

**UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI**

**Filozofická fakulta**

**Katedra asijských studií**

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**Idealizované ztvárnění ženy v divadle kabuki**

**The Idealized Portrayal of Woman in Kabuki Theatre**

**OLOMOUC 2018 Jana Kuderová**

**Vedoucí práce: Mgr. Sylva Martinásková, Ph.D.**

Prohlašuji, že jsem bakalářskou diplomovou práci vypracovala samostatně a uvedla veškeré použité prameny a literaturu.

V Olomouci dne:

Podpis:

## **Anotace**

Tato bakalářská práce se zaměřuje na ženské role v tradičním japonském divadle kabuki. Zkoumá idealizovaný koncept ženských postav a jeho vznik, zaměřuje se na stylizaci, symboliku a jednotlivá estetická i ideologická pravidla. Cílem práce je přiblížit teoretický rámec ženských rolí a posléze zkoumat, jak jsou teoretická pravidla pro ženské postavy aplikována v jednotlivých divadelních hrách. Po nastínění vývoje kabuki je práce rozdělena na teoretickou část, část popisující konkrétní realizaci daných ideálů v kabuki a na bližší rozbor jedné hry.

**Počet stran:** 73

**Počet znaků včetně mezer:** 100 284

**Počet titulů použité literatury a internetových zdrojů:** 31

**Klíčová slova:** kabuki, divadlo, *onnagata*, Edo, estetika, ideál, symbol

## **Abstract**

This Bachelor Thesis deals with women roles in Kabuki, the traditional Japanese theatre. It studies an idealized concept of women characters and its origin, it focuses on stylization, symbolism and particular aesthetic rules, as well as ideological rules. The purpose of this thesis is to describe a theoretical aspect of women roles and to study how these theoretical rules are applied and put into effect in given plays. After a brief description of development of Kabuki, the thesis is divided into a theoretical part, a part dealing with the practical usage in given plays and into more detailed analysis of one play.

**Key words:** Kabuki, theatre, *onnagata*, Edo, the aesthetic, ideals, symbols

Ráda bych poděkovala vedoucí práce Mgr. Sylvě Martináskové, Ph.D. za ochotu, připomínky a cenné rady, dále za trpělivost a vstřícnost během psaní mé práce. Dále bych chtěla poděkovat panu Šibatovi Jošinarimu z Osaka University, jehož entuziastické přednášky o japonském divadle ve mně vzbudily zapálení pro kabuki.

## Obsah

<b>Ediční poznámka</b> .....	6
<b>Úvod</b> .....	7
<b>1. Historie vývoje kabuki</b> .....	9
1.1. <i>Onna kabuki</i> .....	9
1.2. <i>Wakašu kabuki</i> .....	11
1.3. <i>Jaró kabuki</i> .....	13
1.4. Období Genroku .....	14
1.5. Kabuki do začátku éry Meidži .....	16
<b>2. Formování ideálu</b> .....	17
2.1. Ustanovení formy <i>kata</i> .....	17
2.2. Stírání rozdílu mezi realitou a fikcí .....	19
2.3. Vliv neokonfucianismu .....	22
2.4. Stylizace a symbolika .....	26
2.5. Princip duality .....	29
2.5.1. <i>Jin-jang a henšin</i> .....	30
2.5.2. Žena v mužském těle .....	32
<b>3. Ženská role na jevišti</b> .....	36
3.1. Pohyb.....	36
3.1.1. Tanec a svádění .....	38
3.1.2. Bojové scény .....	41
3.2. Kostýmy a vzhled.....	43
3.3. <i>Henšin</i> ženských rolí.....	46
<b>4. Rozbor hry <i>Sagi musume</i></b> .....	50
<b>Závěr</b> .....	57
<b>Seznam použité literatury</b> .....	59
<b>Seznam internetových zdrojů</b> .....	60
<b>Seznam příloh</b> .....	63
<b>Přílohy</b> .....	65

## Ediční poznámka

V práci byla k přepisu japonských pojmů a jmen použita česká transkripce. Japonské pojmy jsou vyznačeny kurzívou a doplněny znakovým zápisem. Slovo kabuki není uváděno v kurzívě, pokud se nejedná o součást japonského ustáleného slovního spojení (například *wakašu kabuki*). Pojem *onnagata* v této práci vyjadřuje mužské herce, kteří se specializují na ženské role, proto je mu v této práci přiřazen mužský gramatický rod a je s ním tak zacházeno. Japonská jména jsou uváděna v tradičním japonském zápisu, to znamená v pořadí nejdříve příjmení a až poté jméno. Cizojazyčné zdroje v této práci byly přeloženy autorkou práce, pokud není uvedeno jinak. Zdroje jsou uvedeny v citační formě ČSN ISO 690.

## Úvod

Kabuki, jedna ze tří tradičních japonských divadelních forem, fascinuje diváky již přes 400 let. Během svého vývoje se z původních parodických a erotických tanců se vypracovalo na snový svět plný hrdinství, lidské tragédie, výrazných kostýmů a uhrančivých žen. Právě ženy v kabuki a jejich ztvárnitelé, kteří se označují pojmem *onnagata* (女形)<sup>1</sup>, se stali jedním ze symbolů této divadelní formy a svým vystoupením dodali hrám nádech tajemnosti a krásy. Kabuki nabízí divákovi svět balancující na pomezí reality a fikce, vytváří prostor pro uskutečnění fantazií a tento koncept vztahuje i na jednotlivé postavy, především na ženy, které jsou tím pádem značně idealizovány.

Po nastínění vývoje kabuki a přechodu z ženských hereček na herce je v této bakalářské práci pozornost věnována teoretickému rámci ženských rolí a jeho formování. Tento rámec se vyvíjel přibližně od druhé poloviny 17. století do konce 19. století, a proto se práce soustředí především na kabuki v období Edo (江戸時代, *Edo džidai*)<sup>2</sup> a na kabuki na začátku období Meidži (明治時代, *Meidži džidai*).<sup>3</sup> Zmiňme však, že přestože je moderní kabuki ovlivněno západním „realistickým“ divadelním uměním, i dnes se v něm stále ještě uplatňuje většina pravidel z počátků této tradiční divadelní formy a tudíž je lze nadále považovat za relevantní zdroj pro bližší zkoumání daných estetických pravidel.

Jednotlivé aspekty estetického ideálu ženských rolí jsou aplikovány do divadelní praxe a přiblíženy na různých ukázkách z her, z nichž některé měla autorka možnost osobně shlédnout během studijního pobytu v Japonsku. Podrobněji se práce věnuje taneční hře *Sagi musume* (鶯娘). Premiéru měla v roce 1762 a od té doby prošla drobnými úpravami. Autorka pracuje s původním textem doprovodné písně *nagauta* (永歌)

---

<sup>1</sup> Občas se používá jiný způsob čtení znaků 女形, a to *ojama*. *Onnagata* se mohou dále zapisovat i znaky 女方, přičemž čtení zůstává stejné.

<sup>2</sup> Období 1603–1868.

<sup>3</sup> Období 1868–1912.

v kombinaci s nynějším dramatickým zpracováním, které vychází z představení herce Ičikawy Dandžúroa IX. (市川團十郎, 1838–1903) z roku 1886.

Cílem této práce je objasnit koncept ženských rolí v divadle kabuki, tj. jeho teoretický rámec i jeho následnou aplikaci do jednotlivých divadelních her. Práce by měla přiblížit koncept jakožto soubor idealizovaných, avšak nedosažitelných představ o ženách v tehdejší Japonsku, zároveň jako koncept, který byl ovlivněn zásahy tehdejší vládní ideologie. Zaměříme se na jednotlivé požadavky a pravidla, která jsou kladena na ztvárnitele ženských rolí a na to, co by měla žena v kabuki symbolizovat. Vzhledem k velkému množství různých postav a ženských rolí v divadle kabuki však není možné v této práci porovnat všechny rozdíly a odlišné symboly, proto uvádíme charakteristiky typických rolí a obecné charakteristiky vztahující se na všechny ženské role.



## 1. Historie vývoje kabuki

Nastolení vlády tokugawského šógunátu (徳川幕府, *Tokugawa bakufu*) v roce 1603 ukončilo více než století trvající období válčících knížectví (戦国時代, *sengoku džidai*)<sup>4</sup>, kdy bylo Japonsko zmítáno sériemi krvavých konfliktů. Ustanovení nové vlády a zavádění jak ekonomických, tak sociálních reforem příznivě ovlivnilo hospodářský vývoj země. Relativní stabilita v období Tokugawa přispěla k prudkému rozvoji domácího obchodu a měst, a to především Eda<sup>5</sup>, Ósaky a Kjóta, kde se soustřeďovala nejen samurajská třída, ale především i měšťané a obchodníci.<sup>6</sup> S rapidně rostoucím počtem obyvatel stoupala také poptávka po výrobcích a službách. Díky stabilizované politické situaci měli měšťané možnost vyhledávat zábavu a angažovat se ve společenském životě – můžeme tedy mluvit o formování specifické měšťanské kultury doby Edo, která kontrastovala s kulturou samurajské vrstvy, ovlivněnou principy neokonfucianismu.<sup>7</sup>

### 1.1. Onna kabuki

Za počáteční bod ve vývoji kabuki je považován rok 1603, kdy skupina tanečnic v čele s kněžkou Izumo Okuni (出雲阿国, 1572–?) začala v Kjótu na provizorním jevišti u vyschlého koryta řeky předvádět vystoupení mající původ v náboženských tancích k uctění Amidy Buddha, takzvaných *nenbucu odori* (念仏踊り)<sup>8</sup> a následně krátké scénky reflektující tehdejší městský život. Výjevy, v nichž si Okuni přestrojená za mladého válečníka domlouvá schůzky s kurtizánami, byly na jevišti doprovázeny vyzývavými

---

<sup>4</sup> Období 1467–1603.

<sup>5</sup> Dnešní Tokio.

<sup>6</sup> SHIVELY, Donald H. Popular culture. In: HALL (ed.), John Whitney. *The Cambridge history of Japan. Volume 4, Early modern Japan*. Repr. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. ISBN 0-521-22355-5. s. 706.

<sup>7</sup> REISCHAUER, Edwin O. a Albert M. CRAIG. *Dějiny Japonska*. Vyd. 2., dopl. Přeložil David LABUS, přeložil Jan SÝKORA. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2012. ISBN 978-80-7106-513-5. s. 100.

<sup>8</sup> HILSKÁ, Vlasta. *Japonské divadlo*. V Praze: Ústav pro učebné pomůcky průmyslových a odborných škol, 1947. OCLC 320145172. s. 72.

tanečními čísly. Nekontrolované pohyby mladých žen v kostýmech odhalujících končetiny, a především Okuni, parodující mladého svůdníka, si přihlížející měšťany získaly svou senzualitou a nevázaností.<sup>9</sup> Pro tento druh vystoupení bylo zavedeno označení *onna kabuki* (女歌舞伎).<sup>10</sup>

Se zvyšující se popularitou těchto představení rostl počet uskupení, která se snažila Okuninu skupinu napodobit. Jednalo se především o kurtizány, jež začaly využívat smyslných tanců jakožto formy sebe prezentace před zraky svých potenciálních zákazníků.<sup>11</sup> Za doprovodu šamisenu tančily v nápadných kostýmech na malých jevištích připomínající jeviště divadla *nó* (能), která byla zakládána podél řeky Kamo, blízko zábavní čtvrti Gion-Šidžó.<sup>12</sup> Z Kjóta, jakožto výchozího bodu, se *onna kabuki* rozšiřovalo do okolních provincií a získávalo si nejen měšťany, ale i mnohé samuraje.

Přestože je počátek vývoje kabuki připisován ženám, je vhodné zmínit, že se na jevišti objevovali občas i muži, oděni převážně do ženských kimon. Konfuciánský učenec, rádce šóguna a filozof Hajaši Razan (林羅山, 1583–1657) popisuje zmíněné výjevy následovně:

*„Muži nosí ženské oblečení; ženy nosí mužské oblečení, stříhají si vlasy a nosí mužský uzal, mají meče na boku (...) Zpívají písně a tančí vulgární tance, jejich obscénní hlasy jsou hlučné jako bzučící mouchy a cvrkot cikád.“<sup>13</sup>*

---

<sup>9</sup> SHIVELY, Donald H. Popular culture. In: HALL (ed.), John Whitney. *The Cambridge history of Japan. Volume 4, Early modern Japan*. s. 749.

<sup>10</sup> V období Edo se slovo kabuki zapisovalo většinou znaky 歌舞伎, kdy poslední znak odkazoval na tančící či zpívající ženu. Současný zápis 歌舞伎 se rozšířil a začal používat až po restauraci Meidži v roce 1868.

<sup>11</sup> KAWATAKE, Toshio. *Kabuki: baroque fusion of the arts*. Tokyo: LTCB International Library Trust, 2003. OCLC 472970631. s. 129.

<sup>12</sup> Gion-Šidžó (祇園四条) v Kjótu je dodnes známá zábavní čtvrť, kde leží jedno ze tří proslavených divadel kabuki – scéna Minamiza.

<sup>13</sup> Cit. In: SHIVELY, Donald H. s. 751.

Role mužů však v těchto případech byly ještě zanedbatelné, nanejvýš komické. Ženské kostýmy (stejně jako tanečnice s meči za pasem) měly totiž pouze mást publikum a pomáhaly dotvářet celkový obraz parodických výjevů.

Nicméně pro diváky nebyla rozhodující dramatická forma či umělecké dovednosti – větší pozornost věnovali atraktivitě jednotlivých tanečnic a své zaujetí dávali najevo pokřikováním či pochvalnými poznámkami v průběhu představení. Po skončení představení nebylo neobvyklé, že se zájemci šli ucházet o společnost žen, jež je tak okouzily. Emoce, projevy nadšení a zájem o účinkující však mnohokrát vyeskaloval v hádky mezi obecenstvem a v některých případech i v krveprolití.<sup>14</sup> Situaci komplikoval též fakt, že většina vystoupení začala být přímo asociována s prostitucí. Vyskytovaly se i případy, kdy někteří vysoce postavení samurajové utekli s tanečnicemi kabuki a z důvodu odhalení takového vztahu nakonec spáchali sebevraždu.<sup>15</sup>

*Bakufu* pohlíželo na kabuki jakožto na element, jenž měl negativní vlivy na morálku válečníka. Zájem o kabuki se totiž především neslučoval s tokugawskou doktrínou vycházející z myšlenek neokonfucianismu, ve kterých byla vyzdvihována střídmost a sebekontrola. Nutno také připomenout, že v rámci systému *šinókovášó* (士農工商)<sup>16</sup> bylo opovrhováno obchodníky a tedy i jejich způsobem života a vyhledávanou zábavou. Tudiž morální aspekty, případy emocionálních střetů i sebevraždy nakonec přiměly šógunát v roce 1629 k vydání zákazu vystupování žen na jevištích kabuki. Přes více než 250 let, tedy až do restaurace Meidži, se tak na scéně neobjevila žádná žena.

## 1.2. *Wakašu kabuki*

Krátce po vydání zákazu vystupování žen se pozornost publika soustředila na mladé

---

<sup>14</sup> SHIVELY, Donald H. *Bakufu Versus Kabuki*. *Harvard Journal of Asiatic Studies* [online]. 1955, 18(3), 326–356. [cit. 2017-09-20]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/2718437>. s. 329.

<sup>15</sup> KAWATAKE, Toshio. *Kabuki: baroque fusion of the arts*. s. 130.

<sup>16</sup> Systém společenského postavení v období Tokugawa, podle kterého jsou za nejváženější považováni sestupně: samuraj, rolník, řemeslník, obchodník.

muže, takzvané *wakašu* (若衆)<sup>17</sup>, kteří měli za úkol nahradit tanečnice, jež byly shledány tokugawskou vládou za morálně pohoršující. Mladí herci neusilovali o inovaci či o vlastní pojetí kabuki, ale pokračovali ve zpěvu a prezentaci smyslných tanců podle vzoru jejich ženských předchůdkyň a předváděli scény reflektující svět zábavních čtvrtí. Oblékali se do kimon s dlouhými rukávy *furisode* (振袖), pudrovali si obličej, nosili složité účesy. Dle Watanabeho<sup>18</sup> tento styl oblékání a líčení vychází z tradiční módy mladých příslušníků císařského dvora v období Heian (平安時代, *Heian džidai*)<sup>19</sup>, která byla postupně rozvíjena příslušníky vojenské šlechty a nakonec získala popularitu i u středních vrstev.

Zpívající a tančící *wakašu* v elegantních kimonech se stali ztělesněním jakési mysteriózní androgynie – přestože vypadali jako ženy, jejich pohyby či hlas v sobě nesly element mužské síly. Například Ukon Genzaemon (右近源左衛門, 1622–?), který je označován za jednoho z prvních předchůdců herců *onnagata*, byl přirovnáván k legendárnímu básníkovi Ariwara no Narihiovi (在原業平, 825–880), jenž byl údajně symbolem elegance a krásy a o němž se zároveň hovořilo jako o androgynním spojení ženských a mužských vlastností.<sup>20</sup>

Pokud přihlédneme k dlouhé tradici *šudó* (衆道), neboli běžné praktice sexuálního vztahu mezi dvěma muži (zpravidla mezi mladým samurajem a jeho pánem), není pak překvapující, že stále přetrvávající asociace představení kabuki s prostitucí měla za následek, že se *wakašu* stali také objektem sexuální touhy publika. Stejně jako adolescenti sloužící v chrámech nebo herci divadla *nó* v období Muromači (室町時代, *Muromači*

---

<sup>17</sup> Za *wakašu* se v době Edo označovali mladí muži, kteří ještě neabsolvovali *genpuku* (元服), neboli ceremoniál dosažení dospělosti. Na rozdíl od dospělých neměli vyholené temeno hlavy. Jejich vlasy byly chápány jako symbol mládí a krásy.

<sup>18</sup> Cit. In: MEZUR, Katherine. *Beautiful Boys/Outlaw Bodies: Devising Kabuki Female-Likeness*. New York: Palgrave Macmillan, 2005. ISBN 1-4039-6712-1. s. 3.

<sup>19</sup> Období 794–1185.

