

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění

Teorie a praxe divadelní tvorby

DIZERTAČNÍ PRÁCE

PŘEDPOKLADY JAPONSKÉ SCÉNIČNOSTI

Ing. Mgr. Denisa Vostrá

Vedoucí práce: prof. Jan Císař

Oponent práce:

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: Ph.D.

Praha, 2015

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

Dramatic Arts

Theory and Practice of Theatre Creation

DOCTORAL DISSERTATION

PRECONDITIONS OF JAPANESE SCENICITY

Ing. Mgr. Denisa Vostrá

Vedoucí práce: prof. Jan Císař

Oponent práce:

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: Ph.D.

Prague, 2015

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem dizertační práci natéma

PŘEDPOKLADY JAPONSKÉ SCÉNIČNOSTI

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

Praha, dne

.....
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

Dizertační práce s názvem *Předpoklady japonské scéničnosti* vychází ze studia japonského vnímání prostoru a času a souvisejícího konceptu ‘meziprostoru’ *ma* (v něm se prostor a čas spojují), a na jeho základě se pokouší vysvětlit tajemství životnosti japonských scénických tradic v průběhu historie – od středověkého divadla *nó* přes měšťanské *kabuki* až po současné divadlo s tradičním pojetím pohybu, které dnes představuje zejména soubor režiséra Tadašiho Suzukiho. Ten spojuje hereckou práci s životem samotného herce a zejména s japonskou tradiční kulturou.

Ve svém výzkumu se opírám o scénologické chápání a hledám východiska japonských scénických tradic v estetických konceptech japonského umění (*mono no aware*, *wabi-sabi* a *júgen*), v rituálech spojených s jednotlivými myšlenkovými směry (původní japonský kult *šintó*, japonský buddhismus apod.), ale i v každodenním životě, který je v případě Japonska výrazně poznamenán tradicemi. Zvláštní pozornost je přitom věnována problematice japonského tradičního domu *coby* prostoru k obývání, který se zdá být důležitým zdrojem japonského scénického cítění, a vzhledem ke specifickému přístupu Japonců k chápání slova v prostoru je v práci vysvětlen i koncept ‘duše slov’ *kotodama* a přiblížen vývoj tradiční japonské poezie, v níž jde ovšem také o ‘cítění prostoru’.

Práce zároveň poukazuje na překvapivou podobnost některých aspektů japonského každodenního života i tradičního umění a evropského scénického cítění.

Abstract

PhD thesis entitled *Preconditions of Japanese Scenicity* is based on the study of the perception of space and time by Japanese, and the related concept of ‘interspace’ or ‘betweenness’ called *ma* (which is the combination of space and time); on this basis it attempts to explain reasons of durability of the Japanese theatre traditions throughout history – from medieval *noh* theatre through commons’ *kabuki* theater to contemporary theatre using traditional movement, represented today by the troupe of director Tadashi Suzuki. This troupe connects acting with actors’ life itself and especially with traditional Japanese culture.

In my research I rely on ‘scenologic’ conception and seek resources of Japanese theatre tradition in aesthetic concepts of Japanese art (*mono no aware*, *wabi-sabi* and *yugen*), in rituals associated with Japanese religion (Shinto, Japanese forms of Buddhism etc.), but also in everyday life in Japan, which is strongly influenced by traditions. Special attention is paid to the traditional Japanese house as a living space which seems to be an important source of Japanese ‘scenic sense’; the concept of *kotodama* or ‘word spirit/soul’ and the development of traditional Japanese poetry are explained as well in order to introduce Japanese understanding of ‘words in space’, which is very closed to ‘feeling the space’.

The work also shows that some aspects of Japanese everyday life and traditional art bear striking similarity to the European ‘scenic sense’.

Poděkování

Děkuji svému školiteli Prof. Janu Císařovi, jehož zájem o postup mé dizertační práce mi byl velkým povzbuzením, a své rodině za trpělivost.

Obsah

Úvod	10
1. Vnímání krásy – vybrané japonské estetické koncepty	20
1. 1 <i>Mono no aware</i> : vcítění se do podstaty věci	25
1. 2 <i>Wabi a sabi</i> : neokázalá krása věcí	32
1. 3 <i>Júgen</i> : krása skrytá pod povrchem	41
2. Obřad a scénování	52
2. 1 Základní myšlenková východiska a kontext japonské tradiční scénické kultury	54
2. 2 Posvátný prostor a tradice očišťování	67
2. 3 Rituál jako součást života i jako součást umění <i>nó</i>	79
3. Prostor a čas v japonském konceptu <i>ma</i>	88
3. 1 Pokus o definici ‘meziprostoru’ <i>ma</i>	89
3. 2 Setkávání prostoru s časem	99
3. 3 <i>Ma</i> jako základ vnímání	113
4. Scénologie japonského prostoru k obývání	123
4. 1 Vývoj japonské tradiční architektury	124
4. 2 ‘Meziprostor’ <i>ma</i> jako nedílná součást tradičního obytného prostoru	137
4. 3 Japonský tradiční dům a scénické cítění prostoru	151
5. Energie slova v prostoru	167
5. 1 <i>Kotodama</i> aneb ‘duše slov’	171
5. 2 Od magických vzývání k moderní poezii	182
5. 3 Scénologie <i>haiku</i> Masaoky Šikiho	194
5. 4 Několik pokusů o <i>haiku</i>	200
6. Prostor a pohyb – síla tradic v japonském jevištním umění	204
6. 1 Estetická východiska projevu v divadle <i>nó</i>	209

6. 2 Některá specifika měšťanského divadla <i>kabuki</i>	225
6. 3 Tadaši Suzuki a jeho ‘gramatika nohou’	234
Závěr	248
Prameny a literatura	254
Příloha 1 / Přehled období japonských dějin	272
Příloha 2 / Zeami Motokijo: Představování hereckých rolí	274
Příloha 3 / Zeami Motokijo: Devět stupňů	282
Příloha 4 / Festival tance Awa odori v Tokušimě	288
Příloha 5 / Slovníček japonských termínů	292
Příloha 6 / Obrázky	307

Úvod

„Žádný pokrok by nebyl možný, kdybychom zarytě trvali na zachování tradic. Stejně tak ale neexistuje pokrok, jehož základem by nebyly tradice.“

(Hasegawa 1966: 101)

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

Nelze si samozřejmě myslet, že dnes Japonsko vypadá tak, jak je zobrazovali nadšení cestovatelé ve 20. letech 20. století; některé z tehdejších zvyklostí zde můžeme nicméně ještě dnes aspoň vytušit

i v takových činnostech, které se jinde na světě konají zcela mechanicky, bez obřadnosti spojené aspoň *in potentia* s jistým prožitkem (ne že by se i obřad nemohl zmechanizovat). Zážitek – v případě cizince se dá spíš mluvit o (pouhých) zážitcích, jejichž způsobem získávání je dnes také turismus – dokonce nemusí být (zvláště pro neznalého) vždy příjemný; v každém případě to však vede k tomu, aby člověk přemýšlel, co se to děje a kde se to děje a také třeba i proč. Spontánně konaná činnost se tak pro diváka-cizince stává (scénickým) sdělením, zesíleným nečekanou kombinací důvěrně známého a neznámého.

Japonsko je zemí, o níž dodnes existují určité mýty, vzniklé často na základě mylných či přinejmenším neúplných interpretací zvnějšku pozorované skutečnosti. Takovou situaci ostatně pěkně ilustruje Vlasta Průšková (Hilská), když píše o začátku svého studia japonštiny:

„Po jistém váhání jsem se rozhodla, že se budu učit číst znaky. Dávno mne lákaly svou krásou, s níž se člověk v Japonsku všude setkává. Reklamy na ulicích jsou tak dekorativní, že se na ně můžete dívat jako na obrazy, aniž byste v sobě pocítili touhu vědět, co znamenají. Naopak váš požitek zchudne, když se dovíte, že na té nádherné červené tabuli, krásně pomalované černými klikyháky, která by docela dobře obstála na výstavě surrealistických nebo kubistických obrazů, je napsáno zcela prosaicky: ‘Pan Nakamura, obchod s fazolovou pastou’“ (Průšková 1941: 147–148).

Ačkoliv uvedený příklad je spíše úsměvný, zůstává otázkou, zda je skutečně potřeba všechno do nejmenších podrobností analyzovat a vysvětlovat. Nestačí někdy jen vnímat a cítit? Nemůže duchovní prožitek (jsme-li schopni se mu poddat) v některých případech znamenat víc než jednoznačná odpověď, tj. jakési holé západní ‘rozumění’, které se často podobá odpovědi na otázku, ‘co tím chtěl básník říci’, tedy jen intelektuální interpretaci, která bere na vědomí pouze sémantickou stránku básnického sdělení a ignoruje tu prozodickou? Japonská scéničnost v první řadě spočívá v zasazení často velice prostých věcí do jistých – a často přímo rituálních – souvislostí, v nichž přestávají být automatické, takže je (a to nejenom divákům) umožněno je opravdu prožít jako (vždy) nové – a není snad

právě tato 'dezautomatizace' (tj. staré Šklovského 'ozvláštnění') životních procesů jeden ze základních principů (scénického) umění? A není s automatizací toho obřadného, tj. s proměnou scénického v něco pouze zvnějšku scénovaného spojena ztráta původního prožitku (kde 'původní' je i synonymem 'autentického' ze současného západního slovníku)? A neukazuje se tu na druhé straně neoddělitelnost přísně scénického od (jen) scénovaného, na níž je ostatně postavena účinnost každého uměleckého scénování včetně divadelního?

Odlišnost japonského tradičního divadla od evropského divadla se u nás (a nejenom u nás) často, ba dokonce obvykle sleduje poněkud jednostranně z hlediska druhu a způsobu používání znaků, tj. z hlediska populárně aplikované sémiotiky. Z tohoto hlediska se situace jeví (zjednodušeně) tak, že na rozdíl od evropského divadla založeného na scénickém dění směřujícím k přímému zobrazení, mají znaky japonského divadla vlastnosti symbolu (v úzkém smyslu); jinak řečeno, smysl (symbolická rovina v širším smyslu) se v evropském divadle realizuje pomocí příznaků, zatímco v japonském divadle pomocí znaků, jejichž význam je chápáný nikoli na základě podobnosti či souvislosti, ale na základě konvence. Takové hledisko může dokonce vést k chápání japonského (ale i čínského) způsobu divadla jako pouhé vyjadřovací techniky, jak k tomu někdy neměla daleko meziválečná avantgarda včetně Ejzenštejna a Brechta, případně Jindřicha Honzla,¹ a s ní související víceméně racionalisticky orientované (a zejména aplikované) strukturalistické teorie.

¹ Viz např. analýzu divadla *kabuki* nazvanou „Něždannjyj styk“ (Nečekaný styčný bod), v níž Ejzenštejn hovoří o umění *kabuki* jako o „montáži“ a dokonce tuto formu přirovnává k fotbalovému utkání, i jeho studii o čínském herci Mej Lan Fanovi „Čaroděju gruševogo sada“ (Čaroději hruškového sadu): viz Ejzenštejn 1969: 303–310 a 311–324, Brechtovu obhajobu využívání „obzvláštních znaků“ a „distance od postavy“ ve stati „Zcizující efekty v čínském hereckém umění“ (Brecht 1958: 41–42) či Honzlovo chápání projevu v japonském i čínském divadle různých forem coby „struktury znaků vypracovaných do složitých významů“ (Honzl 1940). Z hlediska srovnání strukturalisticko-sémiologické koncepce a pojetí filozoficko-antropologického stojí také v rámci našeho předmětu zájmu i dnes za pozornost polemika Jindřicha Honzla a Ferdinanda Pujmana z let 1940 a 1941, jejíž obsah zrekapituloval ve stati „O Pujmanově a Honzlově pojetí obřadu a znaku“ roku 2005 Jan Hyvnar (Hyvnar 2005: 33–42).

O „znakové řeči“ divadla *nó* i *kabuki* ostatně píše i Kalvodová (1980: 116–120), která pokládá znaky za „důležitou součást specifické divadelnosti orientálního jeviště“ a herce označuje jako „iniciátory a realizátory vizuálních jevištních znaků“. Svou studii „Znakové systémy na jevišti Dálného východu“ z konce 70. let 20. století přitom uzavírá slovy:

„Poněvadž se v zásadě neměnila skutečnost okolního světa, neměnily se ani jevištní znaky a jejich sdělení. To vše trvalo až do poměrně nedávné doby. Otázka znakové sdělnosti v rapidně se měnící současnosti je součástí daleko širšího a zásadního problému životaschopnosti tradičních divadelních žánrů v době současné a budoucí.“

Nyní, po pětatřiceti letech, se však zdá, že ani vlivem překotného vývoje japonské společnosti tradiční divadelní formy svou životaschopnost neztratily, a tato skutečnost jako by přímo vybízela ke zkoumání dalších souvislostí.

Moje cesta k doktorskému studiu nebyla ale tak přímočará. Na jejím počátku stála kniha Takešiho Nakagawy *The Japanese House in Space, Memory, and Language* (Nakagawa 2005), již vzhledem k nedostatku místa vyřadila knihovna Orientálního ústavu (obdržela ji dvojmo) a která se tak shodou náhod dostala až ke mně. Ač jsem absolvovala obor japanologie na FF UK (1997), již při čtení úvodu uvedené publikace jsem pochopila, že mi některé spojitosti dosud unikaly, a pocítila jsem potřebu pokusit se nahlédnout japonskou kulturu ze zcela jiného úhlu pohledu. Od studia japonského tradičního domu a jeho prostoru jsem se postupně propracovala až k samotným základům japonského myšlení, a od estetických konceptů procházejících (tu a tam s jistými obměnami) celou kulturní historií to už byl – s důležitou odbočkou k japonské tradiční poezii (které jsem se věnovala již ve své diplomové práci) – jen krůček k principům japonského tradičního divadla (zejména *nó*), v němž jako by se všechny směry, jimiž jsem se postupně vydala, konečně spojily. A co víc – přesvědčila jsem se, že tradice, ač nikoli beze změny, jsou stále živé a pokračují dál, v oblasti divadla například v práci režiséra

Tadašiho Suzukiho.

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

V tomto smyslu se opírám o scénologické chápání (srov. Vostrý 2013 a další studie téhož autora v seznamu literatury), které – v polemice s panteatralismem všeho druhu – vychází sice z koncepce divadla jako specifického způsobu scénování a z určitého vztahu scénologie k teatrologii, ale spatřuje v divadle pouze jeden (byť zásadně důležitý) z projevů scéničnosti a scénování, který je sám závislý na způsobech scénování v dané kultuře, kterou samozřejmě spolutvoří (a v tom smyslu může být i jejím zrcadlem). Zásadní i pro pochopení divadelního scénování se ovšem jeví scéničnost příslušné kultury založená nejen na specifickém vztahu zobrazitelného vůči nezobrazitelnému, případně v užším smyslu skrytého vůči zjevnému, a s ním související pojetí (čas)prostoru, ve kterém a jehož prostřednictvím ke scénování dochází, a odpovídající způsoby chování. Chování se přitom i na úrovni jazykového vyjadřování a komunikace řídí příslušným pojetím vztahu ‘přímo projevovaného’

a ‘zamlčovaného’, totiž vztahu, který nejtěsněji souvisí s příslušnou senzibilitou a odpovídajícími způsoby scéničnosti a scénického působení.² Tento vztah se v japonském případě principiálně uplatňuje v konceptu ‘meziprostoru’ *ma*.

Vzhledem ke vztahu působení (‘jak’)³ a vnímání (v němž se z tohoto ‘jak’ stává ‘co’) coby předmětu estetiky bylo nutné věnovat hned v 1. kapitole pozornost japonským estetickým konceptům. Z nich jsem se pokusila podrobněji vysvětlit tři – *mono no aware*, *wabi-sabi* a *júgen* –, bez nichž se ve svém výzkumu neobejdu, v textu však zmiňuji i další pojmy, které souvisejí s japonskou estetikou ‘skrytého’ – k nim patří zejména výraz *kokoro* (‘srdce’), který se dá chápat jako ‘něčí skutečné pocity’ – v protikladu k tomu, co je ‘vidět’ navenek (Jones 2011: 18–19). V Japonsku je zkrátka třeba vše ‘zaobalit’ či ‘navrstvit’, ať už jde o oblékání kimon, balení dárků, anebo o ‘obalování jazyka’ (Hendry 1994: 12). V případě japonských zahrad pak můžeme mluvit přímo o ‘oblékání prostoru’ – jejich tvůrci využívají všech způsobů klamu, aby vytvořili dojem ‘hloubky a tajemství’, zároveň však zcela zakrývají jakýkoli princip či logiku použitou k jeho dosažení (tamtéž: 16).

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

2 Výsledkem scéničnosti a scénování je smyslové působení, které může být v případě scéničnosti bezděčné, anebo v případě scénovanosti záměrné (Vostrý 2010c: 10; v souvislosti se zrcadlovými neurony viz též Vostrý 2009: 195–222).

3 Právě toto ‘jak’ rozhoduje o každé scéničnosti (Vostrý 2013: 106).

pocítit (prožít) daný okamžik v souvislostech života.

Následující kapitola se pak i prostoru a (jeho) prožívání věnuje podrobněji v souvislosti s rituály vycházejícími z japonských myšlenkových směrů a ze scéničnosti japonské kultury. Scéničnost a scénování je vždy založené na ‘jevení’ a ‘zjevování’, tedy na tom, že se něco činí přístupným i někomu jinému (jde o ‘sdělení’, které se má stát ‘sdílením’), případně se to někomu jinému jeví jaksi samovolně, spontánně – právě proto, že jde o scéničnost a nikoli o pouhou ‘vnější’ scénovanost (tj. nikoli o aranžování za účelem vzbuzení obdivu či dokonce ohromení, ale o scénování za účelem ‘spoluprožitku’). Scéničnost japonského umění a kultury má přitom co dělat se ‘zjevováním skrytého’, které se jeví, přestože zůstává skryté – či lépe řečeno přímo nepojmenované (jde totiž o cosi nepojmenovatelného) –, a které je divákovi (ale třeba i čtenáři poezie) přes svou ‘skrytost’ (či ‘hloubku’) najednou přístupné, protože se mu to jeví v prožitku. Tento prožitek je tedy prožitkem, resp. spoluprožitkem skrytého, přesněji řečeno přímo nepojmenovatelného, podobně jako nejsou přímo definovatelné japonské pojmy pro krásu.

Třetí kapitola se pokouší vysvětlit japonské vnímání prostoru, který je v japonském kontextu považován za subjektivní veličinu a navíc úzce souvisí s časem. O ‘časovosti pobytové prostorovosti’ hovoří i Heidegger (1996: 400), v této práci je však ‘časoprostor’ či ‘prostoročas’ uchopen zejména z hlediska vztahů mezi věcmi (i lidmi) a v inspiraci Pražákovým ‘mezi’ (Pražák 2010) označován jako ‘meziprostor’. Ačkoliv je konceptu *ma* věnována samostatná kapitola, prolíná tento ‘meziprostor’ celou prací, neboť se úzce dotýká všech témat, která jsou v ní pojednána. Chápání prostoru, vysvětlované na následujících stranách, lze stěží shrnout do jediného odstavce, Lewitt (2005: 79) jej však přibližuje takto:

„V jednom článku z The New York Times stálo, že když vědci požádali školní děti z Ameriky a z Japonska, aby popsaly obsah akvária, americké děti popisovaly jednotlivé rybičky, zatímco japonské děti popisovaly vztahy mezi nimi. Tato tendence je základem *ma*.“

Čtvrtá kapitola se konečně věnuje tématu, které stálo na počátku mého výzkumu – tradičnímu japonskému domu a cítění jeho prostoru. Přiblížen je zde i vývoj japonské architektury a velká pozornost je znovu věnována ‘meziprostoru’ *ma*, bez jehož chápání nelze tradiční dům snadno popsat – není náhodou, že o *ma* hovoří (ač ne explicitně) ve svých statích nejen o japonském domě, ale o japonském prostoru obecně i Roland Barthes (2012).

