

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

FILOZOFICKÁ FAKULTA

KATEDRA DIVADELNÍCH, FILMOVÝCH A MEDIÁLNÍCH STUDIÍ

Kchung Šang-ženův Vějíř s broskvovými květy v inscenaci Divadla v Dlouhé

The Staging of Kong Shangren's Peach Blossom Fan in the Divadlo v Dlouhé

Bakalářská práce

JINDRA HOMOLOVÁ

obor: Teorie a dějiny dramatických umění

Vedoucí práce: Mgr. Šárka Havlíčková Kysová, Ph.D.

OLOMOUC 2011

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně a použila jsem pouze uvedené prameny a literaturu.

V Olomouci dne 2. 5. 2011

.....

Děkuji vedoucí této práce Mgr. Šárce Havlíčkové Kysové, Ph.D. za vstřícnost, podnětné připomínky a za zodpovědný a trpělivý přístup.

Dále děkuji za věcné připomínky a podporu Barboře Chybové a Júlíi Bútorové za sinologickou revizi textu.

OBSAH

1	ÚVOD	5
2	KONTEXT VZNIKU HRY VĚJÍŘ S BROSKVOVÝMI KVĚTY	9
2.1	Míngské drama <i>čchuan-čchi</i>	9
2.2	Divadelní styl <i>kchun-čchü</i>	11
2.3	Hra <i>Vějíř s broskvovými květy</i> v kontextu života autora Kchung Šang-žena ...	12
3	KOMPARACE HRY <i>VĚJÍŘ S BROSKVOVÝMI KVĚTY</i> S ADAPTACÍ DIVADLA V DLOUHÉ	14
3.1	Struktura	14
3.2	Téma	16
3.3	Postavy	19
3.4	Jazyk	21
4	ANALÝZA INSCENACE <i>VĚJÍŘ S BROSKVOVÝMI KVĚTY</i>	23
4.1	Tvorba prostoru a času	23
4.2	Scénická maska	28
4.3	Herecká akce	31
4.4	Hudba a její význam pro inscenaci	36
4.5	Problémy inscenace	37
4.6	Reflexe inscenace v českém tisku	38
5	VLIV ASIJSKÉHO DIVADLA NA REŽIJNÍ TVORBU J. A. PITÍNSKÉHO	41
6	ZÁVĚR	44
	LITERATURA	46
	PRAMENY	48
	TEXTOVÉ PŘÍLOHY	50
	OBRAZOVÉ PŘÍLOHY	60
	ANOTACE	63

1 ÚVOD

Uvedení inscenace *Vějíř s broskvovými květy* (dále *Vějíř*) v Divadle v Dlouhé v září roku 2008 patřilo k výjimečným divadelním událostem. Čínská hra, režírovaná jedním z nejvýraznějších českých režisérů Janem Antonínem Pitínským, se původem předlohy i zvláštní stylizací nepodobala ničemu v posledních letech na českých jevištích viděnému. Bakalářská práce si klade za cíl popsat, jak inscenace v českém prostředí fungovala a jak se v ní projevil vliv asijského divadla.

V první části, nazvané *Drama Vějíř s broskvovými květy*, nastíním problematiku vzniku hry v kontextu užití dramatické formy i dramaticko-hudebního stylu, kterým byla hra uváděna. Nabyté poznatky budou v kontextu práce podstatné k uvědomění si dobových i kulturních souvislostí vzniku hry. Další kapitola se bude zabývat procesem, kterým text *Vějíře s broskvovými květy* prošel - od dobových tvůrčích konvencí, ze kterých autor vycházel, až k adaptaci hry pro Divadlo v Dlouhé. Hlavní část práce je zaměřena na analýzu inscenace, velký důraz bude kladen na popis a zhodnocení užití stylizace s ohledem na inspiraci v tradičním čínském divadle *si-čchü*¹.

Rozhodnutí zaměřit bakalářskou práci na *Vějíř s broskvovými květy* neplynulo z mého osobního nebo studijného zaměření na oblast Asie, naopak mi byly země Východu a jejich kultura dlouho cizí a necítila jsem nutkání tento stav změnit. Důležitým zlomem, který mě vedl k přehodnocení názoru, bylo zhlédnutí dvou japonských frašek *kjógen*² v podání brněnského souboru Malé divadlo *kjógenu*. Zaujala mě jednoduchost a jistá zdrženlivost herecké akce, která vedla k silnému účinku výrazu. Práce s pohybem, řečí i rekvizitou byla precizní, čímž vynikl specifický humor, pro japonskou frašku typický. Navzdory tomu, že jsou japonští herci *kjógenu* úzce vázáni k tradici (od námětů přes odívání po pohyb), předvedené hry měly svůj účinek i na diváka kontextu zcela neznalého. Jen o několik měsíců později jsem se setkala už přímo

¹ Pro bližší upřesnění termínu *si-čchü* vkládám citát Dany Kalvodové: „V uměleckých postupech *si-čchü* se uplatňují dva zásadní principy, jež jsou základem esenční obraznosti. První *sie-i* (doslova napsání myšlenky, pojmu), znamená postižení trestí jevů, věcí, chování lidí, citového rozpoložení, situací v životě, a jejich přetvoření vysoce strukturovanou řečí dokonale trénovaného hercova těla i hlasu, a dalšími specificky jevištními prostředky. Druhý princip, *sü-ni*, je neimitativní, znakové, metaforické, imaginativní, tedy obrazné zpodobňování jevů ze života, v němž se uplatní stylizace, kondenzace, zkrášlení, nadsázka a další nevšední způsoby přetváření skutečnosti.“ viz KALVODOVÁ, Dana. *Čínské divadlo*. Praha: Panorama, 1992, s. 22.

² *Kaki jamabuši (Horský mnich zlodějem tomelů)* a *Busu (Lahodný jed)*, Malé divadlo *kjógenu*, 18. 3. 2009, uvedeno v Divadle Konvikt Olomouc.

s *Vějířem*,³ který mě stejně jako kjógeny zaujal soudržností tvaru a hrou s fantazií diváka, silný dojem ve mně zanechala specifická poetika inscenace. Pohled z první řady hlediště mi umožnil detailní zkoumání herecké akce, způsobu provedení gest i práce celého těla. Při druhém zhlédnutí inscenace, již na domovské scéně v Divadle v Dlouhé, jsem už stylizaci přivykla a byla jsem schopná vnímat inscenaci více komplexně, včetně jejích problémů. K výběru tématu mě tedy motivovala vidina šance proniknout alespoň do základů problematiky čínského divadla, abych mohla zjištěné poznatky aplikovat na pražskou inscenaci. Zajímá mě, nakolik užitá stylizace, pro českého diváka neobvyklá a originální, vychází z principů čínského, potažmo asijského divadla.

Vzhledem k značné odlišnosti asijské kultury od naší je pronikání do problematiky čínského divadla podmíněno pečlivým studiem příslušné literatury. Na druhou stranu vidím pozitivum v tom, že se zabývám českou inscenací, čínským divadlem pouze inspirovanou, tudíž částečně mohu využít své dosavadní poznatky z evropského divadla. Realizace mé práce by nebyla možná bez zcela zásadního přínosu české teatrologii sinoložky Dany Kalvodové,⁴ která své celoživotní bádání zaměřila na asijské, především však čínské divadlo. Z jejích početných autorských publikací, překladů a studií pro mě byly zásadní především dvě: První, *Čínské divadlo*,⁵ je nejpodrobnější a nejkomplexnější prací autorky na dané téma. Především se zabývá teorií čínského herectví a historickým vývojem divadla, které mapuje až do současnosti. Kalvodová také publikaci doplnila řadou přehledně zpracovaných příloh, z nichž pro mě nejcennější byly komentované výčty součástí divadelního kostýmu. Přímo k svému českému překladu hry vydala doprovodnou publikaci, nazvanou *Kchung Šang-ženův Vějíř s broskvovými květy. Kapitoly ke studiu mingského dramatu*.⁶ V ní provádí strukturální analýzu dramatického textu, která mi byla oporou především při práci na prvních dvou kapitolách, zabývajících se předlohou inscenace a její adaptací. Studie také čtenáře podrobně zpravuje o změnách a inovacích, které Kchung Šang-žen ve svém dramatu zavedl vzhledem k soudobým konvencím psaní dramát. Vedle těchto pro práci nejpodstatnějších zdrojů čerpám i z dalších autorčiných děl, z nichž nejnovější je

³ 17. 5. 2009, uvedeno v rámci festivalu Divadelní flora Olomouc

⁴ Dana Kalvodová (1928-2003), česká sinoložka a teatroložka.

⁵ KALVODOVÁ, Dana. *Čínské divadlo*. Praha: Panorama, 1992.

⁶ KALVODOVÁ, Dana. *Kchung Šang-ženův Vějíř s broskvovými květy. Kapitoly ke studiu mingského dramatu*. Praha: Univerzita Karlova, 1991.

publikace *Asijské divadlo na konci milénia*.⁷ Obsahuje zkrácené verze některých kapitol z výše uvedených knih, stejně jako studie, uveřejněné již dříve. Pro mou práci nejhodnotnější byla kapitola *Znakové systémy na jevišti Dálného východu*, ve které Kalvodová podrobně rozebírá znakovost čínského, a částečně i japonského divadla.

Význam pro mě mělo i několik studií a článků Karla Brušáka a Jaroslava Průška z první poloviny dvacátého století, které představují jedny z prvních českých ohlasů na čínské divadlo. Brušák publikoval texty dva, oba v roce 1939. Teoreticky propracovanější je text *Znaky na čínském divadle*⁸ v časopise *Slovo a slovesnost*. Obdobná, ovšem zkrácená studie vyšla v Programu D39 pod názvem *Čínské divadlo*.⁹ Sinolog Jaroslav Průšek po návštěvě Pekingů v první polovině třicátých let v článku *O čínském divadle*¹⁰ v Lidových novinách popisuje svoji osobní zkušenost s tamním divadlem, z hlediska teoretického přínosu je však mnohem podstatnější záznam jeho přednášky z roku 1937, publikovaný pod názvem *Divadelní a herecké umění v Číně*.^{11 12}

Vzhledem k rozsahu bakalářské práce je množství literatury, vydané především Danou Kalvodovou, zcela dostačující, nicméně si myslím, že pro případné hlubší proniknutí do problematiky by bylo vhodné pracovat i s jinými autory odborných textů. To by bylo podmíněno využitím zdrojů cizojazyčných, protože z českých teatrologů zatím nikdo Danu Kalvodovou nezastoupil.¹³ V tomto směru vidím na poli bádání o čínském divadle dostatek prostoru jak pro teatrologii a jejich výzkum, tak pro sinologii a jejich překlady čínské odborné literatury.

⁷ KALVODOVÁ, Dana. *Asijské divadlo na konci milénia*. Praha: Academia, 2003.

⁸ BRUŠÁK, Karel. *Znaky na čínském divadle*. *Slovo a slovesnost*. roč. 5, Praha: Melantrich, 1939, s. 91-98.

⁹ BRUŠÁK, Karel. *Čínské divadlo*. *Program D39*, roč. 1938-1939, 1939, č. 3, s. 97-104.

¹⁰ PRŮŠEK, Jaroslav. *O čínském divadle*. *Lidové noviny*, 6. 2. 1938, s. 2.

¹¹ PRŮŠEK, Jaroslav. *Divadelní a herecké umění v Číně*. In PRŮŠEK, Jaroslav. *O čínském písemnictví a vzdělanosti*. Praha: Vydavatelstvo Družstevní práce v Praze, 1947, s. 183-206.

¹² Podrobně se přehledem textů o asijském divadle, publikovaných u nás hlavně na přelomu třicátých a čtyřicátých let, zabývá Šárka Havlíčková Kysová ve své studii publikované roku 2010 v *Theatralii*. Viz HAVLÍČKOVÁ KYSOVÁ, Šárka. *Znakové systémy asijských divadelních forem v českém myšlení o divadle*. *Theatralia*. roč. 13, 2010, č. 2, s. 24-39.

¹³ Z českého bádání o ostatních asijských divadelních kulturách je lepší situace v oblasti indického divadla, na které se z mladé generace zaměřuje Šárka Havlíčková Kysová, a v oblasti japonského divadla, kterým se zabývá Ivan Rumánek. Nemalým dílem k šíření povědomí o japonských fraškách *kjógen* přispívá i Igor Dostálek se svým *Malým divadlem kjógen*.

Vedle samotné inscenace *Vějíře* a jejího divadelního programu mi jako pramen posloužil český překlad hry¹⁴ Dany Kalvodové z roku 1968, který byl prvním převedením *Vějíře* do evropského jazyka. Následovaly jej překlady do dalších jazyků (japonština, angličtina, němčina, ...), s těmito však v bakalářské práci nepracuji. Dále vycházím z adaptace¹⁵ hry, kterou pro Divadlo v Dlouhé zhotovil Hubert Krejčí.¹⁶ Vyhledala jsem snad kompletní počet recenzí a ohlasů na inscenaci, publikovaných v českém denním i odborném tisku. Spolu s již uvedenými prameny (divadelní program, adaptace) je přikládám k této práci v elektronické verzi na CD.

Vedle *Vějíře s broskvovými květy* v Divadle v Dlouhé jsem se dozvěděla jen o jednom dalším uvedení téže hry, a to už v roce 1953 v divadle Gustav Sellners Landestheater v německém Darmstadtu. Jak uvádí Dana Kalvodová, text byl značně zkrácen, zredukována byla především historicko-politická linie hry. Jako předlohu tvůrci nepoužili původní text, ale japonský překlad hry.¹⁷

V práci budu používat českou transkripci čínských výrazů,¹⁸ rozhodla jsme se tak zejména proto, že ji ve svých pracích užívá Dana Kalvodová, na kterou často odkazuji. Ačkoli by byla mezinárodní transkripce *pinyin*¹⁹ ze sinologického hlediska odbornější, tato práce je především teatrologická a její význam vidím hlavně v českém kulturním kontextu, kterému je český přepis srozumitelnější.

Fotodokumentaci, kterou přikládám v *Obrazové příloze*, jsem získala z oficiálních internetových stránek Divadla v Dlouhé. V některých případech jsem pro demonstraci jevů, o kterých mluvím v práci, použila vlastní fotografie získané z videozáznamu představení inscenace, které si natočilo Divadlo v Dlouhé za účelem archivace.

¹⁴ KCHUNG ŠANG-ŽEN. *Vějíř s broskvovými květy*. Praha: Odeon, 1968. Z čínského originálu Tchao-chua šan přeložila Dana Kalvodová, verše přebásnil Jindřich Černý.

¹⁵ KREJČÍ, Hubert. *Kchung Šang-žen - Vějíř s broskvovými květy*. Adaptace divadelní hry. Praha: Divadlo v Dlouhé, 2008. Uloženo v archivu divadla.

¹⁶ Hubert Krejčí (1944) – český režisér, dramatik, mim, překladatel a spisovatel

¹⁷ KALVODOVÁ, cit. 6, s. 124.

¹⁸ Autorem je Oldřich Švarný, vytvořil ji roku 1951.

¹⁹ Pinyin je zkrácený název pro Koncept čínské hláskové abecedy, *Chan-jü pchin-jin fang-an*. Autorem je Čou Jou-kuang, jako oficiální způsob zápisu čínštiny latinkou byl v Čínské lidové republice přijat v roce 1958.

2 KONTEXT VZNIKU HRY VĚJÍŘ S BROSKVOVÝMI KVĚTY

V této kapitole se zaměříme na čínskou divadelní hru *Vějír s broskvovými květy* (dále jen *Vějír*), jejíž adaptace je základem stejnojmenné inscenace Divadla v Dlouhé. Za cíl si klademe především seznámení se s dobovými a kulturními souvislostmi vzniku hry. Poslouží nám jako výchozí opěrný bod pro práci se samotným textem hry a jeho adaptací, kterými se bude zabývat druhá kapitola, nazvaná *Komparace hry Vějír s broskvovými květy s adaptací Divadla v Dlouhé*. Podrobněji se lze o problematice čínských dramát dočíst v knihách Dany Kalvodové, ze kterých jsme také informace pro tuto kapitolu čerpali.²⁰

2.1 Mingské drama *čchuan-čchi*

Ve 14. století končí vláda Mongolů v Číně povstáními nespokojeného lidu a v Nankingu²¹ se chápá moci nová dynastie Mingů, která se na vrcholu udrží téměř tři sta let (1368-1644). Prvním císařem nové dynastie se stává jeden z úspěšných velitelů povstalců, podílejících se na svržení Mongolů - Ču Jüan-čang. V 16. století v zemi dochází k rozvoji řemesel, obchodu a průmyslu, v důsledku čehož vznikají nová města. V rámci upevnění postavení velkostatkářů a hodnostářů byly pořádány festivaly, které zahrnovaly i divadelní představení, a tak došlo k šíření divadla i do provinčních oblastí. V oblasti dramatické tvorby lze období dynastie Mingů označit za velmi plodné.²²

Dramatická forma *čchuan-čchi* (doslovný překlad: „tradování neobyčejného“²³) byla typická pro čínské drama 15. – 18. století. Především v západní literatuře bývá nazývána „mingské drama“, právě podle vládnoucí dynastie.²⁴ Faktem však je, že nemálo her *čchuan-čchi* – včetně dvou nejvýznamnějších,²⁵ *Paláce věčného života*²⁶ (1687) a *Vějíře s broskvovými květy* (1699) - vzniklo až za následné dynastie Mandžů²⁷

²⁰ Jedná se především o tyto tituly: KALVODOVÁ, Dana. *Kchung Šang-ženův Vějír s broskvovými květy. Kapitoly ke studiu mingského dramatu*. Praha: Univerzita Karlova, 1991; KALVODOVÁ, Dana. *Čínské divadlo*. Praha: Panorama, 1992; KALVODOVÁ, Dana. *Asijské divadlo na konci milénia*. Praha: Academia, 2003.

²¹ Nanking – hlavní město provincie Ťiang-su. Během několika historických období sloužilo jako hlavní město Číny.

²² KALVODOVÁ, cit. 5, s. 113.

²³ KALVODOVÁ, cit. 6, s. 9.

²⁴ dynastie Ming, 1368-1644

²⁵ KALVODOVÁ, cit. 7, s. 99.

²⁶ Chung Šeng. *Palác věčného života, Čchang-šeng tien*, 1687.

²⁷ mandžuská dynastie Čching

(1644-1910). V této práci budeme pojmy „mingské drama“ a „čchuan-čchi“ používat jako synonyma, protože označují shodnou divadelní formu a používání historicky nepřesného pojmu „mingské drama“ je již v literatuře zavedeno.

