

■ LUCA MILASI

Uniwersytet Sapienza w Rzymie

lucamilasi@gmail.com

RECEPCJA KANONU SZEKSPIROWSKIEGO W JAPONII W XIX I XX WIEKU: PRZEJŚCIE OD ADAPTACJI (*HON'AN*) DO PRZEKŁADU (*HON'YAKU*) JAKO FORMA REINTERPRETACJI MIĘDZYKULTUROWEJ

Abstract

Reception of Shakespeare's Canon in Japan in the 19th and 20th Century: Transition from Adaptation (*hon'an*) to Translation (*hon'yaku*) as a Form of Intercultural Revision

Adaptation (*hon'an*) and translation (*hon'yaku*) of Shakespeare's plays in Japan in the age of Modernization (the Meiji and Taishō periods, 1868–1912 and 1912–26, respectively) both constitute complex objects of study. A careful analysis of this apparently ambiguous cultural entity offers a glimpse into the wide-ranging interests that the Meiji literati displayed in inheriting and interpreting Shakespeare's cultural heritage. In their recent review of Shakespeare's reception and performance in Asia, Kennedy and Young (2010) distinguish the kinds of reception that Shakespearean canon received in Asian countries by means of three main strategies whose cultural significance varies greatly depending on the social and cultural context. These are: nationalist appropriation (specifically referring to China), colonial instigation (India), and *intercultural revision*. The authors seem to imply that, of these three, intercultural revision – the most innovative, referring to productions that adapt the text to foreign modes of performance – is not associated with any specific geographical space. Using this theoretical framework, I aim to demonstrate how the kind of performances originating from this intercultural adaptation, and often giving the most impressive results in terms of visual inventions as well, defy time as well as location, and, in the case of Japan, may be traced back to the time when Shakespeare's canon was first introduced, i.e. the Meiji Era (1868–1912). This would help to understand the conceptual and cultural basis for the constant efforts of Japanese directors involved

in recent production of Shakespeare's plays in the theatre and as well as films, or other more pop-culture oriented media; efforts, in fact, increasingly appreciated worldwide. In the works of Shakespeare's first Japanese translators and critics, there is a shift from adaptation of western dramas (including Shakespeare), which was the most popular mode of staging Shakespeare's works from the 1880s, to verbatim translations of his plays, which had virtually substituted any other means of adaptation by the first two decades of the 20th century. This shift clearly reflects the increasing awareness of Japanese intellectuals of the need to acknowledge the greatness of Shakespeare as a playwright as well as the importance of creating a new concept of modern Japanese drama upon the premise of giving relevance to the text and the author in more general terms. Adapting or translating Shakespeare's plays in Japanese in the 19th and 20th century is an occasion for Meiji intellectuals to rethink completely the theatrical genre, redefining its borders and the overall value. In this respect a closer examination of critical essays by the renowned translators of Shakespeare, such as Tsubouchi Shōyō (1859–1935) and Mori Ōgai (1862–1922) is a key strategy in order to assess Shakespeare's pivotal role in the development of Japanese drama. We shall present, therefore, excerpts from diverse essays in order to tackle the fundamental question of the overall significance of Shakespeare's reception in the cultural context of Modern Japan.

Key words: Shakespeare, Japan, adaptation, translation, intercultural revision

Słowa kluczowe: Szekspir, Japonia, adaptacja, przekład, międzykulturowa reinterpretacja

W ostatnich dwóch dekadach XIX wieku kręgi literackie w Japonii podjęły działania, które miały niebawem tchnąć nowe życie w obieg kulturalny w tym kraju. Podniesiono wtedy kluczowe kwestie, takie jak tworzenie nowego kanonu oraz rola literatury w kontekście dynamicznie zmieniającej się współczesności. Ta kompleksowa transformacja miała ogromny wpływ również na japoński teatr. Powstanie współczesnego narodowego teatru w Japonii zbiegło się z pierwszymi próbami wprowadzania doń na szeroką skalę dzieł z zachodniego kanonu, co spopularyzowało nowe gatunki teatralne, takie jak *shimpa*¹ i *shingeki*². To wówczas odbyły się

¹ Dosłownie „nowa szkoła”, rodzaj teatru opartego na prozie, obejmującego wystawienia nowych sztuk na temat bieżących wydarzeń, a czasem także japońskie inscenizacje zachodnich dramatów, w tym dramatów Szekspira. Choć ta propozycja teatru w nowym stylu cieszyła się popularnością dorównującą *kabuki* na przełomie XIX i XX wieku, w gruncie rzeczy *shimpa* ma wiele wspólnego z tradycyjnym, konwencjonalnym teatrem (zob. Wells, Stanton 2002: 260–261).

² „Nowy teatr”, czyli szerokie zjawisko, obejmujące całą gamę przedstawień, przekładów i motywów dotyczących zarówno zachodnich sztuk, jak i oryginalnych tekstów japońskich autorów, które pojawiło się w odpowiedzi na sensacyjne i amatorskie spektakle *shimpa*. Aby promować bardziej wyrafinowaną i wielowymiarową koncepcję teatru, czo-

pierwsze japońskie wystawienia zagranicznych dramatów, które z reguły wpasowywały się w dwie wymienione powyżej kategorie, choć także tradycyjnie japońska i niezmiennie popularna forma teatru, *kabuki*, okazała się wystarczająco elastyczna, by podjąć w jej ramach próby naśladowania importowanych zachodnich sztuk. W tym kontekście adaptacje (*hon'an*) i przekłady (*hon'yaku*) dramatów Szekspira dokonywane w owym okresie przemian kulturowych (przypadających głównie na erę Meiji, 1868–1912, i Taishō, 1912–1926) stanowią fascynujący materiał do badań.

O ile można argumentować, że w zasadzie każdy przekład zawiera w sobie jakąś dozę adaptacji kulturowej, o tyle należy odnotować, że w specyficznym kontekście Japonii ery Meiji „przekład” i „adaptacja” nie zawsze oznaczały jasno określone, jednoznaczne operacje. Pierwsze z nich, *hon'an*, to termin często pojawiający się w recenzjach teatralnych od początku lat 80. XIX w., odnoszący się do zjawiska, które James Brandon określał mianem „międzykulturowego” (w odróżnieniu od „kanonicznego”) Szekspira (cyt. za Wells, Stanton 2002: 260). Ten ostatni typ odczytań tekstów stratfordczyka mógł się wyłonić jedynie po tym, jak powstało kilka znaczących przedstawień w nurcie *hon'an*, i najlepiej pasuje do niego określenie „przekład” lub *hon'yaku*.