Předposlední kapitola pojednává o slovu a jeho energii v prostoru, je zde vysvětlen koncept ‘duše slov’ (*kotodama*) a pozornost je věnována také japonské tradiční poezii, včetně scénologie *haiku* snad nejznámějšího moderního básníka této formy Masaoky Šikiho. Líman (2008b) o japonské literatuře píše:

„[J]aponská literatura se nezabývá dlouhými abstraktními popisy či filozofickými úvahami. Vždycky se vyjadřuje hutným básnickým obrazem, což navazuje na estetiku haiku: co nejjednodušší a nejhutnější montáž obrazů. Ejzenštejn byl první, kdo si tohoto aspektu všiml, když říkal: Japonské písmo a haiku je vlastně filmová montáž, kde proti sobě postavíte dvě protichůdné věci a z té kolize se rodí třetí. A to je princip japonské literatury.“

Proto snad i zde místo výčtu všech aspektů, jichž se tato kapitola dotýká, poslouží lépe postřehy těch, kteří se rozhodli naučit japonsky – koneckonců hlavním tématem je zde slovo vycházející z principů japonského jazyka a bez nahlédnutí do básnického zacházení s ním nelze pochopit ani scéničnost a/či často skrytou dramatičnost textů určených tradičnímu japonskému divadlu.⁴

Lafcadio Hearn píše 5. června 1893 Basilu Hallu Chamberlainovi:

„...Připouštíte-li, že slova mohou být ohyzdná, musíte zároveň připustit i krásu jejich fyziognomie. Pro mne mají slova barvu, tvar, povahu; mají tváře, chování, gestikulaci; jsou náladová i výstřední; mají své odstíny, tóniny, individuality.“

[...]

„Proto však, že lidé nedovedou vidět barvu slov, odstíny slov, tajemná a příznačná hnutí slov, proto, že nejsou s to slyšet šeptání slov, šum průvodů slov, zvuky fléten a bubnů slov, proto, že jsou necitliví k fosforeskování slov, k měkkosti a tvrdosti slov, k suchosti nebo šťavnatosti, k mihotání zlata, stříbra, mosazi a mědi ve slovech – máme se snad kvůli tomu vzdát pokusů přimět je poslouchat, přimět je vidět, přimět je cítit slova?“ (Hearn in Ejzenštejn 1963: 45–46).

A o svém studiu japonštiny se ve stati „Jak jsem se stal

4 Srov. též Švarcová 2008: 68–76.

režisérem“ z roku 1945 zmiňuje i Sergej Ejzenštejn:

„Nejtěžší není zapamatovat si slova, nejtěžší je – postihnout ten pro nás neobvyklý způsob myšlení, na němž jsou založeny východní řečové obraty, větná stavba, slovní vazba, grafický obraz slova atd. Jak jsem byl později vděčen osudu, že jsem prodělal léta učení, jež mne sblížila s tímto neobvyklým myšlenkovým pochodem starých východních jazyků a se slovesnou piktografií! Zejména onen ‘neobvyklý’ myšlenkový pochod mi pomohl později vniknout do povahy montáže. A když jsem tento ‘pochod’ později pochopil jakožto zákonitý běh vnitřního smyslového myšlení, odlišného od našeho běžného myšlení ‘logického’, pak zejména to mi pomohlo dobrat se k nejskrytějším vrstvám metody umění“ (Ejzenštejn 1963: 8).

Závěrečná, šestá kapitola pojednává o prostoru a pohybu v japonském jevištním umění. Jsou zde přiblíženy obě tradiční formy (*nó* i *kabuki*), ale i jejich pokračování v podobě Suzukiho přístupu k hercům a k hereckému tréninku, který je také blízký – samozřejmě i díky orientálním inspiracím v celém tzv. ‘antropologickém’ divadle (viz Barba / Savarese 2000) – metodám hereckých cvičení Farmy v jeskyni Viliama Dočolomanského. Zvláštní pozornost je přitom věnována estetickým východiskům divadla *nó*, které již do určité míry odkrývají i předcházející kapitoly.

Pomalost hereckých akcí v divadle *nó* částečně vysvětluje již výše zmíněný přístup k pití čaje, který souvisí samozřejmě i (řečeno se Zichem) s vnitřně hmatovým vnímáním (právě vnitřně hmatové vnímání zde umožňuje prožitek (podle Zicha psychologicky zvnitřnělý fyziologický a fyziologicky zveřejněný psychický prožitek), který se díky zrcadlovým neuronům ‘ozývá’ i v tom, kdo pomalému přibližování šálku k ústům jen přihlíží. V případě čajového obřadu máme tedy co dělat se způsobem scénování, s nímž má divadlo *nó* společnou obřadnost – s tou se v něm předvádí jistá událost tak, aby se díky hereckému umění stala zdrojem spoluprožitku diváků: jakoby ‘pouhých’ diváků, kteří ale tento spoluprožitek sami (spolu)tvoří. Proto je i zde tak důležitý koncept ‘meziprostoru’ *ma* – ‘prázdná místa’ tu vytvářejí prostor pro divákovu imaginaci, tedy pro jeho vlastní prožitek ve smyslu probuzení (zjevení) toho, co má člověk v sobě a co se mu také v tu chvíli opravdu jeví – totiž stává se scénickým v základním slova smyslu. Ono scénické souvisí

samozřejmě s přijetím něčeho jako součásti života v jeho pomíjivosti, která z toho, co (‘jenom’) je, činí cosi, co je krásné a co tuto krásu stupňuje při sdílení s jinými – proto má člověk potřebu vyjadřovat to (tedy ‘projevovat’) nejenom v básních, ale (a zejména) i v divadle, kde tento prožitek zasahuje diváka díky vnitřně hmatovému vnímání ještě bezprostředněji.

V následujících kapitolách se pokouším poodhalit na pozadí japonského vnímání prostoru a času tajemství životnosti japonských scénických tradic v průběhu historie a ukázat na jejich kořeny v japonské kultuře, ale i poukázat na překvapivou blízkost některých aspektů japonského (ritualizovaného) každodenního života i tradičního (nejen jevištního) umění a evropského scénického cítění. To vše však mohu zprostředkovat čtenáři pouze prostřednictvím slov, proto stejně jako je nutné vnímat v japonském umění to, co je ‘za’ jeho vyjádřením, je třeba i v mé práci hledat podstatu japonských konceptů také mezi řádky, které se je pokouší vysvětlovat. Aby to vůbec bylo možné, cituji na mnohých místech z klasické japonské literatury, ale i z cestopisů a dalších zdrojů, a v 5. kapitole také doplňuji vlastní básně *haiku*, abych přiblížila i roviny, které nelze racionalisticky verbalizovat.

1. Vnímání krásy – vybrané japonské estetické koncepty

Japonsko je ostrovní země ležící mimo kontinentální Asii, a jakkoli jeho obyvatelé ovlivnila čínská kultura, vytvořili si své vlastní kulturní hodnoty založené na formě logiky, která dává jejich činnosti význam, ale která nevyplývá z jediného souboru myšlenek, sloužícího jako východisko pro systematické vytváření významů či principů. Pokud bychom například Japonsko popisovali jako buddhistickou společnost, bylo by potřeba nejprve definovat, co v jeho kontextu vlastně znamená ‘buddhismus’, neboť v době, kdy se toto náboženství v Japonsku šířilo (nejvíce v 5. a 6. století), muselo se zde vypořádat s celou řadou domácích vlivů a opustit některé své základní doktríny.

Původně indický náboženský směr se do Japonska dostal z Číny, kde se rozšířil v souladu s čínskou filozofií, avšak v Japonsku neexistoval racionální filozofický systém, jaký buddhismus vyžadoval. Místo toho zde došlo ke střetu s přírodní filozofií překypující spirituální energií, která si jeho myšlenky vysvětlovala pomocí vlastních termínů (Picken 2002: 4). Tato původní japonská přírodní filozofie začala být v době šíření buddhismu označována jako kult *šintó*,⁵ doslova ‘cesta bohů’,⁶ a lze na ni snad pohlížet jako na významný ne-racionální (nikoli iracionální) filozofický systém, který je bezesporu významnou součástí studia japonského kulturního vývoje.

Čínskou kulturu by snad bylo možné charakterizovat pojmem ‘dobro’, vycházejícím z konfuciánské tradice, západní kultura se na základě řeckého dědictví soustřeďuje na ‘pravdu’, ale japonská kultura, již podle všeho nejlépe vystihuje termín ‘krása’, zůstává ve spojení s přírodou, bez nutnosti vědeckého přístupu (Picken 2002: 12). S vysokou vnímavostí vůči svému okolí Japonci citlivě mísili tradiční

5 Slovníček japonských výrazů včetně přepisů do japonštiny viz Přílohu 5.

6 Znak ‘cesta’, zde v sinojaponském čtení *tó*, se čte často ve složených slovech jako *dó*, jeho japonské čtení je *miči*. V japonské kultuře se s ním setkáváme často: *čadó* nebo *sadó* je ‘cesta čaje’ neboli čajový obřad, *šodó* je ‘cesta psaní’ neboli kaligrafie, *bušidó* je ‘cesta samuraje’ apod. (viz též dále); srov. Pinnington 2006: 30–34.

estetiku s postupně přicházejícími novými směry, respektujícíce své přirozené kořeny a pomíjivost lidské existence. Japonské estetické cítění má proto z velké části svůj původ právě v kultu *šintó*, jehož základem je úzké sepětí s božstvy (*kami*) vzbuzujícími úctu.

V japonské kulturní tradici provází každodenní skutečnost vědomí neustálé změny, pomíjivosti, která však není důvodem ke smutku, nýbrž spíše výzvou k oslavě přítomnosti, k vychutnání současného okamžiku. Tato ‘pomíjivost’ coby oceňování všeho nestálého – ‘krásné’ v japonské tradici vždy znamená zároveň ‘křehké’ – bývá spojována zejména s buddhistickou tradicí (přesněji řečeno s jejím japonským pojetím), v níž je označována termínem *mudžó* (případně *mudžókan*, ‘pocit pomíjivosti’); často je zmiňována například v souvislosti s filozofií zenového mnicha Dógena ze 13. století a ve zřetelné podobě ji najdeme i v zápiscích Jošidy Kenkóa nazvaných *Psáno z dlouhé chvíle* (*Curezuregusa*) ze 30. let 14. století:

„Kdyby byl svět stvořen tak, že by rosa z pohřebišť v Adaši nikdy nevyschla a dým z žároviště z Toribejama se nevytrácel v nebi, kolik věcí by ztratilo svou jímavost. Kouzlo světa je v jeho nejistotě.

Žádný z tvorů nežije déle než člověk. Jepice se nedočká soumraku a cikáda nikdy nespátí jaro ani podzim. Ve srovnání s nimi je i jediný rok lidského života nesmírným bohatstvím. Ale kdo v neuhasitelné žizni po životě běduje nad jeho krátkostí, tomu by i tisíc let uběhlo rychleji než sen jediné noci“⁷ (Jošida Kenkó in *Zápisky z volných chvíl* 1984: 222).

Na ‘současný okamžik’, tedy na ‘tady a teď’, je ovšem zaměřený i původní japonský kult *šintó*. Ten se sice obrací do minulosti, když si připomíná, co ‘božstva’ (*kami*) činila na počátku, tuto minulost však v podobě rituálů přenáší do současnosti.⁸ V kultu *šintó* tak existuje ‘věčné nyní’ v podobě ‘věčných návratů’ do minulosti, která tak znovu ožívá (Williams 2005: 15) – pak můžeme hovořit o ‘posvátném’, ‘duchovním’ či ‘symbolickém’ čase, v němž lze slova, činnosti, ale i přítomnost samotnou pociťovat jako něco ‘svátečního’, ‘neobyčejného’ (tamtéž: 93).⁹

7 Přeložil Petr Geisler.

8 Více o rituálech kultu *šintó* v souvislosti s každodenním životem i s uměním *nó* viz kapitolu 2.3.

9 Více o významu ‘duchovním prostoru’ pro japonské umění viz kapitoly 3.2 a 3.3.

V Japonsku je dosud patrná existence estetického uvažování v běžných, každodenních činnostech – například při podávání jídla či při předávání dárků (srov. Hendry 1994: 12). I dnes jsou zde totiž ještě důležité estetické hodnoty, které vznikly na samém počátku japonských dějin. V průběhu historie se v Japonsku objevila řada konceptů, které se rozvíjely na základě domácích tradic a klasická japonština obsahovala velké množství výrazů označujících estetické cítění či emocionální rozpoložení. Naopak ‘estetika’ coby vědní obor takto označovaný na Západě se v Japonsku začala teoreticky rozvíjet až v poslední čtvrtině 19. století a v této souvislosti se objevil i problém s terminologií – v japonštině zcela chyběly výrazy pro intelektuální či dedukční postupy aktivního myšlení. Výrazy klasické japonštiny byly z větší části konkrétní (a tedy intuitivní), zatímco konstrukty představující abstraktní substantiva se v ní takřka nevyskytovaly.¹⁰

Když se s příchodem buddhismu a konfucianismu rozšířilo v Japonsku filozofické myšlení, slovní zásoba, která sloužila k vyjádření jeho myšlenek, byla veskrze čínská, jen s pojaponštělou výslovností. Ačkoliv se buddhismus v Japonsku rychle rozšířil, jeho texty nebyly nikdy přeloženy do japonštiny,¹¹ a s konfucianismem to bylo podobné. V současné době jsou v Japonsku rozšířené i myšlenky západní filozofie, situace však zůstává stále stejná – ve většině případů slouží k jejich výkladu v japonštině uměle vytvořené sinojaponské složeniny, případně rovnou převzaté výrazy. Obdobná situace přitom panuje i v dalších vědních oborech – japonský držitel Nobelovy ceny za fyziku z roku 1949 Hideki Jukawa dokonce tvrdil, že značné používání abstraktních pojmů ve fyzice podle všeho souvisí se zanedbáváním intuice ve vědeckém myšlení: jakkoli daleko se podle něj vzdálíme od prostředí každodenního života, abstrakce nemůže fungovat sama o sobě, ale musí ji provázet intuice či

¹⁰ Viz též Becujaku Minoru (in Takayashiki 2006: 2–4), citovaný v kapitole 6. 3.

¹¹ To ovšem ukazuje na mimořádný význam zvukové stránky jazyka, viz též úvod k 5. kapitole.

imaginace (Nakamura 1964: 557).

Lze jistě tvrdit, že čistá japonština nikdy nebyla schopna posloužit jako prostředek k vyjádření filozofických konceptů (tamtéž: 532), na druhou stranu se však japonština dobře hodí k vyjádření intuice či emocí. Její ne-logický charakter a zdůrazňování emocionálního rozpoložení se projevuje ve způsobu poetického vyjádření, v němž je každé použité slovo velmi důležité (tamtéž: 552). V souvislosti s japonskou estetikou se proto často hovoří o ‘cítění’, ‘vcítění se’, ‘procítění’ apod., které je úzce spojováno s ‘myšlením’. Z pohledu západního člověka může takový přístup působit přinejmenším neobvykle, nutnost tohoto spojení však plyne již z významu japonského slovesa *omou*, které je při nesouměřitelnosti japonštiny a indoevropských jazyků překládáno zpravidla jako ‘myslet’ či ‘domnívat se’ (angl. ‘think’, franc. ‘penser’), jehož význam je však v originále mnohem širší a zdaleka se nevztahuje pouze k racionálnímu myšlení (Heisig 2011: 1168).

Japonské sloveso *omou* původně nejspíš znamenalo ‘chovat v sobě pocity’ (jako je strach, zášť, naděje, láska apod.), aniž by to bylo navenek vidět. Činnost vymezená slovesem *omou* se děje v ‘srdci’ (japonsky *kokoro*), které se tak stává řídicí silou stojící za ztvárňováním pocitů potlačovaných procesem ‘myšlení’. V tomto smyslu *kokoro* podle všeho odkazuje k odkrytí vnitřních pocitů a myšlenek. Sloveso *omou* v sobě navíc obsahuje jistou tklivost, jež umožňuje mluvit o ‘myšlení v srdci’ či snad přímo ‘myšlení srdcem’ (tamtéž).

Ani japonský výraz *kokoro* však nemá v západních jazycích přesný ekvivalent, překládá se podle kontextu jako ‘srdce’, ‘mysl’ či ‘duše’, ačkoliv v japonštině všechny tyto významy spojuje dohromady. *Kokoro* je tedy jakýsi ‘stav mysli’ – Švarcová (2005a: 230) například uvádí ještě překlad ‘nitro’ či ‘vnitřní svět’. Tento výraz se často objevuje ve významech souvisejících s lidským srdcem

(nitrem, duchem, myslí apod.), o čemž svědčí nejen slovní spojení, jako je například *kokoro ni kakaru*, v překladu ‘leží (mi to) na srdci’, ale i sinojaponské výrazy, v nichž se ‘srdce’, tedy *kokoro*, objevuje v sinojaponském čtení *šin*, např. *ranšin*, ‘vyšinutí’, doslova ‘zmatená mysl’ (Švarcová 2009: 120–121).¹² Básník Ki no Curajuki ve své předmluvě k básnické sbírce *Kokinšú (Sbírka staré a nové poezie)* z roku 905 tento pojem používá pro označení místa, kde jsou soustředěny subjektivní jevy související s ‘myšlením’ či ‘pocitováním’; tyto jevy (též události) však podle něj nelze snadno popsat slovy, mohou být vyjádřeny pouze metaforicky. Z tohoto hlediska také Ki no Curajuki hodnotí poezii:

„Mezi mnohými, kteří si v dobách nám blízkých získali jméno, je biskup Hendžó, jehož básně mají bohatý sloh, ale chybí jim pravdivost. Vzbuzují pocit, jako když marně vyznáváme lásku ženě namalované na obraze.

Ariwara no Narihira má přemíru citů, ale nedostává se mu slov, jimiž by je vyjádřil. Jeho básně jsou jako zvadlá květina, která ztratila barvu, ale ještě si podržela vůni. Slova Funja no Jasuhide jsou obratná, ale nehodí se k obsahu. Je jako obchodník, který se obléká do krásných šatů.

Verše Kisena z Udžijamy jsou hluboké, ale spojení mezi počátkem a koncem je nejasné. Podobá se podzimnímu měsíci, který, zatímco jej pozorujeme, je zatměn červánky ranního svítání¹³ (*Verše psané na vodu* 1970: 9–10).

Každé všeobecné tvrzení o japonské estetice může být snadno napadeno a vyvráceno na základě citace opačných příkladů, neboť japonský vkus nebyl v průběhu historie vždy týž a stejné nebyly ani estetické ideály jednotlivých společenských tříd (Keene 1969: 293). V japonské historii však existují dlouhé periody, kdy Japonsko nemělo žádné styky s okolním světem, což s ohledem na jeho ostrovní polohu dalo vzniknout tzv. tradiční ‘japonskosti’.¹⁴ Estetické ideály vzešlé z tohoto procesu jsou vyjadřovány kategoriemi úzce souvisejícími s konkrétní situací a patří mezi ně i *aware*, *wabi*, *sabi* a *júgen* – všechny tyto principy, o nichž je v této kapitole podrobně pojednáno, představují určitý způsob ‘vnímání zdrženlivé krásy’ (Prusinski 2012:

12 Více o pojmu *kokoro* viz kapitolu 1. 1, v Zeamiho pojetí pak viz kapitolu 6. 1.

13 Překlad Vlasta Hilská.

14 V angličtině se v tomto významu používá výraz ‘Japanese-ness’, případně ‘Japan-ness’. Japonský originál *nihontekina mono*, doslova ‘japonská věc’, používá ve svých publikacích i architekt Arata Isozaki.

25–26). Vedle těchto estetických konceptů existuje v japonském umění ještě řada dalších – například ‘cit navíc’ *jodžó* či ‘okázalá elegance’ *mijabi* z období Heian (794–1185),¹⁵ bašóovská ‘lehkost’ *karumi* či ideál měšťanské kultury doby Edo *iki* –, z nichž některé budou v následujících částech této práce také zmíněny, tato kapitola se však zaměřuje širěji jen na ty kategorie, které jsou obecně zásadní pro pochopení japonského způsobu vnímání skutečnosti, tj. toho, jak a čím se, resp. její krása zjevuje v kontextu určitého prostoru a času. Některé další koncepty, které jsou pro prostor a čas také významné – například ‘duše slov’ *kotodama* či princip ‘třístupňového rytmu’ *džo-ha-kjú* – jsou pak vzhledem ke své specifčnosti pro lepší pochopení zařazeny do 5., resp. 6. kapitoly, k jejímuž obsahu se přímo vztahují.