<sup>20</sup> MEZUR, Katherine. *Beautiful Boys/Outlaw Bodies: Devising Kabuki Female-Likeness*. s. 55.

*džidai*)<sup>21</sup> bylo i nemálo *wakašu* angažováno v intimních vztazích s jejich patrony či movitými zákazníky z řad obecnstva. Šógunát v reakci na tento rostoucí trend vydal v roce 1652 zákaz vystupování *wakašu*, a to z důvodu údajného negativního vlivu kabuki na plnění povinností a na morálku především vojenské šlechty a mnichů.

### 1.3. *Jaró kabuki*

Po zákazu *wakašu kabuki* se v Japonsku začaly ozývat nespokojené hlasy. Šógunát si uvědomoval, jak velkou popularitu si za tak krátkou dobu bylo kabuki schopno získat, a tak svolil ke znovuotevření divadel a rozhodl se toto „nutné zlo“ tolerovat. Avšak s úmyslem potlačit sexuální aspekt her bylo nařízeno, že herci musí mít vyholené temeno hlavy, tudíž být dospělými. Dalším nařízením vůči divadlům bylo omezení tanečních čísel s erotickým podtextem a zařazení většího počtu dramatických scén, například různých imitací majících svůj původ ve fraškách *kjógen* (狂言).<sup>22</sup>

Kvůli nařízení šógunátu se na scéně začalo objevovat více dospělých účinkujících. Ztvárnění ženských rolí, především pak rolí kurtizán ve scénách odehrávajících se v zábavních čtvrtích, připadalo nadále osvědčeným *wakašu*. Avšak ti *wakašu*, kteří chtěli nadále pokračovat v působení na jevištích, si museli oholit temeno hlavy, tedy zbavit se vlasů spojovaných s mládím a krásou a začít nosit účes zvaný *jaró atama* (野郎頭), který nosili všichni dospělí měšťané. Odezva u obecnstva byla okamžitá, jak dokládá zápis v knize *Edo meišoki*<sup>23</sup> : „Vypadali poněkud předčasně vyspěle (...) jako kočky s uříznutýma ušima. Byl to politováníhodný pohled.“<sup>24</sup> Aby zmírnili šok ze změny účesu, pokládali si *wakašu* na hlavu šátky, kousky barevného hedvábí či malé ručníky. Později začali využívat i paruky, jejichž nošení však vzápětí *bakufu* zakázalo. Ve snaze nalézt

<sup>21</sup> Období 1336–1573.

<sup>22</sup> *Kjógen*, v překladu bláznivá slova, je tradiční forma japonského divadla s komickými prvky a humornými dialogy.

<sup>23</sup> *Edo meišoki* (江戸名所記) je průvodce vydaný v roce 1662 a popisuje zajímavá místa a historii tehdejšího Eda.

<sup>24</sup> Cit. In: SHIVELY, Donald H. *Bakufu Versus Kabuki*. *Harvard Journal of Asiatic Studies*. s. 333.

způsob, jak opět zvýraznit svou atraktivitu a sexuální přitažlivost, experimentovali mladí herci s nejrůznějšími kostýmy či líčením, avšak většina těchto pokusů vedla k dalším restrikcím ze strany tokugawské vlády. Ve druhé polovině 17. století tedy pozorujeme, že *wakašu*, svazování různými omezeními, museli nacházet nové způsoby, kterými by dokázali publikum okouzlit. Pro jejich přežití bylo nutné vymyslet jedinečný umělý koncept krásy, který by byl divácky atraktivnější než krása přirozená (reálná). Tento bod indikuje přelom ve vývoji kabuki – s formujícím se konceptem ideální krásy docházelo k postupné stylizaci jednotlivých scén a forem, následně byly vytvořeny specifické role, každá s vlastní charakteristikou. Lze tedy konstatovat, že zákazy a omezování ze strany šógunátu měly na estetický vývoj kabuki paradoxně pozitivní vliv.

#### 1.4. Období Genroku

Přelom 17. a 18. století, neboli kultura období Genroku (元禄)<sup>25</sup> se označuje jako zlatá éra divadla kabuki – v tomto období se ustálily jednotlivé formy, které jsou aplikovány dodnes. Z jednoduchých scének se vyvinula komplikovanější dramatická díla s překvapivými zvraty; zvýšil se též počet dějství jednotlivých her. Pomineme-li prvotní rozladěnost publika, způsobenou intervencemi ze strany šógunátu, kabuki si opět dokázalo podmanit přihlížející obecnost, a to především díky výrazným hereckým osobnostem, které svými jedinečnými hereckými schopnostmi vytvořily ustálené stylizované formy jednotlivých postav. Došlo také k jasné diferenciaci rolí na ženské a mužské, přičemž některé z nich se dělily i na desítky podkategorií, které měly vždy představovat zjednodušený typ či herecký model.

Uvedme zde tři nejdůležitější zakladatele tradičních rolí divadla kabuki: Ičikawa Dandžúró I. (市川團十郎, 1660–1704)<sup>26</sup> položil základ role *aragoto* (荒事), robustního

---

<sup>25</sup> Datace období Genroku se různí, obecně se uvádí 1688–1704, můžeme se ale setkat i s širším pojetím od přelomu 17. století do poloviny 18. století.

<sup>26</sup> Umělecká jména se v hereckých rodinách často dědí z otce na syna, číslo za jménem pak označuje

nebojácného a silného hrdiny – válečníka. Tato role se vyznačuje dynamikou, expresivitou a extatickými stavy, které vyzdvihují sílu bojovníka. Sakata Tódžúró (坂田 藤十郎, 1647–1709) je znám jako první představitel role *wagoto* (和事), která reprezentuje elegantního romantického hrdinu či zchudlého samuraje. Pro potřeby této práce je pak nejdůležitější herec Jošizawa Ajame (吉沢 菖蒲, 1673–1729), který je považován za zakladatele umění představitelů ženských rolí. Na jeho dílo a přínos pro kabuki se blíže zaměříme v následující kapitole.

K velkému rozkvětu kabuki také výrazně přispěl dramatik Čikamacu Monzaemon (近松門左衛門, 1653–1724), autor více než 100 her pro divadlo kabuki a *džóruři*.<sup>27</sup> Kromě rozmanitých historických her *džidaimono* (時代物)<sup>28</sup> psal i hry *sewamono* (世話物)<sup>29</sup> popisující tehdejší měšťanský život či události. Propracovaností postav, živými dialogy a dramatisací scén zvýšil prestiž kabuki a umožnil hercům předvést plnou škálu jejich umění na pozadí známých příběhů. Jelikož bylo publikum dobře seznámené se zápletkami jednotlivých příběhů (jednalo se o všeobecně známé příběhy nebo tehdejší skandály), nebyl pro něj rozhodující obsah, nýbrž herecký um a způsob, jakým byly jednotlivé role ztvárněny.<sup>30</sup> Divácky oblíbení herci tak dostali důležité slovo při zasahování do scénáře a dialogů, mohli částečně improvizovat a uzpůsobit si scény na míru tak, aby publiku předvedli to nejlepší ze svého umění.

---

generaci. V japonských textech se za jménem Ičikawa Dandžúró občas objevuje numerativ pro snadnější orientaci, v tomto případě 初代 (první).

<sup>27</sup> *Džóruři* (浄瑠璃) je tradiční forma loutkového divadla, která vznikla v Japonsku na konci 16. století. Pomocí loutek je převyprávěn hrdinský či milostný příběh. Na konci 17. století se *džóruři* těšilo – stejně jako kabuki – velké popularitě. Uvádí se i pod názvem *bunraku* (文楽), ten se ale začal používat až začátkem 19. století.

<sup>28</sup> Historické hry čerpají z národních legend a událostí, kladou důraz na morálku samurajů. Mnoho těchto her vzniklo přepracováním dramát určených původně pro divadlo *džóruři*.

<sup>29</sup> *Sewamono* vykreslují tehdejší společenský život užitím realistického hovorového dialogu. Často v nich protagonisté řeší konflikt mezi morální povinností a vlastními city.

<sup>30</sup> HILSKÁ, Vlasta. *Japonské divadlo*. s. 74.

### 1.5. Kabuki do začátku éry Meidži

Díky izolaci Japonska – a tudíž minimálním vlivům ze zahraničí – pokračovalo kabuki ve stabilním vývoji až do konce období Edo. Divadlo se stalo dynamičtější, a to díky zakomponování otočného hlediště umožňujícího variabilně měnit scény, či díky tak zvané „květinové cestě“ *hanamiči* (花道), můstku, který sloužil například pro efektní nástup protagonisty, či se na něm odehrávaly nejvypjatější scény.<sup>31</sup>

Role, které byly ustanoveny v době Genroku, byly postupně rozvíjeny dalšími generacemi herců a předávány v rodinách jakožto soubor hereckých technik *kata* (型). Neustálým pozorováním a trénováním již od raného dětství si měl herec osvojit koncept postavy a způsoby, jak ztvárnit a zvýraznit jednotlivé charakterové rysy. Zvládnutí *kata* však nespočívalo pouze v počáteční imitaci, důležitým faktorem byla i snaha o následné zdokonalení konceptu – drobné detaily či změny, kterými by herec kabuki dokázal ještě více umocnit dané vystoupení a zároveň dal vyniknout svým individuálním schopnostem.

Během více než 250letého vývoje se kabuki dopracovalo do bodu, kdy představovalo již neodmyslitelnou součást japonského měšťanského života. Bylo vyhledáváno pro svůj idealizovaný svět, zdobené kostýmy či stylizované pohyby herců, které publiku poskytovaly rozptýlení a únik z reality. Stalo se fantaskním prostředím pro nebojácné hrdiny a ušlechtilé kurtizány a věrně kopírovalo ideály tehdejší japonské společnosti.

---

<sup>31</sup> KALVODOVÁ, Dana. *Vítr v piniích: japonské divadlo*. Praha: Odeon, 1975. OCLC 320734505. s. 268–269.



## 2. Formování ideálu

Ženské role v divadle kabuki jsou výsledkem skloubení kontrastujících protikladů a jsou vystavené na principu dualismu, a to v mnohých rovinách. Kombinují vizuální krásu a eleganci s daným systémem přísných etických pravidel, balancují mezi skutečností a snem, nesou v sobě prvky jak ženské, tak mužské. Na povrchu mají představovat křehkost a krásu, v nitru by však ideálně měly být silné a nebojácné. Prolínáním množství rovin nabízejí *onnagata* publiku různorodé interpretace, mohou diváky svým počínáním i mást. Japonský spisovatel Mišima Jukio (三島由紀夫, 1925–1970), který se o divadlo kabuki zajímal a napsal také několik her, výstižně poznamenal, že *onnagata* je: „*dítětem zrozeným z cizoložství mezi snem a realitou.*“<sup>32</sup>

Tak jak divadlo kabuki vytváří zázemí pro extravaganci a snový svět, i ženy v něm mají za úkol být součástí vytvořené iluze, nikoli reflektovat realitu. Koncept ženy v kabuki kombinuje nehmotné - idealizované představy a společenské požadavky s hmotným ztělesněním těchto idejí, a to prostřednictvím mužského herce. Skloubením těchto dvou bodů dochází ke zrození takové postavy, která by mohla pro tehdejší japonské obyvatelstvo představovat dokonalý ideál ženy. Díky dlouhému procesu neustálého zdokonalování vytvořili herci *onnagata* přesvědčivou iluzi, že ideální žena, respektive rozsáhlá mozaika stvořená z často protikladných dílků, může opravdu existovat.

### 2.1. Ustanovení formy *kata*

Všechny slavné role či jednotlivé typy postav mají v dnešním kabuki svou *kata*, jež byla zdokonalována někdy i déle než dvanáct generací. Pojmem *kata* se označuje vzorec hereckých úkonů a pohybů, jedná se o stylizovaný koncept či jakýsi manuál, jak by měl

---

<sup>32</sup> Cit. In: TAKAKUWA, Yuko. Performing Marginality: The Place of the Player and of "Woman" in Early Modern Japanese Culture. *New Literary History* [online]. 1996, 27(2), 213–225. [cit. 2017-09-20]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/20057348>. s. 220.

herec ztvárnit danou roli. *Kata*, jeden z hlavních pojmů kabuki, původně vznikla díky různým experimentům oblíbených herců, kteří v procesu formování ideálního typu hrdiny či hrdinky zkoušeli oslovit publikum nejrůznějšími způsoby.

Pro vznik nové *kata* byla rozhodující divácká odezva. Jakmile bylo hercovo umělecké počínání a zvládnutí základů vyhodnoceno jako výborné<sup>33</sup>, měl volný prostor k tomu, aby nechal vyniknout své individualitě a talentu. Jelikož se herci v období Edo specializovali většinou jen na jeden typ role<sup>34</sup>, mezi ztvárniteli stejných rolí se často rodila rivalita. Toto soupeření o přízeň publika vyústilo v různé inovace – v nápadité kostýmy (každý s vlastní symbolikou), či v improvizované scény. Jestliže se nové prvky ve hře setkaly se kladnou reakcí obecnostva, začleňoval je herec do svých dalších vystoupení již pravidelně a stal se pro tyto odlišnosti distinktivním představitelem dané role, respektive tato role byla spojována se jménem daného herce.<sup>35</sup> Vytvořil tak novou formu *kata* (pro konkrétní roli či pro typ role), na kterou si díky její distinktivnosti mohl klást nárok.

Spojování *kata* se jmény jednotlivých herců mělo za následek předávání těchto vzorců (choreografie, teorie role a konkrétní scény) dál v rámci rodin, kde byly po generace aplikovány a postupně zdokonalovány až do dnešní podoby. Tento proces se nazývá *ie no gei* (家の芸), neboli rodinné umění. Z nejznámějších klanů kabuki zde jmenujme klan Ičikawa, který pokračuje ve stopách svého zakladatele Ičikawy Dandžúróa a je znám pro své role *aragoto*. Dalšími slavnými rody jsou například rod Onoe, Kataoka nebo Nakamura.

Základy, o které se první herci *onnagata* při tvorbě *kata* opírali, jsou předmětem odborných diskusí a dnes existují dvě teorie: Mezur<sup>36</sup> upozorňuje, že mnozí začínající *onnagata* účinkovali v mládí jako *wakašu*, tudíž měli zkušenosti se sváděním publika.

---

<sup>33</sup> Hodnocení a kritika herců (ale i kurtizán) byly pravidelně publikovány pod názvem *hjóbanki* (評判記).

<sup>34</sup> KAWATAKE, Toshio. *Kabuki: baroque fusion of the arts*. s. 134.

<sup>35</sup> MEZUR, Katherine. *Beautiful Boys/Outlaw Bodies: Devising Kabuki Female-Likeness*. s. 80.

<sup>36</sup> Tamtéž, s. 15.

Tyto zkušenosti a schopnosti pak byli schopni v omezené míře zakomponovat do nově vznikajícího uměleckého konceptu. Ostatní herci se mohli vystupováním mladíků z doby *wakašu kabuki* inspirovat a snažit se mladickou senzualitu a svůdnost vnést alespoň náznakově do celkového portrétu ženy na jevišti. Mezur tedy poukazuje na přetrvávající erotický podtón představení, který umění *onnagata* doprovází ne explicitně, ale ve formě náznaků. Naopak Isaka<sup>37</sup> zastává názor, že jádro formování *kata* vycházelo z imitování femininního chování a zvýrazňování jednotlivých vlastností či gest, která byla společností považována za „ženská“. Metoda sledování ženského chování a následný výběr a zveličení konkrétních vlastností se objevuje i v Jošizawově díle *Ajamegusa* (菖蒲草), na které odkazovaly následující generace ztvárnitelů ženských rolí.

Tvůrci nové *kata*, ačkoli formálně opovrhováni jako herci od „vyschlého koryta řeky“, si vydobyli prestižní postavení ve světě kabuki, mezi měšťany byli považováni za celebrity a těšili se zájmu nejrůznějších patronů a divadelních uskupení.<sup>38</sup> Byli vyobrazováni na masově produkovaných obrazech *ukijo-e* (浮世絵), díky nimž jejich osoba, umění i módní styl vstoupily do všeobecného povědomí japonského obyvatelstva.

## 2.2. Stírání rozdílu mezi realitou a fikcí

Zveličování ideálů, extravagance a iluze dokonalosti vytvořily z divadel místo, kde vládl do detailu propracovaný fiktivní svět, který však obratně pracoval s prvky reality tehdejšího Japonska. Balancování mezi skutečností a ideálem tvoří výrazný dualismus, který charakterizuje kabuki v období Edo. Je nutné zmínit, že problematika blízkosti dvou světů je však mnohem komplexnější, a to kvůli rozsáhlému repertoáru divadla kabuki. V případě historických her *džidaimono* převládá atmosféra nostalgie, obdivování

---

<sup>37</sup> ISAKA, Maki. *Onnagata: A Labyrinth of Gendering in Kabuki Theater*. Seattle and London: University of Washington Press, 2016. ISBN 0295806249.

<sup>38</sup> MEZUR, Katherine. *Beautiful Boys/Outlaw Bodies: Devising Kabuki Female-Likeness*. s. 83.

minulosti, známých příběhů a jejich hrdinů. Pokud je námětem hry legenda či jeden z japonských mýtů (například příběh o osmihlavé sani Jamata no Oroči<sup>39</sup>), hra samotná inklinuje jednoznačně k fikci. Mnohé historické události, z nichž *džidaimono* čerpají, mají sice svůj doložitelný reálný základ, ovšem značná dramatizace posouvá příběh již k rovině fiktivní. Tyto hry se těšily oblibě také z toho důvodu, že poskytovaly obecnstvu náhled do napjaté atmosféry dávných válek a krveprolití, což značně kontrastovalo s tehdejšími obdobími relativního míru v izolovaném Japonsku.

Na druhé straně *sewamono* pojednávají o událostech a skandálech, které diváky denně obklopovaly. Prezентují obecnstvu příběhy, jejichž zápletky jsou snadněji uvěřitelné a odehrávají se na známých lokacích – vytváří iluzi skutečnosti, se kterou se divák může ztotožňovat. Mluvíme o pouhé iluzi z toho důvodu, že kabuki i v tomto případě využívá své charakteristické prvky, a to propracovanou stylizaci, dramatizaci a náznakovost. Pro samotné postavy platí podobné principy, a to, že přestože jejich ztvárnění může působit realisticky, jejich základní kámen tvoří element fikce.

