

Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta
Ústav Dálného východu, studijní obor: Japonská studia

DIPLOMOVÁ PRÁCE

MgA. Lucie Burešová

**Jazyk gest
(sémiologická analýza taneční složky divadla nó)**

**The Language of Gestures
(semiological analysis of dance in the nō theatre)**

Praha 2013

Vedoucí práce: prof. Zdenka Švarcová, Dr.

PODĚKOVÁNÍ

Na tomto místě chci poděkovat především vedoucí mé diplomové práce prof. Zdence Švarcové, Dr. za metodický dohled a odborné připomínky především z oblasti japonské lingvistiky; zvláště děkuji i prof. Dorotě Gremlicové, Ph.D. za konzultace ohledně metodologie taneční analýzy. Oběma vděčím také za dlouhodobou podporu a motivaci k pokračování v „mezioborovém“ studiu japonského tance.

PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze dne 28. srpna 2013

Podpis:

Lucie Burešová

ANOTACE

Tato diplomová práce nabízí pohled na způsob zkoumání taneční složky divadla *nó* jako „jazyka gest“, který podrobuje sémiologickému rozboru. Zabývá se jednak formální strukturou tance v *nó* – jejím historickým vznikem, změnami formy v závislosti na kontextu, a nakonec analýzou současné podoby a ovlivňujících komponentů. Zaměřuje se také na proces sémiologické recepce tance – zkoumá vztah herců a publika ovlivněný historickým vývojem a vliv sociokulturního kontextu na způsob čtení znakových kódů. Především ale přináší konkrétní analýzu a překlad základních strukturálních a významových jednotek „pohybového slovníku“ *nó*, kterých využívá v souhrnné sémiologické analýze choreografie tance *kuse* ze hry *Hagoromo*.

Klíčová slova: japonský tanec, divadlo *nó*, sémiologická analýza, Hagoromo

ABSTRACT

This thesis offers an insight into the way of exploring dance in *nō* theater as the "language of gestures", which it subjects to semantic analysis. The author deals with the formal structure of dance in *nō* - its historical origins and formal changes related to the context, and brings an analysis of the nowadays form and its components. The thesis also focuses on the process of semantic reception of dance – it examines the relationship of actors and audience in the historical and socio-cultural context, as well as the changes in semantic reception. Above all, a detailed analysis and translation of basic structural and semantic units of movement vocabulary is presented and subsequently used in specific semiological analysis of the choreography *kuse* from the play *Hagoromo*.

Keywords: Japanese dance, *nō* theater, semantic analysis, Hagoromo

OBSAH

Úvod	7
Poznámka k překladu a transkripci	9
I. Tanec divadla <i>nó</i> jako živoucí kronika historického vývoje japonského divadla	10
I. 1 <i>Kagura</i> – červená linie vývoje japonského divadla	11
I. 2 Ozvěny z kontinentu	13
I. 2. 1 <i>Gigaku</i> – maskování démoni	13
I. 2. 2 <i>Bugaku</i> – vzor obřadního divadla	15
I. 2. 3 <i>Sangaku</i> – z pouliční komedie k opičímu tanci	16
I. 3 Japonské žánry divadelní zábavy	19
I. 3. 1 <i>Dengaku</i> – hry z rýžových polí	19
I. 3. 2 <i>Okina</i> – tanec žehnajícího starce	20
I. 3. 3 Módní zábava – <i>fúrjú, širabjóši, kusemai</i>	20
I. 4 Prototypy divadla <i>nó</i>	22
I. 4. 1 <i>Ennen nó</i>	22
I. 4. 2 <i>Šugen nó</i>	24
I. 4. 3 <i>Dengaku nó</i> a <i>Sarugaku nó</i>	25
I. 5 Ustálení <i>nógaku</i> jako národní divadelní formy	26
II. Sociální kontext účastníků divadla <i>nó</i>	29
II. 1 Vyvolení tančí	29
II. 2 Podrobení tančí	31
II. 3 Profesionalizace umělců – separace umělců ze společnosti	31
II. 4 Začlenění profesionálních herců do struktury společnosti během středověku	34
II. 4. 1 Cechy vyhoštěných	34
II. 4. 2 Prodávání těl	35
II. 4. 3 Ženy na jevišti	36
II. 4. 4 Růst hereckých osobností	38
II. 4. 5 Pokrevní příbuznost jako klíč k „know-how“	41
II. 5 Tradiční divadlo v moderní době – noblesní koníček žen	43
III. Mezi jevištěm a hledištěm	45
III. 1 Vztah herců a publika podle Zeamiho	45
III. 1. 1 Zeamiho <i>Riken no ken</i> jako cesta k <i>satori</i>	47
III. 2 Problematika interpretace znaku	49
III. 2. 1 Zakódování	50
III. 2. 2 Dekódování	52
III. 3 Dnešní publikum divadla <i>nó</i>	53
IV. Metodologie sémantické analýzy tance	56
IV. 1 Strukturální analýza tance jako podstavec sémantiky	56
IV. 2 Sémilogická recepce tance	58
IV. 3 Znak jako součást pohybové struktury	61
IV. 4 Vliv sociokulturního kontextu na taneční strukturu	63
V. Tanec v <i>nó</i>	66
V. 1 „Tanec“ v japonském jazykovém prostředí	66
V. 2 Tanec ve hrách <i>nó</i> a jeho kategorizace	71
VI. Tanec v <i>nó</i> v relaci s ostatními komponenty	80
VI. 1 Kostým	80

VI. 1. 1 <i>Kimono</i>	82
VI. 1. 2 <i>Tabi</i>	83
VI. 1. 3 Pokrývka hlavy	84
VI. 2 Maska	85
VI. 3 Rekvizity a vějíř	86
VI. 4 Prostor	89
VI. 4. 1 Uspořádání jeviště	89
VI. 4. 2 Symbolický prostor	91
VI. 5 Čas, rytmus, hudba	93
VI. 5. 1 <i>Džo – ha – kjú</i>	94
VI. 5. 2 Strukturalizace pomocí hudebních částí <i>šódan</i>	95
VI. 5. 3 Rytmus a tempo hry	96
VI. 5. 4 Zastavení v čase <i>ma</i>	98
VI. 5. 5 Zpěv a melodie	99
VI. 6 Text	100
VII. Pohybové elementy divadla <i>nó</i>	103
VII. 1 <i>Kinémy</i>	103
VII. 1. 1 Hlava	103
VII. 1. 2 Trup	104
VII. 1. 3 Nohy (Chůze, Otáčení, Dupy, Skoky, Sedy a kleky)	104
VII. 1. 4 Paže	107
VII. 1. 5 Ruce a dlaně, držení vějíře	108
VII. 2 <i>Morfokinémy – kata</i>	109
VII. 2. 1 <i>Kata</i> základních pozic	109
VII. 2. 2 <i>Kata</i> základních „kroků“	111
VII. 2. 3 <i>Kata</i> vějíře	114
VII. 2. 4 <i>Kata</i> gest	115
VII. 3 Motivy a shluky	116
VIII. Tanec v <i>Hagoromo</i>	118
VIII. 1 Tanec ve struktuře hry	118
VIII. 1. 1 Dramaturgická forma	119
VIII. 1. 2 Vizuální uspořádání	120
VIII. 2 O tanci z kraje Suruga a písní z končin Azuma	120
VIII. 3 Jak tančit <i>Hagoromo</i>	123
VIII. 3. 1 Hra o krásných ženách	123
VIII. 3. 2 Nejtajnější učení	123
VIII. 4 Rozbor choreografie <i>kuse</i> v tanci <i>džo no mai</i>	125
VIII. 4. 1 Analytická tabulka – <i>Hagoromo – kuse</i>	127
Závěr	131
Přehled pramenů a literatury	132
Přílohy: Tabulka – tanec ze Surugy	136
Obrazová příloha	137

ÚVOD

Základním předpokladem mé práce je, že pohybová složka v divadle *nó* je samostatnou promluvou, skrývající vytríbenou symboliku jednotlivých pohybů a gest jako znaků tanečního jazyka. V japonštině se totiž *nó* tančí.¹ Nehraje, nezpívá, nedeklamuje, ale tančí. Hlavní herci se nazývají *mai kata*, tedy tanečníci. A přesto mnoho obdivovatelů a badatelů tohoto žánru ponechává dosud taneční složku a její významy ve svých pracích stranou, nebo jí alespoň nepřisuzuje takovou váhu, jako například textovému podkladu či hudebnímu doprovodu. Právě proto, že vlastně celá hra *nó* se tančí, je nad možností této práce zkoumat všechny pohybové formy kompaktního žánru. Mnoho gest a pohybových vzorců z tanečních choreografií je však citováno i během monologů či dialogů. Zaměřila jsem se proto pouze na čistě taneční části a jejich analýzu. Ve své práci však pouze nastiňuji způsob možného pohledu na zkoumání taneční/pohybové složky divadla *nó*, podrobná analýza snad bude předmětem mého dalšího výzkumu. Práci jsem rozdělila do osmi kapitol.

Historický přehled vývoje formy je nutný pro objasnění kořenů divadelní formy *nó*, které sahají až k prvním písemným pramenům o japonské kultuře. Nejen náměty zobrazovaných příběhů, názvy tanců a kroků, ale jistě také konkrétní pohybové elementy jsou tradovány hereckými rody jako profesionální dědictví. Formy tanců *ranbjóši*, *okina*, *fúrjú*, *kusemai*, *širabjóši* a podobně byly hrdě přijaty do tohoto žánru jako odkaz k tradici hereckého umění. První písemné zmínky o tanci ze Surugy ze hry *Hagoromo* se datují do století desátého a pro otce japonské teatrologie Zeamiho je právě tento tanec předmětem „nejtajnějšího předání“ následujícím divadelním generacím.

Kapitola o sociálním kontextu účastníků divadla *nó* se zaměřuje na vztahy mezi herci a publikem v průběhu historie. Společenský status profesionálních performerů je tradován po dlouhá staletí a ani náhlý vstup Japonska do demokracie v posledních dekadách nedokázal změnit zakořeněný způsob vydělování. Právě věčná separace umělců ze společenského života ostatních vrstev je klíčem k pochopení způsobu uchovávání neměnných struktur divadelní formy z dob těsného kontaktu s vyhraněným publikem aristokratů.

¹ K podstatnému jménu *nó* se v japonštině zásadně pojí sloveso *mau*, tedy tančit, s vazbou objektu v akuzativu: „*nó wo mau*“.

Vztah herců a publika je zásadním faktorem při tvorbě znakového jazyka, který je pevně zakódován ve formální struktuře díla. Interpretace dané formy konkrétním hercem v aktuální časoprostorové realitě přesto může divákům nabídnout jiné porozumění těmtýž znakům. Diváci zase mohou svobodně vnímat symboliku díla dle vlastní informovanosti o znakovém kódu – úspěch porozumění díky nadčasové struktuře díla je tedy relativní.

V mé práci vycházím především z metodologie sémiologické analýzy tance, která má oproti jiným teoriím svá specifika. I když je poměrně mladou disciplínou, je její akademická základna ve způsobu analyzování tanečních znaků v zásadě jednotná.

Pro zkoumání tance v divadle *nó* bylo zapotřebí nejdříve definovat tanec a jeho názvosloví používané v kontextu tradičního divadla. Kategorizace tanečních částí v této kapitole vypovídá o základním systému uvažování o tanci a způsobu jeho začlenění do hry.

Protože je pohybový jazyk tance v *nó* pevně začleněn do dramatické struktury celé hry, významy jednotlivých póz či gest jsou vázány na okolní komponenty celého díla (textové, hudební, rytmické, výtvarné, obsahové a podobně). Stejně taneční kroky *kata* mohou být použity v desítkách tanečních výstupů, přesto vždy ponесou jiný význam dle charakteru role, smyslu zpívaných veršů, dynamiky hudebního doprovodu a podobně. Provázanost jednotlivých elementů je samozřejmě oboustranná, a tak je to mnohdy naopak právě tanec, který v mnohém ovlivňuje herecký kostým, prostor, hudební doprovod či text.

Sémantická analýza tanečního jazyka je nemožná bez předchozí analýzy strukturální, která rozčleňuje choreografii na nejnižší významové elementy. V této kapitole jsem se pokusila vysvětlit několik základních pohybových jednotek *kata* s přihlédnutím k jejich znakovosti a způsob jejich použití v konkrétních hrách.

Závěrečnou částí mé práce je analýza části *kuse* tance *džo no mai* ze hry *Hagoromo*. Pokusila jsem se naznačit způsob sémiologické analýzy konkrétního tance, která by mohla dokázat, že tanec v divadle *nó* není pouze dekorativní, ale že nese mnohé konkrétní významy, které jsou jen možná pro dnešní publikum méně čitelné. *Hagoromo* jsem zvolila právě kvůli jeho odkazu k nejstarším tanečním japonským formám. Komplexní analýza by vyžadovala mnohem více studijního času a zkušeností, přesto může být nastolený způsob uvažování o pohybovém jazyku divadla *nó* cestou k odhalení „dalšího rozměru“ symbolické složky, která mnoha zběžným divákům, potažmo čtenářům překladů japonských libret *jókjoku*, zůstává utajena.

Poznámka k překladu a transkripci

V práci se držím přepisu japonských slov pomocí české transkripce, při prvním uvedení odborného japonského termínu jej vždy uvádím v prvním pádě, poté již jména skloňuji podle české gramatiky. Jména osob řadím podle japonského úzu v pořadí: příjmení, osobní jméno, u uměleckých jmen v pořadí nejčastěji uváděném v domácích pramenech. Japonská ženská jména zásadně nepřechyluji, vlastní jména skloňuji podle běžného úzu. V odkazech na prameny a literaturu ponechávám jména autorů i děl v původním znění (transkripci) pramenu, v případě japonských pramenů přepisuji foneticky českou transkripcí.

Protože zápis japonštiny neumožňuje rozdělení slov a zdůrazňování jmen pomocí velkých písmen, není přepis názvů a termínů jednoznačný. Pro přehlednost tedy vlastní jména a názvy období či ér píšu s velkým počátečním písmenem. Názvy jednotlivých tanců, divadelních žánrů či profesí nikoliv, tyto přejaté termíny z japonštiny vyznačuji kurzívou. Názvy jednotlivých profesních souborů píši s počátečním velkým písmenem a kurzívou (jedná se často o označení žánru, souboru i rodového jména zároveň). Názvy spisů a děl vyznačuji velkým počátečním písmenem a kurzívou.

Ze slovenských, anglických a japonských originálů je překlad do češtiny autorský, pokud není uvedeno jinak.

I. TANEC DIVADLA *NÓ* JAKO ŽIVOUcí KRONIKA HISTORICKÉHO VÝVOJE JAPONSKÉHO DIVADLA

Nemůžeme říci, že japonské divadlo *nó* vzniklo v šestnáctém, patnáctém, nebo třeba čtrnáctém století. V této době se spíše jen ustálilo a postupně institucionalizovalo, jakožto syntéza mnoha předchozích i současných tanečních žánrů a tradic, které zaštitilo zjednodušeným příviskem *nó* – umění. Vstřebalo do sebe mnohá taneční, pohybová a divadelní umění japonské historie, aby bylo poté vybroušeno do krystalického tvaru významnými jedinci, kteří disponovali v pravou chvíli talentem i kulturním a politickým vlivem.

Často se říká, že divadlo *nó* je hrou symbolů, i když s postupem staletí stále méně a méně srozumitelných a dešifrovatelných pro běžného diváka. Nedosáhlo by však nikdy takové popularity ve středověké společnosti, jakou zaznamenalo, pokud by nebylo pro své publikum čitelné. Postupná abstrakce významových elementů v *nó* musela ve své době vycházet z rozšířeného povědomí publika o obsahu jednotlivých motivů a gest, písní a příběhů, zažitých metafor atd. Základní elementy struktury pohybu a jeho interpretace proto musíme hledat v předchůdcích divadla *nó*, z nichž se většina ve své základní formě uchovala dodnes. Jednotlivé divadelní žánry se během historie neustále prolínaly a ovlivňovaly na různých úrovních, proto je nemůžeme opomenout.

Kořeny domácího japonského divadelního umění můžeme hledat již v primitivních šamanistických praktikách a rituálech kultury Jajoi (cca 350 let př. n. l. – 250 let n. l.), kdy se souběžně s pokrokem zemědělských technik začali lidé více sdružovat do osad. Moc se udržovala v rukou žen *miko*,² které ovládaly šamanistické praktiky a předváděly rituální tance. Legendární sjednotitelka japonských rodů pod jednu korouhev rodu Jamato, císařovna Himiko, byla asi také jednou z nich a je pravděpodobné, že již za její vlády došlo k logickému spojení rituálních praktik s císařským postulátem. Z této doby se dochovaly porcelánové napodobeniny hudebních nástrojů nebo sošky *haniwa*, znázorňující hudebníky i tanečnice. Již v období centralizovaného státu Jamato (3. – 6. stol. n. l.) se zřejmě vyvinula dramatická rituální forma tance *kagura*, který je nejstarším historicky doloženým tancem Japonska, neboť

² Termín *miko* znamená doslova „božské dítě“, během dlouhé historie do sebe toto označení vstřebalo mnoho různých významů a konotací, jak dále uvidíme. Vždy to však byla dívka spojená s šintoistickou obřadní praxí.

její vznik je popsán v legendě v kronice *Kodžiki (Kronika dávného Japonska)* z roku 712³. Stejná legenda je přepsána také v kronice *Nihonšoki (Japonská kronika)* z roku 720, v níž je při popisu tance bohyně použit výraz *wazaogi* (imitace), který se následně používal i k označování herců⁴ (původně spíše mimů či tanečníků, neboť se jednalo především o mimický tanec za doprovodu písně⁵).

I. 1 KAGURA – ČERVENÁ LINIE VÝVOJE JAPONSKÉHO DIVADLA

Zápis v kronice *Kodžiki* je záznamem rituálu, který již v době jejího vydání existoval, jeho vznik a ustálení proto musíme datovat před 6. století našeho letopočtu. Náměty náboženských tanců *kagura* vycházely z místních legend, které nalezneme nejen v obou kronikách, ale také v regionálních záznamech *Fudoki*; v 9. – 10. století čerpalý i inspiraci z cizí mytologie pronikající do Japonska (například uctívání bohů Hačiman, Kašima, Amabe). Od 13. století se obsah obřadů prolínal i s buddhistickou věroukou. Mnoho lokálních námětů se dostalo také do her divadla *nó*, jako například legenda o okřídlené dívce v zápiscích ze Surugy pro hru *Hagoromo*, která odkazuje na zátoku Mio a tanec ze Surugy.⁶ Právě proto je tato hra významným pojítkem divadelní historie několika staletí.

Termínem *kagura* je dnes označována taneční divadelní forma nebo přesněji řečeno příležitost, jejíž hlavní funkcí je uctívání a modlitba k bohům (původně domácím – šintoistickým).⁷ Podle námětu, formy a odhadované doby vzniku můžeme mluvit o několika typech tanců *kagura*.

Nejvážnější a zřejmě i nejpůvodnějším typem je *mikagura* (dvorská *kagura*), silně formalizovaný obřad pro potřeby císařského dvora, která se nejdříve vážala se svátky *niiname sai* (svátky po žních spojené s rituálním popíjením čerstvého rýžového vína, písněmi a tanci).

³ *Kodžiki: Kronika dávného Japonska*. Praha: ExOriente, 2012, s. 71–73.

⁴ Inoura, Y. *A history of Japanese theater I: Up to noh and kyogen*. Kokusai bunka šinkokai, 1971, s. 18.

⁵ elektronický japonský výkladový slovník *Kódžien*, 6. Vydání, Iwanami šoten, 2008.

⁶ Více v kapitole VIII. 2.

⁷ Můžeme ji chápat jako dvě úzce propojené složky: nejprve obřadní rituál, který má za úkol očistit prostor pro příchod božství, modlitbu a vzývání boha. Po něm přichází složka zábavní, která má pobavit vtělená či přítomná božstva spolu s diváky. Když si uvědomíme, že *kagura* jakožto taneční příležitost při duchovních svátcích *macuri* si udržela nepřetržitou tradici živého umění dodnes, musíme chápat, že se nejedná o neměnnou formu. Obřadní, rituální složka sice zůstala v mnohém velmi podobná, taneční (zábavní) část však podlehlá v průběhu času různým vlivům a módním trendům. Proto ji nikdy nemůžeme chápat odděleně od ostatních forem divadelního umění.

Hlavním interpretem byl a dodnes zůstává *ninjo*, mnich, často také představený chrámu, který dříve zřejmě předváděl také tanec pro bohy – dnes z něj však zůstala spíše obřadní gesta a šoupavá vzosná chůze. V postupné abstrakci významů gest můžeme vidět analogii i s žánrem divadla *nó*. Důležitým atributem tance *kagura* jsou rekvizity zvané *torimono*, nejčastěji větvíčka zelených listů *sakaki*, do nichž údajně vstupuje božská síla. Větvíčka zelené trávy nebo listů zůstává i v divadle *nó* jednou z nepoužívanějších rekvizit – můžeme v ní hledat symboliku tuláků, poustevníků, cestovatelů, osob vyšinutých, ale i těch, které jsou duševně citlivé a náchylné k prostoupení božství či ducha.⁸ Obřady *mikagura* se odehrávají dodnes pravidelně každý prosinec na císařském dvoře a jsou nepřístupné veřejnosti, rituál je také pravidelnou součástí císařské korunovace. Jeho vyvrcholením je předání větvíčky *sakaki* jako symbolu božské síly císaři, která mu žehná k pokračování v panování i v následujícím roce.

Předchůdcem pantomimického žánru je jeden z dalších typů představení *kagura*, které čerpá z legendy o hádce dvou bratrů, Hoho Hikodemiho (nazývaného také Jama sači – Vládce hor) a staršího Hono Susoriho (tzv. Umi sači – Vládce moří). Ve finále se mladší bratr podřizuje staršímu se slibem, že bude navždy jeho strážcem i „bavičem“ *wazaogi*. Nato začne předvádět mimický příběh o přísaze a oddanosti, prohru člověka z hor s přicházejícím přílivem. Vládce hor Jama sači je tedy dle legendy první profesionální herec bez šamanistických schopností, o kterém máme písemný doklad, a jeho výstup prvním popsáním pantomimickým představením. V něm navíc předvádí sám sebe jako podrobeného, odsouzeného k bavení staršího bratra. *Kagura* imitující tento příběh je jedním z příkladů posunu funkce tance od rituálu k mravoučnému kázání o poddanosti bohu (císaři).⁹ Dokládá navíc historicky daný status profesionálních bavičů, kteří se profilovali z řad nižších sociálních vrstev a jsou tak vnímáni dodnes.¹⁰

Paralelně s formou *mikagura* se rozvíjely i jiné typy rituálu. Můžeme mluvit o tzv. *satokagura* (venkovská *kagura*), určené pro obyčejný lid. Tu původně předváděli dvorní profesionálové mimo palác. Později však jejich roli převzaly jak dívky *miko*, tak herecké skupiny nebo i místní amatéři. Obsahovala prvky spojené s každodenním životem jako setí rýže, prosbu za dlouhověkost (tanec starce *okina*); čerpala mimo jiné i z lidových příběhů

⁸ Více v kapitole VI. 3.

⁹ Inoura, s. 21.

¹⁰ Více viz kapitola II.4.

nebo dávala důraz na komičnost jako *dai kagura* (velká *kagura*). Tanec starce *okina* je dodnes součástí představení *nó*, nalezneme jej ale v průřezu celou japonskou divadelní historií. Jednalo se o tanec nejstaršího člena komunity, který přál všem přítomným dlouhý a zdravý život. Často se objevují také formy prolínající se s lidovou formou tanců *šiši mai*: *šiši kagura*, jeden z tzv. lvích tanců, jejichž stopy můžeme najít po celé Asii. S rostoucím vlivem jiných divadelních žánrů (*gigaku*, *bugaku*, *sarugaku*) se začaly také používat masky a v některých regionech byli dokonce tanečníci nahrazeni loutkami. S rozmachem divadla *nó* v 15. století se do formy *kagura* dostaly i dialogy nebo zpěv herců, zatímco původní forma byla spíše tanečně pantomimického charakteru za hudebního doprovodu *hajaši*¹¹.

I. 2 OZVĚNY Z KONTINENTU

I. 2. 1 *Gigaku* – maskování démoni

V 6. století přichází z kontinentu na japonské ostrovy spolu s buddhismem také hudba a nástroje tanečního rituálu *gigaku*. Přišlo do Japonska zřejmě z jihočínského státu Wu jako obřadní buddhistická hudba s tancem, náměty příběhů však sahají až do indické mytologie. Hudební doprovod sestával pouze z flétny, činelů a bubínků. Celý obřad *gigaku* se skládal z více částí a trval několik hodin. Konal se minimálně dvakrát do roka při velkých buddhistických slavnostech a začínal i končil velkým průvodem masek za recitace sůter. Máme doklady o více než deseti druzích tanců. Z rituálních tanců to byly například tance lví (zřejmě předchůdce či inspirace pozdějších *šiši mai*), následovaly lehčí komedie ve stylu *modoki*. Ty měly méně obřadní, spíše etický apel na diváky, zdůrazňovaly praktické stránky buddhismu – mohli bychom je přirovnat ke křesťanským moralitám. Hlavním bodem programu však byly hry *konron* znázorňující staré legendy (nejčastěji o vládci země Wu), ve kterých se objevovala i mytologická zvířata. Cyklus zakončilo opět několik kratších pantomim z reálného prostředí mnichů, sluhů a opilců, než vše vyvrcholilo opět závěrečným průvodem.¹²

¹¹ *Hajaši* je označení jednoduchého hudebního doprovodu sestávajícího z bicích nástrojů a flétny, který je využíván v mnoha tradičních japonských uměních.

¹² Inoura, s. 28.

Na japonské ostrovy se zřejmě dostala nejdříve hudba *gigaku*, taneční složku spatřilo Japonsko teprve ve století sedmém, kdy ji v roce 612 předvedl tanečník Mimaši, příchozí z korejského království Pekče. Ihned si získal podporu prince Šótokua, osvíceného regenta císařovny Suiko podporujícího šíření buddhismu, a začal při císařském dvoře vyučovat tanci místní chlapce. Jeho podoba se do dnešní doby bohužel nedochovala a informace v literatuře jsou velmi kusé. Existují ale názory, že oblíbený tanec starce *okina* je zpodobněním právě tohoto dějinami prvního doloženého učitele tance.¹³ Následovníkem Mimašiho a propagátorem umění *gigaku* byl Korejec Hata no Kawakacu (někdy též Kókacu), který tance utřídil a založil taneční skupinu Enmai u dvora Jamato. Právě od tohoto tanečníka odvozuje svůj původ rod *Konparu* divadla *nó*.¹⁴ Kawakacu byl zřejmě přední kulturní postavou období Asuka (552 – 645) a vedoucím korejské komunity v hlavním městě. Nechal pro prince Šótokua postavit chrám Kórijúdzi, kde má dnes bustu. Důležitost tohoto umělce vyzdvihuje především Zeami ve svém díle *Fúšikaden*. Podle legendy byl Mimaši princem požádán, aby tančil na dvoře na počest bohů modlitbu za ustálení zemských poměrů. Údajně měl předvést šedesát šest kusů *monomane* (doslova „nápodoba“) – tedy dramatických čísel založených na taneční mimetice. Představení se odehrálo v pavilonu Šišiden při příležitosti oslav svátku *tačibana*. Pro tuto příležitost nechal prý princ Šótoku vytvořit speciálních šedesát šest masek.¹⁵ Tradováním šedesáti šesti *monomane* z pokolení na pokolení argumentuje Zeami starobylost umění, ze kterého se vyvinula forma *nó*, a poukazuje také na jeho původ sahající až do Indie – do vlasti Buddyho. Zeami tuto legendu zakončuje slovy „*a princ dal těmto představením dnešní jméno sarugaku*“¹⁶. Rod *Kanze* jakožto představitel *Jamato sarugaku* byl totiž mezi svými soupeřícími nejvíce ceněn právě pro dokonalost nápodoby *monomane*¹⁷. Hata no Kawakacu údajně sloužil pěti po sobě jdoucím císařům a během svého života zažil rozmach více forem. Nejcennějším pramenem k poznání *gigaku* zůstává asi dvě stě padesát kusů tanečních masek uložených v chrámech Hórijúdzi, Tódaidži nebo pokladnici

¹³ Ortolani, B. *Japanese Theatre: From shamanistic ritual to contemporary pluralism*, Princeton: Princeton University Press, 1995, s. 96.

¹⁴ Více v kapitole II. 4. 4.

¹⁵ Rimer, J. T. and Yamazaki, M., trans. *On the Art of the Nō Drama: The Major Treatises of Zeami*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1984.

¹⁶ Zeami: *Fúšikaden*, překlad do moderní japonštiny Mizuno Satoši, PHP Editors Group, 2005, s. 58.

¹⁷ Rumánek, Ivan R. V.: *Japonská dráma nó: Žáner vo vývoji*, Bratislava: VEDA, 2010, s. 49

Šósóin v Naře. Z nich můžeme vyčíst mnoho o historii a námětech tanců podle charakterů, které zobrazují.¹⁸

Od 10. století však *gigaku* ztrácelo podporu dvora a soustředilo se pouze při chrámech. Nezájmem šlechty postupně upadalo a do 14. století vymizelo úplně. Jeho pozůstatky snad můžeme hledat v buddhistickém rituálu *gjódo*, spočívajícím v pomalém průvodu mnichů kolem sochy Buddhy za odříkávání sůter, v různých tancích *šiši mai*, v hudební složce her *dengaku* nebo v rysech masek *sarugaku*, které byly inspirací pozdějšímu *nó*.

I. 2. 2 *Bugaku* – vzor obřadního divadla

Tance *bugaku* na tom byly o hodně lépe. Možná proto, že jejich patronem se nestaly ani tak buddhistické chrámy, jako dvůr samý. Spolu s orchestrální složkou *kangen* se celá forma souhrnně označuje jako umění *gagaku*. To se začalo v Japonsku objevovat během 7. století a již v roce 701 byl u dvora císaře Monmua založen úřad Gagakurjó, který zaměstnával 256 učitelů a studentů tance a hudby *gagaku*.¹⁹ Za zakladatele japonské formy *gagaku* se považuje tanečník Owari no Hamanuši, který se na popud císaře Ninmjóa (833 – 850) vydal studovat do Číny a sjednotil různé typy tanců, ustanovil formu a dokonce složil několik tuctů nových her. Spolu s hudebníkem Óto no Kijokamim se zasloužili o vnesení řádu do *gagaku* a nastartování vzestupu a všeobecné popularity tohoto umění. Také císař Murakami (946-967) byl mecenášem *gagaku*, až si dokonce vysloužil přezdívku „posvátný král hudby“. Účel obřadů se postupně od náboženského (například prosba za déšť) měnil spíše na divadelní zábavu.

Náměty her byly velmi jednoduché, zobrazovaly slavného válečníka, draka vyhřívajícího se na slunci nebo rej motýlů; pohyby byly symbolické a úsporné, s častými úkroky a dupy. Tyto tance zřejmě vysokou měrou ovlivnily právě formu tanečních výstupů válčících démonů v divadle *nó* – typickým znakem je mohutné rozkročení do druhé pozice s vysoko zdviženým kolenem, zakončené silným dupem. Velký důraz byl kladen na symetrii, znázorňující harmonii živlů i všech duchovních sil, v jejichž středu se jedinec nachází. Proto

¹⁸ Nejcenějším dílem pro poznání *gigaku* je odborný spis hudebníka *kangen (gagaku)* Koma Čikazaneho (1172–1242) nazvaný *Kjókunšó (Učebnice)* z roku 1233, ve kterém pátrá po historii nejen orchestrální složky her.

¹⁹ Inoura, s. 31.

byl také počet tanečníků kromě sólových výstupů vždy sudý – čím větší počet, tím větší důraz byl dán na geometrii choreografie.²⁰

Prsty rukou často připomínaly barokní držení, kdy se palec s prostředníčkem dotýkají. Můžeme se dohadovat, zda se jedná o indický vliv gest *mudras* nebo o náhodnou podobnost. Do formy divadla *nó* se gesta prstů nedostala, přesto můžeme tento vliv sledovat v základním držení rukou, které je během hry v podstatě neměnné, pokud ruka nesvívá nějaký předmět. Je to tendence schovávání palce tak, aby nenarušoval konturu dlaně, kterou nalezneme i v jiných asijských kulturách (a například i v evropském baletu). V *nó* je palec jakoby zkrácen pokrčením v kloubu a přitisknut k spodní hraně ukazováčku tak, aby byl téměř neviditelný.

S divadlem *nó* bychom ale mohli nalézt mnoho společných znaků právě v interakci tance a jeho doprovodu a jeho významu. Do 13. století často doprovázela tance *bugaku* recitace vysvětlující okolnosti děje a tanečník měl za úkol pouze ztvárnit daný charakter a pointu příběhu. Velkou roli v tom hrála efektní maska nebo jednoduché rekvizity (meč, helma, květina), zatímco kostýmy příliš imitaci nenapomáhaly, jednalo se nejčastěji o skvostná dvorská roucha. Masek se dochovalo do dnešní doby pouhých sto padesát, což je přisuzováno zřejmě značnému užívání a spotřebě, z toho pouze dvě masky znázorňují ženu. Od středověku však recitace postupně mizela a tanec získával tajemnější symbolický charakter. Do dnešní doby tak byl u mnoha tanců jejich obsah zapomenut a u některých existují různé interpretace a dohady. Přesto se pravidelně stále předvádějí.

Z mnoha druhů tanců *bugaku* jsou pro další vývoj zajímavé především tance rychlé (doslova „běhavé“) *haširimono*, plné rychlých pohybů, běhu, skoků, dupů. Ty se staly v lidových vrstvách nejoblíbenějšími a tanečníci v nich zdokonalili techniku rychlého pohybu po prostoru, která se na jevištích japonského tradičního divadla objevuje dodnes v různých žánrech. Domněnkou zůstává inspirace touto technikou pro pozdější techniku chůze *suri aši* divadla *nó*. Též termín *haširi* či *haširimai* nalezneme ve smyslu svižného tance i ve hrách *nó*.

I. 2. 3 *Sangaku* – z pouliční komedie k opičímu tanci

Hry *sarugaku* jsou, dá se říci, již přímým předchůdcem divadla *nó*. Jejich historie objasňuje komplexnost a vytríbenost žánru stejně jako začlenění divadla do japonské

²⁰ Tanec *bugaku* například připomíná výstup jeřába a želvy v *nó* hře *Curukame* – dva dvořané s čelenkami zvířat tančí krátké unisono, jehož významem je požehnání dlouhého věku.

společnosti. Půjdeme-li zpět po stopách od umění *nó* (*nógaku*), přes *sarugaku nó* k *šin sarugaku* (nové *sarugaku*) a *sarugaku*, dojdeme k hrám *sangaku*, které pronikly do Japonska původně z Číny jako zábavní hry *san yūo* (lidové hry²¹). Patřily sem jak akrobatické kousky, žonglování, mečové tance, magické triky a lví tance, tak divadelní hry, pantomima a tanec. Po příchodu do Japonska se jim říkalo Tchangské *sangaku* a byly vnímány jako pouliční zábava.

Kolem 10. století tento žánr v Japonsku dočista zdomácněl, k základním rysům *sangaku* se přidalo mnoho nových elementů z lidového prostředí, došlo k aktualizaci témat, mísení s tanci a zpěvy *dengaku*.

Sangaku v průběhu 11. až 13. století splynulo s termínem *sarugaku*, který vznikl zkomolením čtení stejného znaku. Časem se znak *saru* (散) nahradil znakem pro opici, která se v japonštině také řekne *saru* (猿). Badatelé se dodnes dohadují o původu této záměny; jednou z domněnek je zvyšující se důraz na pantomimickou nápodobu *monomane*, někteří se přiklánějí k pouhé slovní hříčce, legrační zkomolenině.²² Existují také názory, že jeden z prvků zábavy se stal natolik dobově populární, že dal název celé formě: jednalo se o proskakování opice kruhem – buď živého zvířete, nebo později herce přestrojeného za opici. Zajímavý je také fakt, že v době příchodu *bugaku* do Japonska se hry imitující opice dostaly i do těchto tanců (což jen dokazuje vývoj tanců *bugaku* od běžné zábavy k serióznějšímu umění v průběhu historie), časem ale byly zavrženy pro přílišnou primitivnost a přijaty do námětů her *sarugaku*.²³ v jednom období se používaly termíny *sangaku* i *sarugaku* současně, zdá se, že *sangaku* spíše označovalo nízkou pouliční zábavu, zatímco *sarugaku* hry předváděné na půdě chrámů při obřadních příležitostech – může se ale jednat pouze o autorskou licenci. O několik století později se navíc znak pro opici *saru* (猿) nahradil znakem znamenající božství (神), ve snaze pozvednout toto umění na úroveň dvorské zábavy. Nevíme jistě, jak a proč k tomu došlo, ale máme k dispozici Zeamiho vysvětlení, ke kterému samozřejmě musíme přistupovat střízlivě a interpretovat jej v kontextu snahy argumentovat božskou spřízněností i s divadlem a pozvednout tuto formu na umění hodné i šlechty. Zeami prostě přepisoval slovo *saru* „opice“ 猿 znakem označující astrologickou opici *saru* 申, jež je

²¹ Překlad čínského znaku *san* můžeme chápat jako minoritní, neoficiální, různorodý, vedlejší, rozptýlený; znaku *jūe* jako hry, zábava, hudba. Z tohoto důvodu termín označuje protipól proti oficiálnímu dvorskému umění, proto jej překládám jako lidová zábava. v Japonsku se stejné znaky přečtou *san – gaku*.

²² Rumánek, s. 53.

²³ Ortolani 1995, s. 56.

elementem obsaženým také ve znaku znak *kami* 神 – božstvo (například ve slově *kagura* 神楽). Vysvětluje to takto: „Princ Šótoku Taiši, pro blaho příštích generací, odstranil radikál z prvního znaku božství 神 ze složeniny *kagura* 神楽 a zanechal v něm pouze jeho pravou část. Ta označuje astrologický znak opice 申, a tak vznikl název *sarugaku* 申楽, neboli „zábavná řeč“ (楽しみを申す).²⁴

Sarugaku postupně nahradil termín *šin sarugaku* (nové *sarugaku*), který jasně označoval posun od umění přejatého k novému, domácímu, japonskému. Z tohoto období máme dochovaný vzácný spis *Šin Sarugaku Ki* (Záznamy o Novém *sarugaku*, kolem roku 1030). Tento pramen je o to cennější, že jeho autorem není nikdo jiný než Fudžiwara no Akihira, dvořan, jehož titul zněl *mondžo hakase* („mistr písemnictví“) a působil jako učitel literatury na císařském dvoře. Akihira v něm popisuje dvacet osm druhů her *šin sarugaku*, mezi kterými jsou například tance skřítků, tance magické, žonglování, akrobacie, lví tance nebo pantomima, ale především různé komické vsuvky napodobující úředníky, žebráky, kurtizány, dvořany, rolníky a podobně. Většina námětů se přetavila i do pozdějších her *nó* či *kjógen*.²⁵

Dalším termínem, na který v této souvislosti narazíme, je *šuši sarugaku* neboli *sarugaku* provozované profesionály *šuši* (také někdy *džuši*, *zuši*, *suši*, *norondži*). To byli původně šamani, kteří prováděli magické rituály pod záštitou buddhistických chrámů. Ty se postupem času stávaly více a více divadelními, až vznikla jakási fúze mezi obřadem a zábavou – *šuši sarugaku*, které můžeme chápat jako buddhistické morality. Existují názory, že šlo o tance a náměty serióznější, vážnější, a že tedy byly důležitým článkem v historii divadla *nó*. Proti této domněnce ale mluví zákaz vydaný ve 12. století, který jmenuje hry *šuši sarugaku* mezi ostatními komickými formami a zakazuje je v době smutku, zatímco povoluje jiné hry s vážnější tematikou. Podle některých pramenů byl navíc typickým znakem této formy běh *šuši haširi*,²⁶ který se stal zřejmě předchůdcem dnešní techniky klouzavého běhu *suri aši*, jak jej známe z her *nó*. Nakolik se lišil od předchozích forem různých *haširi mono*, už se asi nedozvíme.

²⁴ Zeami. *Fúšikaden*, překlad do moderní japonštiny Mizuno Satoši, PHP Editors Group, 2005, s. 58

²⁵ Inoura, s. 45.

²⁶ Rumánek, s. 60.

I. 3 JAPONSKÉ ŽÁNRY DIVADELNÍ ZÁBAVY

I. 3. 1 *Dengaku* – hry z rýžových polí

Dengaku je jedním z přímých předchůdců divadla *nó*, o to významnějším, že vyšlo z domácí tradice a teprve později do sebe nasálo vlivy příchozích umění. Právě v něm můžeme lépe než kdekoliv jinde pozorovat postupný proces profesionalizace umělců. Jednalo se o tance, písně, hry a rituály související úzce se zemědělským cyklem. Termín *dengaku* vznikl jen jiným (sinojaponským) čtením znaků původního výrazu *ta asobi* (polní zábava, polní hry), v rámci kterého mluvíme o takzvaných *ta mai* (polní tance), a to proto, že se odehrávaly přímo na poli. Sloužily jednak jako důležité rituály vesnické komunity při různých příležitostech jako setí a sklizeň rýže, ale zároveň jako zábava pro pracující rolníky.

V námětech *dengaku* se mísí místní legendy a pověry, pověřivost a magické obřady zařikávání s komickými vsuvkami, melodickými písněmi, jednoduchými tanci a akrobatickými kousky. Ústředním motivem je usmíření místního božstva rýžového pole, jeho pobavení a prosba za dobrou úrodu, často pomocí jednoduché dramatické zápletky: příchod cizího zlého ducha, démona, který vyzve místní božstvo na souboj, a jeho porážku. Součástí her ale byly i jednoduché komické pantomimy akcentující plodnost nebo tanec starce jako úcta k dlouhověkosti a prosperitě země, který můžeme chápat jako prototyp tanců *okina*. Ty se později dostaly do *nó* a udržují si své výjimečné postavení i dodnes. *Dengaku* byly ale jedinečné především v akrobatických kouscích na chůdách (*taka aši*, *hitocu aši*). Udržování fyzické zdatnosti těla měla zřejmě symbolizovat i silnou úrodu na poli. Hry původně předváděli sami vesničané v rámci komunity. Ti znázorňovali zlé duchy pomocí bílého plátna ovázaného přes tvář a slaměného klobouku naraženého hluboko do čela.²⁷ Teprve později začaly působit cizí vlivy přicházející ze *sangaku*. *Dengaku* se profesionalizovaly a staly se silným konkurentem her *sarugaku*, které mají své kořeny také v *sangaku*²⁸. Přestože v období Heian bylo mnoho prvků *sarugaku* i *dengaku* v podstatě totožných a dnes nelze jasně rozdělit, která hra či námět kam patří, skupiny profesionálů *dengaku* a *sarugaku* zůstaly striktně odděleny. Ve většině případů spadaly skupiny tanečníků *dengaku* pod ochranu šintoistických svatyní, zatímco *sarugaku* se spíše těšilo patronaci buddhistických chrámů. *Dengaku* si postupně získávalo větší a větší oblibu i ve městech a ve 13. století dokonce zatlačilo skupiny

²⁷ Ortolani 1995, s. 73.

²⁸ Více v kapitole I. 2. 3.

sarugaku do pozadí. Bohužel opětovný vzestup herců *sarugaku* v období Muromači (1333–1573) a jejich monopol v nově se ustanovující formě *nó* znamenal konec štědrých patronů a většina profesionálních skupin *dengaku* byla rozpuštěna.

I. 3. 2 *Okina* – tanec žehnajícího starce

„*Tanec v sarugaku se ovšem tančí vždy uzpůsoben jednotlivé zpodobňované postavě, proto o kterém z těchto způsobů lze říci, že právě ten je počátkem tance sarugaku? Snad tanec Okina je tím počátkem? To je zvláštní ústní předání, hluboce tajné, hluboce tajné.*“²⁹

Stopy tance *Okina* nalezneme v celé japonské divadelní historii a jeho tradice je stále živě zachovávána jako nedílná součást divadla *nó*. Rituální tanec nejstaršího člena komunity (hereckého rodu) žehnajícího společnosti spočíval v modlitbě za prosperitu země a dlouhověkost. Byl součástí představení *satokagura*, jeho znaky se objevují v rituálech her *dengaku*, byl připisován také zakladateli formy japonského *gigaku* Mimašimu.

Ustálenou formu získal coby *okina sarugaku*, dramatická hra postavená na základě původních tanců starce *okina*. *Okina sarugaku* mělo většinou pět postav: chlapce, starce s maskou, herce „třetího *sarugaku*“ *sanban sarugaku* (zkráceně *sanbasó*), sluhu a pána otce. Chlapec a sluha tvořili protikladné charaktery, oproti nim vynikala váženost stáří ostatních tří. Během 14. století se postupně forma opět zjednodušovala a dnes mluvíme o *okina nó* nebo jen *okina* – elementu, který propojuje tradici japonského divadelního umění napříč dějinami. Při dnešních příležitostech, kdy se hraje *okina* jako úvod ke hrám *nó*, hrají v části *okina* herci *nó* a v části *sanbasó* herci *kjógen*. Část *sanbasó* se hrává i samostatně mimo rámec *nó* jako přející, oslavující tanec *medetai* a jeho lidovost jej přibližuje k formám *kjógen* a *kabuki*.

I. 3. 3 Módní zábava – *fúrjú*, *širabjóši*, *kusemai*

V období Heian vznikají nové taneční formy pro zábavu společnosti. Jednou z nich byly také tance *fúrjú*.³⁰ *Fúrjú* se dnes říká tancům za hudebního doprovodu *hajaši*

²⁹ Zeami: *Kjakuraika*, podle: Fischerová, Anna: *Květ umění nó v teoretických pojednáních Zeami Motokija*, Praha 2002, s. 93.

³⁰ Stejně ideografy se mohly číst také jako *mijabi*. Tento výraz označoval estetický ideál velkoleposti císařského dvora a byl běžným lidem používán pro napodobování stylu oblékání, líčení, jednání, mluvy, gest, zkrátka chování dvorské šlechty. Do ideálu *mijabi* patřily také milostné romány dvořanů, okázalost zároveň s ušlechtilostí. Dnes jsou často středobodem událostí *fúrjú* průvody alegorických vozů s postavami v přepychových historických kostýmech – snaha ohromit krásou zůstává v podvědomí termínu zachována. Více též Thornbury, B. E., *The Folk Performing Arts: Traditional Culture in Contemporary Japan*, Albany: State University of New York Press, 1997, s. 17.

s jednoduchou dramatickou zápletkou a v přepychovém kostýmu napodobujícím módu Heianské aristokracie. To dokazují také mnohé dobové kresby tanečnic *fúrjú*. Tyto tance byly vyhledávaným rozptýlením dýchánek nižší šlechty. Jedna z nejstarších her *nó Curukame* je mnohdy označována za jednoaktovou hru *fúrjú*.

Zvláštním úkazem v historii japonského jevištního umění jsou tanečnice *širabjóši*. Jejich původ můžeme sledovat v představení potulných mnišek *miko*, které se živily jako profesionální tanečnice. Dívky *širabjóši* jsou pozoruhodné tím, že se zásadně oblékaly do mužských šatů, nosily mužské účesy a meče. Mužů, kteří provozovali tance *širabjóši*, bylo minimum. Písňe a tance měly jen jednoduchou dramatickou linku, typická byla postupná změna dynamiky do rychlejšího tempa s poskoky a dupy oproti první, klidnější části. Společenský status těchto tanečnic byl velmi nízký, ale často si díky milostným aférám dokázaly najít bohatého patrona, který je zahrnoval svou přízní a bohatými dary. Jednou z nich byla Šizuka Gozen, milenka národního hrdiny Minamoto no Jošicuneho, která se zapsala do historie Japonska. Po jeho vyhnání starším bratrem Joritomem byla nucena tančit pro zábavu dvořanů. Její tance ale často vyjadřovaly smutek nad ztrátou milence, což Joritoma rozlítlo tak, že ji chtěl popravit. Joritomova matka, pohnuta silou těchto tanců, se však přimluvila za její milost a Šizuka dožila ve vzdáleném klášteře jako mniška. Tato dvojice je námětem mnoha her *nó* (např. *Funa Benkei*, *Haši Benkei*, *Futari Šizuka*). Pro Zeamiho bylo umění tanců *širabjóši* tajnou zbraní autora her – zmiňuje je mezi posledními řádky svého „nejtajnějšího předání“:

„*Za druhé. O širabjóši. Vzešel z tanců ennen při slavnostech Juima v Jižním hlavním městě. Tato představení jsou k vidění každým rokem, proto je třeba se po nich tázat a procvičovat jej. Původ takových prvků je tradován, a proto je možno jej nazvat počátkem.*“³¹

Největší popularitu ve své době zřejmě získaly tance *kusemai*. Formou se podobaly tancům *širabjóši*, námět ale čerpal více z buddhistické nauky. Dnes nalézáme *kusemai* jako základní součást divadla *nó*. V době tvorby největší osobnosti divadla *nó* Zeamiho to tak ale samozřejmostí nebylo. Tance *kusemai* byly nejprve vkládány mezi dialogy víceméně jen jako zábavní intermezzo; poprvé je do svých her reformně použil Zeamiho otec Kan'ami ve 14.

