

Bakalářská práce

2017

Kamila Hornová

Jihočeská Univerzita v Českých Budějovicích
Teologická fakulta
Katedra filosofie a religionistiky

Bakalářská práce

Japonské rituální divadlo nó

Vedoucí práce: PhDr. Vít Erban

Autor práce: Kamila Hornová
Studijní obor: Filosofie a religionistika
Ročník: III.

2017

Prohlašuji, že svoji bakalářskou (diplomovou) práci jsem vypracoval(a) samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury. Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění, souhlasím se zveřejněním své bakalářské (diplomové) práce, a to v nezkrácené podobě (v úpravě vzniklé vypuštěním vyznačených částí archivovaných Teologickou fakultou) elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

28. března 2016

Kamila Hornová

Děkuji vedoucímu bakalářské práce PhDr. Vítu Erbanovi za cenné rady, připomínky a metodické vedení práce.

Obsah

Úvod	6
1. Divadlo a rituál.....	9
1.1 Co je divadlo.....	9
1.2 Co je rituál.....	12
1.2.1 Přechodové rituály.....	13
1.3 Vztah divadla a rituálu.....	17
2. Nó jako rituální divadlo.....	20
2.1 Náboženské předpoklady japonského divadla.....	20
2.1.1 Šintoismus.....	20
2.1.2 Buddhismus.....	23
2.2 Vývoj divadla nó.....	26
2.2.1 Kořeny japonského divadla.....	27
2.2.2 Formování nó.....	30
2.2.3 Kannami.....	31
2.2.4 Zeami.....	32
2.2.5 Postklasické období.....	35
2.2.6 Současnost.....	36
2.3 Výrazové prostředky.....	39
2.3.1 Hudba.....	39
2.3.2 Scéna.....	41
2.3.2.1 Vnímání prostoru a času.....	43
2.3.3 Kostýmy a rekvizity.....	44
2.3.4 Masky.....	46
2.3.4.1 Proměna identity skrze masku.....	47
2.4 Struktura her jako průběh rituálu.....	53
Závěr.....	56
Seznam literatury.....	58
Abstrakt.....	60
Obrazová příloha.....	61

Úvod

Japonské divadlo *nó* je naprosto unikátní. V první řadě už tím, že jde o celosvětově nejstarší zachovanou a živou divadelní formu. Díky tomu je i zapsané na seznamu světového nehmotného dědictví UNESCO.

O *nó* se mluví jako o písňovo-tanečním divadle. V tomto smyslu bývá přirovnáváno k operě. K té má blízko ještě kvůli tomu, že v době svého rozmachu, tedy v 17. a 18. století, byla cílovým obecnstvím aristokracie, která byla i jejich hlavním podporovatelem. Dnes chodí na *nó* i na operu mnohem širší spektrum diváků, stále však platí, že jde o vysoké umění vyhledávané jen hrstkou lidí. Stejně jako evropského diváka může rozčilovat, že operní divě nerozumí ani v češtině, natož v italštině, tak i pro Japonce je jazyk *nó* velmi nesrozumitelný. Nejen pro své metaforické lyrické obrazy, ale hlavně proto, že jde o starou japonštinu čtrnáctého století. V Evropě i v Japonsku jsou proto diváci vybaveni tištěnými librety, v japonštině zvaných *utaibony*. Kolik tajů se skrývá za slovy, tolik jich lze hledat i v hudbě a hercovo gestech. Proto není snadné do těchto zákoutí proniknout. Slovy Ivana Rumánka, „*kdo chce v Japonsku plně vychutnat, co umění nó přináší, musí ho studovat, stejně jako se studuje cizí jazyk nebo fyzika.*“¹

První podmínkou, aby se člověk stal hercem *nó*, je být muž. Ženy v *nó* nikdy nehrály. Tak jako v antickém divadle, ženské postavy ztvárňují muži s maskou. Dnes se situace samozřejmě změnila. Ženy *nó* hrají, ale dostat se do oficiálního profesionálního souboru je pro ně stále jenom snem. Druhou podmínkou je studovat divadlo od dětství. Už za časů Zeamiho platilo, že divadelní struktura je do značné míry uzavřená a těžko prostupná, řemeslo se tedy většinou dědí po otci. Dodnes existuje pět hlavních škol neboli proudů, zvaných *gorjú*, které mají dohledatelnou genealogickou linii. Herci se v mládí profilují a specializují na jednu ze tří úloh: *šite* – hlavní herec (nebo jeho společník *šitecure*), *waki* – vedlejší herec (nebo jeho společník *wakicure*) a *aikjógen* – herec *kjógenu*.

Fraška *kjógen* se vyvíjela společně s *nó*. Tyto dva žánry jsou neoddělitelně spjaté. Humorné scénky totiž vyvažují až drásavou bezútěšnost a melancholii některých *nóových* kusů. Tyto protiklady pomáhají dosáhnout harmonie, která je základním

1 RUMÁNEK, I.: Japonská dráma *nó*, s. 26.

principem japonského náboženství i celé japonské kultury. *Kjógen* má blízko k přirozené dynamice běžného života, nepoužívá masky ani výrazné líčení. Oproti tomu *nó* je pověstné svou nebývalou pomalostí, ke které se za několik století propracovalo. Vyznačuje důstojností, až vážností. Ivan Rumánek, píše, že kromě toho, že jde o zábavu, si *nó* „zachovalo i svůj charakter náboženského rituálu.“² Každý Japonec, který představení *nó* navštíví, si je své účasti obřadu vědom a náležitě to prožívá.

V naší západní společnosti už rituály bohužel moc nefungují. Každý rituál totiž musí stát na něčem, co všechny účastníky spojuje. V naší individualizované společnosti jsme se ale skoro všech takových pojítek zbavili, proto nemáme na čem stavět.³ Japonská společnost je v tomto ohledu mnohem soudržnější. Má totiž silný společný základ, který byl upevňován celá staletí. Tvoří ho především náboženství, společenské vztahy, úcta k císaři a národní hrdost.

Téma práce jsem si vybrala zejména pro svůj teoretický i praktický zájem o divadlo. Zajímalo mě, jak může vypadat a fungovat divadlo v jiné kultuře než v té naší, jaká má východiska, postupy práce a cíle. Zároveň jsem se těšila, že se dozvím zajímavé informace o japonské kultuře, která mě vždy přitahovala, ale hlouběji jsem se o ni nezajímala. Podobný vztah jsem měla i k problematice rituálu. V mé životě se rituálů vyskytuje naprosté minimum a příliš je nepostrádám. Vybavuji si několik situací, kdy jsem se ne z vlastní vůle rituálu zúčastnila a bylo mi to velmi nepříjemné. Pravděpodobně proto, že jsem k dané situaci neměla osobní vztah a neshledávala jsem v tom „podivném“ konání smysl. Na druhou stranu si vzpomínám i na chvíle, kdy ve mně rituální zkušenost vyvolala silné emoce a hluboký prožitek přítomného okamžiku. A tak si říkám, že člověk dnes možná nepostrádá rituály jen proto, že neví, o co přichází.

V první části práce se zabývám obecnou definicí divadla a rituálu, dále vztahem těchto dvou fenoménů, tedy jejich shodnými a rozdílnými aspekty. Tato část slouží jako stručný úvod do problematiky, ze kterého v následujících kapitolách vycházím. Následují kapitoly pojednávající o japonském náboženství, které je základním zdrojem většiny rituálních aspektů japonského divadla. Střední část je věnována historickému vývoji *nó*. Toto téma jsem považovala za důležité proto, že *nó* se vyvinulo z rituálních tanců a je zajímavé, jak se v průběhu své dlouhé historie některých

2 RUMÁNEK, I.: Japonská dráma *nó*, s. 26.

3 Srov. GROTOWSKI, J.: Divadlo a rituál, s. 60.

svých rituálních prvků zbavovalo, jiné implementovalo a jak se měnil jeho význam pro japonskou společnost. Kapitoly o výrazových prostředcích popisují vnější uměleckou formu, která je neméně důležitá. Vytváří totiž celkový dojem, který divákům zprostředkovává silný emotivní zážitek a přivádí je do kontaktu s posvátnem. V závěrečné kapitole popisují průběh a strukturu nóových představení a pokusím se zjistit, zda se překrývá se strukturou rituálů, jak ji popsal Arnold van Gennep.

Cílem práce je odhalit v divadle nó co nejvíce rituálních prvků a aspektů a zjistit tak, v čem ritualita této divadelní formy spočívá.

V práci jsem vycházela především z knih od slovenského japanologa Ivana Rumánka, sinoložky a teatroložky Dany Kalvodové a japanoložky a teatroložky Denisy Vostře. Dále z překladů samotných divadelních her od Miroslava Nováka a ze záznamů nóových představení na www.youtube.com. V kapitolách o rituálu jsem použila hlavně primární zdroje od Arnolda van Gennepa a Victora Turnera, dále z knihy Antropologie náboženství od Fiony Bowie a dalších. Kapitulu Proměna identity skrze masku jsem mohla zařadit díky výzkumu mého školitele doktora Víta Erbana. Toto téma s divadlem nó silně rezonuje. V neposlední řadě mi velmi pomohla publikace Slovník divadelní antropologie, především kapitoly od Eugenia Barby, který nahlíží divadlo nó z trochu jiného úhlu pohledu, což mi pomohlo dát si informace do souvislostí. V textu se vyskytuje mnoho japonských slov, která uvádím v českém fonetickém přepisu. Snažila jsem se text cizími pojmy příliš nezahltit a zařadit jen ty, které jsou součástí základního názvosloví a čtenář se s nimi může setkat i v jiných souvislostech. Názvy divadelních her uvádím pouze v češtině.

1. Divadlo a rituál

1.1 Co je divadlo

Slovo divadlo může dle kontextu znamenat divadelní budovu, divadelní soubor, instituci, drama, v přeneseném významu pak přehnané jednání vzbuzující pozornost nebo jednání, za nímž stojí snaha druhého ošálit. V této kapitole se ale budu zabývat divadlem jako performativním uměním⁴, odehrávajícím se v čase a prostoru.

Etymologie českého slova „divadlo“ je zřejmá, jde o „podívanou“. Do většiny evropských jazyků se přenesl výraz z řečtiny, *theatron*, který původně znamenal místo, odkud se dívá na něco, co se předvádí na místě jiném. Jde tedy o vztah mezi pozorovaným a pozorujícím, který lze zobecnit jako náhled či hledisko.⁵ Z této definice vyplývá, že aby mohlo divadlo existovat, musí kromě herce existovat i divák. Dalším nezbytným faktorem je, aby byl mezi herci a diváky navázán vztah. Ten může mít různou povahu a úroveň, v každém případě se na něm ale podílejí obě strany. Představení, jehož energie se k divákům nedostane, zřejmě nebude hodnoceno jako povedené. Stejně tak herci si pochvalují spolupracující obecnstvo a stěžují na „studené čumáky“. Publikum⁶ tedy ovlivňuje představení, i když je naprosto inertní, ale pokud divák přijme a využije svou pozici interpreta, nebyla jeho účast zbytečná. Zjednodušeně řečeno lze tedy „rozlišovat dva typy diváků: ty, kteří se pokoušejí o rozumění, a ty, kteří pouze pasivně odsedí čas.“⁷

Pozice diváka přímo souvisí se skutečností, že divadlo je (oproti filmu nebo literatuře) neukončené umělecké dílo. Jde o umění dynamické a neoddělené od pozorovatele, odehrává se zde a nyní. Všichni zúčastnění jsou přítomni v tvořivém procesu. Hlavní tvorba sice probíhá při přípravě představení (vyjma improvizčního divadla), ale každá jeho repríza je jedinečná. Pokud sledujeme záznam inscenace, nemůžeme říct, že jsme viděli divadlo; stejně jako poslech reprodukováné hudby

4 *Performance* v angličtině znamená *činnost, skutek, úkon.*, v užším slova smyslu *představení*. *Performativní umění* je takové, kde aktér něco předvádí naživo před obecnstvem. Označení *performance art* se začalo používat v 60. letech 20. století, v českém prostředí se vžil pojem *happening*. Tato tvorba stojí někde mezi divadlem a výtvarným uměním, vůči tradičnímu divadlu se ale zcela jistě vymezuje a odvážně experimentuje s formou i obsahem.

5 Srov. PAVIS, P.: Divadelní slovník, s. 104.

6 Výraz *publikum* označuje zpravidla nekonkrétní kategorii diváků a je užíván většinou ve významu obecném (např. publikum má rádo komedie). České synonymum *obecnstvo* se používá spíše v konkrétním významu, pod kterým se rozumí množina diváků vztahující se k určitému představení. (PAVLOVSKÝ, P.: Základní pojmy divadla, s. 229.)

7 PAVLOVSKÝ, P.: Základní pojmy divadla: teatrologický slovník, s. 230.

nenahradí návštěvu koncertu.

Abychom lépe porozuměli pojmu divadlo, musíme nyní zúžit jeho rozsah a přidat další charakteristiky. Základem divadelnosti je jednání. Herec a jeho jednání je nositelem významů a propojuje jednotlivé aspekty představení. Jindřich Honzl připodobnil dramatickou akci k elektrickému proudu a divadelní prostředky jako hlas, gesto, text, rekvizity nebo scénu k vodičům, kterými tento proud teče. Tyto vodiče přitom mohou klást značný odpor, jehož přemáháním se dramatická akce rozsvítí.⁸ I záměrná nečinnost herce je jednání (kromě případu, kdy se hercovo tělo promění v rekvizitu či součást dekorace, např. stráž představující vstup do hradu). Herec se může nehýbat například proto, že jeho postava spí, nebo ztuhla hrůzou, nebo jen čeká, ale stále tím něco vyjadřuje, tedy jedná. Divadlo *nó* pracuje s takovou nečinností specifickým způsobem. Setkáváme se zde se situacemi, kdy herci představují svou vlastní nepřítomnost, jejich tělo nenesé žádný význam. To ovšem neznamená upadnutí do pasivity, naopak - herec si musí uchovat stejnou energii a být bytostně přítomen. Eugenio Barba píše: „*Komplexní ne-všední techniku těla nepoužívá k tomu, aby vyjádřil sebe, ale aby připoutal pozornost ke své schopnosti nic nevyjadřovat.*“⁹ Tuto úlohu většinou plní druhý herec *waki*¹⁰ a asistenti *kóken*, oděni v černém a pomáhající hlavnímu herci s kostýmy a rekvizitami. Na tomto příkladu vidíme, jakou energii musí herci do své práce vložit. Herecká akce je vždy expresivnější než běžné jednání a i když herec hraje civilně, jeho tělo musí být vždy v určité tenzi, aby bylo připraveno k akci.¹¹

Tento faktor ale není jediný, který odlišuje jevištní jednání od každodenního. V reálném životě vycházejí naše činy z nějakého záměru, mají konkrétní účel. Motivace mohou být různé, často jsou skryté či nevědomé, může jít o pouhou radost z dané činnosti. Oproti tomu divadelní jednání má význam samo o sobě, chybí mu vnější praktický účel. Vychází ze záměru nějakou příčinu nebo účel simulovat, respektive vyvolat v mysli vnímatele.¹² Takovým způsobem se tvoří znak. Znak obecně odkazuje k něčemu jinému, je zástupcem.. Když si uvědomíme, že divadlo má za úkol reflektovat svět kolem nás a dávat věcem nové souvislosti a významy, pochopíme, že používání znaků je pro divadlo nezbytné. V zásadě vše, co se vyskytuje na scéně, je znakem,

8 Srov. VELTRUSKÝ, J.: Příspěvky k teorii divadla, s. 21.

9 BARBA, E., SAVARESE, N.: Slovník divadelní antropologie: o skrytém umění herců, s. 8.

10 *Waki* doslova znamená „ten, kdo je stranou“. *Šite*, hlavní herec, znamená „ten, kdo jedná“.

11 Divadelní antropologie používá pro tuto „*intenzivní přítomnost připravenou představovat*“ termín *předexpresivita*. Jde o schopnost, kterou je nutno pěstovat. (Slovník divadelní antropologie, s. 176.)

12 Srov. VELTRUSKÝ, J.: Příspěvky k teorii divadla, s. 53.

každé slovo, gesto nebo rekvizita. Představení pak lze definovat jako mnohvrstevnatou souvztažnou strukturu znaků.¹³ Toho si je divák moc dobře vědom. Nemusí rozumět významu onoho znaku¹⁴, nemusí vědět, jak divadelní sémiotika funguje, ale cítí, že dění na jevišti odkazuje k něčemu vnějšimu. Pokud by nebyl schopen toto rozeznat, stal by se obětí virtuální reality. Na tomto principu jsou ostatně založeny scénky se skrytou kamerou.

Divadlo plní mnoho funkcí: estetickou, společenskou, výchovnou, didaktickou, politickou, zábavnou, náboženskou, sebepoznávací nebo popularizační. Často pojednává o věcech nadčasových, ale je vhodným nástrojem i pro reflexi aktuálních událostí. Podobně jako literaturu je nutno chápat divadlo v dobovém a kulturním kontextu (proto je zajímavé pro kulturní a sociální antropology), oproti literatuře má ale divadlo tu výhodu, že může šířit myšlenky mnohem rychleji. Publikum shromážděné na jednom místě představuje dav, kterým se šíří emoce, a snadno přijímá nové ideje. Divadlo tak často sloužilo jako nástroj politické moci, ale naopak také často představovalo místo odporu proti takovým nátlakům, jak tomu bylo např. u Osvobozeného divadla. Dnes tuto mediální funkci plní ještě efektivněji televize a internet, ale divadlo má tu výhodu, že promlouvá k obecnstvu z očí do očí.

Tradičně je divadlo chápáno jako syntetické umění, na jehož produkci se podílí mnoho složek: dramatický text, pohyb a tanec, hlas a hudba, výtvarná složka v podobě scény, kostýmů a masek nebo projekcí, které jsou v současnosti díky novým technologiím velmi oblíbené. Někteří tvůrci se snaží o dosažení dokonalosti ve všech zmíněných oblastech, jejichž propojením má vzniknout spektakulární zážitek. Však už Richard Wagner usiloval o vytvoření komplexního díla (*Gesamtkunstwerk*), které nazýval hudební drama.¹⁵ Ve druhé polovině 20. století se naopak objevili divadelníci, kteří chtěli divadlo očistit od zbytečných nánosů. K takovým patřili Julian Beck a jeho žena Judith Malina, kteří založili *Living Theater* v New Yorku, Jerzy Grotowski z Polska a jeho divadlo *Laboratorium*, nebo jeho italský přítel, stále aktivní divadelník a teoretik, Eugenio Barba, který v Dánsku založil *Odin Teatret*. Právě Grotowski popsal koncept „chudého divadla“ v opozici k divadlu bohatému neboli totálnímu. Totální

13 Srov. Tamtéž, s. 89.

14 Divadlo nó je pro neobeznámeného diváka z velké části nesrozumitelné. Jeho znaky jsou totiž silně abstrahované. Hodnotu jakéhokoliv znaku je navíc nutno chápat v daném systému, ke kterému patří. Dekódování podle jiného (např. kulturně odlišného) systému může vést k dezinterpretaci.

