

Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta
Ústav Dálného východu

Bakalářská práce

Jaroslava Šivová

Zdroje inspirace Takarazucké revue v průběhu historie

Takarazuka Revue's Sources of Inspiration in the Course of History

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

V Praze dne

Podpis:

Anotace

Tato práce se zabývá různými zdroji inspirace Takarazucké revue, ať už se jedná o asijské či západní. Práce také shrnuje její historii rozdělenou do jednotlivých etap od jejího vzniku až po současnost. Na závěr se zaměřím na to, zda Takarazucká revue nějakým způsobem ovlivnila japonskou populární kulturu.

Annotation

This thesis describes various sources of inspiration of Takarazuka revue, wheter they are Asian or Western. The thesis also summerizes the Takarazuka revue history divided into individual periods; from its beginnings to the present day. The last part focuses on how Takarazuka revue has influenced Japanese popular culture.

Klíčová slova

Japonsko, Takarazucká revue, japonská kultura, současné Japonsko

Key Words

Japan, Takarazuka Revue, Japanese culture, Contemporary Japan

Poděkování

Zde bych ráda poděkovala Mgr. Křivánkové za vedení práce, užitečné rady a připomínky.

Obsah

1. Úvod	6
2. Vývoj japonského moderního divadla	8
2.1 Šinpa	8
2.2 Šingeki	11
2.3 Angura	14
2.4 Opera	14
2.5 Revue, opereta ad.	15
3. Předválečné a válečné období Takarazucké revue	16
3.1 Raná historie 1914 – 1929	16
3.2 Éra revue	19
3.3 Válečné období (1937 – 1945)	21
4. Poválečné období Takarazucké revue	27
4.1 50. léta	27
4.2 60. léta	29
4.3 70. léta	31
4.4 80. léta	34
4.5 90. léta	37
4.6 21. století	40
5. Vliv Takarazucké revue na populární kulturu	42
5.1 Revue a opereta	42
5.2 Manga	42
5.3 Film, drama a počítačové hry	45
6. Závěr	46
7. Zdroje	49

1. Úvod

Takarazucká revue si během své stoleté existence dokázala vytvořit nyní již bezkonkurenční postavení ve světě japonské revue. Se svým sloganem *Kijoku, tadašiku, ucukušiku* (清く、正しく、美しく, Cudně, správně, krásně), který jí dal právě její zakladatel - dává jasně najevo svůj směr, kterého se přísně drží už po celé století: Takarazucká revue se totiž již od začátku vydává za krásný snový svět, jakýsi ostrov fantazie.

V roce 1890 směly po téměř 300 letech japonské ženy konečně vystupovat na domácích jevištích jako herečky. Uplatnění přitom našly zejména v rámci hnutí *šingeki*. Zpočátku jim s nedostatkem zkušeností na jevišti pomáhali herci rolí *onnagata* tradičního divadla *kabuki*¹.

Takarazucká revue vznikla v době, kdy se v důsledku restaurace Meidži (1868), a následné modernizace země celé Japonsko zmítalo mezi Západem a Východem a stále tento boj (a později snad i podivnou harmonii) reflektuje. Spojením komercionalismu a amatérismu pak dala vzniknout nové tradici v zemi, kde je tradiční divadlo již hluboce zakořeněné. Zakladatel revue Kobajaši Ičizó (小林 一三, 1873 - 1957) vsadil na amatérské umění mladých dívek, které měly přitáhnout pozornost zpěvem západních písní a tancem. Přestože Kobajaši, více obchodník než umělec, udával ráz celému souboru (a to i umělecký) po více než čtyřicet let, Takarazucká revue se po celou svou existenci neustále měnila a přizpůsobovala novým trendům a okolnostem.

V úvodu své práce se zaměřím na stručný přehled vývoje japonského moderního divadla od restaurace Meidži až do současnosti, od divadelních hnutí *šimpa*, *šingeki* a *angura*, až po operu a revue. Cílem této kapitoly je přiblížit stav japonské divadelní scény v období modernizace a westernizace japonské společnosti.

V další části své práce se budu zabývat předválečným vývojem Takarazucké revue. První podkapitola se zaměří na založení revue a na úplně počáteční vývoj její produkce až do konce 20. let 20. století. Další podkapitola se pak zaměří na tzv. „éru revue“, která ovládla celý svět a dorazila i do Japonska. V této době se odehrál nebývalý rozkvět revue, kabaretů a podobných zábavních zařízení v Evropě, Severní Americe a i v Japonsku. Další podkapitola

¹ *Kabuki* (歌舞伎) je tradiční japonské divadlo, které vznikl v 17. století. Původně jej hrály výhradně ženy, avšak představení se stala příliš provokativní a mezi obdivovateli jednotlivých hereček docházelo k násilným šarvátkám. Později toto divadlo převzali mladí chlapci, kteří však stejně jako jejich ženské předchůdkyně způsobovali nebývalou rivalitu mezi fanoušky. Proto vláda nakázala, že divadlo *kabuki* musí hrát pouze dospělí muži. Herci specializovaní na hraní ženských postav se nazývají *onnagata*.

bude zaměřena na vývoj Takarazucké revue v letech 1937 – 1945, kdy se celé Japonsko přeorientovalo na válečné úsilí. Podíváme se také, zda se Takarazuka na tomto úsilí podílela a naopak, jaký postoj k ní měl militaristický režim.

V následující části se budu zabývat poválečným vývojem až do současnosti, který se vyznačoval patrně největšími úspěchy a nejslavnějšími muzikály v historii Takarazucké revue. Celé poválečné období jsem rozdělila na dekády a v jednotlivých dekádách jsem se snažila posoudit, zda převládá určitá tendence, ačkoliv drtivá většina známých poválečných muzikálů je západní provenience.

Z každého výše uvedeného období pak uvedu muzikály a představení, u kterých lze ověřit datum jejich vzniku a uvedení, a v rámci daného období posoudím, jaký trend převládal, případně proč tomu tak bylo.

V poslední části se krátce zaměřím na to, zda Takarazucká revue nějakým způsobem ovlivnila japonskou populární kulturu jako například ostatní revue nebo mangu, film a drama.

Mezi mé primární zdroje patří především anglicky psaná odborná literatura, která má ale tu nevýhodu, že se většinou zaměřuje na sexuální podtext Takarazucké revue, a o jednotlivých muzikálech se zmiňuje pouze okrajově. Přesto se v některých studiích objevily i dlouhé rozbory jednotlivých her, i když často z antropologického hlediska. Velice přínosným zdrojem pak byla japonsky psaná literatura, která se sice také zmiňuje o sexuálním podtextu představení, zároveň se však věnuje vývoji produkce Takarazucké revue. Jako doplňující zdroj jsem použila záznamy některých představení.

2. Vývoj japonského moderního divadla

2.1 Šinpa

Tzv. „nová divadelní škola“ *šinpa* (新派) vznikla v Japonsku po restauraci Meidži (1868) jako pokus o zmodernizování japonského divadla a zároveň jeho přiblížení se k západnímu modelu. Pokusy zmodernizovat tradiční divadla *kabuki* a *bunraku* přišly vniveč, neboť tato divadla se nikdy nepřiblížila skutečně západnímu pojetí, spíše byla zmodernizována v rámci své tradice².

V raných letech byl pochopitelně citelný nedostatek profesionálů, kteří by byli schopni předvádět moderní divadlo, a proto nejdříve vznikaly amatérské skupiny divadelníků. Avšak ani jejich pokusy nebyly příliš úspěšné, a to právě kvůli tomu, že tyto skupiny se nesestávaly z profesionálních herců a mnozí jejich členové ani neměli jasnou představu, jak má takové moderní divadlo vypadat³.

Zakladatelem hnutí *šinpa* byl Sudó Sadanori (角藤定憲, 1867 – 1907). Jeho záměrem však bylo využívat divadlo jako nástroj politické propagandy proti konzervativnímu vládnímu režimu, jehož byl odpůrcem. Jako bývalý člen strany *Džijútó* (自由党, Liberální strana), která byla opozicí v roce 1884 rozpuštěna, se snažil udržet protivládní náladu prostřednictvím pamfletů, novin, přednášek a i divadelních her. Bohužel tzv. *sóši* (壮士)⁴, jak sami sebe nazývali, nebyli často nic jiného než rváči, jejichž politické cíle nebyly nijak přesné ani uspořádané. Jednalo se spíše o hnutí odporu proti vládě.

Toto uskupení tzv. *sóši* v čele se Sudóem zformovalo *Dai Nippon geigeki kjófúkai* (大日本芸劇矯風会, Velká japonská společnost pro zreformování divadla) a v roce 1888 v Ósace odehráli první představení. Hlavním úkolem této skupiny bylo propagovat westernizaci a modernizaci, ale většina návštěvníků brala tuto skupinu a její představení spíše jako kuriozitu než skutečné moderní divadlo. K jejímu neúspěchu přispěla i silná konkurence tradičního divadla *kabuki* a progresivnější odnože hnutí *šinpa šingeki* (新劇)⁵.

² ORTOLANI, Benito: *The Japanese Theatre: From Shamanistic Ritual to Contemporary Pluralism*, E.J. Brill, Leiden, 1990, str. 219

³ Tamtéž

⁴ Může znamenat „odvážný mladý muž“ nebo také „stoupenec“.

⁵ ORTOLANI, str. 220

Největším průkopníkem v hnutí *šinja* byl beze sporu Kawakami Otodžiró (川上音二郎, 1864 – 1911). Ačkoliv si sám vyzkoušel mnohá rozmanitá povolání jako například policista nebo politický propagandista, v roce 1887 hrál s herci *kabuki* a o rok později se stal žákem slavného vypravěče *rakugo* Kacury Bun'nosukeho (桂文之助). V této době napsal satirickou baladu *Oppekepé buši* (オッペケペー節), která jej a jeho skupinu o tři roky později proslavila díky představení v Tokiu.

Oč se však v modernizaci divadla zasloužil nejvíce, byl především nový systém osvětlení pódia, metoda změny scény za tmy, zkrácení doby představení, zavedení vstupenek jako na Západě a tzv. „autentickou reportáž“, tedy divadelní hru, která relativně přesvědčivě popisovala čínsko-japonskou válku⁶. Válečné hry byly v této době na výsluní a ty z Kawakamiho produkce byly patrně nejpopulárnější. Dokonce předčily i válečné hry tradičního divadla *kabuki*. Kawakamiho válečné hry byly silně patriotické, sentimentální a glorifikovaly japonské vojáky. Nejúspěšnější z nich byla *Kawakami Otodžiró senči kenbunki* (川上音二戦地見聞記, Kawakami Otodžiró informuje z bojiště, 1894), opěvující statečnost japonských vojáků. Tato hra, v níž Kawakami sám vystupoval v roli válečného reportéra v Koreji, byla natolik populární, že se hrála i v tokijské *Kabukize*⁷.

Další novinkou pro japonské moderní divadlo, kterou Kawakami zavedl, byla četná zahraniční představení. Původně se sice mělo jednat jen o cestu spojenou se studiem západního divadla, ale Kawakami nelenil a s pomocí své manželky, bývalé gejši, okouznil západní obecnost, pro které byla opravdová gejša dosud nevídanou novinkou. Takto cestoval po USA, Velké Británii, Francii, Německu a Rusku.

V roce 1903 pak Kawakami do své produkce zařadil i slavné západní hry jako *Othello*, *Hamlet*, *Kupec benátský* nebo hry od Maurice Maeterlincka (1862 – 1949) a Victorienu Sardoua (1831 – 1908). Bohužel nešlo o příliš věrné adaptace.

Dnes se kritici shodují, že Kawakamiho skupina nevytvářela příliš umělecky hodnotná díla a sázela spíše na senzaci západních novinek. Součástí jejich stylu hraní byla přehnaná gestikulace, přičemž bylo zjevné, že herci nebyli ani zdaleka profesionály. Na druhou stranu však kritika Kawakamiho chválí za přínos jakéhosi osvěžení do japonského divadelního světa, neboť divadlo *kabuki* spíše opakovalo ta samá osvědčená představení. Novinkou oproti tradici

⁶ ORTOLANI, str. 222

⁷ *Kabukiza* (歌舞伎座) je divadlo tradičního divadla *kabuki*. Bylo založeno v roce 1889 novinářem Fukučim Gen'ičiróem (福地源一郎, 1841 - 1906).

však byl fakt, že určité typy rolí mohly hrát ženy, a v roce 1908 pro ně také vznikla první herecké škola. V roce 1911 pak Kawakami založil nové divadlo *Teikokuza* (帝国座) v Ósace⁸.

V čem se Kawakamiho skupina neosvědčila, o to se snažily jiné divadelní společnosti. Jejich záměrem bylo zlepšení hereckých technik, a tím pádem i zvýšení úrovně samotného hraní. K těmto skupinám patřily *Seibikan* (済美館)⁹, *Seibidan* (成美団)¹⁰ a *Isami engeki* (伊佐水演劇)¹¹. Přestože přinesly řadu novinek jako např. první smíšené herecké sbory, slavné herce, nové metody hraní či dramatinizace starých japonských legend, většinou neměly dlouhého trvání a brzy zanikaly.

První desetiletí 20. století se stalo zlatým věkem hnutí *šinja*. Příčin bylo hned několik. V roce 1903 zemřeli nejslavnější herci *kabuki* Onoe Kikugoró V (尾上菊五郎, 1844 - 1903) a Ičikawa Dandžúró IX (市川團十郎, 1838 - 1903), jejichž pozice byla nenahraditelná. Navíc vypukla rusko-japonská válka, která opět přinesla do módy válečná dramata, ve kterých hnutí *šinja* excelovalo. Díky tomu a také díky zpracování současných témat se toto hnutí se svými třemi divadly stalo tahounem divadelní scény v Tokiu. Herci byli konečně dobře vytrénovaní a scénáře pro divadla psali slavní spisovatelé – například Majama Seika (真山青果, 1878 – 1948)¹².

Bohužel s příchodem *šingeki* už hnutí *šinja* ztrácelo dech. Lidí více zajímalo nové *šingeki*, a zejména období Taišó (1912 – 1926) bylo kvůli této nové divadelní formě těžké pro ostatní divadla. Nakonec v roce 1929 společnost Šóčiku (松竹)¹³ dala dohromady všechny soubory *šinja* a hnutí pomalu získávalo novou a pro ně neobvyklou pozici jakéhosi mezičlánku mezi *kabuki* a *šingeki*. Během války se pak uchýlilo k patriotickým hrám, ale k jejímu konci jej zastihla vážná krize, která se nezmírnila ani v poválečném období, kdy došlo k prudkému rozmachu *šingeki*, což zlákal i mnoho herců *šinja* ke konkurenci. V roce 1950 pak vzniká soubor *Gekidan šinja* (劇団新派, Divadlo nové školy), který sdružoval

⁸ ORTOLANI, str. 223

⁹ Divadelní společnost *Seibikan* založena v roce 1891 uvedla pouze jediný program. Založil ji divadelní kritik Joda Gakkai (依田学海, 1833 - 1909) s úmyslem pozvednout divadelní umění oproštěné od politiky. *Seibikan* byla první společnost se smíšeným souborem.

¹⁰ Společnost *Seibidan* byla založena roku 1896 Takadou Minoruem (高田実, 1871 – 1916), který si kladl za cíl pozvednout herecké umění a kvalitu představení. Tento soubor působil jen dva roky.

¹¹ *Isami engeki* založili v roce 1895 herci Ii Jóhó (伊井蓉峰, 1871 - 1932), Sató Toshizó (佐藤歳三, 1869 - 1945) a Mizuno Jošimi (水野好美, 1863 - 1928). Jejich přínos spočíval v uvedení nového zpracování starých japonských legend za účasti spisovatelů jako např. Mori Ógai (森鷗外, 1862 - 1922).

¹² Majama Seika – spisovatel a dramatik, který se proslavil zejména díky cyklu *kabuki* her *Genroku Čúšingura* (元禄忠臣蔵, 1934 – 1941), na motivy slavného příběhu o pomstě 47 róninů.

¹³ *Šóčiku kabušiiki gaiša* (松竹株式会社) je produkční společnost založená roku 1895 Otanim Takedžiróem (大谷竹次郎, 1877 - 1969) a Širaiem Macudžiróem (白井松次郎, 1877 – 1951). Její činnost se vztahuje na divadla *kabuki* a *šinja* i film.

všechny společnosti hnutí. Sice se mu podařilo vytvořit pár úspěšných her, ale neubráníl se zaškatulkování jako jednoduchého, sentimentálního a staromódního divadla, které visí mezi *kabuki* a *šingeki*¹⁴.