³¹ Zeami: *Kjakuraika*, Fischerová, s. 93.

století. Tance *kusemai* byly formálně podřízeny dramatickému textu doprovodné písně *kuse*. Přestože slovo „tanec“ (*mai*) je obsaženo v názvu, byl tanec spíše jednoduchý, a někdy byl dokonce úplně vynechán pro přílišnou náročnost textu písně a úchvatnost složitých rytmů a krásné melodie³². Podle císaře Go Komacua to byla „*hudba příznačná pro věk chaosu*“,³³ čímž zřejmě narážel na její rytmičnost a dynamiku. Kan'ami se ale údajně více zajímal o jejich složku textovou a hudební než taneční.³⁴ Díky němu také víme o existenci školy tanců *kusemai* Hjakuman v Naře. Kan'ami se v ní údajně učil od místní tanečnice Otozuru³⁵.

Dnes se tanečním částem v *nó* říká pouze *kuse*, podle hudebního doprovodu – *kusemai* by byl nepřesný název, neboť taneční forma již neodpovídá historické podobě.

I. 4 PROTOTYPY DIVADLA *NÓ*

Během 12. a 13. století se ustálilo několik forem, které již mají přídomek *nó* – „umění“. Byly jakousi syntézou dosud existujících forem a svou propracovaností se blížily komplexnosti středověkého dramatu, na jehož vrcholu *nó* stojí. I zde ovšem platí, že jednotlivé formy nemůžeme chápat kategoricky samostatně a odděleně; žily v harmonické symbióze vedle sebe a v různých dobách a v různých krajích se více či méně prolínaly.

I. 4. 1 *Ennen nó*

Ennen nó je důležitým prvkem v historii divadla *nó* z toho důvodu, že bylo tradicí vytvořenou v chrámových zdech a jeho účel tkvěl spíše v poučení publika o buddhistické nauce než v prosté zábavě. Písně a tance vybrané pro představení podléhaly silně moralistickému záměru a byly často upravovány nebo vytvářeny pro tento účel, s ohledem na téma hry nebo charakter postavy. Kompilátorem večerů *ennen nó* byl jeden z klérových mnichů a tanečníky buddhističtí učenci, mniši nižšího řádu, tedy řekněme poloprofesionálové, kterým se říkalo *sarugaku daišú* nebo *sarugaku šú* (měli za úkol předvádět pantomimické hry jako *sarugaku*), *fúrjú šú* (mniši předvádějící *fúrjú*), *júsó* (performeři, jejichž doménou byl

³² Inoura, s. 90.

³³ Podle *Tojašu kikigaki* O'Neill, P. G. *Early Noh Drama*. London: Percy Lund, Humphries and Company Ltd, 1958, s. 43.

³⁴ Ortolani 1995, str. 78.

³⁵ Inoura, s. 89.

zpěv a tanec) nebo *kjóso* (herci specializovaní na komické dialogy). Použití těchto označení se v jednotlivých pramenech, chrámech a dobách bohužel odlišuje. Oblíbenými tanečníky byli také mladí chlapci *čigo*, kteří pomáhali v chrámu a byli středobodem chrámových milostných afér.

Hry *ennen* (v překladu znamená tento termín „na věky“) se původně rozmohly při příležitostech různých hostin a banketů jako modlitby za věčné blaho společnosti. Jejich součástí bylo vždy morální poučení formou dialogu, po kterém následovaly zpěvy a tance. Začátkem 12. století se profilovaly v samostatnou událost při různých církevních slavnostech a modlitbách, která postupně nabírala na velkoleposti s tím, jak rostlo bohatství buddhistické církve i boj jednotlivých chrámů o moc. Například v narském chrámu Kófukudži se konala slavnost natolik okázalá a velkolepá, že byla vládou posléze zakázána.³⁶ Ve 14. století máme záznamy o tom, že narské chrámy posílaly své umělce do Kjóta pro pobavení císaře.³⁷

Forma událostí *ennen nó* postupně syntetizovala všechny módní umělecké formy v jeden kompaktní celek a tím se velmi přiblížila představením divadla *nó*. Měla dvě poloviny: v té první se obecně předváděly drobné písně, tance a dialogy, v té druhé tři větší dramatické hry, které se souhrnně nazývaly *ennen nó*. Z tanců se v první polovině dočkaly velké obliby tance mladých chlapců *čigo: ranbjóši* (tanec s častými podupy), *širabjóši* (rytmické tance, které proslavily tanečnice *širabjóši*) a *warabemai* (dětské tance, které nalezneme v *bugaku* i jiných formách v historii). Tance mnichů se nazývají *júsó-bjóši* a často se jednalo o choreografii speciálně vytvořenou pro danou příležitost. Označení *ranbjóši* nalezneme i dnes mezi druhy tanců v divadle *nó*.

Druhou část tvořily tři dramatické hry: písňová *rendži* a taneční *šófürjú* (malé *fúrjú*) a *daifürjú* (velké *fúrjú*). Jejich náměty byly většinou známé mýty, legendy, příběhy a morality z Číny, Indie i Japonska.

V nich se v hlavní roli představil mnich, který měl na starosti celou produkci a kompilaci her. Příběh většinou odrážel jeho cestování do dalekých krajů (často za hledáním mytických pokladů), setkání s duchem, tanec ducha a rozřešující finále (upokojení ducha). Důraz byl kladen především na písně, z nichž nejvýznamnější byla cestovní píseň *mičijuki*³⁸.

³⁶ Inoura, s. 52.

³⁷ Tamtéž, s. 54.

³⁸ *Mičijuki* je dnes klíčovou scénou dramatu *nó*. Jedná se o píseň, kterou opisuje postava svou cestu (například z provincie do hlavního města, z domu k sousedovi atd.) a během níž dojde v ději k posunu času i místa. Herec při ní obchází polovinu jeviště a po dokončení okruhu se spolu s koncem písně náhle octne v cíli své pouti.

I ta se zachovala v *nó* ve víceméně stejné formě dodnes jako typická složka. Tance duchů většinou sledovaly formu tanců *ranbjóši* a *širabjóši*, ale často připomínaly spíše tance *fúrjú*, protože sloužily „*ne pro potěchu jednotlivce, ale jako modlitby za zázrak v zájmu prosperity buddhismu a konkrétního chrámu*“³⁹.

Jejich hlavní pointou je velkolepé finále, v němž došlo ke střetu hlavní postavy s duchem pomocí tance, často rychlého (běhavého) *haširimono*, dynamického *warabemai* a podobně. Tato praxe závěrečného vyvrcholení dramatické zápletky pomocí tance je dnes v hrách *nó* neodmyslitelná.

I. 4. 2 *Šugen nó*

Šugen nó je dalším dokladem spojitosti divadelní praxe s náboženstvím, toho, jak bylo divadlo využíváno pro šíření víry. Předváděli je sami horší mniši *jamabuši*, potulní asketi, jejichž víra se nazývá *šugendó* a je kompilací přírodní a lokální věrouky, šintó, buddhismu i taoismu. Počátky těchto her nalezneme již ve 13. století, vrcholu ale dosáhly až ve 14. a 15. století, kdy přejala i vlivy divadla *nó* a zpětně ho ovlivnily. *Šugen nó* jsou tedy současníkem her *nó* a jejich důležitost spočívá spíše než v roli předchůdce v roli věčného inspirátora, staršího bratra nežli konkurenta. Jejich zánik můžeme datovat do roku 1868, převratu Meidži, kdy bylo vydáno nařízení, že praxe buddhismu a šintoismu musí být odděleny a respekt k potulným horským mnichům zeslábl. Dodnes ale tyto divadelní formy můžeme nalézt ve vesnicích v severním kraji Tóhoku.

Významným aspektem těchto her je, že měly promyšlenou dramatickou strukturu. Byly stavěny tak, aby nejen pobavily vesničany, ale zároveň propagovaly víru a pozici mnichů *jamabuši*. Jedna taneční hra v sobě skloubila mnoho různých prvků a trvala něco přes půl hodiny; program večerních představení ale čítal takových her třeba deset. Ty byly řazeny právě podle oblíbenosti a náročnosti tak, aby celková dramaturgie večera přinesla publiku jak zábavu, tak poučení.⁴⁰ Během jednoho představení si mohlo obecenstvo nejenom připo-

v textu píšně se dozvídáme prostorové a časové reálie, nechybí také popis krajiny vzhledem k ročnímu období a nálady místa.

³⁹ Inoura, s. 58.

⁴⁰ Tance tvořící kostru *šugen nó* rozdělujeme na *girei mai* (rituální tance), *kitó mai* (modlitební tance), *buši mai* (tance válečníků), *dóke mai* či *kjógen mai* (tance komické). Mezi rituální tance řadíme tance *okina* nebo také lví tance *gogen mai*. Tanečník s maskou (většinou i celou hlavou) mýtického lva vzývá boha *gogen* (božství spojující buddhistickou i šintoistickou tradici), který do této masky během tance vstupuje. Původ těchto tanců musíme hledat v tancích *bugaku* nebo *kagura* v tradicích lvích tanců *šiši mai*. Rituální tance se předváděly při příležitosti postavení domu nebo v rámci očisty pomocí ohně či vařící vody. Modlitební tance *kitómai*

menout místní pověry a mýty, seznámit se s jinými příběhy, přesvědčit se o síle víry a moci *jamabušiho*, ale také si užít jak melancholické a romantické, tak komické pasáže. Díky tomu je tento typ her důležitým dokladem o koexistenci seriózní i komické složky v jednom dramatu na rozdíl od praxe *nó*, které komické prvky vyčlenilo pouze pro *kjógen*. Všestrannost mnichů *jamabuši* jako duchovních vůdců a bavičů v jedné osobě je v této době také dokladem nepřetržité spojitosti rituálu a divadla.

I. 4. 3 *Dengaku nó* a *Sarugaku nó*

Termín *dengaku* s přívlaskem *nó* (umění) se začíná objevovat v záznamech kolem 13. století souběžně se *sarugaku nó*. Mezi soubory herců *dengaku nó* a *sarugaku nó* rostly konkurenční boje o ochrannou ruku mecenášů. Tyto dva žánry se zároveň značně ovlivňovaly, ale stále si udržovaly vlastní tvář. *Dengaku nó* mělo oproti *sarugaku nó* několik specifických rysů: předně to byl japonský námět her, vycházející z japonských legend nebo nedávných událostí, takže si zachovával aktuální aspekt, a v neposlední řadě efekt nadpřirozených mocí a sil, bizarních příběhů, superhrdinů. Ve své formě také programově kopíroval rituál *čúmongučí* (výjev odehrávající se před branou chrámu), hru na speciální nástroj *binzasara*, taneční utkání čtyř tanečniců *tačiai* nebo žonglování s meči *katana dama*. Po těchto předehrách následovalo třeba deset her, mezi nimiž byly někdy zařazeny komické vstupy herců *kjógen*. Pro svůj rustikální styl si sice *dengaku nó* získalo velkou popularitu, konzervativní udržování tradic mu ale nakonec bylo také zkázou. *Sarugaku nó*, které se naopak rychle přizpůsobovalo módě a nárokům šlechty, si tak nakonec vydobylo výsostní postavení.⁴¹

Po senzačním boomu *dengaku nó* koncem 12. století to byl šógun Ašikaga Takaudži, vládnoucí ve 13. století, kdo preferoval *dengaku nó* před *sarugaku nó*. Od profesionálů se

obsahovaly například tanec se třemi meči, jaký tančovali také mniši *šuši* v chrámech. Dalším příkladem je tanec o dívce, která se rozhodne z nešťastné lásky rozbít chrámový zvon, ale mnich *jamabuši* ji rozhovorem od tohoto činu odradí (vyléčí ji z posedlosti zlým duchem). Válečné tance *buši mai* často patřily do kategorie *aramai* – drsných bojových tanců, znázorňujících historické události jako například boje mezi rody Minamoto a Taira, pomstu rodů Soga a podobně. Poslední skupinou byly komické tance *dóke mai* nebo také *kjógen mai*, které se soustředily na mimetickou parodii a satiru.

⁴¹ Podíl vlivu *dengaku nó* na ustálení formy *nógaku* je nediskutovatelný, chybí zde však přímá „pokrevní“ spojitost a následnost, proto se *sarugaku nó* považuje za přímého předchůdce *nógaku*, zatímco *dengaku nó* za vedlejší žánr. v počátcích *nógaku* se však jak představení herců *sarugaku* tak *dengaku* začínají označovat přízviskem „*nó*“ (*sarugaku nó*, *dengaku nó*), obojí ale zároveň bylo možné označit pouze slovem *nó*. Byly to formy velmi blízké a musíme chápat počátky *nógaku* spíše jako jejich syntézu, ze které postupně vznikla nová komplexní forma, která si již později nezasloužila v názvu obsahovat slovo *sarugaku* ani *dengaku*.

nechávali trénovat také mniši pro svá vlastní představení, jako například v roce 1349 ve svatyni Kasuga v Naře.⁴² Vyvrcholením této formy se stalo představení v roce 1446 v chrámu Džúšiin v Naře, o jehož programu se dočteme například v *Bunan nó Ki (Záznamech umění nó z éry Bunan)*. Poté se ale karta rychle obrátila a na výsluní se dostalo *sarugaku nó*, které si získalo přímou podporu šógunátu a rozvinulo se v dnes známou podobu divadla *nó*.⁴³

Předpokladem obliby *sarugaku* byly časté náměty her původem z japonské dvorní kultury a literární kultury (například zobrazující známé básníky poezie *waka* a výstupy japonských duchů a démonů s použitím složitých masek. Tyto hry vždy vrcholily tanečním výstupem jako katarzí a pointou dojemného příběhu. Forma *sarugaku nó* vždy začínala tancem starce *okina* (jako se tomu dělo i při představeních *nó* v pozdějších dobách), obsahovala další dvě až tři hry, které byly proloženy jinými formami umění, například tanci *ranbjóši*, písněmi, triky a komickými výstupy.

I. 5 USTÁLENÍ *NÓGAKU*⁴⁴ JAKO NÁRODNÍ DIVADELNÍ FORMY

Přerod *sarugaku nó* v *nógaku* byl velmi postupný, jeho počátky však datujeme do doby Muromači, respektive druhé poloviny 14. století do období aktivity Kanze Kan'amiho Kijocugiho, zakladatele skupiny *Júzaki* (později *Kanze*) v kraji Jamato. Jeho největší přínos spočívá v odvaze experimentovat a inovovat žánr, zatímco mnoho jeho slavnějších

⁴² Inoura, s. 72.

⁴³ Přechod mezi *sarugaku nó* a *nó* je postupný a kontinuální a termín *sarugaku nó* se používal pro označení této formy ještě do 16. století i za dob Zeamiho. Z hlediska dějin ale badatelé cítí silnou hranici změny formy již dříve, než se ustálil jednotný název *nó*, a proto používání těchto termínů pokud možno oddělují: *sarugaku nó* označuje ve vědeckých pracech původní žánr: přestože je již komplexní divadelní formou, která do sebe nasála i mnoho dalších vlivů, důraz klade převážně na spojení tanců, písní a hudebního doprovodu. Termín *nó* se používá v dnešním kontextu pro označení nové formy, která se začala rodit spolu s aktivitou Kan'amiho a Zeamiho na konci 14. století a ustálila během století patnáctého a jejíž podoba je již velmi blízká té dnešní.

⁴⁴ Termín *nógaku* (*nó* – umění, *gaku* – zábava, hra, divadlo) se dnes používá pro odlišení od termínu *nó*, aby se předešlo zmatení pojmenování celého fenoménu od jeho části. *Nógaku* můžeme chápat jako „divadlo *nó*“, jak jej také často překládám, zahrnující hry *nó* i hry *kjógen*, tanečníky i hudební doprovod, divadelní událost jako celek obsahující několik různých her, jako svět divadla *nó* obecně. Termín *nó* potom lze používat jako jeho část, žánr stojící v protikladu proti žánru *kjógen*, jako jedna hra ucelené dramatické formy. Přestože dodržování tohoto úzu není pevné, je každopádně nápomocné pro snazší pochopení kontextu. v historických pramenech se však nepoužíval. Jako *nógaku* je dnes tento žánr zapsán v seznamu nehmotného kulturního bohatství UNESCO a tato položka obsahuje všechny součásti světa divadla *nó*, tedy oba žánry *nó* a *kjógen*, texty, kostýmy, masky, jejich výrobu a podobně.

současníků se spokojilo s konzervativním stabilizováním formy. Kan'ami obdivoval jiné mistry svého umění a učil se od nich. Vybrousil techniku nápodoby *monomane*, kterou proslulo *Jamato sarugaku*. Naučil se ale také eleganci *júgen*⁴⁵ od herce Inuó Dóamiho z *Ómi sarugaku*, který vynikal elegantní snovou technikou *mugen* (sen, zjevení) a zaměřením na krásu tanců a zpěvů. Respektoval také mistra Iččú ze souboru *Hon za dengaku nó*, který prý ve svém umění vynikal v obojím.⁴⁶ Tuto syntézu považoval Kan'ami za nejdůležitější a začal jí argumentovat v konceptu *hana* (květina), jehož myšlenku posléze dovedl do teoretické dokonalosti jeho syn Zeami ve svých spisech. Největší změnou bylo ale přepracování hudebního doprovodu pomocí melodií *kouta* a *kusemai*. Tance *kusemai* se těšily velké oblibě pro svoji barvitost a dynamiku, aktuální texty, rytmický a melodický doprovod. Jejich začlenění do *nó* ve vrcholném dramatickém bodu hry dodalo příběhům dynamický spád. Jak již jsem zmiňovala dříve, Kan'ami se učil *kusemai* od mistryně ženského *kusemai* Otozuru ze školy Hjakuman v Naře. Při použití *kusemai* ve svých hrách se nicméně nebál texty tanců přepracovat nebo použít jen některé části. Jako všestranný umělec byl Kan'ami nejen vynikajícím hercem, ale zároveň i autorem libreta, skladatelem hudby i choreografem tanců. V libretech přebíral staré náměty dřívějších žánrů, ale přihlížel i k módním tématům reálného života svých diváků. Kan'ami také poprvé hrál i starce *okina*, což byla do té doby výsadu herců specializovaných na žánr *okina sarugaku*. Došlo tak k propojení i této formy a *nógaku* do sebe vstřebalo všechny předchozí vlivy.

Když se po představení v roce 1374 v místě Imakumano v Higašijamě u Kjóta stal nadšený mladý šógun Ašigawa Jošimicu patronem souboru, znamenalo to pro tehdy čtyřicetiletého Kan'amiho na vrcholu tvůrčích sil nejen finanční stabilitu, ale především novou inspiraci okázalým životem horních vrstev. Jako hlavní představitel souboru *Kanze* (tzv. *Kanze dajú*) se stal také ústřední postavou *Jamato sarugaku*. Dále prohluboval své dílo a experimentoval, psal hry a postupně se přibližoval vkusu samurajské vlády, která si potrpěla na vysokou duchovní kulturu. Na rozdíl od svého syna však Kan'ami nezapomínal na lidové masy toužící po zábavě a dál jezdil hrát do vzdálených provincií šířit umění mimo zdi paláce.

⁴⁵ Estetický ideál doby Muromači, označující krásu natolik hlubokou, než aby mohla být pochopena pouhými smysly, neuchopitelnou, niternou a tajemnou. Zeami jej používá jako základní ideál divadla *nó*, eleganci a hloubku, která je přítomna za pouhým napodobováním skutečnosti, která rozezní struny srdce diváka, jen v případě, že tento její „květ“ herec vědomě předá. Obraz květiny pučící na hrubé skále nebo uschlém stromě je právě připodobením krásy *júgen*, i když herec předvádí démona (hrubá skála) nebo stařenu (uschlý strom). Zeami. *Kadenšo (Fúšikaden), Monomane*.

⁴⁶ Inoura, s. 86.

Na jedné z těchto cest také zemřel.⁴⁷ Mladý Zeami se stal po smrti svého otce jako dvaadvacetiletý druhým *Kanze dajú* a získal místo osobního pážete šóguna a estetickou výchovu nejvyšších intelektuálů, jimž poté zasvětil své celoživotní umění. Osud Zeamiho a jeho přínos pro divadlo *nó* je předmětem mnoha a mnoha studií renomovaných odborníků. Jeho život a tvorbu počítáme jako přelom v historii japonského divadla a ustálení dnešní formy *nógaku*. Je to také tlustá čára v historii postavení profesionálních performerů – díky Kan'amimu a Zeamimu zakotvilo umění *nó* napevno ve státním systému jako výhradní zábava šógunátu a později i dvora. Ať už se ručička obliby některého rodu či jednotlivce vychylovala jakýmkoliv směrem, *nógaku* zůstalo pevně přimknuté k vládní moci na dalších pět set let.

*„Tokugawští šógunové chtěli obřadností *nó* odlišit od populárních divadelních forem *džóruri* a *kabuki*, posílit zenový aspekt *nó*, a toto zesílení esoterické a obřadní složky *nó* vedlo k postupné kanonizaci více než dvou set her a také ke zpomalování tempa představení; zatímco v době Zeamiho se hrála jedna hra průměrně půl až tři čtvrtě hodiny, čas inscenace se postupně prodloužil na hodinu až hodinu a půl.“⁴⁸*

Pro nedostatek teoretických a analytických spisů z předchozích let je Zeami tím autorem, jehož forma her se považuje za „původní“ a dochovává se dodnes. Nakolik změnil struktury her, tanců, textu i doprovodu, kolik her jen jemně upravil a kolik úplně přetvořil, se již nikdy nedopátráme. Jeho intelekt a umělecký cit povýšily tento divadelní žánr na vysokou poezii, stylizovanou hru náznaků v duchu *l'art pour l'artismu*. Způsobil postupné vytváření propasti mezi divadlem *nó* a měšťanskou zábavou ve všech jeho složkách – tanci, hudbě i textu. Zašifroval jeho významy do hříček inspirujících myšlení vzdělané aristokracie a své postupy mistrně argumentoval v duchu filozofických mistrů své doby.

Proto jsou to jen jeho teorie, tradované v hereckých rodech, které nabízejí můstek k interpretaci pohybové složky. Mnoho však napoví i jiné dochované tradiční taneční žánry, se kterými sdílí divadlo *nó* některé základní pohybové struktury včetně jejich estetických principů a významů.

⁴⁷ Inoura, s. 88.

⁴⁸ Kalvodová, Dana; Novák, Miroslav: *Vítr v piniích, japonské divadlo*, Odeon Praha 1975, s. 177-178.

II. SOCIÁLNÍ KONTEXT ÚČASTNÍKŮ DIVADLA NÓ

Pro vznik vysoce stylizovaného a filozoficky zaměřeného divadla je předpokladem nutná existence náročného publika, které vyžaduje od herců i dramatiků komplexní uměleckou zábavu. Jak vyplývá již z historického úvodu a Zeamiho pouček, byla to právě vzdělanost širokých vrstev v oblasti námětů žánrů *sarugaku nó* a *dengaku nó*, která umožnila růst náročnosti diváka na herecký projev a tím dala vznik vysoké profesionalizaci umění.

Podobně, jako to známe z evropské tradice, se i v Japonsku velmi brzy profilovala společenská propast mezi herci, kejklíři, tanečníky a performery a baveným publikem. Přesto, že v některých dobách bylo toto umění šlechtnou zábavou horních vrstev více, než v dobách jiných, diferenciací profesionálních bavičů od zbytku společnosti se táhne dějinami jako červená linka. Dodnes lze cítit i v západních zemích stigma podřadnosti s přiznanou výjimečností, které je v Japonsku nedílnou součástí společnosti.

II. 1 VYVOLENÍ TANČÍ

V počátcích japonského státu byl tanec jako součást obřadních rituálů výsadou dívek *miko*, šamanek s magickou mocí, chápaných poselkyně bohů. Jako *miko* byly také často označovány příslušnice císařského rodu (sám císař je podle víry potomkem bohyně Amaterasu) a měly i značný politický vliv. Rod profesionálních tanečnic/šamanek Sarume no Kimi se podle tradice označoval za potomky samotné bohyně Ame no Uzume, která svým tancem vylákala z jeskyně bohyni Amaterasu (proto je někdy také přeneseně označována jako bohyně tance). Dívky nazývané *sarume* původně předváděly výhradně rituály *činkon*, které zřejmě byly také předky magických rituálů *niiname sai*. Při nich fungovaly dívky *sarume* jako média *kami-gakari* a během transu do nich vstupovaly božské síly, takže mohly promlouvat jak s bohy, tak s dušemi mrtvých, zatímco dívky *miko* spíše provozovaly šamanistické praktiky. Časem se ale funkce obou slila v jednu a od 7. století nalézáme zmínky již jen o *miko*.⁴⁹ I mezi *miko* ale existovala hierarchie podle účasti na obřadech, ty nejnižší postavené působily mimo svatyně pro potřeby lidu. Byly ale velmi vážené a často středobodem vesnické

⁴⁹ Ortolani, B. *Japanese Theatre: From shamanistic ritual to contemporary pluralism*. Leiden: Brill, 1990, s. 7.

komunity. V letech 780 a 807 byly dokonce vydány zákazy provozování extatických rituálů mimo prostory svatyně a chrámů právě ve snaze omezit vliv *miko* na lid.⁵⁰

V mnoha materiálech se dočteme, že *kagura* je obřadní tanec, který provozují šintoistické kněžky *miko*. Toto označení je však nepřesné vzhledem k různorodosti žánrů, forem a označení. Existuje více než osmdesát výrazů specifikujících vágní „*miko*“. Navíc v dnešní době jsou často najímány pro tyto tance brigádnice nehledě na svou panenskou čistotu, rodinnou příslušnost či víru. Kněží *kannuši* se dnes málokdy účastní tanců *kagura* aktivněji; často jen během tance dívek vykonávají za chůze bezeslovná obřadní gesta, která s tancem souznějí.

Během období vojenského šógunátu Kamakura (1185–1333) ztratila buddhistická církev své dosavadní výsostné postavení a velkolepé chrámové slavnosti ve městech se stále více omezovaly. Za profesionální umělce s přístupem ke dvoru byli považováni jen herci *bugaku*, herci *dengaku* byli tolerováni jako nositelé pouliční zábavy. To mělo tvrdý dopad na mnoho skupin *sarugaku*, které musely být rozpuštěny.

Herci *sarugaku*, kteří se i nadále chtěli věnovat svému řemeslu a vyhnout se tak robotě a vysokým daním, se rozptýlili do venkovských oblastí Japonska, kde se snažili přivydělávat si vykonáváním různých magických, exorcistických i zádušních obřadů. Formovali se ve skupiny, nosili mnišské kutny, přestože nepříslušeli k žádnému chrámu, a nazývali se *hóšibara*. Začali také hojně využívat masky k předvádění různých místních bohů a duchů. V některých pramenech najdeme tyto profesionály a jejich produkce také pod označením *ranbu*⁵¹, v jiných jsou jmenováni jako *sarugaku hóši*. Označení *ranbu* nacházíme v jiném kontextu jako komické kostýmované tance, založené na nápodobě, které byly předváděny neprofesionálními tanečníky, dvořany a úředníky, v kontrastu proti profesionálním vstupům tanečníků *sarugaku hóši*, *širabjóši*, *šuši*.⁵²

⁵⁰ Fairchild, W. P. Shamanism in Japan. *Folklore Studies* 21:1–122, 1962, s. 53.

⁵¹ Ortolani 1995, str. 78.

⁵² *Tamtéž*.

II. 2 PODROBENÍ TANČÍ

Již samotná legenda o tanci mladšího bratra Jama sači⁵³, v němž se podrobuje svému staršímu bratru, je argumentem pro podřadnost podrobených rodů na základě rasové odlišnosti. Podle ní se totiž zmíněný Vládce hor po provedení svého tance zaručil, že jeho následovníci v roli mimů budou výlučně příslušníci jižního kmene *hajato* z Kjúšú (menšího vzrůstu a snědší pleti), kteří patřili k podrobenému rodu a byli vybíráni pro císaře jako dvorní baviči. Ti ve svých pantomimách často předváděli opakovaně svou porážku rodem Jamato, symbolické propojení s pokořením mladšího bratra.⁵⁴

Nutnost bavit společnost jakožto trest poraženého se objevuje v japonském myšlení i o několik století později. Šintoistické obřady kjótského dvora v období Heian (794–1185) vyžadovaly profesionální baviče, zastávající všechny druhy divadelního umění pro potřeby šlechty, kterým se říkalo *zae no otoko* (doslova „talentovaní muži“). Jak termín napovídá, jednalo se pouze o muže, neboť v této době už byla exhibice žen v aristokratických kruzích považována za nevhodnou. Byli to však často stejní tanečníci, kteří předváděli i tance *bugaku* nebo později *sarugaku*, protože se tance *kagura* často uváděly i jako součást rituálů *gagaku*. Mísení a propojení žánrů je pro toto období typické – můžeme se tedy domýšlet, že v případě *zae no otoko* šlo o jakýsi titul dvorního umělce, od kterého se vyžadovalo všestranné divadelní vzdělání. U dvora se lidové hry používaly pro chvíle nezávazného rozptýlení a povyražení společnosti. Dvořané, kteří byli poraženi v básnických kláních, museli „za trest“ bavit zbytek společnosti tím, že „*imitovali jednání profesionálů zae otoko v tancích mikagura a jiných formách*“⁵⁵. Jednou z nich byly také tance *fúrjú*, které byly vyhledávaným rozptýlením dýchánek nižší šlechty.

II. 3. PROFESIONALIZACE UMĚNÍ – SEPARACE UMĚLCŮ ZE SPOLEČNOSTI

Heianský dvůr pěstoval aktivně vedle poezie i další umělecké záliby. Jak již bylo zmíněno, úřad Gagakurjó, zřízený za císaře Monmua v roce 701, zaměstnával na 256 učitelů

⁵³ Viz kapitola I. 1.

⁵⁴ Inoura, s. 21.

⁵⁵ Inoura, s. 46.

a studentů tance a hudby *gagaku*.⁵⁶ Také císař Murakami (946–967) byl mecenášem *gagaku*, pročež si dokonce vysloužil přezdívku „posvátný král hudby“. Díky němu se i aristokraté začali věnovat tanci *bugaku* nebo skládání doprovodné hudby *kangen* ve svém volném čase jako zálibě.⁵⁷

A byla to právě tato obliba, která žánr udržovala při životě. Ve 12. století ale zájem ze strany císaře opadl a ztenčené příjmy divadelníků vyostřily konkurenci, takže profesionálové si začali chránit své „know-how“ jako rodinné tajemství a tím postupně zneprístupnili umění dvorské šlechtě – tím si však sami přivodili rychlý pád. V této době tak bylo ztraceno mnoho tanců, neboť obyčejní diváci dávali přednost jen některým živelnějším typům (jako byl mužný tanec *haširimono*).⁵⁸

Hry *sarugaku*, pocházející z čínského *sangaku*, dosahovaly po zdomácnění vysoké popularity u lidových vrstev po několik staletí. Z roku 752 existuje záznam o představení *sangaku* v rámci slavnostního „otevírání očí“ velkého Buddha v chrámu Tódaidži v Naře, kde se tyto hry představily spolu s *bugaku*.⁵⁹ Slavnosti čítaly několik set tanečníků, některé kostýmy se dodnes dochovaly v pokladnici Šósóin v Naře.⁶⁰ Pramen z roku 782 je však opačného rázu, vypovídá o zrušení oficiální podpory herců *sarugaku* státem (městem, provincií). Můžeme se domnívat, že to byl krok reflektující vzestup popularity *sarugaku* a růst počtu herců i jejich schopnost samostatné obživy.⁶¹

Dengaku se brzy profesionalizovaly a staly se jejich silným konkurentem. Právě u her *dengaku* můžeme lépe než kdekoliv jinde pozorovat postupný proces profesionalizace umělců. Byli povoláváni ke dvoru nebo jako pobavení pro vyšší společnost, například u příležitosti oslav po utkání v zápase *sumó*, někdy je můžeme najít jako součást představení

⁵⁶ Inoura, s. 31.

⁵⁷ Z dobových pramenů se nejvíce dočteme o *bugaku* v spisech: Koma Čikazane. *Kjókunšó* (1233), Koma, T. *Zoku Kjókunšó* (1270), Tojohara, M. *Taigenšó* (1515), Abe, Suehisa. *Gakkaroku* (1690).

⁵⁸ Do 18. století tak přežilo v celé zemi pouze padesát rodin hudebníků a tanečníků, které byly na konci 19. století sdruženy pod úřad *Gagaku* kjoku (Hudební oddělení agentury císařského dvora). Do povědomí veřejnosti se však dostaly znova až po druhé světové válce díky zájmu cizinců a v dnešní době jsou jedním z oborů vyučovaných na Tokijské univerzitě umění (Tókjó Geidžucu Daigaku). v současnosti je profesionální verze *gagaku* v rukou právě několika rodů, které jsou podporovány císařskou kanceláří a dělí se na dvacet dva skupin.

⁵⁹ Hilská, V. *Dějiny a kultura japonského lidu*. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1953, s. 123.

⁶⁰ Jako příklad mísení žánrů můžeme uvést například hru *Kenkikodatsu*, jejíž námět obsahový i hudební pochází ze *san yūo*, jednalo se o akrobatický tanec a žonglování s meči. Když se kolem 8. století mečový tanec v Japonsku rozšířil, byly to hry *dengaku*, které si přivlastnily pohybovou složku, zatímco hudba se ustálila na repertoáru her *gagaku* (Inoura, s. 41).

⁶¹ Rumánek, s. 53.

gagaku. Z roku 1069 pochází spis dvorního profesora literatury Óe no Masafusy *Rakujó dengaku ki* (*Záznamy o dengaku*), což jen dokazuje, že *dengaku* nebylo ani na dvoře opomíjeno, ale naopak ctěno. Na konci 12. století a během století 13. Zažilo *dengaku* velký boom a překonalo *sarugaku* ve své oblibě. V deníku Tóin Kinkaty *En Tairjaku* z roku 1311 se doslova píše, že se jednalo o „epidemii *dengaku*“ – nebylo oblasti, kde by nebyli herci *dengaku* populární.⁶² Svou roli v tom sehrál regent kamakurské vlády Hódžó Takatoki, fanatický patron *dengaku nó* v posledních sedmnácti letech svého života. Nebyl spokojen s výkonem herců v Kamakuře, a proto si nechal povolat herce skupin *Hon za* a *Šin za* z Kjóta. V kronice *Taiheiki* (*Kronika velkého míru*) se dočteme o představení profesionálů *dengaku nó* na březích řeky Kamagawy, kterému aplaudovalo přes sedm tisíc diváků.

Významným krokem bylo také tříbení hereckého umění, nápodoby *monomane*, které se stalo hlavním lákadlem pro diváky. Lidé se již nebavili pouze námětem hry, ale vybírali si svého herce, na jehož interpretaci se šli podívat. Termín *sarugaku* ve smyslu „směšný“ se objevuje i v literatuře z tohoto období a odkazuje jasně k vysoké popularitě a všeobecné znalosti her i mezi vyššími, písma znalými vrstvami.⁶³

Módní vlně, která se rozlila během konce století desátého a následujícího jedenáctého, začal více vyhovovat termín *šin sarugaku*. Dává tušit posun žánru k vyšší umělecké formě. Jednu fázi vývoje tohoto žánru můžeme pozorovat v prostředí buddhistických chrámů, ale stopy *sarugaku nó* nalezneme paralelně na venkově mezi lidem, který nadále pokračoval v rozvíjení „svého“ umění. Nazýváme je v této fázi *senmin sarugaku* (*sarugaku* pro nižší vrstvy obyvatelstva) nebo *gómin sarugaku* (venkovské *sarugaku*). Ochotníci je předváděli při slavnostech napodobujícíce profesionální herce (kteří často vyšli z jejich středu). Nesmíme ale opomenout ani samurajské *sarugaku* tančené vojáky, tedy amatéry. Od 14. století se také rozšířilo tzv. *miko sarugaku nó*, předváděné kněžkami *miko* v šintoistických svatyních. Tato představení se také někdy označovala jako *širabjóši kagura* (*širabjóši* poukazující na ženská taneční dramata a *kagura* na divadelní zábavu při šintoistické svatyni). Protože tyto *miko* nebyly profesionálními tanečnicemi, musely tance pečlivě studovat pod vedením profesionálů

⁶² Inoura, s. 71.

⁶³ Rumánek, s. 55.

tódajú – například na představení v roce 1349 studovaly tanec *okina* a další tři tance po čtyři měsíce.⁶⁴

Z tohoto rozšíření lze odhadnout značnou zasvěcenost veřejného publika při profesionálních představeních. Příběhy, běžně známé a rozšířené mezi obyčejnými lidmi, získávaly nový rozměr právě díky talentu herců/tanečníků, jejichž umění bylo kriticky posuzováno.

Během 14. a 15. století došlo k ustálení pozice *nógaku* u dvora, a tím se tomuto žánru dostalo nejvyššího uznání a patronátu mocných vrstev. Doba velké obliby her *sarugaku* a *dengaku* mezi prostým lidem ale ještě úplně nedozněla. Je tedy samozřejmé, že se v této době setkáváme také s amatérskými formami *sarugaku* (*te sarugaku*), dětským *sarugaku* (*čigo sarugaku*), ženským *sarugaku* (*njóbó sarugaku*, *njóbó kjógen*) a podobně. Z pramenů se dozvídáme o oblibě určitých témat, dá se tedy předpokládat, že publikum oceňovalo spíše umění interpretace a aktuální inscenaci než originalitu námětu. Tlak na inscenátory a herce (často v jedné osobě i scénáristy, choreografy, skladatele hudby apod.) byl velký a konkurenční boj dal vyniknout opravdovým „géniům“. Profesionální herci byli uznáváni pro svůj talent a vytvořili si hierarchii i sami mezi sebou. Herci *nógaku* se jasně vymezovali vůči potulným kejklířům *šómondži*, jejichž společenský statut zůstal na nejnižší úrovni mezi „vydědenci“.

II. 4 ZAČLENĚNÍ PROFESIONÁLNÍCH HERCŮ DO STRUKTURY SPOLEČNOSTI BĚHEM STŘEDOVĚKU

Přestože se z dosud podaného náhledu může zdát, že se profesionální tanečníci a herci těšili velké přízni širokých vrstev venkovanů, měšťanů i šlechty, je nutné zdůraznit, že jejich sociální status byl velmi nízký, nebo lépe řečeno, že byli na úplném dně japonské společnosti.

II. 4. 1 Cechy vyhoštěných

Herci totiž byli řazeni do takzvané vrstvy vyhoštěných (*burakumin*), lidí nehodných respektu a nerovnoprávných, a byli nuceni žít v odlehlých komunitách *sandžo* spolu

⁶⁴ Inoura, s. 67.

s ostatními vydědenci. Těm byla upřena základní občanská práva a především jakýkoliv sociální styk s ostatními vrstvami společnosti, měli nařízený způsob oblékání i hodiny, ve kterých se směli objevit na veřejnosti. Byli často osvobozeni od daní a rolnické roboty, zato ale nesli nezměnitelné dědičné stigma svého původu s nemožností změnit zaměstnání či místo svého pobytu. Byli tvrdě postihováni i za drobné přestupky a pohrdala jimi celá společnost. Tyto „vyvrhele“ můžeme rozdělit na čtyři skupiny: 1. řezníci, koželuhové a všichni ti, kdo se dostali do styku s mrtvými zvířaty či krví, 2. barviči látek a řemeslníci zpracovávající bambusové výrobky, 3. performeři všech druhů – tanečníci, herci, kejklíři, hudebníci, loutkáři či minnesängeři, nehledě na žánr (*kagura, bugaku, dengaku, sarugaku, širabjóši, kusemai, šuši, apod.*). Do této skupiny patřili také šamanové, věštkyně i prostitutky. 4. skupinu tvořili hrobaři a všichni, kdo nakládali s mrtvými.

Tanečníci *sarugaku* i *dengaku* zde formovali jakési cechy (*za*⁶⁵) a udržovali si něco jako monopol v místě svého působení, spoléhající se na ochrannou ruku místní správy. Tato sdružení měla přísná pravidla pro přijímání nových členů. Existují doklady, že skupiny *dengaku* čítaly maximálně třináct členů, zatímco pro skupiny *sarugaku* žádná početní omezení neznáme.⁶⁶

Ze čtyř skupin „nečistých“ měli umělci vlastně nejlepší postavení, protože jim byly udělovány výjimky ohledně vycházek na představení nebo oblékání kvůli nutnosti střídát kostýmy. Ale především proto, že měli možnost si díky svému umění „přilepšit“ díky mecenášské podpoře konkrétního chrámu či dokonce dvora, jak se tomu podařilo například rodu *Kanze* v období Muromači nebo tanečníci *širabjóši* Šizuce Gozen. Ochranná ruka patronů však byla velmi nejistá a dočasná a nijak neovlivňovala oficiální postavení tanečníků ve společnosti. Je proto pochopitelné, že mnozí z nich se snažili vymanit se z tohoto řetězce například pomocí sňatku se šlechtou. Jejich talent (a fyzická krása) byly jediným lístkem v loterii štěstí.

II. 4. 2 Prodávání těl

Prostituce ženských i mužských tanečníků byla běžným jevem a jako taková společností akceptována, vždyť přece patřili do stejné kasty jako běžné prostitutky. Homosexualita,

⁶⁵ Slovo *za* v japonštině označuje divadelní skupinu nebo soubor, proto tento znak nalézáme za všemi názvy rodů, škol a souborů. Nejedná se o část vlastního jména, přestože se tak v mnoha případech do podvědomí evropských badatelů zažilo. Přepisují proto slovo *za* za jménem souboru zvlášť s mezerou.

⁶⁶ Ortolani 1995, s. 81.

rozšířená již od 9. století mezi buddhistickými mnichy, nebyla sice v měšťanské společnosti na denním pořádku, ale nebyla ani zavrhována, spíše přehlížena a tolerována. Nejčastějšími homosexuálními svazky byly milostné pletky mnichů s učedníky *čigo*, kteří vstupovali do kláštera kvůli vzdělání od věku asi deseti let. V rámci chrámu tito *čigo*, něco jako ministranti, učedníci, často krásného až ženského vzhledu, bavili starší mnichy svými tanci. Zájem mnichů ale vzbuzovali již od 11. století také profesionální herci *sarugaku*.⁶⁷ v denících dvořanů ze století dvanáctého se dočteme o mnoha aférách s tanečnicí, s kterými trávili volné večery na svých poutích.⁶⁸

Ani náklonnost nejvyššího mocnáře země šóguna k mladému geniálnímu herci zřejmě nebyla osvobozena od erotického podtextu. Zeami byl údajně fyzicky krásný, i když menšího vzrůstu, a esteticky vysoce citlivým šógunem byl zvláště obdivován pro svůj tanec.

„Ať už měla Jošimicuova přízeň k Zeamimu homosexuální ráz nebo ne, její klíčový význam pro formování je nepopíratelný. Erotické preference nebyly ve starém Japonsku omezovány žádnými předsudky, kromě všeobecného buddhistického doporučení potlačovat pohlavní pud a společenského imperativu zplodit pokračovatele rodu. Pokud si panovník či šógun splnil tuto manželskou a společenskou povinnost, charakteru jeho ostatních vztahů se nepřikládala mimořádná důležitost. I tak však Jošimicuovo okouzlení Zeamim vyvolávalo jistou nevoli, jak je možné vycítit z dobových zmínek. V tomto případě nebyla problémem homosexualita, ale spíše nedozírná společenská propast, která zřejmě pěníla krev některým šlechticům okolo šóguna. Jošimicuova přízeň vůči Zeamimu musela být neobyčejná, jak můžeme usuzovat i z toho, že byl šógun ochotný smilovat se nad básníkem Rinamim, který byl ve vyhnanství na Východě, po tom, co mu Zeami předvedl Rinamihovo kusemai „Sestup do východních končin“ (Tógoku kudari).“

II. 4. 3 Ženy na jevišti

Přestože v období Heian (794–1185) byly ženy scénicky aktivní, vyčleňovala se postupně jejich představení mimo hry skupin *sarugaku* do samostatných, obzvláště tanečních výstupů. Při profilování souborů *sarugaku* již na ženská jména nenarazíme a s nástupem

⁶⁷ Podle záznamů se Fudžiwara no Zójo zamiloval do herce *sarugaku* natolik, že jej prosil, ať vstoupí do chrámu, aby mohli být stále spolu. Když si ale chlapec oblékl mnišskou kutnu, přestal mnicha přitahovat. Leupp, G. P.: *Male colours: The construction of homosexuality in Tokugawa Japan*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1995, s. 39.

⁶⁸ Leupp, s. 25.

období Muromači jsou ženské postavy v *nó* hrány výhradně maskovanými muži, jejichž míra talentu se často měří právě schopností zosobnit ženskou eleganci. I když oficiální zákaz vstupu žen na jeviště obecně platil až od 17. století (z důvodu „zachování dobrých mravů“ samurajů, kteří holdovali představením v té době bujícího *kabuki*), mizí ženské stopy z divadla *nó* již o pět set let dříve. Proč? Odpověď na tuto otázku musíme hledat v sílícím buddhismu, pod jehož ochranná křídla se *nó* jako oficiální státní umění postupně uchylovalo.

Japonská posedlost čistotou se objevuje již v původní věrouce – šintoismu, kde je čistota hlavním principem víry, a to nejen čistota duševní, ale především ta fyzická. Z tohoto důvodu je před každou svatyní voda určená k rituální očištění každého příchozího a dodnes je ženám v období menstruace a v šestinedělí po porodu odepřen (nepřán) vstup do svatyně. Přestože dnešní návštěvníci tuto poučku většinou nedodržují, platí striktně pro dívky *miko*, u kterých se navíc předpokládá, že jsou „neposkvrněné“ panny. I z kastovního systému heianské společnosti vidíme, že vše, co mělo jakoukoliv souvislost s krví, jako i koželužství, bylo vyhoštěno na okraj města do speciálních komunit, které se do společnosti raději vůbec nepočítaly. Když do tohoto povědomí ještě vstoupil rychle se šířící a sílící buddhismus, přišly teprve oficiální zákazy vstupu žen na posvátná území.⁶⁹ Pro buddhistické mnichy zasvěcené celibátu a askezi byla přítomnost ženy překážkou v jejich duchovní cestě, a to byl důvod, proč ještě více proklamovat jejich nečistotu. V roce 822 byl oficiálně ženám zakázán vstup na území hory Hiei (kláštera Enryakudži), jednoho z nejmocnějších buddhistických center v okolí Kjóta. Postupně se zákaz rozšiřoval i na další území, převážně horských klášterů, a existují legendy o ženách, které se tyto zákazy pokusily přelstít a na místě zkameněly.⁷⁰ Ve středověké baladě *Karukaja* se zpívá o tom, že nejen ženy, ale i samice všech zvířat a rostlin mají přísný zákaz přiblížit se k vrcholku hory Hiei.⁷¹ Během 9. a 10. století se tedy zřejmě zákaz vstupu žen na posvátná území chrámů rozšířil obecně a soubory *sarugaku*, které byly zvané nejčastěji právě chrámy při příležitostech slavnostních obřadů postupně ženy ze svých her eliminovaly. Přesto máme doklad o tom, že i v roce 1349 se objevila na jevišti spolu s herci *sarugaku nó* v hlavní roli hry *dengaku nó* žena. Jednalo se však o dívku *miko*, a tak se

⁶⁹ Je to právě lotosová sůtra, která upírá ženám schopnost dosáhnout Buddhova osvícení, jen proto, že jsou ženy, a jsou nečisté jak duševně (nestálost, žárlivost, vznětlivost, touha...), tak fyzicky z důvodu menstruace.

