

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

DISERTAČNÍ PRÁCE

Praha, 2014

Lucie Hayashi

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Taneční umění

Taneční věda

DISERTAČNÍ PRÁCE

Tanec v současné japonské společnosti

Lucie Hayashi

Vedoucí práce: prof. Dorota Gremlicová, Ph.D.

Oponenti práce: PhDr. Ladislava Petišková

doc. Mgr. Daniela Stavělová, CSc.

prof. Zdenka Švarcová, Dr.

Datum obhajoby: 15. září 2014

Přidělovaný akademický titul: Ph.D.

Praha, 2014

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Dance Art

Dance Theory

DISSERTATION

Dance in the Contemporary Japanese Society

Lucie Hayashi

Supervisor: prof. Dorota Gremlicová, Ph.D.

Opponents: PhDr. Ladislava Petišková

doc. Mgr. Daniela Stavělová, CSc.

prof. Zdenka Švarcová, Dr.

Date of defence: 15th September 2014

Awarded academic degree: Ph.D.

Prague, 2014

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci na téma

Tanec v současné japonské společnosti

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne 31. 7. 2014

podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy, tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Abstrakt

Ve své disertační práci jsem se pokusila přiblížit postavení a vnímání tance v současné japonské společnosti z pohledu moderních metod tanečního výzkumu. Zaměřila jsem se na proměny postavení tance ve společnosti v průběhu 20. století a na počátku nového tisíciletí, především z hlediska profesionálního tanečního umění, jeho finanční i mediální podpory, vzdělání, povolání a společenského postavení tanečního umělce v oblasti různých tanečních žánrů. Kontext doplňuje zamyšlení nad současnými problémy japonské společnosti, které přístup národa k tanci do značné míry ovlivňují a sociologický průzkum ohledně vnímání tance z pohledu mladé generace, nechybí ani vzhled do jazykového označování tance v současné japonštině.

Abstract

In my dissertation I have tried to describe the position and perception of dance in contemporary Japanese society from the perspective of modern methods of dance research. I focused on the transformation of the status of dance in society during the 20th century and the beginning of the new millennium, especially in terms of professional dance, its financial and media support, education, occupation and social status of dance artists in various dance genres. Context is completed with a reflection on the current problems of Japanese society that, to a large extent, affect the nation's approach to dance, as well as a sociological survey on the perception of dance from the perspective of the young generation. It also includes an insight into the linguistic labelling of dance in contemporary Japanese.

Poděkování

Na tomto místě bych chtěla poděkovat všem, kdo mě podpořili v mém dosavadním studiu a výzkumu a byli mi oporou a inspirací. Především patří dík vedoucí mé disertační práce prof. Dorotě Gremlicové, Ph.D. nejen za metodický dohled a cenné připomínky, ale hlavně za dlouhodobou podporu a motivaci ke studiu tohoto tématu. Děkuji také Mgr. Daniele Stavělové, CSc. za konzultace v oblasti tanečního výzkumu a prof. Zdence Švarcové Dr. v oblasti japonských reálií, stejně jako celému kolegiu pedagogů taneční katedry HAMU i japonských studií Ústavu Dálného východu FF UK za inspiraci, motivaci a povzbudivý přístup k mému výzkumu. Děkuji MgA. Mgr. Daniele Machové za pomoc s analýzou sociologického výzkumu a Mgr. Janě Křížové za pomoc s jazykovými korekturami. Děkuji všem respondentům a informátorům, kteří mi v terénu pomáhali získat cenné informace pro můj výzkum a které zde nemám prostor jmenovat, děkuji profesoru Kagami Haruyaovi z Univerzity Kanazawa za vhled do metodologie japonské kulturní antropologie, profesorkám Muratě Jošiko, Terajamě Jumi a Hirajamě Motoko za pedagogické vedení při studijním pobytu v Cukubě, mistrům Šigejama Šimemu, Nomura Júdzóovi, Watanabe Šigehitovi a Jamamoto Moeovi za vlídný přístup a výuku japonského tanečního umění. Největší dík však patří mému manželovi Hayashi Hidekimu, bez jehož jazykové pomoci v terénu i při psaní práce a neustálé podpory by tato práce nemohla vzniknout.

OBSAH

| | |
|--------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| Úvod | 11 |
| Poznámka k překladu a transkripci | 15 |
| I Metody výzkumu a teoretická východiska | 16 |
| I.1 Interpretace tance | 17 |
| I.2 Vliv sociokulturního kontextu na taneční strukturu a funkce tance ... | 19 |
| I.3 Taneční výzkum v současné společnosti | 23 |
| I.4 Východiska a proces zkoumání tance v Japonsku | 25 |
| II Tanec jako slovo v japonské kultuře | 29 |
| II.1 Mai versus odori – dva póly japonského tance | 30 |
| II.2 Mai a jeho znaky | 31 |
| II.3 Odori a jeho znaky | 33 |
| II.4 Další tradiční výrazy pro tanec | 35 |
| II.5 Hledání ekvivalentu pro slovo tanec – bujó, butó, dansu | 36 |
| II.6 Označení používaná pro jednotlivé taneční formy | 39 |
| III Proměny japonské společnosti během první poloviny 20. století | 42 |
| III.1 Infiltrace Západní kultury v období reformy Meidži | 42 |
| III.2 Specifika japonské kultury nihondžin ron | 45 |
| III.2.1 Japonské vnímání prostoru a času – „tady a teď“ | 47 |
| III.2.2 Zastavení v meziprostoru – ma | 50 |
| IV Modernizace divadla na pozadí společenských změn | 53 |
| IV.1 Tradiční divadlo v moderní době | 53 |
| IV.1.1 Divadlo nó | 54 |
| IV.1.2 Modernizace kabuki | 58 |
| IV.1.3 Nihon bujó | 62 |
| IV.2 Nové směry v japonském dramatickém umění | 64 |
| IV.2.1 Šinpa – Divadlo nové školy | 64 |
| IV.2.2 Šingeki | 66 |
| IV.2.3 Divadlo proletariátu | 68 |
| IV.3 Oboustranná inspirace - japonské umění v Evropě | 70 |
| IV.3.1 Sada Jakko | 70 |
| IV.3.2 Madame Hanako | 73 |
| IV.3.3 Ičikawa Sadandži II. | 74 |
| IV.4 Evropský tanec v Japonsku | 75 |

| | |
|------------------------------------------------------------------------|------------|
| IV.4.1 Balet | 76 |
| IV.4.2 Revue | 78 |
| IV.4.3 Step | 79 |
| IV.4.4 Společenské tance | 80 |
| IV.5 Pionýři japonské moderny – dovoz „nového tance“ ze Západu | 82 |
| IV.5.1 Itó Mičio | 84 |
| IV.5.2 Murajama Tomojoši | 85 |
| IV.5.3 Išii Baku | 86 |
| IV.5.4 Eguči-Mija | 87 |
| IV.6 Růst divadel ve třicátých letech | 88 |
| V Proměny společnosti v poválečném Japonsku | 90 |
| V.1 Překonat modernu | 91 |
| V.1.1 Ekonomický růst a protestní hnutí | 93 |
| V.1.2 Kultura versus technologie | 95 |
| V.2 Postmoderna – nový věk kultury podle specifík japonské společnosti | 96 |
| V.2.1 Relace místo binární opozice | 97 |
| V.2.2 Vertikálně strukturovaná společnost závislá na shovívavosti | 98 |
| V.3 Japan as number one | 100 |
| V.3.1 Informačně agitovaná společnost | 101 |
| V.4. Růst jedince a stárnutí společnosti | 102 |
| V.5 Rostoucí sebereflexe japonské společnosti | 103 |
| VI Proměny divadelního jazyka v postmoderním Japonsku | 105 |
| VI.1 Japonské taneční asociace | 108 |
| VI.2 Balet po válce | 108 |
| VI.3 Butó | 110 |
| VI.3.1 První vlna | 112 |
| VI.3.2 Druhá vlna | 118 |
| VI.3.3 První kontakty butó se Západem | 120 |
| VI.3.4 Butó jako japonský vývozní artikl pro Západní publikum | 125 |
| VI.4 Pantomima | 130 |
| VI.5 Od modern dance ke contemporary | 131 |
| VI.6 Společenský a zábavní tanec po válce, tanec v barech a na ulicích | 133 |
| VII Když bublina praskla | 136 |
| VII.1 Od postmoderny k hypermoderně – ruku v ruce s „pokrokem“ | 137 |
| VII.2 Cool Japan – Nintendo, manga, anime a otaku | 143 |

| | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| VII.3 Panika z oslabení matricentricity v hypermoderní době | 145 |
| VII.4 Diskutovaná témata japonských médií v posledních letech | 148 |
| Politika, Ekonomika, Právo, Společnost a zdraví, Sociální problémy, Média, Mládež a školství, tělovýchova, Kultura, věda a filozofie, Rodina | |
| VII.5 Přístup Japonců k tělu | 155 |
| VII.6 Schopnost komunikace prostřednictvím obrazu | 158 |
| VIII Tanec v dnešní japonské společnosti | 161 |
| VIII.1 Jednotlivé taneční žánry z hlediska profese tanečnicka v dnešní době | 161 |
| VIII.1.1 Tradiční divadlo – společensky zavržení národním pokladem Kagura, Bugaku, Nógaku, Kabuki a nihon bujó | 161 |
| VIII.1.2 Butó dnes | 172 |
| VIII.1.3 Balet | 175 |
| VIII.1.4 Kontenporarí versus gendai bujó | 178 |
| Japonské contemporary, Japonská „moderna“, Noism | |
| VIII.1.5 Zábavní a taneční průmysl, Takarazuka, step i hip hop | 183 |
| VIII.1.6 Tanec pro radost, zákon proti tanci | 184 |
| VIII.2 Taneční vzdělání a možnost uplatnění profesionálních tanečnicků v Japonsku | 186 |
| VIII.2.1 Povinná taneční výchova v rámci základních škol | 187 |
| VIII.2.2 Mimoškolní taneční vzdělání | 190 |
| VIII.2.3 Pedagogika tance na vysokých školách | 194 |
| VIII.3 Ekonomická a mediální podpora profesionálního tance státem | 200 |
| VIII.3.1 Postavení profesionálních tanečnicků ve společnosti | 200 |
| VIII.3.2 Ekonomické zajištění profesionálních tanečnicků a souborů | 207 |
| VIII.3.3 Mediální podpora profesionálního tance a dostupnost informací veřejnosti | 211 |
| VIII.3.4 Představení a diváci | 214 |
| VIII.3.5 Japonský taneční management – Japonsko jako Galapágy | 216 |
| VIII.4 Výsledky výzkumu smýšlení mladé generace o tanci | 219 |
| IX Tanec v současné japonské společnosti | 228 |
| Závěr | 233 |
| Seznam pramenů a literatury | 235 |
| Přílohy | |
| Příloha č. 1 – Dotazník | 249 |
| Příloha č. 2 – Grafické zpracování výsledků výzkumu | 251 |

Úvod

Téma své disertační práce, *Tanec v současné japonské společnosti*, jsem si zvolila na první pohled velmi široce a otevřeně. Jedná se totiž o oblast, kterou se v České republice ještě nikdo detailněji nezabýval, a také v evropském měřítku není žádná přehledová studie známa. Záměrem práce neměla být podrobná analýza jednotlivých tanečních forem, ale pohled na tanec jako na umělecký projev a zkoumání jeho místa v současné japonské společnosti.

K výběru tohoto tématu mě přivedly zdánlivě protichůdné indicie, které se během mého setkání s japonskou kulturou v souvislosti s problematikou „*Japonci a tanec*“ objevily. Zjistila jsem, že z mého pohledu jsou Japonci všeobecně tělesně velmi citliví, přirozeně taneční, hudebně vnímaví a koordinačně zdatní. Dobré tanečnice obdivují a tanec považují za součást své kultury. Přesto na druhou stranu drtivá většina z nich na dotázání tvrdila, že „*Japonci netančí*“, sami žádnou vlastní ani diváckou taneční zkušenost, ani zájem o tanec nemají. Tyto kontradikce mě vedly k zvědavosti ohledně začlenění tance do každodenního života japonské společnosti, jeho postavení a funkce.

Předmětem zkoumání tedy byla míra začlenění tance do současné japonské společnosti. Nechtěla jsem proto zaměřit svou práci na detailní rozbor jedné taneční komunity, ale spíše zmapovat situaci, v jaké formě se můžeme s tancem v Japonsku setkat a jak je společností vnímán a posuzován. Právě proto, že je toto téma velmi široké, bylo mým cílem spíše představit způsob možného výzkumu, který pomocí studie kontextu dokáže odhalit zajímavé otázky, jež se taneční kultury ve společnosti dotýkají.

Základními otázkami mého výzkumu byly tyto: Jakou funkci plní tanec v dnešní japonské společnosti? Jak je mladou generací posuzován a nahlížen? Jaký je status profesionálního tanečnicka v Japonsku a jaké zaujímá společenské postavení?

K získání odpovědí na tato základní témata jsem se věnovala jednak historickému přehledu proměn japonské společnosti a přístupu k tělu během

20. století a nejzásadnějších změn v divadelním umění, jednak společenským problémům současné doby a jejich vlivům na vnímání umění. Dalším mým tématem bylo vzdělávání profesionálních tanečníků v Japonsku a jejich ekonomické zajištění, míra medializace a propagace tance, množství tanečních příležitostí i názory mladé generace na taneční aktivitu.

Jako příslušníka aktivní taneční generace, která i v České republice problematiku postavení tance ve společnosti a kultuře stále agilněji řeší, mě možnost zkoumat společenské a kulturní zákonitosti na druhé straně zeměkoule pomohla při hledání přístupu, jak přemýšlet o současné české taneční situaci. Překážky funkčního propojení tance s ekonomikou a politikou státu, jaké nenalezneme například v umění hudebním, jsou podobné i v české, natolik odlišné kultuře. Jedním z důvodů může být také podvědomé „pohrdání“ tanečnický a jejich vyčlenění ze současné, ekonomicky laděné společnosti.¹ Dalším důvodem může být například nedostatečné intelektuální zázemí „tělesného oboru“ oproti jiným múzickým uměním. Tam, kde lze najít paralely z japonského prostředí i k naší kulturní tradici, se nabízí vysvětlení v přirozenosti lidské rasy a ve vnímání tance vůbec, které může být zajímavým krokem k dalšímu tanečnímu výzkumu.

Japonsko jsem měla možnost navštívit již desetkrát, poprvé v roce 2000, v mých šestnácti letech. Zaujetí tamní kulturou mě přimělo věnovat se japonským studiím na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy, což mi dalo možnost nejen ovládnout jazyk, ale také získat odborný vhled do japonské historie, společnosti i kultury. Během souběžného studia na HAMU jsem se intenzivně věnovala zkoumání japonského tance a udržovala aktivní styk s Japonskem, kam jsem měla možnost vycestovat studijně také na celých dvanáct měsíců v roce 2009 a realizovat řádný kulturněantropologický výzkum pod odborným vedením na katedře kulturní antropologie Univerzity Kanazawa. Dlouhodobý pobyt jsem zopakovala ještě v zimě 2011/2012, kdy jsem měla

¹ Viz například srovnání kapitol v publikaci kolektivu autorek Karolíny Bulínové, Lucie Burešové, Doroty Gremlicové, Heleny Kazárové a Daniely Zilvarové *Profese tanečnicka: mezi obdivem a odsouzením*. Praha, NAMU 2013.

možnost absolvovat trimestr v tanečním oddělení Fakulty zdraví a sportu Univerzity Cukuba. Kromě četných soukromých návštěv jsem se dvakrát zúčastnila s taneční katedrou HAMU tanečního festivalu v Tojamě a jednou absolvovala měsíční turné se souborem opery Národního divadla v Praze. Mohla jsem tedy poznat Japonsko z mnoha různých úhlů pohledu, naposledy zatím v lednu 2014, a přestože podrobnější studie by zasloužila ještě delší a intenzivnější pobyt, chtěla bych v této disertační práci shrnout a utřídit základní úvahy a myšlenky, které se k tématu tance v současné japonské společnosti nabízejí.

Nejdříve jsem se zamyslela nad způsobem uchopení tanečního výzkumu v současné společnosti a metodicko-teoretické rámce, které je možné využít. Zabývám se také způsobem užití slova „tanec“ v dnešní japonštině a konotacích jednotlivých používaných termínů, které jsou stěžejní pro mou práci.

Protože nemohu mluvit o tanci v japonské společnosti, aniž bych charakterizovala její základní rysy, věnovala jsem druhou část práce intelektuálnímu rozvoji Japonska během první poloviny 20. století v souvislosti s vývojem divadla. Myšlenkový, filozofický, společenský, estetický i umělecký vývoj spolu úzce souvisejí a změny ve společnosti během posledního století přivedly Japonsko do současného stadia, kterému nelze jinak porozumět. Právě proto, že některé z dobových „argumentací specifčnosti japonské kultury“², které vznikly na počátku 20. století, jsou dnes znova „oprašovány“ či zpochybňovány.

Třetí část práce se zabývá společenským i uměleckým vývojem po druhé světové válce a v období ekonomického růstu. Ten zapříčinil mnoho změn ve vnímání uměleckých proudů ve společnosti, a protože například doba osmdesátých let minulého století stále aktivně přežívá ve vzpomínkách více než polovina žijících Japonců, vysvětluje také nízkou flexibilitu nadnárodních

² Jedná se o tzv. teorie *nihondžin ron*, které navázaly na otevření se Japonska Západu a přejímání Západních zvyklostí na počátku 20. století ostrou kritikou a hledáním „japonskosti“ Japonska neboli specifčnosti japonské kultury.

tanečních organizací a jejich neochotu přizpůsobit se novým podmínkám.³ Taneční vývoj v této době naopak poskytl pevnou základnu pro většinu dnes fungujících tanečních těles, stejně jako nové estetické ideály i choreografické postupy.

Další část diskutuje společenské problémy po tzv. prasknutí bubliny, tedy od období náhlé ekonomické krize Japonska na počátku devadesátých let minulého století, která trvá dodnes. Tato doba přinesla všeobecně jiný pohled na japonskou společnost, ekonomiku, politiku i kulturu, umění nevyjímaje. Pokusila jsem se zmapovat jednotlivé druhy a žánry japonského tance, jejich specifika a dostupnost v dnešní době. Z jednotlivých rozhovorů s předními umělci, teoretiky i manažery těchto odvětví vyplývá postavení profesionálních tanečníků ve společnosti a problematika obživy. Zvláštní kapitolu jsem věnovala také japonskému tanečnímu vzdělání a výchově. Absence profesionálního státního vzdělávacího systému v oblasti tance jakožto profesionálních tanečních těles je důležitým faktorem ve vnímání postavení tance v Japonsku. Naopak, existence povinné taneční výuky v rámci základní školní docházky je pro nás zajímavým fenoménem. Celou práci pak uzavírá kapitola tvořená výsledky vlastního dotazníkového výzkumu ohledně nahlížení mladé generace na tanec, probíhajícího v letech 2010 a 2011 v Kanazawě a Cukubě mezi mládeží ve věku od 19 do 25 let. Tato data ukazují pohled mladé generace na tanec a vysvětlují také nedostatek intelektuálního zázemí a propagace tanečního umění.

Souhrn faktů obsažených v mé práci odráží spojitost mezi „životem“ tanečního umění a proměnami v kultuře a společnosti. Způsob komplexního zmapování situace v současném Japonsku nabízí mnoho inspirace k dalšímu, úžeji zaměřenému výzkumu.

³ Více o tom v kapitole VIII.3.2.

Poznámka k překladu a transkripci

V práci se držím přepisu japonských slov pomocí české transkripce, při prvním uvedení odborného japonského termínu jej vždy uvádím v prvním pádě, poté již výraz skloňuji podle české gramatiky. Jména japonských osob řadím podle japonského úzu v pořadí: příjmení, osobní jméno, u uměleckých jmen v pořadí nejčastěji uváděném v domácích pramenech. Japonská ženská jména zásadně nepřechyluji, vlastní jména skloňuji podle běžného úzu. Ostatní cizí ženská příjmení v textu přechyluji. V odkazech na prameny a literaturu ponechávám jména autorů i děl v původním znění (transkripci) pramenu, v případě japonských pramenů přepisuji foneticky českou transkripcí.

Protože zápis japonštiny neumožňuje rozdělení slov a zdůrazňování jmen pomocí velkých písmen, není přepis názvů a termínů jednoznačný. Pro přehlednost tedy vlastní jména a názvy období či ér píšu s velkým počátečním písmenem. Názvy jednotlivých tanců, divadelních žánrů či profesí nikoli, tyto přejaté termíny z japonštiny vyznačuji kurzivou. Názvy spisů a děl vyznačuji velkým počátečním písmenem a kurzivou.

Ze slovenských, anglických a japonských originálů je překlad do češtiny autorský, pokud není uvedeno jinak.

I Metody výzkumu a teoretická východiska

Výzkum tance z hlediska vědního oboru nemá dlouhou historii. Snaha teoreticky uchopit, rozebrat, či dokonce zapsat toto živé a prchavé umění se dlouho potýkala s pochopením mimo obor i dostatečným metodologickým zázemím v rámci oboru samého. Přesto se v historii tohoto oboru vždy našli mnozí, kteří se o to více či méně úspěšně pokoušeli, na pomoc si brali metodologie různých jiných oborů, matematiky, geometrie, astrologie, historiografie, lingvistiky, filozofie, estetiky či etiky, příbuzné teatrologie a muzikologie, a nakonec i etnografie, antropologie a sociologie. Pomocí nich se pak dále potýkali s nalezením vědeckého přístupu, který by dokázali analogicky aplikovat na specifika tanečního oboru. Tento proces byl komplikovaný, ačkoli bylo na tanec nahlíženo z pohledu různých příbuzných vědeckých disciplín. Dnes již existuje ucelený systém metodologických postupů specifických pro taneční vědu. Ve vlastním výzkumu tance v japonské postmoderní společnosti jsem byla mnohokrát postavena před otázku, jaký z přístupů zvolit a jaké metody vyhodnotit jako nejvhodnější pro aktuální koncept. Kromě taneční strukturální i sémantické analýzy, etnochoreologie, taneční antropologie a sociologie se k mému tématu nabízely také pomocné teorie estetické a teatrologické. Nakonec jsem dospěla k potřebě pohledy kombinovat a metodologii přizpůsobovat aktuálnímu tématu.

Základem většiny tanečního výzkumu je práce analytická, zaměřená na konkrétní taneční projev zkoumaného fenoménu, analýza dané taneční formy zůstává stěžejní částí tanečně-vědních disciplín. Ve svém dosavadním výzkumu jsem měla možnost blíže analyzovat techniku japonského tance divadla *nó*, *kjógen* a *butó*, žánry tradičního divadelního umění i jeho moderní podoby. Protože se však v této práci chci věnovat spíše interpretaci tance a jeho funkce ve společnosti, nebude strukturální analýza konkrétní formy mým záměrem.

I.1 Interpretace tance

Mluvíme-li o komunikaci, automaticky předpokládáme přítomnost příjemce taneční výpovědi, nejčastěji obecnstva. Proto je nutné v mnoha případech nahlížet na tanec jako na umění divadelní (užívám zde toto slovo ve smyslu performativní, nikoli ve smyslu dramatický). Tanec, který není divadlem, tedy jehož primární funkcí není předvádění pro diváka, spadá většinou do kategorie tanců rituálních či společenských. Ve většině případů je však hranice mezi kategoriemi velmi tenká, rituál se mnohdy stává divadelní podívanou a ve společenském tanci, jehož primární funkce leží ve fyzickém sblížení jednotlivců či komunity, bývají prvky předvádění nedílnou součástí. Na taneční příležitost s přítomností přihlížejícího obecnstva se tedy můžeme dívat také z hlediska divadelních teorií.

Přestože taneční projev spontánní (aktivní, participační) a divadelní (tanec pro podívanou) spolu úzce souvisejí, měla jsem možnost si několikrát při svém bádání uvědomit rozdíl nejen v taneční struktuře, ale především v rovině sémantické. Ovlivňuje to způsob „umělého“ kódování znaků tvůrcem do choreografie, neboť tanec je nově vytvářen s ohledem na diváka i interpreta/tanečnicka. Samozřejmě nelze mluvit o znakovosti čistě z lingvistického hlediska, jedná se o propracovaný systém vlastní tanečnímu umění. Specifikou tance jako divadelního žánru je znaková mnohvrstevnost, která je zakořeněna v samotné divadelní „pseudorealitě“, jež divadlo identifikuje. Český sémiolog Ivo Osolsobě to nazývá „komunikací na třetí“, trojnásobnou semiózou, „*komunikací o komunikaci prostřednictvím komunikace*“.⁴

Divadelní tanec přes svá výlučná specifika v mnohém potvrzuje základní divadelní sémantické teorie. Jak už vyplývá z definice divadla jako takového, publikum je nedílnou součástí jeho existence, ba přímo nejnужnější podmínkou. Je samozřejmé, že inscenační procesy dramatu berou v potaz hypotetické recepce jednotlivých diváků či reakce celého obecnstva a obě strany jsou si vzájemně tohoto systému vědomy. Proces vnímání divadelního představení

⁴ Osolsobě, Ivo: Cours de théâtre(sti)que général, in: Osolsobě, Ivo: *Principia Parodica*. Praha, NAMU 2007, s. 24.

závisí na schopnosti a ochotě diváka vnímat konkrétní specifický jazyk inscenace, který může do různé míry záviset na aktuální konvenci.

„Prakticky každá velká divadelní epocha a v ní existující druhy a poddruhy divadla si tvořily své konvence – řekněme metajazykové –, jež v okamžiku, kdy se staly ‚obecným majetkem‘ publika, určovaly pravidla, jak uspořádat materiál v divadelní situaci tak, aby divákovi znalému těchto pravidel umožňovaly snadno a bez problémů vnímat smysl zprávy – situace... Režiséři postmoderní doby mohou – a také to hojně činí – své inscenace realizovat kódy, s nimiž má divák potíže, protože se s nimi nikdy nesetkal.“⁵

Tento způsob vnímání sémiotických závislostí předpokládáme jak u tvůrce, který kóduje do svého díla znaky, jimž přisuzuje určitý význam, tak performerera, který je si vědom své funkce jakožto nositele dané reality i jednotlivého znaku a zároveň tlumočnicka některých zakódovaných významů. Mohou a nemusí být totožnou osobou.

Na stejných základech staví své teorie i estetika umění či uměnověda, která se zabývá predikcí recepce publika v tvůrčím procesu, způsobem předvedení virtuální reality pomocí znaků tak, aby výpověď byla přijata porozuměním zakódovaným významům. Podle Ogden-Richardsovy teorie by znak jako takový měl být ustanoven na základě konsenzu mezi výchozí osobou a příjemcem, tedy v nejjednodušším případě umělcem a divákem. Toho by mělo být dosaženo prostřednictvím univerzalizace symbolu.⁶ Přesto však „význam, který do sdělení ‚vepisuje‘ jeho tvůrce, nemusí být identický s významem, který divák, potažmo publikum ‚vyčte‘“⁷, i když autor svůj dominantní výklad mnohdy divákům signalizuje přes jednoduché interpretační klíče, odkrývá jej „jako na podnose“. Tak, jako se zakódování znaku v tvůrčím procesu tvorby dramatu opírá o dobovou společenskou konvenci, i estetická podoba uměleckého díla bere v potaz estetický dobový společenský konsenzus.

⁵ Císař, Jan: *Člověk v situaci*, Praha 2000, s. 100, podle Žantovská, Irena: *Divadlo jako komunikační médium*. Praha, NAMU 2012, s. 77.

⁶ Ryndová, Jana: *Povaha textů jókjoku (sémantický rozbor čtyř zvolených her)*. Diplomová práce, Praha, FF UK 1995, s. 59.

⁷ Žantovská, *op. cit.*, s. 79.

Ten je pro divadlo jakožto živé umění založené na aktuální komunikaci herce s divákem zásadní.⁸

Tanec má oproti dramatu, hudbě i výtvarnému umění jednu unikátní vlastnost, a tou je recepce tance pomocí tzv. vnitřního hmatového vnímání, které se spustí zrakovým i sluchovým vjemem. Divák tedy nemusí nutně rozklíčit „znaky“ logickým myšlením, ale mnohem silnější dojem z tanečního představení v něm zanechává právě pocit energetického napojení na tanečnickovo tělo, se kterým ztotožňuje své vlastní. Mnoho z použitých „konvencí“ tak navazuje na sociokulturní prostředí a do jisté míry také „kulturní vzorce“⁹, v nichž tanec nemusí jednotlivé znaky a asociace logicky opodstatňovat, ale může velkou měrou spoléhat na tělesný zážitek diváka.

Význam sdělení tedy není určen jen vztahy uvnitř systému, konkretizuje a aktualizuje se kontextem, tedy situačním prostředím, včetně v něm platných intertextových odkazů. Mluvíme tak o určité kulturní kompetenci publika, která je součástí divadelní komunikace a vychází ze sociokulturního kontextu. A právě míra kompetence současného publika se mnohdy nevyrovná nárokům uměleckého díla, které vzniklo v jiném sociokulturním prostředí. K tomu dnes v Japonsku jistě dochází u tradičních (*nó, kjógen, kabuki*) i poválečných (*butó, modán dansu, později kontemporarí*) divadelně-tanečních žánrů.

I.2 Vliv sociokulturního kontextu na taneční strukturu a funkce tance

Podle rumunské etnochoreoložky Ancy Giurchescuové je tanec, jakožto výtvar lidské mysli na základě tělesného rytmu, neodmyslitelně ovlivněn vnějším prostředím, a funguje jako určitý komunikační kanál mezi interpretem a divákem.¹⁰ Důležitost historického, sociálního i kulturního kontextu při

⁸ *Tamtéž.*

⁹ Tento termín přinesla do odborné diskuse antropoložka Ruth Benedictová ve své knize *Patterns of Culture* (New York, Houghton Mifflin Company 1934).

¹⁰ Giurchescu, Anca: La Danse comme objet sémiotique, in: *Yearbook of the I.F.M.C.* 5, 1973, s. 175–178.

zkoumání nejen divadelního tance je neoddiskutovatelným faktem. Tanec jako odraz společnosti byl námětem etnochoreologických, kulturně antropologických i sociologických studií minulého století.

Etnochoreologie a taneční antropologie jsou dnes klíčovými přístupy určujícími pohled na tanec. Protože se vyvíjely odděleně, jejich rozdíly jsou spatřovány především v původní metodologii – etnochoreologický přístup je spojován spíše s folkloristickým pojetím, kdy prvořadým zájmem badatele je samotný produkt (tanec), zatímco pro antropologické studium je stěžejní dozvědět se skrze tanec něco o společnosti jako takové. Etnochoreologie, vycházející z folkloristických a etnologických studií, se ve svých počátcích soustředila na zkoumání zejména lidového tance. Poznání tanečních jevů brala za cíl svého výzkumu, k němuž jí pomohl i výzkum tanečního kontextu, společnosti a kulturní historie.¹¹ Postup tanečních antropologů vycházel z metod sociokulturní antropologie, jejímž cílem je poznání dané kultury na základě jejích kulturních, respektive tanečních projevů, ideálně metodou zúčastněného pozorování v terénním výzkumu v průběhu cyklu jednoho roku. Výzkum tance byl proto pro kulturní antropology spíše prostředkem než cílem.

Na odkaz amerických antropoložek Ruth Benedictové a Franzisky Boasové navázaly mimo jiné studie Gertrude Prokoschové-Kurathové nebo Joann Kealiinohomokuové a Judith Lynnové-Hannaové.¹² Ať už se badatelky během své kariéry hlásily k taneční antropologii, etnochoreologii nebo sociologii, mnohdy jejich práce oscilují mezi těmito obory a použité metodologie jsou si velmi blízké. Důležité je, že všechny tanečně-vědní disciplíny dnes sdílejí názor, že tanec, jakožto prostředek lidské komunikace, není univerzálním jazykem, ale podléhá kulturním specifikům, „kulturním vzorcům“ jako každý znakový

¹¹ Současnými metodami výzkumu lidového tance se zabývá podrobněji Daniela Stavělová ve studii *Lidový tanec – jev společenský, kulturní či historický?* *Národopisná revue* 2, 2001 (Ústav lidové kultury Strážnice).

¹² Benedict, Ruth: *op. cit.* – Boas, Franziska: *The Functions of Dance in Human Society*. New York, Boas School 1941. – Prokosch-Kurath, Gertrude: *Panorama of Dance Ethnology*. *Current anthropology* 1, 1960, s. 233–254. – Kealiinohomoku, Joann: *An Anthropologists Look at Ballet as a Form of Ethnic Dance*. *Impulse*, 1969–1970, s. 24–32. – Táž: *Theory and Methods for an Anthropological Study of Dance*. Flagstaff, Cross-Cultural Dance Resources 2008. – Lynn-Hanna, Judith: *To Dance is Human*. Austin, University of Texas Press 1979.

system. Badatelé zaníceně popírají v Západním¹³ světě historicky vštěpovanou dichotomii těla a mysli.

Mezi etablované metody taneční antropologie se více a více aplikovaly také postupy sociologického výzkumu. Taneční sociologie¹⁴ nabízí jiný způsob sběru kvalitativních dat a nově také důraz na kvantitativní vzorek. Zatímco antropologie spoléhá ve velké míře na zúčastněné pozorování konkrétního badatele, doplněné interakcí a rozhovory s účastníky, sociologie dokáže s odstupem anonymně a rychle sebrat velké množství informací o pozorovaném vzorku účastníků. Právě kombinace těchto přístupů se mi jeví jako efektivní systém pro můj výzkum v japonském prostředí. Antropologický terénní výzkum, zúčastněným pozorováním trvajícím minimálně jeden rok, je v cizím prostředí procesem zdlouhavým, vyžadujícím velké množství času na aklimatizaci badatele, jeho začlenění do dané komunity a získání, pokud možno, objektivního nadhledu nad svými subjektivními dojmy. Informace získané pozorováním jsou pevně začleněny do kontextu každodenního života komunity a dotvářejí ucelený obraz zkoumané kultury. Způsob sociologické práce je naopak jednou z cest k dosažení základních číselných dat v daném prostředí bez potřeby úplného „splynutí“ s prostředím, rizikem je však možnost zkreslení dat v případě neznalosti kulturních specifik při tazatelské činnosti.

Spíše než rozdílného mají však obě disciplíny mnoho společného. Tanec je shodně označován jako neodlučitelná složka dané kultury, jejíž začlenění do každodenního života společnosti odráží kulturně společenské jevy a změny. Jako nonverbální umění lidského těla skrývá sílu intimního fyzického i uměleckého prožitku zároveň, a proto jsou jeho intuitivní výpovědi zřetelnější a „výmluvnější“ než verbální či hmotné umělecké projevy stejné kultury. Aplikací

¹³ Pod termínem „Západní“ s velkým „Z“ budu v práci nadále označovat kulturu euroamerickou, jak ji pojmenovává japonština (*óbe*) z toho důvodu, že „západní“ s malým „z“ by znamenalo spíše určení směru, z pozice Japonska by tedy mohl být myšlen i celý asijský kontinent, ten ale ve smyslu slova Západní není zahrnut.

¹⁴ Taneční sociologie je doménou především Velké Británie, první kurz byl otevřen již v roce 1978 na Laban Centre for Movement and Dance v Londýně, kde nyní mohou studenti absolvovat i postgraduální kurz.

modelů nonverbální komunikace dané kultury na taneční analýzu jsou zkoumány významy skryté v tanečním projevu.¹⁵

Přestože můžeme hledat ve struktuře tance prvky, které jakožto znaky jasně odrážejí jeho funkci a jsou pro danou komunitu čitelné, velký význam nese sociokulturní kontext taneční události, prostředí, skladba publika, příležitost konání. Proto přenos tance do jiného než originálního prostředí automaticky ovlivňuje jeho funkce, a tím i způsob čtení, které je navíc závislé na vnímání, jakožto jedinci i celé komunitě, a jeho sociálních či antropologických kvalitách (pohlaví, věk, vyznání, jazyk, očekávání, vzdělání, vztah k inherentním jednotkám, estetická vnímavost, etická pravidla dané komunity atd.). Přijímaný význam tance je přímo závislý na konsenzu komunity, závisí nejen na struktuře tance, ale také na jeho doplňujících okolnostech taneční příležitosti, jako například době konání, publiku, prostředí či použitých kostýmech¹⁶.

Interpretace konkrétní taneční události z hlediska „významu“ je tedy závislá i na velkém množství dalších faktorů, nacházejících se mimo pohybovou strukturu tance. Taneční prostředí, příležitost a sociální vztahy mezi účinkujícími ovlivňují vnímání tance nejen svou konkrétní podobou, ale i tím, zda se jedná o originální, tradiční prostředí, anebo výjimečné při dané příležitosti atd. Tak například akrobatický tanec, který byl původně součástí přírodních rituálů komunity, může být vytržen z kontextu a předváděn pro zábavu na vesnickém trhu. Pokud jej tam zahlédne profesionální umělec a rozhodne se jej jako prvek začlenit do své divadelní hry, bude obdivován na mnoha různých jevištích při rozličných příležitostech jinou společenskou vrstvou. Jako tradiční se může stát časem tato divadelní hra obřadním rituálem spojeným s císařskou rodovou linií a nakonec třeba vysoce kuriózním kouskem, předváděným pro turisty země jako tradiční tanec. V každé fázi budou stejné pohybové vzorce vnímány

¹⁵ Filmer, Paul: *Sociology*, heslo v encyklopedii: Cohen, Selma Jeanne (ed.): *International Encyclopedia of Dance*. New York, Oxford University Press 2004, s. 360–362.

¹⁶ Funkcemi tance se podrobněji zabývala Dorota Gremlicová ve své disertační práci *Sociální funkce tance v moderní době. Menuet kontra valčík*. Disertační práce KT HAMU, Praha 2004.

a čteny jinak.¹⁷ Stejný tanec tedy může přijímat (nebo naopak ztrácet) různé funkce, jak estetické (umělecké), tak společenské.

Důležitým jevem je také zpětný vliv prostředí tance na taneční strukturu. Při přenosu tance do odlišného prostředí nebo v kontextu jiné příležitosti si interpret či choreograf mnohdy uvědomí rozličnost vnímání funkcí tance a jeho strukturu pozmění tak, aby splnila daná očekávání (například původně samostatné tance použité v divadelní hře, či naopak, tance vyňaté z divadelních her a využité jen pro pobavení společnosti formou koncertu) – sociologové mluví o eufunkci a dysfunkci díla.

„Provázanost různých rovin funkcí je zvlášť nápadná ve vazbě funkcí uvnitř struktury a vnějšího fungování tance: proměny uvnitř struktury jsou svázány se změnou fungování tance v oboustranném pohledu... Dalším hlediskem, které je třeba mít na mysli při uvažování o fungování jevu ve společenském kontextu, je, zda jeho působení bylo i původním záměrem (manifestní funkce či dysfunkce), nebo zda účinky byly nezamýšlené, v nesouladu s původním záměrem (latentní funkce a dysfunkce).“¹⁸

Zda tanec, přenesený do nepřirozeného prostředí a souvislostí můžeme považovat za tentýž, je v dnešní době často diskutovanou otázkou. Právě problematika změny funkce tance v závislosti na společenských a politických změnách společnosti se stává pohonem mnoha současných tanečních výzkumů. Je to důležitý aspekt, na který badatel nesmí zapomenout, jak jsem si uvědomila i během vlastního výzkumu v Japonsku.

I.3 Taneční výzkum v současné společnosti

S postupem „globalizace“ a mohutné migrace začaly jednotlivé kultury pociťovat ohrožení své vlastní identity. V mnoha multikulturních zemích se stal tanec „národním“ symbolem menšiny či etnika a vyjádřením příslušnosti ke komunitě. Právě v těchto diasporách se mnoho tradičních tanců dochovalo

¹⁷ Podobný proces můžeme vnímat například v historii žánru *kagura*.

¹⁸ Gremlicová, *op. cit.*, s. 48.

v živé podobě, na rozdíl od situace v zemi původu. Jejich funkce se však přenosem často pozměnila.¹⁹ Badatelé pozorují nejen dopady snah o zachování národní taneční tradice své kultury, ale také o vytváření nových tanečních tradic jakožto politických symbolů. Zkoumají rovněž procesy socializace pomocí tance, či naopak, nepřístupnost účasti *outsiderů* při konkrétním tanci jako vyjádření soukromého vlastnictví určité komunity a její separace. Tanec je v dnešní době často vnímán jako proces identifikace v problematice gender, rasismu, v etnických, národnostních, menšinových či náboženských otázkách. Jeho tradice i současnost jsou neomylně ovlivňovány také politickou a ekonomickou situací. Společnost je sledována skrz taneční výzkum v konceptech komercializace, politizace, emancipace, globalizace, socializace. Každá kultura přistupuje k těmto společenským změnám jinak, stejně jako ke způsobu, jakým jevy odráží ve svém tanci.

I v Japonsku můžeme tyto snahy pozorovat. Národ, který se vždy vyrovnával s prosazením vlastní identity přes výrazné přijímání cizí kultury, se vždy jakoby ve vlnách vrací ke svým kořenům, jejichž prvky vsazuje do světa nové doby. Jedním z tanečních příkladů tohoto fenoménu může být například tanec *josakoi*. Jedná se o druh skupinového showdance („pódiový tanec“), kdy skupina – většinou dětí – předvádí unisono nacvičenou choreografii. Kroky obsahují mnoho módních i tradičních pohybů spojených dohromady, hudba je vždy japonského původu (občas s přidanými basy či bubny), tanec se předvádí v kostýmech, které vyjadřují příslušnost k dané kulturní oblasti (prvky se shodují s tradičním oděvem používaným při lokálních vesnických slavnostech) atd.

¹⁹ O tomto fenoménu se nejvíce diskutovalo na sympoziu ICTM *Study group on Ethnochoreology* v irském Limericku v roce 2012. Z vydaných článků se tímto tématem zabývá například David, Ann: Local Diasporas / Global Trajectories. New Aspects of Religious 'Performance' in British Tamil Hindu Practice. *Performance Research* 13(3), s. 89–99, © Taylor & Francis Ltd 2008, případně Grau, Andrée: *Dance and the Shifting Sands of Multiculturalism*, in: Urmimala Sarkar Munsri (ed.): *Dance, transcending borders*, New Delhi, Tulika 2008.

I.4 Východiska a proces zkoumání tance v Japonsku

Přes rostoucí zájem humanitních oborů o výzkum tance zůstává taneční obor v mnoha rozvinutých zemích stále okrajovou disciplínou, nejinak je tomu v Japonsku. Taneční výzkum trpí podobným problémem jako jeho objekt. Jen obtížně si probíjí cestu mezi uznávané vědecké disciplíny a obhájí své specifika. Nejen v Západním světě ovlivněném křesťanskou historií a racionalistickými proudy upřednostňujícími verbální projev stály tyto dvě oblasti, tedy tělo i umění, v pozici marginálního předmětu zájmu. Tanec se stal obtížně definovatelným a analyzovatelným i v rámci jedné kultury, natož pak na úrovni multikulturního prostoru. V sociální komunikaci vládne dvěma přednostmi: jakožto umění může přesahovat společenské řády a limity, provokovat, nabourávat, burcovat; jako tělesný pohyb překonává nutnost racionální verbalizace názorů a přímo „fyzicky“, intuitivně nebo, řekněme, pocitově působí na pozorovatele.²⁰ Má však také své slabé stránky – nedostatečná schopnost verbalizace prožitku a jeho zápisu vede v dnešním světě informačních technologií, stále zaměřených především na text, k jeho přehlížení a opomíjení, nízké medializaci a propagaci.

Klíčovou pro můj výzkum tedy byla otázka, jakým způsobem je tanec v dnešní společnosti medializován a propagován, jaká je dostupnost informací o tanci a jaké jsou příčiny případného nedostatku. Předpokládám totiž, že nízká taneční aktivita mladší generace v Japonsku je způsobena ne tolik nezájmem každého jedince o tanec, jako spíše nedostatkem příležitostí a informací, jak ilustruje častá odpověď dotazovaných: „...*prostě mě ani nenapadlo tančit.*“

Další mou hypotézou byla problematika prodejnosti tance jako zboží. V dnešní spotřebně laděné společnosti je nezbytnost snadno dostupných komodit hlavním předpokladem zájmu mas. Tanec jako nesnadno zachytitelné živé umění si zatím jen pomalu získává cestu mezi počítačovou mládež pomocí videonahrávek. I když se mu to daří stále více, což lze doložit například oběhem záznamů vynikajících tanečních výkonů po internetových sociálních sítích,

²⁰ Filmer, *op. cit.*, s. 362.

zážitek z živého vystoupení je pro něj stěžejní, nemá navíc tolik možností oslovit v jednom živém představení tolik diváků jako hudba. Není se tedy čemu divit, že současná japonská mládež, světově proslulá svým strachem z přímé sociální komunikace oproti virtuální, má ke světu tance pocitově daleko, jak ostatně dokládají výsledky mého výzkumu v poslední kapitole.

Dalším neodmyslitelným jevem, který souvisí s funkcí tance ve společnosti, je přístup dané kultury k tělu a jeho fyzičnosti. Pro můj výzkum vycházím z předpokladu, že přístup Japonců k tělu je v zásadě odlišný od evropského – v míře studu, vnímání nahoty, exhibice těla, v pocitech z veřejně exponovaného fyzického kontaktu v rámci partnerských vztahů a podobně. Proto se také liší motivace pro provozování tance i jeho sledování – japonská společnost v tanci vyhledává zřejmě trochu jiné zážitky než evropská tradice.

Evropské i japonské literatury, zabývající se problematikou současného tance v Japonsku, je bohužel málo, důvodem je nejen povaha tance a její nazírání v japonské společnosti jako taková, ale také důraz mého výzkumu na současnost, od níž stále nemají vědci dostatečný odstup pro formulování jakýchkoli závěrů.

Získání dat pro přehledovou historickou část práce probíhalo především z České republiky, z českých, anglických a japonských studií, které mi byly dostupné, z oboru tanečně vědných, japanologických i historických studií. Pro poznání postavení tance v současné japonské společnosti jsem tedy vycházela zejména z kulturně- a tanečně-antropologických, tanečně-sociologických a etnochoreologických metod: zúčastněného pozorování v terénu po dobu minimálně jednoho roku, kdy jsem měla možnost se zúčastnit i několika tanečních vystoupení z pozice interpreta (*nó*, *kjógen*, *butó*, *bujó*), řízených rozhovorů s účastníky různých kategorií a tanečních žánrů (performeři, učitelé, úředníci, organizátoři, kritici, politici, studenti, diváci), z foto- a video-dokumentace představení i taneční výuky, vedení terénního deníku a poznámek, analýzy dotazníků s vybranou komunitou. Své úvahy jsem se pokusila doplnit také o teoretická východiska lingvistická, historická, analytická a estetická.

Japonské taneční prostředí jsem navštívila vícekrát, klíčovými pobyty však byla roční stáž na Univerzitě Kanazawa v letech 2009/2010 a tříměsíční stáž na Univerzitě Cukuba v letech 2011/2012. Přestože jsem používala metody taneční antropologie a soicologie, ani v jednom případě se bohužel nejednalo o soustředěný terénní výzkum určitého tématu. Na Univerzitu Kanazawa jsem byla vyslána Ústavem Dálného východu Filozofické fakulty Univerzity Karlovy. Byla jsem sice zařazena pod oddělení kulturní antropologie, ale musela jsem plnit kredity a navštěvovat přednášky univerzity, denně navíc také lekce japonštiny. Zbytek času jsem trávila vlastním výzkumem ve městě Kanazawa, kde se mi naskytla možnost zapojení do tanců divadla *nó* a *kjógen*, absolvovat několik lekcí tance *nihon bujó*, navštěvovat lekce japonského *butó* i večerní kurzy baletu. Teprve po několikaměsíční účasti na lekcích zmiňovaných žánrů byli učitelé i studenti ochotni se mnou více komunikovat o tanci a odpovídat na otázky ohledně výzkumu, i když v mnoha případech nechtěli být nahráváni. Vedoucí katedry kulturní antropologie nebyl odborníkem na tanec a proto bylo také náročné vysvětlovat, o co mi v mém výzkumu jde a jakým způsobem bych chtěla postupovat, stále jsem se setkávala spíše s tím, že mě někdo od výzkumu odrazoval. Mohlo to být také úrovní mé japonštiny, která sice byla na dostatečné úrovni pro základní komunikaci, ale stále představovala určitou bariéru v oblasti odborných termínů. Měla jsem ale spíše podezření, že nikdo z dotazovaných nebyl zvyklý o tanci mluvit a špatně proto hledali slova a formovali názory. Přínos pobytu na Kanazawské univerzitě tkvěl ale kromě rozšíření vlastních zkušeností s různými tanečními žánry a možnosti zúčastněného pozorování výuky i tvorby představení jednotlivých oborů především v mém rozhledu ohledně taneční situace v Japonsku, ovládnutí plynulé japonštiny i v otázce odborné terminologie a získání důležitých konexí na informátory ze světa tance, kteří mi poté pomáhali v mém dalším výzkumu.

Tříměsíční pobyt na Univerzitě Cukuba v dalším roce představoval už úplně jiné prostředí. Jednalo se o taneční oddělení katedry sportu a tělovýchovy, ocitla jsem se tedy mezi tanečníky i tanečními teoretiky. Trvalo mi však chvíli, než jsem se v prostředí zorientovala a získala přístup k důležitým informátorům a respondentům. Přesto jsem měla možnost se nejen účastnit všech tanečních

lekci i teoretických přednášek, ale také několika tanečních konferencí a přehlídek, byla zde také větší možnost navštívit taneční představení. Z tohoto období pochází většina mých informací ohledně tanečního vzdělání, pro jejichž sběr byl prostor univerzity ideální. V Kanazawě i Cukubě jsem také provedla dotazníkový průzkum, ze kterého jsem čerpala v poslední kapitole této práce.

Nejcennější rozhovory však vznikly až v letošním roce, kdy se mi během soukromé cesty podařilo získat kontakt na předního tanečního kritika Jamano Hakudaie a výkonnou asistentku oddělení státní příspěvkové organizace pro umění Inadu Naomi. Teprve tehdy jsem konečně získala informace potřebné k náhledu do ekonomického pozadí taneční profese.

Získávání dat pro podložení mých domněnek nebylo pro cizinku v Japonsku snadné. Bez znalosti japonštiny, dosaženého tanečního vzdělání (především praktického) a důležitých kontaktů, by to bylo téměř nemožné – japonská kultura je velmi uzavřená a xenofobní. V mnoha případech se také jedná o dosud neprověřené informace, které mohou být zkreslené mým subjektivním vnímáním nebo způsobem, jakým mi byly informace poskytovány. Přesto věřím, že získané údaje poslouží k nastínění dané problematiky a inspiraci pro další výzkum.

II Tanec jako slovo v japonské kultuře

Při svém studijním pobytu jsem se brzy setkala se zásadním problémem, a tím byl pojem tanec. Jeden všeobjímající termín, jak jej známe z evropských jazyků, vycházející ze sanskrtského *tan*²¹, který by v dnešní době označoval tanec všeho druhu, v japonštině neexistuje. Proto mi chvíli trvalo pochopit, že při použití některého z možných výrazů se posluchačům vybaví podvědomě určité konotace a na ně jsou také vázány jejich odpovědi.

Například, při pohledu na představení *nó* je mnohdy pro evropského diváka náročné z prvního dojmu určit, kdy začíná či končí taneční pasáž. Obdobný příklad známe z naší opery (rozeznání recitativů od árie), i baletu (dramatické, většinou mimované části versus tančené). Ivo Osolsobě vysvětluje tento problém na operetě (střídání mluveného slova a zpěvu) jako „sémiotický bilingvismus“ a tuto intuici herců i zkušeného publika pro přepínání mezi jednotlivými znakovými systémy jako „code switching“. „Zkušený operetář cítí, ba přímo ví, že v určité situaci se prostě musí zpívat, v jiné se zas zpívat nedá, a nedokáže přitom stanovit proč.“²² Jedná se prostě o emicky daný znakový systém a nezbyvá než se ptát *insiderů*, co za tanec považují, a co ne.

Primárním východiskem pro můj výzkum v Japonsku bylo tedy určení, „co to tanec je“, co je za něj v Japonsku považováno, jak je definován, kdy je jak pojmenováván. Základním bodem bylo pochopení, že evropský termín „tanec“, přestože může mít v některém jazyce více synonym, je velmi široký pojem. Proto i jeho definice zůstává skrovná a otevřená²³. V japonštině žádný podobný významově široký ekvivalent nenalezneme (v evropských jazycích také dříve nebyl tak jednoznačný, zmiňme jen například staročeské pojmy ples a skok pro dva odlišné charaktery tance). Každé z mnoha slov, která označují tanec, je limitováno svým specifickým významem. Pokusím se nyní vyjmenovat

²¹ Sanskrtský kořen slova „tan“ může znamenat „natáhnout“, „dosáhnout“, „rozšířit“... V mnoha evropských jazycích se dnes odvozenina z tohoto kořene znamenající tanec vyskytuje.

²² Osolsobě, Ivo: *Chvála operety*, in: Týž, *op. cit.*, s. 120.

²³ V dnešní době se taneční vědci shodli, že tanec ve svém primárním významu je tělesný pohyb člověka, který je rytmizován (vnějším či vnitřním) a jehož účel je v pohybu samém, tedy nemá žádný jiný praktický účel a který je kulturně vzorován. Přestože stejný termín používáme často i pro konání, která se této definici vymykají, jedná se většinou o přenesený význam.

japonské termíny, které bychom podle kontextu v určitých momentech přeložili do češtiny jako tanec/tančit. Všechny slovní kořeny se používají jako slovesa i podstatná jména. Při jejich definování si japonské výkladové slovníky navzájem pomáhají termíny ostatními, protože je chápou jako synonyma.²⁴

II.1 Mai versus odori – dva póly japonského tance

Japonština znala před příchodem restaurace Meidži několik slov vyjadřujících taneční pohyb, každé z nich bylo používáno v jiném kontextu a pro označení jiného pohybu (*fumu*, *furi*, *šosa*, *odori*, *mai*, ...). Základními dvěma termíny, které neumíme přeložit jinak než tanec, jsou slova *mai* a *odori*, jejichž vzájemný vztah a použití do značné míry určují smýšlení Japonců o tanci.

Slovo ***odoru/odori*** (sinojaponské čtení znaku je ***jó***) je vykládáno ve slovnících následovně: tančit, skákat – dělat pohyby rukama, tělem, dupat či skákat do rytmu. Termín se používá často v kontextu lidových tanců nebo tanců, kdy se pohybují nohy, tělo i ruce, končetiny se zvedají do vzduchu, tanečníci poskakují. Radikálem znaku *odoru* je noha, písemné zobrazení tedy odkazuje na vitální tance s častými poskoky (oproti *mai*). Termín se nepoužívá pro vyjádření tanců božstev, císařů atd. V divadle *nó* se tento termín nepoužívá vůbec. Přeneseně se potom používá pro označení submisivního postavení (tančit, jak druhý píská), pro vyjádření energických tahů v kaligrafii apod.

Slovo ***mau/mai*** (sinojaponské čtení znaku je ***bu***) je vykládáno jako tančit, točit se, kroužit, poletovat – původní slovo znamená krouživý pohyb do rytmu hudby, klouzavá chůze po kruhu je základ. Jako *mai* označujeme tance v žánrech *kagura*, *bugaku*, *širabjóši*, *ennen*, *kusemai*, *kówakamai*, *nógaku*, *džiutamai*. Používá se pro tance důstojnější, jemnější, klidnější. Je to základní termín pro označení tance v divadle *nó*. Dnes se hojně používá například

²⁴ Následující výklad vychází ze slovníků: *Kódžien dai 6ban*. Iwanami šoten, 2008. – *Meikjó kokugo džiten*. taišúkan šoten, 2002–2008. – *Britanika, kokusai daihjakka džiten*. Britanika Japan, 2008.

v krasobruslení. Přeneseným významem termínu je poletování motýlů, listů či sněhových vloček.

Troufla bych si shrnout, že *odori* označuje spíše princip dionýsovský a *mai* apollinský, vzhledem k tomu, že slovo *odori* je spojováno spíše s prostším jazykem a *mai* s jazykem uctivějším.

Divadelní teoretik Suzuki Eiiči (*1964)²⁵ publikoval ve svém článku přehlednou tabulku, která lépe vystihuje rozdíly mezi těmito termíny.²⁶ Samozřejmě se v mnoha případech překrývají, a proto není vhodné je takto rozdělovat. Právě proto je složenina *bujó*, která z obou znaků vznikla, velmi trefná.

| kritérium rozdělení | <i>mai</i> | <i>odori</i> |
|-----------------------------|---------------------|----------------------------|
| kvalita pohybu | kruhovitý pohyb | skočný pohyb směrem vzhůru |
| území | západ Japonska | východ Japonska |
| důraz na použití části těla | horní polovina těla | dolní polovina těla |
| postavení ve společnosti | dvorská šlechta | obyčejní lidé |
| cíl, účel | dar bohům a vládcům | pro vlastní potěšení |
| další | často s maskou | bez masky |

II.2 Mai a jeho znaky

Kruhový pohyb

Čínský význam znaku *mai* kruhový pohyb neobsahoval. Radikál znaku označuje obě nohy, ale byl to především tanec s rekvizitou, zejména s rukávy. Slovo *mai* v japonštině označuje hlavně sloveso *mawaru* (kroužit). Důležitým znakem je směr dolů, nohy při krouživém pohybu tlačí do země, tělo se nevypíná nahoru jako například v evropském baletu – není zde podpořena vertikálnost, ale horizontalita a směr dolů do země. Tento pohyb, kdy se nohy téměř neodlepí z podložky, byl základem pro techniku klouzavé chůze, tzv.

²⁵ Suzuki, Eiiči: Bujó, bu to jó. In: *Bujó, engeki. Nihon no dentó geinó kóza*. Tankóša, 2009, s. 323–346.

²⁶ Suzuki, *op. cit.*, s. 326–327.

suriaši, která se používá v mnoha tradičních divadelních formách. Kruh zřejmě označuje také spojení s bohy, jak implikuje japonský etnolog Origuči Šinobu²⁷ – a to jak obhánění velké kružnice, tak točení na místě pro dosažení excitace – propojení s božstvím.

Šílenství (*kurui*)

Lépe řečeno spíše změněný stav mysli způsobený kruhovým pohybem, který dokáže spojit tanečníka se světem duchů a bohů. Krouživý pohyb se v japonštině dříve označoval *kururu*, a je zde tedy etymologická souvislost mezi krouživým pohybem a poblázněnou myslí. Pro dosažení tohoto stavu bylo využíváno točení a kroužení, a naopak, mysl odloučená od reality lépe krouživý pohyb snáší. Protože například pro divadlo *nó* je *mai* nejdůležitější, bez schopnosti ponořit se do excitovaného stavu jej nelze tančit.²⁸ Slovo *kurui* se dodnes používá i v terminologii zpěvu chóru v divadle *nó* (*kuru dži uta*), nebo například v *kabuki* (*šiši no ranbu*). Ikeda Jasaburó považuje za první tanec tohoto charakteru legendární tanec bohyně Ame no Uzume no mikoto před jeskyní, ve které se ukrývala rozhněvaná bohyně Amaterasu²⁹.

Předvádění bohům a vládcům

I tanec Ame no Uzume byl myšlen pro pobavení bohů, jako divadelní představení. Stejně tak se jako *mai* označují tance, které předváděly poražené rody na dvoře rodu Jamato na jejich počest a jako symbol uznání své podřízenosti. Zajímavé je, že protože se jednalo o lidové tance, běžně v reálném kontextu nazývané *odori*, v tu chvíli, kdy byly vytrženy z původního kontextu a předváděny pro potěchu vládců, používá se slovo *mai*.³⁰

²⁷ Suzuki, *op. cit.*, s. 328.

²⁸ Suzuki, *op. cit.*, s. 329.

²⁹ Cílem tance bylo rozveselit ostatní bohy a vylákat Amaterasu ven – její tanec byl opravdu bláznivý, rychlý, erotický a atmosféra mezi přihlížejícími bohy se rozradostnila natolik, že to Amaterasu nedalo a vykukla ze zvědavosti ven. Legenda je poprvé popsána v kronice *Kodžiki* (712) jako *Iwato no mai*, tanec před jeskyní pro potěšení bohů.

³⁰ Suzuki, *op. cit.*, s. 330–331.

Oficiální umění státu

Po celou svou kulturní historii Japonsko rázně přebírá kulturu jiných národů a pak si ji „pojaponšťuje“ naprosto svébytným způsobem. Tance, které přicházely z kontinentu, jako *gigaku*, *bugaku* atd., byly vždy označovány jako *mai*, protože byly akceptovány vládnoucí elitou jako oficiální umění.³¹

Mai obyčejných lidí a vojáků

Taneční pasáž označujeme jako *mai* také tehdy, pokud se jedná o doplněk k vyprávěnému textu – například na konci období Heian (794–1185) tanečnice zvané *širabjóši* tančily v mužských šatech tance *kusemai*³², s výpravným textem³³.

II.3 Odori a jeho znaky

Skoky a opakování

Podle lingvisty a folkloristy Origučiho Šinobua (1887–1953) je základem pojmu *odori* skočný pohyb, smysl znaku *jó* je „uvést nohy v pohyb“. Slovo *odori* zřejmě etymologicky souvisí se slovesným základem *odoroku*, překvapit, zaskočit. Jedná se o pohyb vyvěrající z velkých emocí, překvapení, vzrušení. Je to přirozený pohyb člověka, není důležité předvádění, ale vlastní pohyb – proto asi není tak společensky uznávaný a vážený, jako *mai*. Spíše než pohyb vzhůru je to ale pohyb směrem dolů, který se opakuje, silné dupnutí do země, jehož reakcí je poskočení těla.³⁴

Náboženství a opojení

Na konci období Heian byl tanec uznán jako umění vzhledem k jeho úzké spojitosti s náboženstvím. Jednalo se o reakci na předzvěst konce světa dle

³¹ Suzuki, *op. cit.*, s. 331.

³² Velká obliba tanců *kusemai* přiměla také reformátora her nó Kan'amiho k začlenění jejich hudebního doprovodu do *nó*. Právě v tancích *kusemai* v některých nejstarších hrách *nó* můžeme tedy hledat stopy původních tanečních forem.

³³ Suzuki, *op. cit.*, s. 332–333.

³⁴ Suzuki, *op. cit.*, s. 336.

buddhistických teorií, tzv. *mappó šisó*. Populárními se staly modlitební tance neboli *odori nenbucu*, které prosí Buddhu Amidu o spasení. Převládalo opojení z tance, euforie, excitace. Z výrazu *odori nenbucu* se zřejmě poprvé dostává slovo *odori* do písemných pramenů a je označováno jako umění a uznáváno také buddhistickou církví, která používala hudbu a rytmus pro povzbuzení myšlenkového toku a uznávala tanec jako možný prostředek k prozření.³⁵

Myšlenky *fúrjú*

Odori nenbucu se rozšířilo jako modlitební tance sloužící k uklidnění rozzlobených bohů či spasení duší mrtvých válečníků nebo významných vědců vykázaných do vyhnanství, protože lidé věřili, že pohromy v Kjótu mají na svědomí jejich neklidní duchové. Tento zvyk připomíná například dodnes pořádaný kjótský festival Gion macuri. Aby bylo možné uskutečnit modlitby za duše zemřelých, je potřeba nejdříve přivolat jejich duchy na zem. K tomu se používala rychlá a jásavá hudba, barevné kostýmy a dekorace, vše v módním heianském stylu. Takové efektní taneční události se říkalo *fúrjú*. Inspirace jí výrazně ovlivnila divadlo *nó* i *kabuki*, rozšířilo se i do tanců *bon odori* a jiných venkovských rituálů.³⁶

Furi no hjógen

Součástí pojmu *odori* je také význam komunikace, s partnerem, divákem či bohem. Člověk vyjadřuje tancem své emoce, které chce někomu sdělit – hlas a pohyb, tedy zpěv s tancem jsou nejpřirozenějšími kanály pro sdílení silných zážitků a pocitů.³⁷

³⁵ *Tamtéž.*

³⁶ *Tamtéž.*

³⁷ *Tamtéž.*

II.4 Další tradiční výrazy pro tanec

Následující pojmy jsou již používány v užších souvislostech, přesto je v daném kontextu nelze často do češtiny překládat jinak než jako tanec, tančit.³⁸

Hataraku/hataraki – pracovat, fungovat, mít efekt, mít účinek, dát do pohybu – slovo, které se používá v žánru *nógaku* pro vyjádření pohybu po jevišti. Mimo tento žánr se pro vyjádření tance nepoužívá. Především vyjadřuje intenzivní a prudký pohyb do rytmu hudby orchestru.

Noru/nori (*ongaku/hajaši/hjóši/rizumu/tenpo ni noru*). Pohybovat se do hudby či rytmu. Používá se například pro vyjádření pohybu diváků sledujících koncert, návštěvníků klubů či diskoték. V divadle *nó* se používá pro vyjádření dobré shody tančícího těla s doprovodem.

Furu/furi – pohyb těla, při kterém živá bytost použije svou životní energii a vloží ji do pohybu. Původně se toto slovo používalo pro pohyb věcmi, kterými se mělo přivolat božstvo nebo duch. Tento podtext však již vymizel a nyní slovo označuje pouze kmitavý tělesný pohyb. *Furi* se používá pro význam malých pohybů v tanci nebo pro vyjádření textu písně pohybem. *Furi cuke* potom označuje sled drobných pohybů, přeneseně choreografii. (V divadle *nó* se podobným způsobem užívá termín *kata cuke*.)

Ugoku/ugoki – znamená pohybovat se. V učebnicích nebo teoretických statích o tanci se často využívá jako synonymum slova tančit.

Šosa/šosagoto – **šosa** – označuje používání těla během tance, v divadle a zpěvu, termín *šosagoto* původně označoval představení *kabuki*, od období Genroku (1688–1704) taneční představení. Během 18. století zároveň s formováním divadelních orchestrů a se vzestupem *džóruri* (loutkové divadlo) a *nagauta* (dlouhé písně) se rozšířilo a *šosagoto* začalo označovat pouze taneční představení.

Fumi/Fumu – dupat – označuje jak jednotlivý pohyb, tak tanec založený na dupech. Podle etnologa Šinobua Origučiho bylo dupání zřejmě ve všech

³⁸ Následující výklad vychází ze slovníků: *Kódžien dai 6ban, Meikjó kokugo džiten, Britanika, kokusai daihjakka džiten, op. cit.*

tanečních kulturách přisuzován velký význam, skrývalo v sobě už od doby, kdy se člověk postavil na obě nohy, význam magický, rituální a obřadní.³⁹ Připomeňme znova tanec Ame no Uzume, která předváděla tanec s mnoha dupy na obráceném sudu. To, co přimělo bohy k rozjařené atmosféře, byl dozajista rytmus, který vydupávala, a tím přenesla na celou komunitu přihlížejících bohů vlnu euforie. V období Heian používali věštcí *fumi* k zadupávání ďáblů do země, tzv. *henpai* – tenhle zvyk dodnes přežívá v rituální přípravě zápasníků při *sumó* (*šiko*).⁴⁰

„To vysvětluje jednu ze zvláštností jeviště *nó*. Dodnes totiž, i v nových divadelních budovách, je pod každým dřevěným pódiovým jevištěm vyhloubena asi metrová prohlubeň a v ní jsou rozmístěny různě nakloněné, někdejšími urnám podobné nádoby. Mystický rozměr této skutečnosti lze spatřovat v tom, že herec, představující postavy předků, svými magickými kroky po jevišti a hlavně dupáním posiluje fyzický pocit souzvuku s dušemi předků, získává od nich vitální energii. Vedle toho prázdné nádoby pod jevištěm způsobují ozvučení, efekt dunících zvuků rozmnožující zvláštní, tajemnou zvukovou clonu temných bubnů a hrdelních hlasů hudebníků. Náboj jevištního umění v *nó* odvisí právě od vizuálního a sluchového vztahu chodidel herců k jevišti.“⁴¹

Šigusa – malý pohyb těla, drobné poopravení, herec předvádí malé pohyby na jevišti, gesta.

Hitosaši – tah v šachových hrách, číslo, výstup; *hitosaši wo suru* znamená zatančit jedno číslo, užívá se i v divadle *nó*.

Džinku – druh lidové písně, která se vyskytuje například v *bon odori*. Přeneseně může znamenat i tanec na tuto píseň.

II.5 Hledání ekvivalentu pro slovo „tanec“ – *bujó*, *butó*, *dansu*

S příchodem evropského tance se najednou objevila potřeba termínu, který by plně vyjádřil pojem Západního myšlení: tanec.

³⁹ Kalvodová, *op. cit.*, s. 266.

⁴⁰ Suzuki, *op. cit.*, s. 334.

⁴¹ Kalvodová, *op. cit.*, s. 266.

Butó

Prvním termínem, který byl v tomto smyslu používán, byla složenina *butó* (ze znaků *bu /mail* a *tó /fumul*), používaná původně pro to, co přišlo ze západu – z Číny – jako „umělecký obřad spojený s hudbou nebo písni zrozenou z práce“ (*Šinka daidžiten*). Označoval slavnostní tanec po audienčních ceremoniích u vladaře, který spojuje náladu *mai* i *fumu*, mohli bychom také číst jako jednoduchou větu předmětnou *mai wo fumu* (dupat = tančit *mai*). Dříve se termín používal převážně pro označení scénických rituálních tanců, nejčastěji žánru *bugaku*. V období Meidži se začal tento pojem používat nově pro překlad evropského slova tanec. V roce 1890 vyšel výkladový slovník *Kindai kokugo džiten* a tam už se v definici říká, že nyní lze slovo *butó* užívat i pro tanec přicházející ze Západu;⁴² označovaly se jím převážně společenské tance.

Definice tohoto termínu v dnešních slovnících obvykle začíná slovy: „*butó* je *bujó*“, což bychom volně mohli přeložit „*butó* je tanec“. Protože se poté rozšířil více termín *bujó*, použití *butó* postupně v jazyce sláblo ruku v ruce s rozdílným přijímáním Západních vlivů. Dnes se tímto pojmem označuje zvláštní žánr uměleckého tance *ankoku butó*, tedy temné *butó* Hidžikaty Tacumiho, který si jej zvolil pro označení svého tance. Sám také několikrát tento výběr obhajoval trefnějším použitím znaku „*tó*“ – *fumu*, který směřuje dolů do země na rozdíl od „*jó*“ – *odoru*, který významově směřuje vzhůru. Dnes se často termín *butó* používá pro vyjádření společenských tanců Západní civilizace, tanců provozovaných na plesech, maškarádách apod. Mnoho institucí a konferencí, zabývajících se obecně tancem, tento termín používá raději než *bujó*, které implikuje tanec japonské tradice. Pro většinu Japonců je úzký význam slova *butó* ve spojení s aktivitami Hidžikaty naprosto neznámý a automaticky si pod tímto termínem představí nějaké Západní tance, do kterých původně spadal například i balet; ten se dnes ale (pojmově) oddělil.

⁴² Suzuki, *op. cit.*, s. 325.

Bujó

Termín *bujó*, který se dnes nejčastěji užívá pro obecné označení tanečních žánrů, vznikl uměle spojením čínských znaků pro *mai* („*bu*“) a *odori* („*jó*“). Vytvořil jej kvůli potřebě přesného terminologického vymezení domácí tradice pod tlakem otevření se Západní civilizaci Cubouči Šójó v roce 1904 jako překlad Západního slova tanec (poprvé uveden v díle *Šingaku geki ron, Pojednání o novém divadle*) k hromadnému označení všech tanečních žánrů.