Název *čchuan-čchi* však existoval mnohem dříve, dlouho před vznikem mingského dramatu. V průběhu různých dob označoval odlišné literární žánry: za doby Tchang (618-906) byl názvem pro čínské umělé povídky, v době Sung (960-1280) pro baladické zpěvy, za dynastie Mongolů se tak nazývaly hry *ca-t'ü*, a konečně až v dynastii Mingů (1368-1644) se název postupně vžil pro dlouhé jižní hry.²⁸ Společným znakem všech jmenovaných žánrů jsou některá témata, komplikované příběhy a romantické ladění.²⁹

Za předchůdce mingských dramát jsou pokládány tzv. jižní hry, *nan-si*.³⁰ Byly to jednoduché jevištní útvary s vyprávěními, písněmi, tanečními a satirickými intermezzy.³¹ *Nan-si* se vyvíjely paralelně se severními hrami *ca-t'ü*, které byly kratší, se značně zhuštěným dějem.³² Po pádu mongolské dynastie Jüan (1368) ustoupily pravidly příliš přísně vázané *ca-t'ü* do pozadí a na oblibě nabírala nová jižní dramata *čchuan-čchi*. Za hraniční drama mezi formami *čchuan-čchi* a *nan-si* je považována významná hra *Příběh o loutně (Pchi-pcha ti)* dramatika Kao Minga z roku 1367.³³ Dana Kalvodová uvádí dva společné znaky obou spřízněných forem: velké množství dějství a shodný prototyp prologu. *Nan-si* a *čchuan-čchi* se naopak liší užitým jazykem, kdy první jmenovaná forma často užívala hovorových forem, zatímco druhá vyžadovala vytříbený styl. Rozdíl je také v hudební struktuře, která u mingského dramatu nenavázala na volnost v *nan-si* a řídila se jasnými pravidly.³⁴

Dramata *čchuan-čchi* reprezentovala erudované elegantní divadlo *ja-pu*, odlišující se od populárních lidových divadelních stylů *chua-pu*. Autoři byli vzdělanci, v tvorbě často podporováni vyššími vrstvami. Svě umění prokazovali především ve veršovaných partiích her, které ve své vrcholné podobě obsahovaly mnoho složitých

²⁸ KALVODOVÁ, cit. 6, s. 9.

²⁹ PRŮŠEK, Jaroslav. *Slovník spisovatelů. Asie a Afrika 1*. Praha: Odeon, 1967, s. 262.

³⁰ KALVODOVÁ, cit. 7, s. 100.

³¹ PRŮŠEK, Jaroslav. *Slovník spisovatelů. Asie a Afrika 2*. Praha: Odeon, 1967, s. 145.

³² KALVODOVÁ, cit. 5, s. 114.

³³ KALVODOVÁ, cit. 7, s. 100.

³⁴ KALVODOVÁ, cit. 6, s. 11.

metafor, odkazů a citací na významná díla čínské historie. Velké nároky se také kladly na krásu a rozmanitost jazyka, kterým byly hry psány.³⁵

V následující kapitole *Komparace hry Vějíř s broskvovými květy s adaptací Divadla v Dlouhé* rozvádíme, jakými pravidly se forma řídila, a tyto konvence následně porovnáváme s textem hry a s jeho pražskou adaptací.

2.2 Divadelní styl *kchun-čchü*

Éru dramát *čchuan-čchi* nelze odloučit od divadelního stylu *kchun-čchü*, kterým byly hry na jevišti uváděny. Tento hudebně-dramatický styl, pojmenovaný podle místa svého počátečního působení (doslovný překlad: „melodie z Kchun“³⁶), se vrcholně projevoval od konce 16. století do začátku 19. století.³⁷ Ve svých počátcích se styl odvíjel od hudební reformy muzikologa a zpěváka Wej Liang-fua, která se vyznačovala melodiemi s jemnou libozvučností, částečně díky novým nástrojům v orchestru, flétně a loutně.³⁸ Vzhledem k širokému výrazovému rozpětí se nový hudební systém ukázal jako velmi vhodný pro písně divadelních her³⁹ a stal se oblíbeným u náročného publika z vyšších kruhů. Často se označuje za „vzdělanecké divadlo“.

Dobová praxe byla taková, že si bohatí mecenáši udržovali vlastní divadelní skupiny, ve kterých měli herci podobné postavení jako sluhové. Majitel, většinou sám znalec *kchun-čchü*, je cvičil v jejich divadelních dovednostech, soubor potom hrál při výjimečných událostech i v rámci běžné zábavy. Majitelé si herecké trupy vzájemně půjčovali, podle toho, jakou hru měla zrovna ta která trupa nastudovanou. Tento jev promítl Kchung Šang-žen i do děje hry. Druhým dobovým prvkem, který se ve *Vějíři* odráží, je popularita hereček-kurtizán. Od mládí se cvičily ve zpěvu a tanci, studovaly poezii. Za dynastie Ming žily jedny z nejznámějších v západní čtvrti Nankingu, toto místo je také jedním z hlavních dějišť hry.⁴⁰

V 18. století se divadlo *kchun-čchü* udržuje již jen v několika jižních městech, čím dál více je zastiňováno rychlým nárůstem regionálních divadel.⁴¹ Velký úpadek

³⁵ KALVODOVÁ, cit. 5, s. 116.

³⁶ Kchun-šan, město v provincii Ťiang-su.

³⁷ KALVODOVÁ, cit. 6, s. 10.

³⁸ PRŮŠEK, cit. 31, s. 33.

³⁹ Tamtéž, s. 115.

⁴⁰ KALVODOVÁ, cit. 6, s. 15-17.

⁴¹ PRŮŠEK, cit. 31, s. 33.

stylu přivodila občanská válka za tchajpchingského povstání⁴² v polovině 19. století, během které byla zničena hlavní centra *kchun-čchü*. Umění se však přechovávalo v činnosti menších skupin herců, a tak mohlo ve 20. - 30. letech 20. století dojít k jeho obnově. Vzniklo několik uměleckých souborů, v roce 1954 byla dokonce založena Šanghajská akademie *kchun-čchü*⁴³.

2.3 Hra *Vějíř s broskvovými květy* v kontextu života autora Kchung Šang-žena

Kchung Šang-žen⁴⁴ (1640-1718) pocházel z rodu starověkého filozofa Konfucia⁴⁵. Narodil se v městečku Š'-men šan v provincii Šan-tung, po ukončení studií se stal kronikářem. Na základě vyprávění svého strýce o událostech kolem pádu mingské dynastie⁴⁶ se rozhodl o této události napsat hru. Jako ocenění své práce obdržel titul doktora Císařské akademie a dostal vlastní úřad. Díky tomuto profesnímu postupu často cestoval po místech, kde se odehrávaly hlavní události z konce mingské dynastie. Kchung Šang-žen tu sbíral vhodné materiály jako podklady ke své plánované hře, kromě toho studoval dobové rukopisy a zpovídal očitě svědky. Takto pečlivý přístup k námětu hry byl velmi neobvyklý.⁴⁷ V letech 1689-1671 pracoval v Pekingu jako sekretář ministerstva financí. Tamtéž také spolupracoval s umělcem Ku Cchajem na hře *Loutnička* (*Siao chu-lej*). V roce 1699 po mnohaleté práci dokončil hru *Vějíř s broskvovými květy* (*Tchao-chua šan*), brzy poté byl z funkce bez vysvětlení odvolán a vrátil se do rodného města. Hra se dočkala uvedení v Pekingu a následně i v jiných městech, vytištěna byla kolem roku 1708 v Šan-tungu. Roku 1718 Kchung Šang-žen ve svém rodišti zemřel.⁴⁸

Autoři tradičního čínského divadla byli velmi úzce vázáni na užití určité dramatické formy, zároveň se museli ohlížet na pravidla hudebně-dramatického stylu, kterým měla být hra uvedena. Kchung Šang-ženův *Vějíř* je důkazem toho, že dramata *čchuan-čchi*

⁴² KALVODOVÁ, cit. 5, s. 149. Hnutí Tchaj-pchingů (1850-1864) bylo potlačeno během svého povstání císařskými vojsky, příznivci hnutí razili názor, že divadlo je amorální a nepřáli mu.

⁴³ Tamtéž, s. 141-150.

⁴⁴ Kchung Šang-žen používal také svůj literární pseudonym Horský muž z pavilonu mraků, Jün-tching šan-žen.

⁴⁵ Konfucius (Kchung fu-c, 551-497 př. n. l.); Kchung Šang-žen pocházel z 64. generace po Konfuciovi.

⁴⁶ události let 1643-1644

⁴⁷ KALVODOVÁ, cit. 5, s. 112.

⁴⁸ KALVODOVÁ, cit. 7, s. 133-134; KALVODOVÁ, cit. 6, s. 19-34.

přinesla do dobového divadla obnovený zájem o text hry, jeho literární a myšlenkové hodnoty. Ve spojení s jevištním stylem *kchun-čchü*, jehož přínos byl především v nové, umělecky hodnotnější hudbě, utvořili významnou kapitolu čínského tradičního divadla, kterou je dodnes možné na některých místech Číny spatřit.⁴⁹

⁴⁹ KALVODOVÁ, cit. 6, s. 14.

3 KOMPARACE HRY *VĚJÍŘ S BROSKVOVÝMI KVĚTY* S ADAPTACÍ DIVADLA V DLOUHÉ

Pro tuto kapitolu jsme si stanovili systém tří pohledů na text, který by měl demonstrovat, jak se forma dramatu *čchuan-čchi* promítla do textu konkrétní hry a následně do její adaptace. V prvním z nich se pokusíme stručně vystihnout teoretická pravidla pro psaní formou *čchuan-čchi* tak, jak platila v době vzniku hry. Seznámení se se zásadami tvorby dramatu, platnými v Číně, může být přínosné pro českou teatrologii, vycházející z tradice evropské literatury. Nabyté poznatky, získané z uvedené literatury, nám umožní následnou konfrontaci teorie s praxí konkrétní čínské hry, *Vějíře s broskvovými květy*. Ověříme tvrzení Dany Kalvodové, že autor Kchung Šang-žen v tomto dramatu mnohá teoretická pravidla nerespektoval a na svou dobu formu *čchuan-čchi* nezvykle inovoval.⁵⁰ Vzájemná konfrontace pravidel a konkrétní hry nás seznámí se základními rysy dramatu, tedy s tím, z čeho adaptace vychází, a zároveň text uvidíme v původním kontextu. Využijeme odborné literatury, analyzující hru, dále poznámky samotného autora⁵¹ a zároveň naše vlastní postřehy z četby dramatu. Konečně třetí pohled je tím pro tuto práci nejdůležitějším – popsání adaptace *Vějíře* pro inscenaci Divadla v Dlouhé. V tomto případě budeme vycházet pouze z vlastních poznatků, získaných studiem textu adaptace, a vedle popisu se budeme snažit i o zhodnocení změn oproti předloze.

Pro větší přehlednost kapitoly jsme si vyčlenili čtyři tematické okruhy (struktura, téma, postavy, jazyk), na které se budeme soustředit a na které budeme aplikovat výše zmíněné tři pohledy na text. Okruhy jsou voleny s ohledem na průkaznost změn, částečně vycházíme z dělení kapitol Dany Kalvodové, které užila ve své knize *Kchung Šang-ženův Vějíř s broskvovými květy. Kapitoly ke studiu mingského dramatu*.

3.1 Struktura⁵²

Obecná pravidla formy *čchuan-čchi*

Mingská dramata jsou charakteristická svou délkou, počet scén se pohyboval mezi sedmnácti a šedesáti, nejčastěji potom mezi třiceti a čtyřiceti. Velmi často se pracuje se střídáním dvou tematických linií. Členění dramatu do dějství se muselo ohlížet

⁵⁰ KALVODOVÁ, cit. 6, s. 7.

⁵¹ český překlad statí Kchung Šang-žena, týkajících se hry, přiložila Dana Kalvodová ke své doprovodné publikaci *Vějíře*. Viz KALVODOVÁ, cit. 6, s. 119-123.

⁵² Přehled jednotlivých dějství, jejich charakteru a pořadí, jsme zpracovali do tabulky v Příloze č. 3.

na praktické divadelní využití: hrálo se na otevřeném jevišti bez opony, a proto změna dramatických situací, času a místa děje vyžadovala řád.⁵³ Jednotlivé výstupy jsou svébytné celky s vlastním titulem a pravidly na zahájení a zakončení, v úvodu zpravidla stojí píseň, která má poměrně narativní charakter. Jednotvárnosti, do které by drama mohlo vzhledem k vysokému počtu scén zapadnout, brání střídání jejich dramatické povahy. Dana Kalvodová dává za příklad především změnu délky, ladění a dynamiky dějství. Scéna je potom zakončena čtyřverším básnické formy *t'üe-t'ü*, které shrnuje její obsah. Stavba mingských dramát je zpevňována soustředěním pozornosti na určitý předmět, který nabývá symbolické povahy.⁵⁴ Celé drama zahajuje v prologu herec typu *mo* nebo *fu-mo*, hlavní mužský hrdina *šeng* je uveden na jeviště v první scéně, jeho ženský protějšek *tan* nejpozději ve třetí. Hra je uzavřena velkým finále, ve kterém se sejdou všechny postavy a dojde k harmonickému uzavření (shledání, smíření apod.).⁵⁵

Struktura hry *Vějíř s broskvovými květy*

Vějíř s broskvovými květy se se svými čtyřiceti dějstvími řadí k delším mingským dramátům, nicméně z dobové praxe nevybočuje. Drama je postaveno na důmyslném střídání a prolínání dvou tematických linií, historické a milostné. Výsadnímu postavení se ve hře dostalo prologu (nazvanému Předzpěv), ve kterém Kchung Šang-žen obvyklým způsobem shrnuje děj uváděné hry, navíc do něj však vsazuje vlastní názor. V tomto prosazení subjektivního pohledu (mimo Předzpěvu prezentovaného ještě ve třech přidaných rámcových dějstvích) vidí Dana Kalvodová jednu z hlavních změn oproti tradici. Oceňuje také organickou a plynulou skladbu celé hry.⁵⁶ Té je dosaženo tím, že jsou k sobě sdružovány scény jednoho tématu, obě linie se tak nestřídají po každém dějství. Čtenář tedy vnímá kontinuální vývoj tématu. Vystřídání následuje až po uzavření konkrétní situace nebo užitím přechodových scén, ve kterých se obě linie prolínají.

„Hra se vyznačuje stoupajícím a klesajícím napětím a zvraty; každá scéna se vždy samostatně otevře, náhle se vynoří a zase zmizí. Divák netuší, co v ní bude. Kdyby věděl všechno předem, bylo by to pro něj nudné. Jednotlivá dějství jsou na sebe vázána,

⁵³ KALVODOVÁ, cit. 6, s. 53.

⁵⁴ Tamtéž, s. 60.

⁵⁵ KALVODOVÁ, cit. 7, s. 104-107.

⁵⁶ KALVODOVÁ, cit. 6, s. 63-64.

*jejich sled nelze vyjmout. Ne jako ve starých hrách, kde byla přehazována a různě spojována.*⁵⁷

Kchung Šang-žen se rozhodl umístit do delších dějství osm písní, do kratších šest nebo čtyři. Jak sám uvádí, byl si vědom toho, že větší počet by byl nad síly zpěváků, a proto by musely být některé vynechány.⁵⁸ Struktura celé hry je výrazně propojena motivem vějíře, jehož darování bylo i v běžném životě symbolem lásky.⁵⁹ Hlavní postavy, Chou Fang-jü a Siang-t'ün, jsou na scénu přivedeny ve shodě s požadavky – v prvním a druhém dějství. Není však dodržen požadavek na harmonický konec hry, neboť po vzájemném shledání se milenecká dvojice odloučí.

Struktura adaptace *Vějíře s broskvovými květy* pro inscenaci Divadla v Dlouhé

Výrazná délka *Vějíře*, neslučující se s inscenační praxí českého divadla, nutila Huberta Krejčího k výraznému krácení původního textu. V adaptaci zcela chybí čtrnáct dějství z předlohy, včetně tří rámcových. Všechny vyřazené scény spadaly do historické linie, tudíž je zde jasně zřetelné upřednostnění milostného tématu. Celkový počet dějství adaptace navzdory zkracování stoupl z původních čtyřiceti na čtyřicet šest, Hubert Krejčí totiž některé scény předlohy rozdělil na více, a šest nových do dramatu vložil. Vynechání nezanedbatelného množství dějství totiž narušilo skladbu jinak velmi soudržného dramatu, připsané scény měly zjednodušeně shrnout to podstatné z chybějících pasáží. Hlavní milostná linie je tak prokládána dějstvími čistě historickými nebo kombinovanými, čímž je však vazba mezi historickými událostmi narušena, mnohé souvislosti v adaptaci zanikají a děj se stává nepřehledným. V první polovině adaptace není na historickou linii kladen velký důraz, čtenář se na ni příliš nesoustředí, uniklé informace mu však chybí v polovině druhé, ve které jsou dějinné události podávány ve velmi zhuštěné formě. Žádná ze scén není zachována v plné nebo alespoň téměř úplné podobě jako v předloze, v rámci zkracování je z nich naopak použito často jen několik replik.

3.2 Téma

Téma her divadelní formy *čchuan-čchi*

⁵⁷ KALVODOVÁ, cit. 6, s. 121.

⁵⁸ Tamtéž.

⁵⁹ KALVODOVÁ, cit. 6, s. 60-61.

Autoři mingských dramát sahalí především po nepůvodních tématech, námětově vycházejících z legend, biografí, historických materiálů a pamětí. Autorům šlo především o výchovné zapůsobení na čtenáře či diváka. Vhodně to dokládá Dana Kalvodová:

„Jedno z hlavních poslání tradiční čínské dramatiky bylo zlepšit obecnou morálku názornými příklady. Divadlo mělo proklamovat čtyři základní ctnosti: čung, loajalitu k vládci, siao, synovskou oddanost a pietu, tie, čistotu a věrnost v manželství, i, správné chování vymezené závazky člověka k jeho okolí.“⁶⁰

Her s původním tématem je méně, dodnes známé jsou především ty s milostnou nebo kriminální zápletkou. Široké zastoupení měla skupina dramát „o rozloučeních a návratech“, *Li-che-č' čching*.⁶¹ Dalším námětem původních her byla reflexe dobových společenských poměrů, obvykle s kritickým podtextem, tyto hry však byly aktuální pouze ve své době a později zanikly.⁶² K hlavnímu tématu se často přidružuje ještě druhé, dějové linie postupují paralelně a spojují se v osudech hlavní postavy. Z tohoto postupu však pramenil častý nedostatek mingských dramát, kterým byla nepřehlednost témat hry, zaviněná přílišným rozvětvením obou linií.⁶³

Téma v dramatu *Vějíř s broskvovými květy*

„Setkání milenců a jejich odloučení se v této hře stalo podobenstvím vzestupu a pádu dynastie.“⁶⁴ Kchung Šang-ženova slova, vložená v Předzpěvu hry do úst Obřadníka, jasně vymezují téma, které si pro své drama zvolil. Z této věty také vyplývá několik zásadních rysů, které *Vějíř* zařadily mezi významná díla čínské dramatiky. Na danou dobu bylo nezvyklé použít jako předlohu hry události, staré pouze několik desítek let. Nevšední byla také pečlivost sběru podkladů, důraz na autenticitu a především míra projekce subjektivních názorů autora do hry. V rozporu s běžnou praxí bylo i upřednostnění historické linie, která se navíc poměrně přesně držela pravdivých

⁶⁰ Morální působení na diváka nebylo záležitostí pouze tohoto divadelního období, jde spíše o poslání divadla v Číně vůbec. Sinolog Jaroslav Průšek ve svém textu z roku 1947 takto reflektuje svoji návštěvu Pekingu: „Prostý vesničan sbírá své náboženské představy a morální zásady z divadelních her, z nich si osvojuje i jisté vědomosti o dějinách svého národa a o vynikajících mužích minulosti.“ PRŮŠEK, Jaroslav. *Divadelní a herecké umění v Číně*. In PRŮŠEK, Jaroslav. *O čínském písemnictví a vzdělanosti*. Praha: Vydavatelstvo Družstevní práce v Praze, 1947, s. 186; KALVODOVÁ, cit. 6, s. 109.