2.2 Šingeki

Hnutí *šinja* se již projevilo jako forma, kterou příliš nezajímá vážné studium západního dramatu, a která sází zejména na senzaci. Navíc bylo řízeno stejnou společností jako divadlo *kabuki* – Šóčiku, tudíž se ani příliš změn či jakákoliv modernizace nedaly očekávat.

Šingeki se zrodilo okolo dvou hlavních tokijských univerzit, a jeho hlavními cíli bylo: vážné studium západních her, překlady a představení západních her a vyrovnání úrovně japonského dramatu se západním¹⁵.

Počátky hnutí *šingeki* jsou spojovány se vznikem *Bungei kjókai* (文芸協会, Literární asociace, 1906), již založil Cubouči Šójó (坪内逍遙, 1859 – 1935) na univerzitě Waseda, a divadlem *Džijú gekidžó* (自由劇場, Svobodné divadlo) na univerzitě Keiō Osanaiem Kaoruem (小山内薫, 1881 – 1938).

Cubouči Šójó byl čínorodý muž mnoha zájmů, mezi něž se řadilo i divadlo, ačkoliv se jeho prostřednictvím snažil spíše zreformovat současnou japonskou literaturu jako celek¹⁶. Ačkoliv se nepovažoval za spisovatele, psal scénáře pro divadlo *šingeki*, a sám působil jako producent a režisér. Nesnažil se přeučit herce *kabuki*, a proto se mu podařilo vytvořit novou generaci herců pro *šingeki* z řad amatérů. Byl inspirován zejména norským dramatikem Henrikem Ibsenem (1828 – 1906), a když později v roce 1911 adaptoval Ibsenův *Domeček pro panenky*, dostalo se mu velké cti pozváním do Císařského divadla. V roce 1913 však byla *Bungei kjókai* po těžké krizi kvůli milostným pletkám dvou jejích herců zrušena.

Osanai Kaoru na rozdíl od Šójóa nepožadoval postupnou změnu, ale úplné odloučení od tradice a vytvoření úplně nového divadla na základě západního vzoru. Soustředit se chtěl zejména na realistické a psychologické hry, přičemž se pohyboval pouze a jen ve vodách dramatu, zatímco zpěv a tanec jej příliš nezajímaly. Liboval si v kontroverzních dramatech, která konzervativní Cubouči spíše odmítal. Též se na rozdíl od Cuboučiho snažil převychovat herce *kabuki* a stále používal herce *onnagata*.

¹⁴ ORTOLANI, str. 227

¹⁵ Tamtéž, str. 229

¹⁶ Tamtéž

Zpočátku byly obě společnosti značně ovlivněné divadlem *kabuki*, a používaly jeho metody v moderním divadle. Tento přístup však opustil po Osanaiově zahraničním pobytu v Berlíně a Moskvě, kde byl svědkem práce divadelních režisérů Maxe Reinhardta (1873 – 1943) a Konstantina Stanislavkije (1863 – 1938), kteří se stali jeho vzory. Prvním představením *Džijú gekidžó* bylo v roce 1909 Ibsenův *John Gabriel Borkman*, který se tak stal prvním představením školy *šingeki*. Hra se setkala s velkým úspěchem. Nadále se nejvíce adaptovalo z díla dramatiků Henrika Ibsena, Maurice Maeterlincka (1862 – 1949), Gerharta Hauptmanna (1862 – 1946), Franka Wedekinda (1864 – 1918), Maxima Gorkije (1868 – 1936) a Luigiho Pindarella (1867 – 1936)¹⁷. Společnost byla rozpuštěna v roce 1919.

Následovalo období komercializace divadla na úkor kvality. Divadelní skupiny vznikaly a zanikaly stejně rychle. Hlavní představitelé hnutí *šingeki* Cubouči Šójó a Osanai Kaoru se v letech 1914 – 1923 spíše odmlčeli a umělecky se neangažovali. Ačkoliv se podařil úspěch skupině *Geidžucuza* (芸術座) s adaptací *Vzkříšení Lva* Nikolajeviče Tolstého (1828 – 1910), bylo toto období spíše skoupé na kvalitu. Násilně jej přerušilo ničivé zemětřesení v roce 1923. V následujících letech pak scéně *šingeki* dominoval Osanai Kaoru, který založil *Cukidži šógekidžó* (築地小劇場, Malé divadlo Cukidži), první divadlo *šingeki*. Jednalo se o západní divadlo se vším všudy určené pro intelektuální elitu. I zde se Osanai, jak již bylo zmíněno, nesnažil o tvorbu nových japonských her a raději přejímal ze zahraničí. Bohužel roku 1928 náhle zemřel a vedení divadla se chopil režisér Hidžikata Joši (土方与志, 1898 – 1959). Hidžikata však zjevně tíhl k marxismu svým přesvědčením i divadelní tvorbou.

Na přelomu 20. a 30. let 20. století se mezi divadly rozmohl trend socialistické propagandy. Sice se dařilo psát japonské hry, avšak jednalo se o proletářské hry plné sloganů a propagandy, což se podepsalo na kvalitě¹⁸. Od třicátých let si na toto hnutí posvětila japonská vláda, která již od 20. let postupně zaváděla cenzuru i do umělecké a mediální sféry s úmyslem potlačit levicové hnutí. Docházelo i k zatýkání herců či režisérů a k zákazům her. Levicové divadlo skončilo v roce 1934, ale již v roce 1932 vznikla anti-levicová skupina *Cukidžiza* (築地座)¹⁹ díky Kišidovi Kuniovi (岸田國士, 1890 – 1954) a dalším. Tato skupina přinesla nové období s vyšší kvalitou, které trvalo až do roku 1940. Kišida se soustředil na přejímání francouzských her (na rozdíl od svých předchůdců, kteří přejímali spíše hry skandinávských, německých či ruských autorů), a to zejména od francouzského dramatika

¹⁷ ORTOLANI, str. 233

¹⁸ Tamtéž, str. 236

¹⁹ *Cukidžiza* byla anti-levicová skupina herců a dramatiků, kteří v rámci hnutí *šingeki* prosadili kolektivní vedení divadelních souborů a zařazení originálních japonských her do stálého repertoáru.

Jacquese Copeaua (1879 – 1949)²⁰. Bohužel vládní cenzura se stále více soustředila na nevládní umění a během války fungovalo jen toto jediné divadlo.

Mnohem lepší atmosféru a podmínky poskytla divadlu *šingeki* poválečná okupace. Američané z propagandistických důvodů upřednostňovali nové prozápadní *šingeki* před tradičními divadly *kabuki* či *nó*. V roce 1945 se spojili členové *šingeki*, a jako první s velkým úspěchem odehráli adaptaci *Višňového sadu* od Antona Pavloviče Čechova (1860 – 1904). Proto začínají vznikat nové společnosti jako například *Haijúza* (俳優座, Herecká skupina) a *Tókjó geidžucu gekidžó* (東京芸術劇場, Tokijské umělecké divadlo). Ačkoliv ze začátku levicové divadlo jen vzkvétalo, postupem času si Spojenci začali uvědomovat, že i to by mohlo být v budoucnu ideově nebezpečné. Proto v jejich postoji nastal obrat, a hnutí *šingeki* upadlo v nemilost ve prospěch *kabuki*²¹. Společnosti *šingeki* byly sice stále aktivní, postihla je však krize, kdy nebyly schopné si na sebe vydělat, a mnozí herci raději přešli do televize.

V 50. a 60. letech pak došlo k zajímavému „střídání“ mezi herci. Herci *kabuki* hráli Shakespeara a herci *kjógenu* a *nó* hráli avantgardu, čímž postupně docházelo ke splynutí komerční a umělecké scény. Navíc bylo do Japonska uvedeno absurdní drama, v němž se vyznamenal zejména autor Abe Kóbo (安部 公房, 1924 – 1993). V 70. letech se pak *šingeki* dostalo větší pozornosti zejména díky televizi, která přenášela i celá představení. Herci tradičně spjatí s *šingeki* se navíc dostali ke spolupráci s komerčními divadly, která adaptovala broadwayské muzikály jako například *Kočky* nebo *Fantom opery*, jimž se dostalo v Japonsku velké popularity. Tím se začínaly stírat i hranice mezi *šingeki* a komerčním divadlem²².

V posledních dekádách 20. století pak značně vypsělo samotné psaní her a některým se dostalo i uznání v zahraničí. Mezi takto uznávané patřil Mišima Jukio (三島 由紀夫, 1925 – 1970), Kinošita Džundži (木下 じゅんじ, 1914 – 2006) a Tanaka Čikao (田中 ちかお, 1905 - 1995). Se vzestupem nacionalismu pak znovu roste oblíba *kabuki* a *nó* coby zdrojů inspirace, a undergroundového divadla *angura*. V posledních letech 20. století však umělecké sféře dochází dech a nastupuje úspěšnější komerční divadlo²³.

²⁰ ORTOLANI, str. 237- 238

²¹ Tamtéž, str. 239

²² Tamtéž, str. 241

²³ Tamtéž, str. 243 - 244

2.3 Angura

Undergroundové divadlo zvané *angura* vzniklo v roce 1960 jako protest proti USA a jejich snahám obnovit Bezpečnostní smlouvu²⁴. Odpůrci požadovali naprostou nezávislost na jakémkoliv velmoci – ať už USA nebo SSSR. Na druhou stranu se toto hnutí inspirovalo americkým radikálním divadlem a jeho snahou vytvořit anti-mainstreamové hnutí²⁵.

Zpočátku se svými představeními snažili pouze šokovat, součástí byly groteskní kostýmy a make-up, nahota a hlasitá hudba. Odmítali zásady divadla *šingeki* (a potažmo i západního divadla) jako bylo tvar pódia, realismus, nutnost výchovy pasivního diváka a závislost celého představení na textu. Oproti těmto pravidlům tedy divadlo *angura* vyžadovalo aktivní účast diváka a často si půjčovalo prvky z tradičních japonských divadel *nó* a *kjógen* s čínskými, korejskými, indickými či filipínskými prvky. První důležitou hrou v období po *šingeki* se stala *Zó*, ironicky inspirovaná Samuelem Beckettem (1906 – 1989).

2.4 Opera

Opera se do Japonska nedostala okamžitě po restauraci Meidži, avšak její popularita stoupla až po zavedení povinné hudební výchovy do škol v roce 1891. Již v roce 1903 se pak v Japonsku odehrálo první operní představení a to *Orfeus a Euridika* od Christopa Willibalda Glucka (1714 – 1787) s libretem přeloženým do japonštiny. Toto představení zaznamenalo velký ohlas u publika, a tím znepokojilo vládu, která varovala před pokračováním opery. První japonskou operou pak byla *Roei no jume* (露宮の夢, Sen pod širákem), kterou zpíval herec *kabuki*. Více než operu to ale připomínalo muzikál s prvky *kabuki*. Navzdory tomu, že divadlo *Teikoku gekidžó* (帝国劇場, Císařské divadlo) dokonce mělo celé operní oddělení vedené Italem Giovannim Vittoriem Rossim, nepokoušelo se o žádné velké opery a jeho představení připomínalo spíše operety²⁶.

V roce 1919 se ruské opeře dostalo cti předvést v Císařském divadle první skutečnou operu a dostalo se jí velkého úspěchu, na který však bohužel žádné snahy vytvořit japonskou operu nenavázaly. V roce 1934 pak vznikla první operní společnost *Fudžiwara kagekidan* (藤原歌劇団, Fudžiwarská revue), žádné divadlo však nevzniklo a společnost byla odkázána na

²⁴ Japonsko-americká bezpečnostní smlouva uzavřená v roce 1951 umožnila Američanům mimo jiné udržovat své vojenské základny na území Japonska. V roce 1960 měla platnost smlouvy vypršet, pokud by nebyla prodloužena oběma stranami. Při ratifikaci smlouvy se v Japonsku odehrály masové demonstrace veřejnosti před sídlem Parlamentu. Smlouva byla ratifikována násilně za účasti policejních složek.

²⁵ ORTOLANI, str. 244

²⁶ Tamtéž, str. 253

jiná divadla. V poválečné éře pak Japonsko navštívilo mnoho zahraničních operních souborů, které byly schopné vyprodat celá divadla.

2.5 Revue, opereta ad.

S úspěchem Takarazucké revue se přímo roztrhl pytel s dalšími (viz kapitola 6.1). V roce 1917 vzniká dívčí soubor *Tókjó šódžo kageki* (東京少女歌劇, Tokijská dívčí opereta) a v roce 1928 pak známější *Šóčiku kagekidan* (松竹歌劇団, Šóčiku revue). Oproti Takarazuce, která se prohlašovala za zábavu pro celou rodinu, a většinu jejího diváctva tvořily ženy, Šóčiku revue se zaměřila na jinou diváckou kategorii, a na její představení chodili převážně dospělí obou pohlaví²⁷. Válku ale přežila kromě Takarazuky jen Šóčiku revue a i v poválečném období odehrávala jen pár představení za rok. Nakonec v roce 1982 Šóčiku revue zanikla.

Co se týká operety, již zmíněný Giovanni Vittorio Rossi se v Císařském divadle zabýval nejen operou, ale i operetou. Bohužel se mu nedařilo ani v tomto odvětví a tak se vrátil zpět do Londýna. Velký úspěch v letech 1919 – 1923 zaznamenaly tzv. *asakuské opery*. Jednalo se o představení jednotlivých árií ze slavných operet nebo oper. Bohužel se zmíněným zemětřesením v roce 1923 přišly tyto soubory provozující *asakuské opery* o divadla a k obnovení už nedošlo.

V roce 1929 pak v Asakuse vzniklo *Casino Folly* – spíše kabaret či revue, která měla do kvality daleko. Jedinou její výhodou bylo, že poskytla startovací pozici pro budoucí velké herce, jako byl například Enoken (エノケン, 1904 – 1970). Po válce se bohužel nepodařilo *Casino Folly* oživit zejména kvůli striptýzovým barům – mj., divadlo *Teito* (帝都) ve čtvrti Šindžuku a *Ničigeki variété* (日劇レビュー) v Júrakušó, které lákaly mnohem více návštěvníků.

²⁷ ORTOLANI, str. 259

3. Předválečné a válečné období Takarazucké revue

3.1 Raná historie 1914 – 1929

Když roku 1913 Kobajaši Ičizó založil dívčí sbor v Takarazuce, rozhodně tak nečinil z uměleckých důvodů. Kobajaši byl obchodníkem tělem i duší. V roce 1910 založil Hankaku Tecudó (阪鶴鉄道), železnici z Ósaky do Tokia. Takarazuka tehdy byla městečko s horkými prameny, které mělo přitáhnout více cestujících díky lázním s prvním krytým plaveckým bazénem v Japonsku. Bohužel tato atrakce musela být zrušena kvůli problémům s vyhříváním vody a s odděleným koupáním, a tak se Kobajaši rozhodl změnit bazén na divadlo.

Inspirovaný chlapeckou skupinou *Micukoši gofukuten* (vznikla roku 1910)²⁸ v Tokiu se rozhodl založit dívčí sbor, který by zpíval západní písně, a sloužil tak jako malá atrakce pro návštěvníky divadla.

Prvních pár měsíců se šestnáct dívek učilo pouze hře na západní hudební nástroje jako například klavír a housle, avšak na naléhání skladatele a operního pěvce Andóa Hirošiho byl tento sbor v roce 1913 rozšířen o operetu a přejmenován na *Takarazuka šódžo kageki jóseikai* (宝塚少女歌劇妖精会, Takarazucká dívčí operetní společnost). Andó původně navrhoval smíšený soubor, to ale Kobajaši odmítl kvůli možným morálním problémům. Na druhou stranu uvítal jeho nápad převléknout dívky za muže.

V roce 1914 soubor odehrál své první vystoupení, tzv. *otogi kageki* (お伽歌劇, pohádkové muzikály), spíše naivní show s pohádkovou tematikou, což se setkalo s velkým zájmem diváků. Jedním z důvodů jejich úspěchu byl patrně fakt, že již od konce 19. století byly japonské děti vzdělávány v západní hudbě a západní melodie tak vešly ve všeobecnou známost.