15 Srov. HAŠKOVEC, V., MÜLLER, O.: Galerie géníů, s. 432.

divadlo vykrádá všechny možné disciplíny, ale nikdy nedosáhne takové technické úrovně jako film. Proto má podle Grotowského divadlo přijmout status chudoby a čerpat svou sílu z toho, co je na divadle elementární a jedinečné – herecká akce a kontakt herců s diváky. Takové divadlo není o iluzi, ale o pravdivém střetnutí všech zúčastněných tady a teď.¹⁶

1.2 Co je rituál

Téma rituálu je velmi široké. Existuje o něm hodně vědeckých publikací a lze o něm přemýšlet z mnoha různých úhlů pohledu. Protože se tato práce věnuje zejména rituálním aspektům divadla *nó*, je nezbytné si pojem rituálu ve své obecnosti přiblížit. Podíváme se na několik definic. V podkapitole se věnuji přechodovým rituálům a jejich průběhu, jak ho popsal Arnold van Gennep a rozvinul Victor Turner, k čemuž se budu v následujících kapitolách odkazovat ve spojitosti s divadlem *nó*.

Není jednoduché jasně říci, co je rituál. Jednoznačná definice neexistuje, protože rituály mají mnoho podob a mnoho funkcí. Někteří antropologové říkají: „*Když ho vidím, tak ho poznám*“.¹⁷ Ovšem takový výrok nám toho moc neobjasní. Proto se podívejme na některé z definic, které nám základní aspekty rituálu přiblíží. Existují dva základní přístupy k rituálům. Jeden z nich je symbolický a klade důraz na to, že rituál je především komunikace – symbolická komunikace. Talál Asad, antropolog původem ze Saudské Arábie, píše: „*Rituál je typ ustáleného, zaběhlého chování, jež něco symbolizuje, a tak se různým způsobem dotýká vědomí jednotlivce i celé společnosti*“.¹⁸ Důležité je si uvědomit, co to vlastně je symbol. Symbol je to, co označuje něco jiného, aniž by k označovanému mělo bezprostřední a přirozený vztah. Vzniká na základě dohody v rámci určité skupiny lidí. Proto může být srozumitelný jen tomu, kdo je do významu zasvěcen. Antropologové tedy sice mohou tvrdit, že poznají, když vidí rituál, ovšem podat výklad o jeho významu, může být velmi záludné. Nejen že snadno přisoudíme symbolu chybný význam pod vlivem vlastní kulturní předpojatosti, ale někdy ani sami účastníci si nemusí být dané symboliky vědomi. Jako se to stalo Alfredu Gellovi, když zkoumal rituály kmene Umeda na Papuy Nové Guinei. Umedové nemohli

16 Srov. GROTOWSKI, J.: Divadlo a rituál, s. 11.

17 Srov. BOWIE, F.: Antropologie náboženství, s. 144.

18 BOWIE, F.: Antropologie náboženství, s. 144.

pochopit, na co se jich ten muž ptá, když chtěl vysvětlit význam symbolů, které používají. Nemají slova typu znamenat, vyjadřovat, symbolizovat. Necháпали, že by ty symboly mohly znamenat něco jiného, než doopravdy jsou.

Podobně vykládá rituál i Stanley Tambiah, pro změnu původem ze Srí Lanky: „*Rituál je kulturně utvořený systém symbolické komunikace, skládá se z ustálených uspořádaných sledů, slov a činů, často vyjadřovaných vícero médii, jejichž obsah a uspořádání jsou charakteristické různým stupněm formálnosti či konvenčnosti, stereotypičnosti či přesnosti, zhuštění neboli syntézy a redundance neboli opakování.*“¹⁹ Na rituál lze pohlížet i z jiného úhlu.

Na rituál lze pohlížet i z jiného úhlu pohledu. Tak zvaný performativní přístup říká, že rituál je představení, které způsobuje určitou změnu. Ona proměna je funkcí rituálu. Americký sociolog Bobby Alexander to popisuje následovně: „*Rituál je plánované či improvizované představení, které způsobuje přechod z každodenního života k jinému, alternativnímu kontextu, v němž je každodennost proměněna. Rituály otevírají běžný život konečné realitě, bytostem a silám a čerpají z nich svou transformativní sílu.*“²⁰

I když jsou rituály tak mnohoznačné a těžko uchopitelné, mnoho antropologů nevzdává svou snahu jim porozumět. Pro studium kultury mají totiž nenahraditelnou výpovědní hodnotu. Ja píše Monica Wilson: „*Rituály odhalují hodnoty na jejich nejhlubší úrovni (...) člověk v rituálu vyjadřuje svoje nejdůležitější pohnutky, a protože výrazové formy podléhají konvencím a jsou závazné, jsou zjevované hodnoty hodnotami skupiny. Ve studiu rituálu spatřují klíč k porozumění společností člověka.*“²¹

1.2.1 Přejchodové rituály

Významným druhem rituálů jsou tak zvané rituály přechodu (*rites de passage*). Jejich studiem se zabýval Arnold van Gennep a Victor Turner. Jde o obřady, kdy jedinec nebo společnost přechází z jedné fáze do druhé. Dochází ke změně stavu. Tyto rituály se nacházejí snad ve všech kulturách, mají mnoho podob a doprovázejí nejrůznější události. Přejchodové rituály můžeme rozdělit na kolektivní a individuální; druhé

19 BOWIE, F.: Antropologie náboženství, s. 151.

20 Tamtéž, s. 149.

21 Monica Wilson, cituje TURNER, V.: průběh rituálu, s. 19.

zmíněné však často mají význam pro celou společnost. Mezi kolektivní přechodové rituály se řadí cyklické rituály spojené s činností vesmíru a přírody. Jde například o slavnosti slunovratu, Nového roku, konce zimy nebo žně.²² Dále se kolektivní přechodové rituály konají například při vstupu do války, přijímání cizinců nebo zakládání nové osady. Individuální přechodové rituály, které bývají také označovány jako rituály životních krizí, se pořádají při příležitostech změny statutu konkrétního člena komunity. Typicky jde o události dané biologicky (narození, první menstruace, porod, smrt) a o události, jejichž přesný termín sice určuje společnost, ale také jsou vázány na ontogenetický vývoj člověka (vstup do dospělosti, zasnubky, svatba, rozvod, ovdovění). Další významnou a rozsáhlou skupinou jsou iniciační, neboli přijímací rituály, které stvrzují přijetí jedince do specifické skupiny. Patří mezi ně například křest, bar micva, ale někdy i pouhé pojmenování dítěte. Van Gennep k tomu píše: „*I když je příslušnost k určité kastě nebo společenské třídě dědičná stejně jako příslušnost k určité totemické, magicko náboženské atd. skupině, jen málokdy bývá dítě považováno za „plnoprávného“ člena od narození.*“²³ Oproti iniciačním rituálům do tajných společenství zde převládá politickoprávní a obecně společenská složka nad složkou magicko náboženskou.

Van Gennep si všiml, že lidský život neběží po přímé lince, ale že v určitých fázích dochází ke skoku.²⁴ V této chvíli se odehraje něco natolik významného, že tuto změnu je nutné reflektovat. „*Život jednotlivce bez ohledu na typ společnosti spočívá v postupném přecházení od jednoho věku k dalšímu a od jednoho zaměstnání k jinému. Tam, kde jsou věkové kategorie i zaměstnání oddělené, provázejí tento přechod zvláštní úkony.*“²⁵

Van Gennepovým největším přínosem bylo zobecnění společných rysů nejrůznějších přechodových rituálů a vytvořením přehledného trojfázového schématu popisujícího jejich průběh. Názvosloví vytvořil z latinského slova *limen*, znamenající „práh“. Z něj je odvozena řada termínů *preliminální* – *liminální* – *postliminální*. *Preliminální* (předprahová) fáze je stádium odloučení, *liminální* (prahová) fáze je stádiem pomezí a v *postliminální* (poprahové) fázi dochází k opětovnému začlenění nebo k přijetí do nové skupiny.

22 Srov. GENNEP, van A.: Přechodové rituály, s. 13.

23 GENNEP, van A.: Přechodové rituály, s. 97.

24 Z přednášek doktora Erbana.

25 GENNEP, van A.: Přechodové rituály, s. 12.

Hlavní funkcí *preliminálních* rituálů je oddělení jedinců od své dosavadní pozice. Aby se z dívky mohla stát žena, musí nejprve přestat být dítětem. Aby mohl muž vstoupit do kláštera, musí se vzdát světského života. Tomuto „odříznutí“ často napomáhá reálné ostří - ať už jde o prosté střihání a holení vlasů, obřízku nebo amputování končetin.²⁶ Běžné je také pálení osobních věcí, tělesná očista a vykázání dotyčného do speciální místnosti, budovy nebo dokonce pryč z vesnice. Někdy je člověk prohlášen za mrtvého, aby mohl být následně vzkříšen a učen novému způsobu života.²⁷ Tyto akty materiálně symbolizují přerušování pout.

Střední, *liminální*²⁸ fáze je z badatelského hlediska nejzajímavější. Při vstupu do této fáze je člověk vydělen z profánního světa, vyjmut z každodenního pojetí času a prostoru a začleněn do světa posvátného.²⁹ Osoba v *limenu* („člověk na prahu“) se nachází ve stavu neurčitosti, který nemá žádné atributy stavu minulého ani nadcházejícího. *Liminální* bytost je vyvázána z klasifikační sítě pozic a vztahů, která za běžných podmínek vymezuje její sociální status. To je významné pro celou komunitu, která tím zpochybňuje vlastní strukturu běžného života, aby ji následně mohla znovu potvrdit a tím upevnit.³⁰ Proto Victor Turner hovoří o komunitách v *limenu* jako o „mimostrukturálních“ či „metastrukturálních“.³¹ V těchto *communitas*, jak je Turner nazývá, často dochází k převracení společenských rolí a k porušování různých tabu, např. stravovacích nebo sexuálních.³² Běžné jsou speciální oděvy a masky, používá se také speciální slovník. Zejména dlouhodobě udržované *communitas*, které dobrovolně stojí mimo většinový společenský řád, se pak zakládají na rovnostářství a silném vztahu k posvátnu. Tím jsou typické například mnišské řády. Turner pak³³

Ve třetí, *postliminální* fázi, se proces uzavírá. Proměna je dokončena. Pokud jde o kolektivní rituály, společnost tímto vstupuje do nového období. V případě individuálního obřadu je osoba přijata do nového okruhu lidí, anebo do původního,

26 Srov. Van Gennep: Přechodové rituály, s. 57.

27 Srov. Tamtéž, s. 76.

28 Překladatelka Lucie Kučerová používá v knize Průběh rituálu výraz „*liminarita*“ a „*liminárni*“, jenž vychází z francouzského tvaru „*liminaire*“, který poprvé použil francouzsky píšící van Gennep. Anglickými ekvivalenty jsou výrazy „*liminality*“ a „*liminal*“. Je tedy trochu zvláštní, že v knize od anglicky píšícího Turnera se setkáváme s překladem „*liminárni*“, zatímco v překladech z francouzštiny naopak s výrazem „*liminální*“. V této práci používám variantu zdaleka častější: „*liminálita*“ a „*liminální*“.

29 Srov. TURNER, V.: Průběh rituálu, s. 6.

30 Srov. Tamtéž.

31 Srov. Tamtéž s. 13.

32 Srov. GENNEP, van A.: Přechodové rituály, s. 109.

33 Srov. TURNER, V.: Průběh rituálu, s. 110 – 111.

ale s novým postavením. To bývá často stvrzeno nějakým fyzickým, rozlišujícím znakem příslušnosti. Může jít o specifickou úpravu vlasů, část oděvu, šperk, tetování, skarifikaci a podobné úpravy těla. Běžným přijímacím rituálem je společné stolování, které vyjadřuje sdílení času a hmotných statků.³⁴

Velmi důležité je ztotožnění přechodu skrze společenské třídy s přechodem materiálním. Může jít o průchod branou do vesnice, překročení práhu při vstupu do domu, přechod mostu, ulice. Často také dotýčný mění bydliště, buď jen dočasně pro *liminální* fázi, nebo se natrvalo přestěhuje ke své skupině.³⁵

Rituály přechodu jsou často velmi složité, obsahují mnoho složek, a proto mohou trvat několik dní, ale i týdnů nebo měsíců. Celý proces je rozfázovaný do jednotlivých kroků, jejichž prodleva má svůj význam (typicky jde o vítání nově narozeného dítěte, např. v Indii nebo v Číně).³⁶ Obecně lze říci, že každou ze tří zmiňovaných fází (*preliminální*, *liminální* a *postliminální*) lze dále analogicky rozdělit na tyto tři fáze. Nejvíce rozvinuté bývá pomezí, které může vykazovat až fraktální strukturu. Takto komplikované bývají například svatební rituály: Sama svatba je pomezím mezi svobodou a manželstvím. Tradiční evropský obřad začíná tím, že nevěsta opustí obydlí rodičů, pokračuje sledem a končí nocí na svatebním loži novomanželů. K oltáři vede nevěstu její otec, následuje výměna prstenů a od oltáře si ženu již odvádí ženich.³⁷ Toto opakované dělení číslem tři je základním kompozičním principem mnoha uměleckých děl. Nejčastěji je využíván v literatuře, zejména k výstavbě dramatického příběhu, a také v hudbě, ať už jde o symfonii, sonátu nebo rockovou skladbu. A jak uvidíme ve čtvrté kapitole, tuto mnohohvrstevnatou strukturu lze sledovat i v divadle *nó*, kde se uplatňuje rytmus *džo-ha-kjú*.

34 Srov. GENNEP, van A.: Přechodové rituály, s. 27.

35 Srov. Tamtéž, s. 176.

36 Srov. Tamtéž, s. 59, 60.

37 Srov. Tamtéž, s. 19.

1.3 Vztah divadla a rituálu

Mnoho lidí hledá spojitost mezi divadlem a rituálem až v dávné historii. Existují teorie, že divadlo se vyvinulo právě z rituálů, ale neexistují pro to důkazy. Pravděpodobně ale starověká divadla opravdu měla rituální náboj a vyprávěla mytické příběhy, čímž vysvětlovala a potvrzovala kosmogonii a uspořádání dané společnosti.³⁸

Divadlo a rituál mají jistě mnoho společného. Oboje se odehrává v čase a prostoru, s čímž přímo souvisí, že každé opakování je jedinečné. Základní jednotkou je samozřejmě akt, a to akt nevšední, odlišující se od běžného jednání. Divadlo i rituál vytváří vztah mezi aktéry a přihlížejícími, dalo by se říci, že buduje komunitu. V případě divadla sice jen dočasnou (pokud neuvažují komunitu hereckého souboru), ale funkcí rituálu je mimo jiné i udržovat dlouhodobou komunitu. Divadlo a rituál mají společné i to, že jedním z jejich základních rysů je proměna. Na divadle dochází k dočasné proměně (i když dopad představení může být tak velký, že změní divákovo vnímání světa) a rituály často provázejí proměnu trvalého rázu.³⁹

Rituál i divadlo mají vybudovanou strukturu na základě konvence. Pracují se znaky. Podobně jako se na divadle používají rekvizity, tak rituál pracuje s ceremoniálními předměty, které symbolizují určité rituální atributy. Příbuznost rituálu a divadla je dále tvořena shodným děním v tzv. jiném čase – setrváváním v „přítomnosti“, v umělém zadržování pomíjějícího ve zvláštním „novém trvání“.⁴⁰ Ale to je v podstatě jen konkrétní případ známého faktu, že rituál ani divadlo si nerozumí s všedností. Své dění povyšují na kontakt s posvátnem.

Jeden z rozdílů mezi divadlem a rituálem je ten, že rituál se reálně odehrává na daném místě a divadlo se odehrává na scéně, která zastupuje nějaké jiné místo (které nemusí být specifikováno).⁴¹

K přehlednému zobrazení rozdílných projevů divadla a rituálu, použijeme tabulka Richarda Schechnera. V levém sloupci stojí charakteristiky rituálu, kde účinnost znamená schopnost realizovat změnu. V pravém charakteristiky divadla:⁴²

38 Srov. SKARUPSKÁ, H.: Úvod do kulturní a sociální antropologie.

39 Srov. VELTRUSKÝ, J.: Příspěvky k teorii divadla, s. 55.

40 Srov. PAVLOVSKÝ, P.: Základní pojmy divadla: teatrologický slovník, s. 242.

41 Srov. VELTRUSKÝ, J. Příspěvky k teorii divadla, s. 59.

42 Srov. BOWIE, F.: Antropologie náboženství, s. 154.

ÚČINNOST

ZÁBAVA

Rituál	Tanec
Výsledky	Legrace
Vztah k nepřítomným	Jen pro přítomné
Symbolický čas	Momentální důraz
Účinkující je v tranzu	Účinkující ví, co dělá
Diváci se aktivně účastní	Diváci jen sledují
Diváci věří	Diváci oceňují
Kritika je nežádoucí	Kritika jej vítána
Kolektivní tvůrčí činnost	Individuální tvůrčí činnost

Divadlo má k rituálu nejblíže v lidové formě, které má zesílený magický aspekt. Navíc se jejich provozování většinou váže k určitému svátku, jak tomu bývá i u rituálů. Proto se také každoročně opakují. A tak zájem lidí o tato představení není určen tím, že by chtěli vidět něco nového a mimořádného; rádi se každý rok podívají na stejnou hru a baví se nad drobnými odlišnostmi. V lidovém divadle mají diváci k hercům blíž, než na oficiální scéně; pochopitelně i proto, že se osobně znají, a herci nejsou profesionály.⁴³

O obnovení a posílení rituálního aspektu v divadle se pokoušel již zmíněný polský divadelník Jerzy Grotowski. Svůj záměr popisuje následovně: „*Jestliže divadlo vzniklo z prvotních obřadů, lze právě návratem k rituálu – na kterém se podílejí obě strany – objevit ten ceremoniál bezprostřední živé účasti, vzájemnosti a vyvolat vezprostřední, svobodnou a autentickou reakci.*“⁴⁴ Dále ale Grotowski přiznává, že naplnit tuto vizi není vůbec jednoduché. V rámci představení soubor zkoušel zapojit diváky přímo do hry, čímž chtěli podnítit interakci. V rámci tabulky jde o posun od „diváci jen sledují“ k „diváci se aktivně účastní“. Ze začátku se zdálo, že to funguje, ale pak nastaly pochybnosti o autentičnosti celého procesu. Fyzické prolínání osob neznamenal zároveň prolínání emotivní. Diváci se sice aktivně účastnili dění, ale jednali spíše rozumově než spontánně. Navíc se mnozí snažili „hrát“, což často

43 Srov. VELTRUSKÝ, J.: Příspěvky k teorii divadla, s. 54 – 55.

44 GROTOWSKI, J.: Divadlo a rituál, s. 53.

vyznívало neumětelsky.⁴⁵ Diváci-aktéři si zkrátka pořád uvědomovali, že jsou součástí předem připravené inscenace. Když se opět podíváme na tabulku, nedocházelo ke změně vědomí z „diváci oceňují“ na „diváci věří“.

