

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

Filozofická fakulta

Katedra Asijských studií

**Specialisté na role opačného pohlaví
v současném japonském divadle**

Specialists in the Reversed Gender Roles in Modern
Japanese Theatre

MAGISTERSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

Zuzana Rozwałka

Vedoucí práce: Petr Holý

Olomouc 2010

Prohlášení o samostatnosti

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

V Olomouci, 16. prosince 2009

Poděkování

Ráda bych na tomto místě poděkovala všem, kteří mi při psaní této práce pomohli. Jmenovitě chci poděkovat Mgr. Petru Holému za vedení práce, Olině Ondrové za jazykové korektury a Ashley Daviesovi za anglické překlady. Dále panu režiséru Hiratovi Orizovi, Sasai Eisukemu a Kanó Jukikazuovi za prokázanou ochotu. Především však své rodině, bez jejíž podpory a pomoci by tato práce nemohla vzniknout.

Obsah

Ediční poznámka	5
Úvod	6
1. Historický vývoj.....	9
1.1. Počátky divadla v Japonsku.....	9
1.2. Zrod divadla <i>kabuki</i>	11
1.3. Další vývoj <i>onnagata</i> v <i>kabuki</i>	14
1.4. Od <i>onnagata</i> k <i>džojú</i>	15
1.5. <i>Onnagata</i> a přechod k modernímu divadlu	21
2. Ženy jako muži	25
2.1. Vznik a historie revue <i>Takarazuka</i>	26
2.2. <i>Takarazuka</i> dnes	30
2.3. Termín <i>otokojaku</i>	31
2.4. Maskulinní versus androgynní.....	32
2.5. <i>Dansó no reidžin</i>	37
2.6. <i>Otokojaku</i> na jevišti a mimo něj	40
2.7. <i>Takarazuka</i> versus <i>kabuki</i>	44
3. Muži jako ženy.....	46
3.1. Termín <i>gendai onnagata</i>	46
3.2. Miwa Akihiro	47
3.3. Sasai Eisuke	52
3.4. Další příklady <i>gendai onnagata</i>	58
Závěr.....	63
Anotace.....	66
Bibliografie.....	67
Abstract	70

Ediční poznámka

V diplomové práci jsou ve velkém množství používány japonské výrazy, jména a názvy institucí. V celém textu je pro ně použita jednotně česká transkripce. Pouze jména japonských autorů u anglicky psané literatury ponechávám v poznámkách a v souhrnné bibliografii v anglické transkripci. Jestliže se objeví v textu, je použita transkripce česká (např. Kanó Ajako – Kano Ayako).

Japonské výrazy, označení určitých jevů a názvy institucí odlišuji v textu kurzívou. V citacích je ponechávám bez odlišení. Tam, kde to považuji za důležité, uvádím i originální japonský způsob zápisu výrazu. Je u něj vždy uvedena i transkripce a český význam (např. 黒蜥蜴 *Kurotokage* – *Černá ještěrka*). Při psaní japonských vlastních jmen je zachováno japonské pořadí, při kterém je nejdříve uvedeno příjmení a za ním následuje vlastní jméno (např. Suzuki Tadaši).

V podstatě veškeré podklady pro tuto práci jsou psané v anglickém nebo japonském jazyce. Pokud není uvedeno jinak, je autorem překladu citace autorka této práce.

Úvod

Nejen v Japonsku, ale i v Evropě bylo po staletí samozřejmostí vidět na jevišti muže v ženských rolích. Jak všechny slavné ženské role antických dramát, tak Shakespearovy hrdinky byly původně ztvárňovány muži nebo chlapci. Ženy byly z divadelních jevišť vyloučeny a tehdejší veřejnost byla tomuto faktu naprosto přivyklá. Nástup prvních hereček na jeviště však v Evropě tento trend postupně ukončil a v hereckém oboru začala éra realističtějšího ztvárnění rolí. V Japonsku byl vývoj podobný až do 16. století, kdy se objevují první performerky, ale od 17. do 19. století se odehrál v podstatě opačný proces. Ženám bylo vystupování zakázáno, a dnes již tradiční divadla *nó* a *kabuki* si tak do dnešní doby uchovala tradici mužů v ženských rolích.

Vývoj na konci 19. a počátku 20. století však v Japonsku zaznamenal v návaznosti na otevření se západnímu vlivu, který se projevil i v uměleckých sférách, přejmutí realistického přístupu k reprezentaci pohlaví na jevišti a hibernaci této praxe v tradičním divadle. Realismus v přístupu k rolím a vůbec hereckému umění se stal v moderním divadle samozřejmostí a herci jsou do rolí opačného pohlaví obsazováni pouze výjimečně, v převážné většině případů pro komický efekt. Doménou pro tuto praxi pak zůstávají přežívající formy tradičních divadel. Nejznámějšími zástupci jsou zřejmě japonské divadlo *kabuki* a čínská opera. V Japonsku však v současnosti působí velké množství herců, kteří se věnují výlučně rolím opačného pohlaví v oblasti současného divadla. Tento fenomén je ve světě ojedinělý, a tím velmi zajímavý.

V této práci se budu zabývat dvěma druhy herců – ženami, které hrají muže v revue *Takarazuka*, neboli *otokojaku* 男役, a muži, kteří hrají ženy v současných divadelních hrách – japonsky 現代女形 *gendai onnagata*. Termíny se budu podrobněji zabývat v následujících kapitolách.

Nejdříve však považuji za důležité vysvětlit užívání termínů „pohlaví“ a „gender“. V textu hojně užívám výraz „herec opačného pohlaví“. Podle terminologie ustálené na základě genderových studií je pohlaví něco, co je nám dáno už při narození a determinováno mužskými a ženskými genitáliemi, zatímco gender je konstrukce založená na socio-kulturních a historických konvencích. Gender jsou určité symboly, ideály, vzorce chování, jež pak identifikují jedince jako muže či ženu. Ty však nejsou vrozené, musíme se je „naučit“, a navíc jsou podmíněné kulturnímu a historickému prostředí. Gender je tedy

v podstatě „role“, mužská či ženská, přes kterou jsme jako muži či ženy vnímáni. Je to efekt kulturně kódovaných znaků chování a vzhledu, které jsou považovány za přirozené pro dané pohlaví.

Pokud muž na jevišti ztvárňuje ženu, snaží se pomocí zkratk těchto znaků navodit iluzi ženy. Nabírá na sebe to, čemu Robertson v případě *otokojaku* v *Takarazuce* říká „sekundární gender“¹, jako další vrstva naložená na „primární gender“, tedy ten, kterým jsme identifikováni v každodenním životě. Robertson dále zdůrazňuje, že muž ztvárňující ženu, „není vůči femininní ženě kopie k originálu, ale spíše kopie kopie“.²

Pokud se „kopie“ rovná genderu a „originál“ pohlaví, pak je možno polemizovat o tom, že se muž ztvárňující ženu na jevišti snaží dosáhnout iluze ženského pohlaví, to znamená, přesvědčit publikum svou performancí, že je ženou, a to včetně ženského pohlaví – genitálií. Na základě tohoto předpokladu jsem se rozhodla používat v této práci pro všeobecné označení výraz „opačné pohlaví“, nerozlišujíc pro herecká vystoupení pohlaví a gender. Výraz gender používám pouze tam, kde je nutné tyto dva fenomény odlišit, nebo pro vysvětlení určitých jevů.

Cílem této diplomové práce je popsat málo známý a také málo popsany (především co se týče *gendai onnagata*) fenomén herců opačného pohlaví mimo tradiční divadla v Japonsku. Práce se týká herců a hereček, kteří se buď výlučně specializují, nebo často vystupují v rolích opačného pohlaví, a to ne pro komický efekt, ale jako legitimní médium. Budu se soustředit především na způsob prezentace role, přítomnost či nepřítomnost různých druhů vizuálních činitelů a jejich charakter. Pokusím se porovnat způsob ztvárnění role v současném divadle s divadlem tradičním a také ukázat souvislosti mezi rolemi v divadle a soukromém životě. Dále se budu věnovat odlišnostem ve vnímání herců u japonských diváků a diváků euro-amerického světa.

Práce je rozdělena do tří hlavních kapitol. První kapitola mapuje chronologicky vývoj herectví opačného pohlaví v Japonsku od počátků divadelních aktivit až do 20. století a má za úkol nastínit situaci, ve které se objevily první výzvy realistickému pojetí herectví. Druhá kapitola se zabývá *otokojaku*, herečkami, které se v divadle *Takarazuka* specializují na mužské role. Třetí kapitola se věnuje zatím málo známým *gendai onnagata*, mužům, kteří v dramatech současných autorů vystupují v ženských rolích. Nakonec analyzuji příčiny, proč je tento fenomén vázán pouze na japonské souostroví.

¹ ROBERTSON, Jennifer. *Takarazuka. Sexual Politics and Popular Culture in Modern Japan*. London: University of California Press, 2001, s. 199.

² Tamtéž, s. 39.

O ženských impersonátorech v tradičním divadle *kabuki* bylo napsáno nesčetné množství prací, o předmětu mého zájmu však minimum. O *otokojaku* je sice vydáváno neustále obrovské množství informací, zdrojem je však většinou oficiální vydavatelství *Takarazuky* nebo fankluby. Kritických prací je bohužel velmi málo. *Gendai onnagata* je fenomén zatím téměř nepopsaný a ani termín sám ještě není přesně definován. Práce je tedy založena nejen na studiu tištěných materiálů, ale i na vlastních pozorováních z navštívených představení a rozhovorech se samotnými herci.

1. Historický vývoj

V této kapitole představuji ucelený obraz herectví v Japonsku od počátků divadla až do 20. století, se zaměřením na znázorňování opačného pohlaví. Uvádím zde všechny důležité skutečnosti s tímto fenoménem spojené a zdůrazňuji některé souvislosti se současností, jelikož ta je ovlivněna specifickým vývojem na japonských jevištích v minulosti.

1.1. Počátky divadla v Japonsku

Samotné počátky divadla v Japonsku jsou spojeny, tak jako ve většině jiných zemí, s impersonátory opačného pohlaví. Japonské divadlo bylo ve svých počátcích také téměř výlučně spojeno s mužskými herci. Za prvního performeru v japonské divadelní historii je sice podle tradice považována žena – Ame no Uzume no Mikoto, jež podle legendy svým extravagantním tancem vylákala bohyni slunce Amaterasu z jeskyně, ve které se bohyně skrývala, a pozdější zdroje zmiňují ženské performerky, ale v postatě všechny divadelní formy a žánry v Japonsku byly až do 19. století okupovány muži. Pokud byly prováděny ženami, předcházelo názvu žánru označení *onna*- 女 (ženský/é), jako například *onna mai* 女舞, *onna dengaku* 女田楽, *onna sarugaku* 女猿楽³ apod. Pokud názvu nepředcházela tato specifikace, byla všechna vystoupení považována automaticky za mužská. To však není nic zvláštního, neboť i v Evropě byla jeviště v hlavních, oficiálně uznávaných divadlech, od počátků řeckého dramatu přes náboženská dramata středověku, vyhrazena mužům a tento fakt byl přijímán publikem se samozřejmostí.

Tato mužská výlučnost byla v Japonsku úzce spojena s náboženstvím. První performance byly vlastně rituály, oběti šintoistickým bohům. Torigoe Bunzō vysvětluje tuto mužskou výlučnost jako logickou návaznost na přesvědčení tehdejších lidí o tom, že většina božstev je mužského pohlaví:

³ *Mai* znamená tanec. *Dengaku* byly venkovské oslavy a mohou být klasifikovány do dvou typů – *dengaku* jako hudební doprovod sázení rýže a *dengaku* jako tanec, který se smísil s čínskými vlivy a vyvinul v divadelní formu známou jako *sarugaku*. To byly původně akrobatické a pantomimické výstupy, které se postupně vyvinuly v komické výstupy založené na krátkých dialozích. *Sarugaku* a *dengaku* se staly předchůdci divadla *nó*.

„Termín pro performeru v dobách vzniku prvních divadelních forem byl v Japonštině *wazaogi*⁴, kde *waza* znamená „technika“ a *ogi* „přitáhnout“, což performeru definuje jako někoho, kdo měl svým uměním přitáhnout něčí pozornost. Tím, jehož pozornost měl přitáhnout, bylo božstvo *kami*. V Japonsku jsou božstva všeobecně chápána jako mužského pohlaví. A proto byly ženy považovány za vhodné pro přitáhnutí pozornosti těchto mužských božstev. Nejen v Japonsku, ale i na Korejském poloostrově, termín „*miko*“ znamená žena ve službách bohů. Služba zabavení bohů je stále považována za posvátné zaměstnání. A ti, kdo měli bavit tyto ženy, které do sebe přivolávaly božstva, byli muži. Způsob, kterým tito muži bavili, jejich neobvyklé vystupování je považováno za lidové performační umění – *geinó*. To znamená, že podle tohoto schématu, *bůh = muž, přitahující tohoto boha muže = žena, bavící ženu = muž, musí být performerem muž*.“⁵

V buddhismu, který přišel do Japonska později, navíc existovala víra, že ženy nemohou dosáhnout osvícení, pokud se nenarodí znovu jako muži, a tím bylo jejich postavení oproti mužům považováno za nižší.

Vzhledem k tomuto spirituálnímu pozadí byla výlučnost mužských performerů a herců přijímána jako samozřejmost, a tím pádem ani úplný zákaz ženských performerek v 17. století, jeden z významných mezníků v dějinách japonského divadla, nevyvolal u veřejnosti nějaký větší rozruch nebo protesty.

Z četných počátečních divadelních forem se vyvinuly dodnes známé a pořád živé pilíře japonského divadla, divadla *nó*, *kjógen*, *bunraku* a *kabuki*. Všechny tyto divadelní formy byly a na profesionální úrovni pořád ještě jsou hrané pouze muži.

V prvních z těchto čtyř tradičních forem divadla, divadle *nó* a *kjógen*, byly ženské role sice znázorňovány muži, ale způsob se lišil od toho, co známe z *kabuki*, a až na výjimky i od způsobu ztvárnění opačného pohlaví v moderním divadle, jímž se ve své práci zabývám.

V divadle *nó* a *kjógen* jsou ženy znázorněny, nebo spíše jen naznačeny pomocí masek, kostýmů a stylizovaného přednesu, které ovšem ani v nejmenším nepřipomínají ženu skutečnou. Herci se nesnaží vypadat jako skutečné ženy, mají pouze ženu „symbolizovat“.

⁴ Znak se píše 俳優 – dnes čteme jako *haijū*, což je běžný výraz pro herce.

⁵ TORIGOE, Bunzo. **A Note on the Genesis of Onnagata.** In FUJITA, Minoru, SHAPIRO, Michael. *Transvestism and the Onnagata Traditions in Shakespeare and Kabuki*. Kent: Global Oriental, 2006, s. 3.

1.2. Zrod divadla *kabuki*

Realističtější znázornění opačného pohlaví a celkově realističtější znázornění postav v divadle vůbec přišlo v Japonsku se zrodem *kabuki*, a to už v jeho počáteční formě, v tzv. ženském kabuki neboli *onna kabuki* 女歌舞伎.

Je zajímavé, že se herečky objevily na japonských a evropských jevištích přibližně ve stejnou dobu, i když v Evropě se pak již divadelní praxe nevrátila k výlučně mužskému divadlu⁶, zatímco v Japonsku se další herečky na divadelních jevištích objevily po zákazu z roku 1629 až v roce 1891, kdy se žena jménem Čitose Beiha, původně *geiša*, objevila v roli dcery politika ve hře divadla tzv. nové vlny *šimpa*.

Počátky *kabuki* jsou spojené s kněžkou Velké svatyně v Izumo, Izumo no Okuni 出雲阿国. Ta se objevila se svojí skupinou žen a mužů v roce 1603 v Kjótu, kde poprvé předvedla své *nenbucu odori*, taneční představení s krátkými dramatickými skeči, které mělo za cíl sbírání finanční podpory pro svatyni. V těchto skečích se Okuni objevovala v kostýmu mladého samuraje v extravagantním kimonu, který v představení flirtoval s majitelkou čajového domu⁷, což byl zase naopak muž převlečený za ženu. To, co však hýbalo tehdejší společností, byly spíše než tyto divadelní skeče odhalené paže a nohy vystupujících žen. Ženy znázorňovaly muže tak, aby tím ještě více zdůraznily svůj sexappeal – zde naznačují paralelu s herečkami *Takarazuky*, které mají i v mužských rolích silný make-up, který zachovává ženské rysy, zatímco muži hráli ženy pro komický efekt, což se však dalším vývojem *kabuki* změnilo.

Tyto výstupy, kterým se postupně začalo říkat *kabuki*⁸, se brzy rozšířily po celém Japonsku, záhy se jich však ujaly skupiny složené z kurtizán, které tím získaly možnost předvést se potencionálním zákazníkům nebo propagovat svůj veřejný dům, a tak tyto performance začaly být vnímány jako jakási estráda prostitutek. Na tyto výstupy, které kolidovaly se samurajskou morálkou a které navíc provázely různé skandály a ozbrojené boje, ve kterých byli občas zapleteni i významnější samurajové nebo synové z vysoce

⁶ V Evropě se ženy na oficiálních jevištích objevily poprvé v 60. letech 16. století v italských kočovných souborech *commedie dell'arte* V Anglii se herečky dostaly na jeviště až o 100 let později. Ironické je, že jak nepřítomnost hereček na jevištích, tak pozdější zánik praxe mužských impersonátorů souvisely s jejich vlivem na společenskou morálku. Obojí bylo ve své době považováno za nebezpečné.

⁷ V japonštině též synonymum pro veřejný dům.

⁸ Odvozeno od slova *kabukimono* (původně od *katamuki* = nakloněný, pokřivený), což byl výraz, kterým se označovali lidé v extravagantních a podivných kimonech s extrémně dlouhými meči u pasu, chovající se excentricky a často vyvolávající potyčky, kterých se v té době v Japonsku objevily celé skupiny.

postavených rodů, reagoval v roce 1629 šógunát⁹ tak, že obvinil namísto „kupujících“ „prodávajících“, a to zákazem nejen ženského *kabuki*, ale vystupování hereček a performerek na veřejnosti vůbec. Tento zákaz trval přes 200 let trvání šógunátu a působení jeho vlivu přetrvalo až do 20. století.¹⁰

Na místo *onna kabuki* nastupuje tzv. *wakašu kabuki* 若衆歌舞伎, kde *wakašu* 若衆 znamená mladík. Ženské role tedy přebrali mladí chlapci, kteří ještě neměli uprostřed hlavy oholené vlasy, což byl znak dospělého muže. Jak podotýká Tošio Kawatake¹¹, performance mladých chlapců nebyly v Japonsku nic zvláštního, protože muži okupovali japonská jeviště od pradávna a existovaly přímo performance jako *chigo sarugaku*¹² nebo *chigo ennen*, které byly prováděny krásnými mladíky. Také *wakašu kabuki* ve skutečnosti existovalo už před zákazem ženského *kabuki*.

Mladí chlapci v ženských rolích, tzv. play-boys, fungovali také v Shakespearově divadelní společnosti, což je jeden z důvodů pro mnohé komparativní studie jeho divadelních her a *kabuki*. V Anglii však neexistoval žádný oficiální výnos, který by vystupování hereček zakazoval. Přesto se první herečka v Anglii objevila až v roce 1660, přibližně ve stejné době, kdy se japonské divadlo uzavřelo herečkám i mladíkům.

Ve *wakašu kabuki* byl stejně jako v ženském *kabuki* důraz kladen hlavně na vzhled a přitažlivost performerů, a stejně tak bylo i spojení s prostitucí velmi úzké. Mladí chlapci měli vlasy naaranžované do elegantních účesů, tvář měli silně nalíčenou a byli oblečení do vyzývavých kimon. Pro tehdejší společnost, pro kterou stejně jako například v antickém Římu nebyla mužská homosexualita nebo bisexualita ničím neobvyklým, byly největším problémem časté boje o přízeň těchto mladíků mezi samuraji, tedy stejný problém, který ukončil působení žen na jevišti.

Popularita *wakašu kabuki* rostla, ale spolu s tím i nevole šógunátu, která v roce 1652 vyústila v zákaz, motivovaný stejně jako u *onna kabuki* vlivem na morálku společnosti. Popularita těchto *kabuki* byla však pořád veliká, a tak bylo hned následující rok pod dvěma podmínkami povoleno tyto výstupy provozovat. První podmínkou bylo to, že všichni

⁹ Od roku 1185 do 1868 fakticky vládne v Japonsku šógun.

¹⁰ Ženy však nezmizely ze všech jevišť. Existovaly skupiny žen – tzv. *okjógenši*, které předváděly své taneční a herecké umění v ženských křídlech sídel feudálních pánů, a také zůstalo několik malých skupin *kabuki* hereček. Některé z nich po restauraci *Meidži* (návrat moci do rukou císaře a postupná demokratizace Japonska počínaje rokem 1868) začaly působit i na oficiálních jevištích. Příkladem je Ičikawa Kumehači, která studovala u slavného herce *kabuki* – *onnagata* Ičikawy Dandžúróa – a stala se dokonce vzorem pro impersonátory ženských rolí ve hrách *šinpa*.

¹¹ KAWATAKE, Toshio. *Kabuki*. Tokyo: International House of Japan Press, 2006, s. 132.

¹² *Chigo* 稚児 znamená mladík, sloužící v domě samuraje či ve svatyni, nebo označuje mladíky vystupující při různých náboženských svátcích. Stejně jako *wakašu*, může také znamenat i objekt homosexuálních tužeb.

performeři byli donuceni si oholit vlasy uprostřed hlavy, čímž ztratili svůj mladický půvab, a druhou byl příkaz, aby byla představení složena z „her založených na imitaci“¹³, což znamená, že by představení měla obsahovat nejen tance, ale i hrané části založené na dialogu.

Tento zákaz *kabuki* paradoxně prospěl, neboť přinutil herce se soustředit na trénink svých hereckých schopností, a ne se pouze spoléhat na svůj vzhled, a tím mu vlastně pomohl zformovat se ve vyspělejší formu divadla. Tato forma *kabuki* se nazývá *jaró kabuki* 野郎歌舞伎, kde *jaró* 野郎 znamená dospělý muž, dovršila jednu etapu vývoje v japonském divadle a stvořila divadelní formu, která se dochovala až dodnes.

Z pohledu interpretace opačného pohlaví došlo k významnému posunu směrem k realistickému znázornění postav. Od jednoduchého – více méně symbolického – znázornění pomocí masek a kostýmů se vývojem zakončeným zrodem *jaró kabuki*, kde už herec nemá zakrytou tvář maskou a nanáší na ni pouze make-up, který dával prostor mimickému vyjádření, posouvá k celkové snaze realističtěji znázornit ženu. Herec už nebyl pouze tím, kdo má na starosti ženskou roli, kdo ženu na jevišti pouze „symbolizuje“, ale tím, kdo se jí musel na jevišti opravdu stát. Muži, kteří vystupovali a dodnes v *kabuki* vystupují v ženských rolích, se nazývají *onnagata* 女形/女方¹⁴.