Střet skutečného a fiktivního je v kabuki znatelný i díky architektuře samotného divadla a jeviště. Dobře patrné to je na můstku *hanamiči*, který vede přímo na jeviště a rozděluje hlediště na dvě části. Diváci u *hanamiči* pak sedí jen několik desítek centimetrů od účinkujících, jsou jim takřka na dosah. Projevují své nadšení, jsou součástí hry samotné. Kontrastuje zde fyzická blízkost s idealizovanou nedotknutelností.<sup>40</sup>

Zaměříme se výhradně na ženské role v kabuki ve vztahu k realitě a fikci. Mnozí představitelé ženských rolí v období Edo přizpůsobovali své umění a život radám Jošizawy Ajameho, zakladatele umění herců *onnagata*.<sup>41</sup> Jošizawa věřil, že

---

<sup>39</sup> O tomto příběhu pojednává hra *Nihon furisode hadžime* (日本振袖始, premiéra v roce 1718).

<sup>40</sup> ALLAND, Alexander Jr. The Construction of Reality and Unreality in Japanese Theatre. *The Drama Review: TDR* [online]. 1979, 23(2) 3–10. [cit. 2017-09-20]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/1145211>. s. 3.

<sup>41</sup> “Onnagata“. In: *The Reader's encyclopedia of world drama*. London: Methuen, 1975. ISBN 0416195407. s. 620.

k dokonalému uchopení role je potřeba, aby herec skloubil své vystupování na jevišti s osobním životem. Takovým způsobem bude schopen lépe pochopit koncept dané role, osvojí si chůzi či gesta, a tato kontinuita během vystoupení, ale i po něm, mu přidá na důvěryhodnosti. Vytvořil by tím iluzi, že hrdinka figurující v divadelní hře může existovat i v reálném světě a narušil by tím vlastně fiktivní rovinu umění kabuki. V knize *Ajamegusa*, ve které uvádí své názory na to, jak by se měl herec *onnagata* chovat mimo jeviště, píše například:

*„Chce-li jíst, měl by se obrátit zády k přítomným. Pochutnává-li si na přesnídánce bez jakéhokoliv gracie před představitelem rolí milenců – tačijaku<sup>42</sup> – a pak vyjde na jeviště a hraje s ním milenecký pár, skončí to neblaze, protože jeho partner nebude s to přesvědčivě projevit své city.“<sup>43</sup>*

Jošizawův koncept kontinuity, to znamená propojení života na jevišti s životem osobním, vnesl do ženských rolí v kabuki zajímavý element tenké hranice mezi realitou a fikcí.<sup>44</sup> Kabuki pro měšťany představovalo svět plný hrdinských skutků, nadpřirozených jevů a dramatických střetů, jakousi výrazně idealizovanou realitu. Když tedy viděli, jak se ženská postava (herec v kostýmu), která je okouzlena na jevišti, se stejnou grácií prochází ulicemi či vybraně konverzuje, stala se tato bytost v jejich očích reálným zhmotněním něčeho, co předtím mohli vidět pouze v pestrobarevném imaginárním světě kabuki. Tudiž se také fyzická blízkost (kterou prožívali v divadle i díky architektonickému řešení můstku *hanamiči*) přenesla do běžného života do městských ulic.

V případě, že *onnagata* následoval Jošizawova doporučení a stal se divácky

---

<sup>42</sup> *Tačijaku* (立役) je pojem označující herce specializujícího se na mužské role.

<sup>43</sup> Cit. In: KALVODOVÁ, Dana. *Vitr v piniích: japonské divadlo*. s. 258–259.

<sup>44</sup> Japonská literatura využívá obdobných principů *jume* (夢) a *ucucu* (うつ), kdy dochází k prolínání reality se snem.

populárním (například vytvořil novou *kata*), dokázal tím prolnout realitu s fikcí i z jiného hlediska. Populární herci měli mezi měšťany statut hvězd, jejich jména se objevovala v tištěných publikacích, jejich podobizny na obrazech *ukijo-e*. Velká jména přitahovala diváky na jednotlivá představení, jelikož chtěli vidět svého oblíbence na jevišti. Tudíž pozorujeme, že na jedné straně je dominantní kult jména reálně existujícího talentovaného muže, na straně druhé je však iluze perfektní ženy z dávných příběhů o oddanosti či sebeobětování.

*Ajamegusa* představuje ale pouze jakýsi manuál či doporučení, jak přistupovat k roli z psychologického hlediska, o konkrétních hereckých technikách (například způsob mluvy, tanec) se nezmiňuje. Je tedy pravděpodobné, že Jošizawa místo vědomého dodržování stanovených zásad postupně zdokonaloval své herecké schopnosti pomocí improvizace založené na pozorování žen v jeho okolí, implementováním těchto poznatků do vlastního vystupování a následně se řídil reakcemi publika. Dočkal se podpory od svých patronů, odpovídal na tehdejší trendy a požadavky obecnstva a díky tomu se stal jedním z divácky nejoblíbenějších účinkujících své doby.

### 2.3. Vliv neokonfucianismu

V 17. a 18. století ovlivňoval vývoj kabuki střet měšťanského plynoucího světa *ukijo*<sup>45</sup> s ideologií šógunátu. Kvůli vládním restrikcím byli herci kabuki nuceni přeměnit původně eroticky laděná představení na takový druh divadla, který by splňoval očekávání diváků a zároveň by byl tolerovaným ze strany šógunátu. Do repertoáru divadel byly zařazovány historické hry *džidaimono*, které měly apelovat na morálku obyvatel a vyzdvihovat vlastnosti jako loajalita nebo čest – známými náměty byly například boje mezi klany Minamoto a Taira nebo příběh bratrů Soga. Presentace idealizovaných hrdinů

---

<sup>45</sup> *Ukijo* (浮世) je jedním z klíčových pojmů měšťanské kultury doby Edo. Označuje pomíjivý, plynoucí svět, ve kterém by si lidé měli užívat krás života a přírody.

starého Japonska a jejich skutků měla vyvolávat určitý pocit nostalgie a obdivu. Hry zasazené do období válčících knížectví byly šógunátem zakazovány, jelikož intriky či bratrovraždy jednoznačně narušovaly ideál samurajské oddanosti.<sup>46</sup>

Neokonfucianismus, který bychom spíše než za náboženství měli označovat za jakýsi etický a filozofický návod na správný život, představoval důležitý zdroj pro ideologii tokugawského šógunátu. Je velmi pravděpodobné, že myšlenky neokonfucianismu posloužily jako základní kámen i pro výstavbu povahových vlastností a morálních hodnot ženských postav v divadle kabuki. Formování umění *onnagata* podléhalo v mnohých aspektech principu dualismu, v tomto případě kontrastuje vizuální složka s hluboko zakořeněnými principy a vzorci chování. Mystická atmosféra *onnagata*, androgynní prvky a složité kostýmy jsou v opozici s vlastnostmi a vnitřními motivacemi, které jsou z velké části v souladu s rigidním společenským uspořádáním podle neokonfucianismu.

V patriarchální neokonfuciánské společnosti je největší důležitost připisována vztahu mezi pánem (panovníkem) a jeho vazalem (poddaným), dále následuje vztah otec-syn, vztah manželů a následně pouto mezi starším a mladším bratrem.<sup>47</sup> Na sociální postavení a s tím spojená práva a povinnosti, měla vliv samozřejmě moc autority, také věk a pohlaví. Ženy se podle tohoto systému měly řídit morálním standardem *sanchung-s'-te* (三从四德), doslova přeloženo jako “tři poslušnosti a čtyři ctnosti“. Tři poslušnosti označovaly povinnost poslouchat své rodiče a nedělat jim až do okamžiku sňatku přítěž, podřízenost a způsobné chování vůči manželovi a konečně povinnost být morálním základem rodiny pro své syny po manželově smrti.<sup>48</sup> Za ženské ctnosti byly

---

<sup>46</sup> SHIVELY, Donald H. Popular culture. In: HALL (ed.), John Whitney. *The Cambridge history of Japan. Volume 4, Early modern Japan*. s. 757.

<sup>47</sup> HOOBLER, Dorothy a Thomas HOOBLER. *Konfucianismus*. Přeložila Petra JERÁBKOVÁ. Praha: Lidové noviny, 1997. ISBN 8071061905. s. 12.

<sup>48</sup> LIŠČÁK, Vladimír. *Konfuciánství od počátků do současnosti: dějiny, pojmy, osobnosti*. Praha:

považovány především poslušnost, pokora, zdrženlivost či oddanost. Cenily se dále cudnost, pilnost, skromnost nebo také umírněnost.<sup>49</sup> Tyto myšlenky prezentoval například neokonfuciánský filozof Kaibara Ekiken (貝原益軒, 1631–1714) ve své knize *Onna Daigaku* (女大学): „Rodiny by měly vychovat svoje dcery tak, aby se pokorně podřídily požadavkům jejich manžela, tchána a tchyně.“<sup>50</sup>

Kaibara přiděluje ženě úlohu „uvnitř“ (内, *uchi*), zatímco muži připisuje roli opačnou, „vně“ (外, *soto*): „muž vládne venku (vně), žena vládne uvnitř.“<sup>51</sup> Žena má tudíž zodpovědnost za vše, co se nachází v *uchi*, mimo mužský svět. Do toho na první pohled spadá chod domácnosti, výchova rodiny, a starost o rodiče manžela. Tento koncept ale můžeme vztáhnout i na nitro ženy jako takové – na sebeovládání, kontrolu nad svými emocemi a oddanost, přičemž tyto vlastnosti indikují vnitřní sílu. Tu by měla žena prokázat, kdykoli dojde ke střetu společenského závazku či očekávání *giri* (義理) s vlastními zájmy *nindžó* (人情), tudíž by se měla vždy podřídít (v určitých případech se i obětovat) pro zachování cti rodiny nebo věrnosti pánovi. Potlačováním emocí a podvolením se neměnnému společenskému řádu se žena dostává do pozice jakési přirozené oběti, které je předurčeno (v zájmu zachování harmonických vztahů) vše trpělivě a tiše snášet. Role *uchi* zkondenzovala ženino pole působení na malý prostor,

---

Academia, 2013, Orient, sv. 17. ISBN 978-80-200-2190-8. s. 284.

<sup>49</sup> ANDĚLOVÁ, Petra a HEROLDOVÁ Helena. Konfucianismus. In: KNOTKOVÁ-ČAPKOVÁ (ed.), *Základy asijských náboženství*. Praha: Univerzita Karlova, 2005. ISBN 8024609940. s. 81.

<sup>50</sup> Cit. In: MATOŠEC, Matjaž. „Female Voices in Male Bodies”: *Castrati, Onnagata, and the Performance of Gender through Ambiguous Bodies and Vocal Acts*. Utrecht: Utrecht University 2008. Diplomová práce, Utrecht University, Faculty of Humanities. s. 61.

<sup>51</sup> Originál zní: 男は外をおさめ女は内おさむ。 (*Otoko wa soto o osame onna wa uchi o osamu*). Cit. In: SEKIGUCHI, Sumiko. Confucian Morals and the Making of a ‘Good Wife and Wise Mother’: From ‘Between Husband and Wife there is Distinction’ to ‘As Husbands and Wives be Harmonious’. *Social Science Japan Journal* [online]. 2010, 13(1), 95–113. [cit. 2018-01-18]. Dostupné z: <https://academic.oup.com/ssjj/article/13/1/95/1690771>. s. 96.



v němž má pouze omezené možnosti, jak by mohla zasáhnout do vnějšího dění; zároveň v tak zhuštěném prostoru nemá místo na žádné extravagance. Uvážíme-li, že žena (především pak matka) má symbolizovat stabilitu a morální jednotu, aby tak dostála svým společenským povinnostem, není pak překvapující, že nevybočování z daných standardů či střídmost platily i v případě udržování zevnějšku či oblékání.

Mezi akademiky převládá názor, že se sám Jošizawa, první z herců *onnagata*, ve svém díle *Ajamegusa* inspiroval právě neokonfuciánskými myšlenkami a jejich populárními interpretacemi.<sup>52</sup> Řídil se konceptem *učí* – žena by neměla dát explicitně najevo emoce jako vztek či žárlivost, neměla by být agresivní, v divadelní praxi ani ve vypjatých okamžicích, kdy drží meč.<sup>53</sup> Žena je tedy v tomto aspektu považována za symbol stability a určité kontinuální sebekázně. Náhlý výbuch emocí a ztráta sebekontroly by okamžitě roztrátily pečlivě vybudovaný obraz ideálního ženského chování.

Soubor neokonfuciánských myšlenek vztahujících se na ženské chování je výrazně reflektován v hrách kabuki, kdy výše zmíněná pravidla nebo společenská očekávání platí pro valnou většinu ženských rolí. Toto chování a morální hodnoty, které jsou ženám připisovány, můžeme na jedné straně chápat jako omezující, na straně druhé vyjadřují velkou vnitřní sílu ženského charakteru, loajalitu, výdrž a smysl pro spravedlnost. Přestože je žena stavěna spíše do pasivní pozice, ve vyhrocených situacích má šanci projevit svou pravou, ušlechtilou povahu a svou obětí dojmout a okouzlit diváky. Neokonfuciánské principy nejlépe vynikají v představeních, kde ženská postava řeší morální dilema. Právě schopnost postavit se problému, neutéct a vyřešit ho v souladu s rigidními pravidly i za cenu svého života byla pro tvůrce konceptu *onnagata* ideální vlastností ženské postavy, ukazatelem dokonale silné a neoblomné vůle.

---

<sup>52</sup> LEITER, Samuel L. Is the "Onnagata" Necessary? *Asian Theatre Journal* [online]. 2012, 29(1), 112–121. [cit. 2017-09-20]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/23359547>. s. 93.

<sup>53</sup> MEZUR, Katherine. *Beautiful Boys/Outlaw Bodies: Devising Kabuki Female-Likeness*. s. 93.

Na tento koncept, který se začal uplatňovat na ženských rolích, je kladen důraz i v moderním kabuki, jak uvádí například herec Ičimura Takenodžó VI. (市村竹之丞, 1929–2011):

*„Mužská postava musí být vždy v popředí, ženská postava v pozadí. Na jevišti je pomyslná čára, za kterou musí onnagata zůstat. Žena musí dělat vše odměřeně, nikdy nevyužít svou celou vnitřní energii. (...) Onnagata pomáhá mužskému hrdinovi vyniknout.“<sup>54</sup>*

*Onnagata* Onoe Baikó VII. (尾上梅幸, 1915–1995) se připojuje s tvrzením, že vlastnost, která je nezbytná pro japonskou ženu, je „*oddanost muži*“<sup>55</sup>.

#### **2.4. Stylizace a symbolika**

Největší překážkou při rozvíjení umění herců *onnagata* byl jejich vzhled. Aby si podmanili publikum, které mělo stále v paměti senzuální představení krásných mladíků, museli herci zamaskovat svůj věk či vzhled a využít prostředků, jež by jim umožňovaly zvýraznit ženské rysy nad mužským tělem. Jak již bylo zmíněno, mnozí *onnagata* sice začínali svou kariéru coby mladí *wakašu*, avšak s postupujícím věkem již nebyli schopni známky své maskulinity zamaskovat. Herec v pokročilém věku by těžko přesvědčoval publikum, aby v něm vidělo mladou krásnou dívku. *Onnagata* museli vymyslet způsob, kterým by přizpůsobili vše, co má být pro ženu (stereotypně) typické, svým vlastním fyziologickým proporcím, tedy zvítězit nad realitou pomocí uměle vytvořeného konceptu

---

<sup>54</sup> Cit. In: LEITER, Samuel L. aj. Four Interviews with Kabuki Actors. *Educational Theatre Journal* [online]. 1966, 18(4), 391–404. [cit. 2017-09-20]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/3205266>. s. 393.

<sup>55</sup> Cit. In: LEITER, Samuel L. aj. Four Interviews with Kabuki Actors. *Educational Theatre Journal*. s. 399.

krásy. Jejich úkolem tedy bylo přebýt přirozenou krásu umělou, leč dokonalou postavou, která bude schopna učarovat divákům natolik, že se pro ně nově vytvořený koncept stane vlastně symbolem ideálních ženských vlastností vycházejících z etického kodexu neokonfucianismu a zároveň ideálním symbolem krásy. Jednotlivé herecké úkony, pohyby či způsob vyjadřování emocí se tak začaly podřizovat propracovanému systému stylizace.

Stylizace označuje proces, kdy: „*je něco odděleno od znázornění (vyobrazení) reálného za pomoci použití nejrůznějších technik jako zveličení, zmenšení, opakování, vylepšení (...)*“.<sup>56</sup> Každý pohyb na jevišti je výsledkem promyšlené stylizace; může se jednat o soubor úkonů vypilovaných k dokonalosti, například nalévání alkoholu nebo rovnání obuvi nebo je využito pouhého naznačení činnosti, například zvednutí rukávu do výše očí značí v kabuki pláč. Samotné rozdělení jednotlivých ženských rolí též neznázorňuje realitu, nýbrž je výsledkem typizace – mladá dívka z urozené rodiny, kurtizána, stařena. Kabuki nezvýrazňuje jejich individuální charakter, ale spíše podtrhuje vlastnosti, jež jsou těmto typům přiřknuty, či chování, které je od nich ve společnosti očekáváno. Je vhodné zde zdůraznit, že ze všeho nejdříve se herci pokoušeli ztvárnit typ kurtizány (傾城, *keisei*), a to ve snaze navázat na *wakašu kabuki* a ustanovit tuto roli jako základní stavební kámen pro další typy ženských rolí, které z *keisei* v různých obměnách vycházely. Zřetelné rozlišení jednotlivých typů bylo dosaženo použitím jiných barev kostýmů, rozdílů ve zdobnosti paruk, lišilo se i specifické líčení, přičemž každý tento prvek měl symbolizovat jiný typ postavy, její sociální postavení a její emoce.<sup>57</sup>

Herci *onnagata* se řídí pravidlem, že každý jejich pohyb, gesto či vyřčená slova musí vyzařovat krásu a mít určitou symboliku, a tuto dokonalou skořápku nesmějí rozbít<sup>58</sup>.