Sami Japończycy rozważali zalety i niedociągnięcia swoich najwcześniejszych dziewiętnastowiecznych prób przekładu sztuk Szekspira – czy to wybiórczych i stanowiących jedynie luźne streszczenie fabuły, czy pełniejszych i bliższych literze oryginału – używając terminu „adaptacja”. Równocześnie można argumentować, że nawet „wierne” przekłady dramatów Szekspira, które w Japonii zaczęły się regularnie pojawiać od początku XX wieku, choć zazwyczaj były bliższe literze oryginału, to nadal posiadały cechy, które uzasadniałyby włączenie ich do kategorii „adaptacji”. Najbardziej dobitnym przykładem tego zjawiska jest monumentalny przekład całego kanonu Szekspirowskiego przez Tsubouchiego Shōyō (pseudonim Tsubouchiego Yūzō, 1859–1935), kluczową postać japońskiej literatury, do której powrócimy niebawem, podjęty na początku XX wieku i sfinalizowany na początku lat 1930. Zanim Shōyō podjął się tego zadania, zrealizował kilka ważnych inscenizacji sztuk Szekspira w ramach tradycyjnych form japońskiego teatru, o których więcej za chwilę. Sam tłumacz określał te dzieła mianem „adaptacji” i w swojej karierze literackiej sam komentował ich jakość, czasem krytycznie. Nawet gdy Shōyō zdecydował się odejść od swoich

łowi intelektualiści ery Meiji, w tym niektórzy najwybitniejsi tłumacze z niemieckiego, angielskiego i francuskiego, związali się z ruchem *shingeki*.

najwcześniejszych prób i podążyć w kierunku przekładów bardziej „słowo w słowo”³, jego adaptacje sztuk Szekspira wciąż cechował język naznaczony echem japońskiego dialektu z regionu Kamigata. Szeroko zakrojone użycie języka potocznego, choć zaskakujące dla dzisiejszej publiczności, wiązało się z popularnością teatru *kabuki*, który w erze Meiji wciąż władał wyobraźnią Japończyków; mogło też wynikać z podejmowanych przez Shōyō prób, by oddać barwną swobodę oryginalnych angielskich dialogów. Język ten był zdecydowanie bliższy konwencjom tradycyjnego japońskiego teatru niż nowemu teatrowi, opartemu na prozie (*shimpa* i *shingeki*), czy rozwijającej się właśnie nowej japońskiej prozie (*genbun icchi*).

Shōyō przyczynił się także do założenia stowarzyszenia literackiego, zwanego Bungei kyōkai (Związek na rzecz propagowania sztuk), którego głównym celem było organizowanie półamatorskich przedstawień opartych na zachodnich dramatach, zwłaszcza Szekspira. W spektaklach tych, często reżyserowanych przez samego Shōyō i wykorzystujących jego własne przekłady, współczesne zachodnie dekoracje i kostiumy łączyły się z dawnym językiem *kabuki*. Trudno się dziwić, że tego rodzaju pastisze najprawdopodobniej szokowały mniej wykształconą część publiczności. Sztuki Szekspira były dyskutowane i czytane w oryginale głównie w kręgach wykształconych elit literackich, w których obracał się Shōyō. W 1906 roku jeden z widzów otwarcie skrytykował *Hamleta* w wykonaniu Bungei kyōkai, twierdząc że trudno mu było nadażyć za fabułą. *Hamlet* z 1906 roku⁴ był oparty na skróconej wersji tekstu sztuki, z której Shōyō usunął – co w świetle dzisiejszej wrażliwości może zaskakiwać – słynny monolog z III aktu oraz w której przypisał rolę Gertrudy aktorowi mężczyźnie, obsadzając jednocześnie aktorkę w roli Ofelii (Wells, Stanton 2002: 261; zob. także 281). Shōyō wystawił *Hamleta* w całości w 1911 roku (Wells, Stanton, 2002: 281), co nie uchroniło go jednak przez ostrą krytykę ze strony cieszącego się wówczas największą popularnością japońskiego powieściopisarza Natsume

³ Określenia tego użył sam Shōyō już w 1891 roku, w *Przedmowie do Interpretacji i krytyki Makbeta* („*Makubesu*” *hyōshaku no jogon*), w której to uskarża się na swój brak pisarskiego talentu, zmuszający go do poprzestania na dosłownych przekładach dramatów, ponieważ jakoby nie byłby w stanie oddać ich treści w bardziej poetyckiej formie (zob. Miyazaki et al. 1971: 240).

⁴ Jak zauważył Kawakate Toshio (1972: 273) w swojej rekonstrukcji japońskich wystawień *Hamleta*, była to pierwsza bezpośrednia inscenizacja tej sztuki, co prawda oparta na okrojonym tekście i odegrana przez japońskich aktorów, ale nie uwzględniająca lokalizacji – tj. imiona postaci nie zostały zmienione na japońskie (zob. Kawakate 1972: 74–8 oraz Wells, Stanton 2002: 281).

Sōsekiego (1867–1916), byłego nauczyciela angielskiego i doświadczonego widza sztuk Szekspira, dawnego ucznia Edwarda Gordona Craiga na samym początku XX wieku. Shōyō nie odważył się wejść w bezpośrednią dyskusję z Sōsekim, ale z pogardą komentował dezorientację większej części widowni, twierdząc, że uprzednia lektura sztuki to nie zbrodnia, zwłaszcza w przypadku Szekspira. Jego zdaniem taka reakcja pokazywała, że japońska publiczność nie jest jeszcze gotowa na japońską inscenizację Szekspira, nawet adaptowaną, mimo że japońscy intelektualiści tworzyli wierne przekłady dramatów, charakteryzujące się olbrzymią dbałością o dokładne oddanie litery oryginału i dogłębnym zrozumieniem konieczności poszanowania intencji dramaturga.