V tomto místě bych si dovolila použít obrat profesora Ozakiho¹⁵, který použil grafické znázornění slova *onnagata* v japonštině jako paralelu k vývoji ženských rolí ztvárněných muži v japonské historii, tedy jako vývoj od 女方, kde *kata* 方 znamená někoho, kdo pouze zastupuje ženu, má na starosti ženskou roli, k 女形, což doslova znamená „tvar, forma ženy“. Tedy vývoj od pouhé náhrady za ženu přes ženskou impersonaci až k tvorbě ideální ženské formy. Samuel Leiter vývoj *kabuki* popisuje jako nástup „ženy dramatizované“ na místo „ženy tančené“¹⁶. Původně mladíci tedy nedozráli jen věkem, ale i uměleckou percepcí a dimenzionalitou.

Umění *onnagata* se dále vyvíjelo a vedlo ke kultivaci techniky ztvárnění ženy, která vyústila až k reprezentaci jakési ideální ženskosti namísto ženy jako takové. Tato „ideální žena“ byla velmi vysoce oceňována a vedla až k tomu, že ženy ze zábavních čtvrtí začaly *onnagata* napodobovat. Feminita se tedy stala jakousi formulí, která se původně

¹³ Japonský výraz – *monomane kjógen zukuši*, znaky 物真似狂言づくし.

¹⁴ Znaky též možno přecíst jako *ojama*. Oba dva výrazy jsou běžně používány.

¹⁵ OZAKI, Joseharu. **Shakespeare and Kabuki**. In FUJITA, Minoru, SHAPIRO, Michael. *Transvestism and the Onnagata Traditions in Shakespeare and Kabuki*. Kent: Global Oriental, 2006, s. 6.

¹⁶ LEITER, Samuel. **Female Role Specialization in Kabuki: How Real is Real**. In FUJITA, Minoru, SHAPIRO, Michael. *Transvestism and the Onnagata Traditions in Shakespeare and Kabuki*. Kent: Global Oriental, 2006, s. 71.

dostala ze zábavních čtvrtí do divadla a pak zase zpět. Znázornění ženy se tím však poněkud vzdálilo skutečnosti a žena na pódii *kabuki* se postupně stala určitým vzorcem, zkratkou, symbolem. Stejně však byli v *kabuki* znázorňováni i mužští hrdinové.

Z *kabuki*, které původně předváděly ženy, se paradoxně během půl století vyvinulo divadlo s výhradně mužským osazenstvem a jako takové funguje až dodnes. Takovýto paradox je možné najít i v Evropě na příkladě řeckého divadla, které se vyvinulo z rituálů boha Dionýsa, jež byly původně prováděny ženami. Jakmile se však tyto rituály rozvinuly v divadlo, ženy byly vykázány z jeviště a jejich role přebrali muži.

1.3. Další vývoj *onnagata* v *kabuki*

Jedním z prvních výrazných *onnagata* byl Jošizawa Ajame (1673–1729), jehož poznámky byly posmrtně sepsány a publikovány pod názvem *Ajamegusa* 『あやめ草』 (Ajameho slova) a staly se po dlouhá léta jakousi biblí *onnagata*. Jeho největším příspěvkem k teorii ztvárnění ženských rolí bylo přesvědčení, že aby se mohl umělec stát přesvědčivým jako žena na jevišti, musí žít i v soukromí jako žena, což sám, ač manžel a otec, praktikoval. Jošizawa Ajame měl spoustu následovníků, přestože existovala i opozice k jeho přesvědčení, reprezentovaná *onnagata* Mizuki Takanosukem (1673–1745), který tvrdil, že je pro muže nemožné stát se ženou a že jediná naděje herce je v kultivaci umění ztvárnění ženy, čehož je možné dosáhnout jednodušeji pomocí stylizovaného hraní namísto realistického.

Spolu s dalšími generacemi *onnagata* byl postupně opuštěn odkaz Jošizawy Ajameho a umění *onnagata* se stalo systémem pohybových a hlasových technik, které byly vyučovány a předávány z generace na generaci. Nutno podotknout, že herci, kteří měli na starosti ženské role v počátcích *jaró kabuki*, jiné role nehráli. Specializovali se pouze na ženské role, a to na konkrétní typy, neboli *jakugara*, kterých bylo pouze několik a které by se dalo přirovnat k postavám v *commedia dell'arte*, která byla v té době populární v Evropě. V Evropě tento systém specializace skončil spolu s nástupem moderního divadla, v Japonsku zanikal postupně, až nakonec zanikl na začátku 19. století spolu s nástupem herců, kteří byli schopni hrát více rolí mimo svoji specializaci.

Herci, kteří se specializovali jako *onnagata*, se postupně začali objevovat i v mužských rolích, což povzbudil velký úspěch *onnagata* Iwai Hanširóa V., jenž vystupoval v několika typech rolí, a to jak ženských, tak mužských. Populárními se stali herci, kteří byli

schopni během jedné hry vystřídat více rolí, a to hlavně pokud se jednalo o role obou pohlaví. Další ránu specializaci rolí zasadila vystoupení slavných herců mužských rolí, kteří na konci 19. století vystoupili také jako *onnagata*, jako například Ičikawa Dandžűrů IX., nebo Onoe Kikugoró V. V 19. století už versatilita získala převahu nad specializací a i dnes je v *kabuki* jen málo herců, kteří by se specializovali pouze na ženské role. Sám Jošizawa Ajame se prý také pokusil o mužskou roli, ale jeho neúspěch pouze potvrdil jeho přesvědčení, že herec *onnagata* je při takovémto překročení hranic odsouzen k neúspěchu.

Zajímavou skutečností, kterou zde zmíním, je postavení *onnagata* v hierarchii herců *kabuki*. Herci specializující se jako *onnagata* byli, stejně jako obecně ženy ve společnosti, na hierarchickém žebříčku níže než herci specializující se na mužské role. To se začalo měnit až s tím, jak se v polovině 19. století herci, původně specializující se na ženské role, začali s úspěchem a častěji objevovat v mužských rolích a jak se začaly objevovat dokonce ženské varianty slavných mužských rolí. Takovéto hierarchické rozdělení u herců jednoho pohlaví je možno vidět i u hereček divadla *Takarazuka*. Představitelky mužských rolí jsou v divadle hierarchicky výše než jejich kolegyně, které se specializují na role ženské. Tímto fenoménem se budu zabývat podrobněji dále, chtěla bych však poukázat na zajímavý fakt, že i ve skupině složené z příslušníků jednoho pohlaví mohou být členové, kteří mají na jevišti roli mužskou, výše než ti, kteří hrají role ženské, a to nezávisle na tom, jestli je celá skupina složená z mužů či žen.

1.4. Od *onnagata* k *džojú*

Pád šógunátu a následující restaurace *Meidži* s sebou přinesly spoustu změn a hlavně posun Japonska blíže k moderní společnosti. S tím byly spojené i změny na umělecké scéně. V souvislosti s japonským divadlem je to hlavně konec platnosti výnosů šógunátu, a tím i konec platnosti zákazu žen na jevištích. Dále velmi důležité navázání styků se zahraničím, což znamenalo i výměnu uměleckou, a následný vliv zahraničního a hlavně evropského divadla na divadelní praxi v Japonsku.

Neznamená to však, že byla okamžitě opuštěna praxe *onnagata* a japonské jeviště začaly okupovat herečky, stejně tak jako to neznamenovalo okamžitý zánik tradičního a nástup moderního divadla v té podobě, ve které fungovalo v Evropě. Tradice *onnagata* v *kabuki* nebyla i přes určité dočasné ohrožení nikdy opuštěna a první herečka musela na své vystoupení ještě nějakou dobu počkat. Tato skutečnost byla ovlivněna hlavně postavením žen

v japonské společnosti a také předsudky o herečkách, které přetrvaly z dřívějších dob a ještě přibližně půl století silně ovlivňovaly jejich společenské postavení.

Dnešní člověk považuje herečky za něco samozřejmého a ženské role ztvárněné ženami za něco absolutně přirozeného, ale zde je důležité připomenout divadelní zkušenost tehdejšího japonského publika. Ač se dá říci, že u ženských rolí je „přirozené“, že jsou ztvárněny ženami, pro tehdejšího japonského diváka bylo „přirozené“ vidět hrát v ženských rolích muže. A to bez výjimky, a tím i bez možnosti srovnání. Jak zdůrazňuje Watanabe Tamocu¹⁷, v japonském divadle nebyly ženy, které hrály ženské role, a Okuni byla sice ženou, ale jak poznamenává, na jevišti hrála muže.

Konec 19. století v Japonsku je v souvislosti se ztvárněním rolí opačného pohlaví spojen se třemi důležitými fenomény. Je to nástup prvních hereček na japonská jeviště, pokusy použít herečky namísto *onnagata* v *kabuki* a působení *onnagata* v prvních pokusech o moderní divadelní hry.

Příchod západního vlivu do Japonska je spojen i s obrácením pozornosti k Japonsku, na kterou reagovala tehdejší vláda snahou ovlivnit pohled na Japonsko v zahraničí. A divadlo bylo jedním z nejdůležitějších polí, kde se mohlo Japonsko prezentovat jako pokrokový národ. Divadlo bylo navíc jedním z nástrojů diplomacie, kterým mohli vládní činitelé, stejně jak to činili jejich kolegové v Evropě s operou, pohostit své zahraniční protějšky. Tyto a další důvody vedly vládu ke snaze zreformovat divadlo. V roce 1886 vznikla Společnost za reformu divadla (*Engeki Kairjókaï*) a jednou z důležitých položek v jejich plánu bylo nahrazení *onnagata* herečkami, které japonští diplomaté vídali na svých zahraničních cestách. Proces nástupu hereček na japonská pódia však nebyl okamžitý a rozhodně neobešel se bez kritiky. Tištěná média na konci 19. století často diskutovala tzv. *džojú mondai* 女優問題, neboli „otázku hereček“¹⁸. Debata se většinou točila kolem otázky, zda mají japonské ženy fyzické předpoklady k tomu být herečkami a zda mohou být nově vyškolené herečky lepší než *onnagata*. Celkově se názory dělily na tři skupiny – pro, proti a částečně pro.

Názory, které propagovaly teorii důležitosti hereček (*džojú hitsujó ron* 女優必要論), zdůrazňovaly hlavně přirozenost ztvárnění ženy ženou a fakt, že v případě *onnagata* jde o ztvárnění pouze omezených aspektů ženy a ženské psyché. V moderních a západních hrách, kde je komplexní podání psychologických prožitků ženy důležitým prvkem, je herečka podle

¹⁷ WATANABE, Tamotsu. **Forum: Gender in Shakespeare and Kabuki**. In FUJITA, Minoru, SHAPIRO, Michael. *Transvestism and the Onnagata Traditions in Shakespeare and Kabuki*. Kent: Global Oriental, 2006, s. 195.

¹⁸ Možno též přeložit jako „problém hereček“.

jejích zastánců nevyhnutelnou nutností. Co se týče vzhledu, bylo hlavně zdůrazňováno, že hlasovým a fyzickým projevem se *onnagata* nemůže rovnat herečce. Argumentovali, že na rozdíl od vysoce stylizovaného vokálního projevu v *kabuki* nemůže být v přirozeném mluveném projevu a zpěvu mužský hlas zaměnitelný za ženský. Navíc v oblečení západního stylu je - na rozdíl od kimona, které sahá až na zem a zakrývá i celé ruce - mužská postava snadno identifikovatelná a iluze ženství je tudíž v podstatě nedosažitelná. Tyto a jim podobné argumenty předpokládají, že existuje určitá přirozená ženskost, kterou žena vyjadřuje především svým hlasem a tělem.

Většina těch, kteří zdůrazňovali potřebu hereček, nepropagovala nástup žen pouze na jeviště oficiálních divadel, ale i jejich celkové zapojení do veřejného života. Potřebu hereček v moderních hrách zdůrazňovali i zastánci tzv. *dandžo heiči ron* 男女並置論 (teorie propagující společné vystupování mužů a žen), neboli ti, kteří potřebu hereček uznávali pouze pro hry západního stylu a pro ostatní (více méně šlo o *kabuki*) – prosazovali udržení *onnagata*. Většina těchto kritiků, kteří zastávali existenci obou, se shodovala na tom, že by neměli vystupovat společně. K tomu však často na jevištích docházelo z větší části hlavně proto, že nebyl dostatek trénovaných hereček pro obsazení všech rolí ve hře.

Diskurs odpůrců hereček – tzv. *džojú fuhicujó ron* 女優不必要論 (teorie o nepotřebnosti hereček) obsahoval argumenty různého druhu. Část argumentů byla založena na přesvědčení, že japonské ženy nejsou fyzicky ani psychicky uzpůsobeny k hraní na jevišti. Z fyzických nedostatků je to podle nich hlavně nedostatečná výška, slabý hlas a například i malý nos, který nevynikne na jevišti. Jednoduše řečeno, podle zastánců tohoto proudu jsou ženy svým fyzickým vzhledem nevhodné pro vystupování v ženských rolích. Také co se psychické stránky týče, mnozí kritici argumentovali proti ženám v ženských rolích tím, že jejich mentální úroveň je celkově nižší než u mužů a pro ztvárnění rolí komplikovanějších osobností nedostatečná. Jednoduše řečeno, ženy jsou od přírody podřadnější než muži a tato podřazenost by se projevila i na jevišti. Takže žena není schopná vystoupit na jevišti, k tomu je potřeba muž. Ten k tomu má fyzické i psychické předpoklady a umělecké schopnosti, které podle tehdejších odpůrců hereček ženám chybí. Zajímavé je, že obě proti sobě stojící strany se však v podstatě shodly na tom, že ženy jsou sice přirozenější, ale *onnagata* jsou umělecky kvalifikovanější.

Dalším, velmi silným faktorem, který působil proti vstupu žen na jeviště, byl fakt, že ženy vystupující na jevišti byly v představách většinové společnosti asociovány s prostitutkami. To se netýkalo pouze Japonska, i v Evropě bylo vystupování žen před zrak

veřejnosti v protikladu s představou ženy, jejímž místem je domácnost, a ne veřejný prostor. Tato představa byla později posílena křesťanským důrazem na „počestnost“, se kterou bylo podle tehdejší společnosti vystupování na veřejnosti v rozporu. I po nástupu žen na evropská jeviště tento názor přetrvával, což je možné doložit například na názoru papeže Klementa XI.¹⁹, který prý prohlásil:

„Krásná žena, která zpívá na jevišti a udrží si počestnost, je jako člověk, který skočí do Tiberu a udrží své nohy suché.“²⁰

I herci jako takoví patřili vždy v Japonsku k nejnižší vrstvě společnosti, tzv. *eta* えた (nedotknutelní) nebo *hinin* 非人 (ne-lidé), a žili na jejím okraji. A to doslova. Měli vlastní vesnice, které byly vzdálené od ostatních obydlí, a majoritní společností byli nazýváni *kawara kodžiki* 河原乞食, neboli „žebráci od říčního břehu“²¹. Takže osoba herečky v sobě zahrnovala jednak tento vliv celkového pohledu na herce a performery, a navíc ještě výše zmíněnou asociaci s prostitutkou. Nutno podotknout, že toto spojení nebylo úplně neopodstatněné, navíc ženské *kabuki* je často označováno jako *júdžo kabuki* 遊女歌舞伎, neboli *kabuki* prostitutek, které, jak jsem dříve uvedla, díky svým *kabuki* výstupům získaly příležitost veřejně se prezentovat a nalákat potencionální zákazníky.

Tento předsudek byl ještě umocněn institucionalizací vzdělání žen v roce 1899, kdy byly ve všech prefekturách založeny vyšší školy pro dívky, na kterých byl kladen důraz hlavně na domácí práce, s cílem vychovávat tzv. *rjósai kenbo* 良妻賢母, neboli „dobré ženy – chytré matky“. Tento vzor ideální ženy však bohužel kolidoval s představou ženy vystupující na jevišti, a co víc, ženy, která vystupuje na jevišti společně s muži. Další překážkou pro herečky byla totiž jejich sexualita a hlavně obava z ní. I přesto, že homosexuální vztahy, hlavně vztahy mezi představiteli *onnagata* a jejich patrony, nebyly ničím výjimečným a všeobecně se o nich vědělo, nevznikaly žádné obavy z milostných scén znázorněných muži, ale na tytéž scény, ztvárněné zástupci obou pohlaví, bylo nahlíženo s obavami, že by takovéto výstupy mohly působit obscénně a provokovat. Součástí diskurzu

¹⁹ Papežem v letech 1700–1721.

²⁰ GEWERTZ, Ken. **Through playbills, posters, photos – Cross-Dressing on the stage brings history to life.** <http://www.hno.harvard.edu/gazette/2003/07.17/18-crossdressing.html> (10. 6. 2009)

²¹ Změna postavení herců byla součástí vládního záměru reformovat divadlo. Herci získali status obyčejných lidí – *heimin* 平民 a výnosem z roku 1882 získali povinnost mít státní licenci a platit daně. Důležitým mezníkem v postavení herců je také první účast císaře na představení *kabuki* v roce 1887, čímž byl potvrzen status herců jako kulturních reprezentantů státu, a ne již jako vyvrženců společnosti.

řešícího otázku hereček byla tedy i otázka, nakolik může herečka vystupovat společně s muži a nevzbuzovat přílišné emoce (myšleno erotické), a výše uvedená obava, nakolik je pro herečky možné distancovat se od sexuálního byznysu.

Pro dokreslení situace postavení žen v období *Meidži*²², která úzce souvisela s nástupem hereček na japonská jeviště, je nutné uvést některé kroky státní politiky, které se týkají žen.

V předchozím období *Edo* bylo postavení jedince ve společnosti definované sociální třídou, do které náležel, a ne pohlavím. Ty však přestaly v období *Meidži* oficiálně existovat a vznikla pouze jediná vrstva *heimin* neboli obyčejní lidé. Ve stejnou dobu však začala vláda vydávat četná nařízení, která se týkala žen, a začala je striktně oddělovat od mužů. Muži byli například vybízeni k nošení západního oblečení a krátkých účesů, ale když si také ženy začaly stříhat vlasy na krátko, vláda odpověděla v roce 1872 zákazem krátkých vlasů pro ženy. Stejným zákonem bylo také zakázáno mužům oblékat se jako ženy a ženám oblékat se jako muži, čímž byla společnost striktně genderově odlišena. Jedinou výjimkou byli herci *kabuki* a studentky oblékající se do *hakama*, tradičního mužského kalhotového kimona.

Všechny výše uvedené činitele ovlivňovaly, ať už kladně nebo záporně, nástup žen na japonská jeviště a zároveň také posun v tradici ženských impersonátorů. První oficiální představení, ve kterém hrály ženy, tak proběhlo až v roce 1891. Necelé tři měsíce po tom, co byl oficiálně zrušen zákaz žen na jevištích, vystoupila poprvé divadelní skupina *Dandžo gódó kairjó engeki- Seibikan* 男女合同改良演劇・濟美館 (Společné reformní divadlo mužů a žen Saibikan) se svým prvním představením, v němž vystoupily společně ženy a muži.

V té době však ještě neexistovaly profesionální herečky, a tak se ženských rolí ujaly ženy, které měly po celou dobu zákazu žen na jevišti možnost jak vystupovat, tak se trénovat v tanci, zpěvu a jiných performačních technikách, což byly jediné gejši. Šest žen, všechny původním povoláním gejša, se podílelo na patnáctidenním turné, na kterém vystoupily společně s muži ve hře Jody Gakkai, divadelního reformátora a zastávce opuštění tradice *onnagata*, který pro ně napsal hru ve stylu *kabuki*. Nejvýraznější z šesti žen byla Čitose Beiha, která později ještě několikrát jako herečka vystoupila, ale jinak je možno považovat tento pokus za jednorázový, a o ostatních vystupujících ženách už nejsou žádné další zmínky.

Ajako Kano se zmiňuje o důležitém faktu souvisejícím s touto první performancí žen na divadelním jevišti, a to výrazu, kterým byly nazývány:

²² Období vlády císaře Mucuhito – 1868-1926.

„Postavy jako Ičikawa Kumehači, Čitose Beiha a ostatní ženy jako ony reprezentují důležitou podskupinu v příběhu počátků hereček v moderním Japonsku. Ženy jako Ičikawa Kumehači a Čitose Beiha byly většinou nazývány *onna jakuša* nebo *onna haijū* (ženští herci), ale stěží kdy *džojū* (herečky). Tento rozdíl není triviální: *onna jakuša* a *onna haijū* naznačují, že standard herce je muž a že ženská varianta je anomálií nebo imitací. Výrazy jako *otoko jakuša* nebo *otoko haijū* nejsou nikdy použity pro muže (*otoko*)-herce, což ještě více posiluje tuto asymetrii. *Džojū* je na druhou stranu výraz souměrný, alespoň lexikálně, k *danjū*, mužskému protějšku.“²³

Výraz *džojū* 女優 byl použit až u Kawakami Sadajakko a následovně u Macui Sumako, které jsou všeobecně považované za první generaci hereček. První jmenovaná, Kawakami Sadajakko, byla velmi důležitou osobou v procesu přebírání ženských rolí ženami, a tím následně také opouštění tradice *onnagata*.

Kawakami Sadajakko byla manželkou autora divadelních her, režiséra a divadelního reformátora Kawakami Otodžiróa, který byl také jedním z propagátorů existence hereček. Kawakamiho hry jsou součástí tehdejšího divadelního hnutí *šinpa* 新派²⁴ (nová škola). Hry *šinpa* jsou považovány za jakýsi mezistupeň mezi tradičním divadlem *kabuki* a moderním divadlem západního stylu.

Sadajakko, původně gejša, vystoupila poprvé na divadelním jevišti na turné Otodžiróovy divadelní skupiny po Americe a Evropě, které mělo zároveň sloužit jako jeho studijní cesta. Toto turné začalo v roce 1899 v San Francisku; Sadajakko vystoupila v Otodžiróově představení – jakémsi pseudo-*kabuki* – v hlavní roli. Celé turné provázal velký úspěch, koncentrující se hlavně kolem Sadajakko, která se stala v zahraničí hvězdou.

Po návratu z úspěšného zahraničního turné se Sadajakko rozhodla založit první školu pro herečky v Japonsku. V roce 1908 otevřela spolu s manželem Císařskou instituci pro vzdělávání hereček (*Teikoku džojū jóseidžo* 帝国女優養成所), později přejmenovanou na Školu uměleckých technik při Císařském divadle (*Teikoku gekidžó fuzoku gigei gakkó* 帝国劇場附属芸芸学校).

Vzhledem k velké míře předsudků vůči herečkám ve společnosti byla v této škole ustanovena velmi přísná pravidla, která měla zajistit, že na ženy v ní bude nahlíženo jako

²³ KANO, Ayako. *Acting Like a Woman in Modern Japan*. New York: Pelgrave, 2001, s. 60.