⁷⁰ Kimbrough, R. Keller, *Voices from the Feminine Margin: Izumi Shikibu and the nuns of Kumano and Seiganji* s. 60-62. *Performing Japanese women*, vol. 12, No 1. #23, 2001, s. 59-78

⁷¹ *Tamtéž*, s. 63 podle Muroki 1977, str. 43.

lze domnívat, že tímto svým postavením byla z nařčení nečistoty osvobozena.⁷² Ve hře *Dódžódži* přichází žena do chrámu a na břítkost, s jakou jí mladí mniši zastoupí cestu, protože je žena, odpovídá: „*Jsem tanečnice širabjóši z vesnice blízko tohoto chrámu, tak snad bych mohla uctít nový zvon svým tancem.*“ Mniši zaskočení odpovídají: „*To je pravda, pokud je to tanečnice, tak to je jiná, to není obyčejná žena a snad by mohla zatančit...*“⁷³

Během Kamakurského šógunátu (1185–1333) bylo zrušeno mnoho svatyní a kněžky *miko* se stávaly potulnými, vykonávaly podružné rituály pro potřeby místních jako exorcistické obřady, mluvily s dušemi mrtvých či věštily. Mnoho z nich se v této době také stalo profesionálními tanečnicemi, byly ale zároveň často spojovány s prostitucí. Jsou to většinou ony, kdo daly vznik tanci *širabjóši* či *kusemai*, provozovaly loutkové divadlo, a stály také u zrodu divadla *kabuki*.⁷⁴

Nařízení buddhistického kléru bylo v této době častým terčem stížností ženských intelektuálek, jako například spisovatelky Izumi Šikibu.⁷⁵ Existuje také domněnka, že hra *Sotoba Komači* („*Stúpa a paní Komači*“) byla původně o stařeně, která zabloudí do oblasti horského chrámu a je zastavena mnichy, kteří ji chtějí urážet právě pro její nepřístojnost na posvátné půdě. Když však zjistí, s kým mají tu čest, jsou zostuzeni. V dnešní podobě však hra tento kontext potlačuje, zřejmě tak byla upravena již Zeamim.⁷⁶ Mnohá z těchto míst byla od oficiálního zákazu osvobozena až na sklonku 20. století. Zákaz vstupu žen na divadelní jeviště státních institucí však trval od roku 1629 až do roku 1948, a proto se v tomto období s ženskými profesionálkami setkáváme jen v druhořadých žánrech zábavního charakteru.

II. 4. 4 Růst hereckých osobností

V období Nanbokučó (Období severního a jižního dvora 1333–1392) byla politická moc rozdělena do dvou mocenských center: jižního dvora v Jošinu a severního dvora v Kjótu, vzdálených od sebe asi osmdesát kilometrů. V obou centrech se však zrodily ustálené

⁷² Yamato Savas, M. *Feminine Madness in the Japanese Noh theatre*, dis. práce Ohio State University 2008, s. 44.

⁷³ Keene, Donald: *20 Plays of the nó Theatre*, New York 1970.

⁷⁴ U zrodu tohoto žánru stála kněžka Okuni se skupinou dívek – v 16. století tyto dívky patřily spíše k buddhistickému chrámu a byly označovány jako *miko*, ale japonský středověk nezvykl přísně oddělovat praxe šintoismu od buddhismu, a tak můžeme potulné kněžky řadit do jedné kategorie.

⁷⁵ Kimbrough s. 64.

⁷⁶ Wakita, H. *Nógaku no naka no onnatači*, Iwanami šoten: 2005, s. Vii.

profesionální skupiny herců *za*, které byly nicméně schopné změnit své působiště podle potřeby. Tyto divadelní školy/rody bojovaly o stabilní ochrannou ruku chrámů, a proto se při příležitostech svátků a oslav pravidelně střídaly. Každý rod vynikal v něčem jiném, umělci se navzájem znali, uznávali, inspirovali a ovlivňovali. Podle Ivana Rumánka lze rozdělit praxi souborů v tomto období do tří fází: nejprve sílil vztah s šintoistickými svatyněmi a buddhistickými chrámy, potom si začali představení objednávat zámožní šlechtici se zálibou v divadle a později pozorujeme masové produkce pro veřejnost na velkých prostranstvích či v sálech trvající několik dní (tzv. *kandžin nó*). Za taková představení se vybíralo vstupné, které sloužilo jako finanční přilepšení jak hereckým skupinám, tak pořádatelům chrámu.⁷⁷ To jenom dokládá spirálovitě se opakující historii – pokud se vrátíme do historie japonského divadla v desátém století, mohli bychom mluvit o fázích vývoje přesně opačného. Situaci v období Muromači dokládá podrobně O'Neill.

*„...některé svatyně a chrámy měly dohodu s jistými skupinami herců, podle které hráli tyto herci na některých z jejich náboženských ceremoniích. Takové dohody udělaly z náboženských středisek první pravidelná místa pro konání divadelních představení. Svatyně a kláštery středověkého Japonska zdaleka nebyly jenom centry náboženskými, ale také kulturními, kolem nich se točil veškerý život té doby... Areál obsahoval celou směs obchodníků, pocestných, trubadúrů, kazatelů i obyčejných místních lidí, kteří se tam shromažďovali kvůli každodenním povinnostem. Přirozeně sem zavítala i skupina bavičů na svých toulkách po odlehlých místech, zejména pokud – jak tomu asi u potulných herců *sarugaku* často bývalo – s sebou nesli dopis od své patronátní svatyně nebo kláštera, doporučující je do péče místních klášterů.“⁷⁸*

Nic nemůže vylicít rozšíření prototypních žánrů divadla *nó* lépe, než doklad o existenci velkého počtu profesionálních souborů, které mezi svými cechy vytvářely pravidla střídání při představeních pro zajištění stabilní konkurence.

V této době existovaly pouze dva soubory *dengaku nó*: *Hon za* (s předními umělci Kóren, Dóren a Iččú) a *Šin za* (s umělci Hana Jaša, Fudži Jaša, Ozuči, Kiku, Kiami, Zóami). Přesto byly schopné si na určitou dobu podmanit publikum a v období Kamakura (1185-1333)

⁷⁷ Rumánek, s. 64, 97.

⁷⁸ O'Neill, P. G. *Early Noh Drama*. Percy Lund, Humphries and Company Limited, London and Bradford 1958, s. 59–60.

v popularitě překonalo rozšířenější *sarugaku nó*. V období Nanbokučó jejich vliv dosáhl vrcholu, zároveň se ale draly nahoru nové proudy *sarugaku nó*. Probíhal konkurenční boj silných rodů – ideální podhoubí pro vznik takového umění, jakým se divadlo *nó* později stalo.

Někteří mistři byli uznáváni a obdivováni jak svými současníky, tak pokračovateli. Každý z nich přinesl do těchto umění svůj podíl, inovaci, inspiraci, některý v tanci, některý v hudební složce, jiný ve hře na flétnu. Vědomí ostatních konkurentů o jejich talentu navzájem povzbuzovalo všechny profesionály k tříbení vlastního umění.⁷⁹

V kraji Jamato, nazývané tedy často *Jamato sarugaku*, sloužily pro potřeby svatyně Kasuga taiša, Kasuga wakamija a chrámu Kófukudži v Naře čtyři rody: *Tobi* (předchůdce dnešního rodu *Hóšó*), *Júzaki* (předchůdce dnešního rodu *Kanze*, jeho hlavními představiteli byli Kan'ami a Zeami), *Sakato* (později známí jako rod *Kongó* podle významného herce Kongo Gonnokamiho), *Enman'i* (předchůdce dnešního rodu *Konparu*, kolébka talentů herců Bišao, Micutaro, Bišao Džiro, Konparu Gonnokami, Jasaburo, Zenčiku).⁸⁰ *Jamato sarugaku* vynikalo prý především v nápodobě (*monomane*), bylo ale také nejodvážnější v inovacích a je kolébkou přerodu staré formy v novou formu *nó*. Původní soubory *sarugaku nó*: *Enman'i za*, *Júzaki za*, *Sakato za* a *Tobi za* byly stvořeny pouze jako dočasná tělesa v čase náboženských slavností pro představení *okina sarugaku*, zatímco soubory *nó*: *Konparu*, *Kanze*, *Kongo* a *Hóšó* byly aktivní trvale. Toto rozdělení přetrvalo ještě do konce období Muromači.⁸¹

Podle Omoteho názoru způsobila změnu názvu cechu rostoucí prestiž vlivného vůdce souboru, který byl dobovou „hvězdou“. Zatímco zpočátku měly cechy tendenci nazývat se podle své lokality, ve které tradičně sídlily, za dob Zeamiho už bylo v módě označování pomocí jména vedoucího herce („nosného pilíře“ – torjo) a koncem období Muromači už převládlo úplně.⁸²

⁷⁹ Pátrání po identitě tanečníků v historii komplikují časté změny jmen. Podíváme-li se jen na příklad Zeamiho (dnes nejužívanější jméno), jeho dětské jméno bylo Fudžiwaka (předtím také Onijaša), běžné jméno Saburó, hlavní jméno Motokijo. Zřejmě někdy okolo čtyřicítky začal používat umělecké jméno Ze-Amidabucu, ve kterém znělost prvního znaku „ze“ určoval Jošimicův výnos (běžně se tento znak četl „se“). Zkratkou tohoto jména vzniká Zea či Zeami (v některých zahraničních pramenech se ale také setkáme s přepisem Seami). Stařecké mnišské jméno měl Šio a posmrtný titul Zenbo. Problém je také s dohledáním jejich původu. Například o původu Zeamiho otce, Kanze Kan'amiho Kijocugiho, zakladatele skupiny *Júzaki* (později *Kanze*) v kraji Jamato existuje mnoho dohadů. Podle některých dokladů nebyl Kan'ami z hereckého rodu (Inoura: 1995, s. 86), ale byl jako dítě přijat do skupiny *sarugaku*, kde se vyučil a posléze osamostatnil. Podle jiných byl šlechtického původu (Hare 1986, s. 14), podle Zeamiho byl nejmladším synem herce adoptovaného vůdcem *Jamato sarugaku* jménem Mino, existuje ale také verze, že herečkou byla jeho matka. Rumánek, s. 60, 90, 119.

⁸⁰ Seznam souborů podle Zeamiho, in Rumánek, s. 70.

⁸¹ Rumánek, s. 68 (podle Amano. In: Nišino, H.; Hata, H. *No-Kjogen Džiten*. Heibonša, Tokjo 1999, s. 258).

⁸² *Tamtéž*, s. 69 (podle Omote, A.; Kató, Š. Zeami-Zenčiku. *Nihon šisó taikei* 24. Iwanami šoten: 1997, s. 434).

V kraji Ómi, v blízkosti jezera Biwa, nazývané souhrnně *Ómi sarugaku*, to byly především tři rody: *Jamašina*, *Šimosaka* a *Hie* s obdivovaným umělcem jménem Inuó Dóami. Inuó Dóami byl jejich předním mistrem, kterého obdivoval jak Kan'ami tak Zeami a po roce 1400 se pozornost šóguna přesunula právě na tohoto muže a Zeami se musel stáhnout do ústraní, kde se věnoval sepisování filozofických teorií svého umění, které se staly základním kamenem *nó* na celé tisíciletí. Dalšími, méně významnými rody *Ómi sarugaku*, byly: *Mimadži*, *Ómori* a *Sakaudo*. Všeobecně byly rody *Ómi sarugaku* ceněné pro svou eleganci tanců.

V kraji Tanba, spadající pod klášter Hoššódži, to byly rody *Hon za* (nebo také *Jada za*, dle místa původu, pro odlišení od souboru *Hon za z dengaku nó*). V kraji Seccu to byl rod *Šin za* (nebo také *Enami za* dle místa původu, pro odlišení od souboru *Šin za v dengaku nó*) a *Hódžódži* (původně sloužící pro klášter Hódžódži v Kjótu). V kraji Ise sloužily soubory *šuši sarugaku* pro velkou svatyni bohyně Amaterasu v Ise: *Waja*, *Kacuda*, *Aoso*.

Skupiny herců se samozřejmě profilyovaly i v dalších blízkých oblastech, jako jsou Ki, Jamaširo, Udži, Jošino, Hase, Iga, Mino, Ečizen a podobně. Jejich četnost dokazuje oblibu žánru v Japonsku mezi všemi vrstvami obyvatel a bohatou základnu pro další národní jevištní dějiny. Aktivní rody divadla *nó* dnes dokazují svým rodokmenem spřízněnost s některým z hlavních představitelů těchto *za*.

II. 4. 5 Pokrevní příbuznost jako klíč k „know-how“

V 15. – 16. století byla země zmítána občanskými nepokoji, které trvaly celých sto let. Nakonec byla země sjednocena a pod štítem rodu Tokugawa užívala míru a izolace až do převratu Meidži v roce 1868. Toto „období válčících knížectví“ přineslo společenský vzestup vojenské šlechty (samurajů) a pro divadlo znamenalo studnici námětů a inspirace. Divadlo *nó* se napevno uchýlilo pod patronát edského šógunátu a jeho forma se ustálila v podobě, která existuje dodnes. Bylo uznáváno jako oficiální státní umění pro příležitosti oslav a ceremonií (*šikigaku*) a herci se stali zaměstnanci státu.

Z tohoto důvodu se v konkurenčních bojích oslabily pozice slabších souborů *za* a ty buď zanikly, nebo splynuly s rody většími. Mnoho herců změnilo žánr a přešlo k loutkovému *džóruri* nebo měšťanskému *kabuki*. Byli to právě oni, kdo povzbudili rozkvět těchto nových

forem.⁸³ Do 17. století tak vkročily čtyři největší rody: *Kanze*, *Hóšó*, *Konparu* a *Kongó*. Ty se tradičně rozdělovaly na horní linii *kami-gakari* (*Kanze*, *Hóšó*) sloužící v hlavním městě (původně Kjóto) a dolní linii *šimo-gakari* (*Konparu*, *Kongó*) hrající především v provinciích (původně okolí Nary).⁸⁴ z tohoto období se dochovaly i seznamy herců čtyř hlavních rodů⁸⁵. Každý z nich měl svého „předáka“ hlavního domu (*iemoto*, původně *tajú*, dnes se tento herec nazývá *sóke*), který byl zodpovědný za chod celého souboru. Podle podpory a střídání důležitých mecenášů vládního šógunátu byl vždy ten nebo onen rod pozdvižen do popředí a získal výsostné právo provozovat tzv. Výroční *nó* (*ičidai kandžin nó*). Vznikl také nový soubor *Kita*, kterému bylo povoleno doplnit počet oficiálně uznávaných a státem podporovaných souborů *nó*. Zároveň se ustálila forma pěti her *nó* v jednom večeru.

Těchto pět rodů, vědomo si svého výlučného postavení, konkurence i důležitosti pokrevní spřízněnosti v celém společenském uspořádání, začalo více a více dbát na rodovou příslušnost všech členů. Možnost vstoupit do systému zvenčí a stát se profesionálem takřka zmizela.

*„Hierarchie v rámci hereckých škol okopírovala feudální vztah mezi pánem a vazalem, vztah nadřízeného a podřízeného. Z postu herce šite se stala takřikajíc instituce, upevnilo se postavení šógunových učitelů herectví a hlavních škol, ze kterých tito učitelé pocházeli... Ovšem feudální systém se ke konci osmnáctého století začal vnitřně rozkládat, několik pokusů o měnovou situaci ještě zhoršilo... měšťanstvo vzhledem ke svému disponování hmotnými statky bez ohledu na omezení ze stran šógunátu vytvářelo sobě vlastní kulturu... V kontextu měšťanské kultury začalo nó působit poněkud strnule až neaktuálně, jako žánr vyhledávaný ‚elitou‘“.*⁸⁶

Vlastní „know-how“ si každý rod chránil jako tajemství, odchylky od ostatních rodů bránil jako projev tradice a originality. Každý postupně vypracoval seznam her ustáleného repertoáru, který oficiálně předkládal šógunátu. Jednalo se o cca 150–250 her. Mnoho z nich bylo společných, existovaly však i unikátní hry jen některého z rodů, nových her přibývalo od 17. století jen velmi málo. Ostatní, méně oblíbené hry, se tím pádem hrály stále méně často a mnoho z nich postupně upadlo v zapomnění.

⁸³ Inoura, s. 108.

⁸⁴ Japonština dodnes používá pro okolnosti týkající se hlavního města pojem „nahore“, jet do hlavního města označuje slovesem „stoupat“, naopak do provincií / na venkov slovem „klesat“.

⁸⁵ Šiza Jakuša *Mokuroku*, *Kindai Jakuša Mokuroku*.

⁸⁶ Ryndová, Jana: *Povaha textů jókjoku* (sémantický rozbor čtyř zvolených her), Praha 1995, s. 15.

S nastolením míru a celkové stability v zemi rostl zájem o kulturu nejen mezi samuraji (vyšší a nižší šlechtou), ale i obchodníky a bohatými měšťany, kteří brzy udávali tón celému období edského šógunátu Tokugawů. Zájem o „vysoké umění“ určené pro vládní hodnostáře či dvořany rostl s poptávkou po dobrém vzdělání. Amatérští žáci z bohatých vrstev se stávali výtečným zdrojem příjmu profesionálních herců. Pro ně začaly kolovat opisy textů her *nó utaibon* a jejich melodický přednes se stal vyhledávanou zábavou nejrozličnějších vrstev. Tyto opisy učebnic byly tak oblíbené, že téměř každý je měl doma⁸⁷. Jen málokdy se žáci učili i tance (*šimai*) z těchto her, nikdy však celé hry, a vstup na jeviště jim byl umožněn jen v rámci výjimečné události amatérského předvádění (nikdy společně s profesionálními herci).⁸⁸

V polovině 19. století se šógunátní ekonomika i přes snahy o reformy začala úplně hroutit, a tím utrpělo škody na podpoře i divadlo *nó*. Když došlo k restauraci Meidži v roce 1868, „lidé věnující se *nó* tváří v tvář této bezprecedentní změně upadli do duševního zmatku, na mnoha stranách zavládl chaos, i mezi těmi, kteří zůstali v Tokiu. Herci byli nuceni rozprodávat rodinné masky, kostýmy, hudební nástroje atd., dokonce měnili povolání.“⁸⁹

II. 5 TRADIČNÍ DIVADLO V MODERNÍ DOBĚ – NOBLESNÍ KONÍČEK ŽEN

S nástupem moderní éry změnila mnohá tradiční umění svou tvář i formu a často musela bojovat o holé přežití. Společenský status herců se změnil také, systém společenské stratifikace se oficiálně zhroutil. S přijetím ústavy po druhé světové válce byl teprve zrušen „kastovní systém“ a uzákoněna ochrana menšin. Zároveň byla také posílena ženská práva, mezi nimi zrušen zákaz věnovat se jevištnímu umění. V roce 1950 se etablovala také podpora „žijících klenotů“ *ningen kokuhó* (zasloužilých národních umělců, respektive nositelů tradice nehmotného kulturního majetku).

V japonských myslích však několikasetleté povědomí zůstává a společenská poskvrna rodů příslušníků nejnižších společenských vrstev není zapomenuta. Herci a tanečníci tradičních žánrů zůstávají v povědomí jako příslušníci nízké společenské příslušnosti, ale

⁸⁷ Rumánek, s. 179.

⁸⁸ Tato praxe je zachována dodnes a možnost obléci kostým a vstoupit na profesionální jeviště je vyvažována značným finančním obnosem.

⁸⁹ Slovník performativního umění, s. 505.

zároveň jsou obdivováni jako mistři svého řemesla, hýčkáni a rozmazlováni. Jejich životy však stoupá a padá s žebříčkem popularity i dnes, i když v mnoha případech jim pomáhá slavná minulost vlastních předků a možnost chlubit se jejich jménem. Platí, že nejstarší člen rodu je nejváženější a rozhoduje o dramaturgii a aktivitách celého rodu. Je to on, kdo je uctíván jako nositel tradice a jehož umění je vysoce ceněno právě díky vysokému věku a míře zkušeností. Protože hlas těchto herců slábne, věnují se často už jen tanci. V jejich provedení nalézají diváci vytříbenou krásu ovládnutí těla, jaká není vlastní hercům mladším. Stále je náročné, ne-li nemožné, vstoupit do světa profesionálů zvenčí. Pro cizince je to vůbec nepřípustné, nezávisle na míře talentu. Na rozdíl od jiných, například sportovních tradičních disciplín jako je *sumó*, v divadle nelze talent objektivně posoudit a zájemci narážejí na výtky nedostatečné „japonskosti“ pro provozování tradičního umění. Přestože amatérské aktivity jsou všeobecně profesionály podporovány jako hlavní zdroj příjmu, cizinci nejsou úplně vítáni. Stejně tak ženy. I když byl v roce 1948 oficiálně zrušen zákaz účinkování žen v divadle *nó a kabuki*, je i dnes velmi složité se mezi mužskou komunitu dostat a vydobýt si své „herecké právo“. Ženám tedy nezbývá než z úcty k tradici soustředit svůj talent a profesionální ambice na jiné žánry.

Amatérská výuka *nó* není dnes levnou záležitostí. Žáci docházejí na soukromé individuální hodiny k profesionálnímu umělci, často navzájem sledují své hodiny. Pokud však nejsou pokrevně spřízněni s hereckým rodem, mohou se stát profesionálem jen velmi výjimečně. Pro posouzení kariérního postupu i pokrevně spřízněných žáků existuje vždy umělecká oborová rada školy/rodu, která určuje vstup herce do světa profesionálů podle velmi přísných kritérií. Amatérští studenti platí 1 000–5 000 jenů⁹⁰ za jednu hodinu podle váženosti a vytíženosti umělce. Pokud mají možnost vystoupit na jevišti spolu s ostatními laiky, musí se složit na všechny výdaje s tím spojené (40 000–80 000 jenů za jedno představení podle ceny pronájmu jeviště). Pro učitele je výuka hlavním příjmem, snaží se proto udržet si co nejvíce studentů a motivovat je veřejnými vystoupeními. Mladých žáků je však stále méně, většinu tvoří dospělé ženy. Právě jejich nadšení udržuje tradiční divadelní umění stále živé.⁹¹

⁹⁰ V loňském roce byl oficiální průměrný plat v Japonsku 4 120 000 jenů ročně (cca 70 000 Kč měsíčně). Je ale nasnadě, že většina populace na tento plat nedosahuje.

⁹¹ Burešová, Lucie: Náhled do systému tanečního vzdělání v Japonsku, in: *Živá hudba 3 (2012)*, s. 108-123, AMU, Praha 2013.

III. MEZI JEVIŠTĚM A HLEDIŠTĚM

„Herec je herec – a zvlášť komik je komik – jen v kontextu se svým publikem a díky tomuto kontextu a kontaktu. Herec je člověk, který se stal znakem, ‚názornou pomůckou‘... ne pro ostenzi těchto dovedností, ale i pro sdělení ‚o něčem jiném‘...“⁹²

III. 1 VZTAH HERCŮ A PUBLIKA PODLE ZEAMIHO

Otec japonské teatrologie, herec, libretista, skladatel, choreograf a inscenátor, a především první teoretik divadla *nó* Zeami přikládal vztahu herce a publika nemalou důležitost. Ve svých spisech se zabýval tím, jak upoutat diváky, jak zvolit správnou taktiku pro herce tak, aby diváci byli okouzleni a květ herce znovu vykvetl.

Předně si žádá diváka schopného rozpoznat mistrovství herce. Herec je potom zodpovědný za to, zda svůj um divákům předal tak, aby jej rozpoznali:

„Ve chvíli, kdy zestárlý herec již pozbyl svěžesti svého projevu a zešedl, mladý může zvítězit, zazářiv ojedinělým květem. Skutečně znalému divákovi by ovšem nemělo uniknout, že zvítězil pouhý květ prchavého okamžiku. Není tedy herecké klání zároveň soupeřením diváků ve schopnosti rozeznat hercovo pravé mistrovství?“

Ovšem tak jednoduché to není. Nestane se, aby herec, jenž ani po padesátém roce svého věku květ neztratil, podlehl jakkoli zářícímu květu mladého herce. Jen nadprůměrný, však nikoli výjimečný herec může naopak podlehnout z důvodu, že svůj květ již ztratil. Všimne si někdo sebeznamějšího stromu v době, kdy nekvete, nebo se spíše pokochá krásně zbarvenými, třeba jednoduchými prvními kvítky plané sakury? Uvážíme-li tento příměr, uznáme, že i pomocí prchavého květu lze v hereckém klání zvítězit.

*Tedy tím nejdůležitějším na této cestě, životem umění *nó*, je právě květ... Ovšem třebaže by on sám (herec) ve svém srdci zřetelně cítil květ, ale nerozvážil, jak ho vyjevit očím ostatních, je to jako když polní květiny a plané stromy nepovšimnuty kvetou a voní.“⁹³*

⁹² Osolsobě: Čtvrtá cesta divadla jako předmět vědy, in: Osolsobě: *Principia Parodica*, AMU 2007, s. 39.

⁹³ Zeami: *Fúšikaden* podle Fischerová, s. 43.

Připouští, že se změnou prostředí a obecnstva by měl zkušený herec přizpůsobit také svoji hru daným podmínkám a kontextu. Teprve takový herec je mistrem:

„Ani herec, nad nějž není, se schopnostmi plně odpovídajícími náročnosti hry, nemůže bez znalého publika a prostorné scény s představením uspět. Náročnost hry a umělecká úroveň herce, zkušenost diváků, herní prostředí i doba představení – to vše totiž musí být ve vzájemném souladu, aby představení mělo naději na úspěch...

Ovšem dovede-li herec hrát vyrovnaně bez ohledu na druh hry či herní prostředí, lze o něm říci, že dosáhl květu, nad nějž není. Neboť na projevu herce tak schopného, že svou hru dokáže přizpůsobit jakémukoliv prostředí, již není co hodnotit. (277-279)“⁹⁴

Zeami rozlišuje obecnstvo na znalé a neznalé, přičemž nenápadně naznačuje, že publikum v hlavním městě je náročnější. Nabádá herce, jak zaujmout všechny vrstvy obecnstva a vysvětluje, že právě mnohvrstevnost projevu je základním úspěchem umělce:

„Je mnoho prostředků, jež vedou k získání jména v umění nó. Schopný herec jen těžko najde cestu k srdci neznalého diváka a nestane se, aby špatný herec padl do oka znalému diváku. O tom, že špatný herec nevyhoví zkušenému oku, není pochyb. Schopný se nezavděčí srdci neznalého diváka, neboť hraje na úrovni, již nezkušené oko nedosahuje. Přesto však herec, jenž si osvojil umění nó a vytříbil svou vynalézavost, měl by vytvářet hru zajímavou i pro neznalého diváka. Nemělo by se o herci, jenž tento pokyn uchopil a procvičil, říci, že dosáhl květu. Nestane se tedy, že by jakkoli zestárlý herec, jenž ovšem dospěl až na tuto úroveň, v souboji podlehl dočasnému květu mladého herce. Právě schopný herec, jen si osvojil hraní na této úrovni, získá uznání v hlavním městě a všichni, i lidé na dalekém venkově, budou jeho hru sledovat se zaujetím. Osvojil-li si herec tuto tezi, jak upoutat jakéhokoli diváka, bude schopen hrát dobře ve stylech užívaných Jamato, Ómi i ve stylu dengaku dle vkusu a přání diváků.“(262-263)⁹⁵

Přestože Zeami připouští konsens mezi umělci a obecnstvem v otázkách znaku, je pro něj důležité umět diváka překvapit inovací, kterou neočekávali:

„Předně je třeba porozumět ukrytému květu. Je známo, že ukryté je květ a odkryté květem není. Rozlišit tuto hranici je na květu nejdůležitější... Kdyby lidé věděli, že „květ je jen to, co je jedinečné“, plni napětí by očekávali: „Teď přijde něco jedinečného,“ a jakkoli

⁹⁴ Ficherová, s. 44.

⁹⁵ Tamtéž, s. 45.

*ojediněle by herec před takovým publikem hrál, v srdcích diváků se pocit jedinečnosti jistě nezrodí. Hercovým květem se může stát jediné květ, o němž divák neví. Květ herci vykvete, pokud divák vidí jen nad očekávání zajímavě a dovedně předvedenou hru, aniž by si ovšem uvědomoval, že vidí květ. Květ proto spočívá v takovém herním projevu, jenž v srdci diváka vyvolá netušený zážitek.*⁹⁶

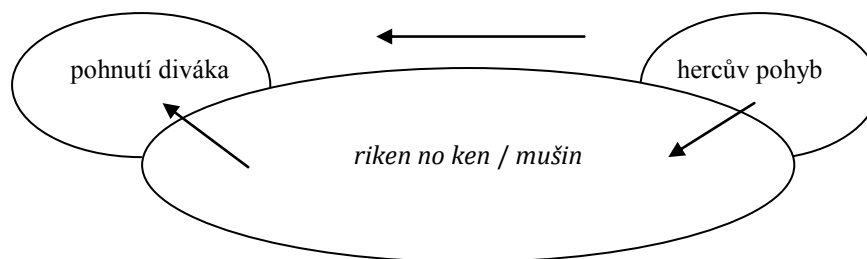
III. 1. 1 Zeamiho *Riken no ken* jako cesta k *satori*

Další ze Zeamiho principů, kterým nahlíží na vztah mezi hercem a divákem, je tzv. pohled z dálky, *riken no ken*. Tento princip má mnoho podob, především navádí herce, aby se pokusil smyslově obsáhnout svou vlastní postavu na jevišti tak, jak jej vnímají diváci, v dalších spisech (*Goi*) jej však Zeami rozpracovává jako obecný princip estetického vnímání obecně, takového vnímání, které je schopné porozumět nejvyšším estetickým ideálům hereckého projevu (*mufū no i* – stav nezávislosti na herecké technice, *mjófu* – nevýslovné umění, *kampū* – umění zasáhnout publikum, *ifū* – umění, které úspěšně překoná hercovu interpretaci, *kempū* – umění, které potěší pohled, *seifū* – umění, které potěší sluch⁹⁷).

Zeami nachází souvislost mezi *riken no ken* v umění *kampū*:

*„Umění pohnout srdcem diváků sestává v překvapení mysli a očí v nečekaných momentech. Jsou tři cesty, jak zasáhnout srdce diváka: sokuza (herec okouzlí celé publikum ovládnutím atmosféry a nálady), sokušin (herec okouzlí mysl diváků) a sokumoku (herec okouzlí smysly diváků). Navíc, náhlá změna středu pozornosti (ki) může pohnout vnímáním diváků (riken no ken). Je psáno v Knize básní: ‚Naprav úspěchy a pády, zatřes nebesy a zemí, pohni duše a duchy.‘ To je to, co znamená pohnout srdcem.*⁹⁸

Jusa Mičiko nabízí grafické znázornění této Zeamiho teorie v těchto grafech⁹⁹:



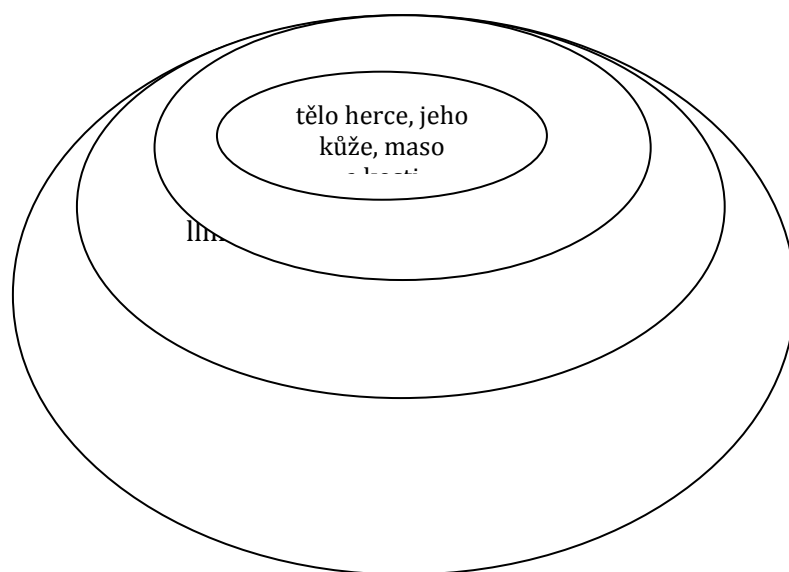
⁹⁶ Fischerová, s. 57.

⁹⁷ Yusa, Michiko: *Riken no ken*. Zeami's Theory of Acting and Theatrical Appreciation, in: *Monumenta Nipponica*, Vol 42., No 3. (Autumn, 1987), s. 335.

⁹⁸ Zeami: *Goi* . podle Yusa, 336.

⁹⁹ Yusa, s. 339 – 340.

S *riken no ken* souvisí úzce také termín je *mušin no kan*, pocit hraní „v nevědomí“. Tato schopnost odpoutat se od herecké techniky je také někdy nazývána „snadným hraním“, což je cesta k „tajnému květu“, který jej může dovést až k „stavu před nazřením“. ¹⁰⁰ Herec, který dosáhne dokonalosti a je schopen hrát v nevědomí, si totiž zároveň uvědomuje to, jak jej vnímají diváci, jeho duše je jakoby vzdálena od masa a kostí – diváci tento stav vnímají a oceňují samozřejmost a dokonalost hereckého projevu – a herec to zpětně vnímá a používá na jevišti.



Zeamiho teorie o květu, vykvétajícím mezi hercem a divákem v okamžiku překvapení, „naladění“ či „souznění“ společně s koncepty nadhledu na realitu *riken no ken* a schopnosti odpoutání mysli od právě prováděné konkrétní pohybové akce s charakterem *mušin*, jsou základem japonského teatrologického myšlení. Důraz na samostatnou meditaci nad nevyslovitelnými a smysly neuchopitelnými skutečnostmi jako nutnou podmínku ocenění uměleckého díla je hlubokým filozofickým konceptem estetického vnímání. Doba rozkvětu zenové kultury připravila japonskému umění základy, ke kterým se moderní společnost vždy vracela jako ke kořenům svých estetických ideálů. Zeamiho teoretické myšlení je obdivováno a respektováno i dnešními akademiky.

¹⁰⁰ Fischerová, s. 89-90.

III. 2 PROBLEMATIKA INTERPRETACE ZNAKU

Jak už vyplývá z definice divadla jako takového, publikum je nedílnou součástí jeho existence, ba přímo nejnütnější podmínkou. Ve své obecné podstatě se jakožto „soubor všech jedinců, kteří mohou být médiem osloveni“¹⁰¹ účastní mediální komunikace, jejíž součástí je jak aktivní participace na veřejném dění, tak princip pasivní spotřeby a zábavy. Můžeme je dělit na elitní, masové, disperzní, specializované či interaktivní. „*Jednotlivé typy publika, i když se vyvíjely v rozličných historických etapách a staly se součástí komunikačních vzorců chování v různé době, v současnosti existují vedle sebe a jejich formy se nadále rozvíjejí paralelně.*“¹⁰²

Protože publikum je pojmem velmi širokým a různorodým, které se mění se specifikou každého média, v divadle zavádíme termín obecnstvo, kterým označujeme „konkrétní skupinu diváků, která se jednorázově sešla v nějakém čase a prostoru za účelem zhlédnutí představení konkrétní inscenace.“¹⁰³ Divák je potom konkrétní jedinec, který přijímá určitou sociální roli a přichází v očekávání naplnění určitých požadavků.¹⁰⁴ Komunikační působení není v divadle pouze dvojrozměrné (mezi jevištěm a hledištěm), základního dialogu se účastní celé obecnstvo, kdy na sebe jednotliví diváci vzájemně působí (sociální psychologie označuje tento jev za sociální facilitaci) a tím vytváří specifickou atmosféru představení, např. u Stanislavského emocionální klima, u Brechta ovzduší politického mítinku, u Grotowského extatický rituál, atd.¹⁰⁵ Zeami by takové pozitivní chvění nazval „květem souladu“.¹⁰⁶

Je samozřejmé, že inscenační procesy dramát berou v potaz hypotetické recepce jednotlivých diváků či reakce celého obecnstva a obě strany jsou si vzájemně tohoto systému vědomy. Proces vnímání divadelního představení tedy závisí na schopnosti a ochotě diváka vnímat konkrétní specifický jazyk inscenace, který může do různé míry záviset na aktuální konvenci. Zvláště u divadla *nó* je nutné si uvědomit, že podíl symbolizace pohybů a gest do značné míry takovou konvencí odráží.

„Prakticky každá velká divadelní epocha a v ní existující druhy a poddruhy divadla si tvořily své konvence – řekněme metajazykové – jež v okamžiku, kdy se staly „obecným

¹⁰¹ Žantovská, Irena: *Divadlo jako komunikační médium*, AMU, Praha 2012, s. 71.

¹⁰² Žantovská, s. 69.

¹⁰³ *Tamtéž*, s. 71.

¹⁰⁴ *Tamtéž*, s. 76.

¹⁰⁵ *Tamtéž*.

¹⁰⁶ Fischerová, s. 44.

majetkem“ publika, určovaly pravidla, jak uspořádat materiál v divadelní situaci tak, aby divákovi známému těchto pravidel umožňovaly snadno a bez problémů vnímat smysl zprávy – situace... Režiséři postmoderní doby mohou – a také to hojně činí – své inscenace realizovat kódy, s nimiž má divák potíže, protože se s nimi nikdy nesešel.“¹⁰⁷

Herec je proto nucen každé konkrétní představení vytvářet vždy nové a aktuální umělecké dílo. Neboť: „*Chování publika, třebaže také závisí na společenské tradici a zvycích, je především záležitost apelové funkce herectví, toho, jak působí v obou vzájemně závislých plánech... Zároveň však je aktivita diváků nejméně předvídatelná, a tudíž nejnebezpečnější, ze všech faktorů představení.*“¹⁰⁸

Je jisté, že nad pevně danou formou představení ční interpretační „moc“ herce, jeho styl, osobnost, aktuální stav mysli a naladění na diváka, vzájemná komunikace mezi konkrétním hercem a obecnstvem.

III. 2. 1 Zakódování

Birminghamská sociologická škola a Stuart Hall rozpracovali v procesu rozpoznávání sdělovaného významu model zakódování a dekodování. Tyto dva procesy jsou oddělené, jelikož „význam, který do sdělení „vepisuje“ jeho tvůrce, nemusí být identický s významem, který divák, potažmo publikum „vyčte“ – a to i přes to, že autor jasně dominantní výklad často jednoduše divákům signalizuje pomocí jednoduchých interpretačních klíčů, odkrývá „jako na podnose“.¹⁰⁹ I když „pokud inscenace pracuje se zvláštním uměleckým kódem, může být pro diváka těžké dešifrovat nabízené interpretační klíče, ale zároveň i jednodušší, protože v divadelní komunikaci je řada významů přítomna pouze latentně a rodí se až v interakci tvůrců a diváků. Divadlo ve scénickém prostoru zpodobňuje lidské jednání v situaci, a to přímo či nepřímo, tedy iluzivně nebo obrazně (metaforicky a metonymicky, alegoricky a symbolicky). Divákovi tedy nestačí zapojit pouze racionální a věcné porozumění, divák musí pracovat s vlastní představivostí, obrazotvorností, emocionalitou a inteligencí (Hořínek 1983), často též s řadou osobních konotací. Naštěstí v tom má významné pomocníky, ostatní

¹⁰⁷ Císař, Jan: *Člověk v situaci*, Praha 2000, s. 100 podle Žantovská, s. 77.

¹⁰⁸ Veltruský, Jan: *Příspěvky k teorii divadla*, Praha 1995, s. 152 podle Žantovská, s. 78.

¹⁰⁹ Žantovská, s. 79.

diváky (a diváckou pospolitost) a herce, který je zároveň facilitátorem i korektorem této specifické komunikační výměny.“¹¹⁰

Hermeneutická teorie interpretace přináší pojem specifické recepce a dialog konkretizace a interpretace. Divadelní představení jako umělecké dílo vnímá jako polysémantické, čímž se vzdaluje diskurzivní interpretaci. Otázku „Co tím chtěl básník říci?“ nahrazuje otázka „Co nám toto dílo říká?“

Sémiotika vychází z předpokladu, že nejdůležitějším parametrem komunikační výměny je znakovost komunikačních prostředků. Význam sdělení není ale určen jen vztahy uvnitř systému, ale konkretizuje a aktualizuje se kontextem, tedy situačním prostředím, včetně v něm platných intertextových odkazů. Divadelní představení bylo vnímáno jako specifický typ systému, ve kterém diváci vytvářeli jeden ze subsystémů a to, co bylo na jevišti, nabíralo podobu znaku, protože „*od okamžiku, kdy publikum přijme konvenci inscenováním, se každý prvek té části světa, která byla zarámována (uvedena na jeviště), stává signifikantním.*“¹¹¹

V postmoderní divadelní praxi se mnoho teoretiků přiklání k názoru, že na diváka by již neměl být kladen požadavek naladit se recepčně na čtení jiné skutečnosti, kterou jeviště nabízí, ale na samotném zážitku z divadelní situace, a to jak psychického, tak fyzického vnímání.¹¹²

„*Náš proces vnímání díla nezačíná ani nekončí rozšifrováním jeho významů během procesu jeho intelektualizace, proces hledání významu začíná již prvními smyslovými postřehy, poněvadž do divadla přicházíme s určitými již v naší mysli vytvořenými systémy reprezentace, pozorovacími schématy, s jistými vstupními daty, a naše percepční i poznávací aktivita nezačíná ex nihilo neboli teprve od chvíle zprostředkování informace, ale existuje také a již za poskytovanými informacemi.*“¹¹³

Mluví se tedy o určité kulturní kompetenci publika, která je součástí divadelní komunikace a vychází ze sociokulturního kontextu.

¹¹⁰ *Tamtéž.*

¹¹¹ Eco, Umberto: *Meze interpretace*, Karolinum, Praha 2004, s. 116 podle Žantovská, s. 81.

¹¹² Žantovská, s. 81.

¹¹³ Swiontek, S.: *Perspektivy a meze teatrologie. Divadelní revue*, 2001, rpč XII, č. 4, s. 43 podle Žantovská, s. 81.

III. 2. 2 Dekódování

Problematika interpretace znaku a jeho čtení divákem zasahuje také do teorie estetického vnímání uměleckého díla. Tak, jako polysémantické dílo nabízí více možností čtení, tedy mnohovrstevnost, a tím se vzdaluje od masově vyhledávaných komerčních produkcí, které nabízejí snadno čitelné a přímé jevištní metafory, i estetická hodnota díla souvisí s šířkou kaleidoskopu dílčích funkcí, které estetická funkce zastřešuje. Společné působení funkcí (např. zábavná, vzdělávací, asociační, emocionální, humanistická, hedonistická, religiózní, mimetická etc.) v harmonickém souladu je předpokladem pro chápání díla jakožto uměleckého.¹¹⁴ Právě jejich umné propojení posiluje funkci estetickou a zvyšuje trvanlivost uměleckého díla. Uvědomíme-li si, jaké postavení zaujímá divadlo *nó* nejen v japonské, ale ve světové divadelní tradici, je jeho trvanlivost, s jakou dokáže i několik set let stará forma zaujmout dnešního diváka, opravdu obdivuhodná. Tak jako se zakódování znaku v tvůrčím procesu tvorby dramatu opírá o dobovou společenskou konvenci, i estetická podoba uměleckého díla bere v potaz estetický dobový společenský konsens. Ten je pro divadlo, jakožto živé umění založené na aktuální komunikaci herce s divákem, zásadní.¹¹⁵

Nad danou divadelní formou samozřejmě opět vystupuje interpretační styl umělce, který může ovlivnit do jisté míry vnímání uměleckého díla. Každý žánr, forma i konkrétní umělecké dílo však poskytuje různý prostor pro sekundární prvky interpretace (pokud primárními prvky rozumíme přesvědčivé zvládnutí formy vzhledem k žánru a obsahu)¹¹⁶. Troufám si tvrdit, že v divadle *nó* je právě ztvárnění hlavní herecké role *šite* elementem, který je nejvíce svazován formou. Jeho všechny pohyby i gesta, tón hlasu i frázování, používání masky i rekvizit jsou přesně určeny a svázány tradicemi každé herecké školy. Rytmus jeho zpěvu i tance určuje hudební doprovod či sbor. Naopak mnohem větší interpretační volnost mají herci menších rolí, do jisté míry rolí *waki*, nejvíce potom role herců *aikjógen*. (I proto je *kjógen* dnes snáze přenositelnou a uchopitelnou formou, protože herci se lépe přizpůsobují dané době a prostředí). Po herce *šite* je tedy navázání aktivní komunikace s obecnstvem ve velké míře především otázkou jeho herecké aury, energie, kterou z jeviště vysílá, přesvědčivost a kvalita jeho pohybů, melodičnost a plnost hlasu. Je jisté, že do doby Zeamiho

¹¹⁴ Mukařovský, Jan: *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*, Fr, Borový, Praha 1936.

¹¹⁵ *Tamtéž*.

¹¹⁶ Dvořáková-Marešová, Jiřina: Metoda analýzy interpretačního výkonu, in: *Živá hudba 3 (2012)*, AMU, Praha 2013, s. 104

byla pevná formální struktura her spíše volně předávanou ústní tradicí s důrazem na osobnost herce. Právě jeho písemné scénáře, hudební partitury, choreografické notace i estetická a teatrologická pojednání daly divadlu *nó* formu, kterou se jeho následovníci neopovážili zhortit. Inovace a vývoj, které toto živé umění za několik staletí přijalo, jsou velmi zanedbatelné.

Estetické vnímání japonského publika se však od čtrnáctého století změnilo. Proměnila se také skladba publika, které vyznává jiné estetické hodnoty. I proto je divadlo *nó* dnes minoritním žánrem, jenž musí být podporováno státem, pro běžného Japonce je spíše raritou, než vyhledávanou zábavou. Výzkum estetického vnímání současné japonské populace je však tématem samostatné práce, i když nemůže být ignorováno. To, že při svém vývoji ctílo divadlo *nó* estetické ideály své doby, které se snažilo naplnit, je doloženo právě v teoriích jeho „praotce“.

II. 3 DNEŠNÍ PUBLIKUM DIVADLA *NÓ*

Pokud bychom měli kategorizovat dnešní publikum divadla *nó*, odhaduji, že je převážně elitní či specializované, sestávající z odborníků přidružených oborů, amatérů daného oboru, rodinných příslušníků, obdivovatelů a kritiků konkrétního žánru. Nelze ho srovnat například s evropským publikem operním, neboť opera v dnešní době dbá na oslovení širšího publika pomocí aktualizace inscenačních složek, přiblížení moderní době, například výtvarnou stránkou a podobně. *Nó* je oproti tomu čistě archivní a muzeální záležitost – neusiluje o jakoukoliv úpravu formy, naopak, jeho snahou je udržovat formu neměnnou a čistou. (Úvahy o tom, zda právě tímto postojem *nó* netrpí a neumírá, jsou tradiční součástí teorií o tomto žánru. Aktualizace formy i hereckého projevu je flexibilnější v *kjógenu*, neboť smyslem tohoto žánru je diváka pobavit, a proto je závislé na interakci publika.) Návštěva divadelního představení obecně není v Japonsku levnou záležitostí, z tohoto důvodu můžeme vyloučit studentskou mládež.¹¹⁷ Několikahodinové představení ve večerní době je zase neschůdné pro pracovně vytížené muže středního věku, kteří spíše vyhledávají jiné formy relaxace. Potenciální cílovou skupinou jsou tedy dospělé ženy a důchodci, kteří mají

¹¹⁷ Nejlevnější ceny vstupného na profesionální představení začínají na 5000 jenů, tedy přibližně 1000 Kč. v roce 2012 byl oficiální průměrný plat v Japonsku 4 120 000 jenů ročně (cca 70 000 Kč měsíčně).

nadprůměrnou životní úroveň i vzdělání. Je potřeba zdůraznit, že japonskému textu her nelze bez předchozího studia či souběžného čtení rozumět z důvodu archaického jazyka použitého v poetických příměrech a nezvyklé artikulaci i melodii mluvy. V divadle nejsou k dispozici žádné titulky, a tak divák, který se na návštěvu divadla nepřipraví, vlastně neví, o čem se hraje.

Muzikolog Theodor W. Adorno rozdělil hudební posluchače na experta, dobrého posluchače, konzumenta vzdělání, emocionálního posluchače, resentmentálního posluchače, jazzového fanouška, bavený typ a posluchače lhostejného, nemuzikálního a amuzikálního.¹¹⁸ Taneční socioložka Dorota Gremlíková poukazuje na odlišnou strukturu v oblasti tanečních diváků v České republice, mezi nimiž prakticky chybí typ experta a na pomyslném vrcholu tak stojí dobrý taneční divák. Početnou skupinu v tanci jistě tvoří konzumenti vzdělání promíchaní s resentmentálními typy diváků a diváci emocionální. Naopak bavený typ je v tanci typem méně častým.¹¹⁹

Chceme-li charakterizovat dnešní skladbu publika divadelních her *nó* podle Adorna, určitě můžeme začít u expertů. Ti znají nazpaměť text i strukturu jednotlivých her, dokáží předvídat následné akce, posuzovat technické provedení všech jednotlivých složek (od vzoru spodního kimona přes jednotlivé hlasy sborového přednesu po gestické nuance herců). Jsou často profesionály oboru nebo badateli, jejichž životní náplní je zkoumání divadla *nó*. Dobrým divákem *nó* mohou být amatérští studenti divadla *nó*, kteří byli zasvěceni do základních strukturálních jevů divadla, rozumějí jeho jazyku a formě. Řada technických detailů a konstrukčních mechanismů jim však dosud zůstává skryta. Tato skupina je dnes mezi obecnstvem asi tou nejpočetnější. Hned za ní jsou zřejmě konzumenti vzdělání, intelektuálové, kteří cítí potřebu proniknout do tajů tradičního tuzemského umění, literáti, dramatikové, hudebníci, studenti. Je otázka, nakolik tito splývají s typy resentmentálními. Tím, že divadlo *nó* je muzeální produkcí středověké divadelní formy, je inklinace ke staré formě jakožto ideálu určitou podmínkou návštěvy představení. Emocionálních a bavených diváků je v divadle *nó* zanedbatelné množství – divadlo *nó* působí na diváky skrze intelektuální provázanost především poezie, hudby a tance, podřízené náročnému námětu hry. Divák nevzdělaný, nepřipravený, neobeznámený s principem tvorby a čtení znaků a symbolů

¹¹⁸ Adorno, Theodor W. Typy hudebního chování. In: *Einleitung in die Musiksoziologie*. Překlad Mikuláš Bek. Frankfurt am Main, 1962.