Nakonec Grotowski usoudil, že divákova intervence není klíčem k úspěchu. Mnohem důležitější je, že se pozorovatel cítí být očitým svědkem a emotivně situaci prožívá. To je pravá spoluúčasť. Aby umožnil divákovi dostat se do této pozice, rozhodl se Grotowski pracovat více s prostorem. Se svými kolegy objevoval nové možnosti využití scény. Kupodivu příliš nezáleží na vzdálenosti, respektive blízkosti diváka a herce. I svědek autonehody čato pozoruje dění z dálky, někdy se snaží dokonce trochu schovávat, tedy tajně přihlížet. Vnímání situace více ovlivňují prostorové vztahy mezi aktéry a pozorovateli, např. pozorování svrchu nebo odstranění židlí. Zároveň Grotowského soubor změnil přístup ke vztahu herec – divák. Šlo o to v podstatě na diváka zapomenout, nemyslet na něj. Pokud totiž uděláte z diváka hlavní orientační bod, vždycky bude herec v horší pozici, protože se bude snažit sebe a svou tvorbu prodat. Proto je dobré hrát vědomě *před* divákem, ale nikoliv *pro* diváka.⁴⁶ A pak už hercovi zbývá jen ta nejtěžší část – nalézt v sobě svou celistvost, nebát se odhalit a jednat na scéně ve vrcholné upřímnosti. To neznamená přistoupit k běžnému jednání, ale odstranit v sobě dualitu mezi tělem a myslí, mezi věděním a instinktem. Grotowski to nazývá „dosáhnout úplného aktu“; tak se v herci zaktivují nové zdroje energie.⁴⁷

45 Srov. GROTOWSKI, J.: Divadlo rituál, s. 55.

46 Srov. Tamtéž, s. 49 – 50.

47 Srov. Tamtéž, s. 69.

2. Nó jako rituální divadlo

2.1 Náboženské předpoklady japonského divadla

V japonské religiozitě sehrává nejvýznamnější úlohu šintoismus a buddhismus. Nemalý vliv zde mají ale i jiná náboženství, zejména konfucianismus⁴⁸ a taoismus, lidové kulty a také křesťanství. Žádnou z těchto tradic nelze vnímat odděleně, neboť všechny přispívají na těchto izolovaných ostrovech ke specifickému kulturnímu podhoubí. Japonci ani necítí potřebu přihlásit se k jednomu konkrétnímu vyznání, jak je tomu zvykem u západních náboženství.⁴⁹ Běžně vykonávají modlitby a rituály pocházející z rozdílných učením, a to i v rámci jedné náboženské aktivity. Většina takových aktů je zkrátka součástí tradice a není třeba být příslušníkem nějaké zvláštní církve.⁵⁰ Do japonského umění však nejvíce proniká estetika a filosofie šintoismu a buddhismu, proto budou následující kapitoly věnovány pouze těmto dvěma náboženstvím a jejich projevům v divadle *nó*.

2.1.1 Šintoismus

Šintoismus je původní japonské náboženství, jehož kořeny nelze vystopovat. V japonské kultuře je natolik zakořeněný, že přežil příchod ostatních náboženství i veškeré politické zvraty. Naopak lze říci, že je dodnes velmi živou tradicí, která je součástí každodenního života všech Japonců. Šintoismus funguje jako pojídlo napříč všemi společenskými vrstvami, přestože nemá žádnou jednotnou doktrínu ani posvátné texty. Nestojí na věrouce a dogmatech, ale na sounáležitosti člověka s přírodou. Šintoismus neapeluje na intelektuální nebo mravní stránku člověka, ale působí v emocionální rovině.⁵¹ Je to náboženství úžasu. Orientuje se na krásu a radostné stránky života a vyznává vděčnost přírodě za její dary, což se projevuje v četných a pestrých

48 Konfucianismus se projevuje zejména v hierarchizaci japonské společnosti, etiketě a osobní disciplinovanosti.

49 Judaismus, křesťanství a islám se zakládají na ztotožnění člověka s konkrétním učením. Praxe těchto náboženství se zpravidla nemísí. Volnější přístup je běžný v Jižní Americe, kde se většina obyvatel hlásí ke křesťanství, ale přirozeně ho mísí s lokálními kulty. Zajímavý fenomén existuje na severu Venezuely, v místech, která fungovala jako překladiště afrických otroků při převozu do U.S.A. Někteří Afričani zde zůstali a jejich náboženské tradice se dnes prolínají s křesťanstvím. (dokument *Magie Venezuely*, Stanislav Slavický, 2011) K podobným synkrezím dochází i u některých nových náboženských hnutí, ty ale probíhají vědomě, zejména selekcí přitažlivých prvků východních tradic.

50 Srov. EARHART, H. BYRON: *Náboženství Japonska: mnoho tradic na jedné svaté cestě*, s. 34.

51 Srov. KNOTKOVÁ-ČAPKOVÁ, B., ANDĚLOVÁ, P.: *Základy asijských náboženství*, II. díl, s. 116.

rituálech.

Povahu šintoismu krásně vystihuje následující příběh: Jednou byl jeden evropský sociolog pozván do šintoistické svatyně. Byl zde svědkem rituálu, při němž muži i ženy, někteří v maskách, pomalu tančili, jako by byli v transu. V čistých prostorách svatyně se vznášela jemná hudba, zvuk harfy a bubínků, šum borovic, větru i mořských vln. Když rituál skončil, šel Evropan za šintoistickým knězem a povídá mu: „Víte, byl jsem v mnoha svatyních, hodně jsem četl a přemýšlel, přesto ale v tom všem nenacházím žádnou ideologii.“ Japonský muž se zamyslel, usmál a pak povídá: „My nemáme ideologii. Nemáme teologii. My tančíme.“⁵² Japonci ostatně byli vždy pověstní tím, že se dokážou těšit z nevinných věcí, ať už jde o pěstování bonsajů, aranžování květin, návštěvu koupelí, pití čaje nebo pozorování rozkvetlých třešní.⁵³

Samotný název *šintoismus* je religionistický pojem a začal se používat až na počátku 20. století, aby bylo původní japonské náboženství odlišeno od importovaného buddhismu. Pro jeho označení přijali Japonci čínské ideogramy, jejichž čínské čtení zní „*šintó*“ (*šin-tao*) a japonské čtení⁵⁴ „*kami (no)*“⁵⁵ *miči*“. Slova *tao*⁵⁶ a *miči* mají obdobný význam, tedy „cesta“ (ve smyslu životní cesta nebo směřování).⁵⁷ Celá slovní spojení pak lze přeložit jako „cesta duchů“, „cesta bohů“ nebo „božská cesta“.⁵⁸ Jeho význam ale asi nejlépe vystihuje opis „*božstvům se připodobňující životní dráha člověka*“, volněji interpretovatelný jako „*život v souladu s vyššími silami*“.⁵⁹ Samotný výraz *kami*⁶⁰ má ale mnohem širší obsah. Zahrnuje bohy

52 Srov. CABELL, J.: Orientální mytologie: masky bohů, s. 457.

53 Srov. BENEDICTOVÁ, R.: Chryzantéma a meč, s. 265.

54 Japonci zprvu neměli své vlastní písmo, a tak kromě buddhismu přejali od Číňanů i jejich znaky. Ponechali si ale svůj jazyk, který je naprosto odlišný (japonštinu nelze zařadit do žádné z jazykových rodin). Proto má znak často stejný význam v obou jazycích, nikoli však výslovnost. Číňan tedy do určité míry rozumí psanému japonskému textu a Japonec tomu čínskému, při vzájemném hovoru se ale nedomluví. Tento systém dodnes komplikuje život zejména studentům japonštiny, protože každý znak má své japonské a sinojaponské čtení. (zdroj: <https://www.lingea.cz/zpravodaj?z=264>)

55 Pádová partikule „*no*“ vytváří ze jmenného výrazu, za nímž následuje, přístavek. Dále může vyjadřovat vlastnictví a zastupovat řídicí člen. Do češtiny se tedy překládá podstatným jménem ve 2. pádě nebo přivlastňovacím zájmenem. (zdroj: NYMBURSKÁ, D., VOSTRÁ, D., SAWATARI, M.: Japonština, s. 24.) V japonštině se zapisuje znakem hiragany, proto je uvedena v závorce – není součástí znaků *kandži*.

56 Současná výslovnost tohoto slova zní „*dó*“ a setkáváme se s ním zejména ve spojení s japonským uměním, ať už jde o kaligrafii (*šódó*) nebo umění bojová (*kendó* – cesta meče).

57 Výstižné je anglické slovo *way*, které se také překládá jako *způsob*, na rozdíl od slov *path* nebo *road*, která označují fyzickou, geometricky vytyčenou cestu.

58 Srov. WERNER, K.: Náboženské tradice Asie: od Indie po Japonsko s přihlédnutím k Přednímu východu, s. 375.

59 Z přednášek doktora Erbana.

60 Japonština nerozlišuje rod ani číslo, u sloves ani osobu, proto význam často záleží na kontextu a interpretaci. Pokud je v textu slovo „*kami*“ samostatně stojící, pracuji s ním, jako by bylo středního

a bůžky, duchy a duše zemřelých příbuzných, kosmické a přírodní síly, zkrátka vše, co má charakter nadpřirozené síly a vzbuzuje pocit posvátného tajemna.⁶¹ *Kami* je základní šintoistický princip, je to síla, ze které vyvěrá krása, inspirace, zdraví, blahobyt, lidské ctnosti i hluboké emocionální prožitky. Proto se k němu lidé modlí, skládají mu obětiny a prosí ho o požehnání.

Přestože je *kami* jakási „vše prostupující dimenze“⁶², není všudypřítomné v panteistickém smyslu slova. Většinou se ve spojení s *kami* používá sloveso „sídlit“. *Kami* se může usídlit v horách, jeskyních, ve stromech nebo třeba v kameni. Jeho přítomnost bývá dočasná, ale může mezi lidmi přicházet na pozvání. Z těchto důvodů se pořádají nejrůznější rituály, které mají *kami* přivolat. Lidé na oltáře připravují kultovní předměty *joriširo*⁶³, ve kterých se *kami* může usídlit. *Kami* může přejít i do výjimečných, nadaných lidí. Často jsou jimi ženy. Tyto osoby jsou povolány k vykonávání šintoistických obřadů, jejichž prostřednictvím se udržují dobré vztahy mezi světem lidí a světem *kami*. V přírodě si *kami* vždy vybírá nějaké výjimečné, krásné místo. Tam, kdy byla přítomnost *kami* rozpoznána, se zakládaly svatyně. Zprvu se tato místa jen ohraničovala kameny nebo provázky, pak dřevěnými kůly a z malých přístřešků se postupem času stávala výstavní architektura.⁶⁴ Scénu v divadle *nó* tvoří unifikovaná dřevěná konstrukce, jejíž tvarosloví vychází právě z šintoistických svatyní. A ve stejném slova smyslu je toto ohraničené území vnímáno jako posvátný prostor.⁶⁵

Jak již bylo zmíněno, každé pozoruhodné zákoutí, starý strom nebo vysoká skála evokují posvátnou přítomnost *kami*. Tato místa byla častým cílem náboženských poutí. V *nóových* hrách často vystupuje mnich, který putuje krajinou a melancholicky opěvuje její krásu. Ve hře *Vítr v piniích* se postava mnicha zastavuje u pinie „*Jak se tu rozhlížím po břehu moře, vidím pinii, která vypadá vskutku neobyčejně. Jistě se k ní váže nějaký příběh.*“⁶⁶ Mnich se dozví, že strom zde roste na památku dvou dívek, Macukaze a Murasame, a z úcty se k nim pomodlí. V druhé části hry se mu dívky zjeví. V oné pinií totiž sídlilo jejich *kami*, *kami* zesnulých předků. Ve hře Tadanori putují

rodu.

61 Srov. WERNER, K.: Náboženství jižní a východní Asie, s. 159.

62 Tamtéž

63 Tyto předměty mají úzký podlouhlý tvar. To vychází ze staré mytologie: když se nebe a země oddělily, zůstal mezi nimi napnutý úzký dlouhý předmět podobný rákosu. (zdroj: WERNER, K.: Náboženské tradice Asie: od Indie po Japonsko s přihlédnutím k Přednímu východu, s. 376.)

64 Srov. WERNER, K.: Náboženství jižní a východní Asie, s. 159, 167.

65 Srov. VOŠTRÁ, D.: Předpoklady japonské scéničnosti, s. 51.

66 KALVODOVÁ, D., NOVÁK, M.: Vítr v piniích, s. 67.

mniši krajinou zvanou Suma. Míjí řeku, pláň, jezero, a směřují k místu, kde je pohřben jejich bývalý pán, básník a bojovník: „*A k tomu ještě na úpatí hor zde roste sakura, a to na památku zemřelého, jenž je tam pohřben. Nyní je právě jaro, doba květů, a proto je chci položit k tomu hrobu, ač mě neváže příbuzenský svazek.*“⁶⁷

Šintoismus ovlivňuje japonské umění zejména svým důrazem na atmosféru. Japonci velmi rádi obdivují přírodní krásy a nevyhýbají se při tom melancholickým náladám, spíše naopak. To se silně projevuje v poezii *haiku* i v textech her *nó*. Poetický popis krajiny a emocí tvoří devadesát procent *nóových* her, jejichž děj by sám o sobě vystačil na dvě stránky. Je zvykem, umístit děj do konkrétního ročního období, kterých je v Japonsku pět (Nový rok se bere jako samostatné období). Někdy je roční doba vysloveně zmíněna („je právě jaro“), jindy lze snadno poznat, o které období se jedná („když kvetly sakury“). Mnohdy je ale bez hlubší znalosti japonské kultury těžké rozklíčovat, o čem je řeč. Když je například zmíněn měsíc (angl. moon), je tím myšlen měsíc při sklizních a ty jsou na podzim. V ostatních případech musí být napsáno „letní měsíc“ a podobně.⁶⁸ Je zvykem uvádět hry v tom ročním období, ve kterém se odehrávají. Důvodem je možná jen snaha navodit intenzivní atmosféru, ale mohlo by jít i o simulaci kalendářních rituálů, skrze které si lidé připomínají důležitost přírodních cyklů, na nichž jsou závislí.

2.1.2 Buddhismus

Mahajánový buddhismus (mahajána = velký vůz) se od *hínajánového*⁶⁹ (hínajána = malý vůz) oddělil v 1. století před Kristem.⁷⁰ Z Indie se rychle rozšířil do Číny a odtud přes Koreu až do Země vycházející slunce. Jako oficiální datum příchodu buddhismu do Japonska se uvádí rok 522 n. l. Největší zásluhu na jeho zakotvení měl tehdejší korunní princ Šótoku, který se v rámci vzdělávání věnoval mimo jiné čínskému buddhismu. Šótoku⁷¹ podporoval výstavbu chrámů, zakládání klášterů, překlady buddhistických textů i veřejné obřady. Sám se jich osobně účastnil,

67 Tamtéž, s. 34.

68 Srov. COBB, D.: *Haiku*, s. 4.

69 Oba názvy vymysleli příznivce nové *mahajánové* větve, aby ji odlišili od té původní. Zastánci *hínajány* používají označení *theraváda* = učení starších.

70 Z přednášky doktora Erbana.

71 V pozdějších dobách byl Šótoku považován za vtělení bódhisatvy Avalokitéšvary, který ztělesňuje soucit. (zdroj: KNOTKOVÁ-ČAPKOVÁ, B., LIŠČÁK, V.: *Základy asijských náboženství*, I. díl, s. 224)

promlouval k lidem a dokonce jim doporučil buddhismus jako nejvyšší víru.⁷² Největší rozkvět zažívá buddhismus v Japonsku v 8. - 12. století, kdy se na ostrovy dostávají nové buddhistické školy, z nichž nejvýznamnější jsou dnes *Tendai*, *Džódó* a *Zen*. Ve 13. století vznikla čistě japonská škola *Hokke* neboli *Lotosová škola* (především školy pocházejí z Číny a rozvinuly se i v Koreji). Její zakladatel Ničiren měl k ostatním školám nenávistný přístup a chtěl Japonsko sjednotit pod jedinou víru, kterou měla reprezentovat právě škola *Hokke*. Ačkoli se jeho záměr zdá velmi troufalý, díky silné misijní činnosti svých pokračovatelů se dnes k *Lotosové škole* hlásí zhruba třicet procent japonských buddhistů.⁷³

Velmi častým tématem her *nó* je lpění (móšú), základní buddhistický termín s negativní konotací. V mnoha hrách ztělesňuje hlavní herec *šite* člověka nebo ducha, který lpí na některém z aspektů pozemského života. Vedlejší herec *waki* může být mnichem nebo například rybářem a jeho úlohou je nastavit hlavní postavě zrcadlo. V první části hry vypráví příběh nebo předčítá buddhistické texty. Druhá část může být vizí nebo snem, kde je *šite* přímo konfrontován se svou touhou.⁷⁴ Například ve hře *Vítr v piniích* jsou postavy dívek, respektive jejich duchové, které lpí na své pozemské lásce k zesnulému muži a proto nenacházejí klidu: „ (...) odešel navždy. Zůstala nám touha! A proto stále zprávu z onoho světa čeká jak pinie vítr *Macukaze* a *Murasame*, jak náhlým deštěm mají zvlhlé rukávy v marné touze. (...) Tvé rozbourané srdce tě zavádí a uvrhá do provinění, že ulpíváš na tomto světě. To poblouznění ze světa klamu stále ještě mámí tvou mysl.“⁷⁵ Toto lpění uvrhává dívky v nekončící žal a slzy. Až v závěru hry se dívkám-duchům podaří zpretrhat pouta k pozemskému světu a dochází smíření.

Ve hře *Řeka Sumida* se projevuje učení školy *Džódó* (česky *Čistá země*). Ústřední postavou *džódó* je transcendentní⁷⁶ Buddha Amitábha, ke kterému se lidé modlí slovy „namu Amida bucu“ („pocta Buddhovi Amidovi“⁷⁷).⁷⁸ Tato slova

72 Srov. WERNER, K.: Náboženství jižní a východní Asie, s. 174.

73 Z přednášek doktora Erbana.

74 Srov. TYLER, R.: Japanese Nô Dramas, s. 16.

75 KALVODOVÁ, D., NOVÁK, M.: Vítr v piniích, s. 81, 84.

76 Podle učení *Trikája* má Buddha trojí projev, tři těla. Kromě projeveného, pozemského těla (*nirmanakája*), a těla prvotní Buddhovy přirozenosti, těla podstaty (*dharmakája*), také transcendentní, blažené tělo (*sambhógakája*), které se zjevuje v podobě džinů (*tathagátové*). Nejčastější džin neboli transcendentní Buddha je Amitábha. Tato tři zpodobení Buddhovy tvárnosti, tedy tělo pravdy, tělo blaženosti a tělo hmotné, se staly základem pro *Tři obřadní kusy* divadla sarugaku. (zdroj: Zeami motokijo: Poučení hercům, s. 65.)

77 Amitábha je sanskrtská verze jména Amida. Přeložit lze jako Nekonečný jas.

78 KALVODOVÁ, D.: Vítr v piniích, s. 18.

opakovaně zaznívají i ve hře Řeka Sumida, jejíž ústředná postavou je truchlící matka modlící se za svého mrtvého syna: „Živý buddho Amido, namu Amida bucu!“⁷⁹ Na konci hry se matce její dítě zjeví, po okamžiku štěstí si ale žena ke svému smutku uvědomí, že šlo o pouhý přelud. Buddha Amitábha vyjadřuje proměnu chtivosti v rozlišující vědomí.⁸⁰ Závěr hry tak nabízí interpretaci, že se matka zbavila marné touhy spatřit znovu své dítě tím, že si uvědomila rozdíl mezi světem živých a mrtvých.