²⁴ Jeden z proudů japonského divadla, který povstal na konci 80. let 19. století. Navázal na divadlo *kabuki*, ale přinesl realističtější herecký styl a inscenaci, v čemž se opíral o evropské vzory.

na umělce profesionály, a ne jako ekvivalent ke gejšám nebo prostitutkám. Nutno však poznamenat, že vznik této školy, ani přijetí přísných pravidel bohužel neznamenal automaticky velký posun směrem k přijetí hereček širokou veřejností. Ajako Kano²⁵ například zmiňuje Mori Ricuko, studentku z vyšších kruhů, která byla v souvislosti se svým studiem na škole Sadajakko vyřazena ze seznamu bývalých studentů své alma mater a jejíž bratr spáchal sebevraždu, aby nemusel od svých spolužáků snášet hanbu kvůli sestřinu zaměstnání.

Přesto znamenal vznik této školy důležitý mezník v japonské divadelní historii a také důležitý přelom v tradici impersonátorů opačného pohlaví, neboť se stal startovním bodem pro vnímání pohlaví hraného a skutečného jako něčeho, co je „přirozeně“ totožné.

Dalším výrazným mezníkem v tomto procesu bylo nastudování Ibsenovy hry Nora (nebo také Domov loutek)²⁶ a její uvedení na prknech Císařského divadla (*Teikoku gekidžó*), které bylo úzce spojeno se školou hereček Kawakami Sadajakko, v roce 1911. V hlavní roli Nory vystoupila výše již zmíněná Macui Sumako, která se díky realistickému ztvárnění ženy v této hře stala téměř přes noc hvězdou a jejíž výkon se stal důležitým krokem k akceptaci jevištního umění žen.

Teikoku gekidžó se však nestalo velkým propagátorem realistických západních her a jeho hlavním repertoárem bylo *kabuki*. Novátorským prvkem ale bylo společné vystupování mužů a žen, které bylo však příznivci *kabuki* ostře kritizováno a odmítáno. Tento pokus bohužel také neměl dlouhého trvání a nedočkal se rozšíření mimo jeviště *Teikoku gekidžó*. V novodobých dějinách *kabuki* se ženy sice objevují ještě několikrát – již dříve jsem zmínila herečku Ičikawa Kumehači, a kromě ní se objevilo ještě několik skupin žen hrajících *kabuki* –, ale tradice *onnagata* nebyla v *kabuki* i přes tyto pokusy nikdy opuštěna a trvá dodnes. Umění *onnagata* se však díky trendu posunu k realističtějšímu hraní a západním jevištním technikám postupně stává uměním vyhrazeným pouze pro *kabuki* a muž v ženské roli mimo něj se stává postupně výjimkou z pravidla, zvláštností.

1.5. *Onnagata* a přechod k modernímu divadlu

Přechod k „zakonzervování“ *onnagata* v *kabuki* byl však pozvolný. Hry *šimpa* byly uváděny s *onnagata* v ženských rolích a také první herečky v nich a později ještě i v *šingeiki* vystupovaly v ženských rolích společně s muži.

²⁵ KANO, s. 74.

²⁶ Do aponštiny přeloženo jako Domov loutek - *Ningjó no ie* 『人形の家』.

V době vzniku hnutí *šinpá*, divadelní formy, která v roce 2008 oslavila 120 let svého vzniku, neexistovaly v Japonsku fakticky žádné herečky, a tak bylo použití *onnagata* zcela přirozeným důsledkem těchto okolností. Pokud v těchto hrách vystupovaly ženy, byly to až na výjimky gejši, které většinou v hraní nepokračovaly (viz předchozí kapitola). Navíc hry *šinpá* byly sice pokusem o reformu v divadle, ale ve svém výsledku se z dnešního pohledu nepříliš vzdalovaly od *kabuki*. Pro tehdejší většinovou společnost, jak jsem zmínila výše, byli v té době také herci v ženských rolích přijatelnější než ženy na jevišti. Navíc byly hlavními hrdinkami ve hrách *šinpá* hlavně gejši, takže k jejich ztvárnění nebylo pro herce trénované jako *onnagata* v *kabuki* zapotřebí přílišné invence. Způsob ztvárnění postav na jevišti byl pořád ještě blíže vysoce stylizovanému *kabuki* než naturálnímu herectví moderního divadla. Někteří představitelé *onnagata* ve hrách *šinpá*, jako například Kawai Takeo, Kitamura Rokuró nebo Hanajagi Šótaró, se díky svému umění stali hvězdami a poslední dva jmenovaní získali dokonce statut národního pokladu.

Pro herečky, které v tomto období vystupovaly ve hrách *šinpá*, byly však základním studijním materiálem stále hlavně herecké techniky *onnagata* z *kabuki*. Vznikl tím zajímavý paradox, kdy žena kopíruje techniku ztvárnění ženské role od muže. Také první nastudování moderních her evropských autorů a první pokusy o původní japonské moderní divadlo na jejich základě proběhly s *onnagata* v ženských rolích. Jako jeden příklad za všechny uveďme nastudování hry *Osamělé duše* od Gerharda Hauptmanna, kde hlavní roli Anny Mahr ztvárnil herec *onnagata*, Ičikawa Endžaku.

Osanai Kaoru, jeden z autorů her *šingeki* 新劇²⁷ (nového divadla), byl přesvědčený, že i pro moderní hry jsou za stávajících podmínek vhodnější muži. Tvrdil, že „*onnagata*, jsou vhodnější pro roli moderní ženy spíše než současné japonské herečky, které v sobě nemají téměř žádný mužský element“²⁸, který zřejmě považoval za znak moderní ženy.

Japonské divadlo se však ve svém vývoji již nezadržitelně posouvalo k opuštění tradice *onnagata* v ženských rolích. Určitou roli v tom, jak podotýká Kano, hrála i role kostýmu, kterému teď kromě tradičního kimona přibyl ve hrách *šingeki* rival v podobě oblečení západního stylu:

„Femininní krása onnagata měla málo společného s anatomii těla herce, souvisela hlavně s tím, jak se oblékal, pohyboval, gestikuloval a tančil, stručně

²⁷ Proud v japonském divadle. Vznikl na začátku 20. století a dominoval v poválečných letech. Byl založen na realistickém stylu a Stanislavského systému a propagoval hlavně evropská dramata a nové hry japonských autorů jako Šójó Cuboučiho nebo Hógecu Šimamury.

²⁸ LEVY, Indra A. *Sirens of the Western Shore*. New York: Columbia University Press, 2006, s. 239.

řečeno, s jeho performancí. A ženy, obzvláště ty ze zábavních čtvrtí, imitovaly performanci onnagata jako ideál ženské krásy, kopírováním jejich kimon, účesů a jejich pečlivě prováděných gest.

V desetiletích následujících po roce 1868 pomohly změny v oblékání z kimona na šaty západního stylu posunout zájem o ženskou krásu z performance k fyzickému tělu. Západní oblečení neodhalilo pouze kontury svého nositele, ale odkrylo i dosud skryté části těla jako paže a také nohy. Celkově byla pozornost přivedena k tělu pod jeho vnější pokrývkou. [...] Zviditelnění těla onnagata přispělo k pádu onnagata. Nejsa již maskován pomocí oblečení, pohybů a vzdálenosti (od publika), ztratil schopnost dosáhnout ideálu ženské krásy a byl nahrazen herečkou, jejíž tělo se stalo privilegovaným symbolem ženství.“²⁹

Kano také nárůst potřeby hereček pro ženské role dává do souvislosti s měnícím se poměrem důrazu na pohlaví a gender v období *Meidži*. Pro období před restaurací *Meidži* je podle ní typický větší důraz na gender, který je nadřazený pohlaví.

„V pojednání o správném chování žen z 18. století, Onna daigaku, má biologické mateřství jen málo společného s definicí ideálního ženství. Pokud žena nemůže mít děti, může adoptovat dítě milenky svého muže. [...] Absence schopnosti biologického mateřství nebrání tedy nikomu, včetně mužů, být schopen reprezentovat ideální ženství. Ženské pohlaví negarantuje ženský gender a může být vůči němu i opačné. [...] V předmoderní době byl ženský gender považován za dosažený podřízením ženského pohlaví tréninkem a kultivací těla ideálu ženství. A tento ideál ženství mohl být reprezentován mužem chovajícím se jako žena, onnagata z kabuki. Naproti tomu lékařský a vědecký diskurz v průběhu období Meidži zdůrazňoval fyzickou podstatu rozdílu mezi ženou a mužem.“³⁰

Západní vliv s sebou přinesl také patologizaci homosexuality, která byla ukotvena v křesťanské víře, což určitým dílem také ovlivnilo vnímání *onnagata* a později i hereček divadla *Takarazuka* a vedlo k důrazu na jednotu „primárního“ a „sekundárního“ genderu na divadelním jevišti. O přibližně půl století později již Miwa Akihiro, první „moderní

²⁹ KANO, s. 31.

³⁰ Tamtéž, s. 28.

onnagata“, musel jakožto gay bojovat s předsudky a v podstatě začít válčit o uznání gayů majoritní společností téměř od základů.

Konec 19. a první polovina 20. století se v japonském divadle nesly ve znamení západních vlivů a přechodu k modernímu divadlu, tak jak jej chápeme dnes. Zároveň to znamenalo opouštění tradice *onnagata* a ponechání tohoto vzorce v tradičním divadle, kde se i přes určité pokusy nahradit *onnagata* herečkami udržela dodnes, a dále posun k naturálnějšímu znázornění žen na jevišti. Tento trend byl ještě více posílen během poválečných let, kdy Japonsko zasáhla další, velmi silná vlna západního vlivu. Pokud by tradiční divadlo zaniklo, tak nebýt vzniku divadla *Takarazuka*, které přivedlo na svět nový, nebo lépe řečeno, po 300 letech obnovený fenomén žen ztvárňujících mužské postavy, byl by na tom divák po 2. světové válce v Japonsku s vnímáním mužů hrajících ženy přibližně stejně jako divák v Evropě, kde byla tato tradice opuštěna už před pár stoletími.

I přes výše zmíněný zvýšený důraz na pohlaví, který s sebou přinesl vliv Západu, zůstává však podle mého názoru současná japonská společnost pořád velmi silně vázána na gender. Mužské a ženské role jsou oproti Západu mnohem výrazněji oddělené a jejich rozdíl je jasně definován oblečením, chováním a také jazykem, který je v Japonsku velmi výrazně rozdělen na mužskou (*otoko no kotoba*) a ženskou řeč (*onna no kotoba*). Japonská média jsou také plná rad a pořadů o tom, jak být „opravdovou“ ženou, nebo mužem. Tyto fakty podle mého názoru ukazují, jak je gender v Japonsku stále důležitý, a právě tento vysoký důraz na gender je velmi dobrou živnou půdou a jedním z faktorů umožňujících popularitu cross-genderových rolí v současném divadle, na které se ve své práci soustředím a které popisuji v následujících kapitolách.

2. Ženy jako muži

Ženy v mužských kostýmech okupovaly jeviště na začátku 17. století. Tuto praxi však na více než dvě sta let ukončil zákaz šóguna. V 19. století byly však výnosy šógunátu zrušeny a ženy se začaly pomalu vracet na jeviště. Konec období *Meidži* a začátek období *Taišó*³¹ pak byl ve znamení dívčích operetních skupin, které byly hojně po celém Japonsku zakládány. Z nich se postupným zanikáním nebo poklesem popularity vyprofilovala tři hlavní dívčí muzikálová divadla (*Nihon saidai šódžo kagekidan*), *Takarazuka kagekidan* 宝塚歌劇団 (většinou překládáno jako Revue Takarazuka, běžně však nazývána zkráceně – *Takarazuka*), OSK (založen jako OSSK³²) neboli *Ósaka Šóčiku kagekidan* 大阪松竹歌劇団 (Ósacká revue Šóčiku) a SKD – *Šóčiku kagekidan* 松竹歌劇団³³ (Operní soubor Šóčiku). Všechny tři divadelní uskupení uvádějí muzikálová představení a revue, ve kterých vystupují členky i v mužských rolích, pro které se ustálil název *otokojaku*.

V této kapitole nejprve objasním okolnosti vzniku divadla *Takarazuka*, a to v širším kontextu jak historickém, tak společenském, a nastíním jeho historický vývoj až do současnosti. Následně se věnuji charakteristikám *otokojaku*, jejich stylizovanému způsobu ztvárnění mužů, souvislostmi s genderovými stereotypy a nakonec bych se chtěla pokusit o srovnání se ztvárněním žen muži jak v *kabuki*, tak u moderních *onnagata*. *Takarazuka* je sice v současnosti jedním ze tří divadel, ve kterých *otokojaku* vystupují, je ale nejvíce známé, má nesrovnatelně větší množství produkcí a je možné ho považovat za fenomén, který přesahuje hranice Japonska. Divadlo *Takarazuka* však bylo výše uvedenými divadly ovlivňováno, samo na ně mělo nemalý vliv, navíc jsou si produkce těchto dívčích souborů velmi podobné. To samé platí i pro způsob ztvárnění mužských postav. Proto jsem si jako zástupce pro tuto kapitolu vybrala *Takarazuku* a její *otokojaku* a budu se podrobně věnovat pouze jí. Důvodem je také nedostatek kritických a vědeckých prací zabývajících se dalšími dvěma zmíněnými soubory. Způsob ztvárnění mužů se však v těchto divadlech v podstatě neliší, tudíž kapitola popisující *otokojaku* má platnost pro *otokojaku* všeobecně.

³¹ Období vlády císaře Jošihita, léta 1912–1926.

³² Původní „s“ v názvech byla zkratka slova *šódžo* neboli dívka/dívčí. Také *Takarazuka* měla původně v názvu „dívčí revue“.

³³ Původně *Tókjó Šóčiku gakugekibu* Divize hudebního divadla Šóčiku – Tokio.

2.1. Vznik a historie revue *Takarazuka*

Takarazuka vznikla jako čistě ženský soubor a člověku neznalému její historie by se tato skutečnost mohla zdát jako zásadní pokrok směrem ke zrovnoprávnění žen na japonských jevištích, úspěch feministického hnutí a ženská opozice k čistě mužskému *kabuki* a ostatním divadlům, ve kterých muži převládali. Skutečnost je však jiná. Divadlo *Takarazuka* vzniklo jako součást podnikatelského záměru výkonného ředitele firmy *Minó-Arima denki kidó* (Elektrické dráhy Minó-Arima)³⁴ Kobajaši Ičizóa, který chtěl využít zvýšeného užívání linky, která vedla z Ósaky do malé vesnice *Takarazuka*, ve které se nacházely populární lázně. Lázně přebudoval na moderní lázeňské centrum s názvem Paradise a přistavěl velký bazén. Jenže voda v bazénu nebyla ohřívána, a navíc bylo v té době smíšené koupání zakázáno zákonem, takže bylo v zápětí rozhodnuto přestavět bazén na divadlo.

Hlavními návštěvníky lázní byli muži, ale Kobajaši vycítil obchodní potenciál žen s dětmi z vyšší střední třídy, které mají dostatek peněz a zároveň hledají zábavu ve stylu „vše v jednom“. Založil tedy v roce 1913 dívčí hudební soubor s názvem *Takarazuka šókatai* 宝塚唱歌隊 (Sbor *Takarazuka*). Inspiroval se úspěchem chlapecké hudební skupiny, založené obchodním domem *Micukoši*, a dívčím operetním souborem, založeným obchodním domem *Širokija*. Po Kobajašiho souboru vznikly ještě další podobné soubory, mezi nimi i dnešní rival SKD, tehdy založený jako *Šóčiku gakugekibu* 松竹楽劇部 (Divize hudebního divadla Šóčiku). Dá se tedy říci, že Kobajašiho soubor byl součástí tehdejšího trendu.

Soubor se skládal z velmi mladých dívek (13 až 15 let). Hlavním motivem pro tento výběr byla skutečnost, že dívky jsou levnější než chlapci a že jim stačí minimální trénink pro vystupování, protože Kobajaši věřil, že: „Mužství je sice předpokladem pro úspěšnou specializaci v jakémkoliv oboru, ženy jsou však lepší na amatérské úrovni vzhledem k jejich všestrannosti a rychlosti v učení.“³⁵

Dalším důvodem k tomuto výběru byla možnost udržet si mužskou část návštěvníků svých lázní, kterou nechtěl ztratit. Na druhou stranu udělal vše pro to, aby jeho svěřenkyňe nemohly být podezírány z prostituce a vnímány jako jakékoliv narušení veřejné morálky. Kobajaši se snažil ze všech sil, aby jeho dívčí soubor v očích veřejnosti odpovídal státem propagovanému ideálu ženy, již dříve zmíněnému *rjósai kenbo* (dobrá manželka – chytrá

³⁴ Existuje dodnes jako Hankjú dentecu, druhý největší dopravce v Ósace a okolí.

³⁵ Cit v STICKLAND, Leonie R. *Gender Gymnastics. Performing and Consuming Japan's Takarazuka Revue*. Victoria: Trans Pacific Press, 2008, s. 22.

matka). Povolání herečky tomuto ideálu rozhodně neodpovídalo a sám status herce v sobě pořád nesl reminiscenci doby, kdy herci patřili k vyděděncům společnosti. Kobajaši chytře zdůrazňoval, že jeho svěřenkyň jsou spíše hudebnicemi než herečkami, protože ty spadají v očích veřejnosti do prestižnější kategorie. Navíc zdůrazňoval, že v jeho souboru jsou pouze dívky z dobrých rodin.

Prvních 16 členek souboru bylo zpočátku trénováno pouze v hudbě a zpěvu, ale Kobajaši posléze usoudil, že větší úspěch bude mít s operetním souborem. Vzhledem k obavám z kolize s veřejnou morálkou, kterou by v té době způsobilo smíšené divadlo, uvítal návrh Andó Hirošiho, který dívky trénoval a byl autorem hudby počátečních revue, k vytvoření čistě dívčího souboru, kde bude část dívek hrát mužské role.

Kobajaši se rozhodl propagovat *Takarazuku* jako nové hudební divadlo, ve kterém budou zpívány japonské písně doprovázené na evropské nástroje. Chtěl tím odlišit svůj soubor od *kabuki* a ostatních tradičních forem a také, jak polemizuje Stickland³⁶, odlišit své účinkující od gejš, jejichž repertoárem byl také zpěv a tanec, ale doprovázený na tradiční nástroje.

První veřejné představení, jakási pohádková opera, proběhlo na počátku roku 1914 v lázeňském centru Paradise – v divadle na místě původního bazénu. První úspěšné vystoupení před tokijským publikem pak následovalo v roce 1918. V roce 1919 byla otevřena Hudební a operní škola Takarazuka (*Takarazuka ongaku kageki gakkó* 宝塚少女歌劇団), jako formálně registrovaná soukromá škola, a Kobajaši se stal jejím ředitelem. Vystupující skupina se přejmenovala na *Takarazuka šódžo kagekidan* 宝塚少女歌劇団 (Dívčí operní skupina Takarazuka).

Na Kobajašiho škole se kromě hudby, herectví a zpěvu, což bylo hlavní studijní náplní, vyučovaly také předměty, které byly považovány za vhodné pro mladé dívky a byly v souladu s ideálem *ryōsai kenbo*. Dívky se tedy učily navíc angličtině, šití, čajovému obřadu a etiketě.

Kobajaši se po celou dobu svého působení snažil odlišit své svěřenkyň od hereček a jakýchkoliv jiných asociací, které by nebyly v souladu s tehdejším propagovaným ideálem ženy. Zakázal například používání paruk, které byly spojovány s herečkami, a své svěřenkyň nazýval všechny *seito* 生徒 (žákyně), ať už to byly studentky na jeho škole, nebo již dospělé účinkující v jeho revue. To mělo nejen pomoci odlišit dívky od hereček, ale byl tím udržován i hierarchický systém a pocit sounáležitosti a příslušnosti ke škole a divadlu. Studentky

³⁶ STICKLAND, Leonie R. *Gender Gymnastics. Performing and Consuming Japan's Takarazuka Revue*. Victoria: Trans Pacific Press, 2008, s. 25.

a herečky *Takarazuky* jsou takto osločovány dodnes. Díky tomuto označení si také dívky udržely určitý nádech amatérismu, který byl pro vnímání většinovou společností velmi důležitý. Jejich účinkování v rámci *Takarazuky* tak mohlo být oficiálně propagováno jako studium, nikoli zaměstnání, jako vyplnění prostoru mezi dětstvím a manželstvím, popřípadě mateřstvím, které bylo teprve považováno za „opravdové zaměstnání“ ženy.³⁷

Největší potenciál pro kolizi s propagovaným ideálem ženství měly ty dívky, které ztvárňovaly mužské role, tedy *otokojaku*. Kobajaši si však vytvářel alibi tvrzením, že hraním mužů se vlastně ženy učí rozumět a uznávat muže a mužskou psyché. Tím pádem, pokud ukončí své vystupování a vdají se, k čemuž je Kobajaši vybízel, budou lépe schopné fungovat jako „dobré ženy – chytré matky“, protože budou přesně vědět, co se od nich očekává. Tato zvláštní logika funguje a je propagována dodnes a stala se součástí oficiálního diskurzu *otokojaku*.

Dalším ústupkem obavám o počestnost svých *seito* bylo zrušení chlapeckého kurzu, který Kobajaši v roce 1920 zřídil. Přijal 20 chlapců do tzv. speciálního kurzu (*senka* 選科) a za půl roku dalších 20. Tento speciální kurz byl však po necelém roce fungování zrušen kvůli ostré opozici ze strany jak dívek a jejich rodičů, tak fanoušků.

V roce 1923 došlo k požáru a divadlo bylo přestavěno od základů. Velké divadlo Takarazuka (*Takarazuka daigekidžó* 宝塚大劇場), které bylo nově postaveno, mělo 4000 míst v hledišti a bylo jedním z největších divadel té doby. Vstupné bylo však ve srovnání s *kabuki* v té době velmi nízké. Ve 20. letech došlo také k určitým změnám na scéně revue. Původně dívčí až dětský vzhled účinkujících byl postupně změněn na více vyspělý a ženský a kostýmy se sice nedaly srovnat s kostýmy v pařížských revue, které byly vzorem pro tehdejší produkci a jejich vliv je pořád silně čitelný i dnes, ale i tak byly tehdejší publikem považovány za odvážné. Velký rozruch byl také způsoben prvním krátkým účesem u představitelky *otokojaku* Kadota Ašiko, která následovala příklad *otokojaku* z konkurenční skupiny SKD, Mizunoe Takiko. Do té doby měly všechny dívky hrající mužské role dlouhé vlasy, na jevišti nošené pod kloboukem. Zároveň byla také opuštěna tradice bílého make-upu *oširoi*, což přispělo k mnohem naturálnějšímu vzhledu účinkujících a naznačilo směřování k realističtějšímu herectví. Stickland³⁸ dává tento přerod do souvislosti s mottem, které *Takarazuka* vyhlásila na začátku 30. let – „Kijoku, tadašiku, ucukušiku“

³⁷ Jak však zmiňuje Stickland (STICKLAND, s. 28), důvod k tomuto pojmenování byl také hlavně ekonomický. Profesionální herci byli totiž povinováni vlastnit licenci a výdělečně činná společnost, která je zaměstnávala, musela platit daně, ale nevýdělečné organizace, jejichž amatérští členové občas vystupovali na jevišti, nemusely. Tím, že Kobajaši trval na svém názvosloví, se také chytře vyhýbal placení daní.