Náplní programu byly v těchto raných dobách spíše krátké, poněkud infantilní muzikálové verze známých pohádek, legend či lidových pověstí, které měly za účel působit kouzlem nevinnosti a nezkušenosti. Tvůrci se ale nadále inspirovali i tradičními divadly, jako *kabuki*, *nó* či *kjógen*. Například zpočátku herečky stále nosily tzv. *oširoi*, bílé líčidlo, které se používá i v *kabuki*. Prvním západním představením bylo *Andorokuresu to šiši* (アンドロクレスと獅子, Androkles a lev), patrně převzaté z *Ezopových bajek*. V dalších letech následovaly

²⁸ *Micukoši gokufuten* byla populární chlapecká hudební skupina, která hrála pro potěšení návštěvníků obchodního domu Micukoši, největším v Nihonbaši v Tokiu. Skupina měla i svou ósackou odnož.

operety o Kleopatře, Johance z Arku, Kryštofu Kolumbovi a dokonce jednoaktová hra od Anatola France (1844 – 1924). Co se týká již zmíněných pohádek, Takarazuka adaptovala pohádky o Jeníčkovi a Mařence, Santa Klausovi nebo Jackovi a fazoli a biblický příběh o Káinovi a Ábelovi²⁹. Z japonských to pak byla pohádka *Urašima Taró*.

Postupem času se opereta začala rozrůstat. Bylo přijato více členek, odehráno více představení, a pořádány charitativní koncerty. Kromě hry na hudební nástroj se dívky začaly učit i zpěvu. V roce 1918 Takarazuka poprvé vystoupila mimo oblast Kansai, konkrétně v Tokiu a Nagoji, a o rok později Kobajaši otevřel školu pro členky *Takarazuka ongaku kageki gakkó* (宝塚音楽歌劇学校, Takarazucká hudební škola). Samotná revue byla přejmenována na *Takarazuka šódžo kagekidan* (宝塚少女歌劇団, Takarazucká dívčí revue). Pod pseudonymem Ikeda Hatao se Kobajaši dále podílel i na umělecké stránce souboru jako libretista.

Stejně jako tradiční divadlo *kabuki* i Takarazucká revue měla své typy rolí a těmi byly tzv. *otokojaku* (男役) a *musumejaku* (娘役). Zatímco *otokojaku*, mužské role, měly za úkol upoutat veškerou pozornost diváků svou krásou, elegancí a dokonalou mužností, *musumejaku*, ženské role, po většinu historie Takarazuky plnily role něžných a nevinných dívek, jež mužskou postavu bezmezně obdivují. *Otokojaku* tak sklízely úspěch nejen na pódiu, ale i mimo něj, neboť více přitahovaly houfy fanynek, které na druhou stranu herečky *musumejaku* zavrhovaly. *Otokojaku* se sice primárně soustředily na mužské role, avšak v případě charismatických a silných ženských postav byly tyto party svěřeny právě jim. Herečky *musumejaku* tak po dlouhou dobu neměly možnost se umělecky vyvíjet.

Pro znemožnění různých pomluv či klepů o milostných pletkách mezi herečkami bylo v roce 1920 přijato do *Takarazuka ongaku kageki gakkó* 10 chlapců, které později následovali další. Studentkám se ale tento krok nezamlouval, a kvůli jejich odporu, stejně i jako jejich rodičů a fanoušků, bylo od snahy o smíšený soubor opuštěno.

Z důvodu velkého zájmu a za účelem lepší organizace se v roce 1921 soubor rozdělil do dvou částí, které mohly fungovat nezávisle na sobě, a tudíž bylo možné vystupovat na více místech najednou. Tyto dvě části byly pojmenovány *Hanagumi* (花組) a *Cukigumi* (月組) – Květinový soubor a Měsíční soubor. V pozdějších letech pak vznikaly další soubory a každý měl své vlastní atributy. Květinový je známý svým elegantním stylem, Měsíční svým šarmem,

²⁹ BERLIN, Zeke: *Takarazuka Touch*, Asian Theatre Journal Vol. 8 No. 1 (Jaro 1991), str. 40

Sněhový (*Jukigumi*, 雪組) svým zdrženlivým půvabem a Hvězdný (*Hošigumi*, 星組) svou nápadností. V roce 1998 k nim pak přibyl další soubor a to Nebeský (*Soragumi*, 宙組)³⁰.

Tragické zemětřesení v roce 1923 pak Kobajaši dokázal otočit ve svůj prospěch. Divadlo v Takarazuce sice zcela shořelo, ale bylo postaveno nové *Takarazuka daigekidžó* (宝塚大劇場, Velké takarazucké divadlo) s 4000 sedadly. Navíc se vstupenky začaly prodávat mnohem levněji než ty na *kabuki*.

V polovině 20. let patrně vlivem francouzské revue témata představení trochu vypsěla a přešla na muzikály s romantickou zápletkou. Mezi adaptovaná díla se dostaly západní mistrovské kousky jako opera *Carmen*³¹ podle románu Prospera Mériméeho (1803 – 1870), z řecké mytologie tragédie *Elektra*, Verdiho opera *La Traviata* a Shakespearovým *Hamletem* inspirovaná *Oferia no ši* (オフェリアの死, Smrt Oféliina). Shakespeare se v průběhu let stal oblíbencem Takarazucké revue, z jeho her byly adaptovány například *Hamlet*, *Večer tříkrálový*, *Antonius a Kleopatra*, *Romeo a Julie* a nejpopulárnější *Sen noci svatojánské*. Netřeba připomínat, že mnohé z těchto muzikálů byly v průběhu působení Takarazucké revue uvedeny hned několikrát v různých verzích i pod různými názvy³².

Vrcholem západních adaptací a francouzské revue bylo bezpochyby v roce 1927 první „evropské“ představení *Mon Pari* (モン・パリ, Má Paříž, 1927). Autorem hry byl Kišida Tacuja (岸田辰彌, 1892 – 1944), jeden z hlavních autorů Takarazucké revue, choreografem byl Širai Tecuzó (白井鐵造, 1900 – 1983) též zvaný „Král revue“ (rebjú no ósama, レビューの王様). S tímto představením se Takarazuka dostala do povědomí mnoha lidí jako revue s honosnými kostýmy a krásnými scénami a její popularita závratně stoupla. Jen hlavní melodie z *Mon Pari* se prodalo na 100 000 kousků a zažehlo tak tzv. *šanson boom* (シャンソン・ブーム) v Japonsku. Vzhled tanečnic se v této hře velmi změnil. Už se nejednalo o styl nevinných dívek, který do teď Takarazuka razila, ale o mnohem svůdnější odhalující kostýmy, jež se však stále se pohybovaly v rámci decentnosti, zejména v porovnání s francouzskou revue. V pařížském stylu se též členkám sboru začalo říkat Takaradžiennu (タカラジエンヌ, z francouzského Parisienne) a celému žánru v pařížském prostředí *parimono* (パリ物). O rok později pak byla uvedena hra *Haremu no kjúden* (ハレムの宮殿, Harém, 1928), též z pera Kišidy Tacuji, která přilákala svým sexuálním podtextem zejména mužské diváky.

³⁰ STICKLAND, Leonie Rae: *Gender Gymnastics: Performers, Fans and Gender Issues in the Takarazuka revue in Contemporary Japan*, Murdoch University, 2004 str. 68 - 69

³¹ Autorem opery byl Georges Bizet (1838 – 1875)

³² BERLIN: str. 40

Představení *Mon Pari* obsahuje 16 exotických scén odehrávajících se v Číně, na Ceylonu či v Egyptě. Hlavní postavou je Kušida, který cestuje z Japonska do Paříže a navštěvuje různé exotické lokace. Multikulturní finále pak již v tomto roce připomíná jakousi předzvěst myšlenky tzv. Sféry společné prosperity, jež byla později ražena militaristickou vládou. Zatímco asijské kultury jsou zobrazovány spíše jako primitivní, Japonsko je řazeno na stejnou úroveň (ne-li vyšší) jako samotná Francie a Paříž, která je zobrazena jako velké pulzující město a div moderního světa. Stejně tomu bylo i v pozdějším uvedení hry *Mon Pari* v roce 1947. Ačkoliv bylo Japonsko prezentováno jako zcela nová a změněná země, zbytek Asie zůstal v jakémsi bezčasém vakuu. Kušidovi se zdá o egyptské královně, o zbožných obyvatelích na Srí Lance a o feudální Číně. Dále také prohlásí, že Paříž připomíná Takarazuckou revue, je to okouzlující místo plné snů³³.

V této hře se poprvé objevil populární *kiša odori* (汽車踊り), tedy „vlakový tanec“. Železnice je důležitým symbolem této hry, stejně jako i dalších pozdějších válečných her. Vlak zde v podstatě symbolizuje celý národ, celou japonskou říši a pokrok, který jej žene kupředu. Samotná mandžuská železnice vystupovala jako pouhá komerční společnost, ve skutečnosti napomáhala kolonializaci, a stejně byla Takarazuka v době války pod nálepkou divadla nápomocná státu při šíření propagandy³⁴.

3.2 Éra revue

30. léta 20. století se po celém světě označovala jako éra revue, a nejinak tomu bylo i v Japonsku, kde vešla ve známost jako *rebjū džidai* (レビュ時代). Moderní doba nabrala ještě vyšší tempo, vše bylo masové – masová produkce, masová konzumace, masová zábava a s přibližující se válkou také masová mobilizace a asimilace³⁵. Co se týká masové zábavy, tou Takarazuka vskutku byla. Ačkoliv světová hospodářská krize zasáhla i Japonsko, revue stále slavila úspěchy díky svému „západnímu“ stylu, a podle odhadů se na představení přišlo za jeden rok podívat několik milionů diváků. Zvýšil se i zájem mezi uchazeči o studium na hudební škole Takarazucké revue. Kobajaši toto nadšení jen živil prohlášením, že Takarazuka je vlastně ztělesněním idey Nového Japonska – zobrazuje ducha moderního 20. století odtrženého od minulosti. Zašel dokonce tak daleko, že prohlásil, že do konceptu Nového Japonska se tradiční divadlo *kabuki* již nehodí, což zapříčinilo kritiky mnohých jeho

³³ ROBERTSON, Jennifer: *Takarazuka: Sexual Politics and Popular Culture in Modern Japan*, University of California Press, 1998, str. 107

³⁴ Tamtéž, str. 109

³⁵ Tamtéž, str. 115

obdivovatelů. Ti naopak tvrdili, že Takarazucká revue je až příliš ovlivněna Západem a tudíž má ničivý potenciál vůči japonskému duchu. Tvůrci si pak dávali větší pozor a stávalo se, že občas postava vystoupila před diváky a výrok, který by se mohl vyložit mnoha způsoby (tedy i protivládně), vysvětlila a vše uvedla na pravou míru.

Třicátá léta znamenala pro Takarazuckou revue hned několik novinek - herečky přestaly používat bílé líčidlo *oširoi*, a představitelky mužských rolí *otokojaku* si začaly stříhat vlasy na krátko (do té doby si je schovávaly). Ačkoliv to bylo výstředkem moderní doby (před nimi si stříhaly vlasy už v Šóčiku revue), Takarazuka se nikdy nepostavila za koncept „modern girl“ (zkráceně *moga*)³⁶, který tehdy v konzervativní společnosti působil skandálně, a stále se prohlašovala za decentní zábavu pro celou rodinu. Navíc se revue mohla přímo inspirovat Západem prostřednictvím Kobajašiho cesty do Londýna, Paříže a New Yorku, kde získal novou inspiraci z Broadwaye.

Nejúspěšnějším muzikálem této doby byl *Parisetto* (パリセット, 1930) z roku 1930, kdy byla dokonána proměna stylu Takarazucké revue do zcela moderního erotického stylu, jenž se drží až do dnes s výjimkou období válečných her. Vrcholem se pak stal o rok později muzikál *Hana šišú* (花詩集, Květinová antologie, 1931) z pera již zmíněného Širaie Tecuzóa, z kterého pochází asi nejpopulárnější melodie Takarazucké revue *Sumire no hana saku koro* (菫の花咲くころ, Když kvete fialový květ). *Hana šišú* pak byla znovu uvedena již v *Tókjó Takarazuka gekidžó* (東京宝塚劇場, Tokijské takarazucké divadlo) roku 1934, kdy éra revue dosahovala největší intenzity.

Protože se v 30. letech rozmohl zájem o film, vzniklo tzv. *Takarazuka eiga* – filmové oddělení Takarazucké revue. V roce 1938 byla postavena studia a natočen první film *Gunkoku džogakusei* (軍国女学生, Školačka válčící země, 1938). Ve studiích se většinou natáčely spíše filmy s nacionalistickým tématem, například *Mabuta no sendžó* (暁の戦場, Bitevní pole vzpomínek, 1940). Dohromady tak natočili asi 10 filmů, ve kterých vystupovaly pouze herečky Takarazucké revue zpočátku ve všech rolích, ženských i mužských, později pouze v ženských, protože existence *otokojaku* začala být trnem v oku některým divákům kvůli „nepřirozenosti“. V tomto směru však stále držela Takarazucká revue prim, neboť většina válečných filmů té doby měla mužské hrdiny a na ženy se zapomínalo.

³⁶ *Moga* byly japonské dívky a ženy, které se v 20. letech 20. století oblékaly a líčily podle západního vzoru. Byly finančně nezávislé a volný čas trávily v kavárnách a kinech. Jejich americkým ekvivalentem byly tzv. flappers.

3.3 Válečné období (1937 – 1945)

V roce 1938 se Takarazucká revue vydala na světové turné. Soubor celkem navštívil šestadvacet měst v Německu, Polsku, Itálii a dalších státech. O rok později se pak revue vydala na Hawai a do USA, kde se setkala s neúspěchem, částečně i kvůli napjatým japonsko-americkým mezinárodním vztahům. V ten samý rok ještě vystoupila v severní Číně, a v letech 1942 - 1943 i v Mandžusku a dnešním Soulu. Nakonec v posledních letech války v roce 1944 bylo uspořádáno vystoupení na Sachalinu a na Hokkaidu.

Ve válčných letech ale začala mít Takarazucká revue problémy s režimem. V roce 1939 byly vykázaný herečky *otokojaku* v Ósace z pódia kvůli tomu, že jsou prý obrazem Západu a liberalismu. Byly terčem kritiky za bohaté kostýmy, kimona a líčidla, což bylo v rozporu s Národním duchovním mobilizačním plánem (*Kokumin seišin sódóin keikaku*, 国民精神総動員計画) z roku 1937³⁷. Kritici, hlavně militaristé, dále prohlašovali, že vystoupení Takarazucké revue nepodporuje ducha patriotismu, označovali je v rozporu s bojovým duchem celého národa, který byl neustále v nebezpečí, za „nejaponské“ (*hikokumin*, 非国民) a delikventní, neboť jejich tanec a zpěv se jim zdál příliš frivolní. Uchazečky o studium a fanoušci byli odsuzováni a studentům bylo zakazováno chodit na představení³⁸.

Kobajaši, ačkoliv oficiálně revue již nevedl, neboť v letech 1940 – 1941 působil jako ministr obchodu a průmyslu, přispěchal na pomoc, a vymohl si, aby Takarazuka směla pokračovat, ovšem pod podmínkou, že svá představení přizpůsobí militaristickému duchu. Rozhodl se změnit tematické zaměření, a pro začátek si vybral fenomény *rjósai kenbo* (良妻賢母)³⁹, neboli „dobrá manželka, moudrá matka“, a *nippon fudžin* (日本夫人)⁴⁰ neboli „ctnostná japonská manželka“⁴¹. Vznikla tak revue *Nippon meifu den* (日本名婦伝, Legendy o ctnostných japonských ženách, 1941), silně nacionalistická hra o hrdinných matkách a ženách.

Autor a režisér Takagi Širó (高木史朗, 1915 – 1985) se poté inspiroval esejem básníka Hagiwary Sakutaróa (萩原朔太郎, 1886 – 1942) „*Nihon he no kaiki*“ (日本への回帰,

³⁷ Jednalo se o plán přijatý vládou k vyburcování japonského lidu k válečnému úsilí. Plán volal nejen po japonském patriotismu, ale požadoval i zvýšení průmyslové a zemědělské produkce. Součástí byla i cenzura médií.

³⁸ STICKLAND, str. 78 - 79

³⁹ *Rjósai kenbo* měla být manželka zdatná v domácích pracích jako šití a vaření a zároveň musela být schopná vychovat dobré syny.

⁴⁰ *Nippon fudžin* měla být ctnostná a skromná japonská žena propagovaná jako vzor všem ženám militaristickým režimem.

