AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
DIVADELNÍ FAKULTA

PŘEDPOKLADY JAPONSKÉ SCÉNIČNOSTI

Teze dizertační práce

Ing. Mgr. Denisa Vostrá

Dramatická umění

Teorie a praxe divadelní tvorby

Vedoucí práce: prof. Jan Císař

Praha 2015

Na tvrzení, že je Japonsko jevištěm a jeho obyvatelé jsou scéničtí, nebude jistě nic překvapivého – scéničnost, tedy soubor vlastností, který vybízí ke sledování, nalezne turista jistě i v kterékoli jiné cizí zemi. Přesto je japonská scéničnost na první pohled něčím odlišná – často jako by i v jejích nespecifických, tj. neuměleckých projevech bylo cítit něco z tradičního scénického umění. Důležitou úlohu zde totiž hraje japonská tradice obřadného chování, která souvisí i s přirozenou potřebou chovat se za každých okolností uctivě. Podstatou této tradice se přitom zdá být právě obřadnost, tj. cosi, co stojí na hranici jakési 'přirozené' (moderně evropsky řečeno, autentické) scéničnosti a záměrné, tj. specifické scénovanosti – tuto scénovanost, která je nakonec zdrojem autentického prožitku, lze nalézt nejen v tradičních buddhistických bohoslužbách, v rituálech kultu *šintó* nebo třeba v důmyslné architektuře zahrad, ale také v každodenním životě: v úpravě jídel, kdy je vedle použitých surovin důležitý i výběr vhodného nádobí, v chování prodavačů, kteří při placení uchopí předávanou bankovku oběma rukama a nezapomenou se při tom uklonit, a dokonce i v tom, jak se oblékají mladí lidé, kteří se kombinací zcela nesourodých západních stylů nevědomky snaží porušit veškerá pravidla.

Nelze si samozřejmě myslet, že dnes Japonsko vypadá tak, jak je zobrazovali nadšení cestovatelé ve 20. letech 20. století; některé z tehdejších zvyklostí zde můžeme nicméně ještě dnes aspoň vytušit i v takových činnostech, které se jinde na světě konají zcela mechanicky, bez obřadnosti spojené aspoň *in potentia* s jistým prožitkem (ne že by se i obřad nemohl zmechanizovat). Zážitek – v případě cizince se dá spíš mluvit o (pouhých) zážitcích, jejichž způsobem získávání je dnes také turismus – dokonce nemusí být (zvlášť pro neznalého) vždy příjemný; v každém případě to však vede k tomu, aby člověk přemýšlel, co se to děje a kde se to děje a také

třeba i proč. Spontánně konaná činnost se tak pro diváka-cizince stává (scénickým) sdělením, zesíleným nečekanou kombinací důvěrně známého a neznámého.

Japonsko je zemí, o níž dodnes existují určité mýty, vzniklé často na základě mylných či přinejmenším neúplných interpretací zvnějšku pozorované skutečnosti, otázkou však zůstává, zda je skutečně potřeba všechno do nejmenších podrobností analyzovat a vysvětlovat. Nestačí někdy jen vnímat a cítit? Nemůže duchovní prožitek (jsme-li schopni se mu poddat) v některých případech znamenat víc než jednoznačná odpověď, tj. jakési holé západní 'rozumění', které se často podobá odpovědi na otázku, 'co tím chtěl básník říci', tedy jen intelektuální interpretaci, která bere na vědomí pouze sémantickou stránku básnického sdělení a ignoruje tu prozodickou?

Japonská scéničnost v první řadě spočívá v zasazení často velice prostých věcí do jistých – a často přímo rituálních – souvislostí, v nichž přestávají být automatické, takže je (a to nejenom divákům) umožněno je opravdu prožít jako (vždy) nové – tato 'dezautomatizace' životních procesů je ovšem také jedním ze základních principů (scénického) umění, tak jako naopak s automatizací toho obřadného, tj. s proměnou scénického v něco pouze zvnějšku scénovaného, bývá spojena ztráta původního prožitku (kde 'původní' je i synonymem 'autentického' ze současného západního slovníku).