Poza tym przypadkiem widać wyraźnie, że kontrast między „adaptacją” a „przekładem” dzieł Szekspira jest kluczem do recepcji dzieł stratfordczyka w Japonii ery Meiji. Uważna analiza tego niejednoznacznego zjawiska kulturowego pozwala uzyskać wgląd w szerokie zainteresowania literatów tego okresu, którym dawali wyraz poprzez interpretację i zapożyczanie dzieł Szekspira. W niedawnej pracy poświęconej recepcji i inscenizacjom sztuk Szekspira w Azji, Dennis Kennedy i Yong Li Lan (2010: 3–5, 7) dokonali rozróżnienia pomiędzy różnymi typami recepcji kanonu Szekspirowskiego w południowej i wschodniej Azji, wyszczególniając trzy główne strategie, których znaczenie dla kultury różni się znacznie w zależności od kontekstu społecznego i kulturowego: przysposobienie narodowe (*nationalist appropriation*; szczególnie częste w Chinach), prowokację kolonialną (*colonial instigation*; popularną głównie w Indiach) oraz reinterpretację międzykulturową (*intercultural revision*). Autorzy sugerują, że z wymienionych powyżej strategii to ostatnia wydaje się najbardziej nowatorska i choć dotyczy przedstawień dokonujących adaptacji obcojęzycznego tekstu do lokalnych tradycji teatralnych, nie łączy się bezpośrednio z żadną konkretną przestrzenią geograficzną. Moim zdaniem to właśnie ta kategoria międzykulturowej reinterpretacji, którą często uważa się za bardziej wyrafinowaną i stosunkowo niedawną formę interpretacji, najlepiej przystaje do recepcji dzieł Szekspira w Japonii ery Meiji.

Choć najwięksi pisarze tego okresu niekoniecznie byli specjalistami w dziedzinie teatru w ścisłym sensie, to właśnie oni byli autorami pierwszych adaptacji Szekspirowskich wskazujących na wykrystalizowaną świadomość faktu, że adaptowanie **zachodnich** sztuk może przysłużyć się reformie **azjatyckiego** teatru – w ich odczuciu Szekspir był autorem najlepiej nadającym się do tego rodzaju nowego odczytania kultury. Świadczy to o ich rosnącej

samoświadomości i zrozumieniu potrzeby stworzenia nowej koncepcji japońskiego teatru narodowego poprzez reinterpretację dzieł Szekspira – co odróżniało ich teksty od „czystej spontaniczności” (Wells, Stanton 2002: 260) niektórych innych adaptacji sztuk Szekspira, bardziej nastawionych na sukces komercyjny. Japońskie wersje sztuk Szekspira odczytane przez twórców ery Meiji w pewnym sensie stanowią potwierdzenie doniosłości dzieł stratfordczyka, jeśli chodzi o ich złożoność i wieloznaczność. Żadne inne kanoniczne teksty – może za wyjątkiem dramatów Ibsena, które również stały się popularne w Japonii w tym okresie – nie stwarzały przestrzeni do równie uważnego przemyślenia obowiązujących konwencji teatralnych, a także rozpowszechnionych strategii i praktyk przekładowych.

Poruszając się w ramach teoretycznych, jakich dostarcza przypisanie azjatyckich przekładów dzieł Szekspira do kategorii międzykulturowej reinterpretacji wysuniętej w badaniach performatycznych, spróbuję pokazać, w jaki sposób przedstawienia wywodzące się z tej właśnie kategorii, często dostarczające niezwykłych wrażeń wizualnych, wymykają się z ram czasu i miejsca. W Japonii strategii adaptacji wpisujące się w kategorię międzykulturowej reinterpretacji były praktykowane w zasadzie od pierwszego wprowadzenia dzieł Szekspira na sceny na początku ery Meiji. Co za tym idzie, rola adaptacji i przekładów Szekspirowskich w kształtowaniu *forma mentis* japońskich pisarzy tej epoki wymaga ponownej ewaluacji. Zakres wpływu Szekspira na Japończyków w erze Meiji, kiedy to jego dzieła zaczęły szerzej przenikać do Japonii, można śmiało uznać za podstawę, na której opierają się cieszące się światowym uznaniem współczesne interpretacje i inscenizacje szekspirowskie w Japonii. Japońscy reżyserzy na różnorakie sposoby angażują się w niedawne inscenizacje sztuk Szekspira, często ze znakomitym efektem dla teatru i filmu, a nawet i innych mediów, bardziej zorientowanych na popkulturę (Kennedy, Yong Li Lan 2010: 2–3). Mówiąc bardziej ogólnie, najprawdopodobniej właśnie w erze Meiji, dzięki twórcom pokroju Shōyō, wyłonił się nowy japoński paradygmat szekspirowski. Dzięki głębokiej refleksji nad literackim geniuszem stratfordczyka, paradygmat ten obfituje w dzieła wielowarstwowe i wybitne literacko oraz wizualnie, co najprawdopodobniej wynika z prób zrekompensowania utraty oryginalnego kontekstu kulturowego. Sztuki Szekspira nie były zupełnie nieznane w Japonii we wcześniejszej erze Edo (1600–1868), ale zdaniem krytyków wówczas traktowano – i wystawiano – Anglika przede wszystkim jako błyskotliwego myśliciela, kogoś pokroju Konfucjusza. Zdaniem Tetsuo Kishiego, przewodniczącego

Japońskiego Stowarzyszenia Szekspirowskiego, Japończycy w epoce Edo nie zdawali sobie sprawy z dramatopisarskiej wielkości autora *Hamleta* (Kishi, Bradshaw 2005: 8–9). Bardzo możliwe, że powszechny wówczas brak podziwu dla najwybitniejszych nawet twórców rodzimego teatru miał wiele wspólnego z relatywnym brakiem zainteresowania Japończyków ery Edo jednym z największych brytyjskich – i światowych – pisarzy (Watanabe 2012: 171).

Trend ten odwrócił się jednak gwałtownie wraz z narodzinami współczesnej japońskiej krytyki teatralnej. W latach 80. XIX wieku przedstawienia teatralne – stygmatyzowane dotąd jako rozrywka dla analfabetów – zaczęły zyskiwać prestiż dzięki konsekwentnej promocji reformy teatralnej wprowadzonej przez nowe władze (Matsumoto 1974: 2–3). Zdaniem jednego z krytyków, rządzący w erze Meiji zaczęli wdrażać pomysły reformatorskie w dziedzinie teatru już w piątym roku tej ery (1872) (Matsumoto 1974: 2). Trzeba jednak w tym miejscu przyznać, że rząd i politycy nie rozumieli w pełni złożoności teatru i przez to nie udało im się przeprowadzić zamierzonej reformy. Pierwsza połowa ery Meiji zbiegła się jednak w czasie z rozprzestrzenieniem się nowych mediów, takich jak niedawno założone gazety i dzienniki⁵. W miarę upływu czasu coraz bardziej zastępowały one *hyōbanki*⁶, stanowiące główne świadectwo pisane działań teatralnych

