

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav asijských studií – koreanistika

Bakalářská práce

Denisa Draxlerová

Interpretace Čchö Inhunovy divadelní hry Buben z Nangnangu
The Interpretation of Ch'oe Inhun's drama The Drum from Nangnang

Praha 2025

Vedoucí práce: doc. PhDr. Miriam Löwensteinová, PhD.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 20. dubna 2025

Denisa Draxlerová

Poděkování:

Tímto bych ráda poděkovala vedoucí mé práce doc. PhDr. Miriam Löwensteinové, PhD. za cenné rady, čas a velkou podporu, které mi v průběhu psaní práce věnovala.

Klíčová slova:

Čchö Inhun, Buben z Nangnangu, Tungdung Nangnang tung, moderní korejské drama, motivy

Key words:

Ch'oe Inhun, The Drum from Nangnang, Tungdung Nangnang tung, Modern Korean drama, motives

Abstrakt (česky):

Tato bakalářská práce se zaměřuje na divadelní hru *Buben z Nangnangu* jihokorejského autora Čchö Inhuna. Poskytuje vhled do korejského divadelního dění v 60. a 70. letech 20. století a v adekvátním rozsahu i do Čchö Inhunova života. V klíčové části se věnuje historické, mytické, literární a filosofické interpretaci samotné divadelní hry, přičemž její motivy porovnává i s evropským dramatem. Cílem práce je podrobná analýza divadelní hry a jejího tvůrčího pozadí, která je doplněna vlastním překladem vybraných částí originálního textu.

Abstract (in English):

This bachelor's thesis focuses on the play *The Drum from Nangnang* by South Korean author Ch'oe Inhun. It offers insight into the Korean theatrical scene during the 1960s and 1970s and, to an adequate extent, into Cho Inhun's life. In the key part, the thesis is devoted to the historical, mythical, literary and philosophical interpretation of the play, while also drawing comparisons with European drama. The aim of the thesis is to provide a detailed analysis of the play and its creative context, supported by an original translation of selected scenes from the original text.

Obsah

Úvod.....	7
1 Kulturní scéna 60. a 70. let.....	8
1.1 Vláda Pak Čonghüiho a její vliv na uměleckou sféru.....	8
1.2 Hnutí Malá divadla a experimentální tvorba.....	10
1.3 Motiv národní identity.....	12
2 Čchö Inhun.....	13
3 Komentovaný překlad částí hry Buben z Nangnangu.....	17
3.1 Text překladu.....	17
3.1.1 První scéna.....	17
3.1.2 Šestá scéna.....	22
3.1.3 Osmá scéna.....	32
3.1.4 Jedenáctá scéna.....	34
3.2 Téma, synopse a inscenace.....	37
3.3 Historické pozadí a variace příběhu.....	42
3.4 Výstavba textu.....	45
4 Analýza hry Buben z Nangnangu.....	47
4.1 Literární, filosofické a nacionalistické vyznění.....	47
4.2 Tradiční motivy a mytické prvky.....	51
4.3 Analogie k evropskému dramatu.....	54
4.3.1 Král Oidipús.....	54
4.3.2 Salomé.....	56
4.3.3 Sen noci svatojánské.....	57
5 Čchö Inhunův vliv na O Tchäsöka.....	59
Závěr.....	61
Bibliografie.....	63
Prameny.....	63
Literatura.....	63

Úvod

Tato práce se zabývá divadelní hrou *Buben z Nangnangu* (kor. *Tungdung Nangnang tung*, 1980) jihokorejského spisovatele a dramatika Čchö Inhuna a překladem jejích čtyř klíčových scén. Přestože byl Čchö Inhun během života známý svou prozaickou tvorbou a zapsal se do dějin korejské literatury zejména jako autor novely *Volný prostor* (kor. *Kwangdžang*, 1960), jeho experimentální dramatická tvorba a vliv na vývoj korejského divadla bývají opomíjeny. *Buben z Nangnangu*, napsaný v období intenzivních politických a společenských změn, čerpá z korejské historické a mytické tradice, současně však nese známky vlivu evropského dramatu a filosofie. Ve výsledném textu proto můžeme najít nejen autorův rozporuplný vztah k národní i osobní identitě, ale i jeho zájem o otázky mocenských tahů a lidské existence. Cílem této práce je zmapovat, jak spolu v Čchö Inhunově zpracování zdánlivě protichůdné divadelní prvky souznějí, a na základě existujících studií vytvořit vlastní interpretaci hry.

V první kapitole přiblížím politické a společenské podmínky, v nichž Čchö Inhun tvořil, a charakterizují divadelní scénu a její ústřední motivy s užším zaměřením na způsoby vyjádření národní identity. Ve druhé kapitole shrnu celoživotní tvorbu Čchö Inhuna i s jejími stěžejními prvky, v nichž se pokusím najít spojitost se životními milníky autora. Ve třetí kapitole uvedu část jeho hry *Buben z Nangnangu* ve vlastním překladu, detailně popíši synopsi celého dramatu, nastíním historické události, na jejichž pozadí se odehrává děj, a budu se věnovat také výstavbě textu a jeho stylistice. Ve čtvrté kapitole se pokusím objasnit, jakým způsobem Čchö Inhun do hry implementuje literární, tradiční, mytické a nacionalistické motivy a jak tyto složky přispívají k významové výstavbě díla. Zanalyzuji rovněž způsob, jímž se v Čchö Inhunově autorské poetice projevuje vliv evropských dramatických konceptů. V páté kapitole vyložím návaznost divadelních her jihokorejského režiséra O Tchäsöka na Čchö Inhunovo dílo.

Pro přepis korejských názvů používám standardní českou vědeckou transkripci. Jména osob zapisuji v pořadí: příjmení, vlastní jméno. Názvy korejských knih, divadelních her atp. uvádím kurzivou v českém překladu, přičemž do závorky vždy přidávám jejich originální korejskou podobu, taktéž v kurzivě. Cituji normou ISO 690.

1 Kulturní scéna 60. a 70. let

1.1 Vláda Pak Čonghüiho a její vliv na uměleckou sféru

S koncem vlády prezidenta I Süngmana (1875-1965), který byl po studentských demonstracích donucen odejít do vyhnanství, nastal v roce 1960 v jihokorejské politice chaos. Do popředí se dostávaly snahy o demokratizaci, ta ovšem v Korejské republice představovala nezažitý koncept. Státní ekonomika stagnovala, politické strany spolu nedokázaly efektivně spolupracovat a v ulicích měst docházelo k častým protestům, během nichž občané požadovali zvýšení platů, zlepšení pracovních podmínek a sjednocení Korejského poloostrova.¹

Situaci se rozhodl vyřešit generál Pak Čonghüi (1917-1979), který se chopil plánu svého příbuzného Kim Čongpčila (1926-2018) a 16. května 1961 provedl vojenský puč. Jeho cílem bylo získat podporu USA, ale jelikož byl bývalým komunistou, převládaly na americké straně obavy z jeho případného názorového souznění s KLDK a snahou o sjednocení poloostrova s upřednostněním severokorejských zájmů. Nakonec však puč podpořil tehdejší jihokorejský prezident Jun Posön (1897-1990), což se ukázalo jako dostačující.²

Obratem došlo k nastolení stanného práva, rozpuštění Národního shromáždění a zavedení Nejvyšší rady pro přestavbu státu (kor. *Kukkadžägöncchöghöüi*, 국가재건최고회의). Pak Čonghüi nechal zatknout členy minulé vlády a deseti tisíce úředníků, kteří byli odsouzeni za nepřátelské (proseverokorejské) aktivity. Někteří podnikatelé byli obviněni z korupce a po následujícím veřejném ponižování museli zaplatit vysoké pokuty, aby mohli být propuštěni z vazby. Došlo též k pozatýkání občanů podezřelých z komunistických sympatií.³

Pak Čonghüi se stal roku 1963 prezidentem. Přestože měl funkci opustit v roce 1971, zůstal v ní až do své smrti roku 1979, kdy na něj byl spáchán atentát. Jeho vláda přinesla Korejské republice modernizaci, masivní ekonomický rozvoj a zlepšení mezinárodního statutu; sestávala ovšem i z mnoha negativ. Mezi ně patřily mimo jiné oslabení demokracie, i tak ještě v zárodečném stadiu, zavedení cenzury a prodloužení pracovní doby.⁴

Cenzura se do velké míry dotkla chodu jihokorejské kultury, zejména literatury, filmu a divadel. Téhož roku, kdy Pak Čonghüi nastoupil do funkce prezidenta, byla k První novele zákona o

¹ SETH, Michael J. A history of Korea: from antiquity to the present. Lanham, Md.: Rowman & Littlefield Publishers, 2011, s. 408-412. ISBN 978-0-7425-6716-0.

² LEE, Chong-Sik. Park Chung-Hee: from poverty to power. Palos Verdes, Calif: KHU Press, 2012, s. 282–295. ISBN 06-155-6028-8.

³ SETH, 2011, s. 412-414.

⁴ SETH, 2011, s. 423-445.

veřejném vystupování přidána Cenzura scénáře před představením. Dle ní musel režisér či producent nejprve získat povolení k provedení inscenace – bez tohoto povolení nebylo možné pronajmout si prostory k inscenaci v žádném divadle; a pokud se po uvedení inscenace zjistilo, že se repliky liší od schváleného scénáře, musela být hra stažena z repertoáru.⁵

Zakázána mohla být dramata obsahující následující prvky: zneuctění státní vlajky, hymny či hlavy státu; text pocházející od „nepřítele“ či text zvýhodňující nepřítele; adorace cizinců a nedostatek národní hrdosti; nerespektování národního ducha a tradic; neúcta vůči právní moci, zobrazování vymahačů zákona jakožto neschopných či bezmocných; podněcování lidu k protistátnímu chování; zobrazování násilí, tzn. ohrožení veřejné bezpečnosti; zesměšňování vzdělávacího systému nastoleného státem; pohrdání specifickou osobou, povoláním, náboženstvím, regionem či třídou; zobrazování dekadentní nebo jinak škodlivé zahraniční tvorby; propagace pověr a životního stylu neukotvených na vědeckém základě; zobrazení znásilnění, nevěry nebo prostituce k ospravedlnění sexuálních zločinů; lživé zobrazování konkrétní osoby či věci doložitelné písemnou historií; extrémní pesimismus, ctižádost a nerozvážné chování; ospravedlňování týrání adoptovaných dětí; ospravedlňování trestného činu a přesný popis takového činu.⁶

Důvody vedoucí k zákazu scénářů byly vágní a dalo se za ně označit téměř cokoliv, někdy se však jednalo o specifitější zákazy, např. v bodě „text pocházející od nepřítele“. Nepřáteli byly myšleny komunistické státy, tudíž se nesměla uvést na scénu díla mnoha autorů ze sovětského bloku. Kupříkladu dramata Bertolta Brechta postihly restrikce kvůli jeho východoněmeckému původu a ruský autor Maxim Gorkij byl ve svém literárním zázemí omezen na průkopníka socialismu, jehož myšlenky vedly ke zrodu severokorejské ideologie čučche. Tato prohibice přispěla k rozmachu děl dramatiků z kapitalistických zemí.⁷

Vyskytovaly se případy, kdy cenzura zasáhla i dramata, která prvoplánově nespĺňovala zmíněná kritéria. V roce 1976 byla uvedena hra *Děloha* (kor. *Tchä*, ㅅᄇᆞᆫ – autor: O Tchäsök⁸, režie: An Minsu) s historickou tematikou z doby panování krále Sedžoa (vládl v letech 1417–1468), uzurpátora trůnu, proti němuž osnovali jeho odpůrci spiknutí. Jelikož byly v inscenaci použity

⁵ CHO, Seong-kwan. Theatre Censorship in South Korea: a Nation in Permanent Crisis. *New Theatre Quarterly*. 2018, s. 250. Dostupné z:

doi:10.1017/S0266464X18000234

⁶ MUN, Okbä. *Hanguk kongjŏnjesul tchongdžesa*. Yesolpress, 2013, s. 311-312.

⁷ CHO, 2018, s. 250-251.

⁸ Významný korejský dramatik, jehož tvorba a návaznost na Čchö Inhuna jsou blíže popsány v páté kapitole této práce.

zvuky výstřelů a scénu pokrývala látka červené barvy, kterou cenzoři při kontrole na jedné ze zkoušek označili za nesporný symbol komunismu, hrozilo hře stažení z repertoáru. Režie s produkcí byly donuceny zmíněné detaily změnit a musely vykreslit Sedžoa jako dobrého krále, neboť vyvstaly obavy, že si diváci násilné převzetí trůnu Sedžoem propojí s vojenským pučem Pak Čonghüiho.⁹

1.2 Hnutí Malá divadla a experimentální tvorba

V přímé návaznosti na politickou situaci vzniklo hnutí Malá divadla (kor. *Sogŭkkččang undong*, 소극장 운동). Toto hnutí představovalo několik menších divadelních spolků a snažilo se bojovat za umělecké formy, které upřednostňují kvalitu děl před komerčním tlakem a vymezují se vůči cenzuře, byť symbolickými projevy. Další neméně důležitou motivací byla touha po experimentální tvorbě a zkoumání nových přístupů k divadlu, kterou sdíleli zejména mladí dramatikové, z velké části stále ještě studenti. Přáli si divadlo kvalitní nejen po technické stránce, ale hlavně po té osobní – chtěli ve společnosti probudit vášeň pro umění a tvořit dramata, která otřesou sociálními normami, provést tzv. „revoluci lidské duše“ (kor. *ingan jŏnghonŭi hjŏngmjŏng*, 인간 영혼의 혁명). Na této společné vizi se podílely následující skupiny: Experimentální divadlo (kor. *Sirhŏmgŭkkččang*, 실험극장), Divadlo lidu (kor. *Mindžunggŭkkččang*, 민중극장), divadlo Sanha (kor. *Sanhagŭkkččang*, 산하극장), divadlo Most (kor. *Tarigŭkkččang*, 다리극장), Svobodné divadlo (kor. *Čajugŭkkččang*, 자유극장), Ženské divadlo (kor. *Jŏsŏnggŭkkččang*, 여성극장), divadlo Edžŏtto (kor. *Edžŏttogŭkkččang*, 에저또극장) a Repertoárový divadelní spolek Tongnang (kor. *Tongnangnepchŏtchorigŭkttan*, 동랑레퍼토리극단). Všechny z nich kladly velký důraz na vychovávání nových uměleckých talentů.¹⁰

Dalším společným rysem hnutí byla fascinace západními formami a výjezdy na evropské a americké univerzity v rámci divadelních studií – např. Kim Čŏngok, jeden z hlavních představitelů Divadla lidu a Svobodného divadla, studoval na univerzitě Sorbonne ve Francii a po svém návratu do Korejské republiky se i nadále věnoval evropskému dramatu. Mezi francouzské hry, které se rozhodl zinscenovat, patří: *Vajíčko* (Félicien Marceau), *Plešatá zpěvačka* (Eugène Ionesco), *Bál zlodějů* (Jean Anouilh). I ostatní režiséři pracovali s texty západních autorů, např. divadlo Sanha zinscenovalo hry *Zkročení zlé ženy* (William

⁹ CHO, 2018, s. 251.

¹⁰ LEE, Meewon. *Modernization of Korean Theatre in the 20th Century*. Routledge, 2025, s. 100. ISBN: 9781032791418.

Shakespeare), *K domovu pohled', anděle!* (Thomas Wolfe) či *Tomáš Becket aneb Čest boží* (Jean Anouilh).¹¹

Na scénu se dostávaly i původní korejské hry. Mezi nejúspěšnější patřilo drama *Kde a v jaké podobě se setkáme?* (kor. *Ŏdisŏ muŏsi twŏŏ mannarja?* 어디서 무엇이 되어 만나랴? – autor: Čchö Inhun, režie: Kim Čöngok) inscenované Svobodným divadlem. Původně měla být hra uvedena pod názvem *Princezna Pchjönggang* (kor. *Pchjönggang kongdžu*, 평강 공주), Kim Čöngok však Čchö Inhuna přes odpor ostatních členů spolku přesvědčil, aby název změnil. Hra byla na motivy známé legendy o kogurjöské princezně, která si vzala prostého muže, a kombinovala tradiční divadelní struktury se západními. Kim Čöngok dílo označil za antihistorické drama – líbilo se mu, že se odklání od realismu a zobrazuje dějinné události abstraktním způsobem. Režijně hru koncipoval ve stylu absurdního dramatu.¹²

Zatímco Svobodné divadlo do svého repertoáru implementovalo mnoho experimentálních a avantgardních her s nepřímým obsahem, Ženské divadlo se zaměřovalo zejména na realistická dramata. Uvedlo na scénu hry jako *Racek* (Anton Čechov), *Dům Bernardy Alby* (Federico García Lorca) a *Tramvaj do stanice Touha* (Tennessee Williams). Spolek preferoval hry obsahující propracované ženské postavy či silné příběhy žen a snažil se svou činností zvýšit povědomí o situaci žen v jihokorejské patriarchální společnosti. I zde vznikaly autorské hry, např. *Zrození motýla* (kor. *Nabiüi tchansäng*, 나비의 탄생 – autor: Mun Čöngüi, režie: Kim Česun).¹³

Poněkud stranou od zbytku hnutí Malá divadla byl divadelní spolek Edžötto. Těsně po svém založení v roce 1967 se přitom jednalo o nejvíce avantgardně zaměřenou skupinu v Jižní Koreji. Členové experimentovali s nonverbální komunikací, kombinovali tradiční korejské divadlo se západní pantomimou a hledali inspiraci ve východní filosofii.¹⁴

¹¹ LEE, 2025, s. 105-121.

¹² LEE, 2025, s. 123.

¹³ LEE, 2025, s. 126-133.

¹⁴ Hlavní představitel této skupiny Pang Tchäsu si přál přetvořit scénu tak, aby mezi herci a diváky neexistovala žádná hranice, což pro tehdejší korejské poměry představovalo novou myšlenku. Přestože bylo Edžötto některými kritiky pozitivně hodnoceno, jiní označovali jeho činnost za divadelní herezi. Postupem času se repertoár skupiny obměnil a obsahoval i absurdní hry zahraničních autorů a realistické hry, spolek však nikdy zcela nestáhl vlastní originální tvorbu. Edžötto touto změnou přestalo být vnímáno čistě jako kontroverzní a oslovilo další část diváků, zatímco si udrželo své původní cíle. LEE, 2025, s. 133-139.

