

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

Filozofická fakulta

Katedra asijských studií

MAGISTERSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

**VÝCHOVA HERCŮ V RODINĚ JAMAMOTO VE
SROVNÁNÍ SE ZEAMIHO TEORIEMI**

Education of Actors in the Yamamoto Family in Comparison to Zeami's Theories

Bc. Markéta Glaslová

Vedoucí: Mgr. Ivan Rumánek, Ph.D.

OLOMOUC 2016

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

Olomouc 3. 5. 2016

.....
Markéta Glaslová

PODĚKOVÁNÍ

Na tomto místě bych ráda poděkovala Mgr. Ivanu Rumánkovi Ph.D. za jeho cenné rady a podporu při odborném vedení mé diplomové práce. Dále bych ráda poděkovala Mgr. Moritě Jui za prvotní inspiraci a za pomoc při realizaci mého výzkumu, rodině Jamamoto a hlavně mistru Tódžiróovi za poskytnutí cenných informací a nesmírnou ochotu, a v neposlední řadě Mgr. Halině Zawiszové za pomoc s formálními náležitostmi a za důležité rady nezbytné pro tvorbu této práce.

Anotace

Název práce: Výchova herců v rodině Jamamoto ve srovnání se Zeamiho teoriemi

Autor : Bc. Markéta Glaslová

Univerzita: Univerzita Palackého v Olomouci

Fakulta / Katedra: Filozofická fakulta / Katedra asijských studií

Vedoucí práce: Mgr. Ivan Rumánek Ph.D.

Počet znaků: 119 865 (včetně mezer)

Počet stran: 67

Počet použitých zdrojů: 22

Klíčová slova: Zeami, *nó*, *kjógen*, výchova, Jamamoto, trénink

Abstrakt:

Tato práce se zabývá výchovou herce *kjógenu* v rodině Jamamoto v porovnání s tezemi Zeamiho Motokija, hlavně v jeho pracích *Fúšikaden*, *Kakjó*, *Šikadó*, a *Júgaku Šudófüken*. Práce se opírá o vlastní výzkum v rodině Jamamoto, podpořený publikacemi Jamamoto Tódžiróa III. a IV. a doplněný prací Harady Kaori na téma „předání učení v rodině Jamamoto“. Informace získané z těchto zdrojů jsou v práci porovnány se Zeamiho tezemi a následně jsou zkoumány podobnosti a odlišnosti v přístupech k výchově herců. Cílem této práce je tedy tyto shody a rozpory identifikovat, zanalyzovat a následně vyhodnotit.

Annotation

Title:	Education of Actors in the Yamamoto Family in comparison to Zeami's Theories
Author:	Bc. Markéta Glaslová
University:	Univerzita Palackého v Olomouci
Faculty / Department:	Filozofická fakulta / Katedra asijských studií
Advisor:	Mgr. Ivan Rumánek Ph.D.
Number of characters:	119 865 (spaces included)
Number of pages:	67
Sources cited:	22
Key words:	Zeami, noh, kyogen, education, Yamamoto, training

Abstract:

This thesis deals with education of the kyogen actor in the Yamamoto family compared with theories of Zeami Motokiyo, mainly in his works *Fūshikaden*, *Kakyō*, *Shikadō* and *Yūgaku Shudōfūken*. This thesis is based on original research in the Yamamoto family supported by the publications of Yamamoto Tōjirō III. and IV., and the work of Harada Kaori on “transmitting the teaching in the Yamamoto family”. The information gathered from these sources was subsequently compared to Zeami's theses and similarities and differences in the education of actors were studied. The goal of this thesis is to identify these similarities and differences, analyse them and evaluate the results.

Ediční poznámka

Pro přepis japonský slov je v této práci využita česká transkripce.

Japonská jména jsou v práci uváděna v pořadí nejdříve příjmení a poté jméno.

Původní cizojazyčné texty, které jsou v práci citovány či parafrázovány, jsou přeloženy autorkou práce.

Pro větší přehlednost práce jsou v poznámce pod čarou uvedeny pouze zkrácené citace.

Úplné citace zdrojů jsou uvedeny v přehledu použité literatury.

Při zmiňování Zeamiho děl budou v této práci využity jejich japonské názvy přepsané do české transkripce. Pro lepší porozumění budou u názvů děl zmíněných v kapitole 2.1 Zeamiho pojednání uvedeny i jejich české překlady.

Obsah

Úvod	9
Metodologie práce	12
1 <i>NÓ A KJÓGEN</i>	15
2 ZEAMI A JEHO SPISY	18
2.1 Zeamiho pojednání	18
2.2 Význam Zeamiho prací.....	20
2.3 Zeamiho terminologie.....	22
3 RODINA JAMAMOTO	23
4 „DVĚ UMĚNÍ“ – TANEC A ZPĚV	27
4.1 <i>Mai</i> jako první trénink	29
4.2 Trénink <i>utai</i>	31
5 TRÉNINK V RŮZNÝCH OBDOBÍCH ŽIVOTA.....	34
5.1. Trénink v dětském věku.....	35
5.1.1 První dramatické role.....	37
5.1.2 Přejídné období	40
5.2 Herecká dospělost, období po roli <i>Sanbasó</i>	42
5.3 <i>Curigicune</i>	46
5.4 <i>Hanago</i> a herecké stáří	49
6 <i>KEIKO</i> , TRÉNINK S UČITELEM	53
6.1 Vztah učitele a žáka	55
6.2 Další součást výchovy herce.....	57
7 ZÁVĚRY ZKOUMÁNÍ	58
Závěr	62
Seznam zdrojů:	64
Seznam obrázků a diagramů	66

Úvod

Praxe tradičního japonského divadla je spojena s předáváním tohoto umění v rámci rodu či školy. Toto předání bývalo mnohdy velice tajné a nikdo mimo tento rod či školu se ho nesměl dozvědět. V současné době díky snaze o popularizaci tohoto starého umění vzniká hlavně v Japonsku mnoho publikací či dokumentů přibližujících život herců či způsob předání učení v rodinách s touto divadelní tradicí. Jedním z nich byl dokument nazvaný: *První vystoupení! 600 let starý rod. Tři generace nó. V zákulisí lásky a slz.*¹, který se zaměřil na *nóový* rod Hóšó a zejména na jeho nejmladšího člena, pětiletého chlapce jménem Kazufusa, který měl před sebou své první veřejné vystoupení. V tomto dokumentu může divák sledovat postup tréninku a hlavně složité rodinné vztahy mezi Kazufusam a jeho otcem Fusateruem v období několika měsíců předcházejících prvnímu vystoupení. Právě tento dokument mapující neuvěřitelný svět starých japonských tradic byl hlavním impulzem pro výzkum v této práci. V něm jsem si v první řadě chtěla odpovědět na otázku, jak v současnosti vypadá výchova herce tradičního japonského divadla. Protože zmapovat styl výchovy herců v tradičních japonských divadlech by byl úkol nad rozsah této diplomové práce, zvolila jsem spíše postup případové studie a zaměřila se na jednu konkrétní rodinu s dlouholetou tradicí. Během mého studijního pobytu (Září 2013–Březen 2015) na Dívčí univerzitě Gakušúin (*Gakušúin joši daigaku*, 学習院女子大学), mi vyučující Morita Jui, která vedla lekce o divadlech *nó* a *kjógen*, umožnila osobní setkání s významnou rodinou praktikující divadlo *kjógen* po více jak čtyři generace, rod Jamamoto Tódžiró (山本東次郎家), který se pak stal předmětem této studie.

Druhou otázkou, která mě v mém výzkumu zajímala, bylo, zda vůbec či do jaké míry se současná výchova herce podobá té, kterou popisoval Zeami (1363–1443?) ve svých tezích, či zda jsou přímo jeho poučky v současném divadle praktikovány. Zeamiho spisy byly prvními písemnými pracemi pojednávajícími o praktikách divadla *nó*, tehdy ještě nazývaného *sarugaku*. V nich píše nejen o způsobu výchovy herce a předávání divadelní tradice, ale také o konkrétních teoriích o tvorbě her či hudby tohoto divadla. Tyto práce jsou prvotním zdrojem týkajícím se divadel *nó* a *kjógen*, společně označovaných souhrnným termínem *nógaku*, a proto jsem se rozhodla je využít pro porovnání se současnou praxí v rodině Jamamoto. Přestože existují i práce zaměřující se konkrétně pouze na divadlo *kjógen*, rozhodla jsem se zaměřit na Zeamiho

¹ *Hacu kókai. 600 nen cuzuku ičizoku. Nó ojako saindai. Ai to namida no butaiura.* 1992

spisy, nejen kvůli tomu, že jsou prvními sepsanými teoriemi o *nógaku*, ale také kvůli propojení *nó* a *kjógenu*, které je blíže vysvětleno v první kapitole této práce, nazvané „*Nó a kjógen*“. Tato kapitola osvětluje, jak se tato, dnes dvě různá divadla vytvořila ze společného základu zvaného *sarugaku* a proč je tedy porovnání praxe *kjógenu* se Zeamiho tezemi relevantní. V druhé kapitole jsou pak stručně představeny Zeamiho teze a jejich význam v průběhu času, což by mělo čtenáři poskytnout dostatečný teoretický úvod k samotnému výzkumu. Ten je po krátké kapitole představující rod Jamamoto rozložený do tří kapitol č. 4, 5 a 6.

První z nich (4. kapitola) se zaměřuje na důležité téma, které se objevuje napříč Zeamiho pracemi, a to umění tance a zpěvu. Protože Zeami na trénink zpěvu a tance kladl velký důraz, tato kapitola zkoumá, zda je v tréninku rodiny Jamamoto zpěv a tanec stejně důležitý. Další kapitola (5.) se zabývá podobou tréninku v různých obdobích hercova života. Zeami ve svém díle *Fúšikaden* podrobně rozepsal, co a jak by měl herec v určitém věku trénovat. Jednotlivá období rozděluje dle konkrétního věku herce, avšak ten byl dříve počítán tzv. *kazoedoši* (数え年). Toto počítání, které se v Japonsku užívalo do konce druhé světové války, do věku člověka započítávalo i rok, kdy se narodil. Hovořilo se tedy o tom, v jakém roce života se člověk nachází, a ne kolik mu je doopravdy let. To znamená, že když se člověk narodil, nacházel se v prvním roce, a jakmile nastal nový lunární rok, byl už ve druhém roce svého života. Rozdíl mezi skutečným věkem člověka a věkem *kazoedoši* může tedy činit až dva roky.² Pokud tedy Zeami například uvádí, že určité období hercova života začíná „v 25. roce“, neznamená to věk pětadvacet let, jak se tento číselný údaj mylně automaticky transponuje do číselného údaje v západním stylu, ale může se jednat o člověka mezi třiatdětí až pětadvacetí lety. S přihlédnutím k tomuto rozdílu v počítání věku bylo v této kapitole zkoumáno, zda v rodině Jamamoto existují také určité postupy v tréninku herce ovlivněné věkem. Zeami také ve vztahu k těmto obdobím hovoří o teorii „květu“, který se u herce objevuje v různých formách. Tato kapitola se tedy také zabývá tím, zda se v učení rodiny Jamamoto také objevují známky této teorie, či zda je „květ“ přímo zdůrazňován. Poslední kapitola výzkumu (6.) se pak zaměřuje na samotné tréninky herců, jejich podobu a náplň. Také zde studuji vztah mezi žákem a učitelem a důležitost postavy učitele ve výcviku herce v rodině Jamamoto. I zde analyzuji podobnosti či rozpory se Zeamiho tezemi. V následující kapitole (7.) jsou pak shrnuty všechny

² RUMÁNEK, Ivan. *Japonská dráma nó: žánr vo vývoji*, str. 100.

poznatky z výzkumu rodiny Jamamoto a navrhuji zde možné důvody pro shody i neshody mezi učením rodiny Jamamoto a Zeamiho teoriemi.

Tato práce není výzkumem, který by poskytl ucelený přehled o výchově herce v divadlech *nó* a *kjógen*, ale studuje pouze rodinu Jamamoto a slouží tedy jako ukázka jednoho z mnoha způsobů výuky v japonské divadelní rodině.

Cílem této práce je tedy zjistit, jak vypadá výchova herce v rodině Jamamoto a do jaké míry se současná praxe v této rodině shoduje s teoriemi uvedenými v Zeamiho pracích, či zda jim naopak odporuje. Vzhledem k tvrzením odborníků, že současná praxe v *nógaku* se liší od původních Zeamiho tezí a že i podoba dramát *nó* se výrazně změnila, lze předpokládat, že i tento výzkum objeví mnoho rozporů či odlišností ve výchově herce v rodině Jamamoto a ve výchově herce popisované Zeamim. Ovšem po zhlédnutí výše zmíněného dokumentu a zběžném zkoumání situace v rodině Jamamoto se domnívám, že i v tomto výzkumu lze nalézt pozůstatky Zeamiho teorií o výchově herce dodnes dochované ve stejné či mírně pozměněné podobě, a cílem mého výzkumu je tyto shody a rozpory identifikovat, zanalyzovat a vyhodnotit.

Metodologie práce

Tato práce je založená na případové studii, jejímž předmětem je rodina Jamamoto (山本家), herecká rodina směru Ókura divadla *kjógen*. Hlavními zdroji pro tuto práci jsou informace z rozhovoru s hlavou rodiny Jamamoto, Tódžiróem IV. (四世山本東次郎) a pozorování zkoušek herců rodiny Jamamoto, doplněné o poznatky získané na základě studia deníku Jamamoto Tódžiróa III. (三世山本東次郎), ve kterém zaznamenával výcvik svých synů. Také byly využity další písemné zdroje týkající se přímo rodiny Jamamoto. Všechny takto získané informace byly porovnány se Zeamiho teoriemi o výchově a výcviku herce a následně bylo zkoumáno, do jaké míry či zda vůbec jsou v rodině Jamamoto tyto teorie uplatňovány, případně jaký jim je přikládán význam.

Důležitou součástí této studie je rozhovor, který jsem vedla v japonštině právě s Tódžiróem IV. Tento rozhovor proběhl 19. listopadu 2014 v rodinném sídle a zároveň divadle rodiny Jamamoto *Suginami Nógakudó* (čtvrť Wada v okrsku Suginami, Tokio) a trval zhruba 50 minut. Otázky byly zaměřené na výcvik herců v rodině Jamamoto a vnímání Zeamiho a jeho tezí. Celý rozhovor byl zaznamenán nahrávacím zařízením a následně přepsán do textového editoru pro pozdější reference. Informace získané z tohoto rozhovoru pomohly vytvořit mou základní představu o vnímání Zeamiho textů v rodině Jamamoto a nasměrovaly mě k dalšímu zkoumání v knižních publikacích a jiných zdrojích.

Další součástí této případové studie bylo nezúčastněné pozorování dvou zkoušek mistra Tódžiróa s jeho synovcem Jamamoto Rintaróem (山本凜太郎). První ze zkoušek proběhla 18. listopadu 2014 a byla zaměřená na krátkou píseň *Šikainami* (四海波, *Vlny čtyř moří*) z dramatu *nó* jménem *Takasago* (高砂, *Takasago*). Druhá proběhla následující den a byla zaměřená na roli *ai-kjógen*³ ze hry *nó Šari* (舍利) a jeden z tanců *komai*⁴. Obě zkoušky trvaly zhruba 60 minut a proběhly taktéž v rodinném sídle.

Důležitým písemným zdrojem pro tuto práci je deník⁵, který si psal otec Tódžiróa IV. Jamamoto Tódžiró III. od prvního tréninku svého syna 5. května 1942 až do 15. ledna 1949. V něm popisuje intenzitu tréninků a jejich zaměření a následně připojuje komentáře a poznámky k samotným vystoupením. V roce 2012, jako oslavu

³ Postava *ai-kjógen* je jednou z rolí v hrách *nó*, kterou ztvárňuje herec divadla *kjógen*. Více viz kapitola 1.

⁴ Tance *komai* jsou krátké nekomické tance velice podobné tancům divadla *nó*. Více viz kapitola 4.

⁵ 三世東次郎記・則寿稽古控, Deník Tódžiróa III., poznámky k Noriisovu tréninku

získání titulu „žijící národní poklad“ (*ningen kokuhó*⁶), přepsal Tódžiró IV. tento otcův deník, rozšířil jej o vlastní poznámky a vzpomínky a omezený počet takto upravených výtisků rozdál lidem ve svém nejbližším okolí. Po našem výše zmíněném rozhovoru mi Tódžiró IV. daroval jeden výtisk pro potřeby této práce.

Pro doplnění svého výzkumu jsem využila práci Harady Kaori *Kjógen o cugu* (狂言を継ぐ, *Jak se dědí kjógen*). V této knize Harada zaznamenala zhruba čtyřhodinový rozhovor s Jamamoto Tódžiróem IV., který vedla společně s producentem divadel *nó* a *kjógen* jménem Kasai Ken'iči (笠井賢一). Tento rozhovor byl zaměřen na téma předávání tradice v divadle *kjógen* a učení v rodině Jamamoto. Přepis tohoto rozhovoru Harada tematicky rozdělila do několika kapitol (např. *Trénink vyprávění Katari v mladém věku* či *Věci, co mě naučil otec*) a doplnila jej o vysvětlení teorie divadla *kjógen* a jeho historii. Výsledná publikace se sice nezaměřuje na propojení se Zeamiho teoriemi, ale nabízí užitečný náhled do rodiny Jamamoto a jejich učení.

Pro následné porovnání informací z výše zmíněných zdrojů se Zeamiho tezemi jsem využila hlavně čtyři Zeamiho spisy, a to *Fúšikaden* (風姿花伝, *Předání květu ladné podoby*⁷), *Kakjó* (花鏡, *Zrcadlo květu*), *Júgaku šudófuken* (遊楽習道風見, *Přehled o výcviku zábavy*) a *Šikadó* (至花道, *Cesta ke květu*), protože právě v nich se Zeami zaměřuje na výcvik a výchovu herce. Ke studiu těchto prací byl primárně využit jejich anglický překlad od Toma Harea⁸ s přihlédnutím ke slovenskému překladu Ivana Rumánka⁹ a také překladu těchto spisů do moderní japonštiny.¹⁰

Kromě výše zmíněných spisů zaměřených na výchovu herce, Hare ve své knize *Zeami, Performance Notes* přeložil ostatních doposud nalezených 15 Zeamiho prací a dva Zeamiho dopisy zeťovi Komparuovi, ve kterých Zeami komentuje Komparuovo vystupování. Mimo samotné překlady Hare také doplnil svou práci o rozsáhlou předmluvu, zaměřenou na původ a význam Zeamiho prací, a krátké úvody k jednotlivým spisům. Celá kniha je také opatřena rozsáhlým poznámkovým aparátem, často odkazujícím na jiné Zeamiho práce, případně vysvětlujícím nejasná místa překladu. Tyto Hareovy poznámky a vysvětlení výrazně usnadňují porozumění

⁶ Titul *ningen kokuhó* je udělován japonskou vládou skupinám či jednotlivým umělcům, kteří dosáhli mistrovství ve svém oboru. Umělci, kteří získají tento titul, obdrží každoročně finanční podporu od státu.

⁷ Přeložit název tohoto Zeamiho díla je velice problematické a více se tím zabývá kapitola 2.1. Zde je využit překlad Ivana Rumánka.

⁸ HARE, Thomas Blenman. *Zeami, Performance Notes*.

⁹ RUMÁNEK, Ivan. *Japonská dráma nó: žánr vo vývoji*.

¹⁰ OMOTE, Akira, Šúiči Kató. „Zeami-Zenčiku. Nihon Šisó Taikei“.

Zeamiho myšlenkám a poskytují teoretický základ pro jejich studium. Na závěr je zařazen výkladový slovník pojmů, které se Hare rozhodl nepřekládat pro nedostatek odpovídající terminologie v angličtině. Tyto chybějící termíny jsem se podle Hareova vzoru rozhodla také nepřekládat a pro jejich vysvětlení využiji právě Hareův výklad.

Vzhledem k problematickému překladu Zeamiho děl jsem pro porovnání s Hareovou verzí využila slovenský překlad Zeamiho stěžejního díla *Fúšikaden*, který ve své knize *Japonské drama nó, žáner vo vývoji* publikoval Ivan Rumánek. Tato divadelně-historická práce sloužila také jako důležitý zdroj pro historickou kontextualizaci této diplomové práce, vzhledem ke svému zaměření na vznik, vývoj a současnost divadla *nó*.