---

<sup>56</sup> MEZUR, Katherine. *Beautiful Boys/Outlaw Bodies: Devising Kabuki Female-Likeness*. s. 139.

<sup>57</sup> PRONKO, Leonard C. Kabuki and the Elizabethan Theatre. *Educational Theatre Journal* [online]. 1967, 19(1), 9–16. [cit. 2018-01-03]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/3205088>. s. 12.

<sup>58</sup> Cit. In: MEZUR, Katherine. *Beautiful Boys/Outlaw Bodies: Devising Kabuki Female-Likeness*. s. 84.

K narušení může dojít jen v případech, kdy se žena kvůli žárlivosti nebo vzteku promění v jinou bytost, nebo ve vypjaté scéně jako vražda. V kabuki platí, že každý okamžik na jevišti by se měl jevit jako obraz, a herci *onnagata* by měli symbolizovat krásu. Proto je od nich v sebemenším pohybu očekávána preciznost a elegance – ku příkladu chování jako jezení před zraky cizích lidí či zívání s otevřenou pusou je nepřípustné.

Emoce a vnitřní stavy se v obličejí *onnagata* neprojevují explicitně, místo toho se herci spoléhají na symbolický význam rekvizit, či na pasáže z písní. *Onnagata* si v kontrastu s výbojnými mužskými rolemi střeží svůj vnitřní svět *uchi* a své pohnutky a energii vyjadřují gesty, předměty nebo barvami, u kterých jasně převládá symbolika nad přímou reprezentací a které využívají principu asociace. Nejlépe tyto symboly vyniknou v tanečních hrách *šosagoto* (所作事), ve kterých *onnagata* kopíruje svými gesty a pohyby text doprovodné písně. Ve zpěvu nalézáme časté narážky na starou literaturu, známá místa či mýty, každá tato spojitost s sebou nese konkrétní atmosféru, má vyvolávat určité pocity, může se jednat o nostalgii nebo o dojetí. *Onnagata* tyto pocity reflektuje ve svém jednání – psychická muka například vyjádří kousnutím do malého ručníku *tenugui* (手拭い), popřípadě do rukávu kimona. Nebo gesto, když si herec oběma dlaněmi zakryje oči, naznačuje, že trpí nedostatkem spánku. Tato drobná implikace divákovi sděluje, že se postava souží, například kvůli nešťastné lásce, a proto se jí nedostává klidného spaní.

Při sledování jednotlivých představení si můžeme povšimnout, že ženské role se často ocitají v pozici předurčené oběti. Podle neokonfucianismu by žena měla být schopna ovládat sama sebe a odevzdaně splnit svou povinnost, kdykoli to bude třeba. V kabuki je ale poskytnut prostor i pro jiný úhel pohledu. Stejně jako všechny ostatní prvky umění *onnagata*, i psychická a fyzická muka podléhají stylizaci. Nesmíme totiž zapomínat na to, že kabuki neprezentuje realitu, nýbrž vytváří jakýsi snový svět na pomezí skutečného a imaginárního. Realistické pojetí bolesti a utrpení, zvláště v případě

ženských rolí, by narušilo idealizovanou krásu.<sup>59</sup> Kabuki tedy do utrpení ženských postav a jejich předurčenosti k sebeobětování zakomponovalo estetické aspekty ideálu *onnagata*, čímž z lidské tragédie vytvořilo stylizované utrpení, které je na jevišti prezentováno jako divadelní vrchol umění ztvárnitelů ženských rolí. Pravidlo, že jakýkoliv pohyb *onnagata* musí vyjadřovat krásu, se tudíž uplatňuje i v těchto případech – utrpení symbolizuje koncept krásy v krutosti či bolesti.<sup>60</sup>

Ženská postava je chápána jako idealizovaný objekt, její (zdánlivá) křehkost a zranitelnost znázorňuje jakousi pomíjivost dokonalé krásy. Utrpení a smrt hrdinky v kabuki můžeme přirovnat k opadávajícím okvětním lístkům sakury. Plný rozkvet sakur trvá jen krátce, a možná právě proto je tolik obdivován. Následné opadávání symbolizuje konec či smrt, avšak i takový pohled je stále krásný. Na vystoupení *onnagata* můžeme nazírat stejně - jako na okamžik sakury v plném rozkvětu, jako na chvilkové zhmotnění krásy a dokonalosti. Smrt ženské postavy pak znázorňuje rozpad ideálu – samotná podstata je bolestivá, avšak díky stylizaci scény je takový pohled stále esteticky krásný a publikum tak umělecky ztvárněné utrpení považuje za neodmyslitelnou část složitého konceptu *onnagata*.

## 2.5. Princip duality

Na ženské role figurující v divadle kabuki lze pohlížet jako na výsledek skloubení na první pohled neslučitelných protikladů. Pod maskou jednoduše se ukrývají opačné elementy, které se při správné manipulaci vhodně doplňují a utvářejí tak iluzi dokonalé ženy. V této práci bude tento důležitý aspekt ženských rolí dále nazýván jako princip duality.

---

<sup>59</sup> Například z hlediska *shintó* by byla zraněná žena pošpiněná, protože krev je chápána jako něco nečistého (*kegare*, 汚穢). Realisticky plačící žena, či snad postava zažívající hysterický záchvat pak odporuje idealizovaným představám.

<sup>60</sup> MEZUR, Katherine. *Beautiful Boys/Outlaw Bodies: Devising Kabuki Female-Likeness*. s. 165.

### 2.5.1. *Jin-jang a henšin*

Princip duality uplatňovaný herci *onnagata* můžeme přirovnat k čínskému principu mísících se protikladů známému jako *jin-jang* (阴阳). *Jin-jang* představuje dvě síly, které jsou antagonistické, ale mohou se vzájemně doplňovat, působit na sebe a ovlivňovat se. Tato idea se dá vztáhnout na fungování vesmíru, ale i světa jako takového. Aplikujeme-li tento koncept na ženu a muže, pozorujeme, že ženský element *jang* tvoří protiklad mužského elementu *jin*, avšak skrývá v sobě část mužské síly, jež na něj neustále působí<sup>61</sup> (což platí i *vice versa*). Jelikož má *jin-jang* představovat model dokonalého a harmonického fungování světa, lze tvrdit, že ideální harmonie je dosaženo v okamžiku, kdy v sobě dané pohlaví ukrývá část síly pohlaví opačného, to jest, umožní-li těmto dvěma protikladům splynout v jednom těle.

Harmonii protikladných sil podle principu *jin-jang* lze považovat za jeden z mnohých důvodů, proč v kabuki ztvárňují ženské role pouze mužští herci a především proč tato tradice nadále pokračuje navzdory pokusům o přivedení ženských hereček zpět na jeviště divadel.<sup>62</sup> Jak uvádí Ernst<sup>63</sup>, k dokonale působícímu celku, v tomto případě ženské postavy, totiž nestačí pouze krása, křehkost a šarm skutečné ženy (hmatatelná vizuální složka), je třeba také element znázorňující protikladnou sílu, energii a razanci muže (vnitřní složka). V kabuki je tento ideál dosažen tím, že ženské role neztvární ženy, ale právě muži, kteří postavám propůjčují svou sílu a vnáší do nich potřebný element opačného pohlaví. Na *onnagata* se dá nahlížet jako na bytost, která v sobě kombinuje obě pohlaví a využívá jejich charakteristiky ve svůj prospěch, stává se jakýmsi „*třetím jedinečným pohlavím*“.<sup>64</sup> Tecuja přirovnává *onnagata* k androgynním bytostem,

---

<sup>61</sup> LIŠČÁK, Vladimír. *Konfuciánství...*, s. 253.

<sup>62</sup> Po druhé světové válce se například ženský soubor Ičikawa Šódžo Kabuki snažil prosadit na divadelní scéně. Přestože byl schopný účinkovat přibližně 10 let, nezískal si nikdy takovou popularitu, jako tradiční mužské kabuki.

<sup>63</sup> Cit. In: MEZUR, Katherine. *Beautiful Boys/Outlaw Bodies: Devising Kabuki Female-Likeness*. s. 5.

<sup>64</sup> MATOŠEC, Matjaž. „*Female Voices in Male Bodies*“: *Castrati, Onnagata, and the Performance of Gender through Ambiguous Bodies and Vocal Acts*. s. 72.

které:

„plují mezi polaritami ženy a muže, slučujíc v sobě principy obou pohlaví, tedy vyzařujíc neutrální ohromující sexualitu a tím těší jak muže, tak ženy.“<sup>65</sup>

V kabuki se objevuje častý námět přeměny, většinou člověka v mýtickou bytost, zvíře nebo v démona a obráceně. Zde dochází k posunu z existence z roviny (zdánlivě) realistické na esenci bytosti pocházející jednoduše řečeno z jiného světa. Tento námět je možné označit jako koncept tělesné proměny či metamorfózy blízký buddhistickému pojmu *henšin* (変身). Slovo *henšin* lze interpretovat jako změnu tvaru, vzhledu či těla, podle Robertson je však nutno znak 身 chápat jako komplexní pojem pro tělo jako takové – nejen ve fyzickém, ale i v duševním či sociálním slova smyslu.<sup>66</sup> Herec tak na sebe nebere pouze jinou vizuální podobu, ale převtělí se, stává se jinou bytostí i duševně. Jmenujme zde dva příklady: v taneční hře *Dódžódži musume* (道成寺娘, premiéra v roce 1753), projde *onnagata* transformací z mladé dívky na velkého hada. Ve hře *Jošicune senbon zakura* (義経千本桜, premiéra v roce 1748) se zase bílá liška<sup>67</sup> převtělí do člověka, když je však její identita prozrazena, odhalí svou pravou podobu. Obecně se *henšin* stal důležitým prvkem mnohých představení, má výrazný vliv na děj, může být klíčovým a překvapivým momentem celé hry. Většinou je zobrazen pomocí rychlé změny kostýmu, tak zvané *hikinuki* (引抜), o které se krátce zmíníme v následující kapitole.

Transformace je však také úzce spojena se vznikem ženských rolích v kabuki, kdy je k perfektnímu ztvárnění nejdříve nutno, aby se samotný herec na jevišti přeměnil v jinou existenci – a svou transformací se posunul na vyšší úroveň, tedy aby dal vzniku

---

<sup>65</sup> Cit. In: ISAKA, Maki. *Onnagata: A Labyrinth of Gendering in Kabuki Theater*. s. 27.

<sup>66</sup> ROBERTSON, Jennifer. The Politics of Androgyny in Japan: Sexuality and Subversion in the Theater and Beyond. *American Ethnologist* [online]. 1992, 19(3), 419–442. [cit. 2017-09-20]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/645194>. s. 423.

<sup>67</sup> Liška, japonsky *kicune* (狐), je podle japonské mytologie poslem šintoistického boha Inariho a je obdařena nadpřirozenými silami. Může člověka oklamat různými iluzemi, je schopná měnit svou podobu.

tajuplné bytosti, ve které se spojují ideální vlastnosti jak ženy, tak muže. Isaka v tomto kontextu hovoří o „*symbolu záhady metamorfózy*“<sup>68</sup>, což dobře vystihuje japonskou fascinaci ženskými rolemi v divadle kabuki. Tak jak je v kabuki důležitý element proměny a prolínání dvou světů (v tomto případě lidského a mýtického), tak je i pro *onnagata* důležitý aspekt procesu transformace z muže smrtelníka na uhrančivou ženskou postavu.

### 2.5.2. Žena v mužském těle

Na počátku vývoje kabuki sice stály, jak bylo nastíněno v první kapitole, nepochybně ženy, avšak okolnosti a zásahy šógunátu výrazně ovlivnily vývoj divadla natolik, že úloha ztvárnit ženské role připadla jen mužům, kteří byli shledáni dospělými. Složitý koncept umění *onnagata*, jak je známe dodnes, tak původně nebyl dopředu takto zamýšlen a vznikal postupně, jak se herci začali seznamovat s novými hereckými technikami, experimenty a jali se utvářet postavy v celé své komplexnosti. Nejspíš nebude přehnané tvrdit, že pro udržení popularity museli herci přijmout danou situaci a otočit ji naopak ve svůj prospěch.

Hledající základy v oblíbených erotických představení *wakašu*, dokázali *onnagata* (kteří se původně nacházeli ve svízelné situaci) vytvořit jasné odůvodnění, proč je jejich prezentace ženy lepší, než kdyby ji ztvárňovala žena. V souladu s principem *jin-jang* a konceptem *henšin* tedy tělo muže a energie, jež se v něm ukrývá, pozvedá konečný výtvar na mnohem vyšší, harmonickou úroveň. Scott uvádí, že: „*Dobrý onnagata musí symbolizovat ženské vlastnosti způsobem, který žádná herečka nedokáže.*“<sup>69</sup> Herec a jeho maskulinní podstata je tak chybějícím dílkem k dokonalosti – svou fyzickou převahou je schopen vytrénovat své pohyby, tak, aby byly na první pohled ladné, ale dovedené

---

<sup>68</sup> ISAKA, Maki. *Onnagata: A Labyrinth of Gendering in Kabuki Theater*. s. 17.

<sup>69</sup> Cit. In: MEZUR, Katherine. *Beautiful Boys/Outlaw Bodies: Devising Kabuki Female-Likeness*. s. 25.



k dokonalosti složitým tréninkem. Zároveň tím dodává postavě hloubku a nejednoznačnost – pod povrchem křehké ženy se skrývá neznámý zdroj síly. Podle Scotta je tak představení *onnagata* komplexnější a uhrančivější, než vystoupení gejš: „*I když [gejši] vystupují s velkým šarmem a elegancí, nikdy nedosáhnou síly a energie mužského herce.*“<sup>70</sup>

Jádro tvořené mužskou energií se nejvíce promítá do způsobu, jakým se ženské postavy pohybují. Kvůli značné stylizaci má víceméně každý úkon svou předepsanou formu, ať už jde o způsob držení deštníku či o celé taneční číslo. Jelikož mužští herci nemohli dosáhnout přirozeného ženského pohybu, nahradili jej uměle vytvořeným souborem pohybů, který se od zmíněné přirozenosti liší svou symbolikou, estetikou a celkovým vyzněním, je však značně rigidní a vyžaduje od herců fyzickou sílu a výdrž. Křehkosti a elegance, které jsou na jevišti znázorňovány, je tedy ve skutečnosti dosaženo intenzivním fyzickým tréninkem a svalovým vypětím.<sup>71</sup> Aby udrželi jednotlivé postoje a pozice, musí herci vynaložit veškerou svou energii. Opět zde figuruje koncept duality – *onnagata* se svým vystoupením pokoušejí navodit obraz dokonalé iluze, pohybují se ladně, elegantně, pod touto skořápkou ale skrývají svalovou tenzi, díky níž elegance dosahují.

Proč je tedy muž vhodnější pro ztvárnění ženské role v divadle kabuki více než žena samotná? Na některé z výše zmíněných konceptů odkazují též dnešní herci kabuki v souvislosti s tím, že přestože nemají ženy nyní na jevišti zakázáno vystupovat, nedokážou vystihnout ideální ženskou krásu tak jako mužští *onnagata*. Především je v tomto kontextu zdůrazňována fyzická výdrž a energie, které jsou potřeba pro ztvárnění stylizovaných rolí a kterými disponují více muži.<sup>72</sup> K roli například neodmyslitelně patří

---

<sup>70</sup> Cit. In: MEZUR, Katherine. *Beautiful Boys/Outlaw Bodies: Devising Kabuki Female-Likeness*. s. 25.

<sup>71</sup> GABROVSKA, Galia Todorova. Gender and Body Construction in Edo-period Kabuki. *Core Ethics*, 2009, 5, pp. 71–87. OCLC 822003663. s. 80.

<sup>72</sup> BRANDON, James R. Reflections on the “Onnagata”. *Asian Theatre Journal* [online]. 2012, 29 (1), 122–125. [cit. 2017-09-20]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/23359548>. s. 122.

složité kostýmy a bohatě zdobené paruky, leckdy vážící i desítky kilogramů.<sup>73</sup> Takový soustavný nápor na fyzicky slabší tělo ženy by mohl negativně ovlivnit její výkon, neřku-li způsobit zdravotní komplikace. Myšlenku potřebného maskulinního elementu podporuje i čínský koncept *jin-jang* a buddhistický *henšin*. Dualita ženských postav koresponduje i s japonským pojmem *aimai* (曖昧) označujícím vágnost, mnohoznačnost.<sup>74</sup> Množství narážek a různých interpretací se tedy neobjevuje jen v textech divadelních her, ale i v podstatě ženské role samotné a právě tato tajuplná mnohoznačnost činí mužské *onnagata* divácky oblíbenější.

Dalším argumentem může být dřívější asociování kabuki s mužskou prostitucí a raný vývoj *wakašu kabuki*, kdy hrám s erotickým podtextem dominovali krásní mladíci v kimonech. Smyslnost a sexualita byla přeměněna do náznakové, značně stylizované podoby, ale stále tvoří nedílnou součást her. Muži účinkující jako *onnagata* tak mohou být vnímáni jako pokračovatelé *wakašu*, eventuálně mladíků angažovaných v homosexuálních vztazích *šudó*.

Důležité je však připomenout, že společně se vznikem uměle vytvořené podoby ženských rolí vznikl i nový standard estetické krásy, kterým se inspirovaly nejen gejši, ale i obyčejné měšťanky, a to jak v oblasti módy, tak po stránce morální a sociální.<sup>75</sup> Jak shrnuje Birk: „*Být ideální ženou v období Tokugawa znamenalo napodobovat maskulinní abstrakci ženy, která byla vyvinuta prostřednictvím wakašu (...).*“<sup>76</sup> Ženy ve snaze přiblížit se ideálu z divadelních prken přejímaly mnohé charakteristiky a prvky *onnagata*, například gesta, nové účesy či způsob pohybu. Ve výsledku ale nikdy takového ideálu dosáhnout nemohly, jednak protože podstata umění *onnagata* spočívá v ideálu složeném

---

<sup>73</sup> Paruka pro roli kurtizány může vážit až 10 kg, celý kostým skládající se z několika vrstev kimona, pásů *obi* (帯) a dřeváků *geta* (下駄) pak dosahuje i 30 kilogramů.