Odlišnost japonského tradičního divadla od evropského divadla se u nás (a nejenom u nás) často sleduje poněkud jednostranně z hlediska druhu a způsobu používání znaků, tj. z hlediska populárně aplikované sémiotiky. Z tohoto hlediska se situace jeví (zjednodušeně) tak, že na rozdíl od evropského divadla založeného na scénickém dění směřujícím k přímému zobrazení, mají znaky japonského divadla

vlastnosti symbolu (v úzkém smyslu); jinak řečeno, smysl (symbolická rovina v širším smyslu) se v evropském divadle realizuje pomocí příznaků, zatímco v japonském divadle pomocí znaků, jejichž význam je chápaný nikoli na základě podobnosti či souvislosti, nýbrž na základě konvence. Takové hledisko může dokonce vést k chápání japonského (ale i čínského) způsobu divadla jako pouhé vyjadřovací techniky, jak k tomu někdy neměla daleko meziválečná avantgarda včetně Ejzenštejna a Brechta, případně Jindřicha Honzla. O „znakové řeči“ japonského divadla *nó* i *kabuki* ostatně mluví i Dana Kalvodová, která pokládá znaky za „důležitou součást specifické divadelnosti orientálního jeviště“ a herce označuje jako „iniciátory a realizátory vizuálních jevištních znaků“.

Takový přístup, jaký snad můžeme označit za čistě intelektuální, se už ale v dnešní době jeví poněkud jednostranný či přinejmenším neúplný, proto bych svou studií ráda přispěla k hlubšímu pochopení japonského divadla výzkumem aspektů (aspektů symbolických a symbolizačních v širším i hlubším, protože – z hlediska jeho vztahu k posvátnému – specifičtějším smyslu), jimiž toto divadlo souvisí se scéničností a scénovaností japonského způsobu života daného jeho tradicemi. V něm jsou tyto vlastnosti přítomny proti situaci na Západě v daleko nápadnější míře, protože jsou také v praktické i teoretické estetice běžného (scénicky nespecifického) chování založeny na vnímání a prožívání nezjevného prostřednictvím zjevného; v japonském případě tedy nejen toho, co je scénické či scénované vzhledem k tomu, že se to nějak jeví (je to scénické) či dokonce už ze záměru má jevit (je to scénované: viz spojitost scény a českého výrazu jeviště), ale zejména toho, co vůbec nelze zobrazit přímo, protože to dokonce souvisí s mimosmyslovým vnímáním a ne-kognitivním myšlením.

V tomto smyslu se opírám o scénologické chápání, které sice vychází z koncepce divadla jako specifického způsobu scénování a z přirozeného vztahu scénologie k teatrologii, ale spatřuje v divadle pouze jeden (byť zásadně důležitý) z projevů scéničnosti a scénování, který je sám závislý na způsobech scénování v dané kultuře, již samozřejmě spolutvoří (a v tom smyslu může být i jejím zrcadlem). Zásadní i pro pochopení divadelního scénování se ovšem jeví scéničnost příslušné kultury, založená nejen na specifickém vztahu zobrazitelného vůči nezobrazitelnému, případně v užším smyslu skrytého vůči zjevnému, a s ním související pojetí (časo)prostoru, ve kterém a jehož prostřednictvím ke scénování dochází, a odpovídající způsoby chování. Chování se přitom i na úrovni jazykového vyjadřování a komunikace řídí příslušným pojetím vztahu 'přímo projevovaného' a 'zamlčovaného', totiž vztahu, který nejtěsněji souvisí s příslušnou senzibilitou a odpovídajícími způsoby scéničnosti a scénického působení. Tento vztah se v japonském případě principiálně uplatňuje v konceptu 'meziprostoru' *ma*.

