

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI
FILOZOFICKÁ FAKULTA
KATEDRA DIVADELNÍCH, FILMOVÝCH A MEDIÁLNÍCH STUDIÍ

DIPLOMOVÁ PRÁCA

KJÓGEN – TRADIČNÉ JAPONSKÉ FRAŠKY V EURÓPSKOM KONTEXTE

KYŌGEN – TRADITIONAL JAPANESE FARCE IN EUROPEAN CONTEXT

VEDÚCI PRÁCE: MGR. ŠÁRKA HAVLÍČKOVÁ KYSOVÁ, PH.D.

AUTOR PRÁCE: Bc. BARBORA LEŠTÁCHOVÁ

ŠTUDIJNÝ ODBOR: DIVADELNÁ VEDA – JAPONSKÁ FILOLÓGIA

ROČNÍK: DRUHÝ

OLMOUC 2011

Prehlasujem, že svoju diplomovú prácu som vypracovala samostatne pod odborným dohľadom vedúcej práce výhradne s použitím prameňov a literatúry uvedených v práci.

V Olomouci, 1.5.2011

BC. BARBORA LEŠTÁCHOVÁ

Ďakujem svojej vedúcej práce MGR. ŠÁRKE HAVLÍČKOVEJ KYSOVEJ, PH.D. za jej nesmiernu trpezlivosť a čas, ktorý venovala tejto práci, za jej odborné vedenie, pripomienky, neustále pozitívne naladenie, dôveru a motiváciu.

Zároveň ďakujem MGR. TOMÁŠOVI PAVČÍKOVÍ za jeho ochotu a poskytnutie materiálov, bez ktorých by nemohla vzniknúť zásadná časť tejto práce. Rovnako patrí moja vďaka aj MGR. PETROVI CHRISTOVOVI, PH.D. za jeho podnety a záujem o túto tému. Za konzultovanie jazykovej stránky vybraných pasáží *Frašky o kadi* vo francúzskom originály ďakujem kamarátke FANNY VAN REETH.

V neposlednom rade patrí veľká vďaka mojej rodine a blízkym, ktorí ma počas štúdia neustále podporovali a mali pre mňa porozumenie.

„Frašky – komédie je možné nájsť takmer v každej dobe a kultúre.“

JOEL TRAPIDO

OBSAH

ÚVOD	7
I. MEDZINÁRODNÉ SÚVISLOSTI	11
II. ANTIKA	18
II. 1 SATYRSKÁ DRÁMA	18
II. 2 ATELLANA	20
III. STREDOVEK	22
III. 1 SVETSKÁ KOMEDIÁLNA DRÁMA STREDOVEKU	24
III. 1. 1 FABLELY	24
III. 1. 2 FRAŠKA	25
III. 1. 3 STREDOVEKÁ FRAŠKA A KJÓGEN	30
IV. RENESANCIA	33
IV. 1 KORENE COMMEDIE DELL'ARTE	35
IV. 2 POROVNANIE COMMEDIE DELL'ARTE A KJÓGENOV	38
IV. 2. 1 ZROD A HERECKÉ SKUPINY	38
IV. 2. 2 PÓDIUM A REKVIZITY	39
IV. 2. 3 HLAVNÁ POSTAVA	40
IV. 2. 4 ŽENSKÉ POSTAVY	42
IV. 2. 5 KOSTÝMY A MASKY	43
IV. 2. 6 IMPROVIZÁCIA, ŠTYLIZÁCIA A SCENÁRE	45
IV. 2. 7 JAZYK	47
IV. 2. 8 PUBLIKUM	48
IV. 2. 9 ZLOM	50
IV. 2. 10 PARALELY	52
V. VZÁJOMNÉ VPLYVY EURÓPY A ÁZIE NA POLI FRAŠIEK PO DRUHEJ SVETOVEJ VOJNE ..	55
V. 1 TURISTI	57
VI. FRAŠKA O KADI	62
VI. 1 LA FARCE DU CUVIER	62
VI. 2 SUSUGIGAWA	70

VII. MALÉ DIVADLO KJÓGENU MDK	76
VII. 1 VZNIK MDK	76
VII. 2 JAZYK A REČ	79
VII. 3 POHYBOVÁ TECHNIKA	81
VII. 4 REPERTOÁR.....	82
VII. 4. 1 HONEKAWA (KOSTRA JEJÍ OBAL A MNICH)	83
VII. 4. 2 BUSU (LAHODNÝ JED)	85
VII. 4. 3 KAKI JAMABUŠI (HORSKÝ MNICH ZLODĚJEM TOMELŮ)	86
VII. 4. 4 KUČIMANE (PAPOUŠKOVÁNÍ)	88
VII. 4. 5 ŠIMIZU (HORSKÝ PRAMEN).....	90
VII. 5 ZÁVEREČNÉ SLOVO O MDK.....	91
ZÁVER	92
OBRAZOVÁ PRÍLOHA	94
ANOTÁCIA	101
ABSTRACT	102
PRAMENE A LITERATÚRA	103
PRAMENE.....	103
LITERATÚRA.....	106

ÚVOD

Diplomová práca si kladie za cieľ zaradiť tradičné japonské frašky do európskeho kontextu. V prvej časti práce budeme z historického hľadiska vývoja hľadať paralely medzi európskymi komediálnymi žánrami a japonskými stredovekými kjógenmi. V druhej časti sa bude venovať jedinečnému hereckému zoskupeniu *Malé divadlo kjógenu*, ktoré prináša tradičné japonské kjógeny na českú divadelnú scénu.

Tému som si zvolila z viacerých dôvodov. Prvým je moje študijné zameranie, ktoré zahŕňa Japonskú filológiu a Divadelnú vedu. Kvôli tomu som preferovala tému diplomovej práce, ktorá kombinuje oba odbory. Druhým dôvodom a samotným inšpiračným zdrojom je existencia a fungovanie *Malého divadla kjógenu*, ktoré frašky v originálnej podobe prinieslo do Českej republiky. Ako návštevníka týchto predstavení, ma japonské frašky začali fascinovať predovšetkým preto, lebo výborne fungujú aj v európskom, resp. českom, prostredí. Postupne začínajú vyplňať prázdne miesto po európskych fraškách, ktoré od zániku *commedie dell'arte* už neboli schopné nájsť svoje pevné miesto na divadelnom javisku. *Malé divadlo kjógenu* v tomto smere predstavuje jedinečné prepojenie dvoch kultúr súčasnosti. Spolupracuje s jedným z japonských tradičných hereckých rodov a prináša kjógeny do európskeho prostredia. Druhá časť práce sa preto bude venovať aj tomuto zoskupeniu.

Kjógeny sú tradičným žánrom s dlhou históriou. V Japonsku sa zrodili až v 14. stor., kam siahajú zárodky samotného japonského divadla.¹ Vzhľadom k tomu, že korene európskeho divadla siahajú do čias antiky, začala som sa zaoberať otázkou, či bolo možné, že sa japonské divadlo v nejakom smere inšpirovalo alebo bolo ovplyvnené, či už priamo alebo nepriamo, tým európskym alebo naopak. Japonsko sa v 17. stor. uzavrelo celému svetu, zároveň v tomto období došlo k pomyselnej kodifikácii žánru, preto k európsko-ázijskému kontaktu mohlo dôjsť len do tohto obdobia. Je to otázka veľmi ambiciózná a vyžadujúca systematické a časovo náročné skúmanie, preto projekt zúžime na hľadanie podobných rysov. Bude nás zaujímať, či

¹ Korene kjógenov siahajú za hranice Japonska, ako si osvetlíme v nasledujúcej kapitole.

existoval v Európe žáner, ktorý by formálne alebo obsahovo fungoval na podobných princípoch ako japonské kjógeny.

V prípade existencie zásadných dôkazov o vzájomnom vplyve Európy a Ázie na vývoj domácich kultúr, by sme mohli pripustiť hypotézu vzájomného ovplyvňovania sa dvoch rôznorodých svetov aj na poli divadelnom. Preto prvá kapitola stručne priblíži niektoré zásadné momenty, ako sa v priebehu histórie nadväzovali kontakty medzi Európou a Áziou. Zároveň bude hľadať konkrétne príklady, ako na seba vzájomne vplývali.

Nasledujúce kapitoly práce budú chronologicky prechádzať jednotlivými európskymi obdobiami a budú sa bližšie venovať žánrom podobným, či fungujúcim na podobných princípoch ako japonský *kjógen*.² Najzásadnejšia časť sa bude venovať porovnaniu talianskej *commedii dell'arte* s japonským kjógenom, pretože si sú v mnohých zložkách podobné. Zároveň sa bude bližšie venovať pomerne novej teórii o pôvode *commedie dell'arte*, ktorá podporuje myšlienku vzájomného ovplyvňovania sa kultúr Európy a Ázie.

Druhá časť práce, ktorá sa zameria na moderné obdobie po druhej svetovej vojne, začína piatou kapitolou. Kjógeny, ako stáročia uchovávaná tradícia, tiež podliehajú určitým zmenám, ktoré v tejto kapitole stručne rozvedieme.

Za zástupcu vzájomnej inšpirácie Európy a Ázie môžeme v modernej dobe³ považovať francúzsku stredovekú *Frašku o kadi*. Predstavuje zaujímavé prepojenie stredoveku so súčasnosťou, rovnako tak transformovanie európskej tradície japonskou. Výsledkom týchto procesov je kjógen *Susugigawa*, ktorý je adaptáciou *Frašky o kadi*. Je zaradený v repertoári *Malého divadla kjógenu*, ako najnovšie naštudovaný kjógen. Český divák tak má možnosť vidieť európsku tradíciu pozmenenú japonským umením opäť v Európe. Šiesta kapitola sa venuje podrobnej analýze ako *Frašky o kadi*, tak kjógenu *Susugigawa*.

² Práca si nekladie za cieľ vyčerpávajúci prehľad všetkých komediálnych žánrov od antiky až po renesanciu. Vyberá len tie, ktoré majú viditeľné podobnosti s japonským kjógenom.

³ Modernú dobu chápeme obdobie začínajúce koncom 2. svetovej vojny až do súčasnosti.

Posledná kapitola sa zaoberá hereckým zoskupením *Malé divadlo kjógenu*. Približuje okolnosti jeho vzniku, spôsob fungovania a herecké techniky. Zároveň na základe niektorých vybraných hier objasňuje princípy fungovania kjógenov a snaží sa formulovať význam a zmysel inscenovania japonských kjógenov v Českej republike.

V práci je venovaný priestor predovšetkým tým kjógenom, ktoré má *Malé divadlo kjógenu* vo svojom repertoári a vďaka tomu ich má možnosť vidieť aj český divák. Hlavnou úlohou kjógenov je rozosmiať publikum, čo je možné len na divadelnej scéne. Podobný efekt sa totiž pri čítaní ich literárnej podoby nedá dosiahnuť.

Pri tvorení práce som vychádzala z dostupnej literatúry v českom, slovenskom, nemeckom, francúzskom, japonskom, no najmä anglickom jazyku. Predovšetkým prvá polovica diplomovej práce čerpá, v závislosti od obdobia, z literatúry od Evy Stehlíkovej, Václava Černého a Karla Kratochvíla. Tematika zaoberajúca sa japonskými kjógenmi je zatiaľ spracovávaná len v cudzojazyčnej literatúre, ktorá je pomerne ťažko dostupná. Preto som pracovala najmä s dostupnými odbornými článkami rôznych periodík vychádzajúcich v angličtine, ktoré sú dostupné cez internetový archív Jstor. Zároveň som vychádzala z poznatkov svojej bakalárskej práce, v ktorej som sa tematike kjógenov už venovala.

Pomerne veľký problém predstavoval text samotnej *Frašky o kadi*. V knižniciach sa nachádza v upravenej verzii pre maňuškové divadlo, ktorý pre analýzu nie je vyhovujúci. Veľmi nápomocný mi v tejto veci boli Tomáš Pavčík, člen *Malého divadla kjógenu*, ktorý mi láskavo poskytol pracovné preklady ako *Frašky o kadi*, tak aj kjógenu *Susugigawa*. Zároveň bola veľkým prínosom pomoc od Petra Christova, ktorý mi ochotne sprístupnil študijné materiály k téme stredovekého divadla na e-learningovom kurze brnenskej FF MU. Kvôli porovnávaniu rôznych verzií prekladov bolo nutné prísť aj k samotnému francúzskemu originálu, ktorého vybrané časti som konzultovala s rodenou Francúzskou.

V práci používam japonské termíny, ktoré sú prepísané v slovenskej transkripcii, japonské mená uvádzam v poradí meno a priezvisko a čínske termíny v medzinárodnej transkripcii pinyin. Termín „Budha“ a všetky jeho odvodeniny sa podľa spisovnej slovenčiny píšú s jedným „d.“ Povoľená je však aj menej používaná verzia „Buddha“.

Keďže je diplomová práca predkladaná na českej univerzite, v práci sa objavuje druhý variant. Súčasťou práce je obrazová príloha.

I. MEDZINÁRODNÉ SÚVISLOSTI

Na prvý pohľad sa môže zdať, že dva kultúrne celky, akými sú Európa a Ázia, sú tak diametrálne odlišné, že hľadať v nich paralely akéhokoľvek druhu je nezmyselné. Historické, filozofické, náboženské, kultúrne, rasové odlišnosti alebo rozdielnosť mentalít sa zdajú byť priepastné. Dodnes sú pre nás krajiny či už Blízkeho alebo Ďalekého východu skôr exotikou a fascinujú nás predovšetkým tými špecifikami, ktoré v Európe nemajú obdobu a sú nám cudzie.

Napriek tomu však treba pripomenúť, že od nepamäti boli v tesnom kontakte, ktorý mal zásadný vplyv na ich vývoj. Hlavným východiskom pre toto tvrdenie je samotné geografické usporiadanie dvoch svetadielov ležiacich na rovnakom kontinente, čo po súši umožňovalo prakticky okamžité vzájomné objavovanie.⁴ Od staroveku medzi Európou a Áziou fungoval čulý ruch, či už vojenský alebo obchodný a mal zásadný vplyv na rozvoj oboch kultúr.

Prvé kontakty medzi Európou a Áziou siahajú do doby pred našim letopočtom. Práve helenistické obdobie je charakteristické vzájomným miesením kultúr antického Grécka a stredného Orientu. Alexander Veľký (356 - 323 pr.n.l.) rozšíril svoju ríšu cez Sýriu, Mezopotámiu, Babylon či Perziu až k hraniciam Indie. Rovnako od staroveku prispievala k rozvoju diplomatických, kultúrnych ako aj obchodných vzťahov medzi dvoma kontinentmi Hodvábna cesta. Táto 6400 kilometrov dlhá trasa prepojovala civilizácie ako Čína, India, Egypt, Perzia alebo Rím.

Jedna z jej trás viedla cez Kušánsku ríšu⁵. Bola to jedna z civilizácií, ktorá využila prenikajúce vplyvy antického gréckeho sochárstva v buddhistickom umení. Umelci kmeňa Kušanov patrili do tzv. Gandhárskej školy a ako prví zobrazili Buddhu v ľudskej podobe. Ten bol totiž do tej doby zobrazovaný iba symbolmi ako napríklad stopa, stúpa, či strom osvietenia (Wild 1992). „*Významným rysem umění tu je antropomorfní podoba Buddhy, jež byla ovlivněna řeckými vzory. Zpočátku měl zřetelnou podobu*

⁴ K zásadným zámorským objavom dochádzalo až v novoveku. Amerika objavená na prelome 15. a 16.stor. Krištofom Kolumbom a Amerigom Vespuccim. Austrália objavená až v 18.stor. Jamesom Cookom.

⁵ Kušánska ríša je datovaná medzi 2.stor. pr.n.l. až 3.stor. n.l. ako jedna z ríš starovekej Indie.

jakéhosi řeckého Apollóna. Vlasy s bohatými kadeřemi, uzel zakrývající výrůstek na temeni (což byl jeden z ikonografických znaků Buddha, který řecké umělce zřejmě udivil), často se vyskytující knír a konečně bohatě zřasený šat řeckého typu. Tak vypadala postava Buddha v 1. století n.l. a v této podobě se víceméně prosadila. Mohli bychom to charakterizovat jako poslední průnik západního sochařství do umění Indie, průnik, který se v konečném důsledku stane součástí její národní kultury“ (Chatelet 1996, s. 584). V 6. století sa buddhizmus dostal v počínštenej podobe až do Japonska cez Kórejský polostrov, keď kráľ Songmjong štátu Päkče daroval japonskému panovníkovi Kimmeiovi buddhistické sútry a Buddhovu sochu (Vasiljevová 1986, s. 61).

Počas troch tisíc rokov po Hodvábnej ceste prešlo množstvo kupcov, misionárov, učencov, vojakov či pútnikov, ktorí prispievali k rozkvetu politických, obchodných a kultúrnych vzťahov. Prepravoval sa po nej rozličný tovar, od luxusných látok, parfumov a šperkov, cez medicínu, korenia, sklo, nerasty až po zbrane. Živý cestovný ruch mal za následok objavovanie a šírenie nových myšlienok, filozofií a zákonite sebou niesol aj šírenie rôznych nákaz (Kucer 2009). Najnovšia štúdia skupiny vedcov z celého sveta⁶ publikovaná v časopise *Nature Genetics* hovorí o dôkazoch vzniku moru v Číne pred viac ako 2600 rokmi. Zároveň informuje o jeho šírení cez Hodvábnu cestu pred 600 rokmi a jeho prenesení do Afriky námornými plavbami v 15. stor. (Ihned.cz, 2010).

Prvé súvislé informácie o mnohých štátoch rozprestierajúcich sa naprieč ázijským kontinentom sa Európa dozvedela v 13. storočí vďaka benátskemu kupcovi Marcovi Polovi. Jeho poznatky z ciest boli vydané knižne po názvom *Milión*. V tomto cestopisnom diele sa objavuje aj prvá zmienka o Japonsku napriek tomu, že sám Marco Polo do tejto krajiny nikdy nezavítal. V druhej až ôsmej kapitole tretej knihy píše o bohatstvách ostrova *Cyampangu*⁷ nasledovne: „*Král ostrova má veľký palác se střechou z nejlepšího zlata, tak jako se u nás kostely pokrývají olovem. Všechna okna paláce jsou ozdobena zlatem, podlaha síní a mnoha komnat je pokryta zlatými deskami a tyto zlaté desky jsou tlusté dva palce. Je tam převeliké množství perel, které jsou*

⁶ Zdroj hovorí o vedcoch z Írska, Británie, Číny, Francúzska, Nemecka, Madagaskaru a Spojených štátov.

⁷ Rôzne zdroje uvádzajú odlišné pomenovanie pre Japonsko. Vlasta Hilská pri citovaní podobnej pasáže uvádza názov *Zipangu*, podobne sa s týmto pomenovaním dá stretnúť aj v anglickej literatúre, prípadne s pojmom *Cipangu* alebo *Chinpango*.

kulaté, veľké a červené a prekonávajú biele perly cenou i hodnotou. Na Cyampangu jsou také vydatná naleziště drahokamů, proto je tento ostrov pohádkově bohatý.“ (Polo 1989, s. 158). Marco Polo rovnako spomína aj mongolské vpády smerom na východ, ktorým museli čeliť aj Japonci v druhej polovici 13. stor. Mongoli mali veľký záujem na rozvoji kontaktov so Západom, dokonca Kubilajchán žiadal pápeža o vyslanie stovky vzdelaných mužov do Ázie na propagovanie kresťanskej viery (Hudson 1954, s. 304). Keď kresťanská Európa strávila poznatky, ktoré jej Marco Polo sprostredkoval, začala sa cielene zaujímať o bohatstvá „ukryté“ na Východe. Touto myšlienkou bol poháňaný dokonca aj Krištof Kolumbus, ktorý sa chcel doplaviť k brehom Japonska, ktoré tak skvostne Polo opísal (Hudson 1954, s. 310-311). Obraz bohatstva Orientu a vízia obchodu zásadne prispeli k zdokonaľovaniu výstavby lodí, čo vytvorilo predpoklady pre rozvoj lodnej dopravy a umožnilo ďaleké zámorské plavby. Tie sa od konca 15. stor. tešili veľkej obľube a zatienili Hodvábnu cestu, ktorá kvôli dlhému putovaniu nehostinným púštnym prostredím začala strácať na význame.

Toto pozvoľné zoznamovanie sa dvoch kontinentov znamenalo najmä pre Európu obrovský zlom. *„Evropa si počala uvědomovat, že není středem světa, že nejstarší zemědělské civilizace, první státní útvary, nejstarší říše vznikly právě v Orientě; bylo tu vynalezeno nejstarší písmo, zaznamenány první písemné památky, první literární skladby, dosaženo prvních úspěchů v technologii zpracování keramiky, kovů a skla, odhaleny první poznatky v přírodních vědách, lékařství, matematice, astronomii, geografii. Vznikly a existovaly tu svébytné a úctyhodné náboženské, filozofické a etické systémy. A konečně i nejhlubší kořeny naší křesťanské evropské civilizace tkví právě v půdě Orientu.*“ (Prosecký 2000–2011)

Hodvábna cesta síce ani v období svojej najväčšej slávy nevedla až na japonské ostrovy, no Japonsko už od staroveku udržiavalo úzke kontakty s Čínou, kam vysielalo rôzne posolstvá. Jedna z najstarších zmienok spadá do roku 57 n.l., keď k čínskemu dvoru dorazili japonskí poslovia (Reischauer, Craig 2006, s. 10). Najmä spočiatku zohrali pri formovaní politickej moci, hierarchie spoločnosti, kultúry a náboženstva veľmi významnú úlohu práve vplyvy z Číny a Kórey. Vláda Šótokua Taiši (574-622) inšpirovaná čínskymi vzormi priniesla zmeny na politickej, etickej a vzdelanostnej úrovni, zásadne ovplyvnil rozvoj architektúry, sochárstva, maliarstva, hudby a tiež

poézie (Bornoff 2008, s. 28). Jeden z najzásadnejších vplyvov mal už spomínaný buddhizmus, ktorý sa do Japonska dostal cez Kóreu a zohral dôležitú úlohu pri preberaní čínskej kultúry (Reischauer, Craig 2006, s. 15). Posolstvá vysielané do Číny počas panovania dynastie Tang sa označujú pojmom *kentóši*. Bolo bežné, že medzi poslami boli študenti a učitelia, ktorí na pevnine zostávali aj niekoľko desiatok rokov, aby načerpali čo najviac informácií, ktoré následne priniesli späť do Japonska (Fuqua 2009). V roku 754 sa v hlavnom meste tangskej ríše *Chang'an* dnešný Xi'an konalo sčítanie obyvateľstva, ktoré ukázalo, že v dvojmiliónovom meste žije 5 000 cudzincov vrátane Japoncov (Wild 1992). Podľa vzoru mesta *Chang'an* si Japonci vybudovali mestá *Heidžó* (sídelné mesto cisára 710-784) a *Heiankjó* (sídelné mesto cisára 794-1192) (Vasiljevová 1986, s. 85, 103). Od Číňanov rovnako prevzali písmo, vďaka čomu prišli rýchlo do styku aj s čínskou literatúrou či filozofiou, šlo najmä o konfucionizmus, ďalej to bolo veštenie, astrológia, geomancia či zmysel pre spisovanie historických záznamov.

Po viac ako tristo rokoch masívneho preberania kultúry prešlo Japonsko do novej fázy, keď začalo modifikovať preberanú kontinentálnu kultúru svojou tradičnou domácou. Od cudzích vplyvov sa začalo izolovať a postupne sa snažilo „o návrat k domácim kultúrnym zdrojom“ (Reischauer 2006, s. 30). Šlo o natoľko významnú premenu, že Japonsko začalo obmedzovať oficiálne styky s Čínou a postupne sa začalo oddeľovať od kontinentálneho diania. Obchodné vzťahy ale naďalej udržiavali. Dôvodom prerušenia oficiálnych stykov bol úpadok Tangskej dynastie. Tým sa otvorila cesta k vstrebávaniu nazbieraných poznatkov a vytváranie svojich vlastných smerov a tradícií, ako napríklad premena buddhizmu na čisto japonskú formu, vytvorenie dvoch slabičných písiem k prebratým čínskym znakom, zjednodušenie architektúry a pod.

Vďaka rozvoju zámorských plavieb naviazali Európania s Japonskom prvý priamy kontakt v roku 1543 a to konkrétne Portugalci (Reischauer 2006, s. 76). Od tohto momentu začali do západných prístavov Japonska prúdiť portugalskí obchodníci a v roku 1549 dorazil do Japonska aj František Xaverský a nadšene zahájil kresťanské misie. Postupne sem začali prichádzať aj Angličania a Holanďania, ktorí boli pre japonskú politickú elitu prijateľnejší, pretože u nich absentovali ambície rozširovania kresťanstva medzi obyvateľstvo. Obchod so Západom bol prínosný nielen kvôli novým

plodinám (ako napr. tabak), ale rovnako tak kvôli rôznym vymoženostiam akými boli hodiny či okuliare. Japonci začínali preberať portugalské slová (napr. *pan*, znamenajúci chlieb, *karuta* – mapa, či *kasutera* – koláč castella). Styky s Európou zásadne ovplyvnili vojenskú technológiu, keďže na Východe predstavili moderné strelné zbrane, delá⁸ a rovnako ovplyvnili stavbu stredovekých hradov a pevností (Reischauer 2006, s. 77).

Nakoniec však ani prítomnosť jezuitských misionárov nebola v japonskom prostredí vítaná. Tejto konzervatívnej spoločnosti prekážalo, že existencia kresťanstva, ako príliš odlišného učenia od tradičných náboženstiev buddhizmu a šintoizmu, rúcala predstavu jednotnej krajiny s jednotnou vierou. Jeho postupné rozširovanie sa stávalo čoraz väčším nepriateľom japonských autorít.⁹ Preto bol v roku 1587 vydaný prvý protikresťanský edikt, kresťanov začali popravovať v roku 1596 a situácia sa aj naďalej postupne vyhrcovala.¹⁰ Z ekonomických dôvodov prerušili obchodné styky s Japonskom Angličania, Španieli boli z krajiny vyhostení pre podozrenie z vykonávania misionárskej činnosti, Japonci pod trestom smrti nesmeli vycestovať do zahraničia, v roku 1639 boli zo zeme vyhostení Portugalci a „*od té doby obchodovali s Japonskom z evropských národů jen Holandáné*“ (Reischauer 2006, s. 91). Japonci však Holanďanov nakoniec vystaňovali na umelo vybudovaný ostrovček Dedžima v Nagasackom zálive. Japonsko sa týmito a ďalšími krokmi v 17. stor. takmer dokonalo izolovalo od vonkajšieho sveta, až kým si jeho otvorenie nevynútili Spojené štáty americké v druhej polovici 19. stor.

Vytvára teda nesmierne zaujímavá otázka ako a či sa tieto dva svety mohli vzájomne ovplyvňovať kultúrne na poli divadelnom. Japonské divadlo sa začalo formovať súčasne s japonskými fraškami až v 14. stor., pričom v Európe v tomto čase existovala už takmer dvetisíc rokov vyvíjajúca sa bohatá divadelná kultúra.

⁸ Portugalci však neboli prví, kto Japoncom predstavil strelné zbrane. Tí už skúsenosť mali z obdobia mongolských vpádov, kedy sa zoznámili s prvými delami na prach.

⁹ Je nesmierne zaujímavé, že ohľadne kresťanstva sa v tejto dobe vyhrcoje situácia aj v Európe. Konkrétne šlo o spor medzi anglickým kráľom Henrichom VIII. a katolíckou cirkvou, ktorý nakoniec vyústil do oddelenia Anglicka spod vplyvu Svätej rímskej ríše a vytvorilo si vlastnú anglikánsku cirkev roku 1534.