⁴¹ ROBERTSON, str. 63

Návrat k Japonsku, 1938) a stvořil tzv. *nihonmono* (日本物) – představení odehrávající se v Japonsku. K těm patří *Manšú kara šina he* (満州から支那へ, Z Mandžuska do Číny, 1938), *Kóku Nippon* (航空日本, Japonsko v oblacích, 1940) a *Tatakai wa koko ni mo* (戦いはここにも, Bojuje se také zde, 1943).

V roce 1940 pak stát vytáhl do boje proti luxusu a z Takarazucké revue se vytratilo západní odívání, flitry, pštroší pera či fraky. Ačkoliv kostýmy pro historické hry zůstaly stejné, v moderních hrách se začalo používat všední oblečení či uniformy studentů nebo vojáků. To se samozřejmě nezamlouvalo fanouškům, kteří oceňovali mimo jiné i bohatost a okázalost kostýmů. Mnozí nebyli příliš nadšení militaristickými tématy v divadlech, ale dokud byla alespoň část představení stále ideologicky neovlivněná (například adaptace *Pinocchia* z roku 1942), nadále revue navštěvovali⁴².

Samotné takarazucké herečky byly navíc časem nuceny vstoupit do ženských asociací jako byla *Dai Nippon kokubó fudžinkai* (大日本国防婦人会, Velká ženská společnost pro obranu Japonska)⁴³, kde se účastnily dobrovolnických prací ve válečném úsilí, kvůli čemuž musely zanedbávat výuku. Byly zavedeny nové uniformy v khaki barvě a soubor vystupoval i před obyčejnými lidmi, raněnými vojáky atd. Kobajaši se také rozhodl vypustit z názvu revue slovo „*šódžo*“, jednak aby navodil dojem dospělosti, a rovněž proto, že měl v plánu přidat mužský sbor⁴⁴.

Během války Takarazucká revue byla jakýmsi mostem mezi Japonskem a idealizovanou verzí tzv. Sféry společné prosperity. V roce 1941 stát přinutil komerční divadla, aby vyslala své soubory jako cestovní divadelní společnosti do Číny, Mandžuska a Koreje a předváděla svá vystoupení. Jejich divadelní představení byla přenášena rozhlasem do dalekých kolonií. V roce 1944 bylo zavřeno 19 komerčních divadel (mezi nimi i Takarazuka) a 6 jich bylo později znovu otevřeno na pár hodin denně, aby se zde mohly předvádět patriotické hry a filmy.

Od počátku 40. let byla sice část představení podporována militaristickým režimem a některá představení byla dokonce napsána armádou (například *Cujoi mači, akarui mači*, 強い街、明るい街, Silné město, šťastné město, z roku 1942), stát ale nadále oficiálně nesouhlasil s žánrem revue jako takovým, přestože jej nadále využíval jako médium své propagandy. Divadelní režiséři se museli podrobit zkoušce, aby získali kvalifikaci, přičemž levicově smýšlející a Západem ovlivnění jedinci nebyli vítáni.

⁴² STICKLAND, str. 83

⁴³ Organizace sdružující japonské ženy a dívky ve válečném úsilí, což zahrnovalo např. dobrovolnické práce.

⁴⁴ BERLIN, str. 38 - 39

V letech 1940 – 1944 navíc došlo k japanizaci masové zábavy. Všechny cizí názvy musely být nahrazeny japonskými, tedy z revue bylo *kageki* (歌劇), z opery *ongakugeki* (音楽劇) a z *mjudžikaru komedi* (ミュージカル・コメディ) *kikageki* (喜歌劇). Dále byly zavedeny nové kategorie tanců a písní:

- *Kósei bujó* (厚生舞踊, tance veřejného blaha, např. *Hikari o abite*, 1943)
- *Kokumin kašó* (国民歌唱, občanské písně, např. *Kačimuku čikai*, 1944)
- *Fudó no kagami* (婦道の鏡, zrcadlo ženské morálky, např. *Nippon meifu den*, 1941)
- *Bunka kageki* (文化歌劇, kulturní dramata, např. *Tanošiki tonarigumi*, 1941)
- *Jukke nipponhin* (行っけ日本品, kupředu japonské výrobky, např. *Made in Japan*, 1941)⁴⁵

Zajímavý příklad asimilace můžeme vidět v adaptaci Shakespearova *Snu noci svatojánské* z roku 1942, kde jsou jména i kostýmy změněny na čistě japonské. Místo víl a elfů jsou zde přírodní duchové, a v pozadí hraje tradiční japonská hudba. Styl vyprávění je přizpůsobený stylu tradičních divadel *džóruři* nebo *kabuki*⁴⁶.

Válečné revue měly několik společných znaků. Často se v nich cestovalo a to zejména po japonském císařství a v jeho okupovaných územích, přičemž domorodci byli zobrazováni pozitivně, ale zároveň jako jakési fascinující exotické předměty, nikoliv lidské bytosti. Občas psala scénář sama armáda nebo námořnictvo, mající přístup k tajným dokumentům, které obsahovaly detailní informace o životě na okupovaném území. Tímto měli být diváci informováni o různých oblastech a státních vizích⁴⁷.

Několik pan-asijsky laděných her však známe pouze z tištěné podoby. Hry *Mongóru*, *Tóa no hanataba* a *Saipan-parao* nebyly, pokud víme, nikdy oficiálně uvedeny na pódium Takarazucké revue, přesto nám dávají dobrý příklad ladění tehdejší produkce. *Mongóru* (モンゴル Mongolsko, 1941) byl milostný příběh propletený s propagandou o nerostných bohatstvích Mongolska, které se pod vedením Japonska stalo až snovou zemí. Představení obsahuje i mongolské lidové tance a písně. Další takovou hrou byla *Saipan-parao: waga nan'jó* (サイパン・パラオ : わがの南洋, Saipan-Palau: Naše jižní moře, 1940), která vznikla na základě zahraniční cesty tvůrců. Tyto zahraniční cesty za účelem zachycení správné atmosféry exotické země se praktikovaly za války zcela běžně, i když výsledná podoba představení byla vždy značně upravena. Další neuvedenou hrou, která představuje cizí asijské národy na základě zahraniční cesty tvůrců, byla *Tóa no hanataba* (東亜の花束, Východoasijská kytice, 1942), inspirovaná pacifickým bojištěm, kde jsou prezentována různá

⁴⁵ ROBERTSON, str. 127 - 128

⁴⁶ Tamtéž, str. 94

⁴⁷ Tamtéž, str. 96

etnika a národy: Mandžusko, Čína, Francouzská Indočína, Thajsko, Luzon, Barma, Malajsie a Jáva. Celá hra opět končí multikulturním finále, ve kterém vedle sebe radostně tančí národy z celé Asie. Nejbližším realizovaným ekvivalentem této hry je hlavně mládeži určená *Tóa no kodomotači* (東亜の子供たち, Děti východní Asie, 1943), kde jsou jednotlivé oblasti a jejich vztahy s Japonskem zobrazeny s notnou dávkou utopie. Celkově tak zapadá do charakteristiky všech válečných revue. Další již uvedenou revue zabývající se pan-asijskou myšlenkou jen *Pekin* (北京, Peking, 1942), kde bilingvní pekingské obyvatelstvo zpívá o lásce k Japonsku a výhodách koloniální vlády.

Obecně se národy, jejichž země byla okupována Japonci, zobrazovaly v pozitivním světle až téměř idylickém. Například v revue *Momotaró* (桃太郎, Momotaró), vycházející z populární dětské pohádky o chlapci, jehož našli v broskvi; příběh vypráví o zázračném malém chlapci, který v Číně, Indonésii a Filipínách naverbuje své vlastní vojáky, aby s jejich pomocí osvobodil Japonsko ze spárů evropských obrů. Z tohoto představení vyplývá zajímavý aspekt pohledu Japonců na samotnou kolonizaci, který pak Japonsko označuje jako tzv. „antikoloniálního kolonistu“. Tedy ačkoliv zde chtějí osvobodit Asii ze spárů Evropanů, činí tak z toho důvodu, aby ji mohli kolonizovat sami⁴⁸. Ideologicky oceňovaná revue, která se též zabývala pohledem na kolonizaci, byla již zmíněná *Taijō no kodomotači*, kde se tvůrci snažili propojit dětský snový svět s realitou, stejně jako se ideologové skrze divadlo a kino snažili dostat realitu do zábavy. V této hře skupina dětí navštíví Momotaróovi rodiče a ti jim říkají:

„Náš syn není jediný Momotaró! Copak nevíte, že mnoho takových Momotaróů nyní bojuje na severu a na jihu, kde vedou svatou válku za osvobození utlačovaných z rukou anglo-amerických ďáblů?“⁴⁹

Ačkoliv zobrazovat evropské kultury nebylo příliš vítané, vznikla revue *Atarašiki hata* (新しき旗, Nový prapor, 1941), která glorifikovala vznik nacistické Třetí říše. Obecně se tolerovalo zobrazování německé a italské kultury. Ale zajímavé je, že i „ideologicky nezdravé“ hry občas cenzuře unikly. Za všechny jmenujme např. revue *Kaigun* (海軍, Námořnictvo, 1943), kde se objevila píseň „*Aloha Oe*“, nepřátelská píseň zakázaná vládou.

⁴⁸ ROBERTSON, str. 105

⁴⁹ Tamtéž, str. 106

Ačkoliv za to byla hra kritizována, stažena nebyla. Dnes se můžeme jen dohadovat, jestli šlo ze strany Takarazucké revue za revoltu, či pouhé opomenutí⁵⁰.

Mnoho válečných revue vzniklo jako propaganda zaměřená na určitou oblast. *Šunran hiraku koro* (春蘭開くころ, Květ jarní orchideje, 1941) pojednává o imigraci do Mandžuska, *Gunkoku daigakusei* (軍国大学生, Středoškoláci vojenského státu, 1939) o patriotických studentech, *Manšú jori kokuši he* (満州より国吏へ, Z Mandžuska do severní Číny, 1938) – cestopis zobrazující podmínky v Mandžusku a severní Číně s již zmíněným symbolem vlaku jako celého císařství, a *Kaigun bjóin* (海軍病院, Námořní nemocnice, 1940) o statečných sestřičkách. V revue *Kaigun bjóin* se vyskytuje další možný náznak revolty proti vládní diktatuře, a to v podobě zmínky o mrtvých obětech války, což se obecně příliš nezveřejňovalo. Každopádně během války i mimo ni je historie Takarazucké revue prodchnutá jakýmsi napětím mezi textem a podtextem⁵¹.

Další silně ideologicky podbarvené revue jsou *Susume kaigunhata*, *Higaši he kaeru*, *Made in Japan*, *Mimi to me to kuči to* a *Araso wa koko ni mo*.

Susume kaigunhata (進め海軍旗, Vpřed, námořnická vlajko, 1941) podporovala japonské námořnictvo a vyzdvihovala důležitost ponorek. Představení obsahovalo i filmové záběry potápějící se a vynořující se ponorky, tzv. kinodrama. *Higaši he kaeru* (東へ帰る, Návrat na východ, 1942) byla napsána podle knihy *Návrat na východ* od thajského autora. Děj se odehrává v Misapuru, fiktivní zemi, kde se maharádžovi narodí dcera Rambha. Ten ji ze strachu o její bezpečí pošle na vychování do Francie, kde se dívka seznámí s chlapcem Paulem Royem. Dívka se do něj zamiluje, ale přítel jejího otce jí vyjeví pravdu o jejím původu a ona se touží vrátit zpět domů, aby mohla přinést mír své zemi. Z Francie cestuje do Japonska, Thajska a Indie, aby se dozvěděla více o své kultuře a své zemi. Na jednu stranu se cítí izolovaná, protože je asijského původu, na druhou stranu o své kultuře nic neví a touží se to dozvědět. Tedy stejně jako samotné Japonsko je kulturním hybridem, oddělená od zbytku Asie westernizací, ale zároveň Západem opuštěná. Nakonec se dozví, že chlapec Paul Roy není nikdo jiný, než její bratr. Rambha nakonec otráví zlého uzurpátora trůnu a sama spáchá sebevraždu, aby na trůn mohl nastoupit její bratr jako Bhumindra, protože jenom on je schopný získat zpět duchovní identitu své země⁵².

Mimi to me to kuči to (耳と目と口, Uši, oči, ústa, 1941) je antišpionážní revue a „vychovává“ k opatrnosti před cizinci, ať se jeví sebevíc přátelsky. Vypráví o chlapci, který

⁵⁰ ROBERTSON, str. 112 - 113

⁵¹ Tamtéž, str. 113

⁵² Tamtéž, str. 130 - 131

vyzradí určité informace sympatickému muži, který se ukáže být nepřátelským špiónem, jež je posléze zatčen. Policista pak chlapce nabádá, aby si příště dával pozor. *Araso wa koko ni mo* (争いはここにも, Bojuje se také zde, 1943) je silně proti-americkou revue namířenou i proti luxusu. Nabádá k vykořenění všech neduhů zavedených v Japonsku Západem – např. individualismus, materialismus atd. Zaměřuje se mimo jiné na marnivé ženy, které se chtějí líbit, a nosí proto západní oblečení. Popisuje je jako materialistky infikované Západem, jež se musí změnit, aby mohlo Japonsko vyhrát. O důležitosti zahraničního obchodu pojednává *Meido in Džapan* (メイド・イン・ジャパン, Vyrobeno v Japonsku, 1941), kde se oslavuje kolonialismus a expanze japonského zahraničního obchodu.

V roce 1944 většina studentek ze vzdálenějších oblastí odjela domů kvůli bezpečí. Zbytek byl poslán do továrny na letadlové součástky. Mnoho takarazuckých hereček navíc odešlo z důvodu úmrtí nebo zranění v rodině. Ubylo diváků kvůli absenci jejich oblíbených hvězd a režisér Širai Tecuzó rezignoval. Takarazucká revue sice fungovala až do konce války, ale obsah jejích představení a styl značně upadl a pomalu ztrácel dech. Jak již bylo zmíněno, 1. března 1944 byla všechna divadla zavřena a budova Takarazucké revue využívala armáda.

4. Poválečné období Takarazucké revue

4.1 50. léta

Hned v září 1945 obnovila Takarazucká revue svou činnost již jako jediná revue v Japonsku⁵³ s postavením jakéhosi tradičního divadla. V této době ale bylo k dispozici pouze původní divadlo v Takarazuce, protože tokijské divadlo bylo zabráno americkými okupanty, kteří ho přejmenovali na Divadlo Earnieho Pylea⁵⁴, a do rukou Kobajašiho bylo navráceno až v roce 1955. Mezitím soubor vystupoval v tokijských divadlech (zejména v divadle *Ničigeki* v Júrakušó) a několikrát i ve svém divadle pro okupanty, u kterých jeho vystoupení slavila úspěch. V prosinci 1945 pak proběhl poslední Kobajašiho pokus přidat k souboru mužské studenty, ti sice na školu byli přijati, nakonec se však přímo vystoupení neúčastnili a byli využíváni jako sbor v pozadí⁵⁵.

Sezóna začala již v dubnu 1946, mezi její hlavní lákadla patřila adaptace opery *Carmen* a snová romance *Haru no odori: ai no jume* (春の踊り : 愛の夢, Jarní tanec: sen o lásce, 1946), s níž se vrátila éra krásných a bohatých kostýmů a okouzlujících *otokojaku*. Přesto se revue nacházela v krizi. Počet vystupujících klesl oproti předválečnému stavu na polovinu a mnoho hlavních hvězd, které před a během války táhly návštěvníky nejvíce, v divadle již nevystupovalo. Tím pádem klesala i návštěvnost, a i přes intenzivní snahy doplnit stavy zkrácenou dobou studia, se nepodařilo zájem obnovit až do poloviny 50. let⁵⁶.

V otázce témat museli být tvůrci velmi opatrní kvůli spojenecké cenzuře⁵⁷. Veškerá tvorba, která naznačovala japonský nacionalismus nebo oslavu války, byla zakázána. Nezbylo tedy než soustředit se na západní zdroje, či na historické hry z dávné minulosti a exotických míst (tzv. *očó roman*, お蝶ロマン). Příkladem z roku 1951 je revue *Gu Bidžin* (虞美人, Krásná paní Gu, 1951), dlouhý historický muzikál o tragické romanci odehrávající se v staré Číně, jenž se proslavil nejen krásnými kostýmy, ale i účinkováním živých koní. *Gu Bidžin* byla znovu uvedena v roce 1955. Dále byla v roce 1950 znovu uvedena adaptace *Romea a*

⁵³ S Takarazuckou revue přežila i Šóčiku revue, avšak v poválečné éře už značně upadala a nakonec byla úplně zrušena.