Jako další zdroje pro usnadnění porozumění Zeamiho myšlenkám a doplnění informací o divadlech *nó* a *kjógen* byly využity odborné články, jako například *Kyogen leaps out of Noh's shadow* od Julie Iezzi a Jonaha Salze či *Kyogen in the post-war era* od Kobajaši Seki anebo knihy Jamamoto Tódžiróa IV. *Kjógen no kotodama* (狂言のことだま, *Síla slov divadla kjógen*) nebo *Kjógen njúmon* (狂言入門, *Úvod do divadla kjógen*).

1 NÓ A KJÓGEN

Jamamoto Tódžiró o vztahu divadel *nó* a *kjógen* napsal: „*Nó* a *kjógen* nemají úplně odlišný základ, jako voda a olej, jsou spíše jako horká voda a led – stejná látka ovšem v odlišných podmínkách.“¹¹ Toto přirovnání výstižně popisuje propojení i oddělení těchto dvou žánrů. Onou „stejnou látkou“ je divadlo *sarugaku*, které přišlo z Číny pravděpodobně v 7. století a zahrnovalo zpěv, tanec, ale i komediantské triky či pantomimu. Jako začátek transformace *sarugaku* do *nó* jakožto nového žánru lze považovat druhou polovinu 14. století. Mezi mnoha soubory divadla *sarugaku* se do popředí dostal soubor Júzaki (později Kanze) z větve Jamato *sarugaku*, a to hlavně díky otci Zeamiho, Kan'amimu, jehož umění si oblíbil tehdejší šógun Ašikaga Jošimicu. Vliv šóguna znamenal posun Jamato *sarugaku* do popředí jakožto nejuznávanější větve divadla *sarugaku*, což pomohlo k rozšíření následných změn, které Kan'ami zavedl a ve kterých Zeami pokračoval. Příkladem reformy, kterou Kan'ami zahájil, je zařazení mnoha nových prvků jako například zpěvu, tance či rytmických melodií z tehdy populárních tanců *kusemai*.¹²

Podobným způsobem z divadla *sarugaku* vzniklo divadlo *kjógen*. To si z původních her vzalo hlavně komické prvky, aby se nakonec vytvarovalo do lidových frašek, které sloužily hlavně k pobavení a odpočinku. Spolu se vznikem těchto dvou divadel začaly také vznikat herecké spolky zaměřené pouze na jednotlivé žánry. Jak Zeami ve svých pracích uvádí: pro to, aby herci dosáhli ucelených výkonů plných *júgenu* a dokázali ztvárnit i nepředstavitelné, bylo potřeba, aby se herci zaměřili pouze na jeden žánr, či dokonce jeden druh role. Jamamoto tvrdí, že i to mohl být jeden z důvodů, proč se z divadla *sarugaku* vyvinula dvě nová divadla. Dodává také, že dalším důvodem mohlo být i odlišné zaměření diváků. Divadla *nó* a *kjógen* usilovala o jinou úroveň a styl umění a i diváci se proto často dělili na příznivce vážného *nó* a příznivce odlehčeného a komického *kjógenu*.¹³

Všechny tyto vlivy způsobily oddělení těchto dvou žánrů, avšak divadla *nó* i *kjógen* zůstala navzájem propojena. Ještě před vytvořením samostatného divadla *kjógen* byli herci *kjógenu* součástí dramatických her *nó* jako odlehčení a uvolnění vážnosti celého představení. Herec *kjógenu* nastupoval na scénu v roli *ai-kjógen* zhruba

¹¹ JAMAMOTO, Tódžiró. *Kjógen no kotodama*, str. 13.

¹² RUMÁNEK, Ivan. *Japonská dráma nó: žánr vo vývoji*, str. 73.

¹³ JAMAMOTO, Tódžiró. *Kjógen njúmon*, str. 16.

v polovině hry a svým výstupem dal čas *nóovému* herci *šite*¹⁴ odpočinout si, případně se převléknout. Herec *ai-kjógen* často ztvárňoval obyčejného člověka, který se buď přímo účastnil děje, či pouze ve formě vyprávění *katari* shrnul děj předcházející jeho vlastnímu výstupu v hovorovější, a tedy srozumitelnější řeči. Tato role se začala označovat jako *ai-kjógen* nebo také pouze *ai*, znamenající „mezi“ – tedy označující vyplnění mezi dvěma vystoupeními herce *nó*. Tato role i po oddělení divadel zůstala důležitou součástí her *nó*. Herci *kjógenu* také kromě této role *ai* hráli samostatné *kjógeny*, které byly vkládány mezi jednotlivé hry *nó*. Právě proto, že byla divadla *nó* a *kjógen* takto propojena v jednom žánru *sarugaku*, lze v Zeamiho pracích nalézt mnoho rad směřovaných k hercům *kjógenu* (např. v díle *Fúšikaden*).

Od 14. století se tedy začal postupně vyvíjet nový samostatný žánr *kjógen*, který se snažil již nebýt pouhým „doplňkem“ divadla *nó*. V roce 1642 Ókura Toraakira, hlavní představitel rodu Ókura¹⁵, vydává první teoretickou práci týkající se divadla *kjógen*, *Waranbe gusa* (わらんべ草, *Bylina smíchu*), ve které poprvé definuje divadlo *kjógen* a zdůrazňuje, že *kjógen* nesmí zaostávat za žánrem *nó*. Právě rod Ókura a hlavně Toraakira se zasloužili o největší rozvoj divadla *kjógen*. Jeho vlivem se postupně začaly přepracovávat staré texty a začalo vznikat mnoho nových her *kjógenu*, které si zachovaly jistou nadsázku a komičnost, avšak svou kvalitou nezaostávaly za tehdy prominentnějším divadlem *nó*. Nyní se tyto staré i novější samostatné hry *kjógenu* společně označují jako *hon-kjógen* (本狂言).

V současnosti tyto samostatné hry *kjógenu* získávají stále větší přízeň diváků a trendem posledních zhruba třiceti let se stalo konání tzv. *kjógen kai* (狂言会) neboli *kjógen* sešlostí, při kterých se sestaví program zhruba ze tří her *hon kjógenu*, pro odpočinek doplněných o vyprávění *katari* či tzv. „malé tance“ *komai*. Tyto sešlosti vznikají buďto spoluprací více hereckých skupin, nebo jsou v režii pouze jedné herecké rodiny (např. *Jamamoto-ke kjógen kai*, 山本家狂言会 – sešlost organizovaná v sídle rodiny Jamamoto, při které vystupují pouze členové rodiny).¹⁶

I *ai-kjógen* je stále součástí divadla *nó*, z více než dvou set v současnosti hraných her *nó* zhruba devadesát procent zahrnuje roli *ai-kjógen*.¹⁷ Jedná se o tzv. hry

¹⁴ *Šite* je označení hlavní role ve hrách *nó*.

¹⁵ Ókura je v současnosti jedním ze dvou rodů, jejichž učení *kjógenu* se předávalo po generaci a zachovalo se až do současnosti. Tím druhým je rod Izumi.

¹⁶ Interview, JAMAMOTO, Tódžiró, listopad 2014.

¹⁷ JAMAMOTO, Tódžiró. *Kjógen no kotodama*, str. 178.

nó o dvou dějstvích, *nibamono* (二場物). Divadla *nó* a *kjógen* tak zůstávají úzce propojena i dnes, přestože jsou označovány jako dva oddělené žánry. Dalším speciálním propojením těchto divadel je hra *Okina* (翁), která je označována za rituál pro mír a prosperitu.¹⁸ Skládá se ze tří rituálních tanců, z nichž jeden je tanec starce *Sanbasó* (三番叟 dle větve Izumi, 三番三 dle větve Ókura), kterého hraje vždy herec *kjógenu*. Jde o tanec velice náročný, a proto je svěřován pouze zkušeným hercům.¹⁹ *Sanbasó* tančí nejdříve rytmický tanec bez masky, který graduje a končí třemi ráznými výskoky, následně si vezme masku starého muže a tančí druhý tanec, nejdříve pomalý a hypnotický, který poté opět postupně graduje. Vzhledem ke svému rituálnímu významu je *Okina* hrán často na oslavu nového roku a s ohledem na jeho jedinečnost je výstup *Sanbasó* v divadle *kjógen* označován jako *becu-kjógen* (別狂言, speciální *kjógen*), který se nedá zařadit mezi *hon-kjógen* ani *ai-kjógen*.

Divadla *nó* a *kjógen* zaznamenala obrovský vývoj, od původních kořenů v divadle *sarugaku*, přes výrazné změny ve 14. století až po dotvoření do podoby, v jaké je známe dnes. Přestože však o nich mluvíme jako o dvou různých divadlech, zůstávají nadále propojena a jedno bez druhého nemůže existovat. Jamamoto uvádí, že v propojení těchto dvou divadel *nó* představuje něco krásného, plného *júgenu*, zatímco *kjógen* přináší něco zábavného a zvláštního, a tak se navzájem tato dvě divadla doplňují. Právě proto musí být podle Jamamota *nó* a *kjógen* vždy spolu a diváci je musí vidět spolu, protože jedno bez druhého nemůže dosáhnout požadovaného zájmu.²⁰

¹⁸ RUMÁNEK, Ivan. *Japonská dráma nó: žánr vo vývoji*, str. 34.

¹⁹ HARADA, Kaori. *Kjógen o cugu*, str. 124.

²⁰ JAMAMOTO, Tódžiró. *Kjógen no kotodama*, str. 27.

2 ZEAMI A JEHO SPISY

Zeami Motokijo (1363–1443?) výrazně přispěl k vývoji divadla *sarugaku* a vzniku dnešní podoby divadla *nó*, a to nejen svým hereckým talentem, ale i napsáním více než tří desítek her, úpravou již existujících her a hlavně sepsáním do té doby pouze ústně předávaných zásad a rad pro další generace herců tohoto tradičního japonského divadla. Tato teoretická pojednání, jednotně nazývaná *nógakuron* (能楽論), sepsaná v průběhu třiceti let, byla prvními svého druhu. Zeami v nich sepsal mnoho tematicky rozdílných teorií, od obecných rad začínajícím hercům, přes konkrétní postupy jak trénovat zpěv, tanec a dramatické „napodobování“, *monomane*, až po význam náboženství a jeho propojení s divadlem *sarugaku*. Vzhledem k tématu této práce se zaměřím hlavně na ta Zeamiho pojednání, která se zabývají výcvikem herce.

2.1 Zeamiho pojednání

Prvním Zeamiho psaným pojednáním je *Fúšikaden*. Odborníci se neshodují na jednotném překladu tohoto názvu, avšak pro znaky 花伝 (*kaden*) se často objevuje pojem „předávání květu“. Tento „květ“ je metaforické vyjádření jakési vnitřní i vnější krásy a umění herce a podrobně ho definuji níže, v části 2.1.3. Pro překlad problematickou je složenina prvních dvou znaků 風姿 (*fúši*). Jako příklad neshody nad překladem uvedu tři práce, ze kterých jsem při studiu Zeamiho prací čerpala nejvíce. William Scott Wilson pro překlad tohoto termínu zvolil slovo „style“ (styl). Ve své předmluvě k překladu *Fúšikadenu* píše, že název může být překládán mnoha způsoby, avšak rozhodl se pro tento překlad založený na druhotném významu znaku 風 – styl, a ustáleném významu znaku 姿 – podoba.²¹ Tom Hare se rozhodl pro slova „effects and attitudes“ (dojmy a přístupy). Jako důvod přeložení *fúši* pomocí dvou oddělených slov uvedl, že ve svých textech Zeami zmiňuje oba výrazy zvlášť, a tudíž i v překladu názvu by měla být naznačena jejich oddělenost.²² Ivan Rumánek pak ve svém slovenském překladu zvolil pro *fúši* slova „ladná podoba“. Odůvodnil je metaforickým posunem významu znaku 風, od prvotního „vítr“ k často užívaným „elegance“ nebo „ladnost“. Pro překlad znaku 姿 pak, stejně jako Wilson, zvolil slovo „podoba“. Je zajímavé, že

²¹ WILSON, William Scott. *The spirit of Noh: a new translation of the classic Noh treatise the Fushikaden*, str. 38.

²² HARE, Tom. *Zeami, Performance Notes*, str. 453.

tito tři překladatelé se ve svých pracích neshodli ani na zapojení této složeniny do celkového názvu. Zatímco Wilson se rozhodl pro překlad *The Transmission of Style and the Flower* (*Předání květu a stylu*), tedy naznačuje, že dochází k předání dvou důležitých prvků, Hare celý název přeložil jako *Transmitting the Flower Through Effects and Attitudes* (*Předání květu skrze dojmy a přístupy*) a tvrdí tedy, že ono *fúši* není nic, co by bylo předáváno, ale spíše slouží jako prostředek pro předání „květu“. Rumánek pak nabízí další verzi překladu, a to *Předání květu ladné podoby*. *Fúši* zde slouží jako rozvíjející přívlastek ke „květu“. Mimo tyto tři překlady existuje ještě mnoho jiných verzí ovlivněných osobitými přístupy překladatelů a rozdílným chápáním Zeamiho textu i konkrétní sinojaponské složeniny.

Spíše než jednotné dílo je *Fúšikaden* soubor sedmi spisů sepsaných postupně v průběhu několika let a zaměřených na různá témata týkající se umění divadla *sarugaku*. V úvodu k těmto spisům Zeami představuje základní zásady pro začínající i pokročilé herce. Kromě upozornění na zákaz promiskuity, hazardu a přílišného pití, zdůrazňuje také důležitost pevné vůle, rozhodnosti při tréninku a ocenění všeho nového bez zanedbávání tradic.

První tři spisy byly sepsány v roce 1400 a jsou označovány za první písemné prameny vztahující se k vystoupení a tréninku tohoto tradičního divadla (např. Hare, 2008). Sám Zeami však zmiňuje, že tyto kapitoly nejsou jeho vlastními myšlenkami, ale spíše zásadami, které ho učil jeho otec Kan'ami, a jsou tedy spíše tradicí předávanou z generace na generaci.²³ Zeami v nich popisuje správný druh tréninku a zaměření v různých obdobích hercova života, dává rady o umění „napodobování“, *monomane*, podle jednotlivých rolí a následně odpovídá na důležité otázky ohledně vystupování a zachování kvality a „květu“. Další kapitoly, sepsané v různých obdobích Zeamiho života, se zaměřují na teorii psaní her, podrobnější popis propojení „květu“ a hercových schopností anebo původ divadla *sarugaku* a jeho propojení s japonskou mytologií a buddhistickými pověstmi.

Další Zeamiho práci, jejíž teze se zaobírají přístupem k hraní, je *Šikadó* (至花道, *Cesta k získání květu*) z roku 1420. Stejně jako ve *Fúšikadenu* je zmiňováno téma dvou umění, tance a zpěvu, a také tří stylů „napodobování“, stylu ženy (女体), stylu starého muže (老体) a stylu bojovníka (軍体). Mimo to se tato práce o pěti částech silně

²³ ZEAMI, *Fúšikaden*. In Hare, Tom. *Zeami, Performance Notes*, str. 46.

zaměřuje na trénink herce, rady jak získat úspěch a nejčastější chyby herců, které vedou k neúspěchu.

V roce 1424 pak Zeami dokončil text *Kakjó* (花鏡, *Zrcadlo květu*), ve kterém se výrazně projevuje jeho tíhnutí k zenovému buddhismu, často cituje buddhistické texty a nepíše pouze o svých teoriích o hraní divadla, ale také o východoasijské filozofii a estetice. Nicméně, důležitou součástí *Kakjó* jsou Zeamiho popisy divadelního ideálu *júgen* (幽玄, blíže vysvětleno v kapitole 3.3.2), nebo přiblížení teorií o *džo-ha-kjú* (序破急), které již okrajově zmiňoval ve svých dřívějších pracích.²⁴

Júgaku šúdófuken (遊学習道風見, *Přehled o výcviku zábavy*) je poslední ze Zeamiho prací věnujících se výcviku herce. Tento krátký text se obrací spíše na mistry a radí jim jak přistupovat k tréninku dětí začínajících s divadlem.

Kromě výše uvedených čtyř pojednání Zeami sepsal více než desítku dalších, týkajících se různých témat, od zpěvu a druhů melodií (např. *Ongjoku kuden*), přes skládání hudby (*Fušizuke šidai*), až po oddanost práci (*Šudóšo*).

2.2 Význam Zeamiho prací

Zeami byl zřejmě prvním z herců divadla *nó*, kteří se rozhodli předat dalším generacím rodinné tradice písemně. Důvodem mohla být negramotnost mnoha z jeho vrstevníků a předchůdců, nebo také fakt, že stejně jako v současnosti bylo běžnou praxí předávat rodinné tradice a učení ústně, a proto ostatní herci neměli potřebu podobné teoretické práce psát.²⁵ Zeami však těmito spisy zahájil nový trend a další herci tak začali sepsovat své rady a názory na divadlo *nó*. Dá se tedy říct, že jedním z významů Zeamiho pojednání bylo inspirování jeho následovníků k psaní podobných spisů, které jsou pro nás nyní důležitými písemnými prameny k poznání soudobé praxe klasického divadla.

Význam Zeamiho prací se v průběhu dějin měnil. Přestože jsou v současnosti všechna dochovaná pojednání přístupná veřejnosti a byla již mnohokrát přeložena a studována, původně byla určena pouze Zeamiho následovníkům. Na závěr *Fúšikadenu* Zeami píše:

²⁴ Přestože je *Kakjó* datované k roku 1424, Hare uvádí, že Zeami tuto práci sepsal ještě před *Šikadó* a tyto dvě práce jsou silně propojené.

²⁵ JAMAMOTO, Tódžiró. *Kjógen no kotodama*, str.14.

Toto ústní předání ve zvláštním spisu je to nejvážnější v tomto umění pro náš dům, tradice vždy pro jednoho člověka z jedné generace. Například, pokud by i byl jediný syn, ale neměl schopnosti, není třeba mu to předat... Poučení tohoto zvláštního spisu jsem sice před časem označil jako tradici pro svého mladšího bratra Širóa, avšak protože Motocugu je člověk s citem pro naše umění, předávám jej znova. Tajné, tajné předání.²⁶

Nejenže Zeami zdůrazňuje tajnost spisů a jejich předávání, ale také zmiňuje, že pouhá rodová linie není zárukou předání této rodinné tradice. Tato tajnost se jistě netýkala pouze *Fúšikadenu*, ale i jiných Zeamiho prací. Rumánek však uvádí, že i přes to, že původně docházelo pouze k jejich tajnému předávání v rámci rodu, se postupně začaly rozšiřovat i mimo ně a opis si tak mohli pořídit mnozí zájemci o *nó*, mimo jiné také učení vojevůdci (např. i Tokugawa Iejasu) nebo i rod Ókura z divadla *kjógen*. Učení Zeamiho se dědilo z generace na generaci po několik století, avšak následný vývoj divadla *nó* naznačuje, že Zeamiho pojednání postupně ztrácela význam a na jeho odkaz bylo zapomenuto.²⁷ Časem začaly mezi zájemci kolovat už pouhé útržky či přepisy Zeamiho prací, které nedávaly příliš velký smysl. Rumánek tvrdí, že současné divadlo *nó* je výrazně odlišné od divadla *nó* v 15. století a mnohé praktiky se výrazně liší od původních Zeamiho ponaučení. Jako příklad uvádí, že z dobových materiálů je zřejmé, že hry *nó* v období Zeamiho byly dvojnásobně rychlejší než dnes.²⁸ Tehdejší hry byly také mnohem melodičtější, právě díky reformám, které zavedl Kan'ami, avšak v současných hrách se melodie ztrácí a důležitější je rytmus.²⁹

Ve dvacátém století se začaly postupně znovu objevovat Zeamiho texty a zjistilo se, jak velký vliv na vývoj divadla *nó* Zeami měl. Postupně se začaly Zeamiho práce znovu studovat, a dokonce se objevilo i několik pokusů o přehrání jeho her v podobě, v jaké je Zeami původně zamýšlel.³⁰ V současnosti se objevují i tendence k návratu k původním Zeamiho poučkám.

²⁶ ZEAMI, *Fúšikaden*. In RUMÁNEK, Ivan. *Japonská dráma nó: žáner vo vývoji*, str. 437, slovenský překlad Ivan Rumánek (překlad do češtiny Markéta Glaslová).

²⁷ RUMÁNEK, Ivan. *Japonská dráma nó: žáner vo vývoji*, str. 144.