Taneční teoretik Norikoshi Takeo vysvětluje: „V Japonsku jsme znali znak *bu/mai* (*mawaru*, točit se) a *jó/odori* (skákat), *furi* (hrát). Zatímco v době Edo se používala slova *mai*, *odori*, v době Heian se například *bugaku* označovalo jako *butó*. Mori Ógai přišel s domněnkou, že japonský tanec je označován většinou znakem *jó* a ten cizí znakem *bu* nebo složeninou *butó*. Cubouči Šójó ve svém *Pojednání o novém divadle* nabízí myšlenku, že tanec v Kjótu a Ósace je *jó* a tanec v Tokiu *bu*.⁴³“

Výkladové slovníky a encyklopedie ve velkém kopírují Západní definice tance. Podle encyklopedie Britannica je *bujó* časoprostorové prozodické fyzické umění či dovednost, při nichž pohyby končetin a těla vytvářejí v určitém časovém úseku za sebou následné tvary (pózy) na základě lidských instinktů a mimetiky jako druh pohybové komunikace. Je to umění vyjádření lidské vůle, instinktů a úmyslů pomocí tělesného pohybu. Jeho kořeny jsou v zaklínání a rituálu, které hluboce souvisí s každodenním lidským konáním, z něhož se postupně formovalo do tvaru divadelní zábavy či umění. Dnes je nejznámější jako umění, jehož zvláštnost spočívá především v schopnosti fúze ostatních uměleckých disciplín (hudby, divadla, výtvarného umění). „Od dalších umění se liší tím, že umělec a umělecký předmět je totožný, proto je zřejmě nejstarším uměním lidstva.“⁴⁴

Bujó znělo zpočátku japonským uším divně, ale divadelní teoretik a kritik Gundži Masakacu (1913–1998) přesvědčoval veřejnost: „Musíme si na to zvyknout, bude se snadno používat pro další účely, kdy bude potřebné tanec generalizovat.“ I proto se nerozšířilo slovo *bujó* příliš v mluvené japonštině

⁴³ Norikoshi, *op. cit.*, s. 142.

⁴⁴ *Britanika, kokusai daihjakka džiten, op. cit.*

a nadále se používají termíny *mai*, *odori*, *šosagoto*, *dansu* ve spojení s každodenními úkony: jdu se podívat na *odori*, máme setkání *mai* atd.⁴⁵

Dansu

Pojem *dansu* je ve slovnících definován jako Západní tanec, také *odori*, *bujó*, *butó*, *fóku dansu* (z anglického folk dance) a taneční party, hlavně společenské tance. Japonci tímto termínem nejčastěji označují všechny taneční formy, které přišly ze Západu (Evropy či Spojených států amerických).

II.6 Označení používaná pro jednotlivé tanečních formy

Minzoku bujó – široké označení pro tradiční lidový tanec, který je předáván slovním výkladem z generace na generaci, spontánní, provozovaný pro vlastní potěšení nebo pocit sounáležitosti. Stejným pojmem se označuje také etnický tanec, národní tanec, vyučovaný a předávaný jako tradiční – tance, které tuto tradici neudrží, sem nepatří (mnoho zemí Evropy a Jižní Ameriky).⁴⁶

Nihon bujó (zkráceně ***ničibu***) – tanec, který nevypadá jako evropský. V širokém smyslu veškerý japonský tanec, v úzkém smyslu tanec z divadla *kabuki* a *kamigata mai* (tanec, který vznikl ze *zašiki mai* – formy tance určené pro pobavení společnosti).

„Ke slovu *bujó* přidáváme slovo *nihon* (japonský) proto, že, stručně řečeno, během období Taišó a Šówa⁴⁷ vzniklo mnoho *bujó* (*butó*) *kenkjúšo*, což byly vlastně výukové sály společenských tanců. Protože se pohybujeme v době, kdy všechno nové a Západní přitahuje pozornost, novým žánrům se říkalo anglicky (v tomto období přejímá japonština nejvíce cizích slov a pojaponštuje

⁴⁵ Suzuki, *op. cit.*, s. 326.

⁴⁶ *Britanika, kokusai daihjakka džiten, op. cit.*

⁴⁷ Asi okolo dvacátých let 20. století.

si je) – např. jazz dance, tap dance, dance hall. Ale *nihon bujó* se mladé meziválečné generaci a masové veřejnosti vzdálil.“⁴⁸

Gendai bujó x kontenporarí dansu – doslova současný tanec, vzhledem k období a okolnostem vzniku ale překládáme jako moderní tanec. V mnoha případech však pojem zahrnuje také žánr označovaný v Západním světě contemporary, který v Japonsku zaštiťuje například Gendai bujó kjókai, Japonská asociace moderního tance (anglicky se přepisuje jako Contemporary Dance Association of Japan).

K této nepřesnosti se vyjadřuje kritik Jamano Hakudai:

„Lidí, kteří používají termín *gendai bujó*, je dnes málo, více je těch, kteří používají termín *kontenporarí dansu*. Na Západě není mnoho těch, kdo rozlišují modern dance a contemporary dance, ale v Japonsku je rozlišujeme ⁴⁹. Japonský *gendai bujó* je zde od předválečných let a od té doby se stále rozvíjí. To, co přišlo po válce ze Západu a přineslo novou techniku, potom označujeme jako *kontenporarí dansu*. Když přeložíte *gendai bujó* do angličtiny, je to modern dance, v němčině neuer Tanz. Když do Japonska přišel, nebyl pro tento tanec žádný výraz, používali jsme z němčiny *noie tanc*, později anglické *modan dansu*, v japonském překladu *gendai bujó*. Ale japonský předválečný *gendai bujó* se vyvíjel samostatně. Zatímco v Evropě a Americe vznikl jako protipól k baletu, v Japonsku tento pocit opozice nebyl.“⁵⁰

Šakó dansu (společenský tanec) je v současnosti pojem spojující výrazy *sóšaru dansu* (z anglického social dance), *bórrúmu dansu* (z anglického ballroom dance) a *kjógi dansu* (závodní tanec).

Je zřejmé, že v Japonsku neexistuje souhrnné označení pro všechny taneční žánry. Je velmi pravděpodobné, že termínů užívaných v podobném

⁴⁸ Norikoshi, *op. cit.*, s. 142.

⁴⁹ S názorem Jamana Hakudaie bych mohla polemizovat, ale i jeho zkrácené smýšlení o současném tanci v Evropě dokládá současnou japonskou taneční situaci. Vzhledem k tomu, že se jedná o tanečního kritika a teoretika již v důchodovém věku, nelze se jeho mylným, případně zastaralým domněnkám divit.

⁵⁰ Jamano, Hakudai – rozhovor.

významu existuje ještě více, než se mi podařilo nalézt. V tradičních žánrech ale naštěstí panuje v terminologii víceméně pevný systém, kterého je možné se při analýze zachytit. Jemné odchylky v jednotlivých školách jsou známé a dobře popsány.

III Proměny japonské společnosti během první poloviny 20. století

Pro podložení výzkumu tance v dnešní japonské společnosti je nejprve potřeba charakterizovat japonskou společnost, která se svým vývojem i během posledních sto let od té Západní v mnohém liší. Přes to, že tématem práce je doba víceméně současná, některé rysy, a především „argumentace japonskosti“, které dodnes přetrvávají, mají svůj původ právě v intelektuálním boomeru počátku 20. století. Kvůli pochopení dnes diskutovaných společenských témat je tedy nutné alespoň zběžně přiblížit intelektuální a umělecký vývoj na pozadí proměn japonské společnosti během celého minulého století. Tyto změny jsou totiž neodmyslitelnou příčinou změn pohledu na japonský tanec a divadlo.

III.1 Infiltrace Západní kultury v období reforem Meidži

Od doby otevření se Japonska Západu na konci 19. století prošla japonská společnost mnoha zvraty, jejichž důsledky si málokterý Evropan dokáže představit. Technická revoluce a pokrok samy o sobě nutily lidstvo během jedné generace několikrát změnit své etické, společenské i estetické hodnoty. Japonsko však navíc k tomu propadlo tlaku enormní sebereflexe a potřeby vymezit se a porovnat se Západem. Právě otevření Japonska po několikasetletém období izolace bylo jednou z příčin státního převratu v roce 1868 a nastolení éry Meidži, která zavrhlá všechny dosavadní feudální zvyklosti a lačně se vrhla do budování moderního Japonska. Trend nekritického přejímání všeho Západního v prvním desetiletí doby Meidži (tedy sedmdesátá léta 19. století) se nazývá *bunmeikaiga* (hnutí za civilizaci a osvětu). Reforma vyrůstala především z fascinace Západním uměním i vědou a sílila spolu se snahami o změny a zmodernizování Japonska dle evropských vzorů.⁵¹ Iniciátory byli jak doboví intelektuálové, tak politici a obchodníci, ale horečka modernizace strhla celou japonskou společnost. V rámci tohoto hnutí pronikaly

⁵¹ Z největších postav například Fukuzawa Jukiči, Cuda Mamiči, Niši Amane, Nakamura Masanao.

do Jokohamy, Tokia a jiných velkých měst různé novoty od nošení Západních uniforem, cylindrů, účesů atd. po zavádění plynového osvětlení ulic, zakládání novin nebo najímání cizích odborníků v ekonomicky nebo politicky klíčových oblastech.⁵² Modernizovalo se školství, politika, ekonomika, ale také každodenní život obyvatelstva. Velkým šokem byla najednou po několika staletích neznámá svoboda pohybu, která způsobila značné a rychlé společenské změny, migraci, generační rozkoly, oslabení rodinných a vazalských vztahů a důraz na jednotlivce, vše dosud v Japonsku neznámé.

„Radikální propagace změn s sebou nesla i kritiku domácích institucí, tradic a hodnot do té míry, kdy lze hovořit o pocitu ztráty kulturní a posléze národní identity.“⁵³ Jako reakce se zrodilo nacionalistické hnutí, které apelovalo na selekci při přejímání Západních vzorů podle toho, zda přispívá japonské prosperitě, či nikoli. K posílení národní soudržnosti v těchto reformních dobách byl takřka „vykonstruován“ pocit „národní výlučnosti“ *kokutai*, podložen symbolem císaře a oficiálně nepřerušenu krevní linií císařského rodu. Jím uctívaná bohyně slunce Amaterasu byla nadřazena všem ostatním bohům šintoistického panteonu a japonský národ označen za její potomky. Tím vznikla ideologie státu jako jednoho rodu, rodiny, označovaná *kazoku kokka*.

„Velmi zjednodušeně řečeno se tím podařilo nalézt mechanismus, jak využít pokrevně a lokálně chápanou věrnost pro potřeby státní ideologie vypjatého nacionalismu.“⁵⁴

Následující období (přibližně od roku 1912) označujeme jako politickou krizi Taišó. Lidé přestávali věřit politickým stranám (první z nich byla ustavena kolem roku 1900), rozvíjel se kapitalismus se všemi svými klady a zápory: zejména ve městech a mezi mládeží se rychle šířilo liberální a individualistické myšlení, typicky Západní konzumní formy zábavy (různé revue nebo kabarety, módní účesy, oděvy atd.).⁵⁵ „Do počátku dvacátých let výrazně pokročila industrializace, stoupla úroveň všeobecného vzdělání, zejména středního školství, zvýšila se průměrná životní úroveň a poprvé se objevila masová

⁵² Labus, David: *Stručná historie států. Japonsko*. Praha, Libri 2009, s. 90.

⁵³ Labus, *op. cit.*, s. 92.

⁵⁴ Labus, *op. cit.*, s. 93.

⁵⁵ Labus, *op. cit.*, s. 104.

kultura... Značné změny doznal i životní styl. Výrazně se zvýšila průměrná kalorická hodnota i pestrost stravy, přibývalo kancelářské práce, novým společenským jevem se staly ekonomicky samostatné ženy nacházející uplatnění jako například telefonní operátorky nebo písařky. Sítil vliv amerického individualismu a s ním potřeba ochrany soukromí, meidžiovské vlastenectví ve městech vystřídal pocit, že přednostně je třeba uspokojovat vlastní hmotné potřeby.⁵⁶

Velmi záhy, již v období první světové války, byla domácí nálada přesycena glorifikací Západu a začala hledat vlastní identitu a hodnoty, které by dokázala postavit proti Evropě. Hnutí *kokusui* (zachování národní čistoty)⁵⁷ vedlo spolu s posíleným mezinárodním obchodním stykem k vyššímu sebevědomí Japonska, postupné nacionalizaci národa a jeho vstupu do první světové války. Následná demokracie Taišó (přelom desátých a dvacátých let 20. století) i sílící marxismus posílily celkový japonský optimismus a období dvacátých let minulého století se vyznačuje intelektuálním boomem, pátrajícím po japonské identitě a národní povaze, obecně nazývaným *nihondžin ron* (obvykle se nepřekládá, ale je možné přeložit jako pojednání/debata/rozprava o Japoncích).

„Prakticky každý směr evropského či amerického myšlení – o školách buddhistické filozofie a jim podobných ani nemluvě – měl v také či onaké podobě své zastoupení. Nicméně nejsilnějším proudem Západního filozofického myšlení v Japonsku, který se objevil v 19. století a upevnil své postavení ve 20. století, byla německá filozofie.“⁵⁸ Křesťanů mezi intelektuály však nebylo mnoho. Po první světové válce, během dvacátých let 20. století také sílila socialistická hnutí, která byla policií ostře potlačována. „V letech 1927–1932 byla převaha proletářské literatury tak silná, že někteří autoři jiných směrů protestovali proti ‚levicové tyranii‘. Proletářský proud na jedné straně zobrazoval konzumní,

⁵⁶ Labus, *op. cit.*, s. 105.

⁵⁷ Z intelektuálů tohoto hnutí jmenují například Šiga Šigetaka, Kaneko Kentaró, Haga Jaiči.

⁵⁸ Reischauer, Edwin O.; Craig, Albert M. *Dějiny Japonska*. Praha, Nakladatelství Lidové noviny 2008, s. 214.

bezúčelnou a nicotnou podstatu života buržoazie, na druhé pak hrdinství dělníka. Často poukazoval na úpadek japonské tradice.“⁵⁹

Na přelomu dvacátých a třicátých let 20. století se však nálada ve společnosti ještě více změnila. V důsledku ekonomické krize země spadla do náruče sílícího nacionalismu a perspektiv slibovaných armádou.

„Hlavně venkov tvrdě zasáhla světová hospodářská krize, když se do roku 1931 příjmy rolníků propadly na třetinu a hodnota vývozu klesla na polovinu předkrizových hodnot. Rozsah a hloubka recese vyvolávaly dojem zhroucení celého kapitalistického systému, čímž se v očích veřejnosti zásadně zpochybnil smysl zapojení Japonska do mezinárodních hospodářských struktur. Vina za bezprecedentní utrpení na venkově, kde rolníci ze zoufalství prodávali své dcery do nevěstinců, se snesla na hlavy představitelů politických stran, jejichž role vůdců se tím silně otřásla. Přestože se Japonsko z krize poměrně rychle zotavilo, nálada ve společnosti se mezitím dramaticky změnila. V době, kdy zemi jako celku chyběla jasná vize a kdy se ‚národní pospolitost‘ *kokutai* rozdrobila na zájmové skupiny, začala do popředí vystupovat armáda... Armáda významně posilovala zejména mezi venkovským obyvatelstvem, kde Císařský sbor rezervistů dlouhodobě šířil sympatie k ozbrojeným složkám vhodně mířenou sociální pomocí rodinám, na něž jakkoli dolehla vojenská služba.“⁶⁰

III.2 Specifika japonské kultury nihondžin ron

Teorie myslitelů počátku 20. století jsou dodnes pilíři japonských společenskovědních studií. K pojmu specifičnosti japonské kultury (*nihondžin ron*) se Japonsko uchyluje a vrací i v dnešní době („argumentace japonskosti“ *nihonteki na mono*). V čem tedy spatřují Japonci svou jedinečnost

⁵⁹ Reischauer, Craig, *op. cit.*, s. 217.

⁶⁰ Labus, *op. cit.*, s. 107.

a odlišnost od Západu? Ve své kultuře, estetice a náboženství, sociálních vztazích a jazyku, který toto vše odráží.

Podíváme-li se blíže na pole estetiky, jsou to především teorie estetických hodnot a norem, vlastních výlučně japonskému etniku.

Spolu s přijímáním všeho Západního si Japonci více a více uvědomovali vlastní odlišnosti zejména v oblasti vnímání krásna. Za všechny nostalgické nářky po zachování tradičních „japonských“ hodnot to evropským čtenářům vysvětlil Tanizaki Džun'ičiró (1886–1965) ve své eseji *Chvála stínů (In'ei raisan)*, Tokio 1933, poprvé přeložena do angličtiny v roce 1977), ve které popisuje úskalí, kterým musel čelit Japonec třicátých let, chtěl-li si vybudovat dům v tradičním japonském stylu se všemi přednostmi japonské nátuře nejbližšími. Tak, jako před dvěma sty lety, i dnes Japonci podobným způsobem obdivují prchavé přírodní úkazy. Vyzdvihován je obdiv k přírodním krásám, jak šlechticem, tak venkovanem, intelektuálem i sluhou. Umění vnímat přírodních úkazy jako synergie krásy, dobroty a božství. Tato oblast představuje estetickou hodnotu téměř neměnnou.

Mnoho badatelů se shodne v tom, že Japonci oceňují krásu spíše skrytou, neokázalou, jemnou a oduševnělou. Spíš než rozkvetlé pole růží je zajímavá polorozkvetlá slivoň na úpatí opuštěného kopce, spíš než rozkvétající sakury, milují ponurost jejich opadávání. Spíš než moře klidné v denním jasu milují moře potemnělé přicházející bouří či „rozbité“ krupějí dešťových kapek. Spíš než jaro v plném rozpuku milují podzim a jeho melancholické barvy. Zbožňují hranici světla a stínu, pološera, měkkého, teplého světla. Neocení ani plné světlo, ani úplnou tmou. Milují měkkost, křehkost, jemnost, neradi se obklopují blyštivými a kovovými věcmi, dávají přednost tlumeným barvám a tichu.⁶¹

Estetickými ideály, které vystihují toto rozpoložení, byl v době Kamakura (1185–1333) ideál *mono no aware*, „sladkobolný stesk nad krásou světa a jeho pomíjivostí, který má daleko do černobílého souzení a rozlišování“.⁶² V době Muromači (1333–1538) to byly ideály *júgen*, krása hluboká, tušená, a *wabi-sabi*

⁶¹ Tanizaki, Džun'ičiró: *Chvála stínů*. Košice, Knižná dielňa Timotej 1988.

⁶² Líman, Antonín: *Kouzlo šerosvitu. Úvahy o japonské kultuře*. Praha, DharmaGaia 2008, s. 85.

– krása omšelých věcí. Právě k těmto ideálům se Japonsko vracelo v době své společenské krize jako k „japonskosti“. Mnohdy to byli právě cizinci, kteří naučili Japonce obdivu k této vlastní tradici a přirozenosti, jako například Ernest Fenollosa (1853–1908), jenž původně přijel do Japonska přednášet filozofii a ekonomii Císařské akademii v Tokiu, později se stal ředitelem Císařského dvorského muzea (dnes Tokijské muzeum) a přednášel na Tokijské umělecké akademii. Spolu se svým žákem Okakurou Tenšinem oživil výtvarný styl tušové malby *nihonga*. Japonsko tedy vděčilo za záchranu některých svých tradičních umění právě obdivu Evropanů, podobně se Ulysses S. Grant (1822–1885)⁶³ či Noël Péri (1865–1922) zasloužili o vzkříšení divadla *nó*.

Estetické ideály, které přežily i moderní reformy, v mnohém ovlivnily tehdejší i současné japonské taneční umění. Snahy o přinášení nových uměleckých proudů byly vždy pečlivě navázány na tradiční japonské estetické vnímání tak, aby nové umění pouze nekopírovalo Západní trendy, ale obohacovalo japonskou kulturu a oslovovalo japonské diváky a jejich národní hrdost.

Nejvýznamnějším faktorem pro umělecké disciplíny je ale spíše pochopení japonského vnímání prostoru a času, který se od evropského myšlení zásadně liší, a je dodnes využíváno v tvorbě uměleckých děl – samozřejmě také v současné japonské choreografii.

III.2.1 Japonské vnímání prostoru a času – „tady a teď“

„Charakteristickým projevem vnímání času a prostoru v japonské kultuře je tzv. prezentismus, zjednodušeně vyjádřený termíny ‚nyní‘ a ‚zde‘.“⁶⁴ Je tím myšleno, že čas historický je v japonské kultuře „chápán jako nepřetržitý sled událostí bez počátku a konce, které nejsou na sobě kauzálně závislé“.⁶⁵

„Čas se tak stává jen nepřetržitou posloupností jednotlivých, vzájemně oddělených přítomností a přítomnost sama o sobě je nejdůležitější součást

⁶³ Přezdívkou Ulysses S. Grant (narozen jako Hiram Ulysses Grant) byl 18. prezidentem Spojených států amerických (1869–1877).

⁶⁴ Sýkora, Jan: Cesta tradice i změny. Vyrobeno v Japonsku, in: *Made in Japan. Eseje o současné japonské popkultuře*. Praha, Labyrint 2014. s. 11.

⁶⁵ Sýkora, *op. cit.*, s. 11.

života jedince.“⁶⁶ Původ má tato filozofie samozřejmě v zen-buddhismu, který klade důraz na soustředění se na přítomný moment, na jeho otevřenost a na existenciální svobodu lidského konání.⁶⁷

Japonské umění také nevidí problém v prodlužování či zkracování jednoho okamžiku.

„Jistě, dokonce i to, co objevil film, flashback, zkracování času, prodlužování času, všechny tyto principy se v japonském divadle *nó* a *kabuki* dávno používaly. V *nó* třeba přijde herec *waki*, putující mnich, na jeviště a řekne: ‚Teď jsem v provincii Kagošima,‘ – pak udělá tři kroky a plynule pokračuje: ‚A teď jsem v Edu.‘ Dva, tři kroky ho přenesly přes vzdálenost šesti či sedmi set kilometrů. Anebo v divadle *kabuki* ve scéně *seppuku*, která by ve skutečnosti trvala nanejvýš minutu, či spíše několik vteřin, sledujeme nejméně půl hodiny, jak hrdina ještě vzletně promlouvá, loučí se s rodinou a s přáteli, čili řečeno s Bergsonem, jak žije v *temps duré*, v čase vnitřního trvání, který se tu objektivně promítl navenek.“⁶⁸

Čas japonského jeviště je tedy symbolický, nereálný, pocitový. Tento princip dobře známe i v Evropě právě nejlépe asi z tanečního umění, které má ve zvyku ze své podstaty dramatický děj zastavit a vyprávět emoce nezávisle na reálném čase. Známe také časové přesuny (například do minulosti či snu) pouhým předělením prostoru apod.

Dalším specifikem japonské kultury je stírání hranice mezi vnějším a vnitřním světem, mezi světem zdejším i „oním“, mezi realitou a iluzí, jak říká velký dramatik japonského divadla *kabuki* a *džóruri* Čikamacu Monzaemon (1663–1724): „Umění je to, co se děje v úzkém prostoru mezi snem a skutečností.“⁶⁹

„Hranice vně a uvnitř se tak stírá, a dokonce i vnější zahrady se stávají nedílnou součástí interiéru, celek je znovu a znovu vytvářen z jednotlivých částí... Důraz na detail na úkor celistvého přístupu je patrný při návštěvě

⁶⁶ Sýkora, *op. cit.*, s. 12.

⁶⁷ Líman, *op. cit.*, s. 84.

⁶⁸ Líman, *op. cit.*, s. 57.

⁶⁹ Líman, *op. cit.*, s. 103.

většiny japonských měst. Nevzhlednost jednotlivých budov, které jsou vzájemně propleteny bez zjevného urbanistického záměru, ostře kontrastuje s krásou a vyvážeností detailu, například zahradní úpravy vstupního prostoru domu, jakýchsi minizahrádek o rozloze menší než jeden metr čtvereční.⁷⁰ Symbolické hranice prostoru mají své místo nejen na jevišti, ale také v reálném životě, a jsou společností respektovány.

Tanaka Min k vnímání japonského prostoru říká: „Je to jako se závěsem, kterým se lidé v pokoji uzavírají do soukromí. Hranice, i když je uměle vytvořená, dává našemu životu dynamiku, rozměr. Tvoříme hranice, abychom je překračovali. Pokud nemáme co překračovat, stane se prostor kolem nás nudný a přitom cizí.“⁷¹

Evropské divadlo tvoří energetický náboj z hlediska prostorového především korekcí vzdáleností postav při dialogu, jejich oddalováním a přibližováním, orientací *en face* nebo k sobě, zády atd. Postavy herců v *nó* na sebe ale většinou křičí z nejbližších rohů, přestože předvádí milostnou scénu, neslyší se a nevidí, přestože jsou vzdáleni krok od sebe. Symbolika mostu ohraničeného třemi borovicemi a význam každé z nich, význam předního trojúhelníku jeviště, jehož obvod značí cestu dlouhou několik mil, ignorovaná přítomnost hudebníků a pomocných asistentů *kóken* na jevišti, sedících ve vzdálenosti na krok od jednajících postav, to vše zde má svůj nenahraditelný význam. Ovšem jiný než v evropském divadle, proto by neznalý evropský divák při prvním setkání s *nó* mohl mít dojem, že prostor „klame tělem“.

Japonské divadlo *nó* totiž nepracuje s principy blízkosti a vzdálenosti stejným způsobem. Spíše než se vzdáleností postav, matematicky měřitelnou, je jejich blízký či vzdálenější vztah vyjadřován natáčením postav tváří k sobě či od sebe, vstřícnost naznačena jediným krokem vpřed atd. Většina postav vede dialog napříč celým jevištěm, jejich vztah naznačuje energie, která mezi nimi proudí pomocí gest, rytmického a hlasového projevu. Vzdálenost *ma* mezi hovořícími postavami je tak sama o sobě znakovým kódem, který je využíván

⁷⁰ Sýkora, *op. cit.*, s. 16.

⁷¹ Burešová, Lucie: Tři otázky pro... Mina Tanaku. *Taneční aktuality.cz*, 4. června 2012. Dostupné [on-line] na: <http://www.tanečniaktuality.cz/3-otazky-pro-mina-tanaku/> [cit. 4. 6. 2012].

na základě proxemického kulturního vnímání. Intimní vzdálenost je v rámci japonského veřejného prostoru větší než v evropských zemích a dotekový kontakt je úzkostlivě omezován. Jen málokdy se jednotlivé postavy na jevišti dotknou – nejčastěji v soubojových scénách. Dotek rukou rukávu jiné postavy znamená snahu o její zadržení a bývá vrcholem scén žárlivých milenců⁷².

III.2.2 Zastavení v meziprostoru – *ma*

Koncept *ma* je jako zaklínací formulka japonského umění. Mohli bychom jej přeložit jako mezidobí, pauza, prázdnota, zastavení, timing... – a stále bychom nevystihli jeho pravou podstatu. Správné použití *ma* ovlivňuje hodnotu každého díla. V živém umění je sice bráno v potaz při tvorbě předlohy, odpovědnost za něj však leží na bedrech interpreta. *Ma* jako umění práce s časem a prostorem v aktuálním okamžiku je estetickým ideálem nejen japonského jevištního umění. O tomto těžko uchopitelném pojmu toho bylo již mnoho napsáno, mým záměrem je pouze zmínit nespornou důležitost *ma* v tanečním umění.

„V jevištním umění souvisí koncept *ma* především s rytmem. V tanci tak může jít o dominanci klidu nad pohybem, v divadle či ve vypravěčském umění o (dramatickou) pauzu mezi replikami. A například herec *kabuki* musí mít koncept *ma* na paměti při každé herecké akci – pokud má například pohlédnout na svého partnera, který stojí napravo od něj, natočí hlavu nejprve mírně doleva, a teprve po dramatické pauze (*ma*) může po stylizovaném pohybu hlavou, jímž vystupňuje dramatickou situaci, pohlédnout na svého partnera.“⁷³

„Tento ‚prázdný prostor‘ můžeme interpretovat jako čas pro snění, případně jako pauzu před vtipnou pointou, během níž se může čtenář nadechnout, aby se mohl pohodlně zasmát.“⁷⁴

Právě *ma* na sebe může brát podobu mnoha nevyřčených významů podle jeho použití, od zdůraznění předchozí či následující akce, přes pochyby či

⁷² Například ve hře *Kajoi Komači*.

⁷³ Vostrá, Denisa. Prostor a čas v japonském konceptu *ma*. *Disk* 34, prosinec 2010. Praha, AMU 2010, s. 89–103, s. 98.

⁷⁴ Vostrá, *op. cit.*, s. 100.

váhání během pohybu, až po vnitřní nesouhlas postavy s konanou akcí. *Ma* není prázdným prostorem či prodlevou, je nositelem komunikačních sdělení mezi aktérem a vnímatelem. Performer, který neovládá *ma*, je považován za neschopného, od čehož převzala japonština termín *manuke* také pro člověka přihlouplého či nevychovaného v každodenním životě.⁷⁵

Herec *šitekata*⁷⁶ divadla *nó* Macui Akira přiznává:

„*Ma* je věc, které se ve svém představení nejvíce bojím. Mělo by se psát spíše znakem ze slova *akuma*, ďábel, jak je ošemetné. Nemůžete se spolehnout na nikoho jiného než na sebe, a na správném načasování *ma* stojí úspěch celého představení. Přirovnal bych to k práci dirigenta, který má před sebou vždy stejnou partituru, ale koncert pokaždé dopadne jinak podle toho, jak pracuje s časem v ten daný den. A to *ma* je každý den jiné, *ma* se mění.

Řeknu si třeba: dnes se to načasování povedlo, udělám to zítra také tak, a přestože zahrají pocitově úplně totéž, další den to najednou nefunguje. Nebo si myslím, že to funguje, ale diváci to neocení. Bývá to i naopak, kdy mám dojem, že představení nestálo za nic a diváci mi chodí gratulovat, jak bylo úžasné.“⁷⁷

Koncept *ma* je v japonském divadelním umění hojně skloňován především v souvislosti s rytmem, je třeba si však uvědomit, že je to zároveň základní princip utváření jevištního prostoru.

„Hovoříme zde o ‚estetice prázdných míst‘, kterou vedle malířství využívá i japonské jevištní umění. Prázdné (nedotčené místo) podněcuje obrazotvornost a může se stát nosným tématem, což se hojně využívá v divadle *nó* – proto se o tomto tradičním divadle často hovoří jako o divadle náznaku a abstrakce... Je to nedotčený ‚meziprostor‘, který může být dotvořen různými způsoby na

⁷⁵ *Gogen jurai džiten 2003–2013*. Dostupné [on-line] na: <http://gogen-allguide.com/ma/manuke.html> [cit. 4. 6. 2012].

⁷⁶ *Šitekata* neboli hlavní herec je typ herce, který hraje v divadle *nó* zásadně hlavní role. Je to tedy jeden z nejvýše postavených herců v oboru, podobně jako naši přední sólisté.

⁷⁷ Macui, Akira, přednáška 23. února 2013, KDV na FF UK Praha.

základě individuálního přístupu a představivosti člověka, který jej vnímá, způsob, kterým umělec vtahuje čtenáře do svého díla.“⁷⁸

Další ze zmiňovaných zvláštností japonského jeviště *nó* je koexistence různých časoprostorových realit, zosobněná také například neustálou přítomností nehrajících postav, jejichž reálná sounáležitost s právě probíhajícím dějem je vyjadřována pozicí či natočením v prostoru, nehybností („*štronzo*“) či prostě jen účastí/neúčastí v dialogu (když není postava oslovena, děje se neúčastní, a tedy jej nevnímá, „neslyší“).

Prostorová teorie evropské divadelní tradice vyslovená Sergejem Ejzenštejnem je do jisté míry v japonském utváření prostoru zpochybňována. Dodnes se často využívá jeho poučka: „Chceme-li například, aby se dvě postavy ocitly blízko sebe, je nutné je mít nejdřív v určité vzdálenosti u sebe, a opačně, máme-li ukázat, že jsou od sebe vzdálené, je nutný element jakési předběžné blízkosti.“⁷⁹

⁷⁸ Vostrá, *op. cit.*, s. 99–100.

⁷⁹ *Tamtéž*, s. 98.

IV Modernizace divadla na pozadí společenských změn

Společenské a kulturní změny po náhlém otevření Japonska světu na konci 19. století zasáhly ve velkém i divadelní tradici. S nástupem moderní éry změnila mnohá tradiční umění svou tvář i formu a často musela bojovat o holé přežití. Společenský status herců se změnil také, systém společenské stratifikace se oficiálně zhroutil.

„Zcela novým a mocným činitelem se v oblasti kultury stal stát se svými ambicemi zvyšovat míru kontroly nad občanem... Typická v tomto směru byla například snaha registrovat umělce všech možných žánrů i statusů... Vládní zásahy se projeví zvláště viditelně například i v hudbě: na jedné straně se dostalo oficiální podpory některým tradičním žánrům spojeným s císařským dvorem (kupříkladu starověké dvorské hudbě *gagaku*), na druhé straně reformátoři neváhali využít i Západních forem – vojenských pochodů a písní k upevnění morálky vojáků.“⁸⁰

IV.1 Tradiční divadlo v moderní době

Japonské divadlo zažilo s příchodem „nové doby“ v období reformy Meidži (konec 19. století) neočekávaný šok. Dosavadní dlouhodobě udržované hodnoty a tradice se bortily, spolu s nimi i společenský systém a stratifikace, ekonomické zajištění, skladba diváků. Každý divadelní žánr se s tím musel vyrovnat po svém. Všechny divadelní žánry, které aktivně fungovaly už během předchozí doby Edo, náhle dostaly nálepkou „tradiční“. „Netradiční“ jsou tedy všechny nové žánry, které se začaly vyvíjet až s otevřením se Japonska světu po dlouhodobé izolaci.

⁸⁰ Labus, *op. cit.*, s. 95

IV.1.1 Divadlo nó

S kolapsem šógunátu v roce 1868 se ztrácelo i umění určené původně pro vrstvu kjótských šlechticů a samurajů, divadlo nó⁸¹. Širší veřejnost měla málokdy možnost se s tímto uměním setkat a herci vytrénovaní pro tento druh divadla tak ztratili své skrovné, ale exkluzivní publikum. Nová vláda Meidži (od roku 1868) neuznala *nógaku* jako oficiální umění státu, přestože bylo takto uznáváno šógunátem Ašikaga až po Tokugawa (tedy od období Muromači až po období Edo, 1336–1868, tedy více než pět set let). Po restauraci Meidži jako by se symbolicky moc navrátila do rukou císaře a umění nó bylo posláno zpět mezi nejnižší vrstvu společnosti jako v době Heian (794–1185).⁸² Tehdy byli herci všeho druhu vyloučeni ze společenské stratifikace a spolu s hrobaři, koželužníky, barvíři, katy a prostitutkami byli zařazeni do tzv. kasty nečistých, *burakumin*, jimž bylo přisouzeno žít za hranicemi města. Příslušníci této kasty se nemohli ženit bez povolení s ostatními, nemohli cestovat, měli nařízeny vycházkové hodiny i způsob oblékání. Přestože herci jako jediní z této kasty získávali povolení přístupu do vyšší společnosti i výjimky z nošení šatstva a přivýdělku, celá společnost na ně pohlížela pohrdavě.⁸³ V období šógunátu ale měli herci *nógaku* díky přízni vrchnosti, jaké se dostalo Zeamimu, status mezi samuraji, vlastnili půdu a mohli nosit meče, i když jim společenské stigma nikdo smazat nemohl, a v pozdním období Edo bylo také vyžadováno, aby na veřejnosti skrývali svou tvář.⁸⁴ Do období Meidži tedy mocnými patrony chráněné rody ale najednou s příchodem nové doby musely konkurovat jiným žánrům, které byly mezi lidem mnohem více rozšířeny. Po restauraci Meidži se

⁸¹ Žánr divadla nó se ustálil během 14. století, když hlavní herec rodu Kanze Kannami a jeho syn Zeami byli přijati pod ochranu šógunátní vlády a bylo jim umožněno propracovat formu nó do vytříbené podoby pro potěchu samurajské šlechty. *Nógaku*, jak se dnes forma přesněji nazývá, neboť kromě her nó obsahuje i nepostradatelnou složku *kjógen*, bylo zapsáno v organizaci UNESCO jako nehmotné kulturní dědictví a je světově obdivovaným divadelním žánrem, který se do dnešní doby dochoval v téměř nezměněné podobě.

⁸² Watanabe, Moriaki: Nó – kindai kara gendai e, in: *Bujó, engeki. Nihon no dentó geinó kóza*. Tankóša, 2009, s. 394.

⁸³ Burešová, Lucie: Vydědění společnosti národním pokladem. Historický přehled postavení tanečnicka v japonském tradičním divadle, in: *Profese tanečnicka: mezi obdivem a odsouzením*. Praha, AMU 2013, s. 115–168.

⁸⁴ Watanabe, *op. cit.*, s. 394.

nechal *šitekata* z rodu Kita Roppeita slyšet, že se snad bude muset naučit *kabuki*, aby se uživil.⁸⁵

„Stále ještě v období pádu šógunátu, za vlády patnáctého šóguna Tokugawa Jošinobua, se celková situace vyhrotila do krajnosti, nebyl čas aktivně provozovat *nó* a svět (tohoto) umění skomíral. Ve třetím roce éry Keió (v roce 1868, pozn. aut.) došlo k obnově císařské moci, nastala restaurace Meidži a lidé věnující se *nó* tváří v tvář této bezprecedentní změně upadli do duševního zmatku, na mnoha stranách zavládl chaos, i mezi těmi, kteří zůstali v Tokiu. Herci byli nuceni rozprodávat své masky, kostýmy, hudební nástroje atd., dokonce měnili povolání... V každém případě mezi těmi, kteří vytrvali, byli hlavní herec školy Kongó a hlavní herec rolí cure školy Kanze Umewaka Minoru. Ovšem škola Kongó naneštěstí změnila působiště, navíc její poslední scénu zachvátil požár v sousedství, její obnova se nezdařila a divadlo upadlo do stagnace. Pouze Umewaka Minoru vybudoval scénu a navzdory všem obtížím se dokázal postavit kritické situaci.“⁸⁶

Byl to až princ Iwakura Tomomi (1825–1893), předseda vlády období Meidži, který při svých cestách do Evropy v letech 1871–1873 zjistil, že se panstvo baví právě divadlem a operou, a napadlo jej prohlásit *nógaku* za oficiální umění státu. Po návratu se pak rozhodl v roce 1877 vybudovat spolu s dalšími šesti státníky v parku Šiba na hoře Kójó v Tokiu svatyni, při které zároveň založili scénu pro divadlo *nó*.⁸⁷ Svým dílem k tomu přispěl i americký prezident U. S. Grant, když na své návštěvě v Japonsku (1879) přesvědčil předsedu japonské vlády Iwakuru, aby toto umění určitě zachoval. Bylo to na poslední chvíli, mnoho skupin se totiž z nedostatku zaměstnání již rozpadlo. Vláda využila propojenost světa *nógaku* s císařským dvorem a v roce 1894 uspořádala benefiční představení, jehož výtěžek putoval na válečné operace.⁸⁸ *Nógaku* bylo totiž jako opravdu specificky japonská záležitost velmi příhodným

⁸⁵ *Tamtéž.*

⁸⁶ Ryndová, *op. cit.*, s. 16, dle *Slovníku performativního umění, op. cit.*, s. 505.

⁸⁷ *Tamtéž.*

⁸⁸ Tamura, Keiko: Kindai ni okeru *nógaku* hjóšó. Kokumin kokkka, daitóa, bunka kokka nihon ni okeru „koten (kanon)“ to shite, in: *Waseda daigaku department bulletin paper for 21COE – Development of Research and Study Methodologies in Theatre*, volume 9, 2007, s. 143–150, zejm. s. 144.

prostředkem pro hnutí *kokusui* (národní očista). V roce 1896 byla scéna z parku Šiba přesunuta do svatyně Jasukuni, zasvěcené všem japonským hrdinům padlým za vlast⁸⁹, věnovaná představeným svatyně a Společnosti pro nógaku (Nógakkai).⁹⁰ Ta se snažila udržet si alespoň minimální patronaci vlády, a proto se nezdráhala prohlásit nógaku za „*kokusuiteki bugaku*“ (taneční umění národní očisty). Ve svatyni Jasukuni se již dříve pořádala představení *kandžin nó* a *činkon nó*⁹¹. Umění nógaku tak získalo podporu nejen šlechty a vlády, ale také armády, která svatyni štědře podporovala. Během rusko-japonské války se zde například v roce 1905 konalo vystoupení oslavující porážku strategického přístavu Rjódžun. V témže roce v květnu vyšel v časopise *Nihon zašši* článek nazvaný *Nógaku annai (Průvodce nógaku)*, který vysvětloval, že právě lidé, kteří milují svou zemi a věří v japonskost země, dokážou nógaku opravdu ocenit.⁹² Kvůli vlivu vlády, dvora i armády se cenzoři umění nógaku raději vyhýbali, na rozdíl od jiných žánrů.⁹³ Pro armádu se konala představení nógaku také „na bitevním poli“, Rjódžun, Hótei, Soul, Mandžusko... jedním z cílů byl také „přenos japonské kultury do pokořených zemí“.⁹⁴

Teprve postupně se někteří umělci vraceli zpět k aktivnímu hraní, první veřejné představení divadla *nó* tak proběhlo až v roce 1915. Jakožto kultura samurajských rodů bylo *nó* s příchodem „nového věku“ považováno za vzácnou starožitnost.⁹⁵ Tehdy se toto do té doby téměř neznámé umění rozšířilo i mezi měšťanské vrstvy obyvatelstva a v této podobě přežívá dodnes. Protože

⁸⁹ Svatyně je dodnes symbolem japonské národní hrdosti bojovat za svou jedinečnost. Návštěva japonského premiéra této svatyně je vždy dodnes hlasitě kritizována Čínou a Koreou, které nerady vidí úctu, kterou Japonci projevují svým hrdinům padlým v boji, včetně během druhé světové války.

⁹⁰ Ryndová, *op. cit.*, s. 16, dle *Slovník performativního umění, op. cit.*, s. 506.

⁹¹ Rituály *činkon* zřejmě byly také předky magických rituálů *niiname sai*. Jednalo se o jakési svátky po žních spojené s rituálním popíjením čerstvého rýžového vína, písněmi a tanci. *Kandžin nó* byly masové produkce nógaku pro veřejnost na velkých prostranstvích či v sálech trvající několik dní. Za taková představení se vybíralo vstupné, které sloužilo jako finanční přilepšení jak hereckým skupinám, tak pořádajícímu chrámu.

⁹² Tamura, *op. cit.*, s. 145.

⁹³ Tamura, *op. cit.*, s. 146.

⁹⁴ Tamura, *op. cit.*, s. 147.

⁹⁵ Norikoshi, Takao: Dance bible. *Dansu baiburū. Kontenporarí dansu tandžó no himicu wo saguru. Kawade šobó šinša* 2010, s. 142.

v tomto období nebyly napsány téměř žádné nové hry pro divadlo *nó*, jeho repertoár se postupně ustálil.⁹⁶

„Tak, jako se *kabuki* snažilo zahodit ‚poskakování‘, hledalo i *nó* novou identitu, ozývaly se hlasy, že je potřeba opustit Zeamim proklamované *ni kjoku*, tedy zpěv a tanec jako základní opěrné body, a je potřeba přiblížit se činohře... Ozývaly se také hlasy, že *nó* není divadlem. Hlasy, které tradiční žánr bránily, však odpovídaly: ‚Když říkáte, že *nó* není divadlo, je to taková hloupost, jako kdybyste upozorňovali, že Japonci jsou Japonci a nejsou to lidé.‘⁹⁷

Za poznání autentického divadla *nó* vděčí Evropa francouzskému misionáři Noëli Périmu (1865–1922), který působil na přelomu století v Jokohamě. Začal se věnovat studiu *nó*, a v roce 1901 o něm dokonce napsal šlechtic Furuiči Kói: „V naší zemi je mnoho odborníků na *nó*, ale bohužel musím konstatovat, že ani jeden z nich neposunul výzkum tak daleko, jako pan Péri.“⁹⁸ Od roku 1911 vycházely jeho překlady her *nó* ve francouzštině, posmrtně také překlady *kjógenů*. V angličtině vyšly první překlady her *nó* v roce 1916. Zasloužili se o to společnými silami americký básník Ezra Pound a irský básník William Butler Yeats,⁹⁹ kteří přebásnili Fenollosovy pracovní překlady. Prostřednictvím Ezry Pounda se dostal k výsledkům bádání Ernesta Fenolosa irský básník William Butler Yeats a vytvořil z nich čtyři *Hry pro tanečníky (Plays for dancers)*. Stejně jako v *nó* zde Yeats zobrazil konflikt pozemského světa s nadpřirozeným světem duchů a démonů.

„Není básníkem, kdo nechce jet do Japonska pro nové formy,“ říká Yeats v jednom dopise.¹⁰⁰

Pomáhal jim při tom údajně i tanečník/herc Itó Mičio (1892–1961), který do Londýna utekl z Německa, kde studoval Jaques-Dalcrozeovu školu

⁹⁶ Kalvodová, Dana: *Divadelné kultúry východu*. Bratislava, Tatran 1987.

⁹⁷ Watanabe, *op. cit.*, s. 395–396.

⁹⁸ Rumánek, Ivan R. V.: *Japonská dráma nó: Žánr vo vývoji*, Bratislava, VEDA 2010, s. 296 podle Furuiči, Kintaka (Kói dle správného čtení znaků): Gaikokudžin no nó-kenkjú. *Nógaku*, č. 7, 1901, in: Péri, Noël: *Le Nó. Maison Franco-japonaise*. Tókjó 1901, s. 37–39. Srov. Péri, Noël (1944), s. 495.

⁹⁹ *Certain Noble Plays of Japan* (1916), „*Noh*“ or *Accomplishment: A Study of the Classical Stage of Japan* (1916).

¹⁰⁰ Haerdter, Kawai: *Tradice, moderna a rebelie II* (1988), *Amatérská scéna* 1992, č. 8, s. 22.

v Hellerau. Přestože neměl se studiem divadla *nó* dosud žádné zkušenosti, na popud básníků se tímto žánrem začal zaobírat.¹⁰¹ Prý prohlásil, že *nó* „je ta nejproklatější věc na světě“, avšak „po čase jeho krásu prozřel“.¹⁰² Mičio Itó spolupracoval na uvedení jedné z těchto her nazvané *U jestřábi studně* (Londýn 1916) a kvůli své roli jestřába prý dokonce studoval dravé ptáky v londýnské zoologické zahradě. Byl obdivován pro způsob a míru propojení evropského moderního tance s japonskou citovostí.

Jejich snažení ovlivnilo také japanologa Arthura Walleyho, který v roce 1921 vydal vlastní autentické překlady¹⁰³ a po nich se pustil i do překladu *Gendži monogatari (Povídání o princí Gendžim)*¹⁰⁴. Divadlo *nó* ovlivnilo i další umělce po celém světě, Paula Claudela, Thomase Stearnse Eliota, Eugene O'Neill a další¹⁰⁵, v Německu vyšla v roce 1925 dodnes ceněná publikace o japonských divadelních maskách *Japanische Masken* od Friedricha Perzyňského (1925).

IV.1.2 Modernizace kabuki

Podle ideálů restaurace Meidži vláda chtěla vychovat novou společnost, k čemuž používala různé prostředky. Brzy ji tedy napadlo využít nejpopulárnější formy divadla, jež do značné míry ovlivňovalo měšťanskou kulturu, *kabuki*¹⁰⁶, k zlepšení morálky obyvatelstva. Nabídla hercům zaštitění ministerstvem náboženství (Kjóbušó, fungovalo v letech 1872–1877 a pak bylo spojeno s ministerstvem vnitra) s cílem vyslovit jejich ústy etické hodnoty „nové doby“, a tím napravovat společnost (důraz na staré konfuciánské zásady, snaha o historickou věrnost, podpora morálky a trestání nemravnosti – *kanzen čóaku*). Samozřejmě tím chtěla také pozvednout morálku *kabuki*, které bylo hojně navštěvované cizinci a vzhledem k množství morálku pobuřujících scén

¹⁰¹ Rumánek, *op. cit.*, s. 297.

¹⁰² Norikoshi, *op. cit.*, s. 142–143, podle Goldwell, Helen: *Itó Mičio, op. cit.*

¹⁰³ *The Nô Plays of Japan* (1921).

¹⁰⁴ *Tale of Genji*, 1921–1933.

¹⁰⁵ Rumánek, *op. cit.*, s. 298.

¹⁰⁶ *Kabuki* se jako forma ustálilo během 17. století a bylo typickým výtvozem bohatnoucí měšťanské kultury. Jeho obliba spočívala v důrazu na zábavu, humor, krásu a efekt, kromě historických námětů zpracovávalo i hry ze současnosti a odráželo společenské a morální problémy doby.

působilo jako nehodná vizitka Japonska pro styk se Západem. Umělcům taková cenzura příliš nevadila, spíš naopak, byli hrdí na to, že je vláda bere tak vážně. V době Edo bylo totiž divadlo *kabuki* stejně jako jiná městská divadla považováno za doslova nebezpečné místo se špatnou reputací (tzv. *akušo*), a tak na jeho představení slušná společnost z vyšších kruhů nechodila. Do doby Meidži museli herci na ulici skrývat svou tvář pod deštníkem, některé slavné čajovny *rjótei* jim odmítaly vstup – diskriminace herců, jakožto příslušníků vrstvy stojící mimo společenské kasty, pokračovala.

Revoluci v divadle *kabuki* ovlivnilo vládní hnutí za reformu divadla (*engeki kairjó undó*). V praxi to znamenalo například změnu hlediště: místo tradičních polštářů položených na zemi *zašiki* byly instalovány židle. Byly zde také snahy pokud možno nepoužívat tradiční můstek *hanamiči* vedoucí na hlavní část jeviště, hlavní znak divadla *kabuki*. Při tvorbě pohybových vzorců se inscenátoři snažili vyhnout se zformalizovaným pohybovým prvkům a gestům *kata* a soustředit se na výraz předání emocí. Modernizátoři usilovali uvádět díla literátů a studentů, původní herci *kjógenu* byli zváni pro předvádění vedlejších rolí. Významné byly také snahy o to, aby ženské role hrály ženy, a podobně.¹⁰⁷ To vše, aby byla země uznána jako jedna z hlavních velmocí. Svůj podíl na tom měl také tehdejší premiér Itó Hirobumi (1841–1909). Podle toho, co se Iwakurovo poselstvo, jehož byl Itó členem, dozvědělo, byla opera a divadlo v Evropě příležitostí k setkávání vysoce postavených a důležitých osobností. Protože *nó* bylo jednak zkostnatělé, nedostupné a především nesrozumitelné pro měšťanské davy, vybrala si vláda právě divadlo *kabuki* jako své hlavní médium. Poněvadž však po srovnání se Západním divadlem museli pohlaváři uznat, že příběhy *kabuki* jsou příliš plytké, zavádějící a často kruté.¹⁰⁸ Zabití z nedbalosti, omylu, roztržitosti atd. včetně žen, starců i dětí, bylo v *kabuki* na denním pořádku, stejně jako neuzavřené konce, lákající obecenstvo na další pokračování. Duchové, nadpřirozené bytosti, magie, svádění mnichů k hříchu doslovně popisované erotickými výrazy, mnoho nelogických zvrátů. Tato argumentace by mohla být velmi snadno zpochybněna, vždyť tradiční evropské

¹⁰⁷ Norikoshi, *op. cit.*, s. 224–225.

¹⁰⁸ Norikoshi, *op. cit.*, s. 225.

divadlo, zvláště opera a balet používaly podobné prvky. Když uvážíme například Shakespeara, tak se ve jménu lásky napáchalo tolik zbytečných hříchů a vražd, že se japonské divadlo nemá za co stydět, magie a duchové jsou zde samozřejmě přítomni také. Důvodem je v evropském divadle vykreslení lidského charakteru, jeho hlouposti, vrstev a hloubky. Japonská vláda však zřejmě srovnávala spíše s autory dobovými a realistickými. Ale, bohužel, protože *kabuki* herci dostali od vlády nařízení, aby své hry vylepšili, nezbývalo jim nic jiného.¹⁰⁹

Divadlo *kabuki* od restaurace Meidži neztrácelo své příznivce, naopak, spíše vzkvétalo. Zasloužil se o to především dramatik Kawatake Mokuami (1816–1893), který psal lehce a svižně aktuální hry poplatné vkusu diváků, jejichž věrnost tomuto žánru zajišťovala hercům denní chléb. Přímísením prvků Západní kultury do Japonci oblíbeného divadelního žánru dosahoval značných úspěchů, kterým se „moderní divadlo“ (tedy žánry vznikající na začátku století ve snaze vytvořit japonskou „činohru“) ani film nemohly vyrovnat. Svou tvorbou vlastně prodloužil život tradičního *kabuki*, i když jeho práce spočívala, jako u předchozích autorů her *kabuki*, ve vytvoření adekvátních a zajímavých rolí pro herce, miláčky publika, kteří byli pravou podstatou obliby *kabuki*.

Tyto zásady si vzal k srdci herec Ičikawa Dandžuró IX., hlavně důraz na historickou věrnost. Založil společnost, která se měla zabývat dokonalou faktickou správností všech historických her. V *kabuki* sice byli dramatici, nebyli ale režiséři, bylo vždy na konkrétním herci, jak danou hru ztvárnil. Dandžuró proto navrhl metodu označovanou „menší pohyby vyjadřující hluboký výraz“, kterou nazýval *haragei*, „břišní umění“ (pocit koncentrace energie v břichu)¹¹⁰. Co se týká tehdejších prvních diváckých reakcí, byly vesměs záporné.¹¹¹ Mezi kolegy však byly jeho počiny vážené a například herec Onoe Kikuguró V. u něj nechal studovat svého syna (Kikugoróa VI.).¹¹² Dandžuróovy reformy v herectví výrazně ovlivnily všechna pohybová umění této doby. Důraz na prožitek a sílu

¹⁰⁹ Norikoshi, *op. cit.*, s. 226.

¹¹⁰ Norikoshi, *op. cit.*, s. 226-227.

¹¹¹ Norikoshi, *op. cit.*, s. 227.

¹¹² Watanabe, *op. cit.*, s. 392.

emoce vycházející z břicha, tedy fyzického centra, byl sice základním předpokladem herců divadla *nó*, díky popularitě *kabuki* se ale teorie herectví založené na pohybu dostaly i mezi další reformátory japonského divadla i tance.

Vládními restrikcemi *kabuki* se sice omezil počet nových her, ale prestiž herců a dramatiků se značně zvýšila. V roce 1887 dokonce sám císař navštívil představení *kabuki* – byl to první císař, který toto „divadlo plebsu“ poctil svou návštěvou (a komentoval slovy: „Po dlouhé době jsem viděl výjimečné představení. Oproti *nó* je pochopitelnější a především *mai* Takatokiho byl zajímavý.“).¹¹³

Historickým hrám této doby, které pro Ičikawu Dandžuróa psal dramatik Kawatake Mokuami, se říkalo *kacureki* (živá historie), ale stejně zůstalo v hrách mnoho nepravděpodobností. K historickým a legendárním námětům v hrách *kabuki* se herci vrátili znovu po japonsko-čínské válce (1894–1895), kdy nová témata nebyla schopna aktualizovat starou divadelní formu a všechny pokusy o modernizaci končily fiaskem. Jako k jistému kasovnímu úspěchu se k nim uchýlovalo *kabuki* i během 20. století.

Mokuami začal psát pro jiného herce tzv. *zangirimono*, hry se znaky současnosti. Herci vystupovali v Západním oblečení, zmiňovali banky, pošty, diamanty atd. Ukázkou jedné z takových her *kabuki* bylo *Niči nič šinbun*, ve které hrály hlavní úlohu noviny. Díky nim se totiž vrah dozví o neviných obviněných z jeho zločinu a pošle do Tokia telegram(!) se svým přiznáním, že přijede vlakem(!) nechat se zatknout. Vrah si také uvědomí, že přestal nesnášet cizince, protože přinesli do Japonska osvětlení – on jen díky novinám dospěl ke svému rozhodnutí. Také v dalších Mokuamiho hrách vystupovali kriminálníci, kteří se rozhodli přijmout trest vlády nebo například první japonští byznysmeni.¹¹⁴ Mokuamiho talent spočíval především v psaní hercům „na tělo“,

113 Keene, Donald: Dawn to the west, Japanese Literature in the Modern Era, ew York. New York, Holt, Rinehart & Winston 1984, s. 400-401. Dostupné též [on-line] na: <http://ja.wikipedia.org/wiki/%E5%A4%A9%E8%A6%A7%E6%AD%8C%E8%88%9E%E4%BC%8E>

¹¹⁴ Například komedie *Peníze jsou vše na světě*, inspirovaná londýnským dramatikem. Zajímavým, i když neúspěšným pokusem byly také *Podivné příběhy*, v jejichž rámci bylo předváděno něco jako „western kabuki“ skupinou Britů importovaných z Hongkongu.

literární hodnota byla tedy slabší než jevištní inscenace, i když pozdější hry byly často přejaty divadlem *nó*. Jeho smrt znamenala konec starého *kabuki*.

Dalším významným reformátorem divadla *kabuki* byl Cubouči Šójó (1859–1935). Studoval nadšeně Shakespeara, a chtěl etablovat nový divadelní žánr *gakugeki*, jakési hudební divadlo, v němž by se spojovala hudba, drama a tanec (vliv Wagnera).¹¹⁵ Jeho hra *Nová Urashima* (1904) byla označena za „hru nového století“ a lišila se také modernějším jazykem.

Po rusko-japonské válce *kabuki* stagnovalo v konkurenci nově vzniklých žánrů (divadla *šinpá* a *šingeki*), ale pak se vzchopilo s novou mízou a tou byl posun k realismu – novinkou byl tragický konec, kterým byli lidé dost překvapeni – ale umění dramatu nadále pouze posluhovalo potřebám herců (například dramata Okamoto Kidóa /1872–1939/ pro herce Ičikawu Sadandžiho II /1880–1940/).

IV.1.3 Nihon bujó

Do jisté míry samostatným žánrem se stalo *nihon bujó* (doslova japonský tanec¹¹⁶). V širokém smyslu označuje termín *nihon bujó* všechny tradiční formy tance, od divadla *kagura* po lidové tance *minzoku bujó* (*bon odori*). To, čemu se říká *nihon bujó* dnes, je vlastně taneční akce *šosagoto* z her *kabuki*, které v době Edo předváděly dívky *geiko* (později se stal na Západě známějším termín *geiša*) na slavnostech (jako *zašiki mai*) pro pobavení hostů. Divadelní boudy, *šibai goja*, byly v Edu označovány jako *akušo*, tedy „neřestná místa“, a proto se měšťanské paničky dobrých mravů neměly možnost s tímto uměním setkat. Vystoupení viděly jen někdy při speciálních dámských hostinách a některé tance se poté jako koníček ve městě učily od hereček z divadla *kjógen*.¹¹⁷ Termín *nihon bujó* měl zpočátku odlišovat japonský tanec od všech ostatních tanečních forem, které přišly ze Západu. Protože však přejatá slova

¹¹⁵ Keene, Donald: *Dawn to the west, Japanese Literature in the Modern Era*, ew York 1984.

¹¹⁶ Více o vzniku tohoto termínu píšou v kapitole II.

¹¹⁷ Norikoshi, *op. cit.*, s. 141.

jako jazz dance, modern dance atd. byla naopak v módě, začal *nihon bujó* ztrácet svou přitažlivost.¹¹⁸

Samozřejmě i *nihon bujó* si prošlo s novou dobou změnou – během doby Edo byl důraz spíše na tance živelné, plné efektů, akrobacie, skoků atd., potom se čím dál více koncentrovalo na čistotu jednotlivých pohybových vzorců *kata*, a ve snaze pozdvihnout umění na vyšší úroveň, začaly najednou převládat jemné a smutné melodie. Japonský zdrženlivý charakter, který je vyjádřen v *kabuki* pomocí potlačených pohybů jakoby zadržené energie uvnitř těla, byl tedy „uměle“ dodán do této formy až po restauraci Meidži.¹¹⁹ Takzvané super *kabuki* (*súpá kabuki*), kterým se v posledních letech proslavil Ičikawa Ennosuke III. (*1939), jež tkví v používání různých scénických efektů atd., není právě ani tak originální, jako spíše návratem k historické podstatě *kabuki*.¹²⁰

Nihon bujó bylo původně rozdělováno na pět žánrů (Hanajagi, Wakijagi, Fudžima, Nišikawa, Bandó), ty se postupně během přelomu 20. století rozpadly na asi dvě stě menších skupin. Intelektuálové doby Meidži Cubouči Šójó a Osanai Kaoru viděli v *šinbujó undó* (hnutí za nové *bujó*) posun od toho, „kdy tanečníci interpretují choreografii svého mistra nebo choreografa k tomu, že si sám interpret vytváří vlastní choreografii“.¹²¹ V roce 1931 například dívky ze školy Fudžima pod vedením Fudžima Seidžu uváděly některá díla ne v divadle, ale na stavebním pozemku, a v evropských šatech, ne v kimonu. Přestože je mnoho kritiků podporovalo, mnohé hlasy jim zároveň vyčítaly pošpinění značky Fudžima. Přejmenovaly se tedy z Fudžima na Fudžikage, s hlavní herečkou Fudžikage Seidžu (1880–1966). Podobný osud potkal i ostatní školy a v tomto období počítáme obrovský nárůst skupin *nihon bujó*.

¹¹⁸ Norikoshi, *op. cit.*, s. 142.

¹¹⁹ Norikoshi, *op. cit.*, s. 224.

¹²⁰ Norikoshi, *op. cit.*, s. 224.

¹²¹ Norikoshi, *op. cit.*, s. 144.

IV.2 Nové směry v japonském dramatickém umění

Na konci 19. století i v celé první polovině 20. století se divadelní formy a žánry prolínaly, navzájem inspirovaly a ovlivňovaly, nelze tedy jednoduše poskytnout chronologický přehled vývoje moderního japonského divadla. Pokusím se spíše charakterizovat jednotlivá „hnutí“, divadelní „školy“, směry a jejich významné představitele, již dali impulz vzniku moderního divadla v období první poloviny 20. století v Japonsku.

IV.2.1 Šinpa – Divadlo nové školy

Opravdu novátorským a v jistém smyslu slova pokrokovým bylo divadlo „nové školy“ neboli *šinpa*. Jeho prvním zakladatelem byl prý Sudó Sadanori (1867–1907), jehož skupina Dainippon sóši kairjó engekikai (Velká japonská společnost pro obnovu divadla, 1888) vznikla jako určitá politická opozice a znamenala počátek hnutí, které pak vyvrcholilo vznikem „nového divadla“. Tato společnost spolu se Společností pro reformu divadla (Engeki kairjó kai), založenou v roce 1886, hlásala novou formu japonského divadla, jež se mělo poučit z divadla evropského, zlidovět a změnit některé „hloupé“ tradice, jako je květinová cesta *hanamiči* nebo mužští herci ztvárňující ženské role *onnagata* v hrách *kabuki*.

Šinpa se považuje za nové „faktické“ drama a vzniklo kolem roku 1890 jako protiklad ke *kabuki*, neschopnému vyjadřovat divadelními prostředky současná témata. Manifestem tohoto stylu byla hra Fudžisawy Asadžiróa *Kaizecu Niššin Senso (Velkolepá a nádherná japonsko-čínská válka)* v roce 1894. Úspěch získala hlavně díky velmi realisticky řešeným soubojům, použití moderních kostýmů a Západní hudby. Velkým lákadlem bylo také objevení se žen na jevišti, které ze zákona nemohly hrát v divadle *kabuki*¹²². Styl hraní byl ale zpočátku velmi ovlivněn tradičním hereckým stylem her *kabuki*.

¹²² Zákaz vstupu žen na divadelní jeviště státních institucí trval od roku 1629 až do roku 1948, a proto se v tomto období s ženskými profesionálkami setkáváme jen v druhořadých žánrech zábavního charakteru. Důvodem zákazu byla právě klesající morálka samurajů, kteří vyhledávali potěšení v představeních *kabuki* a trávení volného času s herečkami. Později se

Po tomto úspěchu měli herci divadla *šinpá* čest využívat jeviště souboru *Kabuki-za* v Tokiu, bylo to poprvé, kdy bylo *kabuki* potlačeno jiným žánrem.

Hlavní organizátor divadla byl vypravěč Kawakami Otodžiró (1864–1911), který se povzbuzen úspěchem vydal v roce 1899 se svou ženou Sadou Jakko (1871–1946) a osmnácti herci do USA a Evropy studovat moderní divadlo. Hráli i představení, přičemž nejvíce obdivována byla Sadu Jakko, která oslnila na pařížské výstavě mnoho umělců včetně tanečnic Loie Fullerové nebo Isadory Duncanové) a dočasně překonala i tolik obdivované herečky Sarah Bernhardtovou a Eleonor Duseovou.¹²³ Protože tato skupina se na své cestě po Evropě zastavila také v Praze a značně ovlivnila vývoj českého scénického umění, zastavím se v další kapitole na chvíli u této události. Právě vzájemná inspirace japonského a evropského umění je totiž základním předpokladem vzniku moderního tance v Japonsku.

V roce 1902 se skupina vrátila zpět do Japonska a Kawakami realizoval některé změny divadelní formy inspirované Západní zkušeností (zkrátil představení, zavedl dětské divadlo, změnil výchovu herců – například v oblasti techniky dechu). Začal také mnohem více uvádět hry Williama Shakespeara, ovšem často v moderních inscenacích (tak, jak je viděl na evropských jevištích: Hamlet například přijel na jeviště na kole Othello se odehrával na Formose na Taiwanu apod.). Dále se hrála díla Maurice Maeterlincka, *Tosca* Victoriena Sardoua, *Dáma s kaméliemi* Alexandra Dumase, dramatisace románů podle evropského stylu (*Monte Christo*, román Tokutomiho Roka *Kukačka* a podobně). Také rusko-japonská válka poskytla inspiraci pro několik her.

Během tohoto období vzniklo mnoho dalších malých skupin, z nichž později vzešli talentovaní herci a dramatikové. V roce 1907 založilo 230 herců nového divadla *šinpá* Koalici nových herců – sice vydržela jen dva měsíce, ale tento čin svědčil o opravdové snaze vytvořit nové divadlo. V roce 1908 založil Kawakami školu pro herečky, kterou vedla Sada Jakko.

zákaz rozšířil také na mladé nedospělé chlapce, kteří začali být do rolí žen obsazováni, ze stejného důvodu.

¹²³ Hrušková, Jaromíra.: *Sada Jakko v Čechách*. Práce v semináři prof. F. Černého, katedra divadelní vědy FF UK.

Hlavním dramatikem divadla *šinpa* byl naturalista Majama Seika (1878–1948). Tato divadelní forma se sice dochovala (jako téměř všechny japonské divadelní formy), nástup *šingeki* a nedostatek nových her je ale překonal. *Šinpa* byla totiž spíše seskupením aktivních a radikálních osobností, které neměly zformulovaný jasný cíl, a proto bylo z výsluní rychle smeteno novou formou divadla, *šingeki*. Přesto je tento žánr udržován, avšak jen malými skupinami, dodnes.

IV.2.2 Šingeki

Teprve tato divadelní „škola“ hlásala poprvé odklon od totálního divadla k primárně mluvenému, tedy k činohře, a dala také popud k vzniku činoherního divadla v Koreji a Číně. *Šingeki* (doslova „nové divadlo“) si jako jediné prý zaslouží být nazýváno „moderním dramatem“. Charakterizuje jej snaha o psaní podle evropských vzorů úplně jinak než *kabuki* a *šinpa*. Hry psané pro divadlo *šingeki* byly málokdy inscenovány, častěji se vydávaly jako literární dramata. Autoři totiž chtěli působit na příslušníky moderní inteligence, ale Japonci v tom vnímali zahození tradic a neprojevovali přílišné nadšení.

V roce 1906 (rok po konci rusko-japonské války) spoluzaložil Cubouči Šójó společnost Bunkei Kjókai (Společnost pro literaturu a umění). Začali propagovat evropské divadlo, překládanými autory byli Henrik Ibsen, Maurice Maeterlinck, Oscar Wilde, Lev Nikolajevič Tolstoj, William Shakespeare. Stoupenci *šingeki* chtěli předvádět texty, které budou mít i literární hodnotu, na Ibsenových textech je přitahovala síla individuality. V roce 1909 založil Cubouči školu pro herce.

V téže roce Osanai Kaoru (1881–1928), student anglické literatury, založil Svobodné divadlo (Džijú Gekidžó). Mori Ógai při té příležitosti přeložil Ibsenovo drama *John Gabriel Borkman*, což bylo považováno za první oficiální představení divadla *šingeki*. V tomto představení hráli ale herci *onnagata* a i ostatní role si zachovaly interpretační styl divadla *kabuki*. Ičikawa Sadandži II. měl v titulní roli velký úspěch, zvláště mezi intelektuály. Dále hráli Antona Pavloviče Čechova, Maxima Gorkého, Maurice Maeterlincka nebo Gerharta Hauptmanna.

V roce 1912 jel Osanai Kaoru studovat divadlo do Evropy, učil se u režisérů Maxe Reinhardta v Berlíně nebo Konstantina Stanislavského v Moskvě. Ičikawa Dandžuró IX. a Ičikawa Sadandži II. se pak také vydali na cesty a skupina se rozpadla v roce 1919.

Teprve po návratu všech členů se konečně herecký projev úplně odklonil od *kabuki*. Pro divadlo *šingeki* začali psát hry dramatici Majama Seika, Sató Kóroku, Nagata Hideo, Nakamura Kičizó, několik her napsali i slavní literáti Tanizaki Džun'ičiró, Masamune Hakučó a Kikuči Kan. Prvním velkým úspěchem byla dramatisace Tolstého románu *Vzkříšení* v roce 1914, následovaly překlady Shakespeara, Ibsena, Čechova, Gorkého. Avšak úspěch *šingeki* trval jen krátce, než došlo k opětovnému oživení *kabuki*, a ve dvacátých letech zůstávali v publiku už jen Západně orientovaní intelektuálové.

V roce 1924 založili Osanai Kaoru s Hidžikatou Jošim (1898–1959) Cukidži šógekidžó (Malé divadlo Cukudži). Napřed pořizovali hlavně překlady evropských her (Anton Pavlovič Čechov, Karel Čapek, Bjørnstjerne Martinius Björnson, Henrik Ibsen, Eugene O'Neill, Luigi Pirandello, August Strindberg, George Bernard Shaw), protože tvrdili, že v Japonsku žádné dobré hry nemohou být napsány, že je nezajímají, čímž vyvolali značnou vlnu rozruchu. Bohužel tím také trochu zabrzdlili rozvoj domácí dramatiky, která až do války neprodělala téměř žádný progres (Kišida Kunio například studoval ve Francii před založením Malého divadla, ale musel čekat až do třicátých let, než mohl publikovat).¹²⁴

Napsat hru podle evropských metod přizpůsobenou japonským potřebám bylo totiž velkým oříškem, mnoho dramatiků se proto raději živilo jako básníci, novináři, romanopisci. Osanai Kaoru také prohlásil, že herci divadla *šingeki* existují pro divadlo, a ne pro divadelní hry, které patří do literatury, takže nastolil pečlivý trénink herců, v němž se zabýval hlasem, eurytmií, světly a scénou. Snažil se propojit jednotlivé prvky tance, dramatu a hudby v jeden celek a využívat současný jazyk. Osanai Kaoru byl největší osobností japonského moderního divadla. Po jeho smrti v roce 1928 inklinovalo *šingeki* pod vedením

¹²⁴ Takoya, Ted T.: *Modern Japanese Drama*. New York, Columbia University Press 1979, s. xvii.

