok már ebben a szellemben készülnek.⁹² Rádiós interjúiban támadta a kabuki színházak kapitalista szemléletét, és hangsúlyozta, hogy az oktatási és vallási intézmények mellett az ideológiai nevelés fontos eszközei a színházak.⁹³

Az Információs Hivatal 1941-ben írt ki először nyilvános polgári drámaíró versenyt – párhuzamosan hasonló pályázatokat hirdettek meg Tajvanon és Koreában is a nemzeti egység nevében.⁹⁴ A 112 pályamunka szerzői közül többen is ezeken a régóta japán irányítás alatt, és így a nyelvvel-kultúrával kapcsolatban álló gyarmatokon éltek, de érkeztek nevezések Mandzsúriából, Szingapúrból és az Egyesült Államokból is. A gyarmatokon zajló „japanizáció” összefüggésbe hozható az új rendnek azzal a törekvésével, hogy a japán kultúrának is egyeduralkodóvá kell válnia a térségben.⁹⁵ A versenyt a következő évben is megrendezték, ezúttal már mintegy nyolcszáz nevezés érkezett, amelyből a zsűri egy Meidzsi-korban játszódó darabot talált a legjobbnak: a dráma egy iszákos hajómérnökről szól, aki a „japán szellem” segítségével önállóan elkészíti egy nyugati típusú hajó terveit.⁹⁶

1942-ben ismét felmerült annak a kérdése, hogy egy szellemében egységes színháztörvényt szavazzon meg a parlament – az igény különös módon nem a politikai oldalról, hanem épp a színházak felől érkezett. Kisida Kunió (岸田 國士) drámaíró „Színház és politika” című esszéjében arról igyekezett biztosítani a katonai kormányzatot, hogy „semmi sem lehet olyan fontos egy színművész számára, mint az, hogy segítsen a nemzetnek teljes győzelemre vinni a háborút.”⁹⁷ A színháztörvény, melynek tervezete sokkal inkább tevőleges magatartásokban határozta meg a társulatok és színházak feladatait, egyfajta védelmet jelentett volna a rendőrségek által kiadott cenzúra-szabályzatokkal, és az Információs Hivatal növekvő szigorával szemben.⁹⁸ Az elképzelés ismételten nem valósult meg, mivel a kormány számára a színházak uniformizálása nem tartozott már a prioritásos témák közé, miután Japán a Midway-szigetknél először veszített el egy jelentős csatát a háború során.

⁹² Brandon: *Kabuki's forgotten war - 1931-1945*. 160-161.

⁹³ Brian Powell: *Japan's modern theatre: A century of change and continuity*. Routledge, New York, 2013. 117-119.

⁹⁴ Brandon: *Kabuki's forgotten war - 1931-1945*. 171-172.

⁹⁵ Ennek érdekében a gyarmatokon élő lakosságot is igyekeztek megismertetni a könnyebben emészthető szórakozási formákkal – az egyre népszerűbb Takarazuka-színházzal (宝塚歌劇, *Takarazuka kageki*), illetve a különböző táncos előadásokkal. In: Sepp Linhart – Sabine Frühstück (szerk.): *The culture of Japan as seen through its leisure*. State University of New York Press, Albany, 1998. 267-272, 285-303.

⁹⁶ Brandon: *Kabuki's forgotten war - 1931-1945*. 204-205.

⁹⁷ U.o. 226-227.

⁹⁸ A Hivatalon belül létrehoztak egy úgynevezett „szerkesztői konzultációs bizottságot”, amely a drámaírókkal igyekezett együttműködni annak érdekében, hogy a cenzúrának ne kelljen már elkészült drámákat betiltania az engedélyezési szakaszban. Ez tulajdonképpen annyit jelentett, hogy a darabokat már a tervezet, sőt, ötlet szintjén is elvethették. U.o. 229.