³⁸ STICKLAND, s. 32.

「清く、正しく、美しく」 („Čistě, správně, krásně“), které podle něj mělo částečně bránit Takarazuku před kritikou krátkovlasých hvězd, jež mohly být z hlediska tehdejší všeobecné morálky podezřelé. Amano Mičie³⁹ uvádí, že *Takarazuka* by mohla být považována za jakousi „reinkarnaci“ ženského *kabuki*, které bylo těsně spojeno s prostitucí, a toto heslo bylo určitou snahou o popření této souvislosti.

Během militarizace, která začala ve 30. letech se *Takarazuka* spolu s dalšími divadly stala součástí státní agendy, která měla pozvednout militaristické a nacionální cítění občanů. V roce 1938 se *Takarazuka* zúčastnila zahraničního turné do Evropy a Ameriky. Po tomto roce však už následují pouze turné pro japonské vojáky a civilisty v Japonskem okupovaných oblastech. Od roku 1937, kdy Japonsko vstoupilo do války s Čínou, musela *Takarazuka* čelit kritice pro honosné a luxusní kostýmy. Také zpěv a tanec, ze kterých se představení hlavně skládala, nebyly v souladu s válečným stavem země. *Takarazuka* byla také kritizována jako „líheň západních myšlenek a liberalismu“. V roce 1940 tak z jeviště zmizely kritizované výstřední kostýmy a bylo zakázáno používání cizích slov jako „revue“ a „opereta“. V roce 1944 byla obě divadla *Takarazuka* spolu s ostatními divadly v Japonsku uzavřena a jejich členky dále vystupovaly pouze jako putovní divadlo pro vojáky a civilisty.

Po válce se v souvislosti s okupační politikou *Takarazuka* obrátila k zahraničním tématům a divadlo, které zůstalo válkou téměř neporušeno, zažilo nebývalý nápor diváků. Od 60. let byly v návaznosti na zvětšující se produkci těchto zahraničních muzikálů představitelky *otokojaku* postaveny před několik výzev souvisejících s performancí genderu. Známé muzikály totiž měly přísné podmínky od držitelů autorských práv, a ty se vztahovaly i na způsob ztvárnění jednotlivých postav. V závislosti na představení se tak například *otokojaku* musely vzdát typického make-upu, kterým jsou tučné oční stíny a dlouhé falešné řasy, a použít takový, jenž by je posunul blíže k mužskému vzhledu, a tím vzdálil od typického vzhledu ideálu *otokojaku*.

70. léta *Takarazuky* zažila nebývalý nárůst popularity díky inscenaci populárního komiksu Ikedy Rijoko *Berusaiju no bara*⁴⁰ ベルサイユのバラ (Růže z Versailles). Celkový počet návštěvníků tohoto představení dosáhl 1,5 milionu a dodnes je považováno za klíčové v celé produkci *Takarazuky*. Toto představení je z hlediska ztvárnění opačného pohlaví velmi zajímavé, neboť se jedná o příběh dívky, která byla vychována jako chlapec. Přestože hlavní postavou je žena, bývá tato postava tradičně ztvárněna *otokojaku*.

³⁹ Amano M. **Kamicukaresóna macuge**. In KAWASAKI, Noriko, WATANABE, Miwako ed. *Takarazuka no jiwaku. Osukaru no akai kučibeni*. Tokio: Seikjůša, 1991, s. 33.

⁴⁰ Známo též pod zkratkou *Beru bara*.

Dalším důležitým mezníkem ve ztvárnění mužských rolí v *Takarazuce* bylo uvedení muzikálu na motivy slavné novely Margaret Mitchell – Jih proti Severu 風邪と共に去りぬ (*Kaze to tomo ni sarinu*), ve kterém se přední *otokojaku* Haruna Juri v roli Rhetta Butlera zapsala do historie nalepeným knírem, který byl na prknech *Takarazuky* novinkou a znamenal další otevření prostoru od tehdy v podstatě androgynních *otokojaku* k více maskulinním typům.

2.2. *Takarazuka* dnes

Takarazuka pokračuje nepřetržitě ve své činnosti a její popularita neklesá ani v současnosti. Název se postupně měnil, až se ustálil na *Takarazuka kageki* 宝塚歌劇 (Revue Takarazuka). *Takarazuka* má dvě obrovské divadelní budovy v Takarazuce a v Tokiu (každá z nich má přes dva tisíce míst) a také školu *Takarazuka ongaku gakkó* 宝塚音楽学校 (Hudební škola Takarazuka), která vychovává budoucí herečky pro svá jeviště a ve které každoročně počet zájemkyň o studium vysoce překračuje kapacitu tohoto vzdělávacího zařízení. Studentky tradičně žijí na přísně hlídaných kolejích, kde vládne hierarchický systém, a žijí tam velmi často dále i po ukončení studií.

Dvě divadla střídavě uvádějí revue pěti souborů. Každý z nich má svůj symbol – květinu, měsíc, hvězdy, nebe, sníh – a každý z nich je něčím výrazný. Každý soubor má také svůj „hvězdný pár“ (*toppu kumi*), představitele hlavních mužských a ženských rolí, kteří až do svého odchodu z *Takarazuky*, kdy je následně určen nový „hvězdný pár“, hrají všechny hlavní role ve své skupině. Tato dvojice také stojí na vrcholu hierarchického systému, který v každé skupině vládne a od něž se odvíjejí i role v jednotlivých představeních. Tento systém určování hlavních hvězd vznikl v průběhu 80. let. Do té doby se představitelé hlavních rolí mohli střídat v závislosti na povaze hry a typu role. Představitelé hlavních rolí z každé skupiny se většinou stávají nejen hvězdami pro fanoušky *Takarazuky*, ale vystupují často v různých televizních pořadech a stávají se ikonami populární kultury.

Kult těchto hvězdných párů a hlavně *otokojaku* navíc podporuje několik oficiálních časopisů, které vydává přímo *Takarazuka*, a také až fanatická aktivita obrovské skupiny fanoušků, převážně ženského pohlaví.

2.3. Termín *otokojaku*

Takarazuka vznikla jako divadlo jednoho pohlaví, jakási paralela a zároveň protiklad ke stejné „jednopohlavnímu“ *kabuki*, ale názvosloví pro představitele mužských a ženských rolí je odlišné. Představitelky mužských rolí nejsou tedy *otokogata* 男形, jak by podle vzoru *kabuki* mohly být nazývány, ale *otokojaku* 男役. Tento název je složen ze dvou znaků – *otoko* 男 (muž) a *jaku* 役 (povinnost, úloha, služba, funkce). Jennifer Robertson vysvětluje genezi tohoto výrazu následovně:

*„Herci ženských rolí v kabuki, neboli onnagata, jsou považováni za exemplární model (kata) ženského (onna) genderu a skutečné ženy byly povzbuzovány k napodobování ženských manýr mužských herců. V kabuki se neužívá ani termín otokojaku, ani musumejaku. Výraz jaku, oproti kata, implikuje podřízenost a poslušnost. Otokojaku je tedy herečka, jejíž divadelní povinnost je předvádět muže, není však propagovaná jako model pro napodobování muži mimo divadlo.“*⁴¹

Dalo by se tedy říct, že výklad významu termínu svým způsobem definuje *otokojaku* a také jejich způsob ztvárnění muže. *Otokojaku* se nestávají na jevišti muži, nesnaží se nabrat na sebe mužskou formu (*kata*), ale zastávají pouze jejich funkci a plní tím určitou povinnost (*jaku*). K tomuto pohledu by bylo možno přidat jako argument i speciální make-up a kostýmy *otokojaku*, o kterých se podrobněji zmíním později, jež se nesnaží kompletně zamaskovat fakt, že se pod nimi skrývá žena a muže spíše určitým způsobem pouze naznačují. To je v kontrastu se ztvárněním ženy v *kabuki*, kde je kostým i make-up aplikován tak, aby zcela ukryly muže, který se pod nimi skrývá.

Termín pro představitelky ženských rolí v *Takarazuce* v sobě nese ještě více podtextu než u mužských rolí. Není to totiž *onnajaku* 女役, což by bylo logické pro ženský protějšek *otokojaku*, ale *musumejaku* 娘役, kde *musume* 娘 znamená dcera. Tento termín byl formován již zmíněnou ideologií *rjósai kenbo*, stejně jako použití výrazu *šódžo* (dívka) v názvu sboru v počátcích jeho fungování nebo označení všech vystupujících jako *seito* (žákyně). Má

⁴¹ ROBERTSON, Jennifer. *Takarazuka. Sexual Politics and Popular Culture in Modern Japan*. London: University of California Press, 2001, s. 14.

evokovat podřízenost v patriarchální společnosti a zároveň vedle sebe postavené termíny muž (*otoko*) – dcera (*musume*) naznačují podřízenost výše stojícím *otokojaku* v hierarchii revue.

2.4. Maskulinní versus androgynní

Jennifer Robertson definuje androgynní vzhled v performanci *otokojaku* jako „typ strategické ambivalence, to znamená vytváření těla, které může být čteno nebo pochopeno více než jedním způsobem“⁴². V této kapitole se zaměřím na různé způsoby „čtení“ vzhledu a performance *otokojaku* a na způsob, jakým je vyvoláván dojem maskulinity či androgynie.

Vysoké, krátkovlasé, deklamující a zpívající hlubokým hlasem, ale s dlouhými nalepenými řasami, výraznou rtěnkou a na vysokých podpatcích – tak by se daly jednoduše popsat představitelky mužských rolí na jevištích *Takarazuky*. Vzhled, gesta a způsob přednesu *otokojaku* nejen na jevišti, ale do určité míry i mimo něj, jsou výsledkem téměř století se vyvíjející stylizace, která se nedá jednoduše kategorizovat jako pokus o napodobení muže. *Otokojaku* na jevišti představují muže, ale zároveň neukrývají ženu. Jakým způsobem je tedy vytvořena iluze muže v *Takarazuce*?

Nejjednodušší pro odpověď na tuto otázku bude začít u zrodu *otokojaku*, tedy způsobu, jakým jsou dívky pro tyto role vybírány. Studentky hudební školy přidružené k *Takarazuce* jsou v prvním ročníku studia rozděleny na dvě skupiny a je jim přidělen tzv. „sekundární gender“⁴³, buď mužský nebo ženský. Od této designace se stávají „specialistkami na jeden gender“⁴⁴. Jeho přidělení je založeno především na fyzických dispozicích. Nejdůležitější je výška – aspirantky na *otokojaku* by měly mít minimální výšku 165 cm – dále celková postava, tvar obličeje a hlas. Do určité míry jsou brány v úvahu i osobní preference studentek. Znaky určující „sekundární gender“ dívek jsou, jak dále uvádí Robertson⁴⁵, znaky genderových stereotypů, tedy představy, že „muži by měli být vyšší než ženy, měli mít delší a oválnější tváře, širší čelo, hustší obočí, výraznější nos, tmavší barvu kůže, širší ramena, užší boky, hlubší hlas a měli by mít charisma, které ženám chybí.“ Robertson dále říká:

⁴² ROBERTSON, s. 21.

⁴³ Tamtéž, s. 11.

⁴⁴ STICKLAND, s. 106.

⁴⁵ ROBERTSON, s. 12.

*„Přidělení sekundárního genderu s sebou nese výběr a kosmetické zdůrazňování nongenitálních fyzických rozdílů mezi muži a ženami, a posiluje tak sociálně stanovené rozdíly v chování.“*⁴⁶

Jeden z hlavních znaků *otokojaku* je účes. Stereotyp krátkých vlasů u mužů a dlouhých u žen je základem pro diferenciaci „sekundárního genderu“ v *Takarazuce*. Studentky aspirující na *otokojaku* nosí tedy už při studiu krátké účesy a *otokojaku* vystupující v rámci revue si stříhají vlasy po celou dobu svého působení v *Takarazuce* a většinou i po odchodu z ní. V počátcích revue si sice představitelky *otokojaku* pouze svazovaly vlasy, od 30. let už si je všechny stříhaly. První pionýrky krátkých účesů v *Takarazuce* byly však ve své době kritizovány jako „příliš realistické“, což ukazuje na fakt, že od *otokojaku* se nikdy neočekávalo, a je tomu tak i dnes, že bude realistickým obrazem muže, a jakékoliv znaky vnímané jako „příliš“ maskulinní byly chápány jako negativní a pobuřující. Stejným způsobem šokovala Haruna Juri, první představitelka Rhetta Butlera v roce 1977, když se na jevišti poprvé v dějinách *Takarazuky* objevila s knírem, který pak nosila i mimo jeviště, aby se podle jejích slov „v roli cítila více přirozeně a přesvědčivě“.⁴⁷ Do té doby sice bylo možno vidět knír, bylo to však pouze u nevýznamných postav, a i dnes je na jevišti spíše vzácnou výjimkou než samozřejmostí. Knír či vous je přitom jeden ze základních maskulinních znaků, a možným „kostýmem“, který nejjednodušeji vytváří iluzi maskulinity.

Dalším znakem „sekundárního genderu“ v *Takarazuce* je oblečení, které stejně jako účes definuje studentky a později i členky revue, a to nejen na scéně, ale i mimo ni. Už v dramatických lekcích na hudební škole se studentky odlišují podle oblečení na budoucí představitelky *musumejaku*, které se jich účastní v sukních, a ty, které trénují na *otokojaku* a jsou oblečeny v kalhotách. Oficiální uniformou *Takarazuky* je však typická uniforma středoškolaček, ke které patří sukně.

Kostým *otokojaku* na jevišti je jeden z hlavních genderových znaků, které mají vyvolat iluzi muže. I barvy jsou rozděleny na vhodné pro *otokojaku*, to znamená všeobecně vnímané jako maskulinní – modrá, zelená, žlutá, hnědá a černá – a typickou pro *musumejaku*, tedy zdůrazňující ženskost – růžovou. Bílá barva v *Takarazuce* označuje hvězdy show. Kostýmy pro *otokojaku* se dají sice označit za mužské oblečení, ale jak podotýká ve své eseji

⁴⁶ ROBERTSON, s. 12.

⁴⁷ Cit. v ROBERTSON, s. 13.

Hiroši Kašiwagi⁴⁸, jsou určitým způsobem „modifikovány“. Tak například kalhoty, které jsou v dnešní době na jevištích *Takarazuky* k vidění, jsou dlouhé, dole se výrazně rozšiřující s vysokým pasem, tedy kalhoty, které byly v reálu u mužů populární někdy v 70. letech. To znamená, že kostýmy by se sice daly označit jako mužské oblečení, ale rozhodně nejsou shodné s běžným současným mužským oděvem. „Modifikaci“ podléhá téměř každá část kostýmu a činí z něj tak oblek navozující spíše atmosféru androgynní než maskulinní. Dobrým příkladem jsou boty. *Otokojaku* na jevišti nosí boty, které mají sice tvar a barvu mužských bot, ale jsou na poměrně vysokém podpatku. Podpatek má zajistit to, aby v nich představitelky mužských rolí vypadaly vyšší – hlavně vůči *musumejaku* – a tím pádem „mužnější“. Zároveň je však vysoký podpatek typickým prvkem ženské obuvi. Boty *otokojaku* jsou tedy dvojznačné, ukazují zároveň na muže i ženu, jsou tedy také znakem spíše androgynním a nikoliv jednoznačně maskulinním. Stejným způsobem působí i ostatní části kostýmu. Blíže oblečení a tím pádem i tělu reálného muže bývají většinou kostýmy postav, které mají působit obézně či staře, takových je však v produkci *Takarazuky* minimálně. Kapitulu samu o sobě by mohl vyplnit make-up *otokojaku*, o kterém se zmíním později.

Kromě fyzických genderových znaků, které mají zajistit „modifikovanou“ iluzi muže, je důležitá hlavně hlasová dispozice, tedy hluboký hlas, gesta a pohyby, které se *otokojaku* učí ještě dlouhá léta – v tradici *Takarazuky* se mluví o „10 letech pro *otokojaku*“ (*otokojaku no džúnén* 男役の10年). Gesta a pohyby jsou opět mírně modifikované verze toho, co jest všeobecně považováno za typicky mužské. *Otokojaku* proto stojí vždy s nohama od sebe, sedí s rukama položenýma na podpěrách křesla a nohama přes sebe⁴⁹, často mají zaťaté ruce v pěst, paže od těla jako náznak přítomnosti svalů, a co je nejtypičtější postoj, stojí s rukama v kapsách. Jsou to původně mužská gesta a postoje, které však prošly modifikací – byly zesíleny a určitým způsobem stylizovány (částečně také pro potřeby žánru, kterým je revue a muzikál).

Vzhled a vystupování *otokojaku* se v průběhu téměř století existence tohoto fenoménu určitým způsobem měnilo. Robertson⁵⁰ označuje celkový vzhled a performanci *otokojaku* za spíše androgynní, poukazuje na posun od více maskulinního vzhledu k absolutně androgynnímu, který podle ní dominuje *Takarazuce* dnes. Představitelky *otokojaku* byly v počátcích fungování revue považovány za maskulinizované (*danseika šita* 男性化した)

⁴⁸ Kašiwagi, Hiroši. *Takarazukateki ni naru mono. Purasutikku no šódžo*. In KAWASAKI, Noriko, WATANABE, Miwako ed. *Takarazuka no jiwaku. Osukaru no akai kučibení*. Tokio: Seikjūša, 1991, s. 129.

⁴⁹ V Japonsku je považováno u žen nevhodné sedět s nohama přes sebe. Tato pozice je tedy vnímána jako typicky mužská.

⁵⁰ ROBERTSON, s. 82.

ženy, a jako takové společně s novým fenoménem 20. a 30. let 20. století – *moga*⁵¹ (zkratka pro *módan gjaru* neboli moderní dívku) – kritizovány, neboť se vymykaly tehdejší propagované vizi ženy. Kobajaši však ve svých esejích a člancích vždy zdůrazňoval svoji averzi vůči *moga* a maskulinním ženám. Přestože spousta kritiků a část veřejnosti považovala *otokojaku* za neoddiskutovatelný příklad maskulinní ženy, Kobajaši argumentoval tím, že *otokojaku* jsou modely idealizované maskulinity, a co víc, symboly patriarchátu, což však platí pouze pro vystoupení na jevišti *Takarazuky* a nemá nic společného se soukromými životy *otokojaku*.

Posun k více androgynním *otokojaku* se odehrál během 60. a 70. let a za vyvrcholení tohoto procesu se dá označit představení Androgyny (*Androdženi*), které bylo uvedeno v roce 1985 a ve kterém se představitelky *otokojaku* objevily jako tzv. „*njútoraru boi*“ (neutrální hoši). Již na konci 60. let však byly *otokojaku* vybízeny k vnášení více androgynního šarmu mícháním znaků mužského a ženského genderu. Činily tak hlavně pomocí nadýchaných účesů a měkčím pastelovým make-upem. Hlavními představitelkami tohoto androgynního typu byly například Anna Jun, Dai Takiko nebo Kó Nišiki, která se označovala za „*otokojaku*, jenž má blízko k ženskosti“⁵². Robertson k tomuto přechodu k více androgynním *otokojaku* poznamenává:

„Tím, že bylo povoleno „ženě“ proniknout do „muže“, přitáhly otokojaku pozornost ke skutečnosti svých ženských těl. [...] Vedení (Takarazuky) nechtělo, aby byly představitelky otokojaku příliš úspěšné ve zvládnutí a performanci maskulinity. [...] Jako způsob k prezentaci limitů jejich „čestné“ maskulinity, vedení také uvádělo show, ve kterých otokojaku, k velké konsternaci fanoušků i jich samotných, vystupovaly jako ženy.“⁵³

Příležitostné výstupy *otokojaku* v ženských rolích byly většinou od fanoušků přijímány s rozpaky. I když kostým, make-up a celkové působení *otokojaku* neukrývá ženu v kostýmu, pokud je žena otevřeně přiznaná, ničí iluzi ideálního muže, která je tím hlavním, co plní hlediště *Takarazuky*. Navíc jsou ženské role přijímány s velkou nevolí i od samotných *otokojaku*. Pro některé ženské role se však stalo použití *otokojaku* již tradicí. Týká se to pouze hlavních rolí ztvárňujících silné, dynamické a viditelně smyslné ženy. Jsou to například role

⁵¹ Označení pro dívky, které ve 20. letech začaly nosit moderní západní oblečení a krátko střižené vlasy, případně se ještě svým chováním vymykaly zavedeným společenským pravidlům, která pro ženy platila.

⁵² ROBERTSON, s. 79.

⁵³ Tamtéž, s. 78.

Scarlett O'Hara v představení Jih proti Severu nebo Jacqueline Carlstone v Já a moje dívka (Me and my girl) a nejznámějším příkladem je bezpochyby Oskar v nejslavnějším představení Takarazuky Růže z Versailles. Režisér muzikálu Jih proti Severu vysvětluje tuto praxi následovně:

„Otokojaku mají erotický půvab (iroke 色気), který chybí musumejaku. Odůvodněním pro otokojaku v roli Scarlett O'Hara je oživení její původní femininity a zároveň zachycení smyslnosti jejího „mužského“ genderu, a tím je zdvojnásoben její šarm.“⁵⁴

Tato argumentace připomíná obhajobu *onnagata* v ženských rolích v době nástupu hereček, kdy častým zdůvodněním nutnosti zachování *onnagata* byl názor, že je potřeba muže na ztvárnění výrazné ženské postavy, který pramenil z pochyb o ženských hereckých schopnostech.

Musumejaku, a to i ty, které dělají partnerky největším hvězdám revue, jsou vždy spíše ve stínu *otokojaku* a mají funkci jakéhosi zrcadla, které odráží portrét *otokojaku*. *Musumejaku* je vlastně z určitého pohledu pouze dalším genderovým nástrojem ke zdůraznění maskulinity *otokojaku*. Dá se říci, že existují proto, aby zdůrazňovaly eleganci a šarm „mužů“ v revue. Stickland tento fakt uvádí jako paralelu k postavení žen v japonské společnosti:

„Po dlouhou dobu se od nich očekávalo, že se budou prezentovat jako méně schopné, méně inteligentní a méně kreativní než muži. [...] Pro většinu ženských fanoušků, (...), tak může být půvabná, přeslazená a podřízená musumejaku příliš podobná jejich vlastní bezmoci získat si více pochopení nebo lásky.“⁵⁵

Musumejaku jsou také většinou výrazně mladší než *otokojaku*, protože vyzrálost je všeobecně spojována s maskulinitou, a nevyzrálost *musumejaku* je tak další prvek, který podtrhuje maskulinní „sekundární gender“ *otokojaku*.