¹¹⁹ Gremlíková, Dorota: *Sociální funkce tance v moderní době. Menuet kontra valčík*. AMU 2004, s. 57.

je jen stěží nekonkrétním a zdánlivě monotónním průběhem hry baven. Naprostou většinu japonského národa vůči divadlu *no* tvoří diváci lhostejní k tomuto žánru. K jejich argumentaci stačí pouze několik slov: tomuto žánru nerozumějí, a i kdyby věděli, co je obsahem hry, nebyli by baveni a „unudili by se k smrti“ – drahé vstupné je nemotivuje k tomuto zážitku, pro jejich úsudek stačí povrchní představa, kterou si vytvořili, pokud úryvek některé hry zahlédli v televizi, a stejná lhostejnost jejich okolí.¹²⁰

¹²⁰ Dosud nepublikované výsledky terénního výzkumu v Japonsku.

IV. METODOLOGIE SÉMANTICKÉ ANALÝZY TANCE

Zkoumání pohybových vzorců z hlediska sémantiky je poměrně mladou disciplínou. Základ této metodě položily práce etnochoreologů (v Evropě) a kulturních antropologů (v USA) v průběhu 60. let 20. století. Oba přístupy vycházejí z lingvistických teorií Ferdinande de Saussura a Noama Chomského a pohybové analýzy Rudolfa Labana či Drida Williamse a navazují na teorii znaku Charlese Sanderse Pierce. Během systematizace byla tato disciplína ovlivněna i teoriemi kineziky Ray Birdwhistella ohledně pohybů těla v nonverbální komunikaci a proxemiky Edwarda T. Halla, zabývajícími se utvářením prostoru v mezilidské komunikaci.¹²¹ Živou diskuzí během posledních desetiletí dnes dosahují oba přístupy sjednocení teorie, i když se z historického hlediska opírají o odlišnou terminologii.¹²² Především sdílejí názor, že tanec, jakožto prostředek lidské komunikace, není univerzálním jazykem a podléhá kulturním specifikům, kulturním vzorcům jako každý znakový materiál. Badatelé zaníceně popírají v západním světě historicky vštěpovanou dichotomii těla a mysli a podrobují lidské pohybové výpovědi stejnému výzkumu jako výpovědi verbální.

IV. 1 STRUKTURÁLNÍ ANALÝZA TANCE JAKO PODSTAVEC SÉMANTIKY

Základem teorií strukturální analýzy tance je rozložení pohybu na minimální pohybové jednotky, nazvané *kinémy*¹²³. Ty jsou určovány kontrastivní analýzou na základě úsudku nositelů příslušné kultury.¹²⁴ Za pomoci praktických ukázek, výuky, videozáznamů i verbálních opisů badatel zaznamenává, zda emická skupina považuje jednotlivé *kinémy* za stejné či odlišné. *Kinémy* jsou tedy nejmenší rozlišitelnou pohybovou jednotkou, i když samy

¹²¹ Kaeppler, Adrienne L.: Linguistics, heslo v encyklopedii: COHEN, Selma Jeanne, ed.: *International Encyclopedia of Dance*, Oxford 2004, s. 366-368.

¹²² Zřízení substudy group u IFMC/ICTM: taneční badatelé z šestnácti zemí přispívající občasně do sborníků IFMC byli na konferenci ve Zlíně (1962) vyzváni k aktivní spolupráci a v roce 1964 na konferenci v Budapešti vytvořili samostatnou skupinu, jejíž název se později během let ustálil na ICTM Study Group on Ethnochoreology. Její ohnisko tkvělo v zemích východního evropského bloku, který za železnou oponou vystavil silné jádro strukturální analýzy opřené o teorie pražského lingvistického kroužku. V 70. letech jej ovlivňují teorie nonverbální komunikace a kulturní antropologie z USA.

¹²³ Tento termín poprvé použil Ray Birdwhistell (1952) a po něm pro taneční analýzu převzala Adrienne Kaeppler. Anca Giurchescu tyto jednotky nazývá motivické buňky a elementy, systém uvažování a kategorizace ale zůstává stejný (viz pozn. 122).

¹²⁴ Ty nazývá anglická terminologie jako „*emic*“, proto mluvíme o kinemické analýze.

nemusejí nést nutně žádný význam.¹²⁵ *Kinémy* jsou sdružovány v *morfokinémy*, nejmenší jednotky, které význam nesou. Jedná se ale o význam taneční, (ne nutně výtvarný, lexikální či narativně obsažný), význam, který je příslušníky dané komunity chápán. *Morfokinémy* dále seskupujeme do tříd podle inherentního pohybového systému dané komunity (každý tanec používá jinou „gramatiku“) a poté do motivů, frází, strof, slok, částí, atd.¹²⁶ Sémiologie sdružuje *kinémy* v tzv. *kinezémy* (analogie lexému), nezávislé pohybové jednotky nesoucí význam. Přeskakuje tak stupeň *morfokinémů*, které nemusí nést nutně význam obsahový, ale pouze „gramatický“, strukturální.¹²⁷

Rozdílné přístupy v sémantickém zkoumání tance často odráží zaměření badatelů na konkrétní materiál. Etnochoreologická tradice střední a východní Evropy, zkušená v analyzování vlastních tanců¹²⁸, tedy především z hlediska emického, se více zabývala konkrétní taneční výpovědí (*parole/performance*). Sběratelé a „restaurátoři“ národních tanců byli vždy do značné míry „gramotní“; nejen rozuměli, ale často se i vyjadřovali stejným pohybovým jazykem. Proto hledali nejmenší jednotky nesoucí význam v menších elementech, než je tomu u badatelů vycházejících z kulturně antropologické školy a zkoumajících tance odlišných kultur. Ti se automaticky více zabývají analýzou struktury tance, jeho „jazyka a gramatiky“ (*langue*) a význam nalézají teprve po jejím pochopení – v jednotkách vyšších, které jsou schopni vnímat i svým etickým pohledem (*competence*). Důležitým rozdílem je určitě i lingvistická schopnost porozumění a používání konkrétní jazykové terminologie, kterou domácí badatelé jakožto rodilí mluvčí mnohdy opomíjejí brát v potaz, naproti tomu antropologové v pozici vnějšího pozorovatele, pro něž je jazyková bariéra první překonanou metou, hledají v tanci podobný gramatický syntax jako v cizím jazyce daného národa. Tato spojitost může být mnohdy cenným vodítkem ze zdánlivě slepé uličky, někdy se však lpění na analogiích gramatických zákonitostí jazyka s pohybovými vzorci stejné kultury může vymstít ignoraci širšího kontextu.

¹²⁵ Kaeppler, Adrienne L.; Dunin, Elsie Ivancich: *Dance structures, Perspectives on the analysis of human movement*, Budapest 2007. s. 57.

¹²⁶ v Maďarské etnochoreologii mluvíme často o kinetických elementech či jednotkách, setkáme se s termínem „*dansém*“ místo *kiném*, jejich sdružování v pohybové buňky namísto morphokinémů a posléze hromadění do motivů, frází, slok, sekcí, částí atd. dle příslušného tanečního syntax. Rumunská etnochoreoložka Anca Giurchescu ve stejné době zavádí termíny „*chorém*“ a analogicky potom choreomorfém. Z hlediska významového její řada pokračuje termíny „*motif element, motif cell, motif, phrase, section, strophe, part, a dance*“.

¹²⁷ Kaeppler, Adrienne L.: Linguistics, in: *International Encyclopedia of Dance*, s. 366-368.

¹²⁸ Folklorismus zkoumající národní rysy byl během komunistického režimu vysoce dotovaným oborem.

Základními mantinely sémiologických teorií ve zkoumání tance jsou pojmy Naoma Chomského „*competence*“ a „*performance*“, navazující na dvojici *langue* a *parole* Ferdinanda de Saussura. Kompetence je schopnost používat daný jazyk gramaticky správně a srozumitelně, k čemuž jsou zapotřebí i neměnné vlastnosti, které Chomsky nazývá „hloubkovými strukturami“ (*deep structures*), Dird Williams tento model nazývá vlastnostmi „intransitivními“. Jejich opakem jsou naopak „struktury povrchové“ (*surface structures*), neboli v sémiologii „tranzitivní“¹²⁹.

Ty jsou individuálním majetkem konkrétního člověka a ovlivňují jeho konkrétní výpověď v aktuálním čase s ohledem na příjemce, „*performance*“. Williams navíc argumentuje prostorovým omezením pohybu v podobě sedmi pravidel, která považuje za světové idiomy a tzv. stupni svobody pohybu.¹³⁰ Podobným způsobem omezuje prostor jedince i Rudolf Laban, který pro přehlednost a využitelnost v taneční notaci využívá vrcholy pomyslného dvanáctistěnu.

IV. 2 SÉMIOLOGICKÁ RECEPCE TANCE

Specifikou tance jako divadelního žánru je znaková mnohvrstevnost, která je zakořeněna v samotné divadelní „pseudorealitě“, která divadlo identifikuje. Osolobě to nazývá „komunikací na třetí“, trojnásobnou semiózou, „*komunikací o komunikaci prostřednictvím komunikace*“.¹³¹

„Výlučnou vlastností divadla jako komunikace je teprve to, že svůj předmět, lidskou komunikaci, zobrazuje opět (a do třetice) lidskou komunikací: na divadle se totiž lidská komunikace (komunikace osob) nezobrazuje ničím jiným než lidskou komunikací samou, komunikací postav: komunikace je tu tedy nejen předmětem (originálem), ale i prostředkem (nástrojem) divadelního komunikování. (Nebo chcete-li, komunikace je tu nejenom signifié, ale i signifiant specificky divadelního znaku.)“¹³²

¹²⁹ Kaeppler: *Linguistics*, s. 367.

¹³⁰ *Tamtéž*.

¹³¹ Osolobě: *Cours de théâtre(sti)que général*, in: Osolobě, s. 24.

¹³² *Tamtéž*, s. 25-26.

V otázce sémiologického čtení znaku vychází taneční vědci z teorie Charlese Sanders Pierce a jeho trojúhelníkového vztahu, jehož vrcholy tvoří objekt, reprezentant a interpret. Vztah trojúhelníkové struktury Pierce a duální struktury pramenící z odkazu Saussura není přímo analogický, převádí lineární vztah do vztahu trojrozměrného, dalo by se říci i cirkulárního. Tři vrcholy jsou dle různých akademiků nazývány různými jmény, stejně jako vztahy mezi nimi. Podle teorie Zdenky Švarcové mohou tyto tři vrcholy zastupovat vždy další body a trojice na dalších úrovních, v závislosti na konceptu, dle kterého na zkoumanou skutečnost nahlížíme. Objekt tak můžeme chápat jako výpověď, „*performance*“, „*parole*“ či prostě realitu, ať už konkrétní, žitou, vyslovenou nebo uvěřenou a virtuální; tedy taneční pohyb, „vyslovený“, konkrétní. Reprezentantem této výpovědi je znak, systém znaků tvořící jazyk „*langue*“, „*correspondance*“, nebo také význam, ať už je zřejmý či vágní, originální či konvenční. V případě tance zde můžeme chápat taneční pohyb jako znakové gesto, nositele významu v systému pohybového jazyka. Třetím vrcholem pomyslného trojúhelníka, interpretem neboli receptorem potom může být kdokoliv, kdo tuto realitu pomocí znaku čte a vnímá, tedy jak divák, tak tvůrce či tanečník, který vnímá znakovou realitu ať instinktivně, emotivně či racionálně a přisuzuje jí určitou funkčnost (didaktickou, estetickou, poetickou, prozaickou atd.).¹³³

Na stejných základech staví své teorie i estetika umění či uměnověda, která se zabývá predikcí recepce publika v tvůrčím procesu, způsobem předvedení virtuální reality pomocí znaků tak, aby výpověď byla přijata porozuměním zakódovaných významů.

Podle Ogden-Richardsovy teorie by znak jako takový měl být ustanoven na základě konsensu mezi výchozí osobou a příjemcem, tedy v nejjednodušším případě umělcem a divákem. Toho by mělo být dosaženo prostřednictvím univerzalizace symbolu.¹³⁴ O způsobu čtení symbolu a konvencích jeho kódování pojednává blíže kapitola zaměřená na publikum jako účastníky divadla *nó*.¹³⁵

Základním textem sémantické analýzy pohybového umění se stal článek Anca Giurhescu: *Danse comme objet sémiotique* z roku 1973¹³⁶. V něm nejen poukazuje na polysémičnost tance a změnu sémantického čtení tance dle daného prostředí. Shoduje se také

¹³³ Švarcová, Zdenka: The first lesson, in: *Distant Symbols and Close Signs: Japanese Studies in Central Europe 2013*, Praha: Nová vlna, 2013

¹³⁴ Ryndová, Jana: *Povaha textů jókjoku (sémantický rozbor čtyř zvolených her)*. Praha 1995. s. 59.

¹³⁵ Více v kapitole III. 2.

¹³⁶ Giurhescu, Anca: La Danse comme objet sémiotique, in: *Yearbook of the I.F.M.C. 5*, 1973. s. 175-178.

s Ogden-Richardsovou teorií ohledně znakového konsensu mezi tvůrcem a příjemcem, přináší také důležitý aspekt „krátkého okruhu“, kdy receptorem je sám tvůrce či tanečník.

Podle Giurchescu je tanec, jakožto výtvar lidské mysli na základě tělesného rytmu, neodmyslitelně ovlivněn vnějším prostředím, funguje jako určitý komunikační kanál mezi interpretem a divákem. Takto můžeme rozlišovat dva okruhy, které mnohdy při taneční příležitosti fungují zároveň: krátký okruh je ten, při kterém je tanečník zároveň činitelem i příjemcem konané akce, dlouhý ten, při kterém jsou do děje zapojeni jiní receptoři (například diváci, hudebníci, apod.). Pokud zkoumáme tance lidové, vycházející z rituálů či podobných příležitostí, bude schéma vnímání jiné než u tance divadelního, připraveného pro oko diváka.¹³⁷

Tento způsob vnímání sémiotických závislostí předpokládáme jak u tvůrce, který kóduje do svého díla znaky, jimž přisuzuje určitý význam, tak performeru, který je si vědom své funkce jakožto nositele dané reality i jednotlivého znaku a zároveň tlumočnicka některých zakódovaných významů. Otázkou stylu, žánru, správné interpretace a její moci na komunikační linii mezi autorem díla a publikem se více zabývala například muzikoložka Dvořáková–Marešová.¹³⁸

Analogii můžeme nalézt také v Zeamiho konceptu *riken no ken*, „pohled zdálky“, tedy sebereflexe interpreta na jevišti během konané akce.¹³⁹ Tímto tématem se podrobně zabývala Jusa Mičiko, podle které je koncept *riken no ken* nejdůležitějším přínosem Zeamiho divadelní teorie.¹⁴⁰ Princip *riken no ken* je velmi složitá, hluboká a komplexní teorie, která v zásadě shrnuje celou otázku estetického vnímání umění *nó*, přičemž klade nároky jak na původce (herec), tak na příjemce (divák). Objevuje se ve spisech *Kakjó*, *Šikadó*, *Júgaku šúdó fúken*, *Kjúi* a *Rikugi*, vždy s mírně posunutým významem vzhledem k pohledu spisu. Může představovat jak divákovu schopnost ohodnotit kvalitu hercova výkonu, schopnost herce uvědomit si sebe sama z pohledu diváka nebo schopnost spontánně reagovat na příjemný estetický dojem. Všechny tyto významy shodně zapojují hercovu i divákovu psychiku, jejich

¹³⁷ *Tamtéž*.

¹³⁸ Viz pozn. 116.

¹³⁹ Více o tom v kapitole III. 1. 1.

¹⁴⁰ Yusa, Michiko: Zeami's Theory of Acting and Theatrical Appreciation in: *Monument Nipponica*, Vol 42, No 3. (Autumn, 1987), s. 331-345.

schopnost cítění a vnímání – jejich *kokoro*¹⁴¹ v celé obsažnosti tohoto pojmu, ovšem, zasahují ještě hlouběji – až do jejich nevědomí (*mušin*)¹⁴².

*„Při tanci dále platí: oči vepředu, srdce vzadu, to znamená: pohled soustřed' vpřed a srdce zanech vzadu... Dívat se na sebe pohledem zdálky znamená vidět se stejnýma očima, jak mne vidí divák... Neověři-li si herec, jak jeho taneční projev působí zezadu, sotva si uvědomí nedostatky svého tance jako celku.“*¹⁴³

IV. 3 ZNAK JAKO SOUČÁST POHYBOVÉ STRUKTURY

Podle diplomové práce Jany Ryndové, zabývající se sémantickým rozborem her *nó*, je nositelem významu a interpretace komunikační vazba na diváka, konkretizace díla ve vědomí příjemce, neboli „završení *nó* hry na vědomí diváka“. Jako „smyslového nositele znaku“ neboli reprezentanta, označuje Ryndová „předmětnou vrstva díla, proměnlivou, akční složku hry, s principem vzniku dramatickosti.“ Objektem neboli designátem v případě her *nó* je potom označovaná skutečnost, která vychází z námětu hry, a podle autorky ji „lze ztotožnit se statickou složkou *nó*, pevně danou strukturou „označování“ v *nó* hrách“. ¹⁴⁴ Tato argumentace je ale velmi křehká, protože rozdělení divadelního představení na složku proměnlivou a statickou se mi zdá z hlediska procesu semióze nešťastné. Podle mého předpokladu obsahuje i fixní struktura konkrétní hry již zakotvené znaky a symboly, které reprezentují skutečnost, jak žitou, tak zástupnou, uměleckou. Vysoce stylizovanou znakovost můžeme nalézt jak v textu hry, tak v dané pohybové struktuře, dramatickém vývoji, hudební i výtvarné složce každé hry. Každá ze složek dramatu v sobě nese zašifrované strukturální i výpovědní významy, které svým překrýváním znásobují synergický efekt, s jehož silou dramatikové umně zacházejí. Lze sice říci, že nad strukturou daného představení ční styl každé školy nebo podškoly a herce a tento styl v sobě může nést další zakódované znaky. „Je to struktura a styl, které vytváří formu (nebo obsahovou složku) každého tance. To, co divák pozoruje, je forma. Tanečník předvádí taneční strukturu konkrétním způsobem, který může být

¹⁴¹ *Kokoro* – možno překládat jako srdce, duše, mysl, event. podstata.

¹⁴² Yusa, s. 340.

¹⁴³ Zeami: *Kakjó*, podle Fischerová, s. 61.

¹⁴⁴ Ryndová, s. 58.

považován za jeho osobní styl.“¹⁴⁵ Je zřejmé, že nad touto formou ještě existuje další vrstva, kterou Zeami nazývá „květem souladu“¹⁴⁶. Tato vrstva je základem mediální komunikace konkrétního představení, závisející na síle hercova projevu a souznění v srdcích diváků. Jedná se ale spíše o způsob předání znaku, než jeho pravou podstatu. Ta je podle mě zakořeněna v základních *morfémech* a motivech struktury.

Nesouhlasím ani s autorčíným názorem, že „*stabilita a určitá kulturní univerzalita nó spočívá v „záměru díla“, ve vrcholové části referenčního trojúhelníku, jejím prostřednictvím hra vstupuje do vztahu s recipientem, přesahuje prostor své vnitřní struktury a stává se součástí procesu semióze. Proměnlivost a aktuálnost nó spočívá v interakci mezi textem či danou formou hry a jejím jevištním ztvárněním a zároveň spočívá také v interakci mezi inscenací hry a jejím divákem.*“¹⁴⁷

Troufám si totiž tvrdit, že i samotná struktura hry podléhá sémiotickým procesům, že je sama již hotovým znakem, který předpokládá jasné čtení ze strany recipientů, a že základní významové prvky lze nalézt již v nejmenších jejích jednotkách – přestože nejkonkrétnějším nositelem znaku je textová složka, jevištní zpracování je s ní úzce spjato, jeho forma je pevně dána a nepodléhá aktuálnosti a proměnlivosti. Na rozdíl od evropské divadelní praxe, kdy scénáře hry jsou základním kamenem dramatu a jednotlivé inscenace jej inovativně zpracovávají, čímž mohou přidávat nové významy, je divadlo *nó* kompaktní formou, kde textovou, hudební, výtvarnou ani pohybovou předlohu od sebe nelze odloučit. Zeami jakožto hlavní dramatik tohoto žánru nebyl pouze libretistou, ale také choreografem a režisérem, a všechny složky svého díla pečlivě notoval do svých poznámek. Samozřejmě nemůžeme pominout fakt aktualizace her při přenosu do nového kontextu – každé představení je jedinečné díky živé komunikaci mezi umělci a diváky, která velkou měrou ovlivňuje proces chápání znaku, jakožto konzervované umění však ne jeho formy (do znatelné míry). Proměnlivou složkou je pouze aktuální interpretace hercem, konkrétní ztvárnění dané formy, prožitek, tedy naplnění znakové formy jejím obsahem; a recepce diváka v daném okamžiku. Právě tak, jako báseň je konkrétní promluvou za použití jazyka a zůstává jí nehledě na umění

¹⁴⁵ Kaeppler, Adrienne L.: Dance and the Concept of Style. In: Buckland, Theresa; Gore, Georgiana, ed.: *Dance, Style, Youth, Identities. ICTM 19th Symposium of the Study Group on Ethnochoreology Proceedings*. Institute of Folk Culture, Strážnice 1998, s. 48.

¹⁴⁶ Fischerová, s. 44.

¹⁴⁷ Ryndová, s. 140

recitátora. Báseň sama o sobě je znakem, ne pouze její recitace. Jeho recepce je však již na vztahu konkrétního herce a diváka naprosto závislá.

IV. 4 VLIV SOCIOKULTURNÍHO KONTEXTU NA TANEČNÍ STRUKTURU

„Divadlo, které mluví, zpívá a tančí, můžeme analyzovat jako relativně izolovaný systém. Vždycky však zůstanou některé charakteristiky, jejichž podstata izolováním uniká. Podstatou těchto charakteristik není totiž dílo samo, ale dílo v určitém hudebním, dramatickém, obecně (u určitého díla pak konkrétně) uměleckém a obecně (konkrétně) společenském kontextu.“¹⁴⁸

Přestože můžeme hledat přímé znaky ve struktuře tance, které jasně udávají jeho funkci a jsou pro danou komunitu čitelné, velký význam zde nese sociokulturní kontext taneční události, prostředí, skladba publika, příležitost konání. Přenos tance do jiného než originálního prostředí automaticky ovlivňuje jeho funkce, a tím i způsob čtení, které je navíc závislé na vnímání, jakožto jedinci i celé komunitě, a jeho sociálních či antropologických kvalitách (pohlaví, věk, vyznání, jazyk, očekávání, vzdělání, vztah k inherentním jednotkám, estetická vnímavost, etická pravidla dané komunity atd.). Sémantický význam tance je tak přímo závislý na konsensu komunity. Závisí nejen na struktuře tance, ale také na jeho doplňujících okolnostech taneční příležitosti, jako např. době konání, publiku, prostředí, použitých kostýmech a podobně.

„Divadlo, které mluví, zpívá a tančí, je ‚materšтина‘, vztah k ‚hudebnímu bytí‘ a ‚hudebnímu vědomí‘ doby, k tomu, čemu Rusové říkají ‚byt‘, Asafjev ‚dobové intonace‘, etnografie ‚městský folklor‘. Mluvili jsme o ‚hlasech města‘ a ‚materšтинě‘ – lingvistické asociace posledního termínu jsou namístě: skutečně jde o ‚langue‘ svého druhu, jak analogicky ukázali už Jakobson a Bogatyrev ve svých studiích o folkloru.“¹⁴⁹

Důležitým jevem je zpětný vliv kontextu tance na taneční strukturu. Při přenosu tance do odlišného prostředí či jiné příležitosti si interpret či choreograf mnohdy uvědomí odlišnost

¹⁴⁸ Osolsobě: Čtvrtá cesta divadla jako předmět vědy, in: Osolsobě, s. 39.

¹⁴⁹ *Tamtéž.*

vnímání funkcí tance a jeho strukturu pozmění tak, aby splnila daná očekávání (například původně samostatné tance použity v divadelní hře, či naopak, tance vyňaté ze slavných her pro pobavení společnosti formou koncertu) – sociologové mluví o eufunkci a dysfunkci díla.

„Provázanost různých rovin funkcí je zvlášť nápadná ve vazbě funkcí uvnitř struktury a vnějšího fungování tance: proměny uvnitř struktury jsou svázány se změnou fungování tance v oboustranném pohledu... Dalším hlediskem, které je třeba mít na mysli při uvažování o fungování jevu ve společenském kontextu je, zda jeho působení bylo i původním záměrem (manifestní funkce či dysfunkce), nebo zda účinky byly nezamýšlené, v nesouladu s původním záměrem (latentní funkce a dysfunkce).“¹⁵⁰

Zda tanec, přenesený do neadekvátního prostředí a souvislostí můžeme považovat za tentýž, i když je jeho struktura někdy i z velké části změněna, závisí právě na rozhodnutí „insiderů“ (emické komunity). Záleží jak na míře zachování *morfokinémů*, které mají syntaktický význam, tak na míře zachování funkce, která je pro tanec příznačná, jeho významových jednotek či estetické kvality.

Pro příklad uveďme například lví tance *šišimai* – pod tímto názvem lze najít v Japonsku obrovské množství tanců lidových i divadelních, tradované i novátorské struktury, tance vysoké umělecké hodnoty i čistě zábavního charakteru tance, z prostředí císařského paláce, chrámů i vesnice, ve zmínkách z 6. století našeho letopočtu i ze současnosti. Jejich pojátkem je pouze výtvarná stránka (časté použití masky a na ni navazující pruhy látky, zakrývající těla tanečnicků) a obsah spočívající v nápodobě zvířecího spiritu.

Interpretace konkrétní taneční události z hlediska „významu“ je tedy závislá i na velkém množství dalších faktorů, nacházejících se mimo pohybovou strukturu tance. Taneční prostředí, příležitost a sociální kontext mezi účinkujícími ovlivňují vnímání tance nejen svou konkrétní podobou, ale i tím, zda se jedná o originální, tradiční prostředí, nebo výjimečné při dané příležitosti atd. Tak například akrobatický tanec, který byl původně součástí přírodních rituálů komunity, může být vytržen z kontextu a předváděn pro zábavu na vesnickém trhu. Pokud jej tam zahlédne profesionální umělec a rozhodne se jej jako prvek začlenit do své divadelní hry, bude obdivován na mnoha různých jevištích při různých příležitostech jinou společenskou vrstvou. Jako tradiční se může stát časem tato divadelní hra obřadním rituálem

¹⁵⁰ Gremlíková, s. 48.

spojeným s císařskou rodovou linií a nakonec třeba vysoce kuriózním kouskem, předváděným pro turisty země jako tradiční tanec. V každé fázi budou stejné pohybové vzorce vnímány a čteny jinak. Stejný tanec tak může přijímat (nebo naopak ztrácet) různé funkce, jak estetické (umělecké), tak společenské.

Přesto se mnoho západních badatelů pokoušelo interpretovat některé základní významy v pohybových vzorcích tance. Například Judith Lynn Hanna ve své stati *Is Dance Music?*¹⁵¹ aplikuje na tanec sémantickou mřížku šesti možných způsobů tvorby významu v tanci: konkretizace (nápodoba vnější formy, například bojový tanec), ikona (reprezentace klíčové charakteristiky, například tanec posedlého nadpřirozenou silou, účastníci věří posednutí duchem), stylizace (konvenční gesta, např. štěstí v *nó* vyjádřeno máváním vějíře), metonymie (reprezentace celku jeho částí, například cestovní píseň *mičijuki*), metafora (zastoupení jiným zážitkem, který asociuje tvůrčí analogii, například motiv převleku), aktualizace (předvádění sám sebe, známe příklad z historického představení *fúrjú*¹⁵²).

Mnoho z tanečních teoretiků se shodne, že například kruhová forma tanců v sobě automaticky obsahuje sdužovací funkci pro komunitu – jeho nápodoba v divadelním tanci znalost této funkce používá konkretizaci k vytvoření záměrné asociace. Přestože v lidovém prostředí najdeme tento princip i v Japonsku, na jevišti se s ním příliš nesetkáme. Pro japonský jevištní tanec je silnějším motivem spíše mohutné unisono, vyjadřující jednotu a sílu – prvek, který ve shodném významu používá i divadlo evropské. Pokud pro absenci párových tanců v asijské tradici přeskochíme přímo k pohybu jedince, můžeme nalézt některé shody v geometrii tanců (například klikatá dráha značí rozrušení postavy, emocionální boj atd.) jak v Evropě, tak v Japonsku.¹⁵³ Rozdílné významy už ale vnímáme u principů práce s těžištěm, silou a energií, směry pohledů a podobně.

¹⁵¹ Hanna, Judith Lynne: *Is Dance Music? Resemblances and Relations-ships*. In: *World of Music* 24.1 (1982), s. 57-71. Podle: Gremlíková, s. 56-57.

¹⁵² Na cestě z Nary do Kjóta pro něj uspořádalo město Narasaka představení *fúrjú* nazvané *Soudní proces v místním úřadu (Hondžo no mundžaku)*. Jednalo se o společenskou satiru lokálních guvernérů, které se místní pohlaví sami osobně účastnili a dali tím najevo svůj respekt k císařskému trůnu. Jednoaktový příběh se soustředil na vyslýchání předvedeného zloděje u soudu za přítomnosti místního starosty. Zloděj se nechtěl přiznat, a tak byl podroben mučení, během kterého vypověděl, že krádež klenotů zorganizoval sám krajský guvernér spolu s místním starostou. Hru předváděli profesionální tanečníci *bugaku*, starostu však hrál starosta obce a jeho osobní přítomnost tak znásobila efekt komické pointy a projev úcty k císařskému poslovi. Inoura, s. 90.

¹⁵³ Například podle srovnání Joss-Leeder metody analýzy moderního tance a výpovědi herce šiteho Macui Akira Macui, Akira, přednáška 23. 2. 2013 KDV na FFUK. (Winearls, Jane: *Modern Dance. The Joss-Leeder Method*. Morisson and Gibb, London 1958).

V. TANEC V *NÓ*

Tanec je nedílnou složkou divadla *nó*. V prostředí *nógaku* se říká „*nó wo mau*“ („tančit *nó*“), hlavní herci divadla *nó* se označují jako *mai kata* (volně přeloženo tanečníci). Tím je myšleno, že veškerý pohyb v divadle *nó* je vysoce stylizovaný a neobsahuje žádné každodenní pohyby.¹⁵⁴

Taneční pasáže zobrazují ve hrách citové rozpoložení dané postavy a často jsou důležitým vyvrcholením celého příběhu, v němž se uzavírá vnitřní vývoj postavy. Pro evropského badatele však není snadné určit, co vlastně tanec v japonském divadle je a co ne. Obecně vzato, problém, se kterým se každý vnější pozorovatel cizí kultury setkává, spočívá v redefinování základních pojmů, které oblast zkoumání vymezují. Pro úspěšné poznání funkčních vztahů struktury je proto i v případě divadla *nó* velmi důležité přijmout celý emický systém pojmenovávání, určování a členění jednotlivých prvků.

V. 1 „TANEC“ V JAPONSKÉM JAZYKOVÉM PROSTŘEDÍ

Při pohledu na představení *nó* je mnohdy pro evropského diváka náročné z prvního dojmu určit, kdy začíná či končí taneční pasáž. Obdobný příklad známe z naší opery (rozeznání recitativů od árie), i baletu (mimované části versus *pas*). Osolobě vysvětluje tento problém na operetě (střídání mluveného slova a zpěvu) jako „sémiotický bilingvismus“ a tuto intuici herců i zkušeného publika pro přepínání mezi jednotlivými znakovými systémy jako „code switching“. „Zkušený opereták cítí, ba přímo ví, že v určité situaci se prostě musí zpívat, v jiné se zas zpívat nedá, a nedokáže přitom stanovit proč.“¹⁵⁵ Jedná se prostě o emicky daný znakový systém a nezbyvá, než se ptát *insiderů*, co za tanec považují, a co ne.¹⁵⁶

Primárním východiskem pro můj výzkum v Japonsku bylo tedy určení, „co to tanec je“, co je za něj v Japonsku považováno, jak je definován, kdy je jak pojmenován. Základním bodem bylo pochopení, že evropský termín „tanec“, přestože může mít v některém

¹⁵⁴ Bujó, *engeki: Nihon no dentó geinó kóza*. Tankóša 2009, s. 135.

¹⁵⁵ Osolobě: Chvála operety, in: Osolobě, s. 120.

¹⁵⁶ Konkrétně v kapitole V. 2.

jazyce více synonym, je velmi široký pojem. Proto i jeho definice zůstává skoupá a otevřená¹⁵⁷. V Japonsku žádný podobný významově široký ekvivalent nenalezneme. Každé z mnoha slov, která označují tanec, je limitováno svým specifickým významem. Pokusím se nyní shromáždit japonské termíny, které bychom podle kontextu v určitých momentech přeložili do češtiny jako tanec/tančit. Při jejich definování si výkladové slovníky navzájem pomáhají termíny ostatními, protože je chápou jako synonyma.¹⁵⁸

V japonském prostředí se ve smyslu „tanec/tančit“ objevují následující slova či spojení, která se všechna používají jako slovesa i podstatná jména.

Odoru / odori – tančit, skákat – dělat pohyby rukama, tělem, dupat či skákat do rytmu.

Používá se často v kontextu lidových tanců nebo tanců, kdy se pohybují nohy, tělo i ruce, končetiny se zvedají do vzduchu, tanečníci poskakují. Radikálem znaku odoru je noha, písemné zobrazení tedy odkazuje na vitální tance s častými poskoky (oproti *mai*). Termín se nepoužívá pro vyjádření tanců božstev, císařů atd. V divadle *nó* se tento termín nepoužívá vůbec. Přeneseně se potom používá pro označení submisivního postavení (tančit, jak druhý píská), pro vyjádření energických tahů v kaligrafii, apod.

Mau / mai – tančit, točit se, kroužit, poletovat – původní slovo znamená krouživý pohyb do

rytmu hudby, klouzavá chůze po kruhu je základ. Jako *mai* označujeme tance v žánrech *kagura*, *bugaku*, *širabjóši*, *ennen*, *kusemai*, *kówakamai*, *nógaku*, *džiutamai*. Používá se pro tance důstojnější, jemnější, klidnější. Je to základní termín pro označení tance v divadle *nó*. Dnes se hojně používá například v krasobruslení. Přeneseným významem termínu je poletování motýlů, listů, sněhových vloček atd.

Hataraku / hataraki – pracovat, fungovat, mít efekt, mít účinek, dát do pohybu – slovo, které

se používá v žánru *nógaku* pro vyjádření pohybu po jevišti. Mimo tento žánr se pro vyjádření tance nepoužívá. Především vyjadřuje intenzivní a prudký pohyb do rytmu hudby orchestru.

Noru / nori (*ongaku/hajaši/hjóši/rizumu/tenpo ni noru*). Pohybovat se do hudby či rytmu.

Používá se například pro vyjádření pohybu diváků sledujících koncert, návštěvníků

¹⁵⁷ v dnešní době se taneční vědci shodli, že tanec ve svém primárním významu je tělesný pohyb člověka, který je řízen rytmem (vnějším či vnitřním) a který nemá žádný jiný praktický účel. Přestože stejný termín používáme často i pro konání, které se této definici vymykají, jedná se většinou o přenesený význam.

¹⁵⁸ Následující výklad vychází ze slovníků: Kódžien dai 6ban, Iwanami šoten 2008, Meikjó kokugo džiten, taišúkan šoten 2002-2008, Britanika, kokusai daihjakka džiten 2008.

klubů či diskoték. V divadle *nó* se používá pro vyjádření dobré shody tančícího těla s doprovodem.

Furu / furi – pohyb těla, při kterém živá bytost použije svou živoucí energii a vloží ji do pohybu. Původně se toto slovo používalo pro pohyb věcmi, kterými se mělo přivolat božstvo nebo duch. Tento podtext však již vymizel a nyní slovo označuje pouze kmitavý tělesný pohyb. *Furi* se používá pro význam malých pohybů v tanci, nebo pro vyjádření textu písně pohybem. *Furi cuke* potom označuje sled drobných pohybů, přeneseně choreografii. (V divadle *nó* se podobným způsobem používá termín *kata cuke*.)

Ugoku / ugoki – znamená pohybovat se. V poučkách o tanci se často používá jako synonymum slova tančit.

Šosa / šosagoto – *šosa* – označuje používání těla během tance, v divadle a zpěvu, termín *šosagoto* původně označoval představení *kabuki*, od období *genroku džidai* taneční představení. Během 18. století zároveň s formováním divadelních orchestrů se vzestupem *džóruri* a *nagauta* se rozšířilo a *šosagoto* začalo označovat pouze taneční představení.

Šigusa – malý pohyb těla, drobné poopravení, herec předvádí malé pohyby na jevišti, gesta.

Bujó – termín, který vznikl spojením čínských znaků pro *mai* („bu“) a *odori* („jó“). Tenhle termín vytvořil v roce 1904 (v 37. roce éry Meidži) Cubouči Šójó (v díle *Šingaku geki ron, Pojednání o novém divadle*) pro překlad západního *dansu* kvůli potřebě přesného terminologického vymezení domácí tradice pod tlakem otevření se západní civilizaci. Výkladové slovníky a encyklopedie ve velkém kopírují definice tance. *Bujó* je tedy umění či dovednost, při kterém pohyby končetin a těla do hudby vyjadřují emoce a úmysly. Je to druh vyjádření lidských chtíčů, instinktů a úmyslů pomocí tělesného pohybu. Jeho kořeny jsou v rituálu, z něhož se postupně formovalo do tvaru jako divadelní zábavy. Je základní součástí všech umění a jeho zvláštnost spočívá především v schopnosti fúze ostatních uměleckých disciplín. Od dalších umění se liší tím, že umělec a umělecký předmět je totožný, proto je zřejmě nejstarším uměním lidstva.

Nihon bujó (zkráceně *ničibu*) – tanec, který nevypadá jako evropský. V širokém smyslu veškerý japonský tanec, v úzkém smyslu tanec z divadla *kabuki* a *kamigata mai* (tanec, který vznikl ze *zašiki mai* – formy tance určené pro pobavení společnosti).

Minzoku bujó – široké označení pro tradiční lidový tanec, který je předáván z generace na generaci. Tance, které tuto tradici neudržují, sem nepatří (mnoho zemí Evropy a Jižní Ameriky).

Butó – definice tohoto termínu obvykle začíná slovy: „*butó* je *bujó*“, což bychom volně mohli přeložit „*butó* je tanec.“ Slovo, které se od doby Meidži používalo pro překlad slova tanec. Dneska se tím označuje avantgardní *bujó* (myšleno *ankoku butó*, tedy temné *butó* Tacumiho Hidžikaty). Původně termín přišel z Číny, ve starých dobách označoval slavnostní tanec po audienčních ceremoniích u vladaře. Dříve se používal převážně pro označení scénických rituálních tanců a během období Meidži se jím označovaly společenské tance přicházející ze Západu. Protože se poté rozšířil více termín *bujó*, použití *butó* postupně v jazyce sláblo ruku v ruce s rozdílným přijímáním západních vlivů. Termín použil znova Tacumi Hidžikata, který si jej zvolil pro označení svého tance. Sám také několikrát tento výběr obhajoval trefnějším použitím znaku „*tó*“ – *fumu*, který směřuje dolů do země narozdíl od „*jó*“ – *odoru*, který významově směřuje směrem vzhůru. Dnes se často termín *butó* používá pro vyjádření společenských tanců západní civilizace, tanců provozovaných na plesech, maškarádách, apod. Mnoho institucí a konferencí, zabývající se obecně tancem, tento termín používá raději než *bujó*, které implikuje tanec japonské tradice. Pro většinu Japonců je význam slova *butó* ve spojení s aktivitami Hidžikaty naprostou neznámou a představí si pod tímto termínem většinou automaticky nějaké západní tance, do kterých původně spadal například i balet; ten se dnes ale oddělil.

Hitosaši – tah v šachových hrách, číslo, výstup; *hitosaši wo suru* znamená zatančit jedno číslo, používá se i v divadle *nó*.

Džinku – druh lidové písně, která se vyskytuje například v *bon odori*. Přeneseně může znamenat i tanec na tuto píseň.

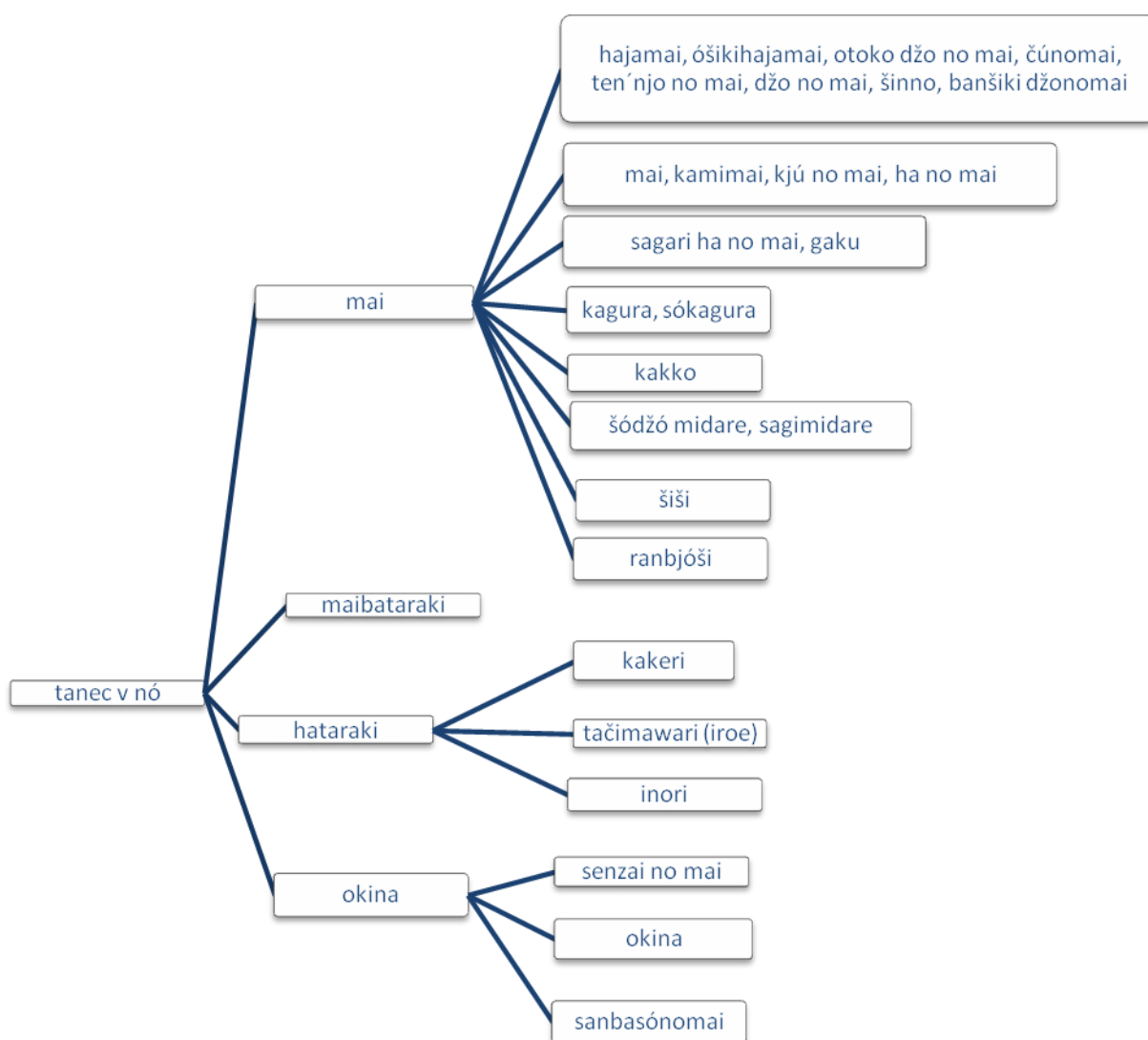
Dansu – západní tanec, také *odori*, *bujó*, *butó*, folk dance, taneční party, hlavně společenské tance. Toť vše, co říkají slovníky. Japonci tímto termínem nejčastěji označují všechny taneční formy, které přišly ze Západu (Evropy či Ameriky).

Je zřejmé, že v Japonsku neexistuje souhrnné označení pro všechny taneční žánry. Je velmi pravděpodobné, že termínů užívaných v podobném významu existuje ještě více, než se mi podařilo nalézt. V tradici *nógaku* ale naštěstí panuje v terminologii víceméně pevný

system, kterého je možné se při analýze zachytit. Jemné odchylky v jednotlivých školách jsou známy a dobře popsány. Více ozřejmí následující kapitola V. 2.

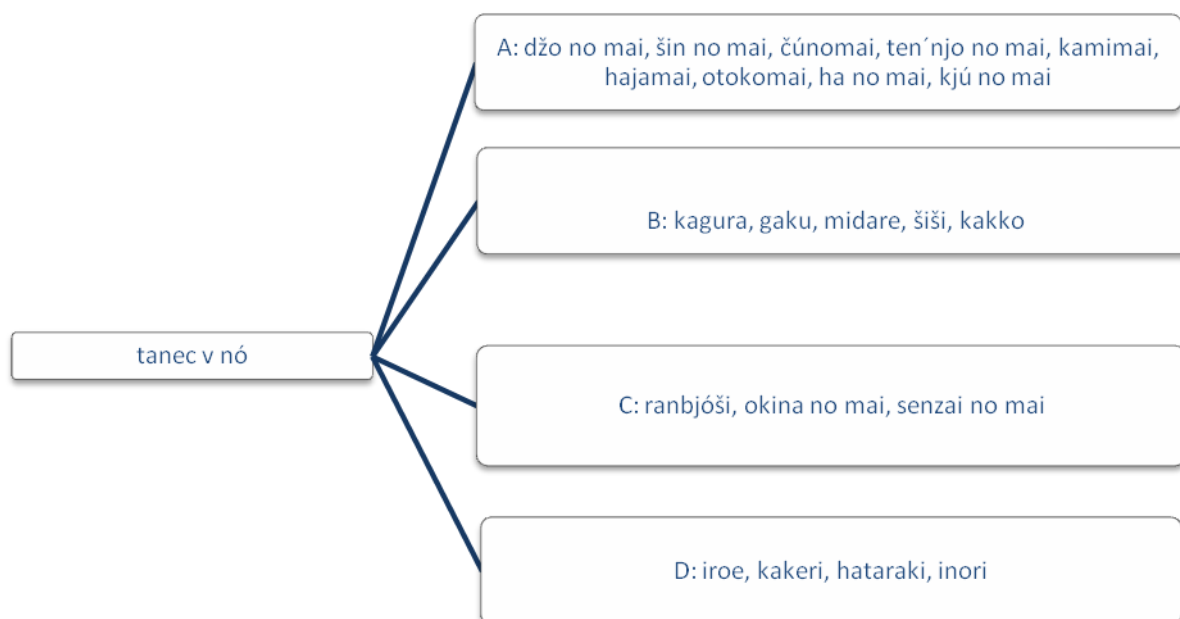
V. 2 TANEC VE HRÁCH NÓ A JEHO KATEGORIZACE

Podle mnoha japonských příruček či slovníků můžeme tance v rámci her *nó* rozdělit na tři základní druhy: *mai*, *hataraki* a *okina*. Přechod mezi *mai* a *hataraki* tvoří *mai-bataraki*, typ tanců, které se vyznačují sloučením rysů obou hlavních kategorií a řadí se proto jako samostatný typ. Podle nich vypadá schéma rozdělení tanců takto¹⁵⁹:



¹⁵⁹ Převzato z *Nógaku handbook*, s. 237 a dál, *Mai* to sono kanrengo, doplněno také z www.the-noh.com.

Hlavní představitel rolí *šite* školy *Hóšó* Watanabe Jónosuke ale intuitivně ve své autobiografické knize *Iruru* dělí tance, které tančí *šite* bez zpěvu s doprovodem flétny, do čtyř skupin: A (*džo no mai, šin no mai, čú no mai, ten'ngo no mai, kami mai, haja mai, otoko mai, ha no mai, kjú no mai*), B (*kagura, gaku, ran, šiši, kakko*), C (*ranbjóši, okina no mai, senzai no mai*), D (*iroe, kakeri, hataraki, inori*). Jeho schéma by tedy vypadalo následovně¹⁶⁰:



Píše například, že „kromě *ha no mai* mají všechny tance z první skupiny stejnou choreografickou strukturu, tedy stejné pořadí kroků *kata*, ale liší se intenzitou, délkou, velikostí¹⁶¹ nebo tempem, čímž vyjadřují potřebnou atmosféru.“¹⁶²

Do třetí skupiny zařazuje tance, které kopírují tance z jiných prostředí, jako *kagura* (tance *miko*), *gaku* (tance cizinců nebo truchlící manželky mrtvého profesionála žánru *bugaku*, jehož tanec napodobuje v manželově tanečním kostýmu (hry *Fudžidaiko, Umegae*), *šiši* (lví tance z lidového prostředí), *kakko* (měšťanská zpěvačka s bubnem z doby Edo) a podobně. *Kakeri* ze čtvrté skupiny jsou tanci duší zemřelých bojovníků, žen s pomatenou myslí, všech, kteří ulpíváním na světské minulosti nemohou naleznout klid. „*Kakeri* svým rozrušeným tepem dobře vyjadřuje pomatenou mysl. *Hataraki*, kterému říkáme *i mai-bataraki*,

¹⁶⁰ Watanabe, Jónosuke: *Iruru*. Hokkoku šinbunša, 2009, s. 236

¹⁶¹ Velikostí je v tomto kontextu zřejmě myšlen prostorový záběr taneční kreace.