1. 1 *Mono no aware*: vcítění se do podstaty věcí

„Umělec nenapodobuje přírodu, ale vybírá z ní určité znaky, jejichž prostřednictvím může postihnout její smysl, její podstatu. Umělecké dílo je výsledkem poznání a emoce nebo spíš poznání prostřednictvím emoce: umělec zobrazuje svět tak, jak se zrcadlí v jeho nitru, neboť krása není na povrchu, je totožná s podstatou věcí. Nejde mu proto o jevovou realitu, ale o podstatu věcí, o realitu vnitřní. Její krása může být objevena jen za určitého citového rozpoložení, v určité náladě, ve stavu hlubokého dojetí, *aware*. Jevová skutečnost je sama o sobě prchavá a pomíjející, trvalé jsou jen emoce, schopné postihnout hloubku prchavého neopakovatelného okamžiku. Umělec tak pod slupkou pomíjejícího chce postihnout věčné vnitřní jádro reality. Japonská estetika důrazně odmítá pouhou nápodobu vnější reality, a už v nejstarší době se projevují výrazné náznaky subjektivního přístupu k umělecké tvorbě“ (Hilská 1980: 74).

Přeložit termín *mono no aware* je nesnadné, v zásadě však tento koncept odkazuje ke ‘tklivosti (*aware*) věcí (*mono*)’, pramenící z jejich pomíjivosti (Parkes 2011), a vyjadřuje ‘dojemnou krásu věcí’ či ‘hluboké procítění věcí’, tedy intenzivní emoce, které vnímavý člověk prožívá ve spojitosti s krásou, zejména s jemností a pomíjivostí přírody, anebo naopak ve spojitosti s přirozeným smutkem života. Hilská (1980: 73) jej mimo jiné definuje jako „svět citů, který vyvolává harmonické souznění mezi srdcem a podobou předmětů“ či „vzrušující pocit věcí“, Waley (1976: 105) nabízí jeho zjednodušený výklad coby „naléhavé vyjádření účasti nebo zármutku“, Švarcová

15 Přehled období japonských dějích viz Přílohu 1.

(2005a: 156) jej vysvětluje jako „substantivum odkazující k určité kategorii spontánních i navozených duševních stavů s důrazem na spojitost těchto stavů s působením okolních věcí“ a Boháčková / Winkelhöferová (1987: 143) hovoří o „jemném patosu a zadumané melancholii“.¹⁶

Můžeme snad také říci, že *mono no aware* vyjadřuje zvýšenou vnímavost vůči nevyhnutelné prchavosti světa. *Mono no aware* vychází původně z kultu *šintó*, jehož výrazným rysem je citlivost a úcta k přírodě, a souvisí i s pojmy ‘energie věcí’ (*mono no ke*)¹⁷ a ‘nálada věcí’ (*mono no kokoro*).¹⁸ Typickým představitelem tohoto konceptu jsou sakurové květy, které jsou v Japonsku chápány jako synonymum pro melancholickou krásu pomíjivosti.¹⁹ V buddhismu existuje sice pro ‘pomíjivost’ ještě výše zmíněný termín *mudžó* (‘nestálost’), na rozdíl od něj však *mono no aware* nepředstavuje pouze živoucí vědomí pomíjivosti, nýbrž i estetické směřování k hluboké kráse obsažené v prchavé povaze samotné existence.

V klasické japonštině představoval výraz *aware* citoslovce bez emocionálního zabarvení, později se vžil jako adjektivum ve významu ‘příjemný’ či ‘zajímavý’. V době Heian používaly *aware* jako citoslovce jen nižší třídy, zatímco pro dvorskou společnost nabyl tento pojem řady významových odstínů spojených s hlubokou emocí v souvislosti s vnímáním krásy a stal se specifickou estetickou kategorií. Tehdy se začal používat ve spojení s výrazem *mono*, ‘věc’.

16 Pui Ying (2012: 10) spojuje koncept *mono no aware* dokonce i s moderním výrazem (či přímo fenoménem) *kawaii*, který v současné japonštině znamená ‘roztomilý’, ‘rozkošný’. Adjektivum *kawaii* přitom vzniklo z výrazu *kawaisó* s významem ‘ubohý’, ‘žalostný’, což odkazuje právě k *mono no aware*. Japonci mají vždy z líbezných věcí teskný pocit, ovšem ‘smutek’ neznámá vždy něco špatného – naopak, může pomoci obrátit pozornost k okolnímu světu či k přírodě.

17 I neživý předmět může mít v japonském kontextu duchovní vlastnosti; je v něm obsažená energie, viz úvod k 5. kapitole, věnovaný mimo jiné energii *ki* (zde ve čtení *ke*). Pochopit a ocenit tuto nesporně postžitelnou hodnotu bylo základní součástí heianské citlivosti pro krásu. Bez vnímavosti vůči emocím vzbuzovaným předměty nebylo možné vychutnat duchovní podstatu času.

18 Jde o též pojem *kokoro*, který lze též přeložit jako ‘mysl’, ‘srdce’ či ‘duše’.

19 Květy sakury symbolizují také krátký život samuraje; tak jako rozkvetlé sakury při prvním větru opadají, umírá samuraj v boji pro svého pána. Jeho odkaz však žije dál, podobně jako sakurové květy po roce rozkvetou znovu.

V moderní japonštině pak znamená pojem *aware* ‘dojetí’, ‘smutek’ či ‘hoře’ a odvozené adjektivum *awarena* pak nese význam ‘smutný’, ‘tklivý’, ‘dojemný’ (Hilská 1980: 73).

V nejstarší japonské básnické sbírce *Manjóšú* (*Sbírka bezpočtu básní*) z roku 760 je tklivost konceptu *mono no aware* často vyjádřena žalostným křikem ptáků:

„Ó kulíku, jenž brouzdáš
po večerních vlnách v zálivu Ómi,
vždycky když zakřičíš, srdce mi usedá
steskem dávných let.“²⁰
(*Písně z Ostrova vážek* 2010: 80)

Neokonfuciánský filozof Motoori Norinaga (1730–1801), významný představitel ‘národní vědy’ (*kokugaku*) období Tokugawa, odvozuje etymologii samotného výrazu *aware* od citoslovcí *a!* a *hare!* vyjadřujících překvapení a používaných v hlubokém pohnutí (Hisamatsu 1963: 103); jejich kombinaci pak můžeme chápat jako vyjádření hlubokého prožitku krásy i hlubokého prožitku smutku života – nikoli však jen jako nostalgii, jak začal být tento koncept pocíťován později (Keene 1984: 35). Slovní spojení *mono no aware*, formulovaný v souladu s japonskou estetikou, pak vyjadřuje prchavou krásu prožitku, který nelze popsat jako jeden konkrétní okamžik ani zachytit jako jedinou představu či myšlenku. Je to druh krásy, která je neobyčejně křehká, ale která svému vnímání přináší mocný prožitek. Tento estetický koncept našel v Japonsku uplatnění zejména v období Heian (794–1185) a znamenal schopnost rozpoznat a oživit jedinečné vnitřní kouzlo každého existujícího jevu či předmětu, identifikovat se s ním a vcítit se do jeho tajuplné krásy (Prusinski 2012: 27–28).

Motoori v době, kdy v japonské společnosti převládaly

20 Překlad Antonín Líman.

myšlenky neokonfucianismu, tvrdil, že japonské myšlení pramení ze skutečných emocí, a ve svém výkladu konceptu *mono no aware* odmítl jak myšlenky neokonfucianismu, tak buddhismu. Již od druhé poloviny 17. století začal být místo buddhistických úvah o pomíjivosti světa, typických pro období středověku,²¹ zdůrazňován spíše ‘lidský cit’ (*nindžó*) – často v souvislosti s ‘povinností’ (*giri*) –, zejména mezi měšťany, a tento druh pocitů byl spojován s *mono no aware*. Podobný trend zasáhl i myšlení konfucianismu, Motoori však hájil myšlenku, že na japonském myšlení je unikátní zejména jeho výrazná orientace na city a emoce a nikoli na logické úvahy (Abi-Samara 2008: 6). Ostatně Japonci odjakživa věnují zvláštní pozornost těm osobním a společenským vztahům, které tvoří základ vzájemného porozumění v rámci rodiny, rodu či národa, a nesnaží se vytvořit nějaké univerzální postupy či logické závěry; jejich myšlení tedy skutečně lze označit spíše jako intuitivní či emocionální (Nakamura 1964: 531).

Motoori uvádí koncept *mono no aware* do souvislosti také s již zmíněným termínem *kokoro*, který je spojením významů ‘srdce’, ‘mysl’ a ‘duše’ a který ve svých traktátech o herectví v divadle *nó* používá i Zeami Motokijo (1363–1443). Motoori tvrdí, že pokud má člověk ‘srdce’, při kontaktu s věcmi a událostmi nutně ‘myslí’ (tedy, jak plyne z výše uvedeného, vlastně ‘pocítuje’). Odtud podle něj plyne schopnost člověka ‘zpívat’.²² Když lidé uvažují přímo a s čistým srdcem, jejich myšlenky jsou nesmírně hluboké. Lidé jsou navíc mnohem častěji než jiné živé bytosti v životě vystaveni různým událostem, což množství jejich úvah ještě zvyšuje – proto lidské bytosti nemohou žít bez písní (Heisig 2011: 1176–1177).

Na otázku, proč lidé uvažují tak hluboce, existuje podle Motooriho jediná odpověď: rozeznají *mono no aware*. Když člověk

21 Japonský středověk zpravidla znamená období Kamakura a Muromači, tedy zhruba dobu od konce 12. do konce 16. století. Období Tokugawa (1600–1868) se běžně označuje jako doba předmoderní.

22 V japonštině se používá též výraz *uta* jako ‘báseň’ i ‘píseň’, sloveso ‘zpívat’ v tomto kontextu proto znamená i ‘skládat básně’. Japonci o básnících říkají, že ‘zpívají’.

koná nějaký čin, je s tímto činem v úzkém kontaktu a jeho srdce na to reaguje, nemůže zůstat klidné. Člověk při svém jednání prožívá řadu různých citů, může být například v jednom okamžiku šťastný a hned nato nešťastný, může mít radost, být dopálený, pobavený, plný lásky či strachu, může po někom toužit. Srdce pracuje, neboť rozezná *mono no aware*. Spojením ‘rozeznat *mono no aware*’ přitom Motoori míní ‘být pohnutý vnějšími věcmi’, tedy pozitivními i negativními, a ‘být schopný hlubokých myšlenek’:

„Když se člověk střetne s něčím, co by mu mělo udělat radost, a má radostné myšlenky, plyne jeho radost z pouhé podstaty samotné věci, z níž by se měl radovat. Podobně když se setká s něčím, co by jej mělo zarmoutit, a má smutné myšlenky, vychází tento smutek z pochopení samotné podstaty věci, z níž by měl být smutný. ‘Rozeznat *mono no aware*’ proto znamená uvědomit si při prožívání života podstatu radosti nebo naopak smutku. Pokud nerozumíme podstatě věci, nejsou v našem srdci žádné myšlenky týkající se pocitů, neboť nejsme ani šťastní ani smutní. A bez úvah týkajících se pocitů nemůže vzniknout báseň“ (Motoori in Heisig 2011: 1177).

Motoori odkazuje pro lepší pochopení konceptu *mono no aware* na výše zmíněnou předmluvu Ki no Curajukiho k básnické sbírce *Kokinšū (Sbírka staré a nové poezie)*:

„Kořenem japonského básnictví je lidské srdce a jeho listy jsou nespočetná slova. Na tomto světě se lidé zabývají nejrůznějšími věcmi a poezie má vyjádřit slovy, co si lidé myslí, slyší a cítí. [...]

Toto básnictví se u nás objevilo v době, kdy se poprvé otevřelo nebe a země. [...] Tehdy srdce člověka začalo vynalézat mnoho nejroztomilějších výrazů pro radost z krásy květin, pro podiv nad zpěvem ptactva, pro něžný smutek z jarních mlh a lítostný soucit s pomíjivostí ranní rosy“ (*Verše psané na vodu* 1970: 7).

Zásadním dílem, na němž Motoori koncept *mono no aware* zkoumal, je však *Příběh prince Gendžiho (Gendži monogatari)* dvorní dámy Murasaki Šikibu z počátku 11. století. Zde se totiž jeví *mono no aware* přímo ústředním tématem a síla příběhu tkví ve schopnosti autorky vykreslit postavy s využitím *mono no aware* tak, že je čtenář schopný se do nich vcítit. Ve výkladovém slovníku k *Příběhu prince Gendžiho (Gendži monogatari džiten, 1957)* autora Keity Kitajamy nalezneme dokonce sedm skupin různých významů adjektiva *aware*: (1) ‘ubohý’, ‘nešťastný’ či ‘žalostný’; (2) ‘okouzlující’, ‘roztomilý’, ‘milovaný’; (3) ‘smutný’, ‘chmurný’ nebo ‘bědný’; (4) ‘šťastný’, ‘rozradostněný’; (5) ‘soucitný’, ‘blahovolný’; (6) ‘působivý’, ‘vkusný’ či ‘zajímavý’;

(7) ‘výjimečný’, ‘nezvykle krásný’ (překlad podle Hilské 1980: 73).

Motoori podobně jako už před ním Kamo no Čómei (1155–1216) vyjmenovává celé kapitoly *Příběhu prince Gendžiho*, kde se *mono no aware* projevuje v nejvyšší míře.

„Generál Gendži kráčí po rozlehlé pláni a cítí, jak mu srdce přetéká smutkem. Podzimní květy se sklonily k zemi, rákosová pláň lehce povadla, hlas bzučícího hmyzu se zastřel... Jen v korunách pinií dál přede vánek, v němž zanikají tiché tóny téměř nadpozemské hudby. Je to vskutku nádherný podzimní podvečer!“²³ (*Příběh prince Gendžiho 1/2002*: 294)

Pasáže obsahující *mono no aware* najdeme samozřejmě v hojném zastoupení i v části, která líčí stesk a osamělost prince Gendžiho ve vyhnanství v zátocě Suma:

„Po širém moři se plaví několik veslic, jejichž osádky si hlasitě zpívají do rytmu. Ty loďky na obzoru se podobají ptácatům mizícím v dáli. Srdce se nad nimi svírá úzkostí a žalem... Divoké husy letí v nekonečném šiku a volají hlasem, který zní jako šplouchání kormidla uplývajících lodic. Princ je sleduje prázdným, nepřítomným pohledem, a elegantním pohybem bělostné ruky stírá kanoucí slzy – černé korálky nefritového růžence. Tím obrazem se v dalekém císařském městě opájely ženy i věrní členové družiny, které tu princ postrádá nejvíce, a oči se mu zalévají slzami.

‘Už letí husy!
Nenesete mi zprávu
od drahých doma?
Tak tesklivě voláte
tady pod cizím nebem.’“
(*Příběh prince Gendžiho 1/2002*: 367)

Pomíjivost jako základ *mono no aware* nacházíme ale také v úvodní básni hrdinského eposu *Příběh rodu Taira (Heike monogatari)* ze 13. století:

*„Hlasy hran chrámu
v háji prince Džéty
zpívají o prchavosti bytí.
Barva květů v korunách sálových stromů
připomíná pravdu o pýše a zmaru.
Kdo se vzepjal,
záhy zase klesne –
pomine kratičký sen jarní noci.*

23 Překlad Karel Fiala.

*Kdo holduje moci,
neunikne zkáze –
zavíří smítko prachu
v náporu větru...²⁴
(Příběh rodu Taira 1993: 19)*

Popsat slovy pohnutí spojované s konceptem *mono no aware* je obtížné i proto, že se jeho vnímání mění v závislosti na konkrétní situaci; právě ona křehkost však posiluje jeho krásu. Tato краса ovšem nespočívá v objektu samotném, nýbrž v celkové zkušenosti, proměně a rozložení času, v němž je objekt přítomen a mění se (Prusinski 2012: 28).

Jošida Kenkó píše:

„Nic není tak zlé, dokud člověka utěšuje půvab měsíce. Kdosi jednou prohlásil, že nezná nic jímavějšího než měsíc, a kdosi jiný mu odporoval, že nikoli měsíc, ale rosa člověka nejvíc dojmá, až se dostali do sporu, což bylo na celé věci nejzábavnější. Neexistuje nic, co by za určitých okolností nemohlo dojímat“ (*Zápisky z volných chvíl* 1984: 228).

V dalším textu se pak přibližuje i dalšímu estetickému konceptu, ‘prosté střízlivé kráse’ (*wabi*):²⁵

„Proč by měl člověk obdivovat jen sakury v plném květu a měsíc na bezoblačném nebi? Oč jímavější je měsíc, po kterém toužím skrz závoje deště, či útěk jara za žaluziemi pokoje, z kterého nevycházím. Kam oko pohlédne, je přece nač se dívat i v korunách stromů, které se teprve chystají vykvést, i v zahradě odkvetlé a uvadající. [...]

Pohled na měsíc, který dá na sebe čekat celou noc, než se vynoří těsně před úsvitem půvabný a bledý, měsíc, jehož světlo se prodírá mezi stromy nebo prozařuje vrcholky horských cedrů, měsíc, který probleskuje trhlinami letících mraků ženoucích prudké letní lijáky, dojmá silněji než jakýkoli úplněk vykrouženější než rýžový vdolek a zářící na tisíc mil“ (*Zápisky z volných chvíl* 1984: 269–270).

Koncept *mono no aware* se však nevytrácí ani v pozdějším období. Malíř a kritik Miloš Jiránek (1875–1911) zhlédl v roce 1900 na pařížské výstavě tanec Kawakami Sadajakko (tehdy známé pod jménem Sada Yakko) a pocit, který mu představení přineslo, označil jako ‘melancholický entusiasmus’. Líman (2008a: 230) pokládá toto slovní spojení za „intuitivní definici *mono no aware*“. A z moderních tvůrců je s tímto konceptem spojován například Ozu Jasudžiró (1903–

24 Překlad Karel Fiala.

25 Více o konceptu *wabi* viz následující kapitolu.

1963), který bývá označován jako ‘ten nej Japonštější z japonských filmových režisérů’ (Parkes 2011).

„Ozu do hloubi duše pochopil a ve svých nejlepších filmech dokázal vyjádřit *mono no aware*, sladkobolný stesk nad krásou světa a jeho pomíjivostí, který má daleko do černobílého souzení a rozlišování“ (Líman 2008a: 85).

Koncept *mono no aware* snad tedy můžeme chápat i jako schopnost ‘pocítovat’, totiž ‘vnímat srdcem’; ono ‘srdce’ (*kokoro*) ovšem nelze oddělit od ‘slov’ (*kotoba*) a od konceptu ‘duše slov’ (*kotodama*).²⁶ Naopak pojem ‘krása’ v estetickém slova smyslu nacházíme v Japonsku až ve druhé polovině 19. století (Heisig 2011: 1170); do té doby pro její pojmenování sloužily vedle *mono no aware* další estetické koncepty, jako je Zeamiho ‘květ’ (*hana*), ‘tajné učení’ (*mjó*) či ‘skrytý půvab’ (*júgen*), případně Bašóova ‘prostota’ (*wabi*) a ‘bezelstnost’ (*sabi*).²⁷

1. 2 *Wabi a sabi*: neokázalá krása věcí

Koncepty *wabi* a *sabi* jsou dnes pokládány především za ideály spjaté s čajovým obřadem, mohou však označovat i samotný způsob života. V hrubém přiblížení by se termín *wabi* dal přeložit například jako ‘tlumená, prostá krása’ či dokonce jen jako ‘chudoba’ a *sabi* jako ‘patina’, ale také třeba jako ‘osamělost’; pro vyjádření jejich společného významu bychom snad mohli použít adjektivum ‘rustikální’. Všechny tyto překlady jsou však jen neobratným přiblížením, představují totiž pouze malou část podstaty obou pojmů, které vyjadřují víc, než jsme obvykle připraveni vnímat běžnými smysly.

Wabi i *sabi* jsou estetické koncepty spjaté s neokázalou krásou věcí nedokonalých, nestálých a neúplných. Není to krása, kterou by obdivoval každý, a vzhledem k tomu, že lze tyto koncepty jen stěží popsat slovy, aniž by se přitom vytratila jejich podstata, není jejich

²⁶ Více o konceptu ‘duše slov’ (*kotodama*) viz kapitolu 5. 1.