⁵ Pierwsze tytuły, jakie się pojawiły, jak wynika z drobiazgowych rekonstrukcji dokonanych przez Matsumoto (1974: 41–3), to „Shinbun zasshi” 新聞雑誌, „Tokyo nichinichi shinbun” 東京日日新聞 oraz „Yūbin hōchi shinbun” 郵便報知新聞. Matsumoto jest zdania, że pierwsze recenzje dotyczące przedstawień nowego teatru najprawdopodobniej przypominały bezkrytyczne pochwały rodem z konwencji *hyōbanki*, co dostarczyło pożytki wydawnictwom parodiującym *kabuki*, takim jak *Yū seiyōkakkoku mitate* 優西洋各国見立. Te ostatnie przejawiały skłonność do sensacji, zwłaszcza dotyczących popularnych aktorów. Plotki na ich temat były publikowane na krytykowanej „trzeciej stronie” (*sanmen kiji ran* 三面記事欄) jedynie w celu zwiększenia nakładu, bądź stanowiły oczywistą reklamę nowych przedstawień oraz miejsce zamieszczania ogłoszeń dotyczących nowych gwiazd i spektakli. Zgadzam się z Matsumoto (1974: 43), że ta duża liczba regularnie publikowanych w nowych mediach informacji na temat teatru znacznie przyczyniła się do zniesienia dawnej pogardy dla tej dziedziny sztuki i stworzyła przestrzeń dla nowej mentalności, pośrednio wspieranej przez rząd ery Meiji, znacznie przychylniejszy teatrowi niż wcześniejsze wojskowe rządy Tokugawów. Środowisko, w którym dokonała się najbardziej dojrzała reinterpretacja kanonu Szekspirowskiego w nowoczesnej Japonii, wiele zawdzięczało nowo otwartej przestrzeni do debaty, jaką zapewniały nowe media.

⁶ W szerszym znaczeniu termin *hyōbanki* (評判記) odnosi się do drukowanych wydawnictw rozprowadzanych w erze Edo, adresowanych do nowej populacji miejskiej (*chōnin*), zwłaszcza do kupców. Zazwyczaj składały się one z katalogu reklamującego najpopularniejsze prostytutki, najbardziej wziętych aktorów etc. Wiele z nich zawierało także recenzje granych w danym momencie przedstawień.

w dawniejszej Japonii. Powstanie nowych teatrów, których zadaniem miało być wystawianie współczesnych inscenizacji tradycyjnych japońskich sztuk, takich jak *Shintomi-za*⁷, oraz przedstawień adresowanych do obcokrajowców zamieszkujących Yokohamę⁸, skłaniało widzów do opisywania swoich wrażeń z teatralnych nowinek w nowych mediach⁹. Dlatego też, choć w ostatniej dekadzie XIX wieku instytucja profesjonalnego krytyka teatralnego jeszcze nie istniała – mimo że niektórzy powieściopisarze z pasją oddawali się przekładaniu zachodnich dramatów – i wciąż nie postrzegano dramatu jako osobnego rodzaju literackiego, nowemu teatrowi poświęcano coraz więcej uwagi. Pierwsze kilka premier, adaptacji i wytycznych zleconych przez władze spowodowało złożoną debatę, a dzięki nowym mediom mieli okazję się wypowiedzieć niemal wszyscy najlepsi znawcy zachodniej literatury wśród inteligencji ery Meiji. Deбата trwała aż do 1887 roku, który można uznać za graniczny – to wówczas entuzjazm wniecony przez pierwsze plany zreformowania *kabuki*¹⁰ zaczął słabnąć, a rząd odszedł od głoszonej dotąd reformy teatru, *Engeki kairyō undō*¹¹. Do najważniejszych wątków poruszanych przez intelektualistów ery Meiji należała krytyka nowego *kabuki* oraz rządowych propozycji odnowy japońskiego teatru. W latach 90. dominowały bardziej stonowane opinie dotyczące przekładów tekstów dramatycznych i ogólnie pojętego teatru, co pośrednio stanowiło dowód

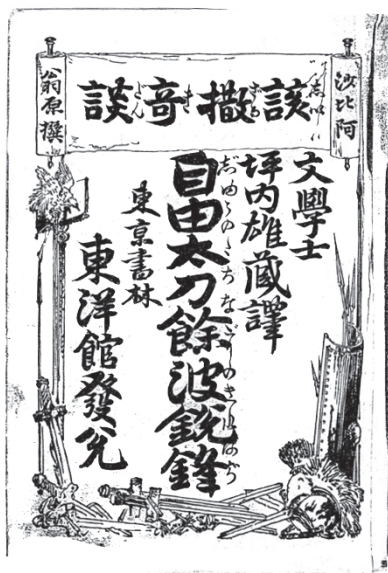
⁷ Którego rolę również omawia Matsumoto (1974: 3).

⁸ Tego rodzaju przedstawienia stanowiły podstawę repertuaru teatru Gaiety. Wśród publiczności było niewielu Japończyków. Znalazł się wśród nich młody Shōyō, który oglądał spektakle Gaiety w latach 90. XIX w. (Wells, Stanton 2002: 261). Swoje refleksje na temat tych przedstawień odnotował w eseju zatytułowanym *Naichi de hajimete mita gaikoku haiyū no Sheikusupia-geki no inshō* (内地で初めて観た外国俳優のシェイクスピア劇の印象; Moje impresje na temat inscenizacji sztuk Szekspira odgrywanych przez zachodnich aktorów, które widziałem w Japonii), przedrukowanym przez Shōyō kyōkai (1977: 375–378). Przedruk ten, znany pod skróconym tytułem *Shōyō senshū*, do dziś stanowi najpełniejszy zbiór pism Shōyō, oparty na wydaniu z 1927 roku opublikowanym przez Shun'yōdō.

⁹ Rubryka, którą we współczesnych pismach określa się jako *tōsho* (投書) lub „komentarze czytelników”. Zdaniem Matsumoto tego rodzaju teksty w najwcześniejszych gazetach były pisane przez zupełnych amatorów, często pozostających pod wpływem opinii formułowanych przez kręgi publiczności, zwanych *kisho* (寄書). Stopniowo do publikowania tego rodzaju komentarzy włączyły się szersze grona, a niedługo potem także pisarze i akademicy (Matsumoto 1974: 43).

¹⁰ Na przykład sztuki reprezentujące nową formę dramatu zwaną *katsureki*, „żywą historią”, tworzone przez ostatniego z wielkich autorów *kabuki*, Kawatake Mokuami (1816–1893), zob. Hyōdō (2005: 44–52).

¹¹ Związek na rzecz reformy teatru zgodnie z postulatami Shōyō, organizacja związana z obozem rządowym, której działalność szeroko omawia m.in. Akiba (1937: 170–182).