1.3 Motiv národní identity

Přestože byla do Jižní Koreje ve velkém importována západní dramata, objevovala se v divadlech často též snaha o probuzení či povzbuzení národního ducha. Provládní dramatici tvořili propagandistické hry vyzdvihující autoritářský režim a korejský národ, z čehož vznikl pojem „národní divadlo“ (kor. *kungnip kūkččang*, 국립 극장). Tento druh divadla se soustředil zejména na boj korejských historických osobností proti národům, které se snažily Koreu podmanit. Přestože se toto téma užívalo plošně a nebylo typické pouze pro státní propagandu, národní divadlo jej využívalo jako svůj leitmotiv. Nejzobrazovanější postavou z dějin se stal admirál I Sunsin (1545-1598) – motiv obětování vlastního života pro Koreu během japonské invaze byl velmi oblíbený. Dramata obsahující propagandu byla hrána přímo v Korejském národním divadle a snažila se v divácích vybudit pocit národní nadřazenosti, aby se utvrdili v paradoxním přesvědčení, že režim v jejich zemi je dobrý a jiné národy se nemohou mít lépe než oni, protože nejsou Korejci, ale zároveň že nikdo nikdy netrpěl tolik, jako právě korejský národ.¹⁵

Na straně stojící proti autoritářskému režimu se sice některé hry také zaměřovaly na historické osobnosti, jiné ovšem ukazovaly život znevýhodněných nižších tříd společnosti. Spolu s touto myšlenkou vznikla poupravená verze tradičních maskových her určených pro divadlo (kor. *tchalčchum*, 탈춤). Jelikož dramatici formu značně pozměnili, dostavila se ze začátku od veřejnosti nemalá kritika konzervativců, pro které byly staré umělecké techniky nedotknutelné.¹⁶

Jedním z prvních takových provedení byla zdramatizovaná verze Čchö Inhunova románu *Nolbudžön* (놀부전) z roku 1971. Hra používala masky zakrývající polovinu tváře na zobrazení povahových vlastností daných postav a vycházela z konkrétních tradičních tanců, např. z *Kangnjöng tchalčchum* (강령 탈춤). Následně byla roku 1973 vytvořena divadelní skupina Minje (kor. *Minjegŭkttan*, 민예극단), jejíž název vznikl zkrácením slovního spojení *mindžok jesul* (민족 예술, národní umění). Tato skupina se nedá označit jako disidentská, jelikož reagovala na výzvy Pak Čöngħüiho ohledně pozvednutí národní hrdosti. Netvořila ovšem čistě propagandistické hry, nýbrž kreativně propojovala moderní drama s prvky korejských mýtů i s motivy starých románů, šamanských obřadů, festivalů, pohřebních rituálů, maskových her,

¹⁵ CHO, 2018, s. 252-253

¹⁶ CHON, ChuYoung. Transforming Indigenous Performance in Contemporary South Korean Theatre: The Case of Sohn JinCh'aek's Madangnori. Dizertační práce. The Ohio State University, 2014, s. 40.

loutkoher či zpěvohry *pchansori* (판소리). Minje se stala důležitým milníkem korejského dramatu a její členové pracovali na hrách s vědomím, že obyvatelé Söulu, kde se odehrávaly všechny důležité divadelní události, nevěděli o tradicích lidového performativního umění téměř nic. Začal být kladen důraz na potřebu znovu propojit národ s jeho uměleckými kořeny. Západní formy divadla byly upozaděny a převažovaly pokusy o vytvoření nového druhu dramatu, které by ukazovalo korejské pocity a způsob myšlení.¹⁷

Hlavním představitelem skupiny Minje byl autor a režisér Hŏ Kju, který pro svou tvorbu využil mimo jiné prvky šamanských obřadů z provincie Kjöngsang. Ve hře *Muldoridong* (물도리동) zobrazil rituál obětování božstvům a přechodové rituály, na nichž ukázal důležitost dodržování společných sociálních hodnot a povinnost obětování jednotlivce pro dobro celku, což je pro korejskou historii i současnost typickým motivem. Společnost reflektovala divadelní snahy a skutečně se začala více zajímat o „to, co je naše“ (kor. *uri köt*, 우리 것) a „to, co je korejské“ (kor. *hangukččögin köt*, 한국적인 것).¹⁸

2 Čchö Inhun

Čchö Inhun se narodil 13. dubna 1936 v severokorejské provincii Severní Hamgjöng ve městě Hörjöng, kde do svých jedenácti let i vyrůstal. Posléze se s rodinou přestěhoval do města Wönsan, tam ovšem nezůstal dlouho a na začátku korejské války roku 1950 se odtud vydal do jihokorejského Pusanu, kde pobýval v táboře pro válečné uprchlíky.¹⁹

Dokončil střední školu v Mokpcho a následně začal studovat na Právnické fakultě Söulské národní univerzity (kor. *Söul tähakkjo pöphakččönmun tähagwön*, 서울 대학교 법학전문 대학원). Studia však zanechal, neboť se chtěl více věnovat literatuře. Nastoupil do armády, kde se uplatnil jako tlumočník, a rozhodl se soustředit výhradně na psaní. V roce 1959 vydal své první povídky *Okolnosti kolem klubu Gray* (kor. *Kürei kurakppu čönmalgi*, 그레이 구락부 전말기) a *Vyprávění o Raulovi* (kor. *Rauldžön*, 라울전), načež mu po úspěšném debutu vyšla v roce 1960 novela *Volný prostor* (kor. *Kwangdžang*, 광장).²⁰

¹⁷ CHON, 2014, s. 96-102.

¹⁸ RYNARZEWSKA, Ewa. Mit we współczesnym dramacie koreańskim. Dialog, 2002, s. 11-13. ISBN 83-88938-69-X.

¹⁹ ČÖNG, Čärim, ed. Čchö Inhun: Munhagül 'Simmun' hanün čakka. Söul: Kül Nurim, 2013, s. 11-13. ISBN 978-896-3272-245.

²⁰ PAK, Hähjön. 'Kwangdžang'üi sosölka, Čchö Inhun pjölse. Chosun.com [online]. Čosön Ilbo, 2018 [cit. 2024-12-13]. Dostupné z: https://news.chosun.com/site/data/html_dir/2018/07/23/2018072301285.html

Tato novela se stala Čchö Inhunovým nejznámějším dílem, dodnes na ni vychází řada interpretací a patří do jihokorejské povinné četby. Obsahuje kritiku politického i sociálního systému v Severní i Jižní Koreji, které mohl Čchö Inhun jakožto válečný uprchlík ze Severu žijící na Jihu osobně zhodnotit z obou stran. Myšlenka vykořenění z vlastní země a rozpolcenost mezi dvěma zneprátelenými stranami se pro jeho díla stala typickou a neopustila jeho mysl ani ve stáří – v roce 2015 se v rozhovoru pro zahraniční média vyjádřil, že jeho literatura je literaturou pocházející z Wönsanu a literaturou uprchlíků. Nahlížel na moderní Korejskou republiku jako na podivný cizí svět, v němž byl odsouzený žít jako vyhnanec.²¹

Motivy korejské války a rozdělení Korejského poloostrova najdeme v literatuře a umění často, přičemž se obvykle jedná o silně citově zabarvenou tvorbu. V případě Čchö Inhuna jde o analytičtější přístup – popisoval okolní realitu kritickým způsobem a stavěl se proti sentimentálním tendencím líčit zmíněné jako národní tragédii. Díky emocionálnímu odstupu dokázal přesáhnout oblíbenou tezi o výjimečnosti korejského utrpení a zobrazil je jako univerzální zkušenost. Jedná se zároveň o jednoho z mála korejských autorů píšících v 60. a 70. letech, kteří ve svém díle kriticky hodnotili nejen severokorejský komunismus, ale i jihokorejský kapitalismus.²²

Přesvědčení o neslučitelnosti těchto dvou systémů často vyvolává potřebu hledat jakousi třetí cestu v podobě odlišné politické struktury. Protagonista *Volného prostoru*, mladý muž jménem Mjōngdžun žijící v Jižní Koreji, který se rozhodne přehnout do Severní Koreje kvůli nesouhlasu s rozvojem pravice na jihu, si na Severu uvědomí, že levicová idea rovnosti a prosperity je lživou utopií. Stane se vojákem, padne do zajetí a posléze se rozhodne žít mimo území obou Korejí, ani tak ovšem není šťastný. Na této dějové lince Čchö Inhun postavil pro nacionalistickou Koreu heretickou myšlenku, že Mjōngdžun není schopen žít uspokojivý život v Koreji ani mimo ni. Dílo končí Mjōngdžunovou sebevraždou, kterou si lze vyložit jakožto Čchö Inhunovu skepsi vůči existenci třetí cesty mimo komunismus a kapitalismus.²³

Stejným směrem se Čchö Inhun vydal v románu *Deník spisovatele Kuboa* (kor. *Sosŏlga Kubossiüi iril*, 소설가 구보씨의 일일), který vychází ze stejnojmenného díla Pak Tchäwöna (박태원, 1909-1986). Hlavní hrdina, jímž je intelektuál jménem Kubo, je severokorejským uprchlíkem žijícím na Jihu. Přestože má možnost si vydělat prodejem svých vzpomínek na život

²¹ PAK, 2018 [cit. 2024-12-13].

²² RYNARZEWSKA, 2002, s. 7-8.

²³ LÖWENSTEINOVÁ, Miriam. Korejská literatura II: 60. léta [přednáška]. Praha: Karlova univerzita, 10. 11. 2021

na Severu, odmítá se nechat redukovat na pouhou postavu utečence, a tak raději přežívá z příležitostně publikovaných článků a drobných dílek. Hledá smysl své existence a polemizuje nad mnoha sociálními rozpory v poválečné Koreji. Na opačných stranách stojí komunismus a kapitalismus, ale také modernita a tradice či korejské koncepty a zahraniční vlivy. To v korejské společnosti na Severu i na Jihu prohlubuje krizi národní identity a odcizení jedince nejen od ostatních lidí, ale i od sebe samého. Kubo navštěvuje různá místa, pozoruje svět kolem sebe a klade si existenciální otázky – v zoologické zahradě se sám sebe ptá, zda nejsou lidé v podstatě jen zvířaty ve větší kleci.²⁴

V 70. letech Čchö Inhun upozadil tvorbu novel a románů, aby se mohl soustředit výhradně na divadelní hry. Toto rozhodnutí odůvodnil tím, že spisovatelé mají v próze sklon prezentovat své přesvědčení a předvádět osobitý styl, čímž nevzniká čisté umění, nýbrž produkt spisovatelova pohledu na svět. Tím autor poskytuje čtenáři své skutečné myšlenky a názory a zákonitě jej tím ovlivňuje. Čchö Inhun se necítil schopen od těchto tendencí uniknout, a tak se pokusil o změnu žánru. Drama vnímal ne jako realitu, ale spíše jako její odraz, v němž si může dovolit zobrazit cokoli. Členěním dramatu do replik a scénických poznámek navíc vzniká jisté utnutí autorova vnitřního monologu, s čímž Čchö Inhun rád experimentoval.²⁵

V Čchö Inhunových hrách lze najít prvky metadramatu, tzn. žánru, který rozrušuje hranici mezi hercem a publikem (tzv. „čtvrtou stěnu“) a umožňuje divákům vědomě přecházet ze skutečného světa do toho fiktivního. Pro svou nezvyklou strukturu bývá metadrama označováno jako „hra ve hře“ a postavy jsou si v něm alespoň do jisté míry vědomy toho, že představují pouze roli na scéně a nejsou skutečnou bytostí; případně se propadají do snu a vytvářejí kolizi s realitou jiným způsobem.²⁶

Metadrama u Čchö Inhuna funguje už díky tomu, že si jako hlavní motiv her vybral korejskou slovesnost, kterou vždy buď nějakým způsobem pozměnil, či na její děj navázal. Touto intertextovostí vytvořil podklad pro snové hry, v nichž chtěl pracovat s něčím zažitým – s historií národa, pověstmi a mýty. Viděl smysl v „refiguraci“²⁷ příběhů, které všichni korejští diváci věrně znají a které v nich automaticky vzbuzují emoční reakci. Věřil, že když dílu,

²⁴ LÖWENSTEINOVÁ, Miriam. Moderní román: Deník spisovatele Kuboa [přednáška]. Praha: Karlova univerzita, 9. 3. 2022

²⁵ KIM, Kiran. Čchö Inhun hüigogüi kükččakppöp jöngu: 'Tungdung Nangnang tung'ül čungsimuro. Hangukkük jesul jöngu, 2000, s. 290-292.

²⁶ ROSENMEYER, Thomas G. 'Metatheater': An Essay on Overload. Arion: A Journal of Humanities and the Classics, 2002, s. 2-3.

²⁷ Refigurace je schopnost díla vstoupit do čtenářových očekávání, zpochybnit je a nahradit, čímž postupně dochází k restrukturalizaci jeho vnímání světa. RICOEUR, Paul. Myslet a věřit. Praha: Kalich, 2000, s. 215.

potážmo publiku dodá pocit zázemí, podaří se mu lépe pracovat s podstatou člověka a se životem naplněným permanentně vzbuzovanými nacionalistickými emocemi a minulostí. Tok času nastavil tak, aby děj zůstal v minulosti, ale připomínal současnost, což mu umožnilo do her jednoduše zakomponovat alegorické prvky.²⁸

Mezi nejznámější Čchö Inhunovy hry se řadí např. již zmíněné drama *Kde a v jaké podobě se setkáme?* zaměřující se na pocity zklamání a touhu po vnitřním smíření v poválečné Koreji, poté *Buben z Nangnangu* (kor. *Tungdung Nangnang tung*, 등등 낙랑등)²⁹, *Až přijde jaro do hor a polí* (kor. *Pomi omjŏn sane tŭre*, 봄이 오면 산에 들에) nastiňující téma odcizení, neschopnosti mluvit s blízkými osobami a (ne)důležitosti negativních vlastností v mezilidských vztazích. Dalším Čchö Inhunovým dramatem je také *Jednou kdysi dávno* (kor. *Jennal jetččöge hwŏöi hwŏi*, 옛날 옛적에 휘어이 휘이), kde se shledáváme s postavami, které před snášením svého těžkého osudu raději volí sebevraždu. Všechny tyto hry obsahují tragické dějové linky přemýšlivých hrdinů, ve světě zcela osamocených, což je rys, který se shoduje s Čchö Inhunovou prozaickou tvorbou.³⁰

Literatuře se Čchö Inhun nevěnoval pouze jako autor, ale také jako učitel. Od roku 1977 do roku 2011 vyučoval v rámci programu tvůrčího psaní na Söulském institutu umění (kor. *Söul jesul tähakkjo*, 서울 예술 대학교) a své zkušenosti předal řadě studentů. Několik let po odchodu do penze dne 23. července 2018 ve svých osmdesáti čtyřech letech zemřel na rakovinu tlustého střeva. Zanechal po sobě manželku a dva dospělé syny.³¹

²⁸ ČCHÖ, Turje. Čchö Inhun hüigok 'Tungdung Nangnang tung'üi allegoridžök ilkki. Sägugöjjojuk, 2011, s. 441-448.

²⁹ Drama *Buben z Nangnangu* je detailněji přiblíženo ve třetí a čtvrté kapitole této bakalářské práce.

³⁰ ČCHÖ, Inhun. *Jennal jetččöge hwŏöi hwŏi*. Munhakkwa čisöngsa, 2009, s. 7-323. ISBN 978-89-320-1924-6.

³¹ YOON, So-yeon. Author Choi In-hun dead at 84 : 'The Square' is considered a pivotal piece of Korean literature. Korea JoongAng Daily, 2018 [cit. 2025-02-07]. Dostupné z: <https://koreajoongangdaily.joins.com/2018/07/23/books/Author-Choi-Inhun-dead-at-84-The-Square-is-considered-a-pivotal-piece-of-Korean-literature/3050986.html>

3 Komentovaný překlad částí hry Buben z Nangnangu

3.1 Text překladu

3.1.1 První scéna

Noc.

Zdáli

šeptavá slova

mnoha lidí.

Je slyšet pláč,

avšak

po boku noci

nese se jemně.

Občas zdáli

zní divoce

smích

a tlumený

dusot koňských kopyt.

Všechny zvuky

na okamžik zmlknou

a ticho slabě protne

soví zahoukání.

Slétají se ptáci,

cvrlikají na větvích stromů.

Kdesi zajiskří oheň,

zapraskají plameny.

Dav.

Táhne se po pláni

s náklady a koňmi,

ve shonu sem a tam,

lidé zapalují ohně

s vidinou noci.

Noc.

*Noc jara,
noc bez luny,
noc v černočerné tmě.
Noc předcházející návratu do Kungnäsöngu,
noc, kdy vítězové nad Nangnangem rozbíjejí tábor s triumfem ve tváři.
Noc kogurjöské armády,
jarní noc Kogurja.
Nadšení se ve vojácích dme jako vlny oceánu.
Náhle
všechen ruch ztichne,
trhá se jak přeseknutá struna
a mlčí.
Pak temnotou proplouvá hlas.
Hlas: Princi!
Mládím podoben této jarní noci,
jen hlubší,
plnější jara,
ale tak vzdálený
noří se z hlubin
jak ozvěna dívčího nářku.
Temnota. Jen a pouze,
pouze a jen.
Hlas krouží prázdnotou,
mizí v noci.
Jen a pouze,
pouze a jen
temnota.
Zvuky utichají,
jak poslední tón struny
se táhnou.
Zastřené hlasy stále žijících*

mdle pronikají tichem.

Pak ovšem

znovu

to volání jara.

Hlas: Princi!

Najednou prostor ozáří

sílící světlo připomínající

záři světlušek.

Osamocen ve svém stanu na židli

s hlavou svěšenou a oděn ve zbroji, avšak bez helmice,

sedí princ.

Pátrá po původci hlasu a zvedá se.

Hodong: Princezno!

Princezna drží v rukou torzo rozbitého bubnu.

Princ vykročí k ní.

Nangnangská princezna: Nepřibližujte se!

Princeznin něžný, přesto pevný hlas připoutá prince na místo.

Hodong: Princezno, princezno, co se stalo?

Nangnangská princezna: Nehrajte si na překvapeného.

Hodong: Vy... Vy, kterou jsem pohřbil v Nangnangu! Vy?

Nangnangská princezna: Princi, vy jste mne tam pohřbil? Skutečně jste to udělal?

Hodong: Princezno, o čem to mluvíte?

Nangnangská princezna: Prosím, nepřibližujte se!

Hodong: Bráníte se mi. Pročpak? Stojíte přede mnou jak prelud z tohoto světa, či snad z toho jiného. Vy, princezno.

Po chvíli

Nangnangská princezna: Skutečně?

Hodong: Princezno... To já, to mé tělo, to jemu nelze odpustit ten hrozný čin spáchaný proti vám. Ačkoliv je Nangnang zničen, váš život jsem se jistě snažil zachránit. Snažil, avšak –

Princezna se náhle ostře rozesměje.

Nangnangská princezna: Nebuďte směšný, princí. Stanula bych snad před vámi, abych vás obvinila?

Hodong: Jenže ten buben, ten...

Nangnangská princezna: Ten buben bych pro vás, ať by jich bylo sebevíc, tisíce bubnů a ze mě nic, pro vás bych jej zase zničila. Rozbitý buben se však nedá rozbít znovu, stejně jako vám nemohu znovu dát své srdce.

Princezna políbí buben.

Hodong: Ach, princezno, vy... Jak přede mnou můžete stát? Takto, se zlomeným srdcem?

Nangnangská princezna: Přejde zítřek a vy se vydáte do Kungnäsöngu.

Tam, kde spočívá duše vašeho předka Čumonga, tam já –
já už tam s vámi nevkročím.

Já jako dcera své země nemohu vstoupit do hlavního města nepřátel svého otce.

Avšak

této noci

nechci ze sebe sejmout otěže lásky.

Ani v úsvitu nového dne, jenž přichází,

ani na cestě, která se sama v sobě větví.

Na cestě, které nevěřím.

Hodong: Ach, princezno, prosím, mluvte dál. Řekněte cokoliv a poslechnu vás!

Nangnangská princezna: Život a smrt, den a noc. Je to jedno a to samé. Co proti nim zmůžete?

Hodong: Vždyť vy, vy jste teď tady. Přede mnou, skutečná. Jak jinak si mohu vysvětlit vaše zjevení?

Nangnangská princezna: Chtěla jsem vás vidět. Scházel jste mi.

Hodong: Ach, princezno...