Hidžikaty politicky spíše k socialismu. Vychovalo nicméně řadu skvělých umělců, kteří se posléze zasloužili o další rozvoj japonského moderního divadla.

Zajímavé je, že zatímco Evropané obdivováni Východem hledali komplexní divadelní projev, který by sloučil hudební, taneční i dramatickou složku do jedné formy, Japonci hledali na základě střetu se Západní kulturou projev činoherní, do té doby japonskému divadlu neznámý. Všeobecnou náladu mezi intelektuály, vyzdvihující evropské divadlo nad japonské, značně ovlivnilo i vnímání tanečního umění, které začalo na Západě hledat novou inspiraci pro svůj tanec.

IV.2.3 Divadlo proletariátu

Snahy o reformu divadla ale brzdila politická situace. Už vlastně od počátku japonského moderního dramatu – z pohledu politických dějin po válce rusko-japonské – v Japonsku znovu zavládl tvrdý autoritativní režim. Byly potlačeny svoboda slova i jednání, cenzurovala se všechna díla, a tak se japonské moderní umění mohlo plně rozvinout až po druhé světové válce. Během první světové války uvalila vláda na herce velké zábavní daně, divadla musela předvádět jen vlastenecká témata, sloužit k propagaci vlastenectví a posilovat morálku Japonců doma i bojovníků v zámoří. Toto období přežilo jen Literární divadlo, protože nebylo politické. Po válce přišla ekonomická krize a japonská společnost se zhlédla v socialismu, v němž viděla možnou hospodářskou i kulturní záchranu. První profesionální divadelní skupinou aktivní po válce bylo Zennei-za (Avantgardní divadlo), jež chtělo lidi doprovázet, dle tehdejší rétoriky, na cestě za lepší budoucností.

Divadlo Cukidži přejmenoval Hidžikata po smrti Osanaie v roce 1928 na Nové divadlo Cukidži. Bylo sestaveno z bývalých členů souboru a podle Hidžikaty mělo sloužit jako médium politických aktivit. Po jeho odchodu se sice skupina znovu přejmenovala, ale brzy se rozpadla (většina členů se později přesunula do Bungakuza – Literárního divadla založeného v roce 1937).

Roku 1934 založil tentýž Hidžikata Joši Novou divadelní skupinu (Šinkjo Gekidan). Sloužila rovněž propagandě, a ačkoli její umělecká kvalita nedo-

sahovala takové výše, přitahovala masy a hry psali Japonci. S rostoucím nacionalismem Japonska došlo k pronásledování, a dokonce zatýkání členů těchto skupin, z mnoha herců se pak staly výrazné osobnosti, hry byly ale většinou zapomenuty. V roce 1940 bylo nařízeno skupiny rozpustit.

Literáty a dramatiky, kteří nepatřili do žádné z jmenovaných skupiny, zařazujeme pod žánr nazvaný Umělecká škola. Byl to Kóri Torahiko, mistr romantizující atmosféry, Tanizaki Džun'ičiró, který, než dosáhl úspěchu jako romanopisec, psal od poloviny dvacátých let dramata, nebo Kubota Mantaró, který oslnil svými promyšlenými dialogy. Jeho *Škola Ódera* bylo jedno z nejmělečtějších děl té doby.¹²⁵

Společnost Cukidži-za spolu s dalšími založily v roce 1936 Bungaku-za (Literární divadlo). Vyzdvihovalo literární hodnoty divadla oproti těm souborům, jež upřednostňovaly témata proletariátu a byly ovládány vkusem publika. Největší osobností skupiny byl Kišida Kunio, který studoval ve Francii, a tak náměty jeho her často odrážely pobyt Japonce v Evropě. Jeho génus byl uznán až po druhé světové válce, protože herci proletářského období jeho hry nedokázali dostatečně účinně zahrát. Jediným autorem, který mohl psát i za války, byl Mafune Jutaka, neboť se soustředil na vykreslení života venkovanů, s důrazem na jejich na charaktery. Ostatní byli buď cenzurováni, někteří zavřeni, nebo případně mohli hrát jen pod přísným dohledem.¹²⁶

V takovéto politické náladě o to více sílila snaha intelektuálů uniknout z Japonska a čerpat sílu a inspiraci za hranicemi, především v Evropě, která bujela mnoha uměleckými trendy, „-ismy“, hostováním umělců z různých koutů světa a byla otevřená přijímat nové podněty i z orientálního prostředí. Právě v této době tkví první a nejdůležitější kontakty Japonska se Západem, které v mnohém předurčily cesty uměleckých směrů v Japonsku na několik dalších desítek let.

¹²⁵ Kalvodová, *op. cit.*

¹²⁶ Burešová, Lucie: Tanec butó v souvislostech moderních dějin Japonska. *DISK 37*, září 2011. Praha, AMU 2011, s. 119–136.

IV.3 Oboustranná inspirace – japonské umění v Evropě

Japonští umělci se od počátku 20. století hojně vydávali do Evropy i Ameriky pro inspiraci a poznání Západního divadla, zároveň však s sebou přinášeli nevídané umění, jež vyvolávalo vlnu obdivu a uznání. Touha po poznání byla oboustranná. Dřevořezy *ukijoe*¹²⁷ výrazně ovlivnily evropský impresionismus i secesi, Japonsko obdivovalo evropský dadaismus a expresionismus.

„Je prokazatelné, že žádná škola nebo hnutí evropského divadla nezůstaly v Japonsku bez odezvy. Ani pompézní divadelní svátky ‚belle époque‘, ani Wagnerova hudební dramata, ani reformy naturalistů, ani revoluce ruského divadla, ani snová scéna Reinhardta, ani výboje německých expresionistů, ani orgie barev ruského baletu, ani ‚nahá prkna‘ Copeaua nebo Caspara Nehera, ani experimenty Bauhausu, ani předchůdci ‚autonomní‘ a ‚teatrální‘ scény, ani Brecht, ani ‚chudé‘ divadlo Grotowského, ani řada dalších. I když mnohé z toho v japonské literatuře zůstalo, mnohé padlo za oběť fašismu.“¹²⁸

Cesty Japonců do Evropy za uměleckým poznáním a tvůrčí inspirací podnítily nejen nové trendy v Japonsku po návratu těchto „pionýrů“ do vlasti, ovlivnily v mnohém i divadelní vývoj v samotné Evropě, dokonce i u nás. Kladné reakce Evropy na vystoupení japonských tanečníků byly samozřejmě výchozím bodem pro další cesty východních hostů, ale především ihned nastartovaly posuny v evropském divadelním myšlení, se kterým byli již další příchozí konfrontováni. Oboustranná vřelá komunikace tak vytvořila ideální podhoubí pro rozvoj nového umění, na jaké Japonsko čekalo.

IV.3.1 Sada Jakko

S japonským divadlem se Evropa seznamuje již na přelomu 20. století, kdy se na své turné po Západě vydala japonská „tragická tanečnice“ Sada

¹²⁷ Více o tomto druhu umění viz Vostrá, D.: Prchavý svět japonské měšťanské společnosti, *DISK* 11, březen 2005. Praha, AMU 2011, s. 155–159.

¹²⁸ Haerdter; Kawai: II, *op. cit.*, s. 22.

Jakko (Yacco)¹²⁹ se svou skupinou. V letech 1899–1902 procestovala hlavní kulturní metropole Evropy (navštívila Paříž, Berlín, Drážďany, Vídeň, Londýn, Moskvu, Prahu, Brno) i Ameriky (New York)¹³⁰. Jak vidíme, naši zemi tato umělkyně nevynechala, a tak máme možnost porovnat reakce české veřejnosti se zahraničními kritikami. Jak jsem již načrtla výše, povědomí o japonském umění bylo nejen v Čechách dosti zkreslené a nedostatečné, dá se tedy říci, že celá Evropa byla představením zaskočena. Václav Tille věnoval vystoupení Sady Jakko z našich kritiků největší pozornost, přestože jeho myšlenky byly publikovány až v roce 1917.¹³¹

„Vpád japonského divadla do Evropy vzbudil úžas. Úžas, jenž vyzněl v neomezené opovržení a v neomezený obdiv. Byly referáty, jež říkaly japonským umělcům komedianti a kejklíři, a jiní stavěli jich umění vysoko nad herectví evropské. Dojem byl tedy silný a byl nový, nehodil se do evropských formulek.“

To, že se nešlo o „pravé“ japonské divadlo, si o několik let později mnoho kritiků uvědomí, mezi nimi i Michail Bonč-Tomaševskij ve *Sceně* v roce 1913, který však především postrádá tradiční můstek *hanamiči*, jež prý evropská divadla, bohužel, nemohou Japoncům poskytnout. Zajímavá je však jeho interpretace přístupu Japonců k evropskému publiku:

„Vaše obecenstvo – pravil mi jistý japonský impresárió – chce od nás předně zobrazení skutečného života. Naše hra má oživiti před očima Evropana onen záhadný život, ilustrovati ony nepochopitelné zvyky, podivnou psychologii, kterou dosud téměř všichni znají jen z knih. Naše představení mají ukázati skutečné Japonce v pravých krojích, hrající na skutečné japonské nástroje, tančící pravé japonské tance, milující ‚po japonsku‘ a vraždící charakteristickými japonskými jatagany.

Za druhé, vaše obecenstvo je velmi kruté. Tleská katovi popravujícímu zločince, s nadšením pozoruje ‚dábelské lety‘ v cirkusech a chce i od nás hodně krve. Vycházíme vstříc této potřebě a měníme radostný konec hry v *harakiri*;

¹²⁹ Kromě citací z dobového tisku přepisují českou transkripci.

¹³⁰ Tahle města máme dokumentačně doložena, je velmi pravděpodobné, že destinací bylo mnohem více.

¹³¹ Tille, Václav: Sada Yakko, in: *Divadelní vzpomínky*, Praha, B. Kočí 1917, s. 249.

místo šťastného rozuzlení dáváme hrdinovi zabít svoji milenku, neboť je nám tím dána příležitost pochlubit se ‚technikou umírání‘, o níž nemají poněť vaši herci atd.“¹³²

Sada Jakko si pro Evropu připravila Kawakamiho hru *Samuraj a gejša* a další hry, historické nebo vycházející z adaptace japonských povídek a pohádek; na repertoáru však měla také výstupy z evropských her, převážně ze Shakespeara či *Dámu s kaméliemi*, za jejich provedení však příliš vysoko evropskými kritiky ceněna nebyla.

Ve všech evropských metropolích byla Kawakamiho skupina víceméně úspěšná, byla „atrakcí prvního řádu v Evropě“¹³³; Berlín podle jednoho pramene prý uvedla doslova „do vytržení“, zatímco jiná kritika tvrdí, že úspěch Japonců v Berlíně byl „spíše národnostní nežli umělecký. Zato Loie Fullerová, která cestuje s paní Yacco jako zábavnější a přitažlivější atrakce, líbila se velice ve svých nových serpentinových tancích.“¹³⁴ V Paříži v divadle Loie Fullerová prý hrála den co den třikrát denně, o ruském pobytu se povšechně dozvídáme, že byl úspěšný, také londýnský divák se nad jejími vystoupeními rozplýval, a tisk dokonce nazýval exotickou dvojici Sady Yacco a Kawakami Otodžiróa „Ellen Terry a Henry Irving Dálného východu“.¹³⁵ Jen „Amerika je jedinou zemí... kde se vznešené tragédce Sadě Yaco vysmáli,“ tvrdí Isadora Duncanová.¹³⁶ Ta japonskou herečku velmi obdivovala, její vystoupení bylo pro Isadoru největším zážitkem z celé pařížské výstavy: „...večer co večer Charles Hallé a já jsme byli u vytržení nad úžasným uměním této velké tragédky,“ píše ve svých pamětech.¹³⁷ Souhrnně však všechna příznivá hodnocení nejvýše vyzdvihují herecký projev japonské tanečnice, především její podání scén umírání. V těch prý byla jedinečná, srdcervoucí, „rozechvívající vaše nitro zvláštním, smutným, avšak klidným půvabem“.¹³⁸

¹³² Bonč-Tomaševskij, Michail: Japonské divadlo, in: *Scena 1913*, s. 57–61.

¹³³ *Ilustrovaný svět*, 1902, č. 4, s. 108.

¹³⁴ *Meziaktí Národního divadla*, roč. II, č. 123.

¹³⁵ Hrušková, *op. cit.*

¹³⁶ Duncan, I.: *Můj život*. Praha, Družstevní práce 1932, s. 258.

¹³⁷ *Tamtéž*, s. 61.

¹³⁸ Tille, Václav: Sada Yakko, in: *Divadelní vzpomínky*, Praha, B. Kočí 1917, s. 254–257.

Do Čech zavítala skupina až ke konci svého evropského turné, v Praze vystupovala 15. a 17. února 1902 na scéně Nového německého divadla a v Brně 18. února 1902 v Národním divadle.

„Žaponští herci jsou výtečnými mimy a akrobaty. Hra jejich nepotřebuje ani slov. Hotová pantomima. Rozumíte každému gestu. Scéna, kde Morito bojuje s loupežníky, byla hotovou akrobatickou produkcí.“¹³⁹ Stejně hodnotí sdělnost mimických prostředků také autor kritiky v *Prager Tagblatt*: „...obejde se bez tlumočnicka a popisu obsahu... její projev tryská z přírody, pohyby jsou tak všeobecně srozumitelné.“¹⁴⁰ Můžeme dnes jen hádat, nakolik byl japonský herecký projev „poevropštěný“, nakolik náznakovost a symbolika gesta, tolik typická pro japonské divadelní umění, ustoupila popisné a sdělné pantomimě, Václav Tille však tvrdí opak:

„Japonská mimická hra neupomíná na pantomimu. Nevypravuje děj posuňkem, nedorozumívá se pohybem místo slova s divákem... Japonské gesto je dokonale výrazné, a probíhá nekonečnou škálou od smrtelných akrobatických přemetů nesilných, hubených těl až k výrazné hře leskle černých, kosých očí. Těžko si představit, jakého ovládní těla je potřebí k něžným, rozmilým pohybům, jimiž Sada Yacco vyjadřuje účast na rozmluvě, podivení, smutek, vděčnost...“¹⁴¹ Tille by tedy chtěl vidět evropské divadlo zdůrazňující význam slova a hlasovou techniku více poučené jemnou mimickou prací Japonců, stejně jako citlivější výpravou souznějící se zvukovým doprovodem.

Heinrich Teweles, rozjímající nad japonským divadlem v předvečer pražského vystoupení Sady Jakko, píše: „Kdo ví, zda se naše divadlo nepřiblíží k japonskému. V operetě se již tato cesta ukazuje.“¹⁴²

IV.3.2 Madame Hanako

Hostování Sady Jakko na evropských scénách odstartovalo zvýšený zájem o exotickou kulturu a již v roce 1901 se do Evropy vydává další živá ukázka japonského umění, madame Hanako Ōta, vlastním jménem Ōta Hisa.

¹³⁹ „-ová“: Žaponská divadla. *Divadelní listy*, 20. února 1902, s. 165.

¹⁴⁰ *Prager Tagblatt*, 16. února 1902.

¹⁴¹ Tille, Václav: Sada Yacco, in: *Divadelní vzpomínky*, Praha, B. Kočí 1917, s. 254–255.

¹⁴² *Prager Tagblatt*, č. 45, 16. února 1902, s. 11.

Její projev ovlivnil tanečnice Isadoru Duncanovou, Loie Fullerovou, Ruth St. Denisovou v hledání moderní taneční řeči a reformátory divadla Edwarda Gordona Craiga, Alexandera Jakovleviče Tairova a dalších, aby se „odpoutali od iluzionistického realismu jeviště a rehabilitovali všestranné schopnosti herce“.¹⁴³

V roce 1914 se okouzující Madame Hanako se svou „trupou“ dostává po svém turné Evropou také do Prahy. Uvádí hry z repertoáru divadla *kabuki*. Ve svých vzpomínkách se o ní zmiňuje Jaroslav Průcha, představení ale situuje do plzeňského divadla, je tedy možné, že zde Hanako také hrála.

„Byla hvězdou první velikosti exkluzivního zájezdu Japonců do Evropy. V náručí ji vynesl, droboučkou a něžnou, z auta do divadla jeden z jejích partnerů a pak hrála. Hrála jednoduché aktovky... Byla to labutí píseň, jak ji snad vytančila jen Pavlovová. Snad to bylo hrůzné, ale krásné. Čistotou a uměním herečky. Nic bombastického. Pro nás mladé diváky to byl večer plný poezie a v tom jsme my byli moderní...“¹⁴⁴

O jejích hereckých etudách, uvedených v Moskvě na konzervatoři píše Michail Bonč-Tomaševskij: „Japonští herci přikládají zvláštní důležitost hudbě a rytmu. Vytvořili podivuhodný systém, založený na neoddělitelnosti hudby a gesta. Pro naše evropské divadlo, které se bezmocně potácí hledajíc nových cest, pro evropské obecnstvo nenalézající formy divadelního představení, která by na scéně odpovídala rytmu a tempu XX. století, pro nás pro všechny, kdož kráčíme tmou chaosu přerovávajícího se života, je nesmírně poučnou názorná lekce vzdáleného, ale přísně určitého, cizího, ale okouzujícího scénického umění, která iniciativou ‚Domu Písně‘ byla přednesena obecnstvu s estrády malého sálu moskevské konzervatoře.“¹⁴⁵

IV.3.3 Ičikawa Sadandži II.

Další událostí bylo vystoupení skupiny japonského divadla *kabuki-za* v Moskvě v dubnu 1928. Soubor z Tokia, vedený Ičikawou Sadandžim II., zde

¹⁴³ Kalvodová, Dana: *Čínské divadlo*. Praha, Panorama 1992, s. 14.

¹⁴⁴ Průcha, Jiří: *Má cesta k divadlu*. Praha, Divadelní ústav 1977, s. 58–59.

¹⁴⁵ Bonč-Tomaševskij, Michail: Japonské divadlo, in: *Scena* 1913, s. 57–61.

velmi zapůsobil na divadelního a filmového teoretika Sergeje Ejzenštejna, který představení věnoval článek *Nečekané podobnosti*.¹⁴⁶ V něm se zamýšlí nad formou japonského divadla. Vyzdvihuje především „monismus“ celého ansámblu stejně jako všech divadelních složek. K *Tanci zmije* herce Odota Gora například poznamenal: „Zvuk, pohyb, prostor, hlas Japonce se nedoprovázejí (zároveň také se neparalelizují) navzájem, ale existují jako rovnocenné elementy.“¹⁴⁷ Připomeňme, že například v Čechách vzniká v roce 1929 hra Jiřího Frejky *Paní Asagao*, inspirovaná japonským divadlem i teoretickými zásadami Ejzenštejna.¹⁴⁸

IV.4 Evropský tanec v Japonsku

Herci i teoretici japonského divadla se na počátku 20. století potýkali s novým způsobem nahlížení na podstatu jevištního umění. Hledající a tápající byli často zneužíváni k zprostředkovávání různých ideologií. Vědomi si své slabosti a zranitelnosti, hledali opakovaně inspiraci a pomoc v Evropě, neschopné najít svou vlastní řeč, se kterou by byli spokojeni. Mnoho různých skupin a sdružení se odlišnými způsoby snažilo o jednu a tutéž věc – vytvořit nové divadlo, které se oprostí od starých a zkostnatělých divadelních forem, ale zachová si svou japonskou identitu a přízeň publika. Snažily se tak dohnat během několika desítek let mnohasetletý vývoj evropského divadla, aniž by mělo pro něj vytvořené dostatečné kulturní zázemí. Toto úsilí může tedy na první pohled vypadat jako násilné a zmatené, ale japonská odhodlanost a schopnost přizpůsobovat si cizí elementy vlastní kultuře nakonec vytvořily „novému divadlu“ v Japonsku pozoruhodný prostor.

¹⁴⁶ Červenka, Václav: *Ejzenštejn a orientální divadlo*. Práce v semináři D. Kalvodové, Ústav divadelní vědy FF UK, s. 6.

¹⁴⁷ Červenka, *op. cit.*, s. 6.

¹⁴⁸ Více viz Burešová, Lucie: *Východní taneční kultury v českém kontextu počátku 20. století*. Bakalářská práce HAMU, Praha 2005, s. 39–44.

IV.4.1 Balet

Do Japonska se během prvních dvou desetiletí 20. století dostal také balet. Hned rok po založení hudebního oddělení Císařského divadla¹⁴⁹ (1911) sem byl pozván italský baletní mistr a režisér operety v divadle Jejicho Veličenstva v Londýně Giovanni Vittorio Rossi. Očekávalo se od něj, že bude vyučovat operu i balet. Japonsko se chtělo v té době stát po vzoru Západu prvotřídní velmocí, s prvotřídním parlamentem, prvotřídními hotely i divadly.¹⁵⁰ V hudební sekci Císařského divadla tehdy působili Išii Baku, Takada Masao, Hara Seiko (Takada Seiko), Taja Rikizó. Rossiho výchova byla ale téměř spartánská a japonští studenti, jejichž těla nebyla pro baletní výuku ideální kvůli vrozeným tělesným dispozicím (vtočené kyčelní klouby, krátké nohy a nízký poměr svalové hmoty), mu postupně utekli. Rossi byl znám jako netrpělivý pán, který miloval balet. V knize Išii Bakua *Tančící hlupáci* (*Odoru baka*, 1955) ale autor píše, že nebyl jen přísný, ale také laskavý. Rossi prý tvrdil, že pro balet je potřeba dobře stavěné tělo, a svým studentům, kteří se krmili převážně nudlemi, dával měsíčně 20 jenů „na biftek“.¹⁵¹ Rossi ale podle Bakua pohrdal japonským tancem *nihon bujó*, říkal, že je to „umělecký zmetek“, protože „tělo zabalené v kimonu se pohybuje a otáčí ploše po prostoru... jen jako doplněk hudby *šamisenu*“.¹⁵² Není divu – evropská baletní kultura, akcentující tělo a jeho linie, fyzickou dovednost a snahu vyprávět příběhy lásky, je vzdálena tradičnímu pojetí *nihon bujó*, které spíše než tanečnickovo tělo nechává promlouvat kostým a jeho linie. Staví krásné obrazy, které se nepříčí lidské přirozenosti, jen vyzdvihuje ladnost ženských tvarů.

Rossi uváděl v Tokiu různé hry, v nichž často i s manželkou vystupoval: (1911: *Sailors songs and dance*, 1912: *Sacrifice of nonverbal theatre* a další). Uváděl také tzv. statue dances, což byly choreografie inspirované řeckými sochami, během nichž bylo hlavním úkolem ukázat hru svalů polonahých mužů.

¹⁴⁹ Název je zavádějící a mohl by naznačovat, že se jedná o divadlo podporované státem, což není pravda, jednalo se soukromou společnost. Jamano, *op. cit.*

¹⁵⁰ Norikoshi, *op. cit.*, s. 160.

¹⁵¹ Norikoshi, *op. cit.*, s. 222-223.

¹⁵² Norikoshi, *op. cit.*, s. 223.

Měly velkou popularitu.¹⁵³ Tematické představení *Zlatý ďábel*, které uváděl v roce 1914 dvacet dní po sobě každý večer, slučovalo tanec i nonverbální divadlo s velkým podílem pantomimy. Výuka baletu pro Japonce se však nakonec nesešla s úspěchem, a tak byl zatrpklý Rossi po čtyřech letech působení v Císařském divadle propuštěn.¹⁵⁴ Rossi pak založil divadlo v tokijské čtvrti Akasaka s názvem Royal House, kde uváděl operety. Rok 1923 byl rokem velkého tokijského zemětřesení, při němž bylo mnoho divadel zničeno, a veškeré Rossiho snahy tudíž musely teprve po opravách začít nanovo.¹⁵⁵

Rossiho žáci Išii Baku a Itó Mičio ve dvacátých letech odjeli do Evropy, aby zde získali inspiraci a přivezli „modán dansu“, tedy moderní tanec, který zde bujel a který si získal ihned v Japonsku větší popularitu. Do Japonska se postupně dostávaly informace o působení Ballets Russes, německých škol Émile Jaques-Dalcroze a Rudolfa Labana. Napomohl tomu například i skladatel Jamada Kósaku, který měl možnost v Německu studovat na státní grant.¹⁵⁶

Na vývoj japonského baletu mají vliv tři Pavlovovy, které však nebyly nijak pokrevně spřízněny. Ve dvacátých letech totiž Japonsko navštívilo mnoho umělců utíkajících před ruskou revolucí. Slavná Anna Pavlova (1881–1931) uvedla v roce 1922 v Tokiu svou *Umírající labuť*. Další ruská tanečnice, Eliana Pavlova (1899–1941), přijela do Japonska roku 1920 a v roce 1927 vytvořila v Kamakuře první baletní studio. Její žáci pak založili další skupiny: Hattori Šimada ballet company, Kaitani Yaoko ballet company, Azuma Júsaku ballet company, Tačibana ballet company. Další výraznou osobností byla Olga Pavlova (1912–1981). Provádala se za japonského diplomata (Olga Sapphire) a do Japonska přijela v roce 1936. Vyučovala balet například pro „dancing team“ filmového studia Tóhó nebo v Japonském divadle (Niči geki), kde založila baletní soubor po vzoru ruské školy.¹⁵⁷ Vydala také knihu *Ballet dokuhon* (*Reading Ballet*) v roce 1950, kde se pokusila dát Japoncům naději, že pro ně není balet nepřekonatelným oříškem.

¹⁵³ Norikoshi, *op. cit.*, s. 44.

¹⁵⁴ Jamano, *op. cit.*

¹⁵⁵ Norikoshi, *op. cit.*, s. 160.

¹⁵⁶ Jamano, *op. cit.*

¹⁵⁷ Norikoshi, *op. cit.*, s. 163–164.

IV.4.2 Revue

Do Japonska s příchodem moderní doby začaly proudit samozřejmě také zábavní taneční formy. Jednou z prvních dívčích skupin byla tzv. Kawai dansu, kterou založil Kawai Kóšičiró v lázeňské čtvrti Ósaky Sóemon v předválečných letech. Sestávala převážně z učednic *geiko* (na Západě se více vžil výraz *gejša*), které se učily kromě *nihon bujó* také jazz dance, tap dance, balet atd. a bavily hosty v čajovnách. Předválečná smetánka byla opravdu bohatá, proto si patroni mohli dovolit své tanečnice třeba poslat na učenou do Paříže.¹⁵⁸

Z dívčích skupin je dodnes nejznámější Takarazuka, která také poprvé použila ve svém představení pojem revue (Takarazuka Mon Paris, 1927). Ale před válkou se takových skupin vyrojilo bezpočet. Jazz, step, kabaret a revue, v moderním evropském hávu, předváděly skupiny adolescentních dívek, včetně mužských rolí. I Takarazuka vznikla v ósackém lázeňském předměstí, zábavní čtvrti, jako lákadlo pro hosty, kde Kobajaši Ičizó postavil divadlo. První představení se tu konalo už v roce 1914. Proč pouze skupina mladistvých dívek, je dodnes otázkou, zřejmě mu byl inspirací dívčí soubor obchodního domu Micukoši. Takarazuka existuje dodnes, její popularita pokračuje neotřesena, některé dívky se specializují pouze na mužské role, jiné na ženské. Takarazuka je dnes jedním z pouhých tří profesionálních tanečních souborů v Japonsku, spolu s Tokijským baletem a souborem moderního tance Noism.¹⁵⁹ Je zvláštní hříčkou japonského tanečního divadla, která nemá v evropské tradici obdoby.

Další z mnoha dívčích skupin, která byla co do významu srovnatelná s Takarazukou, byla už jen asi Šóčiku šódžo kagekidan. Vznikla na počátku dvacátých let, během kterých se také několikrát přejmenovala, měnila obchodní i dramaturgickou strategii. Z této skupiny vzešla dosud nepřekonaná legenda Mizunoe Takiko, „kráska v mužském rouchu“, která také proslula v mužských rolích.¹⁶⁰ Tato skupina působila až do roku 2003.

Podobná skupina byla téměř v každém větším městě. Vlna modernizace taneční zábavy ve znamení adolescentních dívek se samozřejmě dotkla také

¹⁵⁸ Norikoshi, *op. cit.*, s. 152.

¹⁵⁹ Více o tom v kapitole VIII.1.4.

¹⁶⁰ Norikoshi, *op. cit.*, s. 154.

světa „květin a vrb“, světa gejš, v tzv. modern geisha boom.¹⁶¹ Hrály ve filmech, jejich hlasy zněly z audionahrávek, nejslavnější hvězdou mezi nimi byla Hanazono Utako. Slogan Takarazuky „čistě, přesně, krásně“ se nesl celým odvětvím tohoto zábavního umění.

Prodejním artiklem byl samozřejmě erotický náboj, který se z jeviště nesl. Krásné mladé dívky odhalující svou kůži na jevišti, nově také z řad gejš, daly vzniknout samozřejmě také sílícímu hnutí *otaku* – zapřisáhlých fanoušků, kteří byli (a dodnes jsou) schopni utratit peníze za panenku připomínající jejich favoritku, či její fotografii, audio- či videonahrávku a samozřejmě nevynechají jediné představení.

Revuálním tancům v řadách se tyto soubory dlouho bránily, proslavila je skupina Dancing team po vzoru evropských kabaretů. Tato uskupení pak vystupovala často i během promítání filmů.

IV.4.3 Step

V meziválečných letech zaznamenal velký boom také step. Inspirací byly Západní filmy s Fredem Asterem, které navodily takovou horečku, že kdo neměl na stepařské boty, tloukl si hřebíky do dřeváků geta, jak to znázornil režisér Kitano Takeši ve filmu *Zatóiči* v roce 2003. Revuální skupiny jako Kawai dansu nebo Takarazuka zařazovaly step do svých produkcí už dříve, brzy se stal součástí základní společenské výchovy bohaté mládeže. Japonským pionýrem v oblasti stepu byl George Hori, který se vrátil z cest „na zkušenou“ z Londýna a Los Angeles. Do jeho studia docházeli všichni ti, kdo něco znamenali ve společenském tanci nebo zábavním tanečním průmyslu, skupina Šóčiku šódžo kagekidan si od něj nechala tvořit i choreografie.

Během války mnohá studia pokračovala ve své činnosti, jejich slogan, hlásající, že tanec posiluje tělo i ducha vojáka, ale přilákal armádní špiony, kteří zjišťovali, zda náhodou v stepových krocích není zašifrována morseovka.¹⁶² Přestože před válkou byla hudba spíše doprovodným prvkem stepových tanečních programů, po válce se situace rychle změnila. Tanečníci mohli

¹⁶¹ *Tamtéž.*

¹⁶² Norikoshi, *op. cit.*, s. 189.

přežívat jen jako taneční doprovod (back dancers) za zády pěveckých hvězd nebo jako choreografové variací na talentových zkouškách a soutěžích a step jako žánr postupně upadal.¹⁶³

IV.4.4 Společenské tance

Společenské tance byly jedny z prvních zahraničních tanců, které chtěli Japonci umět. Spíš než kvůli výchově etikety či základní znalosti, Japonci chtěli tyto tance ovládat proto, aby mohli ve světovém měřítku jakožto země ukázat svou pokročilost i v této oblasti – protože jak správně japonští vyslanci v Evropě pochopili, společenský tanec na přelomu století doprovázel veškeré kulturní dění. „Proto od roku 1883 probíhaly v taneční hale Rokumeikan každý večer taneční party, na které byly zvány významné zahraniční osobnosti – ty se ovšem většinou nemohly ubránit smíchu.“¹⁶⁴

Od doby Taišó (1912–1926) se však do světa společenského tance zasvěcovalo více a více lidí. Pomohla v tom také ruská revoluce a tokijské zemětřesení (1923). V Japonsku také přibývalo cizinců i Japonců, kteří se vrátili z cest ze Západu nebo utečenců před Říjnovou revolucí, kteří zase z Šanghaje utekli do Japonska, obchodníků, šlechty a umělců a jejich dospívajících dětí, pro které se pořádaly večírky s lekcemi společenského tance či baletu. Ve dvacátých letech začaly vznikat první sály pro výuku společenských tanců (vyučovala například i Eliana Pavlova). Tance se často označovaly slovem *butó*, které v té době znamenalo prostě společenský tanec, založený na konkrétním kroku. (Použil to ve svém deníku i bankéř Šibusawa Eiiči, když popisoval, že dělat *butó* znamená tančit v držení, s rameny těsně u sebe.)¹⁶⁵

V roce 1920 vznikla první veřejná tančírna – dance hall – Kagecuen v Jokohamě. Tady bylo velké zábavní městečko. Brzy se říkalo „západní Takarazuka, východní Kagecuen“ – každé z center mělo vlastní dívčí divadelní skupinu, se kterou po svém návratu spolupracoval například i pionýr moderního tance Išii Baku na produkcích pod širým nebem.

¹⁶³ *Tamtéž.*

¹⁶⁴ Norikoshi, *op. cit.*, s. 171.

¹⁶⁵ Norikoshi, *op. cit.*, s. 173. Více o původu a použití slova *butó* a termínech označující v Japonsku společenský tanec v kapitole II.

Společenské tance ale vděčí za svůj rozvoj především muži jménem Kató Hjódžiró. Byl vlastníkem podniku s kimony na Hokkaidu, ale rozhodl se přijet do Tokia právě kvůli výuce společenských tanců, které zbožňoval. Tam ho zasáhlo velké zemětřesení v roce 1923, tak se přesunul do Ósaky, spolu s bohatou, intelektuální smetánkou i umělci. V tomto roce uteklo z Kantó až na 70 tisíc lidí, Ósaka se stala šestým největším městem na světě a díky Katóvi i centrem společenských tanců. V malé špinavé kavárně zvané *kotéži* (cottage) vybudoval Kató systém, kdy si zákazník mohl koupit lístek na jeden tanec s profesionální tanečnicí. Protože pro Japonce byl tenhle pocit vlastnictví něco jako objednání taxi, začalo se těmito lístky říkat *takuší tiketto* (z anglického taxi ticket, lístek na taxi) a kavárna se přejmenovala na *takuší danshóru* (taxi dance hall). Tenhle systém se rychle rozšířil a pánských návštěvníků kavárny přibývalo. Protože ale bylo v tanečních halách, kde mohly veřejně páry spolu tancovat, zakázáno jíst i pít (kromě soukromých tanečních hal v drahých hotelech), byly „taxi taneční haly“ velmi populární.

Zároveň vyrůstaly jeden za druhým taneční sály, kde hrály živé kapely jazz a tango a kam všichni nosili krásné šaty, jako místo, kde je možné si vyzkoušet obdivovaný svět, známý pouze ze Západních filmů¹⁶⁶ – toto období je možné považovat za období boomu společenských tanců. Protože bylo těžké tyto haly postavit v centru, vyrůstaly především na okrajích měst, v lázeňských čtvrtích atd., kde pro ně byl prostor. Například Takarazuka vybudovala vlastní společenskou taneční halu Takarazuka kaikan v roce 1930.¹⁶⁷ Cílovými návštěvníky byla samozřejmě vyšší společenská vrstva bohatých, která navštěvovala také jejich divadelní představení.

V roce 1930, sedm let po velkém požáru, se v Tokiu konal Tokio revival festival, a do opět se vzímajícího města se postupně začali vracet lidé. Vydávaly se učebnice tance, v roce 1930 byla dokonce založena Japonská asociace tanečních učitelů (Nihon butó kjóši kjókai). Jejím prvním ředitelem byl Tamaki Šinkiči, který vyučoval v anglickém stylu. Byl to také on, kdo po válce zavedl výuku tzv. folk dances do sylabů tělesné výchovy základních škol –

¹⁶⁶ Norikoshi, *op. cit.*, s. 175.

¹⁶⁷ Norikoshi, *op. cit.*, s. 176.

v tehdejší významu to znamenalo skupinové tance, i když dnes je nazýváme *minzoku bujó* (tedy lidové tance, zřejmě proto, že většinu z nich tvořily Západní square a country dances).¹⁶⁸

Ze všech tančíren byla největší Dance Hall Florida v Tokiu (ve čtvrti Šiodome). Zázemí hlavního manažera Cudy Sótaraó bylo ve vyšších kruzích (dědeček byl samurajem tokugawského léna na Kišú, otec sekretářem u premiéra Itó Hirobumiho), takže do této haly mířili všichni vlivní diplomaté, „šlechta“, obchodníci i umělci. Kapely hrály z not vypůjčených od lodních kapel zahraničních flotil, některé lodní kapely, dlící na Filipínách, které byly tou dobou americkou kolonií, sem zajížděly v rámci turné.¹⁶⁹ Přesto, že převažovaly dámy v Západních róbách, tančilo jich také mnoho v kimonech. Při párovém držení prostě muž vsunul ruku do dámského *taiko* (ozdobné zavázání pásu *obi* na zádech), ženy obouvaly speciální taneční *zóri* (sandály s protiskluzovou úpravou).¹⁷⁰ Během války postupně taneční haly zanikaly, ta poslední v roce 1945, kdy se veškeré zbytky japonského optimismu, ať už upřímného, či předstíraného, rozplynuly v oblaku atomového kouře.¹⁷¹

Boom společenských tanců už v Japonsku znovu po válce nenastal. Haly a tančírny postupně zmizely a „Japonci přestali tancovat“ – potřeba dokazovat Západu svou úroveň byla namířena na ekonomický úspěch a technický pokrok. Společenský tanec z veřejnosti zmizel a jeho výuku udržují jen specializovaná studia volnočasových aktivit.

IV.5 Pionýři japonské moderny – dovoz „nového tance“ ze Západu

V prvním desetiletí navštívili Evropu Sada Yacco a Kawakami Otodžiró, přinášející hry balancující mezi novým *kabuki* a divadlem Nové školy *šinpa* a odnášející si obdiv vůči evropské klasické činohře a opeře. Madame Hanako (Óta Hisa) také předváděla především tance ve stylu *kabuki* a získávala obdiv

¹⁶⁸ *Tamtéž.*

¹⁶⁹ Norikoshi, *op. cit.*, s. 177.

¹⁷⁰ Norikoshi, *op. cit.*, s. 177–179.

¹⁷¹ Norikoshi, *op. cit.*, s. 180.

mimickou technikou, nevšedním ovládním těla a nezvyklým hlasovým projevem. Jak jsem již zmiňovala výše, Osanai Kaoru se jel učit k Maxu Reinhardtovi do Berlína i Stanislavskému do Moskvy a v jeho další tvorbě cítíme naprostý obdiv a nekritické přijímání evropského divadla, které v té době zažívalo velkou revoluci, jak v Německu, tak Rusku. Jako první seznámil Japonsko s eurytmií a soustředil se na přípravu herců pro Západní divadlo, snažil se také propojit složky tance, dramatu a hudby v jeden celek, kladl velký důraz na světla a scénu. Z jeho poznání pak čerpala nová divadlo *šinja* i *šingeki*. V roce 1928 navštívil Moskvu tokijský soubor z divadla *kabuki-za*, vedený Ičikawou Sadandžim II. Vynikající herec *kabuki* s moderním smýšlením zaujal svým projevem divadelního kritika Sergeje Ejzenštejna, který v japonském divadle viděl vzor nového evropského divadla, Sadandži si však přivezl do Japonska novou hereckou techniku a ruský vzor inscenačních metod.

Z evropských vlivů na japonský tanec byl patrně tím nejsilnějším německý expresionismus. Jeho různé formy i fáze ovlivnily japonské umění ve značné míře, pro tanec však měla majoritní význam německá tanečnice a choreografka Mary Wigmanová. Její tvorba nalézala inspiraci ve fauvismu a expresionismu, expresionisté viděli inspiraci v jejím tanci. Malíř Emil Nolde pod dojmem jejího tance namaloval svůj obraz *Candle Dancers* v troufalých červených, nachových a žlutých barvách, po první světové válce vznikl jeho slavný akvarel *Wigman na japonském papíře* (1923).¹⁷²

Metoda výuky Mary Wigmanové byla prý velmi blízká taneční terapii, během svých hodin nechávala tanečnice zkoumat svou duši, své nitro skrz estetický pohyb těla, vynést na povrch nejtemnější „příšery“ lidské mysli a dát jim taneční tvar.¹⁷³ Tento přístup je velmi blízký práci tanečniců *butó*, kteří pracují s mnoha konkrétními představami, pro něž hledají tělesný výraz. Podle Sondry Fraleighové se způsob výuky Mary Wigmanové a Óna Kazua podobá i v jiných aspektech, v domovské atmosféře studia, povídání o tématu před

¹⁷² Haerdter; Kawai: Tradice, moderna a rebelie I (1988). *Amatérská scéna*, 1992, č. 7, s. 9.

¹⁷³ Fraleigh, Sondra Horton: *Dancing Into Darkness. Butoh, Zen and Japan*. Pittsburgh, University of Pittsburgh Press 1999.

zahájením tance, velký rozdíl je však v pohybovém vyjádření. Japonské *butó* je spíše introvertní a minimalistické, zatímco Wigmanová je více dynamická a extrovertní. I ona se nechala ovlivnit asijskými vlivy, silné sblížení můžeme pozorovat například v jejím *Tanci čarodějnice* (Hexentanz), kdy symbol rituálu a odosobnění vyjádřené maskou silně odkazuje k japonskému tanci. Masku použila také v *Písni osudu* (1935), zobrazující stárnutí ženy.¹⁷⁴

Velký význam pro vývoj japonského umění má v rámci expresionismu také totální divadlo Oskara Schlemmera, který se snažil ve své vizi *gesamtkunstwerku* sloučit divadlo, tanec, hudbu a scénickou a výtvarnou složku do pozice rovnocenných partnerů.

Žákem Mary Wigmanové byl v Čechách narozený tanečník Harald Kreutzberg. Rodák z Liberce navštívil Japonsko v roce 1934: tam se jeho obdivovatelem stal Óno Kazuo, který později Kreutzberga označil za svého doživotního učitele. Pod vlivem jeho představení přešel Óno do studia Eguči-Mija, aby se blíže seznámil s evropským tancem. Expresionismem inspirovaný holohlavý charismatický tanečník zanechal v Japonsku stopy, které jsou dosud viditelné: při představení soudobé skupiny Sankaidžuku si na něj nelze nevzpomenout. Bílé lebky tanečníků, splývavé kostýmy a důraz na jevištní výtvarnost jeho dílo v mnohém velmi připomínají.

IV.5.1 Itó Mičio

Itó Mičio (1892–1961) byl důležitou postavou v přerodu japonského moderního tance. Původně herec *kabuki* přijel v roce 1912 jako devatenáctiletý do Německa studovat Jaques-Dalcrozeovu školu v Hellerau. Před první světovou válkou odjel do Londýna, kde téměř neměl co jíst. Na jednom z večírků bohatých intelektuálů, na nichž kvůli obživě tančil, se seznámil s básníkem Ezraem Poundem, který se stal jeho patronem. Jak jsem již uvedla výše, zasloužil se v Anglii také o první styky divadla *nó* s Evropou. Po dvou letech se odsud vydal do New Yorku, kde si otevřel vlastní studio. Jeho působení v USA mělo velký význam, do značné míry tam přispěl k rozvoji

¹⁷⁴ Scheyer, Ernst: *The Shapes of Space: The Art of Mary Wigman and Oskar Schlemmer in Dance Perspectives* 41, 1970, podle Fraleigh, *op. cit.*, s. 68.

tanečního divadla. Spolupracoval také s Doris Humphreyovou, a ve dvacátých letech dokonce vyučoval na škole Denishawn.¹⁷⁵ Kromě Dalcrozeovy metody a eurytmie se také zajímal o „vizualizaci hudby“ a vše slučoval s japonskými principy divadla.

V roce 1941 po bitvě o Šindžuwan (Pearl Harbor) na Havaji byl odvezen do koncentračního tábora a do Japonska se mohl vrátit až v roce 1943 v rámci výměny válečných zajatců. Po válce, kdy bylo divadlo Takarazuka okupováno skupinou Ernie Pyle, tančil v jejím představení pro americké vojáky. Strávil dvě války v zahraničí a v Japonsku moc nepobyl, přesto byl po návratu jeho vliv na japonskou scénu značný. Protože byl jedním z prvních, kdo odjel do Evropy, je v Japonsku dodnes považován za jednoho z pionýrů japonského moderního tance. Koncem dvacátých let přišel do Německa i jeho bratr Itó Kunio, který studoval divadlo Erwina Piscatora a po druhé světové válce se v Tokiu zasloužil o uvádění her Bertolta Brechta.

IV.5.2 Murajama Tomojoši

V roce 1921 se v Německu, tehdy důležité inspirační studny Japonska, ocitl také mladý Murajama Tomojoši, aby zde studoval filozofii.¹⁷⁶ Pod vlivem tehdejšího uměleckého prostředí v Berlíně poznamenaném prohranou válkou, nasáklého dadaismem, expresionismem a konstruktivismem se však rozhodl stát se malířem. Začal jej také fascinovat nový, tzv. autonomní tanec, nevynechal téměř jediné představení Ďagilevova ruského baletu, moderních tanečnic Ruth St. Denisové, Evy-Marie Deinhardtové, Niddy Impekovenové, a především Mary Wigmanové, která zde zažívala první období úspěchů:

„Slavná a oblíbená Mary Wigmanová vstoupila do statického světla malé scény oděná do jednoduchého stříbrného šátku a začala tančit. Nejprve na heroický pochod Beethovenovy *Páté*, potom za doprovodu bubeníků. Na konci tančila bez hudby, doprovázená pouze tlukotem svého srdce. Ještě nikdy jsem neviděl tančit někoho s takovou vážností. Její kostnatý obličej se sevřenými

¹⁷⁵ Cowell, Shimazaki: East and est in the work of Michio Ito (1994) in: Fraleigh, *op. cit.*, s. 32

¹⁷⁶ Burešová, Lucie: Tanec butó v souvislostech moderních dějin Japonska. *DISK 37*, září 2011, Praha, AMU 2011, s. 119–136.

víčky a její štíhlé tělo, mnohdy zcela nahé, vrhající se a plazící se po podlaze bylo naplněné od prstů na rukách do špiček nohou neuvěřitelnou silou,“ vzpomínal Murajama v Drážďanech.¹⁷⁷

IV.5.3 Išii Baku

Išii Baku (1886–1962), rodák z prefektury Akita, byl velmi důležitý činitel japonského tanečního umění. Již v dětství umně napodoboval koktavého spolužáka natolik, že sám začal koktat a již se této vady nezbavil. Ze střední školy byl pro špatné chování vyloučen, a proto se vydal do Tokia, kde byl přijat do orchestru Císařského divadla. Když dal ale zapůjčené housle do zastavárny, byla mu ukončena smlouva i zde. Jakmile se v roce 1911 otevřelo při Císařském divadle hudební oddělení (*kagekibu*), stal se jeho prvním členem. Z Císařského divadla však po ostré výměně názorů (ze které vznikl i fyzický střet) s ředitelem Giovannim Rossim musel odejít do opery Asakusa. Išii Baku se svým učitelem souhlasil v tom, že staré japonské *bujó* opravdu fungovalo spíše jako dekorativní prvek hudby, takže kdo nerozumí textu písně, tomu může tanec připadat prázdný. Ale „nové *bujó*“ je plné výrazu, energie a dynamiky.¹⁷⁸ Proto Išii Baku hledal tanec, kterým nebude ani japonské *bujó*, ani Západní tanec, ale bude to nový japonský tanec. Důležitým pojítkem s novými evropskými trendy byl pro něj skladatel Jamada Kósaku, od kterého Išii čerpal informace o novém Západním tanci.

V rámci spolupráce s ním a jeho orchestrem měl Išii možnost poprvé publiku představit „nový tanec“ v představení *První strana deníku*. Přesto, že již nebyl zaměstnancem Císařského divadla, mu byl umožněn pronájem. Z kapacity tisíc diváků však představení zhlédlo pouze dvacet devět. Tak to bylo pro japonské publikum nové. Ale postupně diváků přibývalo... Protože Išii Baku neměl jiné inspirační zdroje, používal mnoho japonského materiálu – témata, pohyb i scénu.¹⁷⁹ V roce 1916 uvedl choreografii *Tanec-báseň*, v režii

¹⁷⁷ Haerdter, Kawai: I, *op. cit.*, s. 9.

¹⁷⁸ Norikoshi, s. 223.

¹⁷⁹ Jamano, *op. cit.*

Osanai Kaorua a pod taktovkou Jamady Kósakua. Tohle představení je považováno za počátek moderního tance v Japonsku.

„Odmítáme běžný tanec, klademe důraz na to, aby technika a pravidla sloužily k vyjadřování myšlenek nebo citů. Náš tanec staví do popředí ideu a emoce a ve shodě s nimi rozvíjí přirozeným způsobem svou formu a techniku. Proto je technika našeho tance identická s řečí v básni, která je právě tak vyjádřením myšlenky jako pocitu. Nad dokonalost formy stavíme pravdivost výrazu.“¹⁸⁰

V letech 1922–1925 se vydal se svým konceptem tance-básně na Západ, kde nasál vliv Dalcrozeovy rytmiky i nový styl Mary Wigmanové. Po návratu pracoval v revue Takarazuka a v roce 1928 si otevřel vlastní studio, ve kterém vyučoval Západní tanec. Od roku 1933 byl jedním z jeho žáků také Óno Kazuo. „Od této doby převálcovoval v Japonsku moderní tanec veškeré baletní snahy. Po válce se však situace zase otočila.“¹⁸¹ V roce 1955 dostal Išii Baku od vlády jako vůbec první umělec oficiální uznání a cenu císaře Šidžó hóšó (medaile s fialovou stuhou).¹⁸²

IV.5.4 Eguči-Mija

Školy hlásající nový, svobodný tanec byly významnými základnami pro počáteční myšlenky *butó* v padesátých letech. Studio Eguči-Mija založili Eguči Takaja a jeho partnerka Mija Sóko po návratu z Německa, kde studovali rovněž u Mary Wigmanové. V jejich taneční škole se po druhé světové válce sešli Óno Kazuo (za války byl odvelen k námořnictvu)¹⁸³ i Hidžikata Tacumi.

¹⁸⁰ Haerdter; Kawai I, *op. cit.*, s. 9.

¹⁸¹ Jamano, *op. cit.*

¹⁸² Baku Išii: *Wataši no bujó seikacu*. 1951. Tókjó. Dainihon júbenkai kódanša.

¹⁸³ Ze zážitků z vojenské služby těžily později některé jeho práce jako například *Medúza*, inspirovaná pohřby na palubě lodí přepravujících vojáky, kteří se vraceli z války.

IV.6 Růst divadel ve třicátých letech

Od dvacátých let pozorujeme nebývalý nárůst počtu divadelních budov, důležitým mezníkem byl rok 1933. Jako jedno z prvních vzniklo divadlo Nihon gekidžó, kterému se přezdívalo *riku no rjúgú* (doslova „ráj na zemi“), které mělo až 4000 míst. Zároveň také vzniklo Tókjó Takarazuka či Hibiya eiga gekidžó (1784 míst). Okolí čtvrti Ginza se stalo divadelním centrem. Bylo zde Teikoku gekidžó (Císařské divadlo), Hógaku-za, kousek dál Kabuki-za, Tókjó gekidžó, Šinbaši enbudžó, Hibija kókaidó.¹⁸⁴ Tím také vzrostl počet hostujících souborů, zvaných do Japonska, především z oblasti tance. Po překvapení z *Umírající labuť* Anny Pavlovy (1922) to byli manželé Sacharovovi (1931, 1934), Harald Kreutzberg (1934), La Mériová, Ram Gopal, Marcus Show (která v Japonsku jako první uvedla pojem „show“) a další.

Stejně jako Evropa v tomto období zažívala vlnu obliby exotických tanců,¹⁸⁵ také v Japonsku například vystupoval v Císařském divadle čínský soubor Meiran foan (1919) nebo španělská La Argentina (1929), která velmi silně ovlivnila později Óna Kazua v jeho tvorbě. Dále sem zavítala americká etnická tanečnice La Mériová (1934) i slavný indický tanečník Ram Gopal (1934). V tomtéž roce přijela z Koreji tanečnice Saičóki (Choi Seung-hee), která se učila u Itóa Mičia a je pionýrkou korejského moderního tance.¹⁸⁶ Ve stejné době se stal ve světě slavným indický tanečník Udaj Šankar, i když bohužel do Japonska nepřijel. Exotické tance byly prostě populární po celém světě, například v Šanghaji uznávaná japonská tanečnice Wada Taeko tančila v baru nepřístupném Japoncům jako Španělka Miss Manuela. Pro Japonsko to byla setkání s dosud nepoznanou kulturou, tělem i pohybem.¹⁸⁷

Předválečná doba znamenala pro Japonsko hledání vlastního divadelního a také tanečního jazyka, výměnu inspiračních zdrojů s Evropou

¹⁸⁴ Norikoshi, *op. cit.*, s. 147.

¹⁸⁵ Burešová, bakalářská práce, *op. cit.*

¹⁸⁶ Choe, Sang-cheul (Ch'oe Sang-ch'ol): *Seung-hee Choi[sic], Pioneer of Korean Modern Dance: Her Life and Art Under Japanese Occupation 1910–1945*. Ph. D. dissertation, New York University 1996.

¹⁸⁷ Norikoshi, *op. cit.*, s. 152.

a první pokusy o modernizaci japonského tance a divadla. Japonci se ve velkém a mnohdy poprvé setkávají s jiným tělem, jeho vzhledem, chováním, oblékáním, tancem. Snaha dosáhnout pocitově zameškaný rozvoj je vedla k masívní fascinaci a inspiraci. Pro japonská těla nepřírozený balet, pro japonskou společnost nevhodné společenské a párové tance, pro japonského diváka nové divadelní zásady, pro japonského jedince neznámé vnímání erotiky odhalených těl a jiné podoby studu, to vše bylo v první fázi přejímáno, napodobováno, hodnoceno. Nekritické přejímání všeho Západního po několik letech ale nahradilo pátrání po vlastních kořenech, uvědomování si vlastní identity a specifčnosti japonského etnika. Tyto tendence, bohužel, nevrcholily pouze v umění, ale také v politickém sebevědomí, které vyústilo v rostoucí nacionalismus a vstup Japonska do druhé světové války na straně agresora. Útlum, který poté následoval po šoku z prohrané války, trval téměř třicet let, než se japonská společnost opět sebevědomě a bez výčitek začala bavit na svůj účet. Následná krize devadesátých let opět uvrhla náladu společnosti do chmuru a stagnace. Současné trendy v tanečním umění tedy nemůžeme vnímat bez kontinuálních souvislostí, které sahají až do doby, kdy se japonská společnost vymanila z feudálního systému a dlouholetých tradic a začala se chvatně přetvářet v moderní národ.

V Proměny společnosti v poválečném Japonsku

Japonská kapitulace v roce 1945 znamenala pro zemi velký krok do neznáma. Zdevastovaná města, silnice a železnice, lidé potulující se hladoví a polonazí po ulicích, všechno najednou ztratilo smysl, oporu, naději. Symboly státu a národní jednoty byly svrženy. Nikdo nevěděl, co přijde. Americká okupace však byla konstruktivní a pomohla vybudovat v Japonsku nový režim, nové Japonsko, a lidé přijímali reformy téměř s otevřenou náručí.

Nová ústava, vytvořená v roce 1947 americkými okupanty (a nerevidovaná do dnešního dne!), přinesla mimo jiné i volební právo pro všechny a základní lidská práva podle amerického vzoru (například rovnost práv v rámci rodiny). Změnila postavení císaře, vzala mu veškeré vládní pravomoci a odmítla božský původ, stal se pouze „symbolem státu a jednoty lidu“.¹⁸⁸ Japonská společnost najednou oficiálně ztratila dosavadní systém hierarchie, který ji určoval přes tisíc let, a učila se novému způsobu demokracie. Nově se tedy v padesátých letech setkávala s problematikou diskriminace, která byla najednou stavěna mimo zákon. Jednalo se nejen o přistěhovalé Korejce, ale také o příslušníky vlastního japonského etnika, původní příslušníky tzv. kasty nečistých, *burakumin* neboli *eta*, *hinin*, *inheimin*, *kawaramono*.¹⁸⁹ Do těchto skupin kromě rodů, které tradovala nečistá řemesla jako práci s krví, mrtvými apod. mimo jiné patřili také profesionální umělci všeho druhu. To, že se od padesátých let 20. století najednou i tito lidé počítali za právoplatné Japonce, je v srdcích mnoha Japonců stále ještě nepřekonané. Spolu s ústavou byl také teprve oficiálně zrušen v 17. století zavedený zákaz účinkování žen na jevišti – i přes oficiální povolení ústavy je však nálada ve společnosti v mnoha věcech ještě příliš navyknutá tradicím, a proto se i dnes setkáváme s netolerancí i diskriminací nejen národnostních menšin, ale Japonců z hlediska zdraví, rodové příslušnosti, pohlaví apod.

¹⁸⁸ Reischauer; Craig: *Dějiny Japonska, op. cit.*, s. 273.

¹⁸⁹ Na problém upozornila například kauza Sajama v roce 1963 – za znásilnění a zavraždění 16leté dívky byl bez důkazů obviněn poblíž se vyskytující muž s rodovou linií *buraku* a odsouzen k trestu smrti. Po nekonečných sporech a odvoláních byl teprve v roce 1994 propuštěn jako nevinný.

V padesátých letech 20. století získalo stoupence také nové náboženství, tzv. *sóka gakkai* neboli Společnost pro tvorbu hodnot. Vzniklo již před válkou, nyní se však počet jeho přívrženců značně rozrostl. Do roku 1964 byl členem každý dvacátý Japonec, takovou rychlost získávání příznivců jim záviděla i komunistická strana a snažila se naučit jejich organizaci.¹⁹⁰ Společnost pomáhala jedincům hledat smysl života ve víře v Lotosovou sútru. Zajímavým rysem této církve však bylo, že účinky správné víry se měly odrazit na finančním zisku jedince.

Monopoly *zaibacu*¹⁹¹, ekonomická základna moderního Japonska, byly částečně rozpuštěny a byly zřízeny dělnické odbory. Vlastní japonský ekonomický systém si však brzy našel cestu zpět do politiky a právě dokonalá provázanost japonského řízení hospodářských koncernů vládou poskytla zemi možnost rychle se zotavit z poválečné krize.

Po politické „čistce“ se podařilo sestavit na sklonku padesátých let silnou vládu, vedenou Jošidou Šigeruem (1878–1969). Byl to on, kdo se jako „vítězný poražený“ rozhodl obrátit pozornost politiky k ekonomickému růstu. Jeho vůli vyhrát alespoň na poli ekonomickém charakterizuje známý citát:

„Historie uvádí příklady, kdy vítězství lze dosáhnout diplomacií i po prohrané válce.“¹⁹²

V.1 Překonat modernu

Poválečné Japonsko, vyrovnávající se s válečnými prohrami, katastrofami i pochybnostmi humanitou člověka, zaujal z evropských proudů především existencialismus. Román *Cizinec* Alberta Camuse se stal bestsellerem, v japonské literatuře na něj navázal například Dazai Osamu. Mnoho stoupenců také zůstalo dlouho věrno už předválečnému marxismu, který se projevoval jak v politickém a ekonomickém smýšlení, tak v literatuře,

¹⁹⁰ Reischauer; Craig, *op. cit.*, s. 289.

¹⁹¹ Podnikový koncern fungující na bázi rodinné firmy, tyto monopoly ovládaly v první polovině 20. století většinu japonské ekonomiky, a tudíž i politiky.

¹⁹² Reischauer; Craig, *op. cit.*, s. 278.

přestože byl jeho vliv odsouzením stalinismu ke konci šedesátých let oslaben. Právě v této době živého dialogu různých politických i uměleckých směrů přicházejí zakladatelé nového tanečního stylu *butó* s aktuálním pohledem na společnost i umění a o jejich názorech horlivě diskutuje celá generace.¹⁹³ Z japonské kultury v prvních poválečných letech vyniká především literatura a film, které si vysloužily brzy mezinárodní uznání. Autoři se vyrovnávají nejen se vzpomínkami na válečné útrapy a pohled na zdevastovanou zemi i národ, otázku etiky a poslušnosti, ale i s dlouhotrvající cenzurou, rozporuplnými pocity společnosti z prohrané války, a především se strachem ze ztráty tradičních japonských hodnot. Z nejvýznamnějších jmenujme například autory: Dazai Osamu, Tanizaki Džun'ičiró, Kawabata Jasunari, Ozu Jasudžiró, Kurosawa Akira, Mizoguči Kendži.

V roce 1942 se v Kjótu konalo sympozium s názvem *Kindai no čókoku* (*Překonání moderny*). Mezi diskutujícími bylo i mnoho těch, kteří viděli válku jako něco, co konečně dokáže zvítězit nad modernou. Zároveň byla ale přítomná obava o pouhé napodobování Západu.

„Pro většinu znamenala ‚moderna‘ Západ, jeho vědy a devastující efekty, které uvalil na tvář tradičního společenského života.“¹⁹⁴

Japonci se báli, že se stanou pouhou replikou Západní společnosti,¹⁹⁵ a začali stavět do protikladu k ní „japonskost japonské společnosti“ (*nihontekina mono*) spíše než tradice v pravém slova smyslu.¹⁹⁶

Odmítnutí racionálních znalostí vyústilo v přesvědčení, vyslovené bývalým marxistou a spisovatelem Hajašim Fusaoem, že „civilizace a osvětlení období Meidži znamenalo přijetí evropské kultury, a jeho následkem je podřízenost Japonska Západu“.¹⁹⁷

¹⁹³ Burešová 2011, s. 119-136, *op. cit.*

¹⁹⁴ Harootunian, Harry.: Visible Discourses/Invisible Ideologies, in: Miyoshi, Masao; Harootunian, Harry (ed.): *Postmodernism and Japan*. Durham, Duke University Press 1994, s. 68.

¹⁹⁵ Harootunian, *op. cit.*, s. 69.

¹⁹⁶ Harootunian, *op. cit.*, s. 86.

¹⁹⁷ Harootunian, *op. cit.*, s. 70, podle Matsumoto, Kenichi (ed.): *Kindai no chókoku (Overcoming the Modern)*. Tokyo 1979.

„V padesátých letech Takeuči (Takeuči Jošimi, kulturní kritik, pozn. aut.) poznal, že válka nepřinesla Japonsku konec moderny, jak očekávalo mnoho účastníků debat o překonání moderny; postavila jen základy pro ještě silnější moderní řád, který se již chýlil k završení.“¹⁹⁸

Vyhraněným názorem přispěl do debaty i čínský spisovatel Lu Xun: „Naděje na poražení moderny leží spíše v kulturní rozdílnosti než jednodolitosti.“¹⁹⁹

V.1.1 Ekonomický růst a protestní hnutí

Japonsku v jeho prvních krocích k ekonomickému růstu pomohlo hodně štěstí, především v podobě investic USA během válek ve Vietnamu a Koreji, kdy se Japonsko stalo zásobovací základnou americké armády. Další úsporou v poválečných letech byly minimální výdaje na zbrojení (které ústava zakazovala) a vyhnutí se studené válce mezi USA a SSSR a jejich satelity. Japonští inženýři dokázali také rychle převzít a vylepšit Západní technologie, zaměstnanci byli ukáznění, pracovití a spořiví. Amerika se stala největším spotřebitelem v Japonsku vyráběných produktů. Díky těmto a mnoha dalším faktorům stoupl hospodářský růst během šedesátých a sedmdesátých let 20. století o 11 %, hrubý národní produkt vzrostl dvacetinásobně! V sedmdesátých letech se ekonomika, dosud závislá na vývozu, začala zaměřovat také na domácí trh a podporovat spotřební návyky obyvatel. Ty rychle stoupaly a v osmdesátých letech se japonská společnost stala vysoce konzumní a požitkářskou.²⁰⁰

Japonská společnost se od jiných asijských zemí lišila také poklesem přírůstkem obyvatel v poválečné době. Těsně po válce a v raných sedmdesátých letech sice nastal dětský boom, celkově však hodnoty klesají. Důvodem byl kariérní růst a honba za vlastním štěstím, kdy byl velký počet dětí přítěží

¹⁹⁸ Harootunian, *op. cit.*, s. 72.

¹⁹⁹ *Tamtéž.*

²⁰⁰ Reischauer; Craig, *op. cit.*, s. 280–291.

rodinného rozpočtu a jejich dřívější funkce „důchodového pojištění“ kvůli změně životního stylu klesla.

Poválečné období s sebou neslo také velkou míru nevratné urbanizace. Ve třech japonských městech Tokiu, Ósace a Nagoyi bydlelo v sedmdesátých letech 45 % obyvatel Japonska, tedy téměř polovina! Příměstské linky jezdily přeplněné, vznikly pracovní pozice tzv. „nacpávačů“ a „tahounů“, kteří tlačili zaměstnance do vlaků a opět je vytahovali. Také tvář venkova se mění: zhoustla dopravní síť, množí se velké továrny a těžké zemědělské stroje. Uprostřed rýžových polí vznikají sídliště a obytné čtvrti. Silná pouta vesnické komunity a rodiny, jedna z nejdůležitějších hodnot tradičního Japonska, slábnou a nezadržitelnou rychlostí se zvětšuje propast mezi generacemi. Mění se status žen a pohled na rodinu jako celek, mezi její nejdůležitější hodnoty patří domácí finanční situace. Od šedesátých let 20. století se Japonci mění na konzumní a spotřebitelskou společnost: cílem je sledovat a naplnit vlastní štěstí, uspokojit požitky a mít pocit komfortu. Žádná rodina se neobešla bez barevné televize, auta a klimatizace. Noviny popisovaly situaci jako: *my-job-ism* a *my-car-ism*. Ve městech se množí kavárny, kina, herny. V polovině šedesátých let se stalo největším problémem znečištění:

„Obloha nad Tokiem byla často šedivá, bledé slunce připomínalo svým mdlým světlem měsíční kotouč a Tokijský záliv byl zanesen průmyslovými splašky. Dopravní policisté trpěli otravami olovem i přesto, že se střídali ve službě každé dvě hodiny.“²⁰¹

Do konce sedmdesátých let se však podařilo tyto neduhy z velké části odstranit.

Přes rychlé změny životního stylu celé populace bylo stále na městských ulicích bezpečno, drogy se nestaly závažným problémem a počet sebevražd výrazně klesl, dokonce níž než v evropských zemích. V roce 1975 mělo 90 % japonské populace vyšší střední nebo vysokoškolské vzdělání. Na univerzitách však od války sílil marxismus a levicové postoje, které v šedesátých letech vyústily v rozsáhlé studentské hnutí proti univerzitnímu systému a celkové

²⁰¹ Reischauer; Craig, *op. cit.*, s. 288.

strukturu národní politiky a uspořádání společnosti. Vše začalo protestním hnutím proti prodloužení japonsko-amerických bezpečnostních smluv v roce 1960. Války v Koreji a ve Vietnamu se staly v očích studentů symbolem nečistého pohonu pro rychlý hospodářský růst Japonska a jeho agresivní politiku na Dálném východě. Brzy se k politickému protestu přidalo odmítání „moderních“ japonských konzumních hodnot, překotné urbanizace a amerikanizace společnosti.

Protesty proti překotnému vývoji a změnám sílily i mezi umělci. Apel na záchranu tradičních hodnot a znovunalezení ztracené národní identity se odrazil nejvíce v činnosti radikálnějších skupin, které pořádaly násilné a demonstrační akce blízké anarchismu.

„Tato vzpoura měla rozličné příčiny – politické, společenské a kulturní. Je analogická k pozdějším americkým a západoevropským studentským revolučním hnutím. Hesly jsou korejská (Japonsko bylo zásobovací základnou amerických útočných sil) a vietnamská válka (na které Japonsko silně profitovalo výrobou válečného zboží). V těchto válkách mladá generace spatřovala počátek japonského hospodářského zázraku a rychlého vývoje průmyslu se všemi negativními průvodními jevy, jako jsou rozvoj měst na úkor venkova a devastace přírody. Se západoněmeckým studentským hnutím sdíleli Japonci společné trauma válečných zločinů a prohrané války a odpor proti společenskému vývoji, který, aniž by usiloval o překonání minulosti, směřoval přímou cestou k postavení světové velmoci (ještě nepokrytější než v Německu). Poválečná generace pochopila, že její vlast se chystá podobně jako v předchozích desetiletích hrát na asijském kontinentu roli agresora.“²⁰²

V.1.2 Kultura versus technologie

Proti poválečnému mínění, kdy kultura nebyla požadována za vědecký objekt, se v roce 1969 ohradil Mišima Jukio ve svém spise *On the Defense of Culture (Bunka bôeiron)*. Bránil kulturní „anarchii“ proti tupému mechanickému

²⁰² Haerdter; Kawai Il., *op. cit.*, s. 22.

řádu, nabízenému moderní technologií. Prohlašoval, že císař reprezentuje kulturu, která povoluje „anarchii“ v rámci „estetického terorismu“. Jednalo se o statut kultury a individuality v ní, ne o politickou roli monarchy v právní byrokracii a technologii. Vyzýval k potřebě separovat kulturu od politiky.²⁰³

Mišimova plánovaná rituální sebevražda v roce 1970, jíž předcházela proslov o navrácení moci císaři a japonskému lidu, znamenala mimo jiné kulturní událost, nesouhlas s technologickým a ekonomickým růstem i snahu upozornit na kulturu a individualitu. Byla komentována v Japonsku i zahraničí, mnohdy jako divadelní akt, namířený proti kulturnímu úpadku Japonska, mnohdy byla nahlížena jako parodie sebe sama, tedy parodie posledního představitele „čisté literatury“ (*džun bungaku*), jak dnes literární teorie tohoto geniálního, kontroverzního spisovatele, několikrát opakovaně navrženého na Nobelovu cenu, označuje, a tedy ikonu „tradičního“ Japonska. Tento ideologický vůdce radikálně pravicového hnutí, studentských bouří i ikona inteligence „nového Japonska“ byl mimo jiné také posedlý touhou po dokonalém zdraví, dobré fyzické kondici a navrácení úcty tělu nad mozkem.

„Případ Mišimy Jukia (1925–1970) má dvojí tvář. V letech předcházející jeho smrti byl vnímán méně jako hrdina či antihrdina antimodernismu a více jako napodobenina postmodernismu. V osmdesátých letech není neobvyklé, že cizí spisovatelé vnímají Mišimovu seppuku jako parodii sebe sama.“²⁰⁴ Dodnes je tento akt diskutován z různých perspektiv. Nelze však Mišimovi upřít, že svým činem probudil japonskou společnost k zamyšlení se nad sebe samou.

V.2 Postmoderna – nový věk kultury podle specifik japonské společnosti

O postmoderně se začíná v Japonsku mluvit v průběhu šedesátých let v souvislosti se studentským hnutím. Japonsko si začíná uvědomovat posun od

²⁰³ Najita, Tetsuo: On Culture and Technology in Postmodern Japan, in: Miyoshi; Harootunian, *op. cit.*, s. 16.

²⁰⁴ Harootunian, *op. cit.*, s. 88.

doby poválečné k nastartování doby „nové“, charakterizované rychlými změnami ve společnosti v návaznosti na rychlý ekonomický růst Japonska.