¹⁰ V Európe zase razantné kroky podnikala katolícka cirkev, keď napríklad nechala upáliť Giordana Bruna v roku 1600. O 33 rokov neskôr sa dostal pred inkvizíciu Galileo Galilei, kde bol nakoniec nútený odvolať svoje učenie.

V Japonsku sa do tej doby rozvíjali najmä rôzne tanečné formy, ako bola *kagura* od 3. stor., o štyri storočia neskôr sa vďaka posolstvám dostali na ostrovy z Číny tance *bugaku*, *dengaku* a *sarugaku* (Inoura 1981).

Práve ľudové tance *sarugaku*¹¹ sa označujú za tanečnú formu, z ktorej sa časom vyvinul *kjógen*. *Sarugaku* má svoj pôvod v *sangaku*,¹² ktoré je spoločným pomenovaním série zábavných umení, ktoré sa do Japonska dostali z Číny v období Nara (708-793). Svojimi akrobatickými prvkami, žonglovaním a pantomímou pripomínal dnešný cirkus (Inoura 1981). Zaujímavé však je, že forma *sangaku* nemá svoje korene v Číne. Cez Hodvábnu cestu sa až do Číny dostala z Perzie (Šiozawa 2011).¹³

Z historického hľadiska sa Japonsko neustále zmietalo v mocenských bojoch a feudálne usporiadanie dlhý čas nedovoľovalo a nepodporovalo oddelenie remesiel a obchodu. Veľký dôraz sa kládol na zostavovanie historiografických diel, ktoré slúžili ako doklad o význame panovníckeho rodu. Literárne umenie zachycovalo obraz doby a venovala sa mu najmä dvorská šľachta. V období Heian (794 – 1185) bola veľmi populárna denníková literatúra dvorných dám, v nasledujúcom období Kamakura (1186 – 1333) zas rozprávania o udalostiach občianskych vojen, ktoré otriasali Japonskom. Až v tomto období došlo k zakladaniu cechov, ktoré boli vytvárané na základe profesie. „Ve stredovekém Japonsku (...) se do těchto cechů (...) sdružovali také umělci jako hudebníci, tanečníci, potulní zpěváci a herci“ (Vasiljevová 1986, s. 160). Túto možnosť využili aj herci *sarugaku* a začali zakladať herecké skupiny za (Yoshikoshi, Hata 1991, s. 14-15).

Pre vývoj japonského divadla je medzníkom rok 1374, kedy šógun Ašikaga Jošimicu bol svedkom veľmi úspešného tanečného predstavenia Kanamiho hereckej skupiny. Tá totiž postupne transformovala tance *sarugaku no nó* charakteristické akrobatickými prvkami, pantomímou a žonglovaním, na piesňové a tanečné umenie vážnejšieho a hlbšieho obsahu, ktoré dostalo pomenovanie *nó*. Komické paródie prepracovala do dialógovej divadelnej formy menom *kjógen*. Toto divadelné umenie sa

¹¹ Pojem by sme mohli preložiť ako „opičia hudba.“

¹² Pojem *sangaku* v preklade znamená „roztrúsená hudba“

¹³ Zdroj však neuvádza žiadne ďalšie podrobnosti.

dostalo pod patronát šóguna, ktorý mu zabezpečoval finančnú podporu. V období Muromači (1336-1573) sa položil základ pre vysoko štylizované tanečné symbolické divadlo *nó* znázorňujúce primárne literárne a historické motívy. Ako medzihry jednotlivých predstavení *nó*, alebo jeho častí, fungujú krátke odľahčujúce parodické frašky *kjógen*, ktoré svoj námet čerpajú z každodenného života ľudí. Hlavnou funkciou frašiek je nielen pobaviť, ale najmä odpútať diváka od hlbokých a vážnych tém práve videného predstavenia *nó*. A práve tento úzus sa uplatňuje až do 17. stor., kedy tieto dve spolu úzko spojené divadelné formy dosiahli svoj vrchol a táto ich podoba sa udržiava až dodnes.

II. ANTIKA

II. 1 SATYRSKÁ DRÁMA

Už v antickom Grécku existovala satyrská dráma, ktorej úlohou bolo odľahčiť ťaživú atmosféru tragédií. Jej pôvod je neustále sporný.

Satyrská dráma bola od 5. stor. pr.n.l. súčasťou Mestských Dionýzií a jej autorstvo sa pripisuje Pratinovi z Fliuntu (Moussinac 1965, s. 37). Šlo o žartovné príbehy zo života Satyrov a ich vodcu – otca – Siléna, sprievodcov boha Dionýza na slávnostiach. Samotný zbor Satyrov pôsobí podľa Evy Stehlíkovej veľmi groteskne (1991, s. 47). Sú to tvory polo ľudské a polo božské, svojim spôsobom démoni. Ich hlavnou životnou náplňou je radosť zo života, tanec, víno, zábava a v neposlednom rade ženy a nymfy. V zásade boli však celkom zbabelí, ako je to vidieť v Euripidovom *Kyklopovi*, jedinej úplne dochovanej satyrskej dráme. Masky Satyrov deformovali ľudské črty a kostýmy boli vytvorené z kozej kože s konským chvostom a koženým falom (Moussinac 1965, s. 47).

Dej sa odohrával v lesoch a hájoch alebo na brehu mora, čomu zodpovedali aj satyrské dekorácie. Tematicky čerpá satyrská dráma zo starých bájí. Bežne sa v nich predvádza tanec *sikinnis* charakteristický „*svojimi skokmi, výskokmi a orgiastickou bujnou*“ (Moussinac 1965, s. 36). Je zaujímavé, že tento konvenčný tanec označuje Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff očividne za „*import z Ázie, pretože to slovo je cudzie*“¹⁴ (1926, s. 18). Bohužiaľ túto svoju hypotézu nedokladá žiadnymi inými argumentmi alebo odkazmi na ďalšiu literatúru.

Josef Král uvádza, že satyrská dráma bola označovaná za žartovnú tragédiu, pretože jedinou výraznejšou odlišnosťou bol veselší dej oprostý od vážneho napätia tragédií (Král 1885, s. 15). O humor sa však nestaral výhradne iba zbor Satyrov, mohla to byť aj iná hlavná postava. Tak je tomu v Euripidovom *Kyklopovi*, kde sa o vtipné scény stará Odyseus so svojou ľstou, ktorou prekabáti kyklopa Polyféma.

¹⁴ Pracovný preklad z nemčiny. „...*offenbar Import aus Asien, denn das Wort ist fremd.*“

Ďalšou, približne z polovice dochovanou, drámou tohto druhu sú *Sliediči* od Sofokla. Mimo nich ale Josef Král vymenúva veľké množstvo ďalších satyrských drám, ktoré sa v antickom Grécku hrávali a tešili veľkému úspechu u všetkých spoločenských vrstiev (Král 1885, s. 3-10). Dosvedčuje tomu aj fakt, že sa v Neapole dochovala váza s vyobrazením chóru Satyrov v ich typickom kostýme, ako to uvádza Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff (1926, s.18). Josef Král vo svojom širšom úvode *O dramate satyrském* tvrdí, že „k největšímu rozkvětu přivedl drama satyrské Aischylos (...), závodě s jinými básniky třemi tragoediami, (...) přičiňoval k nim zpravidla na konec drama satyrské, jež by mysl diváků, úchvatnou působností tragoedii jeho rozechvělou, ukonejšilo, předvádějíc jim výjevy veselé.“ (Král 1885, s. 4)

Publikum bolo však satyrskou drámou v 4. stor. pr.n.l (po 900 rokoch) už presýtené a tolerovalo jej uvádzanie v rámci zachovávanía určitej tradície. Léon Moussinac tento úpadok charakterizuje ako tradičný prežitok, „s ktorým sa však opäť stretávame v Ríme, neskôr v stredovekých mystériách (komickí diabli) a napokon aj v talianskej ľudovej komédii dell'arte“ (1965, s. 47).

Dana Ferrin Sutton nachádza pozoruhodnú podobnosť medzi kjógenmi a satyrskou drámou. Existuje totiž skupina kjógenov, ktoré parodujú hry *nó*, s ktorými sú uvádzané na javisku. Vo svojej štúdií Dana Sutton uvádza, že kjógen *Esaši džúó*¹⁵ paroduje hru *nó* s názvom *Ukai* (1979, s. 56).

Pozoruhodné je, že podobný princíp paródie nachádza autorka aj v prípade Kyklopa, ktorý paroduje tragédiu *Hekabé*. V oboch gréckych dielach sa vyskytuje akt oslepenia odohrávajúci sa mimo scény, téma barbarstva, prosba o zľutovanie apod. (Sutton 1979, s. 60). Podobne nachádza aj v japonskej dvojici hier prvky, ktoré naznačujú, že kjógen paroduje hru *nó*. Porovnáva techniky, ktoré využíva satyrská dráma Kyklop a kjógen *Esaši džúó* a hodnotí ich ako pozoruhodne podobné, slúžiace rovnakému účelu (Sutton, 1979, s. 62).¹⁶

¹⁵ Názov *Esaši džúó* by sa mohol preložiť ako „*Lovec vtákov v pekle*.“

¹⁶ Počas výskumnej práce sa autorke nepodarilo zohnať všetky potrebné texty pre vlastné porovnanie a analýzu. Uviesť však existenciu podobných princípov v postupoch satyrskej drámy a kjógenov je pre túto prácu zásadnou informáciou, preto autorka považovala za nevyhnutné štúdiu Dany Ferrin Sutton aspoň stručne spomenúť.

II. 2 ATELLANA

Z rímskeho prostredia je dôležité zmieniť atellanu, ktorá je žánrom veľmi blízkym satyrskej drámy. Vznikla v 3. stor. pr.n.l. a názov nesie podľa malého mesta Atella. Napriek tomu, že sa z nej dochovali iba fragmenty v podobe krátkych citátov v dielach antických autorov, historici ako Beare, Trapido či Moussinac sa zhodujú v tom, že bola „*podstatným prínosom pre latinské divadlo*“ (Moussinac 1965, s. 56).

Tento malý komediálny útvar pretrval viac ako 500 rokov a uvádzal sa na úvod či záver tragédií, opäť kvôli uvoľneniu pochmurnej atmosféry. Atellana sa vyznačovala paradoxne komplikovaným dejom, aj keď v nej vystupoval malý počet výrazných postáv. Ich popularite pomáhalo zaiste aj to, že herci využívali privilégium slobody prejavu a často komentovali politickú situáciu či mravy doby (Stehlíková 1993, s. 48). Počas krátkej etapy aj literárne, no inak improvizované, tematicky čerpali z každodenných udalostí obyčajných ľudí na vidieku alebo mešťanov. Často využívali prevleky či zámeny dvojníkov a časté boli zvieracie maškarády. Existujú dohady, že boli 300 až 400 veršov dlhé, čo by znamenalo, že scénické prevedenie mohlo trvať od 15 do 25 minút (Trapido 1966, s.383).

Vrchol dosiahla atellana v 1. stor.n.l., postupne však začala byť vytlačovaná z kamenných divadiel mimom (Brockett 2008, s. 74). Joel Trapido však uvádza, že existujú dohady, že ako dohra existovala ešte v 6. stor. Najväčšou zaujímavosťou atellany je jej tradícia, ktorá dokazuje, že „*frašky-komédie je možné nájsť takmer v každej dobe a kultúre*“¹⁷ (Trapido 1966, s. 386).

Rovnako je dôležitá aj z pohľadu neskoršieho vývoja talianskeho divadla, pretože sa v nej často vidí pôvod commedie dell'arte. No Eva Stehlíková tvrdí, že ide skôr o podobu typologickú než genetickú (Pavlovský 2004, s. 26). Týka sa to najmä štyroch hlavných charakterov vystupujúcich v maskách. Nie je však isté, či v hrách pôsobili spoločne. Joel Trapido o nich zmýšľa ako o nenásytných, divokých klaunoch, ktorých občasné jemnocitné chovanie je v konečnom dôsledku aj tak veľmi hrubé (Trapido 1966, s. 386). Najpopulárnejším z nich bol Maccus a Bucco vystupoval ako

¹⁷Pracovný preklad z angličtiny: „*farce-comedy is to be found in nearly all times and cultures.*“

nenazraný chvastúň. Zaujímavejšie sú však postavy Pappus a Dossenius. Postarší pán Pappus, ktorého sa dalo veľmi jednoducho oklamať, bol často nevedomky obeťou svojej manželky či dcéry. Vďaka týmto charakteristickým rysom je očividná jeho podoba s postavou Pantaloneho z *commedie dell'arte*. Rovnako tak Dossenius, zhrbený lekár či učiteľ, je často spájaný s o niekoľko storočiami neskoršou postavou Dottora. Ženské postavy boli výlučne hrané mužmi.

Atellana sa hrávala buď na jednoduchom nízkom drevenom pódiu, no mohlo byť trochu vyvýšené so zahalenými nosnými stĺpmi a schodmi vedúcimi na javisko v prednej časti. Občas boli pridané aj dvere, okná alebo zadná stena. Herectvo bolo zrejme pantomimické, no o množstve tanca a spevu sa toho veľa nevie (Trapido 1966, s. 389).

Vzhľadom k tomu, že sa nám z obdobia antického Grécka nedochovali ani dve úplné satyrské drámy, nie je zmysluplné na ich základe vynášať všeobecne platné charakteristiky pre povahu tohto historického žánru. Dôležité je však zistenie, že hlavným poslaním týchto krátkych drám bolo oslobodiť diváka od ťaživej atmosféry troch tragédií a na záver pobaviť jeho myseľ o niečo rozpustilejšou hrou. Zároveň existencia podobnosti medzi kjógenom *Esaši džúó* a satyrskou drámou *Hekabé* je nanajvýš pozoruhodná, no vyžaduje ďalší výskum.

V starovekom Ríme vznikla komediálna atellana, z ktorej sa dochovali len nepočtetné zlomky. Bola uvádzaná na záver tragédií, aby zľahčila navodenú pochmúrnú náladu. V Japonsku na tomto princípe fungujú práve kjógeny pri hrách *nó*.

III. STREDOVEK

Stredovek so sebou priniesol dve línie divadla. Liturgickú náboženskú na jednej strane a svetskú na strane druhej. Václav Černý tvrdí, že ich počiatky nevychádzajú z antického divadla, ale vznikajú a vyvíjajú sa samostatne (Černý 1965).

Aj keď v stredoveku nenájdeme klasicistické rozdeľovanie divadelných žánrov na vysoké a nízke, je možné liturgickú líniu divadla označiť za vážny typ. Vznikal v chrámoch ako posvätný obrad, ktorého úlohou bolo propagovanie a svojim spôsobom popularizácia nového náboženstva, inými slovami prioritne slúžil ako prostriedok šírenia kresťanskej ideológie.

Keďže stredoveké obyvateľstvo nebolo z drivej väčšiny gramotné, latinská kresťanská liturgia zápolila s problémom zrozumiteľnosti vykonávaných obradov a modlitieb pre širokú verejnosť, ktorú sa snažila osloviť. Pod historický žáner liturgickej drámy, ktorý sa vyvinul z evanjelia a tróпов, totiž spadali latinsky písané či spievané texty, zaoberajúce sa obrazmi zo Starého a Nového zákona. Dej preto začal byť postupne zobrazovaný gestami či posunkami, až kým časom nevznikla bilingválna liturgická dráma, ktorá miešala latinské časti s ľudovým jazykom. A následkom toho sa miesto predvádzania začalo prenášať pred brány kostolov až sa postupne dostalo na hlavné námestia. Od štrnásteho storočia potom začali vznikať *mirákulá*, *zázračné hry*, ktoré sa venovali zázrakom Panny Márie a rôznych svätcov. O storočie neskôr to boli zase rozsiahle náboženské hry či cykly, *mystériá*, ktoré čerpali zo Starého zákona, evanjelií, či života svätcov. Na realizáciu boli dosť náročné a nákladné, príprava často zaberala aj niekoľko mesiacov. Z veľkonočných mystérií sa nakoniec vyvinuli *pašiové hry*, ktoré pojednávajú o posledných dňoch Kristovho života od Judášovej zrady až po Kristovo zmŕtvychvstanie.

Aj keď sa svetská línia divadla obyčajne označuje za veselý či komický typ, ktorý zahŕňa žánre ako fablely, *sottie* a *frašky*, spadajú pod neho aj vážne svetské *mystériá* a *morality*. Je to dané tým, že stredovek nijako prísne neurčuje hranice medzi jednotlivými žánrami, a tak sa úplne prirodzene stretáva smutné s veselým v jednej hre tak, ako sa to bežne deje aj v každodennom živote. V *moralitách* vystupuje množstvo

alegorických postáv a v ich závere často nájdeme mravné poučenie, čo bolo hlavným dôvodom ich obľúbenosti u vzdelanej a o niečo neskôr novo nastupujúcej humanistickej vrstvy obyvateľstva na rozdiel od roztopašných frašiek. Rovnako tak cirkev veľmi rýchlo pochopila rozdiel medzi moralitami a sottie či mystériami a fraškami a začala proti nim vydávať rôzne opatrenia (Moussinac 1965, s. 81).

V nasledujúcej kapitole sa budeme bližšie venovať svetskému stredovekému divadlu komediálneho typu, najmä žánru frašky, ktorý sa stal najobľúbenejším na celé toto obdobie a podľa Václava Černého prejavuje „*kontinuitu dramatických typov a situácií od atellanskej frašky až po taliansku renesančnú a porenosančnú commediu del'arte (...)*“ (Černý 1964, s. 65).

Veľmi dôležité je podotknúť, že stredoveká dráma bola prostriedkom pre vyjadrenie spoločenských ideálov. Na jednej strane to boli mystériá a pašiové hry, ktoré boli nápaditými interpretáciami idealizovaného pohľadu na svet, pričom morality dramatisovali ideály chovania. Komické žánre však na druhej strane zobrazovali svet, kde presne tie isté ideály správania boli zvrátené a terčom posmechu (Knight 1971, s. 183-184).

III. 1 SVETSKÁ KOMEDIÁLNA DRÁMA STREDOVEKU

Korene svetského divadla nemajú genetické súvislosti s antickou komédiou (Černý 1964). Čerpajú z oveľa bližšieho a dôverne známejšieho zdroja, ktorým je ľudová slovesnosť a každoročne konajúce sa ľudové slávnosti. Vzhľadom k tomu, že je v tomto období drvivá väčšina obyvateľstva negramotná, všetky komediálne žánre sa zákonite publiku musia sprostredkovať ústnou formou. Obstarávateľmi takéhoto druhu zábavy boli profesionálni herci jokulátori.

III. 1. 1 FABLELY

Tento krátky zábavný žáner, ktorý sa začal skladať na konci 12. stor. a bol populárny až do konca 14. stor., je doménou francúzskeho prostredia. Typická je preňho jedna veršovaná historka o rozsahu do 1000 veršov, pričom väčšina dochovaných fablelov je anonymná. Príbeh býva moralistický, satirický či dojemný, no jeho hlavným cieľom je pobaviť (Christov 2002). Preto fablely dokážu siahnuť aj k prízemnejším prostriedkom a vedia byť silne explicitné najmä v oblasti sexuálnych narážok. Existujú však názory, že táto svojim spôsobom prvoplánovosť je, ako tvrdí Per Nykrog, starostlivo cielená paródia, pretože mnoho fablelov je určitou burleskou dvorských textov.

Dej sprostredkováva obecnstvu jokulátor pomocou dramatického monológu. Väčšinou zobrazuje jedinú scénu a je bežné, že príbeh podáva ako vlastnú životnú skúsenosť. Postupom času sa vyvinul dvojfablel, či dvojmonológ, pričom druhú postavu spočiatku herec odlišoval hlasom a neskôr začal byť hraný druhým jokulátorom (Christov 2002). Na základoch, ktoré boli položené fablelmi, začala stavať fraška, ktorá sa stala natoľko populárnym žánrom, že ani koniec stredoveku neznamenal jej zánik.

III. 1. 2 FRAŠKA

Podobne ako fablel si fraška nekladie za primárny cieľ morálne poučovať, ale jej hlavným zámerom je rozosmiať, takpovediac za každú cenu. Vzniká zrejme ako dramatizácia zápletky fablelu. Princíp, na ktorom funguje zápleтка mnohých frašiek, by sa dal charakterizovať príslovím „*kto druhému jamu kope, sám do nej spadne*“. Berie si na mušku ľudské necnosti ako manželskú neveru, zakázanú lásku, tvrdohlavosť, či malichernú neúprimnosť. Táto ľudská nedokonalosť nie je terčom satiry, ale príčinou smiechu publika. Často zobrazuje urážky medzi manželom a manželkou vyvolané jednoduchým sporom alebo takpovediac milostný trojuholník, kedy sa kňaz snaží zviest' povolnú manželku žiarlivého no hlúpeho muža (Christov 2002). Rovnako tak bývajú frašky aj volaním po ľudskej spravodlivosti férového jednanja mocných s jednoduchým ľuďom, keďže obchodníci mali vždy väčší záujem na lepšom zárobku spravidla na úkor kvality tovaru (Christov 2002).

Pre tento žáner je typické, že ustálené stereotypné postavy smilných mníchov, neverných manželiek, žiarlivých manželov, neúprimných obchodníkov či polovzdelaných učiteľov sa bežne ocitajú v situáciách, ktoré sú výsledkom náhody, či prekvapenia, ktoré sa však dá ľahko dopredu predvídať. Rovnako je príznačný aj jazyk, ktorý je schopný byť hlavným zdrojom komickosti jednoduchým vyvolaním nedorozumenia a následne hádky.

Fraška je veľmi svižný a krátky útvar, ktorého najcharakteristickejším rysom je vyvolanie smiechu aj za cenu prekročenia hraníc slušnosti. Dalo by sa povedať, že sa riadi heslom „*účel svätí prostriedky*“, vďaka čomu si fraška môže dovoliť prakticky čokoľvek. Slúžila dokonca aj ako medzihra náboženských hier, napríklad parodickými výstupmi jokulátorov na cirkevné kázania. „*Pôvodne sa do stredovekých mystérií skutočne vkladali okamihy uvoľnenia a smiechu: fraška sa chápala ako niečo, čo okorení a skompletizuje seriózný kultúrny pokrm vysokej literatúry*“ (Pavis 2004, s. 168).

Vo Francúzsku sa vyvinula satirická odnož, fraška s tendenčným zameraním posmechu, ktorá dostala názov *sottie*¹⁸. Hrala sa často na trhoviskách alebo na hlavných námestiach a často po nej nasledovalo mystérium alebo moralita a ako tretia v poradí bola na rade fraška (Knight 1971, s. 183). Alan E. Knight uvádza, že pre *sottie* sú charakteristické tri prvky. Prvým je volanie vodcu, aby sa jeho spoločníci zoskupili okolo neho. A pretože *sottie* boli na programe vystúpení na prvom mieste, táto výzva patrila rovnako tak aj pre publikum. Druhým prvkom bola výmena noviniek, ktoré sa mohli týkať v zásade čohokoľvek od politiky až po ženskú módu, pričom v hereckom prejave nesmeli chýbať akrobatické prvky. Tretím je príchod na scénu postavy menom *Le Monde* alebo *Le Commun*,¹⁹ ktorá sa následne stala obeťou podvodu ostatných bláznov (1971, s. 183).

Títo blázni, klauni, sú základnou súčasťou národných a ľudových tradícií, ktorí smejú zabávať a osočovať zároveň. A práve vo svete *sottie*, kde na rozdiel od frašky vystupujú alegorické postavy, pravda o ľudskej hlúposti nedokáže zostať ukrytá. Vďaka tomu sme cez tento žáner schopní získať obraz o stredovekej spoločnosti a jej fungovaní.

Úplne prvým divadelným zoskupením, ktoré sa venovalo realizácii náboženskej drámy, bolo pašiové bratstvo „*Confrérie de la Passion*.“ Jeho vytvoreniu bolo umožnené v roku 1402 privilegiom od kráľa Karola VI. (Moussinac 1965, s. 81). Vďaka obrovskej popularite frašiek začínajú postupne vznikať rôzne ďalšie zoskupenia, ktoré s obľubou hrajú frašky a medzi inými práve aj *sottie*. Takéto bratstvá, *confraternity*, mávajú počet aj niekoľko tisíc členov, ako je tomu napríklad vo Francúzsku koncom 15. stor. u zoskupenia *Basoche* (Černý 1964, s. 72). Zaujímavosťou je, že jej členmi bola právnická spoločnosť spájaná s parížskym parlamentom a justíciou. Veľmi populárne boli *Les Enfants sans souci* (Bezstarostné deti) s hlavným zameraním na morality, frašky a *sottie*. Jej členovia rovnako neboli profesionálni herci, ale laici a riadili sa heslom „*numerus stultorum infinitus est (počet hlupákov je*

¹⁸ Názov je odvodený od francúzskeho *les sots* znamenajúci blázon. Christov uvádza, že by sa termín mohol preložiť ako *bláznivina*.

¹⁹ Mená postáv mali význam „*zem*“ a „*spoločnosť*.“

nekonečný“ (Moussinac 1965, s. 437). Zo začiatku boli hlavnými konkurentmi Basochiánov, no postupne sa ich členovia začali premiešavať až nakoniec spolu splynuli.

Nebola to len obrovská priazeň, ktorej sa tento žáner tešil, postupne získal aj moc ovplyvniť verejnú mienku. Ako názorný príklad tomu slúži objednaná fraška-sottie kráľom Ľudovítom XII. u Pierra Gringoirea s názvom *La Sottie du Prince des Sots* (Sottie kráľa bláznov) z roku 1512, ktorou si kráľ úspešne zabezpečil priazeň obyvateľstva vo svojom spore. Vystupujú tu tri alegorické postavy, sám kráľ bláznov, ktorý zastupuje kráľa Ľudovíta XII., *Mère Sotte*, bláznivá matka, oblečená za svätú cirkev zastupujúcu pápeža Júlia II. a nakoniec *Sotte Commune*, teda ľud, ktorý trpí na úkor hádky medzi kráľom a matkou. V závere je *Mère Sotte* vyzlečená a ľud vidí skutočnú tvár svätej cirkvi, a preto je zosadená z trónu, ktorý uzurpovala. Sottie tým naznačuje, že by sa rovnako malo naložiť s pápežom, pretože je nehodný reprezentácie svätej cirkvi (Mantzius 2010, s. 142).

Aj keď frašky boli zvyčajne len veľmi krátke príbehy, výnimku tvorí Fraška o Majstrovi Pathelinovi, ktorá je považovaná za jedno z najväčších a najprepracovanejších diel svetského stredoveku od neznámeho autora. V troch dejstvách sa rozohráva jednoduchý príbeh s piatimi postavami. Advokát Pathelin ľstou oberie súkenníka o bal súkna. Neskôr však sám príde o odmenu za úspešne vykonanú obhajobu pastiera Agneleta pri súde. Pastiera totiž žaloval súkenník za to, že ho okráda o zver zo svojho ovčieho stáda. Advokát vymyslí lešť, ako súd vyhrať a pastier ju nakoniec použije aj na Pahelina a za jeho dobre vykonanú prácu mu nezaplatí.

Fraška nemá záujem na tom, aby vyhralo dobro a zlo bolo potrestané. Tá sa vždy len zabáva na ľudskej nedokonalosti a dôvtipne a presne vykresľuje povahy postáv. Majstra Pathelina dobehne jeho vlastný klient – pastier, ktorý na advokáta použije tú istú lešť, ktorá im pomôže vyhrať súd. Sám pastier, ktorý je vo fraške vlastne víťazom, je však darebák, pretože už roky okráda svojho pána súkenníka službou pri stáde oviec a nakoniec unikne aj zaplateniu za advokátovu dobre odvedenú prácu. A súkenník ako malicherný obchodník zo sporu vychádza najhoršie, pretože prichádza o tovar a zároveň tak prehráva súd.