Největší vliv má na japonské umění učení *zenu*. Ideál střídmosti, jednoduchosti a prázdnoty se výrazně projevuje v japonské architektuře. V divadle *nó* pak zejména v úsporných gestech, schématické scénografii a v práci s náznakem. *Zen* také přispěl k rozvinutí principu *júgen*. V buddhismu se tento výraz používal pro vyjádření „hluboké a tajemné bezbřehosti buddhistického zákona“. Dnes je tento pojem vnímán jako základní estetický koncept japonského umění. Samotné slovo *júgen* znamená doslova hloubku, tajemství nebo mysterioznost.⁸¹ Nejčastěji se *júgen* popisuje jako skrytý půvab, podmanivá krása nebo krása skrytá v nitru věcí. Charakterizuje ho jemnost a harmonie. Německý japanolog Oscar Benl shrnul jeho význam v poetice takto: „*Je to pocit přesahující slova, vyzdvižený do sféry tajemné krásy; zároveň se jeví i jako styl, jako vědomá umělecká technika, jak náznakem a křehkým znejasněním vyvolat ve čtenáři zvlášť hluboký a dlouho v něm doznívající zážitek.*“⁸²

Zeami Motokijo, největší osobnost v historii divadla *nó*, se ve svých teoretických pojednání zmiňuje o *júgenu* velmi často. Pojal jej za jádro celé divadlení tvorby: „*Dosažení krásy júgen je ve veškerých uměních a konáních pokládáno za nejvyšší možný projev. A zejména v našem umění považujeme styl oplývající půvabem júgen za to nejdůležitější.*“⁸³ Jde o to, aby všechny složky představení byly vyvážené: hudba, tanec, poezie. Největší zodpovědnost ovšem leží na hercovo bedrech; úspěšnost představení závisí především na jeho hereckém výkonu.⁸⁴ Herec na sobě musí usilovně pracovat, aby „dosáhl květu“, tedy hereckého umění, které vychází z jeho osobnosti a které obsahuje onen vnitřní půvab *júgen*. Zeami byl přesvědčen, že „květ“ (*hana*) na diváky zapůsobí pouze tehdy, budou-li jej vnímat jako něco nevšedního a nepochopitelného. V podstatě by diváci neměli vědět, v čem kouzlo květu spočívá;

79 Kalhoty pro dva: antologie japonského divadla, s. 86.

80 Z přednášky doktora Erbana.

81 Srov. VOSTRÁ, D.: Předpoklady japonské scéničnosti, s. 30.

82 KALVODOVÁ, D.: Vítr v piniích, s. 180.

83 VOSTRÁ, D.: Zeami Motokijo: poučení hercům, s. 99.

84 Srov. VOSTRÁ, D.: Zeami Motokijo: poučení hercům, s. 72.

ba ani by neměli vědět, že nějaká snaha o květ existuje. Květ má přinášet nečekané a netušené pohnutí. Proto si Zeami potrpěl na to, a mnohokrát to ve svých spisech zdůrazňuje, aby tajné vědění o hereckém umění neuniklo na veřejnost: „*Není dovoleno tyto odstavce třebas jen letmo ukazovat jiným než těm, kdo se touží stát herci.*“, tak zní závěrečná věta šesté knihy Fúšikadenu.⁸⁵ Za zmínku jistě stojí, že Zeami a jeho žáci využívali ve svém hereckém tréninku zenovou praxi, která jim, podobně jako samurajům, pomáhala k fyzické i duševní koncentraci a disciplíně.

2. 2 Vývoj divadla nó

Vznik nó, jako samostatného žánru se datuje do 14. století. Ale to samozřejmě neznamená, že vzniklo ze dne na den, ani z roku na rok. Nemá svého konkrétního zakladatele, ani nelze uvést jedno konkrétní představení, o kterém bychom mohli říct: „Ano, toto už je nó, předtím to ještě nó nebylo.“ Divadlo, které stojí ve středu zájmu této práce, se vyvíjelo několik staletí a čerpalo z mnoha zdrojů. Mezi jeho předchůdce patří především představení *Okina*, šintoistická taneční vystoupení *kagura* a dále žánry importované z Číny, nesoucí názvy *gigaku*, *bugaku* a *sangaku*. 14. století bývá označované jako období předklasického nó. V této době dostal žánr svou pevnou formu a to především zásluhou muže jménem Kannami. Na jeho práci navázal jeho syn Zeami, který je považován za vůbec největší osobnost v dějinách divadla nó. Napsal desítky her i teoretická pojednání. Jeho práce odstartovala tvořivé období klasického nó, které trvá přibližně dvě století. Od roku 1603, kdy byl v Japonsku založen šógunát Tokugawa, mluvíme o postklasickém nóovém období, kdy se představení formálně ustalovala. S pádem šógunátu a snahou o modernizaci země dle evropského stříhu nastává i úpadek tohoto klasického žánru. Brzy se z něj ovšem vzpamatuje a zažije nebývalou renesanci, díky které je dnes tak oblíbený a celosvětově známý.

85 Tamtéž, s. 77.

2.2.1 Kořeny japonského divadla

Na nejstarších formách performativního umění můžeme nejlépe rozpoznat rituální a náboženské prvky, které se ukrývají i v současném divadle. Už v dobách před naším letopočtem lidé pořádali totemické tance, které se vztahovaly k místním zvířecím a animistickým kultům. Tehdejší Japonci nosili při tanci masky z hlav jelenů nebo divokých prasat. Byli to právě aktéři takových obřadů, šamané a šamanky, kdo „nejvíce rozvíjel artikulovaný taneční projev a hudbu.“⁸⁶

Kagura neboli „tance bohů“ je potom již scénickou tvorbou v pravém slova smyslu. Spojením hudebního, tanečního a slovního projevu „*předznamenává základní rys celého japonského divadelního umění*“.⁸⁷ *Kagura*, pěstovaná při velkých šintoistických svatyních hlavně v 8. – 12. století, měla za úkol zvát *kami*, aby se usídlila na posvátném místě. Vystoupení zpodobňují mytologické příběhy z nejstarší japonské kroniky *Kodžiky*.⁸⁸ Významným a tradičně inscenovaným mýtem je příběh sluneční bohyně *Amaterasu*, která se v hněvu skryla do jeskyně, čímž nastala na celém světě tma. *Uzume*, bohyně radosti, se svým tancem snaží vylákat *Amaterasu* ven, což se jí nakonec samozřejmě povede.⁸⁹ *Amaterasu Ómikami* je hlavní šintoistická bohyně, která stála u stvoření světa, respektive Japonska. Je považována za přímého předka japonských císařů. Ti musí pravidelnými rituály zajišťovat její přízeň a modlit se k ní za blaho celého národa. Činí tak mimo jiné o nejvýznamnějším šintoistickém svátku, svátku úrody a sklizní, *Niinamesai*, kdy obětují první sklizeň rýže pro *kami*, jak to dle legendy udělala kdysi i sama *Amaterasu*. Další významné obřady se konají ve Velké svatyni v Ise, která je sluneční bohyni zasvěcena.⁹⁰ Tance *kagura* se dodnes předvádí v šintoistických svatyních. Tanečnice drží v rukou tzv. *gohei*, hůlku s proužky papíru, kterou přivolávají bohy nebo očišťují a posvěcují dané místo. Na tomto příkladu můžeme vidět, jak se japonská mytologie prolíná s náboženskými obřady a rituálním představením, před dvěma tisíci lety stejně jako dnes.

Spolu s buddhismem se v 6. století dostaly z Číny do Japonska i tance indického původu, *gigaku* a *bugaku*. Tehdejší korunní princ Šótoku byl jejich velkým

86 KALVODOVÁ, D.: Asijské divadlo na konci milénia, s. 46.

87 Tamtéž.

88 Byla sepsána roku 712 na příkaz císaře, aby tak stvrdil svůj božský původ. Historie a mytologie zde splývá.

89 Srov. HILSKÁ, V.: Japonské divadlo, s. 10.

90 Srov. KNOTKOVÁ-ČAPKOVÁ: Základy asijského divadla, s. 124.

propagátorem. Tyto tance zanechaly v japonském umění důležitou stopu, a to svým tanečním stylem a používáním masek. *Gigaku* byly pomalé obřadní tance, předváděné před buddhistickými sochami. Tento směr brzy zanikl, ale zůstala nám po něm unikátní sbírka dřevěných masek, díky které má *gigaku* v historii japonského divadla své neopomenutelné místo.⁹¹ *Bugaku* byly spíše tance světské, které si získaly velkou oblibu a pravděpodobně tak vytlačily *gigaku* ze scény. V 8. století se pak na císařském dvoře zformoval vysoký oficiální žánr *gagaku*, ve kterém se střídají tance *bugaku* s instrumentálními skladbami *kangen*⁹², hranými na flétny a loutny. Tato forma se zachovala dodnes a je považována za nejstarší zachovanou orchestrální hudbu na světě.

⁹³Dalším importem z Číny byla představení zvaná *sangaku*, (čínsky *san-jüe*), v překladu „lidové“, doslova „rozptýlené“ hry.⁹⁴ Kombinací hudby, zpěvu, tance a hraných pasáží se ještě více přibližuje pozdějšímu *nó*. Podoba *sangaku* se nám zachovala na starých malbách, uchovaných v císařském depozitáři. Na obrazech můžeme vidět akrobaty, žongléry, provazochodce, tanečníky, zpěváky a další komedianty.⁹⁵ *Sangaku* bylo z počátku vyhledávané a podporované císařským dvorem, ovšem jen do té doby, než se rozšířilo mezi širší veřejnost a pozbylo exkluzivity. Navíc se začalo mísit s lidovými vlivy a posílila jeho humorná stránka. Tak vznikl další typ představení, jenž sám sebe nazýval *sarugaku*, doslova „opičí hry“, a který si tak trochu dělal legraci z žánru, na který navazoval. *Sarugaku* bylo vlastně takovou parodií na honosnější *sangaku*⁹⁶ a má zřejmě přímou spojitost se vznikem *kjógenu*.⁹⁷ Představení *sarugaku* se hrávala při příležitostech nejrůznějších šintoistických i buddhistických svátků, například během novoročních obřadů *Šušóe*, jejichž smyslem bylo projevení lítosti nad svými hříchy a snaha osvobodit se od těchto hříchů za pomoci buddhistických božstev. Na scéně se objevily postavy démonů v podání *sarugakuových* herců a postavy zaklínačů, tzv. *šuši*, v podání buddhistických mnichů, kteří měli za úkol demony uklidnit a odehnat.⁹⁸ Úkolem *sarugakuových* představení bylo také názorně

91 Srov. RUMÁNEK, I.: Japonská dráma *nó*: žánr vo vývoji, s. 47.

92 Význam slova *kangen* je „píšťaly a struny“.

93 Srov. RUMÁNEK, I.: Japonská dráma *nó*: žánr vo vývoji, s. 50.

94 Ivan Rumánek překládá *sangaku* jako „rozptýlené hry. Dana Kalvodová pak jako „rozptýlená hudba“.

V této práci používám překlady pana Rumánka, které jsou volnější, ale výstižnější.

95 Srov. RUMÁNEK, I.: Japonská dráma *nó*: žánr vo vývoji, s. 50.

96 Srov. RUMÁNEK, I.: Japonská dráma *nó*: žánr vo vývoji, s. 53.

97 Srov. Tamtéž, s. 54.

98 Srov. Tamtéž, s. 56.

přiblížit lidem obsah a smysl některých buddhistických legend.⁹⁹

Není bez zajímavosti, že prostřednictvím náboženských představení se císař snažil upevnit svou mocenskou pozici. Zeami o tomto „tvoření politiky“ za císaře Murakamiho v období Heian¹⁰⁰ píše ve svém teoretickém pojednání Fúšikaden takto: „(...)jsou nástrojem udržování dobrých karmanových příčin, chválení Buddhovo roztočení kola Dharma, odhánění démonského karmana a přivolávání štěstí a pomoci. (...) předváděním tanců opičích her se krajina upevňuje, lid je pokojný a život dlouhý, a tak si císař Murakami pomyslel, že prostřednictvím opičích her je možné se modlit za stát.“¹⁰¹ Je to jeden z mnoha momentů nejen japonské historie, kdy bylo náboženství použito jako státotvorný nástroj. V případě Japonska to bylo kromě výše zmíněného odvození císařského původu od bohyně Amaterasu, také například zavedení šintoismu jako státního náboženství v roce 1868, nebo naopak odluka náboženství od státu po druhé světové válce.¹⁰²

Poslední dramatickou formou, kterou zmíním v rámci nejstarších *nóových* předchůdců, je představení *Okina* neboli Stařec. Postava starce zde jako ztělesnění božstva uděluje požehnání krajině a národu. Jde o náboženský obřad, kterému předchází rituální očista v zákulisí.¹⁰³ V kamakurském období¹⁰⁴ tvořil *Okina* jako obřad i *Okina* jako postava starce základ *sarugakuových* představení. Proto se divadelní soubory soustřeďovaly okolo uznávaného staršího herce označovaného jako „osa“ (starší), který hrál vždy postavu starce.¹⁰⁵ Svůj charakter si představení *Okina* zachovala po celá následující staletí a dodnes se hraje jako úvodní rituální část *nóových* představení, uváděných při významných událostech.

99 Srov. KALVODOVÁ, D.: Asijské divadlo na konci milénia, s. 52.

100Období Heian začalo roku 794, kdy bylo hlavní město Nara přesunuto do Heian-kjó (dnešního Kjóta), a končí rokem 1185, kdy Minamotové zvítězili ve válce nad znepráteleným rodem Taira.

101ZEAMI: Fúšikaden. Cituje RUMÁNEK v Japonská dráma nó, s. 54.

102Za zmínku stojí také podpora zen-buddhismu v období šógunátu, pro jeho meditační techniky, které pomáhaly v přípravě na boj samurajům, tedy společenské vrstvě sloužící svému pánovi, potažmo císaři.

103Srov. RUMÁNEK, I.: Japonská dráma nó: žáner vo vývoji, s. 53.

104Období Kamakura se datuje do let 1192 až 1333.

105Srov. RUMÁNEK, I.: Japonská dráma nó: žáner vo vývoji, s. 60.

2.2.2 Formování nó

Ve 13. století se *sarugaku* těšilo velké oblibě. Svá centra mělo stále kolem významných chrámů a svatyní, kde se odehrával veškerý společenský život, ale opět si získalo oblibu i u císařského dvora. Také se konala představení na dočasných jevištích, například ve vyschlých řečištích v Kjótu a okolí.¹⁰⁶ Divadelní soubory se začaly profesionalizovat. Již nešlo o příležitostná seskupení rolníků, nižších kněží a dalších nadšenců, ale vytvářely se stálé soubory specializovaných herců (*sarugaku-za*) svázané se svou mateřskou svatyní. Mezi nejvýznamnější náboženské instituce patřily kláštery Tódaidži a Kófukudži a velká svatyně Kasuga. Tato tři místa byste našli nedaleko od sebe, v kraji zvaném Nara. Tento kout země byl „silnou duchovní lokalitou, která dala vzniknout rozličným formám náboženských představení, předků divadla nó.“¹⁰⁷

Je třeba zmínit ještě jeden žánr, který se rozvíjel paralelně se *sarugaku*. Je jím *dengaku* neboli „hry rýžových polí“¹⁰⁸. Původně šlo o „písňová a taneční procesí k rýžovým polím a obřady za dobrou úrodu“.¹⁰⁹ Tento agrární kult byl logicky spjat s polnohospodářským cyklem. Slavilo se především sázení a sběr rýže. Doprovodná vystoupení zdůrazňovala rituální význam těchto událostí, na kterých závisela obživa většiny tehdejšího obyvatelstva.¹¹⁰ Ve 13. století se *dengaku* prosadilo jako ucelená scénická forma, která si získala oblibu zejména u feudálů a samurajů¹¹¹, mimo jiné pro svá akrobatická čísla.

S tím, jak si *sarugaku* a *dengaku* nacházela nové obecenstvo, proměňovala se i jejich forma a tematika. Ustupovalo se od „vtipné a vzrušující“ stránky, přičemž se kladl důraz spíše na „vznešenější“ mytologické a náboženské náměty.¹¹² Ve 14. století se delší, propracovanější představení se silnou dramatického linií začala označovat příponou „-nó“: *sarugaku-nó*, *dengaku-nó*¹¹³. Slovo *nó* pochází z čínského *neng*, které

106Srov. KALVODOVÁ, D.: Vítr v piniích, s. 175.

107RUMÁNEK, I.: Japonská dráma nó: žánr vo vývoji, s. 59.

108Kalvodová překládá jako „polní hudba“, Hilská jako „venkovská hudba“.

109KALVODOVÁ, D.: Vítr v piniích, s. 175.

110Srov. RUMÁNEK, I.: Japonská dráma nó: žánr vo vývoji, s. 62.

111Roku 1192 se z Japonska stal tzv. *šógunát* – faktickým vládcem země byl jmenován *šógun* (vojenský velitel), císař zůstal postavou reprezentativní. S politickým zřízením šógunátu je spjato feudální uspořádání společnosti. Tehdy vznikla i nová společenská vrstva samurajů.

112Srov. RUMÁNEK, I.: Japonská dráma nó: žánr vo vývoji, s. 58.

113Respektive *sarugaku no nó* a *dengaku no nó*, tedy „umění sarugaku“ a „umění dengaku“, kde „no“ je pádová partikule.

znamená „schopnost“ nebo „šikovnost“. Když později *dengaku-nó* zaniklo (protože se mu věnovalo málo souborů), vžilo se pro *sarugaku-nó* zkrácené označení: prostě *NÓ*.¹¹⁴

2.2.3 Kannami

Muž, který je nerozlučně spojen s počátky *nó*, se narodil roku 1333 a dostal jméno Kijocugu. V dospělosti přijal buddhistické jméno Kan-Amidabucu, podle západního buddhy jménem Amitábha (japonsky Amida), který je ústřední postavou buddhistické školy Čistá země neboli *Džódó*. Kan-Amidabucu se zkracovalo na Kan-Ami a odtud už jen krůček ke jménu, pod kterým se tento divadelník proslavil – Kannami.

Kannami byl vedoucí tvůrčí postavou velmi oblíbeného *sarugakuového* souboru Júzaki. Přestože bylo tehdy nejmocnějšími lidmi protěžované hlavně *dengaku-nó*, dostal Kannami ve svých čtyřiceti letech pozvání, aby vystoupil před tehdejším šógunem Jošimicu. Tomu se představení natolik líbilo, že vzal Kannamiho soubor ihned pod svou ochranu.¹¹⁵ Mluví se o tom, že pravou příčinou této náklonnosti, bylo šógunovo zalíbení v tehdy dvanáctiletém Kannamiho synovi Zeamim (Jošimicu měl let osmnáct), který také účinkoval v otcových představeních. I kdyby měl vztah těchto dvou mladíků opravdu homoerotický ráz, nevzbuzovalo by to v tehdejší Japonsku velké pozdvižení. Ivan Rumánek popisuje dobový pohled na věc takto: „*Erotické preference nebyly ve starém Japonsku omezované žádnými předsudky, vyjma všeobecného buddhistického doporučení potlačovat pohlavní pud a společenského imperativu zplodit pokračovatele rodu. Když si panovník či šógun splnil tuto manželskou a společenskou povinnost, charakteru jeho vztahů se nepřikládala mimořádná důležitost.*“¹¹⁶ Co ovšem mohlo pohoršovat mnohé šlechtice okolo šóguna, byla nedozírná společenská propast mezi těmito dvěma přáteli.¹¹⁷

Ať už to bylo jakkoliv, díky šógunově podpoře se mohl Kannami plně věnovat své tvorbě a zásadně tak posunout vnímání *nóového* žánru. Jeho největším přínosem bylo zavedení tzv. *koutabuši-kusemai*. *Kouta* byly písně, jejichž hlavním znakem byla příjemná melodie. Bývaly součástí *sarugaku-nó*. *Buši* znamená zpěv. *Kusemai* byla

114Srov. RUMÁNEK, I.: Japonská dráma *nó*: žánr vo vývoji, s. 72.

115Srov. KALVODOVÁ, D.: Vítr v piniích, s. 176.

116Srov. RUMÁNEK, I.: Japonská dráma *nó*: žánr vo vývoji, s. 120.