⁶¹ KALVODOVÁ, cit. 6, s. 110.

⁶² KALVODOVÁ, cit. 5, s. 122.

⁶³ Tamtéž.

⁶⁴ KCHUNG ŠANG-ŽEN, cit. 14, s. 20.

údajů, které nasbíral. Kchung Šang-žen chtěl především varovat před nebezpečím, které se skrývá za vnitrostátními sváry o moc, chtěl upozornit na korupci a další problémy společnosti, které svým spojením v důsledku usnadnily ovládnutí země cizím národem. V milostné linii hry už zacházel s realitou volněji, tak, aby dosáhl většího jevištního účinku.⁶⁵ Osud ústřední dvojice je na historických událostech závislý, tomu odpovídá i jeho netradiční završení, porušující základní pravidlo harmonického konce. V tomto ohledu autor zřejmě narušil dobovou konvenci natolik, že se jeho bývalý spolupracovník Ku Ccha rozhodl hru přepracovat a vytvořil drama *Jižní vějíř s broskvovými květy*, *Nan tchao-chua šan*, která skončí svatbou dvou hlavních protagonistů.⁶⁶

Dana Kalvodová o zakončení Kchung Šang-ženovy hry soudí:

„Hra o velké tragédii národa nemůže končit osobním štěstím. Když Mandžuoové dobyli Nanking, dynastie Mingů se definitivně zhroutila. Čestní lidé odcházejí do ústraní. Hra ústí v taoistické rezignaci na svět. Milenci se uchýlí do kláštera v horách.“⁶⁷

V souhrnu však změny nebyly natolik skandální, aby vedly k zavržení dramatu. Naopak nečekaná aktuální tematika zřejmě převážila všechny námitky a hra se dočkala několika zinscenování ještě za autorova života. Morální apel, hlavní poslání her, byl v Kchung Šang-ženově dramatu zjevný. Výmluvně o tom vypovídají jeho vlastní slova:

„Hra Vějíř s broskvovými květy, to jsou nedávné události Jižní mingské dynastie a starci je ještě pamatují. Co se na jevišti zpívá a hraje, vyjevuje okolnosti (jež se přihodily kolem těchto událostí). Kdo zničil třistaletou dynastii? Co ji rozdrtilo? Kdy padla? Cílem není pouze, aby byl divák dojat a plakal, je třeba napravit lidská srdce, pomoci zachránit dnešek.“⁶⁸

Téma adaptace *Vějíře s broskvovými květy* pro inscenaci Divadla v Dlouhé

Český čtenář či divák 21. století už nemůže být překvapen uměleckým dílem, tematizujícím rozvrácení státu nebo lásku dvou mladých lidí. Přesto se však v současné celosvětové tvorbě obojí neustále vyskytuje, obě témata jsou totiž nadčasová a stále

⁶⁵ KALVODOVÁ, cit. 6, s. 44-45.

⁶⁶ Tamtéž, s. 115.

⁶⁷ Tamtéž.

⁶⁸ KALVODOVÁ, cit. 6, s. 119.

aktuální. Adaptace se logicky snažila více vytěžit z milostné linie hry, protože není tolik vázána na konkrétní události čínské historie, které jsou Evropanovi velmi vzdálené. Vztah dvou lidí je navíc ve *Vějíři* ozvláštněn prvkem, který může překvapit právě v současné západní kultuře – prolnutí osobního života s národní tragédií, vzdání se vlastních citů jako zcela nepodstatných v období krize státu. Těžko pochopitelný závěr hry, kdy se po dlouhém odloučení milenci sice scházejí, ovšem rozhodnou se odejít do klášterů, vidíme jako nejzajímavější a nejnovější téma, které ze hry vychází. Nelze však pominout podružná témata hry (problematická společenská a politická situace, sváry o moc, ...) která jsou i v našich kulturních a dobových podmínkách platná. Je nutné mít na paměti, že interpretace celé inscenace může být ve výsledku značně odlišná od výkladu samotného textu adaptace.

3.3 Postavy

Obecná pravidla formy *čchuan-čchi*

Délka mingských dramát a jejich bohaté dějové linie si vyžadovaly vysoký počet postav. Dobové herecké soubory nedisponovaly takovým množstvím herců, v praxi se proto uvádění řešilo zavedením hereckých typů. V *čchuan-čchi* jich existovalo přibližně jedenáct. Každému herci byl v mládí určitý typ přidělen, jeho studiu se pak věnoval po celý profesní život. V rámci jedné hry potom mohl představovat více postav daného typu.

Herecké typy jsou hierarchizovány, jejich důležitost lze v *čchuan-čchi* vyzorovat podle počtu zpívaných partií i podle vybranosti jazyka. Udání hereckého typu částečně naznačuje i charakter postavy, nicméně ta sama sebe blíže definuje v představovacím monologu po nástupu na scénu.⁶⁹

V prologu má vystupovat jeden herec (typu *mo* nebo *fu-mo*), který má pouze vedlejší roli, následně se už nepodílí na představování žádné z postav hry a více do děje nevstupuje. Jeho funkcí je především obřadní zahájení celého představení. Hlavní mužský typ *šeng* je vymezen především svým ušlechtilým původem a vzděláním. U ženských protagonistek *tan* na společenském postavení nezáleží, jsou charakterizovány povahovými rysy jako jsou věrnost, ctnost, skromnost, rozhodnost. *Šeng* i *tan* jsou vzhledem ke svému vytížení vyhrazení pouze pro jednu roli v rámci jednoho dramatu.

⁶⁹ KALVODOVÁ, cit. 6, s. 97-107.

Postavy ve *Vějiři s broskvovými květy*

Kchung Šang-žen dal zpravidla bezejmenné postavě, otevírající hru v prologu, jméno – Obřadník – a jako její předobraz využil konkrétní osobu, žijící v době převratu. Hlavní změna však byla v tom, že Obřadník dále vystupuje v ději hry a stává se zosobněním autorových názorů na dané události. Oba hlavní herecké typy, muž Chou Fang-jü a dívka Siang-t'ün, naplňují konvence svého typu. Z ostatních rolí jsou charakterově nejprokreslenější Jüan Vousáč a Š' Kche-fa, oba odkazující k reálným postavám čínské historie.⁷⁰

Postavy v adaptaci *Vějiře s broskvovými květy* pro inscenaci Divadla v Dlouhé⁷¹

V nakládání s postavami lze v adaptaci vyzorovat několik významných změn, učiněných zejména z ohledu na českého čtenáře. Proměnou prošla především postava Obřadníka, v adaptaci přejmenovaná na Vypravěče. Silně je zvýrazněna jeho uváděcí a prováděcí funkce dějem hry, postava se stala prostředníkem mezi hrou a divákem, a to nejen v rovině dějové, ale i v oblasti stylizace, kterou se snaží přiblížit. VYPRAVĚČ: „*Následuje pohybová scéna v tradičním stylu.*“ Jeho pozice vůči ostatním postavám není rovnocenná, je jim nadřazen a může ovlivňovat jejich jednání. VYPRAVĚČ: „*A dali se do řeči, což bude předvedeno jako němohra.*“ Vypravěč má mnoho nově připsaných monologů, které se stávají spojnicí částí hry. V mnoha případech také funguje jako komická postava.

Dvojice hlavních protagonistů zůstává věrna předloze, jejich party patří k nejméně upravovaným. S replikami ostatních postav, zejména méně významných (kurtizány, sluhové, ...), je zacházeno volněji, v rámci zjednodušení jsou cizí promluvy vkládány do úst jiným postavám, tyto úpravy však nejsou pro neznalé předlohy postřehnutelné a výslednému dojmu nevadí.

Vedle proměny Obřadníka adaptace přináší ještě jednu výraznější změnu – tři nové postavy. K Císaři z Jižní dynastie Mingů jsou připsány ještě role jeho dvou předchůdců, Prvního císaře a Druhého císaře, a stejně tak jeho následníka, Čtvrtého císaře, zakladatele mandžuské dynastie. V předloze se o nich mluví jen nepřímě, jejich zpřítomnění je pro neznalé historických událostí názornější a objasňuje jejich charakter

⁷⁰ KALVODOVÁ, cit. 6, s. 105.

⁷¹ Přehled postav, vystupujících v inscenaci, je v Příloze č. 1.

či pohnutky. Scény, ve kterých se tyto nové postavy vyskytují, jsou zpravidla krátké, nicméně i tak svou funkci plní.

3.4 Jazyk

Obecná pravidla formy *čchuan-čchi*

Vybranost jazyka byla jedním z hlavních důvodů, proč byla dramata *čchuan-čchi* oblíbená především mezi vzdělaneckými vrstvami. Složitý básnický výraz však často výrazně snižoval srozumitelnost hry, ne všichni autoři mysleli na příjemce a nesmyslně přepřelovali své texty archaickými výrazy apod.⁷²

Písňe použité v dramatech *čchuan-čchi* jsou zvané *cch' -čchü* (*cch'* = básnická forma s nepravidelným veršem, rozšířená v době Sung, *čchü* = píseň), dramatik se při psaní veršů musel ohlížet na předem dané nápěvy, které mu udaly veršové metrum. Zatímco zpívané a veršované pasáže byly hlavními nositeli lyrismu a emocionality hry, prozaické části měly především sdělovací funkci, nesly děj, vyjadřovaly počáteční charakteristiku postav. Próza byla psána ve dvou jazykových rovinách – postavy vzdělanců používaly kultivovaný jazyk vyšších vrstev, prostí lidé hovorový, vycházející z dialektu oblasti Su-čou, v níž bylo divadlo *kchun-čchü* nejrozšířenější. Tato diference nicméně s postupným vývojem *čchuan-čchi* vymizela.⁷³

Jazyk ve *Vějíři s broskvovými květy*

Vzhledem k tomu, že původní text hry je v čínštině, která má zcela jiný jazykový systém než čeština, nemůžeme podle českého překladu posoudit, jak se pravidla *čchuan-čchi* do konkrétního dramatu promítla. Jediným dokladem alespoň částečného zachování původní formy je zmínka Dany Kalvodové v úvodu českého překladu hry,⁷⁴ ve které uvádí, že počet veršů v básních a áriích je striktně dodržen i v češtině. Stále zřetelná zůstává i lyrika a emocionalita, nesená písněmi a poezií. Celý text včetně replik postav nižšího typu je napsán spisovnou češtinou, která místy nabírá knižní ráz.

Jazyk v adaptaci *Vějíře s broskvovými květy* pro inscenaci Divadla v Dlouhé

⁷² KALVODOVÁ, cit. 6, s. 55.

⁷³ Tamtéž, s. 104.

⁷⁴ KCHUNG ŠANG-ŽEN, cit. 14, s. 11-12.

Velmi výrazně se v adaptaci oproti českému překladu hry, zachovávajícímu lyrickou povahu textu a jeho často archaickou podobu, mění jazyk. Zejména u postav nižšího původu (sluhové, stráž, ...) Krejčí repliky přepsal – či připsal – v duchu obecné češtiny. Změny sice snižují literární a lyrickou hodnotu textu, která je v adaptaci značně omezena už vynecháním velkého počtu básní a písní, nicméně je jich používáno poměrně důsledně a k daným postavám se hodí. Vhodně to ukazuje příklad z adaptace, ze scény po svatebním dni: SLUHA: „*Skoro celou noc jsem nespál – a ještě vstávat za svítání, uklízet po těch hejřilech a vymejvat nočníky.*“ V textu hry potom stojí: „... skoro celou noc jsem nespál a ještě si musel přivstat, uklidit po včerejší hostině a vymýt nočníky. ...“⁷⁵ Na jiném místě je zakomponováno české nářečí: PASTEVEC: „*Ať vás nevokradou vo voslíka!*“ Zatímco v původním textu replika zní: PASTEVEC: „*Ať vám neukradnou oslíka!*“⁷⁶ Zde je tedy napodobeno užití nářečí osob nízkého původu, tak jak tomu u raných *čchuan-čchi* bylo.

Problematictější se však jeví úprava jazyka, kterým promlouvá postava Vypravěče: v zásadě je zachována jeho původní podoba, do ní jsou ale vpraveny prvky obecné češtiny: VYPRAVĚČ: „*A tak Siang-tün uklouzla a zinkla se do hlavy.*“ nebo jinde: VYPRAVĚČ: „*Zde je. Pan Chou. Šněruje ulice Nankingu.*“. První replika je připsaná pro adaptaci, druhá vychází z předlohy: OBŘADNÍK: „*Mladý milostpán Chou přichází.*“⁷⁷ Za těmito změnami vidíme snahu o pobavení čtenáře/diváka, ovšem to má velmi krátkodobý účinek a z výsledného tvaru vyčnívá jako neorganický. Sám Kchung Šang-žen varoval před užitím podobných nešvarů, i když spíše hrubějšího charakteru:

„*Vulgárnost a oplzlé žerty postupně dobrou hru kazí a jsou na přítěž literárnímu slohu. V mé hře je próza definitivní, není lehké přidat ani slovo.*“⁷⁸

⁷⁵ KCHUNG ŠANG-ŽEN, cit. 14, s. 70.

⁷⁶ Tamtéž, s. 231.

⁷⁷ Tamtéž, s. 21.

⁷⁸ KALVODOVÁ, cit. 6, s. 122.

4 ANALÝZA INSCENACE *VĚJÍŘ S BROSKVOVÝMI KVĚTY*

Cílem této kapitoly je analýza inscenace J. A. Pitínského *Vějíř s broskvovými květy* a zhodnocení jejího místa v současném českém divadle. Chceme pojmenovat hlavní rysy specifické poetiky *Vějíře*, vycházející z inspirace asijským divadlem. Prostředkem k nalezení cíle bude popis složek inscenace (jak bude řečeno dále, nejedná se o složky nalézané v divadle evropského typu), porovnání užitých postupů s principy tradičního čínského hudebního divadla a zhodnocení funkčnosti a souhry výsledného tvaru. Záměrně nebudeme během analýzy pracovat s výpověďmi inscenátorů o jejich práci, záměrech či problémech, protože chceme rozebírat inscenaci v takové podobě, v jaké se setkala s divákem.⁷⁹ Za podstatné považujeme zamyšlení nad působením *Vějíře s broskvovými květy* na českého diváka, uvyklého odlišné poetice divadla.

Na úvod kapitoly je potřeba uvést, že vzhledem k specifické povaze inscenace nebudeme důsledně dodržovat složkovou analýzu, tak jak ji pro hodnocení evropského divadla často užíváme. Čínské tradiční divadlo vychází z těsné souhry všech složek, ústící v syntézu nerozštěpitelnou na jednotlivé prvky. Pitínského *Vějíř* této podoby částečně dosahuje, některé složky spolu úzce souvisí a naopak se objevují nové, které si zaslouží samostatný rozbor. Systém analýzy jsme tedy podřídili tomu, abychom dodrželi její přehlednost a neoddělovali prolínající se postupy. Vzhledem k tomu, že je asijské divadlo založeno především na herecké akci, věnujeme jejímu rozboru nejvíce prostoru.

V analýze vycházíme z vlastních diváckých zkušeností dvou představení *Vějíře s broskvovými květy*⁸⁰ a z videozáznamu inscenace⁸¹. Reakcím v tisku věnujeme v závěru samostatnou podkapitolu.

4.1 Tvorba prostoru a času

Divadlo v Dlouhé je běžným prostorem českého kamenného divadla. Vybaveno pro vyvolání dokonalé iluze, zcela se rozchází s pojetím divadelního prostoru v Číně, který si na provoz neklade téměř žádné nároky. Tradiční divadlo se hraje v neutrálním

⁷⁹ Jedinou výjimku tvoří pasáž o projekci v podkapitole *Tvorba prostoru a času*.

⁸⁰ 17. 5. 2009 v rámci festivalu Divadelní flora Olomouc a 20. 5. 2010 v Divadle v Dlouhé.

⁸¹ KCHUNG ŠANG-ŽEN. *Vějíř s broskvovými květy*. [DVD-ROM] Videozáznam inscenace Divadla v Dlouhé v Praze z roku 2008. 2h 29min. Datum záznamu nezjištěno. Autor záznamu Divadlo v Dlouhé Praha. Uloženo v archivu autorky.

prostoru na prázdném, do tří stran otevřeném pódiovém jevišti.⁸² Dekorace, stejně jako světelné efekty, se nepoužívaly,⁸³ protože by byly v rozporu s antiiluzivním charakterem herectví. V čínském tradičním divadle je pro tvorbu dramatického prostředí zcela zásadní herecká akce, která ve fantazii diváka vyvolává příslušný obraz.⁸⁴ Pohyb a gesto jsou často doprovázeny (nebo předcházeny) verbální promluvou postavy, ve které přiblíží, do jakého časoprostoru vstupuje.⁸⁵ Děje se tak především v rámci sebepředstavení hned po příchodu na scénu. V Pitínského inscenaci se těchto postupů hojně využívá, například ve scéně následující hned po prologu: Hodnostář Jang (Miroslav Táborský) míří ke kurtizáně Krásné Li. U cíle pronese: „*Jsem u dveří do jejího domu a vejdu.*“ Následuje gesto překročení domovního prahu a Jang se ocitne uvnitř. Výjimečně se děje i naopak, kdy gestická akce předchází slovnímu upřesnění. Hrdina Chou (Miloslav König) se sluhou předvádějí gestickou akci plavbu loďkou. Teprve když opíší svou „plavbou“ půlkruh, Chou vysvětlí, odkud a kam jede. Více o gestické práci herců, vymezující prostor, uvádíme v podkapitole *Herecká akce*.