Ako už býva zvykom, to, čo sa teší všeobecne obrovskej popularite, čelí zároveň obdobne veľkému táboru tých, ktorí ním opovrhujú. A tak nie je prekvapujúce, že sa našlo veľa takých, najmä z radov vzdelancov, ktorí enormne úspešnú frašku považovali za prízemný a primitívny druh zábavy. Jedným z nich bol aj francúzsky tvorca diela *Obrana a oslava francúzskeho jazyka* z polovice 16.stor. Joachim Du Bellay. Netajil sa svojim pohrdaním moralitami a fraškami, čo bol jeden z dôvodov, prečo chcel oživiť komédie a tragédie v ich niekdajšej vážnosti. V týchto myšlienkach je zrejme možné vidieť prvé zárodky o pol storočia neskoršieho prísneho klasicistického delenia žánrov na vysoké a nízke.

V Anglicku sa podobne scéna presunula z kostolov na trhoviská, ktoré už boli domácou pôdou komediantov a kaukliarov. Frašky sa uvádzali spočiatku v rámci náboženských cyklov, až kým v polovici 16. stor. John Heywood nezačal tvoriť frašky ako samostatný žáner. Šlo o komickú medzihru, pričom sa tematikou inšpiroval na kontinente (Moussinac 1965, s. 90).

V Nemecku sa improvizovaná komédia začala formovať v období slávností a karnevalových hier. Šlo napríklad o tovarišské radovánky *Schembartlaufen*, usporadúvané najmä pred obdobím fašiangov. Silný francúzsky vplyv sa odzrkadlil v dochovanej *Hre o prefíkanom sluhovi*, ktorá je podobná Fraške o Majstrovi Pathelinovi. V rámci komediálneho žánru frašiek sa veľkej obľube tešili *Fastnachtsspiele*, fašiangové hry, ktoré tvorili Hans Rosenplüt či Hans Folz (Brockett 2008, s. 132). Tieto hry však najväčší úspech slávili v polovici 16. stor. od Hansa Sachsa, ktorý je v tomto smere považovaný za majstra. Jeho úspech spustil vlnu vytvárania umeleckých cechov, založenie divadla či vznik školskej komédie. V tomto období sa začína objavovať aj charakter Hans Wurst, ako populárna roľnícka postava, ktorého meno sa neskôr začalo používať dokonca aj ako nadávka.

V českom prostredí je nesmierne dôležité spomenúť vlastne najstaršiu dochovanú drámu, ktorou je fraška *Mastičkár* z doby okolo roku 1350. Verzie Múzejná a Drkolenská zobrazujú jednu scénu na trhovisku, kde má Mastičkár rozložený svoj stánok a snaží sa predať vzácne masti trom Máriám, ktoré sa chystajú balzamovať mŕtve Kristovo telo.

V Taliansku začiatkom obdobia stredoveku pretrvali potulní komedianti, ktorí improvizovali na typických scénach tejto doby, trhoviskách či námestiach. Podobne ako v celej Európe sa komediálny žáner začína objavovať až v 14. stor. ako napríklad satira študentského života od Piera Paola Vergeria s názvom *Paulus* písaná ešte v latinčine. V talianskom prostredí sa v tomto období začal prebúdzat humanizmus a renesancia, ktoré sebou prinášali zásadné zmeny, ako napríklad potreba tvorby umenia v národnom jazyku a návrat k antickým ideálom. Začali sa písať komédie podľa antických rímskych vzorov, vznikla *commedia erudita* a samotná fraška zaznamenala veľký úspech u širokého obecnstva v prvej polovici 16. stor. Jej tvorbe sa venoval Angela Beolca inšpirovaný obyčajným životom na severe Talianska. Frašky nielen písal, ale aj hral, väčšinou ustálenú postavu vidiečana Ruzzanta (Brockett 2008, s. 89). V tejto dobe sa však už začala vyvíjať *commedia dell'arte*, ktorá znamená vrchol žánru frašky v celej Európe. A bližšie sa jej budeme venovať v samostatnej kapitole.

III. 1. 3 STREDOVEKÁ FRAŠKA A KJÓGEN

V Japonsku znamená 14. stor. obdobie zmien, kedy sa pôvodne ľudové tanečné formy *dengaku* a *sarugaku* začínajú premieňať na typ divadla, ktorý sa bude hrať a zachovávať počas ďalších sedemsto rokov. Z *dengaku* sa vytvorilo vážne tanečné umenie *nó* a z komicko akrobatických paródií *sarugaku* sa vyvinula dialógová forma frašiek *kjógen*. Zrejme prirodzená potreba po odľahčení vážnej atmosféry a napätej mysle po serióznom a hlbokom predstavení divadla *nó* má na svedomí jeho až takmer nerozlučné spojenie s ľahkým, komickým a uvoľňujúcim žánrom *kjógen*. Potenciál týchto dvoch foriem, ktoré sú zároveň na japonských ostrovoch počiatkom vzniku divadla samotného, je ihneď rozpoznateľný vo vládnucich kruhoch, ktoré ich začnú podporovať.

V európskom prostredí už istá skúsenosť tohto druhu existuje. Konkrétne ide o spomínané antické uvádzanie satyrkej drámy v Grécku alebo atellany v Ríme na záver tragédií. No 14. stor. naprieč Európou znamená zrod svetskej drámy v rámci ktorej opäť získava popularitu fraška. Hrá sa aj ako medzihra a vďaka obrovskej popularite aj samostatne.

Európska i japonská fraška je krátky, živý a presne cielený divadelný útvar určený výlučne k hereckej akcii a nie literárnemu prevedeniu s jasným a jednoduchým cieľom: pobaviť a rozosmiať svoje publikum. Folklor a každodenný život takpovediac obyčajných ľudí, z ktorého čerpajú, poznajú dôverne do hĺbky. Jasne vidia problémy a nedokonalosti tohto sveta a umne ich dokážu prepracovať do svojich príbehov a prepracovať ich na hlavný predmet zábavy. Je samozrejmé, že sa obsahovo líšia, čo je dané napríklad odlišnou náboženskou kultúrou, no tak ako sa v hojnom počte objavujú smilní mnísi v Európe, nájdu sa aj horskí askéti so slabosťou pre ženy v Japonsku. Veľmi rozšírená ázijská téma stretov sluha s pánom sa podľa Petra Christova nájde aj vo fraškách kontinentu, fungujúca na rovnakom princípe, keď sluha úplne doslovne plní príkazy svojho pána (Christov 2002). Rovnako tak sa nájdu aj postavy neúprimných žien po celom svete. Dá sa teda povedať, že sa v oboch prípadoch jedná o obľúbené ustálené, stereotypné charaktery.

Počet vystupujúcich postáv obyčajne neprekročí päť ľudí a obe kultúry si vystačia s mužskými hercami, keďže musia zastávať aj ženské úlohy. Nenároční sú aj čo sa týka scény, výpravy, rekvizít, nevyžadujú žiadne zložité efekty a hrajú v ustálených kostýmoch. Zastrešené pódium pre kjógeny je umiestňované zásadne vonku, európske frašky si vystačia s dvoma mansionmi.

Spoločným rysom je aj vytváranie hereckých spolkov akurát s tým rozdielom, že v prípade Japonska sa jedná o profesionálov, kým v Európe ide z drvivej väčšiny o laikov. Prvé profesionálne herecké zoskupenia sa tu vytvárajú v rámci žánru interlúdií, kde sa objavuje termín *minstrel* označujúci profesionálneho baviča. Vo svojom repertoáre mali aj fraškovité interlúdia, no tie neboli ich hlavným zameraním a obyčajne hrávali v hodových sieňach šľachtických rodín či kráľovského dvora (Černý 1964).

Frašky oboch svetov sú vo svojom zrode neliterárne a improvizované hry zachovávané pre ďalšie generácie len ústnym podaním. Prvé snahy zaznamenať ich písomne zrejme súvisia s ich veľkou popularitou, rovnako tak sa objavujú autori, ktorí frašky začínajú tvoriť. Súčasné pramene však hovoria len o neznámych autoroch dochovaných hier.

Frašky, ako európske, tak aj japonské sa spočiatku tešili obľube všetkých spoločenských vrstiev. Nebola to len ľudová zábava, mali v nej zaľúbenie aj vládnuce vrstvy. V Európe bola fraška dokonca aj kráľovým nástrojom, ako získať verejnú mienku na svoju stranu. Takisto nadišlo obdobie, kedy začala spadať pod akúsi cenzúru, keď na kráľovskom dvore smela hrať pod podmienkou, že si nebude doberať kráľa a jeho rodinu. Až hlasy vzdelancov, ktorí začali voči fraške vystupovať ako príliš vulgárnej zábave, mali nakoniec na svedomí, že fraška začala na rebríčku popularity prepadať k primitívnej ľudovej zábave. A nakoniec klasicizmus so svojim presným diktovaním noriem vysokého a nízkeho umenia začal vyvíjať sociálno-psychologický tlak, výsledkom ktorého bolo presvedčenie šľachtickej a kráľovskej vrstvy, že frašky sú pre ich postavenie príliš prízemné a prestal ich obľubovať.

Japonci tento problém vyriešili úplne opačne. Kjógeny veľmi rýchlo prešli pod patronát šóguna, a keďže boli v tej dobe ešte ľahko vulgárne, uvádzali samurajskú

a vládnuce vrstvy do rozpakov. Dochádza preto k tomu, že herci prijímajú samurajský stav, z čoho vyplýva výsada nosenia meča. To sebou ale nieslo ďalšiu povinnosť; v prípade prekročenia pravidiel, napríklad vo forme urážky obecnstva, museli podstúpiť rituálnu samovraždu *seppuku*.²⁰ Automaticky tým teda došlo k ďalšiemu vývoju frašiek. Klasicistická móda nových názorov na hodnotu umenia sa už do Japonska nemala žiadnu šancu dostať, pretože v tom čase už bolo vonkajšiemu svetu uzatvorenou krajinou.

²⁰ Zdrojom sú poznámky autorky z prednášky o kjógenoch, ktoré usporiadalo Malé divadlo kjógenu v júni 2010.

IV. RENESANCIA

Po dlhom období stredoveku priniesla renesancia široký záber zmien a nových pohľadov do života človeka. Popri návrate k antickým ideálom sa pozornosť upriamila na človeka ako indivídium a otvorila priestor novému duchovnému smeru humanizmu. Stredoveké ústredné postavenie cirkvi a jej dogmy stratili zo svojho vplyvu a do popredia sa dostal človek a jeho všedný život. Kladenie dôrazu na život pozemský, a nie posmrtný, otvoril cestu pre rozvoj a rozkvet vedy a kultúry. Kľúčovú úlohu pre ďalšie smerovanie sveta zohral na jednej strane úpadok vplyvu cirkvi, ktorá sa už od stredoveku snažila zamedzovať štúdium prírodovedných spisov, a tým brzdila vývoj v mnohých oblastiach, na strane druhej to bolo dobytie Konštantínopolu a starej Byzancie Turkami v roku 1453. Z Byzancie totiž začalo do Európy prúdiť množstvo učencov prinášajúcich písomníctvo s novými poznatkami z rôznych sfér života. To umožnilo rozvoj najmä v oblasti prírodných vied, ako boli matematika, astronómia, alchýmia, optika či lekárska technika.

Za kolísku renesancie považujeme severné Taliansko, kde sa v polovici 13.stor. začali vytvárať mestské štáty riadené bohatými kniežacími rodmi. Rozvíjajúci sa obchod čoskoro podnietil hľadanie nového trhu pre odbyt tovaru. Dopomohla k tomu veľmi výhodná prímorská poloha, ktorá otvorila cestu zámorským plavbám a objavom²¹. K lepšej navigácii po mori prispela astronómia a sama revolučne zmenila vnímanie sveta. Plavbou okolo sveta bolo nakoniec potvrdené, že Zem je guľatá, súdobá predstava geocentrizmu bola postupne vyvrátená, jednak Mikulášom Kopernikom a jeho heliocentrizmom, rovnako tak Galileom Galileim, ktorý navyše tvrdil, že sa Zem točí okolo vlastnej osy, Giordanom Brunom a jeho presvedčením, že Zem ani Slnko nie sú stredom vesmíru alebo Johannesom Keplerom a jeho teóriou o pohybe zemských telies. Tieto myšlienky považovala cirkev za kacírske aj napriek reálnym dôkazom o ich pravdivosti si nemohla dovoliť ich prijať, aby nespochybnila svoje postavenie. A tak nechala upáliť Giordana Bruna roku 1600, donútila Galileo Galileia odvolať svoje výroky atď.

²¹ Okrem už spomenutých výprav v poznámke úvodnej kapitoly spomenieme ešte Bartolomea Diaza, ktorý sa v rokoch 1487-1488 ako prvý Európan doplavil k južnému cípu Afriky, či Fernao Magalhaesa, ktorý podnikol plavbu okolo sveta 1519-1525.

Vynález kníhtlače Johannesom Gutenbergom v roku 1443 znamenal pre Európu efektívnejšie šírenie informácií. Výrazne napomohol šíreniu myšlienok o budovaní národného povedomia a potreby kodifikovania národných jazykov, ktoré v Taliansku započala trojica Dante Alighieri, Francesco Petrarca a Giovanni Boccaccio už pred 100 rokmi. Začal sa klásť dôraz na národné umenie, v maľbe sa objavila perspektíva, čo malo výrazný dopad aj na divadelnú scénografiu, v architektúre sa do popredia začala dostávať súmernosť, jednoduchosť a pravidelnosť proporcií.

V 16.stor. sa objavuje Martin Luther a reformácia, rovnako sa spod vplyvu Ríma vymaňuje Anglicko na čele s Henrichom VIII. založením anglikánskej cirkvi 1533-34. Na poli medicíny prichádza Andreas Vesalius a predvádza prvú verejnú pitvu v roku 1543, ktorá bola do tej doby zakázaná cirkvou.

IV. 1 KORENE COMMEDIE DELL'ARTE

Na pozadí týchto a mnohých ďalších udalostí, ktoré sa na Apeninskom polostrove diali, sa práve na území dnešného Talianska objavuje commedia dell'arte ako prvé profesionálne komediálne divadlo (Kratochvíl 1973, s. 21). Karel Kratochvíl uvádza jej zrod v polovici 16.stor. v Benátkach (1973, s. 20) a spoločne s ďalšími divadelnými historikmi uvádza jej tri možné korene: karneval, atellana a comedia erudita. V karnevale vidí pôvod spontánneho prejavu celonárodnej hravosti, ktorá vzišla z pôvodne cirkevných tradícií verejných ľudových zábav, pričom jeho najdôležitejšou zložkou je maska (1973, s. 36-39). Veľmi lákavým kandidátom na predchodcu je spomínaná atellana, v súvislosti s jej štyrmi pevnými charaktermi, ktoré vystupovali v maskách. No aj sám Kratochvíl uvádza, že „*podobnost ještě není argumentem*“ (1973, s. 53). Tretia alternatíva hovorí o zrode commedie dell'arte oddelením od existujúcej učenej komédie commedii erudity (1973, s. 54). Autor nakoniec prichádza s myšlienkou, že fraška vlastne vyrástla z každodenných problémov obyčajného človeka, a tým je jej problematika zrozumiteľná širokej škále publika, no nejedná sa iba výlučne o najnižšie vrstvy, pretože pobavili dokonca aj pápeža (1973, s. 48).

Enrico Fulchignoni²² však prišiel s odvážnejšou teóriou. Za východiskový bod pre skúmanie koreňov commedie dell'arte nepovažuje len samotné európske prostredie, ale poukazuje na dôležitosť zohľadnenia komunikácie medzi kultúrami Európy a Ázie. Prvky, ktoré tvoria v polovici 16. stor. tzv. improvizovanú komédiu „*sú improvizácia (podľa klaunov), nosenie masiek (obyčaj karnevalov zdedený zo stredoveku), rôzne „pevné charaktery “ (predovšetkým pre produkcie v dialektoch) a „zápletky“ alebo scenari (očividne odvodené z akademickej hry). Filologické elementy, ktorými prispeli teoretici commedie dell'arte ako Perrucci, Riccoboni, Cecchini, Leone de'Sommi, Gaspare Gozzi a Gherardi, sa zdajú poskytovať ucelený obraz – obraz, ktorý*

²² Enrico Fulchignoni (1913-1988) bol členom fakulty parížskej Sorbonny a jeho posledná práca *Vplyv Orientu na commediu dell'arte* (Oriental Influences on the Commedia dell'Arte) hľadá pôvod a zrod commedie dell'arte v predstaveniach využívajúcich masky na Ďalekom východe.

*by som ale mal definovať len ako perfektne zapadajúci do historiografie divadelnej kultúry Západu*²³ (1990, s. 31).

Jazyku tela pripisuje Fulchignoni elementárnu úlohu (1990, s. 32). Je to prvok, ktorý uľahčuje porozumenie nielen v domácich, ale aj nových cudzojazyčných podmienkach. Aj Karel Kratochvíl uvádza, že mimický prejav *commedie dell'arte* sa v zahraničí ukázal ako pozitívum, pretože predstavenia tak boli zrozumiteľnejšie (1973, s. 55-57). Dôvodom pre túto skutočnosť boli podľa neho obmedzujúce vplyvy a medzi nimi predovšetkým cenzúra, ktorá v Taliansku prestala trpieť satirické vložky či narážky (1973, s. 58). Dopady cenzúry sú však podľa Fulchignoniho ešte o niečo väčšie. Tvrdí, že jedna z jej foriem bola snaha zabrániť, aby boli určité motívy trvalo zastúpené v ikonografii,²⁴ čo je práve vec dotýkajúca sa *commedie dell'arte*. Ide o určitý „ikonografický výpadok“²⁵, ktorý zhoršil otázku jej pôvodu a predpoklad, že zrejme nič neprežilo cenzúru počas reformačného a protireformačného obdobia (1990, s. 32). Preto autor stavia do popredia novú alternatívu, ktorou je nazeranie na problém z pohľadu interkulturálnych štúdií. Navrhuje vziať do úvahy vzťahy Benátok s Východom od konca 13. stor., neustály pohyb ľudí; rovnako tak vyhostenie Židov zo Španielska, ktorí organizujú predstavenia talentovaných amatérov ako napr. Arménov a albánskych Turkov vystupujúcich s akrobaciou a žonglérstvom okrem iných miest aj v Benátkach; konfrontáciu Západu s islamským svetom a vďaka mongolským vpádom s celým Ďalekým východom (1990, s. 33). Spomína ikonografiu mongolských, perzských a tureckých miniatúr, ktoré inšpirovali Carpaccia, Rubensa či Rembrandta, perzské bájky, z ktorých čerpal aj Jean de LaFontain, alebo čínske alegórie, ktoré boli inšpiráciou komédií Carla Gozziho (1990, s. 33)

Ak by sme teda nebrali do úvahy tieto početné vplyvy Orientu, kladie Fulchignoni tri základné otázky. Ako vysvetliť:

²³ Pracovný preklad z angličtiny „...are improvisation (by the buffoons), the wearing of masks (a custom during carnival inherited from the Middle Ages), the different "fixed characters" (especially for productions in dialect), and the "plots" or scenari (obviously derived from the academic play). The philological elements contributed by theoreticians of the *Commedia dell'Arte* like Perrucci, Riccoboni, Cecchini, Leone de' Sommi, Gaspare Gozzi, and Gherardi seem to provide a coherent picture - a picture which, however, I should like to define as only fitting in perfectly with the historiography of the theatrical culture of the West.“

²⁴ Ikonografia sa zdá byť ako ideálny prostriedok doby k zachyteniu orálnych umení akým je napríklad to divadelné, obzvlášť s tak silnou mimetickou zložkou.

²⁵ Anglický preklad originálneho textu používa pojem „*iconographic blackout*“

- v danej dobe náhly výskyt čiernej koženej masky na Západe, ktorá sa začala využívať v *commedii dell'arte*, vzhľadom k tomu, že je typickou súčasťou šamanistických rituálov v Strednej Ázii?
- náhly úpadok hovoreného textu v prospech mimetickej akcie?
- genézu „improvizovanej hry“ práve na území Benátok, ktoré majú výborný prístup k Jadranskému moru?

Odpoveď na otázku ohľadne čiernej masky ponúka výsledkami jedného výskumu²⁶, ktorý ukázal, že divadlo využívajúce masky sa rozširovalo od 4. stor. vo forme buddhistických rituálov z Indie cez Strednú Áziu až do Kórey. V 5.-6. stor. sa dostalo až do Japonska a svoj pôvod v ňom nachádzajú aj masky *nó*, ktoré sa začali produkovať v 12. storočí. Rozšírenie masiek smerom na západ do Európy majú na svedomí mongolské vpády (1990, s. 37).

Je zaujímavé, že obdobie renesancie znamenalo tak revolučný obrat vo vývoji všetkých sfér ľudského poznania, mnohokrát inšpirované orientálnymi vedomosťami a skúsenosťami, no myšlienkam, že by *commedia dell'arte* mohla svojimi koreňmi siahať aj za hranice Európy, sa dosiaľ veľa pozornosti nevenovalo. Je to zrejme spôsobené faktom, že zaznamenať tak živé umenie, akým je divadlo, je ešte aj v dnešnej dobe problematické. Názor, s ktorým prichádza Fulchignoni, je možno na prvý pohľad odvážny, no na druhú stranu priniesla renesancia obrovské uvoľnenie. Stredovek na čele s cirkevnými hodnosťami sa pozeral veľmi skepticky na všetko pohanské, barbarské a nekresťanské. Vhodné podmienky pre príjem nových myšlienok sa vytvorili až v momente, keď cirkev stratila zo svojej ústrednej moci a otvorila sa cesta iným pohľadom a názorom na svet. Bolo by vskutku veľmi zvláštne, ak by to postihlo toľko sfér, ktoré sú v tejto kapitole menované, a vyhlo by sa práve divadelnému umeniu. Umenie, ktoré je okamžitou reakciou na okolitý svet, drží s ním krok a automaticky využíva módne trendy a novinky vedeckého pokroku.

²⁶ Fulchignoni síce uvádza, že výskum podnikli čínski a kórejskí výskumníci, no žiadne ďalšie informácie neposkytuje.

IV. 2 POROVNANIE COMMEDIE DELL'ARTE A KJÓGENOV

Vzhľadom k tomu, že sa jedná o frašky, ktoré vo svojom domácom prostredí zaznamenali obrovský úspech v podobnom období, pozrieme sa bližšie na ich spoločné rysy a rovnako tak na zložky, v ktorých sa od seba odlišujú.

IV. 2. 1 ZROD A HERECKÉ SKUPINY

Vznik *commedie dell'arte* sa datuje do polovice 16. stor., pričom jej pôvod nie je doteraz úplne vyjasnený, ako sme rozoberali v predošlej kapitole. Ak by sme však problematiku vzniku divadla zovšeobecnil, dopracovali by sme sa k záveru, že Taliansko prebralo divadlo od Grékov a Etruskov, ktoré si potom samo modifikovalo podľa svojich potrieb. Je to v zásade podobný jav, aký sa udial v Japonsku, ktoré bolo ovplyvnené prevažne čínskymi ľudovými tanečnými formami, ktoré si postupne sami premenili na svoje jedinečné divadelné formy. Konkrétne v období Muromači (1333-1573), kedy sa položili základy tradičnému umeniu Japonska nielen v oblasti divadla, ale aj maliarstva, záhradnej architektúry, umenie čajového obradu, či aranžovania kvetín. Kjógeny teda vznikli v 14. stor. úzko späté s divadelnou formou *nó*. Môžeme teda povedať, že obe formy, byť vznikajú na domácej pôde, majú svoj pôvod v zahraničí.

Z organizačného hľadiska sa herci hrajúci frašky zoskupovali do hereckých skupín, čo je zhodné pre obe prostredia. V severnom Taliansku rody ako Este, Gonzana-Nevers alebo Farnese obľubovali divadlo a tak pod svojou záštitou podporovali herecké profesionálne skupiny v Modene, Mantove alebo Parme (Kratochvíl 1987, s. 75). V Japonsku si divadlo *nó* spolu s fraškami kjógen obľúbil šógun Jošimicu Ašikaga, čím sa dostali pod patronát vládnucej vojenskej vrstvy. Vyvinuli sa tri školy Ókura, Izumi a Sagi, ktoré boli finančne podporované šógunátom.

IV. 2. 2 PÓDIUM A REKVIZITY

Čo sa týka realizácie, nekladú obe formy veľké nároky na pódium a dekorácie, keďže sa v oboch prípadoch jedná o antiiluzívne divadlo. Zvlášť herecké skupiny *commedia dell'arte* mali kočovný charakter, preto sa ich scény vyznačovali jednoduchosťou až prázdnotou, využívajúc zadný plátnový maľovaný prospekt, no početné rekvizity. Hrali na vyvýšenom pódium na námestiach, amfiteátroch, antických cirkusoch alebo sa využívali sály palácov (Kratochvíl 1987, s. 411).

Kjógeny využívajú rovnaké pódium ako *nó*, vzhľadom k tomu, že sa hrajú medzi jednotlivými aktmi predstavenia *nó*.²⁷ Hralo sa vonku na zastrešenom holom pódium²⁸ vyrobenom z dreva. Na jeho zadnej stene je tradične vyobrazená pínia s bambusmi (Inoura 1971, s. 108).

Kratochvíl uvádza, že *commedia dell'arte* využíva početné rekvizity, ktoré sú realistické a spravidla nemajú zvláštnu znakovosť. Je to veľký protiklad ku kjógenom, ktoré si vystačia s málom. Sú schopné využívať jeden predmet ako zástupcu mnohých iných. Najtypickejším príkladom takejto rekvizity je vejár, ktorý môže slúžiť ako pílka, podnos na saké, či zástena. Paradoxne v málo prípadoch slúži ako vejár samotný.

Kjógeny zvyčajne využívajú ešte druhú rekvizitu, ktorá už nie je premenlivým znakom. Ide o špecializovanú rekvizitu, ktorá je úzko spojená s témou kjógenu. Napr. drevená tyč v kjógene *Bóšibari*, alebo nádoba na cukor v kjógene *Busu*.

²⁷ V súčasnosti sú kjógeny uznané za svojbytné divadelné umenie a uvádzajú sa aj samostatne.

²⁸ Pódium je napriek jednoduchej forme technicky precízne prepracované, najmä po akustickej stránke.

IV. 2. 3 HLAVNÁ POSTAVA

Vo fraškách, či už tých talianskych alebo japonských, vystupuje celá škála rozličných postáv. V commedii dell'arte sa označujú pojmom *maska* a mohli by sme ich rozdeliť na dve kategórie komické, starci a sluhovia, a nekomické, milovníci. No práve sluhom sa pripisuje ústredné postavenie, hovorí sa o nich ako o „*komických postavách non plus ultra*“ (Kratochvíl, 1987, s. 119). Sú hlavnými hýbadlami deja, radi pomáhajú svojim mladým pánom a snažia sa prekabátiť starcov.

Jednou z možností ako klasifikovať kjógeny je podľa postavy hlavného herca *šite*. Týmto delením dochádza Tacuo Jošikoši k desiatim rôznym skupinám, z ktorých najpočetnejšia je práve so sluhom v hlavnej úlohe. Samozrejme postava sluhu vystupuje aj v ďalších kjógenoch spadajúcich do iných kategórií, a vďaka tomu sa považuje za najtypickejší charakter celého repertoáru (Yoshikoshi 1991, s. 65).