117Srov. Tamtéž.

taneční vystoupení, která měla zajímavou a propracovanou rytmiku. Kannami vzal tyto výrazné prvky a spojil je do *koutabuši-kusemai* – tedy melodičnost *kouty* a rytmus *kusemai*, což se začalo označovat jako „nový kusemai“, pro odlišení od toho původního. Kannami měl velký cit pro hudbu, takže posílení této složky mělo v jeho podání zasloužený úspěch. *Kusemai* mělo také tu výhodu, že se hodilo na dlouhé epické texty, takže poskytovalo prostor ke ztvárnění složitějšího námětu.¹¹⁸ S tím se pojí i větší důraz na složku *monomane*, tedy herecké předvádění běžného konání postavy, ve kterém spočívala divácká atraktivnost (sám Kannami byl vynikající herec širokého záběru). Zároveň Kannami odstranil samoučelné artistické prvky, které narušovaly plynulost a vyznění příběhu.¹¹⁹ V neposlední řadě stálo za povýšením *nóového* umění respektování zen-buddhistického estetického principu *júgen*, který znamená „podmanivý půvab“¹²⁰ či „vnitřní krása“. Pro Zeamiho se pak tento princip stal úplným základem, od kterého se odvíjí všechno ostatní.¹²¹

2.2.4 Zeami

Tento slavný syn slavného otce se narodil roku 1363, byl pojmenován Onijaša a nesl příjmení Motokijo. V dospívání používal jména Saburó. Z císařského paláce mu udělili jméno Fudžiwaka („Vistériový mladík“). Jeho buddhistickým jménem bylo Ze-Amidabucu (opět podle buddhy Amitábha), jehož zkratkou je Zeami. Krásné je jeho stařecké mnišské jméno Šió, což znamená „Dosáhnuvší stařec“, a ještě krásnější je posmrtný titul Zenbó neboli „Dobrá vůně“.¹²²

Zeami hrál odmala v otcově divadelním souboru, mohl tedy vstřebávat jak herecké techniky, tak celý chod onoho složitého organismu, jakým divadlo je. A vyrostl z něj vskutku všestranný umělec: herec zpěvák, hudebník, tanečník, choreograf a v neposlední řadě básník a dramatik.¹²³ Díky svému pobytu na šógunově dvoře dosáhl vzdělání v oblastech estetiky a filosofie zen-buddhismu. „*To mu umožnilo dovršit otcem započaté dílo a povýšit původně spíše rustikální hříčky s průzračně načrtnutými postavami nesené zčásti zpěvem a tancem, na sofistikované filosofické a básnické*

118Srov. RUMÁNEK, I.: Japonská dráma nó: žánr vo vývoji, s. 95 – 96.

119Srov. KALVODOVÁ, D.: Vítr v piniích, s. 176.

120Srov. RUMÁNEK, I.: Japonská dráma nó: žánr vo vývoji, s. 73.

121Srov. VOSTRÁ, D.: Předpoklady japonské scéničnosti, s. 33.

122Srov. RUMÁNEK, I.: Japonská dráma nó: žánr vo vývoji, s. 119 – 121.

123Srov. KALVODOVÁ, D.: Vítr v piniích, s. 148.

*hry.*¹²⁴

Zeamiho největší přínosy divadlu:

- 1) Rozvoj *mugen-nó*
- 2) Rozvoj *šura-nó*
- 3) Autorství dramatických textů
- 4) Rozsáhlé teoretické spisy o strukturálních a hereckých zásadách
- 5) Pravopisná reforma

Mugen-nó neboli „vidinové hry“, doslova „hry snů a zjevení“, jsou hry o bozích, duchách nebo přízracích. Tato nadpřirozená postava se zjevuje člověku, většinou potulnému mnichovi, aby mu vyprávěla legendu daného posvátného místa a sdělila mu tak nadčasové principy bytí. Jde o výsostný *nóový* podžánr, který silně působí na divákovu spirituální vnímání. Odlišuje se od *genzai-nó*, které se odehrává ve světě lidí.

Šura-nó neboli „asurovské hry“ nesou jméno podle démonů zvaných *asurové*. Jsou to duchové, kteří se snaží překazit naplnění buddhistické pravdy. Vyskytují se už v příběhu Siddhárthy Gautamy, kterému se snažili překazit meditaci a dosažení osvícení, když seděl pod posvátným fíkovníkem. Zeami toto téma uplatnil především v příbězích samurajů, kteří upadají do démonské – asurovské sféry, kvůli lpění na svém poslání, které se projevuje přílišnou agresivitou a nenávistí. Takový bojovník prožívá velké utrpení, od kterého se ale může osvobodit odříkáváním *súter* a *manter*. *Šura-nó* v podstatě spadají do kategorie vidinových her, protože jsou také o duchách.¹²⁵

Zeami napsal desítky her. U sedmnácti z nich je jeho autorství nepochybné, protože se dochovaly originály. U dalších třiceti tří her je Zeamiho autorství téměř jisté. Dále víme o třinácti kusech, na kterých se mistr podílel, nebo je přepracoval, často po svém otci (Kannamiho autorství naopak nelze doložit u žádné z dochovaných her). Zeami napsal také mnoho písňových skladeb a jeho jméno se dává do souvislosti s desítkami děl. Pátrání po původu her je samozřejmě náročné. Jak píše Ivan Rumánek: „Většinu ze zachovaných předzeamiiovských her je možné také považovat za více-méně upravené Zeamiho rukou. Výzkum v tomto směru pokračuje a ani japonští odborníci

124Srov. KALVODOVÁ, D.: Asijské divadlo na konci milénia, s. 93.

125Srov. RUMÁNEK, I.: Japonská dráma nó: žánr vo vývoji, s. 130.

nejdou v mnoha případech zajedno.“¹²⁶

Možná nejdůležitějším Zeamiho odkazem jsou jeho teoretické spisy o divadle – *nógakuronšo*. Nejznámější pojednání se jmenuje *Fúšikaden* („Učení o stylu a květu“). Píše zde o vývoji divadla, uměleckých stylech, estetických zásadách, výcviku herců nebo organizaci představení. Původně mělo jít o přísně tajné pedagogické příručky, určené pouze rodové herecké linii, podobně jako u ezoterických a zenových buddhistických škol, které předávají obsah nauky z učitele na žáka, přičemž širším vrstvám zůstává učení skryté.¹²⁷

Japonské písmo je směsí přejatých čínských znaků *kandži* a slabičných abeced *hiragana* a *katakana*, které ovšem mají jen gramatickou funkci, nebo slouží k fonetickému přepisu znaků. Se znaky *kandži* je to totiž komplikované – mohou se číst různými způsoby. Navíc jejich kombinace přináší mnoho nepravidelností. Zeami si tento problém uvědomoval. Zvláště pro hlasový herecký projev je zvuková stránka slov velmi podstatná. Chtěl-li předat své dílo budoucím i současným generacím (vzdělanost v písmu byla tehdy výsadou elit), aniž by podléhalo svévolným interpretacím, musel zajistit přesné a jednoznačné čtení. Při psaní textů tedy téměř nepoužíval znaky, ale vše psal v *katakaně*. Navíc začal používat interpunkci, mezery mezi slovy a hlavně označování znělosti souhlásek pomocí znaménka *nigori* (dvou čárek u horního kraje písmena), které je v současné japonštině samozřejmostí. Vezmeme-li v úvahu, že jazyky jako angličtina nebo francouzština si dodnes zachovaly historický, etymologický pravopis, který neodpovídá současné výslovnosti, můžeme říci, že Zeami „opravdu předběhl svoji dobu“.¹²⁸

Je tedy zřejmé, že Zeami je oprávněně považován za největší osobnost divadla *nó*. Tento muž psal především pro vzdělané diváky šógunova dvora, takže má jeho práce velmi kultivovaný styl, který je pro *nó* tak typický. Ale jeho hry se pro svou krásu staly součástí repertoáru mnoha divadelních souborů, díky čemuž je mohly spatřit nejširší vrstvy obyvatelstva. To přispívalo k rozšiřování vzdělanosti v oblastech buddhistického učení a národní historie i mytologie a ke kultivaci estetického a jazykového citění.

126 RUMÁNEK, I.: Japonská dráma *nó*: žánr v vývoji, s. 139.

127 Srov. RUMÁNEK, I.: Japonská dráma *nó*: žánr v vývoji, s. 139.

128 Srov. Tamtéž, s. 127 – 129.

2.2.5 Postklasické období

Po Zeamiho smrti (dožil se osmdesáti let) pokračovalo v jeho stopách ještě několik zajímavých tvůrčích osobností, z nichž nejznámější je Zeamiho zeť Komparu Zenčiku. Toto období klasického *nó* končí s 16. stoletím. V období šógunátu Tokugawa¹²⁹ začala vojenská šlechta považovat *nó* výlučně za své, dvorské divadlo. Chtěla z něj udělat „*umění důstojně reprezentující vládnoucí moc*“¹³⁰, za což hercům náležitě platila. Nóové soubory hrály pro širší veřejnost čím dál tím méně, což podpořilo oblibu nových divadelních forem - divadla *kabuki* a loutkového divadla *džóruri* (zvaného také *bunraku*). V této době také zesílily obřadní rysy divadla *nó* a tempo inscenací velmi zpomalilo, čímž se délka představení natáhla z běžných čtyřiceti minut až na dvojnásobek.¹³¹ Celkově se kladl důraz na formální stránku věci: mohlo existovat jen pět oficiálních souborů, herci se museli specializovat pouze na jednu z rolí, hudebníci na jeden nástroj, repertoár pro jednotlivé události byl dopředu daný (kvůli tomu se přestaly některé hry hrát, tedy v podstatě zanikly).¹³² Kvalita ztvárnění samozřejmě neustále rostla, vždyť i v zájmu feudálů bylo neustále vybrušovat tento vzácný diamant.

Nó, jako oficiální zábava šógunského dvora, se hrálo také při příležitostech ceremonií či významných návštěv. Z potřeby mít věci pod kontrolou se ustálil program, který vyhovoval těmto situacím. Veškeré hry se rozdělily podle charakteru do pěti kategorií, tzv. *gobandate*¹³³. Z každé kategorie se pak vybral jeden kus a vznikla tak logická souslednost pěti představení. Vše bylo vymyšlené tak, „*aby se divákovi podala co nejširší škála zážitků, a to v optimálním pořadí, které se vykryštovalo stoletími praxe, potřebami rituálnosti a psychologicko-estetickými hledisky.*“¹³⁴

Dělení her podle kategorií:

- 1) Mugen-*nó* – vidinové hry o bozích a duchách.
- 2) Šura-*nó* – vidinové hry o samurajích.
- 3) Genzai-*nó* – reálné hry o elegantních ženách; „*parukové kusy*“ - vidinové hry o duchách elegantních žen.

129Šógunát Tokugawa existoval v letech 1603 – 1867.

130KALVODOVÁ, D.: Vítr v piniích, s. 177.

131Srov. KALVODOVÁ, D.: Vítr v piniích, s. 178.

132Srov. RUMÁNEK, I.: Japonská dráma *nó*: žánr vo vývoji, s. 171.

133„*go*“ znamená v japonštině „pět“

134Srov. RUMÁNEK, I.: Japonská dráma *nó*: žánr vo vývoji, s. 175.

- 4) Nezařazené hry – hry, které napatří do žádné z předchozích kategorií.
- 5) Závěrečné nó – vidinové hry o šlechticích, o zdolání démonů, o lesních duchách, apod.

Toto dělení má opravdu promyšlenou návaznost. Nejdůležitější je začátek, který vždy otevírá tradiční představení Okina. Jak už bylo napsáno, jde o silně rituální očistný obřad, který posvětil celé následující dění. Diváci si tak uvědomí, že jsou účastní výjimečné události. *Mugen-nó* pak svým plynulým tempem pokračuje ve spirituální atmosféře. Ta je v zápětí rozbořena scénkou *kjógenu*, aby se diváci trochu uvolnili. Druhý kus ze samurajského prostředí je hrán energicky a hrdinsky. Divák pocítí společenskou sounáležitost, vlastní sílu i pokoru. Pak následuje opět odpočinkový *kjógen*. Ve třetí skupině jsou hry o ženách, které charakterizuje půvab a skrytá krása dle principu *júgen*. Mají za úkol oblažit japonské estetické cítění. Přichází poslední *kjógen* a po něm kategorie nezařazených her, která má uspokojit aktuální náladu a požadavky diváků.¹³⁵

Pokud budeme tento celodenní divadelní maraton vnímat jako společenský rituál, dovršuje ho poslední představení - „oslavný závěr“ neboli *šúgen*. „*Představuje upokojení vášní, úlitbu bohům, ustálení vln, které se vzdouvaly v kontrastech příběhu představení. Mají jím být upokojeni duchové – a to včetně duchů /duší diváků, kteří mají z divadla odcházet s očištěnou a uklidněnou myslí, s pocitem hlubokého, poutavého a zajímavého zážitku, ne však otřesení, vyděšení či příliš dojatai.*“¹³⁶ Tato výstižná citace dokonale ilustruje japonský ideál harmonie, který lze hledat v každém aspektu života.

2.2.6 Současnost

Zásadní přelom v praxi i teorii divadla *nó* se odehrál na počátku 20. století. V období Edoského šógunátu (1603 - 1867) bylo *nó* pěstováno jako oficiální umění vojenské šlechty, a tak se muselo přizpůsobit jejímu vkusu. Původní tvorba byla považována za neumětelskou a na staré mistry, včetně Zeamiho, bylo zapomenuto.¹³⁷

To se ale mělo změnit díky muži jménem Jošida Tógo. K zájmům tohoto profesora historie patřilo i *nó*. Roku 1908 vydal *Hovory o sarugaku mistra Ze po*

135 Srov. Tamtéž.

136 Srov. RUMÁNEK, I.: Japonská dráma nó: žánr vo vývoji, s. 175.

137 Srov. RUMÁNEK, I.: Japonská dráma nó: žánr vo vývoji, s. 144.

šedesátce, tedy soubor Zeamiho pojednání, který ovšem zdaleka nebylo kompletní a poslední kapitoly zcela chyběly. V odborném časopise *Nógaku* vyjádřil profesor Jošida smutek nad neúplností zachovaných textů. Díky tomuto článku se profesorovi ozval jistý pan Okada Murao, archivář, který tvrdil, že se k němu zrovna před pár dny dostaly svitky starých spisů o *nó*. Profesor Jošida se tedy vydal svitky prohlédnout a ke štěstí svému i všech milovníků divadla *nó*, objevil doslova poklad. Nalezl zde Zeamiho teoretické pojednání *Fúšikaden* a mnoho dalších textů tohoto klasika, který tímto přestal být jen legendární postavou. Originální svitky bohužel shořely při zemetřesení roku 1923, ale jejich obsah byl zachován díky usilovné práci profesora Jošidy a jeho publikaci *Šestnáctičlenná Zeamiho sbírka*.¹³⁸

„Jošidova kniha“, jak je dnes ve vědeckém slangu nazývána, přitáhla zájem odborné veřejnosti a odstartovala další výzkum klasického *nó*. Jedním z badatelů byl i bibliograf Kawase Kacuma, který strávil tři roky objížděním klášterů s nadějí, že nalezne soubor starých spisů. Když už se zdálo, že toto pátrání nebude mít žádné výsledky, dostal pan Kawase roku 1941 dopis z kláštera Hózándži¹³⁹ se zprávou o uschovaném archivu rodu Komparu. A tak, pět století po Zeamiho smrti, opět spatřilo světlo světa rozsáhlé dílo neuvěřitelné kulturní a historické hodnoty. Archiv obsahoval tisíce textů mnoha autorů, teoretická pojednání, divadelní hry, dokumenty; k nejhodnotnějším pak patří vlastnoručně psané a signované Zeamiho originální rukopisy, včetně osobních dopisů.¹⁴⁰

20. století bylo obdobím renesance *nó*. Po objevení Zeamiho textů se stále častěji hlásalo: „*Návrat k Zeamimu!*“, což ostatně rezonuje dodnes.¹⁴¹ Kromě původních textů s režijními poznámkami zaimponovaly mnohým Zeamiho teoretické spisy a poctivý přístup k hereckému řemeslu. Na jednu stranu je zde tedy snaha očistit klasickou divadelní formu od staletého nánosů (Japonci jsou známí svou zálibou ve všem starém a úctou ke kořenům), na stranu druhou je třeba ji skloubit s dobovým vkusem a nezavřít brány dalšímu možnému vývoji.¹⁴² Tyto úvahy se naštěstí vzájemně nevylučují. Dle Ivana Rumánka se do současných představení začíná vracet původní

138Srov. tamtéž, s. 145 - 146.

139Klášter *Hózándži* byl založen roku 1678 a v období Edo byl velmi oblíbený. Nachází se v pohoří Ikoma, které odděluje města Ósaka a Nara. Zdroj: <http://www.travel-around-japan.com/k63-24-hozanji.html>

140Srov. RUMÁNEK, I.: Japonská dráma *nó*: žánr vo vývoji, s. 147 - 148.

141Srov. Tamtéž, s. 144.

142Srov. RUMÁNEK, I.: Japonská dráma *nó*: žánr vo vývoji, s. 302.

dynamika a melodičnost a upouští se od pomalé obřadnosti a přílišné vážnosti, která vedla až k určité těžkopádnosti.¹⁴³ Přesto má *nó* stále hodně daleko k nenáročné zábavě. Proto bude vždy uměním jen pro velmi úzkou a specifickou skupinu lidí. Příliš dlouhou dobu bylo určeno výlučně privilegovaným vrstvám, i dnes je financováno bohatými mecenáši (pouze Národní divadlo v Tokiu žije ze státních příspěvků), členové hlavních pěti hereckých rodin si elitářsky chrání své výsadní postavení, stará japonština je stěží srozumitelná i vzdělavcům, představení jsou velmi drahá. To vše jsou důvody, proč mnoho Japonců vnímá navštěvování *nó* jako snobismus. Zejména mladí hrdě přiznávají, že tradiční divadlo nikdy neviděli a nehodlají na tom nic měnit. Přesto jsou divadelní sály pravidelně vyprodané. Nemálo lidí podlelo jedinečné kráse tohoto žánru a pravidelně si chodí užívat pocit harmonie, který v nich divadlo *nó* probouzí. Nezdá se tedy, že by jeho existence byla v dohledné době ohrožena.¹⁴⁴

Ačkoliv je *nó* specificky japonské, zanechalo svou stopu i na Západě. Na přelomu 19. a 20. století vzrostl v Evropě zájem o japonskou kulturu, zejména o výtvarné umění. Napodobeniny japonských maleb či dřevorezeb byly oblíbeným obchodním artiklem u vyšších městských vrstev. Japonskou estetikou se ovšem nechalo inspirovat i mnoho významných umělců. Tlumené barvy, čisté linie, potlačená perspektiva, zasněžené krajiny, rostlinné a zvířecí motivy – to vše můžeme vidět v dílech malířů impresionismu, symbolismu a secese.¹⁴⁵ Mnoho lidí exotické Japonsko fascinovalo a někteří se nebáli na tyto vzdálené ostrovy osobně vypravit. Tito zvědaví jedinci probudili na Západě zájem i o japonské tradiční divadlo. Psali teoretické studie a překládali dramatické texty. Nóovými principy se inspirovali i někteří slavní dramatici, například T. S. Eliot, Eugene O'Neill nebo Bertolt Brecht.

143Srov. Tamtéž, s. 17.

144Srov. ARNOTT, P.: The Theatres of Japan, s. 125 – 126.

145Srov. RUMÁNEK, I.: Japonská dráma nó: žánr vo vývoji, s. 294.