Na prvním setkání skupiny, která měla navrhnout vizi „nového věku kultury“ v roce 1979, vystoupil premiér Óhira Masajoši s projevem, ve kterém mimo jiné hlásal: „V novém věku, zasvěceném kultuře... je zapotřebí zavedení dokonale ‚komplexní japonské kultury‘. Ale pro potřebu postavit se tváří v tvář konci moderny a jejímu překonání, bude nutné znovu přistoupit k ‚speciální kvalitě japonské kultury‘.“²⁰⁵

V.2.1 Relace místo binární opozice

Co bylo myšleno tou specifickou kvalitou japonské kultury? Podle premiéra Óhiry to byl nesouhlas s binárním pojetím věcí, která je vlastní Západní mentalitě – myšlenka, že v Japonsku není jen dobré a špatné, bůh a ďábel, černý a bílý atd. Podle něj totiž stejně jako japonská tradiční hra „kámen-nůžky-papír“ mají všechny věci své místo v systému zákonitostí a není výherce ani poraženého.

Proto podle amerického sociologa Harryho Harootuniana²⁰⁶ ve výsledku Japonci odvrhli totalistický holismus (*zentaišugi*), který si nevšímá jedince, i extrémní individualismus, který prosazuje odlišnost od druhých (*taša*). Tomuto se říká japonská kulturní specifičnost, kterou popisuje jako vztahovost (*aidagarashugi*), jež mezilidské vztahy, vztahy mezi jedincem a celkem označuje slovy *ningen* (lidstvo, doslova „mezi lidmi“), *nakama* (přátelé, doslova „mezi uvnitř“), *seken* (blízká společnost, doslova „mezi světem“) a zdůrazňuje nutnost včlenit jedince do většího komplexu. V japonštině se tato příslušnost označuje pomocí slovního kmene, označující určitou participaci *-bun*²⁰⁷ (*kibun*, *džibun*, *honbun*, *mubun*, *šokubun*) atd. – což se váže často se slovem, označujícím určitou komunitu *-en*²⁰⁸, například *kecu-en*, *či-en*, *gaku-en*, *ša-en*. Tomuto pocitu příslušnosti jedince k vyššímu celku, který je přítomen ve všech

²⁰⁵ *Ohira sori no seisaku kenkyuukai hokookusho* (Reports of the Policy Research Bureaus of the Ohira Cabinet) in *Bunka no jidai no keizai un'ei* (Economic Administration of the Age of Culture). Tokyo 1980. – Harootunian, *op. cit.*, s. 80.

²⁰⁶ Harootunian, *op. cit.*

²⁰⁷ Znak označující část slova *-bun* znamená část celku, součást, díl.

²⁰⁸ Znak označující část slova *-en* znamená svazek, pouto.

slovech a označuje „sebe i své okolí“, odpovídá charakteristika společnosti *nakama* nebo *ie*²⁰⁹, sociální konstelace držené pohromadě fundamentálními a neredukovatelnými vztahy, které určují chování jedince ve všech situacích v japonské společnosti.²¹⁰

„Přestože domácnost – *ie* – byla rozebrána, ‚společnost *ie*‘ zůstala netknuta, a dokonce nahradila destruktivní rysy starší domněle funkční rodinné korporace... To vedlo k zřízení rodinného státu (*kazoku kokka*) založeného na systému vesnice (*mura*²¹¹), jen větší, až do velikosti státu. V kontextu toho byla střední třída rozčleněna podle 1. způsobu rozdělení příjmů, 2. homogenizace živé formy, 3. pokroku v mainstreamu na úrovni vlastního sebeuvědomění.“²¹²

V.2.2 Vertikálně strukturovaná společnost závislá na shovívavosti

Jedním z nejzásadnějších děl poznání japonské společnosti pro Západ se stal výzkum americké kulturní antropoložky Ruth Benedictové a její spis *Chryzantéma a meč* (1946). Přestože autorka nikdy Japonsko osobně nenavštívila, vedla precizní výzkum z amerického kontinentu pro potřeby americké armády, jež si nebyla jistá, jaké chování v dané době od nepřítelů očekávat. Spis je dodnes jedním z výchozích pohledů na specifika japonské společnosti. Kromě opakovaného stanoviska, že Japonsko je zemí protikladů, alespoň jak se to Západnímu člověku jeví (jako chryzantéma a meč), které spolu tvoří harmonickou jednotu, je její studie zaměřena na vazbu mezilidských vztahů na základě povinností a závazků (*giri* a *on*). Jedná se o nekonečný koloběh splácení laskavostí, kterých jedinec během života požívá od jiných, a především pocitu závaznosti a potřeby ji splácet. Tento systém, kdy každý jedinec má ve společnosti určité místo, musí „zaujmout určitou pozici“ a podle té se chovat, dělá Japonce Japonci a autorka uvádí mnoho případů, kdy Japonci

²⁰⁹ Slovo *ie* znamená dům, rod, rodinu – označení Japonska jako společnosti *ie* pak znamená pocit Japonců sounáležitosti nejen s blízkým okolím, ale pomocí vertikálních svazků také s celým národem.

²¹⁰ Harootunian, *op. cit.*, s. 81.

²¹¹ Systém vesnice *mura* je analogizován v sociologii především proto, že tkví tradičně především v kolektivní odpovědnosti všech obyvatel, uvědomění si vlastního místa jako důležitého článku v životě komunity a jeho odpovědné plnění.

²¹² Harootunian *op. cit.*, s. 82–83.

vytržení z tohoto systému přestali mít pocit, že Japonci jsou. Vysvětluje tak japonskou veřejnou ignoranci, tedy snahu nezaplétat se do cizích věcí, stud *hadži*, sílu cti a čistoty jména, nechuť k soutěžení atd.²¹³

Přes to, že mnohá tvrzení autorky byla během pozdějších let zrevidována, některé její postřehy změnily vnímání japonské společnosti. Úcta, jakou chová přirozeně Japonec ke svému bližnímu, netkví tolik v lásce či sympatii, jako v pocitu „nutnosti pocitu vděku“, podvědomě vyžadovaného okolní společností (které někdy může vyústit v pocit tlaku společnosti a snaze vyvázat se z nekonečného pocitu malosti a posléze neochotě komunikovat).

Pováleční japonští sociologové se mnohdy proti závěrům Ruth Benedictové vymezují a znovu hledají specifika japonské kultury. Nosným konceptem se stala „vertikální společnost“, tzv. *tate šakai*, poprvé takhle japonskou společnost označila Nakane Čie (*1926).²¹⁴ Termín *tate šakai* se stal jedním ze základních pilířů japonské sociologie. Nakane Čie vidí odlišnost Japonska od některých Západních zemí v tom, že společnost funguje více na vztazích vertikálních nežli horizontálních. Vztahy otec–syn, zaměstnavatel–zaměstnanec, starší–mladší, muž–žena udržují strukturu společnosti v pevných vazbách, které se mění v průběhu života se stárnutím, sociálním a kariérním postupem.

Druhou zásadní myšlenkou je tzv. struktura shovívavosti, *amae no kózó*, sociologa a psychologa Doie Takea (1920–2009). *Amae no kózó* velmi úzce souvisí se systémem vertikální společnosti. Doi Takeo vysvětluje způsob, jakým vertikální společnost udržuje svůj systém, tzv. *amae*. Jedná se o velkou míru shovívavosti z pozice výše postaveného k níže postavenému, určitý druh „rozmazlování“, opatrovnictví, odpovědnosti. Na druhou stranu níže postavený poskytuje svou poptávkou po ochranné péči výše postavenému pocit nepostradatelnosti a důležitosti.

Tyto struktury jsou v mnoha různých sociologických pojednáních zmiňovány ať již v pozitivních, či negativních konotacích, zvláště při konfrontaci se Západním způsobem myšlení (ekonomika, politika). V závěrech bádání

²¹³ Benedictová, Ruth: *Chryzantéma a meč. Vzorce japonské kultury*. Praha, Malvern 2013.

²¹⁴ *Tate šakai no ningen kankei: Japanese society*, 1970.

převládá stále stejný předpoklad, že totiž Japoncům mohou porozumět jen Japonci. Nelze totiž zkoumat společnost, které Američané nerozumí. Znova se zde potvrzuje pojem „japonské výlučnosti“ (*nihondžin ron*), tolik skloňované na počátku 20. století.²¹⁵

V.3 Japan as number one

Během sedmdesátých a osmdesátých let 20. století se japonský ekonomický růst stal mezinárodním zázrakem. V roce 1970 převýšil hrubý národní produkt hodnoty západního Německa, Francie i Velké Británie. „Vládl přebytek a svět na Japonsko hleděl se směsí obdivu a závisti.“²¹⁶ Národ se semkl ve znamení efektivity a produktivity, do kterých byl zainteresován vždy širší kolektiv celé firmy. To mělo za následek vysokou kvalitu japonských výrobků „válčujících konkurenci“.

„Jedno z tajemství spočívalo zjednodušeně řečeno v tom, že zaměstnavatelům se podařilo vtáhnout prakticky celý pracovní kolektiv do totální kontroly kvality a tento způsob managementu, náležitě přizdobený ideologickým pozlátkem tradiční ‚národní‘ inklinace k prospěchu kolektivu, se vyvážel jako zvláštní národní kvalita. Stal se jednou z nejvýraznějších součástí širokého a dominantního myšlenkového proudu *nihondžinron* neboli teorie japonskosti.“²¹⁷

Podle názvu knihy Ezry Vogela *Japan as Number One* (s podtitulkem *Lessons for America*, New York 1980) se tento termín ujal k popisu závratného ekonomického růstu Japonska – jako hráč č. 1 ve světové ekonomice bylo Japonsko vnímáno doma i v zahraničí.

Společenské změny, které s sebou tento jev přinesl, byly mnohé. Rychlý přerod japonské střední vrstvy v konzumní společnost charakterizuje například

²¹⁵ Najita, Tetsuo: On Culture and Technology in Postmodern Japan, in: Miyoshi, Masao; Harootunian, H. D. (ed.): *Postmodernism and Japan*. Durham, Duke University Press 1994, s. 14.

²¹⁶ Labus, *op. cit.*, s. 146

²¹⁷ *Tamtéž*.

román Asaie Akiry *Nantonaku, kurisutaru (Somehow, Crystal)*, který se stal bestsellerem své doby. Jedná se o jakousi příručku konzumní společnosti osmdesátých let plnou cizích slov, kdy vypravěč provádí čtenáře po rušném Tokiu a velmi ležérním tónem radí, v kterém krámku si dát jakou pochoutku, kde si koupit oblečení atd., jako by tento způsob trávení volného času byl jedinou životní náplní tehdejších obyvatel.²¹⁸

Snaha o kulturní revoluci tedy jakoby upadla v zapomnění. „Tak jako válka porazila aspirace sympozia ‚překonat modernu‘, tak rychlý ekonomický nárůst porazil ‚druhou šanci‘, kterou předpovídal Takeuči.²¹⁹“ Místo toho se společnost pod vlivem technologického pokroku mění v „informační společnost“ (*džóhó šakai*).²²⁰

V.3.3 Informačně agitovaná společnost

Když premiér Nakasone Jasuhiro ve svém projevu z 22. září 1986 označil Japonsko za inteligentnější než USA, protože je rasově homogenní a je díky tomu schopné zajistit větší míru šíření a přijímání informací (žádní přistěhovalci z Portorika, Mexika, černoši,...), dokonale rozzuřil americké politické kruhy.²²¹

Nakasone tím odůvodňoval momentální prvenství Japonska, které spatřoval ve způsobu šíření informací. Označil Japonsko za „high-level information society“, „dense, agitated society“ (hutná, agitovaná společnost s vysokou informovaností). „Neexistuje jiná země, která dodává takové množství rozličných informací tak přesně až k uším svého lidu.“²²²

Japonsko se stalo postupně vývozcem softwaru místo hardwaru, tzv. měkké ekonomiky. Televizní a počítačové hry pro domácí i přenosná zařízení zaznamenaly obrovský boom v celosvětovém měřítku. Japonci navíc dovedli

²¹⁸ Asada, Akira: *Infantile Capitalism and Japan's Postmodernism: A Fairy Tale*, in: Miyoshi, Masao; Harootunian, H. D. ed.: *Postmodernism and Japan*. Duke University Press 1994, s. 273.

²¹⁹ Takeuči Jošimi, kulturní kritik, pozn. aut.

²²⁰ Harootunian, Harry: *Visible Discourses/Invisible Ideologies*. In: Miyoshi, Masao; Harootunian, Harry D. ed.: *Postmodernism and Japan*, Duke University Press 1994, s. 87

²²¹ Ivy, Marilyn: *Critical Texts, Mass Artifacts: The Consumption of Knowledge in Postmodern Japan*, in: Miyoshi, Masao; Harootunian, H. D. (ed.): *Postmodernism and Japan*. Durham, Duke University Press 1994, s. 22.

²²² Ivy, *op. cit.*, s. 23.

těžít z popularity jednotlivých zprvu třeba i výstřelků tak, že s nimi provázali zboží zaměřené na vysoce konzumní společnost. Zmiňme například pozdější fenomén Pokémon – na jednoduchou hru pro děti vytvořenou pro herní konzoli Nintendo 64 v roce 1989 navázaly komiksy *manga*, kreslený seriál *anime*, hračky, školní potřeby s postavičkami, až po žlutou postavu hlavního kresleného hrdiny Pikaču na letadlech japonských aerolinií. I díky této záplavě druhotných a propagačních produktů získal Pokémon obrovský ohlas v zahraničí.²²³

Podle sociologa Jeana-Françoise Lyotarda jsou informace zbožím, dokonce někdy pouze zástupnými symboly komunikace. Masová media jako referent už neexistují – vše je jen simulace, hyperrealita, znakovost je roztrhaná. Vědění je záležitost televizních her.²²⁴ Lyotard rozlišuje učení a znalost. „Jestliže se i znalost stala v postmoderní době informačním zbožím, pak Japonsko představuje obraz světa znalostních komodit.“²²⁵

V.4 Růst jedince a stárnutí společnosti

Od sedmdesátých let sledujeme nárůst posilování individuality jedince a vlastní honbu za štěstím a požitky. Mladá generace tohoto období si vysloužila označení *šindžinrui*, nový lidský druh. Jejich odtržení od rodiny, konzumní způsob trávení volného času, migrace a cestování (i do zahraničí), iniciativa ve vlastním vybírání životního partnera (bez prostředníka) i honba za kariérním postupem a hmotnými statky, souhrnně jiný způsob života, se vzdálil od představ starší generace a vyústil v ostré mezigenerační spory. Rodiče u svých synů ztráceli autoritu, která začala být promyšlena a respektována v závislosti na hodnotě výdělku místo stáří či synovsko-otcovských vztahů. Materiální zabezpečení se stalo společenským statusem a z toho důvodu dále

²²³ Allison, Anne: New-Age Fetishes, Monsters, and Friends: Pokémon Capitalism at the Millenium, in: Yoda, Tomiko; Harootunian, Harry, ed.: *Japan After Japan*, Duke University Press, Durham a London 2006, s. 358-394.

²²⁴ Ivy, *op. cit.*, s. 24.

²²⁵ Ivy, *op. cit.*, s. 26.

klesala porodnost, a tak společnost začala stárnout. Nadto v roce 1977 Japonci dosáhli nejdelšího průměrného věku na světě (muži 73, ženy 78 let).²²⁶ Práce pro firmu se stala životní náplní jednotlivce, objevily se první případy smrti z přepracování, *karóši*. V souvislosti s důrazem na kariéru stoupla také poptávka společnosti po vysokoškolském vzdělání, školní instituce se začaly diferencovat a základ *gakureki šakai*²²⁷, tedy společnost zaměřená na snahu o nejlepší vzdělání již od útlého dětství jakožto záruku kvalitního zaměstnání, začíná vzkvétat.

V.5 Rostoucí sebereflexe japonské společnosti

Ruku v ruce se změnami postmoderní společnosti se zvyšuje také její sebereflexe. Jedním ze zajímavých příkladů byl „fenomén Asada Akira“ (japonsky *AA genšó*). Publikované sociologické úvahy tohoto autora *Struktura a síla (Kózó to čikara, 1983)*, tehdy rázného mladíka (*1957), přesáhly pět milionů prodaných výtisků. To, že si odbornou knihu koupilo tolik laické veřejnosti, dokazuje velký zájem o sebereflexi postmoderní společnosti. V hlavním vysílacím čase národní televize NHK sledovaly miliony diváků odborné sociologické debaty tria sociologů Karataniho Kódžina, Asady Akiry a Jacquesa Derridy na téma současné společnosti; přepisy rozhovorů vycházely v národních novinách *Asahi šinbun*. Podobný jev, kdy se sociofilozofické debaty stanou námětem programů hlavních médií, je v Evropě či USA téměř nemyslitelný. Důvodem může být neustále vysoká míra sebereflexe, kterou Japonsko prožívá vždy při zvýšeném styku se Západem již od doby otevření se Japonska, restaurace Meidži.

Citace z článku *Tanošii čišiki (Zábavná znalost)* v avantgardním akademickém plátku *Gay Science* navazuje na Friedricha Nietzscheho: „Vědění

²²⁶ Labus, *op. cit.*, s. 145.

²²⁷ *Gakureki šakai* můžeme přeložit jako společnost, která posuzuje hodnotu jedince na základě dosaženého vzdělání. Kromě diferenciací úrovně vzdělání se posuzuje také kredibilita univerzity – možnost přijetí na prestižní univerzitu však do značné míry ovlivňuje prestiž absolvované střední školy atd.

(v originále použito slovo *knowledge*, pozn. aut.) je dnes konzumováno citově, se smyslem pro hru a vybíravost, přesně jako způsob kupování oblečení. Styl a vzhled znamenají všechno – a pokud vám vědění nedodá dobrý pocit, pak to není vědění.“²²⁸

„V Japonsku předpokládá osvobození od touhy pozoruhodné řešení ve vztahu k přísně kodifikovanému vzdělávacímu systému a strnulosti jeho vyšetřovacího řízení a náročného systému výroby. V žádném jiném postindustriálním národu není více polarit mezi řízenou strukturou kapitálu a zrychlených toků energie a inovace v konzumu. Je nezbytné pochopit oba momenty, ten represivní i ten osvobozující: kritizovat Nakasoneho teorii o transparentní, bohaté znalosti jako znamení rasové nadřazenosti, ale zároveň alespoň připustit myšlenku, že ‚nové znalosti‘ mohou přinést pozitivní možnosti, a to i v zrcadlové podobě kritických textů konzumovaných jako masových artefaktů.“²²⁹

Sledování proměn japonské společnosti během druhé poloviny 20. století je zásadní pro výzkum současného tanečního umění. Generace, která byla v této době mladá a aktivní, dnes zaujímá významné posty v kulturní politice, tanečních asociacích, tanečních a výchovných institucích, a ve velkém měřítku tak rozhoduje o osudu současného tance. Většina sociologických problémů, jež jsou námětem dnešních diskusí a které umění reflektuje, mají své kořeny v rychlém ekonomickém růstu země a v životním stylu dnešních rodičů a prarodičů, vůči kterým se mladá generace vymezuje. Především to bylo ale období hledání nového tanečního jazyka, období vzniku *butó*, baletních soutěží, choreografických přehlídek i veřejných diskoték. Na všechny tyto fenomény dnešní taneční umění navazuje, z nich čerpá a pokouší se je překonat.

²²⁸ Ivy, *op. cit.*, s. 35.

²²⁹ Ivy, *op. cit.*, s. 44.

VI Proměny divadelního jazyka v postmoderním Japonsku

Počátky japonského moderního divadla spadají do období autoritativního režimu, který se po rusko-japonské válce během třicátých let znovu militarizoval. Neexistovala svoboda slova, tisku ani jednání, cenzurovala se všechna díla. Během války uvalila vláda na herce velké zábavní daně, divadla musela předvádět jen vlastenecká témata, sloužit k propagaci vlastenectví a podporovat morálku Japonců doma i bojovníků v zámoří. Po první světové válce procházela společnost ekonomickou krizí, proto se mnoho umělců obrátilo k socialismu. Zformovalo se několik hereckých společností, které sloužily propagandě a umění se v podstatě nevěnovaly, nicméně přitahovaly masy a hry psali Japonci. S nacionalismem došlo k pronásledování, a dokonce zatýkání některých herců, v roce 1940 bylo souborům nařízeno rozejít se. Z mnoha herců se později staly vůdčí osobnosti, hry ale byly většinou zapomenuty.

Plně a svobodně se rozvíjet mohlo japonské umění až po druhé světové válce. Soubory, které vznikly hned po válce, jako Literární divadlo, Tokijské umělecké divadlo, Divadlo herců, Lidové umělecké divadlo atd. se snažily nabízet současná japonská dramata (například dramatik Kató Mičio, Kinošita Džundži), adaptace her *kabuki* i Západní hry. Nejvýznamnějšími poválečnými autory byli Abe Kóbó a Mišima Jukio. První psal spíše politicko-společensky laděné hry odrážející aktuální dění, druhý se přikláněl k inovativním hrám pro divadlo *nó*.

Spolu se studentskými bouřemi probíhala také ‚kulturní revoluce‘, která s sebou nesla změny nazírání ve všech uměleckých oblastech. Teatrolog Takahaši Jasunari (1932–2002) píše:

„Měl bych se zmínit o tom, jak moje generace chápala divadlo. Na jedné straně jsme byli natolik ovlivňováni stylem a myšlenkami činohry, *šingeki*, že jsme zaujímali pohrdavý postoj k *nó*, *bunraku* a *kabuki* jako k formám předmoderním, feudálním, neracionálním. Léta poválečné americké okupace byla v jistém smyslu již druhým stadiem otevření země směrem k moderní civilizaci. Styděli jsme se za všechno, co patřilo k Japonsku před druhou

světovou válkou i v době jejího průběhu, podobně jako se naši předkové styděli po reformách Meidži (1868) za kulturu doby Edo, která jim předcházela.

Na druhé straně jsme však byli koncem šedesátých let už natolik kritičtí k Západním, přesněji řečeno americkým hodnotám, že jsme začali pochybovat o rozvoji moderního divadla cestou imitace současné Západní činohry, tedy cestou šingeki... Moje generace si začala uvědomovat, že samotná činohra se také stala zavedenou tradicí, autoritativní institucí... Právě toto začali odmítat mladí divadelníci – rebelové šedesátých let, Terajama Šúdži, Kara Džúró, Suzuki Tadaši, Ninagawa Jukio, Becujaku Minoru, Šimizu Kunio, Sató Makoto. Jejich hnutí malých divadel, nazývané také underground, bylo podvrtným guerillovým útokem nejen na autoritativní konvence v moderním divadle, ale i na obsah chápání pojmů realita a fikce, rozum a imaginativnost, ego a svět.²³⁰

V šedesátých letech se rozvíjely i snahy hrát mimo jeviště.

„Prvním náznakem tohoto trendu bylo v polovině šedesátých let provedení jednoho představení ve sklepních prostorách – dalo by se snad hovořit o reálném undergroundu (japonsky *angura*). Dalším prostorem k hraní se pak stává stan, který umožňuje pořádat představení na různých místech, a vrací tak divadelní umění na veřejná prostranství, jako jsou parky či břehy řek (opět paralela s tradičním *kabuki*).²³¹

Znáмым divadlem tohoto typu bylo Situační divadlo (*džójó gekidžó*) Kara Džúróa a jeho červený stan (*aka tento*), dodnes populární. V šedesátých letech skupina mnohdy nedostala k produkci povolení, policejní zásahy však jen zvýšily její popularitu.²³² Kara byl přesvědčen, „že ‚samo tělo je divadlem‘ a fyzičnost herce vytvoří na jevišti svět skutečnější než ten denní.“²³³

Novátorský režisér Suzuki Tadaši založil v roce studentských bouří 1968 malé divadlo v rámci Univerzity Waseda (soubor hraje dodnes v Šizuoce pod názvem SPAC – Shizuoka Performing Art Center). Je také otcem přírodního

²³⁰ Takahashi, Yasunari : Tradition and Experiment. *Contemporary Theatre Review*, vol. 1. part 2. (1994), Harwood Academic Publishers, Anglie, s. 105–106, podle Kalvodová, Dana: *Asijské divadlo na konci milénia*, Praha, Academia 2003, s. 240.

²³¹ Itó, Hiroši: Moderní divadlo v Japonsku v kontextu divadelní historie. *DISK 20* (červen 2007), s. 149

²³² *Tamtéž*, s. 150.

²³³ Kalvodová, *op. cit.*, s. 243.

divadlo ve vesnici Toga v prefektuře Tojama. Od svých herců požadoval techniku založenou na syntéze technik bojových umění, *kabuki* a *nó*, inspiroval se starými šamanskými rituály a držením těla rýžových rolníků.²³⁴ Vytvořil vlastní techniku, ve které herce učil rovnováze těla a kontaktu s podlahou prostřednictvím chodidel, významná byla právě jeho technika dupání, při které bral důraz na stabilitu horní poloviny těla.²³⁵ Usiloval také o propojení Západního a japonského divadla, inscenoval například některé řecké mýty. Tvrdil, že není důležitá zápletka, centrem celého představení je hercovo tělo.

„Herec není nástrojem hry. Vytváří vlastní jevištní řeč tím, že s dramatikem konfrontuje celou svou osobnost a svůj potenciál.“²³⁶

„Někdy se říká, že SPAC je divadlo *nó* přenesené do současnosti – má sice moderní obsah, ale je vysoce stylizované a herci procházejí podobným tréninkem jako jejich kolegové v divadle *nó*. Tadaši Suzuki tvrdí, že veškerá herecká práce začíná i končí prací nohou a klade velký důraz na spodní část těla. Herecká akce v Suzukiho pojetí vychází stejně jako v divadle *nó* z podbřišku, takže zde můžeme vidět podobné pohyby a dupání jako v tomto tradičním divadle. Toto pojetí je naštěstí oblíbené mladými lidmi.“²³⁷

„Nové divadlo“ se také snažil vytvářet Terajama Šúdži (1935–1983), předčasně zesnulý, všestranný, kontroverzní umělec, zanechal úctyhodné dílo a programový odkaz, na který dodnes mnozí navazují. „Měla-li francouzská avantgarda nějakého pokračovatele v japonském divadle, pak jím byl právě Terajama,²³⁸ se svou skupinou Tendžo Saidžiki a manifestem „zábavné boudy“. Šlo o totální divadlo, groteskní, mytologické a absurdní. Neuznával realismus činohry a rozvíjel hranice jevištního projevu k imaginativním performancím, jež byly založeny na vzkříšení tělesnosti a kreativity herců. K starému dobrému chudému Japonsku (proud inspirovaný chudým divadlem Grotowského) se ve

²³⁴ Tadaši Suzuki a herecké cítění prostoru viz Vostrá, D.: Japonský tradiční dům a problematika scénického prostoru (nejen v Japonsku), *DISK* 26, prosinec 2008, s. 60–67.

²³⁵ Kalvodová, *op. cit.*, s. 265.

²³⁶ Suzuki, Tadaši in: Yukihiro Gótó, The Theatrical Fusion of Suzuki Tadashi. *Asia Theatre Journal*, vol. 6, No. 2, 1989, s. 106, podle Kalvodová, *op. cit.*, s. 253.

²³⁷ Itó, *op. cit.*, s. 151-152.

²³⁸ Kalvodová, *op. cit.*, s. 242.

svých filmech vracejí také filmoví režiséři jako Imamura Šóhei, Šinoda Masahiro a Šindó Kaneto. Mezinárodní uznání získal v sedmdesátých a v osmdesátých letech minulého století Óta Šógo a jeho Divadlo proměn.²³⁹

VI.1 Japonské taneční asociace

Divadelní reformy poskytly živnou půdu také reformám tanečním. V tomto období se začaly vyhraňovat různé žánry tanečního umění.

V Japonsku vznikla hned v roce 1945 Velká japonská taneční federace (Dai nihon bujó renmei) a o tři roky později Asociace japonských uměleckých tanečníků (Nihon geidžucubujóka kjókai), která sdružovala tanečnický baletu, moderního tance i lidového tance. Její působení se rozšířilo po celém Japonsku a roku 1956 se společnost přejmenovala na Taneční asociaci celého Japonska (Zennihon geidžucu bujó kjókai), jejímž prvním ředitelem byl Išii Baku.

V roce 1958 se svět klasického baletu separoval a vytvořil vlastní Japonskou asociaci baletu (Nihon baré kjókai). Zennihon geidžucu bujó kjókai tak dále sdružovala žánry *gendai bujó* (termín je komplikovaný, což jsem vysvětlila v II. kapitole, ale můžeme překládat jako „moderní tanec“), *sósaku baré* (mohli bychom přeložit jako „tvůrčí balet“), *modan baré* („moderní balet“) a *minzoku bujó* (lidové tance). Aby společnost dosáhla na finanční podporu ministerstva kultury a magistrátu Tokia, musela změnit svou právní formu, a proto se v roce 1972 přejmenovala na Institut moderního tance (Šadan hódžin gendaibujó kjókai), a takto fungovala čtyřicet let.²⁴⁰

VI.2 Balet po válce

Hned po válce, v roce 1946 inscenovali Japonci poprvé kompletní *Labuť jezero*. Názory kritiků se různily. V článku *Dějiny japonského baletu* v časopise

²³⁹ Brockett, Oscar G.: *Dějiny divadla*. Praha, 1999, s. 781.

²⁴⁰ Dostupné [on-line] na: <http://www.gendaibuyou.or.jp/about/summary> [cit. 4. 6. 2014].

Dance Magazine zazněly názory, že „balet by měli dělat pouze v Evropě studovaní tanečníci“, na což se ohradila kritička Šimada Hiroši, že „právě Japonci vyučení v Japonsku jsou ti, kdo má v Japonsku dělat *Labutí jezero*“²⁴¹. Zatímco moderní tanec byl doménou těch, kdo přišli z Německa, balet se stal v Japonsku doménou domácí produkce. Ke třem stávajícím souborům, Hattori Šimada ballet dan, Kaitani Jaoko ballet dan a Azuma Júsaku ballet dan, které neopustily Tokio ani během války, se připojil Tókjó ballet dan, založený Komaki Masahidem po návratu ze Šanghaje. Komaki tančil jako principal dancer v šanghajském Ballet Russes, souboru složeném z tanečníků, kteří utekli před nacismem – s Ďagilevovým souborem neměl žádnou spojitost. Proslul například v roli Petrušky, a jako jediný, kdo měl zkušenost s celým *Labutím jezerem*, jej pomohl v Japonsku inscenovat i přes to, že se mu nepodařilo získat celou partituru baletu. V hlavních rolích tehdy vystoupili Azuma Júsaku s partnerkou Macuo Akemi a Šimada Hiroši s partnerkou Kaitani Jaoko. Hrál se dvacet pět dní v kuse a úspěch tohoto představení dokládá, nakolik bylo pro Tokijčany důležitou inspirací v obnovování života města po válce.²⁴²

V roce 1950 byl Tokijský balet rozpuštěn a Komaki vytvořil vlastní soubor Komaki Ballet Company. Ostatní soubory se po válce různě přejmenovávaly, dělily a daly vznik podhoubí japonskému baletu. V hlavním městě tak vzniklo mnoho baletních souborů, z nichž žádný nebyl státem zřízený a dotovaný, a tak fungovaly výhradně na základě sponzorských darů a školního žáků. Právě tato vřelost fanoušků baletu dala příležitost růstu i takových hvězd jako Fukagawa Hideo nebo Morišita Jóko, které vyhrávali i světové baletní soutěže.²⁴³ V roce 1958 byla založena Baletní asociace, aby všechny tyto skupiny zastřešila. Do šedesátých let 20. století byl v Japonsku silný vliv ruské školy. Tanečníci odjížděli studovat do SSSR – do Moskvy nebo Leningradu –, japonské soubory zvaly pedagogy z Ruska, a díky tomu rostla úroveň klasické baletní techniky

²⁴¹ Norikoshi, *op. cit.*, s. 167.

²⁴² Norikoshi, *op. cit.*, s. 168.

²⁴³ Fukagawa Hideo – 1965 bronzová medaile ve Varně, 1969 2. místo a cena Nižinského z rukou Sergeje Lifara, 1970 sólistka komické opery ve východním Berlíně; Morišita Jóko – 1974 zlatá medaile ve Varně, 1981 smlouva s pařížskou Operou (první Japonka), 1983 partnerka Rudolfa Nurejeva, 1985 cena Laurence Oliviera v Británii (první Japonka).

v Japonsku. Mladí tanečníci se začali účastnit soutěží v zahraničí a Morišita Jóko ze souboru Tačibana se stala primabalerínou souboru Macujama ballet company a možná nejznámější japonskou balerínou na světě.

Během sedmdesátých let se stal slavným soubor Čajkovskij Kinen Tokyo Ballet company, který založil v roce 1964 Sasaki Tadacugu. Po velkém zahraničním turné se stal možná nejznámějším japonským baletním souborem. Tokyo ballet company zval významné choreografy a uváděl nové choreografie inspirované japonskou kulturou, například *The Kabuki* v choreografii Maurice Bějarta podle populární hry divadla *kabuki Kanadeho čúšingura*. Představení mělo velký úspěch. Další úspěšná představení byla například *Achievement of the Idea of Life and Spirit* od Mišimy Jukio, *M* od Maurice Bějarta, a *Seven Haiku Reaching the Moon* od Johna Neumeiera, která propojila hudbu s mluveným slovem japonské poezie *haiku*.

Od roku 1973 se v Tokiu každý třetí rok koná baletní festival, kterého se účastní světová baletní špička.

VI.3 Butó

Japonský tanec *butó* se během půl století své existence výrazně dotkl divadelní kultury nejen japonské, ale i evropské a americké. Zrozen v Japonsku směřujícím k naplnění ideálů moderní doby inspiruje se evropskou, americkou i japonskou kulturou, jejich stykem i kontrastem. Undergroundové hnutí, představující odvážnou avantgardu japonského divadla, si ve své zemi vydobylo oficiální uznání i zařazení na pravidelný repertoár městských divadel, stihlo ale již také pozorovat svůj postupný pád a ztrátu zájmu na domácí scéně. *Butó*, japonský produkt zakladatelů Hidžikaty Tacumiho a Óna Kazua, pobuřující a burcující tanec temnot, ošklivosti a tušeného lidského podvědomí, nachází v současné době větší pochopení na Západě než ve své rodné zemi.

Mnoho teoretiků, kritiků, ba i tanečníků, evropských i japonských si klade otázku, kde se vůbec vzalo *butó*, jak vzniklo. Jeho příchod působil pro nepřipravené jako šok a skandál, pro tvůrce *butó* byl jedinou možnou cestou,

v uměleckých kruzích dlouho očekávanou jiskrou či logickým krůčkem ve vývoji japonského moderního tance. Tak jako žádný umělecký proud nevzniklo ani *butó* z čisté vody, doslova naopak, jak Hidžikata říká: „Můj tanec je zrozený z bahna.“²⁴⁴

Kde tedy nabíralo *butó* svou sílu a inspiraci? Odpovědí je několik. Velkou měrou je jakýmsi pokračovatelem tradičního japonského umění, odkazující k divadelním formám *nó* a *kabuki*, zároveň silně čerpá z vlivu Západního umění všech odvětví: hudby, literatury, divadla i tance. Nejsilnějším hybným momentem v období vzniku pro něj byla politická situace, domácí i zahraniční, a nejdůležitějším zdrojem i terčem japonská společnost a Japonec – jedinec. Ideologie *butó*, dá-li se to tak nazvat, je postavena na všech filozofických a myšlenkových proudech, které se v Japonsku během 20. století proplétaly – šintoismu, buddhismu, konfucianismu, křesťanství, socialismu i nacismu – a na jejich vzájemném dialogu. Nepřehlédnutelným a nejkomplexnějším faktorem je také samotné japonské etnikum. Jak jeho charakteristické povahové rysy a postup uvědomování si své výlučnosti během 20. století, tak samotná fyziognomie japonské rasy.

Zrod *butó* ale nemůžeme vnímat odděleně od ostatních uměleckých proudů. V šedesátých letech se japonské moderní umění začíná vyvážet na Západ: Kawabata Jasunari dostal roku 1968 Nobelovu cenu za literaturu, mezinárodních úspěchů dosáhli Tanizaki Džuničiró, Mišima Jukio a Óe Kenzaburó na poli literárním, Kurosawa Akira ve filmu a Okada Kenzó v malířství. Rozvoj umělecké fotografie a filmu, který si v této době buduje čisté japonské rysy, jež nadchnou svět, je pro inspiraci *butó* nezanedbatelný. Nad snahou vyprávět příběh pomocí dialogu převládá přenos nálady prostřednictvím obrazu – tiché a pomalé záběry kamery na detaily zobrazují sondu do lidských emocí. Právě síla zastaveného okamžiku a výtvarného efektu má v japonské kultuře specifické místo, a *butó* nestojí mimo ně.

²⁴⁴ Haerdter; Kawai: II, *op. cit.*, s. 23.

Ve stejné době sílí umělecká revolta, bouřící se proti systému a apelující na společnost, aby se zastavila. *Butó* bylo jedním z hlavních proudů této revoluce.

Jak již jsem psala výše, velkým kulturně-politickým otřesem se stala v roce 1970 rituální sebevražda Mišimy Jukia, kterou chtěl vlivný spisovatel vyjádřit svůj zásadní nesouhlas se stavem současné japonské kultury slepě přejímající Západní vlivy a pohrdající vlastními tradičními hodnotami. Mišima byl blízkým přítelem a inspirátorem zakladatelů *butó*, Hidžikaty Tacumiho, kterému velmi pomohl v začátcích jeho kariéry, když se veřejně postavil za jeho kontroverzní dílo, i Óna Kazua. Není tedy divu, že k hlavním proudům umělecké revolty bouřící se proti systému se připojuje právě jejich umění:

„V Japonsku dnes vládne obrovský materialismus. *Butó* je naprosté odmítnutí materialistických hodnot. Musíme zastavit tento zrychlený pokrok. Zastavit tu rychlost,“ varuje Isamu Osuga, jeden z osobností druhé generace tanečníků *butó*, v dokumentárním filmu Edina Veleze o tvůrcích *butó* *Dance of Darkness* z roku 1989.

Historie a vývoj *butó* se zpravidla dělí na tři vlny. Počátky *butó* musíme hledat v hnutích moderního tance na konci padesátých let 20. století, především v dílech dvou tanečníků: Hidžikaty Tacumiho a Óna Kazua. První dílem tanečního tvaru *butó* (označeným tehdy jako *ankoku bujó*), byly *Zakázané barvy* (*Kindžiki*) Hidžikaty Tacumiho. Dílo bylo uvedeno v roce 1959 jako součást projektu *Setkání s 650 tanečními zážitky Tacumiho Hidžikaty (Hidžikata Tacumi 650 Dance Experience no Ka)*.²⁴⁵ Bylo založeno především na improvizaci a značně se lišilo od pozdějšího vývoje *butó*.

VI.3.1 První vlna

Hidžikata Tacumi (1928–1986) získal první taneční vzdělání ve studiu učitele Egučiho Takaja, u něhož se věnoval technikám Západního moderního tance, silně ovlivněného německým expresionismem. Již zmiňované představení *Zakázané barvy* (*Kindžiki*) se stalo odrazovým můstkem nového

²⁴⁵ Počet sedadel v divadle, kde se představení odehrálo, byl 650, název díla tedy odkazoval na přibližný počet diváků.

japonského tance, jemuž se později začalo říkat *butó*. Hidžikata jej prezentoval na šestém výročním festivalu Japonské taneční asociace v Tokiu v roce 1959. Skandální choreografie, během níž jeden z tanečníků (Óno Jošito, syn Óna Kazua) v obraze sexuálního aktu zardousil mezi stehny živého kohouta, byla inspirována homosexuálním tématem ve stejnojmenném románu soudobého spisovatele Mišimy Jukia i románem *Notre Dame des Fleurs (Panna Marie Květná)* Jeana Geneta. Zápletku tvořil „vztah mladého, sebevědomého a narcisistického muže se starším, ošklivějším, ale slavným spisovatelem. Zhuštěný do několika scén choreograf ukazuje nerovný sadomasochistický vztah – čistý, neposkvrněný, nepřikrášlený kliše tanečního pohybu, bez doprovodu hudby.“²⁴⁶ Do té doby takto veřejně neprezentovaná erotičnost a smyslnost otřásla japonským divadlem a předznamenala jeho revoluci. Velký význam také mělo použití ticha v celé choreografii. Japonská taneční asociace byla ohromena Hidžikatovou troufalostí a snažila se zastavit tuto zvrácenost hned v počátku. Byl tu ale slavný Mišima, který obhájil Hidžikatovu choreografii, a znemožnil tak odmítnutí opovážlivé, ale novátorské práce.

Profesor a taneční kritik Jamano Hakudai (*1936) však na „mistra“ vzpomíná s úsměvem na rtech:

„Hidžikata není o moc starší než já, pamatuju si, když se *butó* objevilo. Vím také moc dobře, co to bylo za člověka. Když přišel z Akity, neměl peníze, přebýval tedy u svého profesora a občas jeho věci odnesl do zastavárny, prostě chlápek, kterému nebylo pomoci. Ale vytvoření žánru *butó* je jeho velký úspěch. Kolem něj totiž byly největší mozky té doby, literáti jako Mišima Jukio. Hidžikata vůbec nebyl dobrým tanečníkem, natřel se na bílo a předváděl podivné performance, literáti kolem něj jej však začali podporovat. Kdyby nebylo jich, nebyl by ani on. Proto nikdo po něm už nedokázal to, co on. Proto je teď málo těch, kdo chtějí dělat *butó*. Kromě zahraničí.“²⁴⁷

V roce 1960 se Hidžikata objevil ve filmu *Pupek a atomová bomba (Heso to genbaku)* v režii Hosoe Eika, kde se „tělesně“ vyslovil k největší tragédii japonských dějin.

²⁴⁶ Mauk, Norbert: Body sculptures in Space. *Ballet International*, 1994, č. 8/9, s. 57.

²⁴⁷ Jamano, *op. cit.*

V šedesátých letech vytvořil Hidžikata mnoho choreografií ve stylu, jež nazval *ankoku butó* neboli temný tanec, tanec, který se nebojí nejtemnějších koutů lidské temnoty: temnoty duše i těla. Byla to například díla *Masér*, *Růžový tanec*.

V roce 1968 se významně posunul smysl jeho práce uvedením sóla *Hidžikata Tacumi a Japonec – revolta těla (Hidžikata Tacumi to nihondžin – nikutai no hanran)*. Tímto rokem také končí módní vlna *butó* v Japonsku. Hidžikata chtěl v tomto díle předložit *butó* jako tanec vycházející z japonské fyziologie, tradice a filozofie, tanec, který nepotřebuje čerpat z evropské kultury. Stejně jako v předchozích pracích zde bylo hlavním tématem násilí a erotika: „Hidžikata tančil se zlatým umělým penisem, narážeje tělem do železné desky zavěšené nad jevištěm.“²⁴⁸

V sedmdesátých letech se výraz jeho tance rozvrstňuje k „barevnějším“ tématům, ke slovu se dostává i ženský princip a tanečnice, z nichž nejvýznamnější byla Ašikawa Jóko. Celkově se Hidžikatovo *butó* přibližuje k čistotě, usmíření, něze, odříkání. Novým a velmi silným prvkem je smrt, všudypřítomná, věčná, nepřekonatelná součást našeho života. V sedmdesátých letech už se k dvěma zakladatelům přidávají další, jejich žáci a pokračovatelé. Z nich nejvýznamnější byli Kasai Akira a Maro Akadži, jejichž tvorba vycházela ze stejných myšlenek *butó*, dostala však již výrazně novou tvář.

Druhou největší osobností *butó*, která svými návštěvami ovlivnila i Západní přijetí tohoto žánru, byl Óno Kazuo (1906-2010). O dvacet let starší než Tacumi Hidžikata, kterého přežil o celou generaci, byl svědkem postupného úpadku žánru, který založil. Odešel ve věku 103 let jako živoucí legenda: ač už nechodil, ještě stále tančil – posledního potlesku na scéně se mu dostalo ještě v roce 2007! V oblasti estetiky pohybového výrazu je jeho přínos jedinečný. Narodil se v Hakodate na ostrově Hokkaidó otci rybáři a matce, po které zdědil hudební nadání (a která skvěle vařila evropská jídla). Po maturitě odešel

²⁴⁸ Ičikawa, Mijabi: Butoh. *Ballet International*, 1989, č. 9, s. 15.

studovat tělovýchovu do Tokia a stal se učitelem na střední škole. Někdy v této době konvertoval ke křesťanství a nechal se i pokřtít. Po studiích moderního tance u mistrů Išii Baku a Eguči Takaja začal sám učit tanec na dívčí škole Sošin v Jokohamě (učil tu až do roku 1980).

Už byla příležitost zmínit se o iniciačním zážitku z vystoupení španělské tanečnice Antonie Mercé y Luque, která přijela v roce 1929 hostovat do Tokia. Oslnila svým pojetím flamenca Maurice Ravela, Anatola France, Federica Garcíu Lorcu i Henryho de Montherlanta, oslnila i třiatřicetiletého Kazuo Ónoa, který jí později věnoval svou legendární inscenaci *La Argentina*, nazvanou podle jejího uměleckého pseudonymu.²⁴⁹

Dalším důležitým mezníkem pro jeho příští směřování bylo setkání s Hidžikatou v tanečním studiu průkopníků japonské moderny Eguči-Mija. V roce 1959 následuje Óno Hidžikatu do nově vzniklé Ankoku butó-ha (Družina temného tance), poznává spisovatele Mišimu, s nímž ho bude pojit hluboké přátelství, a podílí se na skandálním představení *Kindžiki* (Zakázané barvy) podle Mišimovy předlohy, útočícím na sexuální tabu japonské společnosti. V době plné pochyb o směřování konzumní společnosti se Óno stává druhým otcem nového stylu, který je dodnes uznáván jako jediná originální a pravdivá podoba *butó*, ale Mišimova sebevražda v roce 1970 v něm zanechala stopu viny: „Nikdo z Japonců nepochopil, proč si pro spáchání sebevraždy vybral tradiční způsob harakiri. Jeho beznaděj byla hluboká. Nemohl unést, že by mohla být japonská estetika znehodnocena. Občas si říkám, že by se třeba nebyl zabil, kdyby byl můj tanec krásnější. Cítím určitou vinu za jeho smrt.“²⁵⁰

Jednou z prvních úspěšných inscenací, v níž Óno tančil, byl *Stařec a moře* podle Hemingwayova románu. Byl mnohem blíže a úžeji spjat s evropským expresionismem a na rozdíl od Hidžikaty pracoval také se symbolismem. V jeho díle *Stařec a moře* například námořník vytáhne z moře mrtvou rybu. „Lidé si myslí, že jsem příliš vzdálený od skutečnosti. Vůbec ne!

²⁴⁹ Burešová 2011, *op. cit.*, s. 133.

²⁵⁰ Ohno, Kazuo: Nekonečné cvičení duše – článek z Le Monde 15. 11. 1990 bez udání autora, podle *Amatérská scéna* 1992, č. 4, s. 4-5.

Neexistuje nic realističtějšího než já, zvláště když jde o cokoli, co se týká mé práce.“²⁵¹ „Skutečné je zdánlivé a zdánlivé je skutečné.“²⁵²

Spolupráce Ónoa a Hidžikaty přinesla *butó* ideální spojení a souhru. Hidžikata Hidžikatův projev byl expresivní, násilný, provokativní až obscénní, Óno naproti tomu dojímal k slzám lyrickopoetickou, melancholickou jemností. Prvním z mnoha tanečních sól Óna Kazua, která režíroval Hidžikata, byla v roce 1967 inscenace *Lekníny* inspirovaná prvotinou Jeana Geneta *Notre Dame des Fleurs*. Hidžikata a Óno zůstali věrnými přáteli a vzájemně se inspirovali, i když už spolu později nespolupracovali. „Ačkoliv byl Hidžikata mladší než já, byl mým učitelem. On si zase myslel, že se učí ode mě. I pak, když jsme přestali pracovat spolu a vytvářeli jsme každý svůj vlastní styl, setkávali jsme se dál. O tanci jsme mluvili málo. Na toto téma jsme si vždycky vyměnili jen pár slov, která byla jakýmsi klíči pro vysvětlení pokroku v našem hledání. Oba dva jsme se zarputile stavěli proti všem technikám. V lednu 1986, v den, kdy umíral v osmapadesáti na cirhózu jater, jsem byl u něho. Ptal se mě, co si myslím o erotice. ‚Erotika je ta nejdůležitější věc v životě, a hlavně v tanci,‘ odpověděl jsem. Jen se na mě usmál a vypadal šťastně.“²⁵³

Po smrti Hidžikaty se stal Óno jediným živoucím originálem *butó* a ikonou pro všechny pokračovatele. Napsal tři knihy o *butó* a hrál v několika filmech. Jeho studio v Jokohamě zachovává svou činnost dodnes pod vedením syna Jošita. Do svých 95 let aktivně tančil, než jej nemoc připoutala na lůžko, i potom ale ještě stále dával interview a naposled se objevil na jevišti při příležitosti oslavy svých 100. narozenin v lednu 2007 v díle svého syna *Hjakkarjórán (Záplava květů)*. Většinu času sice jen seděl a tančil pouze rukama, když se ale nechal unést, plazil se směrem k publiku a hltal jejich soustředěné výrazy. Zemřel prvního června 2010 obklopen svými blízkými v Jokohamské nemocnici, na pohřební ceremonii se s ním přišlo rozloučit přes sedm set obdivovatelů.

²⁵¹ *Tamtéž*.

²⁵² Kazárová, Helena: *Butó*, in: *Taneční listy* 1991, č. 3, s. 11

²⁵³ *Tamtéž*.

Nový styl *butó* nastolilo v roce 1972 Hidžikatovo představení *27 večerů pro čtyři roční období (Šiki no tame no 27 ban)*, uváděné po 27 večerů ve starém kině v tokijské čtvrti Šindžuku. Pokřivená, vyzáblá těla, oholené lebky, nabílené obličejy a kostýmy vyrobené z otrhaných starých kimon se staly základním rysem Hidžikatova temného *butó*. U příležitosti tohoto představení nazval Hidžikata své *butó* Tóhoku kabuki, volně přeloženo jako „lidové divadlo vesnic Tóhoku“, což je možné chápat jako náznak návratu k japonským kořenům a tradicím, stejně jako exkurzi do své vlastní minulosti. Tóhoku je název regionu v severovýchodní části Japonska, kde se Hidžikata narodil, a jehož styl života ovlivnil celou jeho tvorbu: „Severovýchod existuje všude ve světě,“ tvrdil.²⁵⁴

Drsný život na venkově, který si žádá úplné sžití s nemilosrdnou přírodou a v němž se těla farmářů choulí zimou a nekonečnou prací, poznamenal velkou měrou celou Hidžikatovu tvorbu. Bída vedoucí k odloučení jeho starší sestry od rodiny (prodána na prostituci) jej inspirovala k mnoha choreografiím *ankoku butó*, postava sestry prochází jeho díly jako oběť i usmíření. Odsud také pramení jedna z metod *butó*, jež Hidžikata nazval *ganimata* (křivá noha). Jedná se o simulaci pokřivených těl japonských venkovanů, chůze s nohama do „o“ po vnější straně chodidel a se shrbenými těly. Tato nerealistická a pro tělo extrémně náročná „základní pozice“ se stala jedním z typických znaků *butó*, odkazující k „přirozené“ deformaci těla japonských chudých venkovanů a hledající taneční možnosti takového těla. Tento „sociologický“ přístup k lidskému tělu prezentoval v díle *Lidská forma (Hitogata)* z roku 1976, v němž představoval různé postavy žen a jejich držení těla jako odraz společenského postavení.

„Balet a moderní tanec skáče směrem vzhůru od země, Hidžikata vytvořil tanec, který se plíží po zemi, tanec vhodný pro japonská těla,“ říká Motofudži Akiko, tanečnice a pozdější manželka Hidžikaty.²⁵⁵

Naposled vystoupil Hidžikata na jeviště v roce 1973 jako host skupiny Dairakudakan v choreografii *Tichý dům (Šizukana ie)*. Režíroval dál představení

²⁵⁴ Fraleigh, *op. cit.*, s. 246.

²⁵⁵ Motofudži Akiko ve filmu *Dance of the Darkness*, New York 1989.

pro jiné tanečnický, například *La Argentina* pro Óna Kazua, nebo pro skupinu Ašikawy Jóko Hakutóbó. Brzy nato však bylo jeho divadlo Asbestoskan (ve tokijské čtvrti Meguro) nuceně zavřeno. Hidžikata pokračoval v režisérské práci pro Óna, systematizoval filmové záznamy svých děl, pořádal sympozia a workshopy. V roce 1985 zorganizoval první festival *butó*, na kterém se podíleli všichni významní tanečníci a pokračovatelé *butó*. Vrátil se také ke své myšlence Tohoku *kabuki* a realizoval několik inscenací propojujících taneční formy *butó* s *kabuki*. Tak vznikly jeho poslední choreografie *Projekty Tóhoku kabuki (Tóhoku kabuki keikaku)*. V roce 1986 zemřel na cirhózu jater a rakovinu ledvin. Ještě předtím však stihl sepsat svou filozofickou autobiografii *Nemocná tanečnice (Jameru Maihime, 1983)*, která dodnes svým obsahem zůstává nedořešeným problémem pro japonské umělce, filozofy i intelektuály.

Hidžikata a Óno byli věrnými přáteli, jejich práce se lišila, ale spojovala je stejná myšlenka. Navzájem se inspirovali a pomáhali si i později, kdy již tvořili každý zvlášť:

„Ačkoli byl Hidžikata mladší než já, byl mým učitelem. On si zase myslel, že se učí ode mě. I pak, když jsme přestali pracovat spolu a vytvářeli jsme každý svůj vlastní styl, setkávali jsme se dál. O tanci jsme mluvili málo. Na toto téma jsme si vždycky vyměnili jen pár slov, která byla jakýmsi klíči pro vysvětlení pokroku v našem hledání. Oba dva jsme se zarputile stavěli proti všem technikám. V lednu 1986, v den, kdy umíral v osmapadesáti na cirhózu jater, jsem byl u něho. Ptal se mě, co si myslím o erotice. ‚Erotika je ta nejdůležitější věc v životě, a hlavně v tanci,‘ odpověděl jsem. Jen se na mě usmál a vypadal šťastně.“²⁵⁶

VI.3.2 Druhá vlna

Během sedmdesátých let a úspěšné tvorby obou zakladatelů *butó* začaly tvořit ve stejném stylu také další výrazné osobnosti, které posunuly tento fenomén od individuálního přístupu k „masovějšímu“ pojetí, upevnily a sjednotily styl, kterému dnes říkáme druhá vlna *butó*. Jednou z novinek a charakte-

²⁵⁶ Kazárová, *op. cit.*, s. 4.

ristickým rysem jejich tvorby je práce se skupinou, a tedy i menší podíl improvizace na jevišti, v návaznosti na to potlačení „ich-formy“ ega jedince a vyzdvižení skupinové síly. Pokračovatelé druhé vlny *butó* sice tvořili již v sedmdesátých letech, těžištěm jejich tvorby jsou však léta osmdesátá a devadesátá a jsou také do značné míry ovlivněni stykem se Západem. Přesto, že se všichni hlásí k odkazu Hidžikaty Tacumiho, filozofie jejich *butó* leží v jiných aspektech a estetika se formuluje do velké míry podle poptávky Západu.

„Naučil jsem se nadechovat a vydechovat a stal jsem se na určitém místě velkým, je však nemožné učit tento docela osobní prožitek, zrovna tak, jak je nemožné se jej chtít naučit,“ říká o směřování nových skupin mistr Hidžikata.²⁵⁷

Výraznou osobností druhé vlny *butó* byl žák Hidžikaty Tacumiho i Óna Kazua Kasai Akira (*1943). Poprvé se objevil v Hidžikatově choreografii *Růžový tanec (Barairo dansu)* v roce 1965, o rok později tančil na jevišti spolu s Ónoem v choreografii *Ukřížovaná Panna Marie (Takkei seibo)*. Sám začal tvořit na konci šedesátých let, z jeho prací byly významné *Pozvánka na butó (Butó e no šóen, 1967)*, *Sešit chlapce (Čigo no sóši, 1968)* nebo *Tanzhauser (1969)*. V roce 1971 založil úspěšnou skupinu Tenšikan (Andělský dům), v níž vychoval mnoho vynikajících žáků.

Zatímco Hidžikata zkoumal tanec skrze deformaci těla, Kasai se snažil tancem vyjádřit neviditelný svět niterných myšlenek a pocitů člověka, jeho místo ve vesmíru a propojení s nemateriální podstatou světa. Zajímal se také o mystické tradice Japonska, Středního východu a Německa. Svůj styl nazval *seirei butó (butó svatého ducha)* a hlavní myšlenky tohoto stylu popsal ve svých knihách *Teorie andělů (Tenširon, 1972)* a *Butó svatého ducha (Seirei butó, 1977)*. S choreografiemi *Sedm pečetí (Nanacu no fúin, 1973)* a *Brána zasvěcení (Dendžu no mon, 1974)* podobnou popularitu, jakou měl v té době Hidžikata. V sedmdesátých letech se začal zajímat o antropozofii Rudolfa

²⁵⁷ Haerdter; Kawai II, *op. cit.*, s. 23.

Steinera, ve které našel mnoho odpovědí na otázky, jež hledal v *butó*.²⁵⁸ Právě propojení fyzického těla s duševním a duchovním nacházel Kasai v tanci. Jeho další inspirací byla eurýtmie, kterou jel v roce 1979 do německého Stuttgartu studovat. V roce 1994 vytvořil první představení *butó Seraphita*, které v sobě slučovalo improvizální styl *butó* a eurýtmii.

Druhá významná osobnost druhé vlny *butó*, Maro Akadži (*1943), původem herec, založil v roce 1972 skupinu Dairakudakan (Skupina Velkého velblouda) s vizí spojení herectví a *butó* do nové divadelní formy. Skupina debutovala představením *Dance Love Machine*. Jejími členy byli později významní tanečníci a choreografové *butó*. Po Maru Akadžim to byl Amagacu Ušio (který později odešel k Sankaidžuku), Ósuga Isamu (později založil Bjakko ša, která byla rozpuštěna v roce 1994), Tanigawa Tošijuki, Bišop Jamada (ze školy Hokuho *butó*), Murobušio Kó (který se později přestěhoval do Německa se skupinou *Butó-ha-sebi*) a Tanimura Tacuro. Významnými inscenacemi skupiny Dairakudakan byly *Falická mytologie (Kótai Kógan, 1973)* a *Zlatá rybka božské hry (Rančú šingi, 1975)*.

VI.3.3 První kontakty *butó* se Západem

V sedmdesátých letech bylo *butó* v Japonsku neaktivnější, rodila se nová forma a každé nové představení bylo manifestem. A právě na konci sedmdesátých let bylo *butó* představeno evropským národům. Óno Kazuo, Sankaidžuku a Tanaka Min se objevili na festivalu v Nancy v roce 1980 a zájem o *butó* rostl. Tedy v době, kdy byla uvedena na scénu *May B* Maguy Marinové, *Flower* Lindsay Kempové a některá díla Piny Bauschové. Francouzská kritička Lise Brunelová nazvala tyto práce expresionismem v tanci: „Vznik expresionistického tance může být vysvětlen různými způsoby, nejdůležitější

²⁵⁸ Jedním z fundamentů antropozofie je totiž víra v reinkarnaci (stejně jako v buddhismu, hlavním filozofickém proudu Japonska), která předpokládá existenci duchovního světa, odkud přichází lidské „já“, aby se vtělilo. Ke své argumentaci využívají antropozofové zkušenosti lidí, kteří přežili klinickou smrt a shodně popisují jisté fenomény jako například cestu tunelem, lehkost bytí a radost, znovuprožití si života ve zkratce apod. K obrazu „putování“ v době klinické smrti Steiner přirovnává obraz spícího člověka – ve snu se odděluje astrální tělo od těla éterického a fyzického. V okamžiku biologické smrti se od fyzického těla odděluje i tělo éterické (jistý druh energie).

ale je, že lidé pochopili, nakolik rozum násilně omezil tanec a svázal jeho formu do stereotypu, a rozhodli se protestovat.“²⁵⁹

První doložené představení *butó* se v Evropě odehrálo v lednu 1978 v Paříži. Na první večer představení *Poslední ráj* skupiny Ariadone vzpomíná Jošioka Jumiko:

„Hned první večer nás odtamtud vyrazili. Diváci po nás plivali a znechuceně odcházeli. Majitel řekl, že mu kazíme tržbu a odmítl nám zaplatit. Zůstali jsme zcela bez prostředků. Vrátit jsme se však nemohli. Byli jsme první *butó* skupina v Evropě a všichni čekali, jak dopadneme... Naštěstí se nás ujali nějací známí. Ubytovali nás u sebe a po čase sehnali i divadlo na okraji města. Přes den jsme umývali nádobí a večer jsme hráli. Zpočátku na nás chodilo deset, dvacet diváků, po třech týdnech však bylo vyprodáno. Někteří přišli až dvacetkrát za sebou. Objevili se i novináři, hodně se o nás psalo. Do Paříže vtrhla nová móda *butó*.“²⁶⁰

O tomto představení v Nouveau Carre Théâtre se zmiňuje pařížský L'Express Magazine (únor 1978): „...zneklidňující ponor do metamorfóz a tázání se lidského těla, jdoucí až k prvopočátkům trýzně. Fascinující... Nic takového jsme předtím zkrátka neviděli.“²⁶¹

V září stejného roku přijela do Paříže i Ašikawa Jóko, jejíž představení mělo být součástí výstavy *Ma – Čas a prostor Japonska* v rámci Podzimního festivalu. O jejím tanci psal Alain Jouffroy: „Síla její komunikace je tak intenzivní, že diváci cítili, jak se jim chvějí těla a slzy jim nečekaně stékaly po tváři. Všechno explodovalo najednou. Vedoucí charakter výstavy – disciplína, strohost a jemná rezervovanost – mizí tváří v tvář výbuchu emocí, záchvěvy strachu, mrkající víčka jsou najednou vystavená palčivému slunci, tlukot srdce sevřen skličující prázdnotou. Každý z přítomných zažívá skutečný pocit osamění, izolace, jakou nikdy předtím nezažil.“²⁶²

Ašikawa Jóko byla tanečnicí Hidžikatovy skupiny téměř od počátku jejího založení. Pracovala s ním dvacet let a mohli bychom ji nazvat pokračovatelkou

²⁵⁹ Ichikawa, *op. cit.*, s. 19.

²⁶⁰ Hulec, Vladimír: *Butó – život na okraji. Svět a divadlo*, 1991, č. 1, s. 67.

²⁶¹ Kuniyoshi, Kazuko, in: L'Express Magazine, Paris (únor 1978), s. 11.

²⁶² *Tamtéž*.

Hidžikatova stylu, neboť věrně předává dál mistrův odkaz. Se svou skupinou Hakutóbó pravidelně cestuje do Evropy i Ameriky. Její *butó* je jemné, citlivé, ale zároveň syrové a pobuřující. *Plovoucí vesnice (Nagareru Mura)* uvedená v roce 1992 v New Yorku je téměř manifestem potlačení ega. Hidžikata režíroval v období let 1974–1976 šestnáct děl pro Hakutóbó. V lednu 1987 inscenovala Ašikawa dlouhou sérii *Skin Clock for those wishing to become a dog (Inu ni naru tame no hifu dokei)*.

Byl to ale Óno Kazuo, který Západ svým *butó* opravdu oslnil. Jeho choreografie *La Argentina*, vytvořená v roce 1977 k počtě slavné španělské tanečnice flamenca, zaujala producenta Festivalu v Nancy a v roce 1980 se s touto choreografií objevil Óno Kazuo v Evropě. Antonie Mercé y Luque, přezdívaná „Argentina“, byla ve dvacátých letech hvězdou evropských tanečních produkcí, obdivoval ji Maurice Ravel, Anatole France, Federico García Lorca i Henry de Montherlant. Na svých cestách se objevila také v Japonsku, v císařském divadle v Tokiu, kde ji měl možnost Óno vidět.

„Nikdy jsem na ni nepřestal myslet. Když mi bylo sedmdesát dva let, cítil jsem, že jsem hoden jejího umění. Tančím pro ni už třináct let a jsem pořád stejně šťastný. Často měním kostým – šaty jsou někdy bílé, někdy černé, někdy zas fialové. Diváci, velmi staří diváci, kteří ji znali, tvrdí, že ji vidí tančit, když jsem na scéně. A přitom nemám v úmyslu se s ní srovnávat. Ale *butó* a *flamenco* mají stejnou divokou vnitřní sílu, stejnou schopnost vyjádřit hodně tělem, které se hýbe málo. Ta neuvěřitelná energie *La Argentiny* mě pronásledovala celý život.“²⁶³

Od října 1989 do února 1990 probíhal v Amsterdamu projekt *Relations*, jehož cílem bylo pomoci odpovědět na otázku, jaké existuje spojení mezi *ausdrucksanz*, poválečným neo-expresionismem a *butó* v experimentálním tanci. Projekt vyústil v padesátku představení a tvůrčích dílen, které kromě jiných umělců vedl i Óno Kazuo, součástí byly také veřejné diskuse, výstavy a promítání. Představili se tu vedle sebe: Óno Kazuo, Ikeda Carlotta, Ašikawa

²⁶³ Ohno, *op. cit.*, s. 5.

Joko, a jejich evropští následovníci Pierre Paolo Kos, LeÓnore Welzien a Theo Janssen, Rooms Anny Sokolow.

Pražští diváci měli možnost vidět slavného zakladatele *butó* jedinkrát: Óno navštívil Prahu poprvé a naposledy v listopadu roku 1990, kdy ve dvou dnech předvedl dvě různé choreografie. Zastavil se tu se svým synem Jošitem po svém turné po Evropě a USA, kde sklídl všeobecný úspěch hlavně s inscenací *Lekníny (Suiren)*. Druhé pražské představení byla novinka *Květina, Ptáci, Vítr, Měsíc*.²⁶⁴ Dlouho zůstávalo jeho výjimečné vystoupení, které zanechalo v pražských divácích hluboký dojem, jedinou ukázkou poskytující možnost srovnání s představeními *butó* Tanaka Mina.

Festival v Nancy odstartoval také slávu skupiny Sankaidžuku. Její zakladatel, Amagacu Ušio, studoval původně balet a metodu Marty Grahamové a v roce 1972 se připojil k Maroově skupině Dairakudakan. Po třech letech ji však opustil a založil vlastní skupinu Sankaidžuku. Jedním z prvních představení bylo *Šoriba (Továrna na zpracování surovin, 1979)*, odehrávající se pod širým nebem. Mělo být reminiscencí na starý šintoistický taneční obřad *kagura*, jehož mystika a síla Amagacua od malička přitahovala. Díky velkému úspěchu na turné Evropou v roce 1980 získal smlouvu o spolupráci s Théâtre de la Ville v Paříži, aby zde vytvořil alespoň jednu choreografii každé dva roky. Tak vznikala díla jako *Džomonšo (Pocta prehistorii, 1982)*, *Necu no katačí (Forma horka, 1984)*, *Rannecu (Teplota vajec, 1986)*, *Šidžima (Tichost, 1988)*, *Omote (Líc, 1991)* nebo *Juragi (Houpání, 1993)*. Většina z nich byla inspirována japonskou mystikou, šintoismem i buddhismem, je v nich však také cítit silný vliv evropského divadla. Jeho choreografie stírají hranice mezi výtvarnou a divadelní stránkou představení, kladou důraz na prokomponovanost všech pohybů a divadelnost. Styl Sankaidžuku bývá často označován za *post-butó*, Amagacu je sám označuje za „choreografické *butó*“. Na rozdíl od evropského tance je v jeho díle vidět velký rozdíl v „bezpohlavnosti“ tanečnicků i koncepcie choreografie. Není zde totiž kladen důraz na rozdíl pohlaví, jakékoli napětí

²⁶⁴ Před 150 lety neexistoval jednoslovný termín pro „přírodu“, pravidelně se označovala básnickým souslovím *kačófúgecu*, neboli „květiny, ptáci, vítr, měsíc“. S restaurací Meidži se pro „přírodu“ začal používat pojem *šizen*, který tradičně označuje spíše „přirozenost, spontaneitu“.

pramenící z kontaktu opačných pohlaví je eliminováno. V tomto přístupu je zřetelně vidět rozdíl mezi Amagacuem a jeho evropskou současnici, Pinou Bauschovou. Oproti první vlně *butó* je v Sankaidžuku víceméně popřena také individualita tanečníků a proti ní upřednostněny homogenita a síla skupiny.

„Hubené, nahé postavy na jevišti vypadají spíše jako holé, mutantní kočky,“ napsala jedna japonská kritička Nonoko Kurihara po představení v roce 1984.²⁶⁵ Jiný japonský kritik *butó* Góda Nario tvrdí, že Sankaidžuku „dává příliš mnoho, a pro hru diváka tu nezůstává místo... Totální umění je totalitní. Můžeme se naučit být šťastni s tím, co je nedokončené a nedokonalé.“²⁶⁶

Evropský divák však názor japonské kritiky nesdílí – odlišnost jevištního tvaru je pro něj natolik zásadní, že malý prostor pro fantazii nevnímá. Choreografie *Džomonšo* (1982) byla jednou z prvních, která získala *butó* mezinárodní renomé. Čtyři tanečníci se na začátku spouští po lanech dolů na jeviště, hlavou napřed. Tato nepřirozená poloha má symbolizovat zrození. „Tanečníci často vypadají jako mutanti nebo stvůry ve světě směřujícího spěšně k zániku.“²⁶⁷

Právě tímto představením si skupina Sankaidžuku podmanila celý svět. V roce 1984 se vydala do Ameriky a na uměleckém festivalu při olympijských hrách v Los Angeles získala spolu s Pinou Bauschovou zlaté medaile.²⁶⁸ O rok později předvedla skupina jedinečnou performanci na mrakodrapu v Seattlu. Tanečníci, stejně jako v divadle, viseli hlavou dolů upevněni na závěsných lanech v šestém patře mrakodrapu. Tehdy se však tanec *butó* proměnil v opravdový tanec smrti. Jednomu z tanečníků, Takedovi Jošiukiovi, se přetrhlo lano a po pádu na místě zemřel.²⁶⁹ Bohužel i tato událost měla velkou „zásluhu“ na rostoucím věhlasu Sankaidžuku v Západních zemích. Amagacu Ušio mu věnoval další svou choreografii *Rannecu*, v níž se zabývá otázkami zrození a smrti a křehkosti našeho těla i života, které přirovnává k vaječné skořápce.

²⁶⁵ Fraleigh, *op. cit.*, s. 73.

²⁶⁶ *Tamtéž*, s. 176.

²⁶⁷ Au, Susan: *Ballet and modern dance*, 2002, s. 198.

²⁶⁸ Hulec, Vladimír: *Temný tanec. Svět a divadlo*, 1991, č. 1.

²⁶⁹ Osudné datum představení bylo 10. září 1985.

S rostoucími znalostmi o *butó* již kritici začínají vnímat rozdíl mezi tradičními představiteli *butó* a Sankaidžuku. „Produkt choreografické práce Amagacu Ušio a skupiny *butó* Sankai Juku je úchvatný hybrid vývoje pozdního 20. století v divadle, tanci a jevištním designu... zastírá hranice mezi tancem a divadlem.“²⁷⁰

V roce 1981 zavítala skupina také na divadelní festival do polské Vratislavi s představením *Kinkan šónen (Chlapec s čínskými pomeranči, 1978)*. Bylo to poprvé, kdy se také komunistická část Evropy měla možnost seznámit s *butó*.