V rozporu s čínskou konvencí se J. A. Pitínský rozhodl zařadit do inscenace alespoň neměnnou dekoraci. Scénograf Ján Zavarský navrhl jednoduchou kulisu, umístěnou v pozadí jeviště, znázorňující neutrální oprýskanou zeď obehnanou sloupovím. Není však pouhým pozadím pro děj, slouží herecké akci, a to především dvěma způsoby. Nejdůležitější je vchod vprostřed stěny, zakrytý závěsem. Umožňuje princip příchodů a odchodů herců na scénu, velmi podobný tomu původnímu čínskému, *šang sia čchang*, který se stal jedním ze základních kompozičních prvků dramatické skladby tradičního divadla.⁸⁶ V inscenaci se vchod používá k pohybu v rámci jednoho prostoru, tzn. pro ty, kdo neodcházejí či neodjíždějí zcela pryč do jiného časoprostoru, ale pouze mají odejít ze scény. Pro druhý případ, tedy pokud postava přichází či přijíždí odjinud, třeba z jiného kraje, herci využívají možnosti příchodu z boků scény.⁸⁷ Tímto

⁸² KALVODOVÁ, cit. 5, s. 28.

⁸³ KALVODOVÁ, Dana. Znakové systémy na jevišti Dálného východu. In BAŘINKA, Jaroslav. *Kulturní tradice Dálného východu*. Praha: Odeon, 1980, s. 108; Používáme zde minulý čas, protože jak uvádí Dana Kalvodová, od 20. let 20. století je patrná snaha čínských divadelníků o zavedení iluzivní kulisové scénické výpravy na jeviště. Děje se tak pod vlivem západního divadla a filmu.

⁸⁴ Tamtéž, s. 108.

⁸⁵ KALVODOVÁ, cit. 7, s. 115.

⁸⁶ KALVODOVÁ, cit. 5, s. 30.

⁸⁷ KALVODOVÁ, cit. 83, s. 110. Dana Kalvodová zmiňuje znakovou konvenci dvou dveří na jevišti, pocházející pravděpodobně ze 13. století. Levými dveřmi (z pohledu diváka) v zadní stěně jeviště se vcházelo, pravými odcházelo, vstup či odchod ze scény znamenal změnu dramatického prostředí.

způsobem (zprava) přichází v inscenaci například posel, nesoucí svatebčanům blahopřejnou báseň od pana Janga. Volně se všude pohybuje Vypravěč Liou (Jan Vondráček), který je postavou uvnitř příběhu a zároveň průvodcem děje, tudíž pro něj neplatí pravidla, závazná pro ostatní dramatické postavy. Naopak některá sám stanovuje (např. když oznámí hercům, že následující scénu mají zahrát jako němohru).

Kulisa je uzpůsobena k plnění dvou dalších funkcí: ochoz na zadní straně zdi je využíván k herecké akci, samotná stěna se stává projekční plochou. Iluze, kterou projekce vyvolává, je tradičním asijským postupům obvykle zcela cizí, zde je tedy patrný vklad českých tvůrců. Projekce abstraktního rázu podtrhují atmosféru jednotlivých scén, jsou vhodně zapojeny do děje a v tomto případě spojení západních a východních postupů nepůsobí násilně. Totéž se ale nedá tvrdit o filmové sekvenci, zachycující houpající se dítě, promítané na stěnu v úvodu a závěru inscenace.⁸⁸ Užití na klíčových místech poukazuje k důležitosti, kterou na ni režie klade, záměr se však neseskal s přijetím u diváka, který není schopný její význam rozkrýt.⁸⁹ Dalším možným vysvětlením, které však nepokládáme za příliš pravděpodobné, může být zařazení této filmové sekvence jako intuitivního nápadu režiséra, bez logického opodstatnění. K této úvaze nás vede podobný případ nejasného zahájení Pitínského inscenace, *Krále Oidipa*⁹⁰ v HaDivadle. Prolog začínal scénou, ve které leží chlapec v posteli, čte si a následně usíná. J. A. Pitínský na dotaz Marie Reslové, co ho k zařazení tohoto obrazu vedlo, v rozhovoru odpověděl: „*Některé věci vznikají náhodně nebo se jen objevují v nějakém asociativním poryvu, že to člověk ani neví, jen to cítí.... Jsou to takové neznámé, tajemné věci. Člověku se nějak líbí to teplo pod peřinou a hlava na polštáři a cítí, že to zrovna k tomu nějak patří.*“⁹¹ Je tedy možné, že v úvodu a závěru *Vějíře* Pitínský projekci umístil z podobných pohnutek.

Vedle projekce je v inscenaci zcela zásadní další evropský prvek – práce se světlem. Jak jsme již uvedli výše, světelné efekty jsou pro čínské tradiční divadlo neobvyklé, hrálo se za denního světla nebo jednoduchého bílého osvětlení, které neneslo žádnou významovou funkci.⁹² V Pitínského *Vějíři* je však světelných změn hojně využíváno a zaslouží si podrobnější popis. Kombinací scénografie a světla vzniká

⁸⁸ Viz Obrazová příloha, obr. 5.

⁸⁹ Názor vychází z osobní divácké zkušenosti autorky i z recenzí a kritik.

⁹⁰ SOFOKLES: Král Oidipús. HaDivadlo, premiéra 7. 11. 1998, režie J. A. Pitínský.

⁹¹ RESLOVÁ, Marie. Dialog s J. A. P. In DVOŘÁK, Jan (ed.). *J. A. Pitínský. Od Ameriky k Daliborovi*. Praha: Pražská scéna, 2001; rozhovor z jara 1999.

⁹² KALVODOVÁ, cit. 5, s. 108.

na scéně několik časoprostorových plánů, které mají svá specifika. Pro účel popsání práce s prostorem v inscenaci jsme si tyto plány rozdělili na následující: přední, hlavní, zadní, boční, horní. Přední plán se nachází v divákům nejbližší části jeviště. Je vymezen pouze bílým horním světlem. Zde se odehrávají scény antiiluzivní povahy, kdy se postavy přímo obracejí na diváka. Společným znakem těchto scén je pocit intimity a blízkosti. Příkladem může být výstup ze začátku prvního dějství, ve kterém se poprvé divákům představuje Mistr Su (Pavel Tesař). Po jeho příchodu na scénu se setmí a osvětlen zůstane pouze přední plán, ve kterém Mistr Su oznámí, kdo je a kam míří. Výjimečně je přední plán vymezen reflektorem umístěným uprostřed na hraně jeviště, osvětlujícím dění zespodu a zblízka. Výsledným efektem spodního svícení jsou zvětšené stíny postav, promítající se na kulise zdi. Majestátní dojem je využit například ve scéně projevu nového Čtvrtého císaře, nastolujícího vládu Mandžůů. Dětský herec se díky mohutnému stínu za sebou zdá být větším.

Horního plánu na ochozu je využíváno zřídka, zejména jako doplňku k akci na hlavní scéně. Příkladem může být proměna ochozu v balkon nevěstince, na kterém zpívá Vonička, zatímco dole přichází hodnostář Jang varovat Choua před blížícím se nebezpečím. Horní plán využívá také postava Vypravěče, vyvýšené místo mu umožňuje průběžně komentovat dění pod ním, aniž by byl v dané scéně sám účasten. V tomto případě tedy díky užití horního plánu dochází k popření iluze, kterou by jinak dění na hlavní scéně vzbuzovalo.⁹³

Hlavním plánem nazýváme střední část jeviště, kde se odehrává většina děje, volný prostor je vhodný pro hromadné scény. Výstupy v tomto středním pásmu jsou výrazně oddělené barevným laděním světla. Nejčastěji se pracuje s oranžovou (scény u kurtizán ve Starém dvoře)⁹⁴ a modrou (svatební scéna). Svícení silně napomáhá k navození atmosféry určité scény a zároveň působí velmi esteticky, je však v rozporu s antiiluzí čínského divadla. V této inscenaci, inspirované - nikoli kopírující – asijskými postupy, to však nepovažujeme za závadu. Důležité je také dodat, že iluze, navozená barevným tónováním, je v inscenaci často přerušena v přechodech scén, kdy postava Vypravěče (často právě v předním plánu, nasvíceném „civilním“ bílým světlem) objasňuje či rekapituluje divákům děj. Zadní plán je vlastně součástí plánu hlavního, můžeme ho vymežit prostorem v blízkosti kulisy stěny, tedy kolem sloupořadí. Ve

⁹³ Viz Obrazová příloha, obr. 7.

⁹⁴ Viz Obrazová příloha, obr. 6.

skupinových scénách zde můžeme sledovat vedlejší hereckou akci, vhodně doplňující hlavní děj. Týká se to především scén v nevěstinci Starý dvůr, kdy herci v zadním plánu rozehrávají krátké komické etudy služebnictva. Pohyb je zpomalený, aby nerušil hlavní akci.

Doplňkem k jmenovaným plánům jsou boční portály, vymezené pro živý hudební doprovod, reprezentovaný dvěma bicími soupravami (po jedné na každé straně). Přítomnost hudebníků přímo na jevišti pokládáme z hlediska inscenace za velmi přínosnou, jsou organicky zapojeni nejen do scénografického pojetí scény, ale i do děje. Výsledkem je zcizující efekt, divák sleduje, jak sami herci, střídající se za nástroji, spoluvytvářejí iluzi děje.

Vedle vymezení prostorů a navozování atmosféry scén věnujme ještě krátkou zmínku třetí úloze světla v inscenaci – vyvolání pocitu ohrožení. Hned na třech místech *Vějíře* se objeví záblesky světla, které trvají několik vteřin. Všechny okamžiky pojí vypjatá atmosféra děje, např. ve scéně, kdy se Chou dozví o nebezpečí, jež mu hrozí, nebo při ohrožení generála Coua. Vzhledem k tomu, že tato místa ostře kontrastují s jinak poklidným tempem inscenace, diváka tato místa vyburcují k zvýšené pozornosti a vytrhnou jej z případné ospalosti.

Herec na tradičním čínském jevišti není zcela osamocen. V některých případech má k dispozici konvenční náznakové dekorace a rekvizity, stále však platí, že ve velmi omezeném množství. Na scéně se vyskytují jen po dobu zapojení do herecké akce, jsou speciálně pro ni na jeviště umístěny a následně odneseny. Nejužívanější dekorací je stůl a dvě židle,⁹⁵ tyto prosté předměty mohou v závislosti na různém rozestavení a především na herecké akci představovat velké množství různých prostředí. Mnoho příkladů ve svých pracích uvádí Dana Kalvodová⁹⁶ i Karel Brušák⁹⁷. V pražské inscenaci se vyskytují pouze bílé nízké stoličky, které však neplní žádnou znakovou funkci, slouží pouze svému primárnímu účelu, případně jsou užity jako stoleček. Ostatním rekvizitám se budeme věnovat v podkapitole *Herecká akce*, neboť jejich užití právě s činností herce úzce souvisí.

Popsali jsme způsoby, jakými se v inscenaci vytváří čas a prostor: vedle herecké akce a verbálního sdělení, vycházejících z tradic čínského divadla, je využito i

⁹⁵ KALVODOVÁ, cit. 83, s. 111.

⁹⁶ KALVODOVÁ, cit. 5, s. 35.

⁹⁷ BRUŠÁK, Karel. Čínské divadlo. *Program D39*, roč. 1938-1939, 1939, č. 3, s. 98.

jednoduché dekorace a světla. I přes užití prostředky se však divák v měnícím se čase a prostoru jednotlivých scén ztrácí. Problém nevidíme v nepochopení gest, naznačujících změnu prostoru, naopak jejich výběr a provedení jsou velmi zdařilé a sdělné i pro člověka neznalého asijských postupů. Dezorientaci diváka přičítáme za vinu spíše textu předlohy, který i přes významné zkrácení stále obsahuje mnoho názvů míst a jmen pro českého diváka těžko zapamatovatelných. Řešením by mohlo být buď ještě větší zjednodušení méně srozumitelné historické linie (adaptace je ale už ve své současné podobě velmi stručnou oproti výchozímu textu), nebo spíše důmyslnější práce s řazením scén tak, aby se co nejvíce eliminovaly náhlé přechody mezi různými místy děje. Problém také způsobuje množství postav, představovaných jedním hercem.⁹⁸ Český divák, uvyklý nejčastěji na praxi jednoho herce, představujícího jednu dramatickou postavu, si pak nemůže přiřadit tváře k patričním prostředím. Zde se projevuje jedno z úskalí uvedení asijské hry v odlišném kulturním prostředí. Předpokládáme, že případný čínský divák by považoval pražskou inscenaci za časoprostorově velmi přehlednou, dokonce díky užití některých evropských postupů za možná až příliš návodnou.

4.2 Scénická maska

V čínském divadle platí, že absenci dekorace nahrazuje bohatá scénická maska – souhrn kostýmu, líčení a kostýmních doplňků⁹⁹ - která je jako hlavní výtvarný element nositelkou řady znakových významů. V této souvislosti divadelní antropologie používá pojem „scénografie kostýmu“.¹⁰⁰ Užití kostýmu je v tradičním divadle přísně vázáno na daný herecký typ, vychází z postupné konvencionalizace přímo v herecké praxi. Kostým tedy nikdy není navržen pro speciální představení, kopírují se starší vzory a k obměně dochází pouze v detailech. V důsledku mnohaletého pomalého vývoje jsou kostýmy ahistorické a nadčasové, dodnes se zhotovují z drahocenných vyšíváných látek.¹⁰¹ Speciálním doplňkem je jevištní obuv, často s kothurnovitou podrážkou, jejímž užitím se docílí simulace chůze „liliových květů“.¹⁰² Tradiční divadlo využívá velmi

⁹⁸ viz Příloha č. 1 – osoby a obsazení

⁹⁹ KALVODOVÁ, cit. 83, s. 113.

¹⁰⁰ O vztahu scény a kostýmu více viz BARBA, Eugenio. SAVARESE, Nicola. *Slovník divadelní antropologie. O skrytém umění herců*. Praha: Divadelní ústav, 2000, s. 204-212.

¹⁰¹ KALVODOVÁ, cit. 5, s. 40.

¹⁰² Tamtéž, s. 245-251; „zlaté lilie“ deformovaná chodidla čínských žen, která si od mládí ovazovaly, aby dosáhly zvláštního, nepřírozeného efektu při chůzi, který byl obecně vnímán jako krásný a žádoucí.

bohatého obličejového líčení *lien-pchu*, oproti kostýmu je individualizováno pro konkrétní postavy.¹⁰³ Masky přebíraly vzory z tradiční ikonografie, vycházely ze symboliky barev i fyziognomie tváří.¹⁰⁴

Můžeme říci, že zcela zásadní roli plní kostýmy i v pražském *Vějíři s broskvovými květy*, a to z více důvodů. Michaela Hořejší se podařilo vytvořit kostýmy výtvarně nápadité, korespondující s vysokou estetickou kvalitou inscenace. Důležitá je svébytnost jejich podoby, která sice je inspirována kostýmy čínskými, nelze však mluvit o jejich věrné nápodobě. Vliv je patrný zejména ve střihu, oproti čínskému kostýmu však dochází k zjednodušení, oproštění se od čínské kodifikace barev a od užití tradičních materiálů. Společným rysem kostýmů inscenace je jednoduchost a volný střih – ženy mají dlouhé šaty, muži většinou dlouhé pláště a široké kalhoty nebo sukně. Dalším pojítkem je černá barva, která se vyskytuje na každém kostýmu, její převaha pak dává vyniknout těm prvkům kostýmu, které nesou jinou barvu. Jak už bylo uvedeno, nepracuje se až na výjimky (kostýmy tří císařů dynastie Mingů ve zlatohnědé odpovídají požadavkům tradičního divadla) se složitou barevnou kodifikací čínského kostýmu. Naopak prvek v asijském divadle častý, přepásání kostýmu pruhem látky, obvykle s dlouhými volnými konci, je velmi důmyslně zakomponován do obleku téměř všech postav.

Míra inspirace tradicí čínského divadla se v kostýmech jednotlivých postav liší, ukážeme to na dvou krajních příkladech. Prvním je kostým Vypravěče Lioua, který se vedle dlouhého volného šatu, kombinovaného s pláštěm, skládá z umělého bílého vousu, čepice a vypravěčské hole. U této postavy se nejvíce ctí čínská tradice, všechny komponenty jsou nápodobou originálů. Na druhém konci pomyslné škály stojí kostým hlavního hrdiny, mladého vzdělance Choua (Miloslav König). Je oblečen zcela nadčasově, tak, jak „mladí vzdělanci“ mohou chodit tady a teď. Jednoduchá světlá košile, hnědé kalhoty a úzký šál přehozený kolem krku spolu s delšími rozčuchanými vlasy vytváří ležérní styl mladého muže.¹⁰⁵

Hlavní ženská hrdinka Vonička (Helena Dvořáková) má kostým podobný ostatním ženským postavám, ovšem až na jeden podstatný detail – tzv. vodní rukávy, tedy dlouhé pruhy látky připevněné ke klasickému rukávu. Tato v čínském divadle

¹⁰³ Tamtéž, s. 44.

¹⁰⁴ KALVODOVÁ, cit. 7, s. 207.

¹⁰⁵ Viz Obrazová příloha, obr. 10.

naprosto zásadní součástí kostýmu slouží nejen jako estetický prvek, ale především jako prostředek k vyjádření mnoha kodifikovaných gest. Helena Dvořáková rukávů k herecké akci často využívá, její herecká akce je však čínskými gesty pouze inspirována a zachází s nimi velmi volně, např. k vyjádření strachu, kdy se za spuštěný rukáv, visící ze zvednuté paže, schová, nebo při zpěvu smutné písně po rozloučení s Chouem, kdy mírně předpaží ruce a rukávy jí volně splývají dolů. Její postava tak oproti ostatním disponuje jedním elegantním vyjadřovacím prostředkem navíc.¹⁰⁶

Díky zdárně sjednocenému charakteru kostýmů dochází k velmi cenné a přirozené souhře všech jejich typů. V některých případech moderních oděvních doplňků (sluneční brýle jedné z kurtizán, účes typu „kohout“ bakaláře Čchena) je jejich užití poněkud násilnou snahou o aktualizaci, poukazující na to, že se jedná jen o „hru“ na čínské divadlo. Tento divácky vděčný nadhled je jistě případný, ovšem stejně dobře, avšak citlivěji vzhledem k inscenaci, by ho zastoupily již zmiňované „civilní“ kostýmy, které nejsou pouhým efektem, ale znakem vypovídajícím o výkladu postavy (kostým hrdiny Choua nebo pánský oblek čtvrtého – dětského - císaře nové dynastie). I u aktualizujících doplňků je však třeba ocenit důsledné respektování jejich divadelního charakteru, tedy nadsazení detailu do míry takové, aby zapadal do celkového stylu inscenace. Místo běžných slunečních brýlí tak je užito růžových s obroučkami ve tvaru srdce, „kohout“ na hlavě Čchena je nejen naddimenzovaný, ale ještě k tomu červený. Michaela Hořejší tyto detaily sice zařadila ke kostýmům nadbytečně, nicméně se jí je podařilo vhodně integrovat do výtvarné poetiky celé inscenace.¹⁰⁷

Všechny herečky mají černé paruky, díky kterým se sobě navzájem velmi podobají a mohou tak představovat různé postavy. Herci-muži vystupují prostovlasí nebo s pokrývkou hlavy, podle povahy role. Čepice jsou v Číně častou součástí kostýmu, jejich podoba je znakem společenského postavení, nicméně v inscenaci se těmi původními pouze tvarově inspirují.¹⁰⁸

Líčení je oproti čínské tradici značně střídmější, je založené především na bílé barvě tváře. Celoobličejové líčení není v kontextu českého divadla ničím novým, to mu však neubírá na účinku; podtrhuje výraz, nese prvky grotesknosti a nadsázky, zabraňuje psychologizaci postav. Vidíme zde souvislosti s typickým líčením komiků či

¹⁰⁶ Viz Obrazová příloha, obr. 11.