2.3 Výrazové prostředky divadla nó

2.3.1 Hudba

Hudba je naprosto základním prvkem divadla nó. Všichni víme z vlastní zkušenosti, jakou má hudba moc, navozuje atmosféru, vyvolává vzpomínky a asociace, umí nás rozveselit i rozplakat. Jedním z hlavních cílů divadla nó je vytvořit pocit celkové harmonie – hudba budiž mu v tomto úkolu zásadním nástrojem. Navíc je nutno podotknout, že díky hudbě a rytmu jsou herci i diváci naladěni na stejnou vlnu – a to je nutná podmínka každého rituálu.

Nóová hudba je akustická a v podstatě prostá. Základ tvoří orchestr *hajaši* o třech až čtyřech nástrojích. Skládá se z flétny *nókan* (zvané také *fue*), nejmenšího bubínku *kocuzumi*, středního bubínku *ocuzumi* a velkého bubnu *taiko*.

Flétna se vyrábí z vysušeného bambusu a třešňové kůry. Protože jde o jediný melodický nástroj, podmalovává recitované a zpívané pasáže a doprovází tanec. Umocňuje tak lyrický aspekt představení.¹⁴⁶ Ale nepředstavujme si, že flétna je nositelem libých melodií, které jako by vypadly z pera Bedřicha Smetany. Její zvuk je ostrý a hra připomíná spíše tvorbu Arnolda Schoenberga (však také Japonci znali a používali dodekatoniku, než začali ve středověku upřednostňovat stupnici pentatonickou¹⁴⁷). Hra flétny vyjadřuje jakousi trpkost, která je v japonské povaze přítomná a je spojována s nelehkým lidským údělem, a záměrně kontrastuje s malebností poetických popisů krásy přírody. Flétna mimo jiné funguje jako zvoneček v evropském divadle – upozorňuje diváky, aby se zklidnili, protože představení začíná.¹⁴⁸

Bubínky udržují rytmus celého představení. Mění tempo v souladu s typem herecké akce. Někdy netrpělivě čekáte na další úder, který stále nepřichází, později vás nenechává v klidu gradující kadence. Jak píše Dana Kalvodová: „*Ve vypjatých scénách je rytmus bubnování tak nervní, že dokáže vytvořit atmosféru až nesnesitelného napětí.*“¹⁴⁹ Malý bubínek *kocuzumi* má keramický zvuk. Hráč jej drží na pravém rameni a udeřuje do membrány z koňské kůže s poměrně vysokou frekvencí. *Ocuzumi* je považován za mužský – jangový protějšek ke svému menšímu bratru. Aby bylo

¹⁴⁶Srov. KALVODOVÁ, D.: Vítr v piniích, s. 23 – 24.

¹⁴⁷Srov. RUMÁNEK, I.: Japonská dráma nó, s. 222 – 232.

¹⁴⁸Srov. HILSKÁ, V.: Japonské divadlo, s. 24.

¹⁴⁹KALVODOVÁ, D.: Asijské divadlo na práhu milénia, s. 86.

dosaženo tvrdšího a ostřejšího zvuku, musí být kůže pravidelně vysušována, a muzikant ke hře používá papírové náprstky.¹⁵⁰ Běžně udeřuje na těžkou dobu, nebo na synkopu. Velký buben se uplatňuje jen v některých představeních, a to v těch, kde je hlavní postavou démon, duch, nebo božstvo. Tyto hry se nazývají *taiko-mono* – kusy s velkým bubnem.¹⁵¹ Buben *taiko* se běžně používal při modlitbách, kterými lidé prosili o příchod deště, nebo za jeho seslání děkovali. Bubeník používá ke hře paličky. Úder a zvuk jsou tedy silnější, ale k hlubokému vibrujícímu zvuku tympánů to má opravdu hodně daleko.

Dalším důležitým hudebním nástrojem je lidský hlas. Zpívají, nebo lépe řečeno provolávají, i členové *hajaši*, ale speciálně kvůli hlasovému doprovodu je zde osmi až desetičlenný sbor *dži*. Muži používají mocný, hluboký hlas, který vychází z břicha. Není to vlastně zpěv v pravém slova smyslu, ale spíše melodický, expresivní recitativ. Frázování je odvozeno od stavby japonského jazyka a ze schémat japonské poezie.¹⁵² Melodická linka zpěvu není nijak vázaná na melodii flétny. Zpěváci se drží rytmu bubnů, ale flétna si „dělá co chce“. Celkový hudební dojem tak bývá pro Evropana často kakofonický. Ve skutečnosti však všichni účastníci představení plují na jedné vlně. A je to kupodivu právě flétna, od které by se mělo odvíjet naladění souboru. Jak píše ve svém pojednání mistr Zeami: „*Tón drží energii. Nastavíme se na tón písťaly, zkoncentrujeme se, sladíc se s energií, zavřeme oči, dech zadržíme uvnitř a když takto vydáme hlas, první zvuk bude v rámci tónu. Když se nastavíme jen podle tónu, nesladíc se s energií, při vydání hlasu velmi těžko sladíme první zvuk s tónem. Právě kvůli tomu, (...), je stanovené, I Tón, II Energie, III Hlas.*“¹⁵³ Pěvecký sbor funguje nejen jako hlasový doprovod, ale také jako vypravěč nebo komentátor děje. „*Vypráví epizody z doby předcházející tomu, co se odehrává na jevišti, zamýšlí se nad osudem a činy hrdiny, líčí, o čem postava v nitru uvažuje, a přebírá text herce tam, kde ten je příliš zaměstnán taneční akcí.*“¹⁵⁴ Sbor je tedy silným dějotvorným prvkem.

Nóová hudba nemá k dispozici tak pestrou škálu zvuků, jako evropský orchestr, nevytváří složitou symfonickou kompozici, ani nepoužívá ozdobné vyhrávky. Její

150 Srov. RUMÁNEK, I.: Japonská dráma nó, s. 250.

151 Srov. Tamtéž, s. 248.

152 Srov. KALVODOVÁ, D.: Vítr v piniích, s. 25.

153 ZEAMI: Zrcadlo květu, cituje Rumánek v Japonská dráma nó, s. 213.

154 KALVODOVÁ, D.: Asijské divadlo na konci milénia, s. 86.

hlavní „zbraní“ je rytmus. S tímto nástrojem zachází velmi důmyslně, dokáže navodit napětí i úlevu, udržuje diváka v očekávání, i když se dlouho „nic neděje“. Toto zdánlivé „nedělení se“ odpovídá konceptu „*ma*“, jako meziprostoru v čase. Každá pauza mezi slovy, mezi údery do bubnu, je naplněná energií. Aristoteles by možná řekl, že jde o potenci. Eugenio Barba mluví o „dynamice v nehybnosti“. „*Pasivní tvar má aktivní význam a vyjadřuje schopnost vykonávat činnost.*“¹⁵⁵ Současné *nó* je velmi pomalé, o to víc ale vynikne vrcholná část představení, kdy tempo nabere obrátky a vše má rázem větší dynamiku. Mnohé přírodní národy využívají při rituálech rytmickou repetitivnost. Všichni zúčastnění hrají a tancují ve stejném rytmu, naladí se na stejnou vlnu a nekonečným opakováním se dostávají do transu. Na stejném principu je založeno i odříkávání manter. *Nó* tento princip vůbec nepoužívá, naopak – každý nástroj má svůj vlastní rytmus a ty se vzájemně doplňují. - Osmidobý rytmus versus japonský nepárový sylabický rozměr 7-5 v poezii.

2.3.2 Scéna

Všechna *nóová* představení se odehrávají na unifikovaném jevišti. Jeho podoba se ustálila v 16. století. Do té doby se divadlo hrálo na nádvořích šintoistických svatyní nebo buddhistických chrámů. Současnou scénu tvoří jeden metr vyvýšená dřevěná konstrukce. Hlavní jevištní prostor má tvar čtverce o straně dlouhé šest metrů. V jeho rozích jsou umístěny tři metry vysoké pilíře, které nesou výraznou střechu tesanou dle vzoru tradičních šintoistických svatyň. Tato střecha nemá pouze opticky scelovat daný prostor, ale je také významným akustickým prvkem - herci musí mluvit skrze dřevěnou masku, která jejich hlas velmi tlumí, a tak šikmá střecha pomáhá šířit zvuk směrem k obecenstvu. Podobnou funkci plní i zadní stěna jeviště a hliněné nádoby zavěšované do prostoru. Divák si tak může užít nejen lahodnou hudbu, ale i nuance hercových kroků a podupů.¹⁵⁶

Prostor jeviště je důmyslně uspořádaný a využíváný, každý účinkující zde má své místo.¹⁵⁷ K centrálnímu čtverci je přidružen obdélníkový prostor pro čtyřčlenný orchestr *hajaši*, který je chráněn zadní stěnou, jež odděluje jeviště od zákulisí. Podél

155 BARBA, E.: Slovník divadelní antropologie, s. 15.

156 Srov. KALVODOVÁ, D.: Vítr v piniích, s. 65.

157 Obrázek viz příloha

pravé strany čtverce sedí pěvecký sbor *dži-utai*. Pravý přední sloup je výchozím místem pro vedlejšího herce *wakiho*, diagonálně protilehlý sloup je pak místem hlavního herce *šiteho*. Levý přední sloup se nazývá „orientační“. Má velký význam pro hlavního herce. Jeho maska má pouze miniaturní oční otvory, skrze které je velmi špatně vidět. Herec se tak díky sloupu může orientovat v prostoru. Rozměry jeviště však musí mít velmi dobře zažité, aby věděl, kolik kroků ho dělí od pádu zjeviště. Důležitý význam má šestnáct metrů dlouhý most *hašigakari*, který spojuje hlavní scénu s šatnou. Po tomto mostu přicházejí a odcházejí herci a hudebníci nejen na začátku a na konci představení, ale i v jeho průběhu. Zejména u *mugen-nó* pak působí takový příchod velmi emotivně. S hlavní postavou totiž odchází po prvním dějství její vtělení do podoby člověka, aby se později vrátila ve své pravé podobě boha, ducha či bytosti z dávno zašlých časů.¹⁵⁸ Most jako takový má v Japonsku silnou symboliku. Je součástí mnoha svatyní a představuje propojení mezi nebem a zemí, mezi světem lidí a světem božstev. Je-li tedy jeviště světem živých a zákulisí světem mrtvých, potom právě *hašigakari* představuje jejich spojnicí, po které sestupuje duch na zem.¹⁵⁹ Podobnou funkci má v japonské architektuře i brána, která vytváří předěl a zároveň „meziprostor“ na pomezí dvou světů.

Na *nóové* divadelní scéně můžeme pozorovat japonský vztah k tradici a materiálu, promyšlenou koncepci a minimalismus. Není zde nic navíc. Jedinou dekorací je malba pinie na zadní stěně. „*Borovice je oblíbený motiv v malířství i v literatuře, poněvadž tento strom je pokládán za symbol dlouhého života, vytrvalosti, odolnosti, i věrnosti a oddanosti.*“¹⁶⁰ Tato borovice je také chápána jako sídlo božstev *kami*. Další tři drobné pinie jsou zasazeny podél *hašigakari*. Tyto pinie ovšem nemají evokovat žádné konkrétní prostředí, v tomto slova smyslu *nó* s kulisami nepracuje. Divák poznává místo děje z kontextu příběhu a hercova jednání. Někdy je v představení použita jednoduchá konstrukce z bambusu a bílé látky, která naznačuje například bránu, loď, nebo hrobku¹⁶¹

Obecenstvo obklopuje pódium ze dvou sousedících stran. Je tak v těsnějším kontaktu s herci, než v případě evropského kukátkového jeviště, a nabízí se mu více

158 Srov. RUMÁNEK, I.: Japonská dráma *nó*, s. 190.

159 Srov. VOSTRÁ, D.: Předpoklady japonské scéničnosti, s. 66, 72.

160 KALVODOVÁ, D.: Vítr v piniích, s. 62.

161 Srov. tamtéž

úhlu pohledu. Dřevěná konstrukce dnes bývá umísťována do interiéru moderních budov, což jí neubírá na kráse. Ještě působivější, až čarovný zážitek však člověku přinese návštěva jeviště pod širým nebem, například v tokijské svatyni Jasukumi, která je v dubnu obklopena hájem rozkvetlých sakur, nebo se zde konají noční představení zasvitu svíček či hořících vater.¹⁶²

2.3.2.1 Vnímání prostoru a času

Díky Albertu Einsteinovi víme, že čas a prostor jsou spojené veličiny, respektive tvoří jednu veličinu, kterou je časoprostor, kde čas je čtvrtým rozměrem prostoru. Einsteinovi toto spojení umožnilo definovat fyzikální zákony absolutně, jako nezávislé na pozorovateli ani na jiné vztažné soustavě. Japonci intuitivně vnímají čas a prostor jako spojené nádoby; vědí, že každý prostor se nutně vyskytuje v čase. Jejich zájmm ovšem není oddělovat tyto fenomény od člověka; perávě naopak - vše se vyskytuje v čase, který lidé subjektivně pocítují a prožívají, tudíž je specifický a nestálý. „*Jde tedy o prožitek prostoru, který se vytváří v určitém čase, a zároveň o prožitek času, který je dán určitým prostorem*“¹⁶³, to může být jedna z mnoha definic základního japonského způsobu vnímání – konceptu *ma*.

Slovo „*ma*“ se do angličtiny překládá jako „*prostorčas*“ (Space-Time), ale výstižnější se zdá být český překlad, tedy „*meziprostor*“. Japonci totiž vnímají čas jako sled okamžiků a prostor jako „*prázdnotu*“ mezi body. Důležité je to, co se děje mezi tím. Pozornost se nemá soustředit na objekty, ale na vzdálenosti mezi nimi, ne na zvuky, ale na pomlky. *Ma* může znamenat i uvolněný prostor v naší mysli, který se otevírá novým myšlenkám a způsobům vnímání.

Ostatně i *júgen* znamená skrytou krásu, jde tedy o krásu, která je těžko postihnuteľná, která se pohybuje v jakémsi meziprostoru našeho vnímání. *Ma* je základem i pro interakci mezi lidmi. V komunikaci Japonci nevyžadují jednoznačné formulace, ty jsou naopak považovány za hrubé. Žádoucí je jistá neurčitost, která umožňuje přítomnost meziprostoru pro interpretaci. Taková komunikace působí ohleduplně a vzbuzuje důvěru.¹⁶⁴ To je naprosto příznačné pro japonské chápání

162 Srov. RUMÁNEK, I.: Japonská dráma nó, s. 30.

163 VOSTRÁ, D.: Předpoklady japonské scéničnosti, s. 72.

164 Srov. VOSTRÁ, D.: Předpoklady japonské scéničnosti, s. 88.

společenských vztahů. Každý jedinec je bodem a mezi těmito body vznikají vazby. Tyto vazby jsou meziprostorem, který dělá společnost tím, čím je.

V divadle *nó* je meziprostor důležitý pro komunikaci mezi hercem a divákem. V meziprostoru se totiž drží veškerá energie a věci nabývají významů. Někteří mluví o *nó* přímo jako o „ztělesnění meziprostoru *ma* v jevištním umění“, nebo jako „umění *ma*“, protože *ma* je základem pro všechny výrazové prostředky divadla *nó*.¹⁶⁵ Tím, že *nó* je založeno na náznacích, podněcuje divákovu fantazii: „vzniká tak jakýsi *most*, či *opět meziprostor ma*, mezi emocí vyjádřenou na jevišti a prožitkem diváka.“¹⁶⁶ Čas a prostor se mění jen ve vědomí publika. Například když putuje mnich krajinou, stačí mu významný krok, kterým podá informaci o překonání dlouhé vzdálenosti.

Na základě koceptu *ma* jsou navrhovány i japonské zahrady. Kromě mostů, u kterých je spojení dvou míst očividné, si můžeme všimnout také pěšinek, tvořených jednotlivými plochými kameny, jejichž rozestupy mimo jiné diktují rytmus chůze. Nejrůznější skuliny, zákoutí a jeskyně jsou ztvárněním „meziprostoru“, ve kterém se usazují božstva *kami* – bytosti, které spojují svět lidí se světem božským.

2.3.3 Kostýmy a rekvizity

Nóové kostýmy i masky nepředstavují konkrétní postavy, ale typy postav, je tedy možné vidět jeden a týž kostým v rozličných hrách. Díky tomu se i divák snadno zorientuje, jaký typ postavy na něj promlouvá. Omezená škála kostýmů je výhodou i v tom smyslu, že jde o velmi drahou záležitost. Herec má na sobě několik vrstev a ta svrchní se vyrábí z luxusních brokátových či saténových látek, protkávaných zlatem a stříbrem. Na prázdné scéně vynikne honosný oděv o to lépe. Pro soubory jsou tyto kostýmy vzácným pokladem, který se dědí z generace na generaci.

Kostým je střižen jako tradiční japonské *kimono*. Jde o velký kus látky ve tvaru T, který se omotává okolo těla a v pase překrývá páskem *obi*. Herec musí při hře i tanci zaujímat nepřirozenou pozici v lehkém předklonu, s pokrčenými koleny a zdvihnutými lokty. Může se zdát, že pod nánosem látek držení těla zanikne, ale právě díky rozložitému kostýmu se lidské tělo promění v majestátnou skulpturu. Jak říkal Ondřej

165Srov. Tamtéž, s. 92

166 VOSTRÁ, D.: Předpoklady japonské scéničnosti, s. 163

Hýbl z Malého divadla kjógeny: „*Přemýšleli jsme, zda v evropském kontextu nepoužívat zjednodušené kostýmy, zvláště když ty originální jsou tak těžko dostupné, ale zjistili jsme, že jedině v kimonu vypadá herecký projev autenticky a nikoliv směšně.*“¹⁶⁷ Kostým sahá hercovi těsně nad kotníky. Divák tak může sledovat detailní práci nohou, oblečených do bílých ponožek s odděleným palcem *tabi*, které má díky vyvýšenému pódiu přímo před očima.

Nóové kostýmy nejsou historické, ale stylizované. Do temných barev se odívají postavy, jež stihl zlý osud, zářivá a zdobená kimona pak nosí bohové, válečníci a šlechtici. Některé kostýmy mají barevné límce, přičemž bílá barva značí urozenost, modrá sílu, červená náleží mladým lidem, žlutá starším. Atributem rybáře je sukne ze lněných svazků, lovec má sukni z peří.¹⁶⁸ Nicméně kostýmy nejsou popisné - voják na sobě nemá zbroj a ani žebrák nepřijde v trhaných hadrech. Herec musí podstatu postavy vyjádřit jinak než kostýmem, tedy pohybem, gestem nebo řečí.¹⁶⁹

Ještě silnějším znakem, než je kostým, jsou výrazné paruky a pokrývky hlavy. Černou paruku nosí postavy lidí, přičemž ženy mají vlasy stažené. Červená dlouhovlasá paruka náleží bohům a démonům, bílá nadpřirozeným bytostem, duchům a čarodějnicím, například Jamambě¹⁷⁰. Tyto postavy působí díky svému zjevu a projevu naprosto uhrančivě, až děsivě. Postavy šlechticů, kněží, samurajů, bohů pak mají různé druhy specifických čepiček a klobouků.¹⁷¹

S rekvizitami se v *nó* spíše šetří. Nejčastěji se využívá vějíř, který „*kromě své reálné funkce má v konvenčních gestech i funkci symbolickou.*“¹⁷² Může fungovat jako štít, flétna, štětec, džbán a podobně. Dále se využívají konkrétní předměty, jako třeba loutna, rybářská síť, veslo nebo košík. Často se můžeme setkat s nízkým válcovým sedátkem, který je herci přistrčen, kdykoliv je předepsána akce v sedě.¹⁷³

167Z přednášky v Akai Kiku v Českých Budějovicích, 19. 2. 2016

168 Srov. KALVODOVÁ, D.: *Vítr v piniích*, s. 102 – 103.

169 Srov. HILSKÁ, V.: *Japonské divadlo*, s. 22.

170 Jamamba je stará, děsivá, lesní čarodějnice. Podoba viz příloha.

171 Srov. KALVODOVÁ, D.: *Vítr v piniích*, s. 103.

172 KALVODOVÁ, D.: *Vítr v piniích*, s. 62

173 Srov. Tamtéž.

2.3.4 Masky

S maskami se to má v *nó* podobně, jako s kostýmy – nepředstavují individuální tvář, ale jsou určitým typem. Proto se jich většina může používat v mnoha různých hrách; jen některé z nich představují jednu konkrétní postavu. Nejstarší maskou je postava starce z představení *Okina*¹⁷⁴. Má dlouhý bílý vous, výrazné kruhové obočí a potutelný úsměv moudrého muže. Existuje pět skupin masek, které představují starce, ženy, božstva, démony a duchy zemřelých bojovníků.¹⁷⁵ Na expresivních maskách démonů můžeme pozorovat čínské vlivy a inspiraci v maskách *gigaku* a *bugaku*. Naopak masky lidí mají povětšinou jemné japonské rysy. Divadelní soubor má k dispozici obvykle zhruba sto kusů masek.¹⁷⁶

Dnes už málokdo umí napodobit mistrovskou práci středověkých řezbářů. Masky vyráběli z lehkého dřeva *kiri*, natírali klihem, křídou a poté barvili.¹⁷⁷ Díky nátěru a dokonalým proporcím jsou masky schopny měnit svůj výraz podle toho, jak herec skloní hlavu a jak se na masce odráží světlo. Proto jsou originální masky stejně ceněné artefakty, jako staré kostýmy. S maskou se zachází jako s cenným kultovním předmětem mimo jiné proto, že je v nich usídleno božské *kami*.