„Ušio byl jedním z prvních, který setřásl prach avantgardy ze svých bot, zakryl těla a začal hledat balance (harmonii, rovnováhu) s formami současného divadla, které by přivedly Sankaidžuku blíže k – proč ne? – Petru Brookovi nebo Bobu Wilsonovi.“²⁷¹

VI.3.4 Butó jako japonský vývozní artikl pro Západní publikum

Nová generace tanečníků *butó* a skupin, které založili, byla silně poznamenána stykem se Západem. Od osmdesátých let se stalo *butó* dalším vývozním artiklem Japonska, představení byla součástí mezinárodních tanečních festivalů, někteří choreografové dostali angažmá v evropském divadle. Reakce Evropy a USA v mnohém ovlivnily další umělecký vývoj těchto skupin, tanečníci sami vědomě i nevědomě přejímali evropské divadelní metody. Tak se postupem času stalo z *butó* „*postbutó*“, navazující formálně na své předchůdce, v některých znacích však překračující či odporující jejich původním záměrům. Důraz na improvizaci, niternost a pravdivost pohybu bez zbytečných efektů, revolta japonského těla, inspirace přírodou i individuální projev tanečníka, to vše postupně vzalo zčásti za své.

V roce 1982 byly poprvé pozvány japonské skupiny na American Dance Festival. Pouze skupina Dairakudakan však zaujala kritiku více, její představení

²⁷⁰ Fraleigh, *op. cit.*, s. 67.

²⁷¹ Adolphe, Jean-Marc: The mythological modernity of Ushio Amagatsu. *Ballet International*, 1994, s. 8 a 9, s. 63.

prý byla přirovnávána k Hieronymu Boschovi.²⁷² Velkým úspěchem byla Maroova choreografie *Příběh nadpřirozeného grošovaného mořského koníka* (1982), v němž Maro putuje při hledání legendárního koně mořem a pustou krajinou a ostatní tanečníci představují duchy a truchlící pozůstalé. Uvedení tohoto díla na festivalu v Avignonu ve venkovním divadle vyústilo v opravdové drama. Během představení strhla bouře kulisy, tanečníci však přesto nepřestávali tančit a padající kulisy ještě podpořily apokalyptický dojem představení.

Od roku 1980 hostuje pravidelně v Evropě i v Čechách snad nejznámější tanečník *butó*, původem úspěšný basketbalista, Tanaka Min, který se v roce 1966 rozhodl radikálně změnit svůj život a věnovat se modernímu tanci. Po vzoru evropské moderny inscenoval několik představení a v roce 1981 založil skupinu Maidžuku. Domovskou scénou se mu stalo tokijské avantgardní divadlo Plan B. Pro jeho prkna vytvořil tzv. *Tělesnou klimatickou laboratoř* (*Šintai kišó kenkjúdžo*), jakousi meteorologii těla, v níž se snažil převést rozmarnou přírodu do řeči těla. V roce 1984 se poprvé setkal s *butó* a začal spolupracovat s Hidžikatou na představení *Základní taneční škola lásky* (*Renai butóha teiso*).

Pro svůj tanec hledal inspiraci v přírodě a v životě venkovských lidí. Aby mohl zkoumat život spjatý s přírodou lépe, založil si farmu ve vesnici Daibo v Hakušu v prefektuře Jamanaši, kam se přestěhoval s celou svou skupinou. Zde, v podhůří Japonských Alp, pěstoval vlastní zeleninu, choval slepice a pořádal workshopy *butó*. Od roku 1980 hostuje pravidelně v Evropě, dvě choreografie si u něj přímo objednala i pařížská Opéra-Comique: *Je možné zatančit krajinu?* (*Peut-on danser dans une Paysage?*) v roce 1987 a *Svěcení jara* (*Le Sacre du Printemps*) v roce 1990. Stejně pravidelně hostuje i v Praze. Evropský úspěch mu umožnil pracovat s významnými umělci té doby (Karel Appel, Richard Serra, Cecil Taylorová, Milford Graves, John Cale, Meredith Monková, Iva Bittová aj.). S dirigentem Ozawou Seidžim vytvořil inscenaci Orffovy scénické kantáty *Carmina burana*. Tanaka a jeho skupina Maidžuku tančili v inscenaci Stravinského *Oidipa Rexe* v režii Julie Taymorové. Z dalších

²⁷² Kuniyoshi, *op. cit.*, s. 11.

operních spoluprací to byly například *Venuše a Adonis* Wenera Hertze a *Příběh vojáka* pro Kunitači Ongaku Daigaku (Hudební univerzita Kunitači) v Tokiu. K jeho choreografickým cyklům poslední doby patří *Poe-project*, jehož libreto napsala Susan Sontagová, *Grimm Grimm* (tři pražské a dvě japonské verze) a *Hosté z temnot* (inspirované cyklem *Los Caprichos* Francisca Goyi).

Jeden z bývalých členů skupiny Dairakudakan, Ósuga Isamu, si také po odchodu založil svou vlastní skupinu, a tak v roce 1980 zrodila skupina Bjakkoša. O jejím zaměření Ósuga říká: „Většina skupin se snaží tanec redukovat a koncentrovat, my chceme jeho tvar rozšířit, začlenit do něj jiné vlivy. Divadla omezují diváky, proto často tančíme na ulici. Narodil jsem se v Hirošimě, moji rodiče jsou oběťmi radiace, a když jsem byl malý, často mi popisovali zážitky z bombardování.“²⁷³

Z toho zážitku vznikla například choreografie *Občanské války*. Skupina téměř nahých tanečníků v lese předvádí bolest, strach, agresi a šílenost války. S pompézními kostýmy a rekvizitami křiklavých barev a zvuků ukazuje lidi jako vzteklou zvěř, která už ignoruje vřavu kolem sebe, nehledí na ostatní a pouze sleduje svůj vlastní malicherný cíl. Z dalších představení jmenujme například *Pochodeň*, *Stříbrné zrno* nebo *Pět kruhů*. Skupina se rozpadla v roce 1994.

V roce 1983 odjela na turné do Evropy tanečnice Jamada Secuko a byla velmi vřele přijata. Brzy je zvána po celém světě, pracovala v Avignonu, Barceloně, Soulu, Londýně, Sankt Petěrburgu, Bukurešti i New Yorku. Z jejích tehdejších prací byla nejúspěšnější *Crystal Vagina* (1983). Jamada Secuko (*1950), jedna z mála dodnes aktivních choreografek, studovala drama na Univerzitě Meidži a poté *butó* u Kasaie Akiry ve skupině Tenšikan. Vytvořila díla jako *Lilac Garden* (1977), *Balance of Ships* (1980), *Lion Heart* (1982). V roce 1983 odjela na turné do Evropy, kde byla velmi vřele přijata. Od té doby je zvána po celém světě, pracuje v Avignonu, Barceloně, Soulu, Londýně, Sankt Petěrburgu, Bukurešti i New Yorku. Z jejích pozdějších prací jsou významné

²⁷³ Isamu Osuga ve filmu *Dance of the Darkness*, New York 1989.

Crystal Vagina (1983), *Father* (1994), *Forests*, *Gathering honey from the Moon* (1995). Založila taneční skupinu Biwa kei.

Je sice pokračovatelkou tradice *butó*, v jejím tanci se však objevují i znaky evropského moderního tance a baletu, proti kterým první vlna *butó* bojovala; dá se tedy říci, že slučuje tradiční *butó* s jeho nástupcem, *postbutó*. „Estetika Jamady nešokuje tak jako původní *butó*. Spíše zmírňuje, uklidňuje a hojí.“²⁷⁴

Ve stejném roce přijeli do Ameriky také manželé vystupující pod značkou Eiko and Koma (Ótake Eiko /*1952/ a Ótake Takaši /*1948/), kteří se spolu vydali i na cestu *butó* studiem u Hidžikaty Tacumiho i Óna Kazua. V roce 1972 si založili dvoučlennou skupinu Eiko a Koma, jejíž premiérou bylo *White dance* (1972) v německém Mnichově, kam se vydali studovat německý taneční expresionismus. Jejich práce natolik zaujala evropské publikum, že vyhráli cenu na tanečním festivalu v Kolíně nad Rýnem a byli pozváni také do New Yorku. Obrovský úspěch je podnítil k odchodu do USA, kde nadále tvořili své duety. Podle Jochena Schmidta tvoří Eiko a Koma „plot mezi estetickým světem Východu a Západu“.²⁷⁵

Rok 1985 byl americkým debutem tanečnice Nakadžimy Nacu, která přijela do Montrealu se svou skupinou Muteki a s představením *Niwa (Zahrada)*. Její výstup *Ducha prý* silně evokoval *Tanec čarodějnice* Mary Wigmanové.²⁷⁶

Rok 1985 byl pro *butó* jistým mezníkem. Festival, který uspořádal Hidžikata v Tokiu, představil *butó* široké veřejnosti a doposud undergroundové hnutí získalo statut oficiální avantgardy. Přilákal do Japonska také ze Západu mnoho novinářů. *Butó* se objevovalo na scénách předních divadel několikrát za týden. (V roce 1988 se počet děl vztahujících se k *butó* blížil stovce.) Už tehdy vyjádřil Hidžikata svou obavu o *butó* tváří v tvář širšímu přijetí: „Butó, o kterém

²⁷⁴ Fraleigh, *op. cit.*, s. 220.

²⁷⁵ Schmidt, Jochen: The individual as Microcosm, in: *Ballet International /Tanz Aktuel* 1989, č. 11, s. 18.

²⁷⁶ Schmidt, *op. cit.*, s. 45, 51.

se mluví retrospektivně a svět mu dává zelenou, je nyní v kritickém bodě. Mým záměrem není vycestovat z Japonska, ale vrátit se znovu do Tóhoku.“²⁷⁷

Na rozdíl od svých žáků a kolegů, Hidžikata Tacumi nikdy neopustil Japonsko. Jeho revolta byla od počátku adresována zejména Japoncům. Jeho tanec měl být čistě japonský, zbavený nánosů jiných kultur, návratem k „japonskosti“ života i kritikou přejímání cizích vlivů.

Evropský *Dance Magazine* (z května 1988) také reflektuje tokijský *butó* festival ze srpna 1987, rok po Hidžikatově smrti, pořádaný k uctění památky mistra *butó*. Festival byl veden Ašikawou Jóko, která pracovala s Hidžikatou nejdéle a nejintenzivněji, svá díla zde uvedli i Kasai Akira, Išii Micutaka, Motofudži Akiko, Tanaka Min, Maro Akiko a Dairakudakan a na závěr samozřejmě Óno Kazuo se svým synem. V Tanakově choreografii se objevili také nejaponští tanečníci.²⁷⁸

V roce 1988 vychází v Berlíně sborník esejů *Butó, rebélie těl*. Německá taneční veřejnost se tak poprvé vyslovuje k fenoménu *butó* a jeho průniku do Evropy. Některé statě byly přeloženy a uveřejněny v českých časopisech.²⁷⁹

Butó bylo japonským originálem, který vznikl v postmoderní společnosti, v době, kdy Evropa hledala nové divadelní i taneční vyjadřovací prostředky jako nástavbu za „modernu“. Ohromil Evropu i Ameriku, přestože byl v Japonsku spíše minoritním, undergroundovým žánrem. Dnes *butó* v Japonsku přežívá jen díky aktivitě několika málo skupin, které se živí především organizováním turné po Evropě či Americe. Přesto mělo na tvorbu současného uměleckého tance obrovský vliv, jak v oblasti estetiky, tak v přístupu k tělu či tvorbě pohybu.

V době svého vzniku a hledání silného pohybového výrazu spolupracovalo také úzce s herci nonverbálního divadla, které zpětně ovlivnilo.

²⁷⁷ Kuniyoshi, *op. cit.*, s. 13.

²⁷⁸ Stein, *op. cit.*, s. 44–47.

²⁷⁹ *Amatérská scéna* 1992, 1993.

VI.4 Pantomima

Pantomima je v dnešním Japonsku žánrem spíše minoritním, v době vzniku *butó* však vzhledem k vzájemnému vlivu neopominutelným. Poprvé pantomimou oslnil Japonsko Marcel Marceau v roce 1955. Rok poté zazářil Oikawa Hironobu, který ovšem přivezl z Evropy jiný styl, a byl proto chvíli považován za nepravou náhražku. Oikawa učil pantomimu i balet, jeho žák Sasaki Hirojasu si postavil vlastní mimické studio. Zde vyučoval moderní tanec například Óno Kazuo. Tak se setkala pantomima s *butó*, Sasaki i Oikawa tančili v několika představeních Hidžikaty Tacumiho, sám Hidžikata například našel v těžké finanční době útočiště u slavné mimky Jonejamy Mamako.

Pod vedením Jošidy Kenkičiho (1897–1982), který byl vedoucí osobností Šingeki undó (Hnutí za nové divadlo) a stál i při zrodu moderního divadla Cukidži šógekidžó, vznikla Japonská mimické asociace (Nihon maimu kjókai). Jošida byl také prezidentem Asociace scénografů (Butai bidžucuka kjókai) a vytvářel scénografie pro pantomimu, *butó* i moderní tanec. Jeho typografická a plakátová tvorba ovlivnila i dnešní generaci.

Je jasné, že německý expresionismus se zaměřil na výrazovost tance, vyjádření emoce tělem spíše než důraz pouze na estetické hodnoty, což je pantomimě velmi blízké. Když se v roce 2002 pořádalo výročí 45 let od smrti pionýra japonského moderního tance Išii Bakua, bylo při této příležitosti uváděno mnoho z jeho rekonstruovaných děl.

„Připomínala spíše gymnastiku, sborové cvičení nebo pantomimu... Při výstavě fotografií, o kterých jsem si myslel, že zobrazují předválečné Bakuovy choreografie, se vedle mě zastavila maminka s asi desetiletou holčičkou, které při pohledu na jednu fotku prohlásila: ‚Hele, tohle to jsem nedávno tančila!‘ – ‚Proboha, tohle teď ještě někdo dělá?‘ uklouzlo mi málem.“²⁸⁰

V osmdesátých a devadesátých letech nahradily pantomimu taneční žánry jako break dance, rock, robotto dansu, a pantomima se stala základním uměním spíše jen pro komediální herce a baviče v TV, například Gámaru Čoba,

²⁸⁰ Norikoshi, *op. cit.*, s. 204–205.

tzv. silent comedy. V této pasivní podobě přežívá dodnes, i když se v poslední době probouzí díky přicházející vlně nového cirkusu.

VI.5 Od modern dance ke contemporary

„Velký vliv na vývoj japonského moderního tance měla Marta Grahamová, která sem v roce 1954 přijela jako vyslanec z Ameriky se svým souborem. V této době se Japonsko ještě docela nezotavilo z prohrané války, stále vládli nedostatek potravy, v této době vidět něco takového, všichni jsme věděli, že moderní tanec se musí ubírat tímto směrem. Základ tanec Grahamové ležel v Německu. Ale ona měla velký zájem o východní Evropu... Pro Japonce velmi blízké. Ale technika se velmi lišila. Proto najednou měli všichni pocit, že to, co dosud dělali, je špatné, a měli by to dělat jako Grahamová.

Bylo mi tehdy 18 let. Byl to šok. Z jeviště sálala obrovská síla. Ona sama tancovala. Ten pocit, že japonský moderní tanec je úplně mimo, nás zaplavil všechny. Bylo to období studené války mezi USA a SSSR. Japonsko chápalo pozice obou stran a trochu se ztrácelo v tom, koho by mělo podporovat. V roce 1957 přijel New York City Ballet, v roce 1958 ruský Bolshoi balet, oba přivezli mnoho choreografií – Japonsko se stalo jakýmsi kulturním bitevním polem. Ale za to jsme opravdu vděční. Japonští producenti se začali rychle v situaci orientovat a zvali další přední evropské taneční soubory jako Královský balet, pařížskou Operu atd. A stále přijížděly další a další velké baletní soubory. Zvali se stále noví hosté, Japonsku se rozšířily obzory i znalosti, ale japonský tanec neměl moc prostor se samostatně vyvíjet.“²⁸¹

To, čemu se říkalo se po válce *gendai bujó*, bylo stále založeno na rodovém systému a pevných svazcích mezi mistrem a jeho žáky. Japonci téměř nepoznali jiný způsob výuky než jeden na jednoho – tedy soukromé lekce *keiko* pro jednoho žáka. Tento systém výuky, zaběhnutý u tradičních umění, přenesli i na moderní tanec. *Kontenporarí* (contemporary) se tedy v Japonsku

²⁸¹ Jamano, *op. cit.*

označovalo to, co se tomuto systému nějakým způsobem vymykalo a rozvíjelo vlastní cestou.

Bohužel v šedesátých letech vzhledem k hodnotě jenu byly letenky do Evropy natolik nedosažitelnou záležitostí, že jen velmi málo odvážlivců bylo schopno vycestovat za hranice Japonska kvůli studiu tance. A proto nebyla jiná možnost než se učit od těch, kterým se tato mimořádná cesta poštěstila. Navíc do roku 1964 bylo nutné zvláštní povolení pro výjezd na studijní cestu z Japonska. Teprve v sedmdesátých letech se některé letecké společnosti osamostatnily a začaly nabízet levnější letenky, které umožnily studentům svobodněji cestovat. Ti se pak vraceli do Japonska se studijními i praktickými zkušenostmi z navštívených souborů a začali formovat generaci současného tance.

Pojmenování tanečního žánru jako „contemporary“ nalezneme po celém světě, to, co si však pod tímto označením můžeme představit, se v každé taneční kultuře liší.²⁸² Mluvíme-li v Japonsku o *kontenporarí*, jedná se sice o japonský přepis anglického slova contemporary, které už získalo v oblasti tance své konkrétní konotace a je používáno jako označení tanečního žánru či stylu, v Japonsku je však brát tento kontext s rezervou a chápat jej tak, jak jej vnímají Japonci.

„Jak už jsem napsal v knize *Hrubý průvodce současným tancem (Kontenporarí dansu tettei gaido, 2003)*, podle mě začal kontenporarí dansu v roce 1986. Základní předpoklady pro tuto úvahu jsou tyto: za prvé, v roce 1986 v Japonsku poprvé vystoupila Pina Bauschová, která přetvořila koncept moderního tance v myšlenku tanečního divadla²⁸³. Za druhé, v tomto roce Tešigawara Saburó vyhrál v Bagnolet (městečko v Île de France) cenu na choreografické soutěži, a tak mohl být japonský moderní tanec předveden světu i z jiné perspektivy než *butó*. Navíc v tomto roce i symbolicky umřel zakladatel

²⁸² Norikoshi, *op. cit.*, s. 128.

²⁸³ Samotná tvorba Bauschové nemá v evropském kontextu s konceptem contemporary dance užší souvislost, ale pro Japonsko znamenala jednu z prvních inspirací pro změnu vnímání moderního tance, jak jej přivezl do Japonska od Dalcroze a modernistických tanečních hnutí Išii Baku v třicátých letech.

butó Hidžikata Tacumi. Od té doby se kontemporarí mohl rozvíjet nezávazně na moderním tanci nebo tradičním *bujó*.²⁸⁴

„*Kontenporarí* překonal tematický (narativní, obsahový) tanec i tanec abstraktní, obojí spojil, přidal každodenní pohyby a už tu byl.“²⁸⁵

VI.6 Společenský a zábavní tanec po válce, tanec v barech a na ulicích

Po válce se boom společenských tanců vždy střídavě probouzel a skomíral. V roce 1946 byly opět postaveny nebo opraveny taneční haly, kde se za třicet jenů mohl pán koupit lístek na jeden tanec s dámou. Ale co bylo novinkou, bylo studio Nakagawy Saburóa (1916–2003), původně tanečníka stepu. Jeho sériově řazené taneční haly měly upoutávky na většině nádraží mířících do Tokia. To, co se dnes označuje jako *šakó dansu* (doslova přeloženo „společenský tanec“), je mix *sóšaru dansu* (anglický přepis „social dance“), *bóruúmu dansu* (anglický přepis „ballroom dance“) a *kjógi dansu* (závodní tanec).²⁸⁶ Protože ale až do roku 1984 byl nezletilým (pod 21 let) zakázán vstup do tanečních hal, nemohly mít tyto tance výukový charakter etikety a společenských mravů jako v Evropě.

Po válce byl v Japonsku velmi populární tanec *žiruba*. *Žiruba* je japonská zkomolenina a zkratka anglického *Njújóku džittá baggu* (newyorský hmyz kroutící se po zemi; *džittá baggu – džitaba – džiruba*)²⁸⁷. Pak přišla samba, mambo, rock-and-roll, blues, chachacha, calipso, dodonpa, twist atd. Nahrávací společnosti vždy společně s Nakagawou Saburóem rozhodli, jaký taneční krok bude trendem dalšího roku, a společně jej propagovali (nahrávky hudby, popis kroků v časopisech s ilustracemi, inzerce, speciální výukové kurzy atd.).²⁸⁸

²⁸⁴ Norikoshi, *op. cit.*, s. 136.

²⁸⁵ Norikoshi, *op. cit.*, s. 129.

²⁸⁶ Norikoshi, *op. cit.*, s. 181.

²⁸⁷ Norikoshi, *op. cit.*, s. 181.

²⁸⁸ *Tamtéž*.

V sedmdesátých letech spolu se studentským hnutím a boomem malých divadel se stáhla pantomima trochu do pozadí. V osmdesátých letech vzrostla obliba tanců jako *parapara* (jednoduché taneční kroky na populární hudbu, předváděné simultánně větším množstvím lidí) a fenomén *takenokozoku*²⁸⁹, mladých lidí, kteří se shromáždili v parcích či náměstích a tančili kolem kazetového přehrávače. Někteří z nich občas dospěli k názoru, že by chtěli trochu vycvičit své tělo v lepší techniku, ale nebavilo je absolvovat náročné lekce, a proto to zase vzdali. Tance *parapara*, které předváděli, byly populární proto, že „všichni dělají stejné kroky, a proto nemáme pocit individuality“.²⁹⁰

První japonské disco byl otevřeno v roce 1965 poblíž nádraží Ebisu. Byl to opět Nakagawa Saburó, který nechal dovézt aparaturu s diskotékovou hrací skříní do svého studia. Tahle zábava se brzy rozšířila i do kaváren, poté se k tomu přidala i vystoupení živých kapel. Rozšíření této zábavy podporovaly také americké filmy jako *Horečka sobotní noci* (1978) a podobné.

Základní problém odstupů japonské veřejnosti od tance v párech můžeme pozorovat také v lidových tancích, přesněji *fóku dansu* (folk dances) které pomáhal v Japonsku propagovat Tamaki Šinkiči. Lidový tanec v Japonsku byl původně tím, co se tančilo při slavnostech ve velkém počtu lidí (základním útvarem byl kruh, v němž všichni tančili simultánně stejný krok). Proto se ujaly v Japonsku takové tance, které se tančily buď v kruzích, nebo čtvercových formacích (u nás označované jako country dances, square dances). Populární byla také plesová scéna z baletu *Romeo a Julie*, tzv. polštářový tanec, kdy muž položí před ženu polštář, a ta si na něj musí kleknout.²⁹¹ Takhle začali Japonci pronikat do tance v páru, i když dodnes cítíme určitý odstup v očích širší veřejnosti. Také na diskotékách byly populární různé tance s předem danou choreografií (imitace videoklipu známé kapely či zpěváka) než snaha o individuální prosazení.

²⁸⁹ *Takenokozoku* – volně přeloženo jako bambusové děti, doslova jako skupiny bambusových výhonků – název byl odvozen od názvu butiků v tokijské čtvrti Haradžuku (Takešita dóri), který prodával netradiční oblečení, které měli příslušníci téhle komunity rádi. Bambusové výhonky obecně v japonštině také označují nějakou novinku, boom, který vyraší najednou, něco jako české houby po dešti. Nahlížení konzervativní konzumní japonské společnosti na tuto mládež můžeme přirovnat k pohnutkám proti hnutí hippies.

²⁹⁰ Norikoshi, *op. cit.*, s. 184.

²⁹¹ *Tamtéž.*

Tento jev můžeme pozorovat i dnes, možná ještě silněji, jak vysvětlují v další kapitole. Ekonomickou recesí devadesátých let totiž upadla „zlatá euforie“ společnosti, a všeobecný tlak na vytváření výsledků a zisku na úkor zábavy a volného času svázal Japonce a jejich spontánní taneční projev ještě více.

VII Když bublina praskla

„Přelom osmdesátých a devadesátých let přinesl nejhlubší proměny a otřesy, jaké Japonsko po válce zažilo. Nejprve 7. ledna 1989 zemřel po dlouhé a těžké nemoci císař Šówa (Hirohito), zdaleka nejsilnější symbol a stín traumatické války. S jeho definitivním odchodem padla mocná psychologická zábrana, dusící tak potřebnou celospolečenskou diskusi na téma války a císařova dílu odpovědnosti za ni.“²⁹²

Současně s tím se vyhrotily i mezinárodní vztahy, především se Spojenými státy americkými, které Japonsko mohlo v době ekonomického růstu považovat za svého dobrého partnera. USA však již dále neměly zájem obchodní kontrakty nadstandardně rozvíjet.²⁹³ v roce 1991 se situace vyostřila, a to především kvůli japonské vojenské neaktivitě. V ústavě (koncipované americkými okupanty z roku 1947) zakotvený článek, že Japonsko bude disponovat pouze sebeobránnými jednotkami, které nesmějí samy útočit, si Japonci nikdy nedovolili změnit. „Událostí, jež nové dimenze naplno odhalila, se stala válka v Zálivu roku 1991. Vzhledem k ústavnímu omezení Japonsko nemohlo vyslat žádné bojové jednotky, souhlasilo však nakonec s finanční účastí na celé operaci. Se svými 13 miliardami dolarů, kterými přispělo na válečné operace, se sice stalo zdaleka největším přispěvatelem, ale převažujícími pocity bylo zklamání z nedocení tak vysokého příspěvku na japonské straně a určité výčitky na americké straně, že Japonsko sobecky není ochotno prolít krev, přestože je velkým příjemcem ropy z Blízkého východu.“²⁹⁴ Podobná situace se opakovala také v roce 2011 v souvislosti s válkou v Afghánistánu a roku 2004 při invazi do Iráku, kde Japonsko pomáhalo budovat infrastrukturu, ale bylo kritizováno za přímou neúčast ve válce. Nutno dodat, že Japonsko stále ožehavou otázku sebeobránných jednotek řeší a dosud na svou ústavu nesáhlo.

²⁹² Labus, *op. cit.*, s. 149.

²⁹³ Yoda, Tomiko; Harootunian, Harry (ed.): *Japan After Japan*. Durham a London, Duke University Press 2006, s. 2.

²⁹⁴ Labus, *op. cit.*, s. 149–150.

Největší ranou byla ale pro Japonsko krize mezi lety 1990–1992, kterou začal lakonicky svět nazývat jako „prasknutí bubliny“. „Téměř celá druhá polovina osmdesátých let se nesla ve znamení relativně silného a stále se zrychlujícího hospodářského růstu (ze 3 na 6 %). Všech deset největších bank světa bylo japonských, došlo k privatizaci velkých národních podniků (státních drah nebo telekomunikací a dalších). Všeobecná důvěra v prosperitu hnala vzhůru ceny pozemků a akcií, lidé ochotně utráceli, investoři kvůli nízkým úrokům v bankách ve velkém investovali do pozemků a akcií, kde očekávali největší zisky. Když již reálná hodnota pozemků zjevně neodpovídala tržním cenám, a ministerstvu financí se tudíž zdála ekonomika příliš přehřátá, pokusilo se rostoucí bublinu jemně vypustit a ztížilo dostupnost peněz (zvedlo úrokovou míru z 2,5 na 6 %). Velcí investoři vycítili změnu podmínek na trhu a také si takřka náhle uvědomili, že ceny neporostou donekonečna. Začali se proto akcií, do té doby výnosného zboží, zbavovat. To koncem roku 1990 odstartovalo pád cen pozemků a později i zboží. Klesající zisky z prodeje spolu s horší dostupností kapitálu měly za následek neschopnost splácet půjčky a následné bankroty podniků. Jejich nedobytné dluhy neúměrně zatížily celý bankovní sektor a od roku 1992 zemi zachvátila dlouhodobá hospodářská recese.“²⁹⁵

VII.1 Od postmoderně k hypermoderně – ruku v ruce s „pokrokem“

Rychlý, doslova nezadržitelný pokrok a ekonomický růst „vehnaly“ Japonsko to náruče mnoha společenských problémů, jaké sociologové v Evropě a Americe teprve tušeně předpovídali. V Japonsku, dříve než kde jinde, se ocitli ve věku post-postmodernity, nebo také hyper-, super- či ultramodernity, s jejími sociologickými specifiky. Úvahy evropských sociologů nám pomohou osvětlit, v jaké době se nyní Japonsko ocitlo a jak soudobá společnost ovlivnila současnou kulturu a umění, tedy i tanec.

²⁹⁵ Labus, *op. cit.*, s. 150.

Základní diskusí sociologů je, zda vůbec existuje postmodernita. Zatímco u modernity nikdo o její existenci nepochyboval, postmodernita je podle většiny vědců nedefinovatelná, protože je příliš aktuální a nevymezující se. Podle Anthonyho Giddense i Zygmunta Baumana je jedním z důvodů to, že její proces stále ještě nebyl dokončen: „Ani radikalizace modernity, ani globalizace sociálního života nejsou procesy, které by v jakémkoliv smyslu byly završené.“²⁹⁶ „Snad největší a co do důsledků nejvýznamnější odlišnost naší doby spočívá v tom, že nejen nemyslí, ale ani nemůže o sobě myslet jako o projektu.“²⁹⁷

Gilles Lipovetsky je však názoru opačného a postmodernitu považuje za období, které jsme již překonali. „Koncept postmodernity přinesl před dvaceti lety osvěžujícího ducha, nastínil nové skutečnosti a pohledy a poukázal na podstatná rozdělení směrů a cest. V dnešní době působí jako zastaralý. Značka postmoderní utrpěla v době triumfu genetických technologií, liberální globalizace a lidských práv trhliny. Její kapacita popsat a vyjádřit charakter nadcházející společnosti se vyčerpala... Její doba však byla završena a skončila.“²⁹⁸ „Naší dobou už však postmodernita není.“²⁹⁹

Celkově se vědci shodují na tom, že v době postmoderní je moc již nadobro v rukou trhu. To s sebou přináší velkou anonymitu a rovnost, individualizaci a odpovědnost předanou do rukou jedince. „Péče o ustavení a udržení umělého řádu, opřené o zákonodárství a státní monopol donucovacích prostředků, o loajalitu obyvatel a o normování jejich chování, dnes není ani naléhavá, ani nutná... S těmito potřebami si dnes dobře poradí trh, který se nebojí ničeho více než podobnosti či jednodlosti zálib, vkusů a přesvědčení. Namísto normativní regulace občana nastoupilo svádění konzumenta. Namísto ideové indoktrinace nastoupila reklama. Namísto

²⁹⁶ Giddens, Anthony: *Důsledky modernity*. Praha, SLON 2010, s. 154.

²⁹⁷ Bauman, Zygmund: *Úvahy o postmoderní době*. Praha, SLON 2002, s. 13.

²⁹⁸ Lipovetsky, Gilles: *Hypermoderní doba. Od požitku k úzkosti*. Prostor Praha, Prostor 2013, s. 54–55.

²⁹⁹ Lipovetsky, *Hypermoderní doba*, op. cit., s. 62–63.

legitimizace moci nastoupila masová média. Kdo má dost síly na to, aby takový projekt vzal na svá bedra. A proč by to vlastně měl činit?³⁰⁰

V takovém světě neexistují vzory a konfigurace, nikdo nám neřekne návod jak žít. Tuto realitu nazývá Bauman „tekutou modernitou“, neboť postrádá pevné body, pevné substance, o které se lze opřít. Je vyžadována velká míra individualizace, žádná spása prostřednictvím společnosti nepřijde.

„Když člověk onemocní, předpokládá se, že nebyl dost důsledný a ukázněný v dodržování zdravotního režimu; zůstane-li bez práce, je to proto, že nezvládl pohovor nebo nehledal práci dost usilovně... jestliže jeho kariéra postrádá vyhlídky a zoufá si nad budoucností, je to proto, že si neuměl získat přítele, nenaučil se působit na lidi, nezvládl umění vyjádřit se, a udělat tak dojem na druhé. Takhle nějak se vše zdůvodňuje a lidé tomu začali věřit. Chovají se, jakoby to všechno byla skutečně pravda.“³⁰¹

Tenhle proces transformace odpovědnosti ze společnosti na jedince je pro postmoderní dobu typickým znakem, Lipovetsky to nazývá érou prázdnoty.³⁰² Bauman v této souvislosti mluví o rozpadu občanství, tedy postupném přetrhávání nitek závislosti na společnosti.³⁰³

Protože je jedinec odpovědný pouze sám za sebe, jsou jeho privátní problémy jen obtížně převáděny na problémy veřejné – veřejné je kolonizováno soukromým, a veřejný prostor je definován zájmy konkrétních jedinců nebo účelových skupin. Veřejný prostor je místem masové spotřeby, příznačné jsou pro něj aspekty rychlosti, stručnosti, povrchnosti a anonymnosti, pro postmodernitu je příznačná mentalita krátkodobosti. Součástí je nejistota, nestabilita a křehkost mezilidských vztahů.

Proces individualizace a odosobnění komunikace z veřejných prostor dále pokračuje. Veřejná místa se stávají prázdny průsečíky mezilidských vztahů. Francouzský antropolog Marc Augé takové prostory vnímá jako ne-místa (non-places). „Ne-místa“ jsou taková místa, kde se nelze usadit (bydlet)

³⁰⁰ Bauman, *Úvahy o postmoderní době*, op. cit., s. 14.

³⁰¹ Bauman, Zygmund: *Tekutá modernita*. Praha, Mladá fronta 2002, s. 59.

³⁰² Lipovetsky, Gilles: *Éra prázdnoty: Úvahy o současném individualismu*. Praha, Prostor 2008, s. 14.

³⁰³ Bauman, Zygmund: *Tekutá modernita*. Praha, Mladá fronta 2002, s. 62.

a která si vynucují stejný typ chování, avšak nevyžadují umění zdvořilosti. „Místo“ je individualizovaný prostor, který umožňuje osobní vztah, je identické a vztahové, „jistý počet jedinců se zde může identifikovat a definovat se jeho pomocí... a ti, kdo tu žijí, zde mohou znovunaleznat různé stopy toho, co tu dělali dříve, znaky původu a souvislosti“.³⁰⁴

„Supermodernita se vyznačuje růstem ne-míst a ústupem míst... Rozmnožování ne-míst v empirickém smyslu je pro současný svět charakteristické. Prostory dopravy (dálnice, letecké cesty), spotřeby (velké plochy) a komunikace (telefony, faxy, televize, kabelové sítě) se dnes rozšířily po Zemi: prostory, v nichž vedle sebe existujeme nebo bydlíme, ale nežijeme spolu, kde statusu spotřebitele nebo osamělého pasažéra prochází smluvním vztahem se společností. Tato empirická ne-místa (a duchovní přístupy, vztahy ke světu, které vzbuzují) jsou charakteristická pro stav nadmodernity definovaný protikladem k modernosti.“³⁰⁵

Procesy započaté v době postmoderní dozrávají a berou na sebe jinou podobu a důsledky, moc již není tolik v rukou trhu jako v rukou módy.³⁰⁶ „Zatímco princip módy, založený na úsloví ‚čím novější, tím krásnější‘, prosadil své prvenství, stala se záliba v novém také všeobecnou součástí každodenního života.“³⁰⁷

Ruku v ruce s dominací módy přichází tzv. turbokapitalismus, tedy orientace firem na originalitu, kterou je nutné zajistit během nulové lhůty, aby zajistila prvenství oproti konkurenci. Diktátem trhu je proces neustálé změny a obnovy, novinek místo stálých materiálních hodnot kvality. Kultura se zaměřila na výkonnost. Jedinec snažící se přizpůsobit tomuto tempu se dostává do víru neustálé pomíjivosti a opožděnosti, který vede k odlišnému vnímání pojmu času.

„Rostoucí počet lidí – jde více o ženy než muže, protože ženy musí čelit rozporu, který vyplývá z ‚dvojitých zaměstnání‘ – si tak stěžuje na to, že jsou

³⁰⁴ Augé, Marc: *Antropologie současných světů*. Brno, Atlantis 1999, s. 109.

³⁰⁵ Augé, *op. cit.*, s. 110.

³⁰⁶ Lipovetsky, Gilles: *Říše pomíjivosti: móda a její úděl v moderní společnostech*. Praha, Prostor 2002.

³⁰⁷ Lipovetsky, 2013, *op. cit.*, s. 66.

přetížení, zavalení prací a povinnostmi a že musí neustále ‚honit čas‘. Zdá se, že žádná věková skupina není ušetřena tohoto úprku vpřed, ať už to jsou důchodci nebo děti, které mají v současné době samy velice nabitý rozvrh. Čím jsme rychlejší, tím méně máme času... Mnohem více si stěžujeme na nedostatek času než na nedostatek peněz či svobody... Cítíme se jako otroci času, který si urychlil. Nicméně pocit poroby se rozvíjí současně se zvyšováním schopnosti zorganizovat si vlastní život.“³⁰⁸

Ve snaze odreagovat se od tohoto koloběhu hledáme pobavení v hyperkonzumaci neboli užíváme si plodů, které naše výkonná doba přináší a hédonisticky užíváme prostředků, které nabízí k osvěžení našeho ducha, jako omlazovací kúru.³⁰⁹

Největší negativní dopad hypermoderní doby se odráží v křehkosti psychické stránky jedinců. „V těchto souvislostech se není třeba nejvíce znepokojovat ani ztrátou smyslnosti, ani ‚diktaturou‘ slasti a radosti, ale křehkostí našich osobností. Svědčí o tom nárůst psychosomatických potíží a obsedantně kompulzivních poruch, depresí, úzkostí a pokusů o sebevraždu, nemluvě o rostoucím pocitu vlastní nedostatečnosti a nízké hodnoty.“³¹⁰

Jedním z důsledků přijetí odpovědnosti jedince za své osobní štěstí a ztráta moci společnosti vyústila v pocity existenční nejistoty, které Lipovetsky označuje jako krizi budoucnosti. Oproti předchozí postmoderní době v duchu *carpe diem*, kdy byli lidé opojeni z možností svobodné volby, poznali míru odpovědnosti za svou vlastní budoucnost.

„Nejistota zaměstnání a hrozba nezaměstnanosti s sebou přináší narůstající pocit zranitelnosti, nejistotu v profesionální a materiální oblasti, obavu ze snížení hodnoty vzdělání a získaných diplomů, z nedostatečně kvalifikované práce ze sociálního propadu. Mladí lidé mají strach, že nenajdou pracovní uplatnění, starší se zase obávají, že definitivně ztratí svá pracovní místa.“³¹¹ „Damoklův meč nezaměstnanosti nutí studenty, aby vybírali typy studia, které trvají déle, a angažovali se v honbě za diplomy, považované za

³⁰⁸ Lipovetsky, 2013, *op. cit.*, s. 90–91.

³⁰⁹ Lipovetsky, 2013, *op. cit.*, s. 92.

³¹⁰ Lipovetsky, 2013, *op. cit.*, s. 97.

³¹¹ Lipovetsky, 2013, *op. cit.*, s. 80.

záruky do budoucnosti... Kapitola morálky postavené na naléhavosti a bezprostřednosti se uzavřela a skončila. Nahradila ji ideologie vyzdvihující prevenci, obezřetnost ohledně zdraví a čistoty a medikalizace lidského života.³¹²

Společnost se stává posedlou obavami o zdraví. „Bezstarostnost, která provázela ekonomický růst v letech 1945–1973 a liberalizaci v oblasti sexuality a vztahu k vlastnímu tělu, se stává vzpomínkou na minulost: hypermodernita už nevyjadřuje do takové míry zaměření na okamžik, spíše jeho ústup, protože budoucnost se stala něčím neurčitým a nejistým.“³¹³ „Atmosféra naší civilizace založené na pomíjivosti změnila svůj emocionální náboj. Lidskou mysl zaplavil pocit nejistoty a společnost je posedlá obavami o zdraví.“³¹⁴

Všechny úvahy, které zmiňovaní sociologové pozorovali na pokroku evropské společnosti, lze velmi přesně použít i na japonský kontext. Právě společenské změny po roce 1990 ve velké míře změnily přístup dnešní mladé generace ke kultuře, zábavě, umění i tanci. Prasknutí bubliny způsobilo, že společnost po přelomu devadesátých let začala přehodnocovat své kulturní návyky a znovu „hledala viníka“ ekonomické deprese. Pocit ekonomické nejistoty se šíří celou populací, rodí se méně dětí, „nevyhazují“ se už tolik peníze za kulturu tak, jako v dobách ekonomického vzestupu – ani v rodinách, ani ve státním rozpočtu (diskutovaný problém přerozdělení státního rozpočtu v roce 2009 stranou Minšutó, tzv. *džigjó šiwake*³¹⁵). Mládež je tlačena k vyšším studijním výsledkům, které jsou jistotou lepší budoucnosti, není jí dopřáván čas na to, aby se bavila. Tlak společnosti *gakureki šakai* je tak vysoký, že způsobuje řadu psychických poruch, od uzavírání se před světem, tzv. *hikikomori*, až k domácímu násilí či sebevraždám. Studenti a mladí zaměstnanci se ženou pouze za kariérou, kterou staví nad rodinný život. Neumí se uvolnit a relaxovat, vyhledávají spíše „instantní“ způsoby relaxace – televizi,

³¹² Lipovetsky, 2013, *op. cit.*, s. 83.

³¹³ Lipovetsky, 2013, *op. cit.*, s. 81.

³¹⁴ Lipovetsky, 2013, *op. cit.*, s. 70.

³¹⁵ Se změnou vlády v roce 2009 Minšutó slibovala zkrátit rozpočet a splácet dluh. Jejich politikou *džigjó šiwake*, tedy přerozdělení rozpočtu, bylo neužívat daně na zbytečné věci – především tak bylo kráceno školství, vzdělání, věda, výzkum, kultura a umění.

počítačové hry než kulturu a umění. Tělo je postupně společností potlačováno a počítají se pouze dosažené ekonomické výsledky.

VII.2 Cool Japan – Nintendo, manga, anime a otaku

Dlouhý ekonomický úpadek, který začal počátkem devadesátých let krizí v bankovníctví, stále těžce dopadá na celý národ. Optimistické vize, že se jedná pouze o dočasnou recesi, byly opuštěny, a protože prognózy revitalizace japonské ekonomiky zůstávají mlhavé, je samozřejmé, že recese měla dopad na transformaci celé japonské společnosti.³¹⁶ Především se od této doby setkáváme s jiným způsobem sebereflexe. Důsledkem jsou i změny zahraničních vztahů, které nedávnou japonskou národní suverenitu staví znova před zrcadlo a nutnost bojovat za svou identitu. Japonská společenská struktura je podrobována analýze ze všech možných úhlů, vědci mluví o pokřivené japonské společnosti a vnímají citlivěji problémy, které vyústily ještě z doby ekonomického vrcholu.

Povadlé japonské sebevědomí pomohl znovuvzkřísit již zmiňovaný posun od image vývozce hardwaru k vývozci softwaru (zábavní produkty a média jako komiksy *manga* či kreslené seriály *anime*). Díky tomu si Japonsko vysloužilo přezdívku „*cool Japan*“ a získalo image moci, která udává krok ve světovém zábavním průmyslu. Již jsem zmiňovala například fenomén Pokémon, který se z digitální hry stal fetišem i komoditou zároveň, podobný ohlas získalo tradiční japonské *anime*, propojují svět tradičních japonských mýtů, pověrčivosti, tradic, kulturních specifik atd. s moderním lifestylem mediální kultury. Sociální vztahovost Japonska, proklamovaná jako značka dobrého zboží, je prodávána pomocí her a zábavní technologie.³¹⁷

³¹⁶ Yoda, Tomiko; Harootunian, Harry (ed.): *Japan After Japan*. Durham, Duke University Press 2006, s. 1.

³¹⁷ Allison, Anne: *New-Age Fetishes, Monsters, and Friends: Pokémon Capitalism at the Millennium*, in: Yoda, Tomiko; Harootunian, Harry (ed.): *Japan After Japan*. Durham a London, Duke University Press 2006.

Zmiňovaný Pokémon se stal oblíbeným právě proto, že úspěch hry spočívá v komunikaci s ostatními hráči, vyměňování pokémonů a společném sbírání, které téměř nikdy nekončí. „S přerodem společnosti na *gakureki šakai* se stal život dětí těžší – čas na hraní a zábavu se snížil, na děti je vyvíjen neustále větší tlak, honba za efektivitou ovlivňuje kvalitu mezilidských vztahů, především v rodině. Děti se stávají ‚sirotky‘ uzavřenými do sebe (kodžin shugi). Pro takové děti je samozřejmá potřeba virtuálního světa, který brzy začnou považovat za svou bližší rodinu.“³¹⁸ Podle studie Hakuhódó z roku 1997 se většina 10–14letých dětí vrací domů kolem 8. hodiny večerní a večeří doma sama.³¹⁹

Na rozdíl od evropského předpokladu, počítačové a mobilní hry v Japonsku jsou dnes doménou především mužů mezi šesti a šedesáti lety. Jsou to právě dospělí muži, pracující ve velkých firmách, tzv. *sararímani* (z anglického salary man), které uvidíte ve vlaku s novým Nintendem (herní konzolí) v ruce zabrané do hry. Vyhledávají relaxaci od rutinní práce a na cestě přeplněnými dopravními prostředky, během které si Japonci s ostatními cestujícími nevymění ani pohled, neboť se snaží právě v natěsnaných prostorách co nejvíce chránit své soukromí, jim virtuální svět poskytuje účinnou bariéru.

S rozmachem herní kultury souvisí fenomén tzv. *otaku*. Jedná se o jedince, kteří se natolik zaníceně věnují nějaké zálibě, že jim doslova mění život. Původní název označoval tyto „novodobé sběratele“ právě ve spojitosti s určitým druhem komiksu *manga* nebo seriálu *anime*, kdy si i dospělí jedinci kupovali (a kupují) v hračkářství všechny panenky, postavičky, „fetiš“ spojené s daným příběhem, cestují po Japonsku za nejcennějšími čísly komiksu, vytvářejí komunity, v nichž si tyto informace vyměňují, převlékají se za své oblíbené charaktery (tzv. *kosplei* z anglického costume play) a kde se dostanou do světa lidí, kteří jim rozumí.³²⁰

³¹⁸ Allison, *op. cit.*, s. 334.

³¹⁹ Hakuhódó seikacu sógó kenkjúdžo: *Seikacu šinbun: kodomo no seikacu – šódžika džidai no amenbo kidzu*. Tokio 1997, podle Allison, *op. cit.*, s. 334

³²⁰ LaMarre, Thomas: Otaku Movement, in: Yoda, Tomiko; Harootunian, Harry (ed.): *Japan After Japan*. Durham a London, Duke University Press 2006, s. 358–394.

Aktivity *otaku* nemůžeme chápat jen jako výsledek recepční a konzumní společnosti, ale také jako vyjádření určité míry nezávislosti na regulích a standardech nadnárodních korporací útekem do nereálných světů. Může se jednat o jakousi touhu nahradit neuspokojivý život novými zážitky. „Nejedná se pouze o novodobý komoditní fetišismus, jak jej negativně definoval Marx, ale o Garubův ‚animický materialismus‘, tedy snahu nahradit temnou prázdnotu a racionální modernismus dnešního světa animismem spirituality.“³²¹ Právě uzavírání se do jiného světa mimo realitu se dotýká i dalších společenských problémů dnešní doby, jako například *hikikomori*.³²²

VII.3 Panika z oslabení matricentricity v hypermoderní době

Mnoho společenských problémů mládeže, které postupně od osmdesátých let nabíraly na rychlosti i intenzitě šíření je v dnešní době přisuzováno tzv. panice ze ztráty *amae*.

Pro vysvětlení se vrátím do doby ekonomického boomu. Standardní rodinný systém sestával ze vzorce, kdy otec, hlava rodiny, je zaměstnán u nějaké firmy jako *sararíman* (salary man). Odchází každé ráno v obleku do práce a vrací se po desáté hodině večerní, buď rovnou z kanceláře, nebo, v případě dřívějšího ukončení práce, z baru, kde popíjel se svými kolegy. Za každý přesčas, *zangjó*, má totiž 30–100% platové příplatky a navíc trpí špatným pocitem, že by měl z práce odejít dříve než šéf, nebo ani nemá, co by ho domů táhlo. Firma se o něj stará jako o rodinného příslušníka, rozmazluje jej bonusy, poskytuje útočiště. (Je běžné, že jeho šéf firmy bude mít proslov na svatbě jeho dětí atd.) Manželka není zaměstnána, pokud, tak jen na částečný úvazek, je stoprocentní ženou v domácnosti, která zastává chod celé rodiny (úklid, nákupy, vaření, výchovu dětí, rodinný rozpočet i investice, společenský styk). Děti jsou podporovány k získání co nejvyššího vzdělání (systém *gakureki šakai*) a rodiče

³²¹ Flesch, David: *Úloha postav v japonské vizuální kultuře*. Diplomová práce ÚDLV FF UK, Praha 2013 s. 23.

³²² Yoda, Harootunian, *op. cit.*, s. 12.

jsou za jejich vzdělání ochotni utratit značné sumy peněz (vzdělání je v Japonsku kromě základní školy placené). Po škole navštěvují různá doučování (angličtina) či sportovní kluby při škole a vrací se domů kolem osmé hodiny večerní se seznamem domácích úkolů. Chod rodiny tedy určuje žena, pro niž je hlavní denní náplní starost o manžela a dítě (od dohledu nad domácími úkoly dětí, přes dennodenní vaření svačiny a obědů „do krabičky“ s sebou dětem i muži, po masáž šije manželovi, když přijde z práce). Tento způsob závislosti na druhém (finanční na manželovi, mateřská vůči manželce i matce) je nazývána *amae*. Všichni zúčastnění jsou v ní spokojeni, avšak žádný jedinec není samostatný.³²³

Synové ztrácí otcovské vzory, neboť otcové s nimi netráví dostatek času, a stávají se změkčilými, „rozmazlenými“. Dívky jsou demotivovány studovat, neboť cílem jejich vzdělání je především dobře se vdát, aby byly zajištěné jako matky v rodinách. (I dnes většina dívek na vysoké škole přiznává, že důvodem, proč chtějí vystudovat vysokou školu, je, že mají potom větší šanci „ulovit“ absolventa kvalitní vysoké školy do manželského svazku.)

Žáci cítí tlak *gakureki šakai* na plnění dobrých výsledků ve škole a pociťují málo času k hraní a svým zálibám. Ve škole vládne šikana (*idžime*), kdy si studenti vybíjejí nahromaděný vztek a pocit méněcennosti či pochyb o slibné budoucnosti na slabších spolužácích. Drobné pochybení či špatné známky, případně také šikana ze strany spolužáků mnohdy vedou ke *tóko kjohi*, tedy odmítání docházky do školy ze strany žáků. Nepochopení v rodině mnohdy vyústí ve zmiňovanou *hikikomori*, uzavření se do vlastního světa a odmítání komunikace s okolím (vyskytuje se mezi 16 a 30 lety věku, častěji u mužů). Množství nahromaděného stresu, který není ventilován, vedlo také k velmi častým *sebevraždám* u mladých lidí.³²⁴

Sebevraždy jsou v Japonsku obecným problémem, nejen u mladých lidí, časté jsou také sebevraždy matek novorozeňat, sebevraždy matek společně

³²³ Yoda, Tomiko: The Rise and Fall of Maternal Society: Gender, Labor, and Capital in Contemporary Japan, in: Yoda, Tomiko; Harootunian, Harry, ed.: *Japan After Japan*. Durham a London, Duke University Press 2006, s. 239–274.

³²⁴ Korčianová, Barbora: *Problém hikikomori v současné Japonsku*. Diplomová práce. FF UK Praha 2008.

s dětmi nebo mužů ve středním věku. Tlak okolní společnosti (*seken*) na chování jedince a obava ze ztráty tváře jsou mnohdy řešeny únikem z reality, v nejhorším případě ze života. Sebevraždy však nikdy nebyly v Japonsku tabuizovány nebo zakazovány, naopak, japonské tradice je do jisté míry romantizují, a tím i usnadňují.³²⁵

Ekonomický úpadek měl také za následek deziluzi a nechuť plodit potomky. Mladí lidé jsou mnohdy uzavření před světem a trpí pocitem méněcennosti, který jim byl od malička vštěpován pro motivaci ke studiu, takže si nejsou schopni či ochotni hledat partnera. Zůstávají mnohdy i po třicítce doma „u maminky“, fenomén tzv. *parasaito šinguru* (z anglického *parasite single*)³²⁶. V Japonsku od devadesátých let velmi rychle klesá porodnost (roste počet potratů) a populace stárne. Čím dál více se v Japonsku objevují buněčné domácnosti, tedy jednotlivci žijící sami v bytech, kde spíše jen přespávají, a veškerý společenský styk se odehrává v zaměstnání. S přechodem muže do důchodového věku a ztrátou zaměstnání se jim pak najednou hroutí celý svět, jediná, několik desítek let budovaná realita, jediní přátelé, jediný společenský styk. Manželské soužití se dostává do krize, manželé spolu neumějí bok po boku žít, muž je naprosto závislý na své ženě, není schopen vařit, nakupovat, nezná své sousedy a zájmy svých dětí. Vysoká rozvodovost v šedesáti letech věku je toho důkazem.

S příchodem nového tisíciletí se nová generace obrací proti zaběhanému společenskému systému a rozhoduje se nekráčet v šlépějích svých rodičů. Nemá však zatím vytvořen žádný nový systém, a tak se ocitá mnohdy ve zmatku. Dnešní doba plná *kjaria wuman* (z anglického *career woman*), které raději hledají uplatnění v zaměstnání než v domácnosti jako hospodyňky marně čekající na návrat svého manžela, má za následek pokles sňatků, pozdní sňatky i další snižování porodnosti. Muži odchovaní přehnanou mateřskou péčí nejsou schopni se osamostatnit a hledají náhradu za matku ve své manželce, která však tuto roli již nechce nadále plnit. Moderní firmy postupně přecházejí

³²⁵ Bradna, David: *Problém sebevraždy v moderním Japonsku*. Diplomová práce. FF UK Praha 2008.

³²⁶ Korčíanová, *op. cit.*, s. 25–26.

od systému celoživotního zaměstnání a „rodinné“ péče o zaměstnance na západní systém „pouhé pracovní síly“. Japonci potřebují *amae*, pocit ochrany, nějakého centra, útočiště, toho se jim ale nedostává.³²⁷

Celkový dojem ze současné japonské společnosti charakterizují i slova sociologa Asady Akiry v článku *Infantile Capitalism*: „Ve skutečnosti, bohužel, Japonsko nedospělo. Naopak se zdá, že se stává více a více dětinské.“³²⁸

VII.4 Diskutovaná témata japonských médií v posledních letech

Ročenka *Nihon no ronten* (doslova *Body rozprav o Japonsku*, volně *Témata japonských diskusí*) vydavatelství Bungei šundžú, vychází od roku 1993 a shromažďuje každý rok přibližně sto nejožehavějších společenských, politických a ekonomických témat, kterými se v posledním roce zabývala hlavní japonská média. Témata jsou určena redakcí a ke každému z nich je osloven jeden odborný autor pro sepsání článku shrnujícího základní body debat a jejich závěrů. Za článkem bývá připojen faktografický sloupec se statistikou a daty vztahujícími se k dané problematice.

Rozsáhlejší společenské dopady prasknutí pomyslné japonské ekonomické bubliny pozorujeme až po roce 1995. Odráží se ve všech rovinách a ekonomická krize s sebou přináší řadu společenských problémů. V *Ročenkách* v letech 1997–2010 byly diskutovány následující problémy.³²⁹

Politika

– Jak se změní politický proud? – Raději dvě konzervativní strany nebo více menších? – Jak nakládat s referendem ve městech? – Není nějaký nedostatek ve volebním systému tzv. malých voleb? – Jsou potřeba senátoři? – Je správná vláda tří japonských stran: *džimintó*, *kómeitó*, *hošutó*? – Jak vytvořit

³²⁷ Yoda, Tomiko: *The Rise and Fall of Maternal Society: Gender, Labor, and Capital in Contemporary Japan*. In: Yoda, Tomiko; Harootyan, Harry, ed.: *Japan After Japan*. Durham a London, Duke University Press 2006.

³²⁸ Asada, Akira: *Infantile Capitalism and Japan's Postmodernism: A Fairy Tale*, in: Miyoshi, Masao; Harootyan, H. D. (ed.): *Postmodernism and Japan*. Durham, Duke University Press 1994, s. 275.

³²⁹ Tituly článků v *Ročenkách* jsou zveřejněny [on-line] na stránkách japonské ekonomiky: t21.nikkei.co.jp/public/help/contract/price/64/mokuji/mokuji_nhr.html [cit. 4. 6. 2014].

novou politiku? – Kde je problém rodinných politiků? – Změní se situace sjednocením ministerstev? – Co znamená ústava pro Japonce? – Proč právě nyní reformovat ústavu? – Je definice vzájemné bezpečnosti mezi Japonskem a Amerikou správná? – Můžeme použít právo na kolektivní obranu? – Je potřebná americká základna na Okinawě? – Co si myslí Okinawané? – Co si myslíme o asijském období? – Co se změní, když se Číně vrátí Hongkong? – Jaké by měly být zdravé vztahy mezi Tchaj-wanem a Čínou? – Jak se chovat k Severní Koreji? – Co si myslí Severní Korea? – Je potřeba kompenzace a omluva armádním/válečným prostitutkám? – Mělo by Japonsko být hlasitější v boji o území? – Zvedne se americká ekonomika? – Můžeme mít pocit společné historie?³³⁰ – Mělo by se císařství omezit jen na pokrevní linie synů? – Podaří se organizace světového šampionátu společně Korea s Japonskem? – Jak se díváme na změnu politiky v Americe? – Jaký je řád v Asii 21. století? – Jak se postavit k problémům mezi Čínou a Tchaj-wanem? – Je sjednocení Korejského poloostrova opravdu blízko? – Existuje nějaké řešení, jak se postavit k ruské diplomacii? – Je nějaký problém v pomoci rozvojovým zemím? – Mají japonské podniky zodpovědnost za válku? – Jaká bude podoba Japonska za deset let? – Co způsobilo politickou změnu?

Ekonomika

– Máme se radovat ze zlevnění jenu, nebo ne? – Co je příčinou třenic v ekonomice mezi Japonskem a Amerikou? – Opravdu se ekonomická situace zlepšila? Zvýší se podíl nezaměstnanosti kvůli současné ekonomické situaci? – Proč se nezvyšuje spotřeba? – Padá dolů americká ekonomika? – Rovnost ve výsledcích nebo v příležitostech? – Zotavila se asijská ekonomika? Měli bychom ještě uvolnit zákony? – Dáme povolení pro holding company? – Jsou ceny pozemků v této podobě v pořádku? – Můžeme snížit rozpočtový schodek? – Opravdu lepší peníze utracené na veřejný prospěch³³¹ situaci? – Kolik procent by měla tvořit ideální spotřební daň? – Jak uklidit ruiny realitní

³³⁰ S Čínou, s Koreou.

³³¹ Školy, cesty, atd.

kanceláře Džúsen³³² po tom, co zbankrotovala? – Kdo je odpovědný za problém s Džúsen? – Jak bychom měli restaurovat zemědělská družstva? – Je byrokracie vždycky špatná? – Mělo by se ministerstvo financí rozdělit na více? – Měl by se revidovat zákon o japonské národní bance? – Klesá kvalita úředníků? – Není nějaký háček v dělení rozhodovací pravomoci v regionech? – Jak rozdělit peníze pro regiony tak, aby mohly rozhodovat? – Je potřeba přesídlit hlavní město? – Měli bychom přehodnotit přesun ekonomického centra hlavního města směrem k moři? – Vyplatit věřitele bank, které zkrachovaly? – Podniková reforma nebo ponechat zaměstnance? – Co s externími zaměstnanci *haken šain*? – Změní IT revoluce Japonsko? – Co brání japonské IT reformě? – Půjde internetový obchod hladce? – Co se stane s patenty byznysových modelů? – Je správné snížit daň z přidané hodnoty? – Použít celou spotřební daň pouze na blahobytné účely?³³³ – Zavést daň z životního prostředí? – Je správné zrušit daň z příspěvků regionům? – Zaniknou zbytečné zakázky prací ze státních popudů? – Je pocit, že se ekonomická situace zlepšuje, oprávněný? – Je možné snížit vládní rozpočet? – Budou vznikající nové banky funkční? – Udržet nabrané zaměstnance nebo přistoupit k podnikové reformě? – Je možný worksharing? – Reforma zákona o *haken šain* – co na to práva pracujících? – Není problém v boomu nových firem? – Je potřeba zaměstnávat cizince? – Změna ekonomiky – Je ekonomický úspěch jen iluze? – Proč se snížila japonská konkurenceschopnost? – Je potřeba omezit otevírací dobu obchodů *konbini* v noci?³³⁴ – Jak se promítne snižování porodnosti v ekonomice? – Bylo nevyhnutelné začít zaměstnávat více externistů a brigádníků oproti dlouhodobým zaměstnancům? Jak zajistit dlouhodobý ekonomický úspěch? – Zakoření v Japonsku systém jednoletých výplat?

³³² Celým jménem Džútaku kinjú senmon gaiša.

³³³ Důchody, sociální dávky.

³³⁴ Dosud nonstop.

Právo

– Měl by se zrušit trest smrti? – Jaká je definice sexuálního harašení? – Měli bychom zřídit porotu u soudu? – Jak změnit pohled na neziskové organizace? – Je systém veřejných čísel nebezpečný? Jak bude fungovat ochrana soukromí? – Nejsou tresty pro zločince moc lehké? – Jaká je etika advokátů? – Zákon o odposlouchávání jako prevence zločinu? – Měla by se soudní místnost zpřístupnit veřejnosti? – Jak zabránit zločinu cizinců? – Je diferenciací pohlaví ve společnosti předmětem diskriminace? – Proč přibývá těžké dětské kriminality?

Společnost a zdraví

– Skrývá se v *jakugai* nebezpečí AIDS?³³⁵ – Měl by se uspíšit zákon o transplantacích? – Měla by se uznat euthanasie? – Jak moc informovat o stavu rakoviny? – Má vyšetření proti rakovině efekt? – Jak je možné řešit rakovinu? – Povolit transsexuální operace? – Co bychom měli dělat s epidemií dopingů? – Je potřeba změnit pohled na zákon o transplantaci orgánů? – Jak zmenšit výskyt chybných diagnóz? – Je nějaký problém v zákazu marihuany? – Proč přibývá depresí? – Omezit zákonem kouření? – Nekouřit je v módě? – Máme krizi ve zdravotnictví? – Kde se dá jezdit na kole?

Sociální problémy

– Jak by mělo vypadat penzijní připojištění na péči ve stáří? – Jak reformovat zdravotní pojištění? – Zbankrotuje systém státních důchodů? – Co znamenají data porodnosti? – Mělo by se pokračovat ve vývoji nukleární energie? – Má efekt recyklace obalů? – Jak reformovat veřejné důchody? – Co dělat? Péče o důchodce se liší podle regionů – Jak zlepšit péči o staré lidi? – Jak udělat penzijní reformu? – Proč je málo lidí, kteří by se starali o staré? – Co si myslíme o sexu starších lidí? – Zvýšit věkovou hranici pro odchod do důchodu? – Měli bychom zastavit stárnutí společnosti? – Proč se staří lidé rozčilují? – Zastavíme stalkery? – Vlastní občané s vysokým věkem domy nebo

³³⁵ Jedná se o problém s prášky na lepší srážlivost krve vyrobené z dovezené krve.

platí činži? – Žít sám v důchodu? – Proč lidé páchají sebevraždy? – Zrušit dlouhou pracovní dobu? – Jak se připravit na společnost s úbytkem obyvatelstva? – Mají opatření proti klesání porodnosti úspěch? – Co je příčinou ztráty motivace společnosti? – Problém s nezaměstnaností lidí s vysokým vzděláním – Přijímat do země více cizinců? – Existují třídní rozdíly? – Jak pomáhat chudým? – Jak podpořit nezaměstnané? – Proč teď žít na venkově? – Jak komunikovat s ostatními?

Média

– Jaké jsou dobré a špatné stránky masového žurnalismu? – Nejsou lži v informacích v televizním vysílání? – Není problém ve zprávách o případech *ómu*?³³⁶ – Potřebujeme klub reportérů? – Co uděláme s ekonomickým stavem tel. společnosti NTT? – Je internet všehoschopný? – Je možné regulovat kyberporno? – Zmizí knihy? – Trend mobilních telefonů je na obtíž? – Je potřeba zpřístupnit informace široké veřejnosti? – Příchod internetové společnosti – Co je veřejnoprávní vysílání v digitální době? – Prevence před možnými riziky v internetové společnosti – Copyright v digitální době – Jak bojovat s technologickou šikanou? – Proč jsme zabráni v internetových hrách? – Přežijí noviny a televize? – Existuje autorské právo na internetu? – Dosáhl internet pověsti média vyjadřující veřejný názor? – Proč utíkáme k virtuální realitě? – Budeme od teď číst romány v mobilech? – Svoboda slova, soukromí slova – Proč se šíří „podivná“ japonština?

Mládež a školství, výchova

– Jaký je problém v hnědých vlasech? – Co je příčinou sebevražd z šikany *idžime*? – Zmizí šikana? – Je problém v pětidenní školní docházce? – Vytvořit společné šestileté *čúgakkó* a *kókó* (tedy víceleté gymnázium – spojení 2. stupně a střední školy)? – Vložit do učebnic problém válečných prostitutek? – Jak vyučovat angličtinu v základních školách? – Není problém v anglické výuce? – Měli bychom udělat angličtinu druhým veřejným jazykem? – Je dobré

³³⁶ *Ómu* je kult, který vznikl na konci 20. století a byl zapojený do vnitrostátních teroristických akcí.

zaměřit anglickou výuku na konverzaci? – Jak by se mělo reformovat vysoké školství? – Jak přehodnotit systém rovnocenných zaměstnaneckých příležitostí? – Jak přežít problém s nezaměstnaností? – Není problém v zakládání firem studenty? – Co je příčinou rozpadu třídního kolektivu ve škole? – Je potřeba generální reforma výuky na vysoké škole? – Jak se dívat na zločinnost mladistvých? – Je reforma zákona o zločinnosti mladistvých správná? – Proč je nyní potřeba morální výchova? – Utrpí zábavnou výukou studijní výsledky? – Jak zabránit klesajícím studijním výsledkům na vysokých školách? – Kam míří mluva mladých? – Způsobí změna státních vysokých škol na poloprivátní školy krizi? – Je daiokcin jedovatý?³³⁷ – Co dělat s dětskou prostitucí? – Dávat dětem mobilní telefony? – Co znamená výživová výchova? – Není problém ve sportu malých dětí? – Proč spoléhat na klasifikaci? – Zábavná a snadná výuka byla omyl? – Jak zvýšit kvalitu veřejného školství? – Majetkové rozdíly seberou mladým sen? – Proč přibývá stížností na školy?

Kultura a věda a filozofie

– Je chráněno autorské právo? – Změní roboti vědu? – Hudba jako pozadí – Můžeme důvěřovat psychiatrům? – Doba bez modelu – Století vědy o životě – Co s kultem *ómu*? – Proč spiritualismus? – Proč lidé šílí po novodobých kultech? – Proč japonský sport nevyhrává? – Proč je japonské judo první ve světě? – Proč teď bojové umění? – Prorazí japonský baseball do světa? – Kde je příčina v náhlém úpadku popularity sumó? – Zachovat kulturu lázní?

Rodina

– Existuje nějaká obrana proti *hikikomori*? – Proč mladí lidé parazitují?³³⁸ – Kdo má odpovědnost za děti bez státní příslušnosti? – Respektovat různá příjmení manželů? – Rozpadá se současná rodina? – Měli bychom zavést rodná čísla? – Jak se změní životní etika? – Skončí iluze „rodiny“? – Zvýší otevření zákonu o antikoncepci sexuální aktivitu? – Měli by se otcové podílet na

³³⁷ Plyn, který vzniká spalováním, dříve se ve školách pálily odpadky.

³³⁸ Žijí s rodiči i po třicítce, tzv. fenomén *parasaito šinguru*.

výchově? – Jak vnímáme násilí na manželce? – Co je příčinou zvýšení sebevražd? – Měli bychom zvýšit věk odchodu do důchodu? – Je nízká porodnost opravdu problém? – Měla by se rodina pečovat starat o staré? – Existuje nějaký dobrý nápad, jak zastavit snižování porodnosti? – Co znamenají pánští býložravci?³³⁹ – Lze zastavit klesání porodnosti? – Proč přibylo lidí, kteří se nežení a nevdávají? – Proč roste domácí násilí na dětech? – Jak se díváme na boom domácích mazlíčků? – Jak je možné, aby se muži podíleli na výchově? – Pozor, i muži mají svá léta přechodu – Přibývá nevdaných žen

Tato heslovitě uvedená témata nejlépe dokládají, jaké problémy řešila japonská společnost v posledním desetiletí. Mezi tématy převládají pochybnosti nad úspěšností politiky, ekonomiky i práva. Neustále přetrvává obava z nízké porodnosti, stárnutí populace a potřeby důchodových reforem. Ve velké míře, oproti například českému tisku, je kladen důraz na efektivitu školního vzdělání a společenské jevy, které zřejmě pokles studijních výsledků ovlivňují. Pro nás celkem neznámými tématy jsou povzdechy nad slábnoucí sexuální aktivitou mladých a jejich nechuť navazovat partnerské vztahy, natož vztahy manželské.

Všechny společenské problémy, které jsem zmínila v této kapitole, ve značné míře ovlivňují také pohled současných Japonců na umění, kulturu a tanec. Ekonomická krize nutí společnost šetřit, neutráct za „zbytečnosti a radovánky“, tedy umění nebo koníčky, *gakureki šakai* má za následek pocit viny při trávení volného času zábavou místo studia. Rozpad rodinných vztahů má za následek potlačování vlastní spontánnosti i problematiku navazování komunikace s ostatními, hrozba násilí a školní šikany *idžime* způsobuje uzavírání se mladých jedinců do sebe nebo virtuálního světa (*hikikomori*) a omezuje jejich touhu a potřebu vyjadřovat emoce tělesně, nebo dokonce vyhledávat společné taneční zážitky. Tanec se tak stává v očích mladé generace nepotřebným artefaktem, stejně jako v očích politiků či ekonomů.

³³⁹ Nemají zájem o ženy takový, aby se snažili navázat partnerský vztah.

VII.5 Přístup Japonců k tělu

Téma přístupu Japonců k tělu by vydalo na několik samostatných monografií a samotný dlouholetý výzkum, přesto jsem se chtěla u tohoto aspektu na chvíli pozastavit a upozornit na to, že odlišný způsob vnímání těla a tělesnosti je jedním ze základních předpokladů pro jiný přístup k tanci. Nebylo však v možnostech rozsahu mého výzkumu do této problematiky podrobněji vhlédnout.