⁵⁴ Pojmenované podle válečného zpravodaje Erníeho Pylea (1900 – 1945), který padl v bitvě o Okinawu v roce 1945.

⁵⁵ STICKLAND, str. 88

⁵⁶ Tamtéž, str. 91

⁵⁷ Již v září 1945 byla velitelem spojeneckých sil Douglasem MacArthurem (1880 – 1964) vydána směrnice, která se týkala japonských masových médií. Podle těchto směrnic se sice neměla porušovat svoboda slova, ale neměly se uveřejňovat zprávy, které by nějakým způsobem narušovaly snahu Japonska vzpamatovat se z války. Konkrétně to znamenalo, že se neměly publikovat zprávy, které nebyly pravdivé a narušovaly veřejný klid. O tom, jaké zprávy byly nepravdivé, a které narušovaly veřejný klid, však rozhodovalo vrchní velitelství spojeneckých sil.

Julie, a o dva roky později tradiční téma *Gendži monogatari* (源氏物語, Příběh prince Gendžiho, 1952).

Ačkoliv byla Takarazucká revue vždy zamýšlena jako opereta a později revue, s uvedením adaptace *Carmen* pokračovala i s muzikálovými adaptacemi oper, zejména z tvorby italského skladatele Giacoma Pucciniho (1858 – 1924). V roce 1952 byla uvedena adaptace *Turandot* a o dva roky později měly tanečnice Takarazucké revue účinkovat ve filmu italské produkce *Madame Butterfly*. Bohužel z důvodu neshod mezi italskými a japonskými tvůrci z projektu sešlo.

Tvůrci se všeobecně tématu imperiální minulosti Japonska raději vyhýbali, proto bylo velkou výjimkou uvedení muzikálu *Himejuri no haka* (姫百合の墓, Hrob rudých lilií, 1953) v roce 1953. Vypráví o dobrovolnické brigádě japonských studentek, které zahynuly během bitvy o Okinawu. Autorem muzikálu byl ve válečných letech neaktivní Kikuta Kazuo (菊田一夫, 1908 – 1973), který později připustil, že v rámci běžných témat zpracovaných Takarazuckou revue byl *Hrob rudých lilií* velmi nezvyklým představením, a to i přesto, že se nezaměřovalo na japonský imperialismus, nýbrž na statečnost hlavních hrdinek⁵⁸. Lze však předpokládat, že prostě jen revue využila silné protiválečné nálady v Japonsku bezprostředně po válce.

V roce 1955 skončila spojenecká okupace a tokijské divadlo bylo konečně vráceno do rukou Kobajašiho, k čemuž došlo dříve, než k navrácení ostatních japonských divadel svým majitelům. Důvodem k tomu mohla být velká obliba některých hereček u Spojenců. V roce 1957 však nastává velký zlom pro Takarazuku v podobě úmrtí jejího zakladatele Kobajašiho Ičizóa. Celý podnik byl však nadále držen v rodině, neboť vlastnictví přešlo na jeho syna Jonezóa (米三). Hned o rok později se však Takarazucké revue dostalo nebývalého oficiálního uznání. V tomto roce navštívil jedno z jejich představení císař i s rodinou a několik hvězd získalo vyznamenání *Šidžuhóšó* (紫綬褒章)⁵⁹ a *Geidžucusaišó* (芸術祭賞)⁶⁰, přičemž v následujících letech dostaly ještě další ocenění.

Z pozdějších adaptací je nejdůležitější *Aka to kuro* (赤と黒), z francouzského originálu *Le Rouge et le noir* (Červený a černý) od Stendhala (1783 – 1842). Muzikál zaznamenal velký úspěch a byl několikrát znovu uveden a to v letech 1989 a 2008 pod názvem *Koikoso waga inoči* (恋こそわが命, Lásky je můj život).

⁵⁸ ROBERTSON, str. 210 - 211

⁵⁹ *Šidžuhóšó* neboli Vyznamenání s fialovou stuhou, udělované císařem, za umělecký přínos v různých odvětvích.

⁶⁰ Vyznamenání Festivalu národního umění udělováno Úřadem pro kulturní záležitosti.

4.2 60. léta

Období 60. let znamenalo pro Takarazuckou revue mnoho změn. Tématicky se snažila reflektovat sociální trendy, tedy využívala volnější atmosféry v zobrazování sexuality. Jako příklad již v roce 1960 uvedla muzikál *Karei narusenbjóši* (華麗なる千拍子, Tisíc slavných melodií, 1960), kde herečky mužských rolí *otokojaku* měnily během představení pohlaví rolí, což patrně přidalo na již tak velkém úspěchu mezi návštěvníky. Nejpopulárnější se v tomto desetiletí staly adaptace slavných broadwayských muzikálů, a tato tendence pokračovala po celé poválečné období. V roce 1965 se část souboru znovu vydala na světové turné a zejména v Paříži slavila velké úspěchy.

Jedním z hlavních důvodů úspěchu byl bezpochyby zcela nový přístup k hraní, tanci a zpěvu, který s sebou přinesl jeden z předních choreografů té doby Paddy Stone (1924 – 1986). Paddy Stone, který si brzy vysloužil přezdívku „Démon Stone“ (*oni no sutón*, 鬼のストーン), byl velkým perfekcionista a spolupracoval už na muzikálu *Šango* (シャンゴ, 1967) Kamogawy Seisakua (鴨川清作). Paddy Stone však nebyl jediným zahraničním choreografem, který trénoval herečky Takarazucké revue. Dále to byli Gemze de Lappe (1922), Sammy Bayes, Tommy Tune (1939) a v 90. letech Linda Habermann⁶¹. Všichni tito známí choreografové pozvedli Takarazuckou revue na mezinárodní úroveň, a značně ovlivnili její tvorbu, která se orientovala zejména na velké zahraniční muzikály. Kvůli této změně se herečky musely naučit nové způsoby hraní a tance, například Gemze de Lappe trval na realistické Stanislavského metodě, která kladla důraz na věrohodném vyjádření emocí herců na základě hercových vlastních zkušeností. Herečky mužských rolí nesměly nosit barevné oční stíny ani umělé řasy, a musely mít přirozený make-up, což se mnohým fanouškům přičilo. Také trval na tom, že jeho práce nebude posléze upravována. Stejně tak u produkce muzikálu *Uesto saido monogatari* (ウエスト・サイド物語, West Side Story, 1968) Sammy Bayes trval na stejných podmínkách, jaké měli američtí herci na Broadwayi. Herečky tedy musely splnit stejné fyzické nároky jako mužští herci.

Prvním z velkých amerických muzikálů byl *Okurahoma!* (オクラホマ!, Oklahoma!, 1967) uvedený v roce 1967. Původní americký muzikál z roku 1943 napsal Richard Rodgers (1902 - 1979) a Oscar Hammerstein II. (1898 – 1960) na základě divadelní hry *Green Grow the Lilacs* od Lynna Rigse (1899 – 1954). Příběh vypráví o lásce kovboje Willa Parkera a

⁶¹ STICKLAND, str. 93

farmářské dívky Laurey Williams. V USA slavil muzikál *Oklahoma!* obrovský úspěch, byl dokonce adaptován na film a Oscar Hammerstein II. za něj získal speciální Pulitzerovu cenu.

O rok později jej následoval další velký hit *Uesto saido monogatari*. Originál inspirovaný Shakespearovou tragédií *Romeo a Julie* napsal Arthur Laurents (1917 – 2011) a hudbu k němu složil Leonard Bernstein (1918 – 1990). Děj se odehrává v polovině 50. let v New Yorku, kde spolu válčí dva pouliční gangy – portorikánský Sharks a polsko-americký Jets. Člen Sharks Tony se ale zamiluje do sestry vůdce Jets Marii. Stejně jako *Oklahoma!* se dočkal filmové adaptace a byl nominován na několik cen Tony. Adaptace pro Takarazuckou revue se ale ukázala být problematičtější, než se čekalo. Mnoha lidem se nelíbila myšlenka krásných *otokojaku* jako protřelých gangsterů v muzikálu s prvky násilí, což se do všeobecně zaběhnutého vzoru zasněných romancí, které Takarazucká revue uváděla nejčastěji, skutečně příliš nehodilo. Jednou z dalších možných příčin nespokojenosti mohly být tehdy velmi napjaté mezinárodní vztahy mezi Japonskem a USA, a to z důvodu jednání o prodloužení Bezpečnostní smlouvy, jež provázely násilné demonstrace a protesty. Takarazucká revue se ale překvapivě vůbec nezabývala otázkou etnického původu hrdinů, která byla důležitá v americkém originálu, ale soustředila se na čistotu jejich tragické lásky, jež nemohla být nikdy naplněna. Etnické třenice mezi dvěma gangy byly tedy odsunuty zcela do pozadí a obě skupiny se zobrazovaly jako „americké“⁶².

V roce 1969 pak následuje další z adaptací amerických muzikálů tentokrát *Carousel* pod japonským názvem *Kaiten Mokuba* (回転木馬, Kolotoč, 1969). Americký originál pochází z roku 1945 od již ověřeného dua Richarda Rodgerse a Oscara Hammersteina II., kteří spolu vytvořili muzikál *Oklahoma!*. Jejich inspirací byla divadelní hra *Liliom* od Ference Molnára (1878 – 1952) z roku 1909. Děj ale přenesli z Budapeště do USA, konkrétně na pobřeží státu Maine. Hlavní dva hrdinové, kolotočář Billy Bigelow a jeho láska Julie Jordan, přijdou kvůli svému vztahu o práci. Billy se snaží zaopatřit těhotnou Julie a pokusí se o krádež.

Tímto ale celkový výčet broadwayských muzikálů adaptovaných pro Takarazuckou revue rozhodně nekončí. V poválečných letech Takarazucká revue uvedla například adaptaci muzikálů *Brigadoon*, *The Apple Tree*, *South Pacific*, *Guys and Dolls* a *Me and My Girl*, o kterých budu hovořit v následujících kapitolách.

⁶² ROBERTSON, str. 77

4.3 70. léta

70. léta v Japonsku začala sice nejdříve Nixonovým šokem a později ropnou krizí, které do jisté míry otráslly i japonskou ekonomiku, ta se však brzy vzpamatovala, a dále se držela v kolejích stabilního růstu. Vedení Takarazucké revue tedy předpokládalo, že se zvýší i návštěvnost představení. K jeho velkému údivu návštěvnost naopak klesla a to z několika důvodů. Mnoho lidí se patrně domnívalo, že únik od reality do snového světa Takarazuky nepotřebují, neboť se mají dobře i v reálném světě, a raději investovali do hmotných statků než do Takarazucké revue. Dalším důvodem byl patrně nárůst konkurence v podobě televize a kina⁶³. S poklesem popularity mezi diváky šel ruku v ruce i pokles zájmu uchazeček o studium na takarazucké škole. K tomu mohl dopomoci také fakt, že podmínky na škole značně přitvrdily, neboť nejmladší studentky musely udržovat prostředí školy v pořádku pod přísným dohledem starších studentek.

Obrovský obrat přišel v polovině 70. let, kdy byl uveden muzikál *Berusaiju no bara* (ベルサイユのばら, Růže z Versailles, 1974). V krátkém čase se z upadající revue stala senzace a *Berusaiju no bara* se stala fenoménem známým po celém Japonsku. V polovině 70. let se na představení přišlo podívat 1,5 milionu diváků a představení bylo obnoveno v letech 1989 – 1991. Upadající zájem o školu se zvýšil a revue si tak mohla vybírat lepší uchazečky.

Berusaiju no bara vychází ze stejnojmenné populární dívčí mangy autorky Ikedy Rijoko (池田 理代子, 1947). Ikeda se ale zřejmě inspirovala u světoznámého komiksového autora Tezuky Osamua (手塚 治虫, 1928 – 1989) a jeho *Ribon no kiši* (リボンの騎士, Rytíř s mašlí, 1953 – 1956), kde se hlavní hrdinka princezna Sapphire musí přestrojit za chlapce, aby mohla zdědit trůn⁶⁴.

Muzikál se odehrává na dvoře Marie-Antoinetty a hlavní postavou je Oscar - dívka vychovávaná jako chlapec, aby mohla pokračovat v rodinné vojenské tradici. Děj se však oproti manze více soustředí na vztahy mezi hlavními postavami, z čehož mohly těžit herečky *otokojaku* a rozvíjet tak svůj herecký um. Postavy typu *otokojaku* v té době měly rozvinutější potenciál od jemných a něžných až po drsné a agresivní. Hlavní postava *Berusaiju no bara*

⁶³ STICKLAND, str. 95

⁶⁴ Do 70. let 20. století byla dívčí manga (neboli *šódžo manga*) spíše okrajovou záležitostí, kterou se zabývali autoři-muži spíše z donucení. *Ribon no kiši* z 50. let pak tvořila výjimku s mnohem lépe propracovaným dějem i postavami, než na které byly čtenářky do té doby zvyklé. Pravý boom *šódžo mangy* pak přichází na přelomu 70. let, kdy začíná její zlatá éra díky tzv. Čtyřicetiletým (24 年組), skupině autorek dívčí mangy. Tyto autorky přinesly kromě ženského pohledu i mnohem propracovanější děje, lepší kresbu, nové žánry a témata. Manga *Berusaiju no bara* začala vycházet v letech 1972 - 1973. Scénář pro Takarazuku napsal Ueda Šindži (植田 紳爾, 1933).

Oscar je pak jakousi směsí obou typů postav, neboť vyjadřuje celou škálu různých emocí⁶⁵. Na druhou stranu je ironií, že ačkoliv je manga i revue značně feministicky laděná⁶⁶ (nejen díky aktivním ženským postavám, ale zejména díky hlavní postavě Oscara, která vystupuje jako silná žena v čistě mužském prostředí), herečky rolí *musumejaku* měly v této době jen malou možnost umělecky vospět, neboť veškerou pozornost měly strhávat postavy *otokojaku*.

Od konce války tedy bylo snahou mnohých hereček i tvůrců uvést do Takarazuky nový typ role *musumejaku*, která měla do té doby spíše podružnou úlohu v příběhu, který se více soustředil na *otokojaku*. Jako známku podpory pak někteří fanoušci začali nahrazovat termín *musumejaku* termínem *onnajaku* (女役), a tím dávali najevo, že souhlasí s tím, aby se z „dívky“ stala „žena“⁶⁷. Samy herečky rolí *musumejaku* požadovaly větší role a v odpověď na tyto požadavky pak tvůrci stvořili nový typ hrdinky. Tím měla být průbojnější, živá a smyslnější ženská postava jako například Scarlet O'Hara v takarazucké adaptaci *Jihu proti Severu* (*Kaze to tomoni sarinu*, 風と共に去りぬ, 1977) a Jacqueline Carstone z muzikálu *Mí ando maigáru* (ミ・アンド・マイガール, Me and My Girl, 1987). Vedení Takarazucké revue však nadšení hereček z nových možností brzy zchladilo, když do těchto rolí obsazovalo výhradně herečky *otokojaku*. Jako důvod uváděli, že role *musumejaku* musí zůstat čistá a nevinná, zatímco takové role vyžadují jistou dávku sex-appealu, která je více vlastní herečkám *otokojaku*. Herečky rolí *musumejaku* tedy musely na svou šanci čekat až do 90. let 20. století.

Po *Okurahoma!* byl druhým velkým hitem 70. let *Jih proti Severu*, adaptace stejnojmenného amerického filmu a knihy od Margaret Mitchell (1900 – 1949), která byla i v USA později převedena do muzikálu. Děj se odehrává na americkém jihu během americké občanské války. Hlavní hrdinkou je aristokratka Scarlet O'Hara, jižanská kráska, která se snaží přežít válečnou vřavu. Jejím nápadníkem je Rhett Butler, muž s nevalnou pověstí ale oddaně zamilovaný do Scarlet. Scénář k takarazucké adaptaci napsal stejně jako *Berusaiju no bara* Ueda Šindži. Uvedení na scéně ale zaznamenala jednu téměř historickou událost, neboť představitelka Rhetta Butlera Haruna Juri měla jako první takarazucká herečka součástí masky i knír. Takarazucká adaptace má ale více zajímavostí. Například Scarlet hraje dvě herečky, z čehož ta druhá je jakési alter ego, se kterým ta první svádí dlouhé pře o tom, koho by měla milovat. Další zajímavostí je, že postavy afrických otroků jsou zobrazeny s notnou

⁶⁵ KAWASAKI, Kenko: *Takarazuka: Šóhin šakai supekutakuru*, 1999, str. 212 - 213

⁶⁶ 60. léta byla léta druhé vlny feminismu po celém světě i v Japonsku, což se svým způsobem odrazilo i v dílech Čtyřladvacátnic.