²⁷ Zde uvedené překlady jmenovaných estetických konceptů jsou pouze orientační, v dalším textu jsou tyto koncepty vysvětleny podrobněji.

plné pochopení snadné. Japonci při dotazu na tyto koncepty sice tvrdí, že chápou, co znamená ‘pocit’ovat’ *wabi* a *sabi*, avšak jsou-li vyzváni, aby je vysvětlili slovy, jen málokterí dokáží tento pocit formulovat – zřejmě proto, že o nich nikdy neuvažovali rozumově a nejspíš se o nich ani nikdy neučili. Ovšem ve světě estetiky rozum nikdy není tak důležitý jako vnímání (Koren 1994: 7–16), a jak píše Benedictová (2013: 36) již v roce 1946:

„[Japonci] mají, na rozdíl od mnoha orientálních národů, velké nutkání popisovat sami sebe. Psali o drobných detailech svých životů, stejně jako o plánech na světovou expanzi. Byli úžasně upřímní. Samozřejmě že nepodávali úplný obraz. To nedělá žádný národ. Japonce, který píše o Japonsku, opomíjí skutečně podstatné záležitosti, které jsou mu dobře známé a které jsou neviditelné stejně jako vzduch, jež dýchá.“

Dnes jsou pojmy *wabi* a *sabi* uváděny často společně jako jediný estetický koncept *wabi-sabi* – mluví-li se o *wabi*, často je v něm obsažen i význam *sabi* a naopak –, původně však každý z těchto termínů vyjadřoval něco jiného. Hisamatsu (1971: 57) definuje *wabi* jako ‘chudobu převyšující bohatství’ a *sabi* jako ‘starobylost a eleganci’. *Wabi* se vztahuje k životnímu stylu, k duchovní cestě, týká se niterného a subjektivního, je to filozofický pojem související s prostorovým děním (Koren 1994: 23) – v tomto smyslu můžeme o konceptu *wabi* hovořit také jako o ‘estetice nicoty’ (Kurokawa 2006: 6. kap.); *sabi* se naproti tomu vztahuje k materiálním objektům, k literatuře a umění, týká se vnějšího a objektivního a je to estetický ideál související s časem (Koren 1994: 23). Společně pak jako koncept *wabi-sabi* implikují tyto ideály intuitivní pohled na svět a jejich charakteristickými znaky jsou mimo jiné přítomnost, prostor spojený s člověkem, temnota a pološero, teplo, přírodní materiály, relativita, neurčitý tvar a otevřenost (metaforickým vyjádřením je čajový šálek), koroze a znečištění (jako obohacující prvek), abstraktní krása či nedokonalost (tamtéž: 26–29). Papír či bambus mají opravdovější hodnoty *wabi-sabi* než zlato, stříbro či diamanty. V tomto konceptu nemá význam výraz ‘cenný’ či ‘hodnotný’, poněvadž jeho existence by nutně implikovala existenci ‘bezpečného’ (tamtéž: 61).

„*Wabi* nelze vytvořit, *wabi* se stane“ (Moon 2009: 15). Příkladem konceptu *wabi* tak může být stará bambusová váza čajového mistra Sen no Rikjúa (obr. 1), uložená v Tokijském národním muzeu.²⁸ Je to stará váza, která již pozbyla své funkčnosti – je popraskaná a voda by z ní vytekla. V západní kultuře by se nejspíš jednalo o předmět, který dosloužil a je třeba jej vyhodit, v japonském kontextu však ony praskliny na váze naopak představují to nejpěknější. Koncept *sabi*, představující samotu či izolovanost, lze zase dobře přiblížit na příkladu *ikebany*, japonského aranžování květin: v tomto umění se totiž klade mnohem větší důraz na jednotlivé větévky či lístky než na samotné květy (Kwan 2012: 4).

Před obdobím Muromači, tedy ještě před rozšířením čajového obřadu, vyjadřoval výraz *wabi* zármutek a osamělost. V tradiční literatuře, například v básních formy *waka* (*tanka*), se výraz *wabi* používal k vyjádření chudoby, nedostatku, marnosti, bezútěšnosti, tísně či vyčerpanosti – naznačoval emocionální zahlcení subjektivního stavu mysli s potenciální příchutí poetické elegance (Izucu in Heisig 2011: 1224).

„*V barvách podzimu
zrada, trpkost, zánik,
pláč rosy
na povadlém listí sežhlém
v háji žehnajících božstev*“
(Fudžiwara Sadaie²⁹ in *Bledý měsíc k ránu* 1994: 153)

Později se však jeho význam změnil a koncept *wabi* se stal estetickým ideálem spočívajícím v oceňování nedostatečnosti (Moon 2009: 10–11), kdy ani tísnivé podmínky nevyvolávají pocit strádání či nespravedlnosti.

²⁸ Obrázky viz Přílohu 6.

²⁹ Též Fudžiwara Teika, 1162–1241.

„[Estetické] pojetí *wabi* se zrodilo ve středověku, který měl zálibu v poustevnickém životě, v odchodu do samoty ústraní, kde se mohl člověk oprostit od utrpení, hmotných starostí i citových svazků s pozemským životem, oddat se rozjímání o smyslu života a hledat pravdu a krásu ve střídme prostotě. Chudoba a samota obsažená v tomto pojmu je i synonymem osvobození člověka“ (Boháčková / Winkelhöferová 1987: 143).

Tojoko Izucu (nar. 1925) vysvětluje původ chápání konceptu *wabi* v souvislosti s termínem *suki*, který původně vyjadřoval ‘umělecké zanícení’, tedy specifický subjektivní životní postoj, jenž klade nepřiměřený důraz na vnímavost a estetický cit, zatímco smysl pro funkčnost staví naopak do pozadí. Takový postoj sám o sobě nutně vytváří zvláštní, ne-pragmatický systém hodnot, který se může ubírat dvojím směrem: buď vede k estetické zálibě v přemíře povrchních vyjádření, anebo k estetickému idealismu, který se v zásadě shoduje s metafyzicko-etickým odříkáním poustevníků. První jmenovaný směr v užším smyslu představuje koncept *suki*, zatímco ten druhý vyvolává specifický druh ‘estetické askeze’, která je zásadním způsobem blízká obsahu pojmu *wabi* v čajovém obřadu.

V rámci pití čaje nabývá *suki* ve smyslu estetického požitku zvláštní význam uměleckého stanoviska člověka, jehož vkus je tak vytříbený, že nebude spokojený, dokud nebude vlastnit čajové náčiní v podobě kompletní sbírky důmyslných uměleckých předmětů. Tento typ estetického požitku v 15. a 16. století těsně navazoval na uhlazenou autentičnost dvorské estetické kultivovanosti, byl však neslučitelný s vnitřní propracovaností eticko-estetické askeze, která se v té době rozvíjela zejména mezi aristokratickými poustevníky a buddhistickými mnichy. Ti pak ve své poezii a v esejích vyjadřovali jistou averzi vůči vnějšimu a čistě pozitivnímu přístupu k estetickým hodnotám, který považovali za plytký a hrubý, a ztotožnili koncept *wabi* v jeho obyčejném, neodborném smyslu s realitou lidské existence – v něm našli to pravé útočiště přinášející eticko-estetické uspokojení. Tito lidé přitom nejenže vyjádřili koncept *wabi* verbálně ve svých básních a esejích, ale objevili dokonce i prostředek, jak jej vytvořit duchovně-vizuálním způsobem, totiž umění čaje (Izucu in

Heisig 2011: 1224–1227).

Koncept *wabi* se rozvinul zejména jako součást čajového obřadu a také jako součást zenového buddhismu, jeho kořeny však samozřejmě sahají hlouběji a opět v něm lze vystopovat i vliv kultu *šintó*. Australský hrnčíř Milton Moon (nar. 1926)³⁰ tuto skutečnost vystihuje, když spojuje princip *wabi* s japonským čajovým šálkem:

„Japonská vnímavost má svůj původ v kultu šintó, ale její kulturní vyjádření bylo utvářeno a zdokonalováno buddhismem. A právě z buddhistických chrámových zvyklostí vznikl kulturní obřad obsahující prosté pití čaje; uchopení šálku do rukou a jeho přiblížení k ústům. Je to příběh *čawanu*, čajového šálku, a jeho úlohy v čajovém obřadu *čadó*. *Čawan*, čajový šálek, se stal výrazem i měřítkem [konceptu] *wabi*“ (Moon 2009: 5).

Prvním čajovým mistrem respektujícím koncept *wabi-sabi* byl Murata Šúkó (1423–1502), zenový mnich z Nary. Bylo to v době, kdy se pití čaje ve světské společnosti stalo vybranou zábavou, do jisté míry jistě i díky prestiži spojené s vlastnictvím elegantních čajových předmětů vyrobených v cizině. Architektura čajových pavilonů tehdejšího stylu *šoin zukuri*³¹ se stala ukázkou toho nejdokonalejšího mistrovství a používané náčiní (*meibucu*), které se v té době nejčastěji dováželo z Číny, si mohli dovolit jen ti nejzámožnější. Existoval jakýsi boj o to, kdo si pořídí nejlepší a nejvybranější náčiní, o které je největší zájem (Moon 2009: 8). Šúkó v rozporu s tímto zvykem záměrně používal prosté náčiní z místní produkce – a to byl počátek estetiky *wabi-sabi* v čajovém obřadu (Koren 1994: 32).

Asi o sto let později dovedl čajový obřad k dokonalosti čajový mistr Sen no Rikjú (1522–1591, známý též jako Sen no Sóeki).³² Ačkoliv 16. století bylo dobou neustálého válčení, bylo to zároveň období neuvěřitelně tvůrčí – snaha o experiment se projevila v předmětech, v architektonickém prostoru i v samotném čajovém obřadu. Podle Korena (1994: 34) vytvořil Rikjú způsob, jak používat veškeré čajové náčiní s minimálním výdejem energie a minimálními pohyby.³³

30 Milton Moon studoval v mnoha zemích, v roce 1974 žil a pracoval v Japonsku.

31 Více o japonských architektonických stylech viz kapitolu 4. 1.

32 Rikjú také vytvořil první samostatnou čajovou místnost.

33 Rikjúův prostý styl se jako forma čajového obřadu (*wabiča*) dochoval dodnes.

Náčiní s drobnými nedostatky je v estetice konceptu *wabi* ceněno často více než náčiní dokonalé, stejně jako je rozbité a umně opravené náčiní cennější než náčiní nepoškozené. Estetika *wabi* přitom neznamená nutně odříkání, směřuje spíše k umírněnosti (Parkes 2011). V záznamech samotného čajového mistra Sen no Rikjúa se dočteme:

„V malé [čajové] místnosti je žádoucí, aby každá součást náčiní byla sotva dostatečná. Existují lidé, kterým se nelíbí kousek byt' nepatrně poškozený. Takový postoj ovšem představuje naprostý nedostatek pochopení“ (Rikjú in Hirota 1995: 226).

V souvislosti s japonskou estetikou bývá zmiňována i 'nicota'; tato 'nicota' však není jen obyčejným 'prázdným místem', nýbrž místem, kde 'ožívá možnost'.³⁴ Koncept *wabi-sabi* pak v tomto kontextu naznačuje, že vesmír představuje konstantní pohyb směrem k (případně od) možnosti. Všechny věci jsou přitom nestálé, nedokonalé a neúplné. Jejich krása se může objevit kdykoli, pokud nastanou vhodné okolnosti, jsou-li zasazeny do určitého kontextu nebo je-li na ně pohlíženo z vhodného úhlu pohledu. Krása je tedy alternativním stavem vědomí, výjimečným okamžikem poezie a elegance (Koren 1994: 45–51) a objekt může být ve stavu *wabi-sabi* pouze v tomto okamžiku. Například v čajové místnosti věci ožívají právě jen tehdy, když vyjadřují své kvality *wabi-sabi*. Mimo čajovou místnost se tyto objekty vracejí do běžné reality a jejich *wabi-sabi* pomine (tamtéž: 61).

Kakuzó Okakura (1862–1913) ve své *Knize čaje (The Book of Tea)* z roku 1906 píše:

„Čajová místnost, sukija, nepředstírá, že je něčím jiným než pouhou chýší, slaměnou chatrčí, jak ji přezdíváme. Původní znaky pro čajovou místnost sukija znamenaly 'Útulek představ'. Později různí čajoví mistři nahradili rozličné čínské znaky podle svých představ o čajové místnosti vlastními, a termín sukija proto může znamenat také Útulek prázdnoty nebo Útulek nepravdivosti. Je to Útulek představ stejně jako pomíjející stavba vystavěná k úkrytu básnických podnětů. Je to Útulek prázdnoty do takové míry, do jaké je zbaven všech příkras, s výjimkou toho, co je umístěno uvnitř k uchláčení jistých estetických potřeb okamžiku. Je to Útulek nepravdivostí do té míry, do jaké je zasvěcen uctívání Nedokonalého, záměrně ponechávající cosi nedokončené, aby jej mohla dotvořit představivost. Ideály čajového kultu ovlivnily od šestnáctého století naši architekturu do té míry, že běžný japonský interiér připadá cizincům díky své přehnané jednoduchosti a střízlivosti téměř prázdný.

34 Více viz 3. kapitulu, která se věnuje 'meziprostoru' *ma*.

[...] Čajová místnost není na pohled působivá. Je menší než nejmenší z japonských domků a materiály užití při stavbě jsou vybrány s úmyslem vyvolat dojem elegantní chudoby“ (Okakura 1999: 41–42).

Okakura napsal *Knihu čaje* anglicky. Byla určena zejména cizincům, a nejspíš proto zde autor nepoužívá přímo japonský výraz *wabi*, ačkoli v textu jeho význam jakoby podrobně vysvětluje, stejně jako se dotýká konceptu ‘meziprostoru’ *ma*.³⁵ V Japonsku ale obecně není zvykem vyjadřovat se explicitně, velmi důležité je vždy ‘čtení mezi řádky’ – ostatně estetické kategorie bezesporu existují i bez ohledu na to, jak je pojmenujeme.

Asi sto let po Rikjúově smrti se z ‘umění čaje’ stal ‘čajový obřad’ (*čadó*). Během této transformace byl koncept *wabi-sabi* zjednodušen a omezen na určitý soubor pravidel. Přesto čajový obřad zůstal určitým meditačním cvičením. Bezmyšlenkovité opakování mechanických pohybů umožňuje soustředit se na ‘bytí’ bez takových rušivých vlivů, jakým je například rozhodování. Koncept *wabi-sabi* zde už ovšem není skutečným duchovním základem pití čaje, nýbrž prostředkem hlubší komunikace mezi lidmi ‘tady a teď’ (Koren 1994: 35–36).

„Ideál *sabi* symbolizuje opuštěnost a melancholickou samotu, ale také poetickou krásu smířenosti, stáří a zmaru. [...] Je to koncepce krásy, kterou dokážou ocenit zejména lidé ve vyšším věku, kteří hluboce prožívají poezii uvadání, jaké s sebou přináší podzim v přírodě i v životě. *Sabi* je půvab všeho omšelého, věci s patinou starobylosti, melancholická kráska skrytá v šustění podzimního listí, v teskném skučení nočního víchru i v kamenné lucerně porostlé lišejníkem“ (Boháčková / Winkelhöferová 1987: 142).

Ještě než se pojem *sabi* stal součástí estetiky *wabi-sabi* v čajovém obřadu, objevil se ve sbírce *Manjóšú*, kde vyjadřoval především samotu a bezútěšnost, a podobný ‘pocit *sabi*’ vyvolávají i básně *haiku*, které psal Macuo Bašó v 17. století (Parkes 2011).

„Na větrem odrané haluzi

krčí se havran

podzim je pryč“³⁶ (Macuo Bašó in *Pár much a já* 1996: 34)

35 ‘Meziprostor’ *ma* může být definován jako princip, jehož využitím lze dosáhnout harmonie (Kurokawa 2004). Podrobněji o tomto konceptu viz 3. kapitolu.

36 Překlad Antonín Líman.

Džun'ičiró Tanizaki (1886–1965) vysvětluje ve svém eseji *Chvála stínů (In 'ei raizan)* z roku 1933 koncept *sabi* takto:

„My se vůbec cítíme poněkud nesví při pohledu na lesklé a třpytivé věci. Na Západě při stolování používají příbory ze stříbra, nerezavějící oceli či niklu a ještě je cítí do vysokého lesku, ale my takové třpytné náčiní rádi nemáme. Sice také používáme stříbrné předměty jako konvice, číšky či karafy, ale nikdy je tolik neleštíme. Naopak se radujeme, když se z jejich povrchu lesk vytratí a po čase nabudou starobylé patiny. Snad v každé domácnosti někdy došlo k incidentu, kdy pán domu pokáral nepoučenou služebnou za to, že vycídila stříbrné náčiní, které konečně dosáhlo kýžené míry zašlosti“³⁷ (Tanizaki 1998: 20).

A o několik odstavců níže jde v objasňování ještě dál:

„Velký pokrok zato nastal v hrnčířství a výrobě porcelánu. I to má nepochybně souvislost s naší národní mentalitou. Ne že bychom si bez rozdílu protivili vše blýskavé, rozhodně však máme raději předměty halené do matného šerosvitu než věci než věci s povrchním leskem. Ať už je to přírodní kámen nebo nádoba vyrobená rukou člověka, vždy dáme přednost tlumenému lesku, který navozuje dojem oblýskané staroby. Pravda, tato 'starobylá oblýskanost', o níž se často hovoří, je ve skutečnosti 'špinavá ohmatanost'. V čínštině i japonštině existují výrazy, které označují lesk docílený tím, že se lidské ruce po dlouhá léta dotýkala stále stejných míst na povrchu předmětu, hladí jej, kloužou po něm, až se do něho přirozenou cestou vpíše mastnota z jejich prstů. Nač však hledat slova – jde prostě o špinu z lidských dlaní. Jestliže je 'elegance vždy chladná', pak musí zároveň platit i aforismus, že je špinavá. Rozhodně nemůžeme popřít, že ona vytříbená elegance, v níž nacházíme takové potěšení, v sobě zahrnuje i prvky jisté dávky nečistoty, ba přímo i složky nehygienické. Možná to bude znít jako výmluva, ale zatímco lidé ze Západu se snaží tuto nečistotu obnažit a do samých kořenů vymýt, my lidé z Východu ji pečlivě hýčkáme a idealizováním si ji přikrášlujeme. Ba co hůře, my přímo milujeme věci, na nichž lpí člověčí špína, které jsou očázené nebo ošlehané větrem a deštěm, anebo alespoň věci takového barevného ladění, které podobné představy navozují. Žijeme-li v takovém domě a mezi takovými předměty, naši duši naplní klid a mír a nervově se uvolníme“ (Tanizaki 1998: 21–22).

A Okakura (1999: 46–47) píše – opět 'mezi řádky' – o konceptu *sabi* v souvislosti s čajovou místností:

„Světlo v čajové místnosti je ve dne dokonce tlumeno, neboť nízké okapy svažující se střechy dovolují proniknout slunečním paprskům pouze omezeně. Veškerý nábytek je střídmy. [...] Nad vším převládá zralost věku, vše, co by mohlo vzbudit dojem novoty, je zapovězeno, s výjimkou bambusové naběračky a lněné utěrky – obě je neposkvrněně bílé a nové. Avšak ačkoli čajová místnost a čajové náčiní vypadají zašle, vše je absolutně čisté. Ani částečka prachu se nenajde v nejtemnějším koutě místnosti, a pokud ano, hostitel není čajový mistr. Jeden z prvních předpokladů čajového mistra je znalost toho, jak zametat, čistit, umývat, protože v utírání prachu a mytí je skryto umění. Kousek staré kovolitecké práce nesmí být vystaven neodbornému zápalu holandské hospodyně. Vodu stékající po váze není třeba utírat, neboť může navodit dojem chladu a rosy.“

Princip *sabi* najdeme samozřejmě i v divadle *nó*: díky tomu, že zde chybí 'rušivé elementy' v podobě rekvizit či výrazného nasvícení, veškerá pozornost je upřena na herce – pouze znalci však dokáží ocenit nepatrné rozdíly v gestech či v posazení hlasu, které odlišují skutečné mistrovství od pouhé dovednosti (Keene 1969: 304).³⁸

37 Překlad Vlasta Winkelhöferová

38 Podrobněji o herectví v divadle *nó* viz kapitulu 6. 1.

Jako příklad nerespektování konceptu *sabi* bývá někdy uváděn Zlatý pavilon (Kinkakudži) v Kjótu (obr. 2). Tento pavilon nechal původně vybudovat třetí šógun z rodu Ašikaga, Jošimicu (týž, jenž sehrál obrovskou roli v rozvoji divadla *nó*, když převzal patronát nad Zeamiho školou); po jeho smrti se pavilon stal zenovým klášteřem. V červenci 1950 Zlatý pavilon vyhořel, když ho úmyslně zapálil dvaadvacetiletý psychicky nemocný novic (tato událost se stala inspirací pro stejnojmenný román Jukia Mišimy z roku 1956),³⁹ a byl znovu postaven v roce 1955. V roce 1987 pak ekonomická situace Japonska umožnila pokrýt stěny pavilonu vrstvou zlata – výsledek byl ohromující, ale zcela nejaponský. Kjóťští starousedlíci si prý tehdy stěžovali, že potrvá dlouhou dobu, než budova opět získá vzhled respektující koncept *sabi*, aby na ni vůbec mělo smysl znovu pohlédnout (Parkes 2011).