Jedna z opakujících se myšlenek tanečních teoretiků, sociologů i antropologů je, že Japonci na rozdíl od evropské kultury vnímají tělo spíše jako nástroj než jako součást osobnosti, že tradičně nemají zájem o nahotu a podstata jejich stydlivosti tkví spíše ve vyjadřování emocí či fyzickém dotyku než v odhalování těla.³⁴⁰

V době Meidži je doloženo, že se ženy normálně před domy osvěžovaly vodou do půl pasu nahé, dělníci pracovali téměř nazí pouze s boky ovázanými rouškou, močení a kojení na veřejnosti bylo běžným úkazem. Teprve později byly ve snaze ukázat pokročilost Japonska světu tyto běžné praktiky zákonem zakázány.³⁴¹ Také v erotických a pornografických ilustracích doby Edo se více než na nahotu soustředili malíři na vykreslení záhybů oděvu a tato praxe přetrvává dodnes. „Dřevořezy *ukijoe* překvapily Evropu svou absencí stínu, perspektivy, smyslu pro realistické vykreslení. Zatímco jemné vlasy a chloupky byly řezbáři pečlivě vykreslovány, genitálie či perspektiva odhalených nohou připomínaly naivní dětské kresby.“³⁴²

Samozřejmě je tvrzení, že Japonce nezajímá tělo tak jako nás, velmi odvážné, zvláště mluvíme-li o tanci. Ale přestože například tanci *butó* vládne nahota, ukazování těla v *butó* nemá za cíl ukazování nahoty nebo krásy vypracovaného těla, kterým chceme diváka zaujmout, ale čistoty pohybu, zranitelnosti a křehkosti lidské bytosti.³⁴³ Jak již jsem psala, Hidžikata Tacumi vypracoval metodu ukázání pravé podstaty japonského těla *ganimata*, jako

³⁴⁰ Norikoshi, *op. cit.*, s. 230–231.

³⁴¹ Norikoshi, *op. cit.*, s. 231.

³⁴² Norikoshi, *op. cit.*, s. 232.

³⁴³ Norikoshi, *op. cit.*, s. 233.

shrbené, schoulené, s povolenými koleny a zaoblenými boky, soustředící energii dovnitř. Hidžikata sám říká, že tančící tělo je jen stojící mrtvola, tanec je to uvnitř, v kostech, ne ve svalech.³⁴⁴

Norikoši tvrdí, že Evropa je posedlá svaly a vypracovaným tělem (můžeme se dohadovat, zda tkví evropský původ obdivu k dokonalému tělu v četných válkách, jakými Japonsko neprošlo, tedy v řeckém *kalokagathia*, v modernistické negaci tradiční dichotomie ducha a těla v křesťanství, rozvojem individualismu apod.). To v Japonsku není – do popředí je stavěna síla ducha, duše, energie, která tělo rozvlíní, i kdyby bylo jen tušené pod širokými rukávy kimona.

V Japonsku tato myšlenková tradice pokračuje nejen v rámci workshopů *butó*, ale také contemporary. Studenti jsou vyzváni zapomenout na svaly, nechat tančit „jen kosti a kůži“ – „odhodit tělo“. Natírání bílou barvou pak má naopak potlačit individualitu těla, udělat z něj „věc“. Óno Kazuo se stal například slavným až po překročení svých sedmdesáti let, kdy už byl vetchý stařec, a jeho tělo samo o sobě připomínalo pochodující mrtvolu.³⁴⁵

Co je ale ponecháno rovině intimních vztahů, je fyzický kontakt na veřejnosti. Japonci se veřejně neobjímají, nelíbají, mnohdy ani nedrží za ruce – v Japonsku naopak existují instituce, které radí matkám, jak si pomocí tělesného dotyku vytvořit lepší vztah s dítětem.³⁴⁶ Proto byl vpád párových tanců, ať už v tanci společenském, nebo divadelním, pro japonskou kulturu novinkou. Stejně jako zobrazování mezilidských vztahů či napětí mezi opačnými pohlavími prostřednictvím tance, tedy fyzické akce. Obojí Japonce přitahovalo jako exotický zážitek, nikdy se však nestalo vnitřní součástí japonské přirozenosti natolik, aby sami za tímto účelem tanec vyhledávali nebo tvořili.

Mnohem více zaujal japonskou náuru balet svou precizností a dokonalostí linií. Oslovil japonský smysl pro detail i inklinaci k abstraktnímu vyjádření vysoké estetické hodnoty. Zatímco však balet vyzdvihuje práci údů,

³⁴⁴ *Tamtéž.*

³⁴⁵ Norikoshi, *op. cit.*, s. 234.

³⁴⁶ Jedná se o tzv. *skinship*, například na ostrově Šikoku sídlí Mezinárodní asociace skinship ISA, (ISA Kokusai skinship kjókai). Zajímavé je, že na webových stránkách organizace www.skinship.org není možné zobrazení v žádném jiném jazyku.

a pokud možno ji podtrhuje i vhodným kostýmem, který je buď odhaluje, nebo zdůrazňuje jeho mužskou či ženskou linii, *bujó* tělo kostýmem zakrývá. Oděv jako rámeček těla je v japonské kultuře zakořeněný. Na rozdíl od kultury pevninské – například v Číně odstraňovali pážatům varlata a penisy, dívkám stahovaly nohy, aby jim nerostly, a dodnes je tam populární tetování i plastická chirurgie, Japonsku se takhle posedlost tělem vyhnula. O to více je však japonská kultura zaměřena na oděvní módu, vkus a doplňky, právě v Japonsku více než jinde platí, že šaty dělají člověka. Z pohledu *nihon bujó* je krásný kostým základním předpokladem tance. Jeho tvar a kvalita určuje kvalitu tance. Jedná se o vykreslení ženské postavy a její linie od kulatě stočených vlasů přes zužující se linii šíje (podtrženou speciálním líčením), od ramen před pás *obi* a boky rozvlněnou linku, vepředu široce rozhalený lem kimona, který ukazuje krásnou látku na rubu, a na zemi se spodní lem kimona krásně rozprostře. „Takto vnímají Japonci koncentrovanou krásu, která jim připomíná rozkvetlou švestku.“³⁴⁷ V *nihon bujó* se stává kimono tanečnickovým „tělem“, nástrojem. „Západní balet, moderní tanec i contemporary dance, to vše je posedlé tělem jako takovým a jeho tělesností (fyzičností). V japonském *bujó* kimono zobrazuje pohyby údů, které jsou pod ním. Obojí spolu tvoří jednotu. Ne jen pohyby těla, ale také okolní vzduch, atmosféra. Když Maurice Béjart vytvořil *The Kabuki* v roce 1986 nebo *Kurozuka* v roce 1978, okopíroval sice vnější rámeček tvaru, ale ne tu energii, která živí japonský tanec *bujó*.“³⁴⁸

S rozvojem virtuálních počítačových her, komiksu *manga* nebo seriálů *anime* se začal měnit pohled i na estetiku zobrazovaného japonského těla. Důležitým mezníkem byl vznik kultury *šódžo* (doslova mladá dívka), ruku v ruce s tzv. *kawaii karučá* (tzv. kultura roztomilosti) v sedmdesátých letech, které mají původ právě v rozvoji konzumní společnosti zaměřené na zábavu a komoditní fetiš.³⁴⁹ Základem kreslených postavíček a charakterů *šódžo* je dívčí středoškolská uniforma, krátká plisovaná sukýnka, podkolenky a mašle u krku, které zdánlivou nevinností zakrývají dospívající a zvědavé mladé tělo. Pro

³⁴⁷ Norikoshi, *op. cit.*, s. 227.

³⁴⁸ Norikoshi, *op. cit.*, s. 235.

³⁴⁹ Flesch, *op. cit.*, s. 50.

vystižení této nevinnosti a naivity se i její okolí hemží roztomilými dětskými hračkami a postavičkami, ať už mazlíčky nebo nadpřirozenými bytostmi (*kawaii karučá*). Na základě těchto fenoménů si zvykly japonské dívky odhalovat stehna a podtrhávat je krátkými sukýnkami a podpatky – dosud si však málokterá dovolí odhalit na veřejnosti ramena nebo obléci tričko s hlubším výstřihem – to by bylo považováno za velmi vyzývavé.

Dalším důležitým faktem je tlak na mladou generaci ohledně výsledků vzdělání a budování budoucí kariéry již od útlého věku. Děti tedy nejsou dostatečně podporovány k fyzickým aktivitám, prioritou je studium. Rostoucí problematika mladistvé kriminality, odmítání docházky *kótó kjohi*, uzavírání se před světem *hikikomori*, nesamostatnost jedince i po třicátém roku věku *parazaito šinguru* i množství sebevražd dokládá přepínání psychické stránky dítěte na úkor fyzických aktivit a relaxace.

Každopádně má dnešní japonská kultura jiný přístup k tělu, jeho fyzičnosti, sexualitě a stydlivosti, než na jaký jsme zvyklí v Západní kultuře. Relaxaci tancem na party v baru Japonci neznají a nevyhledávají, až na několik jedinců mladé generace, kteří milují hip hop či street dance. Tanec v páru je od japonské tradice hodně vzdálen, zvláště když si uvědomíme, že Japonci nevyhledávají fyzický kontakt ani v běžném styku či v rámci rodiny (podávání ruky, držení se za ruce, objímání). Z tohoto důvodu je tanec jako umění, tedy zábava pro podívanou sice všeobecně obdivován, ale spontánní taneční projev není ve společnosti považován za přirozený.

VII.6 Schopnost komunikace prostřednictvím obrazu

Pro pochopení vztahu tance a současné japonské kultury by bylo potřeba se také zamyslet nad dnešním uměním z hlediska teorií estetických, které mohou do značné míry ovlivňovat vnímání tance.

Už jsem psala o kultuře roztomilosti (*kawaii karučá*), která ovládla virtuální svět televize, komiksu i počítačových her, a která je v Japonsku přítomna i v reálném životě na každém kroku – téměř každá firma, každý

region, každá instituce má svého maskota, svůj charakter, tedy animovanou postavičku jako symbol. Mluví se o charakterovém fetišismu, charakterové terapii, kdy neživé postavičky představují únik ze světa dospělosti a zodpovědnosti do dětské naivity – navázání kontaktu s neživou hračkou, často nošenou jako amuletem, poskytuje potřebnou emocionální odezvu, jaká se v reálném světě nenachází, a vyzbrojuje pěšáky japonské ekonomiky zpátky do boje.³⁵⁰ Dospělí tak i několikrát během dne přepnou do jakéhosi „dětského modu“ naplněného nostalgií po bezstarostnosti, což dokládá infantilnost dnešní japonské společnosti, jak jsem se o ní zmiňovala už dříve.³⁵¹

Chtěla bych se také alespoň stručně dotknout dalšího důležitého aspektu japonského estetického vnímání, a tím je schopnost komunikace prostřednictvím obrazu. Mnohem více než v Evropě či Americe je japonská kultura vizuální – obraz slouží k přenesení komunikační informace, ne pouze ilustraci. Svůj základ má samozřejmě tato myšlenka v jazykové komunikaci – přijetím čínského znakového písma v 5. století se stal i japonský jazyk obrazovým záznamem – smysl jednotlivých znaků dnes vnímá čtenář dříve, než jejich zvukovou podobu, která je druhotná. Vizuální složka není textu podřízena, ale je mu rovnocenná, a v některých případech obraz dokonce text nejen doplňuje, ale přímo nahrazuje. Co nelze vypsát slovy, lze zakódovat do obrazu.³⁵²

Podle Rolanda Barthes „text „nekomentuje“ obrázky. Obrázky „neilustrují text: každý z nich byl pro mě pouhým obrazem k jakémusi zrakovému vrávorání, snad podobnému ztrátě smyslu, které se v zenu říká satori; text a obrázky mají vzájemným proplétáním zajistit oběh, směňování signifikantů – těla, tváře, písma – a číst v nich ústup znaků“.³⁵³

O síle vizuální kultury současnosti hovoří také Min Tanaka v souvislosti s jedním ze svých představení v Praze v roce 2012.

„Myslím, že společnost má dnes tendenci ukazovat vše tak, aby bylo vše jasně viditelné. Japonské hi-vision televize se snaží o zachycení pohledu tak, jak člověk svět opravdu vidí – ale je tomu skutečně tak? Opravdu vidí lidé takto

³⁵⁰ Flesch, *op. cit.*, s. 28.

³⁵¹ *Tamtéž.*

³⁵² Sýkora, s. 18.

³⁵³ Barthes, Roland: *Říše znaků*. Fra, Praha, 2012, s. 11.

a ne jinak? To mě vždycky zajímalo. Opravdu lidé věří jen těm věcem, které na vlastní oči vidí, a tomu, co nevidí, nevěří? Není svět tvořen převážně věcmi, které lidské oko nevidí? Jak vidíme lásku? Nebo víru?“³⁵⁴

³⁵⁴ Burešová, Lucie: Butó žije! (?), *Taneční aktuality.cz*, Dostupné [on-line] na: <http://www.tanecniaktuality.cz/3-otazky-pro-mina-tanaku/> [cit. 4. 6. 2012].

VIII Tanec v dnešní japonské společnosti

Je velmi těžké zkoumat současnost, interpretovat čerstvá, „časem neprověřená“ data, natož z nich vyvozovat směřodátné závěry. Přesto jsem se o to chtěla ve své práci pokusit, protože právě současný stav japonského tance je fascinující a do značné míry inspirativní či poučný. Jedinečná možnost terénního výzkumu mi pomohla zorientovat se v dané problematice a časem získat cenné a jinak nedostupné informace, které mohly potvrdit mé předpoklady z pozorování. Většinu informací jsem musela získat řízenými rozhovory, pozorováními, nebo se dostat k údajům prostřednictvím mnoha informátorů. Jedná se tedy spíše o zmapování situace pomocí informací, které mi byly dostupné, neboť celkový přehled by si vyžadoval dlouhodobější výzkum.

VIII.1 Jednotlivé taneční žánry z hlediska profese tanečníka v dnešní době

V předchozích kapitolách jsem nastínila společenskou v Japonsku a její dopad na vnímání umění současnou generací. Na tomto místě bych proto teď chtěla přehledně přiblížit dnešní situaci v jednotlivých tanečních žánrech, každý z nich má totiž svá specifika i s přihlédnutím ke stavu, v jakém se daný žánr nachází a k pozici daného tanečníka v očích veřejnosti, a společně dokreslují obrázek současného japonského tanečního umění.

VIII.1.1 Tradiční divadlo dnes – společensky zavržení dnes národním pokladem

Tradiční japonské divadelní žánry, které jsou ve světě obdivovány, se těší stále dostatečnému zájmu laiků. Důvodem je určitá národní hrdost a snaha poznat japonskou jedinečnost. Enormní globalizace, se kterou se Japonsko – podobně jako mnohé jiné země – stále jen pozvolna vypořádává, naopak vyvolává uvědomování si a vyzdvihování národních a kulturních specifik. Japonská tradice není minulostí. Je jednou ze stránek současného světa, která

je pevně zakotvena v podvědomí společnosti. Je branou k pochopení dnešní kultury, jejím pilířem. Fakt, že si Japonsko hrdě své tradice udržuje, je důkazem zakořeněných názorů a postojů ohledně zachování formy tradičních umění, a nedůvěry v pouhý pokrok a změnu. Lze říci, že většina uměleckých stylů a žánrů, které byly během historie vytvořeny, je stále součástí dnešní kultury. Mohli bychom mluvit i o určitém národním rysu, který můžeme přirovnat k neustále otevřené náruči – díky němu země nikdy nezavrhlala vlastní ani příchozí kultury, ale vždy je vřadila do svého života a přizpůsobila japonským konvencím. Schopnost neustálé inspirace z domácích i vnějších vlivů tak japonské umění neustále obohacuje.

S nástupem moderní éry, tedy vstupem Japonska do 20. století, změnila mnohá tradiční umění svou tvář i formu a často musela bojovat o holé přežití. Společenský status herců se změnil také, systém společenské stratifikace se oficiálně zhroutil. S přijetím ústavy po druhé světové válce byl teprve zrušen „kastovní systém“, z něhož byli po tisíc let vyloučeni performeři všeho druhu do tzv. kasty nečistých, a uzákoněna ochrana menšin. Zároveň byla také posílena ženská práva, mezi nimi i zrušen zákaz pro ženy věnovat se jevištním uměním.

V roce 1950 byla zavedena podpora „žijících klenotů“ *ningen kokuhó* (ekvivalentem by mohli být naši zasloužilí národní umělci), respektive „významných nositelů tradice nehmotného kulturního majetku“ (*džújó mukei bunka zai*). Kulturní úřad ze všech registrovaných nositelů tradice (*mukei bunka zai*) určuje pravidelně ty „významné“ (*džújó*), které odměňuje speciálním státním stipendiem ve výši 2 000 000 jenů ročně. Přispívá také na aktivity skupiny a městským úřadům v místě jejího působení přispívá na výuku pokračovatelů, organizaci veřejných událostí. Mimo jiné také vláda přispívá na organizaci výuky a výchovy pokračovatelů tradičních žánrů jako *nógaku*, *kabuki*, *bunraku*, *engei* atd.³⁵⁵

Přestože nejvýznamnější představitelé tradičních žánrů jsou oficiálně vyznamenáváni, v japonských myslích několikasetletá historie přetrvává a společenská poskvrna rodů příslušníků nejnižších společenských vrstev není

³⁵⁵ Více informací poskytuje webová stránka Bunkačó. Dostupné [on-line] na: www.bunka.go.jp/bunkazai/shoukai/muke.html [cit. 4. června 2014].

zapomenuta. Herci a tanečníci (nejen) tradičních žánrů zůstávají, co se týče společenského statusu, jako příslušníci nízké společenské vrstvy, ale zároveň jsou obdivováni jako mistři svého řemesla, hýčkáni a rozmazlováni. Jejich životní úroveň však stoupá a padá s žebříčkem popularity i dnes, i když v mnoha případech mnohým z nich pomáhá slavná minulost vlastních předků a možnost chlubit se jejich jménem. Stále platí, že nejstarší člen rodu je nejváženější a rozhoduje o dramaturgii a aktivitách celého rodu. Je to on, kdo je uctíván jako nositel tradice a jehož umění je vysoce ceněno právě díky vysokému věku a míře zkušeností. Protože hlas těchto herců slábne, věnují se často už jen tanci. V jejich provedení nalézají diváci vytříbenou krásu ovládní těla, jaká není vlastní hercům mladším. Stále je náročné, ne-li nemožné vstoupit do světa profesionálů tradičních forem zvenčí. Pro cizince je to vůbec nepřipustné, nezávisle na míře talentu. Na rozdíl od jiných, například sportovních tradičních disciplín, jako je *sumó*, v divadle nelze talent objektivně posoudit a zájemci narážejí na výtky nedostatečné „japonskosti“ pro provozování tradičního umění. Přestože amatérské aktivity jsou všeobecně profesionály podporovány jako hlavní zdroj příjmu, cizinci nejsou úplně vítáni. Stejně tak ženy. I když byl v roce 1948 oficiálně zrušen zákaz účinkování žen v divadle *nó* a *kabuki*, je i dnes velmi složité se mezi mužskou komunitu dostat a vydobýt si své „herecké právo“. Ženám tedy nezbývá než z úcty k tradici soustředit svůj talent na jiné, v moderní době vytvořené, žánry, nebo na se vzdát profesionální interpretační kariéry.³⁵⁶

Kagura

Legendárně nejstarší taneční forma *kagura* zaznamenala od svého prvního výskytu (zřejmě kolem 5. století n. l.) mnoho podob, od obřadní, lidové, zábavní, divadelní, od nemaskované po loutkovou a podobně.³⁵⁷ Možná právě díky své flexibilitě se *kagura* zachovala dodnes jako živé umění nejen v regionech, ale i jako součást národních rituálů – svou zásluhu na tom má jistě

³⁵⁶ Burešová, Lucie: Vydědění společnosti národním pokladem. In: Kol. aut.: *Profese tanečnicka: mezi obdivem a odsouzením*. Praha, AMU 2013, s. 165–166.

³⁵⁷ Burešová 2013, *op. cit.*, s. 117–122.

i oživení šintoismu jako státního náboženství po převratu Meidži v roce 1868. Obřady *mikagura* se odehrávají dodnes pravidelně každý prosinec na císařském dvoře a nejsou přístupné veřejnosti. Jejich vyvrcholením je předání větvíčky *sakaki* císaři jako symbolu božské síly, žehnající pokračování v panování i v následujícím roce. Tento rituál je také pravidelnou součástí císařské korunovace.

Přesto není *kagura* ochuzena o různorodost forem – v největší šintoistické svatyni Ise se během představení při korunovacích kromě *mikagury* dodnes hrají i jiné její formy. V rozličných formách se dochovala také na ostrově Kjúšú, například v městě Čójó v prefektuře Kumamoto se každoročně předvádí celá tradovaná historie dle starojaponských mýtů kroniky *Kodžiki*. Maskovaná *kagura* z chrámu Hajačine ze severní provincie Iwate, jejíž forma se ustálila zhruba v 15. století, je dnes zapsána v seznamu nehmotného kulturního dědictví UNESCO.

I dnes najdeme ve všech japonských svatyních dívky *miko*. Prodávají ochranné amulety, podílejí se na obřadech jako asistentky nebo média mluvící s dušemi mrtvých, předvádějí rituální tance s různými rekvizitami (zvonečky, papírové střapce, větvíčky). Jsou to však většinou dcery místních kněží nebo vysokoškolské studentky, které si tak pouze přivydělávají místo brigády, případně na poloviční úvazek. Při nabídce práce nejsou na dívky kladeny zvláštní požadavky (věk, stav, speciální schopnosti). Bylo by proto mylné je považovat za profesionální tanečnice. Mnoho divadelních představení tanců *kagura* totiž i dodnes tančí muži – často jsou to ale pouze ochotníci. Důležité však je, že kněží *kannuši* se dnes málokdy účastní tanců *kagura* aktivně, často jen během tance dívek vykonávají za chůze bezeslovná obřadní gesta, která s tancem souznějí.³⁵⁸

Bugaku

Dalším z tanečně-divadelních žánrů, které vytrvale přežívá dodnes, je dvorský tanec *bugaku*, který se do Japonska dostal z asijského kontinentu

³⁵⁸ Burešová 2013, *op. cit.*, s. 121–122.

během 6.–7. století, od 12. století však postupně ztrácel svou popularitu, vytlačen jinými žánry. Do 18. století tak přežilo v celé zemi pouze padesát rodin hudebníků a tanečníků, které byly na konci 19. století sdruženy pod úřad Gagaku kjoku (Hudební oddělení agentury císařského dvora). Do povědomí veřejnosti se však tance *bugaku* dostaly znova až po druhé světové válce díky zájmu cizinců a v dnešní době jsou jedním z oborů vyučovaných na Tokijské univerzitě umění (Tókjó Geidžucu Daigaku).

V současnosti je profesionální verze *gagaku* (název hudební složky *bugaku*) v rukou právě několika rodů, které jsou podporovány císařskou kancelářím a dělí se na dvacet dva skupin. V úřadu Naikjóbó, sdružujícím ženské umělkyně, existuje i skupina provozující ženské *bugaku* – tzv. *džogaku*. Stejně jako každé tradiční umění i *bugaku* má své obdivovatele a příznivce, a tedy i amatérské studenty nebo častěji studentky, které můžeme spatřit na představení při menších slavnostech nebo podívaných pro turisty. Tři tance včetně hudebního doprovodu formy *gagaku* byly oficiálně zapsány na návrh císařské kanceláře do seznamu nehmotného kulturního bohatství UNESCO a devět tanců pod názvem *Dainičidó bugaku* z provincie Iwate taktéž. Ty se tančí od úsvitu do poledne 2. ledna jako obřad přivítání nového roku.

Nógaku

Nógaku je termín označující hromadně umění spojené s divadlem *nó*, patří sem tedy nejen hlavní herci *šite*, rody vedlejších herců *waki*, příslušníci orchestru *hajaši*, ale také herci žánru *kjógen*, humoristických frašek, které k divadlu *nó* neodmyslitelně patří. Termínem *nó* dnešní vědci označují samostatně žánr pouze her *nó*, případně jednu konkrétní hru.

V dnešní době existuje téměř v každém krajském městě minimálně jedno divadlo určené *nógaku*. Podle regionu se zde hraje přibližně jedenkrát týdně, mnohdy například v sobotu odpoledne. Profesionální představení jsou doplňována vystoupeními žáků, výchovnými produkcemi aj. Například Tokijské *nógakudó* (speciální divadlo pro *nógaku*) hraje 10–15 profesionálních představení měsíčně, divadlo v Kanazawě jich hraje 2–5, ale doplňuje je velkým počtem studentských a amatérských vystoupení, na která bývá vstup zdarma,

divadlo v Nagoji Nagoja *nógakudó* uvádí měsíčně 2–5 představení, Kanze Kaikan v Kjótu 4–6 (avšak v Kjótu jsou ještě další tři haly *nógakudó*).

Žánr zaštiťuje *Nógaku kjókai* (Asociace *nógaku*), která pořádá také celostátní přehlídky amatérů. Do dnešní doby se dochovalo pět škol *nó* (Kanze, Hóšó, Kita, Kongó, Konparu) a dvě školy *kjógen* (Ókura, Izumi). Každá má pevně daný repertoár her, i když se většina z nich překrývá, ty nejznámější a nejstarší hry *nó* je možné vidět v podání všech pěti škol, i když v nich existují odlišnosti ve scénáři i tanečních choreografiích. Ještě větší rozdíly pozorujeme u škol *kjógen*, jejichž umění bylo více založené na ústním předání a improvizaci, takže se scénáře her začaly zapisovat mnohem později, a dodnes existuje i v rámci jednoho rodu mnoho verzí dle stylu každého herce.

Jak již jsem uvedla výše, nejlepší herci tradičních žánrů dosahují titulu „žijící národní poklad“ (*ningen kokuhó*) a získávají od vlády čestné stipendium. Jsou společností chápáni jako mimořádný lidský druh, ti, kteří nepatří mezi běžné a řádné občany, ti, kteří ještě před sto lety byli oficiálně řazeni na úplné dno japonské společnosti.³⁵⁹ Z oboru *nógaku* dnes žijí jen tři herci *šitekata* (Katajama Kuróemon IX. a Katajama Júsecu – oba ze školy Kanze, Mikawa Izumi ze školy Hóšó), Tomoeda Akijo ze školy Kita a tři herci *kjógen* – Nomura Man VII. a Nomura Mansaku II. – oba ze školy Izumi, Jamamoto Tódžiró IV. ze školy Ókura.

Obživa divadlem *nógaku* není úplně snadná. Podívejme se například na *kjógen*, který je divácky „stravitelnější“ než rigidní *nó*, díky své větší přístupnosti, možnosti určité míry improvizace, a tudíž návaznosti na publikum. Já jsem dojížděla na lekce *keiko* k mistru Šigejamovi Šimemu (*1949) ze školy Ókura do Kjóta, kterého jsem znala ještě z workshopů v Praze, a který dal impulz k založení Malého divadla *kjógenu* v Brně. Protože *kjótská* škola Ókura a rod Šigejama neměly během mého pobytu o počet představení ani žáků nouzi, byli všichni mistři velmi zaneprázdnění, aby stíhali všechny aktivity, představení, učení, vystupování v televizních programech a podobně. V té době žil ještě

³⁵⁹ Burešová 2013, *op. cit.*, s. 116.

starší bratr mého mistra Šigejama Sensaku (1919–2013), uznaný jako „národní poklad“ *ningen kokuhó*, takže jeho rod musel být velmi aktivní. Přesto se všichni mistři věnovali pečlivě přípravě amatérských studentů na představení, a i mně bylo umožněno vystoupit v divadle v Ócu blízko Kjóta v roli Tárokadži ve hře *Busu*.

Naopak denní program rodu Nómura ze školy Izumi v Kanazawě nebyl tak náročný, i když i můj mistr Nomura Júdzó (*1941) se živil pouze *kjógenem* jako profesionál a žil především z příjmů ze zkoušek. Jinou situaci však popisuje herec Nomura Matasaburó (*1971) z Nagoji ze školy Izumi, kterého jsem požádala o rozhovor. Protože tyto informace nejsou běžně člověku zvenčí dostupné, byl pro mě tento výřečný herec opravdu cennou pokladnicí informací, které zde tlumočím.

„My máme představení málo, když moc, tak třeba sto za rok. Ale například rod Šigejama má akci v podstatě skoro každý den. Ne třeba všechno na jevišti, počítám do toho i školy, různé události, zájezdy atd. Teď je nejvytíženější (nejžádanější) herec Nómura Mansai... Za rok má asi 400 představení. V poledne, navečer, večer, ten má plno vždy. Při *kjógenu*, který je vložen mezi hry *nó*, se stává, že přijdou diváci pouze na *kjógen* a potom zase odejdou. Lístky se prodají, ale při *nó* jsou sedadla prázdná. Protože *nó* je v *nógaku* hlavní žánr, je to pro herce *nó* nepříjemné. Proto poslední dobou dělají to, že slavného herce *kjógenu* osloví pro roli *aikjógen*³⁶⁰ – pak někteří diváci zůstanou. Pro mě je důležité, že když třeba hraju s ním na jevišti, vím, že on je hlavní hvězda, a já musím hrát svou roli dokonale právě proto, aby on mohl zazářit. Můj otec byl ve vedlejších rolích mistrem. V *kjógenu* se běžně snažíme o přibližné věkové sladění, ale když byl můj otec v sedmdesáti letech požádán o polovinu mladším hercem, aby hrál jeho manželku, věděl jsem, že i já se chci stát takhle významným. I já bych se o to chtěl pokusit, ne o perfektnost hlavních rolí, ale o dokonalost vedlejších rolí, takovou, že mě budou chtít všichni zvat, abych s nimi hrál.“

³⁶⁰ Herec *kjógenu*, který má komickou roli v rámci hry *nó*.

V Japonsku nejsou herci nikým zaměstnání, je to vlastně živnost. V minulosti měli úlevu na daních z příjmu, to ale dnes už neplatí, bylo to před příchodem spotřební daně v roce 1989. Nicméně pokud je mezi interprety představení alespoň jeden s licenci *džújó mukei bunkazai*, tedy významný nositel nehmotného kulturního dědictví, nemusí platit daň z 200 prodaných lístků na dané představení. Když tam jsou tři, tak nemusí platit daň z žádného lístku.

Ostatní herci mají možnost si zažádat o licenci nositele nehmotného kulturního dědictví (tedy bez slova významný, tzv. *mukei bunkazai*). Tato licence se uděluje od čtyřiceti let věku výše a rozhoduje o ní kulturní rada (*bunkačó no bančóin*) tak, že se podívá se na hercův profil, například kolik měl představení za rok.

„Já mám teď 43 let, podal jsem si žádost a čekám na výsledek. V jiných žánrech je to jinak, například v *kabuki* je tato hranice už od 25 let. Ale v *kjógenu* je to přísné. Herci se dožívají mnoha let, říká se, že mezi čtyřiceti a padesáti lety je ještě doba tréninku. Potom je možné dostat licenci profesionála. Ale i když tuto licenci máte, neexistuje žádný speciální servis od vlády. Změní se jen málo, změní se práce, zlepší se image, zvýší se počet nabídek práce. Umožní se umělci vycestovat do zahraničí. Proto jsem byl teď podruhé ze zájezdu vynechán. Když se pořádal zájezd do Německa, nemohl jsem vystoupit v představení Šigejamy Sensaku tak, jako v Japonsku. Bylo mu řečeno, že musí oslovit někoho stejné úrovně a já jsem ještě neměl licenci.“

Profesionálem se však herec může stát už ve dvaceti letech, jakmile se vstoupí do Nógaku kjó kai (Asociace nógaku). Vstup je učiněn na návrh učitele. „Pokud vlastního žáka doporučí učitel, tak je většinou přijat. Ale rozhoduje o tom učitel, tedy jeho mistr. Pokud třeba někdo z žáků měl období, kdy *kjógen* přestal studovat, a potom teprve se k němu vrátil, stane se, že mu mistr hranici posune dále, na pětadvacet let, třicet let atd. Ale i když licenci dostane kandidát, který nemá dostatečnou kvalitu, tak stejně bude mít málo práce, neosloví ho na představení. I kdyby byl už starší – pokud není dobrý, nedostane roli. A vůbec na to nemá vliv, zda je to dítě slavného herce, ty nejsou nijak zvýhodněny.“

Naopak, právě děti, které trénují *kjógen* od malička, často v pubertě přestanou chtít *kjógen* hrát. Proto je u nás víc dětí, které přichází zvenku.“

Uživit se *kjógenem* se však dokáže jen několik slavných umělců. Většina z nich má jinou práci, například jako úředníci, učitelé, podnikatelé. Z toho žijí a *kjógen* dělají proto, že je baví. „V naší skupině je nás teď sedm a tři junioři. Jsou to samí poloprofesionálové, jen já dělám pouze *kjógen*. Jen z *nógaku* se ale nenajím, proto když jsem se chtěl oženit, tchán se mě ptal, kolik měsíčně vydělávám. On je elektrikář, takže jeho přístup k penězům se od světa *nógaku* liší. My máme například plodný podzim, ale těžké léto. Ale já i rád učím. Asi polovinu příjmu tvoří příjem od studentů z *keiko*. Pak dělám workshopy, mluvená vystoupení atd.“

Podle slov Nomury Matasaburóa, se při přípravě profesionálního představení organizátor akce téměř vždy zadluží. „Ten, kdo připravuje program *kjógenu*, si musí pronajmout divadlo *nó*, pozvat hostující herce, rodinu, studenty, hosty, vymyslet náplň večera. Hostům musí zaplatit „zálohu“, tedy polovinu platu. Její výše je v podstatě daná herci *šitekata* z *nó*, určují ji ti nejvýše postavení ze všech škol *rjú*. My z *kjógenu* vlastně všichni patříme pod *nó*, pracujeme pro umění *nó*. Ale v poslední době se stane, že se vytváří pouze programy *kjógenu* nebo jenom koncert flétny *fue*³⁶¹ atd. Při jednáních tedy používáme standardní ceny, za jaké by si nás najali na program *nó*, případně se z nich vychází při jednáních, tak, že se zaplatí dva- nebo třikrát tolik. Ale to je jen mezi námi. Pokud si nás najme někdo zvenčí, třeba agentura nebo divadlo, je cena pět- až desetkrát vyšší.“

Zajímalo mne také, co se stane, když diváci nepřijdou, nebo jich přijde mnohem méně, než bylo očekáváno.

„Pokud by přišlo méně diváků, než se očekává, i kdyby nepřišel nikdo, ten, kdo program připravil, nese za to odpovědnost a musí ostatním zaplatit. Většinou je to tak, že ten, kdo program připravuje, skončí v dlužích. Když si chce herec zahrát určitou roli a kvůli tomu sestaví program, tak se snaží,

³⁶¹ Flétna je hlavní a jediný melodický nástroj orchestru *hajaši* v *nógaku*.

prodává lístky, hledá sponzory atd., ale stejně většinou skončí v minusu. Lze se sice dovolat pomoci státu, ale ten přispěje tak polovinu nebo spíš čtvrtinu rozpočtu. Proto když o peníze žádáme, nadsadíme rozpočet, aby potom ta čtvrtina stála za to... Ale když si chce herec zahrát určitou roli, stojí mu to za to, kvůli tomu pracuje jinde, je aktivní, učí, pořádá workshopy atd.“

Kabuki a nihon bujó

„V posledních několika letech zájem o divadlo *kabuki* prožívá svůj nový boom. Hlediště jsou i přes vysokou cenu vstupenek v mnoha případech vyprodána a do popředí se dostávají snahy obnovit tradici pravého *kabuki* doby Edo. Namátkou uvedme skupinu Nidžúisseiki kabuki gumi, kterou v roce 1989 vytvořil herec Ičikawa Ennosuke z mladé generace herců a v níž se úspěšně snaží za použití nejmodernější divadelní techniky obnovit divadelní postupy a tradice divadla *kabuki* z prvních třiceti let 19. století tak, jak je mohlo sledovat soudobé obecenstvo. Jiným příkladem využití odkazu kabuki pozdní doby Edo je spolupráce herce Nakamury Kankuróa s uměleckým šéfem divadla Theatre Cocoon v tokijské čtvrti Šibuja jménem Kušida Kazuki. V létě roku 1994 společně uvedli hru *Tókaidó Jocuja Kaidan* a v minulém roce (1996) hru *Nacu macuri Naniwa kagami*.“³⁶²

Z divadla *kabuki* vychází žánr tradičního divadelního tance *nihon bujó*, který je mnohdy předváděn samostatně pro zábavu či podívanou a ani dnes neztrácí své příznivce. Přežívá dnes především díky poplatkům za lekce. I v dnešní době jsou adeptkami především dámy z bohatých rodin. Takoví lidé mohou zaplatit i opravdu drahé příspěvky. Poslední dobou se objevují snahy tyto studenty shromáždit a sestavit program z jejich vystoupení, což pomalu začíná více a více fungovat. Dá se tedy říct, že *nihon bujó* se vrátilo zdravě k životu. Věkový průměr studentů je kolem padesáti let. V *nihon bujó* je

³⁶² Holý, Petr: *Vývoj a základní paradigmatu v divadle kabuki do první poloviny 19. století*. Diplomová práce. Praha, FF UK 1997, s. iv.

padesátník ve většině případů nováčkem.³⁶³ Pořádají se soutěže v tanci, o kterých je však těžko říci, že jsou amatérskými aktivitami.

„Většinou jsou to lidé, kteří se chtějí *nihon bujó* věnovat i v budoucnu. Pokud budeme brát za profesionála toho, kdo se tancem živí, tak nám nezbude ani jeden. Japonsko je od předválečné doby zemí, která na umění nepřispívá. Před válkou bylo *nihon bujó* spíše potlačováno. Nová vláda Meidži neviděla v japonském umění jeho pravou hodnotu. Jediné, co uznala za pravé umění, bylo *nó*. *Nó* je totiž uměním obřadním. *Kabuki* ale používá i reálné náměty z aktuálního prostředí, takže v něm lze najít i kritiku vlády. Proto bylo vnímáno jako nebezpečné, a rozhodlo se, že Japonsko na takovou věc nebude uvolňovat prostředky ze státního rozpočtu. Po válce to pokračovalo. I dnes zaostává Japonsko v rozpočtu na kulturu například jen za sousední Jižní Koreou. I když se to v posledních dvaceti letech třeba desetkrát zlepšilo, stále je situace velmi přísná.“³⁶⁴

Jako v každém tradičním japonském umění, v *nihon bujó* obzvláště platí požadavek na loajalitu studentů k učitelům, a naopak. Předpokládá se, že během studia u jednoho mistra nebude žák navštěvovat žádné jiné lekce, to by mohlo být chápáno jako neúcta ke svému mistrovi. Takovou situaci popisuje například Norikoši Takao, přední japonský taneční teoretik a historik:

„Já sám jsem byl požádán studentkou *bujó* o výuku *kontenporarí*, i když mi bylo řečeno, že to nelze dělat příliš otevřeně, protože kdyby se to dozvěděl její mistr, zlobil by se. I když se zdá pochopitelné, že by se někdo mohl zlobit, kdyby student navštěvoval lekce jiné skupiny (jiného proudu), přijde nám normální, když se jedná o rozšíření obzoru v rámci jiného žánru. Přesto mi studentka odporovala svou zkušeností: ‚I když jsem se byla podívat na balet, už se zlobil.‘“³⁶⁵

³⁶³ Jamano, *op. cit.*

³⁶⁴ *Tamtéž.*

³⁶⁵ Norikoshi, *op. cit.*, s. 144.

VIII.1.2 Butó dnes

V devadesátých letech 20. století vrcholí třetí vlna *butó*, ale cílovým publikem se stávají Spojené státy americké a Evropa. Běžný japonský divák už nemá o tomto undergroundovém žánru povědomí.

Tanečníci významných skupin se osamostatňují, zakládají nové skupiny, nové *butó*. V tisku zaznívají hlasy, zda je to stále ještě *butó*. Japonský kritik *butó* Góda Nario tvrdí:

„Existenční odpovědí je, že nemůžeme poznat naši budoucnost; to je podstata výrazu *butó*. Když předvádíte to, co zažíváte, když ukazujete své spleťité ‚já‘, je to úplné. Podívejte se na *butó* dnes, je různorodé a spleťité. To je *butó*. Mohl by se objevit rytíř na bílém koni a vysvobodit toto zmatení, ale uznali bychom takový tanec jako *butó*?“³⁶⁶

Mezi aktivní tanečnický patří například duo Eiko a Koma. Obrovský úspěch je podnítil k imigraci do USA, kde nadále tvořili své duety: *Grain* (1982), *Thirst* (1985), *Rust* (1989), *Pasage* (1990), *Land* (1991), *Wind* (1993), *River* (1995), *Breath* (1998). Ve svých pracích se zaměřují na témata základních lidských potřeb, představení *River* se dokonce odehrálo přímo ve vodách řeky Delaware v Pensylvánii, kdy tanečnice pomalu vylézaly na břeh jakoby stvořeny evolucí.³⁶⁷

O dnešním *butó* v Japonsku mluví ale mnoho tanečních i divadelních kritiků a teoretiků skepticky: „Ti, kdo se dnes hlásí k pokračovatelům *butó*, postrádají původní energii, kterou měli jeho zakladatelé. V *butó* nelze jen od mistra přebírat a kopírovat pohyby a principy naučené během lekcí tak, jako je tomu například v *nihon bujó*. Z aktivních skupin je dnes Sankai džuku, ale ta cílí především na zahraničí a její pojetí *butó* se od původního vzdaluje. Rakudakan je skupina, která nejvíce ctí barvy Hidžikaty. Zatímco Sankai džuku už je úplně jinde – přizpůsobili tvar Západu a původní *butó* se jim rozpadlo pod rukama, i když dál dělají svoje věci a sklízají úspěch. Rakudakan má svoje studio

³⁶⁶ Fraleigh, *op. cit.*, s. 176.

³⁶⁷ Au 2002, *op. cit.*, s. 199.

Kočúten ve čtvrti Kičidžódži, kde hrají asi jednou týdně představení. Většinou mají plno.“³⁶⁸

Díky úzké spolupráci s divadlem Archa v Čechách snad nejznámější tanečník *butó* Tanaka Min založil v roce 2000 skupinu Tokason, která vstoupila na mezinárodní scénu s produkcí *Los Caprichos*, inspirovanou lepty Francisca Goyi. Od stejného roku působí rovněž na tokijské národní univerzitě výtvarných umění a hudby, spolupracuje jako taneční mistr také na Moskevské škole dramatického umění³⁶⁹.

Proslul též jako herec, například ve filmu *Tasogare Seibei (Samuraj soumraku, 2002)*, který byl nominován na Oscara a za který dostal Tanaka cenu Japonské filmové akademie za herecký výkon. Objevil se také ve filmu *Maison de Himiko (Hotel Himiko, 2005)*, kde ztvárnil nevyléčitelně nemocného majitele hotelu pro gaye, nejnověji také člena mafie *jakuza* ve filmu *Eien no zero 2013*. Tanaka Min a jeho farma byla také cílem výprav mnoha umělců z celého světa, i z Čech, byl zvláštním pojítkem mezi českým divadlem a japonským *butó*. Tuto praxi však již podle jeho vlastních slov zavrhl:

„Jezdilo za mnou hodně lidí z celého světa, všichni se chtěli naučit tančit a stát se slavnými, nebo se chvíli učili a pak odjeli... už jsem toho měl dost. Skupinu jsem rozpustil, na farmě pracuji sám. A tancuji také převážně sám nebo s Šiho. Já jsem taky všechno vytvořil sám, ať se učí a hledají taky sami. Mám opravdu hodně práce, veškerý svůj volný čas chci věnovat farmě. A farmáři moc volného času nemají. Jsem na všechno sám.“³⁷⁰

Lekce *butó* jsem navštěvovala dvakrát týdně v Kanazawě. Soubor Kanazawa *butó kan* vedl Jamamoto Moe (*1953), žák Hidžikaty Tacuno. Za *keiko* jsem platila 2000 jenů a dojížděla do vzdáleného studia. V malém sále nás bylo vždy čtyři až sedm, jak stálí členové souboru, tak hosté. Trénink začal asi třicetiminutovou rozcvičkou a pokračoval asi půlhodinovým základním

³⁶⁸ Jamano, *op. cit.*

³⁶⁹ Založené v roce 1987 Anatoly Vassilievem.

³⁷⁰ Burešová, Lucie: Tři otázky pro... Mina Tanaku. *Taneční aktuality.cz*, 4. června 2012. Dostupné [on-line] na: <http://www.tanečniaktuality.cz/3-otazky-pro-mina-tanaku/> [cit. 4. 6. 2012].

cvičením, které spočívalo v pomalé chůzi v kruhu, během níž měl člověk za úkol představovat si různé věci a podle nich energii chůze měnit. Poté následovala pauza a po pauze improvizace, respektive tvorba na dané téma, případně prohlubování úkolů z minula. Po určitém čase vždy jednotlivci předvedli celé skupině, co vytvořili, a *sensei* dal jednotlivci připomínky. Tato část někdy trvala až dvě hodiny, přestože jeden z nás tančil třeba jen deset minut. Materiál, který se vytvořil během roku, se poté na květnovém soustředění propracoval a spojil v představení. Nevycházela jsem z údivu nad géniem Jamamota Moea a jeho vizí dobrého tance. Dokázal skvěle odhadnout možnosti každého z nás a povzbudit nás k maximálnímu výkonu. Výsledkem byla vždy forma založená na interpretaci, při které se všichni tanečníci museli maximálně soustředit na danou představu. Jakmile jen trochu polevíli, *sensei* to hned poznal a poukázal na místa, kterým nevěřil. Výsledné představení bylo zajímavé v tom, že ačkoli každý z nás pracoval s určitou představou, jednotlivé tvary se spojily v úplně jiný příběh, který byl pro diváky čitelný, a my se ho dozvěděli teprve zpětně. Svůj tvůrčí záměr *sensei* nikomu dopředu neřekl.

I zde platilo, že na pětidenní soustředění bylo potřeba obětovat 25 000 jenů a na představení dalších 10 000 jenů. Konalo se na půdě kavárny, vstupenka stála 2000 jenů. Bylo plno, ale celkem nepřišlo více než 80 diváků.

Soubor Kanazawa *butó* kan často hostuje v Drážďanech, Vídni nebo Düsseldorfu, jezdí také do Slovinska, Maďarska a Ruska. Všichni stálí členové souboru mají jiné zaměstnání a *butó* se věnují jen jako hobby.

Takových malých souborů v Japonsku stále ještě několik přežívá, ale možností uživit se tancem není mnoho. Přes můj obdiv k umění Jamomota Moea, ve kterém jsem viděla pevně vytesané stopy „čistého *butó*“, je v Japonsku těžké toto umění propagovat. Kupodivu větší zájem o ně projevují taneční teoretici a badatelé. V roce 2010 se uskutečnilo v Kjótu třídní symposium o *butó*. Většina z řečníků rozebírala jednotlivé úryvky z Hidžikatových děl a dokazovala jeho moudrost. Mluvílo se o smrti, znovuzrození, prenatálních vzpomínkách, erotice, o Hidžikatově životě i aktivitách jeho nástupců. Pro běžného Japonce nedotčeného *butó* to byla natolik vysoce odborná a filozofická debata, že i když jsem si příspěvky

nahrávala na diktafon a dožadovala se poté vysvětlení, neuměl mi nikdo vysvětlit, o čem se vlastně mluvilo a proč – většinou Japonců byla tato temná ezoterická témata nepříjemná a odbyli mě s tím, že sami vůbec nechápou, o čem je řeč a proč.

VIII.1.3 Balet

V Japonsku byl státní baletní soubor založen až v roce 1997 spolu s otevřením Nového národního divadla (Šin kokuricu gekidžó), které uvádělo pravidelně baletní i moderní taneční představení. Baletní soubor Nového národního divadla pořádal konkurzy pro tanečnický z celého Japonska a zaměstnával je na projekt nebo na smlouvu. Nebyla však při něm zřízena žádná státní škola, jak by tomu bylo v jiných zemích. To ukazuje, že pro japonskou vládu nebyl balet nikdy tím druhem tance, který by se měl těšit nějaké speciální podpoře či přízni.³⁷¹ Balet byl vždy kritizován za to, že stojí příliš mnoho peněz. Čas, který je stráven jeho přípravou, i nedostatek fondů vždy nutil tanečnický i diváky angažovat se i finančně formou různých příspěvků, systémem normy vstupenek (které musí vystupující tanečník odkoupit od produkce). I systém poplatků za trénink se proto udržel dodnes.³⁷² Práce ve státním baletním souboru byla finančně i kariéerně lepší než v soukromých tělesech, ale soukromé baletní soubory na tom také nebyly špatně, protože mezi sebou vzájemně hodně spolupracovaly. Přesto se nejedná o stálý taneční soubor. Jednotliví tanečníci jsou najímáni na konkrétní projekty, jen na krátkodobou smlouvu.³⁷³

Dnešní tokijský baletní soubor, s původním názvem Čajkovskij Memorial Ballet Company (který nemá nic společného se souborem, který uvedl poprvé *Labutí jezero* v roce 1946) byl založen v roce 1964 Sasakim Tadacugem³⁷⁴. Nebyl to tanečník, ale produkční a pomohl zprostředkovat tokijskému baletu kontakty se Západními choreografy. Pro Tokyo Ballet Company tvořili například Maurice Béjart (*The Kabuki, M*), Jiří Kylián (*Perfect Conception*), John

³⁷¹ Norikoshi, *op. cit.*, s. 169.

³⁷² *Tamtéž.*

³⁷³ Viz kapitola VIII.3.1.

³⁷⁴ V letošním roce slaví soubor Tokyo Ballet Company 50 let.

Neumeier (*Seven Haiku Reaching the Moon, Colours of Season*). Velký úspěch mělo zejména dílo *The Kabuki* od Maurice Bújarta. V roce 1966 byl soubor pozván sovětskou vládou a hrál představení v Moskvě a Leningradu. V Japonsku předváděl soubor klasický i moderní repertoár a v zahraničí mají úspěch zejména choreografie od Bújarta. V roce 2001 inscenoval Vladimír Vasiljev balet Don Quijot. Mezi další úspěšné tituly patřily například *Svěcení jara, Pták Ohnivák, Bolero, Giselle, Sen noci svatojánské*. Představení se hrají zejména v Tokiu v Tokyo Bunka Kaikan (Tokijské kulturní centrum), ale také v regionech a každý rok pořádá soubor turné v zahraničí.

Dnes funguje soubor na profesionální bázi se stálým souborem, hosty a hostujícími pedagogy. Představení se ale hrají jen několikrát za měsíc, a ještě v různých prostorách. Soubor nemá svou budovu – své sídlo.

V roce 1993 vznikla také první nezisková organizace NBA Ballet company, kterou podporují všechna baletní studia v zemi. V roce 1999 vystoupil poprvé soubor K Ballet Company vedený snad nejznámějším japonským tanečníkem Kumakawou Tecujou (*1972), který získal vzdělání i profesionální zkušenosti v Britském královském baletu.

Mnoho baletních souborů se dnes snaží „rodinné“ podniky, založené na tradici *ie* (naprostá loajalita a věrnost jednomu souboru, postupný kariérní růst v něm dle příslušných hierarchických struktur a finanční závislost i závazek), otevřít světu a zvou hostující režiséry a choreografy, či dokonce tanečnický. Stále však v této oblasti přetrvávají stejné překážky: možnost hrát představení jen několikrát za rok, uzavřenost vrstvy, a tedy i počtu potenciálních diváků, neschopnost zajistit tanečnickům, aby se užívali pouze vystupováním, nevole k migrování tanečnicků v souborech za účelem vybroušení kariéry, malý počet kreativních choreografů, strach z odchodu talentovaných tanečnicků do zámoří za kariérou kvůli nedostatečné kariérní volnosti a příležitostem doma atd.³⁷⁵ Všechny tyto problémy bychom mohli ale úplně přesně přenést a použít i na současný (contemporary) tanec.³⁷⁶

³⁷⁵ Norikoshi, *op. cit.*, s.170.

³⁷⁶ *Tamtéž*.

Jaké je uplatnění absolventů baletních škol a studií? Jak již jsem uvedla v předchozí kapitole, málokdo ze studentů ve skutečnosti navštěvuje studio proto, že by se tanci chtěl věnovat profesionálně. Mnoho talentovaných dívek musí s touto činností skončit se vstupem na vysokou školu, kdy by již tréninky z časových ani finančních důvodů nezvládly.³⁷⁷ Ty další se realizují v taneční skupině přidružené ke studiu či škole, s trochou štěstí mohou ve stejné instituci později vyučovat mladší žáky. Jen velmi málo z nich opravdu hledá uplatnění na taneční scéně, které je ale podmíněno pobytem ve velkých městech (především Tokio, Ósaka). Tam existují baletní soubory či skupiny, které fungují na podobném principu jako baletní studia – členové musí za své tréninky platit. Ziskem pro tanečnický jsou ale nové kontakty, které mohou vyústit v zajímavou pracovní nabídku. Důležitým jevem je neexistence tanečních souborů, které by poskytovaly stálé zaměstnanecké pozice (mimo tradiční divadelní disciplíny), umělci se spoléhají na získání smluv v jednorázových konkrétních projektech (systém uplatňovaný u nás v muzikálech, filmu apod.). Spoléhat se ale pouze na příjmy z účinkování v projektech je velmi riskantní a mohou si to dovolit jen opravdové hvězdy. Taneční trh choreografií využívajících taneční techniky přejaté ze Západní kultury je ve srovnání s ČR značně užší. Státní orgány podporují spíše tradiční japonské divadlo a jiné taneční produkce jsou tudíž závislé pouze na divácké poptávce. O uplatnění tanečnicků rozhodují producenti a choreografové jednorázových projektů.

Mnoho dotazovaných připouští, že často jedno zaměstnání v oboru tance nestačí na pokrytí životních nákladů a většina tanečnicků je nucena si přivydělávat například výukou, účastí v populárních show, reklamách, což připomíná osud českých umělců „na volné noze“. Studenti tance hledající uplatnění v oboru se proto často snaží spojit stěhování do většího města se studiem na univerzitě, ideálně s taneční náplní. Mnozí z nich však tajně sní

³⁷⁷ Trend vysokoškolského vzdělání se i u dívek v posledních letech velmi zvýšil a v současné době je jen otázkou finančního zázemí rodiny. Spíše než kvůli možnosti budoucího zaměstnání je vysoká škola místem dospění a poznání budoucího životního partnera. Vysokoškolský diplom dnes u mnoha dívek spíše otevírá cestu k dobrému sňatku.

o uplatnění v zahraničí – angažmá i v regionálním baletním souboru některé z evropských zemí je vnímáno jako prestižní kariéra.³⁷⁸

VIII.1.4 Kontenporarí versus gendai bujó

Během ekonomického rozmachu Japonska směřovalo do země mnoho Západního vlivu i tanečního, a to nejen prostřednictvím hostů, ale i vlastních zkušeností Japonců, kteří se vraceli z ciziny. Po roce 1990 a následné ekonomické krizi se příliv cizího umění zastavil, a tak naopak bylo možné více rozvíjet domácí scénu.³⁷⁹

Na rozvoj japonského contemporary měly velký vliv soutěžní přehlídky, v japonštině *konkúru*. Mezníkem byla mezinárodní choreografická soutěž v Bagnolet (Île de France) v roce 1986, kde vzbudil pozornost Tešigawara Saburó (*1953). I když před Tešigawarou byli i jiní, kteří se o to pokoušeli, jeho úspěch povzbudil více Japonců a inspiroval také k otevření japonského předkola této soutěže v Tokiu v roce 1991, které bylo poté přesunuto do Jokohamy. Tenhle tah vytvořil dynamickou národní taneční platformu a jakousi pomyslnou bránu do uznávaného tanečního světa. Když v roce 2003 byla zahájena choreografická soutěž Toyota Choreographic Award, „do té doby neuplatnitelný termín contemporary začal být najednou hojně používán médií. V té době, kdy se všichni ptali: ‚...co to je ten contemporary dance?‘ – se staly ceny v soutěžích důležitým měřítkem a zajímavou událostí i pro netaneční veřejnost.“³⁸⁰ S postupem času a zráním tance v Japonsku se začal měnit i pohled na soutěže. Také soutěž v Bagnolet se od roku 1990 změnila na festival. V knize *Proč se nedíváme na tanec? Drsný pohled na svět contemporary dance* Norikoši Takao píše, že od té doby spíše než krátká díla pro soutěže začaly být řediteli festivalů požadovány delší choreografické práce.³⁸¹ Podle něj ale není v Japonsku dobrá podpora contemporary dance, a proto vznikají pro efekt publika buď krátká díla nevalné hodnoty, anebo si dobří

³⁷⁸ Burešová, Lucie: Náhled do systému tanečního vzdělání v Japonsku. *Živá hudba* 3, 2012 [Praha, AMU 2013], s. 108–123.

³⁷⁹ Norikoshi, *op. cit.*, s. 137.

³⁸⁰ *Tamtéž*.

³⁸¹ Norikoshi, *op. cit.*, s. 138.

choreografové nedokážou poradit s nedostatečnými investicemi do scény, kostýmů a propagace.³⁸²

Japonské contemporary

Tanečně vzdělaný evropský taneční divák, který v Japonsku navštíví představení uváděné pod pojmem *contemporary dance*, ale bude mít jiný zážitek, než očekával. Překvapilo mě především zaměření na pohyb a tělo tanečníka, interpretaci, čistotu linií, jednoduchost kostýmů. Mnoho choreografií by obstálo v interpretačních soutěžích, ne již na těch choreografických. Choreografie jako taková byla jen málokdy upřednostněna jako umělecké dílo, s jasnou dramaturgickou koncepcí, výtvarným zpracováním a nosným tématem. Ve většině případů byl interpret totožný s choreografem, díla prozrazovala způsob tvorby, který vycházel z pohybových nápadů interpretů a teprve později získala název. Pod tím, čemu se oficiálně v Japonsku říká *kontenporarí dansu* a co můžeme vidět i ve velkých regionálních divadlech, se spíše skrývá obdoba moderního baletu, jaký známe z evropských scén přibližně z osmdesátých let. Současný tanec, fyzické divadlo, stejně jako japonské *butó*, jsou ale oproti tomu undergroundem, který se rozvíjí jen ve velkých centrech. Tyto směry skomírají kvůli nedostatku diváků a nedostatečné institucionalizaci, začlenění do kulturního spektra. Jsou veřejností chápány jako minoritní aktivita, zábava účinkujících, málokdy jako umění. Jedním z důvodů je možná také obdiv diváků k interpretovi spíše než k choreografovi či dílu samotnému. Způsob provedení a um herce byl v japonské kultuře vždy ceněn i v tradičních uměních výše než libreto nebo skladba výstupu. Současnému tanci, který tíhne k interpretaci, v níž se nedostává prostoru pro předvedení schopností interpreta, nebo ne takovým způsobem, který běžný japonský divák dokáže ocenit.

Zajímalo mě tedy, čemu Japonci říkají *kontenporarí*, a co naopak označují jako *gendai bujó* (doslova přeloženo jako moderní tanec³⁸³) a nakolik se tyto termíny překrývají. Intelektuálové doby Meidži Cubouči Šójó a Osanai Kaoru viděli v *šinbujó undó* (hnutí za nové *bujó*) posun od toho, „kdy tanečníci

³⁸² Norikoshi, *op. cit.*, s. 138.

³⁸³ Viz kapitola II.6.

interpretují choreografii svého mistra nebo choreografa, k tomu, že si sám interpret vytváří vlastní choreografii“.³⁸⁴ Zde vidíme paralelu i v posunu od moderního tance, kdy žáci tančí choreografii tvořenou učitelem, ke contemporary, kdy jsou interpreti většinou zároveň tvůrci.³⁸⁵ Podle japonského autora Norikoši Takao je tedy jeden ze znaků *kontenporarí* právě míra zapojení interpretů do choreografické tvorby. Tvar se ale od naší evropské scény trochu liší.

Nad pojmem contemporary dance se zamýšlí také Hirajama Motoko: „Já jsem se učila ještě v čase, kdy žádné *kontenporarí* nebylo, takže když jsem říkala, že chci dělat *kontenporarí*, málokdo to chápal. Dělal jsem něco, co ještě nebylo tak v módě. Teď když slyším od studentů, že chtějí dělat *kontenporarí*, mám chuť se jich na oplátku zeptat: A jaké *kontenporarí*? Děláme styl, jaký se nám líbí. Neděláme *kontenporarí*. Tady je posun ve vnímání. *Kontenporarí* je vlastně moderní tanec, myslí si všichni. Ale jakmile nevidíme do budoucnosti, ihned to zestárne, je to hrozně živé. Takže tanečníci prostě tančí podle současnosti. Pro ně je Forsyth a Kylián novinkou. Přestože už je to passé.“

Japonská „moderna“

Termín *gendai bujó*, tedy moderní tanec, se ale v Japonsku stále udržuje a používá. Zřejmě proto, že hranice *kontenporarí* jsou nejasné, mnoho studií, která vedou dámy starší generace, udržuje čistotu forem *gendai bujó*. Co se tedy skrývá pod tímto termínem? Jamano Hakudai, přední kritik japonského současného tance, vysvětluje:

„Předválečná japonská moderna pomalu vymírá. Udržuje se jen na venkově³⁸⁶ a ve vzdálených provinciích díky učitelům, kteří ji předávají z doby předválečné svým žákům. Zatímco Tokio je zahlceno přicházejícími informacemi a trendy z ciziny a je náchylné k popularizaci novinek, na venkově panuje v šíření informací obrovský rozdíl, tíhne k zachování formy.“

³⁸⁴ *Tamtéž.*

³⁸⁵ Norikoshi, *op. cit.*, s. 144.

³⁸⁶ Myšleno mimo velká města, tedy především mimo Tokio.

Dalším znakem japonské moderny je, že přejala výukový systém z *nihon bujó*, tedy lekce, jíž se účastní jeden učitel a jeden žák. Ale v cizině učí jeden učitel dvacet až třicet studentů současně. V *nihon bujó* navíc lekce nefunguje tak, že by učitel hrál na *šamisen* a učil žáka techniku. Učí ho jeden tanec po druhém. Každou zvládnutou choreografií se žák vyvíjí. To je japonský způsob výuky. Když před válkou vypukl boom *gendai bujó*, nikdo neznal jiný způsob výuky, proto jej přejali ze světa tradičního divadla. Tenhle systém jeden žák a jeden učitel je velmi závazný, tzv. *giri nindžó* (vztah na základě povinnosti *giri*, pozn. aut.), což v praxi znamená, že jakmile se učím u jednoho mistra, už nikam jinam nechodím (navštívit workshop nebo open class mimo školu je považováno za zradu loajality, pozn. aut.). V *gendai bujó* se tedy vytvořil podobný svět. Od předválečné doby je například běžné, že studenti přijímají jméno po svém učiteli, tuto praxi můžeme vidět v mnoha školách dodnes.

Navíc, *gendai bujó* převzal z *nihon bujó* i tematiku děl. Největší převahu mají určitě díla s přírodní tematikou. Jak v malířství, poezii, tak v tanci. To přetrvává od předválečné doby i v dnešním *gendai bujó*. I dnes se v rámci soutěží stále objevují převážně díla s podobnou přírodní tematikou nebo na ekologická témata. V zahraničí převažují díla s příběhem nebo tématy mezilidských vztahů. V Japonsku se mezilidské vztahy odrazí v přírodní tematice, která je opravdu vůdčí. Japonská moderna je typově té evropsko-americké podobná, ale pointa se liší. Po prohrané válce měla sice japonská kultura chvíli tendenci přejímat Západní kulturu více, ale od šedesátých let se zase vrátila ke svým kořenům. Jinak řečeno, japonský moderní tanec má svá specifika. Proto pokud jej budeme umně přiživovat, dokážeme je předat i Západu, budeme jistě moci ukázat specificky japonský současný tanec.³⁸⁷

Podle Norikoši Takaa se každých dvacet pět let objeví nový tanec: „...na Západě to byla v roce 1900 Isadora Duncanová, 1926 Marta Grahamová, 1953 Merce Cunningham, 1985 vzniklo ve Francii národní choreografické centrum. V Japonsku přišel v roce 1928 Išii Baku s moderním tancem, v roce 1959 představil Hidžikata Tacumi světu *butó*, v roce 1986 vyhrál Tešigawara Saburó

³⁸⁷ Jamano, *op. cit.*

choreografickou soutěž v Bagnolet (contemporary)... Proto je už podle něj akorát na čase, aby se už objevil někdo další.³⁸⁸

Z uvedených citací lze vycítit, že si přední japonští odborníci dobře uvědomují jistou stagnaci tvořivosti japonského současného tance a „čekají“ na příchod nového impulzu. Japonská náchylnost spíše k vybrušování detailů dané formy než upřednostnění originality a tvořivosti se potvrzuje i v dnešním *gendai bujó* či *kontenporarí*. Pružnosti vývoje tanečního prostředí mnoho nepřispívá ani hlavní taneční organizace, Asociace moderního tance Gendai bujó kjókai. Nad politikou této organizace se již v předchozí kapitole zamýšlel Jamano Hakudai, podobný je i názor jejího člena, slavné tanečnice Hirajamy Motoko:

„Gendai bujó kjókai je celonárodní organizace, takže je v ní zapsáno hrozně moc lidí. Stačí, když vás jeden nebo dva stálí členové doporučí. A pak se platí členské příspěvky. Ročně asi 13 000 jenů, a k tomu ještě vstupní poplatek asi 20 000 jenů. Samozřejmě jsem členem. Jakmile skončíte nebo chcete odejít, tak to na vás nechá stopu – celý taneční svět ví, že jste odstoupil, že prohlašujete, že k nim nepatříte. Každopádně je to hodně problematická organizace. Produkuje asi tři až čtyři představení ročně, ale že by je tanečnickům zaplatila, to ne. Každý vystupující musí odkoupit určitou normu počtu lístků, a ty pak mezi sebou prodávat. Při společných projektech, kdy je možné dostat peníze z grantu, stačí ty peníze tak akorát na zaplacení divadla a techniky, ale už ne pro tanečnický. Proto mohou pokračovat jen ti, kdo mají peníze. Je zde ještě virtuální síť Japan contemporary network, která funguje podobně jako Nihon ballet kjókai, nebo Nihonbujókjókai, všichni si tam mohou zaregistrovat svůj profil, díla atd. a všichni o jejich činnosti ví.“

Noism

Důležitým a zajímavým faktem je, že v Japonsku vznikl v roce 2004 profesionální soubor současného tance. Kromě státního baletního souboru je to tak jediné profesionální taneční těleso v zemi. Tento soubor byl založen tanečnickem a choreografem Kanamorim Jou (*1974) v roce 2004 v Niigatě.

³⁸⁸ Norikoshi, *op. cit.*, s. 251.

Kanamori tančil v Rudra Béjart Lausanne Company, potom v Netherlands Dance Theater, Lyon Opera Ballet a Sweden Göteborg Ballet. Původně se soubor jmenoval vždy podle aktuálního roku (Noism04-Noism08), ale od roku 2009 se rozdělil na dvě skupiny: Noism2 (přípravný soubor) a Noism 1 (hlavní soubor). Většinu choreografií stále tvoří Kanamori, i když občas dává příležitost i mladým. „Ale jeho choreografie, ve kterých tančí jeho žena, jsou pořád to nejlepší, co soubor nabízí.“³⁸⁹

Soubor Noism je jedinečný především tím, že je podporován přímo městem Niigata.

„Bez podpory města by ten soubor nikdy nevznikl. Ale hlavně: mají divadlo. Je to vlastně jediný profesionální soubor moderního tance v celém Japonsku. Samozřejmě, nikdy nesežene více než 5000 diváků na jednu produkci, takže je zde vždy limit počtu představení. A Niigata navíc není tak bohaté město, takže příspěvky postupně slábnou. Bohužel také Kanamoriho restrikce jsou náročné, a tak to mnoho tanečníků vzdá.“

VIII.1.5 Zábavní taneční průmysl, Takarazuka, step i hip hop

Posledním ze tří profesionálních tanečních souborů v Japonsku je Takarazuka, soubor muzikálové revue s dlouholetou tradicí. Jak jsem již slovosled uváděla výše, Takarazuka je v kraji Hyougo ve městě Takarazuka a v tomto divadle hrají pouze ženy, které nejsou vdané. Od prvního představení v roce 1914 je soubor dodnes populární v celém v Japonsku. Má pět skupin: Hana (Květina), Tsuki (Měsíc), Juki (Sníh), Hoši (Hvězda), Sora (Nebe). Každá skupina má asi 80 členů.

V Japonsku má Takarazuka Revue tři divadla: v Takarazuce, v Tokiu a v Hakate. Ti, kdo chtějí působit v souboru v Takarazuka Revue, musí absolvovat dva roky ve škole v Takarazuce. Každý rok přijme tato škola 40 studentů z 1000 uchazečů. Konkurz má tři kola: 1. kolo je založeno pouze na vzhledu, ve 2. kole se zkouší dovednosti v baletu, jazz dance a zpěvu, 3. kolo

³⁸⁹ Jamano, *op. cit.*

tvoří pohovor a zdravotní prohlídka. Po absolvování školy jsou studenti rozděleni do výše jmenovaných pěti skupin.

Přežívajícím tancem zábavního průmyslu je také step. V devadesátých letech se trochu zvýšil zájem o step díky muzikálu *Crazy for you*, s jehož produkcí byl v Japonsku problém, protože náhle nebyl dostatek stepařů, neboť se od zhruba poloviny osmdesátých let postupně ztrácel zájem o žánr. Po válce byli aktivní například Nakano Brothers, u nichž se učili významní televizní zpěváci, baviči, tanečníci. Stejným způsobem dnešním masmédiím slouží i výuka pantomimy, například Gámaru Čoba vynikl v tzv. silent comedy. Živá představení čisté pantomimy bychom ale v Japonsku hledali dost těžko. Spíše se její základy objevují stále častěji v představeních nového cirkusu, který díky evropskému vlivu stoupá v oblibě. V devadesátých letech se do stepu postupně přimíchává hip hop a poptávka po něm pomalu stoupá. V roce 1991 byl uspořádán Národní den stepu (17.–28. dubna)³⁹⁰.

Do popředí všech tanečních stylů se i v Japonsku dostávají hip hop, street dance a break dance. Japonci vyhrávají v těchto žánrech i mezinárodní soutěže. Jejich přirozené směřování tance směrem dolů, do podlahy, energií z chodidel a síle kroku stejně jako vrozená tělesná ohebnost a estetika pohybu jim dodávají předpoklady k vyniknutí v tomto žánru nad Evropany. Navíc jim zřejmě vyhovuje bezkontaktnost tohoto tance – jedná se v něm především o řazení kroků za sebe a fyzickou zručnost, ne o nutnost interakce nebo tvůrčí invence a improvizace.

VIII.1.6 Tanec pro radost, zákon proti tanci

Zajímavou fúzí lidových tanců *odori* a rytmických populárních pohybů je taneční žánr *josakoi*. Vznikl v roce 1954 v prefektuře Kóči na ostrově Šikoku. Jedná se o skupinovou unisono pódiovou choreografii. Základním předpokladem je hudební doprovod ve stylu japonského pop-folku, tedy

³⁹⁰ Norikoshi, *op. cit.*, s. 189.

zrytmizovaných lidových nápěvů, a japonský kostým, který často sestává jen z kabátku *happi* přes civilní oblek (stejný se často používá při lidových slavnostech *macuri*). Tento tanec je oblíbený především u dětí a mládeže, představuje možnost vystoupení před rodiči ve skupině, tanec je velmi energický a navozuje uvolněnou a radostnou náladu i v publiku. Na přehlídkách *josakoi* ale vystupují také skupiny dospělých, či dokonce důchodců, jejichž entusiasmus připomíná pozůstatky hrdosti venkovských sokolských slavností u nás. Muži nejsou výjimkou.