¹⁰⁷ Viz Obrazová příloha, obr. 8.

¹⁰⁸ Pokrývky hlavy užívané v tradičním čínském divadle podrobně popisuje Dana Kalvodová, viz KALVODOVÁ, cit. 6, s. 250.

circusových klaunů. Některé postavy mají obličejové rysy zvýrazněné černými tahy, zejména u obočí, odkazují k charakteristice jednotlivých postav (nejsilnější podmalování očí černou barvou má negativní postava Jüana Vousáče;¹⁰⁹ černé tahy kolem úst a nad obočím u komické postavy sluhy). Individuálně se potom pracuje s doplňkovým líčením v podobě barevných očních stínů nebo červených tváří, tyto prvky však mají spíše než znakový pouze výtvarný charakter.

Vysoce estetizované pojetí scénické masky ve *Vějíři s broskvovými květy* hodnotíme vzhledem k výše uvedeným důvodům jako velmi zdařilé, spoluvytvářející specifickou poetiku inscenace. Tvůrci se rozhodli nikoli pro nápodobu čínské tradice, ale pro velmi hravou a přitom jednotnou inspiraci. Tento přístup považujeme za obdobný způsobu, jakým chtěli uchopit celou inscenaci. Poznamenejme, že v případě kostýmů byli úspěšnější. K problémům inscenace jako celku se vyjádříme v závěru kapitoly.

4.3 Herecká akce

Čínský herec je v evropském slova smyslu zároveň i dokonalým tanečníkem a zpěvákem. Jeho umění, stejně jako ostatní složky divadla, se odvíjí od tzv. znakových vzorců, *čcheng-š'*.¹¹⁰ Herec je zcela svobodný v tom, co může vyjádřit, zároveň je však vázán přesným kodifikačním systémem gest, vyjadřování, pohybu. Jeho umění se projeví v syntéze všech prostředků, které má k dispozici. Slova herce Čou Mu-liena jsou platná i pro úspěch herecké stylizace ve *Vějíři* v Dlouhé:

*„Pokládám za tři základní slova herecké čítanky přesnost (čun), jistotu (wen) a krásu (mej). V si-čchü, kde je herecký projev do velké míry obrazný, skutečnost je vyjádřena umělým náznakem, a obrazný náznak působí jako skutečnost. Ovšem není-li přesný, divák neporozumí. Přesnost musí obsahovat jistotu, pohyby nesmí být roztržité, ale plynulé a prováděné s citem pro to, co vyžadují. Jedině tehdy, hraje-li herec přesně a jistě, dostaví se pocit krásna.“*¹¹¹

Způsob, jakým se rozhodl režisér Pitínský využít postupů čínského divadla, kladl na herecký soubor Divadla v Dlouhé specifické nároky. Vysoká míra stylizace pohybu vyžaduje přesné provedení, bez kterého se může celá forma rozpadnout na nefunkční části. Improvizace, byť i drobná, kterou by se herci v případě výpadku mohli v českém

¹⁰⁹ Viz Obrazová příloha, obr. 9.

¹¹⁰ KALVODOVÁ, cit. 5, s. 32.

¹¹¹ KALVODOVÁ, cit. 6, s. 26.

divadle zachránit, by zde vypadala nepatřičně a silně by narušila výsledný tvar. Zvládnutí stylizace je také podmíněno fyzickou zdatností herců, pohyb připomíná taneční choreografii, v rozličných pózách je potřeba vydržet delší dobu bez pohnutí. Nezvyklé je množství rolí, které v inscenaci připadá na jednoho herce. Vzhledem k tomu, že tato inscenace nepožaduje psychologické herectví, častá výměna postav pro herce nemusí být problém prožitkový, jako spíše technický (rychlé převleky, apod.).

Skutečnost, že se všichni herci souboru pohybují ve stylizaci velmi jistě, nám umožní zaměřit se v této analýze nikoli na konkrétní herecké výkony, ale na popis a zhodnocení postupů, které danou stylizaci vytvářejí. Zde je na místě poznamenat, že způsob práce s pohybem naznačuje, že se tvůrci neinspirovali pouze čínským, ale i japonským divadlem, pravděpodobně fraškami kjógen.¹¹²

Způsob provedení herecké akce ve *Vějíři* pojí několik hlavních postupů. Pohyb je podobný tanci, nejen ladností provedení, ale především provázaností gest. Herec od vstupu na scénu neustále drží tělo v napětí, neodpočívá ani v okamžicích, kdy jeho postava nejedná. Pohybuje se sice jen v průběhu akce, která je v daný okamžik jeho postavě předepsána, nicméně poté, co ji dokončí, strne ve štronzu. Tím je umožněno přelévání divákovy pozornosti mezi jednajícími postavami. Gesta většinou vycházejí z textu a ilustrují jej. Repliky jsou pronášeny směrem do hlediště, a to i v případě dialogů, postavy mezi sebou neudržují oční kontakt. Síla gesta je umocněna tím, že jeho předvedení začíná kontrapohybem, tzn. pohybem v opačném směru, než je jeho zakončení. Tohoto v Asii velmi propracovaného postupu se v pražské inscenaci užívá nepravidelně, nicméně vede k nadsazení a zdůraznění konaného. K vyjádření cesty a změny prostředí se používá zkratkovitého způsobu, typického pro čínské divadlo, chůzí či jízdou v kruhu. Vedle stylizovaného pohybu, vycházejícího z asijského herectví, je v inscenaci vloženo i několik pantomimických akcí, které jsou založené na principech běžně v Evropě užívaných, např. při hře tenisu dvěma hodnostáři nebo při překonávání potoka při cestě Choua do kláštera.

Asijskému herectví bývá vytýkáno, že vzhledem k jasně daným pravidlům a kódům se nikam nevyvíjí a že herec nemá šanci projevit svoji individualitu. Znalci východního divadla však toto tvrzení vyvrací jako příliš krátkozraké. Čínský herec projde všestranným tréninkem, studuje konkrétní role podle daných technických a

¹¹² Pravděpodobně výsledek odborné spolupráce s Igorem Dostálkem, hercem brněnského Malého divadla kjógenu.

výrazových pravidel, nicméně po absolvování celého tohoto procesu může tvůrčím způsobem rozvíjet detaily svého výkonu a vytvořit tak nový model.¹¹³ V pražském *Vějíři* nalezneme scénu, která je důkazem, že jedno gesto provedené různými herci může nabývat odlišných podob. Při svatební hostině se všechny postavy rozesmějí, každá však gesto smíchu provádí poněkud jinak.¹¹⁴

Správné vyznění mnohých gest a hereckých akcí čínského tradičního divadla je podmíněné užitím rekvizit. Těch sice v jedné inscenaci není mnoho, ale díky své jedinečné vlastnosti proměňování znaků mohou představovat velké množství nejen předmětů, ale i živých bytostí. Dana Kalvodová dělí rekvizity čínského herce na dvě skupiny, imaginární a skutečné.¹¹⁵ Toto dělení zde zkráceně uvádíme, abychom ukázali, jak důmyslný a složitý čínský systém je, a tudíž z čeho všeho mohli inscenátoři *Vějíře* vycházet. Imaginární rekvizity existují pouze ve fantazii diváka, herec vytváří jejich iluzi pouze gestickými a pohybovými znaky. Skutečné rekvizity jsou reálnými předměty, které Kalvodová dále dělí na pět skupin:

1. stylizované nápodoby skutečných věcí, nesoucí pouze svůj primární význam (př. meče, šípy, luky)
2. stylizované nápodoby skutečných věcí, nesoucí vedle primárního významu ještě další, časový nebo prostorový význam (př. pádlo, stylizované pohyby s pádlem jsou znakem plavby)
3. rekvizity s mnohostranným významem, jejichž funkce se mění podle způsobu použití (př. vějíř)
4. symbolické rekvizity, nesoucí prostorové významy (př. rozvlněná vodní vlnka, představující vlny)
5. symbolické rekvizity, založené na praxi a kulturním povědomí minulých dob (př. velitelský šíp je znakem rozkazu)
6. rekvizity zastupující živou bytost (př. bič zastupující koně)

V pražské inscenaci se setkáme především s rekvizitou třetího typu, konkrétně s vějířem. Rozhodnutí zaměřit se právě na něj je pochopitelné, vějíř je pojítkem děje celé

¹¹³ KALVODOVÁ, cit. 7, s. 202-203.

¹¹⁴ Viz Obrazová příloha, obr. 1; tento příklad funguje pouze pro českou inscenaci, v čínském divadle bychom museli porovnávat gesto prováděné postavami jednoho hereckého typu.

¹¹⁵ KALVODOVÁ, cit. 83, s. 112. Jiné dělení rekvizit viz KALVODOVÁ, cit. 6, s. 34-37.; srov. BRUŠÁK, Karel. Znaky na čínském divadle. *Slovo a slovesnost*. roč. 5, Praha: Melantrich, 1939, s. 91-98.

hry, proto je zcela na místě využít jej zároveň jako rekvizity schopné vyjádřit širokou škálu významů. Vzhledem k tomu, že nejsme plně obeznámeni s gesty, zavedenými v Číně, a jsme odkázáni pouze na příklady, uvedené v literatuře, nemůžeme posoudit míru původnosti gest užitých v inscenaci. Z mnoha případů, kdy herci s vějířem pracují, uveďme alespoň tři: rozevřený vějíř se stává konvičkou, druhý rozevřený vějíř v horizontální poloze značí šálek, do kterého se nalévá; vějíř, který si postava podrží vedle hlavy tak, aby na ni neviděla postava stojící vedle, vytvoří mezi oběma zvukotěsnou bariéru; polorozevřený vějíř, držený vzhůru nohama vysoko nad hlavou, značí rozsvícený lampion.¹¹⁶ V rámci českého zjednodušení vějíř zastupuje také některé jiné zavedené rekvizity užívané v čínském divadle, např. bič, znázorňující koně, nebo pádlo.¹¹⁷

Vějíř je sice nejdůležitější, nikoli však jedinou užívanou rekvizitou. Všechny ostatní se dají zařadit do první skupiny, jsou to tedy stylizované nápodoby skutečných věcí, které nesou pouze svůj primární význam. Tyto předměty nejsou nezbytné pro pochopení herecké akce, jejich přítomnost slouží pro dokreslení dané situace. Do této kategorie spadá např. nočník, se kterým manipuluje sluha ve Starém dvoře; kufr, který Vonička rychle sbalí na cestu Chouovi, který musí utéct; otýpka dříví, kterou nese Mistr Su do kláštera. Všechny předměty byly vybrány vhodně tak, aby svým stylem zapadaly do vizuální povahy celé inscenace, dominuje jednoduchost tvarů a jednobarevnost. Zdánlivý detail se podílí na zdařilé estetické ucelenosti inscenace.

Vedle kodifikovanosti gest je často vzpomínanou vlastností čínské herecké akce její antiiluzivnost. Bertolta Brechta,¹¹⁸ dlouhodobě se zajímajícího o problematiku „efektu Z“, natolik zaujalo představení čínského herce Mej Lan-fanga¹¹⁹ v Moskvě, že věnoval zcizování v čínském divadle samostatnou studii. Zabývá se především vnitřním přístupem herce k roli, založeném na pozorování sebe sama s odstupem. Brechtovy pro evropskou teatrologii cenné postřehy však nelze vztáhnout na inscenaci Pitínského *Vějíře*, protože reagují na výkon trénovaného herce, který zcela ovládá nejen vnější, ale i vnitřní metody pro vytvoření své role. Popsat postupy zcizování, užitě v inscenaci,

¹¹⁶ viz Obrazová příloha, obr. 4

¹¹⁷ viz Obrazová příloha, obr. 2

¹¹⁸ Bertolt Brecht (1898-1956), německý spisovatel, dramatik, divadelní teoretik, režisér, básník a prozaik.

¹¹⁹ Mej Lan-fang (1894-1961), čínský slavný herec Pekingské opery, představitel ženských rolí.

nám spíše pomůže Dana Kalvodová se svým dělením způsobů čínského antiiluzivního herectví:¹²⁰

1. herec vstoupí na jeviště, zastaví se a zjedná si pozornost upřeným pohledem do hlediště
2. zastavení dramatického děje po náročných pohybových akcích, kdy herec čeká na projev ocenění od diváků
3. sebedělení dramatické postavy po nástupu na scénu
4. zdánlivě mrtvé pauzy během přípravy šokujícího efektu

V inscenaci je využito především třetího a čtvrtého způsobu. Důležité je, že zcizení nebrání prožitku celé akce, pro českého diváka je dojem naopak spíše umocněn. Nejpůsobivějším příkladem je scéna sebevraždy Generála Cuo.¹²¹ Postup, který v Dlouhé využili, je téměř totožný s tím, který popisuje Dana Kalvodová jako přípravu na onen „šokující efekt“, uvedený výše:

„... jevištní asistent mu pomáhá připravit závěrečný výstup smrtelné agonie. Upevní mu na hrud' kus bílého papíru a dá mu napít z čajové konvice. Generál ... nakloní hlavu a praménky krve mu pomalu stékají z koutu úst na papír.“¹²²

Vedle zcizujících postupů, vycházejících z tradičního čínského divadla, se v pražském *Vějíři* setkáme i se zcizováním bližším současnému českému divadlu. Na mysl máme již zmiňované komentáře postavy Vypravěče (Jan Vondráček), připsané do hry speciálně pro tuto inscenaci. Výjimečně se zcizení dopustí i jiná postava. V těchto replikách vidíme příbuznost s komentáři, vtipy, apod. vkládanými (improvizačně, v méně šťastných případech plánovaně) do mnoha českých inscenací. Plní sice dobře svou primární funkci pobavení diváka, v kontextu celé inscenace ale působí neorganickým a rozměňujícím dojmem.

Stylizace pohybu je doprovázena upravenou jevištní mluvou, která má odkazovat k taktéž stylizovanému, nepřirozenému projevu čínských herců. Jak bylo řečeno v kapitole o divadelním stylu *kchun-čchü*, přednes byl silně vázán na předem dané tradiční melodie. Po převodu textu do češtiny inscenátoři nemohli zachovat pravidla, vázaná na čínský jazyk, nicméně si přizvali ke spolupráci na stylizaci jevištní

¹²⁰KALVODOVÁ, cit. 7, s. 171-172.

¹²¹Viz Obrazová příloha, obr. 3.

¹²²ALVODOVÁ, cit. 7, s. 172.

mluvy sinologa Oldřicha Krále.¹²³ Dialogy jsou často pronášeny zpěvavě, v rozporu s melodií českého jazyka na konci vět nedochází ke klesnutí hlasem, ale naopak k jeho zvednutí. Slova jsou vyslovována nikoli po smyslu, ale tak, aby vyzněl uměle vytvořený rytmus řeči. Důležité je však upozornit, že stylizovaná mluva se střídá s běžnou, a to poměrně volně. V některých místech inscenace dochází k nevysvětlitelným náhlým změnám v síle řeči, které nevychází ze situace ani osobní historie postav. Např. když se Krásná Li, jinak velmi chápavá opatrovatelka Voničky, rozkřikne na svou schovanku: „*A cvič!*“ I přes expresivitu podobných momentů zapadá stylizace mluvy do kontextu celé inscenace a podílí se na kýženém odstupu herců od postav, které ztvárňují.

4.4 Hudba a její význam pro inscenaci

Zavedené označení jevištního stylu *kchun-čchü* jako „hudebně-dramatického“ je dostatečně výmluvným důkazem toho, jak významnou roli zde hudba hrála. Styl se vyznačoval velkým množstvím zpívaných partií, verše dramatu byly skládány na tradiční melodie. Kvůli rytmické a melodické odlišnosti čínštiny a češtiny se však tato podstatná součást stylu nedala do české inscenace převést.¹²⁴ Inscenátoři se tedy zaměřili na další důležité funkce hudby čínského divadla, které popisuje Dana Kalvodová: „*Prostřednictvím hudby, v níž mají důležité místo bicí nástroje, se realizuje promyšleně artikulované, temporytmické frázování veškerých jevištních akcí, v nichž je integrován pěvecký, mluvní a velmi detailně propracovaný tanečně pohybový a gesticko mimický projev.*“¹²⁵ Ve *Vějíři* se tedy s hudbou pracuje především jako s doprovodem, který je velmi podstatným k určování temporytmu inscenace a k dělení jednotlivých scén. Bicí soupravy (bubny, gongy, činely, tympány, chřestidla, kovové tyčinky), obsluhované samotnými herci, jsou organickou součástí inscenace. Podářilo se dosáhnout výjimečného propojení – herecká akce by neobstála sama o sobě, stejně tak jako doprovod. V evropském kontextu bychom mohli těsné sepětí akce s ozvučením vzdáleně přirovnat k loutkovému divadlu. Živě vytvářený hudební doprovod pomáhá herci ve *Vějíři* umocnit dojem gesta, stejně jako loutce v lidovém divadle.

¹²³ Vzhledem k tomu, že autorka tohoto textu neovládá čínský jazyk, nemůže hodnotit míru nápodoby mluvy užitě v inscenaci k čínskému originálu. Pokusí se tedy alespoň shrnout několik společných znaků, kterými se výsledná jevištní mluva vyznačuje.

¹²⁴ MUSILOVÁ, Martina: Pokus o jiné herectví. *Svět a divadlo* 20, 2009, č. 2, s. 102-107.

¹²⁵ KALVODOVÁ, cit. 5, s. 23.