4.3. A színházak válsága

A hadiállapot fokozódását talán a színházak érezték meg legkevésbé: a jegyárakba beépített adó ellenére is nyereséggel tudtak működni a hiánygazdaság idején. Előfordult, hogy egy klasszikus bunraku-darabot egyszerre három konkurens színház is műsorra tűzött, és mindhárom helyszínen teltházassal előadásokat adtak.⁹⁹ 1943-ban több nagyszabású megemlékezést is tartottak, amelyek közül kiemelkedik Macuo Basó (松尾 芭蕉) halálának kétszázadik évfordulójára rendezett fesztivál, amelyet filmre is rögzítettek.

Lassan a civil lakosság is sejteni kezdte, hogy a háború sikere igen ingatag lábakon áll már. Az ipari termelés jelentősen visszaesett,¹⁰⁰ mivel a gyújtóbombázások elől az emberek vidéken kerestek menedéket, és elhagyták a nagyobb városokat. Mindeközben az amerikai hadsereg fokozatosan halad előre a Csendes-óceánon, és foglalta vissza a japánok által megszállt szigeteket. 1943 májusában a stratégiai fontosságú, Alaszkához tartozó Attu szigetén a japán hadsereg szárazföldi erői megsemmisítő vereséget szenvedtek, amit nem lehetett titokban tartani.¹⁰¹ Az Információs Hivatal az Attun életüket áldozó katonák hősiességéről megemlékező dalpályázatot írt ki, és két icsijazuke-darab is született a tragikus esemény kapcsán: egy sinpa, és egy polgári dráma.

A színházak továbbra is üzemeltek, sőt, légiriadó esetére kijelöltek menekülési útvonalakat is a nézők számára. Az év egyik legjelentősebb színdarabja Kikucsi Kan drámája, a „Ha a tengerhez ér” (海行かば, *Umi jukaba*). A cím a VIII. századi híres versgyűjteményének, a *Manjósú* (万葉集) egyik költeményének bevezető sora, amely az uralkodójáért meghalni kész ember elégiája.¹⁰² Maga a darab egy *anyadráma* (母物, *hahamono*), amely egy hadiözvegy életét mutatja be: egyik fia a csendes-óceáni térségben harcol, a másik fia pedig tartalékos katona, akit épp az esküvője napján soroznak be – aznap, amikor a bátyja életét veszti. A fiatal feleség kíméletből titokban tartja a hírt anyósa előtt, aki végül tudomást szerez róla, ám nem roppan össze: a szívét büszkeség tölti el. A közönséget rendkívüli módon megragadta az anya elfogadó gyásza, a dráma pedig kiemelkedő sikert aratott – részben azért, mert a híres kabuki színészek mellett igen tehetséges színésznők játszották a női szerepeket.

⁹⁹ Az említett darab a *Kanadehon Csúsingura* (仮名手本忠臣蔵) című, 1748-ban bemutatott dráma. In: Powell: *Japan's Modern Theatre: A Century of Change and Continuity*. 175-190.

¹⁰⁰ Reischauer: *Japán története*. 180.

¹⁰¹ Az Információs Hivatal folyamatosan igyekezett tompítani a háborús veszteségek élén, és nagyobb hangsúlyt fektetni a győzelmek bemutatására. Egy évvel korábban, a Midway-szigeteki csatával kapcsolatban a hadsereg szóvivője azt jelentette a parlament felé, hogy az ütközet a japán fél győzelmével zárult, ami természetesen nem volt igaz. In.: Brandon: *Kabuki's forgotten war - 1931-1945*. 235-237.

¹⁰² U.o. 238-241.

Az idő azonban nem volt alkalmas a színházak üzemeltetéséhez. A nyersanyaghiány miatt a színházi magazinok kiadását szüneteltetni kellett, az előadásokról alig készültek fotók,¹⁰³ és a cenzúra minden korábbi szigorát felülmúlta. A rendőrség berkeiben egy igen hatékony cenzor, Teraszava Takanobu (寺沢孝信) vette át az engedélyezési eljárások felügyeletét, és könyörtelenül lesújtott azokra a színházigazgatókra, akik nem a haza ideológiai támogatásán, hanem a saját meggazdagodásukon munkálkodtak. Az összes produkció körülbelül tizenöt százalékát, éves szinten mintegy négyszáz darabot¹⁰⁴ utasított el különböző indokokra hivatkozva, különösen a romantikus szerelmet ábrázoló, vagy pacifistább hangvételű szöveggönyveket, de korábban már sikerrel játszott háborús drámákat is csak változtatásokkal engedélyezett.