Nangnangská princezna: Nepřibližujte se.

Hodong: Princezno...

Princezna zmizí.

Hodong: Princezno, princezno!

Scéna za princem se ponoří do tmy a osvětlen zůstane pouze sedící princ, světlo lehce sílí. Princ sedí na židli, ale jakmile do stanu vstoupí velitel, vstane a rozhlíží se.

Velitel: Volal jste mne?

Princ bez odpovědi stojí na místě. Z dále se ozývá lidský pláč. Zase a znovu. Zase. Pak zvuky utichají. Velitel odchází a vstupuje generál. Soucitně na prince hledí, ten si znovu sedá. Generál promlouvá zastřeným hlasem.

Generál: Až nastane zítřek, vyrazíme do Kungnäsöngu. Shromáždíme všechny lidi a koně, všechny ukořistěné věci vezmeme s sebou. Dosáhl jste úspěchů hodných vašeho předka Čumonga. Nyní, na cestě zpět, bude nejen lid Kogurja, ale i sama Nebesa a Země chtít popatřit na vás, princi. Nemusíte zamhouřit oko třeba celou noc, stejně však dobře víte, co vás čeká. Je možné, že vás neuvítají všichni. A tak vyžeňme vše, co lze i nelze spatřit, vše, co je trnem v oku pro sílu ducha vašeho předka Čumonga – vyžeňme vše z našich srdcí. Tyto slabosti v našich duších sídlí jako odpad, který je potřeba spálit.

Hodong: Odpad!

Generál: Omlouvám se, princi, to jsem vyjádřil špatně. Mým přáním je jen to, abyste se staral o své vzácné tělo.

Hodong: Já... Mohl bych ze všeho obvinít tebe!

Generál: Princi, věřte, že se vás snažím pochopit. Nevzpírám se vašemu pokárání, jen se obávám, aby nás někdo nezaslechl. Mám strach, že nás uslyší ti, pro něž bychom měli zůstat němí. Jakmile dorazíte do Kungnäsöngu, budete muset své jednání vysvětlit tak, aby jej všichni pochopili – vysvětlit, proč jste se nechtěl vrátit z Nangnangu. Tentokrát jsme udeřili silně a rychle jako blesk, jako tajfun, byli jsme neporazitelní. Čína se však určitě brzy vzchopí a pokusí se si Nangnang podmanit, vydá se po moři, jistě, ano. Králi je třeba vše podat následovně: čínská vojska čekají v přístavech a jsou připravena kdykoli vyplout – nic nepodnikla pouze proto, že Nangnang byl mezitím zničen, překvapili jsme je. Mnozí se budou ptát, proč se vracíte tak pozdě. Takové pochybnosti musíme zadusit. A získáme-li souhlas krále, je naší povinností se do Nangnangu vrátit. Tam počkáme, až ti krvelační vlci přeplují moře.

Zvenku se náhle ozve ostré havraní zakrákání. Oba se polekají. Krákání mizí v dálce.

Promlouvá princ.

Hodong: Zmiz.

Generál odchází, princ se zvedá, hledí směrem k místu, kde zmizela princezna.

Hodong: Princezno, já se do Nangnangu vrátím. Počkejte na mne, prosím, přijdu za vámi, určitě. Vysvětlím vám, proč jsem musel odejít. Princezno, prosím, prosím vás, počkejte na mne. V Nangnangu.

Světlo postupně hasne, ticho protíná pouze nářek.

3.1.2 Šestá scéna

Cvrkot.

Král a královna

jsou usazeni na židlích,

lehce nakloněni

se dívají kamsi do dáli.

Král ospale sklání hlavu.

Královna

nehybně sleduje cosi v dálce,

nevnímá krále po své straně.

Král na sebe upozorňuje nenápadnými pohyby,

královna však stále upírá zrak

do prázdnoty v dáli

a její soustředění nic neprolomí.

Předstírá, jako kdyby

naslouchala cvrkotu,

přestože jen upřeně hledí.

Král se pohne.

Mračna zakryjí nebe

a utvoří stín.

Vše utichá,

dokud se znovu neozve cvrkot.

Scénou

se mihne stín.

Král se pohne. Znovu.

Královna na něj poprvé obrátí zrak.

Z jeho úst se line

nesrozumitelné mumláni.

Zní jako malé dítě

*ukolébané do spánku,
drmolící nesmyslná slůvka.
Královna
se na něj dlouze zadívá.
Není jí však nutně zaujata.
V očích se jí zrcadlí lhostejnost člověka,
jenž nemá důvod uhnout pohledem.
Nadále na něj hledí.
Králi občas ze rtů
unikne zamumlání,
zamručení.
Královna pomalu
obrací pohled do dáli.
Mračna znovu zahalují scénu
do stínů.
Cvrkot.
Královna,
skrytá v náruči stínu,
pozorně naslouchá.
Pomalou
zvedá zrak k nebi
a pozoruje je.
Dlouze.
Pak znovu
to mihnutí
stínu.
Služebná přináší nápoje.
Zastaví se, váhá.
Zůstává stát na místě,
dívá se na královský pár.
Pak jde dál,*

neslyšně našlapuje po špičkách.

Král otevírá oči,

na chvíli jako by byl omámený.

Královna se k němu obrátí.

Král: Hmmm...

Královna se na něj mlčky dívá.

Král: *(jako by se náhle probudil ze snu a rozpoznal vedle sebe královnu)* Ach, vy, vy jste tady...

Královna stále jen upřeně hledí.

Král se narovná a obrátí pohled před sebe,

oba nevydají ani hlásku a pouze upírají zrak do dáli.

Král sklání hlavu

v jemném, stydlivém gestu.

Cvrkot.

Král soustředěně naslouchá, snad v tom zvuku hledá nějaký smysl. Cvrkot slábne, chvílemi utichá úplně. Vždy, když se cvrčci znovu ozvou, král i královna zpozorní. Cvrkot scénu naplní až po okraj.

Král: Ach, jak příjemné.

Královna: ...

Král: *(pozvedne ruku a ukazuje do dáli)* Tam...

Královna: *(jen se dívá před sebe)*

Král: Deset dní... To snad ani ne... Spíše... Deset let... Tak dlouho jako bychom tu žili...

Královna: Máte pravdu. *(pomalu přikyvuje)*

Král: *(opře se rukama o opěradla židle)* Přijít sem – to bylo ale správné rozhodnutí... Učinila jste jej náhle... Nejprve... No, bylo to trochu...

Královna: Jistě to nebylo jen kvůli mně... Zdál jste se mi, králi... poněkud vyčerpaný, když posledně propukly boje... Říkala jsem si, že by bylo příjemné strávit léto zde, v tomto poklidném paláci...

Král: *(natáhne ruku a pohládí královnu po paži)* Ale ano... Ano... Sťahovat se z jednoho místa je teď... pro mě těžké... Ale tady... Je to krásné...

Královna: *(paži, které se dotýká král, má celou napjatou – chce se odtáhnout, ale nakonec zůstane na místě)*

Král: Zdál se mi sen... Že jsem znovu princem jako tehdy... Tehdy, když jsem pobýval v tomto paláci... Tehdy... Ve snu všechno zase oživilo...

Královna: Znovu princem...

Král: Hmm... Je to tak dávno (*ukazuje prstem do dálky*)... Tam, v hradbách Kungnäsöngu, bývala brána... Vojáci a všichni lidé vcházeli právě jí... Lezl jsem někdy na támhleten strom a pozoroval je. Jak zábavné...

Královna: Opravdu? Tam (*ukazuje*)... Tam byla brána?

Král: Ano (*ukazuje*). Tam, kde teď pochodují kopiníci, přesně tam.

Královna: Tamhle, ano... I tehdy byli tolik slyšet cvrčci? Jako dnes?

Král: Hmm... Cvrčci... Vskutku... Slyšel jsem je... Slyšel jsem je stejně jako dnes.
(*poslouchá*)

Oba soustředěně naslouchají.

Oblaka plují po nebi,

scénou se mihotá stín.

Královna hledí na oblohu.

Dlouze.

Do dálí.

Cvrkot.

Klidnou scénu zaplňují pouze hlasy cvrčků

a osamocený strom.

Na chvíli je ticho.

Pak znovu

cvrkot.

Dvě dvorní dámy přinášejí nápoje,

stojí pod korunou stromu.

Král ani královna jim nevěnují jediný pohled.

Král: Jak příjemné.

Královna: (*mlčky hledí do dálí*)

Král: Ještě že jsem vás poslechl. Je tu nádherně.

Královna: (*lhostejně*) Ráda slyším, že jste tu spokojený.

Král: To všechno kvůli vám.

Královna: Myslela jsem si, že by se vám líbila trocha klidu. Musel jste neustále myslet na všechny ty zdoluhavé boje...

Král: Víím, víím, moc dobře znám vaše laskavé srdce. Nejsem to však pouze já, kdo by si měl odpočinout, ale i vy.

Královna: ...

Král: Přesto jste úžasná.

Královna: ...

Král: Naštěstí se princ vrátil k velení armády, a tak už si nemusím s ničím dělat starosti.

Královna: ...

Král: Odsud Kungnäsöng vypadá mocnější než kdy předtím.

Oba beze slov hledí na daleký Kungnäsöng. Přichází služebná a po chvíli zase odchází. Mezitím se znovu rozcvrkají cvrčci. Přichází Tallä a téká očima z místa na místo. Zároveň přicházejí dvě služebné přinášející nápoje. Král i královna přijímají číše, královna tu svou položí na kolena a nenapije se.

Král po doušcích upíjí.

Přichází sluha.

Král: Zajed' do Kungnäsöngu a vkaž, že tu s královnou nějakou dobu zůstaneme.

Sluha: Jistě, Vaše Veličenstvo.

Král: Vyřid', že jsme tu oba spokojení. Strávíme zde celé léto.

Sluha: ?

Sluha odchází.

Služebné přicházejí a odnášejí číše.

Zůstává pouze Tallä,

Služebné odcházejí.

Král: Odsud (*dívá se řečeným směrem*) Kungnäsöng vypadá mocnější než kdy předtím.

Královna: Je dílem velkých králů.

Král: Můj předek Čumong byl velký král... Pak můj dědeček... Otec... Já byl též v mnoha bitvách... Ach, podívejte, ten strom tam stále je!

Královna: (*hledá strom očima*)

Král: Tam... Tamhle...

Královna: Ano, vidím.

Král: V mládí jsem tam chodíval a střílel do toho stromu šípy.

Královna: Je to ale tak daleko...

Král: Tehdy lidé... Lidé o mně... Povídalo se, že jsem převtělením samotného předka Čumonga *(energicky vstává)*. I dnes bych toho byl schopen...

Královna: *(překvapeně na něj hledí)*

Král: *(silným hlasem)* Kde jste kdo?

Královna: *(vstává)*

Přichází Tallä.

Tallä: Ano, Vaše Veličenstvo?

Král: Přines mi luk!

Tallä: *(dívá se na královnu)*

Královna: Na co ho potřebujete, králi?

Král: Chci si střelit na tamten strom.

Královna: Uklidněte se, prosím. Mám o vás starost.

Král: Nebojte se, jsem v pořádku. Jsem jen starý... Ale je to vážně už tak dávno... *(hledí směrem ke stromu)* Dones mi ten luk!

Královna: *(pohledem dává Tallä znamení)*

Král: Tak dávno...

Královna: *(beze slov se na krále chladně dívá)*

Král: *(chytá královnu za ruku)* Hled'te, královno... Já... Mám stejně velkou sílu jako tehdy...

Královna: *(hledí do strany, králův stisk ji obtěžuje)*

Přichází voják s lukem a šípy.

Král: Dej mi je sem. *(převezme luk a natahuje tětivu)* Šípy! *(vojákově)* Stoupni si tamhle za ten strom a hlídej, kam se strefím.

Voják: Ano, Vaše Veličenstvo.

Voják odchází. Královna, Tallä a služebné sledují, jak král několikrát natáhne tětivu. Čeká, až se voják postaví za strom. Služebné krále upozorní, že voják již stojí na místě.

Král: Tak.

Král strlí z luku třesoucí se rukou. Ostatní sledují očima šípy a poté sklánějí hlavu. Pouze královna zůstává nehybná.

Král: Co se stalo?

Nikdo neodpovídá.

Král: Zjistěte to!

Jedna ze služebných se nervózně vydá ke stromu. Vrací se.

Váhá.

Král: Tak co se stalo?

Služebná stále mlčí.

Král: Kam jsem se trefil?

Služebná: *(nervózně)* Říkal... Že už můžete střílet...

Král: *(zavravorá)* Ach... *(usedne na židli)* Ale ne...

Služebná krále podepře.

Služebná: *(drží ho)* Co je vám, Vaše Veličenstvo?

Král: Záda, moje záda...

Služebná: Asi jste se nějak špatně pohnul. *(pohlédne na královnu)*

Královna: *(chladně)* Pomozte mu dovnitř.

Tallä se služebnými podpírá krále, odcházejí.

Královna zůstává stát na místě.

Chvíli je klid.

Královna: Ach, pevnost Kungnäsöng,

kde se usídlila jedovatá zmije,

Čumongův potomek.

Vskutku se podobá svému dávnému předkovi –

zloději, který ukradl koně krále Kümwy.

Nyní byl ukraden i Nangnang

pastí vylhané lásky.

Jak dlouho

se mu ještě mohu vyhýbat,

nemluvit s ním?

Nestanout mu tváří v tvář?

Jak dlouho mi bude nenávist zamlžovat zrak,

jak dlouho ještě?

Tvrdíš, že jsi na nangnangskou princeznu nezapomněl,

ty lstivý hade.

Má malá sestřička

zmizela jako třepotající se motýl.

Utrhl jsi jí křídla a pozřel jsi ji

pod záminkou láskyplné nevinnosti.

Ty proradný hade!

Nepříteli mé rodiny,

to s tebou jsem nucena žít.

Den za dnem.

Chci odejít daleko, daleko.

Daleko, ale...

Kam?

Královna těžce dosedne na židli.

Naslouchá. Na moment znovu nastane klid.

Přichází Tallä.

Tallä: Vaše Výsosti.

Královna: ...

Tallä: Dorazil k nám posel z Kungnäsöngu.

Královna: A král?

Tallä: Spí.

Královna: Zavolej ho.

Tallä: Jak si přejete, Vaše Výsosti.

Tallä odchází.

Ticho.

Přichází posel z Kungnäsöngu.

Královna: Mluv.

Posel: Vaše Výsosti, královi dvořané žádají, aby sem mohli přijít a probrat s králem jisté neodkladné záležitosti.

Královna: Neodkladné?

Posel: Ano, Vaše Výsosti.

Královna: O co se jedná?

Posel: O prince.

Královna: Co s ním?

Posel: Princ shromažďuje armádu a připravuje se do boje.

Královna: Do boje? Proti komu?

Posel: Princ tvrdí, že Nangnang byl naposledy dobyt bez potíží, jen protože Čína, jeho spojenec, nebyla schopna nic podniknout. Nyní se však Čína plánuje znovu zmocnit svého vazala – jejich válečné lodě už plují směrem k Nangnangu. Princ je chce zaskočit ještě před doplutím a zaútočit na ně na řece.

Královna: Je to pravda? Čína?

Posel: Je to lež. Čínský posel ujistil králova bratra, že Čína nemá v úmyslu Nangnang obsadit.

Královna: Princ o této zprávě ví?

Posel: Podle prince jde o léčku, o jasnou lež – prý se jen snaží odvést naši pozornost jinam.

Královna: Ach tak.

Posel: Princ strýce neposlechl a povolal zpět do zbraně vojáky, kteří se sotva vrátili domů z Nangnangu. Jelikož je tato záležitost důležitá pro celou zemi, chtějí sem královi dvořané přijít a o všem krále zpravit.

Královna: ...

Nastává ticho.

Královna vstává.

Hluboce přemýšlí.

Najednou se její zamýšlený výraz rozjasní.

Potlačí svou radost a sedne si, jen aby znovu vstala.

Posel: Co jim mám vzkázat, Vaše Výsosti?

Královna: Já i král se vrátíme do Kungnäsöngu. Očekávejte nás tam.

Posel: Ano, Vaše Výsosti.

Posel odchází. Královna má tak velkou radost, že ji nedokáže skrýt.

Královna: Vraťme se do Kungnäsöngu.

Odehraje se ještě tolik věcí!

Hodong do Nangnangu nesmí vkročit.

Bez něj

Nangnang znovu padne do rukou Číňanů

a tím se navrátí nám.
A pokud čínská armáda nezaútočí,
pak se Hodong mýlil a vše plánoval marně.
Ať tak, či onak,
jsou to dnes šťastné zprávy
pro dceru Nangnangu.
A ty, Hodongu!
Pro tebe z kungnäsöngské pevnosti učiním nangnangskou.
Ano, vraťme se do Kungnäsöngu
a žijme Nangnangem.
Žijme bok po boku...
Jedovatá zmije –
s nangnangskou princeznou.
Proč bych utíkala?
Ne.
Vrátím se k němu,
k Hodongovi,
k mému milovanému.
Aby už nikdy netoužil bojovat,
abych ho zajala
a navždy uvěznila
v nangnangském srdci. (*objímá svou hrud'*)
Lásko,
vzplañ v mém srdci,
koluj v mé krvi jako jed.
Lásko, jen hoř!
Já
jsem nangnangská princezna –
sestřičko! Tvou zášť
ukojím vlastním tělem.
Scénu zahalí krvavý západ slunce. Královna hledí směrem do zákulisí.

Královna: Pojd' sem, pojd' sem!

Přichází služebná.

Královna: Vracíme se do Kungnäsöngu. Všechno připrav.

Služebná: Prosím, Vaše Výsosti?

Královna: Vracíme se do paláce.

Služebná: Ale král, Vaše Výsosti...

Královna: Král Kogurja už sice neudrží luk, ale jak starý by asi musel být, aby nedokázal jet v nosítkách?

Služebná: Jistě, Vaše Výsosti... Jen že už zapadá slunce...

Královna: Běž všechno připravit.

Slunce zapadá a koupe se v krvavých odstínech. Královna se směje stejně ostře jako duch nangnangské princezny. Tallä ji vyděšeně pozoruje.

3.1.3 Osmá scéna

Černočernou tmou prosvitne paprsek světla a dopadne na prince Hodonga stojícího s hlavou složenou v dlaních.

Hodong: Ach, proč jsem to jen udělal? Tak strašný zločin! Ze stesku? Ze stesku... Něco slyším... Kroky. Slyším hlasy...

Scénou prosvitne další paprsek světla. Objeví se královna.

Královna: Hodongu, milý, mluďte prosím, povídejte!

Hodong: Princezno, neřekl jsem vám už všechno?

Královna: Povězte mi, co se mezi námi stalo, úplně všechno. Nenechávejte si nic pro sebe!

Hodong: Neřekl jsem to už? Vše o té hrozně věci, kterou jsme udělali.

Královna: Jistě jste už učinil i horší věci.

Hodong: Nic takového, ne! Co by mohlo být hroznější?

Královna: Jak smutné. Snažte se zamlčet vinu nás obou.

Hodong: Ach, takže vy to víte? Ne, nesmysl. Nikdo to neví, nemůže!

Královna zmizí.

Zůstává pouze Hodong.

Hodong: Proč jí to vlastně nemohu říct? Ne, to ne, matce ne... Ne, ona teď už není moje matka!