Velmi zajímavým jevem, jestliže se soustředíme na vztah *otokojaku* – *musumejaku*, je již výše zmíněná postava Oskara. Oskar je dívkou, která je vychována a oblékána jako muž. Po většinu představení vystupuje v mužském oblečení, postava je však dívkou. I přesto je vždy její představitelkou *otokojaku*. „Genderová gymnastika“ v tomto případě čítá hned

⁵⁴ Cit. v ROBERTSON, s. 83.

⁵⁵ STICKLAND, s. 115.

několik salt – přerod ze ženy na muže (ze ženy na *otokojaku*), a následně z muže na ženu (*otokojaku* ztvárňuje ženu) a opět na muže (hlavní hrdinka je vychovávána jako chlapec). Pro znázornění dívky, která se skrývá v mužském oblečení, je tedy třeba se ve světě *Takarazuky* stát nejdříve „mužem“. *Takarazuka* je totiž i přesto, že vystupující jsou pouze ženy, silně patriarchálně založena a nadřazenost muže, ať už skutečného, nebo jen mužského genderu, je v ní zjevná, jak je vidět právě na postavě Oskara.

Při výčtu genderových signálů, které diváci vnímají jako maskulinní (nebo femininní), a napomáhají tak k jevištní iluzi „muže“, je třeba zmínit ještě jazykové prvky. V japonštině existují lingvistické stereotypy, které rozdělují hovorový jazyk na „ženskou řeč“ 女言葉 (*onnna kotoba*) a „mužskou“ 男言葉 (*otoko kotoba*). Úroveň zdvořilosti, přímocárosti a intonace v mluveném projevu jasně definuje pohlaví mluvčího a vztah k druhé osobě. Ženská řeč používá všeobecně větší míru zdvořilosti, zatímco mužská řeč je více přímocará a „hrubější“. Kromě toho existují i určité výrazy, které jsou používány téměř výhradně muži či ženami. Jedná se například o japonský výraz pro „já“ – *ore, boku* u mužů a *ataši, wataši, watakuši* u žen, výraz pro „ty/vy“ – *kisama, omae, kimi* u mužů a *anata* u žen. Dále jsou to například koncovky vět – maskulinní *zo, ze, ná* a femininní *wa, jo, ne*.

Pomocí stereotypů „mužské“ a „ženské“ řeči signalizují scenáristé, režiséři a následně herečky na jevišti gender mluvčího a jeho vztah k postavám, se kterými vede dialog. Tyto genderové lingvistické prvky vzpírají a zesilují genderové znaky tvořené vnějším vzhledem performerů. Sociolingvistické projevy indikující gender mluvčího, které zároveň také naznačují mužskou nadřazenost ženám, jsou používány v *Takarazuce* bez ohledu na geografické umístění hry nebo etnické zařazení postav.

2.5. *Dansó no reidžin*

Přibližně od poloviny 30. let začal být v souvislosti s maskulinními ženami a poté hlavně pro *otokojaku* používán výraz *dansó no reidžin* 男装の麗人, což znamená doslova „krásná osoba (míněno žena) v mužském převleku“. Kašiwagi Hiroši tento výraz aplikuje na diskurz o maskulinitě či androgynitě *otokojaku*. Performance *otokojaku* není podle něj maskulinní, je to stylizace do určité osoby, do zvláštního druhu bytosti definovatelného

právě tímto výrazem. „Dívky v mužských převlecích (míněno *otokojaku*) znázorňují ‚krásné osoby‘ a ne ‚muže‘.“⁵⁶ Nezapadají podle něj do žádné kategorie definující gender:

„(*Otokojaku*) nejsou ani úplnou přeměnou na muže, ani neutrální, ani androgynní, jsou prostě pořád ‚dansó no reidžin‘.“⁵⁷

Jsou jakýmsi úplně novým typem, který se nedá přesně zařadit genderově, ale je jasně charakterizován jinými znaky. Kromě oblečení, make-upu, gest a jiných prvků, které jsem již zmínila výše, jejichž sestava nám dává jakýsi soubor maskulinních, femininních a androgynních signálů, je to například asexualita *otokojaku*, napodobování evropských mužských idolů a také jejich stylizace mimo jeviště *Takarazuky*.

Asexualita je ve světě *Takarazuky* zajímavou kapitolou. „*Dansó no reidžin*“ mají sice na jevišti působit – a jsou tak i prezentovány – jako jakýsi zástupný maskulinní sexuální symbol

a mohou se stát objektem milostné touhy fanynek, jsou však ve své podstatě úplně asexuální. Muzikálová představení *Takarazuky* jsou totiž sice plná dramatických milostných příběhů, hlavními hrdiny je vždy pár, jehož vztah je centrem každého scénáře, jakýkoliv náznak sexuality v nich však až na výjimky chybí. Milostné příběhy se takto blíží spíše příběhům pro děti než pro dospělé. Ačkoliv jsou *otokojaku* fanynkami často označovány jako „ideální muži“, jsou, dá se říci, sexuálními symboly bez sexuality. Sexualita je také tabu i v životě mimo jeviště revue, který popisuje následující kapitola.

Dansó no reidžin je výsledná forma stylizace, která má ještě další důležitý prvek. Mužské vzory pro transformaci na jevišti nejsou ve většině případů Japonci, popřípadě Asiaté, ale převážně hollywoodské hvězdy (např. Clark Gable ve 30. letech, Tyrone Power ve 40., Marlon Brando v 50. a později Kevin Costner či Sean Connery). Nejen, že dochází v některých případech k pokusu o vytvoření image podobné konkrétní osobě, například stylizace do Jamese Deana *otokojaku* Daiči Mao, ale celkový vzhled a gesta *otokojaku* jsou směsí genderových znaků Evropana, a to i v případech, kdy se hra odehrává v japonském prostředí a *otokojaku* hrají Japonce. Výška kolem 170 centimetrů, dlouhé štíhlé nohy, velký výrazný nos a široká ramena, spíše gentleman ve večerním úboru než samuraj v kimonu – to je typický obraz *otokojaku*. *Otokojaku* má totiž tvořit iluzi „*risó no dansei*

⁵⁶ Kašiwagi, Hiroši. *Takarazukateki ni naru mono. Purasutikku no šódžo*. In KAWASAKI, Noriko, WATANABE, Miwako ed. *Takarazuka no jūwaku. Osukaru no akai kučiben*. Tokio: Seikjūša, 1991, s. 129.

⁵⁷ Tamtéž, s. 131.

理想の男性“, tedy ideálního muže, a tak je stylizace do západních hvězd důležitou pomůckou pro transformaci do něj. Čím vzdálenější je totiž *otokojaku* od „skutečných“ mužů, tedy těch, které fanynky *Takarazuky* nechaly doma a ke kterým se po skončení představení vrátí, tím mocnější bude iluze. Stickland⁵⁸ polemizuje s percepcí diváků, pro které jsou japonští muži zřejmě méně maskulinní než jejich západní protějšky, mimo jiné díky faktu, že základní tvar kimona nezdůrazňuje a víceméně neodlišuje pohlaví toho, kdo jej obléká.

Jak jsem zmínila dříve, Kašiwagi popisuje *otokojaku* ne jako snahu o věrohodné ztvárnění muže, ale o určitou stylizaci, ve které je znázorňovaný gender jen jednou částí z celku. *Otokojaku* jsou tedy stylizované postavy, které nejsou transformací v muže, ale určitými nadbytošty, objekty obdivu, jejichž kouzlo spočívá také v tom, že vlastně neznázorňují skutečné muže.

*„(...) Gendery reprezentované otokojaku a musumejaku/onnajaku v Takarazuce nejsou reprezentací jejich protějšků ve společnosti, ale vytvářejí spíše unikátní objekty fungující pouze ve fantazijním světě Takarazuky.“*⁵⁹

I bývalý scenárista *Takarazuky* Ogita Kóči zdůrazňuje tento prvek:

*„Někteří lidé, kteří se dívají na Takarazuku z vnějšku, se ji snaží pochopit na bázi sexuality. To ale nestačí. Analýza čistého fyzického (namami) povede k ignoranci kompletně jiné dimenze divadla, tedy toho, že Takarazuka je čistá fantazie, fiktivní výtvor. [...] Já jsem nikdy nenapsal hru se záměrem zobrazit skutečné muže. Protože otokojaku jsou otokojaku a ne skuteční muži. To samé platí pro ženské role (onna-jaku). Obojí – otokojaku i onnajaku jsou konstrukce, které existují pouze v určité fantazii nebo fiktivním světě. Nepřirovnávám je k fyzickému skutečným žen.“*⁶⁰

Tento fantazijní svět, formát veškerých představení *Takarazuky*, je důležitým předpokladem pro vnímání *otokojaku*. Duch produkcí *Takarazuky* je přes celou dobu její existence v podstatě stejný. Je to nespočetné množství muzikálů, operet a revue. Tento formát sám o sobě vyžaduje určitou míru stylizace. V případě *Takarazuky* je stylizace přítomna

⁵⁸ STICKLAND, s. 118.

⁵⁹ STICKLAND, s. 136.

⁶⁰ Cit. v ROBERTSON, James E, SUZUKI, Nobue ed. *Men and Masculinities in Contemporary Japan. Dislocating the salaryman doxa*. London: Routledge Curzon, 2003, s. 63.

všude, od scénáře po hereckou formu vystupujících členek souboru. Mijazaki Masuzu⁶¹ poukazuje na to, že tato stylizace tu je stejně jako u *kabuki* proto, aby smazala nepřirozenost u hraní opačného pohlaví. Bez této celkové stylizace nemůže iluze, kterou ztvárňují *otokojaku* (a stejně tak i *musumejaku*) fungovat. Vše je to vlastně „velká lež“, ve které se ta „menší lež“, tedy fakt, že muž hraje žena, potřebuje schovat.

2.6. *Otokojaku* na jevišti a mimo něj

Pro dokreslení fenoménu *otokojaku* je důležité zmínit vztah mezi rolí na jevišti a vystupováním mimo něj. *Otokojaku* v *Takarazuce* i dalších dvou zmíněných divadlech se od ostatních herců liší přístupem ke své roli. Běžný herec se po skončení představení odlíčí a vrací se domů ke svému privátnímu životu; herečky *Takarazuky* a především *otokojaku* však určitým způsobem zůstávají v roli i po opuštění jeviště.

Zprvce se musejí prezentovat jako členky *Takarazuky*, světa s vlastními pravidly, která se odvíjejí od téměř století starého kréda revue – „Čistě, správně, krásně“ (*Kijoku, tadašiku, ucukušiku*). Nejen, že nesmí být na veřejnosti přistiženy při žádném společensky nevhodném nebo snad kriminálním chování, ale musí si po dobu příslušnosti k *Takarazuce* udržet image víceméně nevinné „žákyně“ (*seito*). To znamená, že se musí vyhnout jakýmkoliv milostným vztahům nebo čemukoliv, co poukazuje na jejich sexualitu. Členky souboru tak zůstávají mimo jakékoliv vztahy (většinou samozřejmě pouze pro oči veřejnosti) i jako pozdní třicátnice nebo i čtyřicátnice. *Takarazuka* totiž stále udržuje nepsaný kodex, který byl zaveden Kobajašim při jejím založení, tedy v době existence úplně jiných společenských hodnot a regulí a mnohonásobně přísnějších pravidel pro ženy. V době, kdy byl ideálním obrazem ženy výše zmíněný vzorec „*rjósai kenbo*“. Dnešní japonská společnost už na ženu nahlíží poněkud jinak, *Takarazuka* si však pořád ponechává atmosféru společnosti první poloviny 20. století. Jak podotýká Stickland, „*Takarazuka* je jako alternativní realita, existuje vedle, ne však jako součást japonské společnosti.“⁶²

Druhým prvkem tohoto „zůstávání v roli“ je zdůrazňování svého sekundárního genderu i na veřejnosti. Každá členka souboru si tak vytváří určitou stylizovanou personu a vizáž, se kterými vystupuje na veřejnosti a které zdůrazňují její příslušnost ke skupině

⁶¹ MIJAZAKI, Masuzu. *Takarazuka to kabuki no ou bigaku – ningjó kóron*. In KAWASAKI, Noriko, WATANABE, Miwako ed. *Takarazuka no júwaku. Osukaru no akai kučibeni*. Tokio: Seikjűša, 1991, s. 134.

⁶² STICKLAND, s. 111.

musumejaku nebo *otokojaku*. *Musumejaku* proto na veřejnosti nosí pouze sukně, boty na podpatku a celkově se snaží oblékat femininně. Na druhou stranu se snaží vyhýbat vyzývavému oblečení, protože to by bylo znakem její sexuality a tím v rozporu s vedením oficiálně propagovanou asexuálností a nevinností členek souboru.

Na *otokojaku* jsou oči veřejnosti upírány mnohem více a hvězdy revue mají v Japonsku status pop star. *Otokojaku* jsou často k vidění v různých časopisech a vystupují také v televizních pořadech. Vizáž *otokojaku* mimo jeviště je pečlivě vypracovanou, více či méně, vždy však silně androgynně či částečně maskulinně působící personou. *Otokojaku* nosí na veřejnosti mimo jeviště vždy kalhoty a celková vizáž je směsí maskulinních a femininních prvků.

Otokojaku se obléká jako *otokojaku* i mimo jeviště a svůj styl si pečlivě hlídá. Tomu pak podléhá nejen móda, ale například i způsob trávení volného času.⁶³ *Otokojaku* se tedy i mimo scénu stylizují do formy „*dansó no reidžin*“. Ačkoliv Kobajaši vždy tvrdil, že všechny členky souboru se ve chvíli, kdy opustí jeviště, znovu stávají obyčejnými mladými ženami, každá z nich si přenáší i do svého soukromého života, ať už vědomě nebo nevědomě, část své jevištní osoby, čímž na jednu stranu posilují věrohodnost svého „sekundárního genderu“ na jevišti, na druhou umocňují fantazie fanoušků.

S tím souvisí také jména účinkujících. Všechny členky souboru si už během studií vybírají umělecká jména 芸名 (*geimei*), pod kterými pak vystupují během celé své kariéry v *Takarazuce*. Jejich pravá jména jsou nadále používána pouze pro soukromé nebo právní účely. V počátcích existence *Takarazuky* byla jména přidělována přímo jejím zakladatelem Kobajašim. Vybíral je podle básní z básnické antologie *Ogura hjakunin iššú* ze 12. století, které jsou v Japonsku všeobecně známé. V dnešní době jsou zdroje inspirace různé. Původně také všechna jména účinkujících zněla žensky, s postupem času se ale mezi *otokojaku* rozšířila praxe maskulinních nebo neutrálně znějících jmen. Ženská koncovka *-ko* 子, kterou končí většina ženských jmen v Japonsku, je jen výjimečně obsažena v uměleckých jménech *otokojaku*⁶⁴. Pokud se podíváme na současné hvězdy *Takarazuky*, na *otokojaku* stojící

na vrcholu hierarchie souborů, jsou příkladem maskulinních jmen například Sei Matobu, Sena Džun nebo Todoroki Jú. Časté je také přejímání cizích vlastních jmen, příkladem je top star

⁶³ *Otokojaku* často v rozhovorech uvádějí, že jejich hobby je například řízení automobilu nebo golf, který je v Japonsku vnímán jako spíše mužský sport.

⁶⁴ Použití koncovky *-ko* postupně ustupuje i u *musumejaku*.

otokojaku souboru *Hošigumi* (Soubor hvězd), Mizuki Reon, kde je Reon japonská verze jména Leon. Jméno se však píše znaky a ne *katakanou*, používanou pro přejatá slova, což dodává jménu na exotičnosti.

V životě hereček mimo scénu *Takarazuky* je důležité zmínit také následující fakt. Všechny účinkující jsou svobodné. Svobodné a také bezdětné musejí zůstat po celou dobu vystupování v revue. Toto pravidlo zavedl Kobajaši a platí už od jejího založení. V případě, že se chce žena vdát, musí revue opustit a už se nemůže na její jeviště vrátit, jediné jako host ve výjimečných speciálně koncipovaných představeních, případně jako rozvedená. Toto pravidlo nebylo nikdy porušeno a není ani přes vzrůstající povědomí o právech žen na zaměstnání i po svatbě⁶⁵ účinkujícími napadáno. Do 70. let tak existovaly dva výrazy pro důvod ukončení kariéry v *Takarazuce*. „Svatba“ (*kekkon* 結婚) pro ty, které měly již budoucího ženicha, a „příprava na svatbu“ (*kekkon džunbi* 結婚準備) pro všechny ostatní, které partnera ještě neměly, nebo ve skutečnosti neměly záměr vdávat se. Podle Sticklanda⁶⁶ tato rétorika také fungovala jako ujištění veřejnosti, že všechny účinkující *Takarazuky* jsou heterosexuální ženy, připravené stát se manželkami a matkami.

Praxe odchodu z *Takarazuky* z důvodu manželství, případně mateřství, má několik opodstatnění. Zprv je to výhodné pro management, který si tím udržuje neustálý přísun nových tváří a potenciálních hvězd show, a také mu to přináší vysoké příjmy z rozlučkových představení, která se pro odcházející hvězdy konají, a s tím svázanou publicitu. Druhým, a z hlediska této práce důležitějším důvodem je snaha neporušit iluzi související s *otokojaku* a nepřijít tak o zájem fanoušků. Dokonalá iluze „ideálního muže“ nesmí být, zdá se, porušena ničím, co by mohlo fanoušky z této iluze vytrhnout. I přesto, že jsou *otokojaku* ženy, a tuto skutečnost se nesnaží skrýt, evidentně nemohou být příliš skutečnými ženami. Také mateřství je nepřijatelné, neboť maskulinní obraz *otokojaku* na jevišti je neslučitelný s nepochybně femininní tělesností kojení. *Otokojaku* si tak musí udržet maskulinní část své osoby a také neustále vytvářet dojem „dostupnosti“, aby se její fanoušci mohli oddávat fantaziím o románcích s postavami, které ztvárňuje, nebo s ní (ve fantaziích fanoušků často také jako s mužem) samotnou. Pro dokonalý efekt na jevišti je tedy třeba částečně roli neopouštět ani mimo jeviště.

Divadelní povolání sice předpokládá odlišení soukromého života od divadelní role, *otokojaku* se však v tomto liší od hereček (*džojú*). Výraz *džojú* také pro označení účinkujících

⁶⁵ V roce 1999 vznikla revidovaná verze zákona z roku 1986 o rovnoprávnosti pohlaví (*Dandžo kjódó sankaku kihon hó*), která obsahuje zákaz do té doby běžné diskriminující praxe nutit ženy opustit zaměstnání v souvislosti se svatbou.

⁶⁶ STICKLAND, s. 183.

v *Takarazuce* není nikdy používán. Jak jsem již dříve zmínila, všechny studentky i účinkující jakéhokoliv věku jsou jednotně označovány jako žákyně (*seito*).

„*Herečka může být kromě existence jako umělecký objekt navíc manželkou a (nebo) matkou.*“⁶⁷

Otokojaku jsou však výlučně tímto uměleckým předmětem a jakákoliv jiná existence se s tím zjevně neslučuje. Dá se tedy říci, že podle výše uvedeného citátu *otokojaku* nemohou být herečkami a mužské role nehrají. *Otokojaku* se nejdříve stanou *otokojaku* a pak jimi jsou jak na jevišti, tak mimo něj. Nesnaží se žít životem mužů, přesto však snesou přirovnání k dříve zmíněnému Jošizawa Ajamemu, který propagoval jako nutnost pro věrohodnost *onnagata* vystupovat i v soukromí jako žena. *Kabuki* však tuto tradici opustilo již dávno. *Onnagata* jsou herci, a jako takoví odlišují své vystupování na jevišti a život mimo něj. Nepřenášejí si svou jevištní personu do soukromého života, a nemusejí si jakousi uměle vytvořenou dostupností udržovat fanoušky. Manželství a děti nejsou pro představitele ženských rolí v *kabuki* žádnou překážkou v herecké kariéře. Naopak, v případě *kabuki*, kde dodnes funguje tradice dědičnosti hereckého povolání a hlavní role jsou téměř výlučně omezeny pro příslušníky starodávných hereckých rodů⁶⁸, jsou potomci nutností. Tento nepoměr odráží částečně formy obou divadel a částečně také nepoměr v postavení žen a mužů ve společnosti.

Na závěr této kapitoly bych chtěla ještě upozornit na jeden fakt, a to existenci nebo spíše neexistenci žen v mužských rolích mimo prostor *Takarazuky* a jí podobných souborů jako SDK a OSK. Mnoho *otokojaku* se po odchodu z *Takarazuky* dále věnuje herecké dráze, ale působí již jako normální herečky a vystupují v ženských rolích. Autorce není známa ani žádná jiná herečka, která neprošla výcvikem *otokojaku* a působí na japonských jevištích v mužských rolích. V Japonsku také nejsou žádné ženské protějšky *gendai onnagata*. Je to podle mého názoru způsobeno dvěma faktory. *Otokojaku*, jak už bylo řečeno dříve, jsou konstrukce, které plně fungují pouze ve fantazijním světě *Takarazuky* a mimo něj působí příliš stylizovaně, což je vylučuje nejen z prostoru realistického divadla, ale v podstatě ze všech ostatních žánrů. Druhým důvodem je podle mého názoru síla fenoménu *otokojaku*. Představa ženy v mužské roli je v povědomí lidí až příliš spojena s představou androgynních

⁶⁷ STICKLAND, s. 186.

⁶⁸ Ti můžou být případně i formálně adoptováni.

otokojaku v *Takarazuce*; případné pokusy by byly vždy srovnávány s *Takarazukou* a bylo na ně patřeno přes prizmat *otokojaku* v ní.

2.7. *Takarazuka* versus *kabuki*

Takarazuka a *kabuki* jako divadla, jejichž soubory jsou složeny z herců jednoho pohlaví, mají spoustu společných i protichůdných rysů. Několik z nich jsem již zmínila v předchozích kapitolách, další uvedu zde.