⁶⁷ „Musume (娘)“ znamená „dívka“, „onna (女)“ znamená „žena“.

dávkou humoru. *Jih proti Severu* slavil obrovský úspěch a během prvních dvou let se na něj přišlo podívat 1,34 milionu diváků.

Velký úspěch si vysloužila i další adaptace slavného západního díla *Komu zvoní hrana* od Ernesta Hemingwaye (1899 – 1960) *Dare ga tameni kane wa naru* (誰がために鐘は鳴る, *Komu zvoní hrana*, 1978). Tento slavný román amerického spisovatele vyšel poprvé v roce 1940 a popisuje osudy amerického dobrovolníka Roberta Jordana ve španělské občanské válce, kde se stane bojovníkem partyzánské skupiny republikánské armády. Během děje se zamiluje do španělské ženy Maríi, ale ke konci románu patrně umírá. Toto dílo bylo adaptováno pro Takarazuckou revue v roce 1978.

Nadále však trvala poválečná tendence adaptací slavných západních muzikálů. V sedmdesátých letech jde hlavně o adaptace muzikálů *Brigadoon* (*Burigadón*, *ブリガドーン*, 1970) a *The Apple Tree* (*Appuru curi*, *アップルツリー*, 1979). *Brigadoon* vznikl v roce 1946 z pera Alana Jaye Lerner (1918 – 1986) a Fredericka Loewea (1901 – 1988). Děj se odehrává ve Skotsku, kam cestují dva Američané Tommy a Jeff jako turisté. Ztratí se a narazí na osamělou vesničku Brigadoon, která není ani zakreslena na mapě. Ve vesnici se právě odehrávají horečnaté přípravy na svatbu a Tommy a Jeff jsou srdečně pozváni do domu nevěsty a její sestry Fiony. Postupně si ale Tommy uvědomí, že s vesnicí Brigadoon není cosi v pořádku, neboť zápisy událostí vypadají, jako by se staly před 200 lety. Fiona, která se do Tommyho zamiluje, jej zavede za učitelem, a ten mu vypráví, že před 200 lety se starosta modlil k Bohu, aby jeho vesnici uchránil před měnícím se světem a Bůh mu vyhověl. Tak se vesnice Brigadoon objevuje jen jednou za 100 let, a nikdo ji nesmí opustit. Zůstat může pouze ten, kdo se zamiluje do některého z místních obyvatel. Svatba končí nemile, jeden muž zemře a Jeff přesvědčí Tommyho, který chce zůstat, že je vše jen sen. Tommy a Jeff tedy odchází a vedou dál své životy v USA. Tommy ale nemůže zapomenout na Fionu a opouští svou snoubenku. Jeff, který byl zodpovědný za smrt muže na svatbě, začne holdovat alkoholu. Tommy se tedy rozhodne vrátit se zpět do vesnice Brigadoon, ačkoliv ví, že je to nemožné. Přesto když dorazí na místo, kde vesnice měla být, zjeví se pan učitel a vezme jej do Brigadoonu.

Koncem dekády byl adaptován dalších broadwayských muzikál a to *The Apple Tree*. Autory originálu z roku 1966 byli Jerry Bock (1928 – 2010) a Sheldon Harnick (1924). Muzikál se skládá ze tří částí, které sice dějově nenavazují, avšak mají stejné téma i motivy. Hlavním tématem všech tří příběhů je povaha lidské touhy, jež uvádá, jakmile člověk dosáhne svého cíle. První příběh vznikl na základě satirického *The Diary of Adam and Eve* (Deník Adama a Evy) od Marka Twaina (1835 – 1910), který popisuje soužití Adama a Evy v ráji,

kde si oba neskutečně lezou na nervy, přestože k sobě chovají city. Pár nápadně připomíná soužití mužů a žen, jak jej známe z každodenního života, včetně hádek o ničem. Když jsou vyhnáni z ráje a odkázáni na sebe, přimknou se více k sobě, a neshody mizí. Druhá část se odehrává ve fiktivním království, kde se princezna zamiluje do kapitána. Král se o tom dozví a kapitán musí podstoupit soud. V jeho rámci si kapitán musí vybrat ze dvou dveří, přičemž za prvními je krásná žena, zatímco za druhými čeká tygr. Zvolí-li kapitán ženu, je nevinen a ženu si musí vzít, ale pokud vybere tygra, čeká jej smrt. Princezna tedy pro svého kapitána vyzvídá, za kterými dveřmi je tygr, avšak současně si s žárlivostí uvědomuje, že pokud vše dobře dopadne, vezme si kapitán jinou ženu. Na konci příběhu mu ukáže na jedny dveře, divák se však nedozví na které. Třetí část je volnou adaptací Popelky, kdy se z obyčejné kominice stane hvězda stříbrného plátna. Když však tohoto postavení dosáhne, uvědomí si, že jí schází láska, kterou ke konci příběhu získá a spokojí se s životem obyčejné ženy.

V závěru dekády se pak do revue vloudila jedna čistě japonská záležitost: adaptace divadelní hry japonského dramatika Čikamacua Monzaemona (近松門左衛門, 1653 – 1725) *Meido no hikjaku* (冥途の飛脚, Posel z pekla, 1711) z roku 1711 pod názvem *Šinčú – koi no jamatomiči* (心中・恋の大和路, Sebevražda milenců – láska z ulice Jamato, 1979). Hlavními postavami jsou pár Čúbei, adoptivní syn poslíčka a Umegawa, prostitutka, do níž se Čúbei zamiloval. Snaží se vykoupit Umegawu, ale činí tak z prostředků, které mu nenáleží. Dopustí se těžkého zločinu, jenž se trestá smrtí, a uteče s Umegawou z Ósaky. Nakonec společně spáchají sebevraždu.

4.4 80. léta

V osmdesátých letech se začala prosazovat generace ovlivněná takovými úspěšnými muzikály jako *Berusaiju no bara*, který byl ke konci této dekády znovu uveden v letech 1989 - 1991. Stále pokračovala éra velkých muzikálů z USA (*South Pacific*, *Guys and Dolls*, *Show Boat*) a tentokrát i z Velké Británie (*Me and My Girl*) a jednoho životopisného muzikálu *Dean* (podle Jamese Deana). V roce 1987 byl pak při příležitosti šedesátého výročí uvedení muzikálu *Mon Pari* vytvořen program *Za Rebjúsukópu* (ザ・レビュースコープ, *The Revuescope*, 1987), v němž si revue připomněla svou historii prostřednictvím sestřihu scén (jako v *Mon Pari*) tentokrát však z New Yorku, Ria de Janeira a Vídně.

Výjimku ze západních témat tvořil v roce 1982 *Joake no džokjoku* (夜明けの序曲, Předehra svítání, 1982), která se řadí k tzv. *očó roman*, neboli představením zasazeným do daleké minulosti.

O rok později byla uvedena adaptace broadwayského muzikálu *South Pacific* (jako *Minami taiheijó*, 南太平洋, 1983) z roku 1949 od Richarda Rogerse a Oscara Hammersteina II. Příběh se odehrává za druhé světové války v Pacifiku. Hlavní hrdinka Nellie pracuje jako sestřička v armádě a zamiluje se do místního majitele plantáží Emila. Ten její city sice opětuje, ale bojí se jí říct, že je vdovcem po místní ženě, s níž má dvě děti. Armáda se Emila snaží využít k tajné operaci a vyzve Nellie, aby jim pomohla získat o Emilovi informace. Když ji Emile požádá o ruku a pozve jí domů, aby poznala jeho děti, Nellie je v šoku a vinou vlastního rasismu nedokáže situaci překonat. Emile je z její reakce zničený, a proto souhlasí, že se zúčastní nebezpečné mise. Mise se povede, avšak Emile je prohlášený za nezvěstného. Tehdy si Nellie uvědomí svou hloupost a své unáhlené reakce lituje. Nakonec se Emile vrátí domů, kde najde Nellie, která se mezitím starala o jeho dvě děti.

V roce 1984 byl adaptován další broadwayský muzikál *Guys and Dolls*, který v roce 1950 napsal Frank Loesser (1910 – 1969) na základě dvou krátkých povídek Damona Runyona (1880 – 1946), a zároveň si půjčil postavy z dalších jeho povídek, které popisují podsvětí New Yorku v 20. a 30. letech 20. století. Muzikál slavil velký úspěch a byl několikrát znovu uveden a adaptován roku 1955 na film. Děj se odehrává v newyorském podsvětí, kde se známý gambler snaží v rámci sázky svést ženu, která vehementně bojuje proti alkoholu a gamblerství.

V roce 1986 pak Takarazucká revue adaptovala další Hammersteinův muzikál z roku 1927 *Show Boat*, který sleduje osudy tří generací komediantů, kteří vystupují na lodi Cotton Blossom. Muzikál vznikl na motivy stejnojmenné knihy Edny Ferber (1885 – 1968).

Dalším velkým tentokrát britským muzikálem byl v roce 1987 *Me and My Girl*, který byl adaptován Takarazuckou revue ještě v době, kdy běžel na Broadwayi. Britský originál stvořil Noel Gay (1898 – 1954), Douglas Furber (1885 – 1961) a L. Arthur Rose. Děj se odehrává v 30. letech, kdy se hrubián Bill Snibson dozví, že je dědicem hraběte. Ale aby získal dědictví a titul, musí se naučit chovat jako pravý anglický gentleman, což může připomínat slavný muzikál *My Fair Lady*, na který *Me and My Girl* skutečně odkazuje⁶⁸. Ve Velké Británii tento muzikál běžel už v roce 1937 a o dva roky později byl podle něj natočen film s názvem *The Lambeth Walk*.

Velkým zdrojem inspirace pro Takarazuckou revue byl v poválečném Japonsku i západní balet. Již od 70. let byl evropský balet v Japonsku velmi populární, jako příklad uvedu rok 1975 a takarazuckou adaptaci baletu *Kocour v botách* podle pohádky od Charlese

⁶⁸ Billyho přítelkyně Sally je, co se týká chování, stejně ztracený případ. Proto ji doporučí k známému fonetikovi, o němž je naznačeno, že by mohlo jít o profesora Higginse z *My Fair Lady*.

Perraulta (1928 – 1703). Ačkoliv se balet vyučoval v takarazucké škole již od jejího počátku, hlavní boom nastal až v osmdesátých letech a vrcholem byl rok 1987, kdy v Japonsku vystoupily hned dva špičkové baletní soubory Paris Opéra Ballet a londýnský Royal Ballet, které předvedly balety *Mayerling* a *Šípková Růženka* (obě tato vystoupení byla adaptována i pro Takarazuku již v letech 1983 a 1986). Oba evropské soubory slavily v Japonsku obrovský úspěch a jejich vystoupení vstoupila ve všeobecnou známost⁶⁹.

K popularitě baletu v poválečném Japonsku přispěl britský film *The Red Shoes* (Červené střevíčky) režisérů Michaela Powella (1905 – 1990) a Emerica Pressburgera (1902 – 1988) z roku 1948, který sice vychází z pohádky Hanse Christiana Andersena, film byl však upraven do více realistického prostředí a zvrátů. Vypráví příběh prima baleríny Vicky, které se splní sen, když vystupuje v hlavní roli baletu *Červené střevíčky*. Zamiluje se ale do skladatele Juliana, což se příliš nezamlouvá Lermontovi, jejímu uměleckému manažerovi, který k ní chová milostné city. Kvůli tomu Lermontov šikanuje a nakonec Juliana vyhodí a Vicky na protest odchází také. Za čas se však usmíří a Vicky má v hlavní roli *Červených střevíčků* vystupovat znovu. Na premiéru dorazí i Julian a chce si ji odvést, to se ale Lermontovi nelíbí, a Vicky se nemůže rozhodnout. Julian tedy odchází. Vicky se rozběhne za ním, ale když přebíhá koleje, srazí ji vlak.

Na vlně popularity baletu se veze adaptace baletů *Giselle* (*Džizeru*, ジゼル、Giselle, 1982) a *Mayerling* (*Utakata no koi*, うたかたの恋, Pomíjivá láska, 1983). Balet *Giselle* vznikl již v roce 1841 díky Henrimu Vernoy de Saint-Georgesovi (1799 – 1875) a Théophilovi Gautierovi (1811 – 1872), kteří se inspirovali například básní Victora Huga (1802 – 1885) *Fantômes* (1829). Příběh vypráví o dívce Giselle, do níž se zamiluje šlechtic Albrecht v přestrojení za vesničana. Giselle o jeho pravé totožnosti nic neví, a poté co jí pravdu vyjeví jiný její nápadník hajný Hilarion, dívka umírá na zlomené srdce. Když oba nápadníci přijdou k jejímu náhrobku v lese, objeví se víly, které se pokusí Hilariona utancovat k smrti a nakonec ho utopí v jezeře. Albrecht je díky Gisellině lásce ušetřen.

Mayerling jako balet vznikl v roce 1978 a jeho autorem byl tanečník a choreograf londýnského Royal Ballet Kenneth MacMillan (1929 – 1992). Děj vychází ze života a smrti korunního prince Rudolfa (1858 - 1889), syna rakousko-uherského císaře Františka Josefa I. Příběh začíná svatbou Rudolfa s princeznou Stefanie. Rudolf se však nechová příliš taktně a na slavnosti flirtuje i s jinými ženami. Je mu zde také představena Marie Vetserová, jeho pozdější milenka. Rudolf stále bojuje s nezájmem matky a železným dohledem otce, o němž se ale dozvídá, že má milenkou a značně se jejich vztah zhorší poté, co svého otce málem

⁶⁹TADAŠI, Usami, MASANORI, Obata: *Takarazuka dokuhon*, Ósaka šoseki, Ósaka 1987, str. 175 - 177

zastřelí při lovu. Na konci příběhu se se svou milenkou Marií Vetserovou odebere do sídla Mayerling, kde nejdřív zastřelí ji a pak sebe. Ačkoliv je balet spíše realistickou tragédií, Takarazuka jej adaptovala jako nevinnou romanci⁷⁰.

4.5 90. léta

Na začátku devadesátých let vypadalo vše pro Takarazuku velmi dobře. V roce 1993 postavila nové divadlo, díky repríze *Berusaiju no bara* v letech 1989 – 1991 se návštěvnost ještě zvýšila a počet uchazeček o studium na škole taktéž stoupal. Vyhlídky na slibnou budoucnost však náhle přerušilo velké zemětřesení v Kóbe v lednu roku 1995, kdy přímo při otřesech spadlo 200 000 budov a 1 kilometr dálnice Hanšín. Po otřesech se ocitlo mnoho domácností bez elektřiny a doprava byla přerušena kvůli poničeným dálnicím. V době následující si mnoho lidí nemohlo dovolit chodit na představení a většina z nich na to patrně ani neměla myšlenky. Mezi značně poškozené budovy patřilo i nové takarazucké divadlo, které ale bylo rychle opraveno a uvedeno do provozu již v březnu 1995. Při příležitosti znovuotevření po ničivém zemětřesení byl uveden muzikál *Kokkjó no nai čizu* (国境ないの地図, Mapa bez hranic) odehrávající se v Německu za totality. V rámci představení hlavní hrdina, pianista, hrál na klavír Beethovenovu Ódu na radost⁷¹.

Během devadesátých let ale Japonsko sužovala nejen přírodní katastrofa, ale i ekonomická krize. Přesto se zdálo, že ta na návštěvnost nemá žádný negativní účinek, spíše naopak. Podle vedení Takarazucké revue návštěvnost naopak stoupla o deset procent. Důvodem k tomu může být právě neutěšená ekonomická situace, kdy se lidé snažili najít způsob, jak uniknout drsné realitě do fantazijního světa Takarazuky.

Asijské prostředí muzikálů, které se téměř ztratilo v poválečném boomu západních muzikálů, se navrátilo s 90. léty a to s muzikály *Za Modan* (ザ・モダン, Moderna, 1990) a *Džanpu oriento!* (ジャンプ・オリエント!, Jump Orient!, 1994).