Ryc. 1. Karta tytułowa *Shizaru kidan*, źródło: National Diet Library Digital Collections (zob. przyp. 12).

文學士
坪内雄蔵譯

Ryc. 2. Kolofon z karty tytułowej *Shizaru kidan* (por. ryc. 1) ze wskazaniem Shōyō jako tłumacza (-yaku).



Ryc. 3. Tytuł z karty tytułowej *Shizaru kidan* (por. ryc. 1).

na rosnącą świadomość potrzeby wytworzenia nowego paradygmatu dramatycznego w Japonii. To właśnie poprzez krytykę propozycji rządowych literaci ery Meiji zaczęli rościć sobie prawo do poważniejszych wysiłków w kierunku adaptowania zachodnich dramatów i sposobów reprezentacji.

W ten sposób narodziła się współczesna krytyka teatralna z prawdziwego zdarzenia (*engeki hyōka* 演劇評価; Matsumoto 1974: 3).

Najlepszym świadectwem tego rodzaju przesunięcia w kierunku formalnej krytyki teatralnej są artykuły publikowane w prasie tego okresu, choć nie są one łatwym materiałem do analizy ze względu na ich dużą liczbę oraz brak jednolitego stylu i terminologii. Dodatkowych problemów nastręcza mnogość literówek wynikających z wciąż niedoskonałych technik drukarskich, a także nadużywanie – nawet jak na ówczesne standardy – słów pochodzenia chińskiego. Jednak bez względu na wszystkie te czynniki, eseje i recenzje autorstwa teoretyków ery Meiji stanowią główne źródło, na podstawie którego możemy ocenić oryginalność, złożoność, a czasem także ambiwalencję myślenia leżącego u podstaw poszukiwania nowego modelu teatru w późnodziętnastowiecznej i wczesnodziesiętnowiecznej Japonii (Matsumoto 1974: 3–4).

Dorobek Tsubouchiego Shōyō można potraktować jako studium przypadku, pokazujące wpływ kanonu Szekspirowskiego na kulturę Japonii ery Meiji – na przykład skupiając się na analizie fragmentów różnych esejów jego autorstwa. Co zrozumiałe, Shōyō włożył wiele wysiłku w uzasadnienie podbudowy teoretycznej własnych przekładów dramatów Szekspira, publikując serię esejów. Pierwszy z nich, zatytułowany *Shīzaru kidan: jiyū no tachi nagori no kireaji*, ogłosił drukiem równoległe ze swoją pierwszą całościową adaptacją sztuki Anglika (adaptacja *Juliusza Cezara*, 1884)¹².

Przez całą swoją karierę krytyka literackiego Shōyō publikował liczne teksty dotyczące przekładów, wystawień i interpretacji dramatów Szekspira. Starał się również prezentować jego dzieła w kontekście elżbietańskiej

¹² Tekst został opublikowany przez Tōyōkan. Na stronie tytułowej i w kolofonie znalazł się napis: *Jiyū no tachi nagori no kireaji: Shīzaru kidan* (Co pozostało po mieczu wolności: Legenda Cezara), autorstwa *Sha-pi-a* 沙比阿 (umowne odczytanie), co prawdopodobnie stanowiło skróconą formę imienia *Shashibia* (沙士比阿, chińskiej transliteracji nazwiska Szekspira, najprawdopodobniej zaczerpniętej z chińskich książek dostępnych w tamtym czasie w Japonii, takich jak *Historia Wielkiej Brytanii* (*Yingguo zhi* 英国志, wydrukowana w Szanghaju w 1856 i dostępna w Japonii już w 1861 (zob. *Nihon Sheikusupia kyokai* 2007: 189). Podobnie jak częściej używany zapis *Sha-ō* (alternatywne odczytanie: *Sa-ō* 沙翁), imię to – co ciekawe – sugerowało raczej chińskiego mędrca niż angielskie korzenie Szekspira. Okładka i strona tytułowa (zob. ryc. 1) głosiły również: „przełożył Shōyō, magister sztuk (*bungakushi* 文學士)”, a także, co istotne, tytuł serii: „Oryginalne teksty Szekspira w przekładzie” (*Shapia-ō gensen* 沙比阿翁原選; zob. ryc. 2), choć wydaje się, że wydawca nigdy nie kontynuował cyklu. Zdigitalizowaną wersję oryginalnego wydania z 1884 roku można obejrzeć na stronie National Diet Library Digital Collections (<http://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/896935>, dostęp: marzec 2015).

Anglii, pisząc prace na temat historii literatury okresu szekspirowskiego, zaliczające się do najlepszych w tamtym okresie. Eseje te, publikowane regularnie w czasopiśmie i przedrukowywane później w osobnych tomach, obejmują na przykład *Hon'an ni tsukite* (O adaptacji tekstów, 1885¹³) czy *Hon'an-geki ni tsukite* (O adaptacji teatralnej, 1914¹⁴). W drugiej połowie swojej literackiej kariery, od początku XX wieku, Shōyō publikował teksty poświęcone „właściwym” przekładom Szekspira. Do tego okresu zaliczają się na przykład eseje *Sha'ō-geki no hon'yaku ni tsuite* (O przekładzie sztuk Szekspira, styczeń 1900), *Sha'ō-geki no hon'yaku ni taisuru watakushi no taido no henshen* (Zmiana mojego nastawienia do przekładu teatru Szekspira, 1916), a także dłuższa praca zatytułowana *Nihon ni okeru Sha'ō kenkyū* (Badania nad Szekspirem w Japonii, 1916–27)¹⁵. Shōyō niezmiennie odnosi się do Szekspira we wszystkich swoich najważniejszych pracach krytycznych.

Przełóżając pisma Shōyō, nie sposób nie odnieść wrażenia, że czasem jego tok rozumowania i stosunek do recepcji dramatów Szekspira był nieco naiwny. Przykładem potwierdzającym tego rodzaju spostrzeżenia może być fakt, że w inscenizacjach szekspirowskich przygotowywanych przez jego własną grupę teatralną brakowało spójnej koncepcji, jeśli chodzi o przypisywanie ról żeńskich aktorom bądź aktorkom; ponadto żaden z tekstów krytycznych Shōyō nie wspomina o praktyce odgrywania ról kobiecych przez mężczyzn w teatrze elżbietańskim. Niemniej uderzająca oryginalność myśli Shōyō pozostaje faktem, zwłaszcza że stanowiła ona niezbitą dowód, że artystą motywowała świadoma chęć interpretowania dzieł Szekspira w ściśle współczesnych ramach przysposobienia i adaptacji. Jako wprowadzenie do tego toku rozumowania warto zacytować krótki tekst napisany przez Shōyō z okazji pierwszej adaptacji *Juliusza Cezara* dla potrzeb teatru lalkowego, wspomnianego już wcześniej *Shīzaru kidan*.