Pre frašky commedie dell'arte je charakteristické, že v nich vystupujú *zanni* (sluhovia) dvaja a druhý z nich býva prostejší. Vznikli tak dvojice ako *brighella* a *harlekýn* z Bergama, *pulcinella* a *coviello* z Neapolska alebo ich francúzski kolegovia *scapino* a *mezzettino*. Odlišovali sa od seba kostýmom a jazykom, ktorým rozprávali, rovnako tak mal každý z nich určité presne dané charakterové rysy. No aj tak sa najväčšej popularite tešil harlekýn a to aj napriek tomu, že bol až druhým zanni a podarilo sa mu zatieniť svojho partnera brighellu. Kratochvíl ho považuje za kráľa javiska dell'arte (1987, s. 122). Podobne existujú aj kjógeny, kde vystupujú zdvojené postavy sluhu, napr. *Busu* či *Bóšibari*, no je bežnejšie, že sa objavuje sluha len jeden. Tento rozdiel je daný aj celkovým počtom vystupujúcich postáv, ktorý v commedii dell'arte tradične kolíše medzi 10 až 12, pričom v kjógenoch je o poznanie nižší, zvyčajne 3 postavy.

Teórie o pôvode pojmu *zanni*, ako uvádza Kratochvíl, sú rôzne. Existujú dohady, že sa jedná o odvodeninu z latinského výrazu *sanniones*, ktoré označovalo sluhov v latinskej komédii, druhou možnosťou, ku ktorej sa prikláňa aj autor, je premena formy mena *Giovanni* v severotalianskom nárečí (1987, s. 118). V kjógenoch nesie sluha vždy meno *Tarókadža*. Jošikoši vysvetľuje, že meno *Taró* je v japončine tak bežné

ako meno Jack²⁹ v západnej kultúre. *Kadža* je prípona používaná pre chlapca, ktorý sa práve stal dospelým. Je to výraz označujúci mladého muža alebo sluhu (Yoshikoshi 1991, s. 66). V prípade, že v kjógene vystupujú sluhovia dvaja, nesie druhý meno *Džirókadža*,³⁰ je zvyčajne podriadený Tarókadžovi a slúži ako jeho alterego. Nízky vek je príznačný aj pre sluhov *commedia dell'arte*. Vzniká tým jasný generačný rozdiel medzi nimi a starcami, ich pánmi, ktorý kladie základ pre rozohratie konfliktu.

Commedia dell'arte využíva princíp dvojnícva nielen u sluhov, ale aj u starcov a milovníkov, následkom čoho je, že aj keď vo fraške vystupuje veľký počet postáv, ich zdvojením sa v nej neustále objavujú rovnaké masky. To je zrejme dôvodom prečo sa talianska fraška najčastejšie zaoberá témou lásky. V prípade kjógenov sa kvôli nízkemu počtu hercov na scéne objavuje len limitovaný počet charakterov, čo umožňuje väčšiu variabilitu motívov frašiek. Dej je vždy jednoduchý a priamočiary bez vedľajších línií či zložitých zápletiiek s vygradovaným záverom vyvolávajúcim smiech. Naopak *commedia dell'arte* sa vyznačuje komplikovaným až neprehľadným dejom s mnohými zápletkami a nečakaným rozuzlením. Preto bola zvyčajne delená na tri akty. Aj keď je pre ňu typický happy end, mávala scény, kde sa plakalo (Kratochvíl 1987, s.154).

²⁹ Jošikoši zrejme odkazuje primárne na anglicky hovoriaci svet. Meno *Jack* sa v angličtine používa ako deminutívum mena *John*, ktorého slovenský variant je *Ján*, zdrobnene *Janko*. *Ján* sa v češtine domácky nazýva *Honza* a toto meno má blízko k nemeckému *Hansovi*, ktorý je odvodený z mena *Johannes*. Pomenovanie *Janko* alebo *Honza* je v českej a slovenskej kultúre zaužívané meno pre rozprávkové postavy.

Rovnako tak *Giovanni* je taliansky variant *Jána*. Jedná sa teda o jedno z najbežnejších mien v našej kultúre.

³⁰ Podobnú etymológiu mena ako u *Tarókadžu* však zdroj neuvádza.

IV. 2. 4 ŽENSKÉ POSTAVY

Kým pre talianske renesančné frašky je príznačné, že ženské úlohy hrajú ženy, kjógeny, až na jedno určité krátke obdobie v polovici 15. storočia, sú výlučne mužskou záležitosťou. Herci ženských rolí nosia na hlave biely turban alebo v prípade starých žien masku. Existuje malá skupina kjógenov, kde sa vyskytujú ženské postavy. Sú to buď manželky, potenciálne budúce manželky alebo staré mnišky. Práve tu sa otvára priestor motívom lásky a to najmä manželských párov. Rovnako tak bývajú tieto kúsky paródiami hier *nó*. V *commedii dell'arte* vystupujú ženy jednak ako milovníčky, ale objavujú sa aj ako slúžky a tvoria tak partnerky mužským *zanni*. Žena slúžka sa však v kjógenoch neobjavuje.

Zaujímavé je, že herci kjógenov sú schopní odohrať ktorúkoľvek postavu frašky. Je to obrovskou výhodou z hľadiska presného rytmického načasovania hry. Každý herec tým do detailu pozná celý kjógen, čo prehľbuje komunikáciu medzi postavami. Rovnako to vypovedá aj o univerzálnosti a širokej škále schopností hercov kjógenov. Takáto prax v *commedii dell'arte* nefunguje. Tu zastáva každý herec neustále jedným charakterom. K alternáciám dochádzalo len vo výnimočných prípadoch (Kratochvíl 1973, s. 64). Herec bol do konkrétnej masky obsadzovaný aj podľa proporcií svojej postavy. Dalo by sa teda povedať, že šlo o tzv. celoživotné role, ktorými sa herci boli schopní presláviť.

IV. 2. 5 KOSTÝMY A MASKY

Kostýmy sú v commedii dell'arte tou najnákladnejšou zložkou. Každý pevný charakter má svoj pevne ustálený odev. Veľmi výrazná a typická býva farebná kombinácia kostýmov. U starcov je základom čierna. Pantalone ju nosí spolu s červenou, Dottore zas s bielou. U sluhov je vo všeobecnosti dominantná biela, napríklad u harlekýna je obvyčajne skombinovaná s farebnými záplatami a podobne bola ladená aj jeho družka. Capitano nosí vojenskú uniformu. Komplikovanejšie je to s postavami milovníkov, u ktorých sa žiadna konkrétna farba stanoviť nedá, pretože sa ich kostýmy prispôbovali dobovým módnym trendom (Kratochvíl 1973, s. 130). Môžeme ale povedať, že u komických charakterov je smerodajná farba kostýmu, podľa ktorého je divák schopný na prvý pohľad rozoznať dotyčnú postavu.

Aj v kjógenoch má každý charakter presne stanovený kostým, podľa ktorého je ľahko rozpoznateľný. Odlíšenie však funguje skôr na báze vzorov a typu oblečenia než farieb. Daimjó, japonský feudálny pán, nosí kimono s horizontálnymi farebnými pruhmi, na ňom plášťik so širokými rukávmi a dlhé nohavice, ktoré za sebou ťahá po zemi. Pán zo strednej vrstvy má rovnaký kostým až na plášťik, ktorý je bez rukávov. Sluha nosí kimono kockovaného vzoru, plášťik bez rukávov ako jeho pán a krátke nohavice. Pre ženské postavy sú typické kimoná nápaditých vzorov uviazané širokým pásom *obi* a biely turban uviazaný okolo hlavy, pričom oba jeho konce visia až k pásu po oboch stranách (Jošikoši 1991, 118).

Farebne odlíšené sú iba parochne, ktoré nosia démoni (ohnivo červená), bohovia (krátka čierna), starí duchovia (snehovo biela) alebo zvieratá (čierna). Všetky tieto postavy, spadajú k nim aj tie ženské, nosia masku, ktorá zakrýva celú tvár (Jošikoši 1991, s. 114). Ostatné typy vystupujú bez masky, pretože neodmysliteľnou súčasťou kjógenov je výrazná mimika tváre. Naopak commedia dell'arte masky využíva vo veľkej miere, až na postavy milovníkov a ženských služobných. Od kjógenových sa odlišuje tým, že zvyčajne zakrýva len hornú polovicu tváre. Je zaujímavé, že práve komediálne typy commedie dell'arte nosia masku, keďže mimika dokáže byť zásadným zdrojom humoru.

Jiri Frejka tvrdí, že využívanie masiek pre postavy dell'arte vypovedá o nemennosti. Inými slovami, takmer nezáleží na osobnosti, živote a úmrtí herca, pretože je nositeľom nadskutočnej tváre a povahy (Frejka 1942, s. 30). Kjógeny však toto tvrdenie spochybňujú, pretože sú dôkazom, že pevný typ sa dá vytvoriť aj bez použitia masky. Maska nie je nutným predpokladom pre vytvorenie stáleho charakteru.

IV. 2. 6 IMPROVIZÁCIA, ŠTYLIZÁCIA A SCENÁRE

Základným kameňom commedie dell'arte je improvizácia. Je to umenie pohotovej reakcie na dopredu neznámu situáciu. Absencia dramatického textu tak umožňuje oveľa väčšiu voľnosť v prejave a vývoji deja. Kratochvíl rozvádza aj ďalšie dôvody, prečo sa improvizácia stala neodmysliteľnou súčasťou dell'arte a zotrvala v jej používaní počas dvoch storočí. Jednak tento spôsob urýchľuje a zjednodušuje proces uvádzania nových hier, jednak improvizácia výrazne prehľbuje komunikáciu herca s divákom, a jednak to sú dôvody politické, pretože bez písaného textu sa do deja ľahšie zakomponováva kritika (Kratochvíl 1973).

Napriek tomu improvizovaná komédia nebola politickým divadlom, je to zrejme aj z toho dôvodu, že v commedii dell'arte chýba maska mnícha a šľachtica, čo bolo pravdepodobne spôsobené práve politickými dôvodmi. Napríklad väčšie dvorské spoločnosti mali menej voľnosti, keďže boli platené aristokratmi. Z tohto pohľadu platili pravidlá pre kočovné spoločnosti o niečo benevolentnejšie. Aj hudobná zložka spadala do improvizácie. Herci boli schopní hrať na svojich nástrojoch, čo bolo častou súčasťou vystúpení (Kratochvíl 1973, s. 258).

Podobne bola improvizácia typická aj pre kjógeny. Ako uvádza Šodži Noma, až do polovice 17. stor. sa neobjavujú skripta s textami pre kjógen (Noma 1993). Odovzdávali sa najmä ústnou formou a neskôr vznikali len krátke náčrty deja, z ktorých sa dochovala asi stovka. Dialógy a herecká akcia boli plne improvizované. Od polovice 17.stor. sa začínajú objavovať písomné záznamy kjógenov, pričom sú súkromným a tajným vlastníctvom hereckých skupín a dedia sa z generácie na generáciu. Tým, že texty neboli voľne dostupné sa udržiavala určitá originalita medzi jednotlivými hereckými školami. No tieto scenáre sa postupne menili na presný záznam dialógov a hereckej akcie, čo znamenalo koniec pre improvizáciu na scéne.

Stručné záznamy javiskového deja sa objavovali aj v Európe. Určovali základnú líniu a zápletku príbehu a slúžili ako pomôcka pre hercov pred vystúpením. Scenáre boli veľmi starostlivo uchovávaným majetkom spoločnosti. Presne ako u kjógenov sa prevádzali z generácie na generáciu a herectvo sa udržiavalo ako rodinná profesia

(Kratochvíl 1973, s. 157). Stručnosť scenárov bola taktickým ťahom aj kvôli tomu, že ich museli predkladať na schválenie.

O kjógenoch sa hovorí ako o vysoko štylizovanej forme divadla. Pohyby hercov, či už ide o chôdzu, gestá či mimiku, sú presne dané a dokonalou technikou prevedenia majú dosiahnuť ten správny efekt na diváka. Tieto techniky spôsobujú, že už len samotná fyzická prítomnosť herca na scéne evokuje smiech, rovnako ako zveličené gestá a výrazná mimika tváre. Rovnako je štylizovaný aj tanec, ktorý býva väčšinou paródiou tancov v hrách *nó*.

Kratochvíl tvrdí, že používanie masiek robilo z *commedie dell'arte* divadlo štylizované, pretože divákovi neustále pripomínajú, že je v divadle (1973, s. 253). Predstavenie bolo plné akrobatických prvkov, tanca a významnou zložkou bola aj pantomíma.

IV. 2. 7 JAZYK

Všetky postavy kjógenov používajú stredovekú japončinu kansaiského dialektu. Rozdiely nastávajú len v zdvorilostných úrovniach podľa toho, z akej spoločenskej vrstvy daný charakter pochádza. Kjógen je postavený na jazykovom výraze a dialóg je jeho nosnou zložkou. Ranná podoba kjógenov často zosmiešňovala druhých bez milosti a bez ohľadu na ich city a bežne obsahovala aj vulgarizmy, ktoré však pomerne rýchlo odstránil Zeami v 15. stor. (Noma 1999, s.43).

Napriek pevne stanovenej hierarchii spoločnosti bolo v kjógenoch možné zobrať si za cieľ posmechu jej vysoko postavených členov, čo bolo v bežnom živote absolútne nemysliteľné. Mohli nazerať na ľudí okolo iným uhlom pohľadu a vidieť tak skazených mníchov, slabošských askétov a škaredé ženy.

Commedia dell'arte si nemohla dovoliť v takej miere otvorene kritizovať alebo zosmiešňovať osobnosti z vyššej spoločenskej vrstvy. Je to vidieť jednak na už spomínanej absencii typov, ako bol mních a šľachtic, a jednak na skutočnosti, že predovšetkým dvorské spoločnosti boli od tejto vrstvy finančne závislé. Používanie dialektu umožňovalo hercom do istej miery väčšiu slobodu vyjadrovať sa kriticky k spoločenskej situácii. Improvizovaná živá kritika sa ťažko dopredu dala zakázať. Kratochvíl hovorí, že si mnohokrát mohli dovoliť viac kočovné spoločnosti len v menších talianskych mestečkách (Kratochvíl 1973). Aj pre postavy starcov bol pevnou súčasťou dialekt. Pantalone hovoril benátskym, Dottore bolonským nárečím.

Vzhľadom k tomu, že šlo primárne o improvizované divadlo, ovládanie dialektov tvorilo jednu z hlavných podmienok pre hercov, aby mohli stvárňovať tieto typy. Súčasne predstavovalo mocný prostriedok na vytvorenie humorných situácií. Zároveň boli známkou ľudovosti. Nekomické postavy, milovníci, sa vyjadrovali zložitejšími, vyumelkovanějšími obratmi, preto sa časom muselo pristúpiť na dôkladnejšiu prípravu roly pred predstavením. Vždy šlo o určitú paródiu aktuálnej dobovej meštianskej vravy (Kratochvíl 1987, s. 195).

IV. 2. 8 PUBLIKUM

Mohli by sme povedať, že divadlo bez diváka je ako kľúč bez zámku. Že je prítomnosť a spolupráca obecnstva nutná k životu frašiek si podľa Kratochvíla uvedomovali aj samotní herci commedie dell'arte (1987, s. 413). Šlo o ľudovú formu divadla, ktorá vychádzala z každodenného života bežného človeka. Preto je logické, že sa herci vždy živo zaujímali o aktuálne dianie v mieste, kde vystupovali, aby ho mohli zakomponovať do svojho predstavenia. Informácií o zložení publika rovnako ako o jeho náročnosti veľa informácií nemáme. No je pravdepodobné, že sa herci svojmu publiku vždy snažili prispôbiť a bol rozdiel, ak hrali pred vzdelanejším publikom, alebo vystupovali mimo domoviny pred exkluzívnym dvorským, či meštianskym obecnstvom (Kratochvíl 1987, s. 414).

Ohľadne publika a ako ním boli vnímaní herci v Japonsku máme viac informácií vďaka Zeamimu, ktorý sa okrem hereckej praxi venoval aj jej teórii. A aj keď bolo divadlo na prelome 14. a 15. stor. len vo svojich počiatkoch, Zeami si veľmi intenzívne uvedomoval nielen dôležitosť diváka pre divadlo, ale aj pre vývoj a zdokonaľovanie herca samotného. Z jeho rôznych spisov³¹ je zrejmé, že pociťoval potrebu prítomnosti publika, neustáleho rastu herca a rozvoj jeho schopnosti vytvoriť správne spojenie s (akýmkoľvek) divákom, aby sa dosiahla čo najvyššia kvalita umenia.

Jacob Raz vo svojej štúdii *Herec a jeho publikum* uvádza, že Zeami klasifikoval publikum podľa spoločenského statusu, schopnosti kritiky, nálady a miesta predstavenia. Rovnako zdôrazňoval, že „pravý majster by mal byť schopný zaujať akúkoľvek vrstvu, akejkolvek nálady, akéhokolvek vkusu, na akomkoľvek mieste v akúkoľvek dobu“³² (Raz 1976, s. 259). Zeami mal skúsenosti ako s ľudovým, tak aj aristokratickým publikom a počas svojho života sa mu podarilo vychovať u divákov vyberanejší vkus, keďže si sám všimol, že „v minulosti, nobilita nebola veľmi kritická

³¹ Zeami za svojho života napísal niekoľko teoretických spisov, medzi najhlavnejšie spadá *Kadenšo*, *Kakjó* a *Sarugaku Dangi*.

³² Pracovný preklad z angličtiny: „the real master should be able to interest all audiences of all classes, of all moods, of all tastes, in all places, at all times.“

*k hercovmu umeniu. (...) Ale v poslednej dobe jej uznanie pre umenie sa neustále uhladzuje a ostro kritizuje aj najmenší kaz.*³³ (Raz 1976, s. 261).

Môžeme teda vyvodiť záver, že publikum bolo veľmi vnímavé a citlivo reagovalo na divadelné vystúpenia a herci hrávali pre všetky vrstvy obyvateľstva. Zeami u divákov rozlišoval schopnosť recepcie predstavenia na tri druhy: vizuálnu, auditívnu a spirituálnu. Rovnako zdôrazňoval veľkú úlohu publika ako reflexnú perspektívu hercových schopností, ktorú Jacob Raz interpretuje tým, že diváci sú objektívnym zrkadlom herca. A pravý majster vníma seba práve cez toto zrkadlo (1976, s. 267).

Okrem iného ležia niekde u Zeamiho aj zárodoky zušľachtovania humoru frašiek. *„Hovorí sa, že pravá elegancia tkvie v delikátnom úsmeve a takéto dojmy sú vždy pôsobivé a dojemné pre publikum. Ak herec kjógenu dokáže vytvoriť takú atmosféru pre svoje publikum a spôsobiť vznešený úsmev a zároveň udržať jeho záujem, vtedy dosiahne najvyššiu úroveň humoru, ktorý v sebe predvádza kvalitu pôvabu. Ten, kto to dosiahne, je pravým majstrom komédie*³⁴ (Noma 1999, s. 43). Zeamiho predstava uvoľnenej zábavy nespočívala v obscénnom humore, ktorý by nepoznal hraníc. Charakterizoval ideál a každý pokus ho dosiahnuť mal na svedomí postupné formovanie vkusu publika.

³³ Pracovný preklad z angličtiny: *„In the past, the nobility were not very critical of the actor’s art. (...) But recently their appreciation for the art has become increasingly refined, and they sharply criticize even the smallest flaw.”*

³⁴ Pracovný preklad z angličtiny: *„It is said, that true gaiety lies within a delicate smile, and such impressions are always effective and moving for an audience. If a Kyogen actor can create such an atmosphere for his spectators and cause their gentle smiles, while still maintaining their interest, then he will have achieved the highest level of humour that shows in itself the quality of Grace. One who achieves this is truly a master of comedy.”*

IV. 2. 9 ZLOM

Vo vývoji japonských a talianskych frašiek nastal v polovici 17. stor. zlom, ktorý pozmenil ich dovtedajší vývoj. Pre talianske frašky by sme za takýto predel mohli označiť ich rozšírenie do zahraničia, najmä do Francúzska. Od polovice 17. stor. sa strediskom *commedie dell'arte* stal Paríž, ktorý ponúkal lepšie existenčné podmienky. Uplatnenie v cudzojazyčnom prostredí značne uľahčoval fakt, že *dell'arte* má výraznú mimetickú zložku, vďaka čomu bola dobre zrozumiteľná aj pre Francúzov.

Všeobecne platí, že jedna zmena býva obyčajne predzvesťou zmeny ďalšej, no zároveň, ak chce divadelná forma prežiť v nových podmienkach, musí sa prispôbiť dobe a prostrediu. A tak napríklad časom začala do frašiek prenikať francúzština, alebo sa prechádzalo ku groteskným a exotickým námetom. Rovnako sa začínala objavovať satira na súdobé spoločenské dianie, čo v Taliansku nebolo možné. Terčom posmechu bývali právnici, lekári, frivolnosť žien, peniaze vo vzťahoch alebo móda ako uvádza Kratochvíl (1987, s. 472). Vkladaním francúzskych scén do talianskych scenárov malo za následok, že sa v určitom období hralo dvojjazyčne.

Ďalšou zmenou bol ústup konvenčných typov – starcov – do úzadia, pretože francúzske „*publikum neznalo parodované originály*“ (Kratochvíl 1987, s. 464-466). A naopak pribúdala bohatšia výprava, najmä čo sa týkalo hudobnej a scénografickej zložky, čo bolo zrejme vplyvom baroka. Nové prostredie síce vytvorilo priestor pre satirickejšie vyjadrovanie a zdanlivo vytváralo miesto pre otvorenú kritiku. No herecké spoločnosti vystupovali často aj pred kráľom, a preto sa mohlo ľahko stať, že neprimeraný žart v predstavení bol osudným a pre skupinu znamenal vyhnanstvo. Kratochvíl takto píše o „*vyhnání královských italských herců z Paříže na rozkaz krále Ludvíka XIV. v roce 1697*“ (1973, s. 235).

Koniec éry *commedie dell'arte* siaha približne do obdobia Veľkej francúzskej revolúcie na konci 18. storočia, ktorá bola počiatkom zmeny spoločenského usporiadania.

V Japonsku nastal zlom v prvej polovici 17. stor., kedy sa krajina uzatvorila vonkajšiemu svetu na viac ako dvesto rokov. Pre kjógeny táto skutočnosť znamenala

ustálenie formy a príchod obdobia, kedy sa tešilo veľkej popularite. Tokugawský šógunát, ktorý v tejto dobe vládol, vyhlásil divadelné umenie *nó*, pod ktoré *kjógen* spadal, za svoje oficiálne vlastníctvo (Noma 1999, s. 43) a japonské frašky, ktoré už prešli niekoľko storočným vývojom sa začali ustáľovať do pevnej podoby. „*Kjógen sa stal ceremoniálnym predstavením pri formálnych príležitostiach a potreboval zušľachtenie a stanovenie formalít*“³⁵ (Noma 1999, s. 43). Bola povznesená úroveň humoru, aby neskĺzaval do vulgárnosti, čo bolo už kedysi presvedčením aj Zeamiho.

Kjógeny sa začali písomne presne zaznamenávať. Tým sa zafixoval jazyk a zanikla improvizácia. Naproti tomu v *commedii dell'arte*, v dôsledku prirodzeného vývoja jazyka, zostal vďaka improvizácii jazyk neustále aktuálny. Japonské frašky dostali pevný záväzný rámec, presné tempo-rytmické načasovanie. V tomto období sa zakonzervovali do podoby, ktorá sa už nemenila.

Pád šógunátu, otvorenie Japonska (1864), silná westernizácia a zavrhovanie všetkého japonského boli pre tradičné japonské divadelné umenie ťažkými existenčnými skúškami. Nakoniec sa našli finančné zdroje, ktoré, až na školu Sagi, zachránili školy Ókura a Izumi pred zánikom. Šodži Noma vymenúva ešte ďalšie zmeny, ku ktorým časom došlo. *Kjógeny* sa sprístupnili ženám herečkám, začali sa písať nové hry a rovnako muži herci už nemusia byť len výlučne pokrvnými či adoptovanými príslušníkmi rodov (1999, s. 45).

³⁵Pracovný preklad z angličtiny: „*Kyogen became a ceremonial performance for formal occasions, and needed refinements, and established formalities.*“

IV. 2. 10 PARALELY

Napriek tomu, že sa japonské a talianske frašky v mnohých detailoch od seba značne odlišujú, existujú základné rámce, ktoré sú pre obe formy podobné, až úplne rovnaké. Sú to ľudové formy divadla, ktoré si počas svojej existencie obľúbili široké masy obyvateľstva, vrátane vládnucich vrstiev. Tematicky čerpajú z každodenného života bežného človeka, preto široká verejnosť rozumie látke, ktorú spracovávajú. Jedná sa o antiiluzívnu formu divadla, ktorej hlavným cieľom je rozosmiať publikum. Frašky vyvinuli ustálené komické charaktery, ktoré zobrazujú ľudské vlastnosti, či už fyzické alebo psychické, v karikovaných a prehnaných ťahoch. Pevné typy sa dajú okamžite identifikovať na základe kostýmu, ktorý nosia. Sú postavy, ktoré nosia masky, rozpráva sa hlavne nárečím. Za najtypickejší, možno aj najpodstatnejší, charakter by sme mohli označiť sluhu, ktorý má zároveň moc nad smerovaním deja. Veľmi podstatnou zložkou je improvizácia (ktorá u kjógenov neskôr vymizla), ktorá aktívne a okamžite reaguje na publikum. Dá sa povedať, že pre určitú dobu pre obe formy platilo, že sa jednalo o vulgárne až erotické divadlo, ktoré často využívalo prvoplánový humor. Frašky dosahujú svoj kýžený efekt až na pódiu hereckou akciou a nie sú určené ako literárne predlohy na čítanie. Herci sa formovali do hereckých spoločností, ktorých najhodnotnejším majetkom boli scenáre hier odovzdávané z generácie na generáciu. Japonské aj talianske frašky zásadne ovplyvnili ďalší divadelný vývoj.

Je otázkou, či táto pozoruhodná podobnosť je len zhodou náhod, pretože sa v podstate jedná o základné vlastnosti frašiek, alebo naopak stojí za pozornosť a ďalšie skúmanie, že dve takto podobné formy vznikli na miestach od seba vzdialených takmer desaťtisíc kilometrov.

Zaujímavosťou je aj osud, ktorý stihol talianske a japonské frašky. Commedia dell'arte vo svojej pôvodnej podobe neprežila Veľkú francúzsku revolúciu. Šlo o nespokojnosť ľudových vrstiev so spoločenským usporiadaním so snahou zvrhnúť monarchiu, čo sa definitívne podarilo až revolučným rokom 1848.³⁶ Spoločnosťou otriasla zásadná zmena, niečo „staré“ zaniklo, zároveň vzniklo niečo „nové“, no

³⁶ Rovnako netreba zabúdať, že európska spoločnosť v tomto období už prešla aj priemyselnou revolúciou, začali sa stavať továrne, parné stroje, stavať železnice...

zároveň pretrvávalo aj niečo z minulosti. A táto zmena postihla podobným spôsobom aj divadlo, resp. *commediu dell'arte*. Jej pevné typy aj napriek rôznym snahám o oživenie už skrátka neboli aktuálne, no táto divadelná forma nevymrela totálne. Tak, ako bola schopná v dobe svojho vrcholu ovplyvniť autorov ako Shakespeare, Moliere alebo Goldoni najmä *obsahom*, pre nastupujúcu generáciu 19. storočia zanechala čitateľné stopy *formálne*. Úspešne sa začala rozvíjať pantomíma, v balete sa objavovali postavy kolombína, harlekýn a pierot, pričom ich jediná priama spojitosť s originálmi boli mená a kostýmy (Kratochvíl 1987, s. 525). Kratochvíl uvádza množstvo ďalších príkladov, kde môžeme vystopovať paralely s *dell'arte* od cirkusu cez bábký, operetu až k filmu, rozhlasu a televízii.