Vzhledem ke vztahu působení ('jak') a vnímání (v němž se z tohoto 'jak' stává 'co') coby předmětu estetiky bylo nutné věnovat hned v **první kapitole**, kterou jsem nazvala **Vnímání krásy – vybrané japonské estetické koncepty**, pozornost japonským estetickým konceptům. Z nich jsem se pokusila v samostatných podkapitolách podrobněji vysvětlit tři, bez nichž se ve svém výzkumu neobejdu – koncept *mono no aware*, tedy zjednodušeně řečeno 'vcítění se do podstaty věcí', koncept *wabi-sabi* označující 'neokázalou krásu věcí' a konečně koncept *júgen*, který by se dal definovat jako 'krása skrytá pod povrchem' a který je zásadní pro vznik umění *nó*. V textu však samozřejmě zmiňuji i další pojmy, které souvisejí s japonskou estetikou 'skrytého' – k nim patří zejména výraz *kokoro* ('srdce'), který se dá chápat jako 'něčí skutečné pocity' –

v protikladu k tomu, co je ‘vidět’ navenek. V Japonsku je zkrátka třeba vše ‘zaobalit’ či ‘navrstvit’, ať už jde o oblékání kimon, balení dárků, anebo o ‘obalování jazyka’. V případě japonských zahrad pak můžeme mluvit přímo o ‘oblékání prostoru’ – jejich tvůrci využívají všech způsobů klamu, aby vytvořili dojem ‘hloubky a tajemství’, zároveň však zcela zakrývají jakýkoli princip či logiku použitou k jeho dosažení.

V souvislosti s principem *wabi-sabi* je podrobněji zmíněn poprvé i čajový obřad, v jehož rámci se přibližování ruky s šálkem k ústům nerovná pohybu co nejrychleji směřujícímu k napití (tedy účelovému pohybu), nýbrž pohybu, který je součástí celkového (hlubokého) prožitku spojeného s podáváním a pitím čaje coby procesem, který má potenciální symbolické konsekvence – ty jsou také v tu chvíli zjevovány, i když se nedají přesně definovat. V případě přibližování šálku čaje k ústům jde tedy o komplexní prožitek, který je současně (‘symbolicky’, ale také fyzicky) prožitkem přibližování příjemného, které prožít neznamená jen vypít (tedy zkonzumovat), ale pocítit (prožít) daný okamžik v souvislostech života.

Ostatně japonské sloveso *omou*, překládané dnes nejčastěji jako ‘myslet’ (anglicky ‘think’, francouzsky ‘penser’ nebo ‘croir’, německy ‘denken’ či ‘glauben’, rusky ‘думать’) znamená spíše ‘myslet v srdci’ či ‘myslet srdcem’, tedy i ‘cítit’ či ‘prožít’. Původní význam tohoto slovesa byl totiž nejspíš ‘chovat v sobě pocity’ (jako je strach, zášť, naděje, láska apod.), aniž by to bylo navenek vidět. Činnost vymezená slovesem *omou* se děje v ‘srdci’ (japonsky *kokoro*), které se tak stává řídící silou stojící za ztvárňováním pocitů potlačovaných procesem ‘myšlení’. V tomto smyslu *kokoro* podle všeho odkazuje k odkrytí vnitřních pocitů a myšlenek.

Čínskou kulturu by snad bylo možné charakterizovat pojmem ‘dobro’, vycházejícím z konfuciánské tradice, západní kultura se na základě řeckého dědictví soustřeďuje na ‘pravdu’, ale japonská kultura, již podle všeho nejlépe vystihuje termín ‘krása’, zůstává ve spojení s přírodou, bez nutnosti vědeckého přístupu. S vysokou vnímavostí vůči svému okolí Japonci citlivě mísili tradiční estetiku s postupně přicházejícími novými směry, respektujíce své přirozené kořeny a pomíjivost lidské existence. Japonské estetické cítění má proto z velké části svůj původ v domácím kultu *šintó*, jehož základem je úzké sepětí s božstvy (*kami*) vzbuzujícími úctu.

Druhá kapitola, nazvaná **Obřad a scénování**, se prostoru a (jeho) prožívání věnuje podrobněji v souvislosti s rituály vycházejícími z japonských myšlenkových směrů (tedy z původního kultu *šintó*, z importovaného buddhismu a dalších směrů, které v Japonsku zdomácněly a vzájemně se zkombinovaly) a ze scéničnosti japonské kultury. Vysvětluje základní myšlenková východiska a kontext japonské scénické kultury, představuje japonské pojetí ‘posvátného prostoru’ a tradice očišťování a konečně ukazuje rituál jako součást každodenního života i jako součást nejvyššího umění (zde zejména divadla *nó*).