Za Modan prezentuje různé druhy modernity jako například „tropická moderna“ nebo „exotická moderna“. Muzikál je zasazený do barevného reje art deco, tropických ptáků a kabaretu. Stejně jako v *Mon Pari* je však Japonsko na rozdíl od zbytku Asie na stejné úrovni jako Evropa, jejíž obyvatelé mají živý zájem o východní Asii a zvyky moderního Japonska ztělesněné „orientální dámou“⁷².

⁷⁰ TADAŠI, MASANORI, str. 178

⁷¹ STICKLAND, str. 97

⁷² ROBERTSON, str. 135

Džanpu oriento! je stejně jako *Za Modan* nebo *Mon Pari* sérií scén z exotických zemí, a provádí diváka například Babylónií, mingskou Čínou, současným Hongkongem a dalšími asijskými destinacemi, kde se odehrávají oslavy a tance. Děj tragické romance se odehrává v moderním Hongkongu, kde se gangster Roy Feng zamiluje do Veroniky, dívky Kennyho Kaa. Dojde ke střetu gangů, žárlivá Royova přítelkyně zamíří zbraní na Veroniku, avšak Kenny ji zaštití a utrží smrtelné zranění.

„Nově“ nalezená Asie se ale znovu ztrácí po muzikálu *Paparagi* (パパパラギ, Papalagi, 1993), který se zabývá západním kolonialismem. Původní samojské obyvatelstvo podrobuje nově příchozí Evropany bedlivému zkoumání, zatímco Evropané se postupně zabydlují. Nutno dodat, že ačkoliv je kolonialismus zjevným tématem muzikálu, ten japonský (ať už se jedná o kolonialismus válečný nebo poválečný ekonomický a turistický) je zcela zamlčen, což, jak již bylo zmíněno, odpovídá poválečné politice vedení Takarazucké revue⁷³.

Ačkoliv se zdá, že se produkce Takarazuky začala znovu obracet k asijskému prostředí, nadále se stále držela i západního. V roce 1992 se znovu inspirovala Shakespearem, od kterého hojně přejímala v průběhu celé své historie a vytvořila Pukovi, postavě z hry *Sen noci svatojánské*, jeho vlastní muzikál s jednoduchým názvem *Pakku* (パック, Puk, 1992). Puk zde vystupuje jako postava z Shakespearovy hry, tedy skřítek ve světě elfů, kde ho poprvé spatří Hermia, dívka, která má dar vidět víly a elfy. Oba hrdinové se na chvíli sblíží, a Hermia si pak toto setkání zaznamená do deníku. Po čase svůj dar ale ztratí, a aby ji Puk zachránil, musí se vydat mezi lidi. Za tuto možnost ale draze zaplatí. Puk nesmí promluvit, jinak se už nikdy nemůže vrátit do světa skřítků. Když je ale nejhůře, Puk toto pravidlo poruší a zpívá, aby zachránil Hermiu, načež ztratí paměť. Hermia mu pak díky svému deníku vypráví jeho životní příběh.

Mnoho se také změnilo ve společnosti a v postavení žen. Do této doby se drtivá většina žen zaměřovala na výchovu dětí a starost o domácnost, zatímco otcové většinou pracovali a na výchovu dětí neměli čas. Počet pracujících žen ale stoupal a průměrný věk, kdy se ženy vdávaly, se posunul na 25 – 28 let. S velkým ekonomickým boomem v 60. a 70. letech také přišly neduhy spojené s civilizovanou společností. Kromě později uzavíraných sňatků (a častějších rozvodů) to byly i problémy demografické a to stárnutí obyvatelstva a úbytek porodnosti⁷⁴. Takarazucká revue tedy měla do budoucna problém, kde „rekrutovat“ nové fanoušky a uchazečky o takarazuckou školu.

⁷³ ROBERTSON, str. 136 - 137

⁷⁴ KAWASAKI, str. 214 - 215

Jak již bylo zmíněno v 70. letech herečky ženských rolí *musumejaku* požadovaly lepší role aktivních hrdinek, jelikož byly až do té doby upozad'ovány upřednostňovanými *otokojaku*. Vedení Takarazuky už sice nový typ hrdinky vytvořilo, avšak hrály jej výhradně *otokojaku*. V 90. letech však přišel zlom v podobě adaptace muzikálu *Erizabéto* (エリザベート, Elisabeth, 1996), kde titulní roli poprvé hrála herečka rolí *musumejaku*, a tato tradice se ujala⁷⁵. Původně rakouský muzikál, jehož hudbu složil Sylvester Levay (1945) a slova napsal Michael Kunze (1943), se točí kolem historické postavy císařovny Alžběty (1837 – 1898), zvané Sissi, manželky rakouského císaře Františka Josefa I. Tato císařovna vešla do historie nejen díky své kráse, ale také díky své volnomyšlenkářské povaze, která ji v tehdejší společnosti nebyla příliš ku prospěchu. K její legendě možná jen přispěla i její tragická smrt z rukou italského anarchisty Luigiho Lucheniho (1873 – 1910).

Muzikál sice vznikl v Rakousku, hrál se ale s velkým úspěchem i v Londýně a na Broadwayi. Adaptace pro Takarazuku však byla komplikovaná a mnoho lidí se domnívalo, že nebude mít úspěch. Takarazucká revue, která sází na snivé romantické příběhy, najednou přešla na tragický příběh s temnou atmosférou konce 19. století končící smrtí krásné ženy. *Elisabeth* ale slavila úspěchy a velkou měrou se na tom podílel fakt, že se mnoho fanynek mohlo s touto hrdinkou ztotožnit⁷⁶. Elisabeth se zpočátku odmítá vdát, a když se nakonec provdá, odhání svého manžela i syna a čím dál tím více se uzavírá do sebe. Muzikálem se tak prolitá téma izolace jedince od společnosti. Hrdinka nakonec umírá násilnou smrtí, což mnohým možná připomnělo život i osud tehdy slavné a milované anglické princezny Diany (1961 – 1997), která v roce 1997 zemřela při autonehodě. Muzikál tedy kromě temné atmosféry přináší i nový motiv ženy, která nesnáší svého manžela, nestará se o svého syna, a zaměřuje se zcela jen na sebe samou, čímž trochu připomíná postavu Marie Antoinetty z *Berusaiju no bara*. V muzikálu se prolíná svět živých a svět mrtvých, stejně jako realita a iluze. Personifikovaná Smrt vystupuje jako milenec Elisabeth, s nímž po celý svůj život flirtovala a kterému se nakonec vzdává. Sám její vrah pak tvrdí, že udělal jen to, co ona sama chtěla.

V tradici „emancipovaných“ *musumejaku* pak pokračuje muzikál *Kamata kóšinkjoku* (蒲田行進曲, Pochodová píseň z Kamaty, 1996), který je adaptací stejnojmenného japonského filmu z roku 1982 režiséra Fukasaku Kindžiho (深作 欣二, 1930 – 2003). Pro Takarazuckou revue jej adaptoval režisér Išida Masaja (石田昌也, 1956) a jeho hlavní spíše pasivní hrdinkou je dívka toužící po lásce zapletená do milostného trojúhelníku s dvěma muži.

⁷⁵ KAWASAKI, str. 224

⁷⁶ Tamtéž, str. 221

Stejným tématem se zabývá muzikál z roku 1997 *Baron no macuei* (バロンの末裔, Baronovi potomci, 1997) režiséra Masacuky Haruhiko (正塚晴彦, 1952), kde se hlavní hrdinka zaplete s dvěma bratry. Zatímco tajně miluje mladšího ze sourozenců, zasnoubí se se starším.

V závěru milénia byly odehrány reprízy nejslavnější muzikálů celé historie Takarazuky kromě *Berusaiju no bara*, která měla být znovu uvedena až v novém miléniu.

4.6 21. století

Budoucnost Takarazucké revue se nyní zdá poněkud nejasná. Z demografických důvodů bude v budoucnu ubývat jak fanoušků, tak uchazeček o studium, protože míra porodnosti v Japonsku je velice nízká. Dalším důvodem je otevření Universal Studios v Japonsku v Ósace roku 2001, což odlákalo též mnoho fanoušků. Zábavní park patřící Takarazucké revue Familyland tak ztrácel návštěvníky a v roce 2002 byl definitivně uzavřen. Co se týká fanoušků, ani ti si nejsou budoucností Takarazuky vůbec jistí. Jejich oblíbené *otokojaku* mohou podle nových pravidel zůstat u revue jen pár let a pak musí odejít. Dále produkce Takarazucké revue stále klesá co do kreativity a žádný obrovský úspěch jako byl v 70. letech *Berusaiju no bara* se patrně nekoná⁷⁷. Vedení se snaží udržet fanoušky tak, že stále opakuje ověřené kousky, jako v roce 2001 právě tzv. *Berubara* a s těmito muzikály objíždí celé Japonsko nebo i zahraniční destinace. Skutečně se zdá, že vedení Takarazuky zůstalo v 70. letech u úspěchu *Berusaiju no bara*, kterého se snaží využít až se zoufalým úsilím. Například v tomto roce vyrazila Takarazuka na turné opět z *Berubara* a tentokrát s důrazem na jednotlivé dvojice – Oscar a André, a Fersen s Antoinettou.

Zajímavým trendem opakujícím se od počátku tisíciletí je zaměření na tzv. *fransumono* (フランス物), neboli muzikály odehrávající se ve francouzském prostředí. Mezi ně patří *Nagai haru no hate ni* (長い春の果てに, Na konci dlouhého jara, 2002), podle francouzského filmu z roku 1995 *Dis-moi oui* o lékaři, který se stará o dvanáctiletou dívku, jenž mu pomůže vidět svět novým způsobem. Dále následovaly kromě opakování *Berubara* i adaptace známých francouzských příběhů jako například *Hrabě Monte Christo*, *Arséne Lupin* nebo *Fantom opery*. Takarazuka se inspiruje i skutečně žijícími Francouzi a to konkrétně v muzikálech *Ai to kakumei no uta – Andorea Šenie* (愛と革命の歌・アンドレア・シェニエ, Píseň lásky a revoluce – André Chénier, 2013) vycházející z opery *Andrea Chénier* z roku 1896, jejímž autorem byl Umberto Giordano (1867 – 1948) a Luigi Illica (1857 – 1919), o

⁷⁷ STICKLAND, str. 99 - 100

francouzském básníkovi André Chénierovi (1762 – 1794), který byl popraven za Francouzské revoluce. Jako inspirace pro Takarazuku posloužil i francouzský vojevůdce a později císař Napoleon Bonaparte (1769 – 1821) v muzikálu *Nemuranai otoko – napoleon – ai to eikó no hate ni* (眠らない男・ナポレオン・愛と栄光の果てに, Napoleon – na konci lásky a slávy, 2014). Další Francií ovlivněný muzikál byl *Romeo to Džurietto* (ロミオとジュリエット, Romeo a Julie, 2010) podle muzikálu francouzského skladatele Gérarda Presgurvice (1953) *Roméo et Juliette, de la haine à l'amour*, který vznikl roku 2001⁷⁸.

⁷⁸ KITAMURA, Takaši: *Takarazukadžó ni okeru fransu no imédži*, Hikaku nihongaku kjóiku kenkjú sentá kenkjú nenpó, Vol. 10, 2009, str. 10

5. Vliv Takarazucké revue na populární kulturu

5.1 Revue a opereta

Zejména ke konci 20. let 20. století s úspěchem *Mon Pari* Takarazucké revue přibýlo mnoho dalších podobných podniků. Ale již v roce 1917 vzniklo *Tókjó šódžo kagekidan*, které přímo kopírovalo vystoupení Takarazuky. O tři roky později pak v Ósace vznikl největší konkurent Takarazucké revue Šóčiku revue a v roce 1928 pak vzniklo jeho tokijské odvětví v Asakuse. Ačkoliv byla Šóčiku revue největším rivalem Takarazuky, každá z nich se soustředila na jinou část obyvatel. Zatímco Takarazuka se soustředila na ženy a rodiny se svými něžnými a nevinnými romancemi, Šóčiku revue přitahovala i mužské diváky svými dospělejšími a erotičtějšími vystoupeními. Se založením tokijského divadla Takarazucké revue pak vznikl i rozdíl lokální, kdy se Takarazuka nacházela v lepší části města. Nicméně Šóčiku revue se už po válce nedokázala postavit na nohy tak jako Takarazuka, a ačkoliv odehrála pár představení, v roce 1990 byla formálně zrušena.

V roce 1929 v Asakuse pak vzniklo *Casino Follies* a o dva roky později *Moulin Rouge* v Šindžuku, kde se v té době nacházelo kulturní centrum intelektuálů a studentů. Nakonec v roce 1936 byl pod záštitou Šóčiku revue založen taneční soubor *Ničigeki*, který upřednostňoval erotičtější výstupy, než jaké si Takarazuka či Šóčiku revue kdy dovolili.

Nynější kabarety a café shopy, které se nacházejí v Japonsku, se sice často nazývají revue, nicméně jejich tvorba se od té pravé revue velmi liší.

5.2 Manga

Takarazucká revue do značné míry ovlivnila i svět japonského komiksu. Patrně nejlepší a nejproslulejší autor komiksů manga Osamu Tezuka se narodil 3. listopadu 1928 v Ósace, ale většinu svého dětství prožil v Takarazuce. Vyrůstal v poměrně bohaté rodině a oba jeho rodiče byli velkými milovníky umění. Jeho matka si oblíbila divadlo a patřila k velkým fanouškům Takarazucké revue. Brala s sebou na představení i svého malého syna, který si revue velmi rychle oblíbil. Jeho otec se zase zajímal o film a sám vlastnil projektor, na kterém si doma pouštěli například filmy Charlieho Chaplina. Malý Tezuka již od malička vynikal v kresbě zejména díky tomu, že si coby nadšený sběratel hmyzu, zakresloval jejich přesnou podobu.

Po válce se Tezuka živil kreslením krátkých komiksů do novin Mainiči, z nichž se proslavil zejména *Maačan no nikki*. O rok později vydává *Šin Takaradžima* (新宝島, Nový ostrov pokladů, 1947), komiks, který se stal velkou senzací své doby. Šlo o první opravdu dlouhý komiks s napínavým dějem, a ačkoliv v poválečném Japonsku byla nouze o mnohé a všichni počítali každý peníz, prodalo se 400 000 kopií tohoto komiksu.

Po takovém úspěchu začal Tezuka vydávat jeden komiks za druhým: *Rosto Wárudo* (ロストワールド, Ztracený svět, 1948), *Metoroporisu* (メトロポリス, Metropolis, 1949), *Junguru taitei* (ジャングル大帝, Král džungle, 1950), *Tecuwan Atomu* (鉄腕アトム, Astro Boy, 1952 - 1981), adaptace *Fausta a Zločinu a trestu*. V roce 1952 se přestěhoval do Tokiwasó v Tokiu, které se od té doby stalo mekkou jeho fanoušků a následovníků.

Do světa japonské komiksu zavedl mnohé nové. Nejenže mangu prodloužil i na několik set stran, ale dal jí mnohem sofistikovanější děj, propracované postavy, nové způsoby kresby a mnoho dalšího. Jeho hlavní hrdinové nejsou dokonalí, dopouštějí se chyb a naopak zlosynové mohou mít i částečně dobré úmysly.

Dětství strávené s matkou, která milovala Takarazuckou revue se mu vyplatilo při tvoření komiksu *Ribon no kiši*, jeho první *šódžo mangy*, vydávané v letech 1953 – 1956 v časopise *Šódžo kurabu* (少女クラブ), která později nastartovala boom dalších autorů a později hlavně autorek dívčí mangy. Tezuka ovlivněný estetikou Takarazucké revue vytvořil dívčí postavy s velkýma očima, dlouhýma nohama a roztomilým obličejem, který se drží v *šódžo manze* dodnes. *Ribon no kiši* vypráví o princezně jménem Sapphire, která se narodí do evropské královské dynastie, jež zoufale potřebuje mužského dědice. Dívka je tedy vychovávána jako chlapec, aby mohla nastoupit na trůn, ačkoliv se její nepřátelé snaží odhalit její pravou identitu. Tento komiks uchvátil dívky po celém Japonsku díky romantickému příběhu plného dobrodružství se směsicí evropské středověké kultury a řecké mytologie. Manga byla adaptována na dívčí balet, radiovou show v roce 1956 a animovaný seriál v roce 1967. Komiks se stal předchůdcem dívčí mangy, jak ji známe dnes a ovlivnil mnohé další autory a zejména autorky⁷⁹. Přímo komiksem *Ribon no kiši* byla velmi ovlivněna i Rijoko Ikeda, autorka slavné *šódžo mangy* ze sedmdesátých let *Berusaiju no bara*, která byla později adaptována Takarazuckou revue a slavila obrovský úspěch jako manga i jako muzikál, který se nadále jeví jako nejúspěšnější představení Takarazucké revue celé její historie.