Druhý použitý způsob práce s hudbou, reprodukováný hudební podkres, odpovídá běžné evropské divadelní praxi. Ve *Vějíři* se jej užívá poměrně zřídka buď jako přechodu mezi scénami, nebo jako doprovodu ke zpěvu. Vzhledem k tomu, že v inscenaci nenese žádnou podstatnou úlohu, jeho užití je poněkud nadbytečné. Nepřináší nic nového, naopak ubírá prostor hudbě živé, která by inscenaci mohla doprovodit celou. Opět by se tím podpořila jednoduchost výsledného divadelního tvaru.

4.5 Problémy inscenace

Svébytná stylizace *Vějíře*, jejíž projevy v nejdůležitějších složkách inscenace jsme popsali, je logicky tím prvním, co strhává divákovu pozornost. Problém nastává v momentě, kdy se divák nasytí neobvyklých postupů, utvářejících formu, a zaměří se na obsah.¹²⁶ Faktografická i tematická stránka textu není v českém prostředí zcela srozumitelná, a pro diváka zůstává děj nepřiliš podstatný. Dochází zde k zásadní záměně prostředku a cíle divadelního díla: forma, sloužící zpravidla k vyjádření tématu hry, se v pražském *Vějíři* stává nejdůležitější. V současném evropském divadle tato tendence není výjimkou, domníváme se však, že pražská inscenace aspirovala přinejmenším na rovnováhu obou složek, formy i obsahu. Dokládá to kromě jiného námaha, kterou tvůrci podnikli pro úpravu textu, aby se stal českému divákovi přístupnější. Jak popisujeme v kapitole porovnávající předlohu a adaptaci, zkrácení bohužel vedlo k ztrátě specifické lyričnosti textu a naopak obtížně srozumitelné historické pozadí ve hře zůstalo. Nedostatek poutavosti námětu nelze přičítat Kchung Šang-ženovi, na vině je odlišný kulturní kontext, do kterého jeho hra v Praze vstoupila.

K pochopení a plynutí děje nenapomáhá ani rozvolněný temporytmický vývoj inscenace. Režie sice pracuje se střídáním scén rozdílné dynamiky, jenže opakováním se z tohoto postupu stává zvyk, jehož účinek vyprchá. Inscenaci schází napětí, nesměřuje k jasnému vrcholu. Lze namítat, že pozvolné plynutí hry má své opodstatnění v běžné divadelní praxi Asie. Pitínského *Vějíř* je však inscenací českou, a pokud se tvůrcům zdárně podařilo vyvarovat se nápodoby (místo které zvolili inspiraci) ve stylizaci, je škoda, že si stejný přístup nezachovali i pro práci s temporytmickou výstavbou hry. Inscenátoři si byli vědomi nároků, které na diváka kladou, a snažili se

¹²⁶ Většina diváků, včetně autorky tohoto textu, se do fáze „nasyčení“ během prvního zhlédnutí inscenace nedostane. Důvodem je velké množství nezvyklých a zajímavých postupů, které českého diváka dokáží zaujmout na dlouhou dobu. Hlubšího kritického náhledu je tak schopen až po opakovaném zhlédnutí inscenace.

zpestřit hru přidanými gagy a komickými akcemi, které však, jak už jsme uváděli, do inscenace svou povahou nezapadají. Někteří herci, zřejmě v záměru, aby udrželi divákovu pozornost, postupně ve svých výkonech „přitvrzují“, přehrávají i v rámci stylizace. Výsledkem je sice vděčnější přijetí výkonů herců u publika, často zastupované smíchem, ovšem z inscenace se vytrácí její počáteční jemnost, a pevnost celého tvaru se rozpadá. Na rozdíl od problémů, které inscenaci způsobuje její předloha (které jsou však daní za odhodlání tvůrců vycházet z čínského textu) ostatní nedostatky, plynoucí z ústupků českému divákovi, jsou zbytečné. Odvahu, kterou tvůrci projeví při rozhodnutí uvést čínské drama na jeviště pražského kamenného divadla, nedokázali udržet během celého tvůrčího procesu.

4.6 Reflexe inscenace v českém tisku

Zpráva o chystané inscenaci *Vějíř s broskvovými květy* Divadla v Dlouhé se před premiérou¹²⁷ objevila v nemalém množství zpravodajských médií. Vedle základních informací o předloze, tvůrčím týmu a mateřské scéně zpravidla také odkazovaly k velké výpravnosti, stylizaci a slibovaly neobvyklou podívanou v duchu čínského tradičního divadla.

Pro tuto práci jsou ovšem nosné především reflexe inscenace v tisku. Po premiéře se během podzimu téhož roku objevil poměrně vysoký počet recenzí a kritik. Vedle kulturně zaměřených periodik se zprávy vyskytly v celorepublikových a později i lokálních denících v místech, kde soubor Divadla v Dlouhé s inscenací hostoval. Vyšší počet ohlasů na inscenaci je pravděpodobně důsledkem použití nezvyklé látky, známým jménem režiséra a významem scény, která inscenaci uvádí.¹²⁸

Vzhledem k neobvyklosti dramatické předlohy se v úvodu většina recenzí logicky věnuje shrnutí děje a stručné charakterizaci principů, na jakých je čínské divadlo založeno. Články také připomínají osobnost Dany Kalvodové a její úctyhodné úsilí, které asijskému divadlu věnovala. Po obdobném úvodu recenzí se hlavní části překvapivě také příliš neliší, všechny vyznívají velmi pozitivně a případné výtky jsou v podstatě nezávažné. Tato vzácná shoda nám umožňuje shrnout nejčastěji oceňované záležitosti: zvládnutí stylizovaného pohybu, které je důsledkem spolupráce s Igorem Dostálkem a Hubertem Krejčím, kvality a vyrovnané výkony hereckého souboru Divadla v Dlouhé, působivost hudebního doprovodu Richarda Dvořáka, zdařilost

¹²⁷ Česká premiéra 9. 9. 2008, Divadlo v Dlouhé Praha, režie J. A. Pitínský.

¹²⁸ Seznam dostupných recenzí a kritik je uveden v Pramenech.

výtvarné složky, zejména kostýmů vytvořených Michaelou Hořejší, v neposlední řadě je také oceňována vhodná míra nadhledu a ironie.

„... *Bylo by plané a nespravedlivé vyjmenovávat jen některé z osmnácti herců a muzikantů, kteří se na představení podílejí. Všichni se svých úloh zmocnili s noblesou, šarmem a citem pro detail...*“¹²⁹

„... *Inscenace by ve své náročnosti nebyla zdaleka tak zdařilá, kdyby se nemohla opřít o vysoce kvalitní herecký soubor. Herci všech rolí, malých i těch větších, se po jevišti pohybují s naprostou přesností jak v gestech, tak v návaznosti a stabilním rytmu, ve kterém se prolíná začátek jedné scény s koncem druhé. ... Mám-li vyzdvihnout nejlepšího herce inscenace, bude jím celý soubor Divadla v Dlouhé...*“¹³⁰

„... *Celé představení je důsledně podloženo a vlastně temporytmicky řízeno nesmírně působivou hudbou Richarda Dvořáka, interpretovanou součinností dvou z hlediště viditelných sestav bicích nástrojů – v každém portálu jedna. Mimo pohled diváků slyšíme pak ze zákulisí i další, tentokrát melodické nástroje (klavír, dechy). Celá hudební sekce má přes půl tuctu členů a střídají se v ní především herci sami, což je i antiiluzivně přiznáno. ...*“¹³¹

Snad jedinou výtkou, vyskytující se ve více recenzích, je nepřehlednost historické linie příběhu hry.

„... *Před divákem se rozvíjí košatý a nepřehledný děj. Podstatné však není plné porozumění, které při prvním zhlédnutí není pro neznalého dávné čínské historie ani možné. ...*“¹³²

V závěrečném souhrnu recenzenti hodnotí své dojmy z výsledného dojmu opět velmi pochvalně a *Vějíř s broskvovými květy* se tak může chlubit početnou sbírkou neobvykle kladných kritik.

„*Přijmout, pochopit a vnímat toto oduševnělé představení vyžaduje od diváka nebývalé soustředění, klid a přístupnost k neobyčejnému. A také jemnost a vznešenost ducha. To jsou neobvyklé požadavky. Zrovna tak je však neobvyklá sama inscenace.*“¹³³

¹²⁹ HULEC, Vladimír: Tady je možné spatřit krásu. *Mladá fronta Dnes*, 19, 2008, 235, 6. 10., s. 7.

¹³⁰ IHYANE, Marcela: Pitínský uvedl na jeviště čínskou historickou hru. *Deník (všechny regiony)* 12. 9. 2008, s. 16.

¹³¹ PAVLOVSKÝ, Petr: Proměna lidské krve v umělecké dílo. *A2* 4, 2008, č. 40, s. 10. ISSN 1803-6635.

¹³² HULEC, cit. 121, s. 7.

¹³³ Tamtéž.

„V Pitínského inscenaci rozhodně nejde o historickou rekonstrukci, ale o určitý druh osobního okouzlení čínskou poezií a divadlem a jeho intuitivní vyjádření. Došlo ke šťastnému setkání režiséra s mimořádně disponovaným souborem a inspirativním textem a Pitínský tak mohl touto inscenací dospět ke skutečně zdařilé syntéze scénických postupů, které ho fascinovaly odjakživa.“¹³⁴

Většina recenzí se však bohužel nedostala přes pochvalná vyjádření hlouběji k problematice inscenace, především chybí fundovaný rozbor zvládnutí stylizace, vycházející z čínského divadla. Jedinou výjimkou je článek Martiny Musilové,¹³⁵ uveřejněný v dvouměsíčníku Svět a divadlo, který však nelze řadit na roveň reflexím v denním tisku. Spíše než recenzí je odborným článkem, zaměřujícím se na obecné otázky herectví, vyplývající z inscenace. Autorka jako jediná upozorňuje na ovlivnění *Vějíře* nejen čínským, ale i japonským divadlem, konkrétně fraškami kjógen, a své tvrzení přesvědčivě podkládá argumenty. Přes dílčí výtky (rozbíjení stylizace groteskními gagy; nečitelnost historické linie) pokládá inscenaci za zdařilou, a to především díky vytvoření a přijetí specifického inscenačního kódu.

Po vlastní zkušenosti s rozdílným vnímáním dvou různých představení téže inscenace, které jsme popsali v kapitole *Český divák a Vějíř s broskvovými květy – souhrn analýzy*, považujeme za velmi žádoucí, aby se některý recenzent vrátil k inscenaci znovu a zaměřil se na podrobnější rozbor. Je samozřejmé, že takováto opakovaná recenze by mohla být přínosem zejména pro čtenáře periodik odborně zaměřených. Divadlo je živé, neustále se proměňující umění, a tento fakt by měl být respektován a reflektován i odbornou kritikou. Především však pokládáme recenze a kritiky v tisku za trvalé záznamy o dané inscenaci, které zůstávají i po poslední platným dokladem o jejích kvalitách. Z tohoto hlediska by potom opakovaná recenze mohla proniknout hlouběji k jádru inscenace a podala by pravdivější výpověď o jejích hodnotách.

¹³⁴ RESLOVÁ, Marie: Pitínský dospěl k dokonalé syntéze. *Hospodářské noviny*, 11. 9. 2008, s. 13.

¹³⁵ MUSILOVÁ, cit. 116, s. 102-107.

5 VLIV ASIJSKÉHO DIVADLA NA REŽIJNÍ TVORBU J. A. PITÍNSKÉHO

Při bližším pohledu na režijní tvorbu J. A. Pitínského¹³⁶ zjistíme, že *Vějíř s broskvovými květy* zdaleka není jeho jedinou inscenací, inspirovanou asijským divadlem. V kontextu ostatních jej lze spíše označit za vyvrcholení režisérových snah o divadelní tvar, který by českému divákovi zprostředkoval specifickou poetiku divadla a kultury východu, a to aniž by ji kopíroval. Pozice *Vějíře* je výjimečná v tom, že vychází z čínského divadla obsahem i formou, ostatní inscenace se inspiroují spíše jen v dílčích složkách. Zmíníme zde alespoň výčetem ty režie J. A. Pitínského, ve kterých byla či je inspirace jasně rozpoznatelná nebo o ní sami inscenátoři mluví. Domníváme se, že vliv východní stylizace se mohl projevit i v dalších, námi neuvedených inscenacích, náš výběr tedy nelze pokládat za úplný.

Vzhledem k vzácné komunikaci režiséra s médii je cennou zmínkou o jeho vztahu k čínskému divadlu úryvek rozhovoru¹³⁷ s Marií Reslovou: „ ... *Chtěl bych, aby představení¹³⁸ bylo přísné jako biomechanika nebo jako čínské divadlo, ale zároveň aby v něm znělo obsažné, lidské slovo, aby bylo vřelé. Nikdy nechci, aby slovo bylo stylizované, ale aby pohyb a řád té inscenace byl vyspělý, až geometrizovaný, aby byl zkomponovaný do nejmenších podrobností.*“¹³⁹ Na otázku, kde je v této „přísné tvarově uhlídané orchestraci“ místo pro herce, odpovídá: „*V jeho hravosti. V tom, jak se v ní dokáže cítit. Jak dokáže myslet nejen o sobě, ale i o té inscenaci. Jak si v ní vybuduje prostor své volnosti. Což lze a lze to mnohem lépe než v těch představeních jakoby*

¹³⁶ J. A. Pitínský (1955), vlastním jménem Zdeněk Petrželka, absolvoval gymnázium a dvouletou nástavbu na Střední knihovnické škole v Brně. Nikdy nestudoval divadelní školu. Je autorem několika divadelních her (př. *Matka, Park, Pokojíček*, ...). Jako režisér má za sebou dlouhou dráhu; od druhé poloviny 70. let působil v amatérských souborech a alternativní kultuře, spoluzaložil brněnské divadelní soubory Tak-tak (zal. 1978) a Ochotnický kroužek (zal. 1985, po sloučení s HaDivadlem zde byl v letech 1990-1992 režisérem). Od roku 1992 režiruje jako host na území celé České republiky, roku 1998 vzniká jeho první činoherní inscenace pro Národní divadlo *Bloudění*, která je v dalších letech následována dalšími (př. *Maryša; Markéta Lazarová*). Tamtéž také režiruje několik oper (př. *Tristan und Isolde; Dalibor*). Po smrti Petra Lébly byl v letech 2000-2002 členem uměleckého vedení Divadla Na zábradlí. K významným inscenacím se řadí např. *Osm a půl (a půl)* (1995, Městské divadlo Zlín), *Jób* (1996 HaDivadlo), *Sestra Úzkost* (1995, Dejvické divadlo v Praze), *Divadelník* (1999, Divadlo Na zábradlí), *Liška Bystrouška* (2004, Slovácké divadlo v Uherském Hradišti) a *Hordubal* (2010, Divadlo Husa na provázku).

¹³⁷ Rozhovor vznikl v květnu-červenci 1995, odpovědi je tedy nutné vnímat v kontextu tehdejší, nikoli současné tvorby J. A. Pitínského.

¹³⁸ J. A. Pitínský mluví obecně o své tvorbě, ne o konkrétním představení konkrétní inscenace.

¹³⁹ RESLOVÁ, Marie. Dialog s J. A. P. In DVORÁK, Jan (ed.). *J. A. Pitínský. Od Ameriky k Daliborovi*. Praha: Pražská scéna, 2001, s. 30.

rozštědělých.¹⁴⁰ Posléze v rozhovoru upřesňuje, že jej nezajímá pouze čínské divadlo, ale „... větev znakového divadla, která sahá od čínského divadla až k Pině Bausch nebo dejme tomu Wilsonovi. Divadlo přísného řádu, přísných kompozic, ale rozjařené hravosti.“¹⁴¹ Tento rozhovor lze považovat za důkaz toho, že se již v roce 1995 o čínské divadelnictví zajímal a vnímal jeho vliv na západní režiséry. V tomtéž roce byla také na jevišti Dejvického divadla uvedena Pitínského významná inscenace *Sestra Úzkost*¹⁴². Ač možná bezděky, nesla několik známek inspirace Východem. Ondřej Černý ve své recenzi píše o dosažení syntézy, velmi podobné té, o kterou usiluje tradiční čínské divadlo: „... je *Sestra Úzkost* čistou výtvarně-gestickou formou, na jejímž konečném jevištním účinku se rovnou měrou a neoddělitelně podílí stránka vizuální, pohybová, hudební i textová.“¹⁴³ Bez významu jistě není ani upozornění na „výtvarně-gestickou formu“, tímto způsobem by se z pohledu Evropana dal nazvat i styl asijského divadla.

Na druhou, zdánlivě velmi nepatrnou známku východní inspirace, upozorňuje Dana Kalvodová. Snad ve všech svých článcích a knihách, pojednávajících o čínském herectví, konkrétně o vyjádření emoce, se zmiňuje o technice „změny tváře“, *pien lien*¹⁴⁴. Právě této techniky je v *Sestře Úzkosti* využito: „... nikdo nemohl být víc potěšen než já, když ... pojednou Cizinec (Jan Vondráček) obrátí do publika tvář celou pokrytou červeným líčidlem.“¹⁴⁵ Tento specifický detail považujeme za důkaz Pitínského studia postupů čínských herců, které se později plně zúročí.

Už zcela jasně se Pitínského zájem o Asii projevil roku 2001 v inscenaci *Marné tázání nebes*¹⁴⁶ v Divadle Archa Praha. Děj volně vycházel z knihy *Listy z Číny* českého jezuita Karla Slavička, který do Asie odjel počátkem 18. století s křesťanskou misíí. Hlavní téma prolínání odlišných kultur, náboženství, a světa minulosti i přítomnosti inscenátoři vystavěli na kontrastu dvou odlišných hudebních kultur – pekingské a české

¹⁴⁰ Tamtéž.

¹⁴¹ Tamtéž.

¹⁴² ČEP, Jan. DEML, Jakub. PITÍNSKÝ, Jan Antonín. *Sestra Úzkost*. Dejvické divadlo Praha. Premiéra 13. 5. 1995. Režie J. A. Pitínský.

¹⁴³ ČERNÝ, Ondřej. Bílý klaun a jeho bělostní druzi ze záhrobní aneb posedlost vizualizací. In DVOŘÁK, Jan (ed.). *J. A. Pitínský. Od Ameriky k Daliborovi*. Praha: Pražská scéna, 2001, s. 110-111.

¹⁴⁴ KALVODOVÁ, cit. 7, s. 207; technika spočívá v bleskovém nanesení práškového barevného líčidla na tvář herce. Výsledkem je dramatická změna vzezření.

¹⁴⁵ Tamtéž, s. 209.