¹³ 翻案につきて *Shōyō senshū*, t. 2 (Shōyō kyōkai 1977: 717–718).

¹⁴ 翻案劇につきて Dojrzała i bardziej teoretyczna refleksja, która położyła kres adaptacjom w starym stylu w przekładach dzieł Szekspira; zob. kyōkai, t. 2 (1977: 418–20). Co do wspomnianej wcześniej pracy *O adaptacji tekstów*, fragmenty z obu esejów przedstawię w dalszej części niniejszego artykułu.

¹⁵ Esej ten zawiera zarys tła historycznego i kontekstu społeczno-kulturowego dzieł Szekspira oraz wyliczenie wszystkich japońskich sztuk inspirowanych twórczością Szekspira, zarówno przekładów, jak i luźnych adaptacji, we wszystkich gatunkach teatralnych, aż do końca ery Taishō. Zarys tła historycznego był ukończony w 1916; indeks sztuk dodano w 1927 roku, w wydaniu książkowym.

Na pierwszy rzut oka adaptacja ta¹⁶ nie pozwalała przewidzieć przyszłego rozwoju myśli autora; nikomu nawet się wówczas nie śniło, że w przyszłości przetłumaczy on cały kanon Szekspirowski. Mimo to należy przede wszystkim umieścić tę pierwszą próbę w odpowiednim kontekście historycznym. Najbardziej uderzającą, idiosynkratyczną własnością tekstu – po raz pierwszy wpisującą się w zalecaną kategorię *hon'an* – była decyzja, by przełożyć wszystkie dialogi słowo w słowo, jak najwierniej w stosunku do źródła. Dialogi uzupełniała część narracyjna, przypisana *gidayū* – narratorowi występującemu w tradycyjnych japońskich przedstawieniach. Oznaczało to dopisanie do tekstu Szekspira dodatkowej pierwszoplanowej postaci, w całości wymyślonej przez Shōyō. Celem tego zabiegu, objaśnionym w przedmowie do przekładu, było ułatwienie japońskiej publiczności zrozumienia dramatu Szekspirowskiego na scenie¹⁷. Pozwolił on również Shōyō obejść kwestię, którą uważał za najbardziej problematyczną – mianowicie nieobeznanie japońskiej publiczności z formą, jaką jest monolog. Częściowo adaptacja ta korzysta z formy zwanej *jōruri* (浄瑠璃), tj. wierszowanej narracji, wykorzystywanej w homonimicznych japońskich formach teatralnych¹⁸, same dialogi zaś – przetłumaczone przez Shōyō bezpośrednio z oryginału – są kategoryzowane jako *serifu* (台詞 (セリフ, dosłownie: scenariusz, dramat, dialog, proza). Przetłumaczone fragmenty często uderzająco wiernie i trafnie oddają sensy oryginału. W przedmowie do tekstu Shōyō obszernie wyjaśnia, że jego celem było stworzenie tekstu dramatycznego opartego na serii dialogów, osadzonych na wyraziście realistycznym tle – która to cecha poetyki szekspirowskiej pozostawała dotąd całkowicie obca japońskiemu teatrowi. Trudno się zatem dziwić, że w owym momencie Shōyō obawiał się, iż adaptacje dzieł Szekspira

¹⁶ Kwestię tę rozważają obszernie np. Kishi i Bradshaw (2005: 4–17). W nieco nowszej publikacji Watanabe również podkreśla istotne kulturotwórcze znaczenie tej pierwszej adaptacji. Zdaniem badacza wynika to z faktu, że był to pierwszy japoński przekład starający się oddać kształt Szekspirowskiej dramaturgii. Podkreślał też wiodącą rolę i wagę autora, a co za tym idzie doceniał dramat jako odrębną dziedzinę sztuki, równie istotną co poezja i proza; wreszcie uznawał, że jego głównym celem jest wystawienie na scenie (Watanabe 2012: 171–173).

¹⁷ Należy w tym miejscu odnotować, że tekst ów, opublikowany po raz pierwszy w 1884 roku, doczekał się premiery scenicznej dopiero dziewięć lat później – wcześniej na przeszkodzie stała jego nowatorskość.

¹⁸ Wówczas nie postrzegano go jeszcze jako jednego z głównych gatunków teatralnych. Dopiero po reformie przerodził się w nową formę teatru – *bunraku* (współczesny japoński teatr lalkowy).

pozbawione skrótów, ale przez to potencjalnie nudne bądź gorszej jakości, pomimo ich znaczenia mogły sprawić, że japońska publiczność nie doceni rangi artystycznej sztuk stratfordczyka.

Przyjrzyjmy się teraz esejowi bezpośrednio związanemu z tą wczesną próbą przekładową, jasno przedstawiającemu podstawowe problemy nurtujące Shōyō. W tekście *Hon'an ni tsukite* (O adaptacji tekstów, 1885) pisze:

Czy w dobie, gdy rzetelne przekłady zagranicznych sztuk nie rozwinęły się jeszcze w zadowalającym stopniu, należy uznać rosnącą popularność adaptacji za pożądane zjawisko? Wydaje się, że przeciwnie, stanowią one jedynie przerażający symptom ociążałości i bezbronności naszych umysłów. Być może nikt z moich japońskich rodaków nie zgodzi się z tym stwierdzeniem, ale też i nikt nie wypowiada się pochlebnie o powstałych dotąd japońskich adaptacjach. Dawny uczony opisał adaptację jako jedno z dwojga: albo przekazywanie znaczenia za pośrednictwem innych słów, albo użycie tych samych słów, by pośrednio oddać własne sensy¹⁹. Wydaje mi się, że pełne znaczenie tej myśli jeszcze do nas nie dotarło. Innymi słowy, adaptacje łatwo mogą prowadzić do błędnych interpretacji. Dlatego też „używanie tych samych słów do oddania innych sensów” tradycyjnie uznaje się za środek zmieniający motywacje dzieła – z którym mamy do czynienia zastępując na przykład obecny w oryginale koncept „rabowania bogatych i dawania ubogim” przez zwyczajne „głoszenie synowskiego posłuszeństwa” lub zamieniając obecne w oryginale odniesienia do męskiej postaci odniesieniami do postaci kobiecej. Tego rodzaju niedociągnięcia jedynie zaburzają geniusz oryginału. Nie sądzę, by prawdziwy sens adaptacji kulturowej powinien ograniczać się do czegoś tak powierzchownego. W mojej opinii w naszym kraju, w Japonii, powinno się ostrożnie dostosować postacie i wydarzenia w sztuce do „japońskiego stylu”. To najważniejsza część adaptacji. Dokładniej mówiąc, postacie i ich myśli powinny brzmieć po japońsku. Wydarzenia w sztuce również powinny wydawać się japońskie. Znaczenia sztuki i uczucia, a także kody moralne w niej eksponowane powinny sprawiać wrażenie japońskich (Shōyō kyōkai, t. 2, 1977: 717).