Polovica 19. stor. znamenala aj pre Japonsko obrovskú zmenu. Krajina fungujúca na feudálnych základoch sa transformovala na moderný priemyselný štát fúziou výtvarných západného sveta a filozofie východu za pár desaťročí. Aj napriek počiatočnému odvrhovaniu japonských tradícií, v Japonsku nakoniec prevládla neskonalá úcta k predkom, čo je jeden z dôvodov, prečo sa *kjógeny* podarilo zachrániť.³⁷

Výsledkom je, že súčasný divák má možnosť vidieť divadlo vo forme, ako zabávalo ľudí pred tristo rokmi. Staré korene, nezmenená podoba a takmer neprerušovaná tradícia uvádzania sú dnes na *kjógenoch* fascinujúce. Rokmi však predsa len došlo k zásadnej zmene a tou je úzka profilácia obecnstva. Bežný Japonec síce povedomie o *kjógenoch* má, veľmi dobre vie, že tvorí celok s vážnou tanečnou formou *nó*, ale spravidla žiaden v divadle nevidel. Jedným z dôvodov je zrejme tzv. jazyková bariéra, ktorá bráni úplnému pôžitku z *frašky*. Ako súčasť tradície *kjógeny* neustále používajú kansaiský dialekt 17. storočia, ktorý je pre dnešného Japonca ťažšie zrozumiteľný. Jazyk je predsa len veľmi živý a aktívne sa mení podľa doby. Je to koniec koncov zaujímavá paralela s Anglickom, kde sa Shakespearove hry dodnes uvádzajú v originály. A tak Angličania rovnako ako Japonci musia vždy pred predstavením naštudovať dej hry.

³⁷ Úcta k predkom a zachovávanie tradícií je súčasťou šintoistického náboženstva, ktoré vzniklo v Japonsku.

Súčasná doba však umožňuje, že sa vytvárajú nové skupiny divákov japonských frašiek. Jednou z nich sú turisti. Je to publikum väčšinou neznalé jazyka (ani znalosť moderného jazyka nezaručuje chápanie klasickej japončiny) a napriek tomu je z hereckej akcie schopné vnímať komiku. Tejto téme sa budeme podrobnejšie venovať v samostatnej kapitole.

O neustálej aktuálnosti tradičných japonských frašiek, a čo je zaujímavé, aj o ich univerzálnosti, svedčí ďalšia nová skupina – nejaponskí diváci, ktorí majú možnosť vidieť predstavenia kjógen vo svojej domovine. Je to skupina, ktorá sa neustále rozrastá od päťdesiatych rokov 20. storočia. V lete 1954 sa na hudobnom festivale benátskeho Biennale konalo úplne prvé predstavenie *nó* (uvedené spoločne s kjógenmi) a súčasne bolo vysielané v talianskej televízii. Zožalo obrovský úspech, čo viedlo k ďalšiemu zámorskému (hranému mimo japonskú pôdu) vystúpeniu na kultúrnom festivale v Paríži roku 1957. Nasledovali ďalšie európske krajiny³⁸, Spojené štáty, krajiny Južnej Ameriky, Stredného východu, juhovýchodnej Ázie, Indie, Číny a Kórey. „*Vrátane kjógenu, každá škola nó energicky organizuje svoje vlastné [predstavenia] alebo spolupracuje na predstaveniach s ďalšími školami mimo Japonska*“³⁹ (Šiozawa 2011). Medzi tieto školy by sme mohli zaradiť aj brnenské zoskupenie Malé divadlo Kjógenu, ktoré sa venuje uvádzaniu tradičných japonských frašiek od roku 2001 v spolupráci s japonským rodom Šigejama školy Ókura.

38

39 Pracovný preklad z angličtiny: „*Including Kyogen, each Noh school energetically organizes its own or collaborative performances with other schools outside Japan.*“

V. VZÁJOMNÉ VPLYVY EURÓPY A ÁZIE NA POLI FRAŠIEK PO DRUHEJ SVETOVEJ VOJNE

Kjógeny prešli v Japonsku skutočne dlhým vývojom. Ich korene siahajú do 14. storočia. Po tristo rokoch vývoja sa ustálili do pevne danej podoby v 17. storočí a v tejto forme zotrvali ďalších tristo rokov. No ani takto dlhá tradícia nie je nedotknuteľná a pristúpila na nejaké zmeny. Niektoré sme už spomínali v predošlej kapitole, šlo o tvorbu nových kjógenov, herectvo sprístupnené aj ženám atď.

Japonsko svojim otvorením sa svetu v roku 1854 nadobudlo hlboké presvedčenie o svojej zaostalosti a naopak vyspelosti západného sveta, čo naštartovalo rapídny vývoj vo všetkých sférach života krajiny.⁴⁰ Nové politické smerovanie, veľký dôraz na ekonomiku a hospodárstvo, silný priemyselný rozvoj, nové prúdy v architektúre, literatúre, divadle, reformy školstva, zdravotníctva, zmeny spoločenského usporiadania sa diali na základe silných vplyvov Západu pôsobiacich na každodenný život celého obyvateľstva. Do Japonska začalo prúdiť množstvo odborníkov z celého sveta, ktorí mali napomáhať modernému napredovaniu krajiny. Zároveň prinášali prvé poznatky o tejto krajine do svojej domoviny a tieto správy začali vzbudzovať veľký záujem o Japonsko.⁴¹

Po druhej svetovej vojne sa v šesťdesiatych rokoch vytvorili podmienky pre oživenie kjógenov. Vojna po sebe v Japonsku zanechala zničené mestá a chudobu. Divadlá prišli o svoje obecenstvo. Americká okupačná armáda nastolila cenzúru a hry,

⁴⁰ Westernizácia bola tak silná, že na (okrem iného) tradičné umenia vrhala temné svetlo. Boli vnímané skôr ako prežitok kultúry a nevnímala sa ich jedinečnosť a originalita nielen v japonskom, ale aj svetovom kontexte. Preto obdobie Meidži (1868-1912) znamenalo koniec pre mnoho tradičných umení. Druhým dôvodom, prečo v tomto období hrozil zánik kjógenom bola strata finančnej podpory. Zánikom šógunátu prišli kjógeny o svojho chleboдаря a zároveň vplyvom westernizácie sa dostali do existenčnej krízy.

⁴¹ Rovnako sa Japonsko začalo prezentovať na svetových výstavách. Na Londýnskej výstave z roku 1862 pripravil japonskú sekciu prvý britský diplomat *Sir Rutherford Alcock*. Japonsko sa výstavy oficiálne zúčastnilo až roku 1867 v Paríži. Účasť na ďalších výstavách, ktoré sa konali vo Viedni (1873), Melbourne (1875), Philadelphia (1876) vyvolalo vlnu záujmu o japonské umenie. Vznikol estetický kult, ktorému sa hovorí *japanizmus* a najvýraznejšie ovplyvnil impresionistov 19. storočia. *Japonizmus, Japonisme* vychádza z dôkladného štúdia dovezených diel japonského umenia, zvyčajne ide o obrazy *ukiyo-e*. Tieto obrazy zbierali maliari ako *Édouard Manet, Edgar Degas, Claude Monet* a.i.

ktoré boli uvádzané počas vojny boli teraz zakázané (Brazell 1998, s. 24). Šesťdesiate roky však priniesli rýchly ekonomický rast, ktorý sa zvykne označovať aj ako japonský ekonomický zázrak. Vláda vďaka tomu bola schopná finančne podporovať umenie. Plynilo to aj z potreby dokázať, že aj Japonsko má kultúru (Brazell 1998, s. 24). Školy Ókura a Izumi sa úspešne obnovili a znovu začali hľadať svoje miesto v spoločnosti a publikum. Polovica 20. stor. priniesla pre Japonsko obrovský záujem aj zo strany bežného obyvateľstva v podobe turistov. A práve táto skupina začala tvoriť nový fenomén.

V. 1 TURISTI

Dean McCannell podáva zaujímavý pohľad na turizmus.⁴² Je presvedčený, že turizmus plní rovnakú funkciu ako náboženstvo. Pomáha totiž jedincovi pochopiť kým je, a to tým, že mu dovoľuje prísť do kontaktu s inými kultúrami a obdobiami histórie (Kominz 1988, s. 196). „*Sú miesta, ktoré chceme navštíviť aspoň raz za život. Cítíme, že skúsenosťou sa kvalita nášho života nejako zlepší, alebo zhorší, ak výlet nikdy nepodnikneme.*

Najpozoruhodnejšou a najdôležitejšou paralelou medzi turizmom a náboženstvom je potreba „autenticity“. Vidieť „skutočnú“ kosť Buddhu (...) bolo naplňujúcou skúsenosťou pre veriaceho“⁴³ (Kominz 1988, s. 197). Pričom autor pripomína, že by sa človek cítil neskonalo podvedený, ak by daná pamiatka bola podvrh. Potreba autentického zážitku, pravosti, je úzko spojená s nájdením vlastnej pravej tváre. Je to hľadanie zrkadla, ktoré na oplátku zjaví naše pravé Ja. Pri zistení, že ide o podvrh, sa preto zákonite dostaví sklamanie z neúspechu. Znamená zlyhanie na ceste sebauvedomenia.

Vzhľadom k tomu, že do Japonska, resp. do Kjóta, začalo prúdiť množstvo turistov, v roku 1962 bol v tomto meste zriadený *Gion Corner*, ktorý funguje dodnes. Ako uvádza Kominz, šlo o miesto, kde bol cielene vytvorený večerný program pre zahraničných turistov. Do pôvodne hodinového predstavenia bolo začlenených šesť tradičných foriem japonského umenia⁴⁴ a o niečo neskôr boli pridané aj tance *nó*, pričom práve toto predstavenie bolo v roku 1965 vystriedané japonskými fraškami

⁴² Autor sa problematike turizmu venuje vo svojej knihe *The Tourist. A New Theory of the Leisure Class*. Jeho myšlienky analyzuje a ďalej aplikuje na kjógeny Laurence R. Kominz v štúdiu *The Impact of Tourism on Japanese Kyogen (Dopad turizmu na japonský kjógen)*, z ktorej v práci vychádzam.

⁴³ Pracovný preklad z angličtiny: „*They are places we want to visit at least once in our lifetimes. We feel somehow the quality of our lives will be improved by the experience, or lessened if we never make the trip. The most striking and important parallel is the need, in both tourism and religion, for „authenticity“. Seeing a „real“ bone of the Buddha, (...) was a fulfilling experience for the believer.*“

⁴⁴ Jedná sa o nasledujúce umenia: tanec gejší *kjómai* (v podaní tanečnic *maiko*), aranžovanie kvetov *ikebana*, čajový obrad *sadó*, hra na šesť strunovú gitaru *koto*, dvorská hudba *gagaku* a bábkové divadlo *bunraku*.

kjógen, pretože „na programe nič iné nebolo vtipné a neboli v ňom predstavenia s hovoreným slovom“⁴⁵ (1988, s. 200).

Kjógeny dodnes uvádza rod Šigejama zo školy Ókura. A pre Gion Corner, scénu určenú primárne pre zahraničných divákov, upravili kjógen *Bóšibari* (Pripútaný k tyči), pričom originál skrátili na osem minútovú verziu.⁴⁶

V kjógene vystupujú traja herci, pán a dvaja sluhovia – Tarókadža a Džirókadža. Pán na čas potrebuje odísť z domu. Lenže vie, že v jeho neprítomnosti sluhovia radi pijú z jeho saké. Aby tomu predišiel, rozhodne sa jedného uviazať k tyči, a zatiaľ čo sa mu druhý sluha smeje, pán aj jemu uviaže ruky za chrbát a môže spokojne odísť. Sluhovia si však rýchlo uvedomia, že môžu hýbať dlaňami a zápästím, a tak nakoniec napájajú jeden druhého chutným saké, spievajú a tancujú. Pijú, čo hrdlo ráči, a ani si nevšimnú, že sa pán vrátil. Nádobu plnú saké majú sluhovia medzi sebou a na hladine vidia odraz svojho pána. Sú tak opojení, že im nedochádza, že skutočne stojí za nimi a ďalej sa bavia na jeho účet. Kjógen končí scénou, kde je pán nahnevaný na sluhov a tí pred ním utekajú z javiska s prosbou o zľutovanie.

Nebolo náhodou, že sa rod Šigejama rozhodol práve pre tento kjógen. Bol vybraný po precíznej úvahe, pričom predovšetkým zohľadňuje publikum, pre ktoré je fraška určená. Bol zvolený taký kjógen, ktorý by bol živý, divadelný a cudziemu divákovi ľahko zrozumiteľný aj napriek jazykovej bariére. Zrejme tento posledný bod bol jedným z dôvodov pre citeľné zostrihanie hry.

Aj osem minútová verzia kjógenu zachováva zápletku originálu, no každá scéna je skrátaná. Celkový čas frašky je tak skrátaný o viac ako polovicu. A aj napriek takto zásadnej zmene nie je nikde v programe ani inak divákovi spomenuté, že by sa jednalo o upravenú verziu hry (Kominz 1988, s. 201-202). Pozoruhodná je aj skutočnosť, že v Gion Corner hrá väčšinou jeden profesionálny herec a dvaja amatéri, ktorí majú za sebou minimálne osemročný tréning.⁴⁷ Stáva sa, že herci, v závislosti od

⁴⁵ Pracovný preklad z angličtiny: „... *there was nothing else humorous on the program, and there were no performances with spoken lines.*“

⁴⁶ Originál, ktorý uvádza aj *Malé divadlo kjógenu*, má trvanie 23 minút.

⁴⁷ Kominz uvádza, že amatéri za tieto vystúpenia nedostávajú príjem, a zároveň je to jediná príležitosť, kde majú dovolené hrať pred platiacim obecenstvom.

publika a jeho reakcií, pre efekt zveličujú niektoré gestá. Je to však prax, ktorá sa pri tradičných predstaveniach nerealizuje (Kominz 1988, s. 210). Pre rod Šigejama predstavovali tieto predstavenia na prelome šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov 20.stor. zásadný zdroj príjmov a svojim spôsobom napomohli popularite tohto umenia (Kominz 1988, s. 200-204).

Kjógeny prežívali od polovice minulého storočia boom, na národných festivaloch boli čoraz viditeľnejšie a jeho postavenie sa neustále približovalo k statusu *nó* (Kobajaši 2007, s. 165). Neustále väčšia popularita nakoniec spôsobila, že už koncom osemdesiatych rokov pre rod Šigejama vystúpenia v Gion Corner prestali byť tak zaujímavé. Dôvody sú rôzne, jednak nepredstavujú pre herca žiaden kariérny rast, jednak sa nejedná o *pravé* kjógeny, ale predsa len zahraničné obecenstvo je pre hercov o niečo lákavejšie, pretože reaguje spontánnejšie a nebojí sa dať najavo svoje city v porovnaní s Japoncami (Kominz 1988, s. 204). Táto japonská zdržanlivosť je vysvetlená úslovím, ktoré pochádza z konfuciánskej filozofie a hovorí „*Pre muža je úsmev na jednom líci každý tretí rok tak akurát.*“⁴⁸ (Kobajaši 2007, s. 149)

Aj keď pôvodná myšlienka založenia Gion Corner počítala s tým, že cieľové publikum bude výlučne zahraničné, od roku 1970 začali predstavenia navštevovať aj samotní Japonci. Kominz uvádza, že na konci osemdesiatych rokov 20.stor. sa publikum z jednej pätiny skladalo z japonských divákov (Kominz 1988, s. 205). Je to pozoruhodný jav z viacerých dôvodov.

Prvým je, ako tvrdí Kominz, že aj keď boli diváci informovaní, že „*sa dívajú na pravé tradičné umenia, zahraničné publikum je podozrievavé, že ich nevidia predvádzané v tradičnom kontexte*“⁴⁹ (1988, s. 205). A práve účasť japonského publika vytvára dojem *autentickosti*. Vzniká zaujímavý psychologický efekt, pretože prítomnosť domáceho publika slúži cudzincom ako potvrdenie kvality predstavenia - „*Japonci by tu vôbec neboli (...), ak by šou nebola hodnotná*“⁵⁰ (1988, s. 205).

⁴⁸ Pracovný preklad z angličtiny: „*For men, a smile on one cheek every third year, is enough.*“

⁴⁹ Pracovný preklad z angličtiny: „*... they are seeing genuine traditional art, the foreign spectators suspect that they are not seeing them performed in a traditional context.*“

⁵⁰ Pracovný preklad z angličtiny: „*Japanese would not be there after all (...), if the show were not worthwhile.*“

Druhým dôvodom je, že sa neustále zvyšovala účasť domáceho publika v Gion Corner, aj napriek vzrastajúcej popularite (tradičných) kjógenov v tomto období. Kominz vidí odpoveď na túto paradoxnú situáciu v tom, že stále menej Japoncov sa o tradičnom umení dozvedá od svojej rodiny a priateľov (1988, s. 206). Zároveň prijímajú obraz tradičného umenia, ktorý sa prezentuje turistom popularizovanou formou, za pravdivý. *„Tradičné umenia sú neznáme a nádherné formy neprepojené s denným životom, ale vidieť ich, môže rozšíriť vlastné povedomie, ukazujúc Japoncom „odkiaľ pochádzajú“ a ukazujúc cudzincom kultúrnu a historickú „rozdielnosť.“ McCannell verí, že maximálna „integrácia“ turizmu a denného života nastáva vtedy, keď miestni nachádzajú potrebu a hodnotu vo využívaní zariadení, ktoré sú pôvodne špecificky určené pre turistov“*⁵¹ (Kominz 1988, s. 206).

Je to vlastne zaujímavý paradox, keď sa turista, podvedome hľadajúci autenticitu, sa utvrdí v jej nájdení ilúziou, že na predstavenie chodia aj domáci. Pričom samotní Japonci, ktorí do Gion Corner smerujú, sú na ceste za objavom hodnôt svojich vlastných tradičných umení. Preto Kominz vo svojej práci upresňuje otázku autenticity na otázku definície podmienok, ktoré sú nutné pre autentickú produkciu. Dochádza k záveru, že ak by sme za požiadavku autenticity stanovili sociálne a finančné fungovanie spoločnosti pred dobou Meidži (1868 - 1912), potom by sa žiadne súčasné predstavenie nemohlo považovať za autentické. Zároveň si však uvedomuje, že (najmä západný) turista si prichádza na svoje, keďže sa stretáva s odlišnou kultúrou, ktorá mu *„pomáha povedať o tom, kým dnes je, a odkiaľ „pochádza“ jeho spoločnosť, a ukazuje mu ako ďaleko prišiel“*⁵² (1988, s. 211).

Predstavenie siedmich tradičných umení v jeden večer na jednej scéne, ktoré ponúka Gion Corner, je jediné svojho druhu v Japonsku. Preto je z tohto pohľadu jeho vplyv na podobu a prax uvádzania kjógenov zrejme zanedbateľný. No skutočnosť, že sa predstavenia konajú dva až trikrát denne (v zime býva obvyčajne len jedno), svedčí

⁵¹ Pracovný preklad z angličtiny: *Traditional arts are unfamiliar and beautiful forms unconnected with daily life, but seeing them can enhance one's self awareness, showing Japanese „where they come from,“ and showing „foreigners cultural and historical „otherness.“ McCannell believes that ultimate „integration“ of tourism and daily life occurs when locals find convenience and value in using facilities originally designated specifically for tourist.“*

⁵² Pracovný preklad z angličtiny: *„They help to tell (him) about who he is today, and where his society „came from,“ and show him how far he has come.“*

o značnej popularite. Z tohto dôvodu je zaujímavé sledovať, ako sú umenia s prastarou tradíciou schopné meniť svoju tvár v mene popularizácie kultúry.

VI. FRAŠKA O KADI

VI. 1 LA FARCE DU CUVIER

Fraška o kadi je európska fraška od neznámeho autora, ktorá vznikla v období stredoveku vo Francúzsku. Rovnaký námet už spracováva fablel z 13. storočia od Hue Peaucélea (Kolár 1950, s.6). Pôvodný rukopis sa síce nedochoval, ale fraška sa našla v dvoch rôznych edíciách. Staršia verzia je súčasťou antológie, ktorú vlastní Britské múzeum. Odborníci sa zhodujú na tom, že ju vydal Jehan Cantarel v Lyone medzi rokmi 1532 až 1550.⁵³ Druhá verzia frašky bola nájdená v knižnici v Kodani. Kniha vydaná v Lyone roku 1619 obsahuje deväť hier vrátane Frašky o kadi, ktorá je mierne odlišná od londýnskej (Hue – Rousse 1971).

Vo fraške vystupujú tri postavy. Jacquinot, jeho manželka a jej matka. Jacquinot je absolútne nespokojný so svojim životom odkedy sa oženil. Od svojej ženy dostáva neustále početné úlohy, ktoré musí v domácnosti splniť. Úloh je čoraz viac, pretože manželka mu postupne pridáva aj z vlastných povinností. A keďže muž prehlási, že si ich nie je schopný zapamätať, jeho svokra navrhne, aby si všetky spísal. Jacquinot súhlasí a hneď začne spisovať na papier všetky povinnosti, ktoré mu spoločne manželka s matkou diktujú. Keď sú hotoví, muž zoznam podpíše a zaviazhe sa plniť všetky spísané úlohy, no iné nič. Ženy sú spokojné a matka odchádza. V momente, keď Jacquinot podľa dohody pomáha svojej žene žmýkať bielizeň v kadi, manželke podkĺzne ruka a do kade spadne. Volá o pomoc, aby ju jej milovaný muž vytiahol alebo aspoň zavolať pomoc, no ten všetko odmieta, pretože sa k žiadnym podobným úlohám nezaviazal. Žena sa teda topí až kým sa opäť neobjaví matka, ktorá podobne neúspešne žiada muža o pomoc. Jacquinot manželku nakoniec vytiahne pod podmienkou, že sa stane pánom domu on a žena sa začne opäť starať o domácnosť.

Jessica Davis zaraďuje Frašku o kadi medzi frašky s inverznou štruktúrou, pretože v nej dochádza k výmene komických úloh – po počiatočnom ponížení prichádza pomsta (2005, s. 105-106). Hra je totiž vystavaná tak, že v prvej polovici je nositeľom tejto úlohy práve Jacquinot ako submisívny manžel, ktorý sa necháva utláčať

⁵³ Oba české preklady Frašky o kadi, s ktorými pracujem, sú prekladmi tejto londýnskej verzie.

svojou vlastnou ženou a svokrou. V druhej polovici komickú úlohu preberá manželka, keď spadne do kade a začne sa v nej topiť. Dopláca na svoju bezohľadnosť, panovačnosť a takmer až diktátorské chovanie tým, že ju jej muž odmieta z kade vytiahnuť. Pointa vtipu vyplýva zo „symetrickej konštrukcie, ktorá ju tak robí uspokojujúcou a precíznosti, s akou je zbraň útoku obrátená na útočníka“⁵⁴ (Davis 2005, s. 107). Po počiatočnom ponižovaní Jacquinota prichádza nečakane obrat a obeti krutého zachádzania je dovolené pomstiť sa.

Fraška v sebe karikuje dva rôzne aspekty, ktoré budeme ďalej bližšie analyzovať. V prvom rade zobrazuje manželský život, konkrétne úlohy ženy a muža v ňom. V druhom rade sa obúva do právnej zložky, ohľadne striktného dodržiavania zmlúv.

Na začiatku vidíme pár, v ktorom sú z konzervatívneho pohľadu tradičné manželské role prehodené. Žena neustále podkopáva manželovu autoritu a spolu s matkinou pomocou ho núti, aby vykonával väčšinu domácich prác. Okrem toho ho obe predovšetkým slovne neustále ponižujú. Dochádza to až tak ďaleko, že divák pomaly získava dojem, že Jacquinot zo seba necháva robiť boxovacie vrece. Autoritatívne postavenie manželky veľmi aktívne podporuje matka: „*Své ženě byste hlavně sloužit měl, tak jak se na hodného chotě sluší a patří*“ (Christov)⁵⁵

Frustrovaný muž stojí medzi ženami v slepej uličke, súčasne na neho obe vyvíjajú tlak, ktorému sa nedokáže postaviť. Jeho správanie však nie je úplne rezignované. Síce nie je schopný niečo aktívne zmeniť, ale vynakladá dosť energie na ponosovanie sa nad svojou situáciou ako pred divákmi, tak pred ženami. Z jeho uhlu pohľadu je manželstvo len utrpenie a súženie bez štipky radosti. V momente, keď žena spadne do kade, je z jeho prejavu cítiť uvoľnenie. Na matkinu otázku, ako sa páru darí,

⁵⁴ Pracovný preklad z angličtiny: „*It is the symmetry of this construction which makes it so satisfying, and the precision with which the weapon of attack is turned back upon the attacker.*“

⁵⁵ V práci citujem z nepublikovaných českých prekladov *Frašky o kádi*, ktoré som pre svoj výskum dostala k dispozícii od Tomáša Pavčíka. Preklady sú v dvoch verziách. Veršovaný preklad je od Pavla Drábka v spolupráci s Tomášom Pavčíkom, druhá prozaická verzia je od Petra Christova, ktorá je prekladom londýnskeho vydania. Pre porovnanie pracujem aj s anglickým prekladom od Oscara Mandela, ktorý je prístupný v elektronickej podobe na nasledujúcej internetovej stránke: http://www.goldenstag.net/players/Scripts_PDF/TheWashtub.pdf Bohužiaľ, nie je u nej uvedené o preklad ktorej francúzskej verzie sa jedná. Anglická verzia sa v určitých miestach líši od českých prekladov, preto pokladám za dôležité sa o rozdieloch zmieniť.

odpovedá s úľavou: „Dobře, moc dobře, žena mi skoro umřela. Všechno, co jsem si přál, se vyplnilo. Jsem bohatší, než jsem se kdy vůbec nadál.“ (Christov)

Žena sa k mužovi správa obzvlášť hrubo a snaží sa neho presunúť veľkú časť domácich prác. Pôsobí tým značne povýšenecky a vplyvne, keďže je schopná si z muža robiť poskoka. Zároveň tým, že na muža nie je sama a v jej jednaní ju aktívne podporuje matka, jej pridáva na sebavedomí a odvahe. Jej jednanie však môže byť motivované ešte jedným špecifickým aspektom. Vo fraške sa totiž objavuje jedna „maličkosť.“ Manželia spolu majú dieťa a tejto skutočnosti sa týka aj značná časť mužových úloh na zozname.

„Matka: *Když se dítě v noci vzbudí, tak se o něj postaráte, ať to bude doma nebo kdekoli jinde. Budete ho koupat, chovat, nosit a pokojíček mu uklidíte třebaš o půlnoci.*

Žena: *Posrané gaťky našeho dítěte vyprat a vymáchat v potoce.“*

(Christov)

V anglickej verzii však obe repliky hovorí žena.