Scéničnost a scénování je vždy založené na ‘jevení’ a ‘zjevování’, tedy na tom, že se něco činí přístupným i někomu jinému (jde o ‘sdělení’, které se má stát ‘sdílením’), případně se to někomu jinému jeví jaksi samovolně, spontánně – právě proto, že jde o scéničnost a nikoli o pouhou ‘vnější’ scénovanost (tj. nikoli o aranžování za účelem vzbuzení obdivu či dokonce ohromení, ale o scénování za účelem ‘spoluprožitku’). Scéničnost japonského umění a kultury má přitom co dělat se ‘zjevováním skrytého’, které se jeví, přestože zůstává skryté – či lépe řečeno přímo nepojmenované (jde totiž o cosi nepojmenovatelného) –, a které je divákovi (ale třeba

i čtenáři poezie) přes svou ‘skrytost’ (či ‘hloubku’) najednou přístupné, protože se mu to jeví v prožitku. Tento prožitek je tedy prožitkem, resp. spoluprožitkem skrytého, přesněji řečeno přímo nepojmenovatelného, podobně jako nejsou přímo definovatelné japonské pojmy pro krásu.

Třetí kapitola, nazvaná jednoduše **Prostor a čas v konceptu *ma***, se pokouší vysvětlit japonské vnímání prostoru, který je v japonském kontextu považován za subjektivní veličinu a navíc velice úzce souvisí s časem – jde tedy o jakýsi ‘časoprostor’ či ‘prostoročas’, který je ale v této práci uchopen zejména z hlediska vztahů mezi věcmi (i lidmi) a v inspiraci Pražákovým ‘mezi’ označován jako ‘meziprostor’. V první části kapitoly se pokouším tento ‘meziprostor’ definovat, v dalších částech se pak věnuji setkávání prostoru s časem v běžném životě i v umění a ovšem také vnímání (či prožívání) založenému právě na uchopení ‘meziprostoru’ *ma*. Ačkoliv je však konceptu *ma* věnována celá samostatná kapitola, prolíná tento ‘meziprostor’ celou prací, neboť se úzce dotýká všech témat, která jsou v ní pojednána.

Vyjádřením japonského prostoru je všeobecná otevřenost, nic zde neexistuje samo o sobě. Všechny objekty v prostoru se vzájemně ovlivňují a každý prostor existuje jen proto, že mimo něj existuje ještě nějaký další prostor. Nedílnou součástí prostoru je přitom i čas, jehož ‘vrstvy’ v prostoru pociťujeme. V každém okamžiku se prolíná ‘tady a teď’ (poněvadž prostor je ovlivňován počasím, roční dobou, osvětlením i aktuální činností, která v něm probíhá), s historií (protože některé součásti prostoru, jako je například kámen, se mění celá staletí). Nakonec se však změní vše, prostor je tedy třeba vždy nahlížet jako dynamický.

Termín *ma* by se dal přeložit například jako ‘moje místo’. Překladové japonsko-anglické slovníky běžně uvádějí termín

‘space’, v japonštině je ale tento ‘prostor’ mnohem širší než běžné západní chápání prostoru coby určité jednotky, kterou lze nějakým konkrétním způsobem vymezit. Jde v zásadě o ‘cítění prostoru’ či již zmíněný ‘prožitek prostoru’, tedy vymezení, které samozřejmě nepopírá existenci skutečného, existujícího uspořádání, avšak vedle tohoto uspořádání do sebe zahrnuje i veškeré jednotlivé aktivity, které se v daném prostoru odehrávají v určitém čase. Koncept *ma* by se tedy možná dal charakterizovat také jako ‘uvědomění si prostoru’ – nikoli však pouze ve smyslu nějakého třírozměrného celku, ale spíše jako souběžné vědomí tvaru a ne-tvaru vycházející z intenzifikace určité vize.