Přestože jsou *nóové* masky ve světle proměnlivé, stále jsou to masky. Nelze jim v průběhu hry přidat vrásky ani nasadit úsměv. Navíc jsou *nóové* masky charakteristické středním, neutrálním výrazem. Protože herec v masce nemůže pracovat s přirozenou mimikou, je odkázán na symbolický projev gest, kterým vyjádří aktuální emoci. To ovšem nedělá postavu méně plastickou. *Nó* vychází z předpokladu, že danou postavu charakterizuje životní postoj, archetypální emoce, a tu není potřebné, ba ani žádoucí, v průběhu hry měnit.¹⁷⁸ Tyto emoce jsou často velmi výrazné, zvláště u duchů a démonů, ale podobají se lidské tváři. Když vědci zkoumali anatomickou stavbu těchto výrazů, zjistili, že jsou obdivuhodně přesné. Tomu se přizpůsobily i vedlejší postavy bez masek, které pracují s mimickou úsporností – jejich výraz ve tváři je velmi soustředěný, mají nasazenou „masku lidské tváře“ - *hitamen*.¹⁷⁹ Existují také masky psa a lišky, které

174 Viz příloha

175 Srov. MIJAKE, A.: Výrazové prostředky v divadle *nó* a používání masek, časopis *Disk*, č. 20, s. 145.

176 Srov. Antologie *Zen* 3, s. 16.

177 Srov. HILSKÁ, V.: Japonské divadlo, s. 22.

178 Srov. EBELOVÁ, K.: Maska v proměnách času a kultur, s. 125.

179 Srov. RUMÁNEK, I.: Japonská dráma *nó*, s. 281.

jsou velmi podobné, ale liška má uši nahoru a pes je má svěšené. Zhruba ve věku šestnácti let si může mladý herec poprvé nasadit masku, což je pro něj velká čest. Jde o zlomový moment, v podstatě přechodový rituál, který znamená přijetí mladíka mezi dospělé herce.¹⁸⁰

2.3.4.1 Proměna identity skrze masku

Využívání masek je jedním z nejvýraznějších rysů divadla *nó*. Maskovaná představení mají svá specifika, která jsou natolik různorodá a složitá, že poskytují široké badatelské pole pro mnoho antropologů, etnologů či teatrologů. Následující kapitola nastíní některé teorie, které se zabývají vztahem mezi maskou a identitou jejího nositele a uvede je do souvislosti s divadlem *nó*.

Masky se vyskytují téměř ve všech kulturách po celém světě, ale rozhodně ne ve všech, o čemž se vedou mezi odborníky diskuze, proč tomu tak je. David Napier poukazuje na rozdílný význam masek v polyteistických a monoteistických kulturách. Zatímco společnosti vyznávající jednoho boha význam masek oslabují a vytlačují je do neškodných zábavních funkcí, společnosti uctívající více bohů naopak využívají maskovaná představení a tance k rituálním účelům.¹⁸¹ Jde o obřady za usmíření bohů nebo vymícení démonů, léčebné a šamanské rituály, dále rituály prosperitní, zajišťující plodnost, úrodu, přízeň živlů, zdraví, nebo rituály lovecké a válečné, které většinou využívají zoomorfí masky. U animistických náboženství se velmi často vyskytují masky duchů zesnulých příbuzných. Ty se používají například při pohřebních rituálech, při obřadech uchovávajících přízeň předků nebo při komunikaci se zemřelými, ke kterým je vznášena prosba o radu či o pomoc v krizových situacích.¹⁸² S tím se často setkáváme i v divadle *nó*. Jak již bylo zmíněno, šintoistický kult stojí na uctívání duchů předků, jejichž klid závisí na péči, kterou jim věnuje potomstvo. Například ve známé hře *Vítr v piniích* jsou hlavními postavami zesulá sestra Macukaze a Murasame, jejichž duchové se zjeví mnichovi, který se za ně pomodlí. Nebo ve hře *Tanadori* se zjevuje duch zesulého válečníka, jehož zásluhy nebyly řádně doceněny, a on tuto křivdu přichází napravit.

180Srov. Tamtéž s. 278

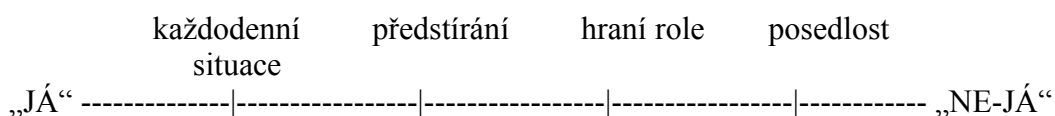
181Srov. Encyklopedie antropologie, 2017 (online). (Cit. 19.2.2017). Dostupné z: <http://www.is.muni.cz>

182Srov. EBELOVÁ, K.: Maska v proměnách času a kultur, s.175

Samotná definice masky je velmi problematická a to zejména proto, že její podstata tkví v mnohoznačnosti, paradoxu, proměně a dynamice. Sama o sobě může být maska nahlížena jako umělecké dílo, ale význam nabývá teprve ve spojení s konkrétní osobou a se situací, ve které je použita; nelze ji tedy považovat za statický, definitivní a izolovaný objekt. Jinak řečeno, maska ožívá s akcí. Díky své nejednoznačné podstatě je maska ideální prostředek k propojování rozdílných aspektů lidské existence, funguje jako most mezi oddělenými stádii a úrovněmi společenského života. Proto je téměř výhradně používána při příležitostech liminálního, tedy prahového či přechodového charakteru.¹⁸³

Ambivalentní a mystická povaha masky spočívá už v tom, že se nasazuje na hlavu. Naše tělo nám totiž poskytuje ojedinělou zkušenost: stojí na rozhraní mezi naším vnitřním já a naším okolím. Umožňuje nám tak vnímat sama sebe jako subjekt i objekt: „*Tělo na jednu stranu zakládá vědomí naší vlastní jedinečnosti, ale současně právě tímto tělem a v tomto těle vstupujeme do světa, pobýváme v něm a stáváme se na něm bezprostředně závislí – je to ta část našeho „já“, která nám umožňuje se světem komunikovat a být v něm.*“¹⁸⁴ O to citlivěji vnímáme vlastní obličej, skrze který je naše setkání s ostatními nejosobnější. A právě tohoto faktu práce s maskou využívá. Jejím nasazením si totiž můžeme zahrávat nejen s tím, jaký obraz si o nás utvářejí ostatní, ale i s tím, jaký si o sobě utváříme sami. Masky totiž „*nemusí být jen nástrojem předstírání, ale také prostředkem realizace, rozvinutí či proměny sebe sama, (...) je nástrojem stávání se, prostředkem pohybu identity, a to jakýmkoliv směrem.*“¹⁸⁵

Způsob, jakým se může vyvíjet zakoušení vlastní identity, popisuje americký divadelní režisér a teoretik John Emigh, který studoval maskovaná představení především na Bali a Papua-Nové Guineji. Jde o škálu zkušeností, která se pohybuje mezi kraními póly „já“ a „ne-já“ a kterou Emigh nazývá „*kontinuum performativních modů*“¹⁸⁶:



183Srov. tamtéž

184ERBAN, V.: *Maska a tvář: hra s identitou v mezikulturních proměnách*. s. 134

185Tamtéž, s. 135

186„*continuum of modes of performing*“, srov. EMIGH, J.: *Masked performance: The Play of Self and Other in Ritual and Theatre*, s. 22

Zatímco v každodenních situacích uplatňujeme různé stránky naší osobnosti podle toho, jak nám to přijde vhodné nebo výhodné, v modu předstírání si pak na základě stejného klíče vědomě přisvojujeme takové charakteristiky, které už nejsou naší přirozenou součástí.¹⁸⁷ Takových situací si jistě vybavíme mnoho. Jako maska, podporující naši pozici, nám často slouží líčení, oblečení a doplňky.

Jak vidíme na schématu, modus hraní role se již překlápí do sféry, kde „jiné“¹⁸⁸ převažuje nad naší vlastní osobností. Kromě divadla a rituálů ztvárňujeme role například v dětských hrách, kdy spontánně využíváme nejrůznější předměty jako hlavní atributy dané postavy. Tak posilujeme charakter nové bytosti v nás, vyznačujeme ho navenek a tím zpětně upevňujeme sami v sobě. Hra se stává „pravdivější“. I mnoho herců může potvrdit, že maska jim pomáhá ke ztotožnění se se svou postavou. Například Nicole Kidmanová měla při natáčení filmu *Hodiny* údajně problém se ztvárněním Virginie Woolfové. Režisér se proto rozhodl nasadit jí umělý nos už při zkoušení. Tento zdánlivě nepatrný detail pomohl herečce k autentickému, oscarovému výkonu. Tento moment, kdy se herec otevře a nechá do sebe „vstoupit“ postavu, již ztvárňuje, bývá mnoha hereckými školami ceněný. Už K. S. Stanislavskij považoval za efektivní metodu herecké práce co nejhlubší emocionální porozumění dané postavě. Toto „vcítění“ umožňuje herci jednat tak, jak by v konkrétní situaci konkrétně jednala ona postava.¹⁸⁹ V divadle *nó* zacházejí herci ještě dál. I japonské obecenstvo navštěvuje představení kvůli konkrétnímu herci, ale ne tolik pro jeho osobitý projev, nýbrž pro jeho řemeslné mistrovství. Hercova osobnost je potlačena mnohem více, než v západním divadle. Ivan Rumánek doslova píše: „*Herec přestává být sám sebou a stává se postavou. (...) Jakoby herec ztratil svoje ego a stal se figurkou, kterou v úctě odevzdává k dispozici starobylé tradici svých předchůdců. Ve skutečnosti je tam uvnitř energická osobnost účinkujícího, který podává namáhavý fyzický výkon a realizuje sebe samého v prestižním umění, které bylo ještě donedávna určené jen vyvoleným.*“¹⁹⁰

V modu posedlosti se dokonává obrat „já“ v „ne-já“¹⁹¹. Aktér jakoby jen propůjčil své tělo, které je ovládáno někým/něčím jiným, a původní aktérova identita se zcela vytrácí. Toto téma bylo populárně zpracováno ve filmu *Maska s Jimem Carreym*,

187Srov. Tamtéž, s. 23

188John Emigh používá výraz „other“ - „jiné“, které jedná skrze nás a místo nás.

189Srov. LUKAVSKÝ, R.: Stanislavského metoda herecké práce, s. 25

190RUMÁNEK, I.: Japonská dráma nó: žánr vo vývoji, s. 32

191Srov. ERBAN, V.: *Maska a tvář: hra s identitou v mezikulturních proměnách*, s. 144

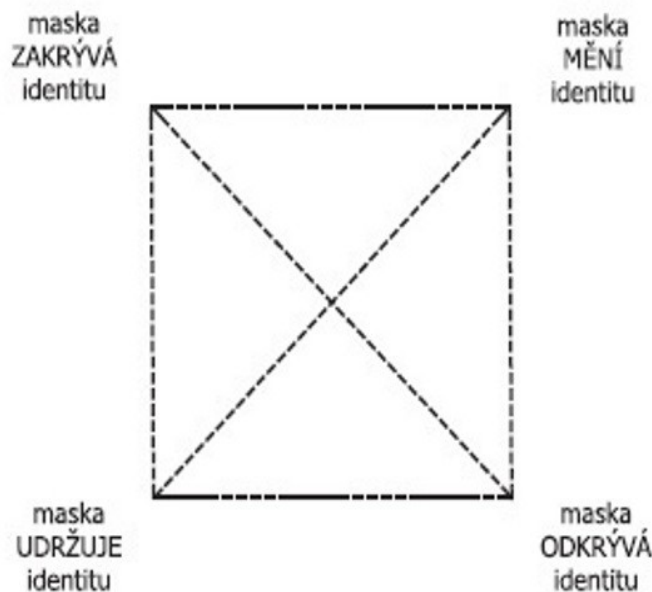
který je vždy po nasazení masky dočasně posednut cizí, šílenou entitou. Ikdyž bychom tento snímek mohli zařadit do žánru crazy-comedy, myslím, že je zde dobře postihnuto, jak s maskou vstupuje do těla zvláštní, magická síla. Toho si jsou lidé v mnoha kulturách vědomi, proto jim záleží na osobnosti aktéra, který si masku nasadí. S posedlostí či transem se setkáváme zejména v náboženských, magických a léčebných rituálech. Lidmi, vystavujícími se stavu vytržení, bývají většinou kněží, léčitelé a šamani, kteří díky svým mediátorským schopnostem snadno dosahují změněných stavů vědomí. Masky jim k této proměně pomáhá, ale má i funkci ochrannou, je „prostředkem zajištění původní identity aktéra a jeho ztraceného „já“, kterého aktér sejmutím a odložením masky snáze a rychleji nabývá. Masky je v tomto smyslu zárukou, že ztráta identity je dočasná, a zabraňuje tak trvalé nepřičetnosti a šílenství.“¹⁹² K nadpřirozeným silám totiž lidé chovají respekt, proto mají v mnoha kulturách přístup k maskám zakázány ženy, neboť jsou považovány za labilnější pohlaví, které by tento nápor neuneslo.¹⁹³ V divadle *nó* se herec sice nedostává do transu (to je na divadle samozřejmě nežádoucí), ale téma posedlosti se v několika hrách vyskytuje. Může jít o posednutí zlým duchem, jako například ve hře *Vznešená Aoi*. Hlavní šiteovskou postavou je zde šlechtična Aoi, manželka prince Gendžiho. Ta je posednuta duchem jeho milenky, která šílí žárlivost. Jinou skupinou her jsou pak ty o ženském bláznění (*monogurui-nó*), kde je ženská postava ve stavu vytržení, jehož příčinou bývá žal a utrpení, většinou kvůli ztracenému dítěti. Příkladem takové hry je *Řeka Sumida* nebo *Kašiwazaki*.¹⁹⁴

Emighovo schéma je však pouze lineární. Když Vít Erban píše, že identita se může pohybovat jakýmkoliv směrem, činí tak na základě vlastní analýzy, kterou názorně shrnuje v „kvadrantu základních personifikačních figur“. Jde o jakési herní pole, ve kterém se pohybuje naše identita v závislosti na tom, jakou proměnou po nasazení masky prochází.

192ERBAN, V.: *Maska a tvář: hra s identitou v mezikulturních proměnách*, s. 145

193Z přednášek doktora Erbana

194Srov. RUMÁNEK, I.: *Japonská dráma nó: žánr vo vývoji*, s. 111



Toto herní pole je vymezeno čtyřmi základními figurami:

- maska *zakrývá* (pravou) identitu či *předstírá* (nepravou) identitu
- maska *mění* (pravou) identitu v jinou (pravou) identitu
- maska *udržuje*, *vyjadřuje*, *stvrzuje* či *chrání* (pravou) identitu
- maska *odkrývá* či *odhaluje* (pravou) identitu¹⁹⁵.

Jak vidíme na schématu, od každé figury vede přímá cesta ke třem zbývajícím. V průběhu představení nebo rituálu tak může snadno docházet k jejich náhlému střídání. Většinou se ale hra neodehrává na liniích nebo v rozích tohoto pole, nýbrž na celé jeho ploše. Může oscilovat na pomezí jednotlivých figur nebo plynule přecházet z jedné na druhou. Nejednoznačnost a variabilita tohoto procesu vychází ze samotné podstaty masky, která je, jak již bylo zmíněno, paradoxní a ambivalentní.¹⁹⁶

V mnoha kulturách bývají určité masky vyhrazeny pouze určitým skupinám či jednotlivcům. Často jde o významné privilegium, které musí být zpravidla stvrzeno iniciačním rituálem. V hierarchizovaných společnostech pak může postup vzhůru, opět zpravidla spojený s přechodovým rituálem, znamenat oprávnění používat hodnotnější či mocnější masky.¹⁹⁷ Tento zásadní, až posvátný, význam mají masky divadla *nó*. Pro

¹⁹⁵ERBAN, V.: Maska a tvář: hra s identitou v mezikulturních proměnách, s. 155

¹⁹⁶Srov. Tamtéž, s. 160

¹⁹⁷Srov.: Encyklopedie antropologie, 2017 (online). (Cit. 19.2.2017). Dostupné z: <http://www.is.muni.cz>

mladého herce je zásadním životním milníkem, když si může poprvé nasadit masku a hrát v ní. Tato iniciace znamená přijetí mezi dospělé herce. Ale ne všechny nóové masky mají stejnou hodnotu. Ivan Rumánek o tomto píše: „*Přesně se zvažuje, kdy komu dovolit hrát v určité masce – nómen o dasu, doslova „vyjít s maskou“.* Je v tom určitá posloupnost – např. *když tento herec dostane dnes tuto masku, tak ho to možná posune o krůček vpřed určitým směrem...*“¹⁹⁸ Hrát se starou maskou, která je uměleckým dílem, je vyhrazeno těm nejlepším, zasloužilým hercům.