<sup>74</sup> MEZUR, Katherine. *Beautiful Boys/Outlaw Bodies: Devising Kabuki Female-Likeness*. s. 141.

<sup>75</sup> LEITER, Samuel L. Is the "Onnagata" Necessary? *Asian Theatre Journal*. s. 118.

<sup>76</sup> BIRK, Sara K. *Sex, androgyny, prostitution and the development of onnagata roles in Kabuki theatre*.

Ann Arbor: ProQuest LLC, 2006. Diplomová práce, The University of Montana. s. 26.

z mnoha protikladných aspektů, a pak především proto, že vystoupení *onnagata* je vysoce stylizováno, tudíž nemá za úkol odrážet realitu, ale vytvářet iluzi. Pokud by se žena stala jedním z *onnagata*, její představení by bylo příliš realistické a přirozené a tím by vlastně roztránilo koncept dokonalé ženskosti vyvinutý japonskými intelektuály a umělci a na kterém představitelé ženských rolí v kabuki své umění vybudovali.

### 3. Ženská role na jevišti

Teoretická rovina ženských rolí byla postupně vytvářena během období Edo, společně s ustanovením jednotlivých forem *kata*. Herci pomocí různých hereckých technik či stylizovaného pohybu převedli uměle konstruovaný ideál do reálně existujícího těla na divadelní prkna. Vzhledem k tomu, že populární herci kabuki měli důležité slovo při tvorbě dramatických adaptací, využili tuto možnost k tomu, aby rozšířili prostor pro vyniknutí idejí o ženské oddanosti či o její vnitřní síle a aby těmto ideám dali konkrétní podobu.

V této kapitole si přiblížíme, jakým způsobem jsou aspekty a estetické elementy ženských rolí, kterým byl věnován prostor v předchozí kapitole, aplikovány v divadelní praxi. Zaměříme se na to, jestli a do jaké míry ovlivňuje složitý teoretický koncept ideální ženy její pohybový projev, způsob oblékání, jednání či její rozhodování v rámci jednotlivých her. Některé aspekty dramatického ztvárnění ženské role jsou posléze ilustrovány na konkrétních hrách a jejich hrdinkách.

#### 3.1. Pohyb

Způsob pohybu ženských postav je striktně ustanoven v rámci jednotlivých *kata*. Herec Onoe Baiko zmiňuje, že „*v kabuki existují pro každou situaci rozdílné způsoby, jak pohybovat prsty a tyto pohyby jsou stanoveny tradicí.*“<sup>77</sup> V pohybu a držení těla ženských postav nacházíme paralelu s konfuciánským vnímáním sociální struktury. Žena, figurující na společenském žebříčku níže než muž, by měla svým jednáním muže podporovat, poslouchat ho a dávat mu prostor vyniknout. V kabuki platí totéž, ženská role pomáhá vyzdvihnout mužskou roli, a to nejen svými slovy nebo činy, ale i vizuálně – způsobem, jakým se na jevišti prezentuje.

---

<sup>77</sup> Cit. In: LEITER, Samuel L. aj. Four Interviews with Kabuki Actors. *Educational Theatre Journal*. s. 397.

*Onnagata* nedělají velkolepá gesta či náhlé pohyby jako představitelé mužských rolí *tačijaku*. Místo toho jsou jejich gesta omezena do náznakových pohybů tak, aby zabírali co nejméně prostoru. Zaujímají tradiční sed na patách *seiza*, ruce mají v klíně. Dlouhé rukávy *furisode* si přidrží u těla, ústa jsou zavřená. Drobnými rychlými krůčky vykreslují malé oblouky směrem dovnitř. Základní postoj s pokrčenými nohama a koleny u sebe snižuje těžiště těla a prakticky znemožňuje hercům vykonat jakékoli expanzivní pohyby bez narušení výchozího postoje. Nejširší pohybové spektrum má tedy hlava, ramena, paže a dlaně.<sup>78</sup> S roztaženými nohama či s rukama nad hlavou se nesetkáváme skoro vůbec, jednak proto, že samotná podstata kostýmu takové pohyby nedovoluje a také proto, že tyto pohyby nezapadají do vytvořeného konceptu ideální ženy.

*Onnagata* s lokty při těle a prsty u sebe, s uměle sníženou výškou a omezenou škálou pohybových možností kolem sebe vytvářejí jakousi velmi malou osobní bublinu a uzavírají se do sebe. Udržují si své *učí* (vnitřní prostor) nejen psychicky tím, že nedávají průchod vzteku nebo jiným emocím, které nejsou považovány za „estetické“, ale i fyzicky – jejich řeč těla jasně ukazuje, že se stahují dovnitř. Tuto charakteristiku lze vnímat jako fyzickou projekci neokonfuciánského důrazu na zdrženlivost, disciplínu a sebeovládání u žen.

Porovnejme nyní osobní prostor a pohyby ženských a mužských rolí na příkladu role ideální mladé ženy s rolí *aragoto*, která má znázorňovat dokonalou maskulinitu. *Aragoto* symbolizuje mužskou sílu, svým hrdinstvím a rázností se přibližuje k „supermuži“. Jeho dominance je přehnaně zveličena v každém jeho aspektu – červené čáry na obličejí znázorňující pulzující tepny, obrovský kostým, který jeho osobu činí vizuálně ještě větší, dynamická *mie*.<sup>79</sup> Dřímá v něm obrovská energie, kterou prezentuje

---

<sup>78</sup> PAULY, Herta. Inside Kabuki: An Experience in Comparative Aesthetics. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* [online]. 1967, 25(3), 293–305. [cit. 2018-03-01]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/429017>. s. 298.

<sup>79</sup> *Mie* (見得) je charakteristická póza mužských rolí, kterou postava zaujímá v nejvypjatějším okamžiku a strne na místě v dramatickém postoji. Jedná se o vrcholné scény jednotlivých dějství.

směrem ven, a to rozmáchlými pohyby paží, výkopy a hlasitým dupáním. Obecně se dá jeho pohyb charakterizovat jako série trhavých, dynamických a statických postojů.<sup>80</sup> Naproti tomu pohyby *onnagata* znázorňují naprostý opak konceptu *aragoto*. Jako ostatní ženské role, i mladá dívka v sobě skrývá množství vnitřní energie, tu ale neprezentuje tak otevřeně a vizuálně, jelikož taková ukázka síly by byla chápána jako projev maskulinity. Její pohyby se vyznačují plynulostí připomínající nepřerušovaný tok řeky a zároveň určitým sebeovládáním a kontrolou. Na diváky má zapůsobit její elegance a ladnost, vyjádřená v kontinuitě a v omezené mobilitě. Výrazný kontrast expresivně vyjádřené energie s potlačenou vnitřní silou a rozdíl mezi širokou škálou pohybových možností a omezeným výčtem pohybu ještě více vyzdvihává charakter nebojácného muže *aragoto*. (viz obrázek č. 1.)

Důvodů, proč je pohybový projev *onnagata* tak introvertní, nalézáme tedy hned několik. Jsou omezováni třemi hlavními faktory - společenským kodexem vycházejícím z pravidel neokonfucianismu, náznakovou stylizací, a v neposlední řadě především kostýmem, který je omezuje fyzicky. Svazování jsou tudíž jak psychicky, a to sociálně vyžadovaným konstruktem podřízenosti, tak tělesně pod vrstvami kimona a dlouhým pásem *obi*. Pomáhají mužským rolím vyniknout, a i proto na rozdíl od nich nemají žádné pohyby, které by přímo vyjadřovaly sílu, ani žádná vypjatá *mie*, která by na ně upoutala větší pozornost, než na jejich hereckého partnera.

### 3.1.1. Tanec a svádění

Stylizace pohybu je dobře pozorovatelná na tanečních segmentech, především pak v tanečních dramatech *šosagoto*. *Onnagata* tančí většinou sám, děj se publikum dozvídá

---

<sup>80</sup> KOMINZ, Laurence. Ya no Ne. The Genesis of a Kabuki Aragoto Classic. *Monumenta Nipponica* [online]. 1983, 38(4), 387–407. [cit. 2018-03-01]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/2384636>. s. 388.

od hudebního doprovodu v čele s vypravěčem. *Onnagata* musí reflektovat vyprávěný příběh ve svých gestech a pohybech, a to bez použití výrazů obličejů, ten zůstává neměnný. Kvůli omezeným možnostem pohybu využívá specifických gest, která mají evokovat určitou náladu nebo znázorňovat nějakou činnost. Celý tanec je vlastně plynulým tokem symbolů a metafor fungujících jako znaková řeč – publikum musí být obeznámeno s jejich významem už předem, jinak hrozí, že se pro ně tanec stane nesrozumitelným.

Tanec zásadně ovlivňuje i kostým, který svým střihem ve tvaru písmene T dává vyniknout pažím a dlouhé linii těla. Kvůli širokému pásu *obi* nemohou *onnagata* výrazně pohybovat středem těla a boky, pohyb se tedy soustředí do končetin a ramen. Můžeme si všimnout, že *onnagata* svým tělem vytváří jakousi prohnutou křivku ve tvaru S, přičemž horní část těla je v záklonu a kolena jsou pokrčená. Dle Pauly<sup>81</sup> má tento postoj kopírovat ženské loutky z divadla *džóruři*, které nemají nohy – nohy jsou naznačeny pouze pokrčením látky dlouhého kimona na loutce.

Tanec ženských rolí v kabuki je také výbornou ukázkou fungování protikladných elementů *onnagata*. Pro herce fyzicky vyčerpávající představení musí v publiku navodit iluzi snové elegance a plynulosti. Jakožto jediná postava na jevišti se *onnagata* ocitá v centru pozornosti, je však svazován množstvím pravidel a sociálních očekávání, která nedovolují exhibicionismus a přímé vyjádření emocí. Uchyluje se tak k náznakovým pohybům, každému se svou jedinečnou asociací. Tanec *onnagata* představuje v kabuki výhru rigidně stylizovaného umění nad přirozenými principy ženského pohybu.

V některých hrách se ale můžeme setkat se specifickým tancem *kudoki* (くどき)<sup>82</sup>, jenž lze považovat za přetrvávající odkaz na původní senzuační tance v počátcích kabuki

---

<sup>81</sup> PAULY, Herta. Inside Kabuki: An Experience in Comparative Aesthetics. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. s. 299.

<sup>82</sup> Lze psát i znaky 口説き, přičemž slovo znamená „lákat, svádět“.

či na erotická představení mladíků *wakašu*. Tanec *kudoki* nemá pevně předepsanou formu, avšak znázorňuje ženskou postavu snažící se zaujmout diváky, popřípadě partnera *tačijaku*. Na rozdíl od původních tanečních čísel ze 17. století je však v *kudoki* kladen důraz na estetickou krásu pohybu a jakousi koketerii a zároveň stydlivost postavy. Mohli bychom tvrdit, že jde o stylizovanou formu svádění. Zároveň tento tanec představuje možnost, jak může *onnagata* nepřímo vyjádřit své emoce a lásku, opět však v omezené míře v rámci svého *učí*.

*Kudoki* lze chápat jako výsledek dramatické stylizace, zároveň však ilustruje vliv tokugawských omezení odkazujících na principy neokonfucianismu. Žena tedy není zobrazována jako erotická bytost, nýbrž se zdůrazňuje její okouzlující půvab a nevinnost. V repertoáru kabuki však existují ženské postavy, které cíleně a otevřeně svádí mužské postavy. Například ve hře *Narukami* (鳴神, premiéra v roce 1684)<sup>83</sup> princezna Taema uchvátí mnicha Narukamiho svým vyprávěním o setkání s jejím manželem, ze kterého nevynechá ani intimní detaily. Rozrušený mnich omdlí, načež ho Taema probudí tím, že mu do úst vloží vodu ze svých úst. Nakonec princezna předstírá nemoc a stěžuje si na bolest hrudi – Narukami s úmyslem pomoci jí sáhne pod kimono, avšak mnicha, jenž se nikdy předtím nedotkl ženského těla, se zmocní touha a přinutí ji ke sňatku.<sup>84</sup>

Přímý způsob, jakým princezna svádí mnicha, se jeví v být v rozporu jak s etikou neokonfucianismu, tak s estetickými ideály ženských rolí. Jenže v průběhu hry je diváku odhaleno, že princezna tak nejednala z vlastní vůle, ale protože byla pověřena císařem. Ve skutečnosti totiž mnich uvěznil dračího boha, kvůli čemuž se celá země potýká se suchem a neúrodou. Taema tedy přiměla mnicha ke sňatku (při kterém si svatebčané tradičně vymění pohárky s alkoholem a napijí se), počkala, až mnich v opilosti usne,

---

<sup>83</sup> V roce 1742 došlo k přepracování hry *Narukami* na čtvrté dějství obsáhlé hry *Narukami fudó kitajama zakura* (雷神不動北山櫻). Tento název je dnes považován za oficiální název hry.

<sup>84</sup> 飯塚美砂. 鳴神. In: 歌舞伎演目案内 [online]. 松竹株式会社, 国立国会図書館, 2014 [cit. 2017-03-15]. Dostupné z: <http://enmokudb.kabuki.ne.jp/repertoire/502>.



draka osvobodila a utekla. Na tomto příkladu můžeme sledovat, že smysl pro povinnost, oddanost muži či pánovi omlouvá „poklesek“ sebe prezentace ženy jakožto sexuální bytosti. V kabuki tedy platí, že žena musí mít pro explicitní svádění oprávněný důvod (*giri*), v opačném případě se musí opět stáhnout do své osobní bubliny a spolehnout se na náznaky a estetiku stylizovaného tance *kudoki*.

### 3.1.2. Bojové scény

Zajímavý element v pohybovém repertoáru *onnagata* tvoří bojové scény vyžadující manipulaci s krátkým mečem *wakizaši* (脇差) Postavy bojujících žen se začaly objevovat na jevištích až po vládních nařízeních vyžadujících odklon od původní erotičnosti k dramatickému pojetí představení.<sup>85</sup> Figurují především v příbězích *džidaimono* jakožto ženy narozené do samurajské rodiny nebo do ní přivdané. V těchto scénách je důležité zachovat především idealizovanou ženskost postav, která by mohla být narušena povahou boje, asociujícího mužnost a sílu. Proto je i v tomto případě důraz kladen na plynulost a eleganci pohybu. Také samotná zbraň *wakizaši* nepůsobí tak nebezpečně, porovnáme-li ji například s metr a půl dlouhými šípy či třemi meči u některých mužských rolí. Můžeme říci, že meč je považován za část vnitřního prostoru *onnagata* a tudíž manipulace s ním je podobná, jako zacházení s jinými rekvizitami jako je vějíř či dýmka. Dlaň nesvírá zbraň křečovitě, prsty jsou natažené, postava mečem opisuje jen malé oblouky, nedělá žádné rozmáchlé pohyby a překvapivé výpady.

Známým příkladem je hra *Jošicune senbon zakura* sledující osudy slavného velitele Minamota Jošicuneho. Přibližme si na čtvrtém dějství této hry koncept bojující ženy, zde na ukázce Jošicuneho milenky Šizuky Gozen. Jošicune pojmul podezření proti jednomu

---

<sup>85</sup> KLENS-BIRGMAN, Deborah. Fighting Women of Kabuki Theater and the legacy of Women's Japanese Martial Arts. *Journal of Asian Martial Arts* [online]. 2010, 19(3), 64–77. [cit. 2018-03-01]. Dostupné z: <http://eds.b.ebscohost.com/eds/pdfviewer/pdfviewer?vid=3&sid=d7cb8d49-b39e-4b80-9751-8c700a9cb226%40sessionmgr102>. s. 67.

ze svých poddaných jménem Tadanobu, jelikož to vypadá, že Tadanobu má dvojníka. Pověří proto Šizuku, aby rozluštila záhadu a zjistila skutečnou identitu poddaného. Předá jí při té příležitosti svůj krátký meč, který má v případě potřeby použít. Šizuka vyslyší podezřele se chovajícího Tadanobua a zaútočí na něj mečem. Ten se obratně útokům vyhýbá, ale nakonec pod nátlakem prozrazuje svou pravou identitu a ukáže se v podobě bílé lišky.<sup>86</sup>

Agresivita nebo krvežíznivost jsou u ženských rolí nežádané, proto se i způsob, jakým Šizuka zápasí s liškou, podřizuje estetickým pravidlům a je značně stylizován. Postava Šizuky v bojových scénách balancuje na tenké hraně mezi samurajskou odvahou, tedy vypjatostí samotné scény, a krásou pohybů meče.<sup>87</sup> Elegance a plynulost boje je způsob, jakým kompenzovat maskulinní asociace, je ukázkou kontrastu vnější krásy a křehkosti s vnitřní energií a morálkou *onnagata*. (viz obrázek č. 2.)

Ženy však nikdy nesmí zaútočit ve vzteku a bez odůvodnění, tasí meč v sebeobraně či ve vyhrocených případech, kdy tak činí pro „vyšší dobro“ (rozuměj *giri*). Jošizawa uvádí, že:

*„Co by se mělo stát, když samurajova žena vezme do ruky svůj krátký meč (...)?  
Když je obklíčena přesilou... když brání dceru jejího pána, měla by, jakkoli se to  
může zdát nepravděpodobné, být schopna zacházet s mečem obratněji než  
muž.“<sup>88</sup>*

Šizuka jedná stejně – plní svůj úkol, kterým ji pověřil Jošicune a tím vyjadřuje loajalitu a

---

<sup>86</sup> 寺田詩麻. 義経千本桜. In: 歌舞伎演目案内 [online]. 松竹株式会社, 国立国会図書館, 2014 [cit. 2017-03-08]. Dostupné z: <http://enmokudb.kabuki.ne.jp/repertoire/1089>.

<sup>87</sup> KLENS-BIRGMAN, Deborah. Fighting Women of Kabuki Theater and The Legacy of Women's Japanese Martial Arts. *Journal of Asian Martial Arts*. s. 67.

<sup>88</sup> Cit. In: KLENS-BIRGMAN, Deborah. s. 68.

odevzdanost muži. Patří k družině samurajů, a proto by měla být schopna ubránit sama sebe i své blízké, zároveň však nezapomíná na svou pozici a původ u císařského dvora a tak nejedná agresivně, ale s mečem zachází s lehkostí a ladností.