¹⁶² Watanabe, J., s. 237.

je zase tanec, který předvádějí různé nadpřirozené bytosti (draci, skřítky tengu, d'áblicí atd.)“¹⁶³

Pro snazší pochopení vysvětluji jednotlivé termíny a druhy tance, které se v divadle *nó* vyskytují.

Šimai – tanec, který je předváděn mimo hru *nó* pouze v *moncuki kimono* a sukničce *hakama*, s delším vějířem *šizume ógi*, za doprovodu orchestru či sboru. Není to samostatný druh tance, ale název jednoho tanečního výstupu bez kontextu hry a bez kostýmů.

Mai – v *nó a kjógen* tímto termínem označujeme taneční část bez zpěvu, pouze s doprovodem orchestru. Oproti *hataraki* je klidnějším, základním druhem tance v divadle *nó*.

Aimai/cure mai – je tanec prováděný simultánně dvěma herci na jednom jevišti. Objevuje se například ve hrách *Futari Šizuka*, *Kosode Soga*, *Taihei Šódžó*.

Džo no mai – je typ velmi elegantního tance, který tančí duše tanečnic *širabjóši* a profesionálních společnic, krásných žen, starých žen a starých mužů ve hrách třetí kategorie. Existují dva druhy podle hudebního doprovodu, buď pouze s flétnou a bubínky *kocuzumi* a *ócuzumi* nebo i s bubnem *taiko*. Pokud je použit buben *taiko*, násobí hloubku, sílu zážitku z pobavení při tancích lesních duchů a mudrců. Struktura *džo no mai* se podobá tanci *čú no mai*, ale jeho typickým znakem je úvodní hudební část *džo* se zpěvem mimo rytmus orchestru (*hjóši ni awanai*). Tanec pak pokračuje na hudbu *rjóčúkankeišiki godan* - pětistupňový doprovod s tóny *rjó*, *čú*, *kan*¹⁶⁴ a hudební doprovod sleduje rytmus sboru (*hjóši ni au*). Dnes se často tančí i na *rjakušiki sandan* (zkrácený třístupňový doprovod). Je to tanec důstojný a extrémně klidný, má mírné tempo, zvláště tance duchů (*reitai*) jsou vysoce ceněny. Například ve hrách *Jošino Šizuka*, *Izucu*, *Higaki* (s doprovodem *ócuzumi* a *kocuzumi*), *Saigjó zakura*, *Hagoromo*, *Unrin in* (s bubnem *taiko*).

Banšiki džo no mai – jeden z druhů *džo no mai*, s doprovodem v *banšiki čó* = flétna hraje ve vyšší tónině¹⁶⁵). V podstatě se tančí jen ve hře *Snih* v rodu *Kongó*, *Hagoromo banšiki džo*. Může i nemusí být použit buben *taiko*.

¹⁶³ Tamtéž.

¹⁶⁴ Hlavní je melodie flétny *óšikičó* (flétna hraje v a moll 12 stupňové stupnice), která opakuje *rjó* (spodní tón), *čú* (střední tón), *kan* (vysoký tón), *kan no čú* (střední vyšší tón).

¹⁶⁵ *Banšikičó* je tónina označovaná jako h moll (nebo b moll podle anglického názvosloví).

Šin no džo no mai – tanec božských starců nebo ženských božstev, má obdobnou kompozici jako *džo no mai*, ale je delší. Vyjadřuje úctu k věčným bohům. Je to tanec, který v tichosti obsahuje sílu. S bubnem *taiko*, po *džo*, které nekoresponduje s rytmem (*hjóši ni awanai*), přijde na řadu tanec s doprovodem *rjočúkankeišiki godan*. Například ve hrách *Oimacu, Ugecu, Saojama*.

Čú no mai – je to tanec prostředního typu mezi úvodními a klidnými *džo no mai* a rychlejšími závěrečnými *kjú no mai*. Může mít podobu bez i s bubnem *taiko*. Nejvíce jej tančí reálné postavy žen a potřeštěných mnichů *júkjósó*, za doprovodu bubnu *taiko* pak tančí postavy mudrců a duchů zvířat či rostlin. Doprovod tvoří *rjočúkankeišiki godan* (nebo *rjaku sandan*), pouze když tančí postavy skřítků či ďáblíků a jiných bytostí *šódžó* v *šugen nó* (oslavných hrách), nebo děti či *cure*, tančí se vždy na *sandan*. Jsou to například tance ve hrách *Juja, Macukaze* (tanec ducha), *Sóšiarai, Džinen kodži, Jošino tennin* atd.

Ten' njo no mai – tento tanec tančí ve *wakinó*, když se *šite* stane rozzuřeným bohem nebo drakem, jako *cure* v roli „ženský anděl“ (ten' njo). Doprovod je *rjočúkankeišiki godan* s bubnem *taiko*. Tanec začíná pohybem *tappai*¹⁶⁶, jinak je stejný jako *čú no mai* s bubnem *taiko*. Tančí se např. Ve hrách *Arašijama, Čikubušima*.

Hajamai – tančí jej muži z vysoké šlechty nebo ženy, které přijaly mnišskou řeholi, a vyžaduje veselý, elegantní styl. Není zde důležité rychlé tempo, ale rytmická přesnost pohybů a soulad s hudebním doprovodem. Flétna hraje ve vyšší tónině *banšikičó*, a proto se mu někdy říká *banšikimai*. Doprovod je *rjočúkankeišiki godan* (*rjaku sandan*). Vyskytuje se ve hrách *Gendžó, Tóru a Ama*.

Óšiki hajamai – tančí jej neklidné duše obyčejných mužů, které ulpívají na tomto světě (*šúšin*). Flétna hraje v *óšikičó*. Při doprovodu *rjočúkankeišiki godan* s bubny *ócuzumi* a *kocuzumi* je v podstatě shodný s *otokomai* (*Macumuši, Nišikigi*). Ale pokud se předvádí skladby *banšiki* na *hajamai* v *Cuizennó* nebo *Rjaku wakinó*, opustí se *banšiki čó* a pro použití *óšikičó* se z něj stane *óšikihajamai* s bubnem *taiko*.

Otokomai/otoko no mai – tanec, který tančí současní muži bez masky jako radostný nebo oslavný. Tančí se v rychlém tempu, živelně a mužně. Doprovod je *rjočúkankeišiki godan* (*rjaku sandan*) bez bubnu *taiko*. Začátek tance *kakari* může být *ha-gakari*,

¹⁶⁶ *Tappai* (*kata* – kdy obě ruce nahoře, lokty do stran a pěsti před obličejem).

tappai gakari nebo *jamabuši-gakari* (jen *Ataka*). Uvidíme jej např. Ve hrách *Kiso*, *Kogó*, *Fudžinaga*, *Kosodesoga*, *Morihisa*, *Ašikari*.

Kamimai/kami no mai – tančí jej mladí muži s maskou *kantan otoko*, má oslavný, důstojný, rytmický, ale plynulý charakter, který vyžaduje dobré zvládnutí v rychlém tempu. Tančí se v rychlém tempu na *godan* (*rjaku sandan*) s bubnem *taiko*. *Takasago*, *Jumijawata*, *Awadži*, *Jóró*.

Kjú no mai – je nejrychlejší tanec v *nó*, divoký tanec proměněných duchů a ďáblů na konci hry. Doprovodem je *rjočúkankeišiki*. Např. ve hře *Dódžódži* je to tanec *mae-džite* po *ranbjóši*, před skokem zvonu), ve hře *Momidžigari* je plynulým přechodem po *džo no mai* a *čú no mai* bez doprovodu *taiko*), ve hře *Ema škol Kanze* a *Kongó* následuje po *kagura no naori*¹⁶⁷, ve hře *Awadži škol Konparu* a *Kongó* jej doprovází hudebně *godan* s bubnem *taiko*.

Ha no mai - tanec s doprovodem *rjočúkankeišiki*, po *džo no mai* a *čú no mai*, hned po *noríči* za doprovodu *rjočúkankeišiki*. Po tom, co ženské božstva, duchové či víly zatančí *džo no mai* nebo *čú no mai*, *ha no mai* je přidán jako krátký tanec vyjadřující radostné pohnutí. Může být s *taiko* i bez, pokud bez, tak bubínky hrají *iroe gakari*¹⁶⁸ (ve hrách *Macukaze*, *Nonomija*). S *taiko* jej známe např. z her *Hagoromo*, *Kóčó*.

Sagari ha no mai – je tanec na hudbu *sagariha*¹⁶⁹ s bubnem *taiko*. Ve skutečnosti se odehrává na zadní části jeviště, často je používán při příchodu *šite* nebo *cure* na jevišti. Na pohodlný rytmus *wataribjóši* tančí například nebešťané ve hrách *Arašijama*, *Kuzu*.

Gaku – tanec, který je údajně převzat z *gagaku*, napodobuje melodii. Tančí jej často cizinci (Číňané), manželky umělců, božské bytosti, mudrcové atd. Za použití např. vějíře *tóučíwa*. Od pomalého začátku se postupně zrychluje, v konečném vyznění je velmi působivě sladěn s rytmem doprovodu. Je zde mnoho tanečních kroků a rytmických dupů. Doprovod je vždy *godan*, s bubnem *taiko* nebo bez něj. V některých hrách čtvrté kategorie s označením *kogaki*¹⁷⁰ se může vyskytnout i doprovod *banšiki gaku*.

¹⁶⁷ *Kagura no naori* = místo, kdy během tance *kagura* je *nusa* vyměněna za vějíř.

¹⁶⁸ *Iroe* neboli *tačimawari* je, když před začátkem tance pro dodání krásy obkrouží herec na jevišti kroužek. Více v kapitole VII. 2

¹⁶⁹ *Sagariha* je hudební doprovod, který se používá při tanečním vstupu postav nebešťánek nebo vil na jeviště, jasnou melodii flétny s dlouhými tóny doprovází v pomalém tempu bubínky *kocuzumi*, *ócužumi* i *taiko*. Někdy se tomuto rytmu říká i *wataribjóši*.

¹⁷⁰ *Kogaki* = malé písmo – jsou poznámky každé školy o výjimečných případech způsobu hraní některých prvků oproti běžnému úzu.

Vyskytuje se např. ve hrách *Curukame*, *Širahige*, *Kantan*, *Dudži*, *Taiko*, *Makura džidó*.

Kagura – elegantní tanec nebešťanky pro pobavení, nebo tanec *miko* před bohem. Nejprve se tančí jen *nohama*, potom do konce druhé části na typickou melodii *kagura* tančí s rekvizitou *nusa*.¹⁷¹ (*Konparu* používá už od začátku vějíř). Od třetí části vymění *nusa* za vějíř (např. hry *Miwa*, *Tacuta*). Někdy při tancích *cure* nebo *miko* neobsahuje tanec úvodní část *džo* (*Ema*, *Makiginu*) Pro všechny druhy je příznačný doprovod *goban* – *sósuru kagura* (*Ki no makiginu* pro školy *Hóšó*, *Konparu* a *Kita*). Patří sem i hry z druhé kategorie o bozích, které nemají *kami no mai* (např. *Ema* školy *Hóšó*). U všech je používán buben *taiko*.

Kakko – tanec, který napodobuje populární pouliční umění dívek ve středověku. Příjemný lehký tanec o třech částech, kdy má tanečnick na břicho připevněný buben *kakko* a do něj tlouče paličkami. Základem je speciální doprovod *kakko* na rytmus *wataribjóši* během prvních třech částí, mezi *rjočúkankeišiki* jen s bubínky *ócuzumi* a *kocuzumi* (bez *taiko*). Objevuje se např. ve hrách *Džinenkodži*, *Kagecu*, *Hókazó*, *Močizuki* (*kokata*) atd.

Šódžó midare – *šite* předvádí opilou bytost *šódžó*¹⁷², jak plave ve vlnách a hraje si s nimi. Herec mrská *nohama* jak je zmítán vlnami, nadnáší se a opět se do nich noří. Tanec obsahuje mnoho významově konkrétních *kata*. Tónina orchestru je podobná jako v *čú no mai* – *rjočúkankeišiki* s bubnem *taiko*, a poté se změní na speciální část pro *midare*, plnou rychlých změn v tempu i melodii. Různých způsobů je tolik jako je škol, a ve speciálních poznámkách *kogaki* zapsáno mnoho variací. Kostým pro *midare* je vždy červený, někdy s výšivkou připomínající vlny oceánu.

Sagi midare – tanec, který se vyskytuje pouze ve hře *Sagi*. Volavka, která získala pátou hodnost, nadšeně poletuje okolo rybníka. Pro vyjádření její čistoty ji předvádí buď mladý chlapec, nebo stařec starší šedesáti let v bílém kostýmu. Tančí se důstojně, bez velkých rytmických změn. Tanec obsahuje mnoho specifických kroků jako např. *nukiaši*, které mají napodobovat chůzi volavky. Stejně jako *šódžó midare*, po *rjočúkankeišiki* následuje typický doprovod pro *sagi*.

¹⁷¹ *Nusa* je papírová rekvizita dívek *miko* při šintoistických obřadech.

¹⁷² *Šódžó* je zvířecí bytost z čínských legend, která zdomácněla v japonském prostředí jako bytost, která rozumí lidem, má červený obličej a ráda pije sake. Ve hrách *nó* ji často znázorňuje paruka dlouhých červených vlasů.

Šiši – kopírování *šišimai* ze středověkého umění, tanec překypuje vitalitou. Má představovat divoké prase, které žije uprostřed horského údolí. *Šite* při něm nedrží vějíř, ale jen oba své rukávy, typickým znakem je také častý pohyb hlavou. *Šite* vejde na jeviště velkolepým úvodem *randžo*¹⁷³, vyjadřujícím sílu a vitalitu, posléze se rytmus změní na rosu v lidmi nedotčeném horském údolí. Ústřední hru flétny doprovází bubínky a *taiko*. Hudební doprovod i taneční motivy jsou velmi podobné tanci, který se vyskytuje v hrách *kjógen*, s častými zvraty a akrobatickými efekty. Používá se ve hrách *Šakkjó* (*šišinomai* z buddhistické mytologie), *Močizuki* (*geinó to šite šišimai*), *Učidomóde* (jen *Kongó*).

Ranbjóši – tento tanec se vyskytuje v podstatě jen v *Dódžódži*, jeho smyslem je imitace staré tradice. Tanečnicka doprovází jen bubeník na *kocuzumi*, který vydá ostrý výkřik a po dlouhé pauze *ma* přidá jeden úder do bubínku, podle něhož se řídí pohyb herce *šite* (jeho práce chodidel). *Ranbjóši* (doslova „zmatený rytmus“) je velmi náročný pro tanečnicka, který bubeníka nevidí, a přesto se musí řídit podle něj. „Napojení“ a „cit“ svého šestého smyslu – to je jediné, na co se může herec spolehnout. *Ranbjóši* přidáno do hry *Dódžódži* se traduje v tradici rodu *Konparu*, v rodu *Kanze* je to hra *Higaki*, v rodu *Hóšó* hra *Sóšiarai*, ve škole *Kongó Sumijošimóde* (zde jej tančí chlapec), ale tyto hry se na rozdíl od *Dódžódži* téměř nehrají. Dnes jej vkládají do hry *Dódžódži* všechny školy.

Mai-bataraki – je druhem tance *hataraki*, který tančí d'áblové, čerti, božství draci, skřítki atd., kteří vyjevují svou podstatu a sílu v tanečním *šosagoto* (v taneční akci). *Hajaši* zachovává tempo blízké tanci „*mai*“, ale *šite* v něm obejde jeviště jen jednou dokola, a proto se blíží tanci *hataraki* a nese tohle jméno. Známe jej např. z her *Kamo*, *Čikubušima*, *Kurama Tengu*. Ve hrách čtvrté a páté kategorie je mnoho tanců, které znázorňují bitvu, tzv. *učiai-bataraki*, např. *Nomori*, *Cučigumo*.

Hataraki – především vyjadřuje intenzivní a prudký pohyb do rytmu hudby orchestru. Oproti *mai* je živelnější, energičtější, intenzivnější, s mnohými rytmicky i fyzicky náročnějšími prvky.

Kakeri – je tanec *hataraki*, který vyjadřuje zmatenou mysl duchů mužských bojovníků, jejichž duše nenalézají v záhrobí klid kvůli nedorušeným záležitostem/lpění na tomto

¹⁷³ *Randžo* je hudba *gagaku*, která se používá při tancích *bugaku* při příchodu na scénu nebo odchodu z ní, při úvodním rychlém tanci nebo druh velkolepého hudebního doprovodu ve hrách *nó* při objevení se *šiši* na scénu.

světě. Bubínky tlučou podle rytmu *šiteho* pohybů *kata*, flétna hraje *aširai*. Rysem jsou rychlé změny tempa. Objevuje se třeba ve hrách *Jašima*, *Miidare*, *Tamakazura*, *Funabaši*; např. *kakeri* v *Utó* vyjadřuje zabití ptáka.

Tačimawari/iroe – je typ *hataraki goto*. Během toho, co *šite* obkrouží jevištní prostor tancem *hataraki*, vyjadřuje klidné rozpoložení a pocit, konkrétní emoce závisí na každé hře. Hudební doprovod může být s *taiko* i bez. Flétna hraje *aširai fuki*. Známe z her *Hjamuman* (*šite* během kruhové dráhy hledá své dítě), *Jamamba* (*šite* vyjadřuje tímto tancem chůzi po horách), *Akogi* (*šite* pytláčí při rybolovu). Někdy se tomu říká i *iroe*, avšak *iroe*, které je před *kuse* v hrách *kacuramono*, je něco jiného.

Inori – znázorňuje duel ďáblem posedlých postav (žen) s mnichem (*jamabuši*), který zahání zlého ducha molitbou, a ten se postupně molitbám poddává a slábne. Doprovází jej vždy orchestr i s bubnem *taiko*, flétna hraje *aširai*. Podle změn tempa orchestru *hajaši* zvedá ďábel hůlku (zbraň) nebo mnich růženec a podle toho postupují a stahují se v boji. Vyskytuje se ve třech hrách *Aoi no ue*, *Dódžódži*, *Kurazuka*.

Okina – o hře *Okina* se říká, že „je to *nó*, které není *nó*“. Vychází totiž z modlitebního šintoistického rituálu.¹⁷⁴ Pod správným označením *šiki sanban* je provozován při slavnostních příležitostech či na Nový rok jako požehnání národu a prosbu o mír, bezpečí a bohatou úrodu. Hra je rozdělena podle vystupujících postav, po úvodním výstupu *senzai no mai* herce *cure* nebo *kjógen* následuje oslavný zpěv a tanec bílého starce *okina* (*okina no mai*), trojici uzavírá část *sanbasó* obsahující tanec s udupáváním země (*momino dan*) a výstup s černou maskou a zvonečkem *suzu no dan*. V minulosti byly přidávány i části *čiči no džó* a *enmei kaja*. Dnes se ale hrají jen první tři. Protože je *okina* speciálním představením, všichni performeři se na něj připravují důkladnou očištěnou, masovým půstem atd.

Senzai no mai – úvodní výstup (*cuju harai*) ve hře *Okina*. Tančí jej buď *cure* (ve školách *kami-gakari* – *Kanze*, *Hóšó*) nebo *kjógenkata* (ve školách *šimo-gakari* – *Kita*, *Konparu*, *Kongó*) bez masky, mladě a energicky, za použití hodně pohybů. Flétna hraje *aširai*, tři bubeníci na *kocuzumi* hrají *sančó* (třídobý rytmus). Začíná se *sanbjóši*, uprostřed je *uta*.

¹⁷⁴ Více v kapitole I. 3. 2.

Okina (no) mai – tanec ve druhé části hry *Okina*, který následuje po *šúgen*. Stařec *okina* s maskou Hakušikidžó tančí oslavný tanec přející mír pod nebesy. Doprovodem jsou tři bubínky *kocuzumi*, flétna hraje *aširai*. Má tři části (*Konparu* jen dvě), každá část má jiný název pro rytmus nohou: *ten* (nebe), *či* (země), *nin* (člověk). Vychází z tradičních tanců provozovaných v rámci šintoistického rituálu.¹⁷⁵

Sanbasó – třetí část hry *Okina*, tančí jej vždy *kjógengata* po tanci starce *okina*. Dělí se na část bez masky *momino dan*, během níž herec představuje srovnávání a tvrzení půdy (například pro stavbu domu) tancem s mnoha dupy. Před koncem tance vyrazí hrdelní výkřik a s nohama u sebe předvede „havraní skok“. Poté přichází většinou dialog *šúgen no mondó* s hercem *menbako moči*¹⁷⁶. Následuje druhá část nazvaná *suzu no dan*, pro níž si herec nasazuje černou masku *Kokušikidžó* a bere do rukou zvoneček. *Suzu no dan* je modlitební tanec za dobrou úrodu, tanečník zvoní do rytmu zvonečkem, nebo zvonečkem předvádí *kata* znázorňující rozhazování semínek rýže. Oba bubínky hrají speciální *či o učí*, flétna se přizpůsobuje jejich rytmu. Termín *sanbasó* (každá ze dvou škol *kjógen Izumi* i *Ókura* jej zapisují jinými znaky) se dochoval z doby Muromači, kdy celý *Šiki sanban* následoval jako třetí hra *sarugaku* (*sanban sarugaku*) po *Čiči no džó* a *Okina*.

¹⁷⁵ Dochovaný *okina mai* ze svatyně Narazuhiko nebo Kuruma otoši je dnes zapsán mezi nehmotných kulturním dědictvím UNESCO.

¹⁷⁶ Jako *menbako moči* se označuje herec, který přichází do *sanbasó* s krabicí, v níž jsou uloženy masky a zvoneček, funguje také jako partner pro dialog s hercem *sanbasó*. Ve školách *kamigakari* (*Kanze*, *Hóšó*) jej hraje speciální herec, ve školách *šimogakari* (*Konparu*, *Kita*, *Kongó*) je to herec *kjógen*, který tančil *senzai no mai* (úvodní tance hry *Okina*).

VI. TANEC V *NÓ* V RELACI S OSTATNÍMI KOMPONENTY

Tanec a pohyb v divadle *nó* je součástí komplexního obrazu, je tedy určován dalšími důležitými komponenty celého představení, především vizuálními a zvukovými. Podle teorie taneční analýzy Janet Adshead¹⁷⁷ jsou to právě shluky a vztahy jednotlivých komponentů mezi sebou (pohybové struktury, osobnosti tanečníka, vizuálních a zvukových elementů), které určují formu tance, nad níž poté stojí percepce a interpretace. Rozebírat podrobně jednotlivé složky celé struktury je úkol přesahující rozsah i zaměření této práce, přesto však považuji za nutné zmínit alespoň některé nejdůležitější aspekty, které přímo ovlivňují taneční formu a tedy také její význam, znaky a znaková gesta, zakomponovaná v dané struktuře.

Pomineme-li nyní pohyb, samotné tělo a osobnost interpreta, který je zároveň tvůrcem i nositelem znaku, umělcem i uměleckým dílem, je to maska a kostým, které se doslova dotýkají tančícího těla. Umění docílit dojmu tančícího kostýmu a masky jako ožvlé loutky je násobeno sálající energií živě přítomného interpreta, který svou osobnost neskrývá, nýbrž naplňuje jí cele hranou postavu.

VI. 1 KOSTÝM

Kostým je nejdůležitějším vizuálním elementem tanečního pohybu, jeho tvar a plynulost rozvlnění záhybů látky tvoří estetické linie, které interpret naplňuje svou energií. Uvážíme-li, že herci jsou vidět z těla pouze chodidla a ruce, je tvar těla v kostýmu určujícím komponentem. Základní postavení těla (*kamae*) je zaručeno utažením kimona převázaného pásem *obi*. *Kimono* je doplněno kalhotovou suknicí *hakama*. Herec je tak v téměř přirozeném postoji, který dává vyniknout estetickým proporcím kostýmu. Tomu přisuzuje velký význam také Zeami ve svém spise *Fúšikaden*:

„Ženy

... V první řadě platí, že je-li nepěkný pohled na hercův kostým, nelze se dívat ani na jeho vystoupení. Představuje-li herec dvorní dámu *njógo* nebo *kóí*, nemůže vidět, jak se tyto

¹⁷⁷ Adshead, Janet: *Dance Analysis. Theory and practice*. London 1988.

urozené dámy chovají, proto by si to měl s pečlivostí zjistit. Způsob oblékání kimona kinu či kalhotové suknice hakama je přesně stanovený. Je dobré se na něj zeptat.

Představovat obyčejnou ženu je skutečně jednoduché, poněvadž jsme zvyklí se na obyčejné ženy dívat. Plně postačí, když kimono prostých žen, kinu nebo kosode, oblékne herec běžným způsobem. Kimono kinu a kalhotová suknice hakama by rovněž měly být dostatečně dlouhé, aby zakryly herecovy kroky. Boky a kolena je třeba držet zpříma, aby postava působila půvabně a přirozeně. Působilo by nehezky, kdyby herec zaklonil hlavu. Pokud by naopak hlavu předklonil, jeho postava nebude zezadu pěkně vypadat. Stejně tak není vhodné do držení hlavy vkládat příliš mnoho síly, neboť to nepůsobí ženským dojmem. Je třeba použít kimono s co nejdelšími rukávy a vůbec neukazovat divákům ruce. Kimonový pás by se měl zavazovat také volně.

Pokud herec věnuje kostýmu patřičnou péči, znamená to, že se opravdu snaží o věrohodné předvedení role. Žádná role nemůže být dobrá, pokud je špatný kostým. To platí především o ženských rolích, u nichž je kostým skutečným základem.“

...

Šílené osoby

... Není třeba říkat, jak je pro každou z takových rolí důležitý vhodný kostým. Jde-li o šílené bytosti, podle situace lze proto obléci i křiklavý kostým. Do vlasů je dobré вплést květinu podle ročního období.

...

Role božstev

... Postava božstva musí mít vhodný kostým, který v co největší míře odpovídá jejímu božskému charakteru. Náležitý oděv je jediným prostředkem, který herci slouží k představení takové bytosti. Herec se musí dobře starat o svůj skvostný kostým a musí dát obzvláštní pozor, aby vytvořil patřičně vznešené zdání.¹⁷⁸

Významový obsah kostýmu je oproti jiným složkám potlačen. Přesto je oděv v Japonsku považován za mnohem důležitější složku kultury, než je tomu například v Evropě.

„Heianští dvořané žili z našeho pohledu téměř asketickým způsobem života – jejich dřevěné paláce byly v zimě chladné a prodyšné, strava byla poměrně skromná, neměli měkká

¹⁷⁸ Zeami, Motokijo: Představování hereckých rolí. přel. Vostrá, Denisa a Holý, Petr, *Disk č. 5, březen 2007*, s. 140-144.

lůžka ani pohodlná sedadla. Na co si skutečně potrpěli byly oděvy. Roucho ze vzácné látky často představovalo celý majetek, který si člověk doslova „nosil s sebou“, a byl současně i známkou bohatství a postavení. V zimě sloužil jako jeden z mála prostředků na ochranu proti chladu, a nezřídka i jako lůžko.“¹⁷⁹

V dobách Kan'amiho a Zeamiho se používaly údajně běžné kostýmy podle postavení té které role. Vlivem popularity žánru u vysoce postavených samurajů a šlechty bohatí patroni často dávali své sponzorské dary hercům formou kostýmů, které si sami svlékli, tzv. „*kosodenugi, suó nugi*“, a tímto zvykem přispěli k počátku užívání drahocenných oděvů ve hrách *nó*. Během následujícího období Azuči-Momojama, které zaznamenalo ekonomický pokrok a díky tomu nové postupy v oblasti barvení látek, se stala výroba oděvů doslova uměleckým řemeslem a herci začali na jevišti používat ještě drahocennější kusy, které v běžném životě nenosili ani vysoce postavení šlechtici. Dnešní podoba kostýmů se ustálila asi zřejmě v polovině období Edo.¹⁸⁰

Kostým nosí ve hrách *nó* pouze hrající postavy, tedy *šite, cure, waki, waki-zure, aikjógen* či *kokata*, všichni ostatní (sbor, hudebníci či pomocníci *kóken*¹⁸¹) oblékají formální černé *moncuki kimono* se suknicí *hakama* a bílými ponožkami *tabi*.

VI. 1. 1 Kimono

Tanec je součástí každé hry *nó*, všechny kostýmy jsou tedy uzpůsobeny volnému pohybu. Základem je *kimono* převázané pásem *obi*, suknicí *ókuči* pro mužské postavy a kabátek, ženské role nosí většinou *kimono karaori*, dvořanky k nim navíc přidávají suknicí *ókuči* a kabátek.¹⁸² Ženské postavy nejčastěji tančí v kabátku *čoken* nebo *maiginu* s širokými rukávy různých barev, s vyšitými vzory ptáků či květin. Jsou případy, kdy ale stejný kabátek oblékají i samurajové místo svrchního pláště *happi*.¹⁸³

Kostýmy jsou často součástí zápletky, před mnoha tanci se *šite* převléká přímo na jevišti za pomoci *kókenů*. Například postava Nebešťanky ve hře *Hagoromo* odmítá rybáři

¹⁷⁹ Rumánek, s. 275.

¹⁸⁰ *Nó handbook*, s. 220.

¹⁸¹ Pomocníci *kóken* jsou herci *šite*, kteří jsou na jevišti přítomni pro pomoc s náročnými převleky, odnášením rekvizit apod.

¹⁸² Keene, Donald: *The Classical Theatre of Japan*, Tokyo 1970.

¹⁸³ *Nó handbook*, s. 222.

Hakurjó zatančit dříve, než jí vrátí její nebeské roucho, „*bez roucha je to nemožné.*“¹⁸⁴ Jakmile je dostane, popojde dozadu a v tu chvíli se celá hra zastaví a diváci čekají, až si herec oblékne kabátek.

Velký význam hrají v tanci také rukávy. Ve hře *Funa Benkei* odpovídá Šizuka na prosbu Benkeiovi, že tedy zatancuje, přestože není v rozpoložení, kdy by měla tančit. „*Nemohu přece nyní vstát a tančit. Jak je mi stydno teď rozvířit své rukávy*“¹⁸⁵. Rukávy jsou častým námětem japonské poezie a součástí mnoha metafor, mohou symbolizovat půvab, postavení, intimitu, lože a podobně. V tanci jsou často využívány buď pro estetický důraz, nebo při zmínkách o rukávech ve zpívaných částech.

Ve hře *Hagoromo* jsou rukávy předmětem mnoha metafor, které vyplývají z námětu hry. *Hagoromo*, nebeské roucho z peří, je oblekem nebešťanky, tedy andělské bytosti, sestupující z nebe. Tanec v tomto plášti je podnětem celé hry. Proto jsou okřídlené rukávy pláště vlající během tance přirovnávány k bílým oblakům, sněhovým vločkám či padajícím květům.¹⁸⁶

K rukávům se váží konkrétní pozice *kata* „*sode wo kaesu/maku/kazuku*“, což je převrácení rukávu během tance, buď z vnější strany dovnitř jakoby položením na paži (*kaesu*), nebo z vnitřní strany ven jakoby nabalením na paži (*maku*), nebo oběma rukávy pohodíme směrem nahoru k hlavě (*kazuku*). Použití rukávů se liší podle škol.¹⁸⁷

VI. 1. 2 *Tabi*

Doslova nezbytným vybavením tanečníka jsou bílé bavlněné ponožky *tabi*, které umožňují klouzavou chůzi *suriaši* po dřevěné podlaze jeviště. Oddělený palec zajišťuje dobrou stabilitu herece v otáčkách či náročnějších krocích, jeho pravým důvodem je ale spíše japonská oděvní/obuvní tradice než účelné použití pro tanec. Stejně tak jejich bílá barva spíše koresponduje s estetickými ideály, značí ale zároveň posvátnou čistotu, s níž je na jeviště

¹⁸⁴ 衣なくては叶ふまじ。Kanze, Sakon, 24sei: *Hagoromo*, Hinoki šoten, 1967.

¹⁸⁵ シテ 「その時静は立ち上がり。時の調子を取りあえず。渡口の遊船は。風静まって出す」

地謡 「波濤の謫所は。日晴れて出す」

シテ 「立ち舞うべくもあらぬ身の」

地謡 「袖うち振るも。恥ずかしや」

Hóšó, Kuró: *Funa Benkei*. Wanja šoten, 1980.

¹⁸⁶ Více viz tabulka v kapitole VIII. 3.

¹⁸⁷ *Nó handbook*, s. 243.

divadla *nó* vstupováno. Fakt, že divadelní jeviště bylo často součástí chrámových komplexů, na tom má jistě svůj podíl, mnohem spíše je to však obecně úcta profesionálních herců k jevišti jako k prostoru, díky němuž vstupují do jiné reality.¹⁸⁸

VI. 1. 3 Pokrývka hlavy

Součástí kostýmu jsou také různé paruky, čelenky a pokrývky hlavy, které určují blíže postavu. Paruky se používají vždy jen u postav s maskou. *Kacura* je paruka používaná pro běžné postavy žen (proto se také hrám třetí kategorie říká často *kacura mono*), ženy bláznivé nebo nadpřirozené postavy nebešťanek nosí paruku delších vlasů, tzv. *nagakacura*. U bláznivých žen často hrají prameny předních vlasů *maegami* významnou funkci.¹⁸⁹ Dlouhé vlasy ženy symbolizují nejen její krásu a mladost, ale také sílu a postavení. Postavy stařen nosí paruky *ubakami*, postavy starců *džógami* nebo *tare* (*kurotare* či *šiotare*), kterou nasazují také některé role proměněných *ato-džite* v *šuramono*. Duše zemřelých válečníků nebo některá božstva používají také často paruku *kuro-gašira*. Démoni, ďáblové, nadpřirozené bytosti, skřeti apod. jsou známi také střapatými parukami *aka-gašira* nebo *širo-gašira*.

Čelenky nosí často princezny nebo nebešťanky, ve hře *Curukame* je čelenka s jeřábem či želvou jediným určujícím prvkem, podle něhož poznáme, jakou roli herec tančí. Dále herci, kteří tančí tance *kamimai*, si připevňují čelenku *sukikanmuri*.¹⁹⁰ Symbolem tanečnic je čapka *tate eboši*, která napodobuje formální oděv dvořanů či mnichů. Ve hře *Funa Benkei* například nutí mnich Šizuku Gozen k tanci na rozloučenou, ta se ale zdráhá. Benkei jí nabídne její čapku *eboši*, kterou má zrovna po ruce, Šizuka tedy nemá výmluvu a musí zatančit. „Zde je zrovna čapka *eboši*, prosím nasad'te si ji a zatančete nám.“¹⁹¹

¹⁸⁸ Obdobně si například u nás nikdo nedovolí přejít baletní scénu či tréninkový sál v běžné obuvi, na jevišti je nepsaným pravidlem zakázáno jít (pokud není narežirováno v herecké akci) nebo například pískat.

¹⁸⁹ Rozpuštěné nesvázané vlasy zřejmě evokují bláznivou bytost, stejný význam nalezneme také v evropském divadle, například postava Giselle ze slavného baletu znázorňuje své zešílení na konci prvního jednání tím, že si nenápadně na scéně rozpustí vlasy.

¹⁹⁰ *Nó handbook*, s. 223.

¹⁹¹ ワキ「折節これに烏帽子の候。これを召して一さし御舞い候え
Hóšó, Kuró: *Funa Benkei*. Wanja šoten, 1980.

VI. 2 MASKA

Maska hraje v japonském divadle *nó* důležitou roli v utváření vizuální formy celého představení. Je to ona, která nese nejkonkrétnější významy pro oko diváka. *šite* ji nosí vždy, když hraje ženu. V ostatních rolích ji nosí většinou, jen málokdy hraje bez masky (například ve hře *Curukame*). V některých případech nosí masku také *cure* nebo *waki*, ale herci v těchto rolích častěji vystupují bez masky a omezují mimiku tváře na minimum. Jejich obličej přitom působí jako reálná maska, proto se zde používá označení *hitamen*. Tato technika ale není jednoduchá.

„Role bez masky (hitamen)

Tyto role jsou rovněž velmi obtížné. Mohou se zdát snadné, poněvadž je herec předvádí ve své všední podobě. Kupodivu však platí, že není-li jeho umění nó na výši, je na jeho vystoupení bez masky nehezký pohled.

Je nutné, aby herec zvlášť studoval každého, koho napodobuje. Pokud jde o obličej, není správné vytvářet jednotlivé výrazy. Někteří herci výraz tváře mění. Takové představení však nestojí za to, abychom se na ně dívali. Pohyby a chování je nutno napodobovat, výraz tváře by ale měl zůstat přirozený a herec by se neměl pokoušet jej uměle vytvářet.“¹⁹²

Masky nepředstavují role, ale typy (dívku, chlapce, starce, slepce, samuraje, krásnou ženu, starou ženu, božstvo, démona atd.), kterých existuje mezi šedesáti až osmdesáti. Všechny ostatní masky z těchto typů vycházejí; zapsaných druhů, které se ustálily v době Muromači, je kolem dvou set. Některé masky se vyskytují pouze v konkrétních hrách (*Jamamba*), u některých her je možný výběr z více typů. Konkrétní masku si pro každé použití vybírá herec *šite* sám ze zásob svého rodu. Masku má vždy neutrální výraz *čúkan hjódžó* a umným natočením a naklopením získává jiné výrazy od smutných po veselé podle toho, jak na ni dopadá světlo a stín¹⁹³: „...říká se, že nemá žádný výraz, ale každý výraz může vytvořit. Když herec například natočí masku mírně vzhůru, zdá se, že se směje, sotva znatelným skloněním hlavy zase může vyjádřit smutek. Dá se říci, že masky divadla *nó* vyvolávají zrakový klam, čímž je dosaženo obrovského efektu. Herec tak může být dokonce

¹⁹² Zeami: Představování hereckých rolí, s. 142-144.

¹⁹³ Podrobněji o pohybech hlavy v kapitole VII. 1. 1.

důležitější než kostým – nad nešikovným hercem maska „zvítězí“ a výsledný efekt je pak zcela opačný. Z tohoto důvodu začátečníci nikdy nepoužívají originální masky honmen.“¹⁹⁴

Herec si musí dlouhé roky osvojit tuto hru se světlem a stínem a práci s maskou vzhledem k osvětlení a pozici diváků. Maska je vždy menší než obličej, *šite* ji tedy nesmí divákům nikdy ukázat z příliš nízkého či vysokého úhlu, což by zkazilo důležitou iluzi. „*Součástí učení jsou metody, jak zabránit, aby hlas v masce zůstal zablokovaný, a nechat jej pronikat jasně ven. Je lepší, když je maska trochu výš a hlas se tedy lépe nese, na druhé straně by ale nemělo být vidět ústa, aby potom vizuálně nebyla vidět dvoje ústa.*“¹⁹⁵

Náklony obličeje podle výrazu masky se neshodují s přirozenými pohyby hlavy, lze tedy říci, že každý taneční krok vyžaduje zároveň přísnou pozici hlavy, jejíž náklon o pouhý jeden centimetr by mohl změnit celkový význam. Maska nesedí pevně na obličej, je vycpána vatovými tampónky, které zabraňují otlačeninám a sají případný pot. I proto je úzkými škvírkami v prostoru očí velmi slabě vidět, periferní vidění je naprosto omezeno a herec se orientuje pouze podle sloupů na jevišti (především hlavního sloupu *mecukebašira*). Nesmí hlavu sklopit, aby se podíval pod nohy nebo na důležitou rekvizitu, nevidí dál než metr před sebe, musí se prostor doslova naučit nazpaměť. To dokládá i sám *šite* Kanze Tecunodžó při vzpomínce na hru *Macukaze*:

„Cure tam má položit druhé vědro na vozík. Čas neúprosně plynul a já jsem byl napjatý a nervózní, aby mi nespadlo. Protože jsem nic neviděl, jen jsem ucítil, že se vědro dotklo vozíku a řekl jsem si: Tak už je asi tam.“¹⁹⁶

VI. 3 REKVIZITY A VĚJÍŘ

S tělem často splývají také drobné rekvizity, které drží herci během představení a často i při tanci v rukou. Používají se v různých hrách, tudíž se skladují a nazývají *kodógu*, pro rozlišení od scénických rekvizit zvaných *cukurimono*, jež jsou připravovány speciálně pro každé představení (zvon, chýše, loď, hrob, kočár, vozík, studna atd.). Mezi *cukurimono* patří také jednoduché větší rekvizity z bambusu, jako jsou různé hole, bidla, udice, bič či paličky

¹⁹⁴ Mijake, Akiko: Výrazové prostředky v divadle *nó* a používání masky, *Disk 20 (červen 2007)*, Praha 2007, s. 148.

¹⁹⁵ Rumánek, s. 278.

¹⁹⁶ *Tamtéž.*

(například pro úder do zvonu), hrábě na listí či sníh, otýpka roští atd. V mnoha hrách se používají také větvičky stromů *sakura*, *ume* nebo *kacura*, v mnoha hrách (*Sumidagawa*, *Miidera*, *Hjakuman*, *Hanjo*) nosí šílené postavy také větvičku *sasa* (nazývanou v tomto případě *kurui-zasa*), která znázorňuje jejich narušenou mysl (je rozvětvená, jako listy bambusové trávy *sasa*). Navíc podle Zeamiho platí pravidlo, že:

„Pokud herec, jenž představuje roli tanečnice *kusemai*, *širabjóši* nebo šílené ženy (*mono-gurui*), drží v ruce vějíř či jinou rekvizitu (*kazaši*), měl by ji držet co nejuvolněji.“¹⁹⁷

Mezi *kodógu* patří především zbraně jako meč nebo halapartna, které se používají buď připevněné na těle (za pásem *obi*) nebo při souboji během tance. Dalšími častými rekvizitami jsou například předměty, které souvisejí s vykonáváním obřadů jako růženec, krabička se sůtrami nebo palička, kterou mnich používá pro cinkání do zvonku při bohoslužbách. Dále to jsou věci, které nosí *šite* v ruce, jako dřevěná vědra, nádoby na vodu (*Macukaze*), košíky na květiny či byliny, různé rybářské sítě, pochodně, srpy atd. Mezi další patří ty rekvizity, které herci pokládají na zem, jako polštář ve hře *Kantan* nebo kolovrátek ve hře *Kurozuka*.

Téměř všechny hry se ovšem neobejdou bez základní rekvizity divadla *nó*, kterou je vějíř *ógi*.

Při představeních *nó* mají vějíř všichni, kdo se účastní dění na jevišti. I sbor, hudebníci a pomocníci *kóken* jsou vybaveni vějíři *šizume ógi* neboli *cune ógi*. Ty jsou menší než taneční *mai ógi* a během představení se nikdy neotevírají. Vzor na vějířích symbolizuje příslušnost herce *šite* k jednomu z pěti rodů (škole, proudu), například rod *Kita* mívá na vějíři tři mraky, rod *Hóšó* pět, rod *Kongó*, rod *Kanze* dva pruhy tří vodorovných čar a rod *Konparu* pět kruhů. Tyto vějíře se používají také pro představení *šimai* a *kjógen*. *Šite* a *waki* používají během her *nó* tzv. *čúkei ógi*, který se při složení nedovírá úplně (na rozdíl od *šizume ógi*).¹⁹⁸ Může mít různé velikosti, například vějíř rodu *Kanze* má 33,5 cm.¹⁹⁹ Pouze cizinci (čínské role) používají neskládané vějíře, tzv. *tó učiwa*, a skřítek Tengu ve hře *Kurama Tengu* speciální *ha učiwa* s péry.

¹⁹⁷ Zeami: Představování hereckých rolí, s. 141.

¹⁹⁸ *Nó handbook*, s. 236.

¹⁹⁹ *Šimai njúmon*, s. 10.

„Vějíř zde není jen ozdoba, nýbrž specifický nástroj využívaný k vytváření vztahů a sloužící také jako katalyzátor energie. Je to důmyslný artefakt těsně spjatý se zvláštními pohyby herce a přejímající jeho energii.“²⁰⁰

Vějíř je v divadle *nó* mnohdy používán také pouze jako prodloužení ruky a akcentace nejdůležitějších gest,²⁰¹ při tanci plní funkci okrasnou i významovou. Jako zástupná rekvizita konkrétních věcí či činů je dnes ve hrách *nó* na rozdíl od her *kjógen* využíván jen minimálně, často symbolizuje například číši *sake* nebo zbraň, psací potřebu či dopis atd. Deskripce většiny významových i abstraktních pohybů a póz *kata* sleduje především pohyb vějíře, který určuje motivace, směry i výsledné tvary póz. Právě pomocí práce s vějířem vyjadřují postavy směry či cíle svých pohledů i duševní rozpoložení (pomocí napětí v gestu a sklopení vějíře lze poznat, zda se maska dívá do dálky nebo na imaginárního partnera před sebou). Význam akcí vějíře určují jednotlivé pohybové elementy *kata*, kterými se budu zabývat v další kapitole.

„Vějíř stojí na pomezí mezi metaforou a realitou a pohybuje tu silou herce, tu silou postavy. Pokud typ postavy není pevně dán maskou a kostýmem (například při předvádění vybraných tanců), může vějíř sloužit k transformaci postav, či snížit rozdíl mezi hercem a postavou. Otevření vějíře přitom není jen mechanickou přípravou k zahájení tance, ale okamžikem nabitým symbolickými a emocionálními významy, okamžikem, v němž se obyčejná přítomnost herce mění ve významy naplněnou přítomnost postavy.“²⁰²

Pro každou roli se využívá jiné barevnosti či stylu vějíře, stejně jako u kostýmu či masky je však výběr na herci *šite* – sladění jednotlivých částí dané role odpovídá vytříbenému vkusu herce, jeho znalostem a zkušenostem. I malý detail na kostýmu může u některých rolí sehrát důležitou významotvornou úlohu (například výšivka mořských vln pro roli *šódžó* atd.), příliš dokonale sladěné odstíny vějíře a kostýmu naopak narušují kontrastní harmonii. Vějíře se častým používáním velmi rychle opotřebovávají, herci proto zásadně zkoušejí s obvyklejšími, zkušebními vějíři, a originály používají pouze pro představení. Pro začátečníky je to někdy náročná zkouška, když se jim například originální vějíř nepovede plynne otevřít tak jako jejich vlastní na zkouškách.

²⁰⁰ Vostrá, Denisa: Prostor a čas v japonském konceptu *ma*, *Disk č. 34* (prosinec 2010), AMU, Praha 2010, s. 102.

²⁰¹ Přednáška Akira 23. 2. 2013 KDV na FFUK.

²⁰² Vostrá, s. 103.

VI. 4 PROSTOR

Prostor je, samozřejmě spolu s časem, esenciálním rozměrem divadelního tance. Právě tady více než kde jinde platí, že prostor může „vytvářet čas“ a naopak. Prostorovými změnami dochází na jevišti k vyjádření posunu v čase, dynamickým využitím času se zase můžeme ocitnout během mžiku v jiné prostorové realitě. I japonské divadlo s těmito „zázraky“ pracuje, jeho specifikem je však způsob vnímání koexistence různých časoprostorových realit před očima diváka, k jaké se moderní evropské divadlo odváží jen málokdy.

VI. 4. 1 Uspořádání jeviště

Do konce doby Muromači byla jeviště pro hry *nó* situována ve svatyních či chrámech nebo na venkovních provizorních pódiiích. Dřevěné jeviště ale velmi trpělo častými dešti a muselo být často opravováno, proto se v moderních dobách začaly stavět divadelní haly s jevištěm v uzavřeném a zastřešeném prostoru. Jednou z připomínek této historie jsou drobné kamínky *širasu*, jež oddělují hlediště (které bylo dříve stavěno v samostatné budově naproti jevišti), a schůdky *kizahaši*, kudy původně vstupoval pořadatel představení (např. představený chrámu) a uváděl je.

Jeviště se skládá z přístupového můstku *hašigakari* a téměř čtvercového prostoru *honbutai* ohraničeného čtyřmi sloupy. Diváci sedí do půlkruhu kolem jeviště a mohou tak dění na jevišti pozorovat ze tří úhlů: *šómen* (proti orchestru), *waki-džómen* (proti pozici herce *waki*) nebo *naka-džómen* (mezi těmito dvěma úhly, přímo naproti sloupu *mecukebašira*). Publikum tedy obklopuje čtverec jeviště ze dvou stran a logicky tak určuje „první plán“ jeviště do tvaru trojúhelníku s vrcholovými body sloupů *šitebašira*, *mecukebašira* a *wakibašira*; „zadní plán“ potom tvoří druhá polovina čtverce s vrcholy *šitebašira*, *wakibašira* a *fuebašira*.