¹⁴⁶ HRAB, Ondřej, ROLEČEK, Aleš, SVOBODOVÁ, Jana. *Marné tázání nebes*. Divadlo Archa Praha. Premiéra 28. 9. 2001. Režie J. A. Pitínský.

opery. Zásadní pro tuto inscenaci byla spolupráce s čínskou zpěvačkou pekingské opery Feng-Jün Song, která vedle odborné spolupráce ztvárnila i hlavní roli.¹⁴⁷

Velký úspěch a uznání přinesla Pitínskému inscenace *Liška Bystrouška* ve Slováckém divadle (2004),¹⁴⁸ která využila pohybové stylizace vycházející z japonského divadla. Ačkoli v oficiální anotaci Slováckého divadla není o inspiraci asijským divadlem žádná zmínka, J. A. Pitínský se v rozhovoru o inscenaci vyjádřil jasně: „*Problém byl, jak uchopit jednotlivá zvířata. ... Napadlo mě, že japonské nebo čínské divadlo nebo východní divadlo vůbec, jehož techniky jsem tu a tam znal, by se k tomu hodilo. Napřed jsem myslel, že bude choreografii dělat Hubert Krejčí, ale ten nemohl, tak mi doporučil svého žáka Igora Dostálka, kterého jsem už taky znal. Použili jsme metodu z japonského divadla Nó, respektive jejich žertovných vstupů do něj, kterým se říká kjógeny.*“¹⁴⁹ Při práci na *Lišce Bystroušce* se kolem režiséra sešli tři tvůrci, kteří se o čtyři roky později setkali u *Vějíře s broskvovými květy* v Divadle v Dlouhé. Jsou jimi Michaela Hořejší (výprava), Richard Dvořák (hudba) a Igor Dostálek (pohybová spolupráce).

Zatím posledním divadelním projevem Pitínského zájmu o Asii je inscenace *Démonův pramen* v Divadle Alfa Plzeň z roku 2010.¹⁵⁰ Předlohou je hra Huberta Krejčího, vycházející z čínské pohádky o statečném muži, který vysvobodí svou manželku z moci Démona. Zpracování inscenace vychází z principů tradičního čínského divadla, seznámení s jejich motivy a prostředky je dokonce v anotaci inscenace vyzdvihováno jako její hlavní přednost. Stejně jako u *Vějíře s broskvovými květy* zde odbornou pohybovou spolupráci nabídl Hubert Krejčí.¹⁵¹

¹⁴⁷ *Marné Tázání Nebes. Barokní činěrie* [online]. Divadlo Archa: 2001 [cit. 16. 3. 2011]. Dostupné z WWW: <http://www.divadloarcha.cz/old/main.php?s1=editor&id=85>

¹⁴⁸ TĚSNOHLÍDEK, Rudolf. *Liška Bystrouška*. Slovácké divadlo Uherské Hradiště. Premiéra 6. 11. 2004. Režie J. A. Pitínský.

¹⁴⁹ *Pitínský: Román Liška Bystrouška je zázrak* [online]. Slovácké divadlo: 2004 [cit. 16. 3. 2011].

Dostupné z WWW: <http://www.slovackedivadlo.cz/novinka/pitinsky-roman-liska-bystrouska-je-zazrak>

¹⁵⁰ KREJČÍ, Hubert. *Démonův pramen*. Divadlo Alfa Plzeň, premiéra 19. 4. 2010. Režie J. A. Pitínský.

¹⁵¹ *Hubert Krejčí: Démonův pramen* [online]. Divadlo Alfa: 2010 [cit. 16. 3. 2011]. Dostupné z WWW: <http://www.divadloalfa.cz/repertoar.php?id=79>

6 ZÁVĚR

V bakalářské práci jsem si kladla za cíl popsat, jak inscenace *Vějíř s broskvovými květy* Divadla v Dlouhé fungovala v českém prostředí a jak se v ní projevil vlivy asijského divadla. Snažila jsem se využít všechny dostupné zdroje a s jejich pomocí tyto vlivy identifikovat a charakterizovat. Vzhledem k obtížnému pronikání do problematiky konvencí čínského divadla jsem se oproti původnímu záměru rozhodla věnovat na začátku práce více prostoru zkoumání předlohy a jejímu porovnání s adaptací. Důvodem byla snaha pojmenovat problémy, které z využití čínské předlohy vyplynuly. Úprava námětu, pro českého diváka těžko uchopitelného, se ukázala jako diskutabilní. V práci jsem popsala její pozitiva i negativa, z jejichž souhrnu vyplývá, že se nepodařilo vytvořit adaptaci takovou, která by se českého diváka blíže dotkla.

V analytické části jsem se pokusila charakterizovat stylizaci, kterou tvůrci pro inscenaci zvolili. Porovnávala jsem ji s postupy užívanými tradičním čínským divadlem, případně jsem upozornila na zapojení ryze evropských divadelních postupů. Analýza dokazuje, že tvůrci dokázali vhodně zkombinovat oba přístupy, díky čemuž je výsledný tvar svébytným divadelním projevem, slepě nekopírujícím své inspirační zdroje. Stylizaci lze označit za funkční, přitom jednoduchou, hravou a nápaditou. Propracovaná forma, blízká syntéze, nakonec převážila nad obsahovým poselstvím hry, nicméně pro české divadlo je právě tento poměr šťastnější. Nabízí možnost rozpracování užitých postupů v budoucnu, zároveň se může stát inspirací pro jiná divadla, která by tak mohla přehodnotit zažitá tvůrčí postupy. *Vějíř* odkazuje nejen k umění Číny, ale i k počátkům divadla vůbec, ve kterých náznak, zkratka a zjednodušení měly své neoddělitelné místo. Vedle znovuoobjevení prostředků, vedoucích k větší divadelnosti, vnímám jako důležitý přínos inscenace aktivizaci diváka, který si musí dokreslovat hereckou akci ve vlastní fantazii, asociativně si spojovat významy gest. Není tedy jen pouhým pasivním příjemcem, jak tomu v českém divadle často bývá.

Překážky, které mi ztěžovaly postup v práci, byly v zásadě dvě. Předně jsem narážela na svou prozatím pouze základní orientaci v problematice čínského divadla. Nebyla jsem schopná zcela od sebe oddělit možné vlivy jiných asijských divadelních kultur, které se do inscenace mohly promítnout. Principy tradičních asijských divadel, které Evropan vnímá jako sobě navzájem podobné, ve skutečnosti dělí mnoho podstatných rysů, k jejich rozpoznání je však nutné dlouhodobější pronikání do celé

problematiky. Jako druhou překážku vnímám nemožnost setkat se s tradičním čínským divadlem v živé podobě, z vlastní divácké zkušenosti. Předpokládám, že by mi oproti čerpání z literatury pomohla k přesnějšímu porozumění tomu, s čím pražský *Vějíř* porovnávám.

V průběhu práce se vyjevila další témata, která by si zasloužila samostatné podrobnější rozpracování. Spadá mezi ně například porovnání *Vějíře* s jinými českými či evropskými inscenacemi, vycházejícími z podobných inspiračních zdrojů, nebo odraz divadelních postupů Východu v teoretickém myšlení předních evropských režisérů 20. století a jejich aplikace do praxe. Mnou pouze nastíněná problematika vlivu asijského divadla na tvorbu režiséra Pitínského by v hlubším zamyšlení mohla přinést zajímavé poznatky, které by přiblížily tvůrčí poetiku významné osobnosti současného českého divadla.

Závěrem bych chtěla ocenit odvalu dramaturgie Divadla v Dlouhé, režiséra Pitínského i celého hereckého souboru uvést inscenaci jako je *Vějíř* v kamenném divadle. Projekt byl riskantní v otázce, zda si inscenace najde své diváky, kteří by přistoupili na výraznou stylizaci, a zda bude čínská hra tři sta let stará sdělná i pro Čechy 21. století. Nevysoký počet repríz potvrdil, že specifika inscenace nejsou poutavá pro každého diváka. Úspěch inscenace v širším slova smyslu však nelze měřit návštěvností, ale měrou objektivnosti postupů, které mohou české divadlo posunout ve vývoji dál. Těmto požadavkům *Vějíř* dostal.

LITERATURA

- BARBA, Eugenio. SAVARESE, Nicola. *Slovník divadelní antropologie. O skrytém umění herců*. Praha: Divadelní ústav, 2000. 285 s. ISBN 80-7106-369-X.
- BRECHT, Bertolt. Zcizující efekty v čínském hereckém umění. In BRECHT, Bertolt. *Myšlenky*. Praha: Československý spisovatel, 1958. s. 39-49.
- BRUŠÁK, Karel. Čínské divadlo. *Program D39*, roč. 1938-1939, 1939, č. 3, s. 97-104.
- BRUŠÁK, Karel. Znaky na čínském divadle. *Slovo a slovesnost*. roč. 5, Praha: Melantrich, 1939, s. 91-98.
- DVOŘÁK, Jan (ed). *J. A. Pitínský. Od Ameriky k Daliborovi*. Praha: Pražská scéna, 2001. 222 s. ISBN: 80-86102-01-7.
- HAVLÍČKOVÁ KYSOVÁ, Šárka. Znakové systémy asijských divadelních forem v českém myšlení o divadle. *Theatralia*. roč. 13, 2010, č. 2, s. 24-39. ISSN 1803-845X.
- KALVODOVÁ, Dana. *Asijské divadlo na konci milénia*. Praha: Academia, 2003. 318 s. ISBN: 80-200-1019-X.
- KALVODOVÁ, Dana. *Čínské divadlo*. Praha: Panorama, 1992. 292 s. ISBN 80-7038-233-3.
- KALVODOVÁ, Dana. *Divadelné kultúry Východu*. Bratislava: Tatran, 1987. 429 s.
- KALVODOVÁ, Dana. *Kchung Šang-ženův Vějíř s broskvovými květy. Kapitoly ke studiu mingského dramatu*. Praha: Univerzita Karlova, 1991. 154 s. ISSN 0567-8307.
- KALVODOVÁ, Dana. Znakové systémy na jevišti Dálného východu. In BAŘINKA, Jaroslav. *Kulturní tradice Dálného východu*. Praha: Odeon, 1980, s. 103-136.
- PRŮŠEK, Jaroslav. Divadelní a herecké umění v Číně. In PRŮŠEK, Jaroslav. *O čínském písemnictví a vzdělanosti*. Praha: Vydavatelstvo Družstevní práce v Praze, 1947, s. 183-206.
- PRŮŠEK, Jaroslav. O čínském divadle. *Lidové noviny*, 6. 2. 1938, s. 2.
- PRŮŠEK, Jaroslav. *Slovník spisovatelů. Asie a Afrika 1*. Praha: Odeon, 1967. 449 s.

PRŮŠEK, Jaroslav. *Slovník spisovatelů. Asie a Afrika 2*. Praha: Odeon, 1967. 454 s.

Internet

Hubert Krejčí: Démonův pramen [online]. Divadlo Alfa: 2010 [cit. 16. 3. 2011].
Dostupné z WWW: <http://www.divadloalfa.cz/repertoar.php?id=79>

Letní sníh. Slovo o překladatelce. [online]. Čínské divadlo: 2008 [cit. 20. 4. 2011].
Dostupné z WWW: <http://www.cinskedivadlo.cz/cs/repertoar.html?rep=10>

Marné Tázání Nebes. Barokní činěrie [online]. Divadlo Archa: 2001 [cit. 16. 3. 2011].
Dostupné z WWW: <http://www.divadloarcha.cz/old/main.php?s1=editor&id=85>

Pitínský: Román Liška Bystrouška je zázrak [online]. Slovácké divadlo: 2004 [cit. 16. 3. 2011]. Dostupné z WWW: <http://www.slovackeivadlo.cz/novinka/pitinsky-roman-liska-bystrouska-je-zazrak>

Vějíř s broskvovými květy [online]. Divadlo v Dlouhé: 2008 [cit. 1. 3. 2011]. Dostupné z WWW: <http://www.divadlovdlouhe.cz/repertoar.html?repertoarId=37>

PRAMENY

KCHUNG ŠANG-ŽEN. *Vějíř s broskvovými květy*. [DVD-ROM] Videozáznam inscenace Divadla v Dlouhé v Praze z roku 2008. 2h 29min. Datum záznamu nezjištěno. Autor záznamu Divadlo v Dlouhé Praha. Uloženo v archivu autorky.

KCHUNG ŠANG-ŽEN. *Vějíř s broskvovými květy*. Praha: Odeon, 1968. 372 s.

KREJČÍ, Hubert. *Kchung Šang-žen - Vějíř s broskvovými květy*. Adaptace divadelní hry. Praha: Divadlo v Dlouhé, 2008. Uloženo v archivu divadla.

OTČENÁŠEK, Štěpán. KRÁL, Oldřich. *Kchung Šang-žen - Vějíř s broskvovými květy*. Divadelní program. Divadlo v Dlouhé Praha, premiéra 9. září 2008. Praha: Divadlo v Dlouhé, 2008.

recenze a kritiky inscenace *Vějíř s broskvovými květy*

DOLNÍČKOVÁ, Markéta: Pitínský v Dlouhé úspěšně křísí staré čínské drama. *E15*, 15. 9. 2008, s. 22.

ERML, Richard. Kapky krve z krásného čela. *Reflex* 19, 2008, č. 38, s. 64. ISSN 0862-6634.

HULEC, Vladimír: Tady je možné spatřit krásu. *Mladá fronta Dnes*, 6. 10. 2008, s. 7.

IHYANE, Marcela: Pitínský uvedl na jeviště čínskou historickou hru. *Deník (všechny regiony)* 12. 9. 2008, s. 16.

KOČIČKOVÁ, Kateřina: Perla v dračích spárech. *Mladá fronta Dnes*, 13. 9. 2008, s. 31.

KOLÁR, Vladimír: Rozvinutý vějíř divadelních možností. *Haló noviny (Obrys-Kmen)*, 1. 11. 2008, s. 2.

KŘÍŽ, Jirí P.: Pitínského love story z časů rozvratu dynastie Ming. *Právo (Praha – Střední Čechy)*, 11. 9. 2008, s. 13.

MRÁZEK, Ondřej: Pitínského vynález: Čínohra. *MFplus*, 19. 9. 2008, s. 62.

MUSILOVÁ, Martina: Pokus o jiné herectví. *Svět a divadlo* 20, 2009, č. 2, s. 102-107. ISSN 0862-7258.

PATEROVÁ, Jana: Krvavý vějíř rozkvetl. *Lidové noviny*, 18. 9. 2008, s. 4.

PAVLOVSKÝ, Petr: Proměna lidské krve v umělecké dílo. *A2* 4, 2008, č. 40, s. 10. ISSN 1803-6635.

PEŇÁS, Jiří: Broskev nese význam. *Týden* 15, 2008, č. 38, s. 80. ISSN 1210-9940.

PRAŽAN, Bronislav: Láska v době rozkladu a zmaru. *Týdeník Rozhlas*, 3. 10. 2008.

RESLOVÁ, Marie: Pitínský dospěl k dokonalé syntéze. *Hospodářské noviny*, 11. 9. 2008, s. 13.

ZDEŇKOVÁ, Marie: Povzdech doznívající v horách. *Divadelní noviny* 17, 2008, č. 17, s. 8. ISSN 1210-471X.

TEXTOVÉ PŘÍLOHY

Příloha č. 1:

Údaje o inscenaci *Vějíř s broskvovými květy* Divadla v Dlouhé

premiéra:	9. září 2008
derniéra:	13. května 2011
počet repríz:	31
délka představení:	180 min.
autor:	Kchung Šang-žen
překlad:	Dana Kalvodová
adaptace:	Hubert Krejčí
režie:	Jan Antonín Pitínský
dramaturg:	Štěpán Otčenášek
scéna:	Ján Zavarský
kostýmy:	Michaela Hořejší
hudba:	Richard Dvořák
pohybová spolupráce:	Igor Dostálek, Hubert Krejčí
spolupráce na stylizaci jevištní řeči:	Jiří Adámek
asistentka režie:	Barbora Herčíková
odborná spolupráce:	Oldřich Král
rytmická sekce:	David Deutscha, Miloslav König, Pavel Tesař, Martin Veliký, Lenka Veliká

Obsazení:

<i>Siang-t'ün, zvaná Vonička:</i>	Helena Dvořáková
<i>Li Čen-li, zvaná Čistá krása:</i>	Klára Otlová
<i>Pien-Nefritové město; Generál; Sekretář; Úředník; Komorník; Posel; Veslař; Chlapec; Vězeň; Mingský bojovník:</i>	Magdalena Zimová
<i>Čeng-Spořádaná; Představená kláštera; Důstojník; Pobočník; Sluha; Lodník; Vězeň; Mandžuský bojovník:</i>	Michaela Doležalová
<i>Kchou Paj-men-Bílá brána; Starý mnich; Generál; Důstojník; Dozorce; Stráž; Sluha; Pastevec; Mandžuský bojovník:</i>	Lenka Veliká
<i>Vypravěč Liou:</i>	Jan Vondráček
<i>Jang:</i>	Miroslav Táborský
<i>Mistr Su; Mandžuský bojovník:</i>	Pavel Tesař
<i>Jüan Ta-čcheng, zvaný Vousáč:</i>	Tomáš Turek
<i>Chou Fang-jü:</i>	Miloslav König
<i>První císař; Druhý císař; Třetí císař:</i>	Vlastimil Zavřel
<i>Š' Kche-fa; Guvernér; Biřic; Sluha; Uprchlík; Velitel mandžuského vojska:</i>	Martin Matejka
<i>Ting; Chuang Te-kung; Opat; Knihovník; Důstojník; Kontrolor; Sluha:</i>	Jakub Žáček
<i>Cuo; bakalář Čchen; herec Šen; Povstalec; Posel; Sluha; Dezertér; Uprchlík; Velitel mingského vojska:</i>	Peter Varga
<i>Místokrál Ma Š'-jing; pobočník Pien-fu; Biřic; Sluha; Voják; Mandžuský bojovník:</i>	Martin Veliký
<i>Bakalář Wu; herec Čang; Ceremoniář; Důstojník; Úředník; Posel; Sluha; Dezertér; Uprchlík; Mingský bojovník:</i>	Čeněk Koliáš
<i>Čtvrtý císař:</i>	Tobiáš Vacek/Bruno Aguas

Příloha č. 2:

Synopse hry *Vějíř s broskvovými květy*

Autorka: Barbora Herčíková. Synopse je přejata z divadelního programu *Vějíř s broskvovými květy* Divadla v Dlouhé.

PŘEDZPĚV

Slavný vypravěč Liou Ťing-tching se představí, představí hru a stručně vylíčí její obsah.

1.

Bývalý hejtman Jang Lung-jou přichází v Nakingu navštívit Krásnou Li, majitelku nevěstince Starý dvůr. Její nevlastní dcera Li Siang-ťün, která je připravována na život kurtizány, se učí zpěvu pod vedením mistra Su. Jang navrhuje, že přivede Siang-tün prvního milence, mladého vzdělance Chou Fang-jüho.