1944-ben az Információs Kabinetiroda egy új kampányba kezdett, amelynek lényege az amerikaiak demonizálása, a velük kapcsolatos félelmek és gyűlölet keltése volt.¹⁰⁵ Ebben a színház a segítségükre volt, hiszen a japán emberek többsége még sosem látott nyugati katonát, számukra az amerikaiak magatartása arctalan szörnyek rémtettei voltak – az ellenségkép a színészek játéka révén öltött testet.

4.4. Utolsó felvonás: a háború vége

A kabuki ellehetetlenítésének utolsó előtti lépése a színházak adóterheinek háromszorosára emelése volt, amely a jegyárakban is megnyilvánult, és amit tovább súlyosbított a színházakban található éttermek és bárók bezáratása. A nyersanyaghiány miatt a színházak nem tudtak újabb díszleteket építeni és jelmezeket varratni, így kénytelenek voltak a meglévőket felhasználni, régi darabok újra műsorra tűzésével. A társulatok mindent megtettek azért, hogy biztosítsák a kormányt támogatásukról,¹⁰⁶ ám a politikának nem volt már szüksége a kabukira, mint a propaganda eszközére.

Az Információs Kabinetiroda 1944 februárjában biztonsági okokra hivatkozva kiadott egy irányelvet, amelynek megfelelően március 5-én be kell zárnia minden nagyobb színháznak, gésa-estek helyszínéül szolgáló teaháznak, alkoholt árusító bároknak – néhány kivételt engedélyeztek a szabályozás alól, amely a szórakozó-negyedeken kívül eső kisebb színházakat érintette. Az ország tizenkilenc legnagyobb színházát érintette a döntés, beleértve

¹⁰³ Shiro Okamoto: *The man who saved kabuki – Foubion Bowers and theatre censorship in occupied Japan*. University of Hawai'i Press, Honolulu, 2001. 20-29.

¹⁰⁴ Mindeközben lelkes támogatója volt a Takarazuka-színháznak, amelyet Japán kulturális exportcikkének tartott. In: Brandon: *Kabuki's forgotten war - 1931-1945*. 248.

¹⁰⁵ U.o. 264-265.

¹⁰⁶ U.o. 266-267.

az ott dolgozó színészeket mozgó társulatként vidékre küldték fellépni, a többi színházi alkalmazottat – öltöztetőket, díszletezőket – pedig gyári munkára irányítottak át.

A színházak bezárásának legfőbb oka az volt, hogy ezek az intézmények „sajnálatos példái voltak a luxusnak és az extravaganciának”,¹⁰⁷ amit az utóbbi két év során folyamatosan igyekeztek visszavágni. Amellett, hogy a kabuki a nélkülöző lakosság szemében rossz benyomást kelthetett, maga a műfaj is időszerűtlenné vált – az emberek már nem ilyen szórakozásra vágytak, a politikai vezetők pedig nem ilyen szócsőre. A döntés hátterében még egy burkolt ok állt: a többgenerációs színészdinasztiák felbomlasztása, de legalábbis kiszakításuk természetes közegükből. Az összetartó, zárt társulatok szinte tükörképei voltak a feudális rendszernek, ezzel pedig ellenségeivé váltak a jelenleginek.

1944 őszén az amerikai légierő megkezdte Tokió szőnyegbombázását, és Kiotó kivételével szinte valamennyi japán nagyváros súlyos károkat szenvedett az elkövetkező hónapokban. A japán hadsereg eközben a csendes-óceáni térségben szétszórva védekezésre rendezkedett be, és felkészülten várták az amerikai megszállást, készen arra, hogy az utolsó leheletükig harcoljanak. Legalábbis Amerika erre az opcióra készült fel,¹⁰⁸ és 1945-ben már sem az erőforrásai, sem a hajlandósága nem volt meg ahhoz, hogy egy újabb, a normandiaihoz hasonló partraszállásos akcióval indítson támadást.