Nesmím jí nic prozradit. Nebýt jí, nemohla by princezna ožít. A kdybych o ni přišel, kdyby mi

princezna odešla, nedokázal bych žít ani já sám. Abych si ji – vás, princezno – navždy udržel, musím mlčet. Princezno, ať už se přiznám, či ne, nakonec stejně budete strůjcem mé smrti, to přece dobře víte... Nechcete už stát po mém boku? Pokud mne vážně chcete opustit, pak... Možná... Ne! Přesto vám nic nemohu říct. Jen mlčením dokážu zajistit, abychom spolu zůstali. Nemáme jinou možnost.

Princ zmizí.

Objeví se královna.

Královna: Hodongu, drahý, tak promluv přece! Jak můžeš být tak krutý a skrývat přede mnou své tajemství, když jsme znovu prožili každou naši společnou chvíli, každou do jedné? Snad bys doopravdy nebyl tou kogurjöskou zmijí, za kterou tě mám! Proč dál schováváš svou vinu? Dobře... Máš-li co skrývat, skrývej to. Nic neprozrad', abych mohla zůstat s tebou. Láska je důležitější než pravda. Pohřbi pravdu do hluboké, hluboké tmy, utop ji v nangnangských močálech, navždy ji zadus a neopouštěj mě!

Hodong se objeví ve světle.

Královna: Hodongu, drahý!

Hodong: Princezno!

Královna: Nemusíte nic říkat, proč byste taky měl? Strávil jste v Nangnangu celý rok, tři sta šedesát pět dní. V Nangnangu, království plném her, království končícím u moře. Je po takové kráse vůbec nutné v životě spatřit něco dalšího?

Hodong: Princezno, nechci nic jiného, než abyste mi zůstala nablízku. Rád bych si povídal pouze o příjemných věcech. Musíte mi věřit, že když jsem byl s vámi, nezajímalo mne nic kromě lásky k vám.

Královna: Jen láska?

Hodong: Skutečně, nic kromě ní.

Královna: Jen láska...

Hodong: Jen láska.

Královna: Dobře. Povídejme si tedy o hostinách, na kterých jsme byli, o cestách, na něž jsme se vydali, o lovu...

Hodong: To zní skvěle.

Královna: Hodongu, drahý!

Obejmou se.

Hodong zmizí.

Královna zůstává sama, světlo září jen na ni.

Královna: Ach, kdo jsem? Kdo jenom jsem?

Náhle scénu zaplaví silné světlo. Přichází Tallä.

Královna: Co se děje?

Tallä: Je to důležité, Vaše Výsosti.

Královna: Důležité?

Tallä: V princových komnatách prý našli nangnangského Buddhu.

Královna: Co to povídáš?! Ach, já mu to říkala, žádala jsem ho, aby se ho zbavil, a neposlechl mne! To ne... Ale jak na něj přišli?

Tallä: Králův bratr poslal vojáky do princových komnat.

Královna: To Nebesa nás trestají! (*srdcervoucím tónem*) Avšak čí Nebesa? Buddhova, či Čumongova?

Královna vztahuje ruce k nebi.

Scéna se ponoří do tmy.

3.1.4 Jedenáctá scéna

Na místě konání šamanského obřadu postávají vojáci.

Trpaslík se proplétá mezi nimi a rozčiluje je.

Voják 1: Uhni!

Voják 2: Nech ho být, jen si s námi pohrává.

Trpaslík: (*sedá si, hluboce se zamyslí*)

Voják 3: Jako kdyby mu nedali najíst.

Trpaslík: Ty neohrabaný pitomče! S těma svýma blbýma očima... vidíš leda hovno.

Voják 4: (*kopne ho*) Z tebe abych zešilel!

Trpaslík: Dneska jsem si chtěl i nechtěl zaskotačit. Co vy o tom víte!

Vojáci beze slova pokračují v práci. Připravují oltář předků, scéna vypadá stejně jako ve druhém obraze. Poté ustupují a na rohu jeviště zůstává trpaslík.

Ozývají se trubky, znějí stejně jako ve druhém obraze, postupně nabírají na hlasitosti. Trpaslík se zvedne a spěchá pryč, zatímco na scénu vstupuje skupina hudebníků a obchází oltář. Po hudebním vystoupení se hudebníci seřadí vedle sebe před oltářem. Na obou stranách jeviště se

shromáždí dvořané a hudebníci odcházejí. Přichází královna a za ní šamanky s tanečním výstupem. Když tanec skončí, poklekne královna před oltář a nasadí si masku. Pomalu se zvedá a vykřikne.

Královna: Čumongu! Čumongu! Čumongu! *(vstává)* Přineste bubny!

Vojáci přinášejí dva velké bubny a postaví je na opačné strany jeviště. Jeden z nich je bílý, druhý černý.

Královna: Necht' vstoupí princ Hodong!

Hodong přichází, oděn do bílé barvy. Stane čelem k oltáři.

Královna: Slyš, Hodongu! Je pravda, že jsi obětoval nangnangským duchům a na mne jsi zapomněl?

Hodong: Praotče Čumongu, předstupuji před vás s tou největší pokorou. Nangnangským duchům jsem žádné oběti nepřinesl a na vás jsem také nezapomněl.

Královna: Dobrá. Pokud tomu tak skutečně je, pak pohleď. Stojí před tebou dva bubny, jeden kogurjöský, druhý nangnagský. Co nejsilněji udeř do bílého, kogurjöského bubnu!

Hodong: Ach, to je... buben z Nangnangu...

Princ o krok ustoupí.

Královna: Rychle! Udeř do něj!

Princ se nepohne.

Královna: Hodongu! Proč mne necháváš čekat?

Hodong pokročí vpřed.

Hodong: Ach, bubne z Nangnangu, nadešel čas, abych ti splatil dluh. Rukama mé milované jsi ztratil svůj hlas. Jak bych jako princ Kogurja mohl zůstat dlužen tak vznešenému předmětu, jako jsi ty? Praotče Čumongu! Já, váš potomek, jsem nikdy neobětoval nangnangským duchům ani na vás nezapomněl. Mé srdce je věrné. Prosím, přesvědčte mého otce, aby poslal vojáky do Nangnangu. Kogurjö tak bude moci střežit to, co pro ně váš potomek získal. *(přistupuje k bubnu a drží paličky)* Nyní však rozezním buben – kogurjöský princ splatí svůj dluh. Slyšte nářek bubnu z Nangnangu!

Princ stane před černým bubnem a udeří do něj.

Znovu a znovu, dunivý hlas bubnu protíná ticho.

Poté Hodong odloží paličky. Podlomí se mu kolena, zhrouť se tváří k zemi.

Lidé překvapeně zahučí.

Chvilé ticha.

Královna: Setněte Hodongovi hlavu!

Lidé odcházejí. Přitančí trpaslík, v ruce třímá meč.

Hodong mizí ze scény, nasvícena je pouze jeho silueta.

Trpaslík odchází za ním. Setne principi hlavu.

Odhodí meč, rozpláče se a odchází od Hodongova těla.

Královna si sejme masku z obličeje a pomalu schází ze schůdků oltáře.

Zastaví se před oponou.

Královna: Proč se to všechno muselo stát? Princi Hodongu, to kvůli vám jsem zničila buben z Nangnangu. Zničila bych ho kvůli vám, jen pro vás, klidně tisíckrát. Tak proč byste měl zrovna vy být zavázán dluhem? Má vina, nikoli vaše, již našla svůj konec v otcově dýce. Přesto jsem šťastná. Hodongu, principi posvátného Kogurja... Ode dne, kdy jsem vás poprvé spatřila, ať už to bylo na nangnangských slavnostech či před branami paláce, od toho dne jsem hluchá vůči všem zvukům a hlasům a slepá vůči veškerým tvarům světa. *(zvedá ze země Hodongovu hlavu)* Vaše hlava... Jejím setnutím zemřelo i mé srdce. *(přitiskne rty na Hodongova ústa)* Hodongu, drahý, vydám se za vámi!

Královna odchází za oponu a probodne si hrud' dýkou.

Z Nebes se na scénu snáší žebřík. Sestupuje z něj kostlivec, nebeský posel oblečený jako žebrák, a zpívá:

Ohó!

Chvilé klidu střídá bouři,

žebráci svá očka mhouří

na almužnu, neboť dnes

koná se žebrácký ples.

Z Nebes si utkali róbu, věř,

jen blázni v krvavé lázni, zvěř,

nebeská tvář bere si to, co chce,

Nebesa chválí kostlivec!

Sejde úplně dolů a odchází za oponu. Nejdříve zvedne jen princovu hlavu, pak však setne hlavu i královně. Místo, aby obě hlavy opatrně zabalil dohromady, ledabyle je pohodí do vaku a stoupá zpět na Nebesa. Přitom nepřestává zpívat:

Ohó!

Chvilé klidu střídá bouři,
žebráci svá očka mhouří
na almužnu, neboť dnes
koná se žebrácký ples.
Z Nebes si utkali róbu, věř,
jen blázni v krvavé lázni, zvěř,
nebeská tvář bere si to, co chce,
Nebesa chválí kostlivce!

Trpaslík se vrací a stane nad mrtvými. Nasazuje si na hlavu princovu korunu. Poté si obléká královninu sukni a zvedá si její látku k tváři, aby zakryl uplakaný obličej. Upravuje si korunu a prochází se tam a zpátky kolem oltáře, jako by se naparoval. Pak znovu pozvedne sukni k obličejí, slzy se mu derou do očí. Nebeský posel mizí a s jeho odchodem se ozve hrom. Udeří blesk.

Spustí se déšť. Z dalekých polí jsou slyšet hlasy kogurjōského lidu, které volají: „Děšť! Prší!“ Jejich výkřiky jsou provázeny bubnováním. Zaznějí dva rychlé údery, po krátké odmlce další tři. Pak znovu to samé. Zdáli se ozývá zpěv, nejprve téměř neslyšně, poté hlasitěji: „Přichází rok plný úrody, přichází úrodný rok, úrodný rok!“ Uprostřed zpěvu trpaslík zvedne ze země sekyru a stoupá po schůdcích oltáře. Na okamžik sekyru odloží, aby si nasadil na tvář Čumongovu masku. Radostně se roztančí do rytmu zpěvu s Čumongovou maskou na tváři, oděn v královnině sukni, s princovou korunou na hlavě a se sekyrou v nejisté ruce.

Opona.

3.2 Téma, synopse a inscenace

Buben z Nangnangu je divadelní hra navazující na starý korejský příběh o princí Hodongovi (호동) a nangnangské princezně. Když Hodong, syn kogurjōského krále Tāmusina (대무신, vládl v letech 18-44), navštíví království Nangnang, zalíbí se díky své neobyčejnosti tamějšímu králi jménem Čchö Ri (최리), který mu chce dát svou dceru, nangnangskou princeznu. Hodong však situaci využije ku prospěchu Kogurja a pod pohrůžkou, že si ji jinak nevezme, přiměje svou nevěstu, aby zničila dva magické hudební nástroje – buben a roh, které mají ohlašovat příchod nepřátel. Princezna se vkrade do vojenského tábora s dýkou, prořízne kůži bubnu a

zničí i kouzelný roh. Následně předá zprávu Hodongovi, jenž na království zaútočí. Kogurjō nad Nangnangem zvítězí, ale princezna je Čchō Rim zabita za zradu.³²

V tomto bodě Čchō Inhunova hra začíná, a to návratem kogurjōských vojáků z Nangnangu. Princ prožívá silné výčitky svědomí kvůli smrti nangnangské princezny, kterou miluje a spatřuje ve svých halucinacích. Na rozdíl od původního příběhu Hodong ve hře princeznu ke zničení bubnu nedonutil – učinila tak z vlastního rozhodnutí po rozhovoru s kogurjōským generálem. Když je Hodong svým otcem, který ve hře vystupuje spíše pasivně a nechává se ovládat ostatními postavami, přivítán zpět v domovském paláci, dozvídáme se, že byla Hodongovu otci dána za manželku sestra nangnangské princezny. Stalo se tak v rámci snahy nangnangského panovníka dokázat Kogurju, že k němu má blíže než k Číně – Nangnang se však kogurjōskému útoku přesto nevyhnul a celá královská rodina při něm zemřela. Nová kogurjōská královna nese ztrátu svých blízkých velmi těžce, emoce ale před ostatními skrývá. Během šamanského obřadu vedeného na oslavu Hodongova vítězství propůjčí své tělo duchu praotce Čumonga, mytického zakladatele Kogurja. Princ ji obdivuje a cítí se vůči ní vinen. Královna navíc vypadá identicky jako zemřelá princezna, jelikož jsou dvojčata, a tím se Hodongova psychika ještě více naruší. Jeho blouznění se v průběhu hry stupňuje, až ve vlastní myslí královnu zcela zamění za nangnangskou princeznu. Vždy, když je v její blízkosti, jeho vnímání světa se rozostří.³³

Královna jeho psychózy cíleně podporuje. Nejprve tím chce sama sobě ulevit od žalu a představa, že alespoň mezi ní a princem je její sestra stále naživu, jí pomáhá. Pak ji ale vyhledá Tallä, služebná z nangnangského paláce, a prozradí jí, že princezna kvůli lásce k Hodongovi zničila poplašný buben. Královna uvěří tomu, že byla její sestra k činu navedena a že Hodongovy city k ní nebyly upřímné. Je plná zášti vůči Kogurju a konkrétně vůči princovi samotnému. Proto předstírá, že je svou sestrou, aby v něm umocnila šílenství. Přiměje Hodonga, aby vzpomínal na zážitky s nangnangskou princeznou, sama však brzy začne pochybovat o své identitě a hranice mezi ní a jejím dvojčetem se rozplyne. Od tohoto okamžiku nastává mezi královnou a Hodongem milostný vztah, v němž jsou oba silně nestabilní a podléhají svým protichůdným emocím. Prožívají spolu snové představy vzniklé z

³² Původní dějová linie pokračuje v kronice *Samguk sagi* (삼국사기), která byla sestavena v roce 1145 historikem Kim Pusikem (김부식) a soustředí se na dějiny a legendy z tzv. Tří království (삼국) – Silla (신라), Kogurjō (고구려), Päkče (백제). KIM, Pusik. *Samguk sagi*. Ůrjumunhwasa, 2009, 351-353. ISBN 89-324-2052-1

³³ ČCHÖ, 2009, s. 211-321.

Hodongových vzpomínek, díky čemuž se diváci retrospektivně dozvídají, jak probíhala Hodongova návštěva Nangnangu, jak vypadal lov, na nějž se s princeznou vydali, jak se do sebe zamilovali atp. Královna se díky těmto fantazijním sekvencím více a více vzdává svého skutečného já a začíná k Hodongovi chovat stejné láskyplné city, jako k němu chovala princezna.³⁴

Na pozadí tohoto vztahu se odehrávají mocenské tahy a řeší se otázka věrnosti. Kogurjöský generál naléhá na prince, aby chránil nově nabyté území před čínským vojskem, které podle něj brzy přepluje moře a pokusí se o znovuzískání Nangnangu. Jelikož navíc Hodong kvůli princezčině smrti dlouho odmítal Nangnang opustit, působí jeho chování podezřele, a tak generál figuruje jako princův rádce i v tomto ohledu. Vážnou dynamiku jejich interakcí narušuje pouze postava trpaslíka, který na scénu svými dadaistickými vstupy vnáší odlehčení.³⁵ Když je v princových komnatách nalezena soška nangnangského Buddha, jsou královi rádcí přesvědčeni, že Kogurjō zradil a obětoval nangnangským duchům, jelikož se bál jejich pomsty. Jako důkaz uvádějí, že Hodong při dobytí Nangnangu plakal a že se od svého návratu odmítá účastnit královských porad a vojenských cvičení. Král jim uvěří a svolí k vykonání šamanského obřadu, při němž má být prokázána Hodongova (ne)vina před praotcem Čumongem. Generál se proti tomuto rozhodnutí vzbouří a pokusí se o povstání, aby obhájil princovu čest, rebelie je však rychle potlačena.³⁶

Jakmile se o všem dozví královna, vydá se Hodonga varovat. Snaží se ho přesvědčit, aby se při obřadu soustředil pouze na záchranu vlastního života, princ však její radu neuposlechne. Následujícího dne její tělo znovu posedne duch praotce Čumonga, čímž je královnina identita roztržena na tři existence – královny, princezny a praotce Čumonga. Podrobí Hodonga zkoušce: předloží před něj dva bubny, jeden kogurjöský a jeden nangnangský. Aby Hodong dokázal svou loajalitu, musí udeřit do kogurjöského bubnu. Místo toho se princ rozhodne udeřit do nangnangského bubnu a vzdát tak hold zemřelé princezně. Tento čin je vnímán jako potvrzení jeho zrady, a tak královna, stále ovládána Čumongovým duchem, nakáže setnout Hodongovi hlavu. Jakmile je obřad u konce a královna je schopna ovládat své tělo, bere do rukou Hodongovu setnutou hlavu a políbí ji. Následně se rozhodne spáchat sebevraždu a probodne si hrud' dýkou.³⁷

³⁴ Tamtéž.

³⁵ Tamtéž.

³⁶ Tamtéž.

³⁷ Tamtéž.

Sled tragických událostí je završen kontrastně odlehčeným koncem, kdy se z nebe snese nebeský posel oděný jako žebrák a prozpěvuje si. Setne hlavu i královně a odnese ji spolu s Hodongovou hlavou na Nebesa. Hra končí tancem trpaslíka, který si nasadí princovu korunu, královninu sukni a obřadní masku praotce Čumonga. V nejisté ruce drží sekyru a snaží se zadržet slzy.³⁸

Buben z Nangnangu byl poprvé uveden na scénu roku 1980 v Korejském národním divadle režisérem Hō Kjuem, s nímž Čchō Inhun spolupracoval i na předešlých projektech. Před premiérou ke hře Čchō Inhun sdělil, že pokud se lidská bytost pokusí přiblížit své vlastní smrti, stává se ústřední postavou mýtu, a to bez ohledu na dobu, v níž žije. Takový člověk zjišťuje, že to, za co se považoval, není ničím jiným než pouhým stínem – mytickou podstatou.³⁹ Tento výrok můžeme chápat následovně: když se ocitneme v situaci na hranici života a smrti (či skutečně zemřeme), nejsme již vnímáni stejně jako předtím. Naše existence je změněna v něco nadčasového a náš život je nově přestrukturován do synopse úzce vedoucí k jedinému okamžiku, sice naší smrti. Nejsme již sami sebou, stáváme se narativem. Smrt nebo její hrozba předcházejícímu životu dodává nový význam a váhu, vzbuzuje v okolí zvědavost. Naše neexistence se paradoxně stává tím, co pro zbytek světa utváří naši existenci. Člověk, který téměř zemře (případně ve vybraných narativech smrt plně prožije a vstane z mrtvých – např. Ježíš Kristus), je pasován na jakousi vyšší úroveň bytí, která se zároveň nedokáže nebo nechce vychýlit z předurčené cesty či cyklu.

Drama se těšilo velké pozornosti a úspěchu, objevila se však i negativní hodnocení kritiků. S nelibostí se setkal kupříkladu nadnesený styl mluvy většiny postav, který dle některých recenzí působil na publikum nuceně, mnohdy až směšně. Čchō Inhun byl vyzván, aby tvořil v aktuálním jazyce tehdejší korejské společnosti a aby se nesnažil napodobovat archaické vyjadřování⁴⁰, které osobně nikdy nemohl slyšet, tudíž ani znát jeho podobu.⁴¹

³⁸ Tamtéž.