²⁸ Tamtéž, str. 217.

²⁹ Tamtéž, str. 215.

³⁰ Například Nišino Haruo (西野春雄), odborník na *nógaku* a středověkou literaturu se ve spolupráci s předními herci tokijských a kjótských divadel *nó* pokouší zrekonstruovat hry tak, jak je původně Zeami zamýšlel. (Z osobní komunikace s Ivanem Rumánkem, 30. 3. 2016)

2.3 Zeamiho terminologie

Pro popis estetických konceptů a struktury her *nó* Zeami ve svých spisech využívá specifických termínů, z nichž některé sám vytvořil. Mnohé z nich je velice obtížné přeložit do jiných jazyků a jiné je potřeba i po překladu jasně definovat. Pro tuto práci jsou tyto termíny nepostradatelné a kvůli problematickému překladu je budu mnohdy využívat v původní japonské podobě.

***Hana* (花 nebo také 華) – „květ“**

Pojem „květ“ se objevuje téměř ve všech Zeamiho spisech a je ústředním tématem *Fúšikadenu*. Přesto se však nedá jednoduše definovat. Zeami tento termín využívá v mnoha situacích, často pro označení něčeho atraktivního a zajímavého pro diváky. Lze jej označit za kombinaci talentu, vytrvalého tréninku a duševní či emocionální úplnosti. Zeami také často zmiňuje tzv. „nepravý květ“ (*ittan no hana*, 一旦の花) – začátečnický talent, často spojený s mladistvým vzezřením herce. Tento druh „květu“ však není založený na zkušenostech a tréninku a kvůli tomu také rychle mizí. Oproti tomu „pravý květ“ (*makoto no hana*, 真の花) herec získá po mnoha letech zkušeností a tréninku, kdy je zapotřebí neustále se herecky i duševně vyvíjet. Pokud herec vlastní „pravý květ“, jeho vystoupení jsou na nejvyšší úrovni, a tudíž si získal úctu u mnoha diváků včetně vysokých společenských kruhů.

***Júgen* (幽玄)**

Zformování tohoto termínu bývá často přisuzováno Zeamimu samotnému, avšak termín *júgen* má dlouhou tradici v japonské estetice a pochází z čínských slov dříve se vyskytujících v náboženství a filozofii. Zeami tento termín převzal pro označení elegance, formální dokonalosti a především hudebně-vizuální krásy vystoupení. Také podotýká, že se *júgen* nachází spíše v tancích a písních než v dramatickém „napodobování“.

3 RODINA JAMAMOTO

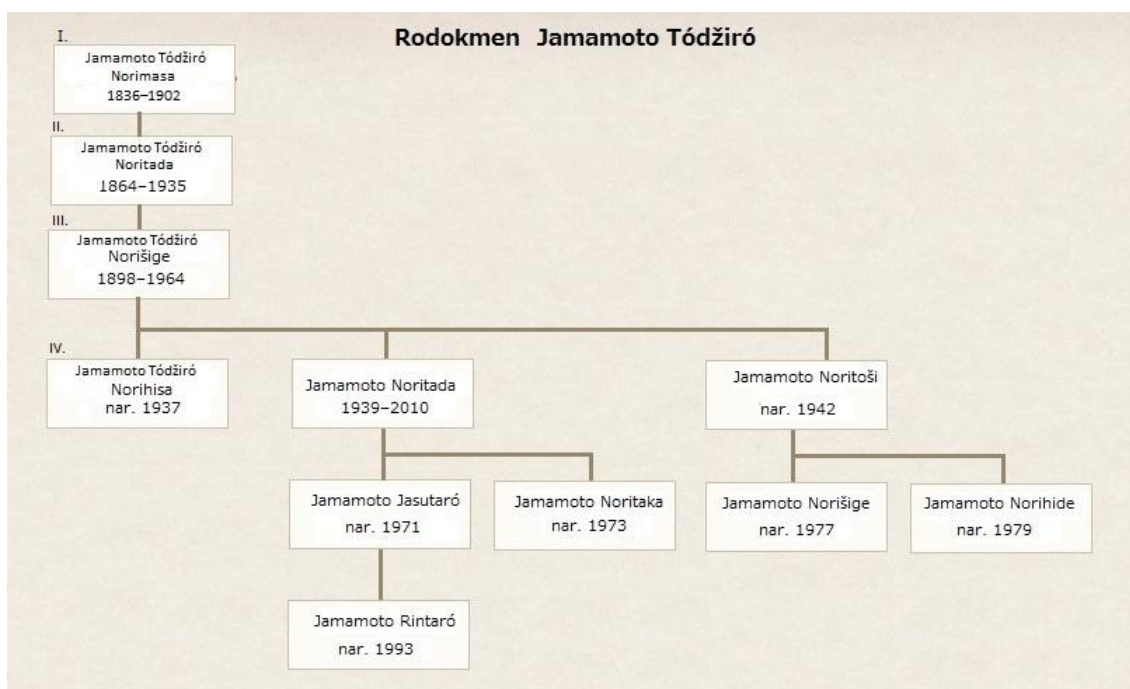


Diagram 1. Rodokmen rodu Jamamoto Tódžiró³¹

Počátky rodiny Jamamoto jako herecké rodiny *kjógenu* větve Ókura lze nalézt již v polovině 19. století. V roce 1847, ve svých jedenácti letech, začal Jamamoto Norimasa (山本則正), později Tódžiró I. (初世東次郎), svůj první výcvik jako herec *kjógenu*. Stal se žákem Mijano Magozaemona (宮野孫左衛門) a následně se učil u Komacu Kenkičiho (小松兼吉). Po zhruba dvaceti letech herecké praxe byl zvolen pokračovatelem Ókura *kjógenu* v hlavním městě Edo a při té příležitosti přijal umělecké jméno Tódžiró. Založil tak nový herecký rod, který se právě díky tomuto uměleckému jménu často označuje jako rod Jamamoto Tódžiró (山本東次郎家). Tehdejší hlava rodu Ókura Toratoši (虎年) tehdy prohlásil, že není schopen pokračovat s *kjógenem*, předal tradiční učení Ókura do rukou rodu Jamamoto a přesunul svou rodinu do města Nara. Rodina Jamamoto v čele s Tódžiróem I. se stala zástupcem hlavy školy Ókura a převzala s tím spojené povinnosti. V té době byla také jediným *kjógenem* Ókura v Tokiu.

³¹ Jamamoto Tódžiró-ke, Hobo keizu. In Ókura-rjú *kjógen Jamamotoke* [cit. 1.5.2016]

Druhým nositelem jména Tódžiró se stal Tódžiróův nejstarší syn, Noritada (則忠), ještě za života svého otce v roce 1892. Ten také v roce 1929 nechal postavit nové rodinné sídlo v Suginami v Tokiu, kde rodina Jamamoto sídlí dodnes.

Třetí Jamamoto Tódžiró nebyl s rodem Jamamoto pokrevně spřízněný. Rozený Kawači Susume (河内晋) se stal žákem Tódžiróa II. v roce 1907 a po absolvování univerzity Tójó v roce 1929 přijal jméno Jamamoto Norišige (山本則重). Spolu se synovcem Tódžiróa II. jménem Takai Norijas (高井則安) byl jedním ze dvou kandidátů na následníka hlavy rodu Jamamoto. Oba dva od mládí trénovali společně, avšak nakonec si Tódžiró II. vybral jako svého následníka právě Norišigeho. Norijas byl strýcovým odmítnutím raněn a na protest proti jeho rozhodnutí na krátkou dobu odešel od učení rodu Ókura a přešel k větvi *umewaka* (梅若流)³². Tódžiró IV. v rozhovoru s Haradou rozhodnutí Tódžiróa II. obhajuje tím, že Norišige byl nejen v umění *kjógenu* nadanější, ale také jeho přístup k tréninku a celková povaha mnohem lépe vyhovovaly Tódžiróvi II. a jeho představě o následníkovi.³³ Jak Zeami uvádí „Pokud je jediný syn bez talentu, není třeba mu tuto tradici předávat.“ A za to přidává citát „Rod není sám o sobě rodem, tím se stává děděním z generace na generaci. Člověk není sám o sobě člověkem, tím se stává poznáním.“³⁴ Právě tento případ ukazuje jistou provázanost tradic v divadle *kjógen* se Zeamiho tezemi. I přes to, že své učení předal svému synovci, Tódžiró II. viděl, že pouhá pokrevní příbuznost nezaručuje právo na zdědění tak důležité pozice, jako je hlava rodu Jamamoto. A po vzoru Zeamiho se tak rozhodl předat svůj rod do rukou zodpovědnějšího a talentovanějšího Norišigeho.

Od roku 1935 se Norišige, již jako Tódžiró III., snažil bojovat s úpadkem obliby divadla *kjógen*. Ve svém deníku uvádí, že během druhé světové války a ještě mnoho let po ní zájem o tradiční japonskou kulturu klesal a herecké společnosti výrazně strádaly. Mnoho mistrů *nó* či *kjógenu* odrazovalo své děti od následování rodového učení a raději je posílalo na jinak zaměřené školy.³⁵ Tódžiró III., ve snaze rozšířit povědomí o divadle *kjógen*, sepsal práci *Ai-kjógen no kenkjú* (間狂言の研究, *Studium ai-kjógenu*), ve které osvětluje vznik a význam *ai-kjógenu*. Mimo to také cestoval po celém Japonsku a konal představení *kjógenu* na místních školách. Tódžiró III. měl tři syny, z nichž nejstarší, Norihisa, se stal jeho nástupcem.

³² Větev *Umewaka* byla jednou z větví *nógaku*, existující pouze od roku 1921 do roku 1954.

³³ HARADA, Kaori. *Kjógen no kotodama*, str. 32.

³⁴ ZEAMI, *Fúšikaden*. In Hare, Tom. *Zeami, performance notes*, str. 73.

³⁵ JAMAMOTO, Tódžiró III. „Sanze Tódžiróki, Norihisa keiko hikae, str. 5.

Současnou hlavou rodu Jamamoto je právě Norihisa, který přijal jméno Tódžiró IV. po smrti svého otce v roce 1973. Stejně jako jeho otec, Tódžiró IV. sepsal několik prací o divadle *kjógen*, které pomáhají rozšířit povědomí o tomto umění mezi širokou veřejností. Jeho třetí práce *Kjógen njúmon* (狂言入門, *Úvod do divadla kjógen*) je zaměřená na žáky základních a středních škol a představuje úplné základy, jako například kostýmy, jednotlivé role či druhy her *kjógenu*. Ve svých dalších pracích, *Kjógen no susume* (狂言のすすめ, *Přizvání ke kjógenu*) či *Kjógen no kotodama* (狂言のことだま, *Síla slov divadla kjógen*), se na *kjógen* zaměřuje odborněji a do větších detailů. Popisuje v nich například význam jednotlivých rolí, či propojení divadel *nó* a *kjógen* od počátku do současnosti. Tódžiró IV. získal za své umění mnoho ocenění, z nichž nejceněnější je ocenění *ningen kokuhó* z roku 2012. To znamená pro oceněného každoroční finanční příspěvek od státu, což je pro rodiny tradičních divadel v Japonsku velice potřebná pomoc, vzhledem k tomu, že jinak nedostávají ze státní pokladny žádný podíl, což je situace pro japonské divadelní soubory běžná.

Kromě Tódžiróa IV. má rodina Jamamoto v současnosti ještě dalších šest členů (viz diagram 1). Druhým nejstarším je Tódžiróův mladší bratr Noritoši (則俊, nar. 1942), který má dva syny, jimiž jsou: Norišige (則重, nar. 1977) a Norihide (則秀, nar. 1979). Tódžiróův druhý mladší bratr Noritada (則直, nar. 1939), který získal podobně jako jeho starší bratr mnoho ocenění (např. v roce 1965 cenu na Národním festivalu umění), zemřel v roce 2010. V rodinném řemesle však pokračují jeho synové, mladší Noritaka (則孝, nar. 1973) a starší Jasutaró (山本泰太郎, nar. 1972), a vnuk Rintaró (凜太郎, nar. 1993), v současnosti nejmladší člen herecké rodiny Jamamoto.

Vzhledem k tomu, že Tódžiró IV. nemá žádné potomky, je v současnosti velkým problémem jeho následnictví. Jako svého nástupce si může zvolit nejen jednoho ze svých čtyř synovců, ale také přímo svého mladšího bratra Noritošiho. V našem rozhovoru v září roku 2014 se Tódžiró zmínil, že žádný z jeho synovců ještě nedosáhl požadované úrovně umění a všichni ještě potřebují mnoho tréninku. Zdálo se tedy, že prozatím v žádném ze svých synovců neviděl svého následníka.

Již od konce 19. století je rodina Jamamoto pokračovatelem školy Ókura v Tokiu. Potomci původního rodu Ókura se po nějaké době opět vrátili do Tokia a stále pokračují v hraní *kjógenu*, avšak kvalita jejich umění není příliš vysoká. Jako hlavní představitelé rodu Ókura se tak označují pouze rody Šigejama (se sídlem v Kjótu) a právě rod Jamamoto. Rodinné učení je v této rodině předáváno již šest generací. Tato

tradice je předávána stále ústně, z otce na syna, případně z učitele na žáka, a přestože herci mohou mít svůj osobitý přístup k výcviku, určité zásady a pravidla se dodržují již od doby Tódžiróa I. Uplatňoval-li Tódžiró I. prvky Zeamiho učení, je také velká šance, že je nalezneme i v současném učení rodiny Jamamoto.



Obrázek 1 Jamamoto Tódžiró IV. v roce 2015 (78 let)³⁶

³⁶ Převzato z: *Fan kakutoku e šošinša-muke kóen, kjógen-ši no Jamamoto Tódžiró šucuen*. In. Jomiuri Online. [cit. 2016-4-30].

4 „DVĚ UMĚNÍ“ – TANEC A ZPĚV

Tanec (舞, *mai*) a zpěv (謡, *utai*) jsou nejdůležitějšími komponenty *nó* i *kjógenu*. Již ve svém prvním díle, *Fúšikaden*, Zeami zmiňuje tyto dva prvky pod jednotným označením *buka nikjoku* (舞謡二曲, dvě umění, tanec a zpěv³⁷) a upozorňuje na jejich důležitost ve výcviku herce. *Utai* však neoznačuje pouze zpěv, ale zahrnuje také výslovnost, důraz či rytmus. V divadle *nó* se právě pro rozlišení *utai* dělí na *fuši* (melodie, 節) označující tedy zpívané melodické části a *kotoba* (mluvené repliky, 言葉) označující části bez hudebního doprovodu, které však v porovnání s běžnou řečí mají určitou melodii a rytmus a zní proto také jako zpěv. Pro *kotoba* se také používá označení *serifu*. V divadle *kjógen* toto rozlišení také existuje, avšak vztah mezi *kotoba* a *utai* je poněkud odlišný. Jamamoto při vysvětlování tohoto vztahu ve své knize *Kjógen no kotodama* označuje *utai* spíše jako součást *serifu* a její melodii *nuši* jako způsob intonace mluvených slov.³⁸ Zatímco v *nó* je tedy *utai* širší pojem označující zpívané i „mluvené“ části hry, v *kjógenu* slovo *utai* označuje spíše jednotlivé písně, které bývají menšinou součástí *serifu*. Jamamoto uvádí, že na rozdíl od *nó*, při zpěvech *kjógenu* je důležité, aby zpívaná slova či mluvené repliky zněly radostně a příjemně, a melodie či atmosféra projevu není zas tak důležitá. Také dodává, že s tím spojené mluvené repliky *serifu*, na rozdíl od zpěvu, nekladou velký důraz na přesnou výslovnost.³⁹

Podobně tedy jako u *utai* i *mai* neoznačuje pouze tanec, ale i chůzi, sedání a vstávání či pohyby s vějířem.⁴⁰ To vše pak tvoří ucelené představení *nó* a *kjógen*. Kromě tanců zahrnutých do her *kjógen* existují také samostatné krátké tance nazývané *komai* (小舞). Při těchto tancích na sobě herci mají jednoduché, většinou černé kimono a dlouhé kalhoty *hakama*. Zeamiho poučky k tanci se vztahují nejen na hry *nó* ale i na tance *nó* nazvané *šimai* (仕舞). Přestože základní technika tanců *nó* i *kjógen* je stejná, existuje mezi těmito tanci několik základních rozdílů. Proto se některé Zeamiho rady nemohou vztahovat k hercům *kjógenu*.

Největším z těchto rozdílů je propojení tanců se zpěvy. Zeami v *Kakjó* v části nazvané *Nejdříve slyšet, poté vidět* (先聞後見 *Senmon kóken*) uvádí, že je důležité, aby

³⁷ Z anglického překladu „Two arts, singing and dance“ od Toma Harea.

³⁸ JAMAMOTO, Tódžiró. *Kjógen no kotodama*, str. 38.

³⁹ Tamtéž, str. 38.

⁴⁰ Tamtéž, str. 29

herci dali divákům čas slyšet slova písňe a až poté je zobrazovali ve svém tanci. Jako příklad uvádí pláč.

Nejdříve nech diváky slyšet slovo „plakat“ a chvíli poté, co bylo toto slovo vysloveno, přitiskni rukávy ke svému obličejí a dokonči tak tento akt s vizuálním napodobením. Pokud bys přitiskl své rukávy ke svému obličejí předtím, než měli šanci pochytit slovo „plakat“, bude to působit jako opožděná myšlenka a celý akt bude dokončen během tohoto slova. Tímto způsobem bude vizuální efekt u konce a zbude pocit, že toto slovo zůstává ponecháno nedokončené.⁴¹

Jak tedy Zeami popisuje, je velice důležité, aby se konkrétní úkony *nóového* tance mírně opožďovaly za zpěvem a daly tak šanci divákům slyšet, co se v písni odehrává a až poté spatřit vizualizaci děje. Jamamoto uvádí, že v současném *nó* se tato zásada stále dodržuje a je časté, že se pohyby herce od zpěvu opožďují o dvě móry.⁴² Na druhou stranu, tance *kjógenu* by, podle Jamamota, měly přesně sedět ke slovům zpěvu či mluvení. Mluvené repliky, se kterými jsou *kjógen mai* často spojené, se výrazně liší svou rychlostí od pomalu zpívaných *utai* a nenabízí tak divákům stejné množství času pro vyslechnutí jednotlivých slov. I proto jsou tance v divadle *kjógen* nacvičovány tak, aby se za zpěvem, případně mluvením neopožďovaly.⁴³ O tomto rozdílu mezi tanci *nó* a *kjógenu* se zmiňoval již Ókura Tora Akira ve svém díle *Waranbe gusa* a v rodině Jamamoto jsou na to herci při výcviku upozorňováni.⁴⁴ Je však zajímavé, že Rumánek naopak tvrdí, že současná praxe v divadle *nó* se od Zeamiho teorií výrazně liší a pohyb je často iniciován se zpěvem, případně i předchází slova, která se k němu vážou.⁴⁵

Dalším rozdílem mezi tanci *kjógen* a *nó* je pohyb po jevišti. Přestože v obou divadlech je důležitá pomyslná středová linie jeviště, v *nó* na rozdíl od *kjógenu* není tak často využívána. Herci *nó* často tančí v kruhu či půlkruhu, zatímco tance *kjógenu* jsou spíše v ostřejších úhlech či lineární, s otočkami a změnami směru u sloupu *mecukebašira* (na levé straně jeviště z pohledu čelního diváka, 目付柱) a sloupu

⁴¹ ZEAMI, *Kakjó*. In HARE, Thomas Blenman. *Zeami, Performance Notes*, str. 100.

⁴² JAMAMOTO, Tódžiró. *Kjógen no kotodama*, str. 36.

⁴³ Tamtéž, str. 36.

⁴⁴ Tamtéž, str. 35.