Jako hlavní společnou charakteristiku je možno označit dříve zmíněnou stylizaci, která prostupuje vším. Od kostýmů, přes hereckou techniku, až po ztvárnění rolí opačného pohlaví. Ve výsledku se však od sebe výrazně liší. Pro obě divadla je společná snaha o vytvoření krásných a určitým způsobem ideálních bytostí (pokud se nejedná o role starých osob apod.). Tato krása je však podle Mijazaki Masuzu „vysoce vytříbená, zabstraktizovaná ‚umělá krása‘ (*džinkóbi* 人工美)“⁶⁹, která nemá mnoho společného s reálnými bytostmi. Je tvořena částečně vzhledem herce a částečně je podpořena zmíněnou celkovou stylizací. O hvězdných *onnagata* se říkalo, že jsou „ženštější než (skutečné) ženy“ (*onna jori onnarašii*). V době, kdy bylo *kabuki* na vrcholu své slávy, se ženy snažily napodobit *onnagata* a *onnagata* byli považováni za ženský ideál a vzor. V případě *otokojaku* však nikdy nebyla ambice stát se vzorem pro skutečné muže a při pohledu na *otokojaku* – dlouhé nalepovací řasy, boty na vysokých podpatcích – se opravdu nedá říci, že jsou „mužnější než skuteční muži“.

Mijazaki dále rozvádí srovnání *onnagata* a *otokojaku* přirovnáním obou k loutkám, jejichž vystoupení je sledem krásných figur (*kata*).⁷⁰ Tento dojem vytváří v podstatě neměnný výraz ve tváři, přehnané pohyby a zveličená gesta. Pro *kabuki* je navíc typické ve chvíli vyvrcholení určité scény chvilkové strnutí herce v typické pozici, tzv. *mie*. Krása spočívá v téměř komiksově plochem momentu zastavení. Pohyby vypadají jako sled póz pro fotografie nebo obrázky komiksů. Tyto „ploché, komiksové“ figury, jsou typické i pro *Takarazuku*, hlavně pro výstupy *otokojaku*. V *Takarazuce* se nazývají pózy (*pózu*).

⁶⁹ MIJAZAKI, Masuzu. *Takarazuka to kabuki no ou bigaku – ningjó kóron*. In KAWASAKI, Noriko, WATANABE, Miwako ed. *Takarazuka no jūwaku. Osukaru no akai kučiben*. Tokio: Seikjūša, 1991, 136.

⁷⁰ *Kabuki* je s loutkovým divadlem – tradičním loutkovým divadlem *džóruri* (neboli *bunraku*) spojeno přímo. Vzájemné ovlivňování probíhalo velmi aktivně, a *kabuki* si nejen vypůjčovalo scénáře z *džóruri*, ale některé výstupy v *kabuki* připomínají přímo loutkové divadlo – v některých tanečních scénách pomocníci *kurogo* viditelně podepírají tanečníka, který svými pohyby připomíná loutku.

Komiks byl a je mimo jiné častým zdrojem inspirace pro muzikály *Takarazuky*. Nejslavnější z nich, *Růže z Versailles*, je přímo inspirován stejnojmenným komiksem.

Kabuki a *Takarazuka* se také několikrát přímo setkaly na prknech současného divadla. Například hvězda *otokojaku* – Ótori Ran si po svém odchodu z *Takarazuky* zahrála spolu s hercem *kabuki* Matsumoto Kóširem v muzikálu Sweeney Todd, režírovaném jedním z nejvýznamnějších japonských režisérů současnosti, Suzuki Tadašim. Ten obsadil do svých her specialisty na role opačného pohlaví hned několikrát. Například v Shakespearově hře Večer tříkrálový (*Džúnija*) obsadil do role Violy, která se vydává za mladíka Caesaria, další slavnou představitelku *otokojaku*, Daiči Mao. Také v následující kapitole diskutovaný Sasai Eisuke v jím režírovaném řeckém dramatu vystoupil v roli kněžky.

Kabuki a *Takarazuka* se také často setkávají dokonce i před oltářem, neboť členky souboru, a to samozřejmě platí i pro *otokojaku*, už tradičně označované jako ideální manželky, se často stávají manželkami herců *kabuki*. Například slavná *otokojaku* Kotobuki Hizuru si vzala za manžela hvězdu *kabuki*, Bandó Jasosukeho⁷¹.

Divadlo *Takarazuka* a divadla OSK a SKD jsou pozoruhodným fenoménem, který nemá ve světě obdobu. Množství produkcí a obrovská návštěvnost, která je provází, jsou z pohledu cizince zarážející, pokud si uvědomíme, že jde o zcela zvláštní formát, ve kterém mužské role ztvárňují ženy. Způsob ztvárnění těchto rolí však, jak jsem ukázala, nejde jednoznačně definovat jako pokus o napodobení mužů. *Otokojaku* jsou naprosto specifickými konstrukcemi, které mají mnoho vrstev a dají se chápat více způsoby – v závislosti na úhlu pohledu. Přestože jsou hry *Takarazuky* jedním z mnoha druhů současného divadla, stylizace, která je prostoupena každou jeho produkcí a samotnými protagonisty, připomíná v mnohém tradiční divadlo *kabuki*. *Otokojaku* v divadle jiném než *Takarazuka* by stejně jako tradiční *onnagata* mimo *kabuki* působily nepatříčně. *Gendai onnagata*, o kterých bude následující kapitola, jsou však herci, kteří přesto, že vystupují v ženských rolích, jsou schopni účinkovat i v realistických dramatech a filmech a nevyvolávat v divácích rozpaky.

⁷¹ Později známý jako Bandó Mitsugoró X.

3. Muži jako ženy

Na praxi mužů vystupujících v ženských rolích je možno nahlížet dvěma způsoby. Jako na fenomén původně represivní, vyhraňující se k působení žen na jevišti, dnes však naopak osvobozující, nabízející alternativu k ustálenému pojetí herectví.

Tato kapitola mapuje specifický japonský fenomén herců ženských rolí v současném japonském divadle, tedy mimo *kabuki*, kde je existence *onnagata* všeobecně známa, a to i za hranicemi Japonska. Budu se zabývat hlavně dvěma *gendai onnagata*. Nejprve pionýrem tohoto umění Miwa Akihirem, a dále mistrem tohoto umění, Sasai Eisukem. Zmíním také další herce, kteří bývají jako *gendai onnagata* označováni, včetně herců z tradičních divadelních kruhů, kteří jsou ceněni pro své působení jako *onnagata* v moderních divadelních hrách, případně filmech nebo představeních současného tance.

3.1. Termín *gendai onnagata*

Termín *gendai onnagata* 現代女形 (neboli moderní *onnagata*) není ještě úplně zažitý a běžný Japonec zřejmě nebude vědět, co si má pod ním představit. Ani mezi těmi, kteří tento výraz používají, nepanuje úplná shoda. Termín *gendai onnagata* v této práci označuje herce, kteří se specializují na ženské role mimo *kabuki* nebo jiná tradiční divadla, konkrétně v rámci moderního realistického divadla, a nejedná se o nadsázku nebo parodii. I přesto, že se v této práci budu částečně také věnovat hercům tradičního divadla, kteří jako *onnagata* vyšli za jeho rámec, tento termín aplikuji primárně pouze na herce vystupující v moderních divadelních hrách, kteří jsou nebo byli jako *gendai onnagata* označováni.

Sasai Eisuke, nejvýznamnější představitel *gendai onnagata* v současnosti, definuje *onnagata* následovně:

„Herec, který vychází z ovládnutí umění tradiční onnagata, které spojí s realistickou hereckou technikou. Herec, který hraje ženské role a na jevišti dokáže působit spolu s herečkami bez vzbuzování rozpaků.“⁷²

⁷² Z autorčiny korespondence se Sasai Eisukem, 30. 7. 2008.

Také ve způsobu zápisu tohoto výrazu ve znacích nepanuje všeobecná shoda a lze ho najít ve dvou variantách, které je navíc možno číst dvěma různými způsoby. Problém je ve výrazu *onnagata*, který je stejně jako u *onnagata* v *kabuki* možno zapsat dvěma způsoby. Jak jsem již uvedla dříve, výraz „*gata*“ (*kata*) v této složenině můžeme najít jak se znakem pro tvar, formu – 女形, tak se znakem pro osobu, stranu – 女方. První případ je mnohem častější⁷³, i když Sasai Eisuke ve své knize *Boku wa onnagata* používá zmíněný druhý způsob a také Miwa Akihiro se v dovětku za svojí autobiografií označuje jako 女方. Dvě varianty má i čtení těchto znaků. Častější *onnagata*, které používám i já, nebo mírně zastaralé a méně časté *ojama*.

Setkala jsem se i s výrazem *neo-onnagata*⁷⁴, vycházejícím ze slova *neo-kabuki*, výrazu, kterým Kanó Jukikazu, režisér, herec a zakladatel *Hanagumi šibai* – výlučně mužského souboru, kterému se budu v rámci této kapitoly také věnovat – nazývá styl svých her. Toto označení však považuji za bezpředmětné, neboť jeho použití není podloženo užíváním ani samotnými představiteli tohoto umění, ani diváky nebo kritiky. Používá ho ve své jinak zajímavé práci, kterou jsem použila jako jeden z pramenů, W. H. Armstrong a je to čistě jeho osobní invence⁷⁵, kterou osobně považuji za spíše nešťastnou, jelikož není podložena užíváním, ani nutností tvorby nového výrazu tam, kde jiný neexistuje. Jsem přesvědčená, že není potřeba zavádět nový výraz tam, kde je existující bez problémů používán, proto ho zmiňuji pouze tady a nebudu jej dále ve své práci používat.

3.2. Miwa Akihiro

Fenomén *gendai onnagata* není zatím ještě všeobecně znám a existuje zatím spíše v povědomí lidí z divadelních kruhů. Přesto už je možné označit průkopníka a po dlouhou dobu „první dámu“ tohoto umění. Je „jí“ Miwa Akihiro 美輪明宏, nejen herec, ale i šansoniér, aktivista, spirituální osobnost a pro většinu Japonců hlavně známá tvář z televizní obrazovky. Miwa vystupuje jako starší dáma s křiklavě žlutými vlasy a často se objevuje v televizních pořadech, z nichž je nejznámější *Pramen aury* (*Óra no izumi*), jakási spirituální talk show.

⁷³ Zadal jsem oba termíny do dvou největších internetových vyhledávačů – Google a Yahoo. Výraz 現代女形 byl nalezen na Yahoo 452x, na Google 826x, zatímco druhá verze – 現代女方 pouze 12x na Yahoo a 6x na Google.

⁷⁴ Při vyhledávání v japonštině pouze jeden případ na Google.

⁷⁵ Při pokusu o vyhledání výrazu *neo-onnagata* v latině mi oba vyhledávače našly pouze odkazy na jeho práci.

Miwa Akihiro se narodil jako Marujama Šógo 丸山臣吾 roku 1935 v Nagasaki. Už na základní škole si uvědomil své homosexuální sklony, se kterými se po svém odchodu do Tokia rozhodne netajit, a později se stává jedním z prvních lidí, kteří se v médiích otevřeně hlásí ke své homosexualitě, čímž posunují společenský přístup k homosexualitě mnohem dál. Víceméně tolerantní přístup k homosexuálům a transvestitům v Japonsku je částečně také výsledkem jeho působení.

Šógo byl už od dětství fascinován šansonem. Neshody s rodiči a touha po životě ve velkém městě ho vedly do Tokia, kde měl nastoupit do druhého ročníku střední školy. Šógo však tajně nastoupil do hudební školy, a aby si na studia vydělal, začal pracovat v první tokijské gay kavárně – Brunswick – jako hostes. Tam se v prostředí, kde byli častými hosty známí japonští spisovatelé, seznamuje s Mišimou Jukiem (1925–1970), jedním z nejvýznamnějších japonských spisovatelů 20. století, a stávají se z nich doživotní přátelé. Myslím si, že není nadsázkou říci, že právě spojení těchto dvou osobností umožnilo vznik fenoménu *gendai onnagata*.

Miwa Akihiro byl označován jako „*bišónen*“, což znamená krásný mladík a většinou i objekt homosexuální lásky. Miwa si k této vizáži vytváří svůj osobitý androgynní styl oblékání. Tato image mu vysloužila přezdívku „sister-boy“, pod kterou vydává i svůj první hit. Jeho vizáž se také stala inspirací a zdrojem obdivu od studentek a aspirantek na *otokojaku* z SDK, které pravidelně docházely na jeho vystoupení v kabaretu *Ginpari*, místě jeho hudebního debutu. Tato jeho podoba je zvěčněná v jednom krátkém záběru kultovního snímku *Kurotokage*, kde Miwa jako první dáma tokijského podsvětí uniká z hotelu v mužském převleku. Mužské sako s kloboukem a zároveň výrazný make-up opravdu vypadají jak vystřižené z plakátu *Takarazuky*. Miwa Akihiro postupem času přechází z této androgynní image k ryze ženské vizáži.

Dnes již neotřesitelnou pozici první *gendai onnagata* v historii mu přinesla role *Kurotokage* 黒蜥蜴 (Černá ještěrka) ve stejnojmenné hře Mišimy Jukia. Jako první však odhalil jeho herecký talent Terajama Šúdži (1935–1983), básník, zpěvák, filmový a divadelní režisér a kritik. Terajama Šúdži založil v roce 1967 divadelní skupinu Tendžó sadžiki 天井棧敷 (Lóže) a do její první produkce *Aomoriken no semuši otoko* 青森県の背虫男 (Hrbáč z prefektury Aomori) obsadil právě Miwu Akihira. Zásadní v herecké kariéře Miwy Akihira byla však druhá hra, *Kegawa no Mari* 毛皮のマリー (Marie v kožichu), kterou Terajama napsal přímo pro něj. Ta sklídila obrovský úspěch a vyprodává divadelní sály po celém Japonsku dodnes. Miwa Akihiro, v té době vystupující jako Marujama Akihiro, v ní ztvárnil

dekadentního transvestitu se zálibou ve večerních róbách a boa, který si říká Marie a vychovává krásného chlapce, jenž nemá jinak žádný kontakt s vnějším světem. Tato role byla jakýmsi prostředníkem k roli *Kurotokage*, a to jak nepřímo – Miwa tu ztvárnil transvestitu, muže vystupujícího jako žena, na což je možné nahlížet jako na cestu k budoucímu ztvárnění ženy, tak přímo – úspěch v této roli ohromil přítele Miwy Akihira, Mišimu Jukia, který mu roli *Kurotokage* ve své hře nabídl.

Autorem *Kurotokage* je „otec detektivních příběhů“ v Japonsku, spisovatel Edogawa Rampo (1894–1965). Tato novela je jeho zřejmě nejznámějším dílem a Mišima Jukio ji přepracoval na divadelní hru, která sklídila a dodnes sklízí nemenší úspěch. *Kurotokage*⁷⁶ je žena vamp s vášní pro krásné předměty. Snaží se získat nejkrásnější šperky světa, které si pak vystavuje ve své soukromé galerii. Stejně jako krásné šperky však sbírá i krásné lidi, které unáší a vycpané je nechává stát jako sochy⁷⁷. Do cesty se jí však dostává detektiv Akeči Kogoró, kterého si najme bohatý dealer se šperky, jehož dceru *Kurotokage* unese. Příběh končí sebevraždou *Kurotokage*, která neunesla porážku a zároveň Akečiho odmítnutí.

Mišima napsal tuto hru původně pro Mizutani Jaeko (1905–1979), jednu z nejslavnějších japonských hereček. Po ní však dlouho nikdo tuto roli neztvárnil. V roce 1968 ji na žádost Mišimy uvedl režisér Macuura Takeo a do hlavní role obsadil Miwa Akihira. Ten v ní sklídl obrovský úspěch a hra se stala hitem po celém Japonsku. Miwa Akihiro touto rolí získal status hereckého fenoménu a stal se ikonou ve světě showbyznysu. Tuto pozici ještě týž rok upevňuje filmová verze příběhu, ve které opět ztvární hlavní roli, a film se díky němu stává kultovním. Miwa Akihiro se díky tomuto úspěchu stal modelem pro tuto roli. Vytváří tak teoreticky precedens, který však nebyl ve větší míře následován. Jediný muž, který přijal tuto výzvu, byl Sasai Eisuke, který tak učinil v adaptaci této hry.

Miwa Akihiro ve filmu sice vystupuje v kolekci kostýmů plné třpytivých večerních rób, boa a během filmu vystřídá několik paruk, kterýžto úbor by mohl vyniknout na každé travesti-show, on však nepůsobí ani jako travesti exhibicionista, ani jako pouhá parodie ženy. Jeho ztvárnění ženy je čisté realistické herectví, ovšem v rámci role, která sama o sobě obsahuje potřebu určité stylizace.

John Lithgow o mužích v ženských rolích píše:

„Pohled na muže hrajícího ženu může být zábavný. Může také vzbuzovat hrůzu. A může být hluboce dojímavý. Přecházení mezi gendery je velmi mocný nástroj

⁷⁶ Název pochází od tetování ve tvaru ještěrky, které má hlavní hrdinka na ruce.

⁷⁷ Jednu ze soch ztvárnil ve filmové verzi sám Mišima.

*k zaujmutí diváka, který herec má, ať už je v jeho zájmu jej pobavit, vystrašit nebo dojmout.*⁷⁸

Miwa Akihiro nechce ani pobavit, ani děsit nebo dojmout. Fakt, že je mužem, dodává roli větší pocit tajemna a hloubky, ale nic víc. Jeho ztvárnění ženy se obejde bez afektovanosti a křeče, které většinou podobné pokusy doprovázejí, a dává diváku zapomenout, kdo je uvnitř všech těch extravagantních rób. Armstrong o jeho hereckém umění píše:

*„Miwa Akihiro subtilně vyvažuje realitu (Adamovo jablko, rovný pas, absenci umělého poprsí) dokonalými gesty (pootočení hlavou, delikátní smích).“*⁷⁹

Miwa Akihiro si roli *Kurotokage* vydobyl v uměleckém světě pevné místo a zároveň získal status první *gendai onnagata*, což otevřelo novou dimenzi propojující tradiční a moderní pojetí herectví. Obrovský úspěch *Kurotokage* vedl k další spolupráci s režisérem Fukasaku Kindžim a vyústil v detektivní příběh – *Kuro bara no jakata* 黒バラの館 (Sídlo černé růže).

Kromě těchto dvou filmů Miwa upevňuje svoji pozici jako *onnagata* na divadelním jevišti. V době, kdy mu byla nabídnuta role *Kurotokage*, už pracoval na vlastní divadelní hře, adaptaci Dumasovy Dámy s kaméliemi, v japonštině *Cubakihime* 椿姫, kterou sám režíroval a zároveň vystoupil v hlavní ženské roli. V roce 1969, kdy již měl jako *onnagata* pevné místo v divadelním a filmovém světě, však v rozhovoru pro týdeník *Heibon* prohlásil:

*„Už se chci zbavit nálepky ‚herečka‘. V posledních dnech jsem si to začal z hloubky srdce přát. Mám pro to různé důvody, prozatím však již chci jako ‚herečka‘ skončit.“*⁸⁰

Miwa Akihiro se chtěl opět naplno věnovat své hudební kariéře, na divadelní jeviště se však přesto brzy vrátil a nadále vystupuje i v době, kdy vzniká tato práce. Zajímavé na tomto prohlášení je však něco jiného. On sám se tu označuje jako „herečka“, v japonštině 女優 *džojú*, a ne jako *onnagata*. Z určitého pohledu je to vlastně logické. Miwa Akihiro se

⁷⁸ GINIBRE, Jean-Luis. *Ladies Or Gentlemen: A pictorial History of Male Cross-Dressing in the Movies*. New York: Filipacchi. 2005, s. 7.

⁷⁹ ARMSTRONG, William Hamilton. *Neo-onnagata: Professional Cross-dressed Actors and Their Roles on the Contemporary Japanese Stage. (Disertační práce)* Louisiana State University, 2002, s. 116.

⁸⁰ TOJODA, Masajoši. *Óra no sugao*. Tokio: Kódanša, 2008, s. 270.

ve chvíli, kdy měl již pevnou pozici v uměleckém světě, začal veřejně hlásit ke své homosexualitě, vystupovat výlučně v ženském oblečení a jako starší dáma se stylizuje i v současnosti. Jeho divadelní a filmové role se tak protnuly s jeho genderovou rolí na veřejnosti. Miwa na veřejnosti vystupuje v dlouhých dámských róbach a vyjadřuje se jazykem dokonalé dámy, na druhou stranu jeho křiklavě žluté dlouhé vlasy těžko mohou působit přirozeně. On se však nesnaží nikoho přesvědčit, že je opravdu ženou. I tak je všeobecně přijímán jako „elegantní starší dáma“. V žádném případě však nepůsobí komicky. Díky spolupráci s nejvýznamnějšími umělci moderní doby se vypracoval na pozici nedotknutelné ikony a těší se všeobecné úctě veřejnosti.

Mezi další jeho známé role jako *onnagata* patří účinkování ve dvou hrách z Mišimovy slavné Sbírky moderních her *nó* (*Kindai nógakušú* 近代能楽集) – bývalá milenka prince Gendžiho Rokudžó v *Aoi no ue* 葵の上⁸¹ a kdysi slavná kráska, dnes stoletá stařena v *Sotoba komači*⁸² 卒塔婆小町. Miwa Akihiro nejen ztvárnil hlavní role, ale obě dvě hry i režíroval a navrhoval scénografii, což bylo prý přání jeho přítele Mišimy. Jeho další role, rakouská císařovna ve hře Dvojhlavý orel od Jeana Coctoea, kterou si také sám režíroval, byla v tisku prezentována jako „zrod první japonské herecké hvězdy“. Miwa Akihiro také vystoupil v původně slavné roli Greta Garbo – jako Mata Hari ve stejnojmenné divadelní verzi původního filmu.

Přestože fenomén *gendai onnagata* není ještě přesně definován a jedná se spíše o záležitost pár jedinců, Miwa Akihiro je všeobecně v médiích označován za průkopníka tohoto umění a výraz *gendai onnagata* je neodmyslitelně spjat s jeho filmovými a divadelními rolemi. Svým hereckým výkonem se vyčlenil ze skupiny imitátorů a drag queen a podařilo se mu získat všeobecně uznávanou pozici jako *onnagata* v současném divadle. Zároveň však na rozdíl od *otokojaku* v *Takarazuce* nepotřebuje pro své ztvárnění ženských rolí žádnou výraznější stylizaci, ve které by se jeho genderová performance musela skrýt.

Miwa Akihiro svým působením otevřel dveře pro *onnagata* mimo oblast tradičního divadla – v realistických moderních hrách. Přestože tendence k více realistickému herectví půl století před jeho první ženskou rolí vytlačila *onnagata* z novodobých her, Miwa Akihiro se stal pionýrem jejich návratu.

⁸¹ Většinou ponecháváno bez překladu, jinak Paní Aoi.

⁸² Většinou ponecháváno bez překladu, jinak Komači na mohyle.

3.3. Sasai Eisuke

Sasai Eisuke 篠井英介 se narodil o generaci později než Miwa Akihiro a jeho herecká kariéra se podstatně liší. Miwa Akihiro působí hlavně v prostředí masmédií a hercem se stal spíše náhodou – k herectví a především k ženským rolím ho přivedla jeho androgynní image, zatímco Sasai Eisuke od začátku usiloval o čistě hereckou kariéru, a co více, již od začátku usiloval o to, stát se uznávaným *onnagata*. Síla vlivu jeho předchůdce jej na jednu stranu nutí odlišit se od něj, na druhou stranu určitým způsobem kopíruje jeho dráhu. Sasai se totiž nejen pokusil ztvárnit některé z Miwových slavných rolí, vystoupil také několikrát ve stejných divadlech, která se proslavila vystoupením Miwy Akihira. I přesto, že je u něj znát určitá potřeba jakéhosi překonání Miwy, je jeho velkým obdivovatelem.