Rzut oka na podbudowę teoretyczną stojącą za powyższym cytatem pozwala ocenić dojrzałość pojmowania przez Shōyō zjawiska adaptacji jako sposobu nowego odczytania tekstów kultury. W przytoczonym fragmencie autor skupia się na istotności tendencji do zastępowania struktury oryginału

¹⁹ Cytat ten, zawierający dosłowne sformułowanie „zamiana płodu (*gaikotsu* 換骨) i pozostawienie łona (*dattai* 脱胎)”, najprawdopodobniej pochodzi z czasów dynastii Song (960–1279), a jego autorem był uczony o imieniu Shi Huihong. Cytowany fragment zaczerpnięty został z jego podręcznika stylu, *Nocne rozmowy w zimnej sali lekcyjnej* (*Lengzhai yehua* 冷齋夜話).

wartościami przynależnymi do kultury docelowej, zaś w innym eseju – do którego przejdziemy niebawem – wypowiada się przeciwko wybieraniu przeciętnych zachodnich sztuk jako podstaw do japońskich adaptacji, twierdząc że większość zagranicznych sztuk nie nadaje się do tego celu. Wydaje się, że Shōyō w żadnym stopniu nie przeszkadza ewidentna utrata kontekstu kulturowego oryginału, wpisana w lokalizowane adaptacje zachodnich tekstów dla potrzeb japońskiego teatru, jeśli tylko fabuła jest – jak twierdził – starannie dobrana i uszanowana, a także starannie dostosowana (to znaczy w taki sposób, by sztuka spełniała kryteria nowego arcydzieła):

Nie powinno się krytykować pisarza za pożyczanie fabuł wymyślonych przez innych. Dla prawdziwego twórcy nie jest to niczym więcej, jak tylko potraktowaniem tworu innego rzemieślnika jak luźnego wzorca, po to tylko, by przetwarzając go, dać wyraz pełni swojego talentu. Najważniejsza jest jakość końcowego produktu. Czy mowa o *Raju utraconym*, czy o największych sztukach Szekspira, fabuła będzie podlegać regułom wynikowości i wiarygodności, ale zawsze będą one wtórne wobec wewnętrznej architektury dzieła sztuki (...). Obawiam się, że do chwili obecnej byłem jedynie miernym adaptatorem zagranicznych fabuł. (...) A to dlatego, że w moim przekonaniu stworzenie japońskiego tekstu na podstawie zagranicznej sztuki jest większym wyzwaniem niż wysnucie go w całości z własnej wyobraźni. W żadnym wypadku nie uważam adaptowania tekstów za pomniejszą formę twórczości. Przeciwnie, to zadanie powinno się powierzać jedynie najzdolniejszym pisarzom (Shōyō kyōkai, t. 2, 1977: 718).

Shōyō używa metafory architektury (*kenchiku* 建築) w znaczeniu organicznego sensu dzieła, gestaltu, który nadaje oryginalnemu tekstowi wartość dzieła sztuki. Na tym etapie rozumowania Shōyō pojawia się wyraźna sugestia, że wszystkie przekłady dramatu – w tym przekłady dzieł Szekspira – to tak naprawdę nowe sztuki. Widać to wyraźnie na przykładzie współczesnych azjatyckich przekładów Szekspira, w których język potoczny często jest oddawany przy pomocy języka współczesnego. Dla kontrastu, większość anglojęzycznej widowni współczesnych insceniżacji szekspirowskich najczęściej konfrontuje się z archaicznym, obcym językiem oryginału. W tym sensie azjatyckie wersje dramatów Szekspira są czymś nowym. Choć zjawisko to wskazuje się jako narzędzie pozwalające na interpretację nowych zjawisk kulturowych (Kennedy, Yong Li Lan 2010: 2–4), to uważna lektura esejów Shōyō wyraźnie pokazuje, że japońskie wersje Szekspirowskich tekstów stanowiły nową jakość językową i kulturową już u schyłku XIX wieku. Trudno się zatem dziwić, że Shōyō

częstokroć otwarcie łączy przekłady Szekspira z wykrystalizowaniem się cech nowego japońskiego teatru. Jak wielu innych pisarzy ery Meiji, Shōyō włożył w powstanie nowego teatru wiele starań, dowodząc jego konieczności w licznych tekstach krytycznych, a czasem wręcz pisząc nowe sztuki, dostosowane do jego potrzeb.

Shōyō nie był osamotniony w swoich przekonaniach. Sekundowali mu inni wielcy tłumacze i pisarze, tacy jak Mori Ōgai (1862–1922), którzy poświęcili wiele uwagi zagadnieniu dramatu w przekładzie. Można zaryzykować stwierdzenie, że u twórców ery Meiji, zaangażowanych w reformę kultury obejmującą literaturę, teatr i krytykę, przekłady dzieł wybitnych dramatopisarzy, takich jak Szekspir czy Ibsen, cieszyły się tak dużym uznaniem, że z czasem stały się najlepszym sposobem na promowanie nowego **japońskiego** teatru. Opinia ta wyraźnie wyziera z innego eseju Shōyō poświęconemu zagadnieniu teatralnej adaptacji, *Hon'an-geki ni tsukite* (O adaptacji teatralnej, 1914):

Podobno niedawno ktoś powiedział, że adaptacja jest rzeczą prostą – ja twierdzę, że jest równie trudna, co stworzenie dzieła od podstaw (*sōsaku* 創作). Po pierwsze, trzeba wykazać się umiejętnością wyboru właściwego pierwowzoru – dzieła, które nadają się do adaptacji, to wyjątki, jedno lub dwa najlepsze spośród dziesiątków. Przypadki, kiedy jakiś tekst okazuje się rozpaczliwie nie stosowny do tego celu, są nad wyraz częste.