Čtvrtá kapitola s názvem **Scénologie japonského tradičního prostoru k obývání** se věnuje tématu, které vlastně stálo na počátku mého výzkumu – tradičnímu japonskému domu a cítění jeho prostoru. Pro lepší pochopení úzké souvislosti japonského vnímání prostoru se vznikem umění v jednotlivých obdobích japonských dějin je zde nastíněn i vývoj japonské tradiční architektury a velká pozornost je opět věnována ‘meziprostoru’ *ma*, bez jehož chápání nelze tradiční dům snadno popsat. Poslední část této kapitoly pak dává do souvislosti s japonským tradičním domem také scénické cítění prostoru, které úzce souvisí mimo jiné opět s japonskými myšlenkovými směry a ovšem také se silami, které podle tradice obytný prostor naplňují. V tomto kontextu se pak znovu vracím i k čajovému obřadu a vysvětluji zde také souvislost mezi pohybem po tradičním domě a (nejen) hereckým cítěním, na niž upozorňuje významný současný japonský režisér Tadaši Suzuki.

Pátá kapitola, **Energie slova v prostoru**, je věnována roli řeči a zvuků v japonské tradiční kultuře a umění. Vzhledem k tomu, že je zde hlavním tématem slovo, které ovšem vychází z principů japonského jazyka, bylo třeba nahlédnout i do básnického zacházení

s ním, neboť bez něho by nebylo možné pochopit ani scéničnost a/či často skrytou dramatičnost textů určených tradičnímu japonskému divadlu. Pokouším se zde proto nejprve vysvětlit koncept ‘duše slov’ (*kotodama*), podle kterého mají slova sama o sobě schopnost a sílu vyvolat určité události – sídlí v nich totiž nadpřirozená moc schopná uvést myšlenku ve skutečnost jen tím, že je tato myšlenka vyslovena nahlas. Dále se pak v tomto kontextu věnuji i vývoji japonské tradiční poezie, jejíž počátky nacházíme v magických vzýváních respektujících koncept *kotodama*, a podrobně se zabývám také scénologií básní *haiku* snad nejznámějšího moderního básníka této formy Masaoky Šikiho.

V poezii *haiku* se jedná zejména o ‘pocity’, ne-li přímo o ‘prožitky’. V této krátké básni nejde o vyjádření zkušenosti jako takové, tedy jejího obsahu, ale o vyjádření ‘hodnoty’ této zkušenosti – tedy o její vnímání. Nezáleží proto na tom, jakou zkušenost básník sděluje, jen když je to zkušenost, která skrze emoci, kterou báseň vzbuzuje, přináší vnímateli nový či alespoň hlubší ‘prožitek’. Ani u *haiku* vyjadřujících přírodní scény tedy nemusí jít o přírodu samotnou, nýbrž o ‘pocity’ vyvolané slovy použitými k jejímu popisu. Vzhledem k tomu, že slova samotná k vysvětlení zmíněného ‘prožitku’ nestačí, zařadila jsem do této kapitoly také své vlastní pokusy o (česky psané) sedmnáctislabičné básně *haiku*, seřazené podle ročních období.

Závěrečná, **šestá kapitola** s názvem **Prostor a pohyb – síla tradic v japonském jevištním umění** je věnována zejména divadlu. Po úvodním přehledu vývoje japonských divadelních forem se podrobněji věnuji estetickým východiskům projevu v divadle *nó* (která ovšem do určité míry odkrývají již i předcházející kapitoly), dále ukazuji některá specifika měšťanského divadla *kabuki* a poukazuji i na jistou kontinuitu tradičních postojů a pohybů vedoucí

až k Suzukiho metodě přístupu k hercům a k hereckému tréninku (sám Suzuki používá termín ‘gramatika nohou’), který je také blízký – samozřejmě i díky orientálním inspiracím – metodám hereckých cvičení Farmy v jeskyni Viliama Dočolomanského.

Pomalost hereckých akcí v divadle *nó* částečně vysvětluje již výše zmíněný přístup k pití čaje, který souvisí samozřejmě i (řečeno se Zichem) s vnitřně hmatovým vnímáním. Právě vnitřně hmatové vnímání zde umožňuje skutečný ‘prožitek’ (podle Zicha psychologicky zvnitřnělý fyziologický a fyziologicky zveřejněný psychický prožitek), který se díky zrcadlovým neuronům ‘ozývá’ i v tom, kdo pomalému přibližování šálku k ústům jen přihlíží. V případě čajového obřadu máme tedy co dělat se způsobem scénování, s nímž má divadlo *nó* společnou obřadnost – s tou se v něm předvádí jistá událost tak, aby se díky hereckému umění stala zdrojem spoluprožitku diváků: jakoby ‘pouhých’ diváků, kteří ale tento spoluprožitek sami (spolu)tvoří.