Augusztus 6-án és 9-én nukleáris fegyvert vetettek be Japán ellen, és két, leginkább civilek által lakott város fölött robbantottak fel atombombát. A hirosimai és nagaszakii támadás során összesen mintegy kétszázezer ember vesztette életét, és ez a tény elég nyomást gyakorolt ahhoz a kormányra, hogy augusztus 14-én Hirohito császár személyesen jelentse be a rádióban Japán kapitulációját.

¹⁰⁷ Brandon: *Kabuki's forgotten war - 1931-1945*. 272.

¹⁰⁸ Reischauer: *Japán története*. 183.

5. A kabuki újjászületése

5.1. Az okkupáció

A Szövetséges Erők Főparancsnoka (SCAP), Douglas MacArthur tábornok augusztus 30-án érkezett Japánba, kíséretében Faubion Bowers-szel,¹⁰⁹ aki tolmácként segítette a munkáját.¹¹⁰ Bowers egy humán műveltségű (eredetileg zongoraművész) civil volt, aki egy korábbi ázsiai utazása során 1940-ben járt először Japánban. Eredetileg két hetet szándékozott az országban tölteni, és turistaként járta Tokió utcáit, amikor kíváncsiságból betért egy első pillantásra szentélynek feltételezett impozáns épületbe. Az épület a Kabuki-za volt, a műsoron épp a *Kanadehon Csúsingura* című klasszikus kabukit játszották, Bowers-t pedig lenyűgözte az előadás – olyannyira, hogy úgy döntött, meghosszabbítja a tartózkodását. Angoltanárként talált magának munkát, misszionáriusok segítségével bérelt egy lakást magának, és amikor az ideje és anyagi lehetőségei engedték, állandóan színházba járt. Mivel maga is zenész volt, rendkívüli módon érdekelték őt a színdarabokon túl a színészek, és az egész különös világ, ami a kabuki köré épült – megismerte a nagy színészdinasztiákat, tisztában volt rokoni kapcsolataikkal is. 1941-ben tulajdonképpen akarata ellenére hagyta el Japánt, mivel jelenléte nem csak politikailag vált nem kívánatossá, hanem rosszul érintette a hozzá nyitottan viszonyuló művész-barátait is.¹¹¹ A háború befejezése egyben lehetőséget kínált számára, hogy visszatérjen az országba, és a munkája mellett szenvedélyének, a színháznak élhessen.

MacArthur tábornok szeme előtt kettős cél lebegett: az egyik Japán minél gyorsabban és effektívebben végrehajtott demilitarizálása volt, a másik pedig egy liberális, nyugati mintára épült demokratikus államberendezkedés létrehozásának elősegítése.¹¹² Ez utóbbinak hangsúlyos részét képezte a szólásszabadság, és a független, szabad sajtó megalapozása, amely elméletek szintjén megvalósíthatónak tűnt ugyan, ám az amerikaiak hamarosan észlelni kezdték, hogy erre a fajta szabadságra az ország még nincs készen. Japánt ugyan „fizikailag legyőzték, de szellemileg nem”,¹¹³ és az elmúlt tizenöt év módszeres propagandája nem múlhatott el a társadalomból nyomtalanul. Szükségessé vált létrehozni egy olyan szervet, amely a hirtelen jött szabadságot a helyes ideológiák irányába tereli, és segít leépíteni a társadalomban jelen lévő nacionalizmus, fasizmus, és feudális beállítottság gyökereit.

¹⁰⁹ 1917-1999. Japán színház- és irodalomtörténész.

¹¹⁰ Shiro Okamoto: *The man who saved kabuki – Faubion Bowers and theatre censorship in occupied Japan*. University of Hawai'i Press, Honolulu, 2001. 12.

¹¹¹ U.o. 1-16.

¹¹² Reischauer: *Japán története*. 191-192.

¹¹³ Okamoto: *The man who saved kabuki – Faubion Bowers and theatre censorship in occupied Japan*. 46.