### 3.2. Kostýmy a vzhled

Kostýmy v kabuki zauímají nenahraditelnou pozici. Svou rozmanitostí, nápaditými vzory, barvami a symbolikou pomáhají vytvářet důležitý element snového světa. I o kostýmech můžeme tvrdit, že neodrážejí realitu, pouze jsou skutečností inspirovány (například ve hrách *džidaimono*, popisujících konkrétní historické události, nemůžeme tvrdit, že jde o vždy historicky věrné kostýmy). Množství různých barev a oděvů bylo využito k vizuální diferenciaci jednotlivých postav, přičemž je každé typizované roli přidělena obecná podoba kostýmu. Divák by měl pouze na základě vizuální podoby postavy okamžitě rozpoznat, o jaký typ role se jedná, do jaké sociální skupiny patří či jak velkou úlohu bude v představení hrát. V případě slavných rolí jako například Juki hime (princezna ve hře *Kinkakudži*) nebo Terutadase Kongómaru (*aragoto* ve hře *Šibaraku*) se pak podoba kostýmu v průběhu let ustálila a stala se pro postavu neodmyslitelně charakteristickou.

Pro ženské role je používáno zásadně ženské kimono. Důvodů, proč bylo vybráno právě kimono, lze naleznout hned několik. *Wakašu* navazovali na původně ženská představení raného kabuki, a proto při ztvárnění ženských rolí převzali i kostýmy. Po vládním nařízení zakazujícím jejich vystupování se začal formovat ideál *onnagata*, balancující na pomezí reality a fikce a kimono se zdálo být vhodnou volbou – napodobovalo tehdejší módní styl, čímž představení získalo realistický element. Zároveň však kimono svým střihem neodhaluje fyziologické proporce herce, ale propůjčuje mu specifickou linii těla a díky širokému pásu *obi* se oblast od hrudníku k bokům jeví být

v jedné přímce.<sup>89</sup> Herci tím mohli docílit částečné eliminace rozdílů mezi ženským a mužským tělem a vizuálně ženským postavám propůjčit jakési androgynní proporce, tedy přiblížit je k rovině fiktivní.

Důležité je také uvést, že látka kimona zakrývá skoro celé tělo, čímž sice skrývá muže pod ním, ale dává divákovi větší prostor pro imaginaci a zároveň přitahuje pozornost na dlaně a šiji, které zůstávají odhalené. Bíle namalované dlaně jsou důležitým prvkem v umění *onnagata*, jelikož gesta, pohyby prstů i způsob držení předmětů podléhají jednotlivým *kata*, symbolizují ladnost a křehkost a také mají (v porovnání s ostatními částmi těla) širší pohybové spektrum, tudíž jsou zásadní pro porozumění děje a vnitřních stavů postavy. Odhalené dlaně tedy plní funkci spíše praktickou. Na druhou stranu oblast týlu, neboli *eriaši* (襟足), která byla v japonské kultuře v období Edo považována za nejerotičtější část těla<sup>90</sup>, má zvýrazňovat smyslnost a krásu *onnagata*, plní tudíž funkci vizuální. Bílý tyl vyniká nejen díky střihu kostýmu, ale i díky vyčesaným vlasům paruky.

Pokud bychom chtěli jednoduše charakterizovat kostýmy jednotlivých typizovaných ženských rolí, mohli bychom říci, že platí, že větší zdobnost a komplexnost kostýmu symbolizuje vyšší sociální status. Výjimku tvoří role *oiran* (花魁)<sup>91</sup>, která sice nebyla na mocenském žebříčku před princeznou či urozenou dámou, ale nápaditostí a propracovaností kostýmu si udržovala svou reputaci a byla považována za jakousi módní ikonu.

Mladá dívka z města neboli *mači musume* (町娘) je představitelkou měšťanské vrstvy, jež byla tokugawským šógunátem vyzývána ke střídmosti nejen ve způsobu života, ale i v oblékání. Kabuki se pro jednodušší orientaci v ženských kostýmech touto výzvou

---

<sup>89</sup> MEZUR, Katherine. *Beautiful Boys/Outlaw Bodies: Devising Kabuki Female-Likeness*. s. 143.

<sup>90</sup> MATOŠEC, Matjaž. "Female Voices in Male Bodies": *Castrati, Onnagata, and the Performance of Gender through Ambiguous Bodies and Vocal Acts*. s. 28.

<sup>91</sup> Nejvýše postavená kurtizána ve městě. Ostatní kurtizány jsou známy pod pojmem *keisei*.

inspirovalo, a proto se u těchto rolí nesetkáváme s žádnými bohatě zdobenými látkami, nápadnými *obi* či ozdobami ve vlasech. Převládají jednoduché vzory a tlumenější barvy. Vlasy jsou vyčesány ve stylu *šimada* (島田), který byl během vlády Tokugawů mezi měšťany oblíbený.<sup>92</sup> Na jevišti *šimada* symbolizuje mladou neprovdanou dívku z nižší sociální vrstvy. (viz obrázek č. 3.)

Role princezny (*hime*, 姫) se na první pohled vyznačuje větší zdobností než *mači musume*. Mladá princezna by měla být v kabuki vizuálním symbolem krásy a nevinnosti. Je pro ni často používán specifický kostým *akahime* (赤姫, neboli červená princezna), jehož hlavní částí je růžové nebo červené kimono s rukávy *furisode*. Tato barva má symbolizovat nevinnost a čistotu urozené dívky. Kimono se vzory reflektujícími roční období, ve kterém se děj odehrává, je přepásáno většinou zlatě či stříbrně vyšívaným *obi*. Styl líčení má poukazovat na urozenost a krásu – černá linka obočí odkazuje na vyšší sociální vrstvu a červeně zbarvené vnější koutky očí symbolizují mladost a půvab. Také styl účesu je pro *hime* charakteristický, jedná se o paruku *fukiwa* (吹輪), kterou zdobí výrazná čelenka. (viz obrázek č. 4.)

Kostým kurtizány *keisei* je vizuálně nejvíce nápaditý, odkazuje totiž na pomíjivý svět rozkoší v zábavních čtvrtích. Luxus a elegance se odrážejí na bohatém kimonu, skládajícím se z mnoha vrstev. Výrazným prvkem kostýmu je široké *obi*, které je uvázané vepředu, splývá od středu těla až na zem a je extravagantně vyšívané (výšivky pávů, motýlů, ryb). *Keisei* se snaží svým vzhledem přilákat potenciální patrony, tudíž se musí prezentovat v tom nejlepším světle. Aby byla nepřehlédnutelná, nosí často vysoké lakované dřeváky *geta*, které jí přidávají na výšce. Její složitý účes ve stylu *date hjógo* (伊達兵庫) zdobí četné ozdoby do vlasů vyjadřující intimní či erotické asociace - ozdoby

---

<sup>92</sup> SCOTT, Adolphe Clarence. *The Kabuki Theatre of Japan*. Mineola, N.Y.: Dover Publications, Fulham Palace 1999. ISBN 0486406458. s. 130.

totiž byly častým darem od patronů či partnerů.<sup>93</sup> V tomto případě platí, že čím více ozdob a extravagantních dekorativních prvků zdobí kostým, tím vyšší postavení kurtizána ve čtvrti zaujímá. (viz obrázek č. 5.)

Pro úplnost ještě zmiňme, že pouze podle vzhledu postavy lze poznat, zda jde o svobodnou, nebo provdanou ženu. Vdané ženy si stejně jako v období Edo černí zuby a změni svůj účes na styl *maru mage* (丸髷), který je jakýmsi indikátorem uskutečněného sňatku. Také mají zabělené či úplně vyholené obočí. Působí střídměji než mladé dívky – jsou upravené a způsobné, ale neoslňují diváky širokým spektrem barev a vzorů. Kostýmem vyjadřují stabilitu, kontinuitu a morální vyzrállost, která byla u manželek a matek velmi ceněna.

### 3.3. *Henšin* ženských rolí

Ženy v kabuki jsou náchylné k proměnám v lišky, hady, ptáky, dokonce i v rostliny. Ovšem k přeměně dochází vždy z určitého objasnitelného důvodu. Většinou zde hraje roli koncept převtělení z důvodu přílišného upnutí se na negativní emoce, což lze aplikovat například na v kabuki častou transformaci dívky v hada. Tento jev má také kořeny v japonském folklóru, následně pak v literárním žánru *kaidan* (怪談), podle nějž je příčinou proměny žárlivost.

Proměna má zásadní vliv na chování a vystupování *onnagata*. Ideál na první pohled křehké krásy postupně mizí a v pohybech herce se začne projevovat energičnost a jakási animalita. Pozorujeme najednou rozmáchlejší pohyby a dynamičnost, které nejsou za běžných okolností tolerovány. Důležitou roli zde hraje i další vizuální složka – změna kostýmu. Jelikož jsou kostýmy chápány jako symbol sociálního statutu či povahy postavy, i ony musí změnu náležitě reflektovat. V procesu proměny tedy může dojít ke dvěma scénářům. Může být využita technika výměny kostýmu zvaná *hikinuki*, při které

---

<sup>93</sup> MEZUR, Katherine. *Beautiful Boys/Outlaw Bodies: Devising Kabuki Female-Likeness*. s. 161.

*onnagata* rychle změní kostým přímo na jevišti za asistence pomocníků *kurogo* (黒衣). Rychlost a zručnost pomocníků je klíčová pro cílený vizuální impakt scény, ve které je divákům představeno hercovo nové kimono, které svým vzorem či barvou naznačuje danou mýtickou bytost. Druhou možností symbolizace přeměny je scénář, ve kterém je vzhled *onnagata* postupně viditelně narušován, například se mu rozpadne složitý účes nebo se mu posune či rozváže pás *obi*. *Onnagata* se tím odprošťuje od lidského světa a zřetelně se přibližuje jinému. Situace, ve kterých se žena přeměňuje, je blízko smrti nebo je šířána žárlivostí či nenávistí jako jediné dovolují postavám explicitněji vyjádřit emoce ve svém pohybovém i obličejovém projevu.

Taneční hra *Dódžódži musume* začíná klasickým plynulým a elegantním tancem *onnagata*, v průběhu se publikum dozvídá o lásce mladé Kijo-hime k mnichovi z chrámu Dódžódži. Jelikož mniši měli přikázáno žít v askezi, Kijo-hime byla stále odrazována a její city neopětovány. Silné citové vzplanutí se však po nějaké době proměnilo v nenávist a chtivost. Dívka mnicha pronásleduje až do chrámu a objeví tam velký zvon, pod nímž se mnich schovává – dochází k proměně a Kijo-hime, nyní v podobě hada, se majetnicky obtáčí kolem zvonu.<sup>94</sup> Obtočení je v kabuki nahrazeno jiným prvkem – herec roztáhne ruce a snaží se opticky zabrat co nejvíce prostoru, aby zvýraznil svou chtivost a dominanci nad mnichem. Hlava pak imituje pohyby hada.

V tomto dramatickém vyvrcholení hry působí *onnagata* energicky a majestátně, dokonce má na vrcholu zvonu jakousi obdobu *mie*, v tomto případě *enen no mie*<sup>95</sup>, kterým dává najevo svou nenávist a energii, která byla skrze transformaci vypuštěna ven. V kombinaci s rozpuštěnými vlasy a s kimonem se vzorem hadích šupin demonstruje ztrátu sebekontroly a naprosté propadnutí negativním emocím, tudíž i osudové proměně.

---

<sup>94</sup> KAWATAKE, Toshio. *Kabuki: baroque fusion of the arts*. s. 115.

<sup>95</sup> *Enen no mie* (絵面の見得), neboli kolektivní *mie*, je póza, ve které strnou všichni herci na jevišti. Objevuje se na konci her *džidaimono*.

Hadí podoba hrdinky se již nedá považovat za ženu, tudíž i všechny ideály a pravidla, která se na ženy v lidském světě vztahují, najednou mizí. *Onnagata* se stává centrem pozornosti, využívá svou potlačovanou vnitřní sílu a je zmítán emocemi natolik, že je není schopen kontrolovat, což se odráží i v obličejí, který je tím pádem expresivnější. (viz obrázek č. 6.)

Ve hře *Ašija dóman óučí kagami* (芦屋道満大内鑑, premiéra v roce 1734) se setkáváme s opačným případem, tedy s proměnou zvířete v ženu – jedná se o lišku, která na sebe vzala podobu snoubenky hlavního hrdiny Jasuny. Ve čtvrtém dějství dochází ke konfrontaci, kdy se opravdová snoubenka Kuzu-no-Ha a liška setkají. Lišce dochází, že nemůže právoplatné snoubence překážet a v zármutku z Jasunova domu prchá.<sup>96</sup> Postava lišky, vydávající se za ženu, je zajímavá z toho důvodu, že o ní můžeme hovořit jako o trojnásobné proměně *henšin*, kterou musí herec podstoupit - muž se přemění na *onnagata* a zároveň ztvárňuje mýtickou bytost, která na sebe vzala podobu ženy.

Přestože jde svou podstatou o zvíře, jakmile se rozhodne vydávat se za ženu, začnou se na ně vztahovat sociální pravidla a očekávání lidského světa (respektive tehdejšího Japonska). Musí být dobrou manželkou a matkou, ctít svého muže a uvědomovat si své místo ve společnosti. Když pochopí, že jediným způsobem jak dodržet *giri* je útěk, rozhodne se napsat na papírovou stěnu báseň na rozloučenou. Jelikož ale drží v náručí svého syna a navíc se jí ruce pomalu přeměňují na liščí tlapy, nemůže ruce použít, a proto drží štětec mezi zuby. V období Tokugawa se kromě domácích prací či péči o rodinu přikládal význam i schopnosti psaní a čtení, konkrétně skládání básní a tvorbě kaligrafií.<sup>97</sup> V kabuki je tato žádaná schopnost dramaticky zveličována, proto obecnstvo i za

---

<sup>96</sup> Toto dějství je pro *onnagata* velice náročné z toho důvodu, že hraje dvě postavy zároveň. Rychle se objevuje a opět mizí z jeviště, vždy si mezitím vymění kostým, aby bylo zřetelné, jakou postavu ztvárňuje.

<sup>97</sup> SEKIGUCHI, Sumiko. Confucian Morals and the Making of a 'Good Wife and Wise Mother': From 'Between Husband and Wife there is Distinction' to 'As Husbands and Wives be Harmonious'. *Social Science Japan Journal*. s. 103.



takových vyhrocených okolností očekává od postavy, která se rozhodla žít v lidském světě, prvotřídní kaligrafii. Nakonec Kuzu-no-Ha zdrceně opouští své dítě a mění se v lišku. (viz obrázek č. 7.)

#### 4. Rozbor hry *Sagi musume*

Rozeberme si v této krátké kapitole podrobněji jednotlivé aspekty idealizovaného konceptu ženské role v praxi, a to na slavné taneční hře *Sagi musume* (v překladu Volavčí dívka). Hra měla premiéru v Edo v roce 1762 (jakožto část obsáhlého představení) a pojednává o mladé dívce, jejíž láska byla nenaplněna. Neschopna oprostít se od pozemských citů bloudí po světě v podobě bílé volavky, do které se reinkarovala po prožití hrůz pekla. Při premiéře dívku ztvárnil populární *onnagata* Segawa Kikunodžó II. (瀬川菊之丞, 1741–1773). (viz obrázek č. 8.) Postupem času se tato hra osamostatnila a byla mírně obměňována. Nejpopulárnější verze a její *kata* pocházející z roku 1886 se v repertoáru kabuki pravidelně objevuje dodnes.

Jelikož se jedná o *šosagoto*, *onnagata* je na jevišti sám, doprovázejí ho pouze hudebníci, zpěváci písň *nagauta* a pomocníci *kurogo*. Veškerá pozornost je tedy upřena na jedinou postavu, která musí vyjádřit děj a široké spektrum emocí pouze za pomoci stylizovaného pohybového projevu a svým limitovaným jednáním v divácích vyvolat kýženou odezvu. Role *Sagi musume* je pro *onnagata* jednou z nejprestižnějších, zároveň však nejnáročnějších, jelikož svou obtížností testuje hranice jejich hereckých schopností.

Postava dívky se zjevuje na jevišti v bílém kimonu přepásaném černým *obi*, vlasy má zakryté bílým čepcem a proti sněhu se brání deštníkem. Styl jejího kostýmu není nijak extravagantní, ale je upravený a čistý, z čehož se dá usuzovat, že se může jednat o mladou *mači musume*. Barvy zde hrají důležitou roli jako spojnice mezi dvěma rovinami příběhu, tedy vizuální a psychologickou, což si ukážeme na následujícím příkladu:

„傘に雪もつて

*kasa ni juki mocute*

sníh se vrství na deštníku

思い重なる胸の闇<sup>98</sup>

*omoi kasanaru mune no jami*

hromadící se vzpomínky

v temném srdci

---

<sup>98</sup> 日本舞踊【鶯娘】の全詞紹介 2. In: 日本舞踊【鶯娘】の魅力 [online]. 日本舞踊【鶯娘】の魅力 [cit. 2017-03-05]. Dostupné z: <http://www.sagimusume.com/2006/01/2.html#more>.

Bílá barva vizuálně dominuje scéně – nacházíme se v zasněžené krajině, *onnagata* má bílé kimono. Sníh se postupně hromadí na dívčině černém deštníku<sup>99</sup>, který se tím stává těžší a těžší, takže ho dívka nakonec musí odložit. Na druhé straně černá barva reprezentuje to, co je na první pohled neviditelné – srdce dívky, které je podobně jako deštník obtěžkané, ne však sněhem, ale negativními emocemi, na což naráží text písně. Lze postřehnout silný kontrast v protikladu změny černého deštníku na bílý s původně čistým srdcem, jež se změnilo na nic než temnotu. Za jistou metaforu vnitřního soužení můžeme též považovat i černé *obi*, které vysoce kontrastuje s bílou látkou kimona – obvázaný pás kolem středu těla může být symbolem temnoty svazující srdce.