„Žena: *V noci, ak sa dieťa zobudí – a budí sa stále – je tvojou povinnosťou vstať aby si ho uspal, nosiť ho a chodiť s ním hore dole po izbe bez ohľadu na to, ako je neskoro.*

Žena: *(Prat) špinavé plienky dieťaťa.“⁵⁶*

Z anglického prekladu sa ďalej ešte dozvedáme, že manželia sú už rok svoji,⁵⁷ čo je tiež informácia smerujúca k tomu, že dieťa je ešte pomerne dosť malinké. Ale aj bez tejto správy môžeme dedukovať, že dieťa má zopár mesiacov, keďže rodičia potrebujú

⁵⁶ Pracovný preklad z angličtiny:

„Wife: *At night, if the baby wakes up – and he does all the time – it’s your duty to get out of bed to rock him and carry him and walk him up and down the room no matter how late it is.*

Wife: Baby’s dirty diapers.“ (Mandel 1998, s. 2 a 4)

⁵⁷ Mother: „*All I meant is – this is only your first year of marriage, dear mousy.“* (Mandel 1998, s.1)

prať jeho plienky. Je teda vo veku, kedy vyžaduje neustálu starostlivosť a pozornosť. Pre čerstvé matky je to obyčajne ešte aj v dnešnej dobe veľmi prekvapivá životná skúsenosť, na ktorú nemusia byť absolútne pripravené. To by mohol byť prípad aj Jacquinotovej manželky, ktorá je zahltená množstvom povinností v rolách manželky, matky a domácej gazdinej. Spôsob, akým by sa z takého kolotoča mohla vymotať a dopriať si chvíľu vytúženého pokoja, je postupne previesť úlohy na manžela. Keďže ide o frašku, situácia je vyhrotená do absurdných rozmerov a naloží mu povinnosti všetky.

Vzájomný vzťah manželov je vykreslený v dvoch extrémnych podobách. Buď všetko nesie na svojich pleciach muž alebo žena. Je to vzťah, ktorému chýba rovnováha. V prvej polovici robí poskoka Jacquinot, v závere sa k podradenému postaveniu slúžky zaväzuje sľubom manželka *„ale odted' s velkou pílí celou domácnost spravovat budu a pánovi budu dělat sluhu, jak právem také přísluší“* (Drábek). Manželstvo je zobrazené ako neustály boj o post pána vo vzťahu, pričom ten „slabší“ musí robiť sluhu.

Záverečné mužovo víťazstvo však pôsobí otázne. Jacquinot hovorí: *„Od této chvíle budu pán, když to žena slibuje.“* (Drábek) Muž teda bude pánom domu len do chvíle, než žena sľub poruší. Ešte citeľnejšie je vratkosť mužovho víťazstva vidieť v anglickej verzii, kde Jack potom, ako vyťahne ženu z kade hovorí *„Tak teda, vyzereá to, že od teraz budem pánom ja – keďže tak hovorí moja žena.“*⁵⁸ To, či bude pánom domu Jacquinot alebo nie, v konečnom dôsledku rozhoduje aj tak žena. Z toho teda vyplýva, že pánom domu je neustále ona.

Samotný zoznam všetkých mužových povinností by sám o sebe nebol ničím obzvlášť zaujímavým. To sa však mení vo chvíli, keď ho má Jacquinot podpísať. Obyčajný list papiera sa tým mení na určitý typ zmluvy, písomný sľub, ku ktorému sa muž zaväzuje. Je to moment, kedy sa v hre začína objavovať právnická zložka.⁵⁹ Je

⁵⁸ Pracovný preklad z angličtiny: *„Well, then, it looks as if I'll be in charge from now on – since my wife says so“* (Mandel 1998, s. 4).

⁵⁹ Výskyt právnickej zložky vo fraške nie je vlastne nič prekvapujúce. V inej forme sa právnou otázkou zaoberá aj ďalšia značne rozsiahlejšia stredoveká fraška: Fraška o Majstrovi Pathelinovi. Potreba zaoberať sa touto otázkou bola zrejme spôsobená tým, že jednou z tradičných fakúlt, ktoré boli súčasťou univerzít zakladaných od 11. storočia v Európe, bola práve právnická. A teda ťažkosti súvisiace napr. s podpisom zmlúv boli pre ľudí očividne známym problémom. Koniec koncov, je to bežný problém aj súčasného sveta.

prostriedkom, ktorý dovedie ďalší vývoj hry do úplnej absurdity. Jacquinot sa zaviazal plniť výhradne iba spísané úlohy a žiadne iné. Je to moment, kedy právo získava vyššie postavenie než ľudský zmysel pre záchranu života.

Bezprostredne po podpísaní zoznamu sa hrou náhody dostáva manželka do situácie, kedy je nútená po manželovi vyžadovať niečo, čo sa na zozname jeho úloh nenachádza. A aj napriek tomu, že jej ide o život, manžel tvrdohlavo odmieta splniť, o čo ho žiada. Opakovane predčítava celý zoznam svojich povinností, no nič v zmysle „zachrániť žene život,“ „vytiahnuť ženu z kade,“ či „zavolať pomoc“ sa na ňom nenachádza. Nie je to iba čisto o uprednostnení dodržania právnej stránky veci pred záchranou života. Scéna naznačuje, že žena prekročila všetky hranice a mužov pohár trpezlivosti pretiekol. Jacquinot sa teda radšej rozhodne pre korektnú voľbu z právneho hľadiska, než jasnú voľbu z ľudského hľadiska, ktorou by sa musel k svojmu dovtedajšiemu životu a predovšetkým manželke vrátiť.

Je trochu prekvapivé, že v závere teda sám Jacquinot nenástojí na písomnom sľube od manželky. Fraška by tak mohla vyznieť ešte absurdnejšie a vtipnejšie. No zároveň tým, že žena nič podpisovať nemusí, je pravdepodobnejšie, že svoj sľub čoskoro opäť začne porušovať.

Postava matky je vo fraške obzvlášť pozoruhodná z troch dôvodov. Prvým je jej nápad ohľadne spisovania zoznamu. „*No tak abyste si to mohl líp zapamatovat, bylo by asi nejlepší, kdybyste vytáhnul kus papíru a hezky pod sebe si napsal, co všechno se po vás chce.*“ (Christov) Že Jacquinot odmieta pomôcť topiacej sa žene, má paradoxne v konečnom dôsledku na svedomí práve matka.

Druhým dôvodom je jej prítomnosť, resp. neprítomnosť na scéne. Kým Jacquinot so ženou sú na scéne po celý čas, matka odchádza po podpísaní zmluvy a vracia sa až v momente, kedy sa jej dcéra topí v kadi. Matkin odchod iniciuje žena „*Můžete jít matko, sbohem buďte*“ (Christov) vo chvíli, keď Jacquinot podpísal zoznam povinností. Akoby prítomnosť svojej matky potrebovala do toho kľúčového momentu podpisu, pretože obe ženy spoločne sú schopné na Jacquinota vyvinúť väčší a účinnejší tlak, ktorému sa skôr podvolí. Zároveň teda odchod matky spôsobí vyrovnanie síl, Jacquinot a žena stoja oproti sebe jeden na jedného. Preto sa potom muž dokáže

umierajúcej žene konečne vzoprieť. Ale len do chvíle, kým sa na scéne opäť neobjaví matka a muž nájde alternatívne riešenie situácie.

Tretím dôvodom je jej meno. Postava samotná sa síce označuje ako ženina matka, ale vo fraške sa objavuje aj jej meno – Žaketa, vo francúzštine *Jacquette*; ženská verzia mena *Jacquinot*.

Ešte je potrebné spomenúť jednu špecifickú odlišnosť medzi českým a anglickým prekladom. Menších rozdielov sa v anglickej verzii v porovnaní s českými nachádza viac. Niektoré sme už spomínali a nie zakaždým ide o zásadný rozdiel, preto nebudeme venovať pozornosť všetkým. Jedna pasáž má však v rôznych prekladoch diametrálne odlišný význam a na tú sa bližšie pozrieme. Ide o posledný bod zoznamu, resp. o dialóg tesne pred podpisom zmluvy. Prvá česká verzia v próze vyzerá takto:

„Matka: A hlavně se nikdy nesnažte, se ze všeho nějak vyvlíknout.

Jeníček: Do čtrnácti dnů, do měsíce nejpozději se pravda určitě ukáže.

Žena: Tyhlelenty nářky musím poslouchat aspoň pětkrát šestkrát každý den!

Jeníček: Vždyť už ani slovo navíc ode mě neuslyšíte. Panebože, pětkrát šestkrát, ani dvakrát a spíš ani jednou. Ale od nynějška už ani jedno slovo zbytečně!“

(Christov)

Druhá veršovaná verzia znie nasledovne:

„MATKA *A taky se opovažte
někdy tomu listu vzepřít.*

JAQUINOT *Uvidíme, co z toho budete mít
za dvě neděle či měsíc.*

ŽENA *Denně šestkrát nebo i víc*

si musím tohle vyslechnout.

JAQUINOT *Nic takového při spasiteli!*
Šestkrát nebo víc! Svatej Jiří!
Šestkrát nebo víc! Kdyby dvakrát!
Pro rány boží, nic takového!“

(Drábek)

Kým oba české preklady sú značne podobné, obsah anglickej verzie je podstatne odlišný, pretože dopĺňa ešte jeden nový bod na zoznam:

„Matka: *A ešte jedna vec. Tu a tam si vyhradíš čas na to, aby si jej doprial vieš čo.*

Jack: *Doprajem jej ukážku o dva týždne alebo o mesiac.*

Žena: *No určite! Každý deň päť alebo šesťkrát! Minimálne! To je tiež príkaz.*

Jack: *Pre Boha, to odmietam! Päť alebo šesťkrát! Všetci svätí pomôžte mi! Ani päť alebo šesť ani dva alebo trikrát. To nezvládnem!“⁶⁰*

Na túto pasáž totiž neskôr nadväzuje ešte jedna Jacquinetova replika, keď recituje svoje povinnosti zo zoznamu, zatiaľ čo jeho žena volá o záchranu. Opäť sa pozrieme na jednotlivé preklady v rovnakom poradí:

„Jeníček: *Leštit, opravovat, milovat...“*

(Christov)

„JAQUINOT *Líbat, objímat a řádně smejčit.“*

(Drábek)

„Jack: *Vyprášiť ťa päťkrát za deň.“⁶¹*

⁶⁰ Pracovný preklad z angličtiny:

„Mother: *Oh, one more article. Now and then you'll steal a moment to give her a bit of you know what.*

Jack: *I'll let her have a sample in two weeks or a month.*

Wife: *Oh, really? Every day, five or six times. At least! That's an order, too.*

Jack: *I refuse, by the living God! Five or six times! All the saints help me! Neither five or six nor two or three. I can't do that!“* (Mandel 1998, s. 4)

Anglická verzia, na rozdiel od českých, v sebe nesie v oboch situáciách citel'ny sexuálny podtext. Nie je to nič prekvapujúce, pretože stredoveké frašky sú charakteristické určitou mierou obscénosti, vďaka čomu na ne bolo nazerané ako na prízemný druh zábavy. Z tohto dôvodu je zvláštne, že sa v londýnskej verzii, z ktorej vychádzajú české preklady, nenachádza.

V českých prekladoch potom dochádza k tomu, že muž predčítava položky zo zoznamu, ktoré mu predtým neboli nadiktované. Vzhľadom k tomu, že sa fraška odohráva v reálnom čase, vyzerá to, akoby niekde došlo k výpadku.

Tento rozdiel môže byť spôsobený tým, že anglický preklad vychádza z iného textu ako české. Anglický preklad obsahujúci sexuálny podtext je však pomerne rozšírený ako uvidíme v nasledujúcej kapitole.

Posledná poznámka sa týka rôznych verzií mužovho mena. Jednotlivé preklady používajú rozličné označenie pre hlavnú mužskú postavu. Jedná sa však zakaždým o rovnaké meno. Česká verzia francúzskeho mena Jacquinot je Jan, zdrobnene Jeník. Anglická verzia je John a jedna z jeho možných obmien je Jack.

⁶¹ Pracovný preklad z angličtiny:
“**Jack**: *Knock you up five times a day.*” (Mandel 1998, s. 6)

VI. 2 SUSUGIGAWA

Po druhej svetovej vojne sa začali podľa vzoru tradičných kjógenov tvoriť frašky nové. Nebola to jednoduchá úloha a stávalo sa veľmi často, že sa po jednom, maximálne dvoch uvedeniach na hry rýchlo zabudlo (Iezzi – Salz 2007, s. 88). Inšpiračné zdroje sa neobmedzovali len na japonskú kultúru, ale siahli aj po európskej tradícii. „*Za povšimnutie stojí, že Susugigawa (...), adaptácia stredovekej francúzskej frašky, sa po storočí stala prvým kjógenom, ktorý bol pridaný do oficiálneho repertoáru (iba školy Ókura)*“⁶² (Iezzi – Salz 2007, s. 88). Jedná sa o Frašku o kadi.

Frašku konvertoval na kjógen v 1952 Tadasu Iizawa a v tom istom roku bol aj prvýkrát uvedený na javisku (Iezzi – Salz 2007, s. 88). Predstavenie hrali študenti-herci a malo veľký úspech. Zúčastnil sa ho aj divadelný kritik Asami Kitagiši, píšuci pre noviny *Asahi šimbun*. Predstavením bol tak nadšený, že rodu Šigejama obratom naznačil, že by *Susugigawa* bola veľmi zaujímavá v podaní profesionálnych hercov kjógenu (Iezzi – Salz 2007, s. 88).

Aj keď sa jedná o novo vznikajúce hry, ich texty sú tvorené v tradičnom archaickom jazyku, ako je zvykom pôvodných hier. „*Pohybový vzorec obsahuje tradiční úvodní popis vlastní postavy – nanori, gradaci děje podle principu džó-ha-kjú (pozdolný začátek – stupňující se hlavní část – gradující finále) (...). Neméně zajímavým prvkem jsou zde i kostýmy, které většinou střihem vycházejí z kostýmů tradičních, ale jsou různě komicky upraveny*“ (Hýbl 2003, s. 122).

Kjógen bol teda kompletne prepracovaný. V spolupráci s japonským filmovým a divadelným režisérom Tecúdži Takečim nanovo prepracoval rod Šigejama jazykovú stránku hry a pridal štylizáciu pohybu. Fraška musela podstúpiť okrem formálnych aj obsahové úpravy, aby zodpovedala japonským konvenciám.

Zmena nastala v prostredí, kde sa dej hry odohráva. Z pôvodného interiéru sa scenéria presunula von k rieke. „*Manželovo slabošstvo sa vysvetlilo skutočnosťou, že je*

⁶² Pracovný preklad z angličtiny: „*Remarkably, Susugigawa (...), an adaptation of a medieval French farce, became the first kyogen play in a century to be added to the official repertoire (of the Ókura school only).*“

adoptovaným synom, čo je tradične slabým postavením v Japonsku“⁶³ (Iezzi – Salz 2007, s. 89). A záver kjógeny nekončí šťastne, ako na prvý pohľad pôsobí európska verzia, ale pre kjógeny typickým útekem zo scény.

Je pozoruhodné, že adopcia má v Japonsku veľmi dlhú tradíciu a je bežne vykonávanou praxou. Konfuciánska filozofia, v ktorej je patriarchálna rodina vzorom spoločnosti, dovoľovala rodinám nemajúcim potomka adoptovať dieťa z inej rodiny rovnakej spoločenskej vrstvy. Adoptované dieťa vždy prevzalo meno adoptívneho otca a bolo považované za plnohodnotného člena a dediča rodiny. Zároveň v rodinách, ktoré nemali syna, bolo bežné adoptovať manžela dcéry za syna, ktorý sa zároveň stal aj dedičom (Frédéric 2002, s. 7).⁶⁴

Postava svokry vyžadovala masku, no v klasickom repertoáre sa nenachádzala postava starej matky, preto sa nechala vyrobiť nová u umeleckého rezbára. Nakoniec však nebola vyhovujúca a tvorcovia siahli po maske „zvráskaveného, bezpohlavného starého otca používanej v *Makura Monogurui* (Vankúš blázna)“⁶⁵ (Iezzi – Salz 2007, s. 89).

Premiéra kjógeny Susugigawa sa konala 2. 7. 1953 a bola okamžitým úspechom. Hrala sa po scénach v Tokiu, Nagoji a Ósake a pevne sa zaradila do repertoáru školy Ókura.

V roku 1986 bola Susugigawa uvedená v anglickom preklade divadelnou skupinou Noho pod názvom *Manžel pod papučou*.⁶⁶ Síce zachovala formu kjógeny, no došlo k malým jazykovým úpravám, resp. vložkám. „Úsek z originálnej stredovekej frašky o „dopraješ žene trochu vieš čoho“ boli znovu vložené, sprevádzané posmievaním sa impotentnému manželovi s „povädnutým“ vejárom“⁶⁷ (Iezzi – Salz 2007, s. 90). Zároveň sa na mužov zoznam pridávala nová povinnosť v závislosti od toho, pre akého sponzora či univerzitu bolo predstavenie určené. Pozoruhodnejšia je

⁶³ Pracovný preklad z angličtiny: „The Husband’s wimpishness was explained by the fact, that he was an adopted son, traditionally a weak position in Japan.“

⁶⁴ V Japonsku nie je pokrvná príbuznosť rozhodujúcim faktorom, na rozdiel od kultúr Západu.

⁶⁵ Pracovný preklad z angličtiny: „crinkled, genderless grandfather mask used in *Makura Monogurui* (Pillow Crazy).“

⁶⁶ Originálny titul znie *The Henpecked Husband*

⁶⁷ Pracovný preklad z angličtiny: „lines from the original medieval farce about „giving your wife a little you-know-what,“ were reinserted, accompanied by mocking the impotent Husband with a „limp“ fan.“

však prvá informácia. Autori hovoria o *znovu vložení* časti z pôvodnej Frašky o kadi. Pre anglicky hovoriacu spoločnosť je teda zažitá v podobe, ktorá v sebe nesie sexuálny podtext. Význam, ktorý sa v českých prekladoch nenachádza.

O štyri roky neskôr začala divadelná skupina Noho v spolupráci s rodom Šigejama hrať kjógen bilingválne. Konflikt sa rozohrával medzi americkým manželom, ktorý rozprával anglicky, a japonskou manželkou a jej matkou, ktoré stvárňovali herci rodu Šigejama.

Pozrime sa teda bližšie na to, ako vyzerá Fraška o kadi v novom japonskom šate pod názvom Susugigawa.⁶⁸

Postavy zostali rovnaké, no žiadna z nich už nenesie konkrétne meno. Ako už bolo spomenuté, dej sa odohráva vonku pri rieke. Muž je neustále terorizovaný manželkou a svokrou, ktoré mu nestále prikazujú plniť ďalšie a ďalšie povinnosti. Keďže ich je príliš veľa, dôjde na spísanie zoznamu všetkých mužových úloh. Keď manželka nakoniec spadne do rieky (pritom, ako sa z nej snaží vyloviť svoje drahocenné kimono), muž ju odmieta vytiahnuť, pretože nič v takom zmysle sa na zozname nenachádza. Až po sľube, že sa stane pánom domu sa podujme topiacu sa ženu zachrániť. Kjógen však končí mužovým útekom zo scény pred rozzúrenou manželkou.

Kjógen vypustil právnu stránku, ktorá je zrejmá v pôvodnom francúzskom originály. Teraz totiž nikto z prítomných nevyžaduje, aby muž zoznam podpísal. Zostala teda iba téma vzťahová.

Muž je o niečo zbabelejší, pretože sa nad svojím údelom ponosuje iba v prípade, že je na scéne sám alebo hovor smeruje na publikum. V momente, keď stojí zoči-voči manželke alebo svokre, je nimi okamžite zastrašený.

„Žena: *Ach ták... Tak ty se bojíš maminky... A ze mně strach nemáš?!?*

Muž: *Strachy se třesu, strachy se třesu!“*

⁶⁸ Analýza je možná na základe pracovného prekladu kjógenu Susugigawa, ktoré mi pre účely práce láskavo poskytlo Malé divadlo kjógenu.

(Hýbl 2010)

Pozoruhodné je, že nápad ohľadne spísania zoznamu má práve muž. Napriek tomu, že je strašne nešťastný z toho, ako ho ženy neustále nejako zamestnávajú, dobrovoľne prichádza s takýmto riešením. Dokonca aj sama svokra sa čuduje: „*To se snad ani nehodí, aby takovýhle trouba měl tak dobrý nápad*“ (Hýbl 2010). Rovnako tak v momente, keď je zoznam úplný, a muž má potvrdené, že čo na zozname nie je, sa ho netýka, pôsobí veľmi spokojne a veselo. A potom, ako počuje ďalšie posmešky na svoju osobu, hodí manželkino kimono do rieky. Keďže sa jedná o jej najdrahšie kimono, žena sa po ňom vrhá do rieky. Muž sa tým ocitá v situácii, kedy sa snaží vyjednať si postavenie pána domu za záchranu svojej neznesiteľnej manželky. Sľub mu však dáva svokra, ktorá by v tej chvíli urobila čokoľvek, aby jej dcéru zachránil.

„Tchýně: *Jen, pro všechno na světě, vytáhni moji dceru!*

Muž: *A aby bylo jasno: hlava rodiny jsem tady já!*

Tchýně: *Hlava rodiny... hlava rodiny!“*

(Hýbl 2010)

Samotná manželka však nič nesľubuje, preto keď ju muž konečne z rieky vytiahne, v ich vzťahu sa nič nemení. Muž, po prvotnom pokuse presadiť svoju autoritu, začína byť veľmi rýchlo opäť bojzlivý, až začne ženu prosiť o zľutovanie a rýchlo odchádza.

„Žena: *Ty pacholku!*

Muž: *Co mi chceš?*

Žena: *Mizero! Žena se ti topí – a ty si tu klidně čteš? Ty bídáku! Ty ničemo!!*

Muž: *(dvakrát bojácný náznak dupnutí)*

Jak to mluvíš – s hlavou rodiny?

Žena: *Jaká hlava rodiny?!?! Ty chcípáku – mám tě zakousnout nebo roztrhat na kusy?*

Muž: *Slitování, nech mě být!“*

(Hýbl 2010)

Muž teda v kjógene zostáva v závere v rovnakej pozícii ako bol na začiatku. Jediný krátky úsek, kedy zobral veci do svojich rúk, bolo v momente, keď do rieky hodil kimono. Bola to chvíľa, kedy sa stal pánom situácie, no len dovtedy, kým nevytiahol svoju manželku z rieky. Vo Fraške o kadi však ide skôr o náhodu, že žena do kade spadne a muž má náhle šancu vyjednať pre seba lepšie podmienky.

Manželka so svojou matkou v kjógene konajú o niečo individuálnejšie. Na začiatku sa tiež na scéne objavuje každá zvlášť, aby mužovi nadelila nejakú vlastnú úlohu. Kým vo francúzskej fraške pôsobia na Jacquinota spoločne, v japonskej adaptácii je na muža vyvíjaný nátlak z dvoch rôznych strán. Ženy síce ťahajú za jedno lano na rovnakej strane, no každá za vlastný koniec. Kým žena chce, aby muž vypral bielizeň, objaví sa svokra a chce, aby jej nanosil vodu, lebo sa chce kúpať. Akciu okolo samotného zoznamu zvládnu obstaráť ženy samy. Svokra má pri sebe papier a štetec a zoznam píše vlastnoručne manželka.

Podobne ako vo Fraške o kadi, aj v Susugigawe žena diktuje mužovi povinnosť prať detské plienky: „*Áá... málem bych zapomněla: vypere plínky – jak ty strašně páchnou... to taky bude ode dneška dělat manžel.*“ (Hýbl 2010) Ale žiadne ďalšie povinnosti ohľadne dieťaťa muž nedostáva, ani sa na iných miestach starostlivosť oň nespomína. Akoby sa na neho úplne zabudlo.

„Žena: *Že jsme si to ale zařídily?*

Tchyně: *My teď vlastně celé dny nemusíme dělat vůbec nic?!“*

(Hýbl 2010)

V kjógene nájdeme zakomponovaných viacero prvkov, vďaka ktorým intenzívnejšie pociťujeme japonskú atmosféru. Múka sa používa na prípravu *soba* rezancov, miesto pečenia chleba sa musí lúpať a variť *ryža*, alebo je nutné pripraviť polievku *miso*.

Rovnako nezanedbateľná je aj prítomnosť buddhizmu. Jednou zo svokriných požiadaviek je: „*taky tohle: připraví obětiny na oltář*“ (Hýbl 2010) Muž si svoj neblahý úděl nezdôvodňuje len tým, že je adoptívnym synom, ale aj nepriaznivou karmou: „*To je ale fůrie! Po světě chodí rozmanité štěkny, ale tomuhle se nevyrovná nic! (...) Netuším, jaké svazky z minulých životů mě dovedly do svazku právě s touhle.. Ale co se dá dělat. Tak snad abych pral.*“ (Hýbl 2010) Aj samotná svokra dochádza k rovnakému vysvetleniu: „*Jakým úradkem nebes si moje dcerunka vzala takového tajtrlíka! To dozajista bude následek minulých životů!*“ (Hýbl 2010)

Napriek rôznym zmenám, ktoré Fraška o kadi podstúpila v procese transformácia na japonský kjógen, nestratila nič zo svojej nadčasovosti a aktuálnosti. Práve naopak, získala nádych čerstvosti, vďaka čomu je pre európskeho diváka dokonca atraktívnejšia. Herecká štylizácia v pohybovom a jazykovom výraze dodáva fraške ďalší zdroj komiky. A v takejto podobe sa dnes predkladá európska tradícia pozmenená japonským duchom českému divákovi. Malé divadlo kjógenu z Brna uvádza kjógeny po Českej republike i na Slovensku.

VII. MALÉ DIVADLO KJÓGENU MDK

VII. 1 VZNIK MDK

Pre vznik nového projektu sú nutným predpokladom väčšinou dve veci. Jednak je to tvorivá myšlienka a potom nadšenec, ktorého pohltí. Pre MDK je prvým takýmto nadšencom režisér, mím, dramatik, prekladateľ, spisovateľ a odborník na pohybové techniky štylizovaného divadla Hubert Krejčí. Jeho tvorba je inšpirovaná množstvom divadelných prúdov, či už klasickými alebo modernými. Jedná sa napríklad o staré bábkové hry, *commediu dell'arte*, alžbetínske divadlo, viedenské ľudové divadlo, ázijskú divadelnú tradíciu, absurdnú drámu alebo brakovú literatúru (Portál české literatury, 2006). V osemdesiatych rokoch minulého storočia sa tento umelec začal zaoberať práve ázijskými divadelnými formami. Z ruštiny prekladal japonské a čínske príbehy, ktoré nakoniec vyšli aj knižne pod názvom *Nepotrebné paběrky ze staré Číny a Japonska*.⁶⁹

V deväťdesiatych rokoch 20. stor. sa postupne našla podobne naladená hĺstka divadelníkov, ktorá sa rozhodla svoje nadšenie pre ázijské umenie uviesť do praxe. S pomocou dostupných materiálov skupinka pracovala na naštudovaní svojho prvého kjógenu *Honekawa*⁷⁰ a adaptácie čínskej ľudovej rozprávky *Student a volavka* pod vedením Huberta Krejčího v rokoch 1995-1998.

Nezávisle od ich činnosti sa začali rozvíjať a upevňovať priateľské vzťahy medzi Českom a Japonskom v rámci oficiálnych projektov kultúrnej výmeny. Kontakty sa prehĺbili aj na regionálnej úrovni a priateľské vzťahy nadviazali medzi inými aj Kjóto a Praha ako sesterské mestá.⁷¹ Na prelome rokov 1997 a 1998 sa uskutočnil projekt kultúrnej výmeny *Týždeň pražskej kultúry v Kjóte*⁷² 24. -28. 10. 1997 a *Týždeň kjótskej kultúry v Prahe 2.* – 6. 9. 1998, zameraný predovšetkým na tradičné japonské umenie

⁶⁹ Vydalo nakladateľstvo Krystal, v roku 1997.

⁷⁰ Do češtiny prekladané ako *Kostrá, její obal a horský mnich*.