Jak uvidíme z výsledků výzkumu v další kapitole, Japonci nejsou zvyklí chodit tancovat do klubů. Jak jsem již uvedla, v roce 1948 vyšel zákon proti tancování v barech, klubech a restauracích, tedy všude, kde se podává jídlo a pro výjimku bylo nutné získat povolení: žadatelé museli splnit řadu podmínek a též platily určité restrikce jako minimální plocha 60 m² a podobně. Zákon nikdy nebyl zrušen, a roku 2011 jej už nikdo přísně nekontroloval. Pak ale náhle přišla změna – policie bez udání přesného důvodu začala najednou stíhat všechny kluby, kde se bez povolení tančilo. Tato kauza byla velmi rychle zmedializována a začalo se diskutovat o tom, nakolik je tanec součástí japonské kultury a zda je správné jej takto omezovat. Mnoho právníků se brání tím, že na jednu stranu začalo ministerstvo školství tvrději kontrolovat, zda se v základních školách opravdu tanec vyučuje, když je uzákoněn v ústavě, na druhou stranu policie omezuje občany ve svobodném tanečním projevu.

Kolem roku 2000 začal být populární v rámci diskoték tanec *parapara*. Jedná se o sestavu na známou melodii, kroky nohou v podstatě jen opakují úkrok a přísun doprava a doleva, občas vpřed a vzad, a důraz je na komplikované pohyby paží, které se vždy opakují napřed vpravo a potom vlevo. A hlavně, žádný výraz ve tváři. Jednotlivá gesta mají svůj význam podle zpívaného textu (například linka Jamanote, turniket na jízdenky...) ³⁹¹ „Tančí sice všichni stejné pohyby, jako je tomu v lidových tancích *minzoku bujó*, ale bez pocitu komunity nebo pospolitosti, je to spíše soutěživost v dokonalosti

³⁹¹ Norikoshi, *op. cit.*, s. 242.

detailu, kterou vyzdvihují Japonci nad originalitu. Na takový tanec se díváte, jako když se díváte na mravence nebo na vlny na moři.“³⁹²

Tanec tedy byl i v Japonsku osmdesátých let primárně komunikačním prostředkem, ale dnes se přibližuje více potřebě vyjádření se jednotlivce, nebo možná lépe řečeno, odpoutání se od každodenní reality a hledání vlastní identity v trochu odlišném světě. Pocit jistoty získaný díky napojení se při tanci na někoho jiného tu sice je, ale na druhou stranu v tomto typu tance není potřeba budovat hlubší vztahy, vládne snaha udržet si odstup a během tance se uzavřít do jiného vlastního světa – to asi dnes pociťují Japonci při tanci.³⁹³

VIII.2. Taneční vzdělání a možnost uplatnění profesionálních tanečnicků v Japonsku

Taneční situaci v Japonsku nejlépe vysvětluje podrobnější pohled na systém vzdělávání a přípravy profesionálních tanečnicků a problematiku taneční výchovy veřejnosti. Taneční vzdělání v Japonsku můžeme pro přehlednost vnímat ve třech podobách, přestože je nelehké je v rámci systému oddělovat. První z nich je příprava profesionálních tanečnicků. Ta se odehrává zásadně v soukromém sektoru bez přispění státu, tedy jako mimoškolní aktivita. Jejím protipólem je taneční výchova v rámci povinné školní docházky. Obě podoby mají jen málo společných jmenovatelů – jedním z nich jsou taneční oddělení na univerzitách, třetí forma tanečního vzdělání. Ta svým posláním zastřešují obě předchozí podoby, balancují mezi zaměřením na profesionální taneční umění i na dění ve školní taneční výchově. Všechny tyto tři podoby jsou důležitou součástí systému, mají ale svá specifika. Pokusím se proto přiblížit fungování každé zvlášť.³⁹⁴

³⁹² *Tamtéž.*

³⁹³ Norikoshi, *op. cit.*, s. 184.

³⁹⁴ Kapitola vychází z publikovaného článku Burešová, Lucie. Náhled do systému tanečního vzdělání v Japonsku. *Živá hudba* 3, 2012, s. 108–123, Praha, AMU 2013.

VIII.2.1 Povinná taneční výchova v rámci základních škol

V Japonsku existuje výuka tance jako povinná součást tělesné výchovy na základních školách. Je zanesena v osnovách ministerstva školství kontinuálně od roku 1947.³⁹⁵ Jednalo se převážně o výuku v prvním a druhém ročníku základních škol a až do roku 1978 se týkala pouze dívek. Postupně se vyhláška rozšiřovala na všechny ročníky nižšího i vyššího stupně základních škol³⁹⁶ a vzhledem ke společným hodinám tělesné výchovy chlapců i dívek byla v roce 1988 rozšířena na obě pohlaví.³⁹⁷ Součástí těchto vyhlášek je i konkrétní návod na taneční výuku v rámci školní docházky, který koncipuje zvláštní výbor JAPEW (Japan Association of Physical Education for Women).³⁹⁸ V čele asociace stojí profesorka tanečního oddělení Cukuba University Murata Jošiko, která zodpovídá za obsah osnov z let 1998 i 2008. Je také hlavní osobností právě probíhajícího celonárodního výzkumu taneční výchovy, který má přinést podklady pro záměr rozšíření taneční výuky i na střední školy.

Co je obsahem této taneční výchovy? Z velké části to, co bychom u nás nazvali taneční improvizací. Cílem je podpořit tvořivost dítěte, zbavit je zbytečného ostychu z pohybu, podpořit fyzickou komunikaci mezi jednotlivci, skupinami, pohlavími. Pokud se děti učí nějaké taneční kroky, jde o velmi jednoduché vazby založené na rytmickém znázornění hudby, párovém souznění, navození družné atmosféry v kruhu apod. Důraz je kladen ne na tvar, ale na intenzitu prožitku dítěte. V dřívějších dobách spadala do těchto hodin často výuka lidových tanců, tzv. folk dances, japonských i evropských, dnes je stále častěji zařazován tzv. rytmický tanec inspirovaný hip hopem a populární

³⁹⁵ Tzv. *National Curriculum* – Osnovy pro výuku vydávané ministerstvem školství, kultury, sportu, vědy a techniky.

³⁹⁶ Japonský školský systém rozděluje povinnou školní výuku do dvou samostatných institucí: *šógakkó* (doslova „malá škola“, překládáno nejčastěji jako základní škola) je šestiletý cyklus pro žáky mezi 6–12 lety, *čúgakkó* (doslova „střední škola“, překládáno nejčastěji jako nižší střední škola) je tříletý cyklus pro děti mezi 12–15 lety. Pro jednoduchost a jasnou představu čtenáře překládám jako nižší a vyšší stupeň základní školy. Na tyto školy navazuje nepovinná tříletá *kótógakkó* (doslova „vysoká škola“, překládáno jako střední škola). Univerzity *daigaku* (doslova „velké učení“) jsou obdobou našich vysokých škol se čtyřletým bakalářským a dvouletým magisterským programem.

³⁹⁷ Park, Kyungjin, Murata, Yoshiko: A Study on the Historical Changes of Contents about Dance in Korean and Japanese National Curriculum. *Research Journal of JAPEW* 27, 2011.

³⁹⁸ Nihon džoši taiiku renmei – Asociace dívčí tělovýchovy, založená v roce 1954.

hudbou.³⁹⁹ Návodů pro výuku improvizčních cvičení a tanečních her, v dnešní době s možností zakoupení učebnic či DVD, jsou velmi podrobně, doslova na minuty rozpracované. Často je doporučeno používání jednoduchých rekvizit jako jídelních hůlek, gum, kartiček s citoslovci, novin atd. Pedagogové jsou zváni na semináře a workshopy, JAPEW pořádá i konference, symposia, přehlídky ad.

Ideální hodinovou dotací by mělo být 10–12 45 minutových lekcí tance během školního roku v rámci výuky tělesné výchovy, tedy asi čtyřtýdenní cyklus obvykle v zimním trimestru. V tělocvičně je najednou 20–50 žáků. Na nižším stupni jsou dívky i chlapci dohromady, ve vyšších ročnících bývají rozdělení. Každá škola si však přesnou hodinovou dotaci určuje individuálně a závisí v podstatě na vyučujícím, nakolik osnovy plní (což je ostatně situace podobná naší současné tělesné výchově). Mnoho škol zařazuje tanec pouze do výuky dívek, často v menším rozsahu, jsou také školy, které tanec vynechávají úplně.

Na konci měsíčního bloku taneční výuky by měli žáci vytvořit nějakou kompozici, kterou si navzájem ve skupinách předvedou – části choreografie vycházejí z řízených improvizčních cvičení. Součástí každé hodiny je taneční rozcvička (často rytmická vazba inspirovaná populárními, folklorními, společenskými tanci, kterou připraví buď lektor, nebo studenti během některé z hodin) a oblíbený párový strečink. Následují improvizční cvičení jednotlivců, párů či skupin nebo u nižších ročníků taneční hra (improvizační techniky vycházejí z tzv. *sósaku dansu*, tvůrčího tance, jehož kořeny můžeme hledat ve výrazovém tanci a modernistickém hnutí). V druhé části hodiny skupiny navzájem předvádějí svou práci. Hodina je uzavřena učitelem (shrnutí základních principů a poučení) a rozdáním denní ankety. Anketka, nebo spíše kratičká reflexe, je zajímavým jevem. Všem žákům je na konci hodiny rozdán malý lístek, na který mají napsat své osobní dojmy z absolvované hodiny, buď obecně, nebo jako odpověď na konkrétní otázku. Ne vždy je anonymní. Učitel tak dostane okamžitě zpětnou vazbu, nakolik žáci látku pochopili, jak je bavila, co jim dělalo problémy a podobně. Takový sběr názorů v písemné formě je

³⁹⁹ Fukue, Natsuko: Compulsory P. E. Dance Lessons, Teachers with two left feet struggling with dance classes. *The Japan Times Online*, 10. dubna 2012.

v Japonsku běžným jevem a oproti bezprostřední verbální diskusi pro japonskou národu přijatelnější.⁴⁰⁰

Právě v roce 2012 se aktivita JAPEW zvýšila natolik, že byla diskutována v médiích⁴⁰¹ i v hlavních pořadech národní televize, která se běžně tanečnímu umění příliš nevěnuje. Důvodem debat byla snaha zavést taneční výchovu povinně i ve středních školách (na vybrané škole v Niigatě⁴⁰² již od roku 2011 výuka pilotně běží). Z toho důvodu byla po dlouhé době zkoumána současná situace taneční výchovy v základních školách a ty jsou vyzývány k aktivnímu plnění osnov. Protože osnovy tělesné výchovy mnoho škol v otázce tance opomíjelo, proběhla Japonskem živá diskuse a s ní také mírná panika a strach z nedostatečného plnění vládních nařízení. JAPEW ale znovu a znovu apeluje na účast pedagogů na akreditovaných školeních a seminářích dotovaných ministerstvem školství a zvyšuje jejich počet a propagaci. Snaží se také o sjednocení taneční metodické přípravy budoucích tělovýchovných pedagogů na vysokých školách. Ministerstvo uvolnilo speciální dotace z rozpočtu pro překlenutí obtíží při zavádění taneční výuky, do kterého spadá i zvaní odborných lektorů a vzdělávání pedagogů tělesné výchovy.⁴⁰³

Na názor ohledně tance v rámci povinné školní výuky jsem se zeptala taneční kritičky a výkonné asistentky oddělení státní příspěvkové organizace pro umění Inady Naoko:

„Ve státních sylabech sice je, ale ještě před nedávnem to moc škol nijak pečlivě nehlídalo a nedodržovalo. Pokud tělocvikář neuměl tanec vyučovat, tak jej prostě nevyučoval. Ale v roce 2012 se rozvinula kampaň za rozšíření taneční výuky i na druhém stupni základních škol pro obě pohlaví a základní školy byly vyzvány k svědomitému plnění plánů.

Dělalo se *sósaku dansu* a všichni jsme to nesnášeli. Hlavně muset něco vymyslet, vyjádřit třeba vítr, a pak se prezentovat. Vliv německého výrazového

⁴⁰⁰ Veřejné vyjádření svého názoru, natož nesouhlasu s vysloveným názorem jiného, je pro Japonce nepříjemným úkolem, kterému se vyhýbají. V běžném společenském styku je hranice asertivního nesouhlasu a nevhodného chování velmi křehká a školská instituce je poslední, kdo by se snažil tuto etiku narušit – i vzhledem k počtu žáků.

⁴⁰¹ Fukue, *op. cit.*

⁴⁰² Niigata kenricu Niigata čúó kótógakkó.

⁴⁰³ Pro letošní rok to byla částka 250 milionů jenů, v roce 2013 je plánováno 302 milionů jenů. Otake, Tomoko: Hip-hop zooms into schools. *The Japan Times Online*, 23. září 2011.

tance zde byl velmi silný. V poslední době se stal tanec povinným předmětem (s povinnou docházkou pro obě pohlaví, pozn. aut.). Společnými silami Gendai bujó kjókai a Džoši taiiku renmei pronikl do taneční výchovy *rizumu dansu*, založený na populárním hip hopu. Hiphopoví tanečníci jsou spojeni se zábavním průmyslem, byl to proto strategický tah. Připravují teď workshopy pro učitele tělocviku po celé zemi. Efekt byl náhlý a značný, a proto se toto hnutí rychle rozšířilo. Kroky asociací jako Gendai bujó kjókai, Džoši taiiku renmei, Bujó gakkai, Hikaku bujó kai byly velmi pomalé a opatrné, dosud se přesně nedohodl systém změny taneční výchovy.⁴⁰⁴

Aktivita, kterou JAPEW vynakládá pro zachování a rozšíření taneční výuky na školách, je určitě inspirativní, stejně jako její argumenty, které bychom mohli lakonicky shrnout ve rčení „Ve zdravém těle zdravý duch“. Ne sportovní výkony, ale uvědomění si vyjadřovacích schopností vlastního těla a jejich použití v mezilidské komunikaci, výchova k estetickému cítění a možnost tvůrčího prožitku jsou hlavními argumenty pro zařazení tance do povinné školní výchovy. Tanec se stal ideálním prostředkem kontinuálního prohlubování dětských her v psychologicky promyšlené tvůrčí týmové aktivitě bez aspektu soutěživosti. Právě potřeba udržení této kontinuity i během dospívání a pozitiva, která může taneční výuka celé společnosti přinést, jsou argumenty přesahující rámec japonských ostrovů.

VIII.2.2 Mimoškolní taneční vzdělání

Mimoškolní taneční vzdělání je v Japonsku komplikované, neboť slučuje zájmovou aktivitu s přípravou na povolání profesionálního tanečníka. V Japonsku neexistují taneční konzervatoře, veškerou výuku zajišťují soukromé školy, tzv. studia.

Protože divácky nejoblíbenějším tanečním žánrem v Japonsku je balet, mnoho tanečních škol či studií se specializuje pouze na výuku klasické taneční techniky. Některá nabízejí výuku také modern dance, jazz dance nebo

⁴⁰⁴ Inada, Naomi – rozhovor.

contemporary dance. Společenské tance bývají vyučovány zvlášť ve specializovaných školách, stejně jako různé folklorní a „etnické“ tance, z nichž nejpopulárnější jsou flamenco, argentinské tango, africké tance atd. Existují ale také velká studia, která nabízejí výuku několika žánrů najednou. Všechny taneční školy fungují na velmi podobných principech, bez ohledu na nabízené taneční techniky. V případě minoritních žánrů často jen v menším měřítku než nejoblíbenějšího „baletu“⁴⁰⁵, proto bych chtěla za příklad použít právě jej.

Balet se stal populární zábavou, koníčkem a mimoškolní aktivitou mladých dívek z lepších rodin už během minulého století. Přitahuje nejvíce tancechtivých dívek, které se mu v dětství soustavně věnují bez ambice stát se profesionálkami. Je ale chápán jako zábava pro děti z bohatších rodin, neboť školné soukromých studií je velmi drahé. Hranice profesionality není stanovena, hlavní metou tanečnic je angažmá v některém evropském (třeba i regionálním) souboru. Malé děti jsou přijímány často od čtyř až pěti let věku a mnoho dívek vydrží ve školách až do své dospělosti. Rodiče podporují děti v tomto zájmu spíše z důvodu přesvědčení o obecné prospěšnosti taneční výchovy než ve víře v jejich budoucí taneční kariéru. Jedno studio může mít více tříd, ročníků či skupin, podle velikosti, možností a počtu lektorů. Mnoho škol má také své pobočky v různých městech téhož regionu a svou vlastní taneční skupinu (složenou často z žáků nejvyšších ročníků či absolventů školy). Děti si mohou vybrat, jak často budou na hodiny docházet, podle věku a pokročilosti je vypracován podrobný rozvrh. Vzhledem ke školní docházce jde o odpolední, podvečerní a večerní časy. Jediným limitem v docházce dítěte jsou finanční možnosti rodiny.

Například studentka prvního ročníku magisterského programu Univerzity Cukuba Azusa zaplatila za lekce klasického tance třikrát týdně v nagojském baletním studiu před několika lety⁴⁰⁶ měsíčně 15 000 jenu⁴⁰⁷. K tomu je ještě potřeba přičíst zápisné přibližně 10 000 jenu a náklady na vystoupení na konci

⁴⁰⁵ Pro jednoduchost si dovoluji i nadále v celém článku převzít japonské názvosloví, které výuce klasické taneční techniky říká prostě „balet“.

⁴⁰⁶ Ceny v Japonsku jsou v posledních patnácti letech víceméně stabilní.

⁴⁰⁷ Zhruba 3000 Kč. Kurz jenu k 27. červenci 2014 je 1 Kč = 4,9769 jenu.

roku. Každý účastník závěrečného představení je povinen odkoupit asi 20–30 vstupenek v hodnotě 6000–8000 jenů za kus, tedy zaplatit až 200 000 jenů navíc. Pokud je nedokáže prodat, většinou skončí u příbuzenstva. Jeden rok dítěte v baletním studiu tak může přijít až na 100 000 Kč.⁴⁰⁸ Samozřejmě jsou děti, které se z těchto důvodů vystoupení neúčastní, nechodí do studia tak často apod. Azusa je ale dcerou učitelky tance a odmalička toužila po dráze profesionální tanečnice.

Její nynější spolužačka Juki absolvovala taneční školu v Tokiu a za lekce klasického tance dvakrát týdně platila 8000 jenů za měsíc. Představení na konci školního roku podle jejích slov stávalo mezi 10 000–100 000 jenů, v závislosti na počtu choreografií, ve kterých se žák objevil. Největší položku tvořily příspěvky na kostýmy.

Posluchačka druhého ročníku magisterského programu Megumi chodila na lekce jazzu do menší školy v Tokiu. Za jednu lekci týdně platila 6000 jenů a za vystoupení 30 000 jenů. Navíc ale musela přispívat i na kostýmy přibližně 5000–10 000 jenů. Rok ve studiu jí tedy vyšel na necelých 30 000 Kč. Uvedla, že se snažila najít co nejlevnější variantu pro svůj koníček, proto můžeme považovat tuto částku za minimální.

Cenový rozdíl škol je důležitým ukazatelem vážnosti, jaké se baletním studiím na oblasti dostává. Zatímco školy v Tokiu musí počítat s vyšší konkurencí nejen v oboru, ale ve způsobu využití volného času vůbec, taneční školy v regionech jsou centrem kulturního dění a plní často reprezentativní funkci pro širokou komunitu. Děti zde tráví mnoho svých odpolední, jezdí na soustředění, matky šijí kostýmy a pomáhají hlídat nejmenší žáky. Honoka například od dvanácti let dojížděla na taneční lekce každé odpoledne po vyučování, z blízkého města trvala cesta vlakem více než hodinu. Sousedské povědomí omezující lhostejnost jedince a společenský tlak komunity proti individualismu je zde silnější než ve větších městech a přirozená tendence Japonců „nevybočovat z řady“ je vnímána jako základ etického chování. Japonská citlivost na něj, kterou lze charakterizovat slovy: „...když to dělají

⁴⁰⁸ V roce 2012 byl oficiální průměrný plat v Japonsku 4 120 000 jenů ročně (asi 70 000 Kč měsíčně). Je ale nasnadě, že většina populace na tento plat nedosahuje.

všichni, je to dobré a musím to dělat taky,“ je jedním z důvodů vzniku monopolního postavení tanečních škol na venkově.

Tento systém vzdělání funguje téměř totožně v oblasti moderního i současného tance. Lze říci, že v Japonsku vydělávají rodiče především na své děti. Jsou to převážně otcové, neboť ve většině rodin ještě stále žena nepracuje nebo pracuje jen na částečný úvazek. Výplaty Japonců se nám proto mohou jevit jako vysoké, ale to, co z jednoho platu rodina za vzdělání svých dětí zaplatí, je nesrovnatelné s našimi poměry.⁴⁰⁹

V oboru tradičních divadelních žánrů má zájmová výuka svou rigidní podobu. V případě divadla *nó* a *kjógen* se žáci učí předvádět samostatně taneční výstupy z her, kterým říkáme *šimai*. Žáci docházejí na soukromé individuální hodiny k profesionálnímu umělci, často navzájem sledují své hodiny. Pokud však nejsou pokrevně spřízněni s hereckým rodem, mohou se stát profesionálem jen velmi výjimečně. Pro posouzení kariérního postupu i pokrevně spřízněných žáků existuje vždy umělecká oborová rada školy/rodu, která určuje vstup herce do světa profesionálů podle velmi přísných kritérií. Amatérští studenti platí 1000–5000 jenů za jednu hodinu podle váženosti a vytíženosti umělce. Pokud mají možnost vystoupit na jevišti spolu s ostatními laiky, musí se složit na všechny výdaje s tím spojené (40 000–80 000 jenů za jedno představení podle ceny pronájmu jeviště). Pro učitele je výuka hlavním příjmem, snaží se proto udržet si co nejvíce studentů a motivovat je veřejnými vystoupeními. Mladých žáků je však stále méně, většinu tvoří dospělé ženy. Právě jejich nadšení udržuje tradiční divadelní umění stále živé.

⁴⁰⁹ Je ale třeba poznamenat, že celý japonský školní systém je založen na vysokém školném. Japonci jsou zvyklí platit za jakékoli vzdělání a podle výše školného vybírat kvalitní školu. Věřím, že investice do vzdělání se jim vrátí. Všeobecné vzdělání ve státních školách je sice oficiálně zdarma, ale přidružené náklady na prvním či druhém stupni základní školy se na 70 000–120 000 jenů (15 000–25 000 Kč) ročně vyšplhají. Platí se příspěvky na školní materiál (vybavení tělocvičen, oprava budov), obědy, exkurze, výlety, příspěvky do rodičovských fondů atd. U středních škol musíme tyto náklady přibližně zdvojnásobit. Navíc se na středních školách ještě nedávno platilo povinné školné, teprve od roku 2010 bylo uzákoněno vratné školné na státních středních školách ve výši zhruba 120 000 jenů (24 000 Kč) ročně. Předtím vyšel rok na takové škole na řádově 300 000 jenů ročně, dnes, díky osvobození od školného, přibližně jen na 200 000 jenů. Existuje ale také mnoho soukromých středních škol – jednak výběrových, patřících k slavným univerzitám či zajišťujících úspěšný studijní postup, jednak speciálních jako církevních, dívčích apod. a v neposlední řadě těch, které přijímají studenty, kteří se na státní školy nedostali. Podle průzkumu tokijského úřadu jsou průměrné náklady na rok studia v soukromé střední škole asi 880 000 jenů (176 000 Kč).

Já sama jsem se účastnila v Japonsku po dobu jednoho roku zkoušek *keiko* (lekci) spolu s univerzitním kroužkem pro *nógaku*. Mistrem byli Watanabe Jónosuke a jeho syn Watanabe Šigehito z rodu Hóšó. Univerzitní studenti měli výhodu snížené sazby za *keiko*, které absolvovali vždy jednou za 14 dní společně. Běžní žáci platí za jednu 30–60 minutovou lekci zhruba 2000 jenů, členové kroužku Kanazawské univerzity platili 2000 jenů za měsíc, tedy přibližně za dvě *keiko*. Mimo setkání s mistrem se však scházeli sami dvakrát týdně v prostorách univerzity, kde si zadané úkoly zkoušeli. Každý z členů dostal přidělen jeden krátký tanec *šimai*, který se učil tančit, ostatní trénovali zpěv, který by posléze mohl posloužit jako doprovod k tanci. Dvakrát za rok měli studenti možnost představení v *nógakudó* pro veřejnost. Při výročním představení se spolu s nimi v programu představili nejen ostatní amatéři, ale také profesionálové. Kromě toho měli studenti možnost jet na každoroční přehlídku amatérů v Nagoji pod dohledem zkušené poroty. Protože jsem již měla dlouholeté zkušenosti s formou *kjógen* díky mistru Šigejamovi Šimemu, který několikrát zavítal do Čech a stál i u zrodu Malého divadla *kjógen* v Brně, docházela jsem zároveň také na *keiko* k profesoru Nómurovi Júdzóovi. Bylo zajímavé srovnávat přístup v tancích *šimai* mezi dvěma školami Ókura rjú a Izumi rjú, což byla jedinečná příležitost. Měla jsem výhodu exotičnosti jako cizinka, a proto jsem dostala příležitost na jeviště *nógaku* vstoupit několikrát i jen po několika zkouškách. V Kanazawě jsem předvedla dva krátké tance, jejichž text byl shodný, ale melodie zpěvu i jednotlivé taneční kroky se lišily, také jsem měla možnost vystoupit s krátkým tancem na přehlídce *nógaku* v Nagoji a hrát i celý *kjógen Busu* v japonštině na jevišti Ócu u Kjóta. Pokaždé to však znamenalo obětovat asi 30 000 jenů za možnost vystoupení, zajištění vlastního kostýmu, dopravy atd.

VIII.2.3 Pedagogika tance na vysokých školách

Vysokých škol, které umožňují získat aprobaci pro výuku tělesné výchovy v základních školách, je v Japonsku více než padesát. Těch, které se zaměřují speciálně na sport, asi pětkrát méně. Liší se stupněm kvalifikace, které je možné dosáhnout (učitel základní či střední školy), možností pokračovat

v magisterském či doktorském studiu (a případně se stát vysokoškolským profesorem). Na všech jsou hodiny tance nebo taneční metodiky obsaženy v systému studia, ale jen málo z nich podmiňuje získání diplomu jejich úspěšným absolvováním. Univerzity se samostatným tanečním oddělením jsou v Japonsku tři, všechny v blízkosti Tokia. Nejznámější z nich, Očanomizu džoši daigaku, se ze všech tří nejvíce zaměřuje na tanec jako uměleckou disciplínu a je známá také svou silnou teoretickou základnou. Univerzita Nihon džoši taiiku daigaku je soukromá, ale studenti ji vyhledávají pro interpretační obor. Cukuba daigaku je nejslavnější univerzitou sportu a tělovýchovy, výzkum tanečního oddělení se zde soustředí na přípravu učitelů a metodiku výuky tance ve školách v rámci tělesné výchovy. Cukuba daigaku má oproti ostatním dvěma školní rok rozdělen na tři trimestry, stejně jako základní a střední školy. Školné je stanoveno na 535 800 jenů za rok. Studenti prvního ročníku navíc musí zaplatit další příspěvek, něco jako „zápisné“ na školu, ve výši dalších přibližně 300 000 jenů. Stejně finanční podmínky má také Očanomizu džoši daigaku, obě školy jsou státními institucemi.⁴¹⁰ O něco dražší je soukromá Nihon džoši taiiku daigaku, kde je školné 700 000 jenů, vstupní poplatek také 300 000 jenů.

Přijímací zkoušky na všechny vysoké školy se v Japonsku skládají ze dvou částí. První z nich je společná zkouška pro všechny absolventy střední školy a tvoří ji cizí jazyk (většinou angličtina, druhým nejčastějším je korejština – jazyk největší národní menšiny), japonština (porozumění čtenému odbornému textu), společenské vědy I. (výběr ze světových dějin, národních dějin, zeměpisu) a společenské vědy II. (výběr z politiky a ekonomie, moderních věd, filozofie), matematika, přírodní vědy (výběr z fyziky, chemie, biologie, geologie). Druhá část je individuální pro každou univerzitu. Na fakultě sportu, zdraví a tělovýchovy na Cukuba daigaku ji tvoří tři složky: angličtina (četba a porozumění odborného textu), esej na téma z oboru (tanec), pohovor s vyučujícími zástupci fakulty (motivace ke studiu, taneční zkušenosti, projekt diplomové práce). Zarážející je, nakolik právě například zkouška z anglického

⁴¹⁰ V roce 2004 byly všechny státní univerzity zplnomocněny ve svém podnikání, nadále však spadají pod státní dohled. Přestože termín „státní univerzita – *kokuricu daigaku*“ již není přesný, je stále užíván pro odlišení ryze soukromých škol.

jazyka ovlivňuje úspěšné přijetí studentů. Azusa, studentka prvního ročníku magisterského programu s taneční specializací, říká:

„Chtěla jsem jít na Očanomizu daigaku, ale neuspěla jsem v angličtině, tak jsem šla na studia japonské kultury univerzity v Nagoji. Po bakaláři jsem znova zkoušela Očanomizu, ale opět marně. Na Cukubě je možné ve zkoušce z angličtiny používat slovník, tak proto jsem skončila tady.“

Součástí přijímací zkoušky není žádný praktický trénink nebo pedagogický výstup, nejsou vyžadovány ani odborné znalosti z oboru. Oproti přijímacímu řízení na českých vysokých školách, které často vyžadují odborné znalosti, jež nejsou součástí osnov středních škol, je to trochu opačný extrém. Pokud by byla univerzita schopna studentům základní oborové vzdělání během prvních let doplnit na potřebnou úroveň, potom by to mělo jisté opodstatnění. Setkala jsem se ale, bohužel, s všeobecnou nevědomostí vysokoškolských studentů tance o opravdu základních tanečních reáliích (názvosloví, historie, současná světová taneční scéna, současná japonská taneční scéna).

Můj pobyt na tanečním oddělení Cukuba daigaku přinesl sice trochu jednostranné a kusé informace z pohledu jejích pedagogů a studentů, přesto nabízí alespoň základní črtu vysokoškolského systému tanečního vzdělávání.

Všichni studenti fakulty zdraví, sportu a tělovýchovy mají povinnost absolvovat během prvního ročníku aktivně několik sportovních disciplín (chůze a běh, atletika, plavání, fitness, tanec), obecné předměty týkající se zdraví a anatomie, angličtinu aj. Postupně přibývá více a více specializovaných předmětů daného oboru. Čtvrtý ročník věnují psaní diplomové práce. Překvapením pro mě bylo, že studenti tance nemají hudební výchovu, nepředpokládá se ani žádné hudební vzdělání. Nemají ale také kromě prvního trimestru žádné taneční tréninky! Všechny praktické hodiny jsou zaměřeny na pedagogiku taneční výchovy pro děti nebo začátečníky. Důvodem je zřejmě zaměření celé univerzity na pedagogiku, ze kterého vyplývá soustředění oboru na taneční výchovu. Taneční metodika se ovšem zabývá primárně výukou dětí či amatérů, vedením tanečních her a improvizace. Metodika jednotlivých tanečních technik, respektive jakékoli technické taneční přípravy ani

systematické tréninky nejsou součástí. V zimě 2011/2012 byli studenti této katedry vytíženi dvěma projekty. Jedním byla příprava osnov pro výuku tance na středních školách a podkladů pro speciální školení učitelů tělocviku pod vedením profesora Muraty Jošika a Terajamy Jumiho. Druhým byla výuka tanečních kroužků a her pro děti z oblastí postižených zemětřesením v roce 2011, přebývajících dosud v uprchlických táborech.⁴¹¹ Další náplň tvořila příprava na únorové představení v rámci fakulty a následně na meziuniverzitní taneční přehlídku.

Svou taneční kondici si tedy studenti musí udržovat sami ve svém volném čase. Většinou navštěvují taneční tréninky či workshopy známých lektorů, pokud jim to časové a finanční možnosti dovolí. V případě Univerzity Cukuba je ale právě dojíždění do Tokia časově i finančně pro většinu studentů příliš náročné (jednosměrná cesta do centra Tokia trvá 45–60 minut vlakem a vyjde na 1000–1500 jenů). Při škole existuje taneční kroužek/soubor⁴¹² jako volnočasová aktivita. Schází se asi třikrát týdně po vyučování a organizují jej obvykle studenti třetího ročníku pod dohledem někoho z vyučujících. Studenti zároveň vedou případné tréninky, častěji jde ale jen o rozcvičku. Zbytek času věnují přípravě choreografií, které dvakrát ročně předvádějí na školních vystoupeních, účastní se soutěží nebo pořádají vlastní představení v blízkých divadlech. Taneční soubory a fakulty pořádají pravidelně přehlídky a soutěže, které studenty motivují k práci. Takové produkce jsou sice většinou finančně ztrátové, ale dávají možnost tanečnickům i choreografům (často v jedné osobě) proniknout za hranice fakulty a získat více zkušeností v profesionálním tanečním světě. Z výše uvedených informací si ale můžeme představit, že si taneční kariéru mohou dovolit spíše děti z dobře zajištěných rodin. Rodiče často podporují své děti (dívky) v jejich koníčku od malička až do svatby, aniž by očekávali návratnost svých investic. Ve většině případů se tedy i vysokoškolští

⁴¹¹ Také budovy univerzitního kampusu Cukuba daigaku utrpěly při zemětřesení značné škody a musely být zbourány nebo v nich byl úplně zastaven provoz, čímž přišlo taneční oddělení o velký taneční sál. Praktické hodiny proto probíhaly ve staré tělocvičně, ve které se ani přes zimu z úsporných důvodů netopilo.

⁴¹² Cukuba daigaku dansubu.

studenti opírají o slušné finanční zázemí a jsou smířeni s tím, že bez podpory rodičů či později manžela není jejich umělecká aktivita možná.

Ve dvouletém magisterském stupni se již studenti plně specializují na vybraný obor a téma svého výzkumu. V celonárodním japonském měřítku asi jen 5–10 % studentů humanitních oborů pokračuje v magisterském nebo doktorském programu s vidinou akademické kariéry. U studentů technických oborů a přírodních věd je procento pokračujících studentů mnohem vyšší, nad 50 %. U studentů tance se předpokládá v magisterském stupni rozsáhlejší teoretická práce (asi 40–50 stran textu), metodické/pedagogické zaměření ale není povinností. Závěrečné zkoušky tvoří na většině vysokých škol jen neklasifikovaná obhajoba diplomové práce – a neúspěch je velmi výjimečný. Například bakalářské studium si může student platit jako prezenční až osm let a další čtyři roky může mít přerušeno. Jediným důvodem ukončení studia před státnicemi je většinou neplacení školného.

Absolventi univerzit s taneční specializací mají možnost uplatnit se jako učitelé tělesné výchovy v základních či středních školách. Častěji však doufají v rozšíření kontaktů a zahájení profesionální taneční kariéry s přivýdělkem jako učitelé v soukromých tanečních studiích. Velmi aktivně využívají možnosti zahraničního studia, po němž doufají v uplatnění v tanečních souborech v cizině. V mnoha případech však teprve tam zjišťují svou technickou nepřipravenost a vysokou úroveň konkurence. Právě taková zkušenost je však silnou motivací pro další taneční vzdělávání a úsilí k naplnění svého snu. Díky extrémní pracovitosti se jim často vytyčený cíl podaří splnit a možnost realizace v tanečním oboru, nehledě na platové podmínky, je pro ně kariéřním uspokojením. Jen velmi málo studentů pokračuje i v akademické práci či dráze univerzitního profesora na sportovních či tanečních katedrách.

Plat na profesora na vysoké škole je nesrovnatelný s českými poměry, na japonské však zůstává stále celkem průměrný. Podrobně se o tom zmiňuje Hirajama Motoko: „Záleží na postavení – profesor, docent, asistent... My jsme státní univerzita, proto se na platu odráží počet odpracovaných let. Podle toho se dohodne základní plat. A také různé další elementy, zda mám dítě, půjčený

dům a různé další příspěvky. Protože je to státní podnik, je tu určitá jistota zaměstnání. Těm, co žijí v nájmu, podpora na nájem atd. A ještě navíc příspěvky na vědu a výzkum. Samozřejmě že ale musím publikovat, a člověk se o tyto příspěvky musí prát. Před deseti lety to dostávali učitelé běžně, ale oproti situaci před deseti lety jsou platy profesorů asi třetinové. Takže pokud se člověk nepere o příspěvky na výzkum, tak ty platy tady nejsou žádné terno. Profesoři na VŠ jsou vysoce váženi, tak nemyslím, že jsou platy nízké. Ale záleží to na každé VŠ.“⁴¹³

Motoko jsem se také zeptala, jak probíhal konkurz na pozici pedagoga vysoké školy. „Nijak. Ani pohovor nebyl. Protože jsem byla v té době v zahraničí, poslala jsem životopis a pak přišel dopis, že mě berou. Asi proto, že jsem vyhrála mezinárodní soutěž v roce 1999. Tato škola je sportovně orientovaná, a tak taková výhra pro ně asi znamenala něco jako významnou medaili. Navíc, profesorka, která odešla, byla profesionální tanečnice, tak asi hledali podobný typ. Moc jsem se snažit nemusela. Jsme tři. Já jediná patřím pod Taiiku sentá, Centrum tělesné výchovy. Murata Jošiko a Terajama Júki pod odbornou tělesnou výchovu. Já tu mám být od toho, abych učila, jak tancem přispět ke zdraví. Takže náplň mé práce rozhoduje Centrum tělesné výchovy.“⁴¹⁴

V jiném rozhovoru mi bylo mi řečeno, že kdo chce být profesionál, tak by neměl chodit na univerzitu, ale rovnou oběma nohama do světa, zajímalo mě proto, kolik ze studentů na katedře tance asi pomýšlí na dráhu profesionálního tanečníka.

„Určitě aspoň polovina. To je jen asi spíš těžké přiznat. Všichni říkají, že to nelze. Samozřejmě, ti, co se chtějí opravdu stát tanečníky, jdou už na střední do zahraničí vystudovat. Ale na druhou stranu, tím, že žádný takový profesní systém v Japonsku není, tak je jedno, jak k tomu kdo přijde. Jen je těžké dosáhnout toho, aby vás společnost a vaši blízcí za profesionální tanečníky považovali.“⁴¹⁵

⁴¹³ Hirajama, Motoko – rozhovor.

⁴¹⁴ *Tamtéž.*

⁴¹⁵ Hirajama, *op. cit.*

System tanečního vzdělávání v Japonsku navazuje na koncept obecného vzdělávání i postavení tance v japonské společnosti vůbec. Je těžké jej posuzovat, nebo dokonce odsuzovat mimo tyto rámce. Vzhled do japonské problematiky nicméně dokazuje vědomí společnosti o užitečnosti taneční výchovy jako základní součásti vzdělání a zároveň ukazuje určitý despekt k profesionální taneční kariéře, a to i v případě divácky oblíbeného žánru baletu.

VIII.3 Ekonomická a mediální podpora profesionálního tance státem

V Japonsku není snadné získat z veřejně dostupných zdrojů jasné informace o systému podpory tanečního umění. Nejefektivnější cestou bylo nakonec vedení mnoha rozhovorů s různými umělci, i když i jejich odpovědi byly mnohdy kusé a útržkovité, celkový přehled o systému financování tance a kultury je, zdá se, i pro tanečníky „zdola“ trochu neprůhledný. Podařilo se mi naštěstí ale získat velmi cenné rozhovory s dvěma zástupci současné taneční politiky, tanečním kritikem v důchodu Jamanem Hakudaiem a výkonnou asistentkou oddělení státní příspěvkové organizace pro umění Inadou Naomi. Zajímavým způsobem situaci dokresluje také výpověď profesionální tanečnice Hirajamy Motoko, která podává jasné informace o tom, jak je těžké se tancem v Japonsku žít.

VIII.3.1 Postavení profesionálních tanečníků ve společnosti

Podle Inady Naomi bohužel profesionální tanečníci většinou nejsou v Japonsku chápáni jako umělci. Tanec jako žánr je vůbec v Japonsku opomíjen, i když hudba a malířství už jsou oceňovány jako umění. Také existuje mnoho výtvarných a hudebních vysokých škol, ale žádná taneční škola. Bohužel pro Japonsko se stal současný tanec součástí tělesné výchovy.⁴¹⁶ Protože když se školní systém v době po restauraci Meidži po vzoru Západní

⁴¹⁶ V rámci základní povinné školní docházky má být ze zákona několik hodin tělesné výchovy věnováno také tanci. Nejedná se však o samostatný předmět a i plnění těchto sylabů a začlenění tance do výchovy záleželo v praxi mnohdy na ochotě učitele.

výuky budoval, povědomí o tanci jako umění neexistovalo. Konkrétní taneční žánry, i balet i *nihon bujó*, jsou jen hobby tzv. *okeiko goto*. Takže ani ti, kdo provozují balet na vysoké úrovni, nejsou považováni za umělce. Proto se nemohou uživit jen z představení, musí učit. A protože se živí výukou, nejsou uznáváni jako umělci. Těch, co se v ostatních uměleckých žánrech dokážou uživit, je málo, ale například muzikantů, co se živí koncertováním, pár existuje. Mohou být zaměstnání v orchestrech a dostat za to plat. Ale v baletu žádné takové místo není.⁴¹⁷ Nejlepší tanečníci se v Japonsku neuživí, tak utíkají do zahraničí. Tam se dostanou do souboru a mohou dostávat pravidelný plat.

V Japonsku, když chce někdo vystoupit na jevišti, nedostane za to peníze, naopak, musí za to zaplatit. Několik desítek desetitisíců jenů. Takže i když by byl plat v zahraničí nízký, pořád je to lepší než muset platit. Proto v Japonsku mohou s baletem pokračovat jen děti bohatých rodičů. V *nihon bujó* se jedná ještě o mnohem vyšší částky. Jen za kostým na představení se platí několik stovek desetitisíců jenů. Pokud není podpora rodiny, nelze v tom pokračovat.⁴¹⁸

Zeptala jsem se, zda tanečníky, kteří jsou registrováni v asociaci moderního tance Gendai bujó kjó kai, považovat za profesionály.

„To nelze říct. V Japonsku není žádná oficiální škola, výuka probíhá v městských studiích (*sutadžio*). Tanečníci tak patří pod konkrétní studio. Asociace zaštiťuje mnoho vystoupení, nováčků, přehlídky mládeže, soutěže (*konkúru*) atd. Tady vystupuje většina tanečníků. Tvůrci *kontenporari* často tvoří nezávisle na asociaci, i v nedivadelních prostorách, výkladních skříních apod. Takže tanečníků, kteří by si živil tancem jako profesionálové, asi mnoho není, respektive téměř nikdo.⁴¹⁹ Spíše se tanečníci živí jako učitelé ve studiích, ze kterých vzešli, jako v baletu. A jak už jsem psala v kapitole o vzdělání, učitelé tance nepotřebují v Japonsku žádný certifikát.

⁴¹⁷ Inada, *op. cit.*

⁴¹⁸ Inada, *op. cit.*

⁴¹⁹ V Japonsku existují tři taneční soubory, ve kterých dostávají tanečníci stálý plat – K ballet company, Noism a Takarazuka. Zmíním se o nich v další kapitole. Přesto jsou ale platy velmi nízké.

„Přesně tak. Kdokoli si může založit studio. Není to jako třeba ve Francii. V zahraničí je možné studovat tanec nebo taneční pedagogiku na univerzitě, v Japonsku téměř ne. Nejsou zde taneční katedry jako v Americe. Na univerzitách Cukuba, Očanomizu a Nihon džoši kjóiku daigaku lze studovat tanec. Ale jeho zaměření je spíše na výuku tance pro děti v základních školách v rámci povinného vzdělání. Není zaměřen na taneční interpretaci.“⁴²⁰

Jméno Hirajama Motoko je v japonském tanečním světě známé. Když jsem se ptala mnoha dotazovaných, ať mi ukážou profesionálního tanečníka současného tance, znělo často její jméno. V rozhovoru s Hirajamou Motoko, která mimo časté taneční i choreografické spolupráce s Šin kokuricu gekidžó působí také jako jedna ze tří vyučujících na Univerzitě Cukuba, jsem se zaměřila na to, jak vypadá její kariéra, život i hodnoty.

„Balet jsem dělala od pěti let, ve studiu blízko našeho domu, asi dvakrát týdně, až do střední školy. Nosila jsem krásné kostýmy, vypadala jako princezna. Občas jsem měla podezření, že by to mělo vypadat trochu jinak, ale blízko nic jiného nebylo. Říkala jsem si, že kdybych šla do Tokia, asi by tam něco bylo. Hlásila jsem se na Univerzitu Cukuba a poprvé jsem zde dělala *sósaku dansu* (taneční improvizace). V té době se tomuto žánru ještě neříkalo contemporary, říkalo se modern dance. Vlivem filmu byl boomem jazz dance. Hip hop a street tehdy ještě nebyl. Ve čtvrtém ročníku univerzity (poslední ročník bakalářského stupně, pozn. LB) jsem přemýšlela, co se zamětnám. A tak jsem pokračovala na magistra. Tehdy jsem poznala skupinu H.ART chaos – viděla jejich představení, které mě fascinovalo, a začala jsem s nimi spolupracovat. Zanedlouho se objevilo slovo contemporary. Jiné skupiny měly také podobný styl, a aby se to nějak zastřešilo, začalo se tomu říkat contemporary. Do roku 2000 jsem byla v H.ART chaos. Pak jsem se rozhádala s choreografem a odešla. Získala jsem stipendium na tři měsíce do Belgie. Během toho vyhlásili konkurz na pedagoga na Cukubě, tak jsem se přihlásila

⁴²⁰ Inada, *op. cit.*

a uspěla. Od té doby tu jsem a během toho jsem zaměstnána v mnoha různých projektech.“

Právě Hirajamy Motoko jsem se chtěla zeptat na to, kdo je v Japonsku považován za profesionálního tanečníka. „Bohužel v Japonsku není žádný profesionální soubor. Definice profesionálního tanečníka v Japonsku je trochu jiná, je to každý, kdo za své tancování dostane zapláceno. I když to není nijaká trvalá smlouva. Dalším argumentem je, pokud se diváci přijdou podívat na představení kvůli tomu, že je v programu uvedeno jeho jméno. Tento pohled je v Japonsku hodně uznávaný.

Já třeba žádnou trvalou smlouvu nemám, jsem volána na jednotlivé projekty. Sama za sebe. Sama si představení mnohdy produkuje. Jsem manažerka vlastní značky, vlastní firmy. Tančím hodně v Šinkokuricu gekidžó, to je firma, která si najme Hirajamu Motoko na konkrétní představení, na jednorázovou smlouvu s určitým počtem představení. Je tam také uvedeno, jestli dělám jen choreografii, nebo i režii, anebo jen tančím.

Nemůže se stát, že by se snížením počtu diváků najednou počet představení klesl?

Ne. Šinkokuricu gekidžó má čtyři obory. Z těchto oborů má *kontenporari* nejmenší rozpočet. Takže aby si obor zachoval image dobrého zisku, od začátku plánuje jen málo představení. A snaží se tak, aby byla všechna vyprodaná. Tudiž se nestane, že by lístky neprodali. Spolu s managementem udělají dobrým PR akce tak, že napřed nabídnou lístky dlouhodobým divákům přednostně, nebo předplatitelům, takže do volného prodeje zbude jen málo a již brzy po zveřejnění se chlubí plakáty notickou „sold out“.

Ale v menších divadlech to funguje jinak. Dělala jsem představení v Setagaja public theatre. Musela jsem si jej produkovat sama, sice jsem měla plno, ale taky jsem musela do poslední chvíle prodávat. Ale že bych se zadlužila, to ne.

Takže v divadle zaplatíte nájem, a pak čekáte, co vyděláte z lístků?

Byl to druh spolupráce. Produkovala jsem si to sama, ale protože s tím bylo spojeno jméno divadla, nemusela jsem platit nájem. Takových divadel je hodně. Nedostanete žádné peníze, ale půjčí vám divadlo.

Když jste pozvána na projekt, probíhá vždy nějaký konkurz?

Ne. Je hodně producentů, viděli má představení, zavolají si mě, protože mě chtějí. Začala jsem napřed v malém divadle, a když jsem dělala poprvé ve středním divadle, napřed mi nedali samostatný projekt, ale společný večer s jiným umělcem. Myslím, že si mě tím zkoušeli. Dílo, které jsem uvedla na jaře, mělo skvělé kritiky, tak jsem opět byla oslovena. A tentokrát abych přidala i další choreografii. Takže to bylo poprvé, co mi svěřili celý večer. Povedlo se, a proto mi propříště dali ke spolupráci baletní soubor z Národního divadla. Prostě si člověka tak postupně testují. Pokud by se jim něco nelíbilo, příště už mě neosloví.

Je možné se uživit pouze aktivním tancem?

Ne, že by to nešlo, ale pouze uměním to nelze. Pokud by člověk bral všechno, i to, co ho nezajímá, jen aby se tancem uživil, pak to lze. Ne natolik, aby se stal bohatým nebo se nebál o důchod, ale aby zaplatil každodenní účty.⁴²¹

Postupně jsem se také všech tanečníků ptala, jak je to s penzí, když nejsou zaměstnáni. Málokdo však něco věděl, spíše to nikdo z nich neřešil. Asi proto, že jen opravdová hrstka z nich se živí pouze uměním, zbytek je většinou navíc někde zaměstnán.

„Teď existuje speciální důchodové připojištění pro umělce. Herci, muzikanti, tanečníci, ti, co se prezentují na jevišti.⁴²² Mnoho umělců si to platí třeba pro případ zranění, i když je možné to čerpat poté až po 60. roku věku. Já ne. Protože jsem zaměstnaná jako lektorka na Cukuba Univerzity – když se mi něco stane při výuce, platí na to normální pojištění zaměstnavatele. A když se mi něco stane při projektu, na kterém zrovna pracuju, platí na to zase pojištění

⁴²¹ Hirajama, *op. cit.*

⁴²² Jednalo se o praxi soukromé pojišťovny Geinódžin nenkin kjósaí seido, která začala v roce 1973, ale v roce 2009 skončila kvůli změně zákona v roce 2008.

ze smlouvy toho projektu. Pak existuje ještě zvlášť zdravotní pojištění pro umělce.⁴²³

A pokuty nejsou? Třeba kdyby tanečnice otěhotněla během dlouhodobého projektu...

To není v Japonsku tak přísné. Nejedná se o pokuty, prostě si obě strany sednou a dohodnou se na nejlepším řešení.

Abyste se uživila jako tanečnice, musíte neustále trénovat... Kam chodíte?

Většinou na open class. Obvykle na balet. Chodím tam, kde si to nemusím platit, protože v tom studiu taky učím. A pak taky, když se dohodne projekt, dostanu k dispozici zkušebnu, a tam si sama trénuju. Na univerzitě jsem jen třikrát týdně, ale myslím, že je důležité, že mám pořád kontakt s živým uměním venku, takže mohu přinášet nové inspirace.

Zeptala jsem se také Motoko na její pohled na výuku tance, kterou se většina profesionálů živí.

„V Japonsku může vyučovat kdokoli. V baletu je to trochu přísnější, stále přibývá těch, co si přinesli nějaký certifikát z Ruska nebo Anglie. Ale jinak se prostě svých nejlepších nejstarších studentů učitel zeptá: Nechceš si zkusit učit menší děti? Takto se to předává. Žádný oficiální systém neexistuje. Já učím ve dvou *kontenporarí stadžio* (škola contemporary), ti si mě prostě zavolají na základě mojí kariéry. Nikdo si neobjedná, co přesně chce, abych učila. Necháávají to na mně. Pokud je někdo špatný učitel, postupně ztrácí žáky, a studio mu dá přibližně jednoletou smlouvu, takže když se nelíbí, nepokračuje.

Jak je to s tvorbou choreografií? Pomáhá vám někdo, když tvoříte? Nebo existuje nějaká choreografická škola v Japonsku?

Pomáhá mi má profesorka z univerzity. A také mluvím se zaměstnanci projektu a s tanečnicí. Vždy se jich ptám na názor a беру si ho k srdci. Ale žádná choreografická škola tu není. Proto japonské choreografie světem nezamávají. Všechny zajímá spíš vlastní tancování než choreografická tvorba.

⁴²³ Dnes existují pojišťovny zaměřené na konkrétní oblasti. Například Tókjó geinódžin kokumin kenkó hoken kumiai, která funguje od roku 1952 (podmínkou je trvalý pobyt v Tokiu, Kanagawě, Saitamě, Čibě) a jež se živí uměním, interpretací i tvorbou, Ósaka bunka geinó kokumin kenkó hoken kumiai a podobně.

Zajímalo by mě, jak by se změnila japonská kultura, kdyby existovala škola pro choreografy. Teď je běžné, že jakmile člověk zestárne jako tanečník, stane se učitelem a tvoří choreografie... ale dokud může tančit, málokdy se jeviště vzdá.

V Japonsku se pozice tanečníka mění s věkem. V japonské kultuře věříme, že člověk stárnutím dozrává do krásy, prostě tanečníků, kteří tančí opravdu dlouho, je mnoho. Obdiv k tomu, jak tančí někdo v letech, je v nás zakořeněný.⁴²⁴

Dalším tématem, které jsem nemohla vynechat, neboť jsem informace mohla získat právě jen od Hirajamy Motoko, byl osobní život profesionálního tanečníka. Naštěstí Motoko neměla zábrany o svém soukromí mluvit.

„Jsem vdaná, ale děti nemám. Už je asi pozdě. Je mi 44 let. Bez lékařské pomoci by to nešlo. Manžel pořád děti chtěl, chtěla bych mu to přání vyplnit. Manžel je úplně mimo taneční svět, ale pořád mě podporuje. Nevím, co si doopravdy myslí, ale vždy se se mnou těší na další projekt. Možná že nejsem moc doma a nejsem dobrá manželka, ale on na mě oceňuje ty jiné věci. Ne, že by mě musel finančně podporovat. On spíš nedělá nic. Ale na každé představení přijde a řekne mi svůj názor. Jinak mi do toho moc nemluví, a to mi vyhovuje. Věří, že mám své důvody, proč některou práci vezmu a jinou ne.

Jak by vypadala vaše kariéra, kdybyste nepracovala na univerzitě?

Dělala bych víc různých věcí. Třeba učila jednotlivce. Teď mám štěstí, že dostávám jen velké projekty. Univerzita mi dodává vysoký společenský statut. A proto mě nikdo nezve na podřadné projekty. Ještě chvíli bych tu chtěla vydržet. Je to pro mě stimul. Také mám možnost vychovávat budoucí taneční diváky. A ti když nebudou, tak budou tanečníci tančit jen sami pro sebe, a to nemá smysl.

Je jedno, jestli je člověk profesionál, nebo ne, chci dělat věci tak, aby současná generace nebyl z tance zklamaná. Aby viděli tu krásu v něm, jakou vidím já. A taky ukázat, že tancem se lze uživit. Jinak by všichni studenti ztratili motivaci.

⁴²⁴ Hirajama, *op. cit.*

Já jsem nikdy netušila, že dopadnu takhle. Že budu tvořit pro Šinkokuricu gekidžó. Když jsem šla na VŠ, rodiče do mě hučeli, že se tancem neuživím. Copak to je práce? – se mě všichni ptali.⁴²⁵

VIII.3.2 Ekonomické zajištění profesionálních tanečníků a souborů

Japonsko je známo tím, že oproti evropským zemím podporuje spíše ekonomiku a produkci místo kultury a umění v rámci vědy a vzdělání. Podle rozpočtu na rok 2014 (tedy 1. dubna 2014 do 31. března 2015) byl rozpočet Ministerstva školství, vědy a výzkumu 5,6 %. Na odbor umění Bunkačó ale připadlo jen 0,1 % z celkového státního rozpočtu.⁴²⁶

V tradiční době, kdy patřili performeři mezi „vyvrhele“ společnosti, platil systém, že zároveň s mnohými restrikcemi a omezeními byli také zbaveni daňové povinnosti. Zajímalo mě proto, zda existuje pro profesionální umělce nějaká úleva na daních, speciální zdravotní péče nebo třeba výhodné důchodové pojištění, které by plynuly z registrace v celostátních tanečních organizacích.

Podle Jamano Hakudaie ale žádná úleva na dani není, daň je vybírána i ze vstupného. Důchod je jen občanský, neboť málokdo z umělců má zaměstnavatele.

„Bylo by fajn, kdyby japonské taneční organizace o takových věcech přemýšlely, ale nikdo to neřeší. Organizace jako Baré kjókai a Gendai bjó kjókai přemýšlí jen v plánu uskutečnění představení. Ale představení by měla řešit vždy ta konkrétní skupina, a ne takovéto celojaponské taneční organizace. Například: Všichni v Nihon baré kjókai mají stejná práva. Takže jakmile se připravuje představení, všichni se jej chtějí zúčastnit. Není tu ale žádná rovnoprávnost, rozdělují se na dobré a špatné podle úrovně. Ale to nejde, aby se národní organizace starala o vlastní představení. V Japonsku pořád přetrvává styl, že organizace tlačí na vládu, aby dostala peníze na uspořádání

⁴²⁵ *Tamtéž.*

⁴²⁶ Kadooka, Júiči: *Heisei 22nendo bunkačó josanan to kongo no bunka seisaku ni uite.* Dostupné [on-line] na: http://www.zenkoubun.jp/print/images_syuppan/tuushin27/p01-03.pdf [cit. 4. 6. 2014].

představení. Osmdesátiletý manažer z baletní organizace, který ničemu nerozumí, seze dohromady mladé umělce a jejich žáky a se státní podporou vytvoří představení. Žáci svého učitele musí následovat a obdivovat, ale ten mnohdy nemá patřičnou kvalitu a schopnost někam mladou generaci posunout. Já pořád říkám: Už s tím přestaňte. Takové organizaci nemá smysl dávat peníze. A pokud ano, tak mají peníze přijít také výjimečným projektům a baletním skupinám.

Ještě jeden velký rozdíl je mezi Japonskem a Západem, ten, že soubory a divadla fungují odděleně. V zahraničí bývá baletní soubor při divadle. V Japonsku má vlastní jméno, funguje samostatně. Tak jako Ballets Russes, Ďagilev do něj investoval mnoho vlastních prostředků, sháněl sponzory. Japonsko je od Západu vzdáleno, praxe je tu jiná. Například v *nihon bujó* se točí hodně velkých peněz, stále je odkud brát. Japonští baletní choreografové se stále i v tématu například vracejí k divadlu *nó*, také proto, že dosáhnou na jeho finance.“

V Japonsku ale existuje i podpora profesionálních tanečníků a jejich tvorby, lze o ni požádat na oddělení umění a kultury při ministerstvu kultury – Bunkačo no geidžucu bunkaka. Ta drží peníze, a přidělují je Nihon geidžucu bunka šinkókai, Japonskému sdružení pro podporu umění, aby rozhodlo o tom, jak je použít. Dělá to Dokuricu gjósei hódžin, nezávislá administrativní korporace, původně pod Bunkačo. Dříve to dělalo přímo Bunkačo, ale to teď jen rozdělí peníze, které převede pod správu Dokuricu gjósei hódžin neboli Nihon geidžucu bunka šinkó kai (Japonskému sdružení pro podporu umění). Ne všechny, ale většina příspěvků oborům jde z těchto peněz. Kromě toho jde ještě nějaká podpora přímo z Bunkačo přes Kokusai rjú (mezinárodní vztahy) nebo Džinzai ikusei (umělecká výchova, příprava profesionálů) nebo Zaigai haken (zahraniční pobyty). Vystoupení souborů teď kontroluje Nihon geidžucu bunka šinkókai. Zastřešují také Kokuricu gekidžó, Šinkokuricu gekidžó a Kokuricu nógakudó a Kokuricu engeiba. Všechny takové státní instituce sem patří, to, co zbude po přispění jim, je možné rozdělit žadatelům. Inada Naomi, výkonná asistentkou oddělení státní příspěvkové organizace pro umění, mi sdělila jinde nedostupné informace o tom, jak tyto příspěvky fungují.

„Doteď se peníze hodně rozhazovaly. Daly se peníze a výsledek nikdo neřešil. Teprve před několika lety se stala vládní stranou Minšutó, udělala tzv. *džigjó šiwake*, médii velmi komentované přerozdělení rozpočtu,⁴²⁷ a stalo se to problémem. Bylo nám vyčteno, že nekontrolujeme výsledky toho, na co jsme poskytli peníze. A po mnoha debatách se dospělo k tomu, že stejně jako jiné vyspělé země, potřebuje Japonsko uměleckou radu. Dosavadní rozdělování peněz podleho ostré kritice. Takové peníze totiž nepřinášejí žádné výsledky srovnatelné s obchodním ziskem PDCSI. Uvažovalo se o tom, že i Japonsko začne s příspěvkovými organizacemi jako PDCA circle⁴²⁸ a vytvoří se umělecká rada. A tak se vytvořila Geidžucu bunka šinkókai.

Ale nejen kvůli příspěvkům. V rámci této rady se vytvořila pozice programového ředitele a programového úředníka z řad odborníků. Neboli, doteď peníze rozdělovali lidé, kteří o umění toho moc nevěděli, a tak se rozházely.

Já jsem tam byla přijata na pozici programové úřednice v roce 2012 jako odborník na základě toho, že vím něco o penězích a také znám taneční soubory a jejich aktivity, dokážu posoudit jejich hodnotu podle představení, které za příspěvky vytvoří. Takové odborníky začali hledat v roce 2012 na post programového ředitele a programového úředníka. Napřed to začalo hudbou a tancem. Po půl roce se potom přidalo drama a tradiční umění i masový zábavní průmysl. Teď tedy máme čtyři obory, jednoho programového ředitele a tři až šest úředníků, to se liší podle žánru. Diskutujeme možnosti přispívaných prostředků, objíždíme představení, kontrolujeme správné užití peněz. V tanečním oboru máme jednoho programového ředitele a tři úředníky, z nichž jedním jsem já. Udělá se shromáždění valné asi deseti hromada odborníků. Kritici, učitelé, tanečníci, produkční atd., mění se po třech letech. A my jen doporučujeme, radíme a odpovídáme na dotazy.

Jak je možné o příspěvek požádat?

⁴²⁷ Projekt strany Minšutó – zavolali si odborníky a zeptali se, k čemu jsou jednotlivé věci potřeba a jak vydělávají – natáčeli to do TV, aby lidé viděli, za co vše utrácí daně, a na základě toho snížili rozpočet.

⁴²⁸ PDCA (plan-do-check-act or plan-do-check-adjust) je čtyřkroková manažerská metoda pro řízení podniku s cílem kontinuálního zlepšování procesu a produktů.

Jednou za rok. Dostaneme celý dosavadní rozpočet – i plánovaný – a přílohy a podle toho diskutujeme. Kromě téhle oficiální cesty lze žádat ještě soukromě, například u nadace Sezon, původně Seibu.⁴²⁹ Pan Cucumi ze Sezonu nedávno umřel, ale byl to podnikatel, který rozuměl umění. Když takoví lidé podporují umění, dokážou přimět i ostatní bohaté vrstvy, aby umění podporovaly, a to je moc důležité. Samozřejmě vláda disponuje stovkami milionů jenů, to jsou jiné rozpočtové částky.

Lze třeba žádat město nebo kraj/prefekturu?

Jsou místa, kde to lze. Ale není to běžné. Ale od té doby, co vznikla umělecká rada, se toho za ty dva, tři roky hodně změnilo. Předtím se každé vystoupení dostalo do dluhů a polovinu dluhů pomohl uhradit stát. Proto byla všechna představení ztrátová – ta, co nebyla, podporu nedostala. Proto byl ten systém špatný. Teď se přispívá velkým souborům na činnost a menším skupinám na konkrétní projekt. Systém splácení poloviny dluhů se právě teď začíná pomalu měnit.

Teď se to začalo ještě komplikovat, při tvorbě představení lze uplatnit také tzv. příspěvní ve výši celkové částky. Příspěvek platí na tvorbu představení, na generální zkoušku atd. Ale v den představení si platí umělci vše sami, stejně jako příjem z lístků. Je to takový komplikovaný systém. Na webových stránkách Bunkačó a Nihon geidžucu bunka šinkókai je mnoho informací o příspěvcích. Jak jejich použití, tak jakým souborům byly poskytnuty atd.

Zábavním tanečním show, jako jsou vystoupení hip hopu apod., příspěvky nedáváme. Jen uměleckému tanci. Ale oddělit to je těžké.⁴³⁰

Profesor Jamano doplňuje:

„Těm velkým baletním souborům jde přes 10 000 000 jenů. Teď je období baletního boomu, možná právě díky této podpoře. Baletní soubory na Západě hrají jedno představení na mnoho repríz, třeba i týden. Nikdy ne jen kvůli jednomu představení. Nebo s ním potom jedou po regionech. V Japonsku

⁴²⁹ Seibu je nadnárodní organizace vlastníci železnice, hotely, obchodní centra apod.

⁴³⁰ Inada, *op. cit.*

to nejde. Profesionálové si zakládají vlastní studia, aby se užívali, žijí z učení, jako živnostníci.“⁴³¹

VIII.3.3 Mediální podpora profesionálního tance a dostupnost informací veřejnosti

Vzhledem k tomu, že i pro mě, japonsky mluvící studentku se zájmem o tanec, bylo velmi obtížné vyhledat jakékoliv informace o tom, kde je možné jaké představení vidět, mě zajímalo, jak se o těchto informacích dozví japonská veřejnost. Zeptala jsem se na to tanečního kritika Jamano Hakudaie, provozovatele webového portálu *Dance Times*.

„Nejčastěji tak, že zajdete do divadla a tam se podíváte na letáčky, nebo vám je při příchodu dávají uvaděčky do ruky. Ale samozřejmě z toho těžko poznáte, co stojí za vidění. Proto si dělám svůj přehled na našem webu *Dance Times*⁴³². Nemůžete být kritikem, když nemáte přehled o tom, kde se co děje, kdo a proč. V Tokiu je to děsné, i když je dobré představení, nevidíte tam ty, co by tam být měli. Třeba ministr kultury na žádné taneční představení nechodí. On je spíš přes výtvarné umění, tak se o to nezajímá, to je špatně.

Z časopisů o tanci stále přetrvává měsíčník *Dance Magazine*. Pak ohledně baletu ještě časopis *Balerina e no miči* (*Cesta k baleríně*), dva- až třikrát za rok. Oba se dají koupit v každém knihkupectví, i když *Balerina e no miči* jen v těch velkých. Odborný časopis ale neexistuje. V Japonsku jsou asociace Bujó gakkai a Hikaku bujó gakkai, každá z nich vydává jednou za rok svůj sborník. Jsou tam tak dva tři stěžejní odborné články, zbytek jsou informace asociace. Lze je i zakoupit na jejich internetu. V normálním knihkupectví to ale moc k sehnání není. Pak je tu JCDN, největší společnost v Japonsku. Pomocí e-mailového newsletteru posílají informace. Kritiky tam nejsou, na webových stránkách mají informace o představeních.

V Japonsku je velmi málo prostoru, kde lze uveřejňovat kritiky. Z časopisů například *Dance Magazin* (vydavatelství Šinšokan), *Balerína e no*

⁴³¹ Jamano, *op. cit.*

⁴³² Dostupné [on-line] na: <http://www.dance-times.com/> [cit. 4. června 2014].

miči (vydavatelství Bunenša), z novin pak *On stédži šinbun*, což je týdeník. V těch většinou bývají kritiky velkých představení. A potom propagační články před představením.

„Pokud se v denících objeví náhodou něco o tanci, vždycky vás to zarazí, tak je to výjimečné. Taneční kritiky v denících polední dobou opravdu mizí. Dřív je publikoval Bujókai⁴³³. Dnešní manažeři novin jsou špatní, vyhazují taneční tematiku. Nemají redaktory ani prostor. Daišinkan asi jednou až dvakrát týdně uveřejnění malinký článek. Spíš než recenze tuzemských produkcí, jsou to kritiky hostujících souborů. Přes to, že jsou to japonské noviny, o japonských tanečnicích nenapíšu. Existuje asociace tanečních kritiků, Bujó hihjóka kjókai. Není jich tam ani desítka, ti, co jsou opravdu zásadní, tam nejsou. I já jsem byl členem, ale vzdal jsem to. Takže teď žádné takové sdružení neexistuje. Teda existuje, ale moc nefunguje. Spíš překáží.

Těch, co se prohlašují za kritiky, je spousta. Já jich znám třeba sedmdesát. Ale není kam psát. Tak píšou na vlastní blogy. Nikdo se tím neživí. Tím se ale málokdo živí i ve světě. Možná ti v New York Times. Kromě těchto časopisů vychází také jednou ročně sborník o tanci *Bujó nenkan* – jsou zde zaznamenána všechna taneční představení, která se za poslední rok v Japonsku odehrála. Asi ne všechna, ale ta, co si o zařazení požádala a poslala informace, tam zdarma jsou.⁴³⁴

Navíc, jak paní Inada říká, „v *Dance Magazine* vede balet, a hlavně fotografie. Já tam občas také napíšu kritiku, ale poslední dobou je to stále a více o baletu, contemporary a modern dance jsou v menšině. V novinách, já jsem dřív psala recenze pro *Asahi šinbun*, ale ty je v poslední době také přestaly uveřejňovat. Proto jsme spolu s profesorem Jamano založili naše webové stránky *Dance Times*.“

Dance Times jsou tedy asi jediné webové stránky, které uveřejňují přehled představení i občasné kritiky. Byly založeny v dubnu 2010. Mnoho

⁴³³ Zkráceně Nihon gendai bujó kjókai, Japonská společnost moderního tance.

⁴³⁴ Jamano, *op. cit.*

aktuálních informací tam ale není, vypadá to, že organizace funguje na dobrovolnické bázi.

„Ano, nejsou na to žádné peníze. Kdyby společnost dostala příspěvek, bylo by snad možné najít sponzora, ale to je teď nemožné. Ale jeden merit, který práce pro *Dance Times* nabízí, je možnost získat volné recenzní lístky na představení díky našim jménům. Mladí kritici zatím taková pozvání nedostanou, ale my jsme schopni jim tuto podporu zaštitit a nechat je jít na představení a napsat článek. A to je pro ně dobrý start a také možnost, jak najít mladé kritiky. A po dvou letech uvažujeme o vydání knihy.

Ještě jeden důvod, proč jsme vytvořili *Dance Times*, je, že v *Dance Magazine*, pokud už se objeví nějaká kritika, reflektuje především balet, a to většinou zahraniční vystoupení. Ale kdo opravdu potřebuje podporu kritického oka, jsou japonští mladí tvůrci, kteří chtějí nastartovat kariéru a potřebují slyšet něčí názor. Profesor Jamano je už v penzi, tak může objíždět přehlídky, ale my mladší všichni normálně pracujeme, takže pro nás není jednoduché se na představení dostat. Takže nakonec je to profesor Jamano, který jezdí na představení a dobrovolně o nich vydává kritiky.“⁴³⁵

V mém dotazníkovém průzkumu se také mnohokrát objevila odpověď, že jediné setkání mladé generace s tancem bylo přes televizi. Zajímalo mě, v jakém měřítku se tedy tanec v televizi objevuje.

„Tanečníci samozřejmě řeší soutěže, *konkúru*, každý rok se i v televizi mluví o tom, pokud japonský tanečník uspěl ve světové baletní soutěži. Když vyhrála dívka Grand Prix v Lausanne, zvonil mi v kanceláři dva týdny neustále telefon z televize, rádia, novin, časopisů. Ale po dvou týdnech bylo najednou ticho.