³⁹ SŌ, Jōnho. *Hangukjōngŭksa: Hjōndāpchjōn. Jōngŭkkwaingan*, 2005, s. 248-249.

⁴⁰ Tento požadavek pravděpodobně souvisel s rozpory v jihokorejské společnosti na vhodný literární styl. Ty se prohloubily tzv. hangŭlovou generací (kor. hangŭl sedā, 한글 세대), jinými slovy tvorbou i četbou Jihokorejců, kteří vyrostli bez používání čínských znaků a uměli číst a psát pouze hangŭlem, tzn. písmem uzpůsobeným speciálně pro korejštinu a jednodušším na naučení. Snahou o purifikaci korejštiny od čínských vlivů docházelo k modernizaci literárního jazyka a autoři se pokoušeli o hledání vlastního korejského „hlasu“. HŌ, Togjōng. *Hangŭlsedāwa hangugō munhagŭi kanŭngsōng – 'Munhakkwadžisōng' tonginŭl čungsimŭro. Kukččehaninmunhagjōngu*, 2024, s. 240-246.

⁴¹ PÄ, Čāhun. Čchō Inhun čak 'Tungdung Nangnangdung'ŭi kongjōnsa jōngu: Hō Kju, Son Činčchāk, I Hodžung, Čchō Čchirimŭi jōnčchul čakpchumŭl čungsimŭro. *Čungangdāhakkjo tāhakkwōn*, 2012, s. 35-36.

Kritice čelil i Hō Kju, jemuž bylo vytýkáno, že se příliš úzkostně držel původního textu a odmítal v něm provést změny, které by jej lépe připravily pro inscenaci. Po Hō Kjuovi se na scéně Korejského národního divadla o inscenaci pokusil mimo jiné také režisér Son Činčchäk (손진책), a to v roce 1996. Soustředil se výhradně na symbolické prvky, ani on se ovšem nevyhnul kritice, tentokrát za nevýrazný pohyb na jevišti a monotónnost replik.⁴²

V roce 2010 bylo drama znovu zařazeno do repertoáru Korejského národního divadla, které se v té době úzce zaměřovalo na reprezentaci korejské kultury během Divadelních olympijských her⁴³ v Sōulu. Režisér Čchō Čchirim (최치림), jenž se inscenace ujal, vyzdvihl obtížnost práce s Čchō Inhunovou tvorbou kvůli jeho poetickému stylu psaní spojeném s neutralitou textu vyžadujícím též neutralitu dramaturgie. Tato neobvyklá kombinace dle něj vyvíjí tlak nejen na publikum, ale i na herce, z čehož Čchō Čchirim při režii „pocítil jakousi závrať“. Herci jeho obavy potvrdili – představitel prince I Čisu (이지수) při rozhovoru s médii sdělil, že představa, která o *Bubnu z Nangnangu* ve společnosti převládá, může být jejich inscenací zcela zničena. Takový respekt z inscenace svědčí o významu hry v korejské divadelní sféře.⁴⁴

Navzdory obavám z inscenace se Čchō Čchirim rozhodl provést poměrně velké změny v textu a přidal k základním jedenácti scénám prolog a epilog, v nichž pomocí šamanských rituálů přiblížil původní příběh o Hodongovi a nangnangské princezně lidové slovesnosti – přesto rituál přesně nezobrazil. Podstatou rituálu se totiž stala posmrtná svatba, tedy upokojení duší Hodonga a nangnangské princezny, která v prologu nemohla být uskutečněna, ale v epilogu ano. Tato změna se setkala s vřelým přijetím korejského publika, někteří z kritiků však nadnesli, že kvůli přidání daných dvou scén byla podstata hry upravena na milostný vztah mezi Hodongem a princeznou, čímž upozadila důležitost vztahu mezi Hodongem a královnou.⁴⁵

Buben z Nangnangu byl uveden také na české scéně, a to v překladu Miriam Löwensteinové jihokorejským režisérem Sin Hoem (신호) v divadle Ponec v Praze roku 2003. Inscenace se

⁴² PÄ, 2012, s. 101-103.

⁴³ Divadelní olympijské hry jsou mezinárodní festival, který se v Jižní Koreji konal od 24. září 2010 do 7. listopadu 2010 s ústředním tématem *Láska a lidskost*. Dohromady bylo představeno čtyřicet osm inscenací z třinácti zemí. History of The Theatre Olympics. Theatre Olympics, 2019 [cit. 11. 3. 2025]. Dostupné z: <https://www.theatre-oly.org/en/about/#sec04>

⁴⁴ KIM, Čuwan. Hodong - Nangnangjögün' togi tün sōngbä'... Mähokččogidžiman jōngi kkadaropččjo [online]. Hangjōng, 2009 [cit. 4. 3. 2025]. Dostupné z: <https://www.hankyung.com/article/2009122778001>

⁴⁵ BÄ, 2012, s. 79-88.

zaměřovala zejména na symboliku; stavěla do popředí protikladné prvky hry a možnost jejich sloučení – den a noc, skutečnost a sen, láska a nenávist.⁴⁶

3.3 Historické pozadí a variace příběhu

V předchozí podkapitole již byly nastíněny události předcházející ději samotné hry. Některé části *Bubnu z Nangnangu* se však dále překrývají s pokračováním původního příběhu z kroniky *Samguk sagi*⁴⁷, případně ho obměňují. Dle analů *Samguk sagi* je Hodong synem druhé ženy krále Tämusina a těší se jeho velké oblibě. Aby králova první manželka podpořila pozici vlastního syna, obviní Hodonga z nezdvořilého chování vůči ní, které dle jejích slov hraničí s obscénností. Přestože král nejprve jejím slovům nechce věřit, padne na Hodonga podezření. Následně princ spáchá sebevraždu, aby nepřítížil svému otci odhalením skutečné povahy jeho první ženy.⁴⁸

Dle tohoto sledu událostí lze Hodonga označit za ideálního korejského hrdinu, který staví své povinnosti vůči otci a starost o jeho klid nad čistotu vlastní pověsti. Je však potřeba pracovat i s teorií, že obvinění nemuselo být zcela vymyšlené – králova první manželka si za svými slovy pevně stála a byla připravena přijmout trest, pokud by byla usvědčena ze lži. Přestože se pravděpodobně jednalo o pokus o manipulaci (tak je v kronice celá záležitost vyložena kompilátorem Kim Pusikem), vznikla na základě jejího tvrzení hypotéza, že mezi ní a princem Hodongem skutečně došlo k určité formě sblížení. Tento vztah mohl a nemusel být oboustranný. Některé teorie dokonce nadnášejí, že jejich poměr ukončily až Hodongovy city k nangnangské princezně, na kterou králova manželka žárlila a kvůli níž Hodonga obvinila z nemorálního chování, na němž se ve skutečnosti sama podílela. Jelikož ovšem k uvedeným teoriím neexistují žádné důkazy, nelze k nim – za předpokladu, že nebudou nalezeny žádné další dobové záznamy – přistupovat jinak než jako k fikci.⁴⁹

V Čchö Inhunově variaci na výše uvedené téma je postava královy první ženy pozměněna, můžeme však předpokládat, že se její verzi ze *Samguk sagi* nechal Čchö Inhun inspirovat, a to zejména pokusem o diskreditaci Hodonga a romantickým náznakem vztahu mezi královnou a princem – místo dějově jednoduššího obvinění za účelem zničení pověsti vložil do hry

⁴⁶ LÖWENSTEINOVÁ, Miriam. Ústní informace z dne 5. 3. 2025. Praha: Karlova univerzita.

⁴⁷ V kronice *Samguk sagi* kompilátor Kim Pusik přidává k Hodongově příběhu jednu ze svých rozvah ohledně vztahu otce a syna. KIM, 2009, s. 349-355.

⁴⁸ KIM, 2009, 351-353.

⁴⁹ RYNARZEWSKA, 2002, s. 29.

propracovaný milostný vztah, který v Hodongovi podporuje šílenství, a doplnil původ královny tak, aby byla sestrou nangnangské princezny. V *Samguk sagi* není její původ zmíněn, její reálná spojitost s Nangnangem je ovšem velmi nepravděpodobná, už vzhledem k věku jejího pokrevního syna.⁵⁰

Pokud se zaměříme na historii království Nangnang (čínsky Lelang, 樂浪), brzy zjistíme, že o něm nelze nalézt mnoho nevyvratitelných informací. Jednalo se o jednu ze čtyř hanských komandérií, které byly založeny v roce 108 př. n. l. po dobytí korejského státu Ko Čosön (고조선) čínskou dynastií Han. Tři ostatní komandérie brzy zanikly, Nangnang ale vydržel až do roku 314, kdy jej dobylo Kogurjō. Dodnes představuje nejasnou část korejských i čínských dějin a často se stává předmětem nacionalistických dohadů. Dle některých historiků byl Nangnang etnický korejský a čínská byla pouze jeho vládnoucí vrstva, existují ovšem i studie, které prohlašují, že se jednalo čistě o korejské etnikum (případně naopak pouze čínské).⁵¹

Kogurjō je oproti Nangnangu mnohem lépe historicky (i mytologicky) zmapované. Dle slavné legendy bylo toto korejské království založeno roku 37 př. n. l. Ko Čumongem (고주몽). Čumongův příběh začíná ještě před jeho narozením, a to setkáním Kūmwy (금와), krále Puja (부여), se ženou, která byla vyhoštěna svými rodiči poté, co ji svedl a opustil muž tvrdící, že je Hā Mosu (해모수)⁵². Kūmwa ji zavře do věže, kde ji ozáří sluneční paprsky. Žena otěhotní a porodí vejce, jehož se Kūmwa snaží zbavit. Pohodí ho různým zvířatům, ta ovšem vejce chrání, a tak se z něj nakonec vyklube chlapec, který dostane jméno Čumong. Jeho matka ho vychovává mezi dalšími syny krále Kūmwy, Čumong je ale všechny svými schopnostmi překoná, a tak mají strach z toho, že jednoho dne bude usilovat o královský trůn na jejich úkor. Kvůli této nevraživosti se Čumong nakonec rozhodne utéct a spolu se skupinou svých přívrženců založí Kogurjō. Čumong se pak stane prapředkem, zakladatelem státu, objektem obětí a kultu.⁵³

Kogurjō bylo vyspělým státem, který kladl velký důraz na vojenství. Mezi jeho významné panovníky patřil mimo jiné Kwanggätcho Veliký (광개토대왕, vládl v letech 391–412), na jehož hrobce byla postavena stéla zachycující jeho vojenské výboje a zakladatelskou legendu o Čumongovi. Přes všechny vojenské úspěchy však království postupně sláblo a nakonec

⁵⁰ KIM, 2009, 351-353.

⁵¹ DE BENEDITTIS, Andrea. Discontinuities and Discrepancies in the Hybridization Process of Nangnang Culture. *International Journal of Korean History*, 2022, s. 245-250.

⁵² Hā Mosu byl zakladatel korejského státu Pujō.

⁵³ GRAYSON, James Huntley. *Myths and legends from Korea: an annotated compendium of ancient and modern materials*. London: Routledge, 2011, s. 75-76. ISBN 978-0-415-51524-5.

podlehlo alianci korejského království Silla s čínskou dynastií Tchang. Roku 668 se tak Kogurjŏ stalo součástí Sjednocené Silly (kor. Tchongil Silla, 통일신라).⁵⁴

Ačkoliv kronika *Samguk sagi* byla zkompletována již v roce 1145, proslavil se příběh Hodonga a nangnangské princezny výrazně později. Kromě nejrůznějších lidových verzí jako první navázal na příběh ze *Samguk sagi* Jun Pängnam (윤백남, 1888-1954) v roce 1935 textem *Vášnivá nangnangská princezna* (kor. Čöngjŏrŭi Nangnang kongdžu, 정열의 낙랑 공주). Jelikož byl v této době Korejský poloostrov pod japonskou nadvládou, snažil se Jun Pängnam vyhledávat příběhy a legendy s korejským původem, které by mohl zromantizovat (a tím pádem zpopularizovat) navzdory omezením vyhlášeným japonskou správou. Přisoudil proto Hodongovi zlomené srdce ze ztráty princezny, což je motiv, jenž v *Samguk sagi* nenacházíme. Toto zpracování navázalo na lidová vyprávění a podpořilo možnost interpretace legendy jako tragického milostného příběhu.⁵⁵

Další variace na téma pochází z roku 1943, tzn. také z období japonské okupace, a obsahuje mnohem více nacionalistických podtónů. I Tchädžun (이태준, 1904-1978) v díle *Princ Hodong* (kor. Wangdža Hodong, 왕자 호동) zobrazuje vnitřní krizi nangnangské princezny, která se nedovede smířit s vlastní identitou, tedy s pocitem, že je Korejka, ale zároveň Číňanka. Tím, že obětuje svůj život pro lásku k princovi a korejskému lidu, je její identita obnovena. Kvůli omezenému řešení otázek etnické identity v prvním století našeho letopočtu je nepravděpodobné, aby princezna skutečně podléhala podobnému dilematu, a tak lze na *Princi Hodongovi* lehce poznat dobu jeho vydání. Příběh si kvůli obdobnému postupu dalších autorů po osvobození od japonské nadvlády udržel nacionalistický nádech až dodnes.⁵⁶

V roce 1978 se vyprávění o Hodongovi a nangnangské princezně objevilo i v československé knize *Tajemství modrého draka* (slovensky *Tajomstvá belasého draka*), která se snažila přiblížit československým čtenářům korejské mýty a pověsti. V této verzi se Hodong infiltruje do Nangnangu s cílem nalézt místo, kde jsou ukryty kouzelné hudební nástroje určené k ochraně království, a využije nabídky vzít si nangnangskou princeznu za ženu. Následně se do ní zamiluje, nedokáže však zradit svou vlast, a tak princeznu i přes lásku k ní vmanipuluje do

⁵⁴ ECKERT, C.J. et al. Dějiny Koreje. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2001, s. 16-39.

⁵⁵ JU, Inhjök. The Modern Representations of Prince Hodong stories. *Journal of Popular Narrative*, 2011, s. 416. Dostupné z:

DOI : [10.18856/jpn.2011..26.015](https://doi.org/10.18856/jpn.2011..26.015)

⁵⁶ JU, 2011, s. 421-422.

zničení kouzelného bubnu a rohu. Na konci Hodong truchlí nad smrtí princezny, kterou obětoval pro vítězství Kogurja.⁵⁷

3.4 Výstavba textu

Hra je složena z jedenácti scén, které v korejském originále nemají název a jsou odlišeny pouze zvětšením fontu u prvního morfému, v překladu jsem scény označila čísly dle jejich pořadí z důvodu větší přehlednosti v rámci celé bakalářské práce. Text je strukturován jako scénář, jehož repliky jsou protkány nespočtem scénických poznámek. Ty jsou psány ve formě veršů a na rozdíl od replik, které jsou až na výjimky podané jasným jazykem, jsou scénické poznámky laděny v poetickém duchu.⁵⁸

Jejich častou formou jsou verše prohlubující ponuru atmosféru a stimulaci smyslů, která se zde soustřeďuje zejména na sluch. Stěžejní jsou zvuky bubnů, jejichž důležitost je zdůrazněna též v názvu díla, který v originální podobě *Tungdung Nangnang tung* (둥둥 낙랑둥) využívá korejských onomatopoií pro bubnování *tung* (둥) a harmonicky je propojuje s královstvím *Nangnang* (낙랑), jehož morfémy mají ve fonetické verzi totožné finály jako zmíněná onomatopoeia. Tím však využití sluchových vjemů nekončí, scénické poznámky obsahují opakující se verše o nářku, šepotu, sovím houkání, cvrkotu cvrčků, havraním krákání, zastřených lidských hlasech atp. Kromě nich lze v textu nalézt i mnoho vizuálních, ale zároveň zčásti abstraktních motivů, např. noc, temnota, prázdnota. Většina vjemů popisovaných ve scénických poznámkách navozuje pocit tísně a soužení, případně neklidu spojeného s jakýmsi zastavením času, které vidíme zejména ve scénách, kde jsou postavy ponořené do snu. Konotace těchto prvků nabízejí široké množství interpretací a možností pro zpracování různými režiséry, zároveň však mohou představovat velkou výzvu jak pro divadelníky v rámci zpracování inscenace, tak pro diváky (či čtenáře) z hlediska pochopení.⁵⁹

Do svého překladu *Bubnu z Nangnangu* jsem cíleně vybrala první a šestou scénu právě kvůli obsáhlé ukázce scénických poznámek, které se v nich nacházejí. V první scéně se nám díky nim dostává nádechu zoufalství, které Hodong pocítuje po ztrátě princezny, a jsme tak rychle vtaženi do děje. Následně sledujeme, jak se na scéně objeví princezna, která je sice pouhou

⁵⁷ PUCEK, Vladimír; GENZOR, Jozef a BEJČKOVÁ-KI, Sun Li. Tajomstvá belasého draka: Kórejské mýty a povesti. Bratislava: Tatran, 1978, s. 99-104.

⁵⁸ ČCHÖ, 2009, s. 211-321.

⁵⁹ Tamtéž.

halucinací, přinese však Hodongovi na okamžik pocit naděje, čímž i pro diváky lehce naruší ponurou atmosféru. V šesté scéně slouží scénické poznámky pro zobrazení neklidu královny, jež čeká na pomstu a musí prozatím po svém boku strpět krále, kterého nesnáší za vše, co způsobil její rodině a celkově jejímu životu. Díky scénickým poznámkám si dokážeme lépe představit, jaký vztah ke králi královna chová – vnímá ho jako neschopného a nudného starce, s nímž může manipulovat dle svých potřeb. Chová se k němu dostatečně odtažitě, aby diváci viděli její opovržení a chlad, ale zároveň předstírá starost o jeho zdraví a štěstí.

Bohaté scénické poznámky pak chybějí zejména v částech, kdy se Hodong a královna oddávají svým snovým představám – zde se text spoléhá na dialog, případně na kratší monology (příkladem může být osmá scéna, kterou jsem též zahrnula do svého překladu). Čchö Inhun tímto krokem vložil nemalou odpovědnost do rukou daných režisérů: snové prostředí lásky mezi Hodongem a královnou, potažmo princeznou, na němž je hra založena, může být každým režisérem zpracováno zcela odlišně, neboť jeho podoba na scéně není v textu detailně přiblížena. Poslední scéna, kterou jsem pro překlad vybrala (a zároveň poslední scéna celého dramatu) je strukturně nejsložitější. Obsahuje totiž nejen dějové vyvrcholení, ale také obrovské zrychlení, stylistickou koláž z dialogů, monologů, písní či jejich náznaků a mnoho scénických poznámek. Prvky, které se v díle střídají, zde najdeme všechny společně, což napomáhá vypjaté atmosféře tragického konce.