Sasai Eisuke se narodil v roce 1958 ve městě Kanazawa. Už od dětství se věnoval tradičnímu japonskému tanci (*nihon bujō*). Na hereckou dráhu a hlavně na dráhu *onnagata* ho přivedl zážitek z divadelní hry Tramvaj do stanice touha, kterou viděl v dětství. Jako Blanche v ní vystoupila Sugimura Haruko. Tehdy se rozhodl stát se *onnagata* a Blanche se stala jeho vytouženou rolí:

*„Obdivoval jsem herecké umění paní Sugimury. V té době byla snad teprve druhou herečkou z povolání, a tak byli ještě vzorem pro ztvárnění žen onnagata. Proto její hraní bylo docela blízko onnagata, (...) a i když dělala západní hry, někde v jejich pohybech a způsobu deklamace bylo vždycky onnagata cítit.“*⁸³

Sasai Eisuke vystudoval na Japonské univerzitě obor herectví a věnoval se hlavně *kabuki* a *onnagata*. Bohužel, uzavřený svět tradičních rodů v *kabuki* neumožňuje ostatním zájemcům vystupovat na oficiálních scénách a hlavně neumožňuje vystupovat v hlavních rolích. Jedinou možnou cestou je být adoptován do jednoho z rodů, jak tomu bylo například u nejslavnější *onnagata* současnosti, Bandó Tamasaburóa.

*„Chci dělat divadlo. Ale divadlo, jaké bych chtěl dělat, neexistuje.“*⁸⁴

⁸³ Wataši no táningu pointo vol. 17 – Sasai Eisuke. <http://interview.engakilife.com/17/>

⁸⁴ SASAI, Eisuke. *Boku wa onnagata. Sasai Eisuke no sekai*. Tokio: Metropolitan, 1998, s. 17.

První rolí Sasai Eisukeho jako *onnagata* byla v jeho verzi příběhu Princezna Sakura (*Sakurahime* 桜姫), která byla uvedena v divadle *Za-suzunari* v Tokiu v roce 1982. Sasai v tomto vystoupení zjednodušil a zredukoval gesta a symboly klasické *onnagata*, a pokusil se ztvárnit klasickou roli moderním způsobem.

Touha vystupovat jako *onnagata*, a navíc v hlavní roli, přivedla Sasaiho k divadelním souborům tzv. malého divadla (*šógekidžó* 小劇場)⁸⁵. Setkal se s Kanó Jukikazuem, zakladatele produkční společnosti *Kanó Jukikazu džimušo* (Kancelář Kanó Jukikazua), tvůrce divadelní formy nazvané *neo-kabuki* 新歌舞伎. Kanó chtěl *kabuki* opět přiblížit lidem a jeho *neo-kabuki* je jeden z pokusů o převedení námětů z tradičního *kabuki* na současné jeviště. Soubor, který se později přejmenoval na *Hanagumi šibai* (Divadlo skupiny květin), se skládá výlučně z mužských členů, což však podle slov Kanó Jukikazua nebyl záměr. Žádná z oslovených žen prostě nabídku nepřijala. Sasai Eisuke se stal předním hercem tohoto souboru, a to jako *tačionnagata*, neboli hlavní *onnagata*. Jako člen tohoto souboru Sasai ztvárnil několik klasických ženských divadelních rolí v moderních verzích všeobecně známých her, jako například *Sumidagawa* (řeka Sumida) nebo duchařském příběhu *Jocuja kaidan* (Strašidelné příběhy z Jocuje).

Sasai Eisuke si svým působením v souboru Kanó Jukikazua upevnil svoji pozici jako *onnagata*. Prostředí *šógekidžó*, tedy divadla, které často láme formu (*katajaburi*), pro něj, pro kterého je forma (*kata*), důležitým prvkem, však nebylo tím pravým. První nabídkou mimo oblast *šógekidžó* byla hra *Teikoku eizu no gjakušú* 帝国エイズの逆襲 (Odveta říše AIDS) v roce 1988. Byl to projekt divadla Parco, které je součástí stejnojmenného obchodního domu, a podíleli se na něm umělci z různých sfér, včetně *butó* skupiny Daisan erotika. Tato hra byla jednou z prvních v Japonsku, které se otevřeně potýkaly s tématem AIDS. Sasai v ní ztvárnil roli královny upírů (upíři byli v této hře metaforou pro AIDS). Účast na tomto projektu potvrdila schopnosti Sasai Eisukeho jako moderní *onnagata* i mimo sféru *šógekidžó* a Kanóova *neo-kabuki* a otevřela mu cestu k dalším zajímavým kolaboracím.

Účast na projektech mimo *Hanagumi šibai* pokračovala. Jednou z nejvýznamnějších kolaborací v této době byla spolupráce se Suzuki Tadašim, zřejmě nejvýznamnějším japonským divadelním režisérem současnosti. Sasai s ním jako *onnagata* spolupracoval na dvou hrách. Nejprve vystoupil v jeho *Králi Learovi* リア王 (*Ria ó*), v roli Kordelie, a po několika letech ve hře *Dionýsos – o způsobu ztráty* デイオニソス—喪失の様式を

⁸⁵ Označuje malé soubory, hrající v malých divadlech nebo nedivadelních prostorách. Původně hnutí z druhé poloviny 60. let, které sdružovalo nově vzniklá divadla uvádějící avantgardní hry jako protipól *šingei* – psychologickým dramátům evropského stylu.

めぐって (*Dionisosu – sóšicu no jóšiki wo megutte*). Ta byla adaptací Euripidova dramatu *Bakchantky*, a Sasai v ní ztvárnil Dionýsovu kněžku. Tato spolupráce přinesla sice zajímavé rozšíření jeho repertoáru a setkání s významným režisérem bylo velmi inspirující, nenabídla však Sasaimu větší možnost dalšího rozvoje ve způsobu ztvárnění *onnagata*. Suzuki Tadaši se totiž striktně drží své vlastní herecké metody, kterou vyvinul a která již vešla do všeobecného povědomí jako tzv. Suzukiho metoda (*Suzuki mesoddo*)⁸⁶. Suzukiho metoda je založena na speciálních fyzických cvičeních, která mají posilovat koncentraci, fyzickou a duševní sílu a dodržování pevných pravidel při hraní. Suzukiho režie je výlučně založená na této metodě a herci nemají v podstatě žádnou svobodu ve svých rolích. Režisér stanovuje dokonce i místa, kde se mají ve větách nadechnout. Tato zkušenost ale rozhodně pomohla Sasaimu otevřít se dalším možnostem hereckého přístupu.

Nabyté sebevědomí jako *gendai onnagata* a také pevné místo v povědomí producentů umožnilo Sasaimu uvedení představení ve vlastní režii, které pojal jako prezentaci sebe coby *onnagata*. Byla to one man show, ve které chtěl divadelní veřejnosti Sasai ukázat možnosti *onnagata* mimo *kabuki*. Hra je však s *kabuki* silně svázána, neboť v ní ztvárnil prostitutku, která se zamilovala do slavného představitele *onnagata*, Sanze Sawamura Tanosukeho, a v poslední scéně vystoupí i jako Sanze, čímž chtěl využít svá studia tradiční *onnagata*. Tato hra nebyla jeho prvním vystoupením ve hře o jednom herci. Už v roce 1987 si zahrál v představení *Womanish – Memeshijacu* フマニッシュー女々しいやつ (*Zženštilý*), která byla původně napsána pro herečku, což byla další výzva na jeho cestě ke všeobecnému uznání jako *onnagata*.

Další z výzev bylo vystoupení ve hře *Džozoku* 女賊 (*Zlodějka*), což byla parafráze na *Kurotokage*, slavnou roli Miwa Akihira⁸⁷. Sasai v této hře vystoupil celkem ve čtyřech různých kostýmech, které jsou postupně méně a méně ženské, a čím dál více odhalují mužského herce v nich. Tento proces naznačuje dlouholetou snahu Sasai Eisukeho a také největší výzvu v jeho tvorbě – dokázat ztvárnit ženskou roli bez jakékoliv úpravy svého zevnějšku. Tedy vystoupit ve svém mužském oblečení, bez jakéhokoliv make-upu, a přesto nevyvolat v divácích nepříjemné pocity (*iwakan wo sasenai*) a vytvořit přirozeně působící iluzi ženy. V této roli se postupným snímáním jednotlivých „vrstev“ pokoušel zjistit, do jaké míry se může vzdát maskování svého zevnějšku, a pořád ještě působit jako žena. Sasai o tom píše ve své knize:

⁸⁶ Neplést se stejnojmennou metodou výuky hry na hudební nástroje Suzuki Šin'ičiho.

⁸⁷ Se dříve zmíněnou hrou *Womanish* Sasai vystoupil v klubu Jean-Jean, což bylo místo debutu Miwy Akihira.

„Vždy mě zajímalo, zda se promítne „žena“, pokud jako onnagata vystoupím bez make-upu, bez kostýmu, pokud ukážu svoji tvář tak, jak je. Jestli, když vystoupím na jeviště nahý, strhnu ze sebe všechny znaky „ženy“, bude mé umění přesto vnímáno jako Sasai Eisuke = onnagata.“⁸⁸

S touto snahou také souvisí jeho užití znaků ve slově *onnagata*. Sasai jej totiž píše jako 女方, kde *kata* 方 znamená stranu, směr, osobu. Nechce totiž zakládat své ženské postavy na oblečení, make-upu nebo parukách, tedy vnější formě *kata* 形, ale chce „hledat směr“ (*hókó* 方向 *wo mosatsu*). Jestliže jsem v kapitole o historickém vývoji *onnagata* citovala obrat profesora Ozakiho, že historický vývoj *onnagata* v *kabuki* je procesem od 女方 k 女形⁸⁹, snahou Sasai Eisukeho je v podstatě opačný proces. Sasai se snaží potlačit nejen ženskou image, ale i ostatní atributy ženství – pohyby a způsob deklamace. Je přesvědčen, že čím víc se herec na jevišti snaží vypadat jako žena, tím víc je vidět muž.

„Herec nesmí dělat žádná zženštilá gesta. Pokud je dělá, je vidět pouze „muž“. Takže pokud hrají ženskou roli v současném divadle, snažím se je všechna dělat co nejnormálněji. [...] A pak jsou také důležité vztahy mezi herci. Pokud mě například určitý člověk (myšleno spoluúčinkující – pozn. autorky) bude brát jako Blanche a chovat se ke mně jako k ženě, tak já nemusím dělat nic, můžu se chovat přirozeně, ale budu působit jako žena.“⁹⁰

Výzvě ztvárnění ženské postavy bez jakékoliv změny svého zevnějšku se postavil ve hře *Ginrjúso* 銀龍草 (doslova Stříbrná dračí tráva)⁹¹, uvedené v roce 1992 – dva roky po jeho odchodu z *Hanagumi šibai*. Zde opravdu vystoupil bez jakýchkoliv viditelných prostředků maskujících ho jako muže. Sasai hrál v podstatě v civilním oblečení. Hra *Ginrjúso* byla zinscenovaná jako náhrada za původně plánovanou a zkoušenou Tramvaj do stanice touha 欲望という名の列車 (*Jokubó to iu na no rešša*), kde měl Sasai hrát svoji vysněnou roli Blanche. Bohužel, držitelé práv ke hrám Tennesseeho Williamse se o chystaném představení dozvěděli a oficiální cestou požádali o jeho zrušení. Důvodem byla právě Sasaiho

⁸⁸ SASAI, s. 94.

⁸⁹ Viz kapitola 1.2.

⁹⁰ Z autorčina interview se Sasai Eisukem a Suzuki Katsuhidem – Tokio, srpen 2008.

⁹¹ Označuje rostlinu s latinským názvem *Monotropastrum humile*. Říká se jí také „přízračná houba“, protože je bílá a částečně průhledná.

role. Držitelé autorských práv argumentovali tím, že by si Tennessee Williams nepřál, aby byla jakákoliv role ztvárněna hercem opačného pohlaví, než jaké má postava ve hře. Spor byl zveřejněn i v japonských médiích jako „kulturní konflikt mezi Japonskem a Amerikou“ a skončil stažením hry a uvedením *Ginrjúso* jako náhrady.

Hra *Ginrjúso* a původně zkoušená *Tramvaj do stanice touha* byly první spoluprací Sasai Eisukeho s režisérem Suzuki Katsuhidem a předznamenaly dlouholetou spolupráci Suzuki Katsuhideho jako režiséra a Sasai Eisukeho jako *onnagata* v jeho hrách. Suzuki Katsuhide o záměru obsadit Sasai Eisukeho říká:

„V divadle existuje pohlaví pouze v souvislostech/vztazích. [...] Do role (Blanche) chci obsadit prostě nejvhodnější osobu.“⁹²

Spolupráce těchto dvou umělců se rozvinula v sérii divadelních her nazvanou „*Onnagata: Sasai Eisuke vs. režie (enšutsu): Suzuki Katsuhide*“. První hrou z této série, která se skládá zatím ze tří her, byla vysněná *Tramvaj do stanice touha*, kterou se povedlo v roce 2001 uvést. Producent poslal do Ameriky portfolio a ukázky Sasaiho práce a držitelé autorských práv tentokrát povolili uvedení hry se Sasaim v roli Blanche. Toto první uvedení však nebylo nejšťastnější, ve velké míře hlavně kvůli obsazení, které bylo kromě Sasaiho sice hvězdné (roli Stanleye hrál tehdejší chlapecký idol), ale naprosto nevhodné pro role v této hře. Sasai se navíc pokusil využít svých schopností jako *tradiční onnagata* a použít pohybové zkratky z *kabuki*. K tomu účelu má prodloužené rukávy u kostýmu a místo vějíře používá ruce a malou tašku. Bohužel, nepřirozené postoje a pohyby v kombinaci se Sasaiho unisexovým kostýmem nepůsobily přirozeně. Tato hra byla po několika letech uvedena znovu, opět se Sasaim v hlavní roli, ale s jiným obsazením. Toto uvedení bylo již v divadelních kruzích velmi kladně přijato a zajistilo zájem producentů pro další hry série.

Druhou v sérii byla hra Markýza de Sade サド侯爵婦人 (*Sado kóšaku fudžin*) Mišimy Jukia, uvedená na podzim roku 2008, ve které Sasai vystoupil opět v hlavní roli, v roli markýzy. Zároveň v ní jako *onnagata* – v roli matky markýzy – zahrál Kanó Jukikazu, se kterým Sasai stanul po 18 letech opět na jednom jevišti. Třetí hrou je adaptace románu Oscara Wildea *Salome*, kterou Suzuki prezentuje jako hudební divadlo. V roli Jana Křtitele vystoupil tanečník Morijama Kaidži, který se věnuje současnému tanci⁹³. Jemu kontruje Sasai, když ve scéně, kdy Salome tančí pro Heroda, opět uplatnil svá studia tradičního tance *nihon*

⁹² SASAI, s. 94.

⁹³ Contemporary dance.

bujó. Série garantovaná spoluprací Sasaiho a Suzukiho sklízí velký úspěch a od opětovného uvedení Tramvaje do stanice touha byla každá další hra ze série netrpělivě očekávána a lístky dlouho dopředu vyprodány.

Sasai se postupně stal umělcem, který si již může nejen vybírat projekty, ale vytvářet i své vlastní. V roce 2003 se spojil se svými dvěma přáteli, Fukazawou Acušim a Otani Rjósukem, kteří stejně jako on žijí v tokijské čtvrti Sangenčaja, a vytvořil projekt *Sangenčaja fudžinkai* 三軒茶婦人会 (Dámský spolek ze Sangenčaje). V rámci tohoto projektu všichni tři společně režírují a účinkují v jimi vybraných hrách. Všechny tři doposud vzniklé hry jsou kusy původně napsané pro herečky; herci tedy vystupují v ženských rolích. Sasai Eisuke byl na počátku tohoto projektu již uznávaný jako *gendai onnagata*, pro Fukuzawu a Otaniho to však byla nová zkušenost. První hrou z této produkce byl původně muzikál Jacka Heifnera *Vanities* バニティーズ (*Banitízu*), pojednávající o životě třech texaských dívek. Všichni tři herci se ve hře objeví i jako středoškolačky, přestože jim bylo v té době všem již přes čtyřicet let. Je to však komedie, a tak i převlečení herci byli bráni částečně jako parodie. Druhou produkcí byla adaptace hry Jeana Geneta *Služky* 女中達 (*Džočútači*). Třetí a zatím poslední byla nově napsaná hra od japonského autora Akahori Masaakiho – *Udonge* ウドンゲ. Tato jednoaktovka pojednává o třech padesátnicích, které se po letech setkávají na srazu své školy a po večírku odcházejí k jedné z nich domů ještě chvíli oslavovat. Tam si postupně navzájem odkrývají pravdu o svém současném životě. V této hře Sasai opět potvrdil své mistrovství. Jako *onnagata* vysoce přesahuje jak Fukuzawu, který působí mírně afektovaně, tak Otaniho, který pro své fyzické a vokální dispozice a mírně neohrabaný projev může být vnímán jako žena jen stěží. Sasai naopak vypadá maximálně femininně a gesta, kterými doplňuje svůj výstup, působí naprosto přirozeně. Nesnaží se přehnaně gestikulovat, aby diváky přesvědčil, že je žena. Naprosto nenuceným způsobem, jakým například kouří cigaretu nebo skládá pyžamo, diváka vtahuje do své iluze.

Zajímavé je, že pro svoji schopnost naprosto přirozeného projevu v ženských rolích považuje Sasai jako zásadní prvek své tradiční vzdělání. Sasai Eisuke je přesvědčen, že i *gendai onnagata* potřebuje jako základ vzdělání v *kabuki* a tanci *nihon bujó*:

„Já jsem začal od kabuki a nihon bujó. Nejdříve je potřeba potlačit, negovat fakt, že mám mužské tělo a hlas, takže je dobré začít se studiem od tance, fyzického umění. Potom se naučit, jak pohybovat svým tělem, abych vypadal femininně. A v mém případě to pak všechno zapomenout. Osvojit si formu a pak ji odstranit,

zbavit se jí. [...] Je to paradoxní, ale protože dokážu například uchopit šálek stylizovaným gestem z kabuki, dokážu to také tak neudělat. Dokážu si vzít jenom nejzákladnější esenci. [...] Neříkám, že bez tradičního vzdělání není možné se stát onnagata, ale chybí tomu hloubka.“⁹⁴

Sasaiho přesvědčení o důležitosti vzdělání tradičního herectví může působit paradoxně, neboť současné nebo avantgardní divadlo, které je polem jeho působnosti, staví na naprosto odlišném přístupu k herecké technice. Je zajímavé, že studium tradiční formy a herecká stylizace mohou být základem k realistickému herectví. V Japonsku však tento přístup není ojedinělý. I u japonských umění, jako je ikebana nebo kaligrafie, je standardem, že si student nejprve neustálým opakováním a kopírováním klasických děl osvojí techniku a pak se může od dané formy osvobodit a vytvářet svá originální díla.

Sasai Eisuke je jako divadelní herec specializující se výlučně na ženské role na japonských jevištích ojedinělým fenoménem. Každoročně vystupuje v přibližně šesti divadelních hrách a kromě toho je také stálíci v japonských televizích, kde však vystupuje v mužských rolích. Sasai je sice homosexuálem, není však transgenderem⁹⁵ jako Miwa Akihiro, který od určité doby vystupuje na veřejnosti pouze jako žena. Sasai Eisuke je všestranný herec, který se nebojí výzev. V *kabuki*, které studoval, se *onnagata* neobejde bez kimona zahalujícího mužské tělo a ženského make-upu. Sasai Eisuke však přistupuje ke svým ženským rolím v podstatě z opačného konce a snaží se najít určitou „esenci ženy“, která nepotřebuje podporu kostýmu. Důležitější než vzhled jsou pro něj gesta, která je schopen oprostit od afektovanosti, která většinou muže v ženských rolích provází, a dovést je téměř k dokonalosti. Sasai se pokouší dekonstruovat ženský gender a vzít si z něj jen to nejzákladnější a zároveň univerzální.

3.4. Další příklady *gendai onnagata*

Sasai Eisuke a Miwa Akihiro jsou dva pilíře *gendai onnagata*. Zároveň jsou dvěma prototypy s poměrně odlišným přístupem k ženským rolím. Miwa se k herectví dostal díky své androgynní vizáži a víceméně také pomocí slavných přátel, zatímco Sasai je primárně

⁹⁴ Z autorčina interview se Sasai Eisukem a Suzuki Katsuhidem – Tokio, srpen 2008.

⁹⁵ Termín transgender označuje jedince, jehož genderová identita, tedy identifikace sebe sama jako muž nebo žena, není identická s jejich biologickým pohlavím. Toto označení však nijak nesouvisí se sexuální orientací jedince. Transgender také netouží jako transsexuál po operativní změně svého pohlaví.

herec, který bere své ženské role jako výzvu svým hereckým schopnostem. Miwa jde cestou mainstreamové celebrity, Sasai se sice účastní i komerčních projektů a vystupuje v televizních seriálech, jeho jméno je však známo spíše v užších uměleckých kruzích. Kromě Miwy Akihira a Sasai Eisukeho však existuje ještě několik herců, označovaných jako *gendai onnagata*, ale vzhledem k tomu, že ještě neexistuje přesná definice tohoto termínu, bude výběr následujících umělců více méně subjektivní. Pro zařazení herce mezi *gendai onnagata* u mě rozhoduje především to, zda se herec v ženských rolích objevuje pravidelně, a nejedná se o role komické. Zařazuji sem také ty, kteří jako *gendai onnagata* sice vystoupili mimořádně, ale získali si svojí rolí mimořádnou pozornost umělecké veřejnosti.

V současnosti je kromě Sasai Eisukeho pravděpodobně nejvýznamější *gendai onnagata*, již výše zmíněný Kanó Jukikazu 加納幸和, který založil *Hanagumi šibai* – divadelní soubor, ve kterém se jako *onnagata* proslavil i Sasai Eisuke. Kanó Jukikazu je vedoucím souboru, píše pro něj scénáře, režiruje všechny jeho hry a zároveň ve většině z nich vystupuje v hlavních ženských rolích. Také ostatní členové tohoto výlučně mužského souboru vystupují v ženských rolích, jejich výstupy jsou však buď záměrně koncipované jako parodie, nebo pro nedostatek hereckých schopností působí komicky, a proto je nebudu dále zmiňovat. Přesto považuji *Hanagumi šibai* jako celek za důležitého činitele ve zvyšování povědomí o existenci *gendai onnagata*.