5.2. Cenzúra az amerikai megszállás idején

Hasonlóan ahhoz, ahogy az Információs Kabinetiroda és Információs Hivatal látta el a háború éveiben az előadóművészetek ellenőrzését, a szövetséges erők is létrehozta két hasonló hatáskörű szervet: a Polgári Cenzúra Különítményt¹¹⁴(CCD) és a Polgári Információs és Köznevelési Részleget¹¹⁵(CI&E). Utóbbi alig néhány héttel a hivatalos kapitulációt követően nyilvánosságra hozott egy dokumentumot, amely a színház- és filmművészettel kapcsolatos általános felügyeleti politikát összegzi.¹¹⁶

A kabukival kapcsolatban külön kiemelik, hogy a műfaj jellegzetességeiből adódóan a feldolgozott témák köre (feudális erkölcsök, a feljebbvaló iránti hűség és a bosszúállás kötelezettsége, becsületgyilkosság) nem felel meg a modern kor követelményeinek, és nem segíti elő a nemzet szellemi megújulását. A háborús drámák és propaganda-darabok helyett azt szorgalmazták, hogy a színházak klasszikus (Meidzsi-kor előtti) műveket játszanak. Ezzel a cenzúra máris önellentmondásba keveredett, hiszen az Edo-kori drámák jelentős része (a táncjátékokat és a romantikus műveket nem számítva) éppen a tiltott és megújítani kívánt feudális viszonyok között játszódtak.

1945 őszén az amerikai cenzúra több klasszikus darabot is levetet a színházak műsoráról, az egyik ilyen a *Terakója* (寺子屋) című dráma, amelynek központi karaktere egy samuráj, akit ura megparancsolja, hogy vágja le és hozza elé a kisleány fejét. A Terakója-incidenst követően a CI&E kiadott egy részletes és konkrét rendeletet arra vonatkozóan, hogy milyen témájú műveket nem lehet színpadra állítani. A tizenhárom pontban a további elveken túlmutatva szerepelt például a gyermekek és nők bántalmazásának, a faji- vagy vallási diszkriminációnak, az öngyilkosság erkölcsi elfogadhatóságának, vagy éppen a nemzethez és a császárhoz való hűség ábrázolásának tilalma.¹¹⁷

Emellett kikötötték azt is, hogy az előadások 30 százaléka új dráma legyen, amit 1946 januárjában 50 százalékra emeltek. Az új darabok ellenőrzését ugyancsak a CI&E végezte,¹¹⁸ amelynek vezetője, Earle Ernst,¹¹⁹ hivatala betöltésekor még igen keveset tudott a japán színházról. Igaz volt ez a beosztottjaira is, akiknek japánnyelv-tudásuk és kulturális ismereteik nem voltak elégségesek ahhoz, hogy önállóan tudjanak dolgozni. Az ellenőrzések

¹¹⁴ Civil Censorship Detachment

¹¹⁵ Civil Information & Education Section

¹¹⁶ Okamoto: *The man who saved kabuki – Faubion Bowers and theatre censorship in occupied Japan*. 48.

¹¹⁷ U.o. 59.

¹¹⁸ Brandon: *Kabuki's forgotten war - 1931-1945*. 145-146.

¹¹⁹ 1911-1994. A Hawaii Egyetem színháztörténész professzora.

során általában az alapján hozták döntéseiket, hogy meghallgatták a darabok tartalmi összefoglalóit.¹²⁰

Az irányelvek bármennyire világosak is voltak, az értelmezésükben azonban nem volt feltétlenül egyetértés a japán és az amerikai fél között. A CI&E a *Sócsiku* (松竹株式会社, *Sócsiku kabusiki gaisa*) céget bízta meg azzal, hogy állítson össze egy listát azokból a klasszikus drámákból, amelyeket „megfelelőnek” illetve „nem megfelelőnek” tartanak – a lista utóellenőrzésekor az amerikai cenzorok hat „megfelelőnek” ítélt darabot nem engedélyeztek, ugyanakkor a „nem megfelelőnek” minősítettek közül huszonötöt igen. Összességében így is körülbelül két betiltott darab jutott minden egyes engedélyezett drámára.¹²¹