Także (...) sama natura adaptacji zmieniła się z czasem: pierwotnie najważniejsza była tematyka sztuki i sposób, w jaki była wyrażona w dramatycznej formie, a kluczem do sukcesu było odpowiednie wyekspozowanie obydwu tych aspektów; natomiast w dzisiejszych adaptacjach, które cechuje ambicja, aspekty te są drugorzędne, a na pierwszy plan wysuwa się potrzeba przekazania prawdy i sensu życia. Innymi słowy, to naturalny rozwój akcji, prawdopodobieństwo fabuły oraz subtelności psychiki bohaterów i ich duchowa głębia nadają znaczenie dzisiejszym transpozycjom (Shōyō kyōkai, t. 2, 1977: 419).

Podsumowując, chcę zwrócić uwagę na najciekawszą cechę przekładów dzieł Szekspira w Japonii ery Meiji: mianowicie na fakt, że głównym czynnikiem, który skłonił Japończyków do zrewidowania swoich poglądów na geniusz angielskiego dramatopisarza, były ich własne próby ustanowienia nowego teatralnego kanonu. Zjawisko to obejmuje wszystkie przekłady i adaptacje dzieł Szekspira dokonywane przez wiodących japońskich uczonych i autorów tego okresu – niezależnie od tego, czy wystawiano je w klasycznym japońskim kostiumie, czy zgodnie z zachodnią tradycją; obojętnie, czy odgrywali je aktorzy *kabuki* czy aktorzy związani z współczesnymi formami

teatru. Można je odnieść również do sztuk w przekładzie istniejących jedynie w formie pisemnej²⁰. Na tym etapie nie istniało jasne rozróżnienie pomiędzy inscenizacjami szekspirowskimi w stylach *kabuki*, *shinpa* i *shingeki*. Przekłady całego kanonu Szekspirowskiego wykonane przez Shōyō były nadal najczęściej czytane i wykorzystywane jeszcze w latach 70. W sensie czysto językowym nie były one wolne od istotnych elementów adaptacji, wynikających bezpośrednio z dominujących praktyk tradycyjnego japońskiego teatru. W sumie na przykładzie Szekspira widać zmianę, jaka wykrystalizowała się w Japonii przed upływem pierwszego dwudziestolecia XX wieku: przejście od adaptacji zachodnich dramatów do dosłownych przekładów.

Zmiana ta wyraźnie odzwierciedlała rosnącą świadomość japońskich elit dotyczącą statusu Szekspira jako wybitnego twórcy teatru, ale też potrzebę stworzenia nowej koncepcji współczesnego japońskiego dramatu, opartej na przypisywaniu istotnej roli tekstowi i jego twórcy. Adaptowanie i przekład dramatów Szekspira w XIX i XX wieku dostarczały twórcom ery Meiji sposobności do przemyślenia od nowa gatunków teatralnych, do reewaluacji ich granic i znaczenia. Narzędziem pozwalającym na docenienie znaczenia Szekspira dla rozwoju japońskiego dramatu jest analiza esejów krytycznych autorstwa wybitnych tłumaczy Szekspira, takich jak Tsubouchi Shōyō czy Mori Ōgai, wybitny znawca literatury niemieckiej. O ile próba analizy całego kanonu Szekspirowskiego w przekładzie w poszukiwaniu wskazówek dotyczących adaptacji kulturowej Szekspira w Japonii nie wydaje się bardzo trudna do przeprowadzenia, o tyle analiza tekstów autorstwa tłumaczy Szekspira ery Meiji jest nie tylko prostsza, ale też dostarcza większej ilości cennych danych. Intelktualiści ery Meiji, którzy doceniali i przekładali na japoński dramaty Szekspira, utrwalili w swoich esejach teoretyczną motywację swoich działań. Gruntowna analiza tych tekstów może więc stać się milowym krokiem w kierunku objaśnienia ich wyjątkowego pojmowania i interpretacji dorobku angielskiego dramaturga na tle współczesnej japońskiej kultury.

przełożyła Aleksandra Kamińska

²⁰ Nowoczesne zasady drukowania tekstów teatralnych w Japonii zapoczątkował Kawatake Mokuami, który to według Donalda Keene'a (1984: 409) polecił wydrukować jeden ze swoich *zangirimono* przed premierą. Pierwsze japońskie przekłady Szekspira również ukazały się drukiem, zanim doczekały scenicznej realizacji. Drukowane wersje dramatów na pewien czas zastąpiły inscenizacje szekspirowskie na początku lat 30. Zwyczaj wystawiania Szekspira na scenie odrodził się dopiero po paru dziesięcioleciach dzięki nowym przekładom Odashimy Yushi i innych tłumaczy (Wells, Stanton, 2002: 261).

Bibliografia

- Akiba Tarō. 1937. *Tōto Meiji engekishi*, Tokyo: Chūsei shobō.
- Brandon James R., Leitel Samuel L. 2003. *Kabuki Plays on Stage: Restoration and Reform, 1872–1905* (Kabuki Plays on Stage, t. 4), Honolulu: University of Hawaii Press.
- Hyōdō Hiromi. 2005. *Enjirareta kindai: kokumin noshintai to pafōmansu*, Tokyo: Iwanami shoten.
- Keene D. 1984. *Dawn to the West: Japanese Literature of the Modern Era: Poetry, Drama, Criticism*. New York: Holt, Rinehart, and Winston.
- Kennedy D., Yong Li Lan. 2010. *Shakespeare in Asia: Contemporary Performance*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Kawatake Toshio. 1972. *Nihon no Hamuretto*, Tokyo: Nansōsha.
- Kishi Tetsuo, Bradshaw G. 2005. *Shakespeare in Japan*, London: Continuum.
- Matsumoto Shinko. 1974. *Meiji zenki engeki ronshi*, Tokyo: Engeki shuppansha.
- Miyazaki Muryū, Yano Ryūkei, Tsubouchi Shōyō, Futabatei Shimei. 1971. *Seiji shōsetsu, Tsubouchi Shōyō, Futabatei Shimei shū*. Tōkyō: Chikuma Shobō, series: Gendai Nihon bungaku taikai, t. 1.
- Nihon Sheikusupia kyōkai (Japońskie Towarzystwo Szekspirowskie). 2007. *Shinpen. Sheikusupia annai (A New Companion to Shakespeare Studies)*, Tokyo: Kenkyūsha.
- Shōyō kyōkai. 1977–1978. *Shōyō senshū*, Tokyo: Daiichi shobō.
- Watanabe Tamotsu. 2012. *Meiji engekishi*, Tokyo, Kōdansha.
- Wells S., Stanton S. 2002. *The Cambridge Companion to Shakespeare on Stage*, Cambridge: Cambridge University Press.