⁷⁹ SCHODT, Frederick L.: *Dreamland Japan*, Stone Bridge Press, 1996, str. 253

Takarazucká revue *Ribon no kiši* nikdy nepředstavila ve svém repertoáru, ale v roce 1994 představila jako tribut Tezukovi hned dvě adaptace jeho komiksů a to *Hi no tori* (火の鳥, Fénix) a *Buraku Džakku* (ブラックジャック, Black Jack).

Z revue si Tezuka též vypůjčil tzv. sutá šisutemu (スターシステム, star systém), který spočíval v tom, že si půjčil postavu z jednoho komiksu a dal ji „rolí“ v komiksu jiném, jako by se jednalo o živého herce⁸⁰.

Obraz Takarazucké revue se objevuje i v několika dalších japonských komiksech. Často se jedná o postavy, které usilují o přijetí na hudební školu, se snem stát se slavnou herečkou, nebo svým zjevem připomínají takarazucké herečky, či Takarazuckou revue přímo parodují.

Nejznámější takovou dívčí mangou je *Bišódžo sendži sérá mún* (美少女戦士セーラームーン, Krásná ochránkyně Sailor Moon) od Takeuči Naoko (武内 直子, 1967), která vycházela v letech 1991 až 1997, o dívce Cukino Usagi, která se svými přítelkyněmi bojuje proti zloduchům. Dvě z jejich bojujících společnic Tenn'ó Haruka a Kaió Mičiru byly podle autorky původně zamýšlené jako herečky Takarazucké revue, přičemž Haruka jako více maskulinní typ měla hrát role *otokojaku*.

Manga *Óran kókó hosuto kurabu* (桜蘭高校ホスト部, Host club Óranské střední školy) od Hatori Bisco (葉鳥ビスコ, 1975) však Takarazuckou revue a i *šódžo mangu* spíše paroduje. Děj romantického komiksu se odehrává na střední škole a v tzv. host klubu⁸¹, kde studenti pracují. Jejich ženskými rivalkami jsou studentky Lobeliiny dívčí akademie, která svou uměleckou činností a výhradně dívčím studentstvem výrazně připomíná Takarazuckou revue.

Mezi mangy pojednávající o děvčatech usilujících o kariéru herečky se řadí *Raidžingu!* (ライジング!, Riding!) od Himuro Saeko (氷室 冴子, 1957 - 2008) a *Fudžity Kazuko* (藤田 和子, 1957), kde hlavní hrdinka nastoupí do hudební školy vedena snem stát se herečkou v ženské revue. Stejným tématem se pak zabývá i manga z roku 1994 *Tenši to miru yume* (天使と魅る夢, Sen o andělovi) od Asó Izumi (麻生いずみ, 1960), jejíž hrdinka se touží stát herečkou přímo v Takarazucké revue. Tyto mangy zobrazovaly Takarazuku pozitivně.

⁸⁰ SCHODT, str. 243

⁸¹ Klub, kde mladí muži zajišťují zábavu ženám, které si za jejich společnost zaplatí.

5.3 Film, drama a počítačové hry

V padesátých letech měla Takarazucká revue účinkovat ve filmu *Madame Butterfly* v italské koprodukci, z projektu ale sešlo kvůli neshodám mezi japonskou a italskou částí tvůrců. Avšak o pár let později revue dostala možnost účinkovat tentokrát v americkém filmu *Sayonara* režiséra Joshuy Logana (1908 – 1988) s Marlonem Brandem (1924 – 2004) v hlavní roli podle stejnojmenného románu Jamese Michenera (1907 – 1997) o vojákově, který se zamiluje do tanečnice revue. Takarazucká revue ale spolupráci na filmu odmítla s tím, že scénář je příliš frivolní, a neposkytla americkému štábu ani možnost natáčet v prostorách takarazuckého divadla. Takarazuku tedy nahradily herečky a prostory Šóčiku revue.

V šedesátých letech se téma Takarazucké revue dostalo i na divadelní prkna, když v roce 1969 divadelní režisér Tó Džúró (唐十郎, 1940) uvedl hru *Šódžo kamen* (少女仮面, Dívčí maska, 1969), která kritizovala japonský imperialismus, v němž Takarazucká revue státu napomáhala, a varovala, že revue je jakýmsi pozůstatkem z válečných let. Hlavní postavou je Kugano, bývalá herečka *otokojaku*, která žije od konce druhé světové války v malé podzemní kavárně jménem Nikutai⁸². Kugano odmítá jakýkoliv kontakt s moderním světem, a neustále zasněně vzpomíná na „krásné časy“, kdy během války vystupovala v revue.

V roce 1996 vyšla od autora komiksů Hiroie Ódžiho (広井王子, 1954) první část taktické počítačové hry *Sakurataisen* (サクラ大戦, Války Sakura) inspirované právě Takarazuckou revue a jejím rivalem Šóčiku revue. Děj hry se odehrává v alternativních 20. letech 20. století, kdy tajná jednotka skládající se čistě z ženských agentek ochraňuje Tokio před nepřáteli. Tzv. *Teikoku kagekidan* (Císařská útočná jednotka) se sídlem pod Císařským divadlem, kde agentky vystupují jako herečky, svou organizací i názvem přímo odkazují na Takarazuckou revue⁸³, kterou zároveň i parodují. Hra byla zpracována i jako manga a animovaný seriál.

⁸² „Nikutai“ (肉体) znamená lidské tělo nebo maso.

⁸³ Útočná jednotka, japonsky *kagekidan* (華撃団) zní foneticky naprosto stejně jako označení revue *kagekidan* (歌劇団). Vnitřní organizace Císařské útočné jednotky se dělí podobně jako Takarazucká revue na *Hanagumi* (花組), *Cukigumi* (月組), *Kazegumi* (風組) a *Hošigumi* (星組).

6. Závěr

Ve své práci jsem se snažila pomocí jednotlivých vystoupení a muzikálů posoudit trendy Takarazucké revue v jednotlivých obdobích a zdroje inspirace, ze kterých vycházela. Žánrově pokrývá poměrně široký záběr od tragédií, historických her až v posledních dekádách 20. století i ke komediím. Hlavním dějem většiny muzikálů je pak snová romance hrdinů odehrávající se ve všech různých prostředích – od královského paláce po bojiště španělské občanské války.

Od počátku Takarazucká revue sázela na kouzlo pohádkového světa s adaptacemi pověstí a dětských příběhů, a to jak západní tak domácí provenience. Svou popularitu postavila na tehdejší oblíbenosti západních melodií v japonském pojetí, což se od konce 19. století povinně vyučovalo na japonských školách. V polovině 20. let se pak děj i pojetí vystoupení trochu posunulo vpřed a již nepůsobilo tak infantilně jako raná tvorba. Vrcholem tohoto posunu byl muzikál *Mon Pari*, který katapultoval Takarazuckou revue mezi populární a všeobecně známá divadla.

S obrovským boomem revue po celém světě Takarazuka nezůstávala pozadu. S úspěchem *Mon Pari* z dvacátých let dokonala v těch třicátých svou proměnu z nevinné operety do dnešní poněkud erotičtější podoby s třpytivými kostýmy a krásnými scénami. Roku 1934 navíc získala své divadlo v hlavním městě Tokiu a na vrcholu éry revue uvedla muzikály *Parisetto* a *Hana šišú* v podobném kabaretním duchu. O čtyři roky později otevírá i vlastní filmové oddělení. Přesto je toto období již částečně zakaleno militaristickým režimem v Japonsku, kdy se vyskytla snaha potlačit působení *otokojaku* v takarazuckých filmech.

Za války hrozilo Takarazucké revue úplné zrušení z důvodu povahy její zábavy vycházející ze západních vzorů. Aby vydržela, musela se tedy změnit. Tvůrci se nyní zaměřovali na ideologicky nezávadná témata a hlavně na přímo ideologií prodchnutá představení. Mezi ně patřilo téměř vše, co člověka může napadnout – oslava armády, japonské kolonializace (na druhou stranu odsuzování západního kolonialismu), zahraničního obchodu, statečného japonského obyvatelstva atd. Jedním z nejčastějších témat byla panasijská myšlenka, s níž však tvůrci (kterými byla občas i samotná armáda) zacházeli velmi volně a tyto hry se značně rozcházely s realitou. Fanoušci Takarazucké revue nebyli touto produkcí příliš nadšeni (nehledě na to, že se nejednalo o státem vyloženě podporovanou zábavu), stále však představení navštěvovali i přes zákaz bohatých kostýmů a scén, neboť se

mezi ideologicky laděné hry občas vloudila malá revolta či od ideologie zcela oproštěné muzikály jako například Pinocchio z roku 1942.

Bezprostředně po válce Kobajaši Ičizó nelenil a zasadil se o znovuotevření Takarazucké revue. Ačkoliv tokijské divadlo bylo zabráno Spojenci, revue v Tokiu pokračovala v jiných divadlech již jako poslední z předválečných revue. Při výběru témat však museli být tvůrci opatrní. Spojenecká cenzura byla přísná a témata jako japonský imperialismus nebo válka byla tabu. Produkce se tedy zaměřila na tzv. *očó roman*, muzikály odehrávající se v dávné minulosti (např. *Gu Bidžin*), či na západní zdroje inspirace (např. *Aka to kuro*).

Produkce 60. let byla ovlivněna nejen uvolněnější atmosférou ve společnosti, ale zejména novými prvky, které do Takarazucké revue přinesli zahraniční choreografové. Tento vliv se nelimitoval jen na způsob tance a hraní, ale na nový boom přejímání slavných západních muzikálů, zatím zejména z amerického Broadwaye, ačkoliv se některé jejich adaptace mohly v některých aspektech rozcházet s americkým originálem. Zahraniční lektoři měli vliv na vzhled rolí *otokojaku*, neboť jim i přes nelibost fanoušků zakazovali okázalý make-up, který byl do té doby jejich součástí.

Ačkoliv se ekonomická situace navzdory Nixonovu šoku a ropné krizi v 70. letech zlepšovala a lidé si mohli dovolit chodit do divadla, Takarazucká revue trpěla malou návštěvností. Tato krušná situace se změnila s uvedením obrovského hitu *Berusaiju na bara* na základě stejnojmenné populární mangy. Tzv. *Berubara* přitáhla do Takarazuky rekordní počet diváků i uchazeček o studium na takarazucké škole, díky čemuž si škola mohla vybírat kvalitnější studentky, kterých se jí po válce nedostávalo. Nadále však pokračoval trend adaptací velkých západních muzikálů, filmů nebo knih. Dekádu uzavírá pak čistě japonský muzikál na motivy hry Čikamacua Monzaemona, dramatika z období Edo (1603 – 1868).

Osmdesátá léta se držela poválečného vzoru přejímání západních muzikálů nebo muzikálů ve stylu *očó roman*, ačkoliv byla spojenecká cenzura dávno pryč. Naplno se pak projevil vliv evropského baletu, který do této doby spíše bublal pod povrchem. Ve roce 1987 k výročí šedesáti let od uvedení *Mon Pari* Takarazucká revue přišla s produkcí *The Revuescope*, kde představila sérii vystoupení jako sestřih scén z New Yorku, Vídně nebo Ria de Janeira. Je to zajímavé zjištění, že po dlouhé éře přejímání západních muzikálů a vzorů se i v Takarazuce zcela zapomnělo na Asii, která figurovala v původním představení *Mon Pari*.

Asijské téma, které se vytratilo s válečnými léty, se na okamžik objevilo v letech devadesátých. Tato tradice se ale neujala a nadále hrály prim adaptace západních muzikálů. Herečkám *musumejaku* se po nepodařeném pokusu v 70. letech dostalo možnosti konečně

rozvinout svůj potenciál s novým typem hrdinky, jenž jim byl konečně svěřen. Ke konci milénia se dostalo nejslavnějším produkcím opětovného uvedení na pódiu Takarazucké revue s výjimkou *Berusaiju no bara*, na kterou mělo dojít až začátkem dalšího milénia.

Na začátku nového tisíciletí nevypadají vyhlídky na budoucnost Takarazucké revue příliš nadějně. Jistým znatelným trendem se zdají být tzv. *fransumono*, neboli muzikály, které se odehrávají ve francouzském prostředí, přejímané z francouzských dějin, filmu či opery. Kromě toho se ale neustále znovu uvádějí velké hity minulého století. A proto, i když se tvůrci snaží o jisté modifikace, se i oddaní fanoušci začínají nudit.

Takarazucká revue však dále ovlivnila i japonskou populární kulturu. V dobách největší popularity kabaretů podle jejího vzoru vzniklo několik podobných podniků, ačkoliv žádný z nich nedosáhl takové oblíbenosti. Takarazukou se inspiroval i světoznámý autor komiksů Osamu Tezuka, který si její estetiku vypůjčil pro svůj komiks *Ribon no kiši*, jímž se později inspirovaly autorky dívčí mangy a vytvořily z ní svébytný a populární druh komiksu. Též existují mangy, které zasazují svůj děj či postavy do prostředí revue, nebo Takarazuku parodují. Obraz Takarazucké revue se vyskytuje i ve filmových, divadelních či herních podobách. V poválečném období tak vznikl americký film z prostředí revue, na kterém se ale Takarazucká revue nakonec odmítla podílet. V šedesátých letech pak vznikla velmi kritická divadelní hra, jež varovala před nostalgickou povahou Takarazuky. Nakonec ke konci tisíciletí vznikla série počítačových her, které na Takarazuckou revue přímo odkazují a parodují ji.

Takarazucká revue od svého založení vždy reagovala na společenskou situaci v Japonsku. Dvacátá léta a následná éra revue se ve světě vyznačovaly popularitou kabaretního umění, a nejinak tomu bylo i v Japonsku, kde se Takarazuka soustředila na západní představení pod vlivem francouzské revue, přičemž japonskou tradici opomíjela. K čistě japonským tématům se dostala až za války spíše z donucení ze strany militaristického režimu, pod jehož diktátem musela produkovat představení silně ideologicky zabarvená. Po válce v období okupace (a spojenecké cenzury) se pak prozíravě opět soustředila na západní představení s občasnými záblesky starých asijských příběhů. Ačkoliv okupace skončila před více než šedesáti lety Takarazucká revue stále pokračuje v západních produkcích a japonské tématické se vyhýbá.

7. Zdroje

- ROBERTSON, Jennifer: Takarazuka: Sexual politics and popular culture in modern Japan, University of California Press, 1998
- STICKLAND, Leonie Rae: Gender Gymnastics: Performers, Fans and Gender Issues in the Takarazuka Revue of Contemporary Japan, Murdoch University, 2004
- ROBERTSON, Jennifer: The Politics of Androgyny in Japan: Sexuality and Subversion in the Theatre and Beyond, American Ethnologist, Vol. 19, No. 3 (Aug., 1992), 419-442
- ROBERSON, James E., SUZUKI, Nobue: Men and Masculinities in Contemporary Japan, Routledge, London and New York, 2003
- TADAŠI, Usami, MASANORI, Obata: Takarazuka dokuhon, Ósaka šoseki, Ósaka, 1987, ISBN: 4-7548-1836-9
- ORTOLANI, Benito: The Japanese Theatre: From Shamanistic Ritual to Contemporary Pluralism, E. J. Brill, Leiden, 1990
- SCHODT, Frederik L.: Dreamland Japan, Stone Bridge Press, 1996
- KAWASAKI, Kenko: Takarazuka: Šóhin šakai supekutakuru, 1999
- SUGIMOTO, Jošio: The Cambridge Companion to Modern Japanese Culture, Cambridge University Press, 2009
- BERLIN, Zeke: Takarazuka Touch, Asian Theatre Journal Vol. 8, No. 1 (Jaro 1991), str. 35 – 47
- KAVALÍR, Ondřej: Made in Japan: Eseje o současné japonské kultuře, Labyrint, Praha 2014
- KITAMURA, Takaši: Takarazukadžó ni okeru fransu no imédži, Hikaku nihongaku kjóiku kenkjú sentá kenkjú nenpó, Vol. 10, 2009