Mecukebašira je nejdůležitějším orientačním bodem v prostoru pro všechny herce, především pro herce s maskou. Jak již jeho název vypovídá, je to sloup, o nějž se mohou opřít pohledem a podle něj odhadnout svou pozici na jevišti. Vzhledem k tomu, že herec s maskou nevidí pod nohy a kolem sebe, musí si prostor jeviště opravdu dokonale „nachodit“ a „zapamatovat svým tělem“. Základním výchozím bodem pro každého herce je prostor

nanoriza/džóza v blízkosti *šitebašira*, v jehož blízkosti se nejčastěji zdržuje *šite*. V těchto místech se začíná většina příběhů, zde je herec představován a zde i často svůj part končí. Příběh se rozvíjí dopředu směrem k *mecukebašira*. Hlavní komunikační spojnicí v prostoru je diagonála mezi *nanoriza* a *wakiza* před sloupem *wakibašira*, kde se často nachází *waki* při příchodu herce *šite*. Většina dialogů se odehrává právě na této pomyslné diagonále a nestává se, že by si herci *šite* a *waki* svá místa prohodili. Hlavní postava, která přichází na jeviště přes můstek *hašigakari* (tedy zleva z pohledu diváka), je při příchodu na *honbutai* již konfrontována předešlou situací a tedy přítomností herce *waki* v pravém rohu jeviště. Tance herce *šite* se většinou odehrávají v trojúhelníku „prvního plánu“, jen málokdy se *šite* přiblíží k zadnímu sloupu *fueza*, a to buď při krouživých drahách kolem celého jeviště, soubojových scénách nebo prostorově náročných hrách.

Herci rozdělují *honbutai* na devět pomyslných částí pro snazší určení pozice v prostoru: z pohledu *šómen* jsou třetiny *džóza/nanoriza* (vlevo vzadu), *wakišó* (vlevo uprostřed), *sumi* (vlevo vepředu), *daišómae* (vzadu uprostřed – tzv. „před velkým a malým bubínkem“), *šónaka* (uprostřed jeviště), *šósaki* (vepředu uprostřed), *fueza mae* (vpravo vzadu – tzv. „před flétnou“), *džiutai mae* (vpravo uprostřed – tzv. „před sborem“), *wakiza mae* (vpravo vepředu – tzv. „před místem herce *waki*“). Pohyb po jevišti popisují slovesy *agaru* (stoupat) pro pohyb směrem blíže k divákům *šómen* a *sagaru* (klesat) pro pohyb směrem vzd²⁰³. Pro směry vpravo a vlevo se používá pohled ze strany herce.

Na rozdíl od evropské divadelní tradice, která tvoří významy příběhu i pomocí směrů vstupů postav na jeviště a pohybu po něm,²⁰⁴ je jeviště *nó* limitováno pouze jedním vstupem. To značně určuje způsob umístění právě nehrajících postav na jevišti – jejich odchodem z „prvního plánu“ a usazením v zadní části jeviště ve strnulé póze *seiza* je divákovi dána najevo „nepřítomnost“ té které postavy na jevišti.

Z obou herních „plánů“ je vysunut také hudební doprovod. Orchester *hajaši* sedí na místě zvaném *atoza*, které je od *honbutai* odlišeno vodorovným kladením podlahových prken (zleva doprava z pohledu *šómen*), zatímco *honbutai* má prkna položena svisle (zezadu dopředu z pohledu *šómen*). Vedle orchestru poté sedávají herci v roli pomocníků *kóken*²⁰⁵.

²⁰³ Toto názvosloví je zcela opačné od evropské tradice, ovlivněné tradičním používáním šikmy.

²⁰⁴ Winearls, Jane, s. 135.

²⁰⁵ Herci *šitekata*, kteří připravují potřebné rekvizity či pomáhají při převleku herců.

Také sbor *dži* sedí vně pole ohraničené sloupy, v pravé části jeviště z pohledu *šómen*, tedy naproti *wakidžómen*. Herci sboru jsou usazeni ve dvou řadách po čtyřech, kdy starší a zkušenější zpěváci sedí vzadu a mladší vepředu²⁰⁶. Sbor i herci *kóken* přicházejí a odcházejí malými dvířky *kirido-gučí* vpravo v rohu z pohledu diváků *šómen*. Vchod není příliš viditelný pro diváka, proto se mu také někdy říká zapomenutá dvířka²⁰⁷. Orchester i jednotlivé hrající postavy vcházejí po můstku *hašigakari* z místnosti *kagami no ma* (ve které probíhají poslední úpravy kostýmu před vstupem herce na jeviště, případně nasazování masky). Prostor jeviště a zákulisí odděluje závěs *agemaku*, který pro vstup jednotlivých postav na jeviště ručně zvedají pomocníci. Přes závěs na jeviště nevidí, a proto musí načasovat jeho otevření pouze podle zvukových efektů odcházející postavy.

Můstek *hašigakari* symbolizuje přechod mezi zákulisím a prvním plánem jeviště, tedy příchod postavy na scénu. Je to dlouhý úsek se zábradlím, z pohledu diváka je situován vždy vlevo od *atoza*. Zde se také hodně hraje, proto je považován za prodloužení jeviště. Mnohdy je využíván právě pro vyjádření dějů konaných mimo hlavní časoprostor, vnější brány chrámů či domů, cesty atd. Postavy rozmístěné na *honbutai* v takových případech „neslyší“ promluvu na můstku a naopak. V některých hrách (např. *Kajoi Komači*) je promluva herce situována za závěs *agemaku* – význam tohoto ztvárnění spočívá v tom, že diváci postavu již slyší, ale *waki* na jevišti ještě ne. Můstek *hašigakari* je členěn na šest částí pomocí borovic, které jsou zasazeny po obou jeho stranách. Ze strany obecnstva to jsou tři borovice, které se číslují směrem od jeviště, a ze zadní strany další dvě, které jsou vsazeny v mezerách mezi nimi. Můstek je oddělen od *honbutai* sloupem *šite-bašira*, od části *atoza* sloupem *kóken/kjógen-bašira*. V jeho blízkosti sedávají buď herci *aikjógen*, nebo pomocníci *kóken*.

VI. 4. 2 Symbolický prostor

Prostorové asociace jsou silně vázány na symboliku her *nó* a tedy jejich předchozí znalost. Evropské divadlo tvoří energický náboj především korigováním vzdáleností postav při dialogu, jejich oddalováním a přibližováním, orientací *en face* nebo k sobě, zády, atd. Postavy herců v *nó* na sebe ale většinou křičí z nejbzdálenějších rohů, přestože představují milostnou scénu, neslyší se a nevidí, přestože jsou vzdáleni krok od sebe. Symbolika mostu

²⁰⁶ Důvodem je stejná logika jako u evropských sborů, neboť první řada slyší zadní a může podle ní sladit své hlasy, melodii i rytmus.

²⁰⁷ Při představeních *šimai* neúplných částí her vchází těmito dvířky všichni vystupující.

ohrazeného třemi borovicemi a význam každé z nich, význam předního trojúhelníku jeviště, jehož obvod značí cestu dlouhou několik mil, ignorovaná přítomnost hudebníků a pomocných asistentů *kóken* na jevišti, sedících ve vzdálenosti na krok od jednajících postav, to vše zde má svůj nenahraditelný význam. Ovšem jiný než v evropském divadle, proto by neznalý evropský divák při prvním střetu s *nó* mohl mít dojem, že prostor „klame tělem“.

Sémiotický prostor je filozofickým tématem, jehož rozbor nepatří na stránky této práce. Je však potřeba jej mít na paměti jako nejdůležitější znakový komponent, který ovlivňuje vnímání pohybového jazyka tance. Otázce začlenění konceptu prostoru do japonského estetického vnímání se kontinuálně věnuje ve svých pracích Denisa Vostrá v rámci studie konceptu „*ma*“.

Ma jakožto základní koncept japonských filozofických i estetických teorií tkví v porozumění nezbytnosti toho, co je „mezi“, tedy bílých míst na plátně, odmlk v mluvě, pomlka v hudbě, zdánlivě „prázdném“ prostoru či čase.

*„Dalo by se snad říci, že ma je jakýmsi průsečíkem životního prostoru a životního času, je to reflexe stavu mysli a srdce... V zásadě jde tedy o zážitek prostoru, který se utváří v určitém čase, a zároveň o zážitek času, který je dán určitým prostorem.“*²⁰⁸

Koncept *ma* je v japonském divadelním umění hojně skloňován především v souvislosti s rytmem, je třeba si však uvědomit, že je to zároveň základní princip utváření jevištního prostoru.

*„Hovoříme zde o „estetice prázdných míst“, kterou vedle malířství využívá i japonské jevištní umění. Prázdné (nedotčené místo) podněcuje obrazotvornost a může se stát nosným tématem, což se hojně využívá v divadle nó – proto se o tomto tradičním divadle často hovoří jako o divadle náznaku a abstrakce.“*²⁰⁹

*„Je to nedotčený „meziprostor“, který může být dotvořen různými způsoby na základě individuálního přístupu a představitivosti člověka, který jej vnímá, způsob, kterým umělec vtahuje čtenáře do svého díla.“*²¹⁰

Prostorová teorie evropské divadelní tradice vyslovená Ejzenštejnem je do jisté míry v japonském utváření prostoru zpochybňována. Dodnes se často využívá jeho poučka:

²⁰⁸ Vostrá, s. 94-95.

²⁰⁹ *Tamtéž*, s. 99.

²¹⁰ *Tamtéž*, s. 100.

„Chceme-li například, aby se dvě postavy ocitly blízko sebe, je nutné je mít nejdřív v určité vzdálenosti u sebe, a opačně, máme-li ukázat, že jsou od sebe vzdálené, je nutný element jakési předběžné blízkosti.“²¹¹

Divadlo *nó* totiž nepracuje s principy blízkosti a vzdálenosti stejným způsobem. Spíše než s geometrickou vzdáleností postav je jejich blízký či vzdálenější vztah vyjadřován natáčením postav tváří k sobě či od sebe, vstřícnost naznačena jediným krokem vpřed atd. Většina postav vede dialog napříč celým jevištěm, jejich vztah naznačuje energie, která mezi nimi proudí pomocí gest, rytmického a hlasového projevu. Vzdálenost *ma* mezi hovořícími postavami je tak sama o sobě znakovým kódem, který je využíván na základě proxemického kulturního vnímání. Intimní vzdálenost je v rámci japonského veřejného prostoru větší než v evropských zemích a dotekový kontakt je úzkostlivě omezován. Jen málokdy se jednotlivé postavy na jevišti dotknou – nejčastěji v soubojových scénách. Dotek rukou rukávu jiné postavy znamená snahu o její zadržení a bývá vrcholem scén žárlivých milenců²¹².

Další ze zmiňovaných zvláštností japonského jeviště *nó* je koexistence různých časoprostorových realit, zosobněná také například neustálou přítomností nehrajících postav, jejichž reálná sounáležitost s právě probíhajícím dějem je vyjadřována pozicí či natočením v prostoru, nehybností („*štronzo*“²¹³) či prostě jen účastí/neúčastí v dialogu (když není postava oslovena, děje se neúčastní, a tedy jej nevnímá, „neslyší“).

Definovat všechny konkrétní funkce prostorové symboliky japonského jeviště je nad rámec této diplomové práce. Pro analýzu choreografických postupů je však nutný popis hracího prostoru z pohledu diváka.

VI. 5 ČAS, RYTMUS A HUDBA

Čas, který ovlivňuje spád hry *nó*, můžeme všeobecně nazvat rytmem představení. Základní dynamický rozvoj hry je řízen dramatickou teorií *džo-ha-kjú*, která udává spád celé hry, rytmus a potažmo i tempo jednotlivých částí.

²¹¹ *Tamtéž*, s. 98.

²¹² Například ve hře *Kajoi Komači*.

²¹³ *Štronzo* – slangový výraz evropských performerů pro znehybnění postavy na jevišti, které vytváří dojem sochy.

VI. 5. 1 *Džo – ha – kjú*

Zeami zřejmě převzal model *džo – ha – kjú* z dvorské hudby období Heian *gagaku*, kde původně označoval jednotlivé pohyby tanečníků. Zeami v průběhu svého života a díla měnil a dále upřesňoval význam, jaký těmto termínům přiřkl. Termín *džo-ha-kjú* byl u něj poprvé použit ve spisu *Fúšikaden (Předání stylu a květu)*²¹⁴ pouze jako univerzální proces divadla, v knize *Kakjó (Zrcadlo květu)* jako proces tvoření programu představení, v *Nikjoku Santai Ningjózu (Ilustrace k dvojímu umění a trojí podobě)* jako princip choreografie tanců a v *Sandó (Trojí cesta)* již jako struktura hry.²¹⁵ Prvním z principů je skladba programu *nó*, který by se měl skládat přibližně z pěti her, dodržující rozdělení *džo-ha-kjú* (úvod–zápletka–závěr). Protože prostřední část *ha* Zeami rozděluje na tři podčásti, vzniká pětičlenný cyklus. Tento systém můžeme analyzovat jak v každé hře *nó*, tak i v jejím jednotlivém aktu, scéně a dokonce i promluvě.²¹⁶

Džo-ha-kjú se stalo již známou, málokdy překládanou formulkou, jakýmsi zaklínadlem divadla *nó*. Přesto v sobě skrývá mnohdy více otázek, než odpovědí.

Užití těchto slov (znaků)²¹⁷ pro členění děje dramatu na dramaturgický rozvoj představení by se dal vyložit asi takhle: Počáteční fakt, který je divákům předložen, je prolomen zápletkou, rušícím elementem. Konečné vyústění je rychlé a náhlé.

Hra samotná je rozdělena do pěti *danů* (stupňů), první z nich odpovídá úvodu *džo*, další tři rozvití *ha* a poslední závěru *kjú*. *Konparu* dále uvádí, že hra se ke konci zrychluje a *kjú* bývá nejrychlejší část. Tento výrok odpovídá rytmu, tempu hudby v jednotlivých částech, ale ne tempu hry. Jako *kjú* totiž teoretici označují celé druhé jednání, kdy se *šite* objeví znovu s pozměněnou identitou – tato část bývá proporčně nejdelší. V *Sandó* Zeami píše:

„Je zde pět stupňů (*danů*) rozdělených do úvodu *džo*, rozvití *ha* a závěru *kjú*: úvod se skládá z jednoho stupně, rozvití ze tří a závěr z jednoho. V prvním stupni přichází na jeviště *waki* a zpívá *sašigoe*, *šidai* a *hitoutai*. Následuje rozvití. V prvním stupni rozvití se objevuje *šite* a zpívá *od issei* k první *hitoutai*. Další stupeň obsahuje dialog *mondó* s *waki* a *hitoutai*

²¹⁴ Překlady názvů děl přejímám podle A. Fischerové.

²¹⁵ Hare, s. 265.

²¹⁶ *Konparu*, s. 189.

²¹⁷ 助 *džo* – začátek; 破 *ha* – zlomit, zničit; 急 *kjú* – rychlý, náhlý.

sboru. Poslední stupeň rozvití je hudební pasáž, buď ve stylu kusemai nebo tadautai. Pak přichází závěr, stupeň s tancem mai nebo hataraki, hajabuši nebo kiribjóši. A tak dále.²¹⁸

Tabulky se schématem, které rozepisují všechny textové a hudební části do pěti stupňů (*danů*), se u různých autorů trochu liší, převážně proto, že se také liší u každé jednotlivé hry (a najít „obecný model“, který by byl průsečíkem odlišností různých struktur her, není jednoduché).

VI. 5. 2 Strukturalizace pomocí hudebních částí *šódan*

Není však složité rozdělit hru na jednotlivé *šódan*y, tedy kratší části, které se liší především hudebním doprovodem.

„*Šódanová struktura je zřejmě odrazem napojované poezie renga, která se v Zeamiho dobách považovala za vrchol kultivovaného literárního projevu a v které Zeami sám vynikal díky výchově u Nidžó Jošimota.*“²¹⁹

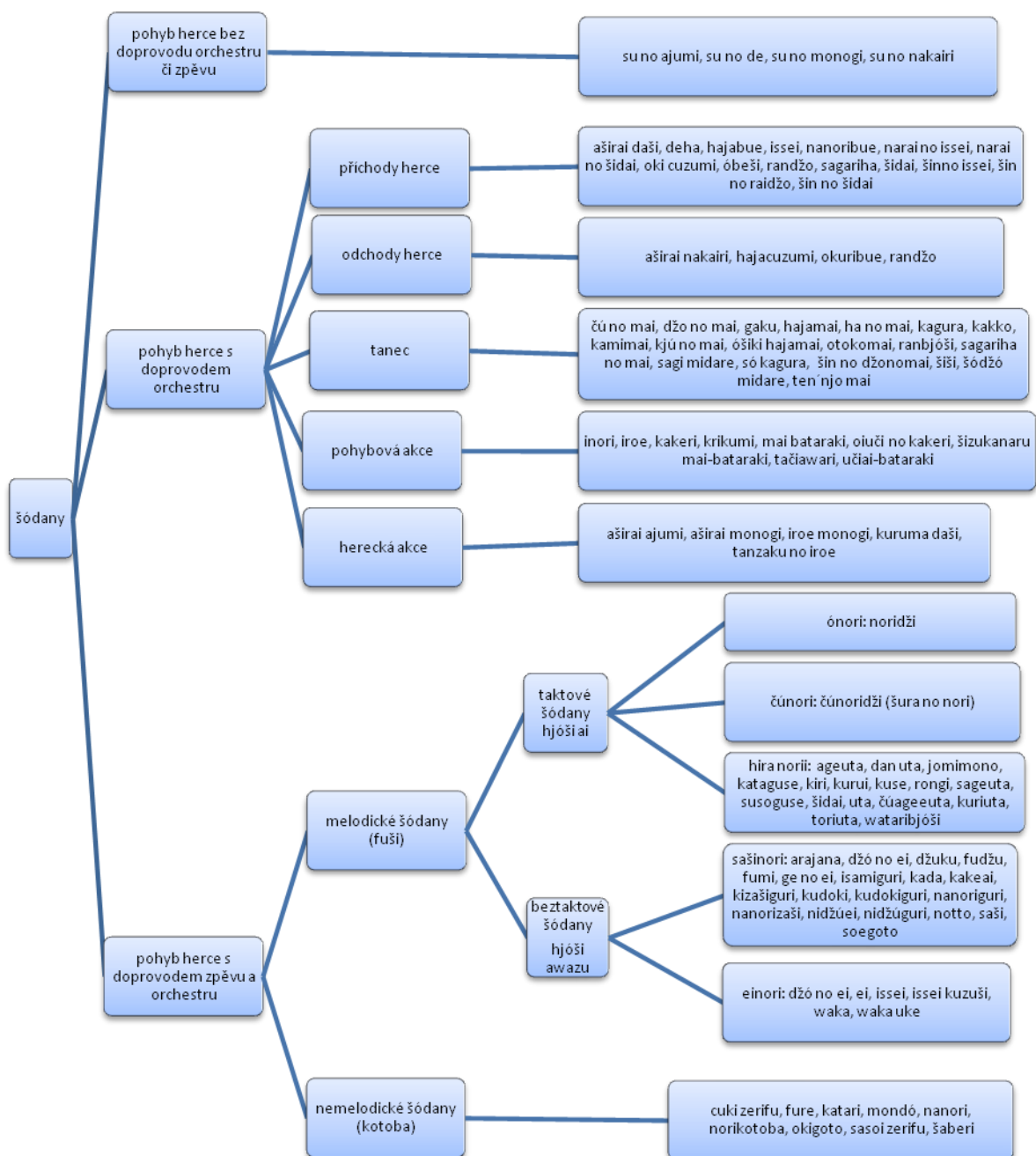
O jednotlivých částech *šódan* se zmiňuje podrobně Ivan Rumánek ve své knize, proto není třeba jejich analýzu zde prepisovat. Jejich názvy se liší podle škol, ve většině případů ale reflektují dění na jevišti, způsob pohybů herce, názvy tanečních čísel atd. Jejich sled určuje dramatický spád hry, vypouštění některých částí či jejich nahrazení jinými jsou hlavními prostředky autora-dramaturga/režiséra.

„*Je třeba plánovat hudební části a uspořádání do pěti stupňů. Kromě toho pokud šite během hry odchází, aby se znovu objevil v převlečení, pak kusemai a podobné by měly být umístěny až v druhé polovině hry. Takto ha přeběhne do kjú. Takové nó může být napsáno v 6 stupních, a zase pokud šite nezmizí ze scény, může být napsáno ve 4 stupních. Záleží to na každé hře. První část hry by měla být zkrácená a napsaná jako co nejkratší. Charakteristika her šuramono se různí podle pramene, a neexistuje stanovený způsob, jak je napsat. Hudební pasáže by měly být stručné a v kjú by měl šite končit vrcholným tanečním výkonem stylu šura. V některých případech je přiměřené zpodobnit charakter s démonickou divokostí. Melodie by měla být hrdinská a bohatá. Jakmile se šite znovu objeví v převleku, měl by se určitě představit. Nezapomeňte to do hry napsat.*“²²⁰

²¹⁸ Zeami: *Sandó*, překlad Hare, s. 51.

²¹⁹ Rumánek, s. 286.

²²⁰ Zeami: *Sandó*, podle Hare, s. 186.



VI. 5. 3 Rytmus a tempo hry

Rytmus i tempo hry *nó* určují bubínky *ócuzumi* a *kocuzumi*, zatímco flétna *fue* i zpěv jsou samostatnými elementy, které se buď rytmem řídí, nebo ne. Samostatná hra flétny se

označuje jako *aširai fuki*, pokud koreluje s rytmem bubínků, nazývá se *awase fuki*. Pokud se řídí samostatným rytmem zpěv, říkáme mu *hjóši awazu*, jinak *hjóši ai*.

Pohyby herce mohou korespondovat buď pouze s rytmem bubínků, zpěvem sboru, nebo se držet jen melodie flétny. V mnoha případech jsou taneční pohyby s rytmem úzce spojeny, i když to nemusí být na první pohled zřetelné. Nikdy se však tanec neobjeví ve hrách *nó* naprosto samostatně, bez doprovodu orchestru, flétny či sboru. Je jen málo případů, kdy je pohyb herce doprovázen pouze tichem. Těm se říká hromadně *šidži magoto* a patří sem například *su no de*, *su no nakairi* a *su no ajumi*, tedy příchod či odchod herce do ticha.

Základní rytmus orchestru v *nó* je osmidobý, proto se mu říká *jacu-bjóši*. Základní rytmus zpěvu *nori kei* je však nejčastěji poeticky dělen do pěti a sedmislabičných veršů, oproti japonské poezii však s opačnou posloupností (začíná se sedmislabičným veršem). Sladění veršovaného přednesu s osmidobým rytmem vytváří velmi složitou strukturu *hira-nori*, která se střídá s pravidelnějšími vyprávěnými texty dělenými po osmi (*ónori*) či šestnácti (*čúnori*) slabikách. Tyto tři rytmické vzorce se prolínají často i během jedné části *šódan*, navíc existují i výjimky zkrácených taktů, předtaktí, prodloužených dob (jako koruna v hudebním značení evropském) apod. Tempo hry se mění v závislosti na významu scény, od 25 dob za minutu (například výstup stařeny) po 220 dob za minutu (například ve hře *Dódžódži*, než *šite* skočí do zvonu).²²¹ Vzniká tak velmi komplexní podvědomý rytmus, nad kterým se ještě navíc může samostatně „vznášet“ melodie flétny.

Na vrcholku pomyslné rytmické pyramidy pak stojí tanečník. Již samotná choreografie pracuje s rytmickým doprovodem velmi dynamicky pro zvýšení efektu některých *kata*. I tak ale stále zbývá pro interpreta velké pole individuální působnosti, interpretační dynamiky, díky které mohou stejné pohyby působit lehce či těžkopádně, mladě, staře, plytce či geniálně. Troufám si tvrdit, že právě v rozdílu mezi danou choreografií (popisem kroků *katacuke*) a konečnou hereckou interpretací leží podstata charakteristiky konkrétní role. Vnitřní napětí, způsob provedení jednotlivých gest vytváří před očima diváků věrohodnou postavu.

Zdařilá interpretace je základem celého *nó*: ač je mnoho psáno i dáno, pouze na ní zůstává oživit postavy a vdechnout jim tvář ženskou či mužskou, mladou nebo starou. To je jedním ze Zeamiho květů, které dělá *nó* tak unikátním. Choreografie kroků má sice striktní vzorec, nechává ale dost prostoru pro interpretaci. Protože taneční part je většinou finální

²²¹ Rumánek, s. 251–267.

částí, má herec-tanečník na svých bedrech úspěch či neúspěch celé hry. Jen na něm závisí atmosféra, kterou zanechá v hledišti po závěrečném *kjú*, „vypuštění květu“, a divácká katarze.

To, že odlišnost rytmu tance od rytmu hudby je v některých případech důležitým významotvorným prvkem, dokládá i jedna ze základních pouček Zeamiho:

„Tajemství v hraní starého muže tak, aby se podobalo starci a přitom přineslo představení plný dramatický rozkvět, je tenhle. Především je potřeba nesoustředit se na věkovou sešlost. Základem tanců v nó, jak elegantních tak živelných, je jejich načasování s hudbou; herec pohybuje chodidly, rozpažuje a zase upažuje a předvádí všechny akce v souladu s rytmem. Ale když tančí stařec, pohybuje chodidly, rozpažuje a upažuje vždy o chvílku později, doháněje rytmus taiko a zpěvu a kadence cuzumi. Dělá vše tak, jako když byl mlád, ale nevyhnutelně se opožďuje v rytmu.“²²²

VI. 5. 4 Zastavení v čase *ma*

Koncept *ma* je jako zaklínací formulka japonského umění. Jeho správné použití ovlivňuje hodnotu každého díla. V živém umění je sice bráno v potaz při tvorbě předlohy, zodpovědnost za něj však leží na bedrech interpreta. *Ma* jako umění práce s časem a prostorem v aktuálním okamžiku je estetickým ideálem nejen japonského jevištního umění. O tomto těžko uchopitelném pojmu toho bylo již mnoho napsáno, není však možné v rámci této práce se o ní podobně rozepisovat. Mým záměrem je pouze zmínit nespornou důležitost *ma* v tanečním umění.

*„V jevištním umění souvisí koncept *ma* především s rytmem. V tanci tak může jít o dominanci klidu nad pohybem, v divadle či ve vypravěčském umění o (dramatickou) pauzu mezi replikami. A například herec kabuki musí mít koncept *ma* na paměti při každé herecké akci – pokud má například pohlédnout na svého partnera, který stojí napravo od něj, natočí hlavu nejprve mírně doleva, a teprve po dramatické pauze (*ma*) může po stylizovaném pohybu hlavou, jímž vystupňuje dramatickou situaci, pohlédnout na svého partnera.“²²³*

*„Tento „prázdný prostor“ můžeme interpretovat jako čas pro snění, případně jako pauzu před vtípnou *pointou*, během níž se může čtenář nadechnout, aby se mohl pohodlně zasmát.“²²⁴*

²²² Zeami: *Nikjoku Santai Ningjózu*. Podle Hare, s. 65.

²²³ Vostrá, s. 98.

²²⁴ Vostrá, s. 100.

Právě *ma* na sebe může brát podobu mnoha nevyřčených významů dle jeho použití, od zdůraznění předchozí či následující akce, přes pochyby či váhání během pohybu, až po vnitřní nesouhlas interpreta s konaným. *Ma* není prázdným prostorem či prodlevou, je nositelem komunikačních sdělení mezi aktérem a vnímatelem.

Performer, který neovládá *ma*, je považován za neschopného, od čehož převzala japonština termín *manuke* také pro člověka přihlouplého či nevychovaného v každodenním životě.²²⁵

„Ma je věc, které se ve svém představení nejvíce bojím. Mělo by se psát spíše znakem ze slova akuma, d'ábel, jak je ošemetné. Nemůžete se spolehnout na nikoho jiného, než na sebe, a na správném načasování ma stojí úspěch celého představení. Přirovnal bych to k práci dirigenta, který má před sebou vždy stejnou partituru, ale koncert pokaždé dopadne jinak podle toho, jak pracuje s časem v ten daný den. A to ma je každý den jiné, ma se mění.

Řeknu si třeba: dnes se to načasování povedlo, udělám to zítra také tak, a přestože zahrají pocitově úplně totéž, další den to najednou nefunguje. Nebo si myslím, že to funguje, ale diváci to neocení. Bývá to i naopak, kdy mám dojem, že představení nestálo za nic a diváci mi chodí gratulovat, jak bylo úžasné.“²²⁶

VI. 5. 5 Zpěv a melodie

Melodie *nó* určuje zpěv herce či sboru a flétna. Protože má však zpěv a flétna vždy odlišnou melodickou i rytmickou linku, není zde potřeba dokonalé harmonie a absolutní výšky zpěvu. V zásadě platí, že flétna uvádí zpěv šiteho a během zpěvu již nehraje, obě melodické linky si tedy nijak nekonkurují. O jednotlivých melodiích se více rozepisuje Ivan Rumánek, pojďme se podívat pouze na to, jak melodický zpěv ovlivňuje pohyb herce na jevišti.

Přestože herec nezpívá během tance, ovlivňuje jeho vlastní zpěv držení těla a pohyby v ostatních pasážích. Tento rozdíl by však neměl být znatelný.

„V umění nó jsou dvě podmínky úspěchu – hlas a držení těla... Třebaže poloha, v níž herec zpívá, záleží na kvalitě jeho hlasu, většinou se doporučují polohy óšiki a banšiki.“²²⁷

²²⁵ Gogen jurai džiten 2003-2013, <http://gogen-allguide.com/ma/manuke.html>.

²²⁶ Macui, Akira, přednáška 23. 2. 2013 KDV na FFUK.

²²⁷ Stupnice odpovídají přibližně tónině a moll, h moll harmonické.

Ovšem kdo příliš lpi na výšce tónu, může si vypěstovat zlovyk v držení těla a ve stáří může utrpět i jeho hlas. ²²⁸

Mnoho tanců *kuse* za doprovodu sboru uvádí jeden verš zpívaný hercem *šite*. Svým hlasem si tak sám nastoluje atmosféru následného tance, a proto je zpěv vlastně součástí tanečního projevu.

„Tón drží energie. Nastavíme se na tón flétny, zkoncentrujeme se, sladíme s energií (ki), zavřeme oči, dech zadržíme uvnitř, a když takto vydáme hlas, bude první zvuk v rámci tóniny. Pokud se nastavíme pouze podle tónu, nesladění s energií, velmi těžko sladíme při vydání hlasu první zvuk s tóninou. Právě kvůli tomu, že tón ukryjeme v energii a tak vydáme hlas, je stanoveno: I. tón, II. energie, III. hlas.

A také povím, že tón je třeba držet energií, hlas vydat tónem a slabiky oddělovat rty. O melodii, která nezávisí na slabikách, je třeba se postarat pohyby hlavou. To je třeba si řádně uložit do srdce a meditovat nad tím. ²²⁹

VI. 6 TEXT

„Pohled na jeviště místo do scénáře

Pokud se přijdete podívat na nó a celou dobu se díváte jen do scénáře, vnímáte sice zásadní přítomnost herců na jevišti, ale je těžké to nazývat sledováním nó, je to jako kdybyste vypnuli televizní obrazovku a poslouchali jen zvuk. Scénář se má číst dopředu před představením. V dnešních sešitcích utaibonů bývá na začátku přidáno až šest stran vysvětlení hry, což je dostatečný prostor. ²³⁰

...

„Je mnoho lidí, kteří pravidelně docházeli na keiko, z nezasvěcených se stali organizátory, kteří přesto mezi sebou často říkají: ‚I když se dívám na nó, nerozumím textu, proto by bylo lepší dát vedle jeviště monitor s titulky‘.

²²⁸ Zeami: *Cvičení v průběhu let (Fúšikaden)*, podle A. Fischerová, s. 73.

²²⁹ Zeami: *Kakjó*, podle I. Rumánek, s. 213 .

²³⁰ Watanabe, J., s. 184.

*Co s tímhle názorem? Nó vedle mluvených pasáží má ještě druhou tvář, kde je hlavně důležité předat k porozumění náladu a atmosféru. Je to umění zážitku KI v konkrétním okamžiku a prostoru.*²³¹

Existuje mnoho prostředků, které vytvářejí a modulují další spád hry. Jedním z nich je textový podklad, který sám o sobě vytváří dramatickou linku. Střídání prozaických a poetických částí, jmenování známých míst a osob, citace známých veršů – to vše dodává scénáři třetí rozměr, odkazující k lidem, místům i činům, které nejsou přítomny v samotné hře (v daném prostoru a čase, ve kterých se hra odehrává). Napínavě „detektivní“ struktura napomáhá zejména střídání prostých sdělení a tajemných náznaků, přímých vyznání a složitých metaforických obrazů. S postupem hry vrcholí také síla básnických obrazů, v posledních částech bývá použita ta nejvytříbenější a nejdojemnější poezie. Nejdynamičtějším znakem je opakování stejného verše nebo několika veršů. To je signálem, že výpovědní hodnota promluvy zde dosáhla vrcholu a opakováním se její efekt násobí a prodlužuje. Jenže ne všechny texty jsou dobrými předlohami pro hru. Zeami rozděluje texty her na tři skupiny:

„1. Hra, která je založená na příběhu, který je sám o sobě krásný, vyšperkovaný rozkošnými pasážemi – takový kus, pokud je správně zahrán, může jen těžko propadnout.

2. Hra, která není příliš dobře napsána, ale s přijatelnou zápletkou. Pokud je dobře zahrána, může mít úspěch.

*3. Hra, ze které může něco být, jen pokud si uvědomíme výhody jejích hlavních nedostatků a vylámeme si zuby ve snaze zahrát ji.*²³²

Praktickým dynamickým znakem *kuse* je přebírání *šiteho* monologu chórem. Znásobené hlasy a důraznější projev jsou většinou znakem emocionálního vypětí hlavní postavy, která není schopna své city sama popsat slovy, jedině tancem – její pocity za ni tedy komentuje nezávislý pozorovatel.²³³ Podle Ivana Rumánka je přejímání *šiteho* partu chórem

²³¹ Watanabe, J., s. 186.

²³² Walley, s. 43.

²³³ Miner, Earl; Odagiri, Hiroko; Morell, Robert E. *The Princeton Companion to Classical Japanese Literature*. New Jersey: Princeton University Press, 1988, s. 545-546.

typickým projevem japonské konverzační kultury, jakési štafety, kdy výpověď dokončí za mluvčího jeho partner, čímž naznačí míru porozumění.²³⁴

V různých textech (a překladech) her jsem ale právě v tomto ohledu narazila na mnoho odlišností. U překladů to může být částečně způsobeno tím, že mluvčím textu, který zpívá sbor, je stále *site*, proto jsou některé sborové partie připisovány jemu. Ale ani u japonských textů a videoukázek nebyly vždy tyto party jednotné. Zdá se, že tradice každé ze škol se liší a úzus toho, který part zpívá *site* osobně a který part zpívá sbor, není jednotný.

Tanec, který doprovází text, tedy zpěv sboru, je nejčastěji *kuse*, přesněji *mai-guse*, pozůstatek začlenění epického žánru *kusemai* do struktury *nó* Kan'amim. V této části v podstatě tanečník vyjadřuje tancem konkrétní obsah veršů pomocí daných pohybových vzorců *kata*. Uměním choreografa i interpreta je právě struktura sledu jednotlivých významových *kata* (jichž není mnoho) a jejich vhodné použití a přizpůsobení obsahu textu. Tanec není konkrétní pantomimou a bez znalosti libreta nelze z choreografické struktury poznat obsah tance. Dalo by se říci, že je spíše jen jakousi ozdobou, dekorací, uměleckou ilustrací některých vyhraněných momentů, osciluje mezi konkrétními a abstraktními tvary záměrně. Je pohybovou poezií inspirovanou poezií literární a hudební, hrou s významy a symboly. Díky náznakovému systému je tak ponechán diváku dostatečný prostor pro fantazii. Jednotlivými *kata* v souvislosti s literární předlohou se budu zabývat v další kapitole.

²³⁴ Rumánek, s. 286.

VII. POHYBOVÉ ELEMENTY DIVADLA *NÓ*

Pohyb herců ve hrách *nó* mimo taneční pasáže je spíše skromný, umírněný a decentní. Ve zpívaných částech tak nejen že může lépe vyniknout zpěv a smysl pronášených slov, kdy se diváci mohou soustředit na poezii a její rytmus, ale především je tím vystavěn kontrast pro taneční pasáž, která představuje vrchol emočního vypětí postavy. Přesto se některé elementy tanečního rejstříku díky své mnohoznačnosti mohou objevit i během netanečních pasáží – mají v tu chvíli buď narativní (konkrétní) nebo dekorační (abstraktní) charakter, vyjadřující gesta či stav mysli – nejsou však propojena v komplexní pohybový celek, a předně, nejsou označována jako součást tance. Já se budu v této práci zabývat především prvky, které vycházejí z analýzy pohybu během tance a jejich významu během tanečních pasáží.

VII. 1 *KINÉMY*

Základní *kinémy* rozlišuji na pohyby hlavy, paží, trupu, nohou, držení vějíře. To, čemu se v japonštině říká *kata*, jsou z hlediska strukturální analýzy spíše *morfokinémy* či motivy, na úrovni významotvorné²³⁵. Přesto se některé *kinémy* mohou shodovat se samostatnými *kata*. U termínů, které nesou v japonštině přízvisko *kata*, tento fakt vždy zmiňuji v závorce.

VII. 1. 1 Hlava

Hlava je v pohybovém systému divadla *nó* součástí trupu a málokdy jsou její pohyby výrazně samostatné. Minimální sklonění hlavy či její pozdvižení je ovlivněno prací s maskou a jejím výrazem – nepatrné sklonění vpřed může vyvolat efekt zasmušilosti či pláče, pozdvižení zase zdání úsměvu. Herec si musí být vědom limitů masky, která je menší než obličej – nikdy nesmí hlavu příliš zaklánět a odhalit tak divákům vlastní bradu, ani skloněním ukázat temeno. Při změnách směru během tance se hlava vždy otáčí současně s trupem a rameny, výjimkou jsou některé tance démonů, u kterých je ostrým pohybem hlavy stranou dosaženo dynamické hrůzostrašnosti. Tento pohled připomíná techniku válečníků divadla

²³⁵ Výklad strukturálního členění tance v kapitole IV. 1.

kabuki a je zřejmě ovlivněn kontinentálními vlivy. Rozlišují se především dva druhy náklonu hlavy.

Kumorasu (*kata*) – sklonění hlavy, které naznačuje zamyšlení nebo tragédii. Stejný efekt je používán s maskou i bez (*hitamen*).

Terasu (*kata*) – pozdvižení hlavy vzhůru, které naznačuje šťastný úsměv. Stejný efekt je používán s maskou i bez (*hitamen*).

VII. 1. 2 Trup

Trup je v základním postavení mírně vychýlen vpřed z osy boků tím, že váha je na přední straně chodidel. Hrud' je vypjatá nahoru tak, aby vybalancovala předklon trupu a postava působila vzpřímeným dojmem, čímž vzniká prohnutí v bederní oblasti páteře. Kolena jsou mírně pokrčena, „povolena“, takže postoj je stabilní a pohodlný. Toto postavení zajišťuje neustálé napětí v těle, působí soustředěně, vypjatá hrud' a doširoka otevřená ramena (klíční kosti) působí sebejistě a hrdě.

Během tance se toto základní postavení téměř nemění, výjimkou jsou mírné předklony, které spíše dokreslují pohyb ostatních částí těla, jako paží či hlavy (pohled dolů naznačuje herec především mírným skloněním trupu a gestem paže, napomáhá tím iluzi sklonění hlavy, jejíž úhel sklonění je omezený vzhledem k viditelnosti masky pro diváka).

VII. 1. 3 Nohy

Nohy určují z velké části prostorovou i rytmickou dynamiku celého tance, přesto jejich základních *kinémů* není mnoho, srovnáme-li je například s evropskou taneční tradicí. Pro srozumitelnost jsem rozdělila elementy dolních končetin do několika podkapitol.

Chůze

Správná chůze je naprostým základem estetického vyznění tance v *nó*.

Hakobi – chůze vpřed – je základní způsob pohybu po jevišti. Ze základního postavení chodidel paralelně v šířce boků se jedna noha odlehčí, přenesení blíže k středu pomyslné osy těžiště a předsune na délku chodidla. Při tomto pohybu by se palec ani pata neměly příliš zvednout od podlahy, při pohybu vpřed by měla být dráha těžiště (boků) vodorovná. Ihned na ni postupně přenášíme váhu a odlehčujeme druhé chodidlo, které stejným způsobem suneme podél střední osy vpřed. Pocit stálého kontaktu s podlahou

nazýváme *suriaši*. Chůze musí být plynulá a bez zastavení – v dlouhém kimonu až po zem by divák neměl být schopen rozeznat přízvuky jednotlivých kroků. Chůze se zastaví přisunem zadní nohy tak, že jej podél tělesné osy suneme až na úroveň předního chodidla a potom teprve mírně rozkročíme na šířku boků. Podle charakteru postavy je tato pomyslná šířka boků, a tedy postoje, uzpůsobována podle toho, zda hraje *šite* ženu, válečníka či démona. Pokud není stanoveno jinak, začíná se chůze levou nohou.

Cumeru – důrazný pohyb vpřed dvěma kroky, nejčastěji vykročí levou, někdy mohou být kroky tři. Používá se často během dialogu, například pokud chce herec svého protihráče o něčem přesvědčit.

Aši wo dasu – vykročit vpřed.

Aši wo hiku – vykročit vzad.

Širizoki – chůze vzad – je používána většinou jen v počtu několika kroků, nejčastěji jednoho či dvou. Platí pro ni stejná pravidla jako pro chůzi vpřed, většinou se ale předvádí dynamičtěji. Kroky vzad jsou většinou silně významotvorné, neboť značí ústup, zaváhání či odpor, v tanci mohou znamenat také přípravu před novým motivem.

Otáčení

Otáčky jsou jedním ze základních dekoračních prvků tance v japonské kultuře stejně jako v naší. Jejich začlenění do choreografie, rychlost, plynulost a úhel otočení závisí na charakteru postavy a dynamice tance. Z fyzikálního hlediska se tvoří dvěma způsoby:

Nedžiru/hineru – říkáme tomu, když natáčíme chodidla do dalšího směru, aniž bychom změnili jejich pozici. (Během nedžiru zachováme váhu na obou chodidlech, ale přesuneme ji trochu dopředu, jako bychom chtěli jít dopředu boky a na přední části chodidla se natočíme.) z fyziologického hlediska se provádí nedžiru v maximálním úhlu 45°, spíše při nižších úhlech.

Kakeru – je způsob natočení, kdy podle směru, kam zatáčíme, předsuneme vnější nohu před vnitřní a natočíme ji do dalšího směru chůze. Podle úhlu obratu natočíme nohu tolik, kolik potřebujeme (z fyziologického hlediska maximálně 90°). Teprve po položení této nohy na podlahu začneme natáčet také chodidlo druhé nohy do stejného směru. Takže například při otočení o 180° doprava je levá noha vnější, předsune se tedy před pravou nohu špičkou směřující doprava, a po přenesení váhy se obě nohy dotočí do

požadovaného směru. Při otočkách větších než 180° se stojná noha začne natáčet již dříve, a tím zvětší možnost úhlu předsunutí kročné nohy.

Dupy

Dupy jsou silně významotvorným prvkem tanečního projevu a neobejde se bez nich téměř žádný taneční výstup.

Ašibjóši – rytmický dup nohou do podlahy jeviště. Může být zvučný nebo tichý, používá se jak pro vyjádření různého významu, tak pro označení předělů mezi částmi tance. Dupy se provádějí vždy ze základního postoje pozvednutím jedné nohy v kolenu tak, aby chodidlo zůstalo v linii bok-chodidlo základního postavení a trup zůstal nehnutě. Při zvučném dupu musí celá ploska dopadnout na podlahu najednou, dřevěná podlaha je pro tento zvuk speciálně uzpůsobena ozvučným prostorem pod jevištěm (dříve zde bývaly keramické nádoby násobící zvuk).²³⁶

Tomebjóši – jsou to dva dupy, které na konci hry udělá *šite* v prostoru *džóza* (výjimečně na *hašigakari*). Pokud je dělá *waki*, nazývá se to někdy také *wakidome*.

Skoky

Tobi – nejčastěji používaný přeskok z nohy na nohu. Chodidla se zvedají v linii boky-chodidla jako u dupů, nepřednožují se ani nezanožují, výšku skoku tedy určuje zvednutí kolen. Ve většině případů je levá noha odrazová a pravá skočná, ve vzduchu je možné se i otočit, případně dopadnout do podřepu.

Tobikaeri (*kata*) – herec otočen čelem vzad k divákům vyskočí a během toho tělo pootočí a dopadne čelem vpřed. Je to rychlý pohyb ve hrách *šuramono* a *kičikumono*.

Sedy a kleky

Seiza – základní sed na patách, kolena jsou od sebe asi na dvě pěsti u mužů, u žen trochu méně, chodidla jsou vzadu vtočená, proto se překrývají nártý – pravý nárt je položen na podlaze, levý nárt na plosce pravého chodidla.

²³⁶ Zde se nabízí srovnání s indickými tanci např. *bharata natyam* používající stejnou techniku dupu a českými lidovými tanci, používající techniku dupu patou se zdvihem chodidla zanožením a případným vypérováním v kolenu.

Anza – druh sedu, kdy jsou nohy křížem složené před tělem, kolena vodorovně. Dle dispozic herce mohou být kolena mírně vzhůru (turecký sed), u flexibilních tanečníků mohou být lýtky celou plochou na podlaze srovnané vedle sebe.

Šita ni iru – sed na patě pravé nohy, váha je na prstech flexovaného pravého chodidla a pravého kolene a prstech levého chodidla, levé koleno směřuje vzhůru a boky dosedají na patu pravé nohy. Z této pozice začíná většina tanců, je to také přechodová fáze mezi sedem a stojem.

Čakuza – označení sedu v pozici určené herci podle role (například sed herce role *waki* v místě *wakiza*).

Šikkó – chůze po kolenou v kleku.

VII 1. 4 Paže

Základní pohyby paží nemají specifické názvy, neboť jejich pozice bývá významnější při jednotlivých *kata*²³⁷. V podstatě ale mohou být buď podél těla, vpřed, vzhůru nebo v rozpažení (analogicky k pozicím klasického baletu). Ve všech těchto pozicích jsou před osou těla, lokty mírně zaoblené, ramena doširoka. Pozice paží dávají tvar celému postavení těla a je třeba, by byly paže naplněné silou a energií (a nevypadaly povadle). Watanabe Jónosuke cituje slova bývalého zápasníka sumó Kamikaze Šóičiho, který připomínkoval boj předního mistra školy Tokicukaze Jutakajamu takto:

*„Pohyb jeho paží připomíná motor běžící naprázdno, proto jeho údery nefungují. Je totiž potřeba, aby energie, kterou vkládáme do paží, nevycházela pouze z ramen, ale aby vycházela až z boků (centra těla).“*²³⁸

Paže podél těla – jsou v základním postavení. Mírně zaoblené lokty způsobují, že dlaně se dotýkají vnější přední části stehů.

Paže vpřed – ze základní pozice se celá paže zvedne tak, aby dlaň byla přibližně ve výšce žaludku. Tato úroveň se však může měnit v závislosti na významu gesta až do úrovně ramena či očí.

²³⁷ Málodky se ve vysvětlivkách jednotlivých *kata* objevují instrukce pro paže. Většinou je jejich pohyb schován pod instrukcemi pohybu vějíře (vějíř dáme stranou a nahoru = paže s vějířem se rozpaží a poté zvedne nad hlavu).

²³⁸ Watanabe, J., s. 230.

Paže v rozpažení - celá paže se ze základní pozice zvedne stranou tak, že stále zůstává před osou těla a dlaň je přibližně na úrovni žaludku, málokdy je výše než rameno.

Paže vzhůru – paže je ve stejné pozici zdvižena nad temeno hlavy před osu těla.

Ohnutí paže je často součástí konkrétního gesta, jako například ohnutí před obličej naznačující pláč *šiori*, předání vějíře z ruky do ruky, otevření vějíře atd., proto tento pohyb není chápán jako samostatný *kiném*.

VII. 1. 5 Ruce a dlaně, držení vějíře

Dlaně rukou jsou v základním postavení sevřené v mírně povolenou pěst tak, že palec je mírně ohnut a nehet palce se dotýká kloubů ukazováčku z palcové strany tak, aby netrčel. Ruce v pěst dokreslují mírný oblouk paže ve stejné linii. Zásada schovávání palce platí také při držení rekvizit. Při protažení prsty rukou v gestu je palec stále mírně ohnut tak, aby se jeho konec dotýkal sousedního ukazováčku.