⁴⁵ RUMÁNEK, Ivan. *Japonská dráma nó: žánr vo vývoji*, str. 272.

wakibašira (na pravé straně jeviště z pohledu čelního diváka, 脇柱). Navíc výše zmiňovaná centrální linie slouží mnohdy jako imaginární kulisa, která může představovat břeh řeky či plot apod.⁴⁶

4.1 *Mai* jako první trénink

Zeami ve svých pracích mnohokrát zmiňuje důležitost dvou umění pro výcvik herce a uvádí, že než se herec začne soustředit na dramatické „napodobování“, *monomane*, je důležité, aby mistrně ovládl umění tance a zpěvu. Poprvé toto poučení uvedl již ve *Fúšikadenu*, kde v kapitole o rozdělení tréninku podle věku herce uvádí, že až do zhruba 12 let, by děti měly cvičit pouze zpěv a tanec. I kdyby bylo dítě sebenadanější, nemělo by být učeno jakémukoliv *monomane*.⁴⁷ To samé uvádí napříč svými díly, nejčastěji například v *Šikadó*, které pojednáním o dvou uměních začíná. Ale také v *Kakjó*, kde mimo jiné píše, že pokud by herec kombinoval ve svých začátcích studium dvou umění se třemi styly, jeho vystoupení by bylo pouze povrchní a dosáhl by pouze „dočasného květu“ (一旦の花, *Ittan no hana*).⁴⁸ Také v pozdějším krátkém textu doplněném o ilustrace nazvaném *Kresby postav tří stylů a dvou umění* (二曲三体形図, *Nikjoku santai keizu*) toto zmiňuje.

Postava dítěte ztělesňuje *júgen*. Jeho umění jsou tanec a zpěv. Jakmile jsi ovládl tato dvě umění, spojí se v jedno a ty se staneš dokonalým hercem s celoživotním příslibem a vznešeným výstupem... Důležitou strategií je netrénovat tři styly v dětství, avšak později si zachovat dětskou přitažlivost během tří stylů.⁴⁹

I v rodině Jamamoto začíná trénink nového žáka právě zpěvem a tancem. Při hraní *kjógenu* herci využívají chůzi *suriaši* (すり足), při které noha klouže po jevišti a až na konci kroku se jemně zvedne špička nohy a poté opět položí. I jiné pohyby jsou

⁴⁶ JAMAMOTO, Tódžiró. *Kjógen no kotodama*, str. 37.

⁴⁷ ZEAMI, *Fúšikaden*. In HARE, Thomas Blenman. *Zeami, Performance Notes*, str. 27.

⁴⁸ ZEAMI, *Kakjó*. In HARE, Thomas Blenman. *Zeami, Performance Notes*, str. 110.

⁴⁹ ZEAMI, *Nikjoku santai keizu*. In HARE, Thomas Blenman. *Zeami, Performance Notes*, str. 141.

při hraní výrazně odlišné od běžného života. Proto je pro hraní *kjógenu* důležité, aby herec uměl tančit.⁵⁰

Tódžiró IV. uvedl, že v začátcích výcviku herce v rodině Jamamoto se tréninky zaměřují hlavně na ovládnutí chůze, sedání či vstávání a zacházení s vějířem. To vše je spojeno v tanci *komai* nazvaném *Sakazuki* (盃), který slouží jako první tréninkový tanec pro herce.⁵¹ Je to tanec zdánlivě velice jednoduchý a celý trvá zhruba minutu. Jeho základem jsou pomalé drobné kroky držící se středové linie jeviště. Herec nejdříve opatrně nakračuje dopředu a zpět a poté následuje rychlejší chůze až k přednímu kraji jeviště. Následně se herec vrací do počáteční pozice a jedním drobným krokem směrem k *wakibašira* poprvé opouští středovou linii. Celý tento tanec je doplněn o pohyby vějířem, které jsou s přibývajícími kroky a rychlejším tempem náročnější na koordinaci. Na závěr se herec vrátí do počáteční pozice, složí vějíř a opět se posadí do podřepu, ze kterého celý tanec i začal.

Jak Zeami píše v kapitole *Kakjó* nazvané „Oči vpřed a mysl vzad“ (目を前に見て、心が後ろに置いて, *Me o mae ni mite, kokoro ga uširo ni oite*),⁵² při tanci herec musí svou mysl oprostit od svého těla a pokusit se spatřit sám sebe zvnějšku. Měl by tedy vidět nejen to, co je před ním, ale i to, co je za ním.⁵³ Právě k tomu slouží tento první tanec *Sakazuki*. V našem rozhovoru Tódžiró IV. uvedl, že tento tanec poprvé představuje herci prostor jeviště a slouží hlavně k tomu, aby si herec uvědomil jeho střed. Je velice důležité, aby při chůzi po centrální linii herec vždy věděl, odkud vyšel a kolik kroků je mezi ním a okrajem jeviště. V závěru tance, při úkroku mimo centrální linii, je nezbytné, aby herec neukročil příliš a následně se vrátil zpět přesně na tuto linii. Kvůli tomu, že jeviště *nó* a tedy i *kjógenu* jsou vždy stejně veliká, je fyzické zapamatování jejich rozměrů nesmírně důležité. S tím, jak herec roste, se samozřejmě počet kroků potřebný pro přechod celého jeviště mění, a proto je uvědomění si prostoru jeviště hlavním bodem tréninku herce i v dalších obdobích jeho života.

Dalším bodem v tréninku tohoto tance je synchronizace pohybu rukou a nohou. Když herec vykračuje vpřed k přednímu okraji jeviště, vlnitým pohybem zvedá obě ruce a následně opět připažuje. Na počátku tohoto pohybu odpovídá jeden krok zvednutí

⁵⁰ Šigejama Šime (茂山七五三) v dokumentu *Nihon Dentó Geinó*.

⁵¹ Tento tanec není nikdy součástí veřejného vystoupení, slouží pouze jako cvičení pro začínající herce. (HARADA, Kaori. *Kjógen o cugu*, str. 43)

⁵² ZEAMI, *Šikadó*. In OMOTE, Akira, Šúiči Kató. „Zeami-Zenčiku. Nihon Šisó Taikēi“, str. 88.

⁵³ ZEAMI, *Šikadó*. In HARE, Thomas Blenman. *Zeami, Performance Notes*, str. 102.

rukou a druhý krok jejich připažení. Postupně se však kroky zrychlují a ruce se svými pohyby opoždějí od nohou. Proto je velice obtížné zkoordinovat rychlost rukou a nenechat se strhnout tempem chůze. Samotné rozevírání vějíře či sedání si do podřepu, aniž by herec ztratil balanc či se shrbil, je také velice důležitou podstatou tohoto tance. Přestože celý tanec *Sakazuki* trvá pouhou minutu, obsahuje všechny základní prvky *kjógenu* a je proto pro herce velice důležitým prvním krokem.

Poté, co herci v rodině Jamamoto zvládnou *Sakazuki*, se postupně učí další tance *komai*, které jsou vždy o něco obtížnější než ty předchozí. Po *Sakazuki* například následuje tanec *Cučiguruma* (土車), který zahrnuje už výraznější pohyby mimo centrální linii, směrem k oběma předním sloupům. A poté následuje tanec *Jukijama* (雪山), který zahrnuje náročnější pohyby vějířem a také kruhový pohyb kolem centrální linie.⁵⁴ Obtížnost a množství tanců se postupně zvyšují, a v počátcích svého výcviku se herci snaží zvládnout co nejvíce z celkových dvaceti dvou tanců *komai*.

4.2 Trénink *utai*

Stejně jako je *mai* důležitým tréninkem pro tělo, *utai* je v divadle *kjógen* důležitým tréninkem pro vokální projev. Neustálým opakováním jednotlivých tanců a zpěvů si herci osvojují základy pro dokonalé vystoupení. V *utai* jsou těmito základy výslovnost, rytmus či důraz, které jsou důležité nejen pro samotný zpěv, ale i pro vyprávění *katari* či mluvené repliky ve hrách *kjógenu*, které mají také specifickou melodii a rytmus. Pokud tedy herec chce zvládnout řeč v divadle *kjógen*, musí také umět zpívat.⁵⁵ Stejně jako tance *mai*, i *utai* jsou často součástí her *kjógen*, existují však i krátké písně zpívané při oslavných příležitostech, nebo také písně sloužící jako doprovod k tancům *komai*. Na rozdíl od zpěvů *nó* se v *kjógenu* však nelze držet rytmu bubínků doprovodné hudby, a proto je zapotřebí pečlivě studovat rytmus a hlavně jednotlivé pomlky a nádechy.

V našem rozhovoru Tódžiró IV. zdůrazňoval, že je velice důležité nezjednodušovat si zpívání. V *utai* nesmí být slova, která mají zůstat spolu, oddělená nádechem či pomlkou. Proto herci mnohdy zpívají dlouhé pasáže na jeden nádech a při tom musí přesně dodržovat náročnou melodii. Tódžiró vyprávěl, jak jeho prasynovec Rintaró často z únavy zjednodušuje melodii zpěvu a některé tóny se mu tak ze zpěvu vytráčí. Také mívá problém s dodržením fráze na jeden nádech a slova na konci fráze

⁵⁴ JAMAMOTO, Tódžiró. *Kjógen no kotodama*, str. 34.

⁵⁵ Šigejama Šime v dokumentu *Nihon Dentó Geinó*.

jsou tak často zpívána slaběji či zanikají. Stejně problémy má mnoho herců *kjógenu* a často, místo aby je napravili, pouze zjednoduší celou píseň zrychlením tempa, či zúžením melodie. Proto, uvedl Tódžiró, je důležité, aby písni *utai* herci neustále cvičili, a i na zkušenější herce je třeba neustále dávat pozor, aby si zpívání nezjednodušovali.

Zeami ve svých pracích často klade důraz na podobný problém, a to na špatnou výslovnost jednotlivých slabik. V *Kakjó* uvádí, že důležitou disciplínou při studiu zpěvu je jasné rozlišování slabik a jejich pasování do melodie. Klade také důraz na plynulost přechodu z fráze do fráze a hlavně na důraz na slabikách, který když je umístěn nesprávně, způsobuje dojem špatného vyslovování.⁵⁶

Jednou z nejdůležitějších Zeamiho tezí týkajících se zpěvu je tzv. *Iččó niki sansei* (一調二機三声). Jedná se o způsob vydávání hlasu při zpěvu. *Iččó*, „první je výška tónu“, Zeami vysvětluje tak, že nejdříve se zpěvák musí soustředit na výšku tónu flétny a tónu, který chce zpívat. Druhé následuje *ki*, které odborníci překládají různě. Hare chápe *ki* jako „životní sílu“, ale uznává, že může také znamenat „moment“ či „šanci“.⁵⁷ Jamamoto zase toto druhé *ki* označuje za načasování a rytmus.⁵⁸ Jako třetí pak následuje samotný hlas *sei*.

V našem rozhovoru Jamamoto tuto Zeamiho tezi zdůrazňoval jako jedno z pravidel, která se týkají i zpěvu v *kjógenu*. Herci sice kvůli absenci hudebního doprovodu v *kjógenu* neslyší tón flétny, ale podobně jako herci *nó* se musí soustředit na tón, který chtějí zpívat a ve správném rytmu nakonec vydat samotný hlas. Jak jsem zjistila z pozorování tréninku Tódžiróa IV. s Rintaróem, pro dodržení tohoto správného rytmu je důležité přesně dodržovat pomlky mezi jednotlivými částmi písni. Tyto pomlky jsou nacvičovány tak, že učitel na konci fráze udeří vějířem o zem, na druhou dobu jej ve stejném tempu zvedne a nakonec ukáže směrem k žákovi, který díky těmto třem rytmickým pohybům odhadne správný okamžik nástupu a dokáže se tak připravit na zpěv další fráze. Tódžiró takto s Rintaróem cvičil pomlky při prvním zpěvu písni a při druhém zpěvu už vějířem naznačoval pouze v případech, kdy Rintaró začal ztrácet rytmus.

Jamamoto však uvedl, že i přes to, že lze uplatnění Zeamiho teorie o *Iččó niki sansei* nalézt v současném divadle *kjógen*, herci v rodině Jamamoto toto vydávání hlasu nevnímají jako tradiční Zeamiho učení, ale spíše jako něco, co se díky poctivému

⁵⁶ Zeami, *Kakjó*. In HARE, Thomas Blenman. *Zeami, Performance Notes*, str. 120.

⁵⁷ HARE, Thomas Blenman. *Zeami, Performance Notes*, str. 81.

⁵⁸ HARADA, Kaori. *Kjógen o cugu*, Str. 109.

tréninku zpěvu stává pro herce přirozeným.⁵⁹ Také mluvené repliky v *kjógen* jsou rychlejší než v *nó*, a proto není dostatek času na fyzickou přípravu každé promluvy a tuto Zeamiho teorii zde uplatnit nelze.⁶⁰

Mai a *utai* jsou tedy i v divadle *kjógen* důležitým počátečním bodem v tréninku každého herce. V rodině Jamamoto se nejdříve začíná krátkým tancem *Sakazuki*, který novému žákovi představí základní pohyby po jevišti a zacházení s vějířem a následně se přidávají další, náročnější tance. Trénink *utai* přichází až o něco později a následně se přidávají tance, při kterých herec zároveň zpívá. V takových případech se nejdříve natrénuje doprovodná píseň, a až když herec umí slova i přednes písně, začíná trénovat tanec, který zpěv doprovází. Dokud takto začínající herec není připraven trénovat *monomane*, cvičí pouze tato „dvě umění“.

Období, kdy herci rodu Jamamoto cvičí pouze *buka nikjoku*, je však mnohem kratší, než jak vyžaduje Zeami. Ten, jak bylo výše zmíněno, ve *Fúšikadenu* uvádí, že herec by měl zůstat u dvou umění až do zhruba dvanáctého roku, neměl by tedy cvičit *monomane* dříve než pět let po zahájení výcviku. Avšak dle slov Tódžiróa IV., v rodině Jamamoto přichází první dramatická role již po roce a půl výcviku. V rozhovoru s Haradou uvedl, že on osobně se během tohoto roku a půl naučil zhruba polovinu z tanců *komai*.⁶¹ To, že herec přejde k dramatickým rolím, však neznamená, že pro něj skončil trénink „dvou umění“. Naopak, v rodině Jamamoto je na tento trénink kladen velký důraz, a často se k němu vrací. Tódžiró IV. toto popsal slovy, které se předávají v rodině po generace, a to: „*utai* a *mai* nelze dostudovat“ (*Utai to mai ni socugjó wa nai, 謡と舞に卒業はない*)⁶²

⁵⁹ Interview, JAMAMOTO, Tódžiró, listopad 2014.

⁶⁰ HARADA, Kaori. *Kjógen o cugu*, str. 108.

⁶¹ Tamtéž, str. 44.

⁶² Tamtéž, str. 201.

5 TRÉNINK V RŮZNÝCH OBDOBÍCH ŽIVOTA

Zeami ve svém díle *Fúšikaden* podrobně rozepsal, jak by měl postupovat trénink herce v určitém věku. V první kapitole tohoto spisu nazvané *Nenrai keiko džódžó* (年来稽古条々, *Poučení o cvičení podle věku*)⁶³) rozděluje herecký život do sedmi období a popisuje, jak by měl být žák veden, jak by měl postupovat trénink a na co si dát při výcviku pozor. Napříč všemi obdobími zmiňuje různé podoby hercova „květu“. V úplných začátcích, až do zhruba sedmnácti let, herec ztělesňuje jakousi dětskou krásu, která se projevuje ve všem, co herec dělá. Zeami však píše, že tento „květ“ není pravým „květem“ a brzy se vytrácí. Pokud tedy herec pilně netrénuje, jeho vystoupení nebude v pozdějších letech dosahovat patřičných kvalit. Tódžiró IV. tento jev označil jako *šónen no hana* („chlapecký květ“, 少年の花). V následujících letech, tedy dle Zeamiho od zhruba sedmnácti let, dochází u herce k mnoha fyzickým změnám a tím trpí nejen jeho vystoupení, ale i sebevědomí. To se napraví zhruba kolem čtyřiačtyřicátého roku, kdy se hercovo vystoupení začíná přesouvat do dospělosti a herec začíná získávat první uznání veřejnosti. Zeami však opět zdůrazňuje, že v tomto věku stále herec nedosahuje „pravého květu“. Dodává, že mnoho herců si v tomto období neuvědomuje, že tento jejich „květ“ je pouze dočasný, a pokud nebudou na sobě právě v této době pracovat, jejich „pravý květ“ nikdy nevykvetne. Ve věku kolem 35 let by měl herec dosahovat uměleckého vrcholu a měl by si tak získat uznání a slávu. To však neznamená, že by měl herec polevit ve svém úsilí. Pokud by během tohoto období herec nedosáhl vrcholu ve svém umění, jeho herectví bude po 40. roku života upadat a už nikdy nedosáhne uznání či slávy. Až tedy v tomto pozdějším období, mezi 44. a 45. rokem života, herec dosahuje „pravého květu“. „Květ, který jsi až do teď neztratil, musí být tím pravým květem tvého talentu,“ píše Zeami.⁶⁴ Zároveň však uvádí, že v tomto věku začíná herec již stárnout a měl by pomalu přejít do vedlejších rolí a podporovat mladší, méně zkušené herce. Také by se herec v tomto věku měl vyvarovat rolí bez masky, jelikož jeho vzhled už vykazuje známky stáří. Posledním obdobím, které Zeami popisuje, věk padesáti let a více. Od tohoto věku by herec již neměl hrát. Jeho vzhled je již výrazně ovlivněn věkem a ať už jeho umění dosáhlo vrcholu, či naopak jeho „květ“ uvadl, tak i tak nemá co ukázat. Na druhou stranu Zeami dodává, že jeho otec, Kan'ami, předvedl

⁶³ Překlad Ivan Rumánek

⁶⁴ Zeami, *Fúšikaden*. In HARE, Thomas Blenman. *Zeami, Performance Notes*, str. 30.

své poslední vystoupení pouhé dva týdny před svou smrtí (zhruba v padesáti letech), avšak jeho představení bylo nádherné a zdálo se jakoby jeho „květ“ rozkvetl ještě více.

V rodině Jamamoto taktéž existuje určité věkové rozdělení při tréninku a postupy výcviku či určení toho, co bude herec hrát, se s přibývajícimi zkušenostmi liší. Tato část práce se zaměřuje právě na toto věkové rozdělení a konkrétní praktiky v rodině Jamamoto napříč generacemi.

5.1. Trénink v dětském věku

V již zmíněném rozdělení dle věku Zeami uvádí jako ideální věk pro začátek tréninku umění *nógaku* sedm let. V tomto věku se u dítěte projevuje přirozený talent vycházející z toho, co dítě dělá z vlastní vůle. Proto by se v začátcích tréninku měla dítěti ponechat určitá volnost a učitel by neměl příliš zdůrazňovat, co je špatné a co je dobré.⁶⁵

V rodině Jamamoto je věk dětí začínajících s divadlem *kjógen* nižší než Zeami uvedl, i s ohledem na západní počítání. Tódžiró IV. a jeho bratři začínali s výcvikem v pěti letech dle *kazoedoši* (dle západního počítání zhruba ve čtyřech letech)⁶⁶ a o generaci mladší Norihige, či jeho bratr Norišige už v pěti letech (dle západního počítání) stáli poprvé na jevišti. Vezmeme-li v potaz tvrzení uvedené v předchozí kapitole, že zhruba rok či rok a půl herci v rodině Jamamoto trénují pouze tanec a zpěv a až poté přicházejí první dramatické role, lze předpokládat, že Norihide a jeho bratři začali trénink již zhruba ve čtyřech letech. Nejmladší, nyní třiadvacetiletý Rintaró navíc již ve čtyřech letech poprvé vystupoval. Tódžiró IV. však přiznal, že případ Rintaróa byl velice ojedinělý. V našem rozhovoru vzpomínal:

Už když mu byl rok nebo dva, tak zkoušel chodit, napodoboval naše pohyby, zkoušel zpívat.... tak jsme si řekli, že to s ním zkusíme. Bylo to nezvykle brzo. My jsme tenkrát hodně trénovali *Sanbasó* (三番三). A zdálo se, že se mu líbil ten rytmus. Měl o to velký zájem, a dokonce měl i video, ale doma neměli videopřehrávač. Tak vždy, když přišel sem na návštěvu, přiběhl jako vítr, okamžitě strčil kazetu do videopřehrávače

⁶⁵ ZEAMI, *Fúšikaden*. In HARE, Thomas Blenman. *Zeami, Performance Notes*, str. 26.

⁶⁶ JAMAMOTO, Tódžiró. *Sanse Tódžiró-ki*, Norihisa Keiko kó, str.1.

a upřeně ho sledoval a snažil se ho napodobit. Vždy křičel „*šanbašó*, *šanbašó*“ a tancoval.⁶⁷

Jedním z hlavních faktorů, které rozhodují o tom, kdy dítě začne s tréninkem je tedy samotný zájem dítěte. Dochází však také k případům, kdy dítě žádný zájem o divadelní řemeslo neprojevuje, ale na přání rodičů je jeho trénink zahájen, a to většinou poté, co dítě dosáhne pátého roku. Nejčastěji k tomu dochází v případech, kdy otec dítěte je sám hercem. Mimo to jsou i jiné faktory, které ovlivňují rozhodnutí o tom, kdy s dítětem začít trénink, například jeho fyzická zdatnost. Díky všem těmto faktorům může trénink herců v rodině Jamamoto začít mnohem dříve, než Zeami uváděl.