Koncept *wabi-sabi* je estetickým oceněním pomíjivosti života, ale i přijetím nevyhnutelného. Je to stav mysli sdělitelný skrze poezii, neboť poezie sama vede k citovému vyjádření a k silným, rezonujícím představám, které se zdají být ‘větší’ než úzký rámec použitých slov (Koren 1994: 54). Smutné a zároveň krásné pocity *wabi-sabi* mohou přitom vyvolat i některé běžné zvuky, třeba křik racků nebo krákání vran, bezútesný tón mlhových rohů nebo houkání sanitek odrážející se mezi vysokými městskými budovami (tamtéž: 57).

Estetické ideály *wabi* a *sabi* lze společně označit jako komplexní estetický systém, který poskytuje ucelený pohled na samotný charakter existence. Dalo by se říci, že mají pro Japonce zhruba stejný význam jako má pro Západ řecký ideál krásy (Koren 1994: 21). *Wabi* i *sabi* vycházejí z metafyzického základu – věci buď přecházejí v ‘nicotu’, nebo se z ní rodí; mají duchovní rozměr – pravda vychází z pozorování přírody, krása může vzniknout z ošklivosti, ‘velikost’ spočívá v nenápadných a přehlédnutelných

39 Mišimův *Zlatý pavilon* vyšel česky v roce 1998 v nakladatelství Brody.

detailech; vyjadřují stav mysli – přijetí nevyhnutelného, uznání kosmického pořádku; obsahují morální poučky – zbavit se postradatelného, zaměřit se na vnitřní podstatu –, ale i materiální hodnoty – nepravidelnost, skromnost, prostota, šerosvit, jednoduchost (tamtéž: 40–41).

„Bez peněz, bez věcí

a bez zubů

docela sám“

(Taneda Santóka in *Pár much a já* 1996: 121)

1.3 *Júgen*: krása skrytá pod povrchem

Podle tradiční japonské estetiky spočívá hlavní hodnota umění v tom, že činí viditelnými na pohled neviditelné taje přírody, člověka i života (Boháčková / Winkelhöferová 1987: 141). Právě s touto představou souvisí i estetický koncept *júgen*, který – velmi zjednodušeně řečeno – vyjadřuje krásu skrytou v nitru věcí. Ve skutečnosti *júgen* nelze postihnout slovy, je jakýmsi ‘prázdným místem’ (či opět spíše ‘meziprostorem’), které podněcuje vnímatelovu fantazii. *Júgen* vychází z pojetí všeobecné harmonie v kultu *šintó* – v tomto pojetí spolu vždy souvisí vzhled, účel, vztah k člověku a k přírodě – a vztahuje se k zásadní složce umění, totiž k té, která se skrývá pod vnějším povrchem a působí⁴⁰ jakoby zevnitř svou křehkostí a hloubkou. „*Júgen* není jen krása vzhledu, ale i ducha; je to vnitřní krása, která se projevuje navenek“ (Ueda 1995: 182), „vědomí neviděného hlubokého významu“ (Johnson 2003: 160), „obsažný náznak“ (Kalvodová / Novák 1975: 8).

O Japoncích se často říká, že milují čistotu a v kultu *šintó* je ‘čistota’ jednou z nejdůležitějších hodnot. V souvislosti s konceptem

⁴⁰ Jde ovšem o působení na smysly, včetně apelu na vnitřně hmatové vnímání (srov. Vostrý 2010a: 9).

júgen je však třeba zmínit, co pojem ‘čistota’ v Japonsku znamená. Je zde totiž vyjádřena různými prvky – jako je například časté koupání, každodenní úklid, očistné rituály, vymítání zlých duchů, zdrženlivost či úhlednost –, které všechny působí na smysly a na prosté, nekomplikované cítění. Nejde o ‘čistotu’ v nějakém metafyzickém či náboženském slova smyslu, vycházející z vědomí hříchu. Japonci oceňují spíše smyslovou a estetickou vytríbenost nežli duchovní či náboženskou ušlechtilost (Nakamura 1964: 557).⁴¹

Estetický koncept *júgen* navazuje na koncept *mono no aware*. Je to složenina dvou znaků, v níž první znak, *jú*, znamená ‘zšeřelý’, ‘tmavý’, ‘skrytý’, a druhý znak, *gen*, znamená ‘tmavý’, ‘černý’. Celá složenina *júgen* má význam ‘hloubka’, ‘tajemství’, ‘mysterióznost’. Pojem *júgen* se vyskytuje již v čínských buddhistických spisech a dokumentech z doby dynastie Tchang (618–907); v nich ovšem nesouvisí s estetikou a nese význam ‘hluboký’ jako protipól ‘povrchního’ či ‘banálního’ (Hilská 1980: 75), teprve později získává význam ‘věci ležící příliš hluboko, aby mohla být spatřena či pochopena’ (Boháčková / Winkelhöferová 1987: 141). V Japonsku poprvé použil výraz *júgen* ještě v jeho původním smyslu buddhistický mnich Saičó (posmrtným jménem Dengjó daiši, 767–822) a od buddhistického přístupu se příliš neliší ani použití tohoto konceptu v první císařské antologii básní *Kokinšú*. V čistě estetickém smyslu použil koncept *júgen* poprvé básník Mibu no Tadamine (tvořil asi 898–920), avšak až Fudžiwara Šunzei (1114–1204)⁴² formuloval *júgen* coby nejvyšší ideál poetického vyjádření: mysteriózní, nadskutečnou, ale zároveň nejasnou krásu, hlubinu skrytou pod klidným povrchem (Tsubaki 1971: 58).

Koncept *júgen* však nacházíme již v *Příběhu prince Gendžiho* z počátku 11. století, kde je reprezentován záměrnou mnohoznačností textu. O povaze této mnohoznačnosti píše i Karel Fiala, překladatel

41 Ovčinnikov (1972: 30) hovoří v souvislosti s Japonskem o ‘estetice místo náboženství’.

42 Též známý jako Fudžiwara Tošinari.

tohoto nejvýznamnějšího prozaického díla období Heian do češtiny:

„Jména osob v *Příběhu prince Gendžiho* jsou často odvozena od obsahu básní v jednotlivých kapitolách nebo od dvorských hodností. V průběhu života hrdinů, zejména těch úspěšnějších a významných, se jednotlivé hodnosti nepřetržitě mění.⁴³ [...]

Volné řetězení jednotlivých částí příběhů, soustředěné kolem tematiky jednotlivých básní, je spojeno s přirozenou vnitřní variací příběhu a postav. Jednotlivé básně, založené na rozsáhlé polyfonii, mohou být interpretovány různými způsoby, a rovněž tak názvy kapitol, které jsou od nich odvozeny. [...] V případě kapitol *Uki fune* a *Jume no ukihaši* jsem volil překlad *Bludná loďka* a *Bludný most snů*, abych vyjádřil přítomnost téhož mystického prvku *uki-*, naznačujícího rovněž význam ‘smutný’, ‘prchavý’, ‘bolestný’. [...]

[Slovo *ukihaši* může mít] význam ‘uplývající most od snu ke snu’ či ‘most mezi dvěma sny’, naznačující snovou povahu všeho, co se v tomto pomíjivém světě zdá být krásné a smysluplné“ (Fiala in *Příběh prince Gendžiho* 4/2008: 476–477).

Koncept *júgen* najdeme také v poezii mnicha Saigjóa (1118–1190), kde se projevuje v dikci, stylu i v duchu básní. Saigjó však byl ovlivněný i uměním zenového buddhismu (zejména tušovým malířstvím) a v jeho básních se prostota a jednoduchost snoubí s vnímavostí vůči konkrétnímu detailu, který zároveň vypovídá o hlubokém citovém vztahu k přírodě (Hilská 1980: 75).

„I srdce bezcitného člověka

hluboké dojetí

zachvátí,

když sluky stojí na bažinách

v podzimním večerním soumraku.“

(Saigjó in Hilská 1980: 75)

Důvodem, proč lze koncept *júgen* jen těžko uchopit, je bezpochyby i skutečnost, že se postupem času vyvíjel. Koncem období Heian se pojem *júgen* začal používat jako technický termín k posuzování poezie *waka*, v téže době se však stal oblíbeným i v každodenním životě – sloužil k pochvale něčeho pěkného, elegantního či vkusného. Fudžiwara Šunzei jej navíc ztotožnil s dalším heianským básnickým principem, *jodžó* (Tsubaki 1971: 58–59), který bývá nejčastěji definován jako ‘cit navíc’ a vyjadřuje požadavek, aby báseň

43 Více o problematice vlastních jmen, související s konceptem *kotodama*, viz kapitolu 5. 1.

obsahovala i jiné významy, než jsou ty, které vyjadřují slova v ní použitá (Keene 1969: 295). Estetický koncept *jodžó* se společně s konceptem *aware* poprvé objevuje již v nejstarší japonské poezii, dohromady s konceptem *júgen* se pak všechny tři stávají obecným vyjádřením pro ‘ducha’ období Heian i následujícího období Kamakura (Marra 1999: 9).

Fudžiwara Šunzei chápe *júgen* jako ‘pokojnou osamělost’, která však obsahuje odstín mnohem jemnějšího citu, než toto slovní spojení může samo o sobě vyjádřit. V Šunzeiových básních získává *júgen* nádech melancholie, která je patrná i v jeho nejslavnější *tance* (Tsubaki 1971: 58):

„Blíží se večer,
podzimní vítr po polích
mým tělem proniká,
volání opuštěné křepelky
ve vesnici Fukakusa.“

(Šunzei in Hilská 1980: 76)

Estetický koncept *júgen* souvisí často s podzimem, jeho vyjádřením mohou být mlhy, spadané listí či soumrak. Krása takových scenerií je ovšem také obsahem konceptu *sabi*, definice pojmu *júgen* proto zdůrazňují prvek ‘tajemnosti’ a ‘nedefinovatelnosti’. Óniši Jošinori (1888–1959) přitom vyjmenovává dokonce sedm součástí konceptu *júgen*: (1) skryté, postrádající jasnou podobu, jako by něco uvnitř bylo uzavřené samo v sobě; (2) šero, jemný opar, nezřetelnost, ale zároveň jemnost, umírněnost, měkkost; (3) ticho, ale zároveň náznak pocitu krásy, například z bezbarvé tiché oblohy za podzimního večera; (4) hloubka či pocit hloubky a vzdálenosti; (5) úplnost či celistvost; (6) tajemné a nadpřirozené, nikoli jen v náboženském či filozofickém smyslu, ale i na úrovni estetického vnímání zaměřeného emocionálně;

(7) nevysvětlitelné, ne-racionální, prchavé (Óniši in Heisig 2011: 1216–1219).

Júgen souvisí s hloubkou života, který žijeme. Kamo no Čómei tento koncept chápe jako podtóny, jež nejsou obsaženy v samotných slovech, či jako atmosféru vznikající nad samotnou kompozicí básně. Na přelomu 12. a 13. století Čómei definuje *júgen* jako ‘cit nevyjádřený slovy’ či ‘vizi neviděnou v tvaru’ (Boháčková / Winkelhöferová 1987: 141). *Júgen* je podle Čómeie dosažitelný jen tehdy, jsou-li zasaženy hlubiny citů, aniž by tyto city byly přímo vyjádřeny, pokud neviděný svět prostupuje atmosféru básně, je-li prosté a obyčejné použito k vyjádření elegantního (Kamo no Čómei in Tsubaki 1971: 58).

„Světlušky v trávě se míhají jako ohně rybářů na dalekém ostrově Maki, déšť za úsvitu se někdy podobá bouři dující do listí stromů. [...] Někdy také rozhrabu uhlíky pokryté popelem a za společníka stařecké nespavosti mám oheň. Zdejší hory nejsou hrozné ani při pronikavém houkání sovy, je vždycky na co se dívat a jejich půvaby jsou nevyčerpatelné. A nadto ovšem pro toho, kdo se hluboce zamýšlí a zná věci do hloubky, by ani to ještě zdaleka nebylo všechno“⁴⁴ (Kamo no Čómei in *Zápisky z volných chvil* 1984: 212).

Tajuplný nádech vnesl do konceptu *júgen* zenový mnich Šótecu (1381–1459), který spatřoval básnický ideál v osmé císařské antologii básní *Šinkokinšú* (*Nová sbírka staré a nové poezie*) z roku 1205 a *júgen* chápal jako nesmírně hluboký prožitek obsahující jemné odstíny nekonečné krásy (Tsubaki 1971: 58). Mluvil o něm jako o určité překážce, která zabraňuje přímému vnímání:

„*Júgen* je pocit, který se nedá popsat slovy. Styl *júgen* může být vyjádřen v náladě při pohledu na měsíc zahalený průzračným mrakem nebo na podzimní mlhu, v níž prosvítá záplava rudě zbarveného listí hor. Když se někdo zeptá, kde v tomto pohledu je *júgen*, nikdo to nemůže říci a nepřekvapuje, že člověk, který nemůže pochopit tuto pravdu, dá pravděpodobně přednost pohledu na dokonale jasnou bezmračnou oblohu. Je zcela nemožné vysvětlit, v čem spočívá podivuhodná krása *júgen*“ (Šótecu in Hilská 1980: 76).

Básník Nidžó Jošimoto (1320–1388)⁴⁵ koncept *júgen* spolu s dalšími estetickými koncepty tradiční poezie *waka* vnáší i do řazené básně *renga*, která se v Japonsku stává hlavní formou poezie v době od 14. do 16. století, jeho *júgen* by se však dal charakterizovat spíše jako

44 Překlad Miroslav Novák.

45 Má se za to, že Nidžó Jošimoto byl blízkým přítelem Zeamiho; Zeami od tohoto básníka pravděpodobně estetický koncept *júgen* převzal (Lim 2004: 114).

‘cesta elegance’, neboť klid a tichá osamělost charakterizující poezii *waka* z tohoto pojetí vymizela. Naopak zenový mnich a básník Šinkei (1406–1475), který se nejprve učil poezii *waka* od Šótecua a poté si vypracoval svůj vlastní styl v řazené básni *renga*, chápal *júgen* jako vytríbenou krásu, již lze ocenit pouze srdcem. Doporučoval zaměřit se na nenápadné jevy, jako jsou bílé okvětní lístky slivoně rozkvétající mezi bambusy či měsíc probleskující mezi mraky. Jeho pojetí krásy proniká i do říše chladu a mrazivé osamělosti – nic podle něj není přitažlivější než led (Tsubaki 1971: 60).⁴⁶

Takřka k dokonalosti ovšem propracoval koncept *júgen* Zeami Motokijo, slavný mistr divadla *nó*, jehož otec Kan’ami (1333–1386) udělal první velký krok ke zdokonalení této specifické divadelní formy (srov. Kascha 2005: 3), označované za jeho časů *sarugaku nó*: Kan’ami integroval do dotud převažujícího stylu ‘malých (stručných) písní’ rytmický hudební styl *kusemai*,⁴⁷ čímž se jeho styl *sarugaku nó* výrazně odlišil od ostatních tehdejších hereckých skupin. Kan’amiho divadlo prý přitahovalo široké vrstvy diváků, ale jeho původce se uměl přizpůsobit také vkusu aristokratického publika, když do původního lidového, realistického stylu nechal proniknout tajemnou krásu *júgen*.⁴⁸ Pro Zeamiho se pak *júgen* stal už základem, z něhož se odvíjí vše ostatní.⁴⁹

46 Srov. Zeamiho traktát *Devět stupňů* (Zeami 2003b), viz Přílohu 3.

47 Tance s písněmi za doprovodu bubínku.

48 Viz též kapitolu 6. 1 věnovanou estetickým východiskům divadla *nó*.

49 To jistě souvisí i s tím, že ve svém raném mládí přišel Zeami v chrámu Kófukudži v Naře do úzkého kontaktu s buddhistickou školou Hossó, která se intenzivně zabývala hlubinně psychologickými koncepty mahájánského buddhismu (vliv této školy je možné ostatně vystopovat už v některých hrách Kan’amiho). Aniž by bylo třeba přeceňovat intelektuální chápavost dítěte mezi pátým a jedenáctým rokem, je jistě možné konstatovat, že chápání na nekognitivní úrovni muselo mít na další lidský a umělecký vývoj Zeamiho zásadní vliv. Mniši z chrámu Kófukudži se totiž buddhistickou hlubinnou psychologií nezabývali jen teoreticky, nýbrž praktikovali pětistupňovou metodou meditace, zaměřenou na neutralizaci bolestných vlivů z nevědomých vrstev psychiky. Nejvyšší a konečný cíl těchto meditačních cvičení bylo dosažení vývojově vyššího stadia vnitřní svobody a probuzení. Když jedenáctiletého Júsakiho Saburóa Motokija povolal šógun Jošimicu, od něhož dostal herec také své umělecké jméno Zeami, na šogunátní dvůr, žil budoucí mistr divadla *nó*, než se v jedenadvaceti letech ujal dědictví svého náhle zemřelého otce, v atmosféře zenového buddhismu. Jeho vzorem se pak čím dál víc stával Dóami, vůdce jiné skupiny divadla *sarugaku nó*, s nímž byl Kan’ami spojený jakousi přátelskou rivalitou. Také šógunův chránělec Dóami velmi usiloval o uplatnění principu *júgen*, aby ve své divadelní praxi vyhověl filozoficko-estetickým a duchovním aspiracím dvorské společnosti.

Zpočátku sice Zeami považoval tento koncept zejména za vyjádření ‘krásy jemného půvabu’ a spojoval jej s dalšími estetickými kategoriemi divadla *nó*, konkrétně s ‘nápodobou’ či přesněji ‘představováním rolí’ (*monomane*) a s ‘květem’ (*hana*),⁵⁰ později si však začal uvědomovat potenciál krásy v něm obsažené a vytvořil si svou vlastní filozofii, jejímž základem se stal koncept *júgen* ve výrazně širším slova smyslu. Krása konceptu *júgen* se v jeho pojetí změnila v krásu prchavou, nezřetelnou, která proniká ven bez ohledu na vědomé konání herce, v krásu, která stojí nad všemi smysly a lze ji zaznamenat, pouze je-li herec skutečným mistrem. Je velmi obtížné najít na Západě paralelu k Zeamiho konceptu *júgen*, tento koncept je však bezesporu základem divadla *nó* – bez něj by umění *nó* vůbec nemohlo vzniknout (Tsubaki 1971: 56).

„V divadle *nó* je ‘tajuplnost’ a ‘skrytá krása’ součástí dramatického záměru a projevuje se v textu her i v jeho jevištním ztvárnění. Tajemnou krásu ukrytou pod maskou a oděnou ve skvostném kostýmu musí herec divadla *nó* uměřeným, ale výmluvným gestem poodhalit“ (Švarcová 2005a: 187).

Je zřejmé, že Zeami byl silně ovlivněný učením zenového buddhismu, koncept *júgen*, který se v jeho traktátech opakovaně objevuje, se však často dává také do souvislosti s taoismem. Jako výraz japonského kosmologického panestetismu má co dělat se světlem ve tmě, se světlem, které nemůže tma pohltnout a které je z kosmického hlediska synonymem životní energie: krása je z tohoto hlediska výsledkem projevené životní síly.⁵¹ Napětí životních sil, tedy světlo (*jang*) uprostřed pasivního světa, tedy tmy (*jin*), může být provázeno zjevováním krásy (*júgen*). V samotném tomto procesu je cosi tajemného, iracionálního, je to mystérium kosmických sil, a proto značí *júgen* skrytou, tajnou krásu. Můžeme tedy snad říci, že *júgen* je

Zeamiho úsilí spojit meditační praxi a herectví *nó* se vyplnilo později, když ve svých šedesáti letech (kolem r. 1423) přijal mnišské svěcení, a tak získal přístup k hlubším úrovním meditace. Jeho spisy napsané v této a pozdější době jsou svědectvím osobní zkušenosti rozšířeného, nekaždodenního vědomí a poskytují hercům *nó* rukověť k působení na psychofyzickou strukturu vlastní i diváků (srov. Kascha 2005: 3–4).

50 Více o těchto i dalších estetických kategoriích divadla *nó* viz 6. kapitolu.

51 Energií coby základu prožívání a energií jevištního prostoru se šířeji věnuje 5. a 6. kapitola.

krása, která je obsažena v nitru věcí a může být probuzena uměleckými prostředky (srov. Brandon in Ortolani / Leiter 1998: 105).