Faubion Bowers még ugyanebben az évben felmondott tolmácsi pozíciójában, és Ernst mellett kezdett cenzorként tevékenykedni. Mivel igazán szívén viselte a kabuki-színház sorsát, és tisztában volt azzal, hogy a jelenlegi szabályozás mellett a műfaj továbbélése kétséges, elhatározta, hogy megpróbál MacArthur tábornoknál közbenjárni, és megismertetni vele valahogy a színház igazi arcát, de MacArthur elutasította a megkeresést, ugyanis bízott a beosztottjai értékítéletében.¹²² Bowers ezek után megpróbált befolyásos katonatiszteket a színházba invitálni, és elmagyarázni nekik, mit látnak, mivel úgy hitte, hogy a kabukival szembeni elutasítás az értetlenségből fakad. Végül úgy tűnt, megtalálta a megoldást: attól kezdve a kabuki magas művészeti értékét és időtlen eszményképét hangsúlyozva próbálta megvédeni az álláspontját.¹²³

5.3. A színház visszanyeri a szabadságát

Amikor 1947-ben Earle Ernst visszatért Honolulura, hogy folytassa egyetemi oktatói karrierjét, Bowerst ajánlotta maga helyett a CI&E fő cenzori tisztségébe. Bowers tartott a pozíció betöltésétől, ugyanakkor lehetőséget is látott benne, és elkezdett azon dolgozni, hogy tető alá hozza az egyébként szintén betiltott, de számára sorsfordító jelentőségű *Csúsingurát*. A tizenegy felvonásos darabot a maga teljességében, a kor legnagyobb színészeinek előadásában szeretne volna színpadra állítani, és ehhez lehetősége volt „különleges engedélyt”

¹²⁰ Okamoto: *The man who saved kabuki – Faubion Bowers and theatre censorship in occupied Japan*. 58-62.

¹²¹ U.o. 63.

¹²² U.o. 78.

¹²³ Brandon: *Kabuki's forgotten war - 1931-1945*. 352-353.

kiadni,¹²⁴ arra hivatkozva, hogy a megfelelő közönség előtt megfelelően megrendezett darab alapvetően „ártalmatlan” a demokráciára és a liberális eszmékre nézve.

A darab bemutatása – attól függetlenül, hogy rendkívüli sikert aratott – tulajdonképpen az „amerikai cenzúra totális kapitulációját jelentette” a japán színház felé,¹²⁵ és ezzel a CI&E tevékenysége tulajdonképpen jelképpé vált. Bowers további két évig megmaradt pozíciójában, míg MacArthur tábornok 1949 november 1-én meg nem szüntette a szervezetet, arra hivatkozva, hogy a létezése okafogyottá vált. Négy év alatt a liberális demokrácia megerősödött annyira Japánban, hogy a sajtónak és a szórakoztatóiparnak elengedhették a kezét, és önállóan is tovább tudott haladni a megújulás felé vezető úton.

¹²⁴ U.o. 351-355.

¹²⁵ Brandon: *Kabuki's forgotten war - 1931-1945*. 354.

Összefoglalás

A kabuki születésétől kezdve eltelt négy évszázad során folyamatos változáson ment keresztül, reflektálva a kor, a közönség, és az uralkodó politikai erők igényeire. Épp ezért fontos feltennünk azt a kérdést: hová tűnt el ötven év kortárs japán színháztörténete?

A belső cenzúra folyamatosan figyelemmel kísérte a műfaj tevékenységét – a Tokugava-sógunátus idején éppolyan szigorú rendeletekkel szabályozták azt, hogy kik játszhatnak milyen színdarabokban, mint ahogy a huszadik század háborús éveiben működő nacionalista államgépezet tette. A kabuki mégsem veszített népszerűségéből, és köszönhetően annak, hogy az amerikai okkupáció során a színház ügye olyan külföldi cenzorok kezébe került, akik szívükön viselték fennmaradását, képes volt átvészelni a háború elvesztését, és megkapaszkodni egy modern, demokratikus ázsiai ország kultúrájában.

Túlélésének biztosítékát azonban már nem a megújulási képessége jelentette, hanem épp ellenkezőleg: az értékmegőrző szerepe. Mivel a mozi, a televízió, és az új színpadi műfajok születésével a közönség az újszerű előadásmódokat alkalmazó, aktuális témákat feldolgozó műveket már nem a kabukitól várta el és fogadta be. A kabuki – a nóhoz és a bunrakuhoz hasonlóan – a hagyományos kultúra részeként egyfajta értékmegőrző szerepkörbe került.