Protože je *Sakazuki* v rodině Jamamoto tradičně prvním tancem, který herec cvičí, je samozřejmé, že je i součástí úplně prvního tréninku dítěte. Ten však slouží spíše jako rodinný ceremoniál, který uvádí chlapce do hereckého světa. Tento trénink je mnohem jednodušší a spíše seznamuje dítě s tím, jak budou jednotlivé zkoušky vypadat apod. Pro Tódžiróa IV. tento ceremoniál proběhl na japonský den dětí, 5. května 1941. Tódžiró III. si ve svém deníku k tomuto dni poznamenal pouze dvě krátké věty: „Zahájili jsme trénink. Vějíř v rukou ještě pevně neudrží.“⁶⁸ Tódžiró IV. naopak ve svých poznámkách vzpomíná rozsáhle.

Obrázek 2 Jamamoto Tódžiró IV., první trénink, 4 roky, 5. května 1941⁶⁹



„Ten den, kdy jsem zahájil trénink, si pamatuji naprosto přesně. Dostal jsem nové kimono, *hakama*, *tabi* i zdobený vějíř a byl jsem odveden na jeviště. Cvičili jsme *Sakazuki*, ale spíše než trénink to byl takový ceremoniál. Do té doby jsem viděl, jak jiní žáci prochází přísným výcvikem, takže jsem cítil, že toto je něco jiného. Věděl jsem, že tento trénink je jednodušší a není tak přísný, a byl jsem z toho zklamaný.“⁷⁰

⁶⁷ Interview, JAMAMOTO, Tódžiró, listopad 2014.

⁶⁸ JAMAMOTO, Tódžiró. *Sanse Tódžiró-ki*, Norihisa Keiko kó, str.1.

⁶⁹ Tamtéž

⁷⁰ Tamtéž

Tímto prvním tréninkem je zahájen již zmíněný rok či rok a půl cvičení pouze „dvou umění“, tance a zpěvu, kdy se mladý herec zaměřuje hlavně na zvládnutí důležitých základů pro divadlo *kjógen* a až poté přicházejí první dramatické role.

5.1.1 První dramatické role

Ve svém rozdělení Zeami píše, že dítě by mělo být učeno různé role až od zhruba dvanácti či třinácti let (resp. mezi desátým a třináctým rokem života dle západního počítání). Ovšem tyto role by neměly být až moc dramatické, protože v dětském podání nevypadají dobře a nijak nepřispívají ke zvýšení schopností dítěte. Důraz také klade na fakt, že dokud je herec v dětském věku, vše, co dělá, dosahuje *júgenu* a jeho chyby tak zůstávají skryty, zatímco přednosti působí ještě lepším dojmem. Právě proto by v počátcích tréninku mělo dítě studovat hlavně to, v čem tento dětský přirozený *júgen* vynikne.

Právě těmto požadavkům odpovídá první dramatická role v rodině Jamamoto, kterou je tradičně role *ado* ve hře *Iroha* (伊呂波). V této krátké hře je *šite* rolí děd, který se snaží naučit svého vnuka, role *ado*, všech 48 mór pomocí básně *Iroha*.⁷¹ Vnuk si však stěžuje, že si báseň nikdy nezapamatuje a kritizuje dědovo učení. Následně dochází ke klasickému nekonečnému papouškování, které vrcholí zápasem obou aktérů. Tato role vnuka je jednou z těch, které mohou zastávat pouze děti a perfektně tak vyzdvihuje jejich přednosti.⁷² Stává se také v rodině Jamamoto často první rolí, se kterou herec poprvé veřejně vystupuje na tzv. *hacubutai* (初舞台, debut). Tato první role herce se liší podle rodu či *kjógenovské* školy. Ve škole Ókura bývá hrou pro *hacubutai* právě *Iroha* a *Šibiri* (痺), ve škole Izumi je pak první rolí slavná role opičky ve hře *Ucubozaru* (鞆猿, *Opice a toulec*).⁷³ Ve vztahu s tímto faktem se někdy kariéra herce *kjógenu* označuje jako „od opice k lišce“, protože začíná první dětskou rolí opice v *Ucubozaru* a vrcholí velice náročnou rolí lišky ve hře *Curigicune* (釣狐, „Liška a lovec kožešin“).⁷⁴

V rodině Jamamoto je role ve hře *Iroha* častěji onou první rolí, avšak Tódžiró IV., na rozdíl od svých bratrů, poprvé vystupoval se svým otcem ve hře *Šibiri* 29. listopadu 1942. Dle jeho názoru to bylo proto, že role sluhy Tarókadži, kterou ztvárňoval v *Šibiri* je více samostatná, a tedy náročnější než role vnuka v *Iroze*.

⁷¹ Klasická japonská báseň, která se skládá ze všech 48 mór, z nichž se každé vyskytuje pouze jednou.

⁷² Interview, JAMAMOTO, Tódžiró, listopad 2014.

⁷³ HARADA, Kaori. *Kjógen o cugu*, str. 48.

⁷⁴ IEZZI, Julie a Jonah SALZ. *Kyogen leaps out of Noh's shadow*, str. 7.

Přiznává, že otec na něj byl přísnější, protože byl nejstarší syn, a vedl ho k větší samostatnosti. Jeho bratři navíc měli problémy se složitějšími rolemi a Tódžiró IV. tak cítil velkou zodpovědnost jako budoucí hlava rodu.⁷⁵

Obrázek 3 Jamamoto Tódžiró IV., *hacubutai*, hra *Šibiri*, 29. listopadu 1942⁷⁶



To, že začal svůj trénink *monomane* náročnější rolí, však neznamenal, že si nezahrál roli ve hře *Iroha*. Hned po svém *hatsubutai* zahájil trénink této role a dva měsíce po svém debutu, 24. ledna 1943, s ní již poprvé vystupoval. Tentýž rok 8. listopadu si k Tódžiróovu vystoupení *Iroha* jeho otec napsal do deníku poznámku, že musí syna pochválit za úžasný výkon, který předčil všechny dosavadní.⁷⁷ Dva měsíce na to Tódžiró IV. odehrál *Irohu* naposledy.

Takovýchto her, které herec hraje pouze do určitého věku a většinou ne déle než rok, je v *kjógenu* několik. Pravděpodobně nejznámější z nich je již zmíněná role opičky ve hře *Ucubozaru*. Právě role opice v *Ucubozaru* vyžaduje pro dokonalost onen dětský *júgen*. Součástí této hry je totiž scéna, kdy se trenér opice baví s knížetem *daimjó*. Během toho rozhovoru si opice pod nohama svého majitele libovolně hraje. Pro dosažení perfektního vystoupení je důležité, aby se dítě v této scéně hodně pohybovalo

⁷⁵ HARADA, Kaori. *Kjógen o cugu*, str. 50.

⁷⁶ JAMAMOTO, Tódžiró. *Sanse Tódžiró-ki*, Norihisa Keiko kó, úvodní strana.

⁷⁷ Tamtéž, str.2.

a vypadalo tak více jako opravdová opice, ale bohužel je to něco, co nelze naučit – dítěti je ponechána volnost, a tak opravdu záleží pouze na jeho dětském talentu. Tódžiró IV. uvedl, že jsou děti, které s tím mají problém a vůbec se nehýbají, ale právě Rintaró, který byl již od malička velice neposedný, v této scéně vynikl.⁷⁸

Obrázek 4 Tódžiró III. a Tódžiró IV. ve hře *Ucubozaru*⁷⁹



I přes to, že v jiných částech hry musí opice předvést pečlivě natrénované tance, bývá dítěti ponechána určitá volnost. Tódžiró IV. začal trénink *Ucubozaru* v květnu 1943 a na konci měsíce tuto roli převedl veřejně. Jeho otec k tomuto vystoupení ve svém deníku poznamenal: „Opici jsme moc netrénovali. Píseň si stále moc nepamatuje a jeho tělo se tak nepohybuje úplně volně. Při tanci kouká všude kolem. To však působí velice přirozeně, jako opravdová opice. Záměrně jsem ho proto nepokáral.“⁸⁰ Tento přístup odpovídá Zeamiho radám z *Fúšikadenu*, kde píše, že by dítě v počátcích tréninku nemělo být příliš káráno a mělo by se nechat téměř volně tančit a projevovat své nadání. Tódžiró IV. však uvedl, že dle jeho osobního názoru role opice není dobrou rolí pro *hacubutai*. První hercovo vystoupení by mělo být ucelenou rolí, která dává herci trochu samostatnosti a po jejímž odehrání má herec pocit, že zahrál

⁷⁸ Interview, JAMAMOTO, Tódžiró, listopad 2014.

⁷⁹ JAMAMOTO, Tódžiró. *Sanse Tódžiró-ki*, Norihisa Keiko kó, str. 34.

⁸⁰ Tamtéž, str. 2.

„opravdové“ vystoupení. Tento pocit role opice nenabízí, protože je po celou hru vedena cvičitelem saruhiki, kterého navíc hraje tradičně otec dítěte. Navíc tato role nemá žádnou repliku a je hodně založená na tanci.⁸¹ Tódžiró dodává, že ve škole Ókura je pro *hacubutai* nepřijatelné, aby herec hrál pouze vedlejší roli a navíc musel přenechat velkou část hry jiným hercům.⁸² Zeami se přímo k *hacubutai* ve svých tezích nevyjadřuje, avšak dle jeho rad o tom, že by začínající herec neměl být příliš brzy učen *monomane*, a jeho velkému důrazu na techniku „dvou umění“, si osobně myslím, že pro první dramatickou roli by se hodila spíše hra *Ucubozaru*. V této roli totiž herec pilně trénuje tance opičky, které jsou svou podobou blíže *mai*, a zároveň začíná s „napodobováním“, které však není příliš vážné a při jejím ztvárnění je mu ponechána jistá volnost pro vývoj jeho dětského talentu. Zároveň v porovnání se *Šibiri* tato role není tak náročná, a proto je vhodnější pro první trénink *monomane*.

Po *hacubutai* postupně herci přibírají další a další role, které jsou stále náročnější a brzy od nich přecházejí k rolím, které jim zůstávají až do dospělosti. Například Tódžiró IV. již v osmi letech nastudoval hru *Kaki Jamabuši* (柿山伏, *Horský mnich, zloděj tomelů*), se kterou vystupuje dodnes.

5.1.2 Přechodné období

Dalším obdobím, které Zeami uvádí a které je velice problematické, je mezi sedmnáctým a osmnáctým rokem života herce. Problematickým je proto, že v tomto věku herec ztrácí svůj dětský šarm. Jeho fyzický vzhled už nepůsobí tak roztomilým dětským dojmem a jeho hlas se začíná měnit. Tím se pro něj také stává zpěv obtížnějším a je proto velice důležité, aby trénoval polohu tónu. „Pokud by se ti lidé smáli při tvém tréninku, nevěnuj jim žádnou pozornost a zkoušej v soukromí“ radí Zeami.⁸³

Tódžiró přiznává, že toto období je pro herce jedním z nejtěžších. Jak se vytratí přirozený *júgen*, který je spojený s dětským zevnějškem, začínají se víc ukazovat hercovy nedostatky. Největším problémem je pak samotný hlas. Pro Tódžiróa toto období nastalo zhruba ve třinácti letech. „Bylo to, jako kdybych ztratil hlas a vycházelo ze mě jen takové pískání. Nemohl jsem si ale dovolit přestat a čekat až se hlas vyvine

⁸¹ HARADA, Kaori. *Kjógen o cugu*, str. 48.

⁸² HARADA, Kaori. *Kjógen o cugu*, str. 50.

⁸³ ZEAMI, *Fúšikaden*. In HARE, Thomas Blenman. *Zeami, Performance Notes*, str. 28.

a bylo to pro mě velmi trapné,“ vzpomíná.⁸⁴ Navíc dodává, že v té době se i jeho tělo výrazně měnilo – nohy a ruce jakoby se natáhly. Při trénincích tak mívával problém se správným držením těla. Jeho otec se na toto soustředil a kdykoliv se Tódžiró IV. shrbil či svěsil ramena, bouchl ho přes záda. Běžné tréninky však mnohdy trvají i několik hodin, a tak postupem času dochází nejen síla, ale i soustředěnost. Právě udržení pozornosti během celého tréninku je jednou z největších překážek, hlavně v tomto věku. Tódžiró IV. přiznává, že toto období bylo pro něj velice náročné, a proto své žáky nyní často upozorňuje, že během tréninku je vždy potřeba se naplno soustředit.⁸⁵ Je zajímavé, že zatímco Zeami radí, aby herci méně trénovali a nebyli na sebe moc přísní, Tódžiró IV. i jeho otec prosazují stejnou, nebo dokonce větší přísnost než jindy. To však může v tomto problematickém věku u herce vyvolat nechuť k tomuto umění a hrozí, že s ním skončí. Navíc pro mnohé chlapce je v tomto věku kolem patnácti let velice obtížné přijímat kritiku i kvůli tomu, že do té doby jejich dětský *júgen* všechny okouzloval. Tódžiró IV. v rozhovoru s Haradou vzpomínal na to, kdy on sám chtěl s *kjógenem* skončit.

Jednou po vystoupení, které se zrovna moc nepovedlo, jsem zaslechl rozhovor dvou diváků: „Tamta Norihisova chyba byla hrozná, co? To je vidět učení jeho otce.“ Rozčílilo mě, že kvůli mojí chybě mluvili zle i o mém otci. Bylo to hrozné. Tak jsem se zapsal do různých školních klubů a dělal spoustu věcí mimo *kjógen* a uvědomil jsem si, že mám spoustu možností, které chci zkusit. Tak jsem jednoho dne přišel za otcem a oznámil mu, že končím. Otec na to odpověděl, že musím tedy jít na hrob Tódžiróa II., mého děda, a musím mu to také oznámit. Šel jsem tedy na hřbitov, ale když jsem uviděl jména svých předků na náhrobku, uvědomil jsem si, že oni celý svůj život nesli zodpovědnost za předání této tradice *kjógenu*, která díky nim vydržela do dnes. Ten silný pocit mě dohnal k slzám. Vrátil jsem se tedy domů a oznámil otci, že budu pokračovat.

⁸⁴ HARADA, Kaori. *Kjógen o cugu*, str. 115.

⁸⁵ Tamtéž, str. 118.

Zeami ve *Fúšikadenu* píše, že by herec v tomto období neměl opouštět hraní či se soustředit na něco jiného. „Pokud to nyní vzdáš, tvé hraní skončí navždy.“⁸⁶ Naštěstí pro rodinu Jamamoto nebylo toto Zeamiho tvrzení v případě Tódžiróa IV. pravdivé.

5.2 Herecká dospělost, období po roli *Sanbasó*

Po nepříjemném období vývoje, nastává herecká dospělost. Kolem dvacátého čtvrtého roku života herec, podle Zeamiho, již ukončil svůj fyzický vývoj. Jeho tělo, postoj i hlas by již měly odpovídat muži v nejlepších letech. Jeho výkony by měly získávat úspěch u diváků zvláště díky své novotě a neotřelosti. Opět však zdůrazňuje, že se stále nejedná o „pravý květ“. Pokud si herec splete své prvotní úspěchy s dosažením „květu“, v pozdějších letech tento „falešný květ“ uvadne.⁸⁷

V tomto období se tedy herec stává řádným členem herecké společnosti. V rodině Jamamoto tím krokem, který přesouvá herce do herecké dospělosti je role *Sanbasó* (三番叟 nebo 三番三)⁸⁸ ze slavnostní hry *Okina* (*Stařec*, 翁). Tato hra, která se dochovala ještě z období před zformováním divadla *nó*, se označuje jako „*Nó*, které není *nó*“ (能にして、能にあらず, *Nó ni šite, nó ni arazu*) a často se o něm mluví jako o náboženském obřadu či rituálu. Jeho hlavní postava, stařec *Okina*, symbolizuje božstvo udělující svou milost a přízeň zemi a národu.⁸⁹ Kvůli svému rituálnímu významu je tato hra uváděna při slavnostních příležitostech, hlavně pak na oslavu nového roku. Kromě starce *Okiny*, zde vystupují i další role, jednou z nich je právě stařec *Sanbasó* (toto jméno vzniklo zkrácením slov *Sanban sarugaku*, tedy jednoduše třetí *sarugaku*, protože na scénu původně nastupoval jako třetí⁹⁰). *Sanbasó* tančí nejdříve rytmický tanec bez masky, který graduje a končí třemi ráznými výskoky, následně si vezme masku starého muže a tančí druhý tanec, nejdříve pomalý a hypnotický, který poté opět postupně graduje.

Tyto tance jsou velice náročné a vyžadují pokročilejší herecké zkušenosti. Protože je tanec součástí velice slavnostního obřadu, je doprovázen hudebníky *hajaši* (囃子), kteří spolu s tanečníkem udávají rytmus. Ten však není pravidelný, ale naopak

⁸⁶ ZEAMI, *Fúšikaden* in Hare, Tom. *Zeami, Performance Notes*, str. 28.

⁸⁷ Tamtéž, str. 29.

⁸⁸ Ve škole Ókura se tato role tradičně zapisuje znaky 三番三, ve škole Izumi se pak používají znaky 三番叟 (JAMAMOTO, Tódžiró. *Kjógen njúmon*. str. 170)

⁸⁹ RUMÁNEK, Ivan. *Japonská dráma nó: žánr vo vývoji*, str. 34. a 53.

⁹⁰ Tamtéž, str. 61.

se často zrychluje a zpomaluje. Herec pak při tanci doplňuje hudebníky tzv. *ašibjóši* (dupání nohou do rytmu, 足拍子⁹¹), které však lze realizovat různými způsoby. Samotný rytmus *ašibjóši* musí navíc perfektně sedět k hudebnímu doprovodu, jsou-li například údery bubínku na těžkou dobu (*urama*, 裏間), herec na to odpovídá dupáním na lehkou dobu (*omotema*, 表間) či naopak.⁹² Tempo může být navíc při každém vystoupení jiné, a to podle souhry konkrétních účinkujících. Mimo jiné díky těmto různým druhům *ašibjóši* je *Sanbasó* pro začátečníky až příliš náročné, a proto ho herci hrají až po nasbírání zkušeností.

Obrázek 5 Rintaró, tanec *Sanbasó*⁹³



V rodině Jamamoto je první odehrání role *Sanbasó*, tzv. *Sanbasó hiraki* (三番叟 抜き, doslova otevřít *Sanbasó*), důležitým krokem v hercově kariéře. Kdy tuto roli herec začne nacvičovat, to je čistě na rozhodnutí jeho učitele, který se rozhoduje podle schopností jednotlivců. Noritaka, Norišige a Norihide „otevřeli“ *Sanbasó* ve třidvaceti letech. Jasutaró a jeho syn Rintaró však vystupovali již v osmnácti letech a Tódžiró IV.

⁹¹ Díky rytmu a využívání *ašibjóši* se ve spojení se *Sanbasó* neříká „tančit *Sanbasó*“ (三番叟を舞う, *sanbasó o mau*), ale spíše se používá výraz „dupat *Sanbasó*“ (三番叟を踏む, *sanbasó o fumu*).

⁹² JAMAMOTO, Tódžiró. *Kjógen no kotodama*, str. 245.