Vějíř je při tanci běžně držen v pravé ruce, pokud není určeno jinak. Způsobů úchopů vějíře je nespočet, uvádím jen některé základní příklady. Další druhy uchopení vějíře jsou jen variací těchto držení v závislosti na jednotlivých *kata*, liší se směřováním vějíře, jeho položením na paži, přidržení druhou rukou apod. Vypočítávat všechny možné druhy držení by bylo nad rámec této práce.

Ógi wo nedžiru - v základním postavení zavřeného i otevřeného vějíře je jeho konec (*kaname*) umístěn doprostřed dlaně, prsty objímají jeho kostru ze spodní a palec z horní strany (při otevřeném vějíři je palec přimknut k vrchnímu žebro vějíře (*ojobone*) a prsty objímají zespodu zbytek žeber).

Ógi wo hanasu/suteru – uvolnění vějíře - změna držení vějíře tak, že uvolníme sevření dlaně a vějíř držíme především za hlavní žebro mezi palcem a ukazovákem. Tím jakoby vějíř vlastní vahou přepadne do vodorovné polohy a zbylé prsty jej jen lehce podepřou zespoda.

Ha no tate – toto držení vznikne tak, že z uvolnění vějíře necháme vějíř celou vahou přepadnout a držíme jej pouze za hlavní žebro mezi palcem a ukazovákem, zbytek vějíře směřuje dolů. V této poloze vějíř pozvedneme před obličej koncem svisle dolů, k divákům směřuje opačná strana vějíře, než při základním postoji.

Kabutono – vznikne z *ha no tate* tak, že vějíř necháme přepadnout dolů tak, že jeho konec nyní směřuje vzhůru.

VII. 2 MORFOKINÉMY – KATA

Do morfokinémů jsem se rozhodla kromě základních postojů zařadit všechny prvky, které jsou nazývány *kata*. *Kata* bychom mohli přeložit jako prvek, krok, pózu, postoj, pohyb i gesto – to vše se totiž *kata* nazývá. Myslím si, že v rámci strukturální analýzy je potřeba zachovat emické členění těchto prvků, soudit, proč se některý prvek *kata* nazývá a některý ne, je v této chvíli nad mé odborné znalosti. U každého termínu uvádím vždy koláž z doslovných překladů.

„Postoje kata mohou být do rozličné míry realistické, od stylizovaných gest vyhrazených pro vyjádření vnitřních pocitů (gesto smutku, radosti atd.) až po abstraktní pohyby, které nesou určité významy jen ve spojení s textem deklamovaným samotným hercem, anebo sborem, a mohou tedy být multifunkční – jejich významy budou patné pouze v kontextu dané hry. Takovéto pohyby jsou pokládány za čisté, neboť nejsou zatíženy žádným empirickým učením, jsou vzdálené jakýmkoli realistickým náznakům, postrádají mimetické záměry. Pohyby v divadle nó včetně těch, při nichž se využívá vějíř, nejsou součástí systému symbolů postoje kata samy o sobě zřídka mají nějaký specifický symbolický význam. Díky neexistenci pevného kódu je divák přirozeně vtažen do konstrukce obrazu, který herec vytváří. Divákovo zaujetí je tedy dáno nedostatkem informací, „prázdným prostorem“, který je zde divákovi předkládán.“²³⁹

VII. 2. 1 *Kata* základních pozic²⁴⁰

Jakožto *morfokiném* obsahují také vysvětlení způsobu vytvoření této základní pozice a postup k navázání pozice další, jakož i vše, co se v této pozici odehrává. Do popisu patří také především způsob uchopení vějíře, jedná se tedy o shluk jednotlivých *kinémů*, tzv. *morfokiném*.

²³⁹ Vostrá, s. 102-103.

²⁴⁰ Toto dílčí členění není podle emického uvažování, ale mou vlastní pomůckou pro lepší přehlednost.

Seiza – je potřeba natáhnout prsty rukou a ruce položit nad kolena (na stehna, přibližně na délku jedné dlaně od česky, LB). Kolena jsou od sebe asi na dvě pěsti u mužů, u žen trochu méně. Brada je zatažená dolů, pohled přirozeně v úrovni očí. Vějíř umístěný za páskem na levé straně přichytíme levou rukou a pravou rukou chytíme zespodu za horní část vějíře a pomalu vytáhneme. Pak ho položíme pravou rukou vedle pravé nohy podélně s pravým kolenem, horní část vějíře u pravého kolena směřuje k divákům, levá ruka zůstává na koleni. Poté jej po podlaze přesuneme před kolena (vějíř směřuje doleva) a levou ruku přiložíme k hornímu konci. Pak pravou rukou sklouzneme ke spodnímu (pravému konci vějíře). Pravou rukou uchopíme vějíř, levou rukou podpíráme horní část a vodorovně zvedneme vějíř nad kolena.

Šita ni i – (první a poslední *kata*) základní pozice dole. Je to *kata*, které provádíme na začátku a na konci. Obě pološpičky postavíme, horní polovina těla je vzpřímená. Sílu soustředíme do boků a vytvoříme širokou pozici. Na začátku tance do něj vložíme energii, a ani na konci tance by neměla opadnout.

Koši wo ageru – přechod z pozice *seiza* do pozice *šita ni i* tím, že podložíme prsty obou chodidel a zvedneme boky. Při tomto pohybu je také možné se otočit (až o 180°). Pravá ruka svírá vějíř, levá spočívá na levém koleni.

Tačiagaru – z pozice *seiza* napřed dáme pravé koleno na zem, levé nahoru a oboje prsty na nohou postavíme (flexujeme). Levá ruka palec do ukazováčku a na koleno, pravá ruka svírá vějíř a pohled ve výšce očí. Pokud je vějíř zavřený, spočívá na levém koleni. Z pozice *šita ni i* se postavíme na obou nohách a pravou nohu srovnáme dopředu k levé.

Suwaru – pohyb ze stoje přes pozici *šita ni i* do sedu *seiza* nebo *anza* – pravá noha krok vzad, pak boky dolů, pravé koleno na zem a levé ve dřepu, to je pozice *šita ni i*. Z toho *seiza* nebo *anza*.

Ógi wo hirogeru - otevírání vějíře – probíhá buď v pozici *šita ni i*, nebo ve stoji. Pravou rukou držíme vějíř tak, že palec spočívá na vrchním žeburu, levou rukou přidržíme za spodek. Pravá ruka musí potlačit do svrchního žebra a levá ruka pomalu otevírá. Při otevírání vějíře se na něj díváme, ale ne tak, že bychom ohnout krk až do předklonu, ale spíše pocitově celou vrchní polovinou těla

Cune no kamae - základní pozice ve stoji – nohy jsou srovnané, chodidla u sebe, i když závisí na postavě herce, mohou být na šířku boků. Paže jsou doširoka kulatě podél nohou

(jako bychom měli v podpaždí vajíčko). Pravá ruka svírá, palec je schován u ukazováčku. Je potřeba chodidla pečlivě sešlápnout do země a do boků vložit sílu.

Kucurogu (*kata*) – *kata*, kdy během představení herec odpočívá buď v pozici *šita ni i* na *kókenza* otočen k divákům zády, nebo jen stojí v *džóza* otočen od diváků. V některých hrách jako *Tóru* nebo *Suma Gendži* tento pojem odkazuje na krátké zastavení šiteho během tance čelem k můstku *hašigakari* před tím, než začne tančit *hajamai*.

VII. 2. 2 *Kata* základních „kroků“

Saši (*kata*) – gesto ukázání směru vpřed, lze jej vykonat s roztaženým i se zavřeným vějířem.

Z běžného postoje pravou ruku stranou a překllopím. Zároveň s malým krokem L²⁴¹ vzad jde ruka nahoru. S krokem P vzad jde ruka ještě výš a malíkovou hranou ukazují směr zároveň s pohledem. Výše než u *sašikomi*, asi v úrovni očí, po vějíři by stekla voda směrem k zápěstí (doprava). Je důležité zkoordinovat rytmus rukou a nohou. Další pohyb po *saši* pak začne určitě pohybem L vpřed.

Sašimawaši (*kata*) – po *saši* tělo natočíme o 45° (natočení těla v gestu).

Sašiwake (*kata*) – pokud rukou ukazujeme napřed doleva a pak doprava.

Sašikomi (*kata*) – forma, která se objeví v každém tanci několikrát – podle rychlosti, síly, výšky, velikosti pozice různou roli (vzorce), vyjádření či obsahu může mít různou formu. Ze základního postoje kráčíme čtyři kroky, L, P, L, P a přitom se paže s vějířem (pokud neřečeno jinak, mluvíme o pravé ruce) zvedá postupně nahoru do úrovně pod prsa – shora (vějíř není výš, než rameno, pozn. LB), vějíř směřuje trochu k ose těla. S pocitem dalšího kroku pravou nohou přisun levé nohy ke stojné. Počet kroků se může lišit, poslední krok může být důraznější.

Makizaši/munezaši (*kata*) – vějíř držíme v pravé ruce a podél těla jej vedeme obloukem zespona nahoru a poté vpřed od hrudníku vpřed do gesta *saši*. Podle použití se liší blízkost k hrudníku, dle významu se může také lišit jeho jméno (v případě důrazu na kulatý pohyb (zabalení, zaoblení) jako *makizaši*, v případě důrazu na konec gesta v *saši* jako *munezaši*, ale i způsob pojmenování a užití se liší podle jednotlivých škol.

²⁴¹ Pro popis těchto *kata* zavádím jednoduché zkratky – „P“ znamená krok pravou nohou, „L“ krok levou nohou. Stejně zkratky budu využívat i v samotné analýze.

Šikake – říkáme *sašikomi* na můstku *hašigakari*. Je to *kata*, kdy vějíř pozvedneme zesponu před tělo a zároveň se rozejdeme vpřed, poté většinou následuje *hiraki*.²⁴²

Všechny předchozí *kata*, variace *saši* i *sašikomi*, se používají pro význam „ukázání“ – podle toho, kterým směrem a v jaké fázi herec *saši* vykoná, může znamenat např. upozornění na danou skutečnost, úhel pohledu šiteho, povšimnutí si faktu apod. Nižší polohy *saši* odkazují k věcem, které jsou blíže k herci, *saši* v úrovni ramen naznačuje pohled do dále, vzpomínku atd., *saši* nad úrovní ramene může odkazovat k vysokým horám, obzoru, obloze atd. Často je toto gesto vázáno na text libreta zpívaný sborem.²⁴³

Hiraki (*kata*) – je pohyb, který následuje většinou po *kata s* postupem vpřed, např. *sašikomi* či *šikake*. Během několika kroků vzad se paže rozpažují do stran, po zastavení se vrátí zpět k tělu. Couváme třemi krok L, P, L. Sílu, kterou jsme poslali dopředu v *sašikomi*, zase sebereme zpět do těla. Ze *sašikomi* levou nohu posuneme kousíček vzad, váha zůstává na pravé. Pak krok P vzad už větší a přitom se lokty prodlužují a ruce se otevírají doširoka stranou. L přisuneme vzad k P. Pak často spustíme paže do základní polohy.

Význam *hiraki* tkví v „uvolnění“ předchozího „napětí“, tvoří nutnou součást dynamického párového pohybového motivu „napětí-uvolnění“. Jak je popsáno výše, *hiraki* tvoří dovětek po *sašikomi*. Pokud bychom mu měli přisoudit literární význam, můžeme jej chápat jako jakési interpunkční znaménko – konec verše, vykřičník, tečku za větou, povzdech.

Sumitori (*kata*) – tělo natočíme ke *mecukebašira*, a tím, že doleva otevřeme *hiraki*, se zase natočíme vpřed

Sajú (*kata*) – pohyb cik-cak vlevo a vpravo, často uprostřed nebo na konci skladby. Dva kroky vlevo a dva vpravo nazýváme *sajú*, tři kroky vlevo a pět až sedm vpravo nazýváme *ószajú*. Po *sajú* často přichází *učikomi*. Ze základního *kamae* zvedáme obě ruce do stran a obě nohy se malinko vytočí doprava. (V tuto chvíli se pocitově pravá

²⁴² *Šikake* se nevyskytuje jako samostatná *kata* ve všech učebnicích. Watanabe Jónosuke jej odmítá za samostatné *kata* považovat, neboť se vždy vyskytuje pouze ve dvojici s *hiraki*. Watanabe, J., s. 231.

²⁴³ Macui, Akira.

noha natočí pomocí nedžiru, ale to je spíše příprava na další pohyb.) Pravá noha se poté předsune (vtočí před levou) a natočí tělo doleva - *kakeru*. Jak pokračujeme v chůzi doleva a dáme pravou ruku dolů, levá ruka zůstává před hrudníkem. Vyjdeme L, P dva kroky a přisuneme L k P. Obě nohy natočíme doprava - *nedžiru*. Během chůze doprava klesá levá ruka dolů, pravá se zvedá. Nohy srovnáme, poté P, L dva kroky vyjdeme a přisuneme P k L. Ruce budou naopak. (Ruce zvedejte nahoru a dávejte dolů plynule!)

Ózajú (*kata*) – to je velká forma *sajú* uprostřed skladby. V případě *ózajú* jdeme doleva tři kroky, ale počet kroků doprava není určen (většinou pět až sedm kroků) Když jdeme poprvé doleva, pravou nohu natočíme pomocí *kakeru* před levou a L, P, L vyjdeme doleva tři kroky. Pak když vyjdeme doprava, levou nohou předložíme před pravou a tím změním směr – *kakeru* doprava. Kolik kroků půjdeme doprava, záleží na skladbě. Při změně směru je potřeba dávat pozor, aby se tělo nevrátilo a boky se pohybovaly vodorovně. (Po tom, co jsme šli tři kroky doleva, může následovat dup. To je například v *Hagoromo*.)

Učikomi (*kata*) – přichází vždy pravidelně po *sajú*. *Učikomi* nazýváme pohyb, kdy vějíř zvedneme dopředu nad hlavu a před tělem jej snížíme dolů (*učiorosu*). Děláme to s pocitem napětí a důrazu, jakoby chom chtěli poslat energii ven z těla. Ze základního *kamae* pravou paži s vějířem rozpažíme do strany, abychom mohli změnit držení vějíře (*hanasu/suteru*). Levou nohou vyjdeme dopředu a přitom dáváme vějíř od hlavy dolů. (Potom vějíř otevřeme, nebo vejde do tvaru *hiraki*.) Pohyb vějíře: ze základního *kamae*, když vějíř dáme doprava, palcem po něm sklouzneme do držení *ógi wo hanasu/suteru*. Takhle jej zvedneme nahoru a pomalým pohybem dolů vrátíme do původního držení. Pokud vějíř držíme v sevření, nemůžeme jej správně uvolnit – to je potřeba trénovat i v jiných *kata*.

Saigo no učikomi (*kata*) – neboli „závěrečné *učikomi*“ je *kata*, kdy vějíř používáme stejně jako v *učikomi*, nohama ale couváme L, P. Pravou velký krok dozadu, koleno na zem a pozicí *šita ni i* zakončíme tanec.

Učikomi má opět význam velkého zakončení, potažmo smíření či přijetí.

VII. 2. 3 *Kata* vějíře

Do této skupiny zahrnuji všechny základní formy *kata*, které nesou ve svém názvu slovo *ógi*, neboli vějíř. Jedná se tedy především o signifikantní pozici vějíře, která určuje význam *kata*.

Kazaši ógi (kata) – doslova „vějíř nad hlavou“. S tím, jak paži s vějířem rozevíráme stranou, uvolníme jeho držení (*hanasu/suteru*) a vějíř držíme v rozevřené dlani. Obrátíme jej koncem žeber nahoru a zvedneme vysoko nad hlavu. Vějíř, který jsme otevřeli v rohu jeviště, dáme nad hlavu s pocitem směřovaným do dálky. Základní tvar je, že ruka s vějířem je nad hlavou a pohled míří do dálky. Většinou se potom natočíme doleva a budou následovat další *kata*.

Tato *kata* se objevuje často na konci tance *kuse*, používá se pro vyjádření pohledu do dálky, nebo pozorování odrazu na vodní hladině, může mít však také jen abstraktní či dekorativní význam.

Ageógi (kata) – právě otevřený vějíř dáme z pravé strany před tvář a uděláme tři kroky vzad L, P, L a během toho zvedneme vějíř nad hlavu a dáme ho doprava dolů.

Kakae ógi/cuki no ógi (kata) – doslova „držení vějíř“ nebo „měsíční vějíř“ – vějíř v pravé ruce přiblížíme k levému rameni a pohlédneme doprava nahoru. Používá se například při pohledu na měsíc, proto se tomu také někdy říká *cuki no ógi* neboli „měsíční vějíř“.

Kasumi no ógi/taki no ógi (kata) - doslova také „mlžný vějíř“, nebo „vodopádový vějíř“. Otevřený vějíř uchopíme za *kaname*, zápěstí přetočíme k sobě a zvedneme vysoko nahoru a během pomalého sundávání vějíře dolů kráčíme vpřed. Mnohdy je kombinováno také s natáčením těla. Jsou i školy, které jej nazývají *taki no ógi* (vodopádový vějíř). Tato *kata* je používána pro symbolizování mlhy, podle hry ale může znamenat také pohyb větru atd.

Kumo no ógi (kata) – doslova „zamračený vějíř“ – obě ruce jsou vepředu, pravá ruka drží vějíř tak, jako v *kazaši ógi*, načež pravou paži dáváme diagonálně doprava nahoru a zároveň levou ruku doleva dolů, a tak je odloučíme. Tvář se přitom často mírně nakloní vzhůru, mnohdy couváme několik kroků vzad. Tato *kata* se používá pro vyjádření pohledu na oblohu, mračna nebo vysoké hory.

Haneógi (*kata*) – doslova „vypuštěný vějíř“ – otevřený vějíř chytíme do pravé ruky, překloupíme jej na pravý loket (položíme), pak jej zvedneme směrem doleva a vpřed. Vyjadřuje vypuštění šípu nebo závan větru.

Makura ógi (*kata*) – doslova „polštářový vějíř“ – otevřený vějíř držíme v levé ruce jako bychom jej objímali, v pozici *šita i* nebo *anza*, vějířem si skryjeme tvář. Vyjadřuje podřimování nebo skrývání postavy.

Maneki ógi (*kata*) – doslova „zvací vějíř“ – otevřený vějíř sevřeme za držátko, dlaň otočíme vzhůru a pohybem celé paže před tělem jej rozvlníme nahoru a dolů. Pokud to provádíme oběma rukama, i dlaň levé ruky bude vzhůru a pohybujeme oběma zároveň.

VII. 2. 4 *Kata* gest

Do této skupiny zahrnují ty formy *kata*, které připomínají gesta a objevují se často i mimo taneční výstupy. Držení vějíře u těchto gest není významotvorné.

Gacušó (*kata*) – natáhneme obě paže tak, že konečky prstů se lehce spojí před tváří v motlitbě. Pokud držíme vějíř, nakloníme jej dovnitř a *kaname* směřuje ven. Význam prosby či modlitby.

Učiawase (*kata*) – obě ruce široce rozevřeme do stran a před tělem je lehce spojíme. Vyjadřujeme tím pocit osvětlení (*satori*), překvapení atd.

Tappai (*kata*) – obě ruce zvedneme ze stran a před tváří spojíme pěsti. Používá se například po *nanori wakiho* jako začátek tance (*tappai kakeri*).

Šiori (*kata*) – dlaň se spojenými prsty přiblížíme přibližně do úrovně obočí masky (muži pravou ruku, ženy levou). Vyjadřuje zármutek či pláč. Obvykle jen jednou rukou, ale pro vyjádření velkého smutku se používají obě ruce (*moro-džiori*). Vždy bez vějíře. Tvář se mírně skloní v gestu *kumorasu*.

Júken (*kata*) – otevřený vějíř si přiložíme na hrud' a podél těla jej zvedneme až před tvář a „odmávneme“ směrem nahoru pryč. Většinou vyjadřuje radost. Pokud provádíme oběma rukama, říká se tomu *morojúken*. Může znamenat také odhánění zlých duchů.

Sode wo kaesu/maku/kazuku (*kata*) – převrácení rukávu během tance, buď z vnější strany dovnitř jakoby položíme na paži (*kaesu*), nebo z vnitřní strany jej nabalíme na paži (*maku*), nebo jej popohodíme směrem nahoru nad hlavu (*kazuku*). Použití rukávů se liší podle škol.

Jubiori (kata) – vyjadřuje počítání. Otevřeme dlaň a postupně od palce skládáme prsty, tím počítáme roky či měsíce.

VII. 3 MOTIVY, SHLUKY

Motiv v této práci definuji jako sled jednotlivých *kata*, které jsou těsně spojeny za sebe tak, že se jen málokdy objevují samostatně. Jedná se například o dvojice:

sašikomi–hiraki, šikake-hiraki, sajú–učikomi, učikomi–hiraki.

Význam těchto motivů se liší podle jednotlivých her, určuje jej jednak význam zpívaných veršů (text), doprovod orchestru (melodie, tempo), charakter předváděné role i dynamika provedení jednotlivých pohybů. Velký význam má také jejich použití v prostoru, opakování, drobné úpravy apod. Motivem v jednotlivé hře může být i provedení jednotlivých *kata* s určitým slovem či melodickým tématem. V takovém případě již můžeme mluvit o významovém shluku elementů.

Jak je patrné z výše popsaných *kata*, většina z nich se soustřeďuje na pozici paží a vějíře, velká část pohybu po prostoru je prováděna chůzí *hakobi*, která je členěna jednotlivými pozicemi, gesty či otáčkami. Základních pozic *kata* také není příliš mnoho – změny jejich významů tkví ve variacích a drobných úpravách²⁴⁴.

Důležitým významotvorným prvkem tance je proto také pohyb po prostoru a jeho geometrie. Náhlá změna směru může znamenat změnu časoprostorové reality, změnu myšlenky či názoru. Tento princip se využívá nejčastěji v cestovní písni *mičijuki* a jejím náznakům – postava obkrouží trojúhelník jeviště s důraznou změnou směru v každém z vrcholů, čímž naznačuje cestování, stárnutí apod. Příliš častá změna směru v tanci a mnoho otoček může značit také bytost šílenou či bláznivou. Dostředivé kruhy zakončené piruetou uprostřed bývají typické pro postavy nebeských a nadpřirozených bytostí, například několikanásobná otočka na konci hry *Hagoromo* naznačuje vzestup nebešťanky do nebes.²⁴⁵

Přikládání významu geometrickým drahám a obrazcům v prostoru během tance máme doloženo již z historie starověkých kosmologických obřadů, bylo populární i v evropském barokním divadle a teorie správného užití prostoru jeviště pro vyprávění příběhu je dodnes

²⁴⁴ A. Kaeppler je nazývá *alokinémy*.

²⁴⁵ Macui, Akira.

součástí uměnovědných studií. Bylo by zajímavé porovnat jednotlivé principy evropského a asijského scénického užití vzhledem k tradičnímu vnímání prostoru a času, směru čtení textu, vyhýbání se protijdoucím či jedoucím při chůzi i na silnici, vykračování levou nohou ve většině *kata* apod. Naopak společné znaky, jako například význam klikaté dráhy jako nestálé mysli či kolísání emocí, kruhové dráhy pro naznačení samovolné radosti či nutkání k neustálému pokračování²⁴⁶ jsou zajímavou spojnici pro vnímání jednoduchých symbolů.

Přestože v motivech a jejich vztazích s ostatními komponenty tkví těžiště zakódovaných symbolů, znaků a náznaků, je jejich všeobecná analýza nad rozsah této práce. Jednotlivým motivům se však budu podrobněji věnovat v konkrétním rozboru hry *Hagoromo* v další kapitole.

²⁴⁶ Na tomto významu se shoduje japonské tradiční divadlo (*tačimawari/iroe* v kapitole V. 2) s evropským moderním tancem (metoda Joos-Leder podle Winearls).

VIII. TANEC V *HAGOROMO* - ANALÝZA

Hagoromo je jednou z nejstarších her. Její nynější podoba je připisována Zeamimu, původní autor je ale neznámý. Patří do třetí kategorie her o krásných ženách (*sanbanmemono*, *kacuramono*), s podkategorií *taiko no džo no mai* (tanec, při kterém zní buben *taiko*). Hraje ji všech pět škol a nalezneme ji pod číslem 61 mezi stovkou her školy *Kanze*, pod číslem 83 *Sbírkou 250 her nó*. První překlad do angličtiny byl pořízen B. H. Chamberlainem v roce 1880 jako *The Feather Mantle*²⁴⁷, do angličtiny ji dále přeložili E. Fenolosa a E. Pound²⁴⁸ (1916) a A. Walley²⁴⁹ (1921) pod názvem *Hagoromo*, společnost Nippon Gakujutsu Shinkōkai III²⁵⁰ (1960) mu přiřkla název *Feather Robe*, K. Yasuda²⁵¹ (1973, 1989) a R. Tyler²⁵² (1978) zopakovali název *The Feather Mantle*. Ve francouzštině se zapsala tato hra jako *La robe de plumes* v překladu M. Revona²⁵³ (1910), R. Sieffert²⁵⁴ ji přejmenoval v roce 1979 na *La céleste robe de plumes*. První německý překlad datujeme do roku 1961 z pera autora P. Weber–Schäfera²⁵⁵ (*Hagoromo*). O český překlad se postarala dvojice P. Holý, D. Vostrá²⁵⁶ v roce 1997 s názvem *Nebeské roucho*.

VIII. 1 TANEC VE STRUKTUŘE HRY

Děj hry se odehrává v březnu na pobřeží Suma v údolí Iči no tani. Téma *Hagoromo* je velmi pohádkové. Rybář Hakurjó (*waki*) přicházející se svými společníky (*waki-zure*) do zátoky Mio – Kijomi nalezne na borovici pověšené překrásné roucho z peří a chce si je odnést domů. Zastaví ho nebeš'anka (*šite*) a prosí jej, ať jí roucho vrátí, protože bez něj se nemůže

²⁴⁷ Basil Hall Chamberlain. *The Classical Poetry of the Japanese*. London: Trübner & Co., 1880.

²⁴⁸ Ernest Fenollosa and Ezra Pound. *Certain Noble Plays of Japan: From the Manuscripts of Ernest Fenollosa, Chosen and Finished by Ezra Pound, with an Introduction by William Butler Yeats* Churchtown, Dundrum [Ireland]: The Cuala Press, 1916.

²⁴⁹ Waley, Arthur. *The Nô Plays of Japan*. London: Allen and Unwin, 1921.

²⁵⁰ Nippon Gakujutsu Shinkōkai III. *Japanese Noh Drama: Ten Plays Selected and Translated from the Japanese*. Vol. III. Tokyo: Nippon Gakujutsu Shinkōkai, 1960.

²⁵¹ Yasuda, Kenneth. *Masterworks of the Nô Theater*. Indiana UP, 1989.

²⁵² Tyler, Royall. *Pining Wind: a Cycle of Nô Plays*. Cornell East Asia Series no. 17. Ithaca, N.Y.: Cornell University East Asia Program, 1978.

²⁵³ Michel Revon. *Anthologie de la littérature japonaise*. Paris: Ch. Delagrave, 1910.

²⁵⁴ René Sieffert. *Nô et Kyôgen*. 2 vols. Paris: Publications Orientalistes de France, 1979.

²⁵⁵ Weber–Schäfer, Peter. *Vierundzwanzig Nô-Spiele*. Frankfurt am Main: Insel, 1961.

²⁵⁶ Nebeské roucho in: Kalhoty pro dva, antologie japonského divadla, Praha 1997.

vrátit na nebesa. Rybář nakonec ustoupí pod podmínkou, že mu nebešťanka zatančí „tanec Suruga“. Ta s radostí splní a na konci tance zmizí do nebeských výšin.

VIII. 1. 1 Dramaturgická forma a dynamika hry *Hagoromo*

Pro Zeamiho je tanec nebešťanky jednou z nejtěžších rolí, vrchol umění *nó*. Možná proto se hra stále drží mezi oblíbenými kusy, přestože je dramaticky spíše monotónní. Stejně jako všechny hry typu *sanbanme* jsou zakončeny tancem, který tvoří finále (*kjú*) celé hry. V *Hagoromo* jsou to tance dva, *džo no mai* (úvodní tanec) a *ha no mai* (nalomený, přerušovaný tanec), oba spadají do poslední části. Hra má včetně příchodů a odchodů celkem asi 53 minut²⁵⁷, taneční části mají viditelně nejdelší podíl.

<i>džo</i> – příchod rybářů, nanori <i>wakiho, uta</i>	10 minut
<i>ha 1</i> – dialog <i>šite a waki</i> , hádka o roucho	5 minut
<i>ha 2</i> – smutný zpěv nebešťanky nad ztrátou roucha	5 minut
<i>ha 3</i> – dialog <i>šite a waki</i> , vyjednávání o navrácení roucha	4 minuty
<i>kjú</i> – <i>džo no mai</i> a závěrečný tanec <i>ha no mai</i>	22 minut

Rozdíl mezi nimi není moc velký, *džo no mai* je spíše pomalejším tancem, *ha no mai* sice není o mnoho rychlejší, je v něm ale kroky obsažen větší prostor, využívány jsou při tanci také rukávy.

Džo no mai je ústředním tématem celé hry – dlouho očekávaným legendárním tancem, který si přeje rybář spatřit. Začíná částí kuse, která trvá přibližně 8 minut – tedy tancem s doprovodem rytmického zpěvu sboru a bubínků *kocuzumi, ócuzumi*. S jeho koncem se přidá také *taiko*.

Jak jsem psala již v předchozí kapitole, *džo no mai* je typ velmi elegantního tance, který tančí duše tanečnic *širabjóši* a profesionálních společnic, krásných žen, starých žen a starých mužů ve hrách třetí kategorie. Struktura *džo no mai* se podobá tanci *čú no mai*, ale jeho typickým znakem je úvodní hudební část *džo* se zpěvem mimo rytmus orchestru (*hjóši ni awanaí*). Je to tanec důstojný a extrémně klidný, má mírné tempo, zvláště tance duchů (*reitai*) jsou vysoce ceněny. V poznámkách výjimek rodu *Hóšó* (*kogaki*) je *džo no mai* v *Hagoromo*

²⁵⁷ Přibližné časové rozpětí měřeno podle videozáznamu NHK hry *Hagoromo* z roku 1953, v hlavní roli *šite* Noguči Kanesuke z rodu *Hóšó*.

psán jako *banšiki džo no mai* – jeden z druhů *džo no mai* s doprovodem ve vyšší tónině *banšiki čó*. O této zvláštnosti píše herce *šite kata* Watanabe Jónosuke z rodu *Hóšó*:

„Nedosažitelné Hagoromo

Tančil jsem Hagoromo už tolikrát, ale přesto jej můžu tančit, kolikrát chci a stále se neblížím konci. Můžeme o něm říct, že je to umění nó samo o sobě. Výjimka (kogaki) s banšikičó se nehraje příliš často, a proto ji mnozí vidí poprvé. Během džo no mai flétna totiž změni harmonii z óšikičó na banšikičó a v tom tkví jedna z jeho krás. Kata se v tu chvíli také změni. Proto je mnohem důležitější ho jednou vidět než stokrát slyšet.

Výjimek rodu Hóšó je oproti ostatním čtyřem školám málo, aktivní výjimka se změnou harmonie na banšikičó ve hře Hagoromo je opravdu pro Hóšó reprezentativní.“²⁵⁸

VIII. 1. 2 Vizualní uspořádání

Po úvodním zpěvu rybářů přejde Hakurjó k první borovici, kde je přes zábradlí přehozen plášť. Bere jej a odchází na *waki-za*. *Šite* přichází v masce *koomote* a kostýmu *kinagaši*, po vyjednávání si bere od *wakiho* taneční plášť *mai-ginu*, který mu oblékají asistenti *kóken*. Na hlavě má ženskou paruku a zdobnou nebeskou čelenku s mytickým fénixem (*hóricu amacukanmuri*).

Zajímavým elementem zde je, že nebešťanka tvrdí rybáři, že bez roucha nemůže tančit. Ten jí zpočátku nevěří a bojí se, že nedodrží slib, to však nebešťanka vyvrátí argumentem, že lidské podvodné konání nepřísluší nebeským bytostem; rybář je zahanben a roucho jí předá. Teprve po obléknutí svrchního pláště *maiginu* je tedy *šite* připraven tančit.

VII. 2 O TANCÍ Z KRAJE SURUGA A PÍSNÍ Z KONČIN AZUMA

Ústředním motivem a vyvrcholením celé hry je tedy tanec nebeské dívky, který je natolik legendární, že jej mnich chce mermomocí spatřit a je ochoten tento zážitek vyměnit za nebeské roucho nevyčísitelné ceny. Jaký je to ale tanec?

Přiložená tabulka ukazuje úryvky z různých překladů hry, v nichž jsou vysvětlovány okolnosti tohoto tance.²⁵⁹

²⁵⁸ Watanabe, J., s. 195.

²⁵⁹ Viz přiložená tabulka č. 1.

Jedná se každopádně o starý tanec Suruga, jehož legendární původ je připisován nebeské bytosti. Tanec nebeské panny (*ten'no no mai*) byl tradičním kusem již za dob Zeamiho, který jej doporučuje všem aspirantům umění *nó* ke studiu, protože v něm vidí jednoho z prvotních předchůdců her *sarugaku* a *nó*. Zároveň říká, že jej může zvládnout jen opravdový mistr, což naznačuje, že i jeho soubor jej čas od času hrál.²⁶⁰ Zmínky o hře *Hagoromo* jako takové se ale objevují až v polovině 16. století, a proto někteří teoretikové soudí, že komplexní dramatická podoba vznikla mnohem později. Taneční hra o nebeské dívce byla asi interpretována a známa, do repertoáru *nó* v současném znění pod názvem *Hagoromo* byla však přiřazena až později.²⁶¹

Příběh nebeské panny jako okřídlené víly, která je připravena pozemšťanem o své peří, je rozšířenou legendou na celém Dálném Východě.²⁶² a nejen tam, i Evropa zná tuto tematiku. Ve spojitosti s nebesky ladným až kouzelným tancem ji hojně zpracovává například romantický balet (*La Sylfide*, *Ondine*, *Labutí jezero* aj.). Podle René Siefferta lze v Japonsku různé odkazy na tento tanec nalézt již ve spisech *Fudoki*. Z nich nejstarší jsou spisy z prefektury Šiga, kraje Ómi.

*„Zápisky z Ómi vypráví, že ve vesnici Jogo se sneslo z oblohy osm žen v podobě bílých ptáků, aby se vykouply, jistý Ikatomi té nejmladší nechal ukrást šaty svým psem a měl s ní čtyři děti, dokud své šaty nenašla a neuletěla zpět na oblohu. V zápiscích z regionu Tango je to starší pár, který ukradne šaty a vrátí je za podmínky vyrábění „sake dlouhého života“ po dobu deseti let. Nejprímější pramen pro *nó* se zdá být ve ztracených zápiscích ze Surugy, jejichž fragment odkazuje na událost do piniového háje v Mio. Zde tentokrát rybář pojme za ženu vílu, která svou svobodu získá nalezením ukradených šatů.“²⁶³*

Do skupiny legend o nebeském rouchu *hagoromo* patří také pohádka *Taketori monogatari*, která mohla být zřejmě vzorem pro další regionální mýty. Měsíční víla Kaguja hime, nalezena v bambusovém háji postarším párem, se po dospění rozhodne přes množství nápadníků vrátit zpět do měsíčního království – k tomu jí samozřejmě dopomůže okřídlené

²⁶⁰ Více v kapitole VIII. 3. 2.

²⁶¹ Burešová, Lucie: *Srovnání pěti základních typů her nó*, bakalářská práce FFUK, Praha 2008, s. 30.

²⁶² Walley, s. 217.

²⁶³ Sieffert, s. 90.

roucho. Sám císař se do ní zamiluje natolik, že vyhledá v zemi místo nejbližší k nebesům, vysokou horu v kraji Suruga, a doufá ve vyslyšení svého poselství.²⁶⁴

Tanec nebeské panny pochází podle tradice od tančící bohyně Ame no Uzume, která se snažila zaujmout rozhněvanou bohyni slunce Amaterasu a vylákat ji ze skalní jeskyně. Stejný původ je připisován tanci *kagura*, dá se tedy odvodit, že tanec Nebeské panny je formou šintoistického obřadního tance *kagura*. Nezpochybňuje to ani Zeami: „*Například anděl, kněžka nebo čarodějnice, všechny jsou spojeny s tancem a zpěvem kagura.*“²⁶⁵

Důležitým vodítkem je také samotné libreto *jókjoku* hry *Hagoromo*. Druhá část tance *kuse* totiž začíná verši:

Kimi ga jo / ama no Hagoromo mare ni kite /nazutomo cukinu iwao zo to.

To je vlastně přepis básně waka neznámého autora z třetí sbírky básní *Šúiwakašú* (cca 1006)²⁶⁶:

*Kimi ga jo / ama no Hagoromo mare ni kite /nazutomo cukinu iwao naranamu.*²⁶⁷

Původní báseň má oslavný charakter, cílem je modlitba za císaře. Báseň je postavená na kontrastech: „občasné“ (polaskání pláštěm nebešťanky) versus „dlouhodobé“ (vládnutí) a „jemnost“ (pěřového roucha) versus „pevnost“ skály. Můj vlastní nepoetický překlad by vypadal asi takhle: „*At' je doba Tvé vlády pevná jako skála a neutrpí dotekem hebkých rukávů pěřového roucha.*“ Zmínka o rouchu Hagoromo tedy naznačuje použití známé metafory narážející na nějakou slavnou legendu již v desátém století.

²⁶⁴ Katagairi, Jóiči; Fukui, Sadasuke; Inaga, Keidži: *Nihon no koten wo jomu 6. Taketori monogatari, Ise monogatari, Cucumi čúnagon monogatari.*

Podle: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Tale_of_the_Bamboo_Cutter.

²⁶⁵ Podle Zeamiho Hilská, Vlasta: *Japonské divadlo*. Praha 1947, s. 30.

²⁶⁶ http://nobunsha.jp/genbun/post_124.html

²⁶⁷ きみ よ あま はごろも き な つ
君が代は/天の羽衣まれに来て/撫づとも尽きぬいはほぞと。

きみ よ あま はごろも き な つ
君が代は/天の羽衣まれに来て/撫づとも尽きぬいはほならなむ。

VIII. 3 JAK TANČIT HAGOROMO

VIII. 3. 1 Hra o krásných ženách

Hagoromo je totiž opravdu hrou, ve které je upřednostněn zpěv a tanec nadevše (když samozřejmě nezapomeneme na „až“ nadpřirozenou krásu ženy). Rybář, přesvědčen o svém právu, nejprve nechce roucho vrátit, ale smutek, který najednou v nebešťance propukne, a její chřadnoucí andělská krása jej přimějí k laskavému gestu. Krása, emoce, zpěv a tanec jako nejsilnější zbraně ženského světa jsou tématy třetí kategorie her (*sanbanme*, *kacuramono*).

*„Tanec v ženském stylu je stylem obzvlášť povzneseným a umožňuje představu naprosté krásy jügen. Ženský styl je vrcholným stylem ze Dvou umění a trojí podoby. Nezapomeňte, že základem je citlivost, a zavrhněte veškerou sílu, a toto rozpoložení přeneste do tance a zpěvu, to je ten nejvyšší z jejich projevů v našem umění. Takovýto elegantní styl umožňuje splynutí tance a hudby v jednotné porozumění hluboké krásy.“*²⁶⁸

Role nebeské panny odpovídá rolím nejvznešenějších žen.

*„Žena takového postavení by měla mít to nejvytříbenější chování, ohromující svou jemností, a nejvyšší úroveň tajemné krásy, kvalita jejího hlasu, jejich pohybů a celá nálada jejího vzezření by měla být nepřekonatelná.“*²⁶⁹

Ženy by měl ztvárňovat nejlépe mladý herec, pokud ale dosáhne požadovaného umění. Nejdůležitější pro role žen je samozřejmě jiné držení těla, které citují již v kapitole o kostýmech.²⁷⁰ Hlavní poučkou pro dokonalé zvládnutí role žen je Zeamiho komentář k vlastní kresbě²⁷¹: *„Necht' citlivost je základem a síla zamítnuta.“*²⁷²

VIII. 3. 2 Nejtajnější učení

I ve spise *Nikjoku santai ningjózu* je věnovaná krátká pasáž tomuto tanci:

*„Herec tančí tanec a tančí jej, objevuje se zároveň mělké i hluboké. Tak jako pták nesený jarním větrem, vzniká pohled z dálky tajemného stylu jemného umění.“*²⁷³

Anna Fischerová to komentuje slovy: *„Tanci Nebeské panny i Okina je společné, že v nich herec nepůsobí jako ústřední činitel, ale spíše jako médium hlavní poselství jen*

²⁶⁸ Zeami: *Nijoku santai ningjózu*, podle Hare, s. 134.

²⁶⁹ Zeami: *Sandó*, podle Hare s. 132.

²⁷⁰ Více v kapitole VI. 1. 1.

²⁷¹ Viz obr. 13.

²⁷² Zeami: *Nijoku santai ningjózu*, překlad Hare, s. 133.

²⁷³ Zeami: *Nijoku santai ningjózu*, překlad Fischerová, s. 96.

zprostředkovávající. Připomíná to koncept stavu nevědomí (mušin), koncept Tajemného květu...“²⁷⁴

V posledním svém spise, díle *Kjakuraika (Rozkvět při návratu zpět)* předává Zeami to nejtajnější učení svému zeti. Je překvapující, kolik prostoru v těch nejtajnějších poučkách věnuje právě tanci ze hry *Hagoromo* a kořenům *sarugaku* vůbec. Lze v nich vyčíst také obdiv a pochopení nad snahami jeho otce Kan'amiho inspirovat se pro rozkvět divadla *nó* u dalších divadelních žánrů jako *kusemai*, *širabjóši*, *ennen*, *fúrjú* a dalších.

„Umění Projevu po návratu zpět je ve své podstatě tajným učením o Tajemném, nad nějž není. Práví se: ‚Směřuj k návratu zpět, ale nespěchej na něj.‘ Je to tajné umění, o němž se nemluví; proto jsem jej předal Motomasovi jedinému. Ten však předčasně odešel a jinak by po nás sotva zůstal někdo, kdo by to umění znal byť jen podle jména, proto je zde svěřuji papíru a tuši. Hluboce tajné, hluboce tajné.

Za prvé. Tanec se tančí vlevo – vpravo – vlevo, vlevo – vpravo – vlevo. Určitá místa je třeba namísto toho tančit vpravo – vlevo – vpravo, vpravo – vlevo – vpravo. To je tajné učení. Rovněž počínaje mou teorií Dvojího umění, trojí podoby pro zaujetí obecnstva přes držení těla, pohyby, celkový dojem, až po vyjádření vnitřního hercova záměru, při jakékoli akci by herec měl mít neustále na paměti: vlevo – vpravo – vlevo, vlevo – vpravo – vlevo. Zde je základ pro úspěch všech her a všech rolí, je to styl Tajemného, jenž vyvolá pohnutí diváků. Takové je ústní předání.

Proto by Tanec Nebeské panny měl být tím, z něž všechen tanec vychází. Zavedli jsme jej do našeho umění a tančíme jej výhradně podle něj. Inuó z Ómi v něm velice vynikal. Proto se praví: „Tanec Nebeské panny je počátek sarugaku z Ómi.“

*Mluví se tak o něm zřejmě jen proto, že v něm Inuó tolik vyniká. Těžko jej zvat počátkem. To bychom museli u všech prvků, o jejichž původu se traduje ústní podání, toto podání zvat jejich počátečním stylem. Neslyšel jsem, že by tajné umění Tance Nebeské panny bylo Inuóovi výslovně předáno. Navíc pokud zkušený mistr o předaném jádru tradice nevydá uznání, těžko jej lze označit za počátek. Tradovanou podobu Tance Nebeské dívky jsem zhruba popsal v *Ningjó no ezu*. Je třeba ji důkladně prostudovat a procvičit. Je také Kniha o Tanci ze Surugy. I ten podle ní pochází od panny z nebes, jež sestoupila na pláž Udo v kraji Suruga. Ani o tomto tajném umění jsem neslyšel, že by se v sarugaku tradovalo.*

²⁷⁴ Fischerová, s. 97.

Za druhé. O širabjōši. Vzešel z tanců ennen při slavnostech Juima v Jižním hlavním městě. Tato představení jsou k vidění každým rokem, proto je třeba se po nich tázat a procvičovat jej. Původ takových prvků je tradován, a proto je možno jej nazvat počátkem.

Tanec v sarugaku se ovšem tančí vždy uzpůsoben jednotlivé zpodobňované postavě, proto o kterém z těchto způsobů lze říci, že právě ten je počátkem tance sarugaku? Snad tanec Okina je tím počátkem? To je zvláštní ústní předání, hluboce tajné, hluboce tajné.

Za třetí. Tento svazek obsahuje tajné učení, jež jsem ústně předal Motomasovi. Ten však předčasně odešel a po nás sotva zůstal někdo, kdo by je znal byť jen podle jména, proto jsem je zde svěřil papíru a tuši. Najde-li se někdy ten, jenž porozumí, zůstane tento text jako památka po Zeamim. Hluboce tajné.

Jistého dne třetího měsíce, na jaře pátého roku období Eikjō.

*Zeami*²⁷⁵

Pro mou analýzu je nejzajímavější propojení odstavců o zásadě vlevo – vpravo – vlevo s odstavcem o tanci ze hry *Hagoromo* pomocí spojky „proto“. Je tedy *Hagoromo* jakýmsi vzorem pro ostatní tance?

VIII. 4 ROZBOR CHOREOGRAFIE KUSE V TANCI V DŽO NO MAI

Pro podrobnější analýzu choreografie (sled *kata - katacuke*), jsem si vybrala právě část *kuse*. Zařazení zpěvů *kuse* z tanečního žánru *kusemai* do her *nó* je jedním z geniálních inovací Kan'amiho, dá se předpokládat, že i choreografie napodobuje starší taneční styl (jak naznačuje i Zeami ve svém tajném učení).

„Oproti barvitému závěrečnému tanci kiri je taneční část kuse klidná. Pro správné procvičení základních kata jsme proto tentokrát vybrali tanec kuse.

V tancích, kde je mnohé používání vějíře, se soustředěnost na základní kata vytratí. Kuse je ale klidné a pomalé, a tak si můžete během tance podrobně uvědomovat své rozpoložení od temena až po konečky prstů. Zkuste během vystavění základních kata pociťovat závan jara. Je to postava ženy, a proto tančeme s pocitem držení prstů nohou blíže u sebe.“²⁷⁶

²⁷⁵ Zeami: *Kjakuraika*, podle Fischerová, s. 93.

²⁷⁶ *Šimai njūmon*, s. 41.

Při vysvětlování choreografie vycházím především z učebnice tanců rodu *Kanze*²⁷⁷, kde jsou k jednotlivým veršům popsány akce, nezbytný je především náčrt drah v prostoru. Další pomůckou je upozornění na složitý rytmus při zpěvu části *kuse* ve zpěvníku *utaibon*, používala jsem *utaibon* školy *Kanze* i *Hóšó*. Nejilustrativnějším pramenem mi byla učebnice NHK školy *Kanze* s fotografiemi jednotlivých *kata* a ilustrací kladení chodidel při některých pohybech. V neposlední řadě byla zajímavá konfrontace s videozáznamem z roku 1953, kdy se v hlavní roli představil již 73 letý *šitekata* z rodu *Hóšó* Noguči Kanesuke (svých 74. narozenin se již nedožil). Následný scénář je kompilací z těchto pramenů.

Pro snazší pochopení prostorového uspořádání přikládám diagramy z taneční cvičebnice rodu *Kanze*, jednotlivá čísla se shodují s čísly akce v tabulce. Plná čára naznačuje postup vpřed, přerušovaná čára kroky vzad (kolik úseček, tolik kroků)²⁷⁸.

V tabulce používám úryvky z vlastního překladu pro jasné odlišení významu jednotlivých částí textu, které se pojí s konkrétními pohybovými vzorci. Význam jednotlivých *kata* je jen určitým způsobem možnosti čtení zdánlivě abstraktních pohybových komponentů, které předpokládám na základě významů jednotlivých *kata* a vlastních zkušeností během ročního studia tanců *šimai* rodu *Hóšó* u mistra Watanabe Šigehita.

Pro stručnost používám přímo názvy jednotlivých *kata* popsaných v předchozí kapitole a zavádím zkratky L a P, L = krok levou nohou, P = krok pravou nohou.

²⁷⁷ Kanze, Sakon, 25sei: *Kanze rjú šimai keiko katacuke*, Hinoki šoten, 1997.

²⁷⁸ Viz obr. 1-4.