2.

Chou Fang-jü, který v Nakingu neuspěl u provinčních státních zkoušek, se kvůli nepokojům nemůže vrátit domů a tak tráví čas s přáteli z neokonfuciánské učené společnosti Tung-lin (Východní háj). Jang ho prostřednictvím svého sluhy zve na setkání, při kterém mu chce sdělit svůj návrh.

3.

Jüan Vousáč, známý dramatik, je v nankingské Konfuciově svatyni zbit mladými bakaláři. Důvodem je jeho někdejší spřízněnost s mocným eunuchem Wejem, který před časem nechal popravit množství vzdělců. Vousáč Jüan se vzápětí setkává s Jangem. Ten mu nabídne pomoc v nesnázích. Jüan má poskytnout potřebné finance na Chouovy zásnuby, tím si jej zaváže a Chou mu přímluvou u svých přátel pomůže vrátit ztracenou prestiž.

4.

V půli cesty mezi Nankingem a Pekingem se setkávají dva posli. Pekingský posel sděluje hroznou zprávu o situaci na severu země. Přes Velkou zeď táhnou Mandžouvé, v zemi trvá hladomor a z vesničanů vyrostlo mocné vojsko vzbouřenců.

5.

Chou Fang-jü jde navštívit Siang-tün. Vypravěč mu nabídne doprovod. Chou a Siang se poprvé spatří. Je domluven termín svatby.

6.

Jang posílá množství darů. Během svatebního veselí Chou věnuje Siang jako důkaz své lásky vějíř na který napíše báseň.

7.

Li C'-čcheng, hlavní velitel vojsk rolnických vzbouřenců, chystá rozhodující útok na Peking.

8.

Ve Starém dvoře oba snoubenci děkují svému dobrodinci Jangovi za jeho štědrost. Jang prozrazuje, že dary pocházejí od Jüana Vousáče, který by si rád získal Chouovu přízeň.

Chou není proti. Jeho snoubenka Siang však takový obchod odsuzuje a trvá na tom, aby dary byly vráceny. Chou ji ještě více obdivuje a přijímá její morální lekci.

9.

Vzbouřenci dobyli Peking. Císař odmítá uprchnout z města a páchá sebevraždu za zdiemi Zakázaného města.

10.

V polním ležení císařského generála Cuo se bouří vojáci, kteří už dlouho hladoví. Aby je generál utišil, slíbí jim, že vytáhne na jih do Nankingu, kde je zásob dostatek.

11.

Jang si uvědomuje zoufalou situaci Nankingu a přesvědčuje Choua, aby jménem svého otce, který byl kdysi velitelem současného generála Cuo, napsal dopis, kterým by generála Cuo odvrátil od jeho myšlenky vydrancovat město Nanking. Vypravěč Liou se nabídne, že dopis doručí.

12.

Nejvyšší hodnostáři Nankingu jednájí o situaci ohroženého města. Jednání je přítomen Vousáč, který se chce Chouovi pomstít za urážku s vrácenými dary. Nařkne ho ze spojenectví s generálem Cuo. Š' Kche-fa, velitel vojsk věrných císaři, tomu nevěří a na protest odchází. Choua se zastane i Jang, ale Jüan na obvinění trvá a vévoda Ma Š' – jing dá rozkaz k Chouovu zatčení.

13.

Jang Choua varuje a vybízí jej, aby pod ochranou velitele Š' Kche-fa co nejrychleji opustil Nanking. Snoubenci Chou a Siang se těžce loučí.

14.

Hostinu u generála Cuo narušuje příchod posla z Peking, který přináší tragickou zprávu o císařově smrti.

15.

V Nankingu je narychlo instalován nový císař zbývajících jižních území. Ke zvolení prince z Fu pomohli Ma Š'-jing a Vousáč Jüan. Jejich pozice se tím výrazně posílila. Nový císař rozdává nové úřední hodnosti.

16.

Jang hledá konkubínu pro jednoho z nových hodnostářů. Vzpomene si na krásnou Siang. Posílá za ní herce Tinga a kurtizánu Pien.

17.

Siang, nepřestávající truchlit po Chouovi, nabídku přes veškeré hrozby i varování odmítá. Je rozhodnuta zůstat Chouovi věrná.

18.

Chou se stal mezitím poradcem velitele Š' Kche-fa. Je vyslán dohlédnout na obranu Žluté řeky, na kterou ze severu útočí Mandžouvé.

19.

Ma Š'-jing, cítící se na vrcholu moci, se dozvídá, že Siang odmítla jiného hodnostáře, kterému ji chtěl Jang poslat za konkubínu. Okamžitě vysílá na starý dvůr rozkaz, aby byla vydána třeba násilím.

20.

Jang vysvětluje paní Li a její dceři Siang nezvratnost situace. Zdrčená Siang si však raději rozrazí hlavu. Paní Li se rozhodne, odejde místo své dcery.

21.

Jang a mistr Su mají nápad. Na vějíř potřísněný kapkami krve přimalují zelené lístky a vracejí jej nešťastné Siang. Iluze nachových broskvových květů je dokonalá. Mistr Su svoluje, že se pokusí najít Choua a přimět ho k návratu. Siang mu místo dopisu svěřuje svůj vějíř, teď důkaz lásky a bolesti.

22.

Příčinlivý Jüan chystá pro nového císaře velkolepé představení. Ma Š-jing za stejným účelem povolává do svého pavilonu vybrané nevěstky, mezi kterými je i Siang považována za Krásnou Li ze Starého dvora. Siang odmítne zpívat a namísto toho obžaluje přítomné z bezcitnosti a mravního selhání. Jüan ji dává zbít a slibuje jí tu nejpotupnější roli ve svém císařském představení.

23.

Netrpělivý císař je stále roztrpčenější, že doposud nebyli vybráni herci. Juan se omlouvá a slibuje urychlenou nápravu.

24.

Císařská armáda, která až dosud bránila Žlutou řeku, je poražena. Chouovi se podaří uniknout a hledá, kde by načerpal síly.

25.

Mistra Su přepadnou vojenští zběhové a hodí ho do řeky. Na projíždějící lodi, která ho zachrání, se shledává s paní Li. Na další loďce zahlédne Choua. Su mu předává vějíř se vzkazem od Siang. Oba se loučí s paní Li a vracejí se do Nankingu.

26.

Chou přichází do Starého dvora, nachází jej už prázdný. Se smutkem vzpomíná na svoji lásku. Mistr Su přináší z ulice zprávy o tom, jaký osud stihl Siang.

27.

Chou se vydá za přáteli z literární společnosti. Tam je však najde Vousáč Jüan, který se neváhá mstít za někdejší potupu a posílá je do vězení.

28.

Přátelé se ve vězení setkávají s vypravěčem Liouem, který byl rovněž zatčen, když se pokusil informovat císaře o zločinech Ma a Jüana. Jsou svědky toho, jak biřici odvádějí k popravě vzdělance uvržené do vězení před nimi.

29.

Generál Cuo se dozvídá o hrůzách, které spáchal jeho syn ve městě Ťiou-t'iang na Velké řece. Jeho jméno je pošpiněno, generál spáchá sebevraždu.

30.

Š' Kche-fa brání město Jang-čou, poslední město, které ještě může zadržet mandžuskou armádu. Udílí poslední rozkazy před nadcházejícím útokem.

31.

Ma a Jüan naopak zvažují všechny možnosti pro případ, že do Nankingu proniknou Mandžuoové. Jsou připraveni uprchnout.

32.

Siang se trápí, že bude kvůli své roli zesměšněna před celým dvorem. Přibíhají však herci a kurtizány a vybízejí ji, aby opustila palác jako ostatní, jelikož Nanking padl do rukou Mandžů. Siang stále doufá, že se ve Starém dvoře setká s Chouem.

33.

Ma a Jüan jsou a svém útěku přepadeni uprchlíky Jang jim však pomáhá opustit město. Potkává také Siang, která ho prosí o pomoc. Jang ji odmítá a opouští Nanking. Mistr Su sděluje Siang, že Chou sice uprchl z vězení, ale ve Starém dvoře není. Slíbí, že jí ho pomůže najít. Odjíždějí společně do východních hor.

34.

Po útěku z vězení se přátelé rozdělují. Chou zůstává s vypravěčem Liou.

35.

Jangův sluha hlásí, že i jeho pán byl při pokusu o útěk přepaden.

36.

Prchající (nankingský) císař se dostává do vojenského tábora generála Chuanga. Ten mu slibuje pomoc a ochranu.

37.

Š' Kche-fa zdrcen porážkou se vypravuje do Nankingu, aby zachránil císaře. Když se od obřadníka dozví, že císaři nezbylo než uprchnout, sám ukončí svůj život v řece. Přicházejí Chou s vypravěčem Liou a s obřadníkem, jsou na cestě do horského kláštera.

38.

Za Chuangem přicházejí vzbouření generálové žádající císařův život. Chuang s nimi bojuje, je však postřelen vlastním pobočníkem. Ten císaře vydává do rukou nepřátel. Když si Chuang uvědomí, co se stalo, bere si život.

39.

Zbytek císařského vojska se střetává s mandžuskou armádou. Mandžuoové vítězí.

40.

Na trůn v Pekingu usedá mandžuský císař. Přinášejí mu hlavu vůdce čínských rolnických vzbouřenců, který se po dobytí Pekingu nakrátko prohlásil čínským císařem. Mandžuský císař je rozhodnut skoncovat s odporem Nankingu a potrestat všechny, kdo nebudou napříště loajální k nové vládě.

41.

Chou, vypravěč Liou a obřadník se po nebezpečné cestě horskými průsmyky blíží ke klášteru Vznešeného soucítění, kde chce obřadník sjednat smuteční obřad za zesnulého císaře.

42.

Siang a mistr Su pobývají v nedalekém klášteře Zářícího milosrdenství. Nabízejí matce představené pomoc za poskytnutou pohostinnost.

43.

Obřadník přivádí Choua a vypravěče do kláštera Vznešeného soucítění. Chou si nepřestává uvědomovat trvalost svého citu k Siang.

44.

55

Uprostřed probíhajícího obřadu za zesnulého císaře se Chou a Siang nečekaně shledají. Okamžitě se začnou ujišťovat o své nehynoucí lásce. Opat kláštera je však pro nepatřičnost takového chování vyžene ze svatyně.

45.

Před klášteřem starý mnich Chouovi a Siang vysvětlí, jak malicherná jsou jejich vyznání lásky v době, kdy se všechno hroutí, co je pár broskvových květů mezi bílými kostmi a popelem zarůstajícími travou. Chou trhá vějíř. Oba milenci se rozejdou na jih a na sever a vstoupí do klášterů vysoko v horách. Zprávy o nich tady končí.


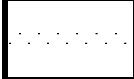
46.

Zůstává vypravěč. A říká mistru Suovi, co se stalo. A mistr Su se po krátké rozvaze rovněž stane mnichem.

Příloha č. 3:

Přehled dějství předlohy a adaptace

legenda:

<i>Kurzíva</i>	-	rámcové scény, nepočítané autorem do děje
	-	scéna v adaptaci není
<u>Číslice</u>	-	vložená scéna, nově připsaná pro adaptaci
dělená Buňka	-	scéna předlohy je v adaptaci rozdělena na více
sloučené buňky	-	dvě scény předlohy jsou v adaptaci sloučeny do jedné
	-	hranice mezi dvěma částmi předlohy/adaptace
M/H/M+H	-	milostná/historická/kombinovaná tematická linie

PŘEDLOHA název a číslování scén je převzato z původního textu			ADAPTACE číslování scén je převzato ze synopse hry, uvedené v divadelním programu	
Pořadí	tematická linie	Název	Pořadí	tematická linie
0	-	<i>Předzpěv</i>	0	-
1	H	U vypravěče		
2	M	Píseň ze hry Pivoňkový pavilón	1	M
3	H	Rozruch v Konfuciově svatyni	3	H
4	H	Jak působila divadelní hra		
5	M	Návštěva Pavilónu jarní zeleně	2	M
6	M	V Pavilónu svůdné vůně	4	H
			5	M
			6	M
7	M	Odmítnutí zásnubních darů	7	H
			8	M
8	M	Veselá společnost v domku nad řekou		
9	H	Uchláhlení vojska	9	H
			10	H
10	H	Dopis	11	H
11	H	Vypravěč pronikl do vojenského tábora		

12	M+H	Odchod ze Starého dvora	12	H
			13	M
13	H	Nárek nad zesnulým císařem	14	H
14	H	Snaha zabránit zlu		
15	H	Přípravy k vítání panovníka		
16	H	Ustanovení nové dynastie	15	H
17	M	Vonička odmítá prostředníky	16	M
			17	M
18	H	Spor o čestné místo		
19	H	Souboj generálů		
20	H	Přesun vojska	18	H
	H	<i>Rozhovor</i>		
	-	<i>Popěvek</i>		
21	H	Pochlebování Ma Š'-jingovi	19	H
22	M	Vonička zůstává věrná	20	M
23	M	Vějíř je odeslán	21	M
24	M+H	Spílání při hostině	22	M+H
25	H	Volba herců	23	H
26	H	Zaskočený generál		
27	M	Setkání na lodích	24	H
			25	M
28	M	Báseň na obraze	26	M
29	H	Členové Obnovené společnosti zatčeni	27	H
30	H	Odchod do horské samoty		
31	H	Vojenský přípis		
32	H	Obřad za zesnulého císaře		
33	H	Setkání ve vězení	28	H
34	H	Soutěska prudkého víru	29	H
35	H	Zapřísahání vojska	30	H
			31	H
36	M+H	Útěk	32	M
			33	H+M
			34	H
37	H	Loupež pokladu	35	H
			36	H
			38	H
38	H	Smrt v řece	37	H
39	H	Útočiště v klášteře	42	H
			43	H+M
40	M+H	Zřeknutí se světa	44	M
			45	M
	H	<i>Dohra</i>	46	-

Příloha č. 4:

Seznam příloh na disku CD

- adaptace hry *Vějíř s broskvovými květy* Divadla v Dlouhé, autor Hubert Krejčí
- divadelní program inscenace
- recenze a kritiky z tisku

DOLNÍČKOVÁ, Markéta: Pitínský v Dlouhé úspěšně křísí staré čínské drama. *E15*, 2008, 209, 15. 9., s. 22.

ERML, Richard. Kapky krve z krásného čela. *Reflex* 19, 2008, č. 38, 18. 9., s. 64.

IHYANE, Marcela: Pitínský uvedl na jeviště čínskou historickou hru. *Deník (všechny regiony)*, 19, 2008, 215, 12. 9., s. 16.

KOLÁR, Vladimír: Rozvinutý vějíř divadelních možností. *Haló noviny (Obrys-Kmen)*, 2008, 43, 1. 11., s. 2.

KŘÍŽ, Jiří P.: Pitínského love story z časů rozvratu dynastie Ming. *Právo (Praha – Střední Čechy)*, 18, 2008, 214, 11. 9., s. 13.

MRÁZEK, Ondřej: Pitínského vynález: Čínohra. *MFplus*, 5, 2008, 38, 19. 9., s. 62.

MUSILOVÁ, Martina: Pokus o jiné herectví. *Svět a divadlo*, 20, 2009, 2, s. 102-107.

PATEROVÁ, Jana: Krvavý vějíř rozkvetl. *Lidové noviny*, 21, 2008, 220, 18. 9., s. 4.

PAVLOVSKÝ, Petr: Proměna lidské krve v umělecké dílo. *A2*, 4, 2008, 40, 1. 10., s. 10.

PEŇÁS, Jiří: Broskev nese význam. *Týden*, 15, 2008, 38, 22. 9., s. 80.

PRAŽAN, Bronislav: Lásky v době rozkladu a zmaru. *Týdeník Rozhlas*, 3. 10. 2008.

RESLOVÁ, Marie: Pitínský dospěl k dokonalé syntéze. *Hospodářské noviny*, 11. 9. 2008, s. 13.

ZDEŇKOVÁ, Marie: Povzdech doznávající v horách. *Divadelní noviny*, 17, 2008, 17, s. 8.

OBRAZOVÉ PŘÍLOHY



Obr. 1: Svatba Voničky a Choua. Gesto smíchu. Zdroj: Divadlo v Dlouhé.



Obr. 2: Krásná Li na projížděce lodí. Gesto pádlování. Zdroj: Divadlo v Dlouhé.



Obr. 3: Sebevražda generála Cuo. Zdroj: fotografie zhotovená z videozáznamu inscenace.



Obr. 4: Císař a jeho sluha. Gesto svítilního lampionu. Zdroj: fotografie zhotovená z videozáznamu inscenace.



Obr. 5: Úvodní scéna s Vypravěčem. Filmová projekce na kulisu.
Zdroj: fotografie zhotovená z videozáznamu inscenace.



Obr. 6: Starý dvůr. Barevné tónování světla. Zdroj: fotografie zhotovená z videozáznamu inscenace.



Obr. 7: Vypravěč komentuje dění ve Starém dvoře. Využití ochozu.
Zdroj: fotografie zhotovená z videozáznamu inscenace.



Obr. 8: Chou a jeho přátelé zatčeni Jüanem Vousáčem. Kombinace moderních a tradičních prvků v kostýmech. Zdroj: Divadlo v Dlouhé



Obr. 9: Jüan Vousáč. Líčení a obličejová mimika. Zdroj: Divadlo v Dlouhé.



Obr. 10: Chou a Vypravěč. Rozdílné pojetí kostýmů. Zdroj: fotografie zhotovená z videozáznamu inscenace.



Obr. 11: Vonička. Základní pozice rukou, včetně „vodních rukávů“. Zdroj: fotografie zhotovená z videozáznamu inscenace.

ANOTACE

Autor: Jindra Homolová

Katedra dramatických, filmových a mediálních studií, Filozofická
fakulta, Univerzita Palackého v Olomouci

Název práce: Kchung Šang-ženův Vějíř s broskvovými květy v inscenaci Divadla
v Dlouhé

Vedoucí práce: Mgr. Šárka Havlíčková Kysová, Ph.D.

Počet znaků: 118 730

Počet příloh: 4

Počet titulů použité literatury: 15

Klíčová slova: Vějíř s broskvovými květy, čínské divadlo, Divadlo v Dlouhé, J. A.

Pitínský, stylizace, divadlo, čchuan-čchi, kchun-čchü, Dana Kalvodová

Anotace: Bakalářská práce je zaměřena na způsob zpracování díla klasické čínské dramatiky v českém prostředí. Hlavní důraz je kladen na pojetí adaptace hry Vějíř s broskvovými květy, která vznikla pro potřeby inscenování Kuan Chang-ženova textu v Divadle v Dlouhé. Autorka se dále pokusí charakterizovat způsob stylizace inspirované tradičními postupy čínského divadla.