Všechny scény se odehrávají v prostoru, který je nějakým způsobem uzavřený, a to buď standardně (stan, palác), nebo pouze pocitově (les, dvůr letního sídla, obřadní oltář). V lese jsou postavy obklíčeny stromy, jejichž koruny zčásti znemožňují vidět nebe, ze dvora letního sídla nelze nekontrolovaně uniknout ani tam vstoupit a místo konání šamanského obřadu není volně přístupné a střeží ho vojáci. Tento uzavřený prostor prohlubuje atmosféru úzkosti a může poukazovat na bezvýchodnost situací ústředních postav.⁶⁰

Dějovou výstavbou drama odpovídá známému schématu tragédie sestavenému Gustavem Freytagem na základě antických tragédií a můžeme jej tak rozdělit do pěti částí: 1. expozice (úvod – dozvídáme se o dobytí Nangnangu a o Hodongově lásce k princezně), 2. kolize (stoupání – Hodong se setkává s královnou, která brzy pojme podezření ohledně jeho lásky k její sestře), 3. krize (vrchol – Hodong ztrácí rozum a nevratně naváže intimní vztah s královnou, která předstírá, že je nangnangská princezna), 4. peripetie (obrat – princ je

⁶⁰ Tamtéž.

podezřelý ze zrady, královna ho varuje) a 5. katastrofa (závěr – koná se šamanský obřad a Hodong i královna umírají). Jak již bylo zmíněno, hra se nese v melancholickém tónu a motiv úzkosti je takřka všudypřítomný. Divák tedy celou dobu očekává nevyhnutelné tragické zakončení, a to i vzhledem k tomu, že legendu nebo alespoň její určitou podobu zná. Gustav Freytag ve svém textu *Technika dramatu* zmiňuje Williama Shakespeara a poznamenává, že „velmi správně nahlédl, že je třeba včas připravit náladu pro katastrofu“⁶¹. Stejně tvrzení bychom mohli použít i u Čchö Inhuna, který drama schválně staví tak, aby divákovi navodil pocit, že nic z daných událostí nemůže dopadnout dobře.⁶²

4 Analýza hry Buben z Nangnangu

4.1 Literární, filosofické a nacionalistické vyznění

Explicitně je *Buben z Nangnangu* lyrické i dramatické vyprávění, jež ukazuje na rozpad osobnosti a identity lidí přicházejících o etické hodnoty. Jakožto metadrama dílo autorovi pomáhá neotřelým způsobem vyjádřit emoce, které mají v divadelní hře daný časový a prostorový limit, a tak se odehrávají rychleji a intenzivněji, než by pro ně bylo v reálném životě typické. Lze je rozdělit na tři druhy: primární, sekundární a kvaziemoce.⁶³

Drama je založeno na konfliktních vztazích a protikladech. Hodong i královna se snaží zůstat věrni svým zásadám a politickým povinnostem, oba však prožívají silný vnitřní konflikt. Potlačují své negativní emoce a předávají tak divákům svět s vyostřeným kontrastem – buď úplně bez pocitů, nebo naopak s maximalizovanými emocemi. Diváky proti těmto projevům může zmást postava trpaslíka, který na scéně vzlyká, aniž by měl osobní důvod. Pravděpodobně ve hře figuruje jako jakási vložka na odlehčení vážných událostí, což vytváří další konflikt, tentokrát mezi divadelními postupy. Případně může trpaslík fungovat jako zosobnění nevyjádřených emocí mezi Hodongem a královnou.⁶⁴

⁶¹ FREYTAG, Gustav. *Technika dramatu*. Knihovna divadelního prostoru – svazek 6, 1944, s. 61.

⁶² Podobnosti se západním dramatem jsou blíže popsány ve čtvrté podkapitole čtvrté kapitoly této bakalářské práce. FREYTAG, 1944, s. 50-62.

⁶³ Primární emoce vznikají v reakci na různé vjemy, nedají se dobře kontrolovat a mohou se projevit fyzicky, např. ve formě třesu. Sekundárními emocemi myslíme emoce, ke kterým se vracíme ve vzpomínkách a které v nás mohou vyvolat fyzické reakce též. Tyto emoce jsou již zpracovány naším kognitivním systémem a nemusíme si je pamatovat stejným způsobem, jako jsme je prožívali v jejich primární fázi. Posledním typem emocí jsou tzv. kvaziemoce, což jsou emoce reagující na fikci neboli kvazirealitu. Diváci jsou při sledování hry vystaveni nereálnému světu a emoce, které během představení prožívají, nemají zcela původ v jejich reálném životě. Z tohoto důvodu je nelze označit za primární ani sekundární emoce. PÄK, Hjønmi. Čchö Inhun hüigok 'Tungdung Nangnung'üi kamsöng jöngu. Kugökungmunhak, 2011, s. 191-193.

DOI : [10.17291/kolali.2011..157.008](https://doi.org/10.17291/kolali.2011..157.008)

⁶⁴ PÄK, 2011, s. 198-199.

Kompozice hry je jedinečná zvláště proto, že se z postav samotných stávají herci. Hodong na královnu nahlíží skrze sekundární emoce, protože v něm ožívuje vzpomínky na nangnangskou princeznu, a tím pádem není svým autentickým já, nýbrž svou verzí z minulosti. Královna předstírá, že je nangnangskou princeznu, kvůli čemuž se vytrácí její současná identita, což je v zásadě stejný pohyb směrem zpět. Zatímco královna zosobňuje konflikt těla (rozdvouje se), Hodong představuje konflikt mysli (rozdvouje se mezi dvě ženy a dva státy).⁶⁵ Právě tento prvek činí z *Bubnu z Nangnangu* metadrama, a to velmi výjimečným způsobem. V metadramatu postavy často ztrácejí identitu, neboť herci hrají postavy, které si jsou vědomy, že jsou pouze rolemi. To vytváří paradoxní situaci, kdy herec hraje postavu, která sama hraje jinou postavu – mizí tedy jasná hranice mezi hercem a jeho rolí. Divák tak vnímá, že se dívá na uměleckou konstrukci, nikoli na postavy, jež by se daly označit za skutečné. V Čchö Inhunově hře ovšem postavy samy netuší, že se z nich stali herci, neboť jednají na základě nestabilních pohnutek vlastní mysli. Tím vzniká zcela odlišná rovina, v níž jediný, kdo je do metadramatu vědomě uveden, je divák.

Okamžik, v němž královna nařídí setnout Hodongovi hlavu, způsobí, že hra upadne do nejistoty a nejednoznačnosti. Čchö Turje ve svém článku *Čtení Čchö Inhunovy divadelní hry Buben z Nangnangu z alegorické perspektivy* (kor. *Čchö Inhun hūigok 'Tungdung Nangnang tung'ūi allegoridžök ilkki*, 최인훈 희곡 <둥둥 낙랑둥> 의 알레고리적 읽기) uvádí, že tato skutečnost ztěžuje čtení hry z hlediska historického významu; historické a emocionální narativy lze interpretovat spíše jako metaforické vztahy. Postavy se navíc chovají nestabilně a ovlivňují děj natolik nepřehledně, že není možné rozpoznat střed vyprávění. Nemají vyjadřovat jeden smysluplný narativ rozvíjející jednání postav, ale spíše absurditu a abstraktnost. Hra přináší zobrazení chaosu, nestability, destrukce, viny, smrti a ztráty a postavy s těmito symboly operují též chaotickým způsobem.⁶⁶

Motiv princezny a královny může představovat svět zmatku a hroutící se realitu. Princezna, která v původním příběhu existovala jako jedna, se po Čchö Inhunově proměně příběhu změní na existence dvě, což lze vykládat jako snahu o alegorické vyznění hry. Vložením postavy královny je v Hodongově mysli vyvolán chaos, který je v následujících scénách umocněn tím, že postava královny promlouvá prostřednictvím svých replik tak, jako kdyby skutečně byla

⁶⁵ PÄK, 2011, s. 206-207.

⁶⁶ ČCHÖ, 2011, s. 441-443.

nangnangskou princeznou.⁶⁷ Navíc, pokud přijmeme autorovu hru s dvojčaty, pak nangnangskou princeznou skutečně je, což by ovšem byla i její návratná identita. Dle mého názoru je Čchö Turjeho tvrzení, že historické čtení hry je nemožné a že *Buben z Nangnangu* spadá z většiny do území chaosu a absurdity (či dokonce absurdního dramatu), velmi zjednodušený způsob, jak si tuto stranu hry vyložit. Naopak je třeba nahlížet na drama právě historickou perspektivou a dějinami daných archetypů, neboť se snaží o refiguraci, tedy o roztržnění již známého obrazu, jeho přestavění. Pokud by divák ke hře přistupoval bez očekávání zastřešených historií příběhu Hodonga a nangnangské princezny, nemělo by drama středový bod, o nějž se ho hra pokouší připravit. Zároveň se primárně může zdát, že je drama nekoherentní a zmatené a snaží se tak ztělesnit chaos a nepochopení mezi postavami, po bližším prozkoumání je však nasnadě, že tento zobrazený chaos autorovi velmi dobře slouží. Mezi Hodongem a královnou totiž sice skutečně vznikne vztah plný nestability a nevyčerených křivd či citů, jazyk zde však rozhodně neztrácí svou referenční funkci, jak je pro absurdní drama typické, a na scéně sledujeme smysluplné dialogy. Přestože se Hodong a královna dostávají do snových sekvencí, v nichž nejsou zcela sami sebou, oba se navzájem tímto Šklovského „vykloubením“⁶⁸ chápou lépe, než by se mohlo zdát – spojují je bolest a truchlení, které navíc pociťují kvůli ztrátě stejné osoby, sice nangnangské princezny. Jak již bylo zmíněno, drama věrně dodržuje schéma tragédie Gustava Freytaga, a tak ani z tohoto hlediska nelze potvrdit, že by se hra jako taková zodpovídala chaosu a používala jej jako ústřední téma; uvádí chaos pouze symbolicky.

Čchö Turje dále zmiňuje motiv války a dvojčat, která byla politickými rozhodnutími odloučena a nikdy se k sobě nemohla vrátit. Tento prvek je podle něj pravděpodobně paralelou k obyvatelům Korejského poloostrova po jeho rozdělení na Severní a Jižní Koreu. Čchö Inhun, jenž se tématu rozdělení Koreje obsáhle věnoval v jiných textech, se mu zřejmě nevyhnul ani zde: dvojí význam dvojčat lze číst jako nejednoznačnost Korejského poloostrova, který zažil rozdělení a doprovodnou depresi. Tento depresivní stav pramení z neschopnosti dosáhnout sjednocení a projevuje se jako zmatek a úzkost. Zajímavý vztah Severu a Jihu je ukázán ve střídání královniných pocitů truchlení, touhy po pomstě a lásky – jelikož je nyní královnou

⁶⁷ ČCHÖ, 2011, s. 450-451.

⁶⁸ Vykloubení je literární pojem ruského spisovatele a literárního kritika Viktora Šklovského pro relativizaci a znejasnění skutečné situace – odklonění z řádu empirické příčinnosti. Autoři mohou vykloubením učinit tah mimo běžná předvídatelná pravidla textu. HODROVÁ, Daniela. Proměny subjektu. Sv. 2. Pardubice: Mlejnek, 1994, s. 72.

Kogurja, stojí na vítězné straně proti Nangnangu, miluje kogurjōského prince a zároveň cítí negativní emoce spojené s její zahynuvší rodinou.⁶⁹ Na Čchö Turjeho interpretaci lze navázat otázkou, zda královnina krize identity a nejasná hranice mezi ní a princeznou není součástí tohoto alegorického obrazu. Nemůžeme vyloučit, že se Čchö Inhun pokusil předat nám přesvědčení, že přestože jsou Severokorejci a Jihokorejci nyní dvěma národy, cítí se ve skutečnosti jako jeden – stejně jako se královna ve velké části hry cítí být svým dvojčetem, nangnangskou princeznou.

Další možností pro interpretaci je rivalita mezi Kogurjem a Nangnangem, které jsou ve hře zobrazeny jako dva proti sobě stojící světy a loajality, mezi nimiž si Hodong není schopen zvolit, a proto místo reality volí blouznění, kvůli němuž nakonec přichází o život. Dle některých korejských výkladů Hodongova smrt v tomto díle představuje obvinění dějin ze zločinů napáchaných na lidských životech a symbolizuje oběti mocenských tahů, které nedokázaly ovlivnit svůj vlastní osud.⁷⁰ To znovu podporuje výklad Kogurja a Nangnangu jako Severní a Jižní Koreje – Korejci rozdělením poloostrova utrpěli velkou ránu a jelikož si nemohou, případně nechtějí vybrat loajalitu k té či oné straně, žijí v utrpení, nebo dokonce volí smrt.

Hodongova postava vystupuje ve hře značně odlišně od své původní verze. V lidové slovesnosti spolu Hodongovo přesvědčení a „já“ souznějí, ale ve hře je zmatený až k hranici neschopnosti rozeznat realitu od ne-skutečnosti. Tím vzniká přeznačení, resp. nové chápání postavy Hodonga a jeho nová existence v konkrétním literárním rámci, obecněji i na poli kultury. Zde se znovu nabízí paralela s Koreou, která během i po rozdělení přijala rozporuplné ideologie a doposud se vyvíjí schizofrenicky jako dvě postavy, přestože kdysi bývala jen jednou.⁷¹

Motiv ztracení se ve své vlastní psychice a neschopnost rozlišit realitu od iluze je možné analyzovat i z hlediska postmoderní společnosti, která se také vyznačuje fragmentací a těžkostmi v identifikaci s jedním, stabilním „já“. Člověk, který sám nemusí nutně vědět, kým je a jak by se definoval, je bezesporu ideálním divákem Čchö Inhunova dramatu, neboť nutně nemusí pochopit všechnu skrytou symboliku, dokáže však souznít s duševním rozkladem jednotlivce ve společnosti, kde se očekává soudržnost a vnitřní konflikt je potlačován, resp. není zahrnut do kalkulace. Není tedy nepravděpodobné, že má dílo z části představovat kritiku korejské společenské struktury, která potlačuje osobní svobodu a vede k odosobnění jedince od

⁶⁹ ČCHÖ, 2011, s. 453-455.

⁷⁰ ČCHÖ, 2011, s. 454-455.

⁷¹ ČCHÖ, 2011, s. 449-450.

vlastní identity. K této interpretaci bych se přikláněla mimo jiné z důvodu umělecké cenzury v Jižní Koreji během vlády Pak Čonghüiho, která vydání *Bubnu z Nangnangu* předcházela (a doprovázela je i po jeho smrti).

Dále bych se ráda věnovala postavě nangnangské princezny, jež v díle vystupuje pouze prostřednictvím Hodongových halucinací nebo jako vzpomínka. Je ve hře vykreslena jako dokonalá dívka, která se obětuje pro lásku, a všechny zmínky o ní jsou protkány nostalgií. Tím se Čchö Inhun mohl pokusit zobrazit způsob, jakým se vyrovnáváme se ztrátou – vnímáme člověka, o něžž jsme přišli, v co nejvíce pozitivním světle, jelikož nám schází. Ponecháme si na něj jen kladné vzpomínky a nadneseme jejich hodnotu natolik, že se vše z minulosti, ve které byl daný člověk stále naživu, zdá lepší než dnes. Ani zde nemůžeme vyloučit, že princeznina smrt zobrazuje rozdělení Korejského poloostrova; korejský národ nostalgicky vzpomíná na dobu, která rozdělení předcházela, nevidí ji však realisticky. Zřejmě právě proto hra začíná až po princeznu smrti a my nevidíme skutečnou verzi příběhu, který je nám sdělován. Divák tak sám považuje princeznu a vše, co se jí týká, za perfektní; lépe se vcítí do truchlení Hodonga a královny. Stejně tak člověk, který nezná události předcházející rozdělení Korejského poloostrova, snáze vzpomíná na jednotu korejského národa. Tím samozřejmě nelze říci, že kdyby byla princezna (či jednotný korejský národ) vykreslena realisticky, byla by nutně negativní, neboť je postavena do role oběti, která je mimo všechna hodnocení. Jen by pravděpodobně nebyla zobrazena pouze pozitivním způsobem, nýbrž jako více plastická, důvěryhodná postava.

4.2 Tradiční motivy a mytické prvky

Jestliže chceme analyzovat *Buben z Nangnangu* z hlediska tradičních motivů a mytických prvků, je třeba vycházet z kulturního významu korejského šamanismu (kor. mugjo, 무교). Ten může být chápán jako náboženství či filosofický směr a představuje pro Koreu důležité národní dědictví, přestože nedokážeme věrohodně zmapovat jeho původ a přesný vývoj. V silně zjednodušené a tím pádem i univerzální verzi se zakládá na jednodušších myšlenkách zahrnujících uctívání přírodních sil a duchů, z nichž se později vyvinuly složitější rituály a tradice. Klíčovou osobou šamanismu je šamanka (kor. mudang, 무당) nebo šaman (obvykle méně významný než jeho ženský protějšek, kor. pchansu, 판수), kteří fungují jako prostředníci mezi fyzickým a duchovním světem. Jejich schopnosti mohou mít dva rozličné původy – stanou

se šamany buďto tím, že je posedne duch, ale posléze se z tohoto posednutí vyléčí tak, že přijmou svou roli, či šamanské schopnosti pokrevně zdědí a zdokonalí je prostřednictvím učení. Skrze historii šamani zastávali několik odlišných rolí; byli léčitelé, svého druhu obřadníci a dle některých zdrojů i panovníci, zvláště v raných dobách. Jejich postavení a funkce se ovšem s akomodací importovaných náboženství a filosofických směrů začaly snižovat. Šamanismus tak sice ustoupil do pozadí, jeho prvky se ale smísily s buddhismem a vulgárním taoismem.⁷²

V *Bubnu z Nangnangu* královna figuruje mimo jiné právě jako šamanka, pravděpodobně v zastoupení kogurjōského krále, a vykonává šamanský rituál kut (哭). Tento rituál je tradičním obřadem, při němž se šaman nebo šamanka napojí na svět mrtvých za účelem, kterým může být např. prosba o odvrácení zlého osudu, uzdravení, žádost o štěstí, ochranu nebo dosažení nějakého konkrétního osobního blaha. Zahrnuje tanec, zpěv, hudbu a modlitby, které mají zajistit přízeň duchů, případně i samotných božstev.⁷³ To, že je v dramatu role šamanky prisouzena královně, přidává její postavě na tragičnosti a prohlubuje její vnitřní zmatení ohledně vlastní identity. Ve většině díla není sama sebou, fakticky není ani princeznou a duchem Čumonga, kterým se během rituálu nechá posednout – zároveň je však spirituálně všemi z nich. Právě ona propojuje celé dílo – je manželkou kogurjōského krále, dvojčetem nangnangské princezny, šamankou, Hodongovou láskou i nepřitelem, jeho nadějí na život bez zármutku a nakonec i jeho smrtí. Toto rozpětí královniny postavy lze vnímat jako jakousi všudypřítomnou entitu duchovního charakteru, která na druhou stranu vykazuje typické lidské vlastnosti – nedokáže odolat truchlení, nenávisti ani lásce.

Ve hře je šamanismus stavěn proti buddhismu, což z historického hlediska není příliš věrohodné. Když je v princových komnatách nalezena soška Buddhy, je princ nařčen z obětování nangnangským duchům a ze zrady. Zůstává otázkou, proč se Čchö Inhun rozhodl vsadit do díla tento kontrastní vztah dvou náboženství či myšlenkových směrů, které se spolu ve skutečnosti spíše proplétaly, než aby mezi nimi došlo k silnému vyostření. Kvůli nemnoha informacím, které o šamanismu z dob Kogurja máme, lze o *Bubnu z Nangnangu* říct, že jeho

⁷² Šamanismus dle mého názoru nelze ve hře *Buben z Nangnangu* chápat jako pokus o jeho autentickou podobu. Jde o velmi zjednodušený obraz, který Čchö Inhunovi umožňuje uvést na scénu množství opozit i paradoxů. Proto se domnívám, že není nutné šamanismus obsáhle analyzovat v možné kogurjōské variantě, které se nelze dobrat, ale chápat jej alegoricky v rámci, jak je charakterizován v příručkách, jako např. LEE, Jung Y. *Korean Shamanistic Rituals*. Reprint 2018. Berlin: De Gruyter, 2018, s. 1-26. ISBN 9789027933782.