VIII. 4. 1 Analytická tabulka – Hagoromo – kuse

ČÍSLO AKCE	ZPĚV	TEXT V JAPONŠTINĚ	FONETICKÝ PŘEPIS	ČESKÝ PŘEKLAD VÝZNAMŮ SLOV VE VERŠI	KATACUKE	MOŽNÉ ČTENÍ VÝZNAMU KATA
1	šite	春霞。	<i>Harugasumi</i>	jarní mlžný opar	<i>šite</i> zpívá v pozici <i>šita ni i</i> (v případě <i>šimai</i>), v <i>cune no kamae</i> (pokud je <i>kuse</i> součástí hry)	
2	sbor	たなびきにけり久かたの。	<i>Tanabikinikeri hisakatano</i>	táhne se doširoka kolem	<i>šite</i> se postaví do <i>cune no kamae</i>	
		月の桂の花や咲く	<i>cuki no kacura no hana ya saku</i>	jako květy stromu kacura na měsíci	<i>cune no kamae</i>	
3		げに花かづら色めくは	<i>geni hanakazura iromeku wa</i>	opravdu takhle krásná ozdoba z květů do vlasů	<i>cune no kamae</i>	
		春のしるしかや。	<i>haruno širušikaja</i>	cožpak neoznačuje příchod jara	dup levou nohou: na slabiku "ru" je příprava (zvuk slabiky necháme projít celým tělem), na slabiku "ši" zvedneme L, na slabiku "ka" lehce dupneme L.	Dup naznačuje důraz, emotivní rozrušení částice " <i>kaja</i> ", (cožpak...?). Tímto dupem začíná celý tanec, úvodní zpěv tedy vysvětluje emoční náboj tanečnicka.
4		おもしろや天ならで。	<i>omoširoja amenarade</i>	nádherná obloha (okolí)	<i>migi uke</i> : chodidly se natočíme (<i>nedžiru</i>) o 30° doprava, celé tělo se natočí doprava. Pohled směřuje trochu do dálky	náznak pohledu po okolní krajině
5		こゝも妙なり	<i>kokomo mjó nari</i>	tady je tak podivuhodně krásně	<i>naosu</i> : vrátíme se zpět do původního směru tak, že pravá noha se předsune před levou (<i>kakeru</i>)	návrat zpět k aktuálnímu místu
		天津風。	<i>amacukaze</i>	i když to nejsou nebesa	vykročíme dopředu L	rozhodnutí zde pobýt
6		雲の通路	<i>kumo no kajoidži</i>	větre cestu k nebesům skrz mračna	<i>sašikomi</i> : po vykročení během šesti kroků gesto sašikomi - šestým krokem přísun (P k L) - tímto jsme se dostali na střed jeviště	pobídka větru
		吹きとちよ。	<i>fuki todžijo</i>	zavři foukáním	<i>hiraki</i> : L krátký (poloviční) krok vzad, P vzad, L přísun	symbol uzavření
7		乙女の姿。	<i>otome no sugata</i>	postava dívky (já)	<i>migi uke</i> : natočení doprava (<i>nedžiru</i> 30°)	
		しばし留りて。	<i>šibaši todomarite</i>	chvilku tu zůstanu	dva rozhodné kroky vpřed (<i>cumeru</i>) L, P, natočit zpět dopředu (<i>nedžiru</i>)	rozhodnutí na tomto místě zůstat

8		此松原の。	<i>konomacubara no</i>	tady v Macubara	<i>saši</i> (couváme L, P), <i>sašimawaši</i> - gesto držíme a P vykročíme 2 kroky obloukem doprava,	ukazování prostoru (tady v Macubara), zastavení
9		春の色を三	<i>haru no iro wo</i>	a pokochám se jarem.	<i>hiraki</i> (2 kroky vzad L, P a přísun)	
		保が崎。	<i>mijogasaki</i>	na myse v Mio	vyjdeme přímo do pravého předního rohu (k <i>mecukebašira</i>) asi 5 kroků L, P, L, P, přísun L, <i>sumitori</i> - <i>nedžiru</i> dopředu, krok L vzad a přísun P vzad.	chůze na vystupující mys
10		月清見潟富士の雪	<i>cuki kijomi gata fudži no juki</i>	měsícem v zálivu Kijo a sněhem hory Fudži	vykročíme L obloukem doleva asi 10 kroků a obloukovou drahou se vrátíme na střed před bubínky (<i>daišó mae</i>)	obsáhnutí myslí daleké krajiny
11		いづれや春のあけぼの。	<i>izure ja haru no akebono</i>	všechny úsvity jara	natočíme se dopředu (P <i>kakeru</i>) a z prostoru <i>daišó mae</i> vyjdeme 4 kroky L vpřed <i>sašikomi</i> na pozici <i>šónaka</i> (střed), <i>hiraki</i> , příprava na <i>sajú</i> (<i>nedžiru</i> doprava a otevření paží doširoka)	
12		類ひ浪も	<i>tagui nami mo</i>	šplouchající a přelévající se vlny	<i>sajú</i>	symbolizuje mnohost vln přelévající se přes sebe
		松風も	<i>macukaze mo</i>	vítr v piniích	natočení dopředu	
13		長閑なる浦のありさま	<i>nodokanaru ura no arisama</i>	na pobřeží klidně vaje	<i>učikomi</i> , <i>hiraki</i>	náznak klidu
14		そのうへ天地は	<i>sono ue amecuči ha</i>	a navíc obloha i země	vyjdeme P obloukem doprava dozadu	obloukem obsáhne herec nebe i zemi, celé rozlehlé okolí
		何を隔てん	<i>nani wo hedaten</i>	ať jsou rozděleny	cca po 8 krocích se dostaneme na pozici <i>daišó mae</i>	
		玉垣の。	<i>tamagaki no</i>	posvátným plotem svatyně	z <i>daišó mae</i> vyjdeme vpřed směrem k <i>šónaka sašikomi</i>	důraz na rozdělení plotem
15		内外の神の御末にて。	<i>učito no kami no misue ni te</i>	potomci bohů jsou vně i vevnitř a proto	pokračuje během chůze <i>sašikomi</i> , pak <i>hiraki</i> jako příprava na <i>sajú</i>	gesto smíření (ač rozděleno, přece spolu)
16		月も曇らぬ	<i>cuki mo kumoranu</i>	ani září měsíce nezastíní mrak	<i>sajú</i> , <i>učikomi</i>	<i>Sajú</i> je obecně nejdekorativnější kata, může znázorňovat krásu svitu měsíce, <i>učikomi</i> může symbolizovat zastínění - <i>kata</i> spočívá v pohybu vějíře směrem shora dolů před tváří a tělem.
		日の本や。	<i>hi no motoja</i>	v této zemi vycházejícího slunce	otevřít vějíř (<i>ógi hiroge</i>), <i>age ógi</i> (tyto <i>kata</i> včetně předchozího <i>sajú</i> jsou velmi rychlé).	Otevření vějíře může symbolizovat východ slunce, <i>ageógi</i> je přípravou pro následující oslavná zpěv.

17	<i>šite</i>	君が代は。	<i>kimi ga jo ha</i>	V době Tvé vlády	<i>šite</i> zpívá s vějířem nad hlavou	
18	sbor	天の羽衣まれに来て。	<i>ama no hagoromo mare ni kite</i>	i kdyby někdy přišla nebešťanka v rouchu z peří	<i>hiraki</i> - toto <i>hiraki</i> se trochu liší od základního: couvání kroky zpět zůstává L, P, L. Při prvních dvou krocích zůstává vějíř před tváří, při příslunu zvedámě vějíř nad hlavu. Během natočení se doprava (nedžiru) paži s vějířem spouštíme do strany. Srovnáme pravou nohu dozadu k levé a vrátíme se do <i>cune no kamae</i> . Poté lehce rozpažíme pro přípravu na <i>sajú</i> .	Pomalé spouštění vějíře může symbolizovat sestup nebešťanky.
19		撫つとも尽きぬ巖ぞと。	<i>nazu to mo cukinu iwao zo to</i>	ať jako skála svět neutrpí škod.	<i>ózajú</i> : po třech krocích doleva dup levou nohou na slabiku "zo": "wa" - příprava, "o" - zvednout nohu, "zo" - dup	Částice "zo" naznačuje důraz prohlášení.
20		聞くも妙なり東歌。	<i>kikumo taenari azuma uta</i>	Při poslechu krásné písně z Azumy	pokračujeme v <i>ózajú</i> P doprava (L <i>kakeru</i>) asi 7 kroků, pak P <i>kakeru</i> pro změnu směru asi o 90° a přitom povolíme držení vějíře (<i>ógi wo hazusu</i>)	<i>Kata</i> velkých gest znázorňují velikost písně a hudby.
		声そへてかずかずの。	<i>koe soete kazu kazu no</i>	se přidají mnohé hlasy	kruhovým obloukem pokračujeme dopředu cca 6 kroků na střed šósaki a přitom <i>učikomi</i> - vějíř až před hrud', <i>hiraki</i>	<i>Učikomi</i> jako gesto uzavření a shromáždění může symbolizovat kumulaci hlasů do jedné písně.
21		笙笛琴箏篳	<i>šo čaku kin kugokoun</i>	varhánky, flétny, liry a harfy	Následuje <i>mi wo kaeneboli</i> změna těla. Spočívá v pocitu vsání energie zpět do těla. Z rozpažení dáme vějíř před tělo do pozice <i>saši</i> a během couvání L, P, L postupně vracíme paži do <i>cune no kamae</i> . Poté se teprve znovu rozejdeme vpřed <i>saši</i> . Následuje <i>hiraki</i>	Dynamický element, pocitově obrácení energie dostředivě a potom její výtrysk vpřed.
22		孤雲の外に満ち満ちて	<i>koun no soto ni mičimičite</i>	rozléhají se do nebes	P nohou vyjdeme velkým obloukem doprava až do místa <i>džóza</i> , L <i>kakeru</i> natočit dopředu.	Velký oblouk naznačuje rozléhání zvuku do dále.
23		落日の紅は	<i>rakudžicu no kurenai ha</i>	rudá záře zapadajícího slunce	<i>sašikomi</i> s postupem vpřed, <i>kazaši ógi</i> jako příprava pro <i>kumo ógi</i> : paže stranou, vějíř přechytneme pro pohyb vzhůru (<i>ógi wo hanasu</i>)	Spouštění vějíře shora před tvář naznačuje zapadající slunce.

24	蘇命路の山をうつして	<i>someiro no jama wo ucušite</i>	ozáří horu Someiro	<i>kumo ógi - hiraki</i> : vějíř skloníme před tvář a zároveň levá ruka před hrud', vějíř skloníme níže a tím levou ruku zakryjeme (na videozáznamu navíc levá paže <i>sode wo kesu</i>). Při krocích vzad L, P, L jde pravá ruka diagonálně vzhůru a levá ruka diagonálně dolů, ruka s vějířem pak stranou a do základního postavení	Vyzdvihnutí vějíře zakrývající ruku a tvář naznačuje rozzáření hory.
25	緑は浪に浮島が。	<i>midori ha nami ni ukišima ga</i>	zeleň jsou ostrovy plující po vlnách	<i>saši</i> a během toho chůze až do rohu malým obloukem. Ruka s vějířem by neměla být úplně před tělem, ale trochu na pravé straně. S tím, jak zastavíme L nohou, změníme držení vějíře jako pro <i>kazaši ógi</i>	Otevřeným vějíř, který je v <i>saši</i> téměř vodorovně, může symbolizovat plavbu po vlnách.
26	払ふ嵐に花ふりて。	<i>harou araši ni hana furite</i>	bouře odežene mraky a rozhází květy	<i>sumitori</i> , během toho vějíř jednou spustíme dolů a potom s pohledem vpravo vzhůru jej pomalu zvedneme až nad hlavu - výše než v <i>kazaši ógi</i>	Pohled vzhůru značí pohled na oblohu, pohyb vějíře potom sílu, jež odežene mraky .
27	げに雪をめぐらす	<i>ge ni juki wo megurase</i>	opravdu jako rozvířený sníh	velkým obloukem doleva se přes celé jeviště vracíme z rohu až na pozici <i>daišó mae</i> . Během toho spustíme vějíř kousek níž do pozice <i>kazaši ógi</i> . Přibližně v pozici <i>džiutai mae</i> zlomíme křivku P kakeru a během cca 6 kroků do místa <i>daišó mae</i> začneme spouštět vějíř níže až do <i>cune no kamae</i> . Otočkou na místě dopředu (P kakeru) mírně rozpažíme jako přípravu pro následující <i>sajú</i>	Chůze velkým obloukem se zvednutým vějířem naznačuje padání květů či víření vloček.
28	白雲の袖ぞ妙なる。	<i>haku un no sode zo tae naru</i>	jako rukávy bílých oblaků	<i>sajú, učikomi</i> do <i>cune no kamae</i> (do <i>šita ni i</i> v případě <i>šimai</i>), zavřít vějíř	<i>Sajú</i> je častou <i>kata</i> při zmínce o rukávech, neboť během něj se paže vystřídají a máme možnost vidět rukávy v pohybu. Motiv <i>učikomi</i> do <i>cune no kamae</i> nebo <i>šita ni i</i> naznačuje konec tance.

ZÁVĚR

Předpoklad, že jednotlivé pohybové variace a elementy *kata* taneční choreografie *katacuke* nesou vlastní význam jako sémantické jednotky pohybového jazyka, se mi podařilo potvrdit překladem metodických učebnic tanců, které jsou vydávány pro podporu nadšení amatérských studentů *nó*. Ti jsou totiž v dnešní době hlavním zdrojem příjmu profesionálních herců. Předávání určité části profesního „know-how“ napomáhá také udržovat komunitu elitního či specializovaného publika, které je nutnou podmínkou zachování existence tradičního žánru.

Jednotlivé taneční kroky *kata* však mohou měnit svůj význam nejen podle kontextu hry (rytmu, námětu, charakteru, prostoru, kostýmu apod.), ale čtení těchto gest jakožto znaků závisí především na způsobu interpretace hercem a současně schopnosti porozumění publikem. Přenos stejného tance do jiného sociálního prostředí, například před jiné publikum, může znamenat ztrátu své původní funkce, a tím ztrátu významu, který je v rovině „souladu“ mezi hercem a divákem aktuálně vytvářen. Způsob vnímání divadla *nó* v dnešní době současným divákem neodpovídá příležitosti, pro jakou byla komplexní forma tohoto divadla vytvořena, a proto není možné odpovědně interpretovat zakódované znaky z pozice zahraničního badatele.

Pro zkoumání pohybového jazyka v japonském divadle *nó* je potřeba brát v úvahu jak historický vývoj této divadelní formy, tak jeho současnou podobu. Je nasnadě, že pátrat ve struktuře současných pohybových systémů „dochovaného“ divadla po jeho funkci v době vzniku je naprosto nemožné. Několik staletí přejímání tradice převážně „ústní formou“ – tedy pohybovou pamětí interpretů – nemohlo dochovat strukturu pohybů čistou a přesnou, ale jen přibližnou. Můžeme jen doufat, že současný pohybový jazyk vychází ze stejné lingvistické gramatiky, jako jeho předchůdce, a lze v něm tedy hledat stejné základní stavební elementy, doufat ve věrnou podobu dochovaných pohybových systémů a pomocí analýzy často používaných motivů hádat estetické, taneční či sémantické významy konkrétní promluvy. Pro badatele z kulturně odlišného prostředí je to úkol na dlouhé roky, strávené zkoumáním nejen tanečních forem daného národa, jejich vývoje a interpretace, ale také celého společenského kontextu. V této diplomové práci jsem proto chtěla nabídnout jen teoretický úvod k procesu zkoumání pohybové složky v divadle *nó*, který by mohl být rozšířen v dalším výzkumu.

PŘEHLED PRAMENŮ A LITERATURY

- ADORNO, Theodor W. Typy hudebního chování. In *Einleitung in die Musiksoziologie*. Překlad Mikuláš Bek. Frankfurt am Main, 1962
- ADSHEAD, Janet. *Dance Analysis. Theory and practice*. London, 1988
- AKIHIKO, Senda. *The Voyage of Conemporary japanese Theatr*. Hawai, 1997
- Animals in Asian Tradition*. Dai Nippon Printing, 2007
- ARAKI, T. James. *The ballad-drama of medieval Japan*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1964
- BOHÁČKOVÁ, Libuše; WINKELHÖFEROVÁ, Vlasta. *Vějír a meč: kapitoly z dějin japonské kultury*. Praha: Panorama, 1987, s. 219
- BROCKETT, Oscar G. *Dějiny divadla*. Praha, 1999
- Bujó, engeki. Nihon no dentó geinó kóza*. Tankóša, 2009
- BUREŠOVÁ, Lucie. Náhled do systému tanečního vzdělání v Japonsku. In *Živá hudba 3 (2012)*, s. 108-123, Praha: AMU, 2013
- DVOŘÁKOVÁ-MAREŠOVÁ, Jiřina. Metoda analýzy interpretačního výkonu. In *Živá hudba 3 (2012)*, s. 96-107, Praha: AMU, 2013
- FAIRCHILD, William P. Shamanism in Japan. *Folklore Studies* 21:1–122, 1962
- GIURCHESCU, Anca. La Danse comme objet sémiotique. In *Yearbook of the I.F.M.C.* 5, 1973. s. 175-178
- GIURCHESCU, Anca; TORP, Lisbet. Theory and Methods in Dance Research: A European Approach to the Holistic Study of Dance. In *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 23, 1991, s. 1-10
- HARADA, Kaori. *Nókjógen no bunkaši*. Sekai šisó šakjógakuša, 2009
- HARE, Thomas Blenman. *Zeami 's style, The Noh plays of Zeami Motokiyo*. Stanford California, 1986
- HATTORI, Jukio; TOMITA, Tecunosuke; HIROSUE, Tamocu. *Kabuki džiten*. Heibonša, 2011
- HILSKÁ, Vlasta. *Dějiny a kultura japonského lidu*. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1953
- HILSKÁ, Vlasta. *Japonské divadlo*. Praha, 1947
- HÓŠÓ, Kuró. *Funa Benkei*. Wanja šoten, Tókjó, 1980
- INOURA, Yoshinobu. *A history of Japanese theater I: Up to noh and kyogen*. Kokusai bunka shinkokai, 1971
- KAEPPLER, Adrienne L. Dance and the Concept of Style. In BUCKLAND, Theresa; GORE, Georgiana. (ed.). *Dance, Style, Youth, Identities. ICTM 19th Symposium of the Study Group on Ethnochoreology Proceedings*. Institute of Folk Culture, Strážnice, 1998, s. 45 - 56
- KAEPPLER, Adrienne L.; DUNIN, Elsie Ivancich. *Dance structures, Perspectives on the analysis of human movement*. Budapest, 2007
- KAEPPLER, Adrienne, L. Linguistics. Heslo v encyklopedii COHEN, Selma Jeanne (ed.). *International Encyclopedia of Dance*. Oxford, 2004, s. 366 – 368
- Kalhoty pro dva, antologie japonského divadla*. kolektiv, Praha, 1997
- KALVODOVÁ, Dana; NOVÁK, Miroslav. *Vítr v piniích, japonské divadlo*. Praha: Odeon, 1975

- KANZE, Sakon 24sei. *Hagoromo*. Hinoki šoten, 1967
- KANZE, Sakon 25sei. *Kanze rjú šimai keiko katacuke*. Hinoki šoten, 1997
- KAWATAKE, Šigetoši. *Development of the Japanese Theatre art*. Kokusai bunka šinkokkai, Tokio, 1935
- KAWATAKE, Toshio a INOURA, Yoshinobu. *The Traditional Theater of Japan*. Tokyo, 1981
- KAWATAKE, Toshio. *A history of Japanese Theatre II: Bunraku and kabuki*. Kokusai bunka shinkokai, 1971
- KAWATAKE, Toshio. *Japan on Stage*. Tokyo: 3A Corporation, 1990
- KEENE, Donald. *20 Plays of the Nô Theatre*. New York, 1970
- KEENE, Donald. *The Classical Theatre of Japan*. Tokyo, 1970
- KIMBROUGH, R. Keller. Voices from the Feminine Margin: Izumi Shikibu and the nuns of Kumano and Seiganji. *Performing Japanese women*, vol. 12, No 1. #23, 2001 s. 59-78
- Kjógen handobukku*. „Kjógen“ no subete ga wakaru džiten. 3. vydání, Tokyo: Sanseido, 2008
- Kodžiki. Kronika dávného Japonska*. Praha: ExOriente, 2012
- KOJAMA, Hiroši; SATÓ, Kikuko; SATÓ, Sen'ichiró. *Jókjokušú 2*. Nihon koten bungaku zenšú 34, Tókjó, Šógakkan
- KOMPARU, Kunio. *The Noh Theater, Principle and perspectives*. Kjóto, 2005
- LANGE, Roderyk. The development of anthropological dance research. In *Dance studies 4* (s.1-36), Jersey, United Kingdom
- LEUPP, Gary P. *Male colours: The construction of homosexuality in Tokugawa Japan*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1995
- MIJAKE, Akiko. Výrazové prostředky v divadle nó a používání masky. *Disk č. 20 (červen 2007)*, Praha: AMU, 2007
- MINER, Earl; ODAGIRI, Hiroko; MORELL, Robert E. *The Princeton Companion to Classical Japanese Literature*. New Jersey: Princeton University Press, 1988
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*. Praha: Fr. Borový, 1936
- NAKAMURA, Yasuo. *Noh, the Classical theatre of Japan*. Tokyo and New York, 1971
- No and Kyogen in the contemporary world*. ed. BRANDON, James R., University of Harward Press, 1997
- Nógaku handobukku*: „nó“ no subete ga wakaru džiten. 3. vydání. Tokyo: Sanseido, 2008
- NOGAMI, Toyoichiro. *Masks of Japan*. Kokusai bunka shinkokai, Tokyo, 1934
- O'NEILL, P. G. *Early Noh Drama*. London and Bradford: Percy Lund, Humphries and Company Limited, 1958
- ORTOLANI, Benito. *Japanese Theatre: From shamanistic ritual to contemporary pluralism*. Leiden: Brill, 1990
- ORTOLANI, Benito. *Japanese Theatre: From shamanistic ritual to contemporary pluralism*. Princeton: Princeton University Press, 1995
- OSOLSOBĚ, Ivo. *Principia Parodica*, Praha: AMU 2007
- REISCHAUER, Edwin O.; CRAIG, Albert M. *Dějiny Japonska*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2008

- RIMER, J. Thomas, YAMAZAKI, Masakazu trans. *On the Art of the Nō Drama: The Major Treatises of Zeami*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1984
- RUMÁNEK, Ivan R. V. *Japonská dráma nó: Žáner vo vývoji*. Bratislava: VEDA, 2010
- RYNDOVÁ, Jana. Minamoto no Jošicune a téma hrdinství v japonském dramatu. Od postavy vojevůdce k dramatické postavě a literárnímu mýtu. In *Člověk, časopis pro humanitní a společenské vědy*, 15. 6. 2008
- SIEFFERT, René. *Nō et Kyōgen*. Paris, 1979
- Šimai *njúmon* 2. Nihon Hósó Kjókai, 1990
- ŠVARCOVÁ, Zdenka. The first lesson. In: *Distant Symbols and Close Signs: Japanese Studies in Central Europe 2013*, Praha: Nová vlna, 2013
- ŠVARCOVÁ, Zdenka: Vzkříšení básně, básničky a legendy. *Disk č. 9 (září 2004)*, Praha: AMU, 2004
- THORNBURY, Barbara E. *The Folk Performing Arts: Traditional Culture in Contemporary Japan*. Albany: State University of New York Press, 1997
- VAN ZILE, Judy. *Perspectives on Korean Dance*. Middletown: Wesleyan University Press, 2001
- VOSTRÁ, Denisa. Prostor a čas v japonském konceptu ma. *Disk č. 34 (prosinec 2010)*, Praha: AMU, 2010
- VOSTRÁ, Denisa. Zeami o herectví v divadle Nó. *Disk č. 5 (září 2003)*, Praha: AMU, 2003
- WAKITA, Haruko. *Nógaku no naka no onnatači*. Iwanami šoten: 2005
- WALLEY, Arthur. *The Noh plays of Japan*. 4. vydání, London, 1965
- WATANABE, Jónosuke. *Iruru*. Hokkoku šinbunša, 2009
- WATANABE, Tamocu. *Nó navi*. Magadžin hausu, 2010
- WINEARLS, Jane. *Modern Dance. The Joos-Leeder Method*. London: Morisson and Gibb, 1958
- YUSA, Michiko. Riken no ken. Zeami's Theory of Acting and Theatrical Appreciation. In *Monumenta Nipponica*, Vol 42., No 3. (Autumn, 1987), s. 331-345
- ZEAMI MOTOKIJO. *Cvičení vzhledem k věku*. Přel. Holý, Petr, *Disk č. 5 (září 2003)*, Praha: AMU, 2003
- ZEAMI MOTOKIJO: *Devět stupňů*. Přel. Holý, Petr, *Disk č. 5 (září 2003)*, Praha: AMU, 2003
- ZEAMI MOTOKIJO. *Představování hereckých rolí*. Přel. Vostrá, Denisa a Holý, Petr, *Disk č. 5 (září 2003)*, Praha: AMU, 2003
- ZEAMI. *Fúšikaden*. PHP Editors Group, 2005. Překlad do moderní japonštiny Mizuno Satoši
- ZE-AMI *Kadensho. The secret of Nō plays*. Kyoto: Sumiya-Shinobe Publishing Institute, 1968
- ZEAMI. *Kadenšo (Fúšikaden)*. Kódanša, 1981. Překlad do moderní japonštiny Kawase Kazuma
- ZEAMI. *Sarugaku dangi*. Iwanami šoten, 1960
- ZICH, Jaroslav. *Kapitoly a studie z hudební estetiky*. Praha: Supraphon, 1975
- ŽANTOVSKÁ, Irena. *Divadlo jako komunikační médium*. Praha: AMU, 2012

Diplomové a disertační práce

BUREŠOVÁ, Lucie. *Srovnání pěti základních typů her nó*. FFUK, Praha, 2008

FISCHEROVÁ, Anna. *Květ umění nó v teoretických pojednáních Zeami Motokija*. FFUK, Praha, 2002

GREMLICOVÁ, Dorota. *Sociální funkce tance v moderní době. Menuet kontra valčík*. AMU, Praha, 2004

RYNDOVÁ, Jana. *Povaha textů jókjoku (sémantický rozbor čtyř zvolených her)*, FFUK, Praha, 1995

YAMATO SAVAS, Minae. *Feminine Madness in the Japanese Noh theatre*. Ohio State University, 2008

Slovníky

Kódzien dai 6ban, Iwanami šoten, 2008

Meikjó kokugo džiten, taišúkan šoten, 2002-2008

Britanika, kokusai daihjakka džiten, 2008

Gogen jurai džiten, 2003-2013, <http://gogen-allguide.com/ma/manuke.html>

Kódžien. elektronický japonský výkladový slovník, 6. vydání, Iwanami šoten, 2008

Webové stránky

<http://www.the-noh.com>

http://jtrad.columbia.jp/eng/n_yokyoku.html

<http://etext.lib.virginia.edu/japanese/noh/index.html>

<http://www.sonic.net>

http://semi_nippon_kichi.jp

http://www.artelino.com/articles/heike_monogatari.asp

http://www.en.wikipedia.org/Taira_no_Atsumori

<http://www.meijigakuin.ac.jp/~pmjs/biblio/noh-trans.html>

https://en.wikipedia.org/wiki/The_Tale_of_the_Bamboo_Cutter

Videozáznam *Hagoromo*, NHK 1953, (šite Hóšó Noguči Kanesuke)

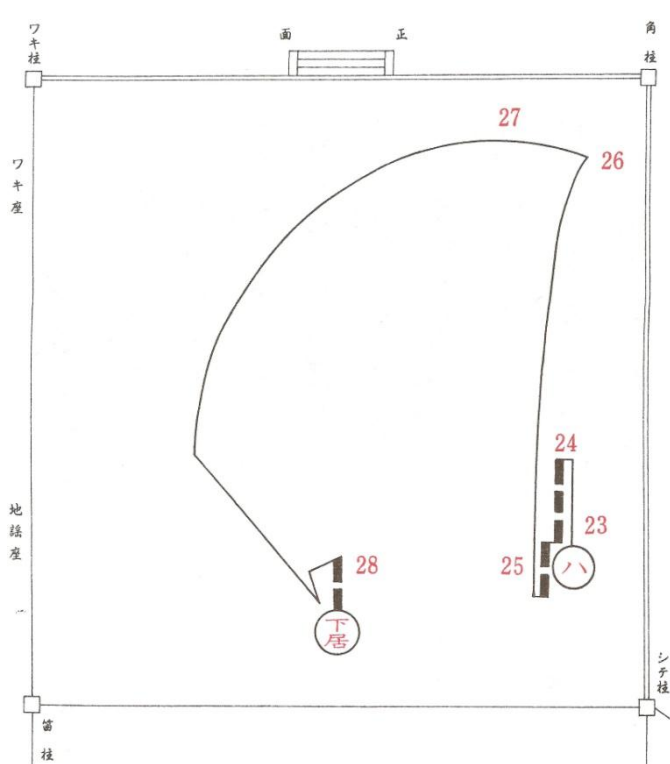
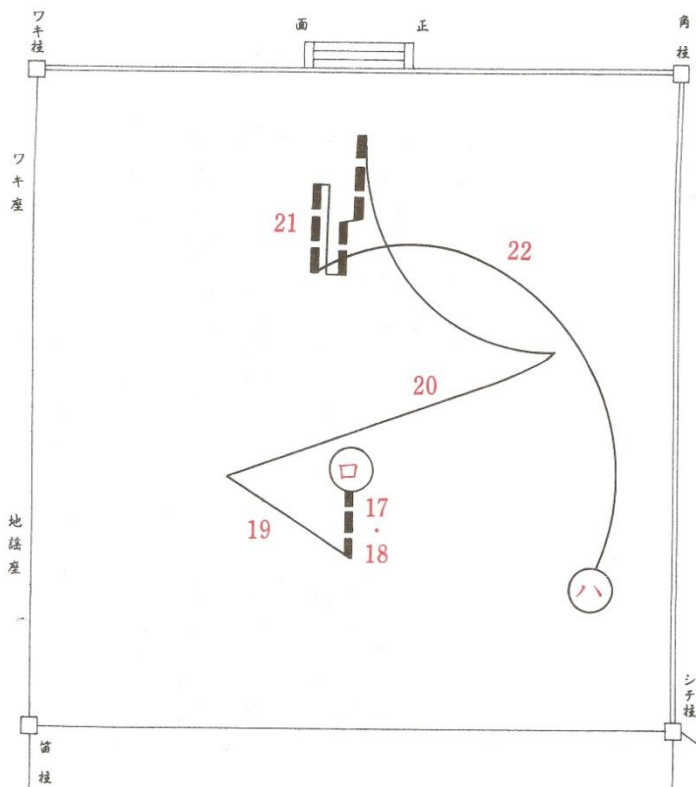
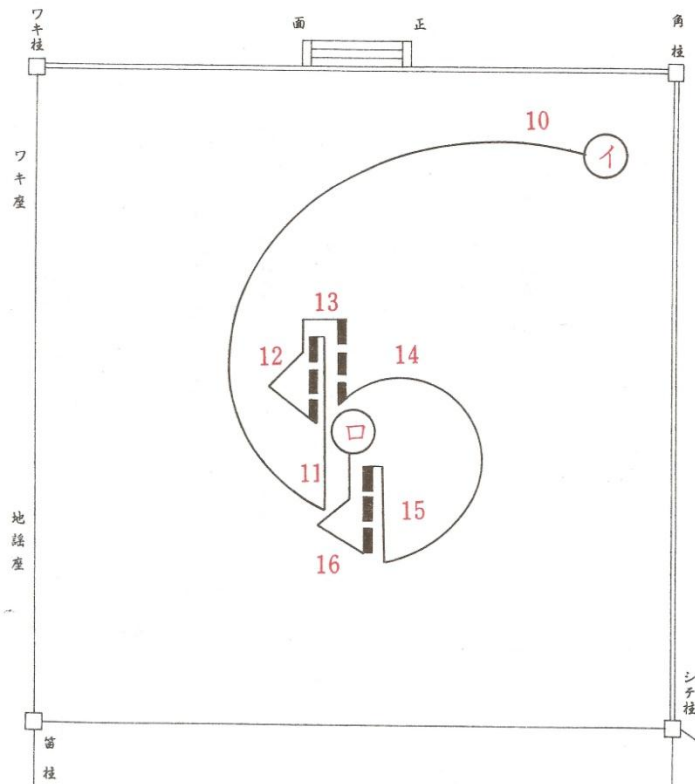
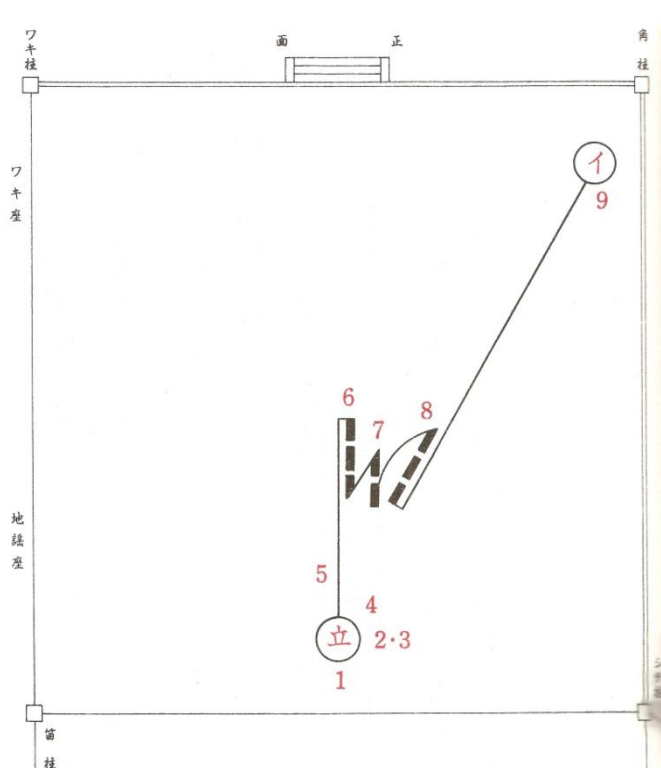
Přednáška

Macui Akira 23. 2. 2013 Katedra divadelní vědy FFUK


<p>http://etext.lib.virginia.edu/japanese/noh/index.html</p> <p>ワキ「しばらく。承り及びたる天人の舞樂。たゞ今こゝにて奏し給はゞ。ころもをかへし申すべし。</p> <p>シテ「嬉しやさては天上にかへらん事をえたり。此悦にとてもさらば。人間の御遊のかたみの舞。月宮をめぐるす舞曲あり。たゞ今こゝにて奏しつゝ。世のうき人に伝ふべしさりながら。衣なくては叶ふまじ。さりとは先かへし給へ。</p> <p>シテ「少女は衣を着しつゝ。霓裳羽衣の曲をなし。</p> <p>ワキ「天の羽衣風に和し。</p> <p>シテ「雨に湿ふ花の袖。</p> <p>ワキ「一曲をかんで。</p> <p>シテ「舞ふとかや。</p> <p>地次第「東遊の駿河舞。／＼此時や始めなるらん。</p> <p>地「白衣黒衣の天人の。数を三五にわかつて。一月夜々の天乙女。奉仕を定め役をなす。</p> <p>シテ「我もかざる天乙女。</p> <p>地「月の桂の身を分けて仮に東の。駿河舞。世に伝へたる。曲とかや。</p> <p>-----クセ-----</p> <p>キリ地「東遊のかず／＼に。／＼。その名も月の色人は。三五夜中の空に又。満月真如の影となり。御願円満国土成就。七宝充滿の宝を降らし。国土にこれを。</p>	<p>Arthur Walley: The Noh Plays of Japan</p> <p><i>Hakuryo</i> Wait. I have heard tell of the dances that are danced in heaven. Dance for me now, and I will give back your robe.</p> <p><i>Angel</i> I am happy, happy. Now I shall have wings and mount the sky again. And for thanksgiving I bequeath, A dance of remembrance to the world, Fit for the princes of men: The dance tune that makes to turn The towers of the moon, I will dance it here and as an heirloom leave it To the sorrowful men of the world. Give back my mantle, I cannot dance without it. Say what you will, I must first have back the robe.</p> <p>-----</p> <p><i>Angel</i> The heavenly lady puts on her garment, She dances the dance of the Rainbow Skirt, of the Robe of Feathers.</p> <p><i>Hakuryo</i> The sky-robe flutters, it yields to the wind.</p> <p><i>Angel</i> Sleeve like a flower wet with rain. .</p> <p><i>Hakuryo</i> The first dance is over.</p> <p><i>Angel</i> Shall I dance?</p> <p><i>Chorus</i> The dance of Suruga, with music of the East? Thus was it first danced.]</p> <p>-----</p> <p><i>Chorus</i> In white dress, black dress, Thrice ten angels In two ranks divided, Thrice five for the waning, Thrice five for nights of the waxing moon, One heavenly lady on each night of the moon Does service and fulfils Her ritual task assigned.</p> <p><i>Angel</i> I too am of their number, A moon-lady of heaven.</p> <p><i>Chorus</i> "Mine is the fruit of the moon-tree, yet came I to the East incarnate Dwelt with the people of Earth, and gave them A gift of music, song-dance of Suruga.</p> <p>-----dance kuse-----</p> <p><i>Chorus</i> She has danced many dances, But not yet are they numbered, The dances of the East. And now she, whose beauty is as the young moon, Shines on us in the sky of midnight, The fifteenth night, With the beam of perfect fulfilment, The splendor of Truth. The vows are fulfilled, and the land we live in Rich with the Seven Treasures By this dance rained down on us, The gift of Heaven.</p> <p>-----</p>	<p>René Sieffert: Nô et Kyôgen</p> <p><i>Waki</i>: Un instant! La danse des Filles du Ciel dont la renommée nous est parvenue, veuillez sur l'heure l'interpréter céans, et je vous rendrai la robe!</p> <p><i>Shité</i>: Quelle joie! Je pourrai donc au ciel m'en retourner! Et pour vous exprimer ma gratitude, soit, en souvenir de moi et pour le divertissement des mortels, il est une danse qui fait fureur au Palais de la Lune, que sur l'heure je vais interpréter céans, afin qu'a la triste humanité de ce monde cous le transmettiez. Toutefois, sans ma robe je ne le puis. Veuillez donc tout d'abord me la rendre!</p> <p>-----</p> <p><i>Shité</i>: la jeune fille de la robe vêtue de la robe de plumes de l'arc-en-ciel interprète la danse</p> <p><i>Waki</i>: la céleste robe de plumes flottant au vent</p> <p><i>Shité</i>: les manches pareilles à des fleurs mouillées de pluie</p> <p><i>Waki</i>: la danse elle interprète</p> <p><i>Shité</i>: ah la danse</p> <p><i>Chorus</i>: jeux des Marches Orientales la danse de Suruga, jeu des Marches Orientales la danse de Suruga, ce jour pour la première fois aura été dansée</p> <p>-----</p> <p><i>Chorus</i>: les Filles de Ciel en robes blanches en robes noires en deux troupes de tris fois cinq sont partagées et chaque mois nuit après nuit les célestes jeune filles assurent leur office tour à tour</p> <p><i>Shité</i>: Pour moi jeune fille céleste du nombre de celles-là</p> <p><i>Chorus</i>: du katsura lunaire je partage les fruits, pour un instant en ces Marches d'Orient descendue, la danse de Suruga, à votre monde transmise. la danse je vous laisse</p> <p>-----danse kuse-----</p> <p><i>Chorus</i>: des jeux des Marches d'Orient elle épuise le nombre, des jeux des Marches d'Orient elle épuise le nombre, à son renom égale de la lune, la Belle, et de la trois fois cinquième nuit dans le ciel encore, à la pleine lune immuable pareil est son aspect. Que parfaite la Promesse prospère elle fasse le Royaume, les sept trésors en abondance elle fasse pleuvoir au Royaume alle les daigne</p> <p>-----</p>	<p>Kalhoty pro dva</p> <p><i>Hakurjó</i>: Avšak posečkejte! To roucho Vám vrátím, až mi předvedete tanec Nebešťanky, o němž se vypráví.</p> <p><i>Nebešťanka</i>: Ach, jsem tolik šťastna, vděčně vám zatančím tanec, který je předváděn v Měsíčním paláci. Necht' tento tanec v tomto světě je věčnou vzpomínkou na Nebešťanku. Věnuji ho těm, kteří v něm trpí. Avšak bez roucha tančit nemohu, proto nejprve roucho mi vraťte!</p> <p>-----</p> <p><i>Nebešťanka</i>: Nebeská panna roucho obléká, tančí za zvuků skladby duhového hávu z peří.</p> <p><i>Hakurjó</i>: Roucho z peří ve větru vlaje</p> <p><i>Nebešťanka</i>: orosené rukávy plují jako smáčené.</p> <p><i>Hakurjó</i>: Hudba zní!</p> <p><i>Nebešťanka</i>: Já tančím!</p> <p><i>Sbor</i>: Tanec Suruga z provincie Azuma snad již začíná, z provincie Azuma tanec Suruga.</p> <p>-----</p> <p><i>Sbor</i>: Celý měsíc noc co noc v něm nebeské panny v černých a bílých hávech po patnácti slouží.</p> <p><i>Nebešťanka</i>: I já jsem jedna z nich!</p> <p><i>Sbor</i>: Od Měsíčního stromu své tělo odděliviš, v místě zvaném Suruga v provincii Azuma na prchavý okamžik sestoupila jsem na tento svět, abych zde zatančila tanec, jenž má se státi známým na věky věků.</p> <p>-----tanec kuse-----</p> <p><i>Sbor</i>: Mnohé tance z Azumy, mnohé tance z Azumy opěvují krásnou nebešťanku, jež za úplňku v podobě měsíčních paprsků z nebeského světa dopadá na zem. Tehdy plní přání prosebníků, sedm pokladů bájných na zem sesílá, by vzkvétali vládci této země.</p> <p>-----</p>
--	---	---	--

OBRAZOVÁ PŘÍLOHA


Obr. 1-4 Půdorysné choreografické plány tance *kuse hry Hagoromo* (Kanze: *Kanze rjūšimai keiko katacuke 1*)




Obr. 5-7 Kuse - úryvek textu jōkijoku z utaibon (Kanze: Hagoromo).



春の曙類ひ波も松風も長閑
 なる浦の有様その上天地
 心を隔てん玉垣の内外の神乃
 帝喬にて月も曇らぬ日の奉や
 君が代ハ天の羽衣裾に來て
 撫つとも盡きぬ巖ぞと聞くも
 妙あり東歌聲添へて教々乃

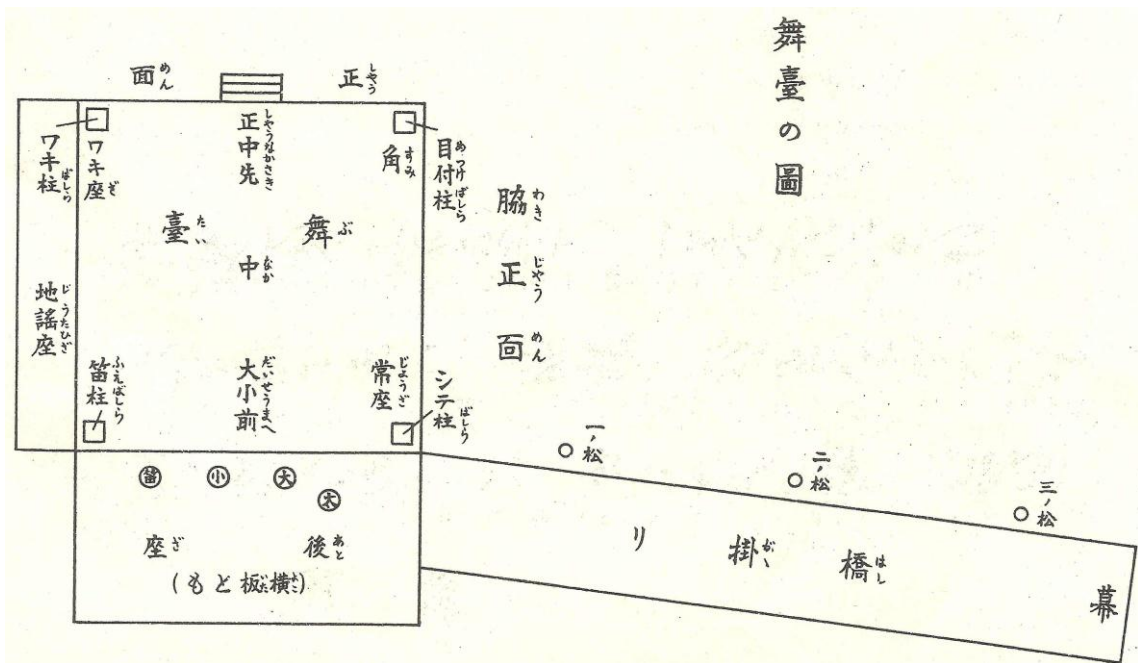


春霞暖きにけり久方の月乃桂
 の花や候くげに花鬘色めくハ
 春のしるしかや面白や天ならそ
 こも妙なり天の風雲の通路
 吹き閉らふ少女の姿暫し留
 まりてこの松原の春の色を三保
 が崎の月清見過富士の雪づれや



笙笛琴の空候孤雲の外に充ち
 満ちて落日乃くれなるハ蘇
 命路乃山をうろけて緑の波に
 浮島が拂岸に花降りそげに
 雪を廻らす白雲の袖ぞ妙なる
 南無帰命月天子奉地大勢至
 東遊乃舞の曲序之舞

Obr.8 Uspořádání jeviště (Hōshō shimai keiko katacuke)



Obr. 9 Vysvětlení některých základních kata (Hōshō shimai keiko katacuke)

基本型の解説及足どり

脇座前にてサシ廻シ
 角から左廻りしてワキ座前に行き右足を左足にかけ、脇正面の方へ向き、左足から一足出、右足を出し揃へ乍ら右手をサシ、足をひねり、大小前に向き乍らサシ廻シ、右足に重心を置き左足から出る。

ヌキ足下二居
 ヌキ足ははづみをつけて右左、又は左右と足を引き上げ、音をさせずに踏みおろし乍ら乗ります。

ヌキ足下二居は、右左と足をぬき上げ、左足ふみ下ろし乍ら右膝つく。

(天鼓)

脇座にてサシ廻シ

波のたて (八島)

かぶとの (八島)

Obr. 10 Nebešťanka bez tanečního roucha
(Hilská)



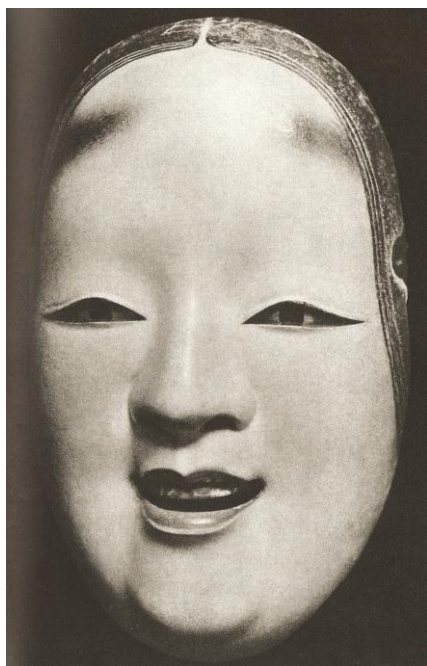
Obr. 11 Nebešťanka při tanci (Nakamura)

Obr. 12 Kresba scény z Hagoromo
(www.the-noh.com)





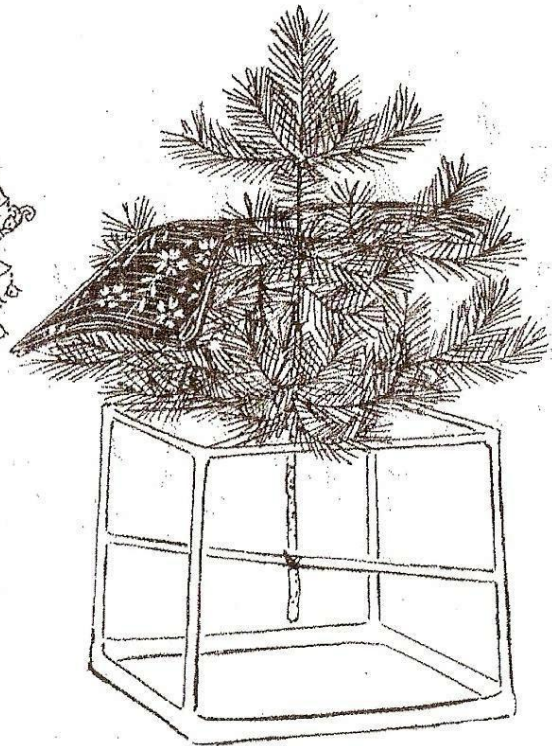
Obr. 13 Zeamiho kresba ženy a jejího postoje: „Necht' citlivost je základem a síla zamítnuta.“ (Hare)



Obr. 14 Maska krásné ženy *ko-omote* (Nakamura)



鳳凰立天冠



松立木 (角臺)

Obr. 15 Rekvizity a čelenka (Kanze: *Hagoromo*.)