⁹³ KANDA, Jošiaki. *Rinpú no kai. Kóšiki burogu*. [cit. 2016-4-30].

poprvé tančil *Sanbasó* již v patnácti letech. V roce 1952 oslovil jeho otce Kanze Jošiyuki II. (二世観世嬉之)⁹⁴ a navrhl, aby na slavnostním znovuotevření jejich divadla, které bylo během války zničeno, vystoupil Tódžiró IV. v *Okinovi*. Pro Tódžiróa IV. to byla v tak nízkém věku velká pocta a v rozhovoru s Haradou na to vzpomíná takto: „Vždycky jsem sledoval otce, jak hraje *Sanbasó* a nemohl jsem se dočkat, až konečně taky tu roli dostanu. Když konečně přišla, byl jsem velmi šťastný a cítil jsem se konečně jako dospělý.“⁹⁵

Samotný trénink *Sanbasó* se zahajuje zhruba rok před samotným vystoupením. Oproti ostatním rolím *kjógenu*, které se dle deníku Tódžiróa III. trénují pouze zhruba dva až tři měsíce dopředu, tedy zabere trénink *Sanbasó* mnohem více času. Celý nácvik *Sanbasó* začíná tzv. *hjakuniči keiko* (百日稽古) neboli „stodenním tréninkem“. Jak již název napovídá, jedná se o období, kdy herec bez jediného dne volna po dobu sto dní trénuje pouze roli *Sanbasó*. A nejedná se o krátké tréninky – během jednoho dne herec projde celou roli od začátku do konce hned několikrát. Po těchto sto dnech však ještě nedostává šanci vystupovat. Naopak poté následuje období méně fyzicky náročného tréninku, kdy herec musí hlavně pochopit význam *Sanbasó* a spojit tak naučené pohyby těla s myslí.⁹⁶ Tímto stodenním tréninkem musí projít každý herec nejen před prvním vystoupením *Sanbasó*, ale také ostatních náročných rolí, jako například již zmiňované role lišky ve hře *Curigicune*.

Prvním krokem stodenního tréninku není žádný nácvik pohybu, ale učení správného rytmu *ašibjóši*. Ten se nacvičuje tak, že herec pouze sedí na jevišti a údery rukou do stehů napodobuje dupání nohou. Tódžiró uvádí, že zapamatování celého setu *ašibjóši* pro celou hru trvá obvykle zhruba deset dní. Jeho otci, Tódžiróovi III., stačilo však pouze sedm a on sám tento trénink skončil během jednoho dopoledne. Tento fakt odůvodnil tím, že v mladším věku často viděl otce trénovat a hrát *Sanbasó*, a proto když ho později začal sám trénovat, již měl rytmus částečně zapamatovaný a během tréninku vsedě už přirozeně vytleskával správné *ašibjóši*. Také dodává, že Tódžiró III. začal s *kjógenem* v pozdějším věku, téměř o pět let později, a proto měl i méně zkušeností, když s tréninkem *Sanbasó* začal.⁹⁷

⁹⁴ Tehdejší hlava rodu *nó*, Kanze.

⁹⁵ HARADA, Kaori. *Kjógen o cugu*, str. 126.

⁹⁶ JAMAMOTO, Tódžiró. *Kjógen no kotodama.*, str. 245.

⁹⁷ Tamtéž, str. 246.

Poté, co si herec tedy osvojí naplno rytmus *ašibjóši*, začíná „trénink ve stoje“ (立ち稽古, *tači keiko*), tedy první kroky tance a již skutečné dupání. Nejen proto, že se role *Sanbasó* skládá ze dvou velice odlišných tanců, ale také protože má velký význam ve světě tradičního japonského divadla i náboženství *šintó*, je samotný trénink velice náročný a přísný. Během prvních sto dní herec trénuje pod vedením svého učitele bez přestání, a i kdyby snad zvládl oba tance dříve, byl by nucen je opakovat, dokud oněch sto dní neskončí.

Samotné otevření *Sanbasó* je tedy vstupem do další herecké etapy. Herec začne získávat reputaci nejen u veřejnosti, ale také v hereckých kruzích a otvírá si cestu k dalším náročným rolím. Ovšem v souladu s tím, co psal Zeami, Tódžiró IV. připomíná, že v tomto věku často herci získají mylný dojem, že již dosahují vysoké úrovně umění. To potom ovlivňuje jejich přístup při nácvičce nových rolí. Jako příklad uvedl svou vlastní vzpomínku z období již po *Sanbasó*, kdy nacvičoval vedlejší roli ve hře *Šúron* (宗論, *Spor o náboženství*). V této hře se setkají dva mnichové vracející se ze svatých putování a rozhořčení vírou toho druhého se snaží svůj protějšek konvertovat na své učení. Celá hra vrcholí „soubojem“ modliteb, kdy oba mnichové tančí a přeskřikují se zpěvem svatých textů. Na začátku této scény je důležité, aby se zpěvy obou mnichů prolínaly – tedy zatímco má první pauzu, druhý zpívá a naopak. To je však s přibývajícím tempem náročnější a snadno tak herci v této scéně chybují. Když tuto hru trénoval Tódžiró IV., jeho otec se mu kvůli náročnosti role snažil vyjít vstříc a záměrně dělal velké pauzy a zpomaloval tempo zpěvu. Tódžiró IV. si to ale neuvědomoval a mylně si myslel, že je pro něj tato role jednoduchá. Jeho otec to vycítil a jako reakci mu při dalším tréninku záměrně vynechával pauzy, či zrychloval tempo.

Vůbec mi to najednou nešlo. Slova jako bych všechny zapomněl a pohyby, které jsem už měl dávno umět, jsem najednou pletl. Otec mi k tomu nic neřekl, jen se po tréninku zatvářil, jako by chtěl říct: „tak už to chápeš.“ Bylo to frustrující.“⁹⁸

Pýcha na svůj výkon je tedy, podle Zeamiho i podle učení v rodině Jamamoto, největším nepřítelem herce. Tódžiró III. zastával dle vzpomínek Tódžiróa IV. názor, že by učitel neměl chválit žáka, protože tím získá ten falešný pocit sebejistoty. Pokud tedy

⁹⁸ HARADA, Kaori. *Kjógen o cugu*, str. 143.

odehrál vystoupení dobře, Tódžiró III. k tomu nic neřekl a žák tak byl v nejistotě, zda to znamená úspěch, či zda pokárání teprve přijde.⁹⁹ Dalším důležitým mottem Tódžiróa III. bylo: „Pokud jsi s vystoupením spokojený, znamená to, že už lepší nikdy nebude.“¹⁰⁰ Je tedy vidět, že učení v rodině Jamamoto, nejen tímto Tódžiróovým prohlášením, odpovídá Zeamiho tezí o „falešném květu“ a stejně jako on klade důraz na neustálou pozornost, pilný trénink a vytvoření „pravého květu“ v umění herce.

5.3 *Curigicune*

Jestliže *Sanbasó* představuje začátek herecké dospělosti, vystoupení *Curigicune* představuje její vrchol. Jak již bylo uvedeno dříve, pro některé herce ze školy *Izumi*, je role lišky jakýmsi absolventským vystoupením. Podíváme-li se na Zeamiho rozdělení tréninku dle věku, lze vystoupení *Curigicune* zařadit na konec výše zmíněného prvního období dospělosti (začínající zhruba ve dvacátém pátém roce života) a začátek umělecky pokročilejšího období začínajícího zhruba v pětatřiceti letech.

Po třicátém pátém roce by herec, podle Zeamiho, měl dosáhnout vrcholu svých hereckých dovedností. Následkem tohoto úspěchu by měla být sláva a uznání, které pokud herec do této doby nezíská, znamená to, že květ jeho umění stále nevykvetl. Také by herec v tomto období měl s ohledem na svou dosavadní kariéru stanovit její další směřování.¹⁰¹

Podobně jako v předchozích případech i toto páté období hercova života nastává v rodině Jamamoto o něco dříve. Jasutaró, který otevřel *Sanbasó* již v osmnácti letech, poprvé vystupoval v roli lišky již v pětadvaceti. Na druhou stranu, jeho bratrance, kteří všichni dosáhli na roli *Sanbasó* až ve třidvaceti, museli na šanci zahrát si lišku počkat až do sedmadvaceti, Noritaka dokonce až do třiceti let. Mladý Rintaró, kterému je nyní třidvacet let stále na tuto roli čeká. Aby mohl herec „otevřít“ roli lišky, musí od svého učitele dostat nejdříve svolení k zahájení tréninku a následně svolení poprvé vystupovat. O tom se učitel rozhoduje na základě zkušeností a dovedností jedince.

Příběh hry *Curigicune* vypráví o lišce, jejíž rodina zemřela rukou místního lovce. Ta se tedy v přestrojení za jeho strýce, aby ho donutila lovu zanechat. Lovec přizná své konání a popisuje pro lišku hrůzostrašné věci, které s mrtvými liškami dělá – jejich kůži

⁹⁹ HARADA, Kaori. *Kjógen o cugu*, str. 144.

¹⁰⁰ Tamtéž, str. 144.

¹⁰¹ ZEAMI, *Fúšikaden*. In HARE, Thomas Blenman. *Zeami, performance notes*, str. 29.

prodává na oděvy, maso na jídlo a z tuku vyrábí oleje a masti. Liška začne formou *katari* vyprávět příběhy o liškách a snaží se je vylicít jako děsivá, mstící se stvoření. Lovec vyděšen strýcovým vyprávěním slíbí, že lovení zanechá a hned vyhazuje své pasti. Liška radostná z tohoto úspěchu se vrací se zpěvem, avšak narazí na odhozenou past, ve které je stále návnada. Následuje dlouhá scéna, kdy liška vede vnitřní boj, zda sníst umístěnou návnadu či ne. Zmámená její vůní se liška rozhodne návnadu sníst, avšak nejdříve odchází, aby se změnila zpět do své liščí podoby. Lovec, který si uvědomí, že byl liškou oklamán, se vydává po jejích stopách a dorazí až k pasti. Když uvidí přibližující se lišku, která je již ve své skutečné podobě, schová se do keře a čeká na svou šanci. Liška pak dlouho váhá, zda po nastražené návnadě sáhnout či ne, až je nakonec chycena do pasti. Lovec se chystá zabít lišku, která ho oklamala a kterou již dlouho loví, avšak ta se na poslední chvíli dostává z pasti a utíká.

Obrázek 6 *Curigicune*, liška v lidské podobě¹⁰²



Obrázek 7 *Curigicune*, liška ve zvířecí podobě¹⁰³



Celá hra má velice pochmurnou atmosféru a spíše než veselým hrám *kjógenu* se podobá vážnějším hrám *nó*. Role lišky je velice fyzicky i psychicky náročná. Během celého představení má herec na sobě kostým podobající se liščí srsti, na kterém navíc v první polovině hry, kdy je liška změněná na člověka, nosí další vrstvu oblečení. V kombinaci s maskou starého muže tak tento kostým herce neuvěřitelně zahřívá

¹⁰² NetEase. “Ókura-rjú, Šigejama, Xiě kuángyán túpiàn“. In: *ronnieluo@126 blog*. [cit. 2016-4-30].

¹⁰³ Tamtéž, [cit. 2016-4-30].

a Tódžiró IV. přiznává, že v takových chvílích onu radostnou píseň nelze zpívat moc radostně.¹⁰⁴ Navíc, na rozdíl od divadla *nó*, kde herec *šite* při tanci sám nezpívá, ale je doprovázen sborem, v *Curigicune*, podobně jako při jiných tancích *kjógenu*, se zpěvem doprovází sám tančící herec. Udýchat tedy celý tanec a zároveň zpívat silným hlasem vyžaduje mnoho sil. Dalším problémem je pak *monomane* lišky. Přestože v první polovině hry je liška přestrojená za člověka a až v druhé polovině se objeví ve své pravé liščí podobě, herec musí již od začátku zapomenout na veškeré lidské pohyby, protože i v lidské podobě se stále jedná o postavu lišky, pouze změněné na člověka. To je potřeba umět vyjádřit a nehrát tedy roli strýce jako obyčejného člověka v jiných hrách *kjógen*. V porovnání s běžnými hrami *kjógenu* je proto potřeba dělat vše naopak. Například místo držení loktů široce je tisknout k sobě, místo rovného postoje stát lehce shrbeně, při chůzi nezvedat špičky nohou apod.¹⁰⁵ Pro nezkušeného herce může být velice náročné zničehonic vše takto výrazně změnit, ovšem pro zkušeného herce by to nemělo být příliš složité. „Právě to je důkazem dosažení vrcholu v umění *kjógenu*.“¹⁰⁶

Jak již bylo uvedeno dříve, i *Curigicune* je trénovaná nejdříve způsobem stodenního tréninku a po určité pauze následují další již méně časté zkoušky, které po několika měsících vrcholí „otevřením“ neboli prvním veřejným představením. Tódžiró IV. například stodenní trénink začal více než rok před tím, a to ve dvaceti letech. V počátcích měl však velké problémy se zapamatováním jednotlivých částí hry, a tak pro něj byl tento trénink opravdu náročný.¹⁰⁷ Další problém se při tréninku i při vystupování v roli lišky vyskytl ve scéně, kde je lapena do pasti. Během té scény má herec smyčku omotanou kolem ramene a levé ruky, která je stočená za zády. Protože však herec nevidí, jak zezadu vypadá, je obtížné odhadnout správnou polohu ruky. Zápěstí by také nemělo být příliš ohnuté, aby to nepůsobilo nevzhledně. V této scéně by se také dalo hovořit o využití Zeamiho „oči vpřed, mysl vzad“, ve kterém mluví nejen o uvědomění si prostoru kolem sebe, ale také o důležitosti vnímání sama sebe. „Pokud nevnímáš, jak vypadáš zezadu, nebudeš schopen říct, co je na tvém postoji vulgární. Proto musíš mít elegantní formu v celém svém těle.“¹⁰⁸ Herec musí při hraní vzít v úvahu, jak vypadá z pohledu diváka a co je vzhledné a co ne. Přestože nevidí svou ruku za zády, divák ji vidět může, a proto je důležité, aby nebyla nepříjemně

¹⁰⁴ JAMAMOTO, Tódžiró. *Kjógen njúmon*, str. 53.

¹⁰⁵ Tamtéž, str. 53.

¹⁰⁶ Tamtéž, str. 53.

¹⁰⁷ HARADA, Kaori. *Kjógen o cugu*, str. 154.

¹⁰⁸ ZEAMI, *Kakjó*. In HARE, Thomas Blenman. *Zeami, performance notes*, str. 103.

zkroucená.¹⁰⁹ Tódžiró IV. v rozhovoru s Haradou vyprávěl, jak měl jeho otec při tréninku stejný problém.

Trénoval to již po několikáté a stejně mu to nešlo. Trvalo to víc jak dva týdny a jeho otec ho kvůli tomu nechal to samé hrát dokola každý den třeba i osmkrát nebo desetkrát. Pokaždé, když se mu to nepovedlo, otec ho udeřil. Vyprávěl mi, jak se jednou rozběhl ještě před tréninkem, protože věděl, že bude zase bit. Výchova herce dřív byla opravdu zvláštní.¹¹⁰

Přestože se kariéra herce někdy označuje jako „od opice k lišce“, neznamená to, že by tato role znamenala konec hereckého života. Herec, který úspěšně odehrál *Curigicune*, dosáhl mistrovství ve svém oboru, získá respekt svých kolegů i uznání veřejnosti. Odehrání této role pak naopak otevírá herci další možnosti a další náročné role.

5.4 *Hanago* a herecké stáří

V pořadí tréninku poslední velmi náročnou hrou neboli *goku omonarai* (極重習) je příběh o milostném trojúhelníku nazvaný *Hanago*. V rodině Jamamoto je *šite* role manžela dalším vrcholem hercova života. Stejně jako u *Curigicune* i v tomto případě rozhoduje učitel, zda je žák připraven na tuto roli či ne. Od odehrání role lišky však musí herec počkat na otevření *Hanago* zhruba šest až sedm let (Jasutaró dokonce s touto rolí poprvé vystoupil až devět let po otevření *Curigicune*)¹¹¹.

Nácvik této role sice nezahrnuje stodenní trénink, ale i přesto začíná velmi brzy. Tódžiró IV. zahájil trénink *Hanago* již ve dvaceti letech, přestože je to role určená pro herce zhruba kolem čtyřicítky. V rámci přípravy na roli bylo v dřívějších dobách běžné, že herci trénovali hry, i když neměli v úmyslu s nimi ještě vystupovat. Bylo to proto, aby si herec osvojil roli v době, kdy má tělo i mysl mladé a stále učenlivé.¹¹² To bylo dříve běžnou praxí, dnes už se to však příliš nepraktikuje.

Příběh hry *Hanago* vypráví o manželovi, který dostal dopis od své milenky *Hanago*, v němž dívka žádá o setkání. Manžel své ženě namluví, že bude celý večer

¹⁰⁹ ZEAMI, *Kakjó*. In HARE, Thomas Blenman. *Zeami, performance notes*, str. 103.

¹¹⁰ HARADA, Kaori. *Kjógen o cugu*, str. 104.

¹¹¹ *Jamamoto-kjógen: Jamamoto-ke no hitobito*. [cit. 2016-4-12].

¹¹² HARADA, Kaori. *Kjógen o cugu*, str. 195.

meditovat, a nařídí svému sluhovi Taróovi, aby se přestrojil za něho, zatímco on půjde za svou milou *Hanago*. Manželka však Taróovo přestrojení prokoukne a sama se skryje a čeká na manžela. Ten se vrátí brzy ráno a celý nadšený začne hned sdílet své pocity a zážitky se svou ženou, o které si myslí, že je Taró. Při tom zpívá mnoho písní a vypráví *katari*. Žena nakonec odhalí svou totožnost a tradičně pronásleduje svého prchajícího muže ze scény.

Role manžela v *Hanago* je náročná z mnoha důvodů, a její zvládnutí je cílem dlouhého a brzkého tréninku. Jedním z nich je například důraz na velice precizní techniku. Ve scéně z manželova návratu se střídají malé písně (小謡, *ko-utai*) s mluvenými replikami. Technika zpívání těchto písní se však liší od jiných písní *kjógenu*. „Oproti jiným písním v *kjógenu*, melodie těchto *ko-utai* mají velice zvláštní intonaci a jsou postavené tak, aby je opravdu mohl zahrát pouze ten, kdo dosáhl umělecky i duševně vysoké úrovně.“¹¹³ Navíc, scéna, ve které jsou tyto zpěvy zahrnuty, je dlouhým nepřerušným monologem, který je však zpíván velice potichu. Herec tak musí dát pozor, aby tato část, která je zlatým hřebem celé hry, byla dobře slyšet ve všech částech hlediště. Pokud herec opravdu dosáhl vrcholu v tomto umění, nemusí nuceně zvyšovat hlasitost svého zpěvu a přece je slyšet ve všech koutech divadla. Díky tomu také jeho přednes vypadá více procítěně a vyzařuje z něj opravdový hluboký cit k *Hanago*, o které zpívá. I tento projev je součástí rodinné tradice, která se předává v rodině Jamamoto. Kromě tohoto druhu zpěvu, který se v některých částech podobá i šepotu, je také při nácviu této role kladen důraz na pohyby těla. Například zvedání vějíře musí být velice přesné, a pokud se jen o nepatrný kousek zastaví ve špatné poloze, pokračuje trénink, dokud se tato chyba nespraví. Tódžiró IV. vzpomíná, že při tomto tréninku často pohledem kontroloval, kde přesně vějíř je, avšak když si toho jeho otec všiml, okamžitě trénink zastavil a okřikl ho se slovy: „Když to nezvládneš bez koukání, co budeš dělat při vystoupení?“¹¹⁴ Nejen vějíř, ale i zbytek pohybů musí být naprosto přesný. „Každý pohyb je dědictvím tohoto umění.“¹¹⁵

Tato role se v podobě ovlivněné rodinnou tradicí předává na vrcholu hercovy kariéry a v rodině Jamamoto je ambiciózním cílem, kterého chce každý dosáhnout. Pohyby a zpěv jsou sice ve hře pevně dané a jejich precizní zvládnutí je důkazem opravdového umění, avšak důležitou součástí role je také vyjádření emocí, které je

¹¹³ JAMAMOTO, Tódžiró. *Kjógen no kotodama*, str. 170.

¹¹⁴ HARADA, Kaori. *Kjógen o cugu*, str. 196.

¹¹⁵ Tamtéž, str. 196.

jedinečné u každého herce a nedá se nijak natrénovat. Jde o jeho osobní styl, který se liší podle uměleckých schopností, myšlení či způsobu života herce.¹¹⁶

Osobitý styl je velice důležitou součástí hercova vystoupení hlavně v takto pokročilé úrovni umění. Zeami ve *Fúšikadenu* uvádí, že by herec měl po dosažení mistrovství a získání „pravého květu“ svým vstoupením dodávat určité osobité inovace a najít si svůj vlastní styl (風、, *fú*), který zajistí, že každé vystoupení bude pro diváky působit nově a svěže.¹¹⁷ V našem rozhovoru Tódžiró IV. také zmiňoval důležitost tohoto vlastního stylu. Zdůrazňoval však, že herec by si neměl vytvářet vlastní styl, dokud neovládl všechny základy umění *kjógenu*. „Až když se herec naučí tradičně předávanou podstatu hraní *kjógenu* a zvládne předvádět jen nejlepší výkony a neukazovat nic nelibého, až pak si může vytvořit vlastní styl.“¹¹⁸ Vzhledem k tomu, že role manžela v *Hanago*, představuje vrchol v umění *kjógenu*, lze předpokládat, že herci rodiny Jamamoto, kteří tuto roli odehráli, již dosáhli na takovou úroveň, aby si mohli vytvořit vlastní *fú*. Tódžiró však v našem rozhovoru toto vyvrátil.