⁷¹ Veľvyslanectvo Japonska v ČR uvádza aj ďalšie sesterské mestá: Takasaki a Plzeň, Kusacu a Karlovy Vary a Cukijono-čo a Uherský Brod. (Veľvyslanectvo Japonska v ČR 2010)

Zároveň bola podpísaná Deklarácia o partnerských vzťahoch medzi hl. m. Prahou a mestom Kjóto 15.4.1996 (Šrámek 2005)

⁷² Zdroj neuvádza konkrétne zložky, ktorými sa Praha v Japonsku reprezentovala.

(Šrámek 2005). Herci z rodu Šigejama dva dni hosťovali v divadle Alfred ve dvoře a uviedli kjógeny *Bóšibari*, *Urinusubito* a *Susugigawa*.⁷³ (Kalvodová 1998, s. 20-22). Ako priamy účastník tohto podujatia sa Dana Kalvodová zamýšľala nad možnosťami a ťažkosťami prevedenia originálnych kjógenov na európske javisko: „Zakusit na vlastním těle jinou a vysoce propracovanou techniku by nemuselo zůstat bez užitku. Aspoň se pokusit podstoupit nevšední trénink a přiblížit se modelu. Určitě by to nebylo možné bez instruktáže herce divadla kjógen. Takové vedení, opřené o dobrý, upravený překlad, by se týkalo vokální i pohybové interpretace.“ (Kalvodová 1998, s. 23) Na týchto pár riadkoch Dana Kalvodová stručne zhrnula to, čo sa v nasledujúcich rokoch podarilo uskutočniť.

Práve počas spomínaného česko-japonského projektu kultúrnej výmeny, *Týždeň kjótskej kultúry v Prahe*, došlo po jednom z predstavení kjógenov k prvému kontaktu českých divadelníkov s japonským hereckým rodom školy Ókura. Hubert Krejčí spoločne s japanológom Ondřejom Hýblom zašli za majstrom Šime Šigejamom s konkrétnou otázkou ohľadne divadelnej praxe kjógenov. Majstra Šigejamu záujem značne prekvapil a rozhovor nakoniec vyústil do ďalšej spolupráce.

V roku 2000 sa v Prahe usporiadal prvý kjógenový workshop pod vedením majstra Šime Šigejamu. Na jeho konci sám učiteľ položil účastníkom otázku, či by sa uvádzaniu kjógenov v Česku nechceli venovať. Tu boli položené základy jedinečnému divadelnému zoskupeniu, ktoré nemá v Európe obdobu.⁷⁴ Oficiálne vzniklo ako občianske združenie Malé divadlo kjógenu⁷⁵ v roku 2001.

Priateľské vzťahy medzi MDK a japonským rodom Šigejama sa neustále udržujú a prehlbujú. Do konca roku 2010 prebehli ďalšie štyri workshopy, ktoré zakaždým viedol člen rodiny Šigejama. Výsledkom každého z nich bol naštudovaný jeden nový kjógen. Takýmto spôsobom sa repertoár MDK rozšíril o kjógeny *Kučimane* (2004), *Busu*

⁷³ Dana Kalvodová uvádza kjógeny v nasledujúcich prekladoch: *Připoután k tyči* (Bóšibari), *Zloděj melounů* (Urinusubito) a *Řeka očištění* (Susugigawa).

⁷⁴ V súčasnosti sa nevie o žiadnom podobnom profesionálnom divadle v Európe, ktoré by sa venovalo uvádzaniu kjógenov. V San Franciscu sa klasickému divadlu *nó* a kjógenom venuje *Divadlo Jugen* (Theatre of Yugen).

⁷⁵ Japonská verzia názvu znie *Nagomi kjógenkai*. Nagomi je druhý variant čítania znakov 七五三. Prvým je Šime, teda rodné meno majstra Šigejamu. Kjógenkai znamená v preklade *spoločnosť kjógenu*.

(2007), *Bóšibari* (2008) a *Susugigawa* (2010).⁷⁶ Náplňou jednotlivých dielní obyčajne býva zoznámenie sa s históriou žánru, s tradičnou hereckou technikou a výrazovými prostriedkami a naštudovanie jednej frašky v češtine na základe klasických hereckých postupov.

Výnimku tvoria už spomínaný kjógen *Honekawa*, naštudovaný v réžii Huberta Krejčího, a druhým je fraška *Šimizu*⁷⁷ (2009), naskúšaná pod dohľadom Ondřeja Hýbla, ktorý v súčasnosti žije a pôsobí v Kjóte.

Dielne, ktoré vedie japonský majster,⁷⁸ sú otvorené v obmedzenom počte aj pre širokú verejnosť. Na workshope sa herec najskôr učí opakovať repliky presne podľa učiteľovej intonácie. Až je táto časť zvládnutá, začnú sa do diela pridávať pohyby. V kjógenoch je veľmi dôležité presné načasovanie. Nejde len o repliky a hereckú akciu jedného herca, ale aj o vzájomnú spoluprácu medzi všetkými hercami na scéne. Slová nadväzujú na gestá a pohyby, preto občas dochádza aj k úpravám českého prekladu kjógenov.

Súbor však, vďaka veľkému záujmu, usporadúva aj vlastné workshopy a prednášky, kde rôzne formy japonského tradičného umenia predstavuje. V súčasnosti herecký súbor tvoria títo herci: Ondřej Hýbl, Pavel Drábek, Igor Dostálek, Tomáš Pavčík, Radek Odehnal, Martin Pšenička, Karel Šmerek, Ondřej Havlík, Jakub Urbánek a Michal Chovanec.⁷⁹

MDK nemá stálú domácu scénu. Okrem divadla Husa na provázku vystupujú aj v rôznych nedivadelných priestoroch, napr. v Brne v Galérii Vaňkovka, na nádvorí Miestodržiteľského paláca Moravskej galérie, v kaviarni Kunštátska Trojka atď. Zároveň MDK vystupuje v rôznych mestách v celej Českej republike alebo hosťuje na Slovensku.

⁷⁶ Originálne tituly kjógenov sa do češtiny prekladajú s nasledujúcimi názvami: *Papouškování* (Kučimane), *Lahodný jed* (Busu), *Připoután k tyči* (Bó-šibari) a *Velké prádlo* (Susugigawa). V tejto práci je používanie titulov v japončine dané najmä tým, že samotné MDK primárne uvádza názvy svojich predstavení v japonskej verzii (na svojich internetových stránkach, propagačných plagátoch atď.).

⁷⁷ V preklade sa uvádza ako *Horský pramen*.

⁷⁸ Workshopy nevedie výhradne len Šime Šigejama. Poslednú piatu dielňu sa uskutočnila pod vedením jeho syna Motohika Šigejama.

⁷⁹ Zoznam hercov autorka čerpá z oficiálnych internetových stránok MDK.

VII. 2 JAZYK A REČ

Dana Kalvodová spomínala okrem nutnosti inštruktáže od profesionálneho herca divadla kjógenu aj dobrý preklad. Kjógen je založený na dialógu postáv a aj samotné pomenovanie *kjógen* vlastne znamená „bláznivé slová.“⁸⁰ Ak by teda divák nerozumel jazyku vystupujúcich postáv, bol by pripravený o množstvo komických momentov frašiek. Preklady uvádzaných kjógenov pripravuje Ondřej Hýbl, úpravy Hubert Krejčí, Pavel Drábek a členovia MDK. Je to zložka, ktorej divadelníci venujú veľkú pozornosť, pretože jazyk sa musí prispôbiť každému typu postavy zvlášť. Je to dané samotným japonským jazykom, ktorý má veľmi náročný systém vyjadrovania zdvorilosti v závislosti od veku, pohlavia a postavenia jedinca v spoločnosti a podľa situácie, v akej sa nachádza. Preto príprava jazykovej predlohy trvá zvyčajne pol roka až rok.

Pozoruhodným špecifikom je ponechanie japonských výrazov, ktoré pre posun deja nie sú kľúčové. Takéto slová sa spravidla vo fraške vyskytujú viackrát za sebou, preto sú pre diváka prvýkrát uvedené v češtine a vzápätí sa používa japonský zvučnejší ekvivalent, ktorý presne zapadá do striktného načasovania kjógenu. Niekedy býva v kjógenoch priamo použitý japonský výraz a v takom prípade je jeho význam predoslaný v úvode pred začiatkom predstavenia.

Jedná sa v zásade o zvukomalebné slová, ktoré sú ďalším z charakteristík japonského jazyka. Sú väčšinou slovným vyjadrením rôznych zvukov, ktoré vydávajú zvieratá, alebo spôsobuje človek svojou činnosťou. Môžu byť vyjadrením aj ľudských pocitov a stavov, ako napríklad zľaknutie, tlkot srdca alebo nadšenie pri balení batožiny pred výletom. Tieto výrazy sa prekladajú problematicky, pretože ich podstatu je možné vo väčšine prípadov vystihnúť len opisne a nie jednoslovným termínom. No s týmto problémom si súbor poradil veľmi tvorivo a fakt, že v kjógenoch zostávajú aj originálne repliky v japončine, zintenzívňuje celkový zážitok z predstavenia.

Reč herca je rytmicky aj hlasovo štylizovaná. Hlasový potenciál herca musí zvládnuť artikuláciu a rôzne odtiene hlbokého hlasu, aby sa dosiahla špecifická

⁸⁰ Slovo kjógen sa skladá z dvoch znakov. *Kjó* 狂 znamenajúci „bláznivý, zmätený“ a *gen* 言 vo význame „slová, reč“.

rezonancia. Táto osobitosť prejavu je daná opäť samotnou japončinou, ktorá je vo svojej podstate aglutinačný, melodický jazyk s pohyblivým prízvukom.

VII. 3 POHYBOVÁ TECHNIKA

Z hľadiska pohybovej štylizácie sú kjógeny náročnou záležitosťou. Je diametrálne odlišná od európskej divadelnej praxe a zároveň je to technika, ktorú najmä antropológovia obdivujú a oceňujú. Základnou pozíciou je *kamae*, je to poloha, kedy herec zníži ťažisko tela do úrovne bokov pokrčením kolien. Tým sa prirodzene trup jemne nakloní smerom dopredu a ramená zostanú uvoľnené. V tomto postoji začína herec chodiť, pričom chodidlá nezdvíha z podlahy, ale hladko nimi kľže po pódiu, pričom horná polovica tela zostáva nehybná. Technika má názov *suriaši*.

Základná póza a chôdza majú rôzne variácie v závislosti od typu, pohlavia a veku znázorňovanej postavy. Herec týmito pohybmi vytvára zaujímavé napätie, na ktoré divák citlivo reaguje. Obecenstvo, ktoré nie je zvyknuté na podobné jednanie, zotráva v neustálom očakávaní, čo sa na scéne odohrá. Preto už len jednoduché úvodné objavenie herca na scéne je začiatkom nadväzovania komunikácie medzi javiskom a hľadiskom.

Dôležitou súčasťou pohybovej stránky sú aj *kata*, ktoré by sme možno mohli označiť za gestá.⁸¹ Existuje ich veľké množstvo a sú presne časovo a pohybovo definované, sprevádzané hovorenými či spievanými replikami. Týmto spôsobom je jasne dané, ako postava plače, ako sa smeje, ako pije saké, ako padá atď.

Na dotvorenie celého dojmu slúži ešte výrazná mimika tváre. Je to veľká prednosť, kjógenov, že len v minimálnych prípadoch používa masky.⁸² Herec zapája všetky tvárové svaly, aby zakaždým vytvoril presný obraz rozpoloženia svojej postavy.

Všetky tieto zložky, pohybová technika, gestá, mimika a hlasový prejav, vytvárajú vznešenosť v hereckom prejave, ktorá je na českých scénach skôr ojedinelým javom. Japonskú atmosféru dotvárajú aj originálne kostýmy, ktoré sú vo väčšine prípadov dary od rodu Šigejama.

⁸¹ Význam pojmu zahŕňa okrem pohybu rúk aj pohyb celého tela.

⁸² Masky sa využívajú u postáv démonov, starcov, mníchov, starých žien, zvierat alebo duchov.

VII. 4 REPERTOÁR

Repertoár rozširuje MDK pozvoľne. Po desiatich rokoch fungovania má naštudovaných sedem kjógenov, pričom sa každý herec učí všetky role.⁸³ Jednotlivé frašky poznajú členovia z každej strany, čo je dôležité pre dokonalú súhru na javisku.⁸⁴ Kjógen vďaka tomu pre herca nie je len malým úlomkom v podobe jednej stálej role, ale pre každého predstavuje celok. Je to zásadné pre správne udržanie tempa hry.

Voľba kjógenov, ktoré sa zaradia do repertoára, nie je náhodná. Výber spočíva jednak v zložitosti samotného kjógenu a jednak v diváckej atraktivite. Zrejme nie je prekvapujúce, že sa medzi nimi nachádza aj *Bóšibari*, fraška, ktorú v skrátenej verzii uvádza aj Gion Corner, kvôli jej dobrej zrozumiteľnosti pre zahraničných turistov. Zároveň je nie je náhodný výber *Susugigawy*, ktorá je adaptáciou európskej frašky. Mali by teda bežného diváka aj bez ďalších vedomostí o japonskej kultúre hravo pobaviť.

Kjógenom *Bóšibari* a *Susugigawa* sme sa už v práci v predošlých kapitolách venovali, preto ich z ďalšieho rozboru vynecháme. Na kjógeny *Honekawa* a *Busu* aplikujeme princíp výstavby deja *džo-ha-kjú*. Bližšie si analyzujeme používanie japončiny v kjógene *Kaki jamabuši*. Zamyslíme sa nad otázkou ako funguje uvádzanie kjógenov bilingválne (*Kučimane*) a výlučne po japonsky (*Šimizu*) v českom prostredí. Naposledy menované frašky uviedlo MDK 12. 9. 2010 na nádvorí Miestodržiteľského paláca Moravskej galérie v Brne. V kjógene *Kučimane* vystupovali Motohiko Šigejama (Tarókadža), Igor Dostálek (pán) a Tomáš Pavčík (host). Obsadenie kjógenu *Šimizu* bolo nasledovné: Kentaró Toda (pán) a Ondřej Hýbl (Tarókadža).

⁸³ Rovnaká prax funguje aj v Japonsku.

⁸⁴ Zdrojom informácií ohľadne praxe MDK čerpá autorka z informácií, ktoré získala rozhovorom s hercami. Audio rozhovor je uložený v osobnom archíve autorky.

VII. 4. 1 HONEKAWA (KOSTRA JEJÍ OBAL A MNICH)

Pre aplikáciu princípu džo-ha-kjú je najskôr nutné aspoň v stručnosti zhrnúť dej, pretože na jeho jednotlivé úseky budeme odkazovať.

V kjógene vystupuje päť postáv. Predstavený kláštora, jeho žiak a traja pútnici. Predstavený kláštora sa rozhodne odísť do ústrania a dohľad nad kláštorom zverí svojmu žiakovi. Do kláštora postupne prichádzajú pútnici s rôznymi prosbami o pomoc. Prvý žiada o dáždnik, pretože sa vonku schýľuje k búrke. Mních mu vyhovie, no keď sa o tom dozvie predstavený kláštora, nie je spokojný. Dáždnik je totiž jediné vlastníctvo, ktorým mních môže oplývať, a kvôli tomu by ho nemal vydávať. Preto svojho žiaka inštruuje, aby sa najbližšie vyhovril s tým, že sa do dáždnika oprel vietor, jeho obal oddelil od kostry, a preto ho museli zviazať. Je povesený na strope a určite by sa nikomu nehodil. Lenže žiak si radu interpretuje po svojom, a keď prichádza druhý pútnik, aby si požičal koňa, použije túto radu aj v súvislosti s koňom a nič nepožičia. Hrdo sa potom ide pochváliť predstavenému, no ten je opäť nespokojný. Dá žiakovi novú radu. Koňa vzali na lúku na pastvu, keď vtom zazrel kobylu, začal vyvádzať a došlo to tak ďaleko, že sa neudrží na nohách a nebol by teraz nikomu k úžitku. Mních si však opäť vyloží radu po svojom. A v momente, keď prichádza tretí pútnik s pozvaním na hostinu, žiak za seba síce pozvanie prijíma, no predstaveného kláštora ospravedlní historkou o koni. Keď sa toto dozvie starý mních, je hnevom bez seba a kjógen končí zápasom sumó a útekem postáv zo scény.

Každá postava, ktorá po prvýkrát prichádza na scénu sama, prednesie krátky monológ, v ktorom sa predstaví, tento moment sa označuje *nanori*⁸⁵. Dej je ako u všetkých kjógenov veľmi jednoduchý a dobre premyslený. Funguje na princípe *džo-ha-kjú*.⁸⁶ Ide o postupnú gradáciu deja v podobe pozvoľného začiatku, stupňujúcej sa hlavnej časti a gradujúceho finále (Hýbl 2003, s. 122).

Hra začína veľmi pozvoľne. Divák sa z *nanori* dozvedá, že starý mních necháva kláštor na starosti svojmu žiakovi. Jeho pomoc prvému pútnikovi sa však u starého

⁸⁵ *Nanori* 名乗り znamená v preklade (aj podľa znakov) doslova „predstavenie seba samého“. Je to jedným z charakteristík všetkých kjógenov.

⁸⁶ *Džo-ha-kjú* 序破急. Jednotlivé znaky znamenajú úvod, začiatok (džo), zlom (ha) a rýchly (koniec) (kjú).

mnícha nestretáva s nadšením. Predstavený svojho žiaka pre budúcnosť poučí a tým končí úvod *džo*.

Stupňujúca sa hlavná časť *ha*, znamená zlom. Ten nastáva vo chvíli, keď mladý mních u druhého pútnika použije výhovorku s dáždnikom na koňa. Nastáva opakovanie situácie, žiak ide opäť za predstaveným, ktorý s jeho jednaním zase nie je spokojný a dá mu radu novú. Divák z tejto opakujúcej sa situácie už trochu tuší, čo bude nasledovať. Tretí pútnik však nechce nič požičať, naopak prichádza s pozvánkou. Nastáva krátky moment napätia, no mladý mních sa nenechá ničím zaskočiť a poslušne používa radu od skúseného predstaveného kláštora.

Vyvrcholením *kjógenu* je záverečný štylizovaný súboj, ktorý paroduje zápasy *sumó* a útek zo scény. Teda *graduujúce* finále *kjú*. Tento princíp výstavby *deja* však v *kjógene Busu* funguje trochu odlišne.

VII. 4. 2 BUSU (LAHODNÝ JED)

Podobne ako v kjógene *Bóšibari* aj vo fraške *Busu* vystupuje pán a jeho dvaja sluhovia. Pán sa potrebuje vzdialiť z domu a jeho sluhovia majú zatiaľ dohliadnuť na dom. Pred odchodom však pán ešte donesie nádobu, v ktorej je silný jed. Už len jeho vôňa dokáže usmrtiť, preto sa sluhovia musia od nádoby držať čo najďalej. Pán odíde a sluhov začne jed lákať. Postupne zistia, že jed je v skutočnosti cukor a začnú ho jesť. Spamätajú sa až v momente, keď je nádoba prázdna. Vedia, že sa pán bude hnevať, no napriek tomu ešte roztrhajú vzácny zvitok a rozbijú čínsku misu. Keď sa pán vráti, čakajú ho doma s plačom. Spúšť vysvetlia tým, že spolu zápasili a pri boji zničili zvitok a porcelánovú misu. Vedia, že zasluhujú smrť, otvorili nádobu s jedom. Jedli a čakali na smrť, ktorá však neprichádzala. Pred nahnevaným pánom utečú zo scény s prosbou o zľutovanie.

Podľa prítomnosti, resp. neprítomnosti pána na scéne môžeme kjógen rozdeliť na tri časti, ktoré sú zároveň dejovými princípmi *džo-ha-kjú*. Až kým pán neopustí svoj dom, prebieha pozvoľný úvod *džo*. Pán v úvodnom *nanori* vysvetlí, že v istej záležitosti musí na čas odísť a sluhovia majú zatiaľ na všetko dohliadnuť. Divák sa zároveň dozvie o nádobe s jedom, no iba toľko, čo sluhovia. Vzbudzuje sa tým logicky aj divákova zvedavosť, čo v nádobe vlastne je.

Kjógen prechádza v pánovej neprítomnosti do časti *ha*, kedy v deji nastane zlom. Pasáž, v ktorej sa sluhovia snažia nádobu otvoriť, je predlžovaná, vďaka čomu sa darí stupňovať napätie situácie. K rovnakému účinku dochádza aj v momente uvedomenia si, že sluhovia všetok cukor zjedli a začnú sa naťahovať, ako to pred pánom zvalia jeden na druhého. Keď však do toho ešte zničia zvitok a misu, nastáva zlom u diváka. Ten totiž v ich jednaní nevidí žiadnu logiku a je absolútne neschopný predvídať ďalší vývoj príbehu.

Vtom sa vracia pán a nastupuje dômyselne gradovaná finálna časť kjógenu *kjú*. Divák spolu s pánom netušia, ako sa sluhom situácia podarí vysvetliť. A každou vetou, ktorú sluhovia prednesú, divákovo napätie graduje až do konca.

VII. 4. 3 KAKI JAMABUŠI (HORSKÝ MNICH ZLODĚJEM TOMELŮ)

Horský mních sa vracia zo svojej púte a v momente, keď míňa tomelový sad, si uvedomí svoj veľký hlad. Rozhodne sa teda vziať si zo sadu pár tomelov. Nie je to úplne jednoduché, preto je nakoniec nútený vyliezť na strom, kde si hneď začne pochutnávať na ovocí. Na scéne sa však čoskoro objaví majiteľ sadu, ktorý zazrie jamabušiho, ako sa pred ním na strome snaží schovať. Rozhodne sa ho trochu potrápiť, a tak postupne nahlas vymenúva rôzne zvieratá, ktoré mu postava mnícha pripomína. Núti tak jamabušiho napodobňovať hlasy daných zvierat tak dlho, až zo stromu spadne. Nahnevany mních sa vrhne na majiteľa sadu, dokonca ho aj zaklína, aby ho sadár odniesol k sebe domov a staral sa oň, no neúspešne. V závere zahanbený jamabuši odchádza zo scény.

Kjógeny sú antiiluzívne divadlo. Hrajú sa na prázdnom javisku a nevyužívajú žiadne dekorácie. Herci však aktívne pracujú s divákovou predstavivosťou, čím neustále udržiujú jeho pozornosť. Využívajú k tomu verbálny opis, pohyby a minimálny počet rekvizít (Brazel 1998, s. 28). A práve verbálne opisy predstavujú problém pri prekladoch. Často totiž pre ne v češtine neexistuje vhodný ekvivalent japonského výrazu. Preto MDK tento problém vyriešilo tak, že japonské výrazy ponechala v originály. V kjógene sa jamabuši snaží kameňmi zhodiť tomely zo stromu. Pohyby, keď zdvíha kameň zo zeme, alebo ich hádže smerom na strom, komentuje slovami „*ei ei jatto na*,” ktoré sú zveličeným vyjadrením úsilia. Podobne bol ponechaný výraz pre vyjadrenie bolesti „*aita aita aita*.”⁸⁷ Divák tieto výrazy chápe automaticky z kontextu. Podobne to funguje aj pri zaklínacej formulke „*bóron bóron*”, ktorá nepotrebuje žiaden doslovný preklad.

Jamabuši musí napodobniť tri rôzne zvieratá, ktorých hlas je tiež ponechaný v japončine. Hlas vrany „*koká koká*”, opice „*kja kja*” a dravca myšiaka „*pí jorojorojoro*”. Zvieratá v rôznych jazykoch vydávajú odlišné zvuky, preto ponechanie originálnej verzie pomáha udržiavať japonskú atmosféru frašky. Jediný problematickejší výraz predstavuje „*tobisó na*.” Sadár, ktorý vidí v postave mnícha myšiaka, totiž logicky

⁸⁷ V japončine však výraz pre bolesť znie „*itai*,” no rýchlym opakovaním tohto slova za sebou, začína znieť ako „*aita*,” ktoré sa v kjógenoch používa.

očakáva, že dravec vyplašený človekom zo stromu vzlietne. „*Tobisó na*“ vyjadruje určité očakávanie vo význame, či „*už poletí?*“ ktoré však v preklade stráca na hladkej rytmicke pri rýchlom opakovaní výrazu, ktorý kjógen vyžaduje. Z tohto dôvodu zostal výraz v japončine.

Pre bežného diváka sú práve tieto výrazy nečakaným oživením frašiek. Zároveň ich atypické znenie pre európskeho, resp. českého diváka, dodáva predstaveniu novú rovinu humoru. A vďaka výraznému opakovaniu týchto slov sa divákovi ukladajú do pamäte. Je to zložka, ktorá robí predstavenie pre diváka atraktívnejším.

VII. 4. 4 KUČIMANE (PAPOUŠKOVÁNÍ)

V kjógene vystupujú tri postavy. Pán, jeho sluha Tarókadža a host. Pán domu má neobyčajne chutné saké, ktoré by nerád pil sám. Preto pošle Tarókadžu, aby mu doviedol dobre naladenú spoločnosť. S výberom hosta, ktorého privedie, však pán vôbec nie je spokojný, ale odmietnuť ho prijať už nemôže. Sluhovi nakoniec prikáže, aby robil *presne*, čo mu povie. Tarókadža si príkaz vyloží po svojom a začne opakovať do slova a do písmena úplne všetko po svojom pánovi. Všetko, čo pán káže sluhovi, sluha presne káže hostovi. Pán však nerozumie Tarókadžovmu jednaniu, a tak ho potrešťa a pánovi sa ospravedlňuje. Vzápätí sluha rovnako trestá hosta a ospravedlňuje sa mu. Dej takto po špirále postupne graduje až do finále.

Kjógen *Kučimane* má výborné predpoklady na to, aby sa hral bilingválne. Týmto spôsobom inscenovania získava kjógen ešte druhú humornú rovinu. Zároveň je vhodnosť pre bilingválne spracovanie daná výstavbou kjógenu. Zhruba od polovice frašky totiž postavy pána a sluhu po sebe opakujú rovnaké repliky a konajú presne to isté, vďaka čomu zostáva dej neustále prehľadný. Najskôr v češtine odohrá svoju časť pán a hneď po ňom vykonáva presne to isté aj sluha v japončine. Divák scény stále rozumie a neuniká mu žiadna významová zložka.

Obzvlášť v tejto situácii vyniká hercova mimika. Zo sluhovej tváre dokáže divák čítať rôzne veci zároveň. Dokáže z jeho výrazu odčítať napríklad ako neveriacky sleduje svojho pána s vedomím, že to musí vzápätí vykonať ich hostovi a súčasne divák rozoznáva jeho sústredenie, aby pánove úkony predviedol navlas rovnako do najmenšieho detailu (napr. držanie a pohyb vejárom).

Bilingválne predstavenie prekvapivo ponúka ešte ďalší komický rozmer kjógenu. Najmä v úvodnej časti totiž dochádza k momentom, ktoré dvojjazyčným prevedením vytvárajú nové významy. Pán si volá Tarókadžu, aby sa s ním poradil, koho by bolo najlepšie pozvať na pohár *saké*. Sluha samozrejme najskôr navrhuje sám seba. Keďže je táto postava hraná v japončine, divák nerozumie jeho obsahu. Preto keď pán reaguje na japonskú repliku odpoveďou „*proč bych to dělal?*“, situácia vyznieva veľmi komicky.