Záznam z tanečního představení ale v televizi nenajdete. Před třemi lety začal program na NHK⁴³⁶, který vysílal na konci března záznam ze čtyř až pěti baletních vystoupení. NHK to organizovala a sponzorovala. I teď ještě někdy živě přenáší baletní představení, především hostujících umělců ze Západu. Ale

⁴³⁵ Inada, *op. cit.*

⁴³⁶ Japonské národní televizi.

moderního nebo současného tance je opravdu málo. Tradiční žánry jsou na tom líc (*nó, kjógen, nihon bujó*).⁴³⁷

VIII.3.4 Představení a diváci

Taneční představení má jednu zásadní podmínku, a tou jsou diváci. Zeptala jsem se tedy také na to, jak je to s návštěvností tanečních představení a jak často je vůbec tanec například v Tokiu k vidění, Hirajamy Motoko.

„Skoro každý den. V Session house, Setagaja public theater, Šinkokuricu gekidžó, Kanagawagekidžó, Aojama gekidžó. Třeba v Setagaja public theater jsou to asi tři představení ročně. V Šinkokuricu gekidžó je to ročně v baletu asi sedm titulů, v contemporary čtyři. Balet je vidět víc. Je mnoho souborů, K ballet company, Tokio baredan, Maki asami ballet dan, Tokio city ballet dan, Star dancers ballet dan atd. Balety s japonskou tematikou dává hodně Šinkokuricu gekidžó. Produkuje je taneční oddělení. Jednotlivé taneční soubory jsou všechny nezávislé a vlastně si nemohou dovolit uspořádat představení. Společná představení souborů, když se dobře neprodukují, dopadají často nevyváženě a trapně, často si říkám, proč zrovna tihle spolu? Protože přemýšlí jen o financích a je jim jedno, že se na to pak nedá dívat. Proto teď Šinkokuricu gekidžó funguje tak, že má rozpočet na rok, jasnou produkci, a jen si volá tanečnický a lidi na jednotlivé projekty. To je asi jediný možný způsob rozdělování peněz – zaplatit dobré producenty, kteří vymyslí zajímavý projekt, a ne peníze rozdat baletním souborům na uspokojení vlastních potřeb.“

Zřejmým důvodem nedostatečného ekonomického zázemí tance je nedostatek diváků.

„Většinou jsou to známí, přátelé, rodina. Balet stojí velké peníze, učitelé z toho tolik neprofitují. Tanec i opera jsou finančně náročné, náročnější než třeba hudební koncerty. Samozřejmě existují i školy se ziskem, ale většinou jsou to lidé, kteří se sami zadluží, aby mohli vytvořit představení.“⁴³⁸

⁴³⁷ Inada, *op. cit.*

⁴³⁸ Inada, *op. cit.*

Podle Jamano Hakudaie je to tím, že je vstupné předražené. Například na představení japonské hvězdy, sólisty K-ballet company Kumokawy Tecuji, stojí nejdražší lístek 20 000 jenů. Na celém světě je jen málo diváků, kteří dají 200 dolarů za lístek na taneční představení. Na Západě jsou také různé slevy pro studenty. Takových akcí je v Japonsku málo.

„Život umění stojí na prodaných lístcích, takové je povědomí. *Kabuki* takto funguje, proto je to základní myšlenka, že se tak mohou uživit i ostatní žánry. Ale ve světě není jediný operní či baletní soubor, který by se uživil jen z prodaného vstupného. Všechny jsou podporované státem. Proto ta myšlenka vymámit z diváků co největší částky na Západě není, lístky mohou být cenově dostupné. Tenhle pocit ale japonská vláda nemá. Nemá potřebu podporovat baletní školu, jako je při pařížské Opeře. Nebo tanečnickům, kteří v souboru celý život tancovali, zajistit důchod. Tanečníci pařížské Opery se ze svého platu nají. V Japonsku to neexistuje.“⁴³⁹

Hirajama Motoko mu ale odporuje.

„Nejsem ale pro to, aby se lístky ještě zlevňovaly. Pokud by šly ceny dolů, znamenalo by to, že klesá i hodnota našeho umění, a to fakt nechci. Navíc pak už opravdu nebude možné se tancem uživit. Ale nesmí být ty lístky předražené. Myslet si, že dát za lístek na balet 10 000 jenů není drahé, ale za contemporary je 5000 moc, je divné. Je špatné, aby se do povědomí dostalo, že contemporary je levné. Je zde jakýsi povědomý standard a ten se dodržuje. Je drahé si pronajmout divadlo, proto je mnoho představení jen ve studiích, proto je také těžké je třeba na internetu najít.

Současnost se hýbe, je potřeba vidět dopředu. Ale ne experimentovat a čekat na to, jak to bude přijato. Je potřeba udělat něco, co bude mít dobrý ohlas u diváků. Japonští diváci se bohužel neradi dívají na něco, čemu nerozumí. Mají rádi to, čemu rozumí.“⁴⁴⁰

⁴³⁹ Jamano, *op. cit.*

⁴⁴⁰ Hirajama, *op. cit.*

VIII.3.5 Japonský taneční management – Japonsko jako Galapágy

Na závěr tohoto oddílu bych ještě chtěla přidat názor autora mnoha knih o současném japonském tanci. Norikoši Takao srovnává systém financování japonského tanečního umění s evropským. Podle něj funguje podpora tance na Západě díky: 1. podpoře státu, 2. podpoře příspěvkových organizací, 3. festivalům, které motivují umělce tvořit choreografie, 4. migraci děl na festivalech na útraty festivalu.

„V Japonsku doteď neexistovalo žádné taneční oddělení, převládalo povědomí, že „tanec není umění, je to hobby“. Se změnou vlády v roce 2009 z Džimintó na opoziční Minšutó se stala tragédie – Minšutó slibovala zkrátit rozpočet a splácet dluh, proto vyhrála. Jejich politikou *džigjó šiwake*, tedy přerozdělení rozpočtu, bylo neužívat daně na zbytečné věci – především tak bylo kráceno školství, vzdělání, věda, výzkum, kultura a umění.

„Umění je záležitost jednotlivce, ne státu“, „není potřeba vychovávat talenty“ – těmito komentáři veškeré debaty začínaly i končily. Japonsko se začalo rapidně vzdalovat zemím, které dovedně investovaly do vzdělání a vývoje.“⁴⁴¹

V roce 2012 získala moc do rukou opět strana Džimintó a od té doby se hodně změnilo.

Japonské skupiny se snažily napřed prorazit do Evropy, ale protože je to daleko, je k tomu potřeba ohromné množství prostředků. Norikoši Takao navrhuje napřed se zajímat o asijský trh – je to blíž a konkurence je srovnatelná, například Tchaj-wan, Koreu, Čínu, Singapur atd. Nejaktivnější kulturní výměna dnes probíhá mezi ostrovem Kjúšú a Koreou díky geografické blízkosti, jinak jsou ale taneční vztahy s nejbližšími sousedy více než vlažné.

Podle Norikošiho je potřeba změnit marketing a věřit v jeho sílu.

„*Butó* se při svém příchodu do Evropy tak proslavilo, že si mnoho Evropanů (a možná i mladých Japonců) myslelo, že tento žánr byl v Japonsku mainstream. Když se dozví, že to bylo zpočátku pronásledované a později se zavřenýma očima tolerované undergroundové hnutí, nestačí se divit. Kdyby

⁴⁴¹ Norikoshi, *op. cit.*, s. 251.

v sedmdesátých letech nebylo *butó* ve Francii uznáno a obdivováno, možná by se vůbec tolik nerozšířilo a i v Japonsku by rychle zaniklo.⁴⁴²

Autor dále docela trefně přirovnává situaci v Japonsku ke Galapágám – místu, kde se díky izolaci vytvoří specifický produkt, který vyhovuje tamnímu prostředí –, jeho konkurenceschopnost ve světě tím však ztrácí. V době ekonomické krize se Japonsko totiž opět nechtěně uzavřelo světu, a začaly zde bujet fenomény, které jsou typické pouze pro Japonsko, svět jim nerozumí a nemá o ně zájem. Tak, jak si Japonci nikdy nemysleli, že může na Západním trhu zaběhnutou značku Sony přeskochit nějaký korejský Samsung, tak si dosud nemyslí, že by je Korea mohla převálcovat i v kultuře. Jsou sebevědomí a jistí si svou výlučností, kterou se jim přičíí nabízet na trhu. Korea je ale dravec, rychle vytvořila kompromis mezi japonskou technologií, levnou cenou a zajímavým designem pro Západní trh. Japonsko, které pokulhává ve výrobě smartphonů, protože většina Japonců má ráda otevírací typ mobilu, válcuje americký, čínský a korejský trh. Tradiční zášť vůči Korejcům však snižuje odbyt jakýchkoli korejských výrobků v Japonsku. Ne však v Evropě a Americe. Korea začala investovat také více do prezentace své kultury pro cizince – nabízí tradiční divadelní představení titulkovaná v angličtině, rozšiřuje počet korejských restaurací v Evropě i Americe, kde se nestydí nabízet také některá typicky japonská jídla. Oproti japonským luxusním restauracím je totiž schopná držet nižší ceny a získat vyšší návštěvnost.⁴⁴³

Norikoši na těchto příkladech upozorňuje, že totéž může nastat v tanci – pokud se Japonsko včas nezačne drát o prezentaci svých umělců alespoň ve východní Asii, přestane mít možnost do Evropy pronikat – již teď na evropských festivalech nejsou výjimkou skupiny ze Singapuru, Tchaj-wanu nebo Číny – Japonsko však nějak usnulo.

⁴⁴² Norikoshi, *op. cit.*, s. 258.

⁴⁴³ Norikoshi, *op. cit.*, s. 258–262.

„Úroveň japonských choreografů i tanečníků je vysoká, ale nemohou žít z mlhy⁴⁴⁴. Množí se případy, kdy je umělci podpora zkrácena v polovině procesu, a umělec musí zbytek nákladů naložit na vlastní bedra. Vládní organizace se chtějí zavděčit bohatým přispěvatelům, kteří preferují konzumní způsob zábavy než podporu nových hnutí. Pokud je umění schopno si na sebe vydělat, mělo by se toho držet, záplaty jsou vždy levnější než něco nového. Takový je teď trend... Ale nový tanec vždy vznikl ze studentských menších prací, studií, vzdělávacích institucí, z menších projektů. Nelze jej vytvořit ve velkém zkonstatěném divadle!“⁴⁴⁵

Protože však v Japonsku nejsou v tanečním umění peníze, není ani motivace a tlak na dílo vyšší hodnoty. Zatímco v Evropě bylo umění dříve vždy spojeno s nějakou institucí, malovalo, sochalo a tančilo se vždy na objednávku dvora, šlechty nebo politiků, takže bylo vyžadováno umění, které odpoví vkusu příjemců a osloví i náročnější vrstvy, v Japonsku převládá názor: „...stejně se tím neužijeme, tak dělejme to, co nás baví“ – a není zde tlak díla zlepšovat a choreograficky propracovávat.

„Situace v Japonsku v oblasti současného tance je taková, že snad jen choreograf slavné skupiny se může uživit svou prací. Ale že by se mohli uživit tanečníci, nebo v mnoha případech alespoň očekávat odměnu za svůj výkon, taková situace tu není. Co se týká tanečních představení, nevydrží většinou déle než pět repríz, většinou se udrží jeden až tři víkendy.

Například skupina Kondoruzu, která se chlubí mobilizací diváků, se z toho také nenají. Na jedno jejich představení přijde 700 diváků, a naplní maximálně pět představení, běžné mladé skupiny mají problém vyprodat tři představení po 200 lidech. Tuzemské turné je náročné, maximálně hrají na třech místech.“⁴⁴⁶

„V Evropě je teď trend, že od kmenového choreografa souboru se přechází spíše k projektům pro různé soubory. Více festivalů zajišťuje více

⁴⁴⁴ Norikoshi, *op. cit.*, s. 262.

⁴⁴⁵ Norikoshi, *op. cit.*, s. 265–267.

⁴⁴⁶ Norikoshi, *op. cit.*, s. 250–251.

projektů a je to možné, protože Evropa v tomhle spolupracuje jako jedna velká země. Navíc také zatímco v Evropě má většinou choreograf hlavní slovo, důraz je na tanec, tělo a jeho výpověď, dělba práce v Japonsku na scénografa, inscenátora, režiséra, produkčního, choreografa a tanečníka, kdy každý dodá vlastní materiál spíš než týmová práce jednoho ducha, mnohdy způsobí odklon od koncentrace na tělo.“⁴⁴⁷

VIII.4 Výsledky výzkumu smýšlení mladé generace o tanci

Pro vytvoření představy o vztahu mladé generace k tanci jsem se rozhodla realizovat jednoduchý sociologický výzkum. Pro zmapování terénu mi přišlo nejlogičtější provést kvantitativní výzkum, tedy získat informace obecnějšího rázu od většího vzorku respondentů. Doufala jsem, že odpovědi respondentů mi pomohou usměrnit mé vnímání tance v Japonsku a upozorní mě na některé zajímavé oblasti a problémy, které mi pomohou v dalším terénním průzkumu, například při vedení rozhovorů. Do dotazníku jsem zapojila hodně otevřených otázek, abych studenty neomezovala ve verbalizaci vlastních postojů, zvláště také z obavy o mé nepřesné označení některých žánrů, stylů a podobně. Zaměřila jsem se na jejich taneční zkušenost, diváckou zkušenost, součástí byla také série výroků zaměřená na obecné postoje k tanci. Tvorbu dotazníku i jeho sběr supervizoval prof. Kagami z katedry kulturní antropologie Univerzity Kanazawa.

Rozhodla jsem se pro sběr dat pomocí anonymních papírových dotazníků o velikosti 2 stran A4, vyplnění dotazníku trvalo mezi 15-30 minutami. Pro zajištění vyšší návratnosti dotazníku jsem poprosila své profesory, aby je rozdali studentům na konci hodiny a opět vybrali zpět.

Celkem jsem získala 180 vyplněných dotazníků, z toho 119 z Univerzity Kanazawa v roce 2010 a o rok později dalších 61 z Univerzity Cukuba.

⁴⁴⁷ Norikoshi, *op. cit.*, s. 267.

Zkoumaný vzorek studentů se v obou letech zásadně liší. V obou případech se jednalo převážně o studenty 1. ročníků, v rozmezí věku 18–20 let. Odpověděly asi třetina mužů a dvě třetiny žen – dotazník byl totiž rozdán v Kanazawě na přednášce humanitního oboru, v Cukubě v hodině tance.

V Kanazawě, což je provinční město se státní univerzitou, kterou navštěvují většinou posluchači z blízkého okolí (maximální vzdálenost jejich rodného města je do 300 km), byl dotazník rozdán především studentům prvních ročníků humanitních oborů. Studovala jsem zde rok na katedře kulturní antropologie, v rámci čehož vznikl také tento dotazník – s distribucí mi poté pomohli profesori naší fakulty ve svých hodinách. Bylo mi řečeno, že snaha o získání dobrovolníků pro vyplnění dotazníku o tanci by byla marná, dostali jej tedy v rámci hodin, díky čemuž byla také zajištěna vysoká návratnost. Univerzita Kanazawa je univerzitou s dobrou pověstí, přesto není nijak vyhlášenou, aby na ni přijali jen absolventi s nejlepšími výsledky. Na první pohled působí studenti prvních a druhých ročníků velmi nedospěle, plaše, společenské prostory jsou plné spíše studujících jedinců než družných skupinek. Sociální kontakty v životě na univerzitě zajišťují tzv. *sákuru*, odpolední kroužky nebo aktivity, lze říci, že minimálně 80 % studentů do některého z nich patří. Nabídka je pestrá, od turistiky a jachtingu, přes různé sporty k umění nebo fotografii. Z tanečních žánrů zde existuje kroužek roztleskávaček, break dance a divadla *nó*. Jen málo studentů bydlí na koleji, většinou si velmi rychle hledají priváty, které vzhledem k poloze mimo metropoli nejsou cenově nedostupné.

Cukuba je naopak známé univerzitní město vzdálené asi 60 km od Tokia. Univerzita je vyhlášená především díky fakultě přírodních věd a fakultě tělesné výchovy. Na této fakultě je také taneční oddělení, kde jsem tři měsíce studovala. Na rozdíl od jiných univerzit Cukuba nutí povinně všechny studenty prvních ročníků k absolvování tělesné výchovy. Studenti si mohou vybrat z různých druhů sportu, jednou z možností je také tanec. Dotazník byl rozdán studentům, kteří si v daném semestru vybrali jako svou povinnou tělesnou výchovu tanec. Důvodem byla opět snadná dostupnost respondentů a vyplnění dotazníků v rámci hodiny pod dohledem spřízněného lektora tance. Dotazníky

tedy odevzdali studenti, kteří již několik hodin tance povinně absolvovali a kteří si sami tanec vybrali. Jako důvod výběru předmětu uvedli zájem o tanec či zdánlivou snadnost, nebo lakoničtější „jinde již nebylo místo“. Dalším z důvodů byla absence plnění měřitelných limitů, jako například: „...loni jsem si vybral plavání, ale nedokázal jsem splnit limity pro udělení zápočtu, tak jsem letos zkusil tanec.“ Všeobecně jsou však studenti z Cukuby vyzrálejší, pocházejí i ze vzdálených provincií, aktivně se zapojují do různých projektů, nebojí se mluvit s cizincem nebo vyjádřit jasně svůj názor. Vzhledem k poloze města mnoho studentů bydlí na blízkých kolejích a aktivně se zapojují do studentského života města.

Proto jsem se při analýze zaměřila nejen na celkové výsledky, ale také na rozdíly mezi odpověďmi v obou lokalitách. Z některých odpovědí jasně vyplývá odlišnost počtu příležitostí k setkání s tancem, v jiných se však naopak názor téměř neodlišuje. Další zajímavé postřehy poskytlo třídění výsledků podle pohlaví (tj. jak se ve svých názorech liší ženy a muži) a také záliba v tanci (tedy jak se liší ti, kteří v první otázce uvedli, že tancují rádi, od těch, kdo odpověděli „ne“). Pro přehlednost komentuji jednotlivé otázky zvlášť:

1. Tančíte rádi?

Celkem 56 % respondentů odpovědělo, že tancuje rádo. Častěji takto odpověděly ženy (63 % všech žen, ale jen 48 % mužů). Tuto odpověď zvolili téměř všichni dotázaní v Cukubě (93 %), zatímco v Kanazawě zaškrtno „ano“ jen 36 %. Jak jsem již naznačila výše, studenti z Cukuby měli za sebou všichni již několik měsíců taneční výuky vedené předními kapacitami z oboru, a měli tak šanci zjistit, co je to tanec a že může být zábavný. První výzkum prováděný v Kanazawě mě svým výsledkem 36 % velmi překvapil a posílil moji domněnku, že dnešní japonská mládež tanci moc neholduje.

Jako nejčastější důvod respondenti uvedli, že provozování tance považují za zábavné. Mezi odpověďmi se také objevovala radost z pohybu, spojení tance s dobrou náladou, pospolitostí. Naopak mezi bariérami byla nejčastěji zmíněna neznalost či subjektivní obava („neumím to“ se objevilo

celkem 20x, „nejsem dobrý na pohyb“ – 7x, „stydím se“ – 4x, nemám rytmus – 3x). Vyskytoval se ovšem i prostý nezáměr (7x) či nedostatek příležitostí (5x).

2. Díváte se rádi na tanec?

Sledování tanečního výkonu dosáhlo většího podílu kladných odpovědí než jeho aktivní provozování. Na tanec se rádo dívá 85 %, opět platí, že častěji zaškrtnly „ano“ ženy (95 % oproti mužům – 72 %), a studenti v Cukubě (až na 2 studenty všichni, tj. 97 %, zatímco v Kanazawě jen 78 %). Jako důvod pro sledování tance nejčastěji zaznělo, že je tanec krásný a obdivuhodný (36x), a dále, že je zábavný (28x).

3. Jaký tanec jste už někdy v životě tančili?

Z odpovědi na vlastní taneční zkušenost vyplynulo, že se dotázaní nejvíce setkali s tancem *bon odori* (46 %), tedy lidovým tancem prováděným komunitou při srpnových svátcích mrtvých *obon*. Na tuto příležitost se většina Japonců vrací do svých rodišť setkat se s rodinou a uctít předky. Jednoduché taneční kroky, které tančí v ulici celé městečko, si jistě každý Japonec alespoň jednou za život zkusil, především jako dítě. Další často zaškrtnutou možností byl *fóku dansu* (z anglického folk dance, 39 %), důvodem je především povinná taneční výchova v základních školách, jejíž součástí folk dance byl. Jedná se především o lidové tance různých národů, nejčastěji angloamerických country či square dances. Z dalších žánrů byl ještě jmenován *josakoi* (35 %), v současnosti populární fúze japonského folkloru s rytmickým show dance, mnohdy vyučovaný ve školách jako příležitost pro žákovská vystoupení. Dále se v odpovědích objevoval už jen hip hop (18 %), jazz dance (12 %) – v tomto případě opět převážně v Cukubě, neboť jazz dance je tam součástí tanečních lekcí. S jinými tanečními styly mělo zkušenost méně než 10 % dotázaných.

4. Učili jste se někdy tancovat? Plánujete se začít?

Jen 15 % uvedlo, že se někdy učilo tancovat (nejčastěji balet – 9x), a 5 %, že se stále ještě učí. Plánuje se učit také pouze 5 % (tj. 10 respondentů). Výuku tance v rámci povinné školní výuky, zdá se, mnoho respondentů

nezapočítalo, dá se předpokládat, že pochopili můj dotaz na speciální výukový kurz nebo kroužek – tak byla také otázka myšlena, v japonštině jsme si tedy zřejmě porozuměli.

5. Sportujete rádi?

Dvě třetiny respondentů uvedly, že rády sportují (častěji takto odpověděli studenti z Cukuby – 78 %, zatímco v Kanazawě jen 64 %), avšak pravidelně sportuje něco málo přes třetinu dotázaných.

6. Viděli jste namátkou nějaké taneční vystoupení či akci během posledních tří let?

Čistě náhodou viděly nějaké taneční představení tři čtvrtiny dotázaných (nejčastěji v televizi, a to v 53 případech, na školním festivalu 22x, na festivalu obecně 19x). V otázce nebyl specifikován druh tance, bylo jen naznačeno, že i náhodné zhlédnutí například v televizi se počítá. Smyslem otázky bylo poznat, do jaké míry je možné se v Japonsku s tancem setkat, aniž by jej člověk sám aktivně vyhledával. Překvapilo mě proto, že celá čtvrtina dotázaných za poslední tři roky tanec vůbec nezahlédla nebo si toho není vědoma či si to do paměti neuložila. Otázkou také zůstává, co jednotliví respondenti za tanec považují a co ne.

7. Zakoupili jste si cíleně lístek na nějaké taneční představení či akci během posledních tří let?

Větší aktivitu (koupí lístku na taneční představení) vyvinulo jen 15 % respondentů. Bylo to 28 % studentů z Cukuby, kteří si nejčastěji koupili lístek na představení taneční katedry. Lze předpokládat, že jim to bylo doporučeno profesorem taneční výuky. Z Kanazawy si však koupilo lístek na taneční představení za poslední tři roky jen 8 % studentů.

8. Jaký druh hudby posloucháte?

Do dotazníku jsem záměrně zařadila také jednoduchou otázku na styl hudby, jaký studenti poslouchají. Jednak proto, že toto umění je širokým

vrstvám mladé generace bližší, než tanec, na otázku se jim bude snáze odpovídat a ve spojitosti s ní je napadne uvažovat o tanci také v jiném světle, než možná dosud, jednak proto, abych zjistila, zda existuje nějaká souvislost mezi poslouchaným žánrem a vztahem k tanci. Z dotazníků vyplynulo, že nejvíce mladých poslouchá japonský pop (odpověď uvedlo 50 % respondentů), na druhém místě se umístila klasická hudba (17%), dále pak rock (15%), Západní hudba (13%), a žánry hip hop, techno, house, reggae, R&B (souhrnně 10%). Z odpovědí jasně vyplývá, že většina mladé generace poslouchá převážně hudbu japonské produkce, kterou znají z domácích médií. Velký podíl posluchačů klasické hudby je možné odůvodnit tím, že ji studenti často poslouchají jako hudbu v pozadí pro koncentraci při studiu.

9. Zúčastnili jste se v posledních třech letech nějaké události, kde se tančí? Klub, disco, macuri... Kde a kolikrát? Kolikrát jste tam sami tančili?

Zábavní klub disco či taneční party navštívila v letech 2007–2009 jen pětina respondentů, tančilo tam však jen 5 % všech dotázaných. Událost místního festivalu *macuri*, kde se obvykle tančí lidové tance ve stylu bon odori, navštívilo 37 % všech dotázaných (častěji respondenti z Cukuby – 48 % oproti 31 % v Kanazawě), při této příležitosti však tančilo jen 12 %. Příčinou může být nejspíše to, že studenti z Kanazawy se častěji zúčastnili *macuri* přímo v Kanazawě, neboť toto město je vyhlášené tradiční kulturou. Studenti z Cukuby naopak častěji uváděli návštěvu *macuri* ve svém rodišti, mnohdy vzdáleném od metropolí.

10. Výroky o tanci

Součástí dotazníku byla i série výroků vyjadřujících postoje k tanci ve společnosti. Respondenti měli na pětibodové škále vyjádřit, nakolik s danými výroky souhlasí, či nesouhlasí. Pro snazší zpracování a porovnání byly varianty odpovědí sloučeny do tří (souhlasí – neví – nesouhlasí). Pokud byly při analýze zaznamenány nějaké rozdíly mezi místy sběru či pohlavím, zmínila jsem to.

Tanec je pro ženy. Dokonce čtyři pětiny všech respondentů nesouhlasí s tím, že by tanec byl pro ženy. Hypotéza, že japonská společnost na rozdíl od evropské méně tanec sexuálně separuje, se potvrdila.

Když tancuje více lidí (všichni ze skupiny), je to zábavné. To si myslí téměř všichni (90 %), dokonce všichni z Cukuby, z Kanazawy „jen“ 85 %. Výchozí hypotézou opět byl příslovečný odpor Japonců k exhibici – většina z nich je ochotna tancovat jen tehdy, když splynou s davem.

Japonci ve srovnání s lidmi ze Západu téměř netancují. S tímto výrokiem se ztotožňuje téměř polovina všech respondentů (častěji si to myslí muži – 59 % než ženy – 39 %).

Tanec je erotický. Celých 70 % nesouhlasilo s výrokiem, že by tanec byl erotický. Jako důvod opět uvádím domněnku, že Japonci vnímají tanec spíše jako dovednost, kterou je potřeba umět, než jako nástroj sociální interakce a přirozeného pohybu těla, a to mu dává erotický význam, jak jej známe z euroamerické kultury.

Když nevím, jak tancovat, neměl bych tancovat. Toto si téměř dvě třetiny nemyslí – neznalost tance není bariérou pro 82 % cukubských studentů, avšak jen pro 55 % kanazawských. Téměř polovina studentů z Kanazawy by tedy s výrokiem souhlasila.

Tanec je důležitou součástí japonské kultury. S výrokiem souhlasí tři čtvrtiny dotázaných. Není rozdíl v lokalitě sběru (Cukuba versus Kanazawa, což je zajímavé, neboť cukubští studenti mají k tanci obecně blíže. V názoru na důležitost tance v japonské kultuře jsou však zajedno). Ukázalo se, že ženy relativně častěji než muži souhlasí s tím, že je tanec důležitou součástí japonské kultury (84 % žen, ale jen 56 % mužů).

Muži, kteří tančí, nejsou mužní. S tímto výrokiem souhlasí jenom 7 % lidí. Opět se potvrzuje silnější genderová tolerance oproti naší kultuře. Důvodem může být také to, že v tradiční japonské kultuře tančili veřejně právě jen muži a tanec měl pro ně sociální, ale ne genderové stigma.

Dospělí, kteří tancují, jsou nepatřiční. Celých 92 % nesouhlasí, že by tancující dospělí byli z nějakého důvodu nepatřiční. Věk tedy není považován za omezení při provozování tance, ať už z jakéhokoli důvodu. Což opět

odkazuje k přetrvávání tradičního pohledu na věk člověka, v němž čím je člověk starší, tím pravděpodobně lépe svoji činnost ovládá. Negativní odpověď na otázku by také oponovala tradiční japonské úctě ke starším a nekritické toleranci jakéhokoli chování starších.

Nemělo by se tančit s někým jiným než s vlastním partnerem.

Respondenti se zdají poměrně tolerantní. Převážná většina (87 %) nesouhlasí s tím, že by se mělo tančit pouze se svým vlastním partnerem (97 % cukubských studentů a 81 % z Kanazawy, kde častěji volili variantu „nevím“). Tento výsledek však ukazuje spíše na malou zkušenost Japonců s párovými tanci. Společenské tance nejsou v současné době populární a při tanečních party a příležitostech Japonci párové tance nevyhledávají.

Stydím se tančit před lidmi (improvizačně). Improvizovat při tanci před ostatními se stydí 61 % dotázaných, s výrokem nesouhlasí 30 % lidí z Cukuby, ale jen 15 % z Kanazawy.

Pro dobré tancování je potřeba dlouhého tréninku. To si myslí tři čtvrtiny respondentů (častěji muži – 88 % než ženy – 67 %).

Tanec je pro mladé. Zde opět podle pouhých 7 %. Naopak více než tři čtvrtiny s výrokem nesouhlasí (nesouhlasí 87 % žen, ale jen 64 % mužů).

Když se opiju, chce se mi tančit. Alkohol zřejmě nevede k tanci, s výrokem více než polovina respondentů nesouhlasí, třetina neví. Pokud někdo souhlasí, jsou to častěji cukubští studenti (25 % oproti 5 % z Kanazawy).

V rámci těchto výroků jsem se také podívala na to, jak se v odpovědích na výroky liší respondenti, kteří uvedli, že rádi tancují, od těch, co odpověděli na tuto otázku „ne“.

Ti, co rádi tancují, častěji souhlasí s tím, že když tancuje více lidí ze skupiny, je to zábavné (98 % oproti 79 % těch, co netančí rádi), radost z tance pro ně stojí výše než taneční kompetence (ti, co tančí rádi, výrazněji nesouhlasí s tím, že když neví jak, tak by tančit neměli (72 % oproti 53 % těch, co netančí rádi). Častěji tvrdí, že je tanec důležitou součástí japonské kultury (80 % oproti 64 % těch, co netančí rádi) a spíše se nestydí improvizovaně tančit před ostatními (ale je to asi proto, že tančit umí) S výrokem nesouhlasilo 27 %, ale

jen 12 % těch, co netančí rádi). Také častěji připouští, že když se opijí, začne se jim chtít tančit (20 % oproti 1 % těch, co netančí rádi).

Z výsledků dotazníků jsem se přesvědčila o některých svých domněnkách, především o tom, že mladí lidé obecně tanci příliš neholdují, i když je obdivují, nevyhledávají aktivně příležitosti k tanci ani k jeho vidění. Celkově v Japonsku přetrvává stud z tělesné exhibice jedince, tanec v rámci komunity je ale hodnocen pozitivně. Jakmile však jsou studenti tanci povinně vystaveni, jako například v Cukubě, jejich názor na tanec se mění pozitivně, lakonicky by se dalo říci, že konečně vědí, o čem tanec je, na rozdíl od některých studentů z Kanazawy, pro které je to téma příliš vzdálené.

IX Tanec v současné japonské společnosti

Téma mé disertační práce *Tanec v současné japonské společnosti* je velmi obsáhlé, neboť jsem se v něm chtěla dotknout více aspektů dané problematiky, na kterých bych ukázala vzájemný vliv společenských jevů a tanečního umění v současném Japonsku. V této kapitole bych se chtěla pokusit shrnout závěry předchozích částí práce a v nich předložených údajů a úvah. Pro vystižení kontextu bylo nutné vzít nejdřív v úvahu změny, kterými japonská společnost prošla od doby „otevření se světu“, tedy od konce 19. století, kdy začala v enormní míře přejímat Západní vědu i umění. Intenzivní styk s evropskou i americkou kulturou v průběhu celého 20. století ve velké míře ovlivnil pohled Japonců na tělo a umění, a tedy také na tanec. Západní vlivy byly ve všech oblastech vždy postupně obdivovány a přijímány, následně odmítány a zatracovány, až nakonec byly propojovány s domácí tradicí – japonská kultura si ve všech dobách uměla přizpůsobit příchozí koncepty vlastnímu vnímání a potřebě. Proto musíme většinu japonských tanečních stylů a žánrů nahlížet z vnitřní, emické perspektivy, neboť celosvětově používané pojmy a označení nabývají v Japonsku konkrétních konotací, které jsou pro běžného Západního diváka nebo čtenáře nesrozumitelné. Pokusila jsem se proto ve své práci přiblížit alespoň některé aspekty, které mě samotnou při mém výzkumu zaujaly a které považuji za významné.

Výchozím předpokladem pro výzkum tance v Japonsku je porozumění mnohosti pojmů označujících tanec, což souvisí také s absencí pocitu společné taneční historie s jiným národem. Do světa dnes takzvaných tradičních uměleckých disciplín s přelomem 20. století doslova „vtrhlo“ mnoho cizích tanečních trendů. Ve snaze co nejrychleji se přiblížit obdivovanému Západu si Japonsko vždy hledalo pomoc vlastní zažitou cestou – „kopírovali“ často formu, ale ne její obsah. Nemohli samozřejmě za těch několik desetiletí převzít celý historický proces, kterým evropské myšlení a umění prošlo. Pokoušeli se tak například vytvořit tanečníka evropského formátu japonským stylem výuky, budovali divadla a soubory evropského stylu na základě tradičního japonského finančního kulturního systému a podobně. Vzniklo tak mnoho nesrovnalostí

a překážek, se kterými se musel japonský tanec během 20. století vyrovnávat, a to jej vedlo k vytvoření specifických vlastností a zákonitostí.

Zásadní novinkou byl pro Japonce tanec muže a ženy v páru, který se učili chápat jak v tanci společenském (párové tance v otevřeném a zejména uzavřeném držení), tak divadelním (pas de deux v baletu). Jedním problematickým aspektem párového tance pro japonskou kulturu je fyzický kontakt mezi dvěma osobami nejen opačného pohlaví, v Japonsku tradičně na veřejnosti potlačovaný; druhým důraz na genderovou komunikaci prostřednictvím tance, taktéž v tradičních uměních neznámý. Japonskému důrazu na pečlivost, přesnost a dokonalost detailů učaroval ze všech tanečních forem hlavně balet se svou precizností a čistotou linií, a ten zaujímá na pomyslném žebříčku populárních tanečních stylů v Japonsku své první místo dodnes.

Potřeba vyjádřit své myšlenky či citové pohnutí prostřednictvím symbolů a umění je japonské nátuře velmi blízká. Do kultury tušové malby, poezie *haiku*, úpravy zahrad nebo aranžování květin bylo velmi snadné integrovat také moderní tanec, který vznikl v Evropě ve znamení propojení s přírodou a přirozeností člověka – Japonsko si z něj vzalo především způsob a sílu sdělení emocionálního prožitku jedince. V období rychlého ekonomického růstu po druhé světové válce a naléhavé potřeby všech umělců vyjádřit se k bouřlivé situaci v šedesátých letech si našel moderní tanec v Japonsku svůj vlastní umělecký výraz, *butó*. Inspirováno domácí taneční i divadelní tradicí i novátorskou tvorbou japonských režisérů a spisovatelů, stejně jako evropskými tanečními trendy i vlivy z dalších uměleckých disciplín (především umělecká fotografie a film), vytvořilo si *butó* vlastní tvář v rámci japonského undergroundu. Přestože bylo ve své době spíše tvůrčím experimentem a logickým vyústěním tvůrčích snah v rámci daného společenského klimatu, oslovilo Západní umělce v osmdesátých letech tak silně, že bylo i v Japonsku uměle udržováno mimo svůj původní kontext dále pro zahraniční poptávku až do dnešní doby, přestože je v dnešním Japonsku již vymírající raritou bez větší společenské odezvy a rezonance.

Jak je možné sledovat z výpovědí jednotlivých respondentů, současný tanec, oscilující mezi označením *gendai bujó* a *kontenporarí* na velmi tenké

hranici, stále hledá v Japonsku svá specifika i uplatnění. Pohnutky Západního contemporary dance, jeho důraz na tvořivost a sílu tělesné promluvy burcující diváka, nebyly v Japonsku nikdy plně pochopeny a sdíleny. Důraz dnešního japonského uměleckého tance spočívá především v předání emotivního toku energie divákovi prostřednictvím interpretova těla pomocí obrazů tělesných linií. Tématy choreografií je nejčastěji poetické ztvárnění přírody a člověka jako její součásti. Jen sporadicky se objevují náměty mezilidských vztahů. Choreografie pracují s partnerskou technikou spíše minimálně.

Funkci tance ve společnosti odráží velkou měrou postavení tanečníka a jeho společenský status. Jak jsem předvedla v příslušné kapitole, existence profese tanečníka jako takové je v Japonsku diskutabilní. V celé zemi existují pouze tři profesionální taneční soubory (zaměřené na balet, moderní tanec a revue), několik dalších málo tanečníků je pravidelně oslovováno pro jednotlivé taneční projekty. Ostatní tanečníci, i když dosáhli profesionální úrovně, jsou nuceni provozovat tanec pouze jako zájmovou aktivitu a žít se jiným povoláním (v tom nejlepším případě taneční pedagogikou) nebo odejít hledat angažmá do zahraničí. Situace v oblasti tradičních umění není o mnoho lepší, státní podpora je poskytována pouze na to nejnutnější pro udržení tradice. Tanečníci, herci a komedianti byli v Japonsku sice vždy obdivováni, z tradičního pohledu byli ale považováni za outsidersy japonské společnosti, ty, kteří se neumí žít „pořádnou prací“. Toto vnímání přežívá v povědomí Japonců dodnes, a proto vláda nevidí potřebu zaopatřovat taneční umění vysokým procentem z rozpočtu státu. Z toho důvodu neexistují v Japonsku státní taneční školy ani soubory a systém vládních dotací je pro rozvoj tanečního umění nedostačující.

Povědomí široké veřejnosti o uměleckém tanci je velmi nízké, stejně jako vlastní taneční aktivita, ať už participační nebo divácká, a to i u mladé generace. Její přístup k tanci dokládají odpovědi z provedeného sociologického průzkumu. Opět docházíme k závěru, že tanec je sice obdivován a uznáván jako důležitá součást kultury, jeho sledování ani provozování však není studenty aktivně vyhledáváno. Jedním z důvodů může být dlouhodobá ekonomická deprese Japonska, trvající od devadesátých let 20. století dodnes, která vyvolává

v národní hrdosti Japonců pokles sebevědomí a přinesla akcent na nutnost tvrdé práce (studia, kariéry) na úkor vlastní zábavy. Tanec i jeho sledování je veřejností vnímáno jako zábava pro úzký okruh populace, nikoliv jako všeobecná „potřeba“. I proto se nedávné aktivity organizace JAPEW, spojené s reaktivizací zapojení tance do tělesné výchovy v povinné školní docházce, setkaly s velkým mediálním rozruchem.

Přístup k vnímání uměleckého tance a vlastní taneční aktivita národa spolu úzce souvisejí. I z důvodu nemožnosti převodu tance na hmotné statky, tedy jeho nevýdělečnosti, necítí japonská společnost (zvláště v době ekonomické krize) potřebu tanec výrazně podporovat z veřejných zdrojů. To má zřejmě za následek také nízký společenský status profesionálních tanečníků, málo příležitostí k obživě i neexistenci profesionálního tanečního vzdělání zaštiťovaného státem. Dalo by se to říci ale také naopak – vzhledem k tradičnímu povědomí o nízkém společenském statusu tanečníků není prioritou vlády jejich umění podporovat. Tím, že taneční umění není státem více podporováno a povzbuzováno k ziskové aktivitě pomocí důkladnějšího managementu, se vzdálilo široké veřejnosti a tanec se stal v očích mladé generace spíše Západním produktem. Japonsko stále ostře rozlišuje mezi tím, co je domácí, a tím, co je cizí – i když tyto pojmy v průběhu vývoje mění svůj význam a obsah, je vlastní cesta a kultura stále houževnatě chráněna a obhajována. Proto dnes není snadné provozovat současný tanec za podmínek daných japonskou tradiční politikou (což nazývá Norikoši Takeo „japonské Galapágy“). V dnešní době trpí tanec nedostatkem boomer „davového nadšení“, které v japonské kultuře vždy odstartuje nový umělecký vývoj.

Potvrdil se mi také můj předpoklad, že nízká taneční aktivita mladé generace je do značné míry způsobená také nedostatkem příležitostí a informací, mediální podpora tance je zásadním nedostatkem k jeho propagaci.

Západní hudební trendy, i když stále poslouchané pouze menšinou (většina stále tvoří japonský pop) s sebou přinesly také popularitu stylů break dance street dance, hip hop, apod. I když nejsou provozovány ve velkém, jednotlivci v těchto stylech dosahují mezinárodního uznání – opět se setkáváme s japonskou fascinací detailem a precizností interpretace, která i v těchto

stylech je oceňována více, než míra tvůrčího potenciálu. Spontánní tanec na diskotékách či v klubech je možné vidět spíše ve velkých městech, jedná se ale obvykle o komunitu pravidelných návštěvníků, než že by tato místa sloužila k setkávání mladých lidí jako v Evropě. Všeobecně jsou Japonci spíše rezervovaní a vysoká míra vědomí společenského tlaku („co by na to ostatní řekli?“) i vlastní stud jim zabraňují v individuální exhibici. Zapojují se do tance tedy raději ve skupině a s oporou předem fixovaných tanečních kroků. Proto se tolik nebrání tanečním aktivitám jako jsou lidové kruhové tance *bon odori* nebo pódiová skupinová vystoupení *josakoi*, která mají svoji předem utvořenou choreografickou strukturu a u kterých se neočekává schopnost improvizace.

Z výsledků mého výzkumu bych tedy mohla shrnout, že tanec v současné japonské kultuře plní i nadále funkce sociální, tedy sdružovací a komunikační, funkce estetické či umělecké i zábavní. Může představovat prostředek k hledání vlastní identity nebo socializace v dané komunitě, uspokojení vlastních fyzických anebo hedonistických potřeb blízkých sportovnímu výkonu. Málokdy je však vyhledáván jako prostředek k relaxaci či za účely erotickými nebo sblížovacími s opačným pohlavím.

Jednotlivé oblasti problematiky zapojení tance do současné japonské společnosti by si zasloužily samostatný cílený výzkum, který by dokázal podrobněji odhalit zákonitosti určitých jevů a přesněji vyvodit další důsledky a formulovat závěry o jejich vazbě k společenskému kontextu.

Závěr

Ve svém výzkumu jsem se pokusila poskytnout náhled do problematiky postavení tance v současné japonské společnosti a jeho nazírání mladou generací. Bohužel by si takové téma zasloužilo větší časový odstup, který by mi pomohl také shromáždit více relevantních dat a zdrojů. Ve své práci jsem se musela spoléhat především na poznatky z mého terénního výzkumu, množství řízených rozhovorů a sběr dotazníků, neboť literatury zabývající se touto problematikou není mnoho.

Považovala jsem za nutné nejprve ozřejmit metody používané při mém výzkumu, stejně jako způsob užití japonských pojmů označující tanec v současné společnosti. Nemohla jsem vynechat také historický exkurz do proměn japonské společnosti a umění během 20. století, neboť tyto ve velké míře ovlivnily vnímání japonského tance dodnes a jsou pro mou práci stěžejním opěrným bodem. V těchto kapitolách jsem vycházela z literatury evropské, americké i japonské, zabývající se přidruženými tématy – spolehlivou přehledovou studii o vývoji japonského tance jsem nenalezla. I tak se informace v jednotlivých pramenech rozcházejí a údaje je velmi těžké ověřit.

Informace o současném tanečním dění by nebylo možné získat bez schopnosti terénního výzkumu a dalších metod taneční vědy, především taneční antropologie a sociologie. Velkou měrou mi pomohla znalost mluvené i psané japonštiny na pokročilé úrovni, díky čemuž byli informátoři i respondenti nakloněni odpovídat na moje otázky. Důležitým prvkem bylo také moje profesionální praktické i teoretické taneční vzdělání, které mi rychle otevřelo dveře do jinak uzavřeného světa tanečních profesionálů a odstranilo zprvu pociťovaný odstup a xenofobii. Získání kontaktů na spolehlivé respondenty a informátory je obzvláště v Japonsku, zemi konexí, nesnadným úkolem, a bylo velmi zdoluhavé se v nesdílňém prostředí správně zorientovat. Proto nebylo z časových důvodů možné některé získané informace ověřit nebo podrobit hlubší analýze či interpretaci. Časově i finančně náročným se rovněž ukázalo hledání adekvátní japonské literatury, neboť regionální knihovny a knihkupectví nejsou odbornou literaturou tohoto druhu dobře zásobeny, pro cizince není

snadné získat přístup do knihoven, a v neposlední řadě také proto, že psaná odborná japonština je pro mě stále ještě příliš náročná. I z tohoto důvodu jsem nebyla schopná zpracovat všechnu dostupnou japonskou literaturu a dokonce ani pořízené audio či videozáznamy z terénního výzkumu, neboť přepis a překlad rozhovorů a jejich interpretace vyžadují delší dobu. Také při hledání informací na webových stránkách nebo analýze dostazníků mi musel vždy pomáhat rodilý mluvčí, díky čemuž jsem se byla schopná dostat mnohem rychleji k relevantním datům.

Ve své práci jsem se pokusila ukázat možnost přístupu ke zkoumání tance v současné japonské společnosti. Ne na všechny svoje otázky jsem tedy dokázala nalézt jednoznačné odpovědi. Přesto jsem byla schopná potvrdit některé své domněnky výsledky výzkumu a poukázat na zajímavá fakta a souvislosti, které jsem shrnula v předchozí kapitole, a které mohou být inspirací pro další výzkum, nejen japonské společnosti. Nejedná se o ucelený obraz taneční kultury v japonské společnosti, ale spíše o odrazový můstek do studia japonské taneční kultury, ve kterém bych ráda i nadále pokračovala.

Seznam pramenů a literatury

ADOLPHE, Jean-Marc: The mythological modernity of Ushio Amagatsu. *Ballet International*, 1994, s. 8 a 9, s. 63.

ADORNO, Theodor W.: Typy hudebního chování. In: *Einleitung in die Musiksoziologie*. Frankfurt am Main 1962.

ADSHEAD, Janet: *Dance Analysis. Theory and practice*. London 1988.

AKIHIKO, Senda: *The Voyage of Contemporary Japanese Theatre*. Hawaii 1997.

ALLISON, Anne: New-Age Fetishes, Monsters, and Friends: Pokémon Capitalism at the Millenium. In: Yoda, Tomiko; Harootunian, Harry (ed.): *Japan After Japan*. Duke University Press, Durham – London 2006, s. 358–394.

ARAKI, T. James: *The ballad-drama of medieval Japan*. University of California Press, Berkeley – Los Angeles 1964.

ARTAUD, Antonin: *Divadlo a jeho dvojenec*. Praha 1994.

ASADA, Akira: Infantile Capitalism and Japan's Postmodernism: A Fairy Tale. In: Miyoshi, Masao; Harootunian, H. D. (ed.): *Postmodernism and Japan*. Duke University Press, Durham 1994, s. 273–278.

AU, Susan: *Ballet and modern dance*. London 2002.

AUBEL, Hermann; AUBEL, Marianne: *Der Künstlerische Tanz unserer Zeit*. Leipzig 1928.

AUGÉ, Marc: *Antropologie současných světů*. Atlantis, Brno 1999.

BAUMAN, Zygmund: *Tekutá modernita*. Mladá fronta, Praha 2002.

BAUMAN, Zygmund: *Úvahy o postmoderní době*. SLON, Praha 2002.

BOHÁČKOVÁ, Libuše; WINKELHÖFEROVÁ, Vlasta: *Vějíř a meč: kapitoly z dějin japonské kultury*. Panorama, Praha 1987.

- BONČ-TOMAŠEVSKIJ, Michail: Japonské divadlo. In: *Scena* 1913, s. 57–61.
- BRANDON, James R. (ed.): *No and Kyogen in the contemporary world*. University of Harvard Press 1997.
- BRANDSTETTER, Gabriele; OCHAIM, Brygida Maria: *Loie Fuller*. Freiburg im Breisgau 1989.
- BROCKETT, Oscar G.: *Dějiny divadla*. Praha 1999.
- BUREŠOVÁ, Lucie: Náhled do systému tanečního vzdělání v Japonsku. *Živá hudba* 3 (2012), [AMU, Praha 2013], s. 108–123.
- BUREŠOVÁ, Lucie: Tanec butó v souvislostech moderních dějin Japonska. *DISK* 37, září 2011, s. 119–136.
- BUREŠOVÁ, Lucie: Taneční vzdělání v Japonsku. *Pam pam* 2-12, Praha 2012.
- BUREŠOVÁ, Lucie: Vydědění společnosti národním pokladem. Historický přehled postavení tanečníka v japonském tradičním divadle. In: *Profese tanečníka: mezi obdivem a odsouzením*. AMU, Praha 2013, s. 115–168.
- DAVID, Ann: Local Diasporas / Global Trajectories. New Aspects of Religious 'Performance' in British Tamil Hindu Practice. *Performance Research* 13 (3), s. 89–99. © Taylor & Francis Ltd 2008.
- DUNCAN, Isadora: *Můj život*. Družstevní práce, Praha 1932.
- DVOŘÁKOVÁ-MAREŠOVÁ, Jiřina: Metoda analýzy interpretačního výkonu. *Živá hudba* 3 (2012), [AMU, Praha 2013], s. 96–106.
- EARHART, H. Byron: *Náboženství Japonska. Mnoho tradic na jedné svaté cestě*. Praha 1999.
- FAIRCHILD, William P.: Shamanism in Japan. *Folklore Studies* 21, 1962, s. 1–122.
- FILMER, Paul: Sociology. In: COHEN, Selma Jeanne (ed.): *International Encyclopedia of Dance*. Oxford University Press, Oxford 2004, s. 360–362.

FRALEIGH, Sondra Horton: *Dancing Into Darkness. Butoh, Zen and Japan*. Pittsburgh 1999.

FUKUE, Natsuko: Compulsory P.E. Dance Lessons, Teachers with two left feet struggling with dance classes. *The Japan Times Online*, 10. dubna 2012. Dostupné [on-line] na: <http://www.japantimes.co.jp/text/nn20120410i1.html> [cit. 4. 6. 2014].

GIDDENS, Anthony: *Důsledky modernity*. SLON, Praha 2010.

GIURCHESCU, Anca: La Danse comme objet sémiotique. *Yearbook of the I.F.M.C.* 5, 1973, s. 175–178.

GIURCHESCU, Anca; TORP, Lisbet: Theory and Methods in Dance Research: A European Approach to the Holistic Study of Dance. *Yearbook for Traditional Music*, vol. 23, 1991, s. 1–10.

GRAU, Andrée: Dance and the Shifting Sands of Multiculturalism. In: URMIMALA, Sarkar Muni (ed.): *Dance, transcending borders*. Tulika, New Delhi 2008.

GREMLICOVÁ, Dorota: *Taneční umění na scénách Nového německého divadla*. Praha 2002.

HAERDTER, Kawai: Tradice, moderna a rebelie I (1988). *Amatérská scéna*, 1992, č. 7.

HAERDTER, Kawai: Tradice, moderna a rebelie II (1988). *Amatérská scéna*, 1992, č. 8.

HALL, Calvin S.; LINDZEY, Gardner; LOEHLIN, John C.; MANOSEVITZ, Martin: *Psychológia osobnosti: Úvod do teorií osobnosti*. Bratislava 2002.

HALL, Edward T.: A System for the Notation of Proxemic Behavior. *American Anthropologist* 65, 1963, č. 5, s. 1003–1026.

HANNA, Judith Lynn: Cultural Context. Heslo v encyklopedii: COHEN, Selma Jeanne (ed.): *International Encyclopedia of Dance*. Oxford University Press, Oxford 2004, s. 362–366.

- HARADA, Kaori: *Nókjógen no bunkaši*. Sekai šisó šakjógakuša 2009.
- HARE, Thomas Blenman: *Zeami's style, The Noh plays of Zeami Motokiyo*. Stanford California 1986.
- HAROOTUNIAN, Harry: Visible Discourses/Invisible Ideologies. In: MIYOSHI, Masao; HAROOTUNIAN, Harry D. ed.: *Postmodernism and Japan*, Duke University Press 1994, s. 87
- HATTORI, Jukio; TOMITA, Tecunosuke; HIROSUE, Tamocu: *Kabuki džiten*. Heibonša 2011.
- HILSKÁ, Vlasta: *Dějiny a kultura japonského lidu*. Nakladatelství Československé akademie věd, Praha 1953.
- HILSKÁ, Vlasta: *Japonské divadlo*. Praha 1947.
- HOLÝ, Petr: Divadelní muzeum Cuboučiho Šójóa na Univerzitě Waseda. *DISK 13*, září 2005, s. 164–166.
- HONZL, Jindřich: *K novému významu umění*. Praha 1956.
- HONZL, Jindřich: *Pohyb divadelního znaku. České divadlo. Odkaz české avantgardy*. Praha 1990.
- HÓŠÓ, Kuró: *Funa Benkei*. Wanja šoten, Tókjó 1980.
- HULEC, Vladimír: Butó – život na okraji. Temný tanec. *Svět a divadlo*, 1991, č.1
- HYDEN, Walford: *La Pavlova*. Paris 1932.
- IČIKAWA, Mijabi: Butoh. *Ballet International*, 1989, č. 9, s. 15.
- Ilustrovaný svět*, 1902, č. 4, s. 108
- INOURA, Yoshinobu: *A history of Japanese theater I: Up to noh and kyogen*. Kokusai bunka shinkokai 1971.
- ITÓ, Hiroši: Moderní divadlo v Japonsku v kontextu divadelní historie. *DISK 20*, červen 2007, s. 149–152.

KADOOKA, Júiči: *Heisei 22nendo bunkačó josanan to kongo no bunka seisaku ni cuite*. Dostupné [on-line] na:

http://www.zenkoubun.jp/print/images_syuppan/tuushin27/p01-03.pdf [cit. 4. 6. 2014].

KAEPLER, Adrienne L.: Dance and the Concept of Style. In: BUCKLAND, Theresa; GORE, Georgiana. (ed.): *Dance, Style, Youth, Identities. ICTM 19th Symposium of the Study Group on Ethnochoreology Proceedings*. Institute of Folk Culture, Strážnice 1998, s. 45–56.

KAEPLER, Adrienne L.; DUNIN, Elsie Ivancich (ed.): *Dance structures: Perspectives on the analysis of human movement*. Akadémiai Kiadó, Budapest 2007.

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

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

KALVODOVÁ, Dana: *Divadelné kultúry východu*. Bratislava 1987.

KALVODOVÁ, Dana: *Divadelní kultura Číny I, II*. Praha 1980, 1981.

KALVODOVÁ, Dana: Poznávání divadelních kultur východu v českých zemích a na Slovensku. *Theatralia*, sv. 5, Univerzita Karlova, Praha 1978, s. 93–111.

KALVODOVÁ, Dana; NOVÁK, Miroslav: *Vítr v piniích, japonské divadlo*. Odeon, Praha 1975.

KAWATAKE, Šigetoši: *Development of the Japanese Theatre art*. Kokusai bunka šinkokkai, Tokio 1935.

KAWATAKE, Toshio: *A history of Japanese Theatre II: Bunraku and kabuki*. Kokusai bunka shinkokai 1971.

KAWATAKE, Toshio: *Japan on Stage*. 3A Corporation, Tokyo 1990.

KAWATAKE, Toshio; INOURA, Yoshinobu: *The Traditional Theater of Japan*. Tokyo 1981.

- KAZÁROVÁ, Helena: Butó, in: *Taneční listy* 1991, č. 3, s. 11
- KEENE, Donald: *20 Plays of the Nô Theatre*. New York 1970.
- KEENE, Donald: *Dawn to the west, Japanese Literature in the Modern Era*. New York 1984.
- KEENE, Donald: *The Classical Theatre of Japan*. Tokyo 1970.
- KIMBROUGH, R. Keller: Voices from the Feminine Margin: Izumi Shikibu and the nuns of Kumano and Seiganji. *Performing Japanese Women*, vol. 12, No 1. #23, 2001 s. 59–78.
- Kjógen handobukku: „kjógen“ no subete ga wakaru džiten*. 3. vyd. Sanseido, Tokyo 2008.
- Kodžiki: Kronika dávného Japonska*. ExOriente, Praha 2012.
- Kolektiv autorů: *Kalhoty pro dva, antologie japonského divadla*. Praha 1997.
- KOMPARU, Kunio: *The Noh Theater, Principle and perspectives*. Kjóto 2005.
- KUNIYOSHI, Kazuko, *op. cit.*, s. 11. pařížský L'Express Magazine (únor 1978)
- LAMARRE, Thomas: Otaku Movement. In: YODA, Tomiko; HAROOTUNIAN, Harry (ed.): *Japan After Japan*. Duke University Press, Durham – London 2006, s. 358–394.
- LANGE, Roderyk: The development of anthropological dance research. *Dance studies* 4 [Jersey, United Kingdom], s. 1–36.
- LEUPP, Gary P.: *Male colours: The construction of homosexuality in Tokugawa Japan*. University of California Press, Berkeley – Los Angeles 1995.
- LIPOVETSKY, Gilles: *Éra prázdnoty: Úvahy o současném individualismu*. Prostor, Praha 2008.
- LIPOVETSKY, Gilles: *Hypermoderní doba. Od požitku k úzkosti*. Prostor, Praha 2013.

LIPOVETSKY, Gilles: *Říše pomíjivosti: móda a její úděl v moderní společnostech*. Prostor, Praha 2002.

LOUTZAKI, Irene: Structure and Style of an Implement Dance in Neo Monastiri, Central Greece. *Source: Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 33, Fasc. 1/4, Akadémiai Kiadó, Budapest 1991, s. 439–452.

Meziaktí Národního divadla, roč. II, č. 123.

MIJAKE, Akiko: Výrazové prostředky v divadle nó a používání masky. *DISK 20*, červen 2007, [AMU, Praha 2007].

MINER, Earl; ODAGIRI, Hiroko; MORELL, Robert E.: *The Princeton Companion to Classical Japanese Literature*. Princeton University Press, New Jersey 1988.

MUKAŘOVSKÝ, Jan: *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*. Fr. Borový, Praha 1936. In: MUKAŘOVSKÝ, Jan: *Studie z estetiky*. Odeon, Praha 1966.

MURATA, Jošiko: *Hjógen undó – hjógen no saišin šidóhó*. Tokio 2011.

NAJITA, Tetsuo: On Culture and Technology in Postmodern Japan, in: Miyoshi, Masao; Harootunian, H. D. (ed.): *Postmodernism and Japan*. Durham, Duke University Press 1994, s. 3-20.

NAKAMURA, Yasuo: *Noh, the Classical theatre of Japan*. Tokyo – New York 1971.

Nógaku handobukku: „nó“ no subete ga wakaru džiten. 3. vyd. Sanseido, Tokyo 2008.

NOGAMI, Toyochiro: *Masks of Japan*. Kokusai bunka shinkokai, Tokyo 1934.

NORIKOSHI, Takao: *Dance bible. Dansu baiburu. Kontenporarí dansu tandžó no himicu wo saguru*. Kawade šobó šinša 2010.

OHNO, Kazuo: Nekonečné cvičení duše – článek z *Le Monde* 15. 11. 1990 bez udání autora, podle *Amatérská scéna* 1992, č. 4, s. 4-5.

O'NEILL, P. G.: *Early Noh Drama*. Percy Lund, Humphries and Company Limited, London – Bradford 1958.

ORTOLANI, Benito: *Japanese Theatre: From shamanistic ritual to contemporary pluralism*. Brill, Leiden 1990.

ORTOLANI, Benito: *Japanese Theatre: From shamanistic ritual to contemporary pluralism*. Princeton University Press, Princeton 1995.

OSOLSOBĚ, Ivo: *Principia Parodica*. AMU, Praha 2007.

OTAKE, Tomoko: Hip-hop zooms into schools. *The Japan Times Online*, 23. září 2011. Dostupné [on-line] na: <http://www.japantimes.co.jp/text/fl20120923x2.html> [cit. 4. 6. 2014].

-ová: Žaponská divadla. *Divadelní listy*, 20. února 1902, s. 165

PARK, Kyungjin; MURATA, Yoshiko: A Study on the Historical Changes of Contents about Dance in Korean and Japanese National Curriculum . *Research Journal of JAPEW* 27, Tokio 2011.

PETIŠKOVÁ, Ladislava; VANGELI, Nina: *Čítanka světové choreografie 20. století*. Praha 2005.

PETROVÁ, Pavla: Funding culture in the Czech Republic. In: *Czech Dance Guide*, Praha 2011.

Prager Tagblatt, č. 45, 16. února 1902, s. 11.

PRŮCHA, Jaroslav: *Má cesta k divadlu*. Praha 1977.

REISCHAUER, Edwin O.; CRAIG, Albert M. *Dějiny Japonska*. Lidové noviny, Praha 2008.

RIMER, J. Thomas; YAMAZAKI, Masakazu: *On the Art of the Nō Drama: The Major Treatises of Zeami*. Princeton University Press, Princeton 1984.

RUMÁNEK, Ivan R. V.: *Japonská dráma nó: Žáner vo vývoji*. VEDA, Bratislava 2010.

RYNDOVÁ, Jana: Minamoto no Jošicune a téma hrdinství v japonském dramatu. Od postavy vojevůdce k dramatické postavě a literárnímu mýtu. *Člověk, časopis pro humanitní a společenské vědy*, 15. června 2008.

SCHMIDT, Jochen: The individual as Microcosm, in: *Ballet International /Tanz Aktuel* 1989, č. 11, s. 18.

SIBLÍK, Emanuel: *Japonské umění*. Praha 1915.

SIEFFERT, René: *Nô et Kyôgen*. Paris 1979.

STAVĚLOVÁ, Daniela: Lidový tanec – jev společenský, kulturní či historický? *Národopisná revue* 2, Ústav lidové kultury, Strážnice 2001.

SWANN, Peter C.: *Umění Číny, Koreje a Japonska*. Praha 1970.

SÝKORA, Jan: Cesta tradice i změny. Vyrobeno v Japonsku. In: *Made in Japan. Eseje o současné japonské popkultuře*. Praha 2014, s. 7–21.

ŠVARCOVÁ, Zdenka: The first lesson. In: *Distant Symbols and Close Signs: Japanese Studies in Central Europe*, Nová vlna, Praha 2013.

ŠVARCOVÁ, Zdenka: Vzkříšení básně, básničky a legendy. *DISK* 9, září 2004, [AMU, Praha 2004].

TAKOYA, Ted T.: *Modern Japanese Drama*. New York 1979.

TAMURA, Keiko: Kindai ni okeru nógaku hjóšó. Kokumin kokkka, daitóa, bunka kokka nihon ni okeru „koten (kanon)“ to shite. In: *Waseda daigaku department bulletin paper for 21COE – Development of Research and Study Methodologies in Theatre*, vol. 9, 2007, s. 143–150

THORNBURY, Barbara E.: *The Folk Performing Arts: Traditional Culture in Contemporary Japan*. State University of New York Press, Albany 1997.

TILLE, Václav: *Divadelní vzpomínky*. Praha 1917.

VAN ZILE, Judy: *Perspectives on Korean Dance*. Wesleyan University Press, Middletown 2001.

VAŠEK, Roman; RIEDLBAUCH, Václav: *Studie návazné uplatnitelnosti uměleckého personálu (zaměřeno na vybrané umělce z oblasti performing arts)*. Praha 2012.

VELTRUSKÝ, Jiří: *Příspěvky k teorii divadla*. Praha 1994.

VODÁK, Jindřich: *Cestou*. Praha 1946. [Hlídka času 2. ledna 1907.]

VOSTRÁ, Denisa: Prchavý svět japonské měšťanské společnosti. *DISK* 11, březen 2005, s. 155–159.

VOSTRÁ, Denisa: Prostor a čas v japonském konceptu ma. *DISK* 34, prosinec 2010, s. 89–103.

VOSTRÁ, Denisa: Zeami o herectví v divadle Nó. *DISK* 5, září 2003, [AMU, Praha 2003].

WAKITA, Haruko: *Nógaku no naka no onnatači*. Iwanami šoten 2005.

WALLEY, Arthur: *The Noh plays of Japan*. 4. vyd. London 1965.

WATANABE, Jónosuke: *Iruru*. Hokkoku šinbunša 2009.

WATANABE, Moriaki: Nó – kindai kara gendai e. In: *Bujó, engeki. Nihon no dentó geinó kóza*. Tankóša 2009, s. 389-411.

WATANABE, Tamocu: *Nó navi*. Magadžin hausu 2010.

WINEARLS, Jane: *Modern Dance. The Joos-Leeder Method*. Morisson and Gibb, London 1958.

WOLFE, Alan: Suicide and the Japanese Postmodern: A Postnarrative Paradigm? In: Miyoshi, Masao; Harootunian, H. D. (ed.): *Postmodernism and Japan*. Durham, Duke University Press 1994, s. 215-234.

YODA, Tomiko: The Rise and Fall of Maternal Society: Gender, Labor, and Capital in Contemporary Japan. In: YODA, Tomiko; HAROOTUNIAN, Harry (ed.): *Japan After Japan*. Duke University Press, Durham – London 2006, s. 239–274.

YUSA, Michiko: Riken no ken. Zeami's Theory of Acting and Theatrical Appreciation. *Monumenta Nipponica* 42, no. 3 (Autumn, 1987), s. 331–345.

ZE-AMI: *Kadensho. The secret of Nô plays*. Sumiya-Shinobe Publishing Institute, Kyoto 1968.

ZEAMI: *Fúšikaden*. PHP Editors Group 2005. [Překlad do moderní japonštiny Mizuno Satoši.]

ZEAMI: *Kadenšo (Fúšikaden)*. Kódanša 1981. [Překlad do moderní japonštiny Kawase Kazuma.]

ZEAMI: *Sarugaku dangi*. Iwanami šoten 1960.

ZEAMI MOTOKIJO: *Cvičení vzhledem k věku*. Přel. Petr Holý. *DISK 5*, září 2003, [AMU, Praha 2003].

ZEAMI MOTOKIJO: *Devět stupňů*. Přel. Petr Holý. *DISK 5*, září 2003, [AMU, Praha 2003].

ZEAMI MOTOKIJO: *Představování hereckých rolí*. Přel. Denisa Vostrá a Petr Holý. *DISK 5*, září 2003, [AMU, Praha 2003].

ZICH, Jaroslav: *Kapitoly a studie z hudební estetiky*. Supraphon, Praha 1975.

ŽANTOVSKÁ, Irena: *Divadlo jako komunikační médium*. AMU, Praha 2012.

Seminární, diplomové a disertační práce

BRADNA, David: *Problém sebevraždy v moderním Japonsku*. Diplomová práce ÚDLV FF UK, Praha 2008.

BUREŠOVÁ, Lucie: *Jazyk gest (sémiologická analýza taneční složky divadla nó)*. Diplomová práce KT HAMU, Praha 2013.

BUREŠOVÁ, Lucie: *Srovnání pěti základních typů her nó*. Diplomová práce ÚDLV FF UK, Praha 2008.

BUREŠOVÁ, Lucie: *Východní taneční kultury v českém kontextu počátku 20. století*. Bakalářská diplomová práce KT HAMU, Praha 2005.

ČERVENKA, Václav: *Ejzenštejn a orientální divadlo*. Seminární práce KDV FF UK

FISCHEROVÁ, Anna: *Květ umění nó v teoretických pojednáních Zeami Motokija*. Diplomová práce ÚDLV FF UK, Praha 2002.

FLESCH, David: *Úloha postav v japonské vizuální kultuře*. Diplomová práce ÚDLV FF UK, Praha 2013.

GAJEROVÁ, Naďa: *Asagao, japonská hra v českém prostředí*. Seminární práce KDV FF UK

GREMLICOVÁ, Dorota: *Sociální funkce tance v moderní době. Menuet kontra valčík*. Disertační práce KT HAMU, Praha 2004.

HOLÝ, Petr: *Vývoj a základní paradigmatu v divadle kabuki do první poloviny 19. století*. Diplomová práce ÚDLV FF UK, Praha 1997.

HRUŠKOVÁ, Jaromíra: *Sada Jakko v Čechách*. Seminární práce KDV FF UK

KORČIÁNOVÁ, Barbora: *Problém hikikomori v současném Japonsku*. Diplomová práce ÚDLV FF UK, Praha 2008.

MURAI, Shimako: *Divadelní vztahy japonsko-české*. Seminární práce KDV FF UK

RYNDOVÁ, Jana: *Povaha textů jókjoku (sémantický rozbor čtyř zvolených her)*. Diplomová práce ÚDLV FF UK, Praha 1995.

YAMATO SAVAS, Minae: *Feminine Madness in the Japanese Noh theatre*. Disertační práce Ohio State University 2008.

Slovníky a encyklopedie

Britanika, kokusai daihjakka džiten, 2008.

Český taneční slovník. Praha 2001.

Gogen jurai džiten, 2003–2013. Dostupné [on-line] na: <http://gogen-allguide.com/ma/manuke.html>.

CHUJOY, Anatole: *The dance encyklopédia*. Toronto 1949.

International Encyklopedia of Dance. New York 1998.

Kódžien dai 6ban. Iwanami šoten 2008.

Meikjó kokugo džiten. Taišúkan šoten 2002–2008.

New encyclopedia of Dance. New York 1998.

Oxford Encyclopedia od Theatre and Performance. New York 2003.

Webové stránky

<http://etext.lib.virginia.edu/japanese/noh/index.html>

http://jtrad.columbia.jp/eng/n_yokyoku.html

http://nensuy-labo.com/heikin_suii.htm

http://semi_nippon_kichi.jp

<http://www.archatheatre.cz/cz/novinky/75.html>

http://www.artelino.com/articles/heike_monogatari.asp

<http://www.czso.cz>

<http://www.dance-times.com>

http://www.en.wikipedia.org/Taira_no_Atsumori

<http://www.freemusic.cz/clanky/2617- fotogalerie-z-festivalu-archa-pluje.html>

<http://www.japantimes.co.jp/text/fl20120923x2.html>

<http://www.japantimes.co.jp/text/nn20120410i1.html>

<http://www.meijigakuin.ac.jp/~pmjs/biblio/noh-trans.html>

<http://www.metro.tokyo.jp/INET/CHOUSA/2011/12/60lc8100.htm>

<http://www.nextwave.cz/2001/tsunami/tsunami2.html>

http://www.nikkei.com/article/DGXNASDG27048_X20C12A9CR8000

<http://www.nipos-mk.cz>

<http://www.nta.go.jp/kohyo/press/press/2012/minkan/index.htm>

<http://www.ruller.cz/interview.pdf>

<http://www.sonic.net>

<http://www.tanecniaktuality.cz/3-otazky-pro-mina-tanaku>

<http://www.the-noh.com>

http://www.zenkoubun.jp/print/images_syuppan/tuushin27/p01-03.pdf

https://en.wikipedia.org/wiki/The_Tale_of_the_Bamboo_Cutter

Rozhovory

Hirajama Motoko, Hirata Hiroko, Inada Naomi, Jamamoto Moe, Jamano Hakudai, Vladimír Javorský, Kaido Čikako, Koseki Sumako, Murata Jošiko, Nomura Júdžó, Nomura Matasaburó, Šigejama Šime, Tamai Jasunari, Tanaka Min, Terajama Jumi, studenti tance