Rintaró samozřejmě ještě vůbec není na takové úrovni, ale třeba i Jasutaró má ještě co dohánět. Ostatní mají také ještě určité nedostatky či zlozvyky, kterých se musí zbavit. Já, když jsem po šedesátce vystupoval, tak jsem si najednou během vystoupení začal uvědomovat nové způsoby, jakými určité věci zahrát. Přestal jsem se soustředit na „správné“ vystupování a začal jsem věnovat pozornost novým stylům přednesu a podobně. Takhle už to dělám deset let. Myslím, že to je tedy ten „styl“.¹¹⁹

Tódžiró také souhlasil se Zeamiho tezí, že herec by měl přidávat vystoupení své určité osobité inovace, aby připadalo divákům stále nové. Ovšem dodal, že to vše záleží nejen na umění herce, ale také na náladě a pocitech, které má ten daný den. Přestože jsou *serifu* a pohyby již několik set let dané, herci je nehrají tak, jak jsou, ale pokaždé přidávají nové věci, podle svých zkušeností. Navíc každý den k dané hře přistupují tak, jako by ji hráli poprvé s novým pocitem či přístupem. Mnohdy se i snaží přidat určité

¹¹⁶ HARADA, Kaori. *Kjógen o cugu*, str. 197.

¹¹⁷ ZEAMI, *Fúšikaden*. In HARE, Thomas Blenman. *Zeami, performance notes*, str. 68.

¹¹⁸ Interview, JAMAMOTO, Tódžiró, listopad 2014.

¹¹⁹ Tamtéž

inovace na základě vlastního pocitu z dané repliky či tance apod. „Přestože je to staré divadlo, stále je živé.“¹²⁰

Označení „herecké stáří“ se dle Zeamiho vztahuje na herce již od zhruba pětáctyřiceti let. Od té doby už hercův vzhled není pro diváky příjemný na pohled a neměl by tak vystupovat v rolích bez masky.¹²¹ V divadle *nó*, kde je těchto rolí podstatně méně, není problém tuto Zeamiho radu následovat, avšak v *kjógenu* by to znamenalo velký zásah do hercovy kariéry. Dále pak Zeami radí spíše ustoupit do pozadí a dávat prostor mladším hercům. Herec by také neměl hrát role příliš fyzicky náročné, protože bez ohledu na to, jak je odehraje, pro diváka to nebude zajímavé. Po padesátce už není nic, co může herec nabídnout, a proto by bylo lepší, aby už nehrál vůbec.

V současné době však lze na scéně japonského tradičního divadla vidět mnoho herců, kteří tyto Zeamiho rady nedodržují. V porovnání s dobou, kdy žil Zeami, se samozřejmě průměrný věk obyvatel výrazně zvýšil a doba, kdy herec ztratí vzhledovou přitažlivost, se může posunout, a také kariéru herce nikdo jen tak ukončit nechce. Tódžiró IV. v našem rozhovoru přiznal, že herec v určitém věku ztrácí „vzhledový květ“ 見た目の花, *mitame no hana*), a to by se divákům ukazovat nemělo. Avšak nesouhlasí s tím, že by herec měl s divadlem skončit.

Chápu, že na mě už není hezký pohled, ale ještě toho hodně dokážu a určitě nechci s nimi (mladšími herci rodiny Jamamoto, pozn. překlad.) prohrát. Dlouhé role jsou pro mě už náročné, ale když si pomyslím, že bych nějakou z nich už nikdy nezahrál, je to velice těžké. Vždy si říkám „ještě alespoň jednou.“ V tomhle se tedy já a Zeami lišíme.¹²²

¹²⁰ Interview, JAMAMOTO, Tódžiró, listopad 2014.

¹²¹ ZEAMI, *Fúšikaden*. In HARE, Thomas Blenman. *Zeami, performance notes*, str. 31.

¹²² Interview, JAMAMOTO, Tódžiró, listopad 2014.

6 KEIKO, TRÉNINK S UČITELEM

Předchozí část práce byla zaměřená na trénink v různých obdobích hercova života hlavně z pohledu rolí, na které se herec v rodině Jamamoto zaměřuje, a jejich obtíž. Tato kapitola se zaměří na trénink samotný, jeho strukturu a náplň.

Trénink může mít mnoho podob, herec může trénovat sám kdykoliv ve svém volném čase, účastnit se skupinových tréninků anebo absolvovat individuální lekce se svým učitelem. Tyto lekce se nazývají *keiko* (稽古) a jsou pro každého herce nejdůležitějším tréninkem.

Četnost těchto lekcí se liší podle věku herce. V dětství o tom, kdy se bude *keiko* konat, co bude jeho náplní a jak dlouho bude trvat, rozhoduje pouze učitel. Dny, kdy se tento trénink koná, nejsou předem naplánovány v pravidelných intervalech, ale spíše jsou určovány podle osobního rozvrhu učitele. Také záleží na potřebách žáka. *Keiko* tak může probíhat jednou nebo i pětkrát týdně. V dětském věku jsou lekce s učitelem velice časté, protože herec není na úrovni, aby mohl cokoli trénovat sám. Tódžiró IV. vzpomíná: „Nejhorší byly vždy letní prázdniny. Dopoledne jsem dělal úkoly a po obědě jsem každý den cvičil. Nakonec jsem neměl ani pořádně čas si hrát.“¹²³

Zeami sice píše, že by dítě nemělo být příliš nuceno a učitel by na něj neměl být moc přísný, avšak Tódžiró IV. v našem rozhovoru přiznal, že v rodinách profesionálů toto neplatí. Naopak v dětském věku je trénink nejprísnější a koná se velice často. „Nejhorší totiž je, když dítě něco naučíte a ono to zapomene. Aby se to nestalo, tak s nimi trénujeme co možná nejčastěji.“¹²⁴ Postupně se však četnost *keiko* snižuje a v dospělosti se schází žáci s učitelem pouze pro kontrolu. Tódžiró IV. přiznal, že stále občas trénuje se svými synovci, kterým je více jak čtyřicet let. „Pořád ještě nejsem klidný. Musím hlavně kontrolovat, jestli si něco ve vystoupení nepředělávají podle sebe a nevzdalují se tak od toho, co se předává po generaci.“¹²⁵ Dalším důvodem, proč i v tak vysokém věku stále Tódžiró vyžaduje tyto tréninky, je to, že bez jeho dohledu si herci často zjednodušují hraní. „Pokud si to zjednoduší, nebude to pro diváka přitažlivé, a nejhorší je, že tomu pořád nerozumí. V jednoduchosti není krása.“¹²⁶

Tradicí, která se dodržuje již od doby Zeamiho, je ústní předávání rodinného učení. I tréninky *keiko* tedy probíhají pouze ústně. Na rozdíl od jiných divadel, v *nógaku*

¹²³ HARADA, Kaori. *Kjógen o cugu*, str. 65.

¹²⁴ Interview, JAMAMOTO, Tódžiró, listopad 2014.

¹²⁵ Tamtéž

¹²⁶ Tamtéž

herec někdy nedostane do ruky scénář či jakýkoliv text. Veškeré repliky, mluvené i zpívané, se učí pouze opakováním slov svého učitele. Trénink každé role či písne tedy v rodině Jamamoto začíná již zmíněným *keiko* vsedě. Při takovém tréninku sedí na jevišti žák naproti svému učiteli a opakuje jednotlivé fráze *serifu*, které jsou oddělené nádechem. Protože nemá žádný text ani zápis melodie, musí se spolehnout pouze na to, co slyší. Mnohdy proto bývá pro herce problém přesně porozumět tomu, co učitel říká. Také je obtížné si jednotlivé fráze rychle zapamatovat i vzhledem k tomu, že starší japonština, která je v *kjógenu* používána, je pro mladé herce těžká na porozumění. Při tréninku vsedě role *ai-kjógen* ze hry *Šari*, který jsem v Japonsku pozorovala, nejčastěji Tódžiró opravoval právě špatnou výslovnost a melodii. Při jakékoliv drobné chybě, kterou Rintaró v promluvě udělal, ho Tódžiró okamžitě zastavil a donutil ho chybnou část několikrát zopakovat. Pokud byla chyba pouze v prohození slabik, nebo jiném přeroku, Tódžiró velice nespokojeně Rintaróa opravil a nechal ho pokračovat dál. Poté, co společně prošli jednotlivé fráze promluvy od začátku do konce, nechal Tódžiró Rintaróa zopakovat celý text ještě jednou.

Dalším problémem spojeným pouze s ústním předáním mluvených replik je zapomenutí pořadí jednotlivých frází. Nejhorší na to jsou pak vyprávění *katari*. Jak název napovídá, při tomto vystoupení herec pouze sedí uprostřed jeviště a vypráví divákům příběh. Tyto příběhy jsou si však mnohdy velmi podobné nebo obsahují stejné věty. Hercům se proto často stává, že začnou jeden příběh a skončí druhý. Nejhorší jsou nově natrénované příběhy, nebo naopak ty, které herec už dlouho netrénoval.¹²⁷

Právě zapomenutí starých rolí či učení je jedním z největších prohřešků herce. Zeami v *Kakjó* cituje Konfucia: „温故新知“ (*onko čišin*), což by se dalo přeložit jako: „Vážít si starého, znát nové.“ Dodává k tomu, že herec by nikdy neměl zapomínat role, které už odehrál a soustředit se pouze na nové. Naopak by si měl stále staré role připomínat a rozšiřovat svůj repertoár novými rolemi.¹²⁸ V rodině Jamamoto je také běžnou praxí, že herec trénuje více rolí najednou a to, že nějakou z nich už odehrál na vystoupení, neznamená, že by ji už nikdy nehrál. Proto se často v *keiko* vrací k těmto rolím, které právě nejsou v plánu na vystoupení, ale někdy v budoucnu je herec bude hrát.

¹²⁷ Interview, JAMAMOTO, Tódžiró, listopad 2014.

¹²⁸ ZEAMI, *Kakjó*. In HARE Thomas Blenman, *Zeami, performance notes*, str. 110.

Například u *ai* role *Onda* (御田). *Keiko* postupovalo jako vždycky, nejdříve jsem se naučil píseň, potom tanec. Do toho jsem začal trénovat další role. Když jsme tedy *keiko* skončili a už jsem si oddechl, že to mám za sebou, stále otec občas přišel a z ničeho nic řekl: „Dneska mi zahraj *Onda*.“ Často mi takhle nakázal zahrát roli, kterou jsem už půl roku nehrál, takže jsem si ji moc nepamatoval. Nikdy jsem nevěděl, co na *keiko* přijde, a když už jsem měl široký repertoár, bylo to opravdu náročné.¹²⁹

Keiko tedy slouží hlavně k tomu, aby byl nad žákem neustálý dohled. Učitel se zaměřuje hlavně na to, aby žák nezapomínal to, co se již naučil, aby si nezlehčoval trénink a hlavně, aby dodržoval po generace předávané tradiční učení divadla *kjógen*.

6.1 Vztah učitele a žáka

V kapitole *Kakjó* nazvané *Znát způsob studia* (知習道事, *Šudó o širu koto*) Zeami píše, že herec pro úspěšné studium umění *nó* potřebuje tři důležité věci – talent, oddanost profesi a učitele.¹³⁰ Právě role učitele je velice důležitá nejen v profesním, ale i osobním životě herce. Učitel podle Zeamiho musí vybírat, co se bude žák učit, musí uzpůsobovat úroveň tréninku schopnostem herce a musí umět správně posoudit, kdy na herce tlačit a kdy naopak ustoupit do ústraní a nechat mu trochu volnosti. Zvolí-li učitel pro svého žáka příliš náročnou roli či úroveň tréninku, velice to herci uškodí.¹³¹

Tódžiró IV. přiznává, že vztah učitele a žáka v *kjógenu* je velice důležitý. Tento vztah je založený na vzájemném respektu a úctě a na oboustranném porozumění důležitosti předání této staré tradice. „Je to přesně, jak píše Zeami, učitel je něco jako studentův producent. Rozhoduje o tom, jakou hru bude hrát příště, jak často a jakým způsobem ji bude trénovat. Často podle dovedností žáka, nebo i třeba podle jeho vzhledu soudí v jaké roli, či v jakém tanci žák nejvíce vynikne.“¹³² Když je herec starší, postupně se mu dává větší volnost. Když dosáhne zhruba dvaceti let, může si sám říct, jaké role chce hrát, či jaký tanec chce studovat apod. Avšak závěrečné rozhodnutí je mnohdy stále na učiteli.

¹²⁹ JAMAMOTO Tódžiró. In HARADA, Kaori. *Kjógen o cugu*, str. 96.

¹³⁰ ZEAMI, *Kakjó*. In HARE, Thomas Blenman. *Zeami, performance potes*, str. 109.

¹³¹ Tamtéž, str. 109.

¹³² Interview, JAMAMOTO, Tódžiró, listopad 2014.

Učitel je důležitý nejen jako hercův producent, ale i jako ten, kdo předává rodinnou tradici dále. Tódžiró IV. i Tódžiró III. sepsali sice některé své myšlenky a učení o umění *kjógenu* do několika publikací, avšak výchova herců je založená stále na „ústním předání“. Pokud tedy učitel má osobitý přístup k tomuto umění, či snad vkládá do učení svých žáků své osobní názory na hraní divadla *kjógen*, může tím změnit tradici předávanou po generace.

Tódžiró IV. přiznal, že *keiko* se v rodině Jamamoto od dob Tódžiróa I. poněkud změnilo. Dříve bylo hlavně mnohem přísnější a bylo běžné, že žáci byli za každou chybu fyzicky trestáni. V současnosti trénink není až tak náročný, ale určitá přísnost je zachována. Tódžiró IV. v našem rozhovoru přiznal, že nejpřísnější je učitel ke svému vlastnímu dítěti. „Když je váš žák zároveň vaše dítě můžete k němu být více přísný a navíc ho máte pořád pod dohledem i doma. Když je to dítě cizí, nebo například synovec, musíte vždy hledět na jeho rodiče.“¹³³ Tódžiró III. však naopak ve svém deníku často píše, že je těžké dělat hranici mezi rolí otce a rolí učitele. „Otcovská láska někdy převládá a je těžké dítě nutit do tréninku.“¹³⁴ Přesto v poznámkách k deníku svého otce Tódžiró IV. vzpomíná na nejhorší *keiko* své kariéry.

Trénovali jsme *Busu*. Ve scéně, kde se sluha Taró chystá ochutnat jed, zpívá krátkou píseň. Pořád mi nějak nešlo zkoordinovat nohy, ruce a zpěv a trénovali jsme to pořád dokola a dokola. Jednou se už otec rozčílil a uhodil mě tak, že jsem upadl a začala mi téct krev z nosu. Říkal jsem si, že tím už *keiko* skončí, ale otec mě donutil hrát dál. Krev kapala na jeviště a já si myslel, že brzy umřu. A v tu chvíli se mi ta píseň povedla jako nikdy dřív. Otec mě donutil ji zopakovat ještě alespoň třikrát, abych ji nezapomněl.¹³⁵

Otec tedy bývá přísnější na své vlastní děti. Herec však může mít i jiné učitele. V rodině Jamamoto trénují všichni herci kromě svých otců také s Tódžiróem IV. Mimo to herci mívají občas lekce i s učiteli z jiných rodin školy Ókura případně pokud je potřeba i s herci *nó*. Tódžiró IV. například vzpomíná, jak v dětství zhruba dva roky trénoval u *šite* herce Honda Hideo (本田秀男), ze školy Konparu. „Otec si myslel, že

¹³³ Interview, JAMAMOTO, Tódžiró, listopad 2014.

¹³⁴ JAMAMOTO, Tódžiró. *Sanse Tódžiró-ki*, Norihisa Keiko kó, str. 2.

¹³⁵ Tamtéž, str. 7.

způsob zpěvu školy Konparu by se mohl hodit při tréninku zpěvu *kjógenu*. Tak mě poslal trénovat k panu učiteli Hondovi.“¹³⁶ Kromě toho jsou také herci v rodině Jamamoto od malička nuceni chodit na představení *nó*, ve kterých hrají opravdoví mistři tohoto umění. Je to i proto, aby věděli, čeho jsou součástí, ať už jako role *ai* či jako herci *kjógen* hry mezi představeními *nó*. Naopak představení jiných divadel jsou přísně zakázána. „Je to proto, že například divadlo kabuki má svůj osobitý rytmus, způsob mluvení apod. V mladém věku tím může být nezkušený herec hodně ovlivněný a jeho *kjógen* už by nebyl *kjógenem*.“¹³⁷

6.2 Další součást výchovy herce

Kromě tréninků *keiko* existují tedy další způsoby jak vychovávat herce v tradičním japonském divadle. Jedním z nich je právě sledování profesionálních vystoupení, dalším pak například uklízení jeviště. Nejen v rodině Jamamoto jsou herci od malička učeni, že jeviště *nógaku* je posvátné místo, které představuje „do nekonečna se rozpínající prostor bohů, ohraničený čtyřmi velkými sloupy.“¹³⁸ Do jeho úklidu, ke kterému mají pouze mokrý hadr a vlastní ruce, tedy herci musí dát srdce i duši. Jako v jiných oblastech japonské společnosti i zde platí určitý systém seniority a jeviště tak vždy uklízí pouze nejmladší generace. V současné rodině Jamamoto je tedy tato povinnost na Rintaróovi.

Dalším důležitým učením, kterým herec prochází, je správné skládání oblečení. Všechny části oblečení, které se v divadle *kjógen* využívá, mají velice specifický postup skládání, který se musí dodržovat. Kalhoty *hakama* jsou pak na tento postup nejsložitější, kvůli velkému množství ohybů, které do sebe musí přesně zapadnout. Toto oblečení má velký význam nejen pro herce, ale i pro celou rodinu. Jednotlivá kimona, která se využívají v hrách *kjógenu*, jsou mnohdy děděná po generace a mají velkou cenu. Pro herce je navíc tento oděv něco, co představuje je samotné a správným složením vyjadřují svůj vděk a úctu.¹³⁹

¹³⁶ JAMAMOTO, Tódžiró. *Sanse Tódžiró-ki*, Norihisa Keiko kó, str. 14.

¹³⁷ JAMAMOTO, Tódžiró. In HARADA, Kaori. *Kjógen no kotodama*, str. 77.

¹³⁸ Tamtéž, str. 99.

¹³⁹ HARADA, Kaori. *Kjógen o cugu*, str. 146.

7 ZÁVĚRY ZKOUMÁNÍ

Na základě výzkumu rodiny Jamamoto se prokázalo, že ve výchově herců divadla *kjógen* v tomto tradičním rodě se stále dochovaly určité zásady či poučky, na které Zeami upozorňoval ve svých pracích. Nejvýraznější z nich je pravděpodobně učení o *buka nikjoku*, tedy tanci a zpěvu, které zdůrazňuje důležitost *mai* a *utai* v základním výcviku herce. V rodině Jamamoto je na zpěv a tance kladen stejný důraz. Důkazem toho jsou první tréninky *keiko*, které se skládají pouze z krátkých tanců, počínaje tancem *Sakazuki*. Podle vzoru Zeamiho, herec v rodině Jamamoto nejdříve trénuje tyto tance a zpěvy a až po ovládnutí tohoto základního umění se začíná učit dramatické role. Přesto herci s tréninkem *mai* a *utai* nekončí, naopak často se k němu v *keiko* vrací. V rodině Jamamoto se to potvrzuje rodinným rčením: „*utai to mai ni socugjó wa nai*“ neboli „*utai* a *mai* nelze dostudovat“¹⁴⁰.