V kjógene takto nastáva celý rad podobných prípadov s rovnakým, dokonca stupňujúcim sa, efektom. Napr. v ďalšej situácii, keď hosť odmieta Tarókadžovo pozvanie, pretože jeho pána osobne nepozná. Sluha naznačuje, že je to práve výborná príležitosť ako sa spoznať. Divák tejto replike však nerozumie, preto odpoveď hostia „*že bych přece jenom šel?*“ vyvoláva u diváka nespútaný smiech. Rôzne situácie založené na takomto princípe pokračujú pomerne rýchlo za sebou, vďaka čomu graduje celé humorné vyznenie scény.

VII. 4. 5 ŠIMIZU (HORSKÝ PRAMEN)

Tak ako *Kaki jamabuši*, aj kjógen *Šimizu* si vystačí s dvoma postavami. Pán si chce pozvať hostov na obradné pitie čaju, ktorý by chcel variť z vody z najlepšieho prameňa. Pošle teda sluhu na vyhlásené a zároveň vzdialené miesto Šimizu po vodu. Tarókadža sa vydá s drahocenným džbánom na cestu, no tak ďaleko sa mu chodiť nechce. Po chvíli sa preto vráti za pánom, že ho napadol démon. Nemá však džbán a pán sa ho sám vydá hľadať. Sluhovi nezostáva nič iné, len prezliecť sa za démona a ísť pánovi v päťach. Keď pán narazí na démona, náramne sa ho zľakne a prosí ho o život. Démon mu vyhovie len pod podmienkami, že Tarókadža dostane vyplatenú zadržovanú výplatu, sieť proti komárom apod. Pán všetko sľúbi a démon ho nechá ísť. Keď je pán opäť so sluhom, príde mu veľmi zvláštne, koľko toho démon o Tarókadžovi vedel. Neustále sa sluhu na niečo ohľadne démona vypytuje, až podľa Tarókadžovho hlasu spozná, že sa na démona hral sám. Pán sa znovu rozhodne ísť po džbán, ktorý v Šimizu sluha nechal. Tarókadža teda musí opäť nasadiť masku démona a ísť za pánom. Ten sa však tento krát už nenechá nastrašiť, odmaskuje sluhu a ten s prosbou o zľutovanie uteká z javiska.

Kjógen *Šimizu* nie je tak divadelný ako kjógen *Bóšibari*, ktorý bol vybraný pre Gion Corner kvôli svojej dobrej zrozumiteľnosti pre nejaponské publikum. *Šimizu* je viac statickou hrou, nedochádza k tak pestrej hereckej akcii ako v spomínanom kjógene *Bóšibari*. Pred samotným predstavením bol divákovi veľmi precízne prerozprávaný dej. No napriek tomu, pre diváka, ktorý kjógen *Šimizu* videl v ten večer prvýkrát, nebolo jednoduché kjógen sledovať. Pre japonské frašky je dialóg nosnou zložkou, preto bol divák z tohto hľadiska pripravený o veľkú časť zábavy. Na druhej strane mu však MDK sprostredkovalo jedinečnú príležitosť vidieť originál v českom prostredí. Divák mal ojedinelú možnosť vidieť kjógeny v podaní českých a japonských hercov počas jedného večera. Práve takýmito predstaveniami môže divák o to viac oceniť, s akou svedomitosťou a precíznosťou sa herci MDK svojej práci venujú.

VII. 5 ZÁVEREČNÉ SLOVO O MDK

Malé divadlo kjógenu funguje zatiaľ len 10 rokov, no za svoje krátke trvanie sa mu podarilo zaradiť na českú divadelnú scénu ako jeden z alternatívnych prúdov. Vďaka úzkej a vytrvalej spolupráci s japonským hereckým rodom Šigejama, tradičnej školy Ókura, prináša českému divákovi vernú podobu japonských stredovekých frašiek kjógen v češtine, ktorých korene siahajú až do 14. storočia. Pre kjógeny sú charakteristické ustálené pevné typy podobne ako tomu je v commedii dell'arte. „Nikdy (ale) nie sú tak hrubo zveličené, aby stratili svoj ľudský rozmer. V stredovekých fraškách Západu neexistuje rozdiel medzi satirou sociálnych hodnôt a satirou charakterových typov, čo môže pomôcť vysvetliť prečo západná fraška nakoniec zmizla ako nezávislá dramatická forma. Ak sa raz zmení satirizovaný element, humor má sklon strácať svoj potenciál. Na druhú stranu, psychologický realizmus charakterov kyógenu a ich vzťahy sú jedným z kľúčov trvalého a univerzálneho pôvodu divadla kyógen“ (Morley 1988, s. 43).⁸⁸

Ojedinelé vystúpenia v japončine, na ktorých spolupracujú japonskí herci školy Ókura, dokazujú, že bez znalosti jazyka je divák ochudobnený o zásadnú časť humoru. Na druhú stranu sú veľmi príjemným oživením a spestrením programu, ktoré si súbor môže dovoliť vďaka tomu, že za dobu svojej činnosti si už získal množstvo pravidelných divákov. Naopak bilingválne predstavenie kjógenu *Kučimane* odkrylo novú rovinu humoru a ukázalo, že je na takéto spracovanie dobre stavané.

Kjógen *Susugigawa*, ktorý je súčasťou repertoáru MDK, tvorí pozoruhodný priesečník kultúr a období. Český divák má možnosť vidieť európske dedičstvo pozmenené japonskou atmosférou. Paradoxne pre veľký počet divákov je práve táto forma prvým stretnutím s *Fraškou o kadi*.

Štylizovanou hereckou technikou, výborným prekladom, autentickou kostýmovou zložkou a štylizovaným jazykovým prejavom vytvára MDK na českých pódiiach vznešenosť prejavu a jedinečnú príležitosť uvoľneného humoru oprosteneho od vulgarizmov a obscénosti. Kultivuje vkus svojich divákov, čo je jeho zásadným prínosom.

⁸⁸ Pracovný preklad z angličtiny: „*They are never so grossly exaggerated as to lose their human dimension. The distinction between satire of social values and satire of character-types does not hold true for western medieval farce and may help to explain why western farce ultimately disappeared as an independent dramatic form. Once elements being satirized changed, the humor tended to lose its potency. On the other hand, the psychological realism of kyógen characters and their relationships is one of the keys to the enduring and universal appeal of kyógen theatre.*“

ZÁVER

Cieľom diplomovej práce bolo zaradiť japonské tradičné frašky kjógen do európskeho kontextu. Nájst' vo vybraných európskych tradičných komediálnych žánroch paralelné rysy s japonskými kjógenmi.

Práca vyžadovala značné štúdium historického pozadia vývoja oboch kultúr, ktoré by odhalilo zásadné prvky, v ktorých sa Európa a Ázia ovplyvnili. Z tohto výskumu sa ako najpozoruhodnejšia skutočnosť ukázal vplyv helenistického Grécka na umenie starovekej Indie. Zobrazovanie Buddhu v ľudskej podobe sa rozšírilo po celej ázijskej pevnine a aj v samotnom Japonsku. Jedná sa o vplyv, ktorý pretrváva až do súčasnosti.

Kjógeny sa vyvinuli z formy *sangaku*, ktorá prišla do Japonska z Číny. Výskum však ukázal, že táto forma má svoj pôvod v Perzskej ríši, ktorej centrum sa rozprestieralo na území dnešného Iránu. Ďalší výskum práve týmto smerom by mohol priniesť veľmi zaujímavé výsledky.

Štúdium európskych žánrov, ktorým sa venuje prvá polovica práce, dokázalo existenciu a divadelnú prax fungujúcu na veľmi podobných princípoch ako využíva kjógen. Napríklad uvádzanie satyrských drám medzi tragédie v antike, alebo pevné typy atellán.

Najviac paralel však práca odhalila pri porovnávaní kjógenov s *commediou dell'arte*, ktorá predstavuje v európskom prostredí vrchol v uvádzaní frašiek. Podobný úspech zaznamenali vo svojej domovine aj kjógeny. Akurát s tým rozdielom, že sa im podarilo prežiť zmenu spoločenského usporiadania, ktoré prebehlo v polovici 18. stor. a s malými zmenami pretrvávajú až dodnes.

Druhá časť práce sa podrobne zaoberá analýzou *Frašky o kadi* a kjógenu *Susugigawa*. Zároveň dokumentuje pomerne nové divadelné zoskupenie *Malé divadlo kjógenu* a jeho aktuálny repertoár. Súčasne sa snaží reflektovať jeho ojedinelé počiny v podobe bilingválnych predstavení a predstavení v japonskom jazyku. Existencia *Malého divadla kjógenu* znamená pre českú scénu nový pohľad na žáner frašky ako takej. Dokazuje, že fraška nemusí byť vulgárna a obscénna, ale svojou vznešenosťou

prejavu, dokonalým prevedením po technickej stránke a láskavým humorom dokáže zušľachťovať vkus u divákov. A to je skutočnosť, ktorú môžeme považovať za neskonalý prínos.

Diplomová práca sa zaoberá komplexnou problematikou prepojenia a vzájomného ovplyvňovania dvoch rozličných kultúr a snaží sa jednotlivé kapitoly logicky prepájať. Výsledky práce priniesli pozoruhodné poznatky a otvárajú nové otázky a možnosti riešenia problematiky koreňov commedie dell'arte ako aj samotných kjógenov. V tejto súvislosti je neodmysliteľnou súčasťou práce štúdium historického rozvoja kultúr.

OBRAZOVÁ PRÍLOHA



Obr. 1: Socha Buddhy, Gandhárská škola.



Obr. 2: Kaki jamabuši, MDK



Obr. 3: Kaki jamabuši, MDK



Obr. 4: Bóšibari, MDK



Obr. 5: Bóšibari, MDK



Obr. 6: Šimizu, MDK



Obr. 7: Šimizu, MDK



Obr. 8: Kučimane, MDK



Obr. 9: Kučimane, MDK



Obr. 10: Susugigawa, MDK



Obr. 11: Susugigawa, MDK

ANOTÁCIA

MENO A PRIEZVISKO: Barbora Leštáková

FAKULTA: Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci

KATEDRA: Katedra divadelných, filmových a mediálnych štúdií

NÁZOV DIPLOMOVEJ PRÁCE: *Kjógen – Tradičné japonské frašky v európskom kontexte*

VEDÚCI DIPLOMOVEJ PRÁCE: Mgr. Šárka Havlíčková Kysová, Ph.D.

POČET ZNAKOV: 176 862

POČET PRÍLOH: 11

POČET TITULOV POUŽITEJ LITERATÚRY: 41

KĽUČOVÉ SLOVÁ: satyrská dráma, atellana, fraška, sottie, kjógen, Malé divadlo kjógenu, Fraška o kadi, Susugigawa, improvizácia, scenár, jazyk, pohybová technika

Diplomová práca sa zaoberá tradičnými japonskými stredovekými fraškami kjógen v európskom kontexte. Hľadá podporujúce argumenty pre hypotézu vzájomného ovplyvňovania sa Európy a Ázie v divadelnej sfére. Chronologicky prechádza jednotlivými európskymi obdobiami a bližšie analyzuje komediálne žánre, ktoré fungujú na podobných princípoch ako japonské kjógeny. Druhá časť práce sa venuje modernému obdobiu od druhej svetovej vojny po súčasnosť. Sleduje transformáciu francúzskej stredovekej Frašky o kadi na kjógen Susugigawa a podrobne obe diela analyzuje. Súčasne sa venuje hereckému zoskupeniu Malé divadlo kjógenu, jeho vzniku, spôsobu fungovania, hereckej techniky a repertoáru. Práca sa opiera o dostupnú odbornú literatúru a pramene.

ABSTRACT

NAME AND SURNAME: Barbora Leštáková

FACULTY: Philosophical Faculty of Palacký University in Olomouc

DEPARTMENT: Department of Theatre, Film and Media Studies

TITLE OF THESIS: *Kyōgen – Traditional Japanese farce in European context*

SUPERVISOR: Mgr. Šárka Havlíčková Kysová, Ph.D.

NUMBER OF CHARACTERS: 176 862

NUMBER OF APPENDICES: 11

NUMBER OF SOURCE BOOKS: 41

KEYWORDS: satyr play, atellana, farce, sottie, kyōgen, Malé divadlo kjógenu, Farce du Cuvier, Washtub, Susugigawa, improvisation, scenario, language

The submitted thesis deals with traditional Japanese medieval farce kyōgen in European context. Work searches for supporting arguments for the hypothesis of mutual influence of Europe and Asia in the matters of theatre. Thesis proceeds chronologically through particular European periods and analyzes comical genres, which are based on similar principles as Japanese kyōgen. The second part of the thesis deals with modern period since Second World War to present time. Work is focused on the transformation of French medieval Farce du Cuvier to Japanese kyōgen Susugigawa and closely analyzes both works. Last chapter of the work deals with Czech troupe from Brno „Malé divadlo kjógenu,“ with its origin, acting techniques and repertoire.

PRAMENE A LITERATÚRA

PRAMENE

EURIPIDES. *Kyklops*. Praha: Nakladatel A. Storch syn, Knihkupec, 1885. 60 s.

KOLÁR, E. *Fraška o kádi*. 1.vyd. Praha: Umění lidu, 1950. Úvodem, s. 22.

KUČERA, R. *Mistr Pleticha*. 1.vyd. Praha: Orbis, 1955. 58 s.

POLO, Marco. *Milión: neboli o zvycích a poměrech ve východních krajích*. 1.vyd. Praha: Odeon, 1989. 228 s. ISBN 80-207-0924-X.

SOFOKLES. *Slídiči*. In: Tragédie. 1.vyd. Praha: Svoboda, 1975. 623 s.

Pracovní preklady

Fraška o kádi. (Petr Christov)

Fraška o kádi (Pavel Drábek, Tomáš Pavčík)

Susugigawa (Ondřej Hýbl)

Webové stránky

DAVIS, Jessica Milner. *Farce* [online]. 2nd ed. New Jersey : Transaction Publishers, 2005 [cit. 2011-04-06]. Tit-for-tat, the World of Revenge, s. . Dostupné z WWW: <http://books.google.com/books?id=TNORMCPC64UC&dq=barbara+bowen+four+farc+es+oxford&hl=sk&source=gbs_navlinks_s>. ISBN 0-7658-0887-0.

BRAZELL, Karen. *Traditional Japanese Theater: An Anthology of Plays* [online]. New York : Columbia University Press, 1998 [cit. 2011-04-22]. An Introduction to Traditional Japanese Theater, s. . Dostupné z WWW: <https://eee.uci.edu/clients/sbklein/articles/Brazell_24-43.pdf>.

Ihned.cz. *Nový objev: Mor do Evropy přišel z Číny. Stopy DNA vedou po Hedvábné stezce*. [online]. 1.11.2010, [cit. 2010-12-04]. Dostupný z WWW: <<http://zpravy.ihned.cz/ Svet-asie-a-pacifik/c1-47632100-novy-objev-mor-do-evropy-prisel-z-ciny-stopy-dna-vedou-po-hedvabne-stezce>>. ISSN 1213-7693.

Portál české literatury : *Autoři: Hubert Krejčí* [online]. 2006 [cit. 2011-04-10]. Dostupné z WWW: <<http://www.czechlit.cz/autori/krejci-hubert/author.profil/>>.

Velvyslanectví Japonska v ČR : Kulturní výměna [online]. 2010 [cit. 2011-04-10]. Dostupné z WWW: <http://www.cz.emb-japan.go.jp/cz/jac_general_cz.html>.

ŠRÁMEK, Jan. *Expo 2005 : Spolupráce s Japonskem* [online]. 2005 [cit. 2011-04-10]. Dostupné z WWW: <<http://www.expo2005.cz/cs/regions/praha.shtml>>.

FUQUA, Doug. *The Japanese Missions to Tang China, 7th-9th Centuries* [online]. May 8, 2009 [cit. 2011-02-10]. Japan Society. Dostupné z WWW: <http://aboutjapan.japansociety.org/content.cfm/the_japanese_missions_to_tang_china_7th-9th_centuries>.

HUE, Denis; ROUSSE, Michel. *La Farce du Cuvier* [online]. 1971 [cit. 2011-04-08]. Rennes Universite. Dostupné z WWW: <<http://www.sites.univ-rennes2.fr/celam/cetm/farces/cuvier.htm>>.

KUCER, Maxim. *Zaujímavosti. Hodvábná cesta* [online]. 29.5.2009 [cit. 2010-10-02]. Infoglobe. Dostupné z WWW: <<http://www.infoglobe.sk/zaujímavosti/hodvabna-cesta/>>.

PROSECKÝ, Jiří. *O edici. Orient*. [online]. 2000-2011 [cit. 2011-02-08]. Nakladatelství Academia. Dostupné z WWW: <<http://www.academia.cz/edice/orient.html>>.

ŠIOZAWA, Judži; UČIDA, Takahiro; OKUCU, Kentaro. *The First Performance Outside Japan - Venice, Italy 1954* [online]. 2011 [cit. 2011-04-04]. The Noh.com. Dostupné z WWW: <http://www.the-noh.com/en/oversea/01_introduction.html>.

ŠIOZAWA, Judži; UČIDA, Takahiro; OKUCU, Kentaro. *Introduction to Noh around the World: Noh Originated Outside of Japan* [online]. 2011 [cit. 2011-04-04]. The Noh.com. Dostupné z WWW: <http://www.the-noh.com/en/oversea/01_introduction.html>.

WILD, Oliver. *The Silk Road. The Early History of The Region*. [online]. 1992 [cit. 2011-02-09]. The Silk Road. Dostupné z WWW: <<http://www.ess.uci.edu/~oliver/silk.html>>.

The Washtub: <http://www.goldenstag.net/players/Scripts_PDF/TheWashtub.pdf>

Malé divadlo kjó genu: <<http://mdk.webgarden.cz/>>

Světské drama středověku: <<http://elf.phil.muni.cz/elf/course/enrol.php?id=1010>>

Kušánska říša <www.historica.sk/indiap.htm>

<www.metmuseum.org/toah/hd/kush/hd_kush.htm>

<www.rekihaku.ac.jp/e-rekihaku/122/>

<www.kyoto-gioncorner.com/global/en.html>

<www.ioe.sinica.edu.tw/chinese/publish/PDF/TJA/TJA8-1/TJA8-1-6%20full.pdf>

<<http://oscarmandel.com/fivecomedies.html>>

<<http://kyototheatrenow.blogspot.com>>

TV programy dostupné z www

ČT Kultura.cz. Rozhovor s Šigejamou Motohikem. 2. 10. 2010
<<http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/310295350090018-kultura-cz/obsah/128121-rozhovor-sigejama-motohiko/>>

ČT Před půlnocí – rozhovor s T. Pavčíkem. 20. 4. 2010

<<http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/310281381940031-pred-pulnoci/souvisejici/>>

ČT Reportáž Maria Kubaše, 11. 9. 2010 <<http://www.ct24.cz/kultura/101125-kjogen-japonske-frasky-po-cesku/>>

ČT Události v kultuře – Rozhovor s mistrem Šigejamou Šimem, 1. 8. 2007
<<http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/207411058080801-udalosti-v-kulture/>>

Audio

Rozhovor s členmi súboru Malé divadlo Kjógenu, menovite Igor Dostálek, Radek Odehnal, Tomáš Pavčík. Bol uskutočnený autorkou tejto práce 19. marca 2008 v Arcidiecéznom múzeu v Olomouci. Záznam je uložený v osobnom archíve autorky práce.

Inscenácie MDK

Honekawa
Kučimane
Kaki jamabuši
Busu
Bóšibari
Šimizu
Susugigawa

Prednášky

Poznámky z prednášky MDK o japonskom žánre kjógen, ktorú viedol Tomáš Pavčík, jún 2010

Zdroje obrazovej prílohy

Obr. 1: CHATELET, Albert, et al. *Světové dějiny umění*. 1.vyd. Praha: Agentura Cesty, 1996. 784 s. ISBN 80-7181-055-X. s. 584.

Obr. 2 – 11: Archív MDK dostupný na <<http://mdk.webgarden.cz/>>

LITERATÚRA

CHATELET, Albert, et al. *Světové dějiny umění*. 1.vyd. Praha: Agentura Cesty, 1996. 784 s. ISBN 80-7181-055-X.

PATURI, Felix R., et al. *Kronika techniky*. 1.vyd. Bratislava: Fortuna Print, 1993. 656 s. ISBN 80-7153-065-4.

BATTAOVÁ, Csilla. *Modernizácia v Japonsku zobrazená v dielach Tanizakiho Džun'ičiróa v konfrontácii s tradíciami*. Olomouc, 2008. 50s. Bakalárska práca. Univerzita Palackého, FF, KAS.

BORNOFF, Nicholas. *Japonsko. Velký průvodce*. Brno: Computer Press, a.s., 2008. 400 s.

BROCKETT, Oscar. *Dějiny divadla*. 8.vyd. Praha: NLN, 2008. 948 s.

ČERNÝ, Václav. *Stredoveká dráma*. 1.vyd. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1964. 186 s.

FRÉDÉRIC, Louis. *Japan encyclopedia*. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 2002. 1108 s. ISBN 0-674-00770-0.

FREJKA, Jiří. *Smích a divadelní maska: úvodní poznámky o vzniku typů dnešní komedie dell arte*. 1.vyd. Praha: JRV, 1942. 175 s.

HOŘÍNEK, Zdeněk. *O divadelní komedii*. 1.vyd. Praha: Pražská scéna, 2003. 263 s. ISBN 80-86102-31-9.

CHRISTOV, Petr. *Francouzská divadelní moralita - žánr na pomezí žánrů: Studie z francouzského středověku*. Brno, 2002. 78 s. (online verzia) Diplomová práce. Masarykova Univerzita, FF, Ústav divadelní a filmové vědy. Dostupné z WWW: <<http://elf.phil.muni.cz/elf/course/enrol.php?id=1010>>.

INOURA, Joshinobu; KAWATAKE, Toshio. *The Traditional Theater of Japan*. 1st one-volume ed. New York: Weatherhill in collaboration with the Japan Foundation, 1981. 259 s. ISBN 0834801612.

KRATOCHVÍL, Karel. *Komedie dell'arte doma i za hranicemi: fakta, poznámky, podněty*. 1.vyd. Praha: Divadelní ústav, 1973. 398 s.

- KRATOCHVÍL, Karel. *Ze světa Komédie dell' arte: fakta, poznámky, podněty*. 2.dopl. vyd. Praha: Panorama, 1987. 592 s.
- KRÁL, Josef. *Úvod*. In: *Kyklops*. Praha: Nakladatel A. Storch syn, Knihkupec, 1885. O dramate satyrském, s. 60.
- KREJČÍ, Hubert. *Divadelní hříčky*. Praha: Krystal, 1999. 333 s.
- LEŠTÁCHOVÁ, Barbora. *Japonské frašky kjógen*. Olomouc 2008. 140 s. Bakalárska práca. Univerzita Palackého v Olomouci, FF, KDFMS.
- MANTZIUS, Karl. *A History of Theatrical Art in Ancient and Modern Times*. London: Forgotten Books, 2010. 458 s. ISBN 978-144009975-5.
- MORIOKA, Heinz; SASAKI, Miyoko. *Die Bühnenkunst des Kyogen*. Tokyo: 1997. 182 s. ISBN 4-87238-010-X.
- MOUSSINAC, Léon. *Divadlo od počiatku po naše dni*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1965. 500 s.
- NOMA, Shoji. *Japanese Theater: From the Origin to the Present*. Osaka: Osaka Kyoiku Tosho, 1999. 330 s.
- PAVIS, Patrice. *Divadelný slovník*. Bratislava: Divadelný ústav Bratislava, 2004. 542 s. ISBN 80-88897-24-5.
- PAVLOVSKÝ, Petr. *Základní pojmy divadla. Teatrológický slovník*. 1.vyd. Praha: Národní divadlo, 2004. 350 s. ISBN 80-7258-171-6.
- REISCHAUER, Edwin O.; CRAIG, Albert M. *Dějiny Japonska*. 2.vyd. Praha: NLN, 2006. 476 s.
- SAKANISHI, Shio. *Japanese Folk-Plays*. Vermont and Tokyo: Charles E. Tuttle Company, Inc. of Rutland, 1960. 150 s. ISBN 0-8048-0297-1.
- STEHLÍKOVÁ, Eva. *Řecké divadlo klasické doby*. Praha: Ústav pro klasická studia, 1991. 136 s.
- STEHLÍKOVÁ, Eva. *Římské divadlo*. 1.vyd. Praha: KLP, 1993. 132 s. ISBN 80-901508-2-9.
- VASILJEVOVÁ, Zdeňka. *Dějiny Japonska*. 1.vyd. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1986. 603 s.
- WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, Ulrich von. *Griechische Tragoedien*. 7.vyd. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1926. 363 s.
- YOSHIKOSHI, Tatsuo; HATA, Hisashi; KENNY, Don. *Kyogen*. 2nd ed. Osaka: Hoikusha, 1991. 124 s. ISBN 4-586-54039-7.

Periodiká

HÝBL, Ondřej. *Nejen hloupí sluhové a potrhlí mniši*. Nový Orient. 2003, roč. 58, 3, s. 124-131.

KALVODOVÁ, Dana. *Zušlechtěné livodvé komedie - kjógeny*. SAD. 1998, 6, s. 18-23.

FULCHIGNONI, Enrico. *Oriental Influences on the Commedia dell'Arte*. Asian Theatre Journal [online]. 1990, vol. 7, no. 1, [cit. 2010-11-30]. Dostupný z WWW: <<http://www.jstor.org/stable/1124035>>.

HUDSON, G.F. *Marco Polo*. The Geographical Journal [online]. Sep., 1954, vol. 120, no. 3, [cit. 2011-02-02]. Dostupný z WWW: <<http://www.jstor.org/stable/1791579>>.

KNIGHT, Alan E. *The Medieval Theatre of the Absurd*. PMLA [online]. 1971, vol. 86, no. 2, [cit. 2010-09-26]. Dostupný z WWW: <<http://www.jstor.org/stable/460942>>.

KOBOYASHI, Seki; KAGAYA, Shinko. *Kyōgen in the Postwar Era*. Asian Theatre Journal [online]. 2007, vol. 24, no. 1, [cit. 2011-04-03]. Dostupný z WWW: <<http://www.jstor.org/stable/4137113>>.

KOMINZ, Laurence R. *The Impact of Tourism on Japanese Kyogen: Two Case Studies*. Asian Folklore Studies [online]. 1988, vol. 47, no. 2, [cit. 2010-09-26]. Dostupný z WWW: <<http://www.jstor.org/stable/1178277>>.

LEZZI, Julie A.; SALZ, Jonah. *"Susugigawa" (The Washing River): An Instant Classic*. Asian Theatre Journal [online]. 2007, vol. 24, no. 1, [cit. 2010-09-30]. Dostupný z WWW: <<http://www.jstor.org/stable/4137110>>.

MORLEY, Carolyn. *The Tender-Hearted Shrews: The Woman Character in Kyōgen*. The Journal of the Association of Teachers of Japanese [online]. 1988, vol. 22, no. 1, [cit. 2010-09-26]. Dostupný z WWW: <<http://www.jstor.org/stable/489335>>.

RAZ, Jacob. *The Actor and His Audience : Zeami*. Monumenta Nipponica [online]. 1976, vol. 31, no. 3, [cit. 2011-04-04]. Dostupný z WWW: <<http://www.jstor.org/stable/2384211>>.

SUTTON, Dana Ferrin. *Euripides' "Cyclops" and the "Kyōgen Esashi Júó"*. Quaderni Urbinati di Cultura Classica [online]. 1979, vol. 3, [cit. 2011-02-23]. Dostupný z WWW: <<http://www.jstor.org/stable/20538598>>.

TRAPIDO, Joel. *The Atellan Plays*. Educational Theatre Journal [online]. 1966, vol. 18, no. 4, [cit. 2010-09-26]. Dostupný z WWW: <<http://www.jstor.org/stable/3205265>>.