Někdy se mluví o takové kráse, která emanuje ze zjevů poněkud neobvyklých, hraničících s božským, o tajemství nevyjádřitelném slovy, ale jasně rozeznatelném z podivného stavu napětí či neklidu. Proto bývá koncept *júgen* ztotožňován s krásou symbolu, přeludu: jde o to, co přesahuje slova a jako takové se může dávat i do spojitosti s postupy, jak náznakem a křehkým znejasněním vyvolat v divákovi dlouho doznívající zážitek. Zeami užívá tento pojem dosti široce, a raději nespecificky:⁵² obecně jako kategorii hodnoty představení – představení musí být krásné, ale jeho krása musí být vyvolaná pomocí vyjevování něčeho nevšedního (Rodowicz 2000: 51–52). V tomto duchu pak verše, hudba a zpěv ‘odemykají uši’ diváků a jevištní hra a tanec ‘otevívají oči’, skrytá krása postavy se stává zjevnou pro všechny a vyvolává u publika ‘spoluprožitek’. V divadle *nó* jde přitom o zvláštní druh prožívání – soucit, strach či nadšení se rozpouštějí v jakési vyšší emoci, v prožívání krásy.

Zeami píše, že základní podmínkou vzniku *júgen* je ‘lahodnost’, ‘měkkost’, ‘harmonie’, ‘vyčištění’ a ‘zvládnutí’. Velkou váhu přitom přikládá osvojení vznešeného, noblesního chování, čímž směřuje pravděpodobně k uplatňování takového stylu hry, který by byl přijatelný v kruzích nejvzdělanějších a nejnáročnějších diváků, obeznámených s dvorskou kulturou a ceremoniálem. Pokud mělo v rámci napodobování (*monomane*) chování hrdinů dramatu (dvorních dam, dvořanů, básníků) připadat urozeným lidem věrohodné, chování herce nesmělo prozrazovat jeho plebejský původ (Rodowicz 2000: 52). Znamená-li *monomane* především napodobení vnějších jevů,

52 Ostatně nespecifické používání pojmů je pro myšlení, z něhož vyrůstají Zeamiho traktáty (a které je spjaté jak se zenovým buddhismem, tak s taoismem), příznačné. V případě Zeamiho traktátů jde navíc o ‘tajné učení’, které není bez takového mnohoznačného vyjadřování myslitelné.

vztahuje se *júgen* k proniknutí pod povrch věcí, do jejich skryté podstaty. Zeami užívá slovo *júgen* v souvislosti s mnoha komponenty *nó*. *Júgen* se nachází v podtextu básnického jazyka, v náznakovosti a graciéznosti herecké složky, v eleganci hudby, v nadnesené atmosféře celého představení. V herectví je *júgen* nejvyšší metou, dokonalostí a mistrnou krásou, vyzařující jen ze zralého projevu (srov. Ortolani 1990: 114).

Herec v divadle *nó* musí *júgen* chápat jako nejdůležitější aspekt svého umění a snažit se, aby si jej dokonale osvojil. Měl by si uvědomit, že jeho vystoupení obsahuje *júgen*, jen pokud jsou všechny formy vyjádření ‘krásné’. Pokud se při představení *júgen* objeví, je to okamžitě zřejmé. Je to jedna z věcí, které diváci tak obdivují. Lze snad říci, že podstatou principu *júgen* je pravdivá krása a jemnost, k níž přispívá klid a elegance vlastního vystoupení.⁵³ Tím, že Zeami původně odvodil význam konceptu *júgen* z konceptu *jodžó* (‘cit navíc’), aby v divadle *nó* dosáhl ‘krásy jemného půvabu’, vytvořil zároveň základ chápání konceptu *sabi*, který později ve svých filozofujících *haiku* plně rozpracoval Macuo Bašó (Tsubaki 1971: 56) – koncepty *júgen* a *sabi* je však někdy velmi obtížné od sebe oddělit a objevují se i názory, že koncept *sabi* se během svého formování mohl také označovat jako *júgen* (tamtéž: 60).

Hereckého projevu, v němž je obsažen *júgen*, mohou dosáhnout jen největší mistři po desetiletích zasvěceného cvičení. Zeami sám vystihuje koncept *júgen* ve formulaci nejvyššího stupně hereckého umění, ‘Stylu Květu tajemství’ (*mjókafi*), v traktátu *Devět stupňů* (*Kjúi*):

„V zemi Sillské slunce svítí jasně i za hluboké noci“

To, co nazýváme ‘tajemstvím’, nelze vystihnout slovy. Tajemství se nachází za hranicí činnosti našeho vědomí. ‘Slunce, jež svítí jasně i za hluboké noci’ – copak lze takový obraz popsat slovy? Co vyjadřuje?

V našem umění je dosažení tohoto Stylu spojeno s odolností vůči všem

53 Více o nejvyšším umění v divadle *nó* viz 6. kapitolu.

pochvalám a s proniknutím do stavu mimo vědomí, do umění, které leží mimo všechny stupně. To představuje Styl Květu tajemství“⁵⁴ (Zeami 2005b: 58).⁵⁵

Ačkoliv v Zeamiho pojetí *júgen* pravděpodobně dosáhl svého vrcholu, můžeme tento koncept překvapivě najít i v současném umění, zejména ve filmu. Antonín Líman píše:

„Když se vrátíte dokonce k ještě starší literatuře, k Bašóovi a jiným básníkům *haiku* nebo k výrazivu her *nó*, zjistíte, že vždycky vycházejí z hutného, maximálně koncentrovaného obrazu. V tom už starší japonská literatura předjímá některé moderní kinematografické vlastnosti, které se potom snadno propůjčují k adaptaci. [...] Sergej Ejzenštejn napsal ve 20. letech [20. století] po návštěvě Japonska velice zajímavý esej, který nazval ‘Kinematografický princip a ideogram’. Projevil se jako bystrý pozorovatel, když na adresu Japonců napsal: ‘Dávno předtím, než jste objevili moderní film, už jste ve svém umění měli kinematografické principy.’ [...] V *haiku* v kontrastu dramaticky odlišných obrazů či v samotném znakovém písmu, kde se skládají jednodušší znaky, aby vytvořily složitější koncept, je už vlastně princip montáže zakotven. [...]

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 [...] 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“ (Líman 2008a: 56–57).

Dobrým příkladem moderního ztvárnění konceptu *júgen* se zdá být například film Akiry Kurosawy *Žít (Ikiru)* z roku 1952. Hlavním hrdinou je zde bezvýznamný úředník Watanabe, kterého jeho lékařská diagnóza – dozví se, že má rakovinu žaludku a zbývá mu jen půlrok života – paradoxně přivede k životu: rozhodne se opustit jednotvárnou práci, z níž si dosud nevzal ani den dovolené, a přes nesnadný boj s úřady si splní sen, když vybuduje dětské hřiště. *Júgen* je zřetelně přítomný ve scéně, kdy Watanabe v posledních okamžicích svého života sedí na houpačce, láskyplně a zároveň smířeně hledí na parčík, který vybudoval, a začne si prozpěvovat, zatímco z nebe se tiše a jakoby nesměle snáší sníh (obr. 3).

Smrt Watanabeho je vskutku poetická a má úzkou souvislost s konceptem ‘krásné smrti’ (*ucukušiku šinu*), který je součástí japonské kultury. Život a smrt zde nestojí proti sobě, realitu smrti si je totiž třeba jasně uvědomit a nikoli ji vytěšňovat (Líman 2012: 61).⁵⁶

„POLICISTA: Ale on vypadal tak ... šťastně. Jak bych to řekl? A zpíval si ... V jeho hlase bylo něco, co ... no zkrátka, co mě dojívalo.

54 Překlad Petr Holý.

55 Překlad celého Zeamiho traktátu *Devět stupňů (Kjúi)* viz Přílohu 3.

56 Více o vztahu mezi mrtvými a živými viz následující kapitola.

Střih na park. Vpovzdálí, za šplhacími tyčemi, sedí Watanabe na houpačce. Sněží. Watanabe si prozpěvuje. Kamera panorámuje podél šplhacích tyčí a přibližuje se k Watanabovi“⁵⁷ (Kurosawa 1967: 201).

Antonín Líman tvrdí, že velké japonské filmy hledají hlubší zkušenost, a definuje tuto zkušenost jako *satori*, což je v buddhistické terminologii výraz pro ‘probuzení’. Film *Žít* přitom podle něj

„obsahuje [...] iluminativní dimenzi, moment prozření. Kurosawa pocházel ze samurajské rodiny a *Ikiru* je vlastně film o vrcholných samurajských hodnotách, o statečnosti tváří v tvář zániku, o smysluplné, krásné smrti, což je v japonské kultuře důležitá představa“ (Líman 2008a: 57).

57 Překlad Ljubomír Oliva. Jde o verzi scénáře, kterou vytvořil Donald Richie podle technického scénáře a výsledné podoby filmu (Oliva 1967: 181).

2. Obřad a scénování

Japonsko bylo v historii ovlivněno množstvím náboženských tradic. Tyto tradice přitom pronikly i do mnoha ‘světských’ oblastí a není možné je přesně vymezit, neboť v Japonsku nějaká jasná hranice mezi ‘světským’ a ‘duchovním’ neexistuje. V západních jazycích se od sebe odlišuje ‘magické’, ‘vědecké’ i ‘náboženské’, avšak v japonském kulturním kontextu takovéto dělení možné není. Zůstává proto otázkou, co všechno lze zahrnout pod pojem ‘náboženství’; některé záležitosti, které v Japonsku evidentně do ‘náboženské sféry’ patří, se totiž západnímu člověku zpravidla takto nejeví – například onemocnění či jiná rána osudu. Pravdou ovšem zůstává, že jisté známky ‘posvátnosti’ vykazuje celá japonská kultura a dokonce i samotná japonština (srov. Nakamura 1964: 103–104).

Ne zcela jednoznačný je v Japonsku také problém víry. Nakamura (1964: 104) tvrdí, že mnozí Japonci na přímou otázku často odpovědí, že jsou bez vyznání, případně že se obracejí k bohu, jen když něco potřebují, přesto však že lze tytéž lidi v běžném životě pozorovat při mnoha ‘náboženských’ aktivitách. Statistiky z roku 1990 přitom uvádějí, že se ke kultu *šintó*, k buddhismu, ke křesťanství a k dalším náboženským směrům hlásí dohromady takřka 218,5 milionu věřících, což je ovšem téměř dvojnásobek počtu obyvatel Japonska (Kraemerová 2005: 112). Tyto nesrovnalosti plynou evidentně z odlišného chápání samotného pojmu ‘náboženství’. Pokud je totiž ‘náboženství’ něčím, co stojí někde mimo záležitosti obyčejného života, lze snad mluvit o ‘víře’ – to je ostatně přístup, který je západnímu člověku blízký –, když však ‘náboženské myšlenky’ pronikají do všech oblastí společnosti, jako tomu bývá v tradičních světech, není již výraz ‘víra’ zcela adekvátní, neboť v zásadě neexistuje možnost výběru.

Rituály spjaté s každodenním životem se v Japonsku týkají všech vrstev společnosti a všech věkových kategorií – bezpochyby lze

tvrdit, že všichni Japonci se v nějaké formě setkávají s rituálním chováním, které s sebou ovšem přináší řadu možností obohacení života a také notnou dávku (nespecifické) scéničnosti, již v sobě nesou už jednotlivá gesta, často odlišná od gest používaných na Západě, ve větší míře pak běžné interakce, jako je předávání navštívenek či jiných předmětů, systém úklon a podobně. Za jistý druh rituálu však lze v Japonsku považovat i běžné pracovní postupy. V tradičních řemeslech totiž není žádný prostor pro improvizaci, všechny pohyby jsou předem dané a neměnné – ostatně podobně tomu je i ve zvládnutí techniky tradičních japonských umění, jako je čajový obřad či divadlo *nó*.

„S největší pozorností bylo učeno, jak se máme uklonit ku pozdravu cizích, jak chodit a sedět. Chování při stole stalo se vědou. Pití čaje povzneseno k ceremonii a dobře vychovaný muž musil býti mistrem ve všem. [...]

Slyšel jsem poznámky Evropanů o široké naší nauce o zdvořilosti. Slyšel jsem, že zabírá mnoho místa v našich myšlenkách a že jest nesmyslem ve všem jí zadost učiniti. Přiznávám, že v etiketě naší jsou nepotřebné jemnosti, ale nevím, je-li v etiketě naší zrovna tolik nesmyslnosti jako v přehnaném napodobení stále se měnících mód na západě? Ostatně ani módu nepokládám za pouhou chuť ješitnosti, naopak považuji ji za nekonečnou snahu lidského ducha po krásnu. Tím méně pokládám obřady za triviální; jsou výsledkem dlouhého pozorování nejlepšího způsobu a nejlepší cesty k jistému cíli. Ku vykonání jisté práce jest zajisté jeden způsob nejvýhodnější. Způsob tento jest nejspokřivenější a nejpohodlnější. [...] U čajového obřadu jsou zvláštní předpisy, jak užívatí šálku, lžice nebo ubrousku. Nováčkovi se obřady ty zdají unavující. Ale brzo poznáme, že dle předepsaných pravidel se nejvíce času i práce uspoří“ (Nitobe 1904: 26–27).

Vnímání prostoru je u každého člověka výsledkem jeho subjektivního dělení prostředí na jednotlivé části. A způsob tohoto dělení zase vychází z chápání přírody, které v daném historickém období převažuje. Ve starém Japonsku vzniklo specifické vnímání prostoru pravděpodobně vlivem snahy o vizualizaci a formalizaci božstev *kami*, o nichž se Japonci domnívali, že prostupují celý vesmír. Pohyb slunce, na něž bylo pohlíženo jako na prototyp božstva *kami*, určoval prostorové a časové úseky jako den a noc či světlo a tma a Japonci pak spatřovali ‘božské’ stopy v celé přírodě. Hory, stromy i hraniční kameny se tak mohly stát (dočasným) příbytkem některého božstva (Isozaki 1979: 13).

„Jeví se Vám někdy, že v koncepci nejnepatrnější polní meze, osamělé skupiny stromů podle cesty a čehokoli v krajině vytvořeného leží nějaký hlubší význam, někdy symbolický

a jindy náboženský, někdy tradiční a jindy básnický, jež mohli byste plně pochopiti jen tehdy, kdybyste dovedli čísti tisíce ideografů, znali tisíce básnických příměřů a mohli vniknouti do vnitřní spojitosti tisíce pověr a zvyků a přísloví. [...] Nikde na světě není krajiny umělečtěji stylizované, ani bohatší na osobité detaily, ani sladnější v jednotném vkusu, jenž začíná míti hodnotu až rituální a přece dovede vycházeti ze skutečného každodenního života a naopak zase jej ovlivňovati, sobě přizpůsobovati, s ním se slévati v něco jednolitého, sourodého, posvěceného. [...]

V evropském prostředí nikdy nenaleznete perníkovou chaloupku, nýbrž leda jenom něco, co vám ji živě připomíná, a místní legendy vyžadují na vaší obraznosti ještě více kompromisů, chcete-li si představití jejich vyklíčení z kraje. Ale zde hranice mezi pohádkovým a skutečným nespočívá v ničem hmotném: předměty a lidé v pohádkách jsou na vlas v soulase s předměty a lidmi, které vidíte kdekoli kolem sebe, a hranice mezi pohádkovým a skutečným nalézá se pouze v míře obraznosti, kterou je nadán pozorovatel“ (Havlasa 1960: 28–29).

2. 1 Základní myšlenková východiska a kontext japonské tradiční scénické kultury

V době od 13. do 16. století vznikají v Japonsku nové scénické formy, jako je čajový obřad či divadlo *nó*. Jejich vznik a podobu nelze pochopit bez základního povědomí o myšlenkových východiscích celé japonské kultury.

Před vstupem do historického období na počátku 8. století bylo Japonsko zemí, jejíž obyvatelé věřili, že svět je naplněný ‘duchovní mocí’ (*tama*), která vzbuzuje úctu. A pokud místo výskytu takové ‘duchovní moci’ bylo zřejmé – nacházela se například v nějakém konkrétním přírodním objektu či ve výjimečném člověku –, bylo na tuto sílu pohlíženo jako na božstvo (*kami*) a dostalo se jí uctivého zacházení, a to jak v rituálech, tak i v umění a architektuře (Heisig 2011: 5).

„*Kami* jsou především nebeská a pozemská božstva a duchové uctívání ve svatyních, stejně jako lidské bytosti, zvířata a hmyz, rostliny a stromy, oceány a hory, které mají výjimečnou sílu a vyžadují si respekt. Mezi *kami* patří nejen tajemné bytosti, které jsou vznešené a dobré, ale také zlí duchové, kteří něčím vynikají a zaslouží si úctu“ (Motoori in Matsumae 2008: 318).

V 6. a 7. století se do Japonska začaly z kontinentu přes Korejský poloostrov dostávat čínské texty a Japonci převzali čínštinu coby jazyk vzdělanců – ti studovali zejména základní texty konfuciánské tradice. Přibližně v téže době pronikl do Japonska z Číny i buddhismus, který Japonce přitahoval svou kulturní a rituální

složkou. Přistěhovalci z Číny a Koreje představili Japoncům buddhistické zpěvy, architekturu, obřady, sochy i malby – to vše japonské dvorské aristokracii učarovalo a brzy vzbudilo i její zájem o čínské buddhistické texty. Před koncem 7. století se intelektuální kultura v aristokratických kruzích rozšířila natolik, že mohla vzniknout první ‘ústava’: *Charta o 17 člancích (Džúšičidžó kenpó)* prince Šótokua. Ačkoliv je dnes samotná existence prince Šótokua zpochybňována, text první ‘ústavy’, vycházející z tradic konfucianismu, je bez ohledu na jeho autorství rozhodně pozoruhodný. Je to bezesporu text vzniklý v Japonsku, který předepisuje dvořanům, jak se chovat, aby byla zachována ‘harmonie’ (Heisig 2011: 5–6).

„Vezměte si harmonii za nejvyšší hodnotu a spolupráci za to, co je nejvíce ceněno. Všichni lidé jsou bojovní a skutečně jen málo jich je snášenlivých. Z tohoto důvodu se někteří proviní vůči pánovi či vůči otci a někteří bezohledně činí zlo sousedním vesničanům. Ale když ti nahoře jsou v harmonii a ti dole žijí spolu v souladu, a když v denním rozhodování vítězí vzájemná shoda, pak jsou všechny záležitosti bez výjimky správně a účinně vyřešeny“ (1. článek *Charty o 17 člancích* in Heisig 2011: 36).

Během prvního historického období Nara (710–794) si obyvatelé japonských ostrovů poprvé vybudovali stálé hlavní město a Japonsko se stalo centralizovaným státem podle čínského vzoru. Šíření buddhismu navíc probíhalo bez nutnosti potlačování místního kultu *šintó*, tyto dva systémy se naopak postupně propojily. Božstva *kami* začala být chápána jako ochránci nové víry a uvnitř chrámových okrsků jim byly stavěny svatyně, zejména na ochranu proti přírodním pohromám, a vedle toho buddhističtí mniši, kteří se domnívali, že *kami* potřebují duchovní poučení, často zakládali chrámy i v blízkosti posvátných míst kultu *šintó* (Winkelhöferová / Löwensteinová 2006: 9). K atraktivitě buddhismu v té době přispívala zejména jednotlivá umění, která se k buddhismu vztahovala – vzhledem k jazykové odlišnosti byla totiž oblast umění pro Japonce pravděpodobně přístupnější než čínské filozofické či náboženské představy. Zvládnutí jednotlivých druhů čínského umění znamenalo navíc pro Japonsko

také významný technologický pokrok, zejména v oblasti architektury, stavby mostů či odlévání bronzu (Reischauer 2000: 24). Z Číny pronikly do Japonska i další tradice, například magie, věštění či astrologie, a důležitou oporou císařské vlády se staly též první historické záznamy: kroniky *Kodžiki* (*Záznamy starých věcí*) z roku 712⁵⁸ a *Nihonšoki* (*Japonské záznamy*) z roku 720 (tamtéž: 28).

Kolem roku 760 vzniká ovšem i první rozsáhlá sbírka japonské poezie *Manjóšú* (i když nejstarší dochované opisy existují až z doby Heian). Jde o výběr veršů básníků 7. a 8. století, ale sbírka obsahuje i starší básně neznámých autorů, jež se do té doby tradovaly jen v ústním podání.