Dále také v rodině Jamamoto lze nalézt známky Zeamiho teze o „květu“. To hlavně v důrazu na různé formy „květu“ v průběhu herecké kariéry. V úplných začátcích, role, na kterých herec pracuje, podporují tzv. „chlapecký květ“. Ten představuje přirozenou dětskou krásu, která přináší *júgen* do všeho, co herec v dětském věku dělá. Tyto první role tohoto „květu“ využívají. Například role opice ve hře *Ucubozaru* je postavená na dětské hravosti a určité přirozené podobnosti mezi dítětem a opičkou. Ve hře *Iroha* pak role vnuka využívá překvapivé drzosti ke staršímu dědečkovi a komického rodinného střetu, který pramení z nevinné dětské podoby herce. V těchto prvních rolích, v souladu se Zeamiho tvrzením, také bývá často hercům ponechávána určitá volnost v přednesu, aby více vynikl přirozený dětský talent. Když je herec starší, jeho dětský šarm se vytrácí a nastupuje velice náročné období, které končí hereckou dospělostí. Ta začíná otevřením role *Sanbasó* ve hře *Okina*. Tato role je velice náročná a její odehrání představuje zkoušku hereckých dovedností. Po jejím absolvování herec začíná postupně hrát náročnější role a získává poprvé uznání veřejnosti i herecké společnosti. Zde však herec nesmí zapomínat na to, že ještě nedosáhl „pravého květu“. Zeami a Tódžiró IV. se shodnou na tom, že nejhorším prohřeškem herce je, když si počáteční úspěch splete s dosažením vrcholu umění *nógaku*. Tento jeho „květ“ je pouze spojený s novotou a zajímavostí jeho podání, nemá však nic společného s pravým „květem“. Proto Tódžiró IV. stále dohlíží na své studenty,

¹⁴⁰ JAMAMOTO, Tódžiró. In HARADA, Kaori. *Kjógen o cugu*, str. 201.

i přestože dosáhli dospělosti. Dalším předávaným mottem rodiny Jamamoto je: „Pokud jsi s vystoupením spokojený, znamená to, že už lepší nikdy nebude.“¹⁴¹

Dosažení „skutečného květu“, tedy *makoto no hana*, by mělo být dokázáno v odehrání role lišky ve hře *Curigicune*. Ta spojuje vše, co se do té doby herec naučil, a zároveň obsahuje řadu překážek, které nezkušený herec nemůže přejít. Aby herec mohl tuto roli odehrát, potřebuje svolení svého učitele. Ten mu nejdříve dovolí začít s tréninkem role a až když sám uzná, že je herec opravdu schopen roli odehrát, dovolí mu ji prezentovat na veřejnosti. V rodině Jamamoto je navíc tradicí složit ještě podobně náročnou zkoušku v roli manžela ve hře *Hanago*. Ta je podobně jako role lišky velice náročná a trénink na ni začíná více jak rok před prvním odehráním na veřejnosti. Protože: „Každý pohyb je dědictvím tohoto umění,“¹⁴² je kladen velký důraz na preciznost pohybů a zpěvu. Proto na tuto roli dosáhnou pouze herci, kteří již získali „pravý květ“ a mnohdy to nebývá dříve jak ve čtyřiceti letech.

Kromě toho se ve výchově herců rodiny Jamamoto dochovaly ještě další prvky podobné Zeamiho učení, například důraz na inovace vystoupení a získání vlastního stylu *fū* nebo také učení o cvičení hlasu *Iččó niki sansei*. Spíš než jako vnímání Zeamiho učení se však jedná o věci přirozeně vyplývající z hercova tréninku. Z dob Zeamiho se také dochovalo ústní předávání tradice v *nógaku* a důraz na vztah mezi učitelem a žákem. Učitel je žakovým producentem, který rozhoduje o tom, kdy a co bude herec hrát a má na starosti zachování tradiční podoby dramatu pomocí přísného tréninku.

Ovšem v rodině Jamamoto lze nalézt i mnoho rozporů se Zeamiho učním. Hlavním z nich je věkové rozdělení, které Zeami specifikuje ve *Fúšikadenu*. Je sice dodržován jeho postup od dvou umění, přes jednoduché role až po ty nejsložitější a důraz na formu „květu“, který se u herce napříč těmito obdobími objevuje, avšak celkově v rodině Jamamoto tato období nastávají mnohem dříve, než Zeami psal. Samotný začátek tohoto umění nastává u herců v rodině Jamamoto o rok či dva dříve. To závisí na zájmu samotného dítěte či na jeho fyzické zdatnosti, ale rozhodnutí rodičů má také velkou váhu. Následné období, kdy se dítě věnuje pouze zpěvu a tanci, je v rodině Jamamoto tradičně rok či rok a půl, na rozdíl od Zeamiho pěti let. I herecká dospělost začíná již kolem osmnácti let, a ne zmíněných pětadvaceti. Největším rozporem je však Zeamiho teze o hereckém stáří, které nastává zhruba po čtyřicítce, a jeho doporučení, že po padesátce by herec již neměl vůbec vystupovat. Nejen v rodině

¹⁴¹ JAMAMOTO, Tódžiró. In HARADA, Kaori. *Kjógen o cugu*, str. 144.

¹⁴² Tamtéž, str. 196.

Jamamoto, ale i v jiných hereckých rodinách *nógaku* je mnoho aktivních herců starší padesáti let a nejslavnější z nich mají i více jak sedmdesát let. Současné hlavě rodu Jamamoto, Tódžiróovi IV, je sedmdesát devět let a na jevišti působí mnohdy energičtěji než ostatní. Z jeho vystoupení mají respekt herci i diváci a nikoho ani nenapadá, že by měl s hraním *kjógenu* skončit. Ze zkušenosti s vystoupeními rodiny Jamamoto jsem si všimla, že na jevišti Tódžiró IV. působí nejvíce sebejistě a v porovnání s jeho mladšími kolegy, jeho *kjógen* působí pro diváky nejpříjemněji a nejzábavněji. Tódžiró IV. sám přiznává, že již nemá „květ vzhledu“ a není tedy na něj hezký pohled, ale hraní ho naopak až teď, v tak vysokém věku, začalo bavit. Představa, že by už nemohl nějakou roli odehrát, ho děsí, a přiznal, že se Zeamiho v tomto nemůže souhlasit.

Velkým protikladem k Zeamiho učení je také běžná praxe v rodině Jamamoto, kdy i herci, kteří nemají talent a neprojevují zájem o divadlo *kjógen*, jsou rodiči či učiteli nuceni do herecké kariéry a je jim tak předávána tradice, o kterou nejeví zájem. Tato praxe je běžná hlavně u herců, jejichž otec je také herec. Naopak pokud se jedná o předání jména Tódžiró, a tedy převzetí role hlavy rodu je v rodu Jamamoto kladen velký důraz na herecký talent a hlavně porozumění důležitosti tradice divadla *kjógen*. Důkazem toho je fakt, že Tódžiró III. sám nebyl se svým předchůdcem pokrevně spřízněný, avšak byl upřednostněn před synovcem Tódžiró II. právě díky své povaze a talentu.

Předání rodinného učení hercům bez talentu či neukončení herecké kariéry jsou tedy velkými rozporů se Zeamiho učení. Důvodem těchto rozporů může být hlavně současná situace divadla *kjógen*. Podobně jako u *nó* se jedná o velice staré tradiční japonské divadlo, které se v porovnání s jinými druhy umění netěší tak velké popularitě. Hereckých rodin, které opravdu dodržují tradiční učení těchto divadel a které mají velmi vysokou úroveň, je také v porovnání se Zeamiho dobou mnohem méně. Důvodem, proč jsou netalentovaní herci nuceni do *kjógenu* v rodině Jamamoto, může být tedy snaha o udržení této po staletí předávané tradice. Role hlavního představitele školy Ókura v Tokiu je také jedním z faktorů, které tlačí rodinu Jamamoto k udržení této staré tradice za každou cenu. To může být také důvodem, proč herci starší padesáti let stále praktikují toto divadlo. Dalším důvodem může být i to, že prostě není nikdo jiný, kdo by za ně tuto roli převzal. Důkazem toho je i současný problém rodiny Jamamoto, tedy koho zvolí nástupcem Tódžiró IV., vzhledem k tomu, že on sám nemá žádné potomky. Dalším problémem je i nedostatek mužských potomků v rodině. Nejmladší Rintaró je v současnosti posledním mužským potomkem rodiny, a pokud v budoucnosti nebude

sám mít syna, rod Jamamoto bude muset řešit další možné nástupnictví pokrevně nespřízněným hercem.

V důsledku snahy o udržení této rodinné tradice jsou také tréninky herců mnohem náročnější a přísnější. I přesto, že Zeami tvrdí, že by herec neměl být v mladším věku příliš nucen do tréninku, Tódžiró IV. naopak přiznává, že děti v rodině Jamamoto prochází tvrdým výcvikem, a to nejen na jevišti, ale také mimo ně. Uklízení jeviště či skládání hereckého oblečení je samozřejmostí, avšak mnohdy jsou děti i nuceny samy chodit do školy či obstarávat různé drobné záležitosti pro rodinu, což může být v tokijském prostředí velice náročné. Herci navíc do zhruba dvaceti let nesmějí sledovat žádná další divadla, aby jejich umění *kjógenu* nepochytilo rozdílné rytmy či styly pohybu, a naopak jsou nuceni sledovat dlouhá a pro děti velice únavná představení *nó*, aby si uvědomili důležitost role *ai*, ale také her *kjógenu*, které se mezi představeními *nó* hrají.

Závěr

Tato práce byla zaměřená na výchovu herce v rodině Jamamoto Tódžiró a její porovnání se Zeamiho tezemi, a to hlavně v jeho pracích *Fúšikaden*, *Kakjó*, *Šikadó* a *Júgaku Šudófuken*. Cílem práce bylo zejména odpovědět na otázky, jak vypadá současná praxe ve výchově herce v rodině Jamamoto a zda odpovídá Zeamiho teoriím o výchově herce.

V první části práce (kapitoly 1 a 2) bylo osvětleno, jak se divadla *nó* a *kjógen* vytvořila ze společného základu zvaného *sarugaku* a byly představeny Zeamiho teze a jejich význam. Tyto informace vytvořily teoretický základ pro tuto práci a mimo jiné vysvětlily relevantnost propojení Zeamiho tezí se současnou praxí *kjógenu*. K jistému teoretickému úvodu by se také dala řadit 3. kapitola, ve které byl představen rod Jamamoto, jeho historie a současní členové.

Samotný výzkum byl rozdělen tematicky do tří kapitol. V první z nich (4. kapitola) jsem studovala téma dvou umění, tance a zpěvu. Zjistila jsem, že herci v rodině Jamamoto kladou velký důraz na tato dvě umění a svůj trénink začínají krátkými tanci *komai*, z nichž úplně první je tradičně tanec *Sakazuki*. V následujícím období herec cvičí pouze „dvě umění“, a trénink „napodobování“ přichází až po zhruba roce a půl od zahájení jejich nácviku. Stejně jako u Zeamiho, i v rodině Jamamoto se zdůrazňuje, že trénink tance a zpěvu je vždy důležitý a herec s ním nesmí nikdy přestat.

V 5. kapitole jsem se zaměřila na trénink v různých obdobích hercova života v porovnání se Zeamiho rozdělením v jeho díle *Fúšikaden*. Ukázalo se, že i v rodině Jamamoto prochází herec postupně různými obdobími hereckého života a tato období odpovídají Zeamiho tezím o „květu“. První role herce v rodině Jamamoto vyžadují tzv. „chlapecký květ“, který jak tvrdí Zeami, dává všemu, co herec dělá, přirozený půvab. Příkladem těchto her jsou v rodině Jamamoto například *Iroha* či *Ucubozaru*. V tréninku na tyto role bývá i přes určitou přísnost ponecháván dětem prostor pro vyjádření vlastního talentu, což také odpovídá Zeamiho tezím. Další podobnost jsem našla ve vnímání tzv. „falešného květu“ a „pravého květu“. V rodině Jamamoto učitel neustále dohlíží na to, zda herec nepovažuje svůj prvotní dospělý úspěch v obtížné roli *Sanbasó* za dosažení vrcholu svého umění. Tomu odpovídá i citát Tódžiróa III.: „Pokud jsi s vystoupením spokojený, znamená to, že už lepší nikdy nebude.“¹⁴³ Dosažení „skutečného květu“ přichází až mnohem později a jeho důkazem by mělo být skvělé

¹⁴³ HARADA, Kaori. *Kjógen o cugu*, str. 144.

předvedení role lišky ve hře *Curigicune*. Ta je pro herce velkou zkouškou, kterou vzhledem k její náročnosti zvládne jen opravdu zkušený herec, tedy ten, který vlastní „opravdový květ“.

V této kapitole však byly také odhaleny určité neshody se Zeamiho učením a to hlavně v délce jednotlivých období, či například se Zeamiho tvrzením, že po padesátém roku by měl herec skončit s vystupováním na veřejnosti. Dalším zásadním rozporem byl fakt, že v současné praxi rodiny Jamamoto dochází k předávání rodinného učení i netalentovaným hercům bez zájmu o tuto tradici, což přímo odporuje Zeamiho slovům: „I pokud by byl snad pouze jediný syn bez talentu, nemusíš mu toto umění předávat“.

Poslední 6. kapitola byla zaměřená na trénink s učitelem nazvaný *keiko* a na vztah učitele a žáka. Zde byla potvrzena důležitost postavy učitele v hereckém ale i soukromém životě herce, ale zároveň byla zjištěna i přílišná míra přísnosti, která v některých obdobích života není Zeamim doporučována.

V 7. kapitole jsem se pokusila formulovat několik možných důvodů pro nalezené neshody mezi současnou praxí rodiny Jamamoto a Zeamiho teoriemi. Vysvětluji si je hlavně snahou o udržení tradice divadla *kjógen* za všech okolností a o předání učení rodiny či školy dalším generacím. Vzhledem k úpadku popularity tohoto starého divadla ve srovnání s dobou jeho vzniku je velice obtížné najít možné nástupce a zájemce o praxi divadla *kjógen*, a tudíž jsou mnohdy děti herců nuceny do herectví a staří herci jsou nuceni s hraním nepřestávat. Tento pocit nutnosti je v rodině Jamamoto také velice silný proto, že jsou oficiálními pokračovateli školy Ókura v Tokiu a nesou tedy velkou kulturní zodpovědnost vůči tradici tohoto divadla.

V této práci jsem se pokusila popsat způsob výchovy a výcviku herce v rodině Jamamoto; uplatňované zásady jsem porovnávala se Zeamiho teoriemi, přičemž jsem našla výrazné shody, ale také značné neshody. Téma výchovy herce v tradičních japonských divadlech je velice rozsáhlé a jistě nadmíru zajímavé. Tato práce popsala způsob výchovy pouze v jedné konkrétní herecké rodině, avšak bezpochyby může existovat mnoho jiných způsobů obzvláště u jiných *kjógenovských* škol či jiných divadel. Každý styl výchovy je spojený s určitými tradicemi a zásadami rodu, které jsou v téměř nepozměněné podobě předávány z otce na syna po mnoho generací. Tyto různé způsoby předávání rodinné tradice jsou nepochybně hodny i dalšího zkoumání.

Seznam zdrojů:

- Hacukókai. 600 nen cuzuku ičizoku. Nó ojako saindai. Ai to namida no butaiura.*
[dokumentární film], Minzoku hósókjoku, 1992.
- HARADA, Kaori. *Kjógen o cugu. Jamamoto Tódžiró-ke no ošie.* Tokio: Sanseido, 2010.
ISBN 978-4-385-36455-1.
- HARE, Thomas Blenman. *Zeami, Performance Notes.* New York: Columbia University
Press, 2008. ISBN 978-0-231-13958-8.
- IEZZI, Julie a Jonah Salz. Kyogen Leaps out of Noh's Shadow. *Asian Theatre Journal*
[online]. Spring 2007. Hawai: University of Hawai Press, 2007, 5s [21.11.2015].
dostupné z: Academic Search Complete, Ipswich, MA.
- Interview s JAMAMOTO Tódžiróem, nar. 1937, Tokio, Suginami. 19. 11.2014.
- JAMAMOTO, Tódžiró (III.). *Ai-kjógen no kenkjú.* Tokio: Wanja Šoten, 1953.
- JAMAMOTO, Tódžiró (III.). „Sanze Tódžiróki, Norihisa keiko hikae.“ Tokio
(soukromé vydání). 2012.
- JAMAMOTO, Tódžiró (IV.). *Kjógen njúmon.* Tokio: Heibonša, 2005. ISBN 978-4-582-
76530-0.
- JAMAMOTO, Tódžiró (IV.). *Kjógen no kotodama.* Tokio: Tamagawa Daigaku
šuppanbu, 2010. ISBN 978-4472-30268-8.
- JAMAMOTO, Tódžiró (IV.). *Kjógen no susume.* Tokio: Tamagawa Daigaku Šuppanbu,
1993, ISBN 4472094312.
- JAMANAKA, Reiko. *Nó no enšucu.* Tokio: Wakakusa šobó. 1998. ISBN 978-4-948-
75532-1.
- JOMIURI ŠINBUN. *Fan kakutoku e šošinša-muke kóen, kjógen-ši no Jamamoto
Tódžiró šucuen.* In. Jomiuri Online. [online] 5. Zář 2015. [cit. 2016-4-30].
Dostupné z:
<http://www.yomiuri.co.jp/culture/stage/trad/20150831-OYT8T50121.html>
- KANDA, Jošiaki. „Hondžicu ha kjógen no butai šatin desu, Jamamoto Rintaró san no
Sanbasó“. In: *Rinpú no kai. Kóšiki burogu.* [online] 17. května 2011 [cit. 2016-4-
30]. Dostupné z:
<http://blog.goo.ne.jp/rinpoonokai/e/c8e4a336bd316e99bbc4569881f74150>

- KOBAJAŠI, Seki. [KOBAYASHI, Seki] „Kyogen in the post-war era“. *Asian Theatre Journal* [online]. Vol. 24, no. 1 Spring 2007. Hawai: University of Hawai Press, 2007, 35s [21.11.2015]. dostupné z: Academic Search Complete, Ipswich, MA.
- NEARMAN, Mark. Kyakuraika: Zeami's Final Legacy for the Master Actor. *Monumenta Nipponica*. 1980. Tokio: Sophia University. Vol. 35, No. 2. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/2384337>
- NetEase [网易]. „Ókura-rjú, Šigejama, Xiē kuángyán túpiàn“. In: *ronnieluo@126 blog*. [online] 27. ledna 2007 [cit. 2016-4-30]. Dostupné z: <http://blog.163.com/ronnieluo@126/blog/static/37025221200702711912132/>
- Nihon Dentó Geinó*. série *Kjógen*, díl. 2. „Utai to Mai“. [epizoda dokumentárního cyklu]. Duben, 2001.
- Ókura-rjú kjógen Jamamotoke*. Tokio: Jamamotoke džimušicu, ©2008 [cit. 17. 4. 2016]. Dostupné z: <http://www.kyogenyamamoto.com>
- OMOTE, Akira, Šúiči Kató. „Zeami-Zenčiku. Nihon Šisó Taikei“, vol. 24. Tokio: Iwanami Šoten. 1974.
- RUMÁNEK, Ivan. *Japonská dráma nó: žáner vo vývoji*. Bratislava: Veda, 2010. ISBN 978-80-224-1148-6.
- ŠIKIMAČI, Makiko. Fúšikaden dai iči, Nenrai keiko džódžó, Iku saki no tedate to wa. *Hosei daigaku supócu kenkógaku kenkjú*. 2014. Tokio: Hosei daigaku supócu kenkógaku-bu, Vol. 5:2014.3. ISSN 2185-3703.
- WILSON, William Scott. *The spirit of Noh: a new translation of the classic Noh treatise the Fushikaden*. Boston, Mass.: Shambhala Publications, Inc., 2013. ISBN 978-1-590-30994-0.

Seznam obrázků a diagramů

Obrázek 1 Jamamoto Tódžiró IV. v roce 2015 (78 let)	26
Obrázek 2 Jamamoto Tódžiró IV., první trénink, 4 roky, 5. května 1941	36
Obrázek 3 Jamamoto Tódžiró IV., <i>hacubutai</i> , hra <i>Šibiri</i> , 29. listopadu 1942 ...	38
Obrázek 4 Tódžiró III. a Tódžiró IV. ve hře <i>Ucubozaru</i>	39
Obrázek 5 Rintaró, tanec <i>Sanbasó</i>	43
Obrázek 6 <i>Curigicune</i> , liška v lidské podobě	45
Obrázek 7 <i>Curigicune</i> , liška ve zvířecí podobě	47
Diagram 1. Rodokmen rodu Jamamoto Tódžiró	22