*Onnagata* svými pohyby náznakově kopíruje volavku a přidává tím postavě element animality – stojí na jedné noze či používá dlouhé rukávy kimona jako křídla.<sup>100</sup> V tomto okamžiku už nelze určit, zdali se jedná o člověka, nebo o zvíře – postava se pohybuje na rozhraní mezi realitou lidského světa a fiktivním elementem převtělování. Během představení dojde ke čtyřem rychlým změnám kostýmu, přičemž každá změna symbolizuje jiný stav bytí, jiné emoce a také i jiné časové roviny. Například hned při první změně se *onnagata* objevuje v červeném kimonu a odhaluje účes *šimada*, jeho pohyby jsou živější a veselejší, jelikož zobrazuje mladou dívku předtím, než se změnila ve volavku.<sup>101</sup> V této části také postava tančí *kudoki*, jelikož se snaží svou mladickou krásou upoutat pozornost muže, do něhož se zamilovala. Jiný kostým tedy slouží zároveň k zobrazení rozdílného emočního rozpoložení, ale i časové roviny. Poukažme ale na to, že jednotlivé časové roviny jsou spolu propojeny a občas do sebe splývají, čímž je koncept reality hůře uchopitelný. Sekvence s *mači musume* zobrazuje minulost zamilované dívky, ale její *obi* je zdobeno sněhovými vločkami a kimono je se vzorem

---

<sup>99</sup> Ve většině verzí představení je deštník černý v barevném pruhem, existují ale i verze, kde je černá barva jen na okraji deštníku.

<sup>100</sup> Sagi Musume–Bando Tamasaburo. In: *Youtube* [online]. 11. 12. 2017 [cit. 2018-03-09]. Dostupné z: [https://www.youtube.com/watch?v=RW\\_a75iwZbU](https://www.youtube.com/watch?v=RW_a75iwZbU). Kanál uživatele Trang Le. 5:47, 8:37.

<sup>101</sup> Sagi Musume–Bando Tamasaburo. In: *Youtube* [online]. 12:13.

zasněžených větví. Kostým tak odkazuje na začátek představení, kdy jsme se setkali se záhadnou dívkou s ptačími pohyby v zimní krajině, propojuje *de facto* minulost s přítomností.

I v této *šosagoto* můžeme pozorovat vysoce stylizované prvky. Například ve chvíli, kdy se zpěv zmiňuje o spojení milenců (縁を結ぶ, *en o musubu*), dívka naznačí tuto událost tím, že uchopí svůj bílý čepec a jeho dva konce přitiskne k sobě.<sup>102</sup> Po přeměně kostýmu na fialové kimono, které odráží změnu v dívčině srdci<sup>103</sup>, pak využívá svých dlouhých rukávů k reprezentaci kalhot *hakama* jejího partnera, na nichž se snaží udělat záhyby.<sup>104</sup> Těsně před poslední přeměnou jsou už nekontrolovatelné emoce způsobené nenaplněnou láskou zobrazeny kousnutím do dlouhého rukávu kimona, čímž je jasné, že o osudu dívky rozhodnuto.<sup>105</sup>

Závěr hry odhaluje pomocí techniky *hikinuki* bílé kimono se vzorem peří, tedy pravou podobu volavky. Postava se objevuje s rozpuštěnými vlasy, které naznačují jak odklon od lidského světa a přerod na ptáka, tak její utrpení, o kterém se diváci vzápětí dozvídají z písně. Její silné přetrvávající emoce ji dovedly až na hranici jiného světa, do buddhistického pekla. V tomto okamžiku *onnagata* provede takzvané *ebizori* (海老反り)<sup>106</sup> – pózu, při které se pomalu vkleče hluboko zakloní. (viz obrázek č. 9.) *Ebizori* je používáno při vypjatých scénách, jako je například pokus o vraždu, přičemž se postava vyhýbá meči nebo čelí kritickému nebezpečí. Ve hře *Sagi musume* symbolizuje odolávání utrpení v pekle. Na *ebizori* jasně vidíme příklad stylizace – místo realistického zobrazení psychických a fyzických muk je preferována elegantní a ladná póza, která dává vyniknout idealizovanému konceptu. Vykresluje sice ženu jako oběť, drží se však stále pravidla, že

---

<sup>102</sup> Sagi Musume–Bando Tamasaburo. In: *Youtube* [online]. 13:40.

<sup>103</sup> Modrá barva je v kabuki chápána jako negativní, proto objevujeme modré líčení u antagonistů. Výběr fialové barvy lze vysvětlit tím, že v dívčině srdci se objevují pochybnosti a žárlivost, čímž se přibližuje k proměně ve volavku.

<sup>104</sup> Sagi Musume–Bando Tamasaburo. In: *Youtube* [online]. 18:40.

<sup>105</sup> Tamtéž. 24:45.

<sup>106</sup> Doslova „ohnutí krevety“, v tomto případě však obrácené.

každý pohyb, který *onnagata* učiní, musí vyzařovat krásu. Zmiňme také, že hluboký záklon v kimonu je fyzicky nesnadný úkol – herec je zároveň pod tlakem, aby „krkolomný“ pohyb proměnil na elegantní plynulý úkon, zatímco případné vyčerpání nebo bolest nemůže dát najevo v obličeji. Jediné naznačení bolesti pozorujeme v zavřených očích postavy. V dnešní verzi představení je *ebizori* kombinováno s padajícími sněhovými vločkami, čímž scéna nabývá ještě větší estetické krásy – vločky připomínající padající okvětní lístky sakury však prohlubují smutek nad hroutícím se ideálem.<sup>107</sup>

„あるいは叫喚大叫喚	<i>arui wa kjókan daikjókan</i>	mnohé výkřiky a ječení
修羅の太鼓は隙もなく	<i>šura no taiko wa hima mo naku</i>	bubny asurů nemají oddechu
獄卒四方に群がりて <sup>108</sup>	<i>gokusocu šihó ni muragarite</i>	Obklíčena ze všech stran strážci pekla

*Onnagata* reflektuje hrůzy buddhistického pekla ve svém pohybu – nemá na první pohled takovou kontrolu nad svým tělem, občasnými trhavými pohyby naznačuje rány, které přijímá od železných tyčí démonů a upadne při pohledu na krále pekla.<sup>109</sup> Mučení způsobuje, že kolísá a ztrácí rovnováhu. Stále se však musí udržovat ve vymezeném estetickém rámci, to znamená, že i jeho pády mají svou předepsanou *kata*. Přestože text mluví o výkřicích a ječení, Sagi musume nepromluví, ba ani neotevře ústa. Je mučena démony, ale neukáže divákům slzy, zkřivený obličej nebo pohyb vybočující z jejího *učí*. Prsty na ruce jsou stále natažené, kolena pokrčená. *Onnagata* podvědomě udržuje svůj postoj, ve kterém se stahuje dovnitř, jako by tančil každý jiný obyčejný tanec, a ne

<sup>107</sup> Sagi Musume–Bando Tamasaburo. In: *Youtube* [online]. 25:24.

<sup>108</sup> 日本舞踊【鶯娘】の全詞紹介 2. In: 日本舞踊【鶯娘】の魅力 [online].

<sup>109</sup> Sagi Musume–Bando Tamasaburo. In: *Youtube* [online]. 26:46.

dramatické vyvrcholení prožitku v pekle.

Svým vystoupením *onnagata* přeformuloval realisticky odpudivý koncept nekonečného procesu mučení na krásu a pocit jímavého smutku z jejího rozpadu. Tato sekvence, během níž dochází k postupné destrukci idealizované ženské postavy, trvá několik minut – pomalé, ale jisté přibližování se k smrti dojíká obecenstvo, které před svými zraky přichází o zhmotněný ideál, jenž je tak uchvátil.<sup>110</sup> Až do samého konce představení, kdy se dívka pomalu sesune na zem a umírá, je každý pohyb výsledkem důsledné vnitřní kontroly a svalového napětí, avšak na povrch vyznívá jako ladný. *Onnagata* svým uměním ve finále představení přeměňuje smrt na estetický vrchol hry.

*Sagi musume* obsahuje široké spektrum emocí a stavů, které jsou vyjádřeny odpovídajícím pohybem. *Onnagata* vyjadřuje stydlivost, zamilování, pochybnosti, soužení a nakonec utrpení v pekle pouze za pomoci stylizovaného pohybu, beze slov a bez obličejových výrazů. Kvůli různým časovým rovinám musí být schopen ztvárnit jednotlivé stavy i mimo chronologickou linii času, to znamená rychle přecházet nejen mezi zobrazováním emocí, ale i mezi ztvárňováním člověka a jeho volavčí formou. Nejvíce prostoru v obou případech dostávají paže a dlaně, kterými *onnagata* může náznakově následovat děj. Také neopomínejme manipulaci s rukávy *furisode*, které slouží jako křídla při ztvárňování ptáka a též zvýrazňují šarm mladé dívky v tanci *kudoki*. Ve formě volavky jsme se sice setkali s prvky animality, ale v toto případě stále dominuje estetický koncept krásy projevu *onnagata*, který nedovoluje postavě žádné projevy vybočující z jejího *uči*.

Principem může přeměna připomínat výše zmíněné *šosagoto Dódžódži musume* – v obou případech se dívka změní ve zvíře. Musíme však upozornit, že na rozdíl od *Kijohime*, která otevřeně ventilovala své emoce až do bodu, kdy se změnila v hada, je volavka

---

<sup>110</sup> MEZUR, Katherine. *Beautiful Boys/Outlaw Bodies: Devising Kabuki Female-Likeness*. s. 166.

v *Sagi musume* pouze podoba, kterou na sebe dívka vzala až po reinkarnaci. Hra totiž pracuje s buddhistickým konceptem převtělování, karmy a reinkarnace, na což ostatně naráží text *nagauta*.<sup>111</sup> Je pravděpodobné, že dívka své zklamání a zášť nosila v sobě až do smrti, ale nedala je nijak najevo, naopak jen tiše trpěla. Dokázala se tak ovládat a potlačovat své emoce, přestože ty každým dnem sílily. Z toho důvodu můžeme usuzovat, že způsob, jakým ztvárňuje *onnagata* volavčí formu, není stejný jako zobrazení hada v *Dódžódži musume*. Postava díky své schopnosti tiše svůj osud přetrpět a díky svému sebeovládání nevybočí ze stanoveného estetického rámce a nedojde u ní jako v případě Kijo-hime k neovladatelné proměně na hada vymykajícího se svým konceptem ideálu jednání ženských rolí. Projevuje se zde tedy určitý vliv neokonfuciánských idejí, který staví *Sagi musume* do lepší pozice, než nenávisť zmítanou Kijo-hime. Dodejme také, že text se zmiňuje o vlastnostech mladé dívky a o jejím soužení slovy jako 恥ずかし (*hazukaši*, stydlivá), 忍ぶ (*šinobu*, trpět, odolávat, překonat), 可愛らし (*kawairashi*, roztomilá) nebo 涙に乾く袖干しあえぬ (*namida ni kawaku sode bošiaenu*, i když už slzy vyschly, rukávy jsou stále vlhké), která odrážejí některé z neokonfuciánských ideálů ženy.

*Sagi musume* je hrou nabízející divákovi množství kontrastů, ze kterých vybudovává tragický, leč dojemný příběh zaručující estetický zážitek. Vyváženě tu na sebe působí elementy barev a odlišných světů, střetávají se zde pomíjivá potěšení a radosti *ukijo* s neměnným kolem buddhismu, mysteriózní podoba volavčí dívky s koketní *mači musume*, obdivování krásy a tesknění nad její ztrátou. Tento obrázek doplňuje samozřejmě i fakt, že pod vrstvami kimon se ukrývá mužský herec, který představení propůjčuje odlišný nádech, než kdyby postavu hrála skutečná žena. Jak jsme se již zmínili,

---

<sup>111</sup> Například točící se deštník dívky je přirovnáván ke kolu karmy a oběhu Měsíce a Slunce. In: BRANDON, James R. a LEITER, Samuel L. *Kabuki Plays on Stage: Brilliance and Bravado, 1697–1766*. Honolulu: University of Hawaii Press, 2002. ISBN 0824824032. s. 322.

role *Sagi musume* je fyzicky náročná. Připočteme-li k samotnému tanci také rychlé změny kostýmu vyžadující maximální přesnost a soustředění, manipulaci s deštníkem, stabilní postoje na jedné noze znázorňující ptáka či samotnou scénu, která líčí mučení v pekle, dojdeme k závěru, že pro zvládnutí představení tak, aby vypadalo na pohled nenamáhavě a ladně, je třeba vytrvalého tréninku a fyzické výdrže herce. V dnešním Japonsku navíc divadla kabuki dodržují systém hraní jednoho představení po dobu jednoho měsíce téměř každý den, což samozřejmě vyvíjí jak fyzický, tak psychický tlak na herce *onnagata*, od kterého se očekává kontinuální ztvárnění idealizované krásy bez většího zaváhání.

Avšak právě aspekt skrytého zdroje síly ženských postav, ať už reálně pocházejícího z těla mužského herce, nebo dramatizovaného vlivem nekonfucianismu nebo podle teorií *henšin* či *jin-jang*, umožňuje hrdince představení odolávat mučení pekla po velmi dlouhou dobu. Ukazuje tím určitou statečnost a vytrvalost, vlastnosti u ženských rolí obdivované, spolu s tím také prodlužuje pocit estetického, leč bolestivého prožitku. Mohli bychom tedy argumentovat, že pokud by *Sagi musume* ztvárňovala žena, tak podle principů a logiky ideálu ženských rolí by takové utrpení nebyla schopna snášet tak dlouho, jako mužský *onnagata* a ochudila by publikum nejen o vyžadovaný princip duality a splývání elementů skryté mužské síly s vizuální křehkostí ženy, ale i o jímavý zdlouhavý proces rozpadu idealizované bytosti.



## Závěr

Původně sensuální a parodická představení kabuki s jasnými erotickými asociacemi, kde převládala vizuální složka nad divadelním uměním, byla pro svou údajnou nemorálnost modifikována nařízenými tokugawské vlády a její neokonfuciánskou ideologií. Jednotlivá omezení a nařízení měla za následek, že herci kabuki hledali jiné alternativy, kterými by upoutali publikum (vizuálně) a zároveň respektovali neokonfuciánskou etiku.

Formování konceptu ženské role v kabuki byl proces, který začal původně jako různé experimenty, které byly vlastně reakcemi na diváckou odezvu. Experimentátoři a tvůrci nových *kata* měli zásadní slovo při dramatizaci textů a mohli díky svým zásahům lépe prezentovat své umění a představy o ideální ženské roli. Pozdější důmyslnou výraznou stylizací došlo u ztvárňování žen v kabuki k upřednostňování symbolu nad realistickým pojetím, k preferenci typizace nad individualitou.

Největší překážkou při ztvárňování ženských rolí byla pro herce samotná fyziologie a vzhled, tudíž nemožnost realisticky napodobit pohyb a tělo ženy. Proto byla upřednostněna umělá, leč dokonalá mozaika, která měla přebít přirozenou, avšak nedokonalou krásou. Aby to bylo možné, ženské role v sobě začaly kombinovat množství prvků, z nichž všechny byly tehdejší společností považovány za symbol ideálu či dokonalosti. Žena na jevišti je krásná, nosí nádherné kostýmy, pohybuje se elegantně a tančí s grácií. Z každého pohybu, který je podřízen stylizaci, vyzařuje krása, ať už se jedná o běžné činnosti nebo o vyhrocené dramatické situace. Zároveň se žena ukazuje jako symbol stálosti, morální síly a lojality vůči panovníkovi a muži. Očekávání, která jsou na ni kladena, ji sice omezují a staví ji často do složitých situací, kdy ve střetu *giri* a *nindžó* musí vždy zvítězit společensky žádané *giri*, zato však dávají vyniknout její vnitřní síle a odhodlání. Lze tedy tvrdit, že během formování ženských rolí v kabuki došlo k propojení původního vizuálního charakteru her s etikou a ideály šógunátu.

Za zdroj vnitřní síly ženských rolí lze považovat nejen zmíněný neokonfuciánský aspekt, ale i fakt, že postavy jsou ztvárňovány mužskými herci. Právě fyzická síla herců umožňuje, aby pohyby postavy působily ladně a plynule, přestože podléhají rigidně ustanoveným *kata*. Mužské tělo dodává ženské roli prvek androgynity, může být chápáno jako původ neoblomné vůle hrdinek (v rámci *giri*) a zároveň může být považováno za odkaz tradice počátků kabuki. Přestože jsou ženy v kabuki obdařeny velkou vnitřní silou, její otevřené použití podléhá mnohým pravidlům a je možné jen v kritických okamžicích jako je přeměna (*henšin*) či blízkost smrti způsobená upnutím se na negativní emoce. Podobný princip platí u narušení morálního aspektu, kdy je pochybení či exces tolerován jen v případě, že jde o vyšší dobro.

Stylizace, kostýmy a morální aspekt hry zásadně limitují projev *onnagata*, kteří mají malý prostor k tomu, aby dali vyniknout ideálu, který mají představovat. Ztvárnění ženy je už kvůli jejímu rozsáhlému teoretickému konceptu a uplatňovanému principu duality velmi obtížný úkol. Obsáhlost teoretického rámce, množství rolí, výjimky a kontrastní dualita komplikují pokusy herců i akademiků jednodušeji definovat ženské postavy v kabuki, což platí i pro tuto práci, jejíž rozsah je kvůli komplexnosti ženských rolí nedostačující. Avšak docházíme k závěru, že ženy v kabuki jsou výsledkem smísení idealizovaných představ o ženě, přičemž každá z nich vyjadřuje ctěnou vlastnost či idealizovaný koncept, avšak které nelze v reálném světě takovým způsobem kombinovat. Můžeme říci, že žena v kabuki je vlastně realisticky nedosažitelný objekt, produkt představ tehdejších japonských umělců či herců. Je spojením muže a ženy, křehkosti a síly, reality a fikce, střetávají se v ní elementy mladické koketérie s tíhou morálních závazků. Je symbolem dokonalosti a obdivovaným objektem, pomíjivým snem a nedosažitelným ideálem.