Kanó Jukikazu založil *Hanagumi šibai* v roce 1987 se záměrem vytvořit originální a současné *kabuki*, které by přispělo k jeho revitalizaci. Z oslovených přátel s členstvím v jeho souboru souhlasili pouze muži, a tak se rozhodl vytěžit z tohoto handicapu maximum. On sám se stal *onnagata* po tom, co frustrován ze svého herectví zkusil z žertu vystoupit v ženské roli, a tento výstup měl velký ohlas. Jako režisér stvořil vlastní styl nazvaný *neo-kabuki*. Ve svých hrách kombinuje prvky z *kabuki* se současným humorem, muzikou a kostýmy.

Kanó jako *onnagata* má poněkud jiný přístup než Sasai Eisuke. Jako základ pro své herectví také považuje *onnagata* z *kabuki*, konkrétně pro způsob zacházení se svým tělem, ale naučených gest se posléze nezbavuje jako Sasai. Část své performance ponechává v duchu *kabuki*. Jeho „žena“ je tedy ve výsledku úplně jinou konstrukcí.

„My v *Hanagumi šibai* i přesto, že vystupujeme v naprosto realistických kostýmech, ztvárňujeme ženské role jako něco odlišného, něco, co nemá být reálnou ženou.“⁹⁶

Dalším umělcem, se kterým je často výraz *gendai onnagata* spojován, je Ikehata Šinnosuke 池畑慎之介. Ikehata je v Japonsku všeobecně známá osobnost, a to především díky svému účinkování v zábavních pořadech, kde vystupuje pod uměleckým jménem Peter. Jestliže rozdělíme herce vystupující na jevišti jako *gendai onnagata* podle prototypů Sasai Eisukeho a Miwa Akihira na ty, jejichž androgynní vizáž a tendence k vystupování na veřejnosti v ženských šatech zaujala některého z režisérů⁹⁷, a na ty, kteří se k těmto rolím dostali zkoumáním svých hereckých schopností, Ikehata Šinnosuke patří jednoznačně do první skupiny.

Jeho první rolí byla role homosexuála-transvestity v kultovním avantgardním filmu Pohřební průvod růží (*Bara no sóretsu*) z roku 1969, který se stal inspirací pro vizuální podobu filmu Mechanický pomeranč Stanley Kubricka. Velké uznání mu přinesla role šaška v Kurosawově filmu *Ran* a Ikehata díky ní začíná být hojně obsazován jak do divadelních rolí, tak do filmových a seriálových. Postupem času Ikehata častěji vystupuje v ženském oblečení a v současné době je jeho tvář za pomoci plastických operací k nepoznání od biologické ženy. Ikehata se navíc netají faktem, že je mužem. Ze známých filmových rolí bych uvedla „d'ábelskou doktorku“ ve čtvrtém díle kultovní hororové série Guinea pig (Pokusný králík), která je známá i za hranicemi Japonska, z divadelních například roli ve Služkách, ve které jako *onnagata* vystoupil i Sasai Eisuke.

Jako *gendai onnagata* bývají občas označováni i herci, kteří se pohybují ve sféře tradičního divadla nebo tzv. *taišú engeki* 大衆演劇 (lidové divadlo nebo divadlo mas). To je divadelní forma, která je silně ovlivněná *kabuki*, nedosahuje však jeho uměleckých kvalit a nemá ani takové ambice. Bývá také nazýváno „*kabuki* pro pracující třídu“ a je propagováno jako prosté divadlo pro prosté lidi. Divadelní představení se skládají z krátké melodramatické hry s jednoduchou zápletkou a estrádního vystoupení. Hry jsou časově umístěny do japonské minulosti a estrádní čísla se skládají především z tanečních čísel tradičního tance *nihon bujó*. Herci vystupují v dobových kostýmech. Ženské role hlavních hrdinů jsou většinou (ne výlučně) ztvárňovány muži a někteří z nich dosáhli obrovské slávy, která přesahuje rámec tohoto divadla.

⁹⁶ Z autorčina interview s Kanó Jukikazu a členy *Hanagumi šibai* – Tokio, srpen 2008.

⁹⁷ Tato cesta však nevylučuje herecký talent.

V současné době je *taišú engeki* skloňováno společně se jménem Saotome Taiči 早乙女太一, kterého mohou evropští diváci znát z filmu Kitana Takešiho – Zatoiči, kde zahrál roli chlapce, který se obléká do ženského oblečení. Saotome Taiči si dokázal ve svých sedmnácti letech získat status idolu a jeho jméno je známo po celém Japonsku. I přesto, že představení *taišú engeki* se většinou konají v malých prostorách nebo dokonce lázeňských domech, jeho vystoupení pravidelně vyprodávají obrovské koncertní haly. Saotome Taiči má přirozený talent jako *onnagata* a zároveň obrovské charisma. Jeho fanoušky jsou nejčastěji ženy středního věku, které jsou fascinované jeho femininní krásou a sexappealem.

V případě Saotome Taičiho je však sporné, zda je možné ho označit jako *gendai onnagata*. Na jednu stranu *taišú engeki* není tradičním divadlem a způsob ztvárnění rolí je víceméně realistický, na druhou stranu jsou představení hraná v historických kostýmech a taneční čísla *onnagata* se jak kostýmem a make-upem, tak taneční formou v podstatě neliší od *kabuki*.

Výraz *gendai onnagata* je také možno najít ve spojení se jménem nejuznávanějšího současného představitele *onnagata* v *kabuki*, Bandó Tamasaburóa V. 坂東玉三郎五代目. Bandó bývá pro svůj talent označován jako *onnagata*, jenž se objeví „jednou za sto let“ (*hjakunen ni ikkai*), a jeho talent potvrzují i kritiky chválené kolaborace mimo rámec *kabuki*. Nejznámější z nich je zřejmě účinkování v divadelní hře a později i filmu režiséra Andrzeje Wajdy – Nastasja, kterou Wajda napsal na motivy Dostojevského Idioty. Bandó zde zároveň ztvárnil i roli knížete Miškina i roli Nastasji a k přerodu do ženské role mu stačilo připnutí náušnic a přehození šátku přes ramena. Bandó také vystoupil jako Cordelia v adaptaci Krále Leara od choreografa Maurice Bejarta, což bylo dvacetiminutové baletní vystoupení⁹⁸. Své baletní vzdělání uplatnil také při tanečním doprovodu koncertu slavného čelisty Yo Yo Ma, kde Bandó tančil své sólo sice v ženském kostýmu, ale bez jakéhokoliv make-upu, přesto však dokázal ohromit svým femininním projevem.

Kromě výše zmíněných herců se výraz *gendai onnagata* objevuje i ve spojení s jinými jmény nebo divadelními projekty. Jedná se však o jednorázové nebo výjimečné akce, kde se herec objeví v ženské roli. Stejně tak i za hranicemi Japonska k takovýmto pokusům občas dochází. Já ve své práci užívám tento výraz pouze pro herce, kteří v ženských rolích vystupují pravidelně a získali si již jako *gendai onnagata* určitý ohlas. Těmi jsou bezesporu Miwa Akihiro, který si dokázal díky svým ženským rolím získat status superstar, Sasai Eisuke,

⁹⁸ Bandó kromě tradičního tance studoval dlouhá léta klasický balet a jeho schopnosti jsou na úrovni profesionála.

jenž pečlivě zkoumá ženský gender a pokouší se najít jeho základ, a Kanó Jukikazu, zakladatel mužského souboru *Hanagumi šibai*. Každý z nich má k ženským rolím trochu jiný přístup a jejich performance se od sebe liší. Přesto jsou všichni tři schopni svým výkonem dát diváku zapomenout na osobu, která se za rolí skrývá.

Závěr

Japonsko je v mnoha ohledech pozoruhodnou zemí. Platí to i pro oblast jevištních umění. Na jednu stranu tam jsou stále živé divadelní formy, které vznikly před několika sty lety, na druhou jsou tamní jeviště často místem, kde se více než kde jinde bourají konvence a vznikají nové formy. Herci a herečky, kteří se soustředí na vystupování v rolích opačného pohlaví, patří bezesporu mezi činitele, jež tyto konvence bourají. Na druhou stranu jejich působení naznačuje silnou vazbu k tradici. Japonští diváci jsou totiž na rozdíl od diváků v Evropě zvyklí na muže hrající ženské role v *kabuki* a samozřejmost, se kterou jsou tam přijímáni, odstraňuje překážky pro přijetí herců a hereček v rolích opačného pohlaví i v divadle současném. Navíc Evropa má delší tradici realistického divadla, zatímco v Japonsku ještě před sto lety převládalo vysoce stylizované a symbolické *kabuki* a jím ovlivněné formy divadla. Historický vývoj divadla je tak jedním ze základních prvků formujících přístup k hercům rolí opačného pohlaví.

Ve své práci jsem se zabývala specialisty na role opačného pohlaví mimo tradiční divadlo. Jejich podobnosti a vazba na *kabuki* jsou velmi silné. V případě *otokojaku* je možno najít paralely v herecké formě, která je stejně jako u *kabuki* silně stylizována, a vystoupení herců v *Takarazuce* může někdy připomínat sled efektních statických póz, podobných *mie* v *kabuki*, které uzavírá jednotlivé scény. Také systém omezení hlavních rolí jen pro hvězdy show je stejný jako v *kabuki*. Pro některé představitele *gendai onnagata* je zase *kabuki* základním kamenem pro jejich hereckou techniku, a to i přesto, že se věnují víceméně realistickému herectví.

Existence stále živého tradičního divadla, ve kterém vystupují *onnagata*, není jediným činitelem v kladném přijímání herců v rolích opačného pohlaví. V japonských médiích denně vystupují umělci, většinou homosexuálové, kteří se oblékají do ženských šatů (v japonštině nazývání *okama*), nebo transsexuálové (v Japonsku označování termínem *new half*), na které je většinová japonská společnost zvyklá. Tyto mediální osobnosti jsou pak často prezentovány jako komentátoři současného dění, neboť určitým způsobem stojí mimo většinovou společnost a mohou si tak dovolit říkat věci, které by si normální člověk říci nedovolil.

Jak *gendai onnagata*, tak *otokojaku* ztvárňují na jevišti role opačného pohlaví. Forma jejich ztvárnění se ale podstatně liší. Způsob prezentace maskulinního genderu u *otokojaku* je

ohraňován formátem her, ve kterých vystupují. Tím je muzikálová revue. Je to barevný svět plný romantických hrdinů, ve kterém není místo na ošklivost a starobu. *Otokojaku* znázorňují mladé a krásné hrdiny (nebo antihrdiny), kteří mají málo společného se skutečnými muži. Jejich kostým navíc viditelně identifikuje ženu v něm. Přesto jsou divačkami označovány a adorovány jako „ideální muži“. *Otokojaku* si navíc na rozdíl od běžných herců přenášejí část své jevištní persony i mimo jeviště a zůstávají tak *otokojaku* i mimo něj. Na veřejnosti si musejí udržet určitý nádech maskulinity, aby jim jejich přílišná feminita neubrala na atraktivnosti. *Otokojaku* tak v určitém slova smyslu vlastně nejsou herečky.

Svět *otokojaku* v *Takarazuce*, SKD a OSK je uzavřeným světem. Má svá pevná pravidla a ta se vztahují i na mužské role, které mají svou formu a styl. Prostor *gendai onnagata* je oproti němu naprosto otevřený novým interpretacím a není zatížený žádným prototypem. Je to dáno především tím, že herci, kteří se vyprofilovali jako *gendai onnagata*, jsou jednotlivci, kteří si hledají způsob prezentace ženských rolí individuálně a mají možnost působit v různých typech divadel, což jim umožňuje rozvíjet více forem performance ženského genderu.

Sasai Eisuke, zřejmě nejvýznamnější *gendai onnagata* současnosti, se prostřednictvím spolupráce s různými režiséry pokouší najít ideální formu ztvárnění ženy, podstatu performance feminity, která by mu umožnila zbavit se potřeby zakrýt své mužské tělo a vystoupit na jeviště bez nalíčení a kostýmu.

Revue *Takarazuka* existuje již téměř sto let a neustále plné divadelní sály nenapovídají nic o možnosti úpadku zájmu diváků, alespoň ne v nejbližší době. *Otokojaku* se těší až fanatickému obdivu fanoušků a hvězdy revue mají status pop star. Fenomén *gendai onnagata* vzniká a zaniká společně s jednotlivci, kteří se ženským rolím v současném divadle, případně filmu, věnují. Sasai Eisuke a Kanó Jukikazu jsou primárně známí spíše v užších uměleckých kruzích. Miwa Akihiro, Ikehata Šinnosuke a Saotome Taiči jsou tři představitelé *gendai onnagata*, kteří si dokázali získat status idolu. Tento status však získali ne pouze prostřednictvím svých ženských rolí, ale spíše díky své vizáži jako *bišónen*, tedy jako mladíci oplývající femininní krásou, kteří jsou buď sami homosexuálové, nebo se stávají předmětem homosexuální touhy. Homosexuální orientace je jistě prvkem, který může motivovat tendenci k vystupování v rolích opačného pohlaví, není však podle mého názoru přímým agentem. Také sexuální orientace fanoušků je diskutabilní. K objasnění tohoto propojení by však byla potřebná hlubší analýza, která by vydala na samostatnou práci, a proto jsem se této problematice v této práci nevěnovala.

Gender je konstrukce. Divadlo je rekonstrukce. Způsob rekonstrukce genderových znaků na jevišti částečně závisí na míře odlišení mužských a ženských znaků v reálném životě. V japonské společnosti hrají genderové znaky mnohem větší roli než jinde. Role a chování, vhodné pro jednotlivá pohlaví, jsou striktně odlišené. Na mužský a ženský je rozdělen i jazyk. Čím více jsou odlišeny genderové znaky indikující muže či ženu ve společnosti, tím jednodušší je rekonstrukce hercem a jejich performance snadněji čitelná divákem.

Kanó Jukikazu⁹⁹ jako jednu z příčin existence *gendai onnagata* a *otokojaku* v Japonsku vidí fakt, že rozdíly mezi mužskou a ženskou postavou obyvatel východní Asie jsou menší než u obyvatel jiných částí světa. Na menší rozdíly mezi postavami mužů a žen v Japonsku poukazuje i tradiční oděv kimono, které je v podstatě stejné pro obě pohlaví.

Hraní v divadle je ve své podstatě tvoření iluzí. Vystupující herci se na jevišti vždy vydávají za někoho, kým ve skutečnosti nejsou. V tomto kontextu není herec vystupující v roli osoby opačného pohlaví ničím nepochopitelným. Přestože je běžné, že padesátiletý herec vystupuje v roli mladíka nebo že herci hrají zvířata nebo mimozemšťany, role opačného pohlaví jsou v divadelní konvenci považovány téměř za tabu. V současném japonském divadle fungují herci, kteří toto tabu lámou a svou činností otevírají nové možnosti hereckého přístupu. Jejich umění může být nejen základem pro rozšíření hereckých technik, ale také pomůckou ve zkoumání podstaty performance genderu. A v neposlední řadě existence těchto herců poukazuje na rozdíly mezi západní a japonskou společností.

⁹⁹ Z autorčina interview s Kanó Jukikazu a členy *Hanagumi šibai* – Tokio, srpen 2008.

Anotace

Příjmení a jméno: Rozwałka Zuzana

Katedra: Katedra asijských studií, Filozofická fakulta

Název práce: Specialisté na role opačného pohlaví v moderním japonském divadle

Vedoucí práce: Mgr. Petr Holý

Počet stran: 70

Počet příloh: 0

Počet titulů použité literatury: 23

Klíčová slova: Japonsko, moderní divadlo, *gendai onnagata*, *otokojaku*, role opačného pohlaví

Charakteristika práce: Cílem této práce je popsat fenomén herců, kteří se specializují na role opačného pohlaví v japonském moderním divadle. Jedná se o tzv. *otokojaku*, neboli ženy, které vystupují v revue *Takarazuka* v mužských rolích, a tzv. *gendai onnagata* (moderní *onnagata*), neboli muže, kteří na jevištích a ve filmech ztvárňují ženy. Práce se soustředí především na způsob performance rolí.

Bibliografie

- ARMSTRONG, William Hamilton. *Neo-onnagata: Professional Cross-dressed Actors and Their Roles on the Contemporary Japanese Stage.*(Disertační práce) Luisiana State University, 2002.
- BROCKETT, Oscar G. *Dějiny divadla*. Z ang. přel. Milan Lukeš. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2008.
- CARRUTHERS, Ian, TAKAHASHI, Yasunari. *The Theatre of Suzuki Tadashi (Directors in Perspective)*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- FUJITA, Minoru, SHAPIRO, Michael. *Transvestism and the Onnagata Traditions in Shakespeare and Kabuki*. Kent: Global Oriental, 2006.
- GINIBRE, Jean-Luis. *Ladies Or Gentlemen: A pictorial History of Male Cross-Dressing in the Movies*. New Yourk: Filipacchi. 2005
- IVY, Marylin. *Discourses of the vanishin: modernity, phantasm, Japan*. Chicago: The university of Chicago Press, 1995.
- JORTNER, David, MCDONALD, Keiko, WETMORE, Kevin J. ed. *Modern Japanese Theatre and Performance*. Lexington books: Playmouth, 2006.
- KANO, Ayako. *Acting Like a Woman in Modern Japan*. New York: Pelgrave, 2001.
- KAWATAKE, Toshio. *Kabuki*. Tokyo: International House of Japan Press, 2006.
- KAWASAKI, Noriko, WATANABE, Miwako ed. *Takarazuka no jūwaku. Osukaru no akai kučibeni*. Tokio: Seikjūša, 1991.
- LEITER, Samuel ed. *A Kabuki Reader. History and performance*. New York: An East Gate Book, 2002.
- LEVY, Indra A. *Sirens of the Western Shore*.New York: Columbia University Press, 2006.
- MIWA, Akihiro. *Murasaki no rirekišo*. Tokio: Sišobó, 2008.

- ORTOLANI, Benito. *The Japanese Theatre. From shamanistic ritual to contemporary pluralism*. Princeton: Princeton University press, 1990.
- RAZ, Jacob. *Audience and Actors. Study of their Interaction in the Japanese Traditional Theatre*. Leiden: E. J. Brill, 1983
- ROBERTSON, Jennifer. *Takarazuka. Sexual Politics and Popular Culture in Modern Japan*. London: University of California Press, 2001.
- ROBERTSON, Jennifer. **Doing and undoing “female” and “male” in Japan – The Takarazuka revue**. In MARTINEZ, D. P. ed. *Modern Japanese culture and society*. New York: Routledge, 2007.
- ROBERTSON, James E., SUZUKI, Nobue ed. *Men and Masculinities in Contemporary Japan. Dislocating the salaryman doxa*. London: Routledge Curzon, 2003
- SASAI, Eisuke. *Boku wa onnagata. Sasai Eisuke no sekai*. Tokio: Metropolitan, 1998.
- SENELICK, Laurence. *The Changing Room. Sex, drag and Theatre*. London: Routledge. 2000
- STICKLAND, Leonie R. *Gender Gymnastics. Performing and Consuming Japan's Takarazuka Revue*. Victoria: Trans Pacific Press, 2008.
- TOJODA, Masajoši. *Óra no sugao*. Tokio: Kódanša, 2008.
- WATANABE, Hiroši. *Takarazukageki no henjó to nihon kindai*. Tokio: Šinšokan, 1999.

Internetové zdroje

- GEWERTZ, Ken. *Through playbills, posters, photos –Cross-Dressing on the stage brings history to life*. (10.6.2009)
<http://www.hno.harvard.edu/gazette/2003/07.17/18-crossdressing.html>
- HINSON, Hal. *Black lizard*. (10. 11. 2009)
http://www.washingtonpost.com/wp-/longterm/movies/videos/blacklizardnrhi_a0a71c.htm

- KUHN, Anthony. *Teen's Female Performances Draw Him a Crowd*. (5. 12. 2009)
<http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=15004725>
- RYALL, Julian. *On Japanese Tv, the Lady is a Man*. (5. 12. 2009)
<http://www.allbusiness.com/services/motion-pictures/4939796-1.html>
- Hanagumi šibai* (10. 11. 2009)
<http://hanagumi.ne.jp/>
- Nastáša. Tamasaburó no Miškin ga mimono no hakuči*. (5. 12. 2009)
<http://www.sankei.co.jp/enak/yodogawa/94/94nastasha.html>
- Pítá, otoko no naka no otoko datta*. (5. 12. 2009)
<http://www.nikkansports.com/ns/entertainment/interview/2004/sun040118.html>
- Presenting kabuki for the common man*. (5. 12. 2009)
<http://www.nytimes.com/1987/11/15/theater/presenting-kabuki-for-the-common-man.html>
- Rekidai no meijú*. (11. 10. 2009)
<http://www.shochiku.co.jp/shinpa/actors/successive/index.html> (28. 8. 2008)
- Sangenčaja fudžinkai*. (5. 12. 2009)
<http://www.g2produce.com/3cha/jochu/>
- Sasai Eisuke- profile*. (11. 10. 2009)
http://www.duncan.co.jp/web/profile/sasai_eisuke.html
- Šičigacu ni hadžime no gaibu šucuen*. (11. 10. 2009)
<http://www.sankei.co.jp/enak/sumirestylevintage/takara/kojuout.html>
- Šinpa no rekiši*. (11. 10. 2009)
<http://www.shochiku.co.jp/shinpa/about/history/index.html> (28. 8. 2008)
- Takarazuka – oficial website*. (5. 12. 2009)
<http://kageki.hankyu.co.jp/>
- Wataši no táningu pointo vol.17 – Sasai Eisuke*. (10. 11. 2009)
<http://interview.engekilife.com/17/>

Abstract

In most countries it has been a matter of course to see men on stage in female roles for a number of centuries. In Japan this practice has been preserved to this day, together with traditional *noh* and *kabuki* theatres. The emergence of the modern theatre however brought with it the need for actresses. Together with the appearance of these actresses on the Japanese stage there came a new phenomenon. The *Takarazuka* Revue was born, in which women appeared in male roles. These specialists in male roles are known as *otokoyaku*, and in Japan they enjoy the popularity of pop stars.

At present it is also possible to encounter men who specialise in female roles beyond the framework of the traditional theatre. These specialists, known as *gendai onnagata* in Japanese, are individuals who were brought to female roles either by a tendency towards a feminine image in their private life, or by the fact that these actors perceived these roles as presenting a challenge to their acting abilities.

The thesis first of all outlines the historical development of acting in Japan and subsequently deals with both phenomena in detail. It focuses primarily on the manner of representing the opposite sex, and attempts to relate both to the traditional theatre and to compare these representations between themselves.

The phenomenon of specialists in reversed gender roles can be said to be a unique phenomenon worldwide. Its limitation to the Japanese islands is influenced by a number of factors, of which the most important is clearly the influence of the traditional theatre, which is still very much alive today.