Zásadní a silně rituální chvíli prožívá hlavní herec *šite* před začátkem představení, když si nasazuje svou masku. Děje se tak na speciálně určeném místě – v zákulisí, malé místnosti, která je od jevištního mostu oddělena jen oponou. Herec zde usedá před zrcadlo a koncentruje se na výstup. Následující dění impresivně popisuje Dana Kalvodová: „*Z lakové krabice je s úctou vyjmuta maska. Prsty se dotýkají jen jejího okraje, kde jsou tkaničky na uvázání. Herec drží masku obličejovou částí obrácenou k sobě a dlouze se na ni dívá. V tiché koncentraci na postavu, kterou bude představovat, vtiskuje do sebe její výraz. Pak ji obrátí, obřadně se jí ukloní a nasadí si ji. Převtělení herce se tím dovršilo. Masku ho proměnila. Stal se tragickým válečníkem, starým bohem, přízrakem dívky, jejíž láska přesáhla i hranici smrti.*“¹⁹⁹

V kulturním kontextu považuji za důležité ještě uvést, jakou roli hraje zrcadlo v japonském vnímání osobní identity. Když se Japonec na sebe dívá do zrcadla, vidí své pravé, dětské „Já“, které není zatíženo hanbou²⁰⁰ a dalšími společenskými nánosy. Japonci říkají, že zrcadlo „odráží věčnou čistotu“. Údajně existuje mnoho mužů, kteří u sebe neustále nosí kapesní zrcátka, aby si mohli kdykoliv připomenout, kým vlastně jsou.²⁰¹

198RUMÁNEK, I.: Japonská dráma nó: žánr vo vývoji, s. 279

199KALVODOVÁ, D.: Vítr v piniích, s. 98

200Ruth Benedictová rozvinula teorii o kulturách viny a kulturách hanby. Euro-americká civilizace je kulturou viny, tzn. že při provinění nebo selhání je apelováno na naše svědomí. Japonsko je kulturou hanby, tzn. že na Japonce je v případě selhání uvalena hanba. Mnohem větší roli zde sehrává „publikum, které vynáší soud o prohřešku.

201Srov. BENEDICTOVÁ, R.: Chryzantéma a meč, s. 262.

2.4 Struktura her jako průběh rituál

Představení *nó* jsou založena na atmosféře mimořádné události, znevšednění celého dění. Rituální náboj je přítomen už od prvního okamžiku. „*Hedvábná opona na konci mostu je zdvižena bambusovými holemi a po mostě přicházejí pomalu a důstojně hudebníci, v rozestupech, jeden po druhém. Pak vejdou chóristé malými dvířky, vedoucími na zadní plošinu, a také zaujmou svá místa. Každý položí obřadně před sebe vějíř, který vezme do ruky, když začnou zpívat nebo recitovat. I závěr hry působí, jako by skončil nějaký obřad. Nemá v sobě nic z exprese vyhoceného finále populární podívané, jakou je třeba divadlo kabuki. Hra *nó* končí poslední větou nebo gestem hlavního herce, jenž zůstane chvíli nehnutě stát a pak zvolna odchází po mostě. Napětí nakupené na konci představení zvolna doznívá. Pomalu odejde i chór a hudebníci, opět jeden po druhém, a pak teprve nastává úplné uvolnění, hra mizí.*“²⁰² S uvolněním napětí přichází katarze neboli očistění. V hlavách nám zní jen tiché šumění větru v korunách stromů.

Stejně jako jakýkoliv obřad má i představení *nó* svou pevnou strukturu. Zeami píše o třech fázích představení z hlediska dynamiky: *džo*, *ha* a *kjú*. *Džo* znamená „uchovat (si)“. Je to úvod, ve kterém existuje protiklad mezi silou, která zesiluje, a druhou silou, která zadržuje. *Ha* znamená „zlomit“ nebo „rozbít“. V této fázi přichází okamžik, kdy se člověk osvobodí od síly, která zadržuje a dospěje ke třetí fázi. *Kjú* znamená „rychlost“ nebo „zrychlení“. Zde akce s využitím veškeré síly kulminuje, ale pak se prudce zarazí, jako by narazila na překážku, na nový odpor.²⁰³ Fáze *ha* je opět rozdělena na druhotné *džo-ha-kjú*. Celá hra se tedy skládá z pěti částí, tzv. *danů*. První *dan* začíná vstupem *wakiho* a *wakicureho* a končí jejich společnou písní. Tempo je velmi pomalé a klidné. Druhý *dan* („*haové džo*“) je výstup *šiteho* a jeho píseň, Třetí *dan* („*haové ha*“) je setkání *wakiho* a *šiteho*, jejich rozhovor a první pasáž sboru. Čtvrtý *dan* („*haové kjú*“) tvoří jádro hry a bývá nejzajímavější po hudební stránce. Na konci tohoto danu se odhalí pravá povaha *šiteho* role a *šite* odchází. V pátém *danu* *kjú* se *šite* vrací a předvádí energické pohyby; přichází taneční vyvrcholení a celé tempo hry se zrychluje. Tato struktura je samozřejmě modelová (platí zejména pro *mugen-nó*) a v

202 KALVODOVÁ, D.: Asijské divadlo na konci milénia, s. 86.

203 Srov. BARBA, E.: Slovník divadelní antropologie, s. 15.

mnoha hrách je porušována, což není bráno jako nedostatek - záleží na charakteru hry.²⁰⁴

Zeami byl přesvědčen, že uspořádání *džo-ha-kjú* se vyskytuje v každé činnosti. Vnímal ho i ve cvrlikání ptáků. Podle Eugenia Barby je koncept *džo-ha-kjú* jakýsi kód, který je zabudovaný do všech úrovní struktury divadla *nó*. Prostupuje „atomy, buňky, celý organismus japonského divadla. Vztahuje se na každé jednání herce, na každé jeho gesto, dýchání, hudbu, na každou scénu, každou hru *nó*.“²⁰⁵ Podle Reného Seifferta jde dokonce o univerzální estetickou konstantu. Jde tedy o pravidlo a jak říká známé pořekadlo: pravidla jsou od toho, aby se porušovala. Divadlo potřebuje pravidla, aby nešlo o pouhé běžné chování, zároveň ale musí pravidla překračovat, aby nebylo jen naplňováním liturgie. Když *nóový* herec naruší rytmus *džo-ha-kjú*, vzbudí tak divákovu pozornost a obnoví vzájemný kontakt.²⁰⁶

Tak jako je možné rozčlenit na tři fáze každé představení i každý jeho prvek, tak se stejným způsobem člení, respektive tvoří, i celodenní program her. Jak bylo popsáno v kapitole 2.2.5, hry se dělí do pěti skupin (*gobandate*) a jejich řazení není náhodné. V první skupině jsou hry pomalé a tradiční, čímž naplňují smysl fáze *džo*. Tyto hry důstojně otevírají slavnostní ceremoniál. Prostřední *haová* fáze je opět analogicky rozdělena na tři části. Druhé, třetí a čtvrté kusy jsou živé, zajímavé a často zábavné. Triádu uzavírají závěrečné hry, které bývají o duchách nebo démonech, a nesou dobrotivé poselství. Jde o oslavný závěr, který přináší úlitbu božstvům a upokojení vášní. Tento promyšlený program má zajistit divákům co nejširší škálu zážitků a celkový pocit harmonie a uspokojení. Na konci dne by měl divák odcházet s očištěnou a uklidněnou myslí, s pocitem zajímavého zážitku, ne však ve výraznějším citovém vypětí.²⁰⁷

Jak je patrné, na strukturu her *nó* lze bez obtíží aplikovat Genepovu teorii průběhu rituálů. Každý obřad i divadlo potřebuje svůj úvod, nelze skočit rovnou *in medias res*. V této fázi má člověk zapomenout na to, co dělal předtím. Měl by se ponořit do atmosféry nevšedního zážitku. Stejně tak důležité, možná i důležitější, je každý takový zážitek náležitě uzavřít; to ostatně platí i v běžném životě. Pokud by člověk po silně emotivním prožitku náhle přišel do střetu se syrovou realitou, nejen že by přišel o pocit katarze, ale mohlo by mu to způsobit i nemalé psychické problémy. Tuto potřebu

204Srov. RUMÁNEK, I.: Japonská dráma *nó*: žánr vo vývoji, s. 187 – 188.

205BARBA, E.: Slovník divadelní antropologie, s. 15.

206Srov. Tamtéž.

207Srov. RUMÁNEK, I.: Japonská dráma *nó*: žánr vo vývoji, s. 175.

postliminální fáze lidé většinou naplňují podvědomě. Někdo se jde projít, jiný si utřídí pocity záznamem do deníku a třetí si s kamarády otevře lahev vína. Co se týče prostřední, *liminální* fáze, ta je z nejobecnějšího hlediska charakterizována především vytržením ze zaběhlého schématu. Možná jen v divadle zapomeneme na své starosti v práci, možná se nám v tranzu před očima rozpadne vše, co bylo naší jistotou. Ve fázi pomezí se osvobozujeme od našich zaběhlých rolí. Můžeme nechat pracovat naši fantazii a stát se na chvíli někým jiným. Nebo se naopak pohroužíme do sebe a objevíme své pravé, dosud netušené Já.

Závěr

Jak jsme v průběhu práce viděli, divadlo *nó* obsahuje nespočet rituálních prvků. Některé z nich se týkají jen herců a muzikantů. Sem patří očistný rituál před začátkem představení, možnost poprvé si nasadit masku, přijetí nové identity v místnosti se zrcadlem. Počínaje příchodem na scénu se ritualita týká všech zúčastněných, aktérů i diváků. Rituální náboj může mít i jednotlivé gesto, ale jen v tom případě, že se efekt donese až k divákovi. Obřadnost prostupuje celým představením, v průběhu graduje a vyvrcholí dynamickým závěrečným gestem.

Nejbohatším zdrojem rituálních prvků je určitě japonský šintoismus a buddhismus. Z jejich zdrojů a z mytologie vychází většina námětů pro hry *nó*. Jejich prostřednictvím je v divákovi evokován zážitek posvátna a upevňován vztah k náboženské tradici.

Divadlo *nó* lze tedy jistě označit jako rituální. Jak jsme viděli v poslední kapitole, průběh představení vykazuje stejnou strukturu jako průběh rituálu podle Arnolda van Gennepa. Srovnáme-li *nó* s Schechnerovou tabulkou, vidíme, že z levého sloupce vykazuje symbolický čas a vztah k nepřítomným. Jinak ale obsahuje převážně prvky zábavných, spíše než účinných prvků. Můžeme tedy říct, že ačkoliv má *nó* mnoho rituálních prvků, stále je to divadlo, nikoliv rituál. A to možná jen z prostého důvodu, že nemůže být zároveň obojím. Jak totiž kdysi velmi výstižně řekl Bertolt Brecht: je sice možná pravda, že divadlo vzniklo z rituálu, ale divadlem se stalo díky tomu, že rituálem být přestalo.²⁰⁸

Ačkoliv má v Česku výzkum na poli divadla *nó* dlouholetou tradici a i dnes se těší zájmu českých a slovenských japanologů, téma rituálních aspektů divadla *nó* je víceméně opomíjeno. Stejně tak k tématu Vztah rituálu a divadla jsem nenašla v podstatě žádné české publikace. V průběhu práce jsem si čím dál tím víc uvědomovala, jak široké téma jsem si zvolila. Každá kapitola mě zaváděla hlouběji do problematiky, ale tím jsem se danému tématu kvůli vyhledávání širších souvislostí často bohužel i vzdalovala. Každá z kapitol by se jistě dala rozpracovat mnohem hlouběji, zejména kapitoly o vlivu buddhismu a šintoismu na obsah a formu *nó*ových představení. Zůstalo mi mnoho zpracovaného materiálu, který už se do práce nevešel. Stejně tak mi na stole zbylo několik knih, zejména cizojazyčných, které jsem nestihla zpracovat a

²⁰⁸Srov. GROTOWSKI, J.: Divadlo a rituál, s. 71.

které by práci jistě dodaly další rozměr. Samotné téma rituálu je velmi široké. Má mnoho projevů, které je obtížné interpretovat. Divadlem *nó* se zabývají především japanologové a má to svůj důvod. Mně chyběly hlubší znalosti o japonské kultuře a o jejich náboženství. A hlavně není moje znalost japonštiny na takové úrovni, abych mohla číst originální texty.

Jak už jsem naznačila, práce by se dále mohla ubírat mnoha směry. Mě osobně by nejvíce zajímalo, zkoumat téma rituálního a náboženského divadla i v jiných kulturách. Také jsem velmi ráda, že jsem objevila obor divadelní antropologie, který mě doslova nadchnul jako výborný teoretický zdroj pro rozvíjení praxe.

Seznam použitých zdrojů:

- ARNOTT, P.: The Theatres of Japan. London: MacMillan and co, 1969. No. 74-81567
- BARBA, E., SAVARESE, N.: Slovník divadelní antropologie: o skrytém umění herců. Praha: Nakladatelství Lidové noviny: Divadelní ústav: 2000. ISBN 80-7008-109-0
- BENEDICTOVÁ, R.: Chryzantéma a meč: vzorce japonské kultury. Praha: Malvern, 2013. ISBN 978-80-86702-45-5
- BOWIE, F.: Antropologie náboženství. Praha: Portál, 2008. ISBN 978-80-7367-378-9
- CAMPBELL, J.: Orientální mytologie: Masky bohů. Praha: Pragma, 2006. ISBN 80-7205-972-6
- COBB, D.: Haiku. London: The British Museum, 2002. ISBN 978-0-7141-2401-8
- EARHART, H. BYRON: Náboženství Japonska: mnoho tradic na jedné svaté cestě. Praha: Prostor, 1998. ISBN: 80-85190-80-X
- EBELOVÁ, K.: Maska v proměnách času a kultur. Praha: Grada, 2012. ISBN 978-80-247-2470-6
- EMIGH, J.: Masked Performance: The Play of Self and Other in Ritual and Theatre. Philadelphia: University of Pensylvanie Press, 1996. ISBN 0-8122-3058-2
- ERBAN, V.: Maska a tvář: hra s identitou v mezikulturních proměnách. Praha: Malá skála, 2010. ISBN 978-80-86776-09-5
- GENNEP, van A.: Přejímací rituály: systematické studium rituálů. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1997. ISBN 80-7106-178-6
- GROTOWSKI, J.: Divadlo a rituál. Bratislava: Kalligram, 1999. ISBN 80-7149-276-0
- HAŠKOVEC, V., MULLER, O.: Galerie géniů anebo Kdo byl kdo. Praha: Albatros, 2004. ISBN 80-0001517-X
- HILSKÁ, V.: Japonské divadlo. Praha: Ústav pro učební pomůcky průmyslových a odborných škol, 1947.
- KALVODOVÁ, D.: Asijské divadlo na konci milénia. Praha: Academia, 2003. ISBN 80-200-1019- X
- KALVODOVÁ, D.: Vítr v piniích. Praha: Odeon, 1975. ISBN 01-119-75
- KNOTKOVÁ-ČAPKOVÁ, B.: Základy asijských náboženství: 2. díl. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2005. ISBN 80-246-0994-0
- LUKAVSKÝ, R.: Stanislavského metoda herecké práce. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978.

- MIJAKE, A.: Výrazové prostředky divadla nó a používání masky; Disk: časopis pro studium dramatického umění. Praha: nakladatelství AMU, 2007. ISBN 1213-8665
- NOVÁK, M. a kol.: Kalhoty pro dva: antologie japonského divadla. Praha: Brody, 1997. ISBN 80-86112-06-3
- PAVIS, P.: Divadelní slovník. Praha: Divadelní ústav, 2003. ISBN 8070081570
- PAVLOVSKÝ, P.: Základní pojmy divadla: teatrologický slovník. Praha: Libri, 2004. ISBN 80-7277-194-9
- RUMÁNEK, I. R.V.: Japonská dráma nó: žánr vo vývoji. Bratislava: VEDA, 2010. ISBN 978-80- 224-1148-6
- ROYALL, T.: Japanese Nó Dramas. London: The Penguin Classics, 1992. ISBN 978-0-140-44539-8
- ŘÍČAN, P.: Psychologie náboženství. Praha: Portál, 2002. ISBN 80-7178-547-4
- SKARUPSKÁ, H.: Úvod do kulturní a sociální antropologie. Olomouc: Univerzita Palackého, 2006. ISBN 80-244-1509-7
- VELTRUSKÝ, J: Příspěvky k teorii divadla. Praha: Divadelní ústav, 1994. ISBN 80-7008-046-9
- VOSTRÁ, D.: Předpoklady japonské scéničnosti. Praha: KANT, 2015. ISBN 978-80-7437-123-7
- VOSTRÁ, D.: Zeami Motokijo: Poučení hercům. Praha: KANT, 2015. ISBN 978-80-7437-214-8
- WERNER, K.: Náboženství jižní a východní Asie. Brno: Masarykova Univerzita, 1995. ISBN 80-210-1122-X
- ZEN: Antologie zen-buddhismu. Bratislava: CAD Press, 1986. ISBN 80-85349-03-5.

Abstrakt

Tato práce se zabývá japonským divadlem Nó, které je nejstarší živou divadelní tradicí na světě. Práce je zaměřena na rituální aspekty divadla nó, které jsou analyzovány v kulturně-historickém kontextu. Pozornost je věnována nejrozšířenějším japonským náboženstvím, šintoismu a buddhismu, dějinnému vývoji divadla nó, jeho výrazovým prostředkům a struktuře divadelních her.

Klíčová slova: divadlo, nó, rituál, Japonsko, buddhismus, šintoismus

Abstract

This theses deals with Japanese theatre Noh, which is the oldest living theatre tradition in the world. The theses is focused on ritual issues which are analysed on cultural and historical background. Topics which are described deeply are Japanese religions, Shinto and Buddhism, historical progress of Noh, its means of expression and structure of the plays.

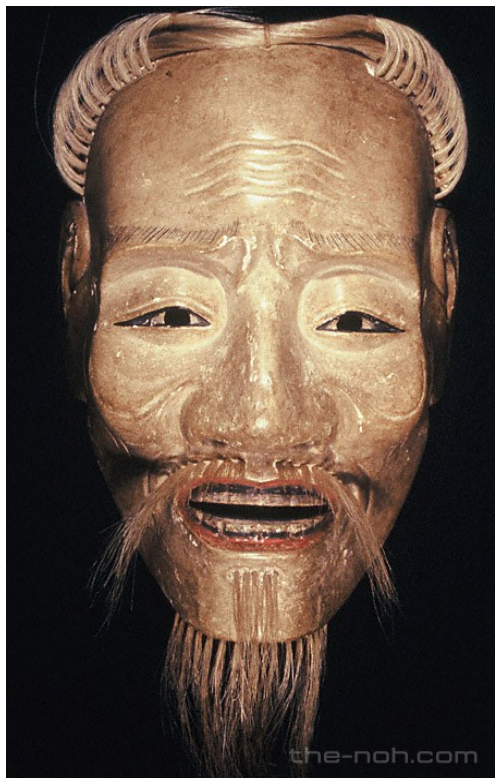
Key words: theatre, Noh, ritual, Japan, Buddhism, Shinto

Obrazová příloha:

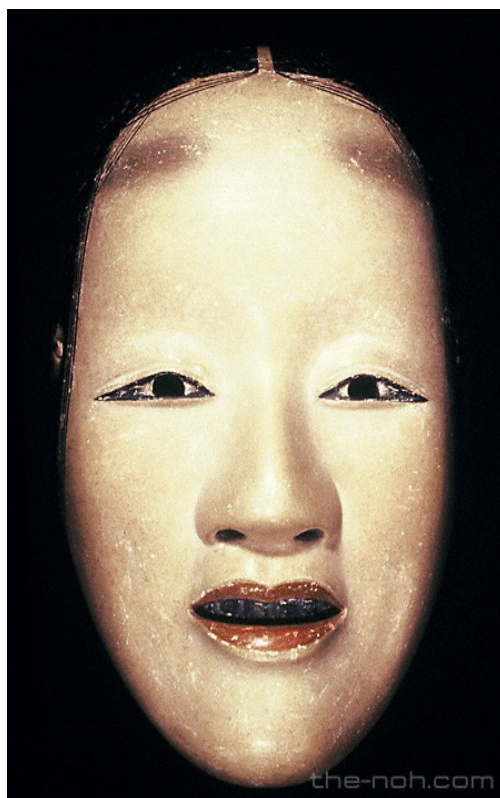
Maska Okina



Maska starce



Maska ženy



Maska démona



Maska ducha



Změna ve výrazu masky podle úhlu pohledu



Scéna



Půdorys scény