Ez részben megindokolja azt, hogy miért nem születnek modern kabuki-darabok, de nem ad választ arra a kérdésre, hogy miért került sor az 1895-1945 közötti időszakban keletkezett több száz dráma elfelejtésére-elfeledtetésére. A témában végzett kutatásaim során arra a következtetésre jutottam, hogy Japánban hasonló folyamat ment végbe a második világháború után, mint Európa volt fasiszta (vagy fasiszták által megszállt) országaiban.

Ennek a *Vichy-szindrómaként*¹²⁶ ismert jelenségnek egy kivetülési formája a „kollektív emlékezetkiesés” elmélete¹²⁷, amelynek Japánban inkább kulturális, mint történelmi okai vannak. Ez a tézis röviden úgy foglalható össze, hogy bár a japán állam sosem tagadta a háborúk (különösen a második világháború) során elkövetett túlkapasok és háborús bűnök létezését, a japán emberek többsége a háború kapcsán elsősorban mégis a saját veszteségeire (különösen a hirosimai és nagaszakii atomtámadásokra) asszociál, és függetleníti magát azoktól a tettektől, amelyeket a katonai kormányzat követett el.

¹²⁶ Henry Rousso azonos című könyvében azt vizsgálta, hogy Franciaország a második világháborút követően hogyan viszonyult a megszálló német hatalommal való együttműködésének kérdéséhez, illetve az ezzel kapcsolatos felelősségvállaláshoz.

¹²⁷ Thomas U. Berger: *War, Guilt, and World Politics after World War II*. Cambridge University Press, New York, 2012. 123.

Faubion Bowerst a kabukival kapcsolatban is hasonló kérdések foglalkoztatták, mielőtt a negyvenes évek végén elutazott volna Japánból. Amikor színészbarátját, Macumotó Hakuót (初代 松本 白鸚) megkérdezte arról, hogy vajon mi lesz akkor, ha a korszak nagy színészei mind meghalnak, azt a választ kapta: „Majd jönnek helyettük mások.”¹²⁸

Az, ami a háború után a kabukival történt, nem különbözött semmiben az azt megelőző háromszázötven év önvédelmi mechanizmusától: alkalmazkodott a megváltozott körülményekhez. Okamoto Siró (岡本 嗣郎), Bowers életrajzának szerzője ezt úgy foglalja össze: „Úgy hiszem, a japánok egyszerűen kitakarják és eltemetik magukban a múltban történeteket.”¹²⁹ Ez a folyamat pedig szükséges velejárója annak, hogy a megújulást mindenféle hátráltató tényezőktől és szomorú emlékektől mentesen, tiszta lappal tudják kezdeni.

Huszedik századi történetének tragikus fordulatai azért tűntek el a kabuki színház emlékezetéből, hogy lehetőséget biztosítsanak egy új, politikától mentes, és szabad műfaj kialakulásához.

¹²⁸ Okamoto: *The man who saved kabuki – Faubion Bowers and theatre censorship in occupied Japan*. 125.

¹²⁹ U.o.: „I believe that Japanese simply black out past history and bury it.”

Tartalomjegyzék

Bevezetés	2
1. A kabuki kialakulása, helyzete és jelentősége	3
2. A háborús dráma születésének kora	5
2.1. Terjeszkedő politika 1871-1895 között	5
2.2. Az első színházreform, és az icsijazuke-drámák	5
2.3. A győztes japán állam a századfordulón	6
2.4. A sinpa hatása	7
2.5. Az „új történelmi drámák”	8
3. Stílusváltás – militarizmus és patriotizmus az 1930-as években	9
3.1. A Taisó-demokrácia és a politikai fordulat	9
3.2. A mandzsúriai válság - a bidan születése	10
3.3. A „hosszú, kemény háború” kezdete	11
3.4. Kettős mérce: Nanking elfoglalása	13
3.5. A cenzúra működésbe lép	14
4. Színház és propaganda 1941-1945 között	16
4.1. A háború kiterjesztése a csendes-óceáni térségre	16
4.2. A kabuki elszigetelődése	17
4.3. A színházak válsága	19
4.4. Utolsó felvonás: a háború vége	20
5. A kabuki újjászületése	22
5.1. Az okkupáció	22
5.2. Cenzúra az amerikai megszállás idején	23
5.3. A színház visszanyeri a szabadságát	24
Összefoglalás	26
Tartalomjegyzék	28
Felhasznált irodalom	29