Čínský vliv je patrný z některých témat – asi ve stovce básní se opakuje (s jistými úpravami) například stará čínská legenda o ‘nebeských milencích’, kteří se smějí setkat jen jednou za rok (Švarcová 2005a: 211). Podle této legendy se Pasáček (hvězda Altair) setká s Nebeskou přadlenou (Vega), jež tká oblaka, zamiluje se do ní a vezme si ji za ženu. Bohyně nebes však jejich sňatku nepřeje a povolá Nebeskou přadlenu zpět na nebesa. Pasáčkovi se stýská, tak se za ní vypraví, ale bohyně svou jehlicí vytvoří na nebi Nebeskou řeku (Mléčnou dráhu). Ta bude nešťastné milence dělit a dovolí jim sejít se jen jednou do roka – podle lunárního kalendáře sedmého dne sedmého měsíce.⁵⁹

„*Pasáček už spustil loďku
a vyjel za milou –
vesla čeří vodu Nebeské řeky
a stoupají od nich mlhy.*“

58 Karel Fiala, překladatel kroniky *Kodžiki*, o níž ještě bude řeč dále v souvislosti s kultem *šintó*, se však domnívá, že kronika je nejspíš staršího data, neboť je krajně nepravděpodobné, že by v době po vytvoření úřednického státu podle čínského vzoru mohlo vzniknout dílo, jehož epizodická složka končí kolem roku 498 a v němž není ani zmínka o buddhismu. O stáří zpracované látky navíc svědčí i velmi dlouhá jména božstev, která jsou dokladem víry v ‘duši slov’ *kotodama* (Fiala in *Kodžiki* 2013: 21), viz též kapitolu 5. 1.

59 Dodnes se 7. července v Japonsku slaví svátek *tanabata*, který tento příběh připomíná.

*„Bloumám tu v mlhách,
jež stoupají nad Nebeskou řekou,
a ne a ne se dočkat –
lem kimona už bych mohla ždímat!“*

*„Ta chvíle spolu byla jak
záblesk klenotu v temnotách,
a pak hned rozchod –
máme se zase trápit celý rok?“*
(*Manjósú II/2003: 156–157*)

V rámci přejímání čínských vzorů bylo do Japonska převzato i čínské písmo, které však bylo pro zápis japonštiny zcela nevhodné.

„Čínské znaky nebyly obecně vhodné pro jiné jazyky, tím méně pro mnohoslabičnou japonštinu, pro niž je navíc typické časté ohýbání slov. Skutečnost, že se Japonci důkladně seznámili s fonetickou stránkou, přepisem a používáním čínských znaků až po jejich zavedení, lze označit za závažný historický omyl“ (Reischauer 2000: 27).

Básnická sbírka *Manjósú* používá speciální způsob zápisu, označovaný podle názvu sbírky *manjógana*, který v sobě kombinuje dvojí způsob využití čínských znaků – používá je jak sémanticky, tak i foneticky bez ohledu na jejich význam.

Ke konci 8. století se hlavní město Japonska stěhuje z Nary do Kjóta (tehdejšího Heiankjó) a nastává kulturně neobyčejně zajímavé období Heian (794–1185). Japonská společnost v hlavním městě se v té době dostává na takovou intelektuální úroveň, že čínské kulturní i náboženské tradice postupně asimilují a přetvářejí se v čistě japonský kulturní projev. V následujících staletích bude řada japonských učenců pohlížet zpět na období Heian jako na dobu rozkvětu japonské tvůrčí intelektuální činnosti. Politický systém v té době sice stejně jako buddhistické chrámové instituce vychází ještě z čínských vzorů, tehdejší myslitelé však již k dalším inovacím přistupují s daleko větším respektem vůči domácí tradici, když promyšleně oživují

i prvky původního animismu, předchozími generacemi pozapomenuté. Vedle učenců působících v buddhistických klášterech se u císařského dvora objevují dvorští intelektuálové zabývající se estetikou a tato dvě centra tehdejšího myšlení se vzájemně ovlivňují (Heisig 2011: 7).

Po úpadku čínské dynastie Tchang na konci 9. století kulturní přitažlivost Číny klesá a oficiální kontakty mezi oběma zeměmi jsou na několik staletí výrazně omezeny (Reischauer 2000: 30). V téže době vzniká v Japonsku i slabičná abeceda (*kana*) a v souvislosti s tím nastává i oživení japonské tradiční poezie *waka* (*tanka*), jejíž zápis je nyní mnohem jednodušší. V roce 905 je zkompileována již výše zmiňovaná císařská básnická antologie *Kokinšú* (*Sbírka starých a nových básní*) obsahující přes tisícovku básní, jejíž předmluva Ki no Curajukiho je dnes pokládána za jedno z prvních učených filologických pojednání psaných čistou japonštinou.

„Je-li pravda, že vrby věčně vyhánějí mladé zelené větévky, že jehličí borovic nikdy neopadá, že popínavé rostliny se bez konce šíří po slatinách, že stopy ptáků zůstanou dlouho otištěny v půdě, má také poezie věčného ducha a naše sbírka má hodnotu, jež přetrvá věky. Doufám nakonec, že lidé dovedou pochopit básnické formy i ocenit opravdovou poezii a že budou ctít staré verše tak, jako se rádi dívají na měsíc na nesmírném nebi, a že budou chválit věk, v němž vyšla tato sbírka“ (Ki no Curajuki in *Verše psané na vodu* 1970: 11).

V období Heian se začíná šířit teorie, podle níž jsou japonská božstva *kami* vtělením buddhistických božstev. Japonský buddhismus totiž patří ke směru *mahájána*, který do sebe vstřebával i jiné ideje; v tomto směru tak figurují také mnozí *buddhové* a *bódhisattvové*, což umožňuje ztotožnění původních japonských božstev s postavami z buddhistického panteonu – ve 13. století už jsou s některým z buddhistických božstev identifikována šintoistická božstva téměř všech významných svatyní (Winkelhöferová / Löwensteinová 2006: 9–11). Tato synkretická tendence je označovaná jako *hondži suidzaku* (‘původní prototyp a místní projev’) a souvisí s představou, že božstva kultu *šintó* jsou projevem původních božstev buddhistického panteonu. Božstva *kami* jsou přitom označována buddhistickými termíny a jejich uctívání se ztotožňuje s uctíváním buddhů

a bódhisattvů (Kraemerová 2005: 107).

Ačkoliv animismus stále velmi hluboce ovlivňuje japonské vnímání přírody, neexistuje zde žádný intelektuální vývoj, který by se dal označit jako typicky 'šintoistický'. Vzniká naopak těsný vztah mezi buddhismem a kultem *šintó*, který se v Japonsku udržel až do 17. či 18. století – intelektuální tradici kultu *šintó* v podstatě jako celek převzal ezoterický buddhismus, o *šintó* jako o samostatném myšlenkovém směru můžeme znovu hovořit až od 14. století (Heisig 2011: 8–9).

Již na začátku doby Heian vznikly dvě významné buddhistické školy ezoterického učení: škola Tendai (dosl. 'Základ nebes') mnicha Saičóa (posmrtným jménem Dengjó daiši) a škola Šingon (dosl. 'Pravdivé slovo') mnicha Kúkaie (posmrtným jménem Kóbó daiši). Mnich Kúkai rozvinul ve své škole Šingon učení indicko-čínského ezoterismu tím, že identifikoval buddhu Dainičiho⁶⁰ s nestvořenou, nekonečnou 'poslední realitou'. Buddha sám je základem 'probuzení', které je dáno každé živé bytosti. Pramen moudrosti je v těle člověka, proto je 'probuzení' možné 'tady a teď' a lze ho dosáhnout díky Dainičiho milosti na základě vlastního cvičení v soustředění. Spojení s buddhou Dainičim umožňují přitom i mimoslovní prostředky – ticho, gesta, barvy či formy.

Jednoduchost magických úkonů, účinných jako ochrana proti zlu i jako cesta k dosažení dobra, získala ezoterickým školám Šingon i Tendai popularitu i u císařského dvora. Jejich propracované obřady se staly důležitou součástí života dvořanů a ezoterická složka přispívala ke třibení citlivosti této společnosti. Japonskou obdobou tohoto typu buddhismu, v němž byly některé části učení uchovávány v tajnosti, je 'tajné učení' (*mikjó*); nutným prostředkem k dosažení 'probuzení' je v tomto učení provádění rozličných magických gest

⁶⁰ Jde o Buddhu Vairóčanu. Japonské alternativní jméno Dainiči v překladu znamená 'Velké slunce', tento buddha byl proto již v 8. století uveden do souvislosti s japonskou šintoistickou bohyní slunce Amaterasu.

a pronášení zařikávacích formulí s použitím *mandaly* (Boháčková / Winkelhöferová 1987: 112–114).

Heianští dvorští intelektuálové se často zabývali podobnými teoretickými i praktickými otázkami jako buddhističtí učenci, přistupovali k nim však spíše z estetického hlediska. Zajímaly je například otázky týkající se poezie: ‘Jak vznikla poezie?’, ‘Jaký je vztah mezi slovy a věcmi?’, ‘Jak lze tvořivě včlenit nové přístupy do mistrovství tradičních forem?’, ‘Jak se vztah mezi fikcí a realitou liší od vztahu mezi fakty a realitou?’ Jejich analýzy přitom nikdy nebyly zcela odděleny od náboženských úvah – objevila se například otázka, jak může estetické cítění přispět k pochopení buddhismu (Heisig 2011: 9).

„Čas plynul v nekonečných obřadech a příjemných kratochvích jako srovnávání předností květin, rostlin či škeblí nebo skládání básní při posílání číšky *sake* po miniatuře tobogánu. Důležitou roli hrály krásno a dojem: ceněn byl vhodný oděv, správné provedení obřadu, pohotový verš či přiléhavé vyjádření, prozrazující vytříbený vkus. Při panujících rozvolněných představách o manželství byla přirozenou a důležitou složkou života i milostná dobrodružství“ (Reischauer 2000: 35).

Heianská nová, čistě japonská próza je až na několik výjimek doménou žen – muži ve svých ‘závažnějších’ dílech zatím ještě raději používají čínštinu. Mezi pozoruhodná díla tohoto období patří vedle nejslavnějšího *Příběhu prince Gendžiho* (*Gendži monogatari*) dvorní dámy Murasaki Šikibu též *Důvěrné sešity* (*Makura no sóši*), v nichž paní Sei Šónagon skrze drobné příhody, trefné postřehy a emocionálně zabarvené výčty názvů zajímavých míst – u nichž navíc rozhodně stojí za povšimnutí i jejich zvuková stránka – nabízí estetický vhled do skutečného života heianské společnosti, včetně uctívání japonských božstev, pověrčivosti či víry v karmanový zákon.

„Vodopády.

Vodopád Otonaši, ‘Bezzvučný’. Vodopád Furu je zvlášť pamětihodný tím, že jej byl shlédnout sám excísař, ten, který vstoupil do mnišského stavu.

Dojalo mě, když jsem se dověděla, že vodopád Nači je

v posvátném kraji Kumano.

Vodopád Todoroki, 'Hřmící' – jak to zní hlučně, až hrozivě.

Řeky.

Řeka Asuka. Vždycky mě dojíká, když se říká, že život sám je nestálý jako její hloubky a mělčiny.

Řeka Ói. Řeka Otonaši. Řeka Nanase.

Zajímalo by mě, co všechno potají vyslechla řeka Mimito, 'bystrouchá'.

Řeka Tamahoši. Řeka Hosotani.

Řeky Icunuki a Sawada hned připomenou známé písně. Ráda bych věděla, čím se proslavila řeka Natori, 'Proslulá'. Řeka Jošino.

*Místo zvané Nebeský břeh je známé tím, že o něm básník Narihira napsal: 'Ve svátek Sedmého sedmý'⁶¹ vyžádám si tam nocleh'⁶² (Sei Šónagon in *Zápisky z volných chvil* 1984: 47).*

Asi od poloviny období Heian začíná upadat centrální vláda a do mocenských sporů postupně zasahují vojenské rody formující se v provinciích. Mezi nejsilnějšími z nich, Taira a Minamoto, se nakonec strhne boj o vojenskou nadvládu nad Japonskem. Tu získá v roce 1185 rod Minamoto, jehož vůdce Joritomo je roku 1192 jmenován prvním šógunem. Výsadní postavení císaře není zpochybněno (neboť si nikdo nedovolí vystoupit proti panovníkovi s božským původem), faktická moc se však přesouvá do Kamakury, kde Minamoto Joritomo ustavuje vojenskou vládu *bakufu* (šógunát). V souvislosti s mocenským bojem buddhistická církev posiluje a vznikají nové školy, které její učení výrazně zjednodušují. Vycházejí přitom z představy, že brzy nastane doba úpadku, kdy i buddhistické učení ztratí svou sílu.

Již koncem 10. století roste ve společnosti zájem o kult buddhy

61 Narážka na týž svátek Tanabata, o němž byla řeč výše.

62 Překlad Miroslav Novák.

Amidy.⁶³ Podle posvátných textů Amida ještě jako bódhisattva slíbil, že se nestane buddhou, dokud nebudou všichni, kteří upřímně vzývají jeho jméno, znovuzrozeni v jeho Čisté zemi, Západním ráji. Vedle složitých způsobů vzývání, kombinujících meditaci s opakováním buddhova jména, tak vzniká i mnohem jednodušší cesta ke spasení pouhým opakováním formulky ‘vzývám buddhu Amidu’ (*namu Amida bucu*), která se rychle šíří (ostatně živý extatický tanec amidistů se ještě na začátku 17. století stal inspirací i pro vznik měšťanského divadla *kabuki*). Očekává se totiž doba označovaná jako ‘konec zákona’, *mappó*, kdy už lidé nebudou moci žít podle buddhistického učení a nebudou tedy moci dosáhnout ‘probuzení’ dosud používanými praktikami. Z týchž pohnutek vznikají v době Kamakura (1185–1333) i další podobné školy, například škola Čisté země či Ničirenova škola, a v téže době se rozvíjí i zenový buddhismus, jehož filozofové se sice s myšlenkou historického ‘konce zákona’ neztotožňují, avšak souhlasí s tím, že je třeba najít nový, cílevědomý způsob cvičení. Zenový mistr Dógen (1200–1253), který přivedl do Japonska zenovou školu Sótó tak tvrdí, že jedinou cestou k ‘probuzení’ je meditace vsedě (*zazen*).

„Aniž bys v každém okamžiku očekával zítřek, musíš mít na mysli vždy jen tento den a tuto hodinu. Neboť zítřek je nejasný a nepevný a je těžké ho poznat, musíš myslet na to, abys šel cestou buddhismu ve svém dnešním žití... Musíš se soustředit na zenový výcvik, aniž bys marnil čas, a mít na mysli, že je jenom tento den a tato hodina. A potom to bude opravdu snadné. Musíš zapomenout na dobré a zlé ve své povaze, na sílu i slabost svých schopností“ (Dógen in Watts 1995: 166).

Zenový buddhismus, který v Japonsku výrazně ovlivnil kulturu a umění zejména v následujícím období šógunátu Muromači (1333–1573), nazývaného též podle vládnoucího rodu Ašikaga, nepatří k oficiálním buddhistickým školám. Je to filozofie, která si vystačí s omezeným množstvím pojmů, neboť svůj obsah ukládá do praktických pomůcek – příběhů a výroků ‘mistrů’. O pravosti svého poznání, tedy o dosažení ‘probuzení’ (*satori*) přitom rozhoduje každý sám a bezprostřední pohnutkou k němu může být cokoli. Nedá se tedy říci, že by existoval jen jeden zenový buddhismus, naopak je jich

63 Buddha Amida je japonské označení buddhy Amitábhya.

tolik, kolik je ‘mistrů’. Jde v zásadě o zkušenost získanou za určitých časoprostorových okolností, která byla v Indii označována jako *dhjána*, v Číně jako *čchan* a v Japonsku jako *zen*. Tato zkušenost se navíc týká toho nejosobnějšího, totiž konkretizace obecného modelu ‘člověk’,⁶⁴ která je zcela neopakovatelná (Novák 1965: 168).

V Číně byla v době od 6. do 12. století vytvořena tradice *zenu*, která se projevuje i v umění, zejména v poezii a v malířství. Ta se později dostala i do Japonska, kde se zjednodušila. U *zenu* jde zejména o systém přímého kontaktu, o pochopení jednotlivých jevů skrze ‘vcítění’. K tomu je ale samozřejmě potřeba technika a také soustředění, které umožní koncentrovat veškerou energii do jednoho místa: do toho, které je důležité pro daný výkon. Soustředění pak střídá uvolnění – přesněji řečeno soustředěné uvolnění či uvolněná soustředěnost.

„Drsná věcnost, uznaná pomíjejícnost jako jediná jistota, technika uvolněného soustředění a z toho plynoucí intenzivní prožívání daného okamžiku, to patrně potřebovalo Japonsko 14. a 15. století, krvavá doba nekončících válek, doba rozkladu a pokřivení všech hodnot. Proto patrně zenistický životní styl [...] v Japonsku v této době vtiskl své znamení celé kultuře. [...]

[Tento styl] dává především působit materiálu a prázdnému prostoru v keramice, dřevu a orámované prázdnotě v architektuře, kamenům, písku a organicky funkční fantazii rostlin v zahradách, na druhé straně v komunikativních systémech malířství stručné čáre či skvrně tuše na bílém pozadí, anebo vůni obyčejných, konkrétních slov střetajících se v tříverší haiku. Snaží se navodit pocit, atmosféru, okamžitou situaci, několika tahy zachytit a vyjavit koncentrovanou mnohoznačnost neopakovatelně osobního prožitku“ (Novák 1965: 180).

S tím, jak se buddhistická filozofie soustředila na otázky týkající se duševního stavu dosaženého meditací a jeho vztahu k dalším praktikám mahájánského směru, byl navíc učiněn i obrovský pokrok v estetice, prostoupené sice buddhistickou citlivostí, ale ve své podstatě světské (Heisig 2011: 11). Podle učení zenového buddhismu se zásadní poznání dá předávat jen z mysli do mysli (či ze ‘srdce’ do ‘srdce’), nikoli pomocí napsaných či vyřčených slov (Koren 1994: 16), proto se *zen* silně projevuje zejména v umění. Je to snad i proto, že si učení *zenu* vytvořilo jisté principy, či přímo estetické normy –

64 O ‘člověku’ coby ‘lidské bytosti’ více viz kapitolu 3. 2.

a to i přesto, že se proti všem normám staví a že usiluje o zcela jiné hodnoty než o ty estetické (Hájek 1965: 196).

Japonský estetik Šin'ichi Hisamacu (1889–1980) uvádí sedm charakteristických rysů zenového umění: je to (1) asymetrie *fukinsei*, (2) jednoduchost *kanso*, (3) zralost *kokó*,⁶⁵ (4) přirozenost *šizen*, (5) subtilní hloubka *júgen*,⁶⁶ (6) bezpodmínečná svoboda *daisuzoku* a konečně (7) klid *seijaku*, zároveň však dodává, že žádný z nich se nevyskytuje sám o sobě, takže takovéto dělení ve skutečnosti není možné, každý z nich v sobě totiž nese i stopy všech ostatních principů (Hisamatsu 1971: 29–36).

V době vzniku čajového obřadu i divadla *nó*, tj. od 13. do 16. století, je vedle vývoje buddhistického myšlení i v souvislosti s ním věnována velká pozornost analýze stavů mysli spojených s uměleckou praxí a s jejím chápáním, hledají se odpovědi na otázky jako 'Jak má umělec najít vhodný přístup pro tvůrčí vyjádření?', 'Jak vypadá náležitý poměr mezi tradicemi a novými přístupy?', 'Je možné definovat jednotlivé kroky tvůrčího procesu?', 'Jaký je vztah mezi umělcem a skutečností či mezi představením a jeho publikem?', 'Co odlišuje umění od pouhé nápodoby?' a podobně. Při hledání odpovědí na takové otázky se filozofové čím dál tím víc opírají o myšlenky a metafory zenového buddhismu (Heisig 2011: 12). Hlavním úkolem zenového umělce přitom je dát tvar beztvaré realitě bytí (Hisamatsu 1971: 45).