⁷³ Pojmeme kut míním šamanský obřad obecně, nikoliv některou z jeho dochovaných forem. Kut. Čöntchong munhwa pchotchöl, 2025 [cit. 2025-04-01]. Dostupné z: <https://www.kculture.or.kr/brd/board/219/L/menu/456?brdType=R&thisPage=10&bbIdx=8335&rootCate=&searchField=&searchText=&recordCnt=10>

zobrazení šamanismu je do vysoké míry fiktivní. Je možné, že Čchö Inhun zvolil změnu historických faktů, aby do hry mohl vložit další rozpor. Na protikladech, které spolu jistým způsobem skvěle souznějí, je celé drama založeno, a tak by dávalo smysl postavit proti sobě dva světy, které jsou ve skutečnosti spojené.

Dalším prvkem, který by alespoň na zahraničního diváka mohl působit jako tradiční korejská mytická existence, je postava trpaslíka. V jihokorejských i zahraničních interpretacích je jeho vložení do hry většinou ignorováno nebo popisováno pouze okrajově, a tak dle mého názoru dochází u diváků i kritiků k jeho nepochopení nebo evropeizaci. Z korejské mytologie nepochybně nepochází, neboť v ní nenajdeme jeho přesný ani alespoň přibližný ekvivalent⁷⁴; připomíná spíše evropské zobrazení trpaslíků. Hra, jež vychází z tradičního korejského příběhu a navazuje na staré korejské dějiny, tak do svého obsahu přimíchala zcela cizorodý motiv, který se ani nepokusila publiku vysvětlit. Zde se nám nabízí možnost, že se znovu jedná o Čchö Inhunovu touhu po kontrastu – korejská tradice oproti evropské. Tuto teorii podporuje fakt, že trpaslík je jako jediný z celého díla napsaný humorně, v některých scénách až neslušně, jelikož ostatním nadává. Jeho vyjadřování ostře kontrastuje s mluvou ostatních postav, jež hovoří zdvořilou korejštinou a chovají se k sobě s odstupem (mezi Hodongem a královnou je dokonce i v jejich nejemočnějších chvílích znát jistý respekt, přes nějž se za celé dílo nepřenesou). Až na konci hry spatříme jinou stránku trpaslíka – po Hodongově popravě a královnině sebevraždě se trpaslík obleče do královniny sukně a nasadí si na hlavu Hodongovu korunu a Čumongovu masku. Pak pláče a roztančí se. Kombinace těchto prvků vyvolává dojem, že se šamanem stává on sám a vykonává obřad za duše zesnulého páru, s nimiž soucítí. Je jen těžce vyložitelné, proč trpaslík truchlí nad ztrátou Hodonga a královny, když s nimi v celém dramatu příliš nekomunikuje. Ačkoliv mu nikdo jiný kromě Hodonga neukáže ani náznak náklonnosti, rozhodně se nedá usoudit, že by spolu měly tyto dvě postavy úzký vztah. Zároveň je možné, že se Čchö Inhun tematicky pokusil přiblížit starým legendám a příběhům, které často pracovaly s postavami a mytickými tvory, jejichž přesný účel v dané dějové linii nebyl dobře obhajitelný.

⁷⁴ Motiv trpaslíka také může vycházet z prózy *Trpaslík* (kor. *Nandžangi*, 난장이) jihokorejského autora Čo Sehüiho (조세희, 1942-2022). Toto dílo kritizuje plané sliby modernizace a na postavě trpaslíka zobrazuje negativní stránku ekonomického růstu za vlády Pak Čonghüiho. Trpaslík zde představuje chudší vrstvu jihokorejské populace, která se zdála být opomíjená. Skutečná inspirace Čo Sehüim je ovšem neprokazatelná, a to i z důvodu, že se Čchö Inhun podobné tematické ve své tvorbě nevěnoval. RYU, Youngju. *Writers of the Winter Republic: Literature and Resistance in Park Chung Hee's Korea*. University of Hawaii Press, 2015, s. 99-106.

Důvody trpaslíkovy existence a chování tak zůstávají zahalené tajemstvím – a možná právě tím mají být. V každém případě jsou pokusy o alegorické vysvětlení příliš spekulativní.

4.3 Analogie k evropskému dramatu

4.3.1 Král Oidipús

Odhlédneme-li od korejského prostředí a historického zázemí, můžeme v *Bubnu z Nangnangu* vypořádat i jisté podobnosti s evropským dramatem. Nejčastěji diskutovaným tématem se v tomto ohledu stal Hodongův romantický vztah s jeho nevlastní matkou, který je připodobňován ke vztahu Oidipa a Iokasty v Sofoklově antické tragédii *Král Oidipús*.⁷⁵

V této tragédii, která pochází z 5. století př. n. l., je thébskému králi Láiovi sdělena věštba varující jej před úmrtím způsobeným jeho vlastním synem, který se následně ožení s jeho manželkou – svou matkou. Když se posléze Láiovi narodí syn Oidipús, nakáže ho usmrtit. Otrok pověřený tímto činem však malého Oidipa zabít nedokáže a odnese ho pastýři z korintského království. Tamější král nemá žádné děti, a tak Oidipa vychová jako vlastního syna. V dospělosti se Oidipús dozví o osudu, který je mu souzen, mylně však obsah věštby přisoudí svým adoptivním rodičům a rozhodne se je opustit, aby se předpověď nenaplnila. Vydá se do Théb a na cestě se nedopatřením dostane do potyčky, která vyústí v neúmyslné zabití krále Láia, jehož pravou identitu Oidipús v daný okamžik nezná. Nedlouho poté rozluští záhadu obávané Sfingy a zachrání tak před ní celé Théby, díky čemuž je mu nabídnut královský trůn a ruka ovdovělé královny Iokasty. Oidipús se stane thébským králem a Iokastiným manželem, aniž by věděl, že je ve skutečnosti jejím synem. Až po několika letech zjišťuje, že muž, kterého nešťastnou náhodou zabil, byl Láios. Poté se také Oidipús díky korintskému pastýři, jemuž byl jako malý svěřen thébským otrokem, dozví o svém původu a uvědomí si, že věštba, které se snažil vyhnout, se již naplnila. Iokasté se s touto skutečností nedokáže vyrovnat a oběsí se. Oidipús oslepí sám sebe, aby nemusel na vlastní oči vidět následky svého prokletí a činů.⁷⁶

Dle textu *Mýtus v současném korejském dramatu* (polsky *Mit we współczesnym dramacie koreańskim*) od polské koreanistky Ewy Rynarzewské k oblíbenosti přirovnání *Bubnu z Nangnangu* ke *Králi Oidipovi* nejspíše přispěl rozmach psychoanalytické teorie Sigmunda Freuda v jihokorejských intelektuálních kruzích v posledních desítkách let dvacátého století.

⁷⁵ RYNARZEWSKA, 2002, s. 22-23.

⁷⁶ SOFOKLÉS. Král Oidipús. Městská knihovna v Praze, 2023, s. 7-86.

Tzv. Oidipův komplex, vyznačující se náklonností syna k matce a agresivitou vůči otci, bývá především jihokorejskými čtenáři používán k interpretaci tohoto díla. Rynarzewska ovšem dále uvádí, že se bohužel široce opomíjí skutečnost, že královna v Čchö Inhunově hře není Hodongovou pravou matkou a ani se nesnaží jakožto mateřská figura vystupovat. Na rozdíl od Oidipa a Iokasty nedochází u Hodonga a královny k pokrevně incestnímu vztahu, nýbrž ke vztahu, který by mohl být pouze společensky odsouzen. Královna je navíc pravděpodobně mladší než Hodong či alespoň podobně stará a neúčastnila se Hodongovy výchovy, neboť při ní v dané dějové posloupnosti ani nemohla být přítomna. Jelikož lze všechny příbuzenské vztahy mezi nimi považovat za čistě formálního charakteru, těžko bychom mohli Hodongovy city označit za potlačované sexuální pudy vůči matce. Tomuto argumentu napomáhá i fakt, že je Hodong v celém díle zamilován především do princezny, nikoliv do královny. Ta princeznu pouze ztělesňuje – dodává jí živou schránku, s níž je Hodong ve spojení a o níž nechce přijít. Je samozřejmě nasnadě tázat se, do jaké míry je královna princeznou a do jaké míry sama sebou, tím pádem i do jaké míry Hodong miluje princeznu a královnu samotnou. Přesto je z díla zřejmé, že Hodongův hlavní zájem je zaměřen na princeznu, a teprve později se vztahuje i na královnu, čímž se její případná figura matky stává (alespoň z hlediska Freudovy psychoanalýzy) nepodstatnou. Pro Oidipův komplex je klíčový též vztah k otci, pro nějž je typický agresivní přístup a snaha zbavit se ho, aby pozornost matky spočívala pouze na synovi. Žádné podobné chování ovšem Hodong v dramatu nevykazuje, naopak se k otci chová s pokorou a snaží se jej ctít. Zde lze souhlasit s Ewou Rynarzewskou v tom, že milostná linie ani vztah k otci nevykazují přílišnou podobnost s *Králem Oidipem*. Je sice možné, že se Čchö Inhun Oidipem a Iokastou inspiroval, tato teze je však nedoložitelná, co se týče přesných odkazů v samotném dramatu.⁷⁷ Ke zpochybnění zmíněné teorie přispívá i skutečnost, že již v době psaní kroniky *Samguk sagi* byl milostný vztah nevlastní matky a syna považován za hrdelní zločin, jakkoliv kogurjöské zákony nemáme k dispozici. Hodong před svou smrtí hovoří o královně jako o matce, tudíž bychom mohli o míře nepřipustnosti obvinění spekulovat.⁷⁸

Prvkem, který můžeme nalézt jak v *Bubnu z Nangnangu*, tak v *Králi Oidipovi*, je jakýsi koloběh neblahých událostí, který způsobí hlavní hrdina sám sobě. I v tomto případě ovšem nejsou osudy Hodonga a Oidipa natolik podobné, jak by se mohlo na první pohled zdát – Oidipův svůj život ovlivní zcela nevědomě a je obětí kletby, nad kterou nemá žádnou kontrolu a do jejíchž

⁷⁷ RYNARZEWSKA, 2002, s. 23-24.

⁷⁸ LÖWENSTEINOVÁ, Miriam. Ústní informace z dne 4. 4. 2025. Praha: Karlova univerzita.

následků vstupuje nechtěně. Hodongovo utrpení ovšem plyne z vědomých rozhodnutí, která činí v těžce řešitelných situacích. Jediný okamžik, kdy není Hodong schopen ovlivnit osud, je smrt nangnangské princezny, která na rozdíl od své smrti v *Samguk sagi* obětuje ve hře svůj život z vlastní vůle. Tato dějová linie se však odehrává ještě před začátkem hry, a tak lze říci, že v dramatu samotném Hodong vystupuje ve svých rozhodnutích aktivněji – i přes královnino varování se nezbaví sošky nangnangského Buddhy, rozhodne se udeřit do nangnangského bubnu místo kogurjōského a zapříčiní tak svou smrt. Přestože si tedy Hodong i Oidipús způsobí zkázu, Oidipús se snaží osudu vzdorovat, zatímco Hodong jde vstříc utrpení a smrti a noří se do snu, aby se nemusel vyrovnat s realitou.⁷⁹ Pokud bychom chtěli podobné porovnání učinit u postav královny a Iokasty, také bychom nenalezli velkou shodu. Ačkoliv na konci her obě přijdou o život vlastní rukou, jednájí z rozdílných důvodů – Iokasté nedokáže žít s vědomím, že se stala manželkou svého syna, ale královna spáchá sebevraždu v návaznosti na ztrátu Hodonga, kterého poručila popravit. Zde se znovu ukazuje, že motiv incestu, byť jen formálně daného, není pro Čchö Inhuna stěžejní.

4.3.2 Salomé

Dalším evropským dramatem, které můžeme k *Bubnu z Nangnangu* připodobnit, je tragická jednoaktovka *Salomé* z roku 1896 od irského autora Oscara Wildea. Ten se inspiroval biblickým příběhem o Salomé, jež si dle *Nového zákona* na radu své matky Herodiady vyžádala hlavu Jana Křtitele (ve hře je označován jako Jochanaan) u Heroda, matčina druhého manžela. Jelikož Herodes zavraždil svého bratra, Herodiadina prvního manžela, je jejich manželství neplatné, na což Jochanaan opakovaně poukazuje. Tím vyvolá Herodiadinu nelibost, Salomé po něm však kvůli jeho neoblomné povaze nesmírně touží. Snaží se jej svést, Jochanaan ji ale odmítne a urazí ji. Herodias využije dceřinu pomstychtivost a nabádá ji k tomu, aby po Herodovi požadovala Jochanaanovu smrt. Díky smyslnosti předvedení tance sedmi závojů se Salomé podaří Heroda přesvědčit, aby jí Jochanaana vydal, přestože se původně obával, jaké neštěstí by jim mohlo přinést jeho propojení s Bohem. Hra končí monologem Salomé, která promlouvá k Jochanaanově useknuté hlavě a líbá ji na důkaz, že získala vše, co chtěla.⁸⁰

⁷⁹ RYNARZEWSKA, 2002, s. 27-31.

⁸⁰ WILDE, Oscar. *Salomé*. Praha, 2018, s. 5-79.

Ačkoliv se dějem *Salomé* a *Buben z Nangnangu* navzájem příliš nepodobají, není dle mého názoru nepravděpodobné, že zpracování kogurjōské královny zčásti vychází právě z postavy Salomé. Jejich žádostivost a odhodlání spojené se smyslnou energií mezi nimi vytvářejí jistou souvislost, která je ovšem obtížněji zachytitelná. Je tomu tak zejména z důvodu, že příčiny jejich plánu svést svůj mužský protějšek a následně mu ublížit se zásadně liší – královna viní Hodonga ze ztráty své rodiny a upřímně věří, že její sestru pouze využil. Chce získat jeho důvěru, aby ho následně zradila, pak ovšem ztratí zdravý rozum. Salomé ale jedná z mnohem domýšlivějšího důvodu a snaží se získat Jochanaanovu přízeň pouze proto, že se jí zalíbil; vyžaduje jeho smrt až z raněné hrdosti. Kvůli těmto rozdílům v motivaci jednání není podoba mezi královnou a Salomé jednoznačná, královna však alespoň v části hry vykazuje potenciál se někým, jako je Salomé, stát. Jejich spojitost spočívá v kombinaci protichůdných pocitů lásky (či alespoň obdivu, touhy) a nenávisti, které se u obou bezesporu objevují. Obě milují muže, za jehož smrt jsou přímo či spoluodpovědné. Po popravě Hodonga i Jochanaana se navíc děj na okamžik vyvíjí stejně: královna i Salomé berou useknutou hlavu svého milého do rukou a políbí ji. Kvůli zobrazení této ikonické scény, původně pocházející ze Salomé a široce známé mezi divadelníky, lze předpokládat, že se Čchö Inhun cíleně inspiroval Oscarem Wildem. Scéna s políbením hlavy zesnulého, která je v *Salomé* vnímána jako silně dekadentní a vzbuzuje v divácích odpor a pocit zneuctění, byla Čchö Inhunem pozměněna do vyjádření něhy a bolesti. Obraz, který bychom si bez kontextu vyložili stejně či podobně, tak získává dvojí význam a přispívá ke kontrastnímu schématu duality, které pozorujeme napříč celou Čchö Inhunovou hrou.

4.3.3 Sen noci svatojánské

Pokud se budeme chtít zaměřit spíše na atmosféru celého díla a nikoli na dějové motivy či postavy a k nim výchozí archetypy, nabízí se nám porovnání *Bubnu z Nangnangu* s tvorbou anglického autora Williama Shakespeara, a to především s jeho hrou *Sen noci svatojánské* z roku 1600. Ke komparaci je ovšem třeba přistupovat zdrženlivěji, neboť hra byla napsána jako komedie a oproti *Bubnu z Nangnangu* neobsahuje nosné filosofické myšlenky. Postavy se dostanou do snového lesa, kde si kouzla hrají s jejich pocity a vnímáním okolního světa – ovlivňují jejich osudy. Řeší se zde krize identity v podobě ztráty schopnosti rozhodovat za sebe z vlastní vůle a rozostřenost mezi skutečným a nereálným. Shakespeare pracuje s opozicemi

dne a noci, aby umocnil kontrast mezi řádem a chaosem (zde nalézáme silnou podobu s Čchö Inhunem, který řečené motivy využívá ve stejném duchu) a aby lépe zobrazil podstatu snového lesa. Hra začíná ve dne a nejví se nerealisticky; jakmile však děj dospěje do nočních hodin, setkává se divák s elfy a milostnými zaklínadly. Řád je tak atribuován dnu, zatímco chaos splývá s nocí. V úvodu se dozvídáme o Egeovi a jeho dceři Hermii, která miluje Lysandera a chce si jej vzít za muže, avšak její otec má v plánu ji provdat za Demetria. Tento konflikt je přednesen Theseovi, athénskému knížeti, jenž dá dle athénské práva Hermii na výběr ze tří možností: buď si vezme Demetria, zemře, nebo se stane jeptiškou. Hermie si nechce vybrat ani jednu možnost a uteče s Lysanderem do lesa s vidinou, že tam spolu budou moci svobodně žít. Demetrius se je rozhodne do lesa pronásledovat a Helena, která je do něj zamilovaná, jde s ním. Kromě nich se v lese nachází také skupina amatérských herců připravující hru na svatbu Thesea a jeho milé Hipolyty.⁸¹

Ve snovém lese se pro změnu setkáváme s konfliktem mezi králem elfů Oberonem a jeho ženou Titanií – Oberon chce získat chlapce vlastněného Titanií, ta mu jej ovšem vydat nehodlá. Oberon proto najde bylinu, pomocí níž dokáže kohokoli přimět, aby se zamiloval do prvního tvora, kterého spatří. Shodou okolností tato bylina zapůsobí na více postav, než Oberon plánoval, a následuje spleť děj milostných eskapád, které mají šťastný konec – svatbu tří párů (Lysandera a Hermie, Demetria a Heleny, Thesea a Hipolyty), na jejímž pozadí se ještě odehraje hra, kterou v lese zkoušeli amatérští herci a která je též o zakázané lásce, v kontrastu k ostatním událostem ovšem končí nešťastně.⁸² Tímto Shakespearovým krokem se ze *Snu noci svatojánské* stává metadrama, kterým je i *Buben z Nangnangu*. Vidíme v dané scéně diváky reagující na obsah vložené hry a paradoxně se tak v podstatě díváme sami na sebe, jelikož i my jsme v daný okamžik diváky. Tím Shakespeare podtrhuje snovou atmosféru celé hry, neboť diváka zmate a znovu mu vkládá do mysli otázku, co je skutečné a co ne.

Lze spekulovat, že se Čchö Inhun nechal Shakespearovým *Snem noci svatojánské* inspirovat. Postavy obou her jsou zamilované do nesprávných lidí, což způsobuje žárlivost a umožňuje divákům ponořit se do lidského chování při potřebě rozhodnout se mezi láskou, nenávisí, ctí, oddaností, nutností či vlastním přáním. Tyto city doprovázejí magické prvky, které jsou v *Bubnu z Nangnangu* vyjádřeny spíše symbolicky a ne tak přímočaře jako ve *Snu noci svatojánské*. Přesto však nadpřirozená složka textu (nangnangský buben, šamanské rituály)

⁸¹ SHAKESPEARE, William. *Sen noci svatojánské*. Praha: Městská knihovna v Praze, 2013, s. 5-83.