I zde je samozřejmě velice důležitý koncept ‘meziprostoru’ *ma* – ‘prázdná místa’ tu vytvářejí prostor pro divákovu imaginaci, tedy pro jeho vlastní prožitek ve smyslu ‘probuzení’ (zjevení) toho, co má člověk v sobě a co se mu také v tu chvíli opravdu jeví – totiž stává se scénickým v základním slova smyslu. Ono scénické souvisí samozřejmě s přijetím něčeho jako součásti života v jeho pomíjivosti, která z toho, co (‘jenom’) je, činí cosi, co je krásné a co tuto krásu stupňuje při sdílení s jinými – proto má člověk potřebu vyjadřovat to (tedy ‘projevovat’) nejenom v básních, ale (a zejména) i v divadle, kde tento prožitek zasahuje diváka díky vnitřně hmatovému vnímání ještě bezprostředněji.

Japonský režisér Tadaši Suzuki spojuje hereckou práci (*engi*, tedy ‘hraní’) s životem samotného herce a s japonskou tradiční kulturou. Základ hereckého projevu přitom spatřuje v prvcích

japonského tradičního domu – poukazuje například na chodbu *róka*, alkovnu *tokonoma* či posuvné dveře *fusuma* a *šódži* – a podrobně studuje zejména to, do jaké míry tyto jednotlivé prvky, ale i obecně sporé zařízení tradičního domu Japonce svazuje se zemí jako takovou. Již ze samotné architektury tradičního domu totiž podle Suzukiho plyne, že pro každodenní život Japonců byla odedávna nezbytná kontrola nad spodní polovinou těla – bylo třeba, aby pevně cítili a měli stále pod kontrolou pohyb nohou po podlaze, neboť vždy museli brát ohledy i na další osoby – navíc často cizí – přítomné v domě. Suzuki proto ve svém pojetí hereckého projevu vychází zejména z dokonalého osvojení pohybu po tradičním japonském domě a klade při tom důraz na tělesné vnímání spodní poloviny těla (zejména těžiště), které je ovšem základem postoje a pohybu také v tradičních formách japonského divadla.

V závěru práce se vracím k jedinečnému představení všech tří forem japonského tradičního divadla – *nó*, *kabuki* a loutkového *džóruri*, které se uskutečnilo v unikátním projektu divadelní hry *Šunkan* ve dnech 14. a 15. července 1994 ve Stavovském divadle v Praze a na jehož realizaci jsem se mohla podílet. Pokouším se zde poukázat na jistou spojitost japonského tradičního 'myšlení' a evropského 'cítění', kterou osvětluji na případech vřelého přijetí (či naopak jasného odmítnutí) konkrétních her divadla *kabuki* při jeho zahraničních zájezdech. Je přitom nesmírně zajímavé, že tuto spojitost můžeme při znalosti patřičného kontextu nalézt již v Zeamiho traktátech věnovaných hereckému umění v divadle *nó*, kterými Zeami v mnoha ohledech doslova předběhl dobu.

Ve své práci se pokouším poodhalit na pozadí japonského vnímání prostoru a času tajemství životnosti japonských scénických tradic v průběhu historie a ukázat na jejich kořeny v japonské kultuře, ale i poukázat na již zmíněnou překvapivou

blízkost některých aspektů japonského (ritualizovaného) každodenního života i tradičního (nejen jevištního) umění a evropského scénického cítění. To vše však mohu zprostředkovat čtenáři pouze prostřednictvím slov, proto stejně jako je nutné vnímat v japonském umění to, co je ‘za’ jeho vyjádřením, je třeba i v mé práci hledat podstatu japonských konceptů také mezi řádky, které se je pokouší vysvětlovat. Proto na mnohých místech cituji z klasické japonské literatury, ale i z cestopisů a dalších zdrojů, a z téhož důvodu jsou v páté kapitole zařazeny i moje vlastní básně *haiku* – to vše snad poslouží k lepšímu pochopení těch rovin, které nelze racionalisticky verbalizovat.