Felhasznált irodalom

- BERGER, Thomas U.: *War, guilt, and world politics after World War II*. Cambridge University Press, New York, 2012.
- BRANDON, James R.: *Kabuki's forgotten war - 1931-1945*. University of Hawai'i Press, Honolulu, 2009.
- BRANDON, James R.: *The Cambridge guide to Asian theatre*. Cambridge University Press, Cambridge, 1997
- CAVAYE, Ronald: *Kabuki – A pocket guide*. Charles E. Tuttle Publishing, Singapore, 1998.
- CODY, Gabrielle H. – SPRINCHORN, Evert (szerk.): *The Columbia Encyclopedia of modern drama*. Columbia University Press, New York, 2007.
- EARHART, David C.: *Certain Victory: Images of World War II in the Japanese media*. M.E. Sharpe, New York, 2009.
- ERNST, Earle: *The kabuki theatre*. University of Hawaii Press, USA, 1974.
- HIRANO, Katsuya: *The politics of dialogic imagination – Power and popular culture in early and modern Japan*. The University of Chicago Press, Chicago, 2014.
- KASZA, Gregory J.: *The state and the mass media in Japan, 1918-1945*. University of California Press, Los Angeles, 1993.
- KONRAD, Helmut – MADERTHANER, Wolfgang (szerk.): *Routes into the abyss – Coping with crises in the 1930s*. Berghahn Books, New York, 2013.
- LEITER, Samuel L. (szerk.): *A kabuki reader – History and performance*. M.E. Sharpe, Armonk, New York, 2002.
- LEITER, Samuel L. (szerk.): *Rising from the flames – The rebirth of theater in occupied Japan - 1945-1952*. Lexington Books, Plymouth, 2009.
- LINHART, Sepp – FRÜHSTÜCK, Sabine (szerk.): *The culture of Japan as seen through its leisure*. State University of New York Press, Albany, 1998.
- LIVERPOOL, Lord Russell of: *A bushido lovagjai – A japánok által elkövetett háborús bűnök rövid története*. Gold Book, Debrecen, 2002.
- MENDL, Wolf (szerk.): *Japan and South-East Asia*. Routledge, Cornwall, 2001.
- OKAMOTO, Shiro: *The man who saved kabuki – Faubion Bowers and theatre censorship in occupied Japan*. University of Hawai'i Press, Honolulu, 2001.
- POWELL, Brian: *Japan's modern theatre: A century of change and continuity*. Routledge, New York, 2013.

- RAZ, Jacob: *Audience and actors – A study of their interaction in the Japanese traditional theatre*. E.J. Brill, Leiden, 1983.
- REDMOND, James (szerk.): *Themes in drama I – Drama and society*. University Press, Cambridge, 1979.
- REISCHAUER, Edwin O.: *Japán története*. Maecenas Könyvkiadó, Miskolc, 2000.
- RUOFF, Kenneth James: *Imperial Japan at its zenith: The wartime celebration of the empire's 2600th anniversary*. Cornell University Press, Ithaca, New York, 2010.
- SMITKA, Michael (szerk.): *The interwar economy of Japan: colonialism, depression and recovery, 1910-1940*. Garland, New York, 1998.
- SCHOLZ-CIONCA, Stanza – LEITER, Samuel L. (szerk.): *Japanese theatre & the international stage*. Koninklijke Brill NV, Leiden, 2000.
- YOUNG, Louise: *Japan's Total Empire: Manchuria and the culture of wartime imperialism*. University of California Press, Los Angeles, 1998.
- YAGAMI, Kazuo: *Konoe Fumimaro and the failure of peace in Japan, 1937-1941: A critical appraisal of the three-time prime minister*. McFarland & Company Inc. Publishers, Jefferson, 2006.