⁸² SHAKESPEARE, 2013, s. 5-83.

silně ovlivňuje děj a osudy postav a bez ní by příběh nemohl fungovat. Oba autoři využívají snové motivy k tomu, aby nastínili postavy s výjimečnými původy, avšak s běžnými lidskými vlastnostmi, pocity, přednostmi i vadami v nerealistických situacích. Nejenže se tedy postavy musejí vyrovnat s tím, že nedokážou odlišit realitu od iluze, čelí také uvědomění si, že nedokážou ovlivnit svůj vlastní osud tak, jak by si přáli. Jakmile je učiněno jedno specifické rozhodnutí, které vzniklo pod tlakem okolí (nangnangská princezna rozbije kouzelný buben, Hermie a Lysander se rozhodnou utéct do lesa), vymkne se hlavním hrdinům vše z rukou a zcela podléhají osudu, který si sami nezvolili. Důležitým pro srovnání her je pro mne i prvek milostných zaklínadel, jež v Shakespearově hře nalezneme explicitně, v *Bubnu z Nangnangu* se však nachází spíše přeneseně – Hodong je do královny zamilovaný, jelikož si myslí, že je nangnangskou princeznou, a tak jsou jeho city též jistým způsobem oklamány. Není sice doslova očarovaný, nejedná ovšem s jasnou myslí a jeho láska ke královně je iluzorní. Jelikož je však pro dílo sen tak stěžejní složkou, mohli bychom nadnést, zda sen není skutečnější než realita samotná a zda se realita nestává snem, aby se sen stal realitou.

5 Čchö Inhunův vliv na O Tchäsöka

V 80. a 90. letech 20. století pronikla tradice a její přeznačování i na divadelní scénu společně s vlnou experimentování s dramatickými formami. Otázkou, jak je možné zmodernizovat tradici a učinit z ní živou kulturu, se zabývalo mnoho režisérů a scénáristů. Čchö Inhun, který byl refigurací starých korejských příběhů typický, tak inspiroval další divadelníky. Nejznámějším z nich se stal režisér a dramatik O Tchäsök (오탈석, 1940-2022), který v roce 1984 založil divadelní spolek Mokhwa (목화). Tento spolek se soustředil nejen na korejské tradice, ale i na korejskou válku, díky čemuž bychom mohli předpokládat, že se Čchö Inhunovi tematicky ještě více přiblížil. O Tchäsökův otec byl však během korejské války odvečen na Sever, kde posléze zemřel, a O Tchäsök pak většinu dětství strávil u své babičky na venkově. Nelze tedy říci, že by se zde pouze inspiroval Čchö Inhunem – korejská válka se pro něj pravděpodobně stala významným motivem zejména z osobních důvodů.⁸³

Jeho tvorbu bychom mohli označit za silně symbolickou, ale také matoucí pro velkou část publika. Zahrnoval do svých děl nespočet nahodilých prvků a neřídil se chronologickou posloupností, nýbrž tok času upravoval specificky pro dané hry. Právě díky anti-kauzálnímu

⁸³ LEE, 2025, s. 174-185.

ději, fantazijním motivům a nejednoznačnosti jeho her je tvorba O Tchäsöka interpretována z různých perspektiv, ať už surrealisticky, sémioticky či prizmatem poststrukturalismu. V souvislosti s refigurací tradičních příběhů je důležité zmínit především O Tchäsokovo drama *Proč se Sim Čchöng dvakrát vrhla do vod Indang?* (uvedeno v roce 1990, kor. *Sim Čchönginün wä tu pön Indangsue momül töndžönnünğa*, 심청이는 왜 두 번 인당수에 몸을 던졌는가), které vychází z legendy o dívce Sim Čchöng, jež se obětuje, aby navrátila zrak svému otci – jedná se o jeden z nejpopulárnějších korejských příběhů, podle kterého byly zpracováno slavné pchansori a který se těší popularitě dodnes také ve filmové podobě. O Tchäsök se zaměřil na zacházení společnosti s ženskými těly (kritika prostituce a obchodu se ženami) a pracoval s vyvoláním šoku.⁸⁴ Ze stejného příběhu ovšem čerpal i Čchö Inhun ve hře *Měsíci, měsíci, jasný měsíci* (uvedeno v roce 1978, kor. *Taradara palgündara*, 달아달아 밝은달아), kde se soustředil na nepřítomnost otce v životě Sim Čchöng – na jeho absenci postavil Sim Čchöngino pasivní chování, sentimentální čekání a závislost na maskulinní energii.⁸⁵ Kvůli významné podobě těchto dvou děl, jež nestojí pouze na původním ději, je pravděpodobné, že O Tchäsök svou verzi příběhu o Sim Čchöng vystavěl na té Čchö Inhunově, čímž jeho dílo nabírá druhou rovinu intertextuality – nevychází pouze z jednoho textu, nýbrž z textu, který se sám o sobě na jiném textu již zakládá.⁸⁶

O Tchäsök ovšem nezůstal jen u korejských příběhů a rozhodl se zpracovat vlastní verzi dramatu *Romeo a Julie* od Williama Shakespeara. Děj, který se původně odehrává ve Veroně, přesunul do korejského prostředí a scény doplnil o tradiční korejský tanec a šamanské rituály. Tím založil zcela novou perspektivu, skrze niž lze na dílo nahlížet. Režie *Romea a Julie*, ale i jeho další divadelní počiny se shledaly s velmi pozitivní kritikou a O Tchäsokovi se podařilo zařadit mezi nejvýznamnější korejské režiséry a dramatiky. Čchö Inhunova experimentální tvorba a její motivy tak díky O Tchäsokovi postupem času oslovily více diváků a určily modernímu korejskému dramatu v dalších desetiletích směr.⁸⁷

⁸⁴ LEE, 2005, s. 180-190.

⁸⁵ KIM, Dong-Hyun. A Study on Choi, In-Hoon's 'Dalah Dalah Balgeun Dalah' - From the Viewpoint of Men's Studies. *The Studies of Korean Literature*, Vol. 32, s. 290-309.

⁸⁶ ČO, Porami. O Tchäsök hüigogüi sanghotcheugsütchüsöng jöngu. *Hanguk hjöndä munhak jöngu*, 2008, s. 549.

⁸⁷ An Overview of Korean Performing Arts: Theatre in Korea. Korea Arts Management Service, 2010, s. 32-35.

Závěr

Cílem této práce byla analýza a interpretace Čchö Inhunovy divadelní hry *Buben z Nangnangu*, která divákům potažmo čtenářům nabízí širokou škálu historických, mytických a filosofických motivů, mimo něž obsahuje také různorodé intertextuální analogie k evropskému dramatu. Úzce jsem se věnovala nejen těmto tematickým rovinám, ale rovněž jejich zhodnocení v kontextu kulturního, literárního a politického rámce tehdejšího korejského prostoru.

V první kapitole jsem se zaměřila na vládu prezidenta Pak Čonghüiho a její dopady na soudobou uměleckou tvorbu. Kvůli silné cenzuře v divadelní sféře se dramatici často uchýlovali k využití symbolických motivů. Vzniklo mnoho experimentálních spolků, které můžeme shrnout do jednotného pojmu Malá divadla a které se pasivní formou vymezovaly vůči autoritářskému režimu. Důležitým se stalo téma národní identity, které bylo sice částečně využito ke státní propagandě, pracovala s ním však do jisté míry většina divadelní sféry 60. a 70. let.

Následně jsem ve druhé kapitole popsala život Čchö Inhuna a hledala v něm spojitosti s jeho prozaickou a dramatickou tvorbou. Tu bezesporu nejvíce ovlivnilo rozdělení Korejského poloostrova. Čchö Inhun, který po této klíčové události utekl ze Severní Koreje na Jih, se nedokázal ztotožnit ani s jedním z panujících politických režimů a po zbytek života se cítil ve vlastní zemi jako vyhnanec. Tímto prizmatem je také podle mého názoru možné jeho tvorbu chápat. Přestože se proslavil prózou, rozhodl se po vydání několika novel a románů pro změnu žánru a začal se soustředit výhradně na drama. Přesněji jej zaujalo metadrama, díky jehož prvkům se mu mimo jiné i v *Bubnu z Nangnangu* podařilo narušit tzv. „čtvrtou stěnu“.

Třetí kapitolu z velké části tvoří překlad čtyř scén samotné hry, věnovala jsem se zde ovšem i shrnutí synopse díla a zpracováním různými režiséry v průběhu posledních desítek let. Historický podtext hry popisují jakožto vodítko ke správnému pochopení hry a hlavních postav, Čchö Inhunovým cílem ovšem bylo dějinné romantizující pojetí legendy o Hodongovi a nangnangské princezně zcela rozvrátit a postavit na něm vlastní verzi. Z tohoto důvodu lze předpokládat, že Čchö Inhun prvoplánově nepočítal s jiným než korejským publikem – zahraniční divák se musí pro plnohodnotný dramatický zážitek podrobně obeznámit s tradičním korejským příběhem, jen aby byl o nově nabyté znalosti zase připraven. V poslední podkapitole třetí části jsem popsala výstavbu textu a důležitost scénických poznámek, které dílu dodávají atmosféru a dávají na odív Čchö Inhunovy poetické schopnosti.

Ve čtvrté kapitole jsem se blíže věnovala otázce národní identity, která je v díle stavěna do mnoha protikladů evokující Severní a Jižní Koreu. Tuto paralelu nalezneme u postavy královny s roztříštěnou identitou, u prince Hodonga, který stojí na pomezí dvou žen a dvou království, atp. Snové sekvence a emoce protagonistů představují další protiklady a vytvářejí tak spolu s nacionalistickými motivy svět vyostřených konfliktů, v němž se do sebe Hodong a královna zamilují. Dílo tak nadnáší otázku, zda mohou protikladné osoby či motivy souznít v jednom celku, aniž by přišly o svou podstatu. Při analýze hry pro mne byla také důležitá interpretace z hlediska kulturního inventáře, tedy obecněji šamanismu a mytických prvků, kde jsem věnovala zvláštní pozornost královně v roli šamanky a postavě trpaslíka, který je pravděpodobně dosazen z evropské mytologie, ačkoliv na konci hry taktéž přijímá šamanskou funkci. Další evropské vlivy jsem zanalyzovala již přímo z dramatického hlediska a porovnávala jsem *Buben z Nangnangu* s dramaty *Král Oidipús* od Sofokla, *Salomé* od Oscara Wildea a *Sen noci svatojánské* od Williama Shakespeara. Zatímco podobnost s *Králem Oidipem* a *Snem noci svatojánské* jsem osobně našla v menší míře, *Salomé* je svou finální scénou a ústřední ženskou postavou natolik podobná královně z *Bubnu z Nangnangu*, že jsem přesvědčena o Čchö Inhunově přímé inspiraci dílem Oscara Wildea.

Pátá kapitola slouží jakožto uzavření celého Čchö Inhunova díla připomenutím jeho vlivu na navazující dramatiky, a to konkrétním dílem režiséra a dramatika O Tchäsöka. V širší perspektivě můžeme *Buben z Nangnangu* vnímat jako předstupeň pozdějších snah o koreanizaci světového dramatu, aniž bychom ovšem opomněli zásadní rozdíl – Čchö Inhun pracoval s domácími tématy a sekundárně na ně aplikoval cizorodé vzorce, zatímco O Tchäsök přejímal motivy ze zahraničí a pozměnil je do korejské podoby. V případném navazujícím výzkumu by bylo možné se věnovat propracovanější komparaci těchto dvou autorů.

Buben z Nangnangu je výpovědí o rozpolcenosti jedince ve světě, který je plný protikladů a nutí nás k volbám, které nechceme učinit. Formou i tematickou neotřelostí se hra stala velmi důležitým článkem korejského divadla a věřím, že svou interpretací jsem poukázala i na její nadčasovou schopnost klást zásadní otázky o společnosti a lidské identitě. Díky částečnému překladu hry může navíc tato práce pomoci uvést *Buben z Nangnangu* mezi české čtenáře.

Bibliografie

Prameny

ČCHÖ, Inhun. Jennal jetččöge hwöoi hwöi. Munhakkwa čisöngsa, 2009. ISBN 978-89-320-1924-6.

KIM, Pusik. Samguk sagi. Ůrjumunhwasa, 2009. ISBN 89-324-2052-1

SHAKESPEARE, William. Sen noci svatojánské. Praha: Městská knihovna v Praze, 2013.

SOFOKLÉS. Král Oidipús. Městská knihovna v Praze, 2023.

WILDE, Oscar. Salomé. Praha, 2018.

Literatura

An Overview of Korean Performing Arts: Theatre in Korea. Korea Arts Management Service, 2010.

ČCHÖ, Turje. Čchö Inhun hüigok 'Tungdung Nangnang tung'üi allegoridžök ilkki. Sägugöngjojuk, 2011.

ČO, Porami. O Tchäsök hüigogüi sanghotcheksütchüsöng jöngu. Hanguk hjöndä munhak jöngu, 2008.

ČÖNG, Čärim, ed. Čchö Inhun: Munhagül 'Simmun' hanün čakka. Söul: Kül Nurim, 2013. ISBN 978-896-3272-245.

DE BENEDITTIS, Andrea. Discontinuities and Discrepancies in the Hybridization Process of Nangnang Culture. International Journal of Korean History, 2022.

ECKERT, C.J. et al. Dějiny Koreje. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2001.

FREYTAG, Gustav. Technika dramatu. Knihovna divadelního prostoru – svazek 6, 1944.

GRAYSON, James Huntley. Myths and legends from Korea: an annotated compendium of ancient and modern materials. London: Routledge, 2011. ISBN 978-0-415-51524-5.

History of The Theatre Olympics. Theatre Olympics, 2019 [cit. 11. 3. 2025]. Dostupné z: <https://www.theatre-oly.org/en/about/#sec04>

HÖ, Togjöng. Hangülsedäwa hangugö munhagüi kanüngsöng – 'Munhakkwadžisöng' tonginül čungsimüro. Kukččehaninmunhagjöngu, 2024.

HODROVÁ, Daniela. Proměny subjektu. Sv. 2. Pardubice: Mlejnek, 1994.

CHO, Seong-kwan. Theatre Censorship in South Korea: a Nation in Permanent Crisis. New Theatre Quarterly. 2018. Dostupné z: doi:10.1017/S0266464X18000234

CHON, ChuYoung. Transforming Indigenous Performance in Contemporary South Korean Theatre: The Case of Sohn JinCh'aek's Madangnori. Dizertační práce. The Ohio State University, 2014.

JU, Inhjök. The Modern Representations of Prince Hodong stories. Journal of Popular Narrative, 2011. Dostupné z:
DOI : [10.18856/jpn.2011..26.015](https://doi.org/10.18856/jpn.2011..26.015)

KIM, Čuwan. Hodong - Nangnangjögün' togi tün söngbä'... Mähokččogidžiman jöngi kkadaropččjo [online]. Hangjög, 2009 [cit. 4. 3. 2025]. Dostupné z:
<https://www.hankyung.com/article/2009122778001>

KIM, Dong-Hyun. A Study on Choi, In-Hoon's 'Dalalah Dalalah Balgeun Dalah' - From the Viewpoint of Men's Studies. The Studies of Korean Literature, Vol. 32.

KIM, Kiran. Čchö Inhun hüigogüi kükččakppöp jöngu: 'Tungdung Nangnang tung'ül čungsimuro. Hangukkük jesul jöngu, 2000.

Kut. Čöntchong munhwa pchotchöl, 2025 [cit. 2025-04-01]. Dostupné z:
[https://www.kculture.or.kr/brd/board/219/L/menu/456?
brdType=R&thisPage=10&bbIdx=8335&rootCate=&searchField=&searchText=&recordCnt=10](https://www.kculture.or.kr/brd/board/219/L/menu/456?brdType=R&thisPage=10&bbIdx=8335&rootCate=&searchField=&searchText=&recordCnt=10)

LEE, Chong-Sik. Park Chung-Hee: from poverty to power. Palos Verdes, Calif: KHU Press, 2012. ISBN 06-155-6028-8.

LEE, Jung Y. Korean Shamanistic Rituals. Reprint 2018. Berlin: De Gruyter, 2018. ISBN 9789027933782.

LEE, Meewon. Modernization of Korean Theatre in the 20th Century. Routledge, 2025. ISBN: 9781032791418.

LÖWENSTEINOVÁ, Miriam. Korejská literatura II: 60. léta [přednáška]. Praha: Karlova univerzita, 10. 11. 2021

LÖWENSTEINOVÁ, Miriam. Moderní román: Deník spisovatele Kuboa [přednáška]. Praha: Karlova univerzita, 9. 3. 2022

LÖWENSTEINOVÁ, Miriam. Ústní informace z dne 4. 4. 2025. Praha: Karlova univerzita.

LÖWENSTEINOVÁ, Miriam. Ústní informace z dne 5. 3. 2025. Praha: Karlova univerzita.

MUN, Okbä. Hanguk kongjönjesul tchongdžesa. Yesolpress, 2013.

PÄ, Čahun. Čchö Inhun čak 'Tungdung Nangnangdung'üi kongjõnsa jöngu: Hö Kju, Son Činčhäk, I Hodžung, Čchö Čchirimüi jönčchul čakpchemül čungsimüro. Čungangdähakkjo tähakkwön, 2012.

PAK, Hähjön. 'Kwangdžang'üi sosölka, Čchö Inhun pjõlse. Chosun.com [online]. Čosön Ilbo, 2018 [cit. 2024-12-13]. Dostupné z:
https://news.chosun.com/site/data/html_dir/2018/07/23/2018072301285.html

PÄK, Hjönmi. Čchö Inhun hüigok 'Tungdung Nangnangdung'üi kamsöng jöngu. Kugökungmunhak, 2011.
DOI : [10.17291/kolali.2011..157.008](https://doi.org/10.17291/kolali.2011..157.008)

PUCEK, Vladimír; GENZOR, Jozef a BEJČKOVÁ-KI, Sun Li. Tajomství belasého draka: Kórejské mýty a povesti. Bratislava: Tatran, 1978.

RICOEUR, Paul. Myslet a věřit. Praha: Kalich, 2000.

ROSENMEYER, Thomas G. 'Metatheater': An Essay on Overload. Arion: A Journal of Humanities and the Classics, 2002,

RYNARZEWSKA, Ewa. Mit we współczesnym dramacie koreańskim. Dialog, 2002. ISBN 83-88938-69-X.

RYU, Youngju. Writers of the Winter Republic: Literature and Resistance in Park Chung Hee's Korea. University of Hawaii Press, 2015.

SETH, Michael J. A history of Korea: from antiquity to the present. Lanham, Md.: Rowman & Littlefield Publishers, 2011. ISBN 978-0-7425-6716-0.

SŎ, Jönho. Hangukjöngüksa: Hjöndäpchjön. Jöngükkwaingan, 2005.

YOON, So-yeon. Author Choi In-hun dead at 84 : 'The Square' is considered a pivotal piece of Korean literature. Korea JoongAng Daily, 2018 [cit. 2025-02-07]. Dostupné z: <https://koreajoongangdaily.joins.com/2018/07/23/books/Author-Choi-Inhun-dead-at-84-The-Square-is-considered-a-pivotal-piece-of-Korean-literature/3050986.html>