## Seznam použité literatury

- ANDĚLOVÁ, Petra a HEROLDOVÁ Helena. Konfucianismus. In: KNOTKOVÁ-ČAPKOVÁ (ed.), *Základy asijských náboženství*. Praha: Univerzita Karlova, 2005. ISBN 8024609940
- BIRK, Sara K. *Sex, androgyny, prostitution and the development of onnagata roles in Kabuki theatre*. Ann Arbor: ProQuest LLC, 2006. Diplomová práce, The University of Montana
- BRANDON, James R. a LEITER, Samuel L. *Kabuki Plays on Stage: Brilliance and Bravado, 1697-1766*. Honolulu: University of Hawaii Press, 2002. ISBN 0824824032
- BROCKETT, Oscar Gross. *Dějiny divadla*. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2008. ISBN 9788070082256
- GABROVSKA, Galia Todorova. Gender and Body Construction in Edo-period Kabuki. *Core Ethics*, 2009, 5. OCLC 822003663
- HILSKÁ, Vlasta. *Japonské divadlo*. V Praze: Ústav pro učebné pomůcky průmyslových a odborných škol, 1947. OCLC 320145172
- HOUBLER, Dorothy a Thomas HOUBLER. *Konfucianismus*. Přeložila Petra JEŘÁBKOVÁ. Praha: Lidové noviny, 1997. ISBN 8071061905
- ISAKA, Maki. *Onnagata: A Labyrinth of Gendering in Kabuki Theater*. Seattle and London: University of Washington Press, 2016. ISBN 0295806249
- KALVODOVÁ, Dana. *Vítr v piniích: japonské divadlo*. Praha: Odeon, 1975. OCLC 320734505
- KAWATAKE, Toshio. *Kabuki: baroque fusion of the arts*. Tokyo: LTCB International Library Trust, 2003. OCLC 472970631

LIŠČÁK, Vladimír. *Konfucianství od počátků do současnosti: dějiny, pojmy, osobnosti*.

Praha: Academia, 2013, Orient, sv. 17. ISBN 978-80-200-2190-8

MATOŠEC, Matjaž. *“Female Voices in Male Bodies”: Castrati, Onnagata, and the Performance of Gender through Ambiguous Bodies and Vocal Acts*. Utrecht: Utrecht

University 2008. Diplomová práce, Utrecht University, Faculty of Humanities

MEZUR, Katherine. *Beautiful Boys/Outlaw Bodies: Devising Kabuki Female-Likeness*.

New York: Palgrave Macmillan, 2005. ISBN 1-4039-6712-1

REISCHAUER, Edwin O. a Albert M. CRAIG. *Dějiny Japonska*. Vyd. 2., dopl. Přeložil

David LABUS, přeložil Jan SÝKORA. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny,

2012. ISBN 978-80-7106-513-5

SCOTT, Adolphe Clarence. *The Kabuki Theatre of Japan*. Mineola, N.Y.: Dover

Publications, Fulham Palace 1999. ISBN 0486406458

SHIVELY, Donald H. Popular culture. In: HALL (ed.), John Whitney. *The Cambridge*

*history of Japan. Volume 4, Early modern Japan*. Repr. Cambridge: Cambridge

University Press, 1997. ISBN 0-521-22355-5

*The Reader's encyclopedia of world drama*. London: Methuen, 1975. ISBN

0416195407.

## Seznam internetových zdrojů

ALLAND, Alexander Jr. The Construction of Reality and Unreality in Japanese Theatre.

*The Drama Review: TDR* [online]. 1979, 23(2) 3–10. [cit. 2017-09-20]. Dostupné z:

<http://www.jstor.org/stable/1145211>

BRANDON, James R. Reflections on the “Onnagata”. *Asian Theatre Journal* [online].

2012, 29 (1), 122–125. [cit. 2017-09-20]. Dostupné z:

<http://www.jstor.org/stable/23359548>

飯塚美砂. 鳴神. In: 歌舞伎演目案内 [online]. 松竹株式会社, 国立国会図書館,

2014 [cit. 2017-03-15]. Dostupné z: <http://enmokudb.kabuki.ne.jp/repertoire/502>

KLENS-BIRGMAN, Deborah. Fighting Women of Kabuki Theater and the legacy of Women's Japanese Martial Arts. *Journal of Asian Martial Arts* [online]. 2010, 19(3),

64–77. [cit. 2018-03-01]. Dostupné z:

<http://eds.b.ebscohost.com/eds/pdfviewer/pdfviewer?vid=3&sid=d7cb8d49-b39e-4b80-9751-8c700a9cb226%40sessionmgr102>

KOMINZ, Laurence. Ya no Ne. The Genesis of a Kabuki Aragoto Classic. *Monumenta Nipponica* [online]. 1983, 38(4), 387–407. [cit. 2018-03-01]. Dostupné z:

<http://www.jstor.org/stable/2384636>

LEITER, Samuel L. aj. Four Interviews with Kabuki Actors. *Educational Theatre Journal* [online]. 1966, 18(4), 391–404. [cit. 2017-09-20]. Dostupné z:

<http://www.jstor.org/stable/3205266>

LEITER, Samuel L. Is the "Onnagata" Necessary? *Asian Theatre Journal* [online]. 2012, 29(1), 112–121. [cit. 2017-09-20]. Dostupné z:

<http://www.jstor.org/stable/23359547>

日本舞踊【鶯娘】の全詞紹介2. In: 日本舞踊【鶯娘】の魅力 [online]. 日本舞踊【鶯娘】の魅力 [cit. 2017-03-05]. Dostupné z:

<http://www.sagimusume.com/2006/01/2.html#more>

PAULY, Herta. Inside Kabuki: An Experience in Comparative Aesthetics. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* [online]. 1967, 25(3), 293–305. [cit. 2018-03-01].

Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/429017>

PRONKO, Leonard C. Kabuki and the Elizabethan Theatre. *Educational Theatre Journal* [online]. 1967, 19(1), 9–16. [cit. 2018-01-03]. Dostupné z:

<http://www.jstor.org/stable/3205088>

ROBERTSON, Jennifer. The Politics of Androgyny in Japan: Sexuality and Subversion

in the Theater and Beyond. *American Ethnologist* [online]. 1992, 19(3), 419–442. [cit. 2017-09-20]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/645194>

Sagi Musume–Bando Tamasaburo. In: *Youtube* [online]. 11. 12. 2017 [cit. 2018-03-09]. Dostupné z: [https://www.youtube.com/watch?v=RW\\_a75iwZbU](https://www.youtube.com/watch?v=RW_a75iwZbU). Kanál uživatele Trang Le.

SEKIGUCHI, Sumiko. Confucian Morals and the Making of a ‘Good Wife and Wise Mother’: From ‘Between Husband and Wife there is Distinction’ to ‘As Husbands and Wives be Harmonious’. *Social Science Japan Journal* [online]. 2010, 13(1), 95–113. [cit. 2018-01-18]. Dostupné z: <https://academic.oup.com/ssjj/article/13/1/95/1690771>

SHIVELY, Donald H. Bakufu Versus Kabuki. *Harvard Journal of Asiatic Studies* [online]. 1955, 18(3), 326–356. [cit. 2017-09-20]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/2718437>

TAKAKUWA, Yuko. Performing Marginality: The Place of the Player and of "Woman" in Early Modern Japanese Culture. *New Literary History* [online]. 1996, 27(2), 213–225. [cit. 2017-09-20]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/20057348>

寺田詩麻. 義経千本桜. In: 歌舞伎演目案内 [online]. 松竹株式会社, 国立国会図書館, 2014 [cit. 2017-03-08]. Dostupné z: <http://enmokudb.kabuki.ne.jp/repertoire/1089>

## Seznam příloh

### **Obrázek č. 1. Srovnání *onnagata* a *aragoto*.**

歌舞伎座小春狂言 大阪陣諸家記録 宮内局 暫. In: *Tokyo Digital Museum* [online].

© 2018 Tokyo Metropolitan Foundation for History and Culture. [cit. 22-03-2018].

Dostupné z:

<http://digitalmuseum.rekibun.or.jp/app/collection/detail?ss=01&b1=1000200&b2=2000220&id=0194203277>

### **Obrázek č. 2. Šizuka konfrontuje Tadanobua.**

Actors Onoe Kikugorō IV as Shizuka and Ichikawa Kodanji IV as Fox Tadanobu (Kitsune Tadanobu), from the series Matches for Thirty-six Selected Poems (Mitate sanjūrokku sen). In: *Museum of Fine Arts Boston* [online]. © 2018 Museum of Fine Arts, Boston. [cit. 09-03-2018]. Dostupné z:

<http://www.mfa.org/collections/object/actors-onoe-kikugor%C3%B4-iv-as-shizuka-and-ichikawa-kodanji-iv-as-fox-tadanobu-kitsune-tadanobu-from-the-series-matches-for-thirty-six-selected-poems-mitate-sanj%C3%BBrokku-sen-219692>

### **Obrázek č. 3. Role *mači musume*.**

Actor as Yaoya Oshichi in the Darkness of Love (Koi no yami) from the series Darkness (Mitate yami zukushi). In: *Fine Arts Museums of San Francisco* [online]. © 2018 Fine Arts Museums of San Francisco. [cit. 22-03-2018]. Dostupné z:

<http://art.famsf.org/utagawa-kunisada/actor-yaoya-oshichi-darkness-love-koi-no-yami-series-darkness-mitate-yami-zukushi>

### **Obrázek č. 4. Role princezny.**

006-2220. In: 早稲田大学文化資源データベース [online]. © 2017 早稲田大学.

[cit. 23-03-2018]. Dostupné z:

[http://archive.waseda.jp/archive/detail.html?arg={%22subDB\\_id%22:%2252%22,%22id%22:%22167144%22,%22advanced\\_search%22:false}&lang=jp](http://archive.waseda.jp/archive/detail.html?arg={%22subDB_id%22:%2252%22,%22id%22:%22167144%22,%22advanced_search%22:false}&lang=jp)

### **Obrázek č. 5. Ukázka kostýmu *keisei*.**

坂東玉三郎特別公演. In: 歌舞伎美人 [online]. © 2012 Shochiku CO., LTD. [cit. 24-03-2018]. Dostupné z: <http://www.kabuki-bito.jp/theaters/kyoto/play/196>

**Obrázek č. 6. *Dodžódži musume.***

Kiyo-hime, from the series Mirror of Warriors of Our Country (Honchō musha kagami). In: *Museum of Fine Arts Boston* [online]. © 2018 Museum of Fine Arts, Boston. [cit. 17-03-2018]. Dostupné z: <http://www.mfa.org/collections/object/kiyo-hime-from-the-series-mirror-of-warriors-of-our-country-honch%C3%B4-musha-kagami-463445>

**Obrázek č. 7. Kuzu-no-Ha se po napsání básně mění v lišku a prchá.**

No. 43 Tsumagome 妻籠 / Kisokaido rokujoku tsugi no uchi 木曾街道六十九次之内 (Sixty-Nine Post Stations of the Kisokaido). In: *The British Museum* [online]. © 2017 The Trustees of the British Museum. [cit. 28-03-2018]. Dostupné z: [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=3277730&partId=1&searchText=kuzunoha&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3277730&partId=1&searchText=kuzunoha&page=1)

**Obrázek č. 8. Sagi musume v podání herce Segawy Kikunodžóa II.**

Sagi musume rakugan (Geese Descending toward the Snowy Heron Girl) / Furu naga-uta hakkei / White Heron Girl. In: *The British Museum* [online]. © 2017 The Trustees of the British Museum. [cit. 28-03-2018]. Dostupné z: [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=783614&partId=1&searchText=sagi+musume&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=783614&partId=1&searchText=sagi+musume&page=1)

**Obrázek č.9. *Ebizori.***

鷺娘. In: 歌舞伎美人 [online]. © 2013 Shochiku CO., LTD. [cit. 24-03-2018]. Dostupné z: <http://www.kabuki-bitto.jp/news/2013/09/21.html>



## Přílohy



**Obrázek č. 1.** Srovnání *onnagata* a *aragoto* ve hře *Šibaraku*. *Aragoto* vizuálně zabírá více prostoru, především výrazným barevným kostýmem a dlouhým mečem. Jeho pohyby jsou expresivní, v obličejí se značí napětí. Líčení a paruka zdůrazňují jeho sílu a hněv. Na druhé straně *onnagata* svou řečí těla ustupuje do pozadí, skoro se smrkává ve prospěch mužského hrdiny. Ruce drží při sobě, stejně tak kolena. (Tojohara Kučínika, 1895)



**Obrázek č. 2.** Šizuka konfrontuje Tadanobua, ve skutečnosti bílou lišku. Přestože jde o vypjatou situaci, Šizuka si stále udržuje stanovený postoj, minimalizuje svůj osobní prostor tím, že drží meč blízko u těla. Neprojevuje tedy explicitně agresivitu. (Utagawa Kunisada, 1857)



**Obrázek č. 3.** Ošiči, dívka z města. Červená barva symbolizuje mladost a krásu, avšak v kombinaci s fialovou působí tlumeným, umírněným dojmem. *Obi* je jednoduché, jen s drobnou výšivkou. Účes *šimada* je doplněn pouze jednoduchými červenými stuhami. (Utagawa Kunisada, 1854)



**Obrázek č. 4.** Role princezny. Usujuki hime a její kostým ve stylu *akahime*. (Utagawa Kunisada, období Edo)

傾城二題 坂東玉三郎特別公演  
片岡愛之助出演

六波羅蜜寺開山一〇五〇年記念  
一、壇浦兜軍記 阿古屋 一 幕  
二、傾城 長根囃子連中

平成二十四年六月二日(土)初日、二十四日(日)千種楽  
午後三時開演(八月十五日、二十一日完全長崎開催) ※土曜休演

京都 四條 南座  
〒605-0075 京都府東山区四條東大橋東詰  
TEL 075-561-1155  
松竹園ホール http://www.shochiku.co.jp

●ロビーにて「玉三郎“美”の世界展」を同時開催しております。

Obrázek č. 5. Ukázka bohatě zdobeného kostýmu role *keisei* v moderním kabuki.



**Obrázek č. 6.** Hra *Dódžódži musume* je dramatizací strašidelného příběhu (*kaidan*) o mnichovi a Kijō-hime. Nenávist, majetnickost a zároveň ztrátu sebekontroly pozorujeme na rozpuštěných vlasech připomínajících hřívu. Kimono se vzorem kůže bílého hada a dlouhé *obi*, obtáčeující se kolem zvonu pak symbolizují proměnu v hada. (Utagawa Kunijoši, 1855)

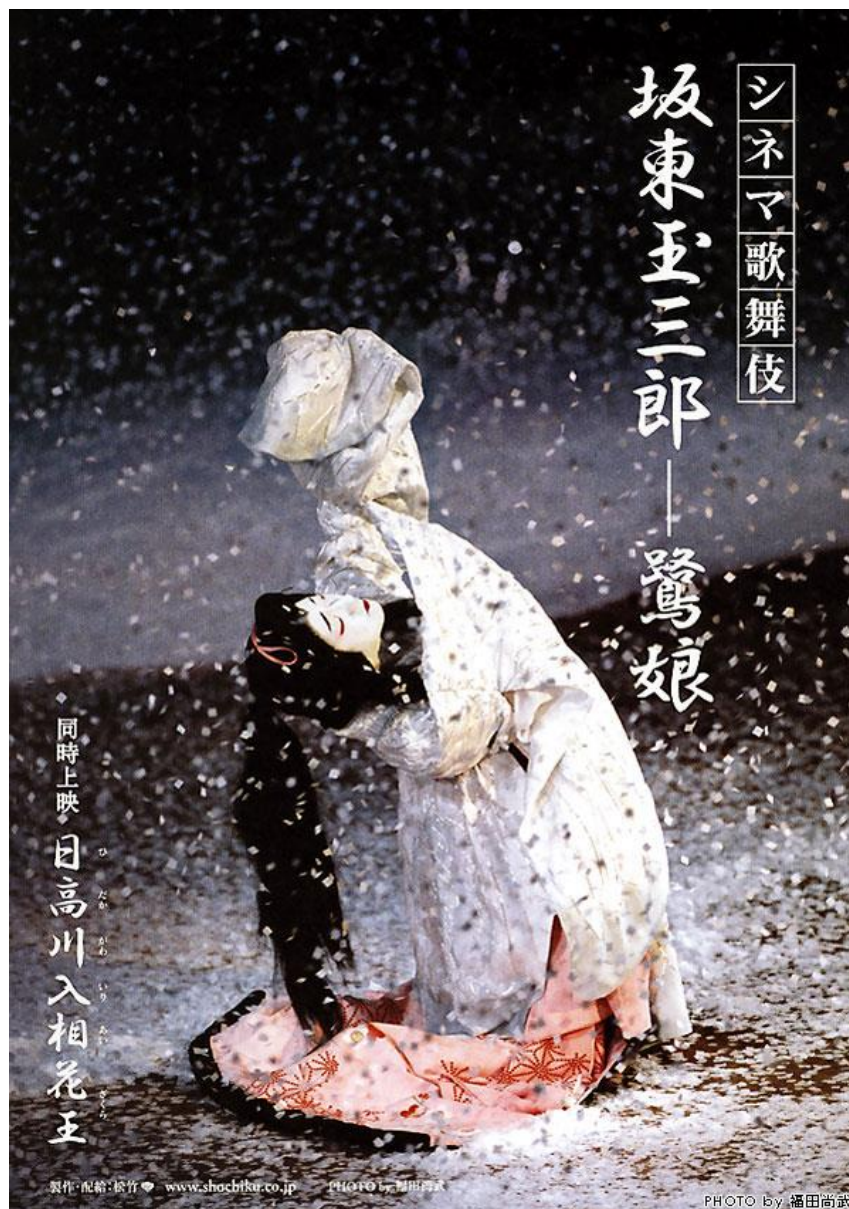


**Obrázek č. 7.** Kuzu-no-Ha v zármutku opouští své dítě a Jasunu. Emoce jsou u ženy vyjádřeny stylizovaně, tedy kousnutím do rukávu. Liška však smutek vyjadřuje realističtěji. (Utagawa Kunijoši, 1852)



Obrázek č. 8. Obraz k premiéře taneční hry *Sagi musume*, v hlavní roli *onnagata* Segawa Kikunodžó II. (Isoda Kórjúsai, mezi 1760–1780)





Obrázek č. 9. Plakát ke hře *Sagi musume* zachycující pózu *ebizori*. V hlavní roli *onnagata* Bandó Tamasaburó V., v současnosti jeden z nejpoblárnějších *onnagata*.