Ideály školy *zen* posloužily také třetímu šógunovi z rodu Ašikaga, silně kulturně založenému Jošimicuovi (1358–1408). Ten dal vypracovat zákoník cti a etikety, kterým se snažil uhladit drsné a nevázané chování vojáků. Vojáci si měli vzít za vzor zenové mnichy a měli se zabývat cvičením, šermováním, střelbou z luku a tancem, aby se naučili ovládat své city i myšlenky (Hilská 1953: 115). Za

65 Tento estetický princip má blízko ke konceptům *wabi* a *sabi* podrobněji pojednaným v kapitole 1. 2.

66 Viz kapitolu 1. 3.

osmého šóguna Jošimasy (1435–1490) pak zaznamenávají rychlý rozvoj i další druhy umění, vedle architektury zahrad zejména tušové malířství a kaligrafie, tedy umělecké formy, které se pokoušejí scénovat pocity a ‘myšlenky’ (ty v ‘srdci’), tj. dát jim zjevnou formu či umožnit jim jevit se, pomocí tahů, prostoru a času (srov. Nakasone 2011: 2).

15. a 16. století se však v Japonsku neslo ve znamení válek mezi jednotlivými feudálními knížaty – válka Ónin, v níž se Jošimasa utkal o nástupnictví se svým bratrem, předznamenala století bojů o rozdělení feudální moci. Obrat nastal až ve druhé polovině 16. století, která pro Japonsko znamenala krátkou epizodu šíření křesťanství, ale také sjednocení země a ustavení šógunátu Tokugawa (1600–1868), označovaného též podle sídelního města jako období Edo.⁶⁷ Ve 30. letech 17. století se pak Japonsko zcela uzavřelo světu, omezené styky byly umožněny jen Číňanům a z Evropanů Holanďanům. Typický pro toto období je přitom obrat k neokonfucianismu.

Během 16. století cestovali japonští intelektuálové (mezi nimi i zenoví mniši) do Číny, kde se seznámili s texty neokonfuciánských filozofů Ču Siho (1130–1200) a Wang Jang-minga (1472–1529). Čínští filozofové ve svém učení spojili konfuciánské myšlenky sociální harmonie s metafyzickými a psychologickými myšlenkami vypůjčenými z buddhismu a taoismu – tedy morální hodnoty s přírodními jevy –, a to znamenalo jak novou slovní zásobu, tak i nový směr studií – vznikla například otázka, jaký je metafyzický vztah mezi principem (*ri*) a životní energií (*ki*).⁶⁸ A nový druh konfuciánských studií stál i v pozadí vzniku ‘národní vědy’ (*kokugaku*), která se soustředila na výzkum japonské tradiční poezie a kroniky *Kodžiki* a znamenala jistý návrat ke kultu *šintó* (Heisig 2011: 12–14).

⁶⁷ Ve starší překladové literatuře též Jedo, dnešní Tokio.

⁶⁸ Více o energii *ki* viz 5. kapitolu.

S rozvojem měst v tomto období vzniká i osobitá měšťanská kultura, charakterizovaná termínem *ukijo*, ‘prchavý svět’. Tento původně buddhistický termín s melancholickým nádechem se v nově vznikající společnosti stává synonymem pro radosti života prožívané ‘tady a teď’ a jeho součástí jsou vedle zábavních čtvrtí s loutkovými divadly *džóruri* (též *bunraku*), hereckými divadly *kabuki* a dalšími zábavními podniky též dřevořezy *ukijoe* a sedmnáctislabičná básnická forma *haiku*, kterou proslavil zejména velký básník tohoto období Macuo Bašó (1644–1694).⁶⁹

„V rukou Bašóových se haiku stala nástrojem k vyjádření citového vztahu k životu prostřednictvím prostého obrazu z přírody a každodenní skutečnosti. Ze svého venkovského domova si Bašó přinesl důvěrnou znalost přírody a v rafinovaném městském prostředí získal smysl pro vtíp a narážku. Tyto prvky pak proměnil v náznak a zkratku na pozadí kultivované prostoty, již pod vlivem učení zen o základní jednoduchosti a jednotě jevů byla prostoupena kultura [...] období Muromači [...], zvláště její umění tušové malby. Bašó nepodlehly mystickým prvkům tohoto učení a nehledal nadpřirozené ‘osvícení’,⁷⁰ přijal však do své poezie některé rysy stručných, většinou paradoxních výroků, jimiž mistři zen ‘vykládali’ svou nauku“ (Novák / Vladislav in Bašó 1996: 160).

Měšťanskou společnost období Edo vystihují dva koncepty vyjadřující měšťanské estetické a morální ideály a charakterizující dobovou eleganci: *sui* a *iki*. Starší koncept, *sui*, vzniká v 17. století v oblasti Ósaky a jeho zosobněním jsou hrdinové literárních ‘sešitů prchavého světa’ (*ukijozóši*), kteří se vyznačují elegancí v mluvě i vystupování, dokáží si vychutnat veškeré požitky tohoto života, ale nepoddávají se jim, jsou dost bohatí na to, aby se cítili nezávislí, a dovedou se vcítit do těžkostí a zármutku druhých. Novější koncept, *iki*, je oblíbený v Edo především v 19. století a vyjadřuje méně okázalou eleganci, tedy eleganci založenou spíše na kvalitě a nenápadnosti – lidé žijící v souladu s tímto konceptem mají v oblibě zejména tlumené barvy (Boháčková / Winkelhöferová 1987: 142). Konceptu *iki* se podrobně věnuje japonský filozof Kuki Šúzó (1888–1941), který jej představuje jako abstraktní filozofický termín a k jeho vysvětlení využívá své znalosti evropských jazyků (francouzštiny,

⁶⁹ Více o formě *haiku* viz 5. kapitolu.

⁷⁰ Tedy ‘probuzení’.

němčiny, italštiny a angličtiny) i pasivní znalosti čínštiny, řečtiny, latiny a sanskrtu.

V souvislosti s obdobím Edo je na závěr třeba zmínit ještě termín *bušidó* s významem ‘cesta samuraje’, neboť obecně se má se za to, že je to nepsaná tradice, jejíž počátky sahají do 17. století, ve skutečnosti jde ale o moderní konstrukt. Po roce 1890 se v Japonsku objevuje ‘romantický’ pohled na samuraje, motivovaný tehdejší politickou a společenskou situací. V důsledku této idealizace vzniká postupně představa, že ‘myšlení válečníka’ je označení samostatné intelektuální tradice. V tomto kontextu je na samurajské myšlení pohlíženo jako na praktickou morální filozofii, která úzce souvisí s výsadním postavením vojenské třídy v tehdejší společnosti, samurajské myšlení však bylo mnohem různorodější, než naznačují moderní interpretace (Heisig 2011: 1103).

„Rytířství jest květinou, která jest na půdě Japonska tak domácí jako její symbol: třešňový květ. Není však suchým druhem staré ctnosti, který jest v herbáři našich dějin uschován. Jest mezi námi živou bytostí, plnou síly a krásy, která ač nebéře na se nic hmotného, přece atmosférou naší morálky proniká a nás přesvědčuje, že jsme dosud v moci jejich kouzel“ (Nitobe 1904: 1).

2. 2 Posvátný prostor a tradice očišťování

Japonskou pevninu tvoří více než tři tisíce ostrovů. Téměř tři čtvrtiny povrchu přitom pokrývají hory se sopkami a horkými prameny a většina pobřeží je kamenitá. Takový ráz krajiny se nutně musí odrážet i v životě lidí, kteří ji obývají, zvláště pokud je jejich myšlení (a tím ovšem i prožívání) s přírodou propojené tak úzce, jako je tomu v případě Japonců.

Podle mýtů zachycených v nejstarší japonské kronice *Kodžiki* stvořil japonské ostrovy bůh Izanaki spolu se svou družkou Izanami, tedy první božská dvojice, která má pro Japonce v rámci jejich původního náboženství – kultu *šintó* – zásadní význam, a jimi stvořené území lze tedy chápat také jako božstvo či přinejmenším jako

posvátný prostor.

„Tehdy přikázali nebeští bohové společným rozhodnutím bohu jménem Izanaki a bohyni jménem Izanami: ‘Dotvořte a zhustěte onen plovoucí škraloupek země.’

Pak předali oběma bohům k tomu účelu skvostné kopí.

Obě božstva poté stanula na nebeském plovoucím mostě, sklopila ono skvostné kopí, ponořila je do proudících vod a zavířila jím. A hle, když kopí pozvedla, sůl, která z jeho hrotu skanula, ztuhla v ostrov. A byl to ostrov, který je zván Onögörö⁷¹ (*Kodžiki* 2013: 44).

Výraz ‘sůl’, v doslovném překladu snad ‘mořská sláň’, případně ‘solná sedlina’, což implikuje i název ostrova Onögörö, znamenající snad podle lidové etymologie ‘samotuhnoucí’ či ‘sebesrážející’, zde označuje zemi (srov. Fiala in *Kodžiki* 2013: 44). Samotný výraz ‘sůl’ je ovšem v tomto kontextu důležitý, neboť s sebou přináší i další významy – sůl je vedle vody a posvátné hůlky jedním z prostředků používaných k očišťování při speciálních očišťovacích obřadech.

Poté co božská dvojice sestoupila na ostrov Onögörö, objevila nebeský sloup, který obešla a začala plodit potomstvo. Při prvním spojení však jako první promluvila Izanami, takže první dva potomci božské dvojice nejsou pokládáni za podařené děti – jde o Pijavici (Piru ko) a Pěnový ostrov (Apa sima). Izanami a Izanaki se proto rozhodli proces opakovat (*Kodžiki* 2013: 45 – 46):

„I sestoupila obě božstva na ostrov Onögörö a znovu obešla onen nebeský sloup.

A tu pravil Izanaki: ‘Jak spanilá dívka!’

A Izanami pravila: ‘Jak krásný jinoch!’

Po těch slovech byli opět svoji a zplodili ostrov zvaný Mladý bůh rýžových klasů z Apa di (Apa di nö po nö sa wakë nö sima). Dále zplodili ostrov Ijō s dvojím jménem (Ijō nö puta na nö sima). Tento ostrov má jedno tělo, ale čtyři tváře: co tvář, to zvláštní jméno. Jsou to země Ijō, zvaná Pěkná dívka (E pime), země Sanu ki [dnešní prefektura Kagawa], zvaná Jinoch s rýží přicházející ze světa bohů (Ipi jōri piko), země Apa [v dnešním čtení Awa], zvaná Vznesená bohyně bohaté krmě (Opo gë tu pime), a země Tosa [dnešní prefektura Tokušima], zvaná Statečný jinoch, prostředník bohů (Take jōri wakë).

Pak zplodili ostrov Oki se třemi ostrůvky v pozadí (Oki nö Mitugo nö sima), jehož vedlejší název je Statný jinoch stvořený nebesy (Amë nö osi körō wakë).

Poté zplodili ostrov Tukusi [dnešní ostrov Kjúšú]. I tento ostrov má jedno tělo a čtyři tváře: co tvář, to jméno. Provincie Tukusi [zhruba dnešní prefektura Fukuoka] se nazývá Mladík zvaný Bílé slunce (Sira pi wakë), zatímco země Tōjō kuni [dnešní prefektura Óita] je zvaná Mladý bůh četných sluncí (Tōjō pi wakë), země Pi [okolí dnešního Nagasaki] se nazývá Take pi muka pi tōjō kuzi pi ne wakë, a konečně země Kuma sō [Dnešní prefektury Kumamoto, Kagošima a část prefektury Mijazaki] je zvaná Chrabrý jinoch, pocházející ze slunce (Take pi wakë).

71 Výslovnost japonštiny v době zápisu kroniky *Kodžiki* se od současné výslovnosti lišila, což se pokusil překladatel Karel Fiala zachytit historizujícím způsobem přepisu; tam, kde se běžně užívá i současný fonetický přepis či kde je výslovnost důležitá, je zjednodušený fonetický zápis uvedený v závorce.

Pak zplodili ostrov Iki, zvaný Jeden z nebeských sloupů (Amě pitō tu basira), dále ostrov Tu sima, zvaný [princezna] Amě nō sa de jōri pime, a konečně ostrov Sado. Po něm zplodili Veliký ostrov nesčetných podzemních vážek ve stínu hor (Opo jamatō tōjō aki tu sima), jehož další název je Mocný jinoch z nebeské oblohy a pán četných [dožínkových] podzimů (Ama tu mi sora tōjō aki tu ne wakē).

Těchto osm ostrovů zplodili dříve než všechny ostatní, a proto se jim říká Osmero velkých ostrovů (Opo ja sima kuni) [v dnešní výslovnosti Ója šimaguni]“ (*Kodžiki* 2013: 46–48).

První ostrovy, které Izanaki a Izanami stvořili, jsou v kronice *Kodžiki* označeny společným názvem Osmero velkých ostrovů, osmička v jejich názvu je však coby třetí mocnina dvou posvátná číslovka s významem ‘mnoho’, ‘bezpočet’. Přesto po jejich stvoření v plození pokračovali:

„Poté se vrátili, odkud vyšli, a zplodili ostrůvek Kibi nō kozima [poloostrov Kodžima při březích prefektury Okajama]. [...] Dále zplodili Ostrov sladkých červených bobů (Adu ki sima) [Šódošima, ostrůvek mezi dnešní prefekturou Okajama a ostrovem Šikoku], zvaný též Velká vznešená bohyně s holýma rukama (Opo nō te pime). Dále pak Velký ostrov (Opo sima) [Patrně dnešní ostrov Jaširošima v prefektuře Jamaguči]. [...]

Pak zplodili Ženský ostrov (Womina sima), jehož vedlejší název je Jediný počátek nebes (Amě nō pitō tu ne). Dále zplodili Blízký ostrov (Tika nō sima) [ostrov v souostroví Gotó při západním pobřeží Kjúšú, blízký je zřejmě z hlediska Číny]. Jeho jiný název je Mužský ostrov (O siwo). A konečně Ostrovy dvojčata (Putā go nō sima) neboli Dvojité nebeský dům (Amě nō puta ja) [Snad dnešní Odžima a Medžima, ‘mužský’ a ‘ženský’ ostrůvek v souostroví Gotó v prefektuře Nagasaki]“ (*Kodžiki* 2013: 48).

V kontextu kroniky *Kodžiki* můžeme tedy prostor japonských ostrovů chápat jako prostor posvátný (protože stvořený božstvy kultu *šintó*). Při jakékoli snaze o formulaci pravidel přístupu k tomu, co je posvátné, je však třeba se opírat o vnitřní charakter kultu, který stojí v pozadí. Kult *šintó* je imanentní náboženství, které nachází veškerou posvátnou zkušenost přímo v tomto světě – ať už v přírodě, v lidském životě či ve společnosti – a nepředpokládá existenci božstev, která by se od věcí tohoto světa výrazně lišila. To, co kult *šintó* chápe jako ‘posvátné’ či přímo ‘božské’, není proto člověku nijak vzdáleno, je to naopak součástí prostoru, který obývá. Výrazem tohoto ‘posvátného’ je přitom logicky rituál – nikoli ovšem jen jako přežitek minulosti, nýbrž jako činnost (či dokonce sled činností) k ‘posvátnému’ vědomě směřovaná.

Obřady spojené přímo s božstvy (*kami*) se odehrávají ve svatyních, jejichž základní součástí je většinou jednoduchá (často

dřevěná) stavba v tradičním stylu, kde božstvo sídlí. Toto božstvo (*kami*) přitom propůjčuje místu ‘posvátnost’ možností své fyzické přítomnosti, která je vymezená symbolickými hranicemi: posvátným provazem z rýžové slámy (*šimenawa*), branou (*torii*) či samotnou svatyní (*džindža*). Přítomnost božstva *kami* přitom dává prostoru specifický charakter. K sídlu božstva (do svatyně) návštěvníci nemají přístup, vzhlížejí k němu ze ‘dvorany uctívání’, kde jsou také pronášeny modlitby. Blíže smějí pouze kněží, ale ani oni zpravidla nemají přístup do vnitřních zákoutí. Okolní, ‘rituálně čistý’ prostor se pak podobá parku – když však do něho návštěvníci vejdou z vnějšího, ‘rituálně nečistého’ prostoru, musí se nejprve ‘očistit’ opláchnutím rukou a vypláchnutím úst.

Hranici posvátného okrsku vymezuje obvykle brána *torii* (obr. 4). Ta bývá umístěna nejčastěji u svatyní kultu *šintó*, ale najdeme ji i u buddhistických chrámů, na hřbitovech, v zahradách, v horách a lesích, v zálivech či ve vesnicích, u císařského sídla, ale i u soukromých domů. *Torii* přitom není skutečná ‘brána’, neboť je jen málokdy součástí nějakého ohrazení a nemá ani ‘dveře’, které by se daly otevřít či zavřít, představuje však neviditelnou hranici mezi vnitřním ‘čistým’ světem a vnějším světem, který je duchovně znečištěný a morálně pochybný. Brány *torii* tak ukazují japonský způsob chápání světa, v němž ‘vnitřní’ je pokládáno za čisté a ‘vnější’ za profánní: ‘vnitřní’ znamená ‘klidné’, ‘bezděčné’, ‘blahodárné’, ‘přirozené’ či ‘dobré’, ‘vnější’ naopak ‘neklidné’, ‘nečisté’, ‘chaotické’ či dokonce ‘falešné’ a ‘špatné’ (Nadeau 1996: 109–110).

‘Očištění’ je základem přípravy na veškeré duchovní akce kultu *šintó*, symbolická očista však pronikla i do běžného života Japonců, například v podobě každodenní očistné koupele, jež pomáhá z těla nejen smýt ‘prach’, ale i ‘nános psychického znečištění’. V doslovném pojetí lze samozřejmě vodou odstranit jen některé druhy viditelného znečištění, avšak rituální očista vodou v kultu *šintó*

symbolizuje zejména duševní očistu, obnovu a také růst. Je to podobné jako nabízení jídla a pití božstvům *kami* – to samozřejmě také nelze brát doslova, neboť božstva pravděpodobně netrpí hladem ani žízní. Jak píše Hloucha (1929: 28) o svatyni Kasuga džindža:

„Velké množství kněží a tanečnic žilo prý tehdy [v roce 1565] v tomto chrámě⁷² a jedinou jejich povinností bylo třikrát denně předkládati bohům v oběť velmi čistotně a velmi chutně připravená jídla na šedesátí stolečcích. To prý se odbyvalo přes náležitou úctu a zbožnost velmi rychle, aby prý obětované pokrmy, které hned potom měli kněží sami k obědu, příliš nevychladly.

Šintoistiští bohové pojídají totiž jenom prchavou vůni obětovaných pokrmů...“

Cílem takového konání je zejména poukázat na něco jiného, než je běžný, každodenní život, a nabízené zde může symbolizovat spojení s božstvem, které je oslavováno samotným životem. Od účastníků rituálu se očekává, že budou schopni si symbolické a metaforické významy takovýchto aktů uvědomit, což souvisí i se schopností ‘plně je prožít’.

Prototyp očisty vodou coby symbolu obnovy a růstu nalezneme opět v kronice *Kodžiki*. Když po porodu boha ohně bohyně Izanami zemřela, vydal se za ní bůh Izanaki do říše mrtvých. Tím však porušil tabu a přišel do styku s ‘rituálním znečištěním’ (*kegare*) – za ně byla až do středověku považována například smrt člověka či domácích zvířat, porod, menstruace či nemoc –, takže byl nucen se se svou družkou rozejít a vrátit se na zem. Po návratu pak pocítil potřebu se očistit, aby předešel neblahým následkům své návštěvy v říši mrtvých:

„A tehdy pravil Izanaki: ‘Brr, v jak hrozné, odporné zemi jsem to byl! Musím se očistit.’

Když pak dorazil na pláň Apa ki para u ústí řeky Tati bana v oblasti Pi muka na ostrově Tukusi, očistil se a věnoval se zařikávání.

Poté odhodil sukovici, jež se rázem proměnila v Boha cest opírajícího se o hůl (Tuki tatu puna tö nö kamī). Dále odhodil pás, a ten se proměnil v boha zvaného Miti nö naga ti pa nö kamī. Pak odhodil vak, který se stal Bohem měření času (Töki paka rasi nö kamī). Posléze i šat, který odhodil, byl učiněn bohem, který je nyní nazýván Bůh bolesti a utrpení (Wa dura pi nö usi nö kamī)“ (*Kodžiki* 2013: 58–59).

Následuje výčet božstev, která se zrodila z Izanakiho nohavic, čapky a dalších odhozených součástí oděvu (*Kodžiki* 2013: 59). Poté Izanaki

⁷² Dnes se výraz ‘chrám’ používá pro svatostánky buddhismu, zatímco s kultem *šintó* je spojen termín ‘svatyně’, ve starší literatuře však jsou tato označení používána různě.

pokračoval v očistě přímo v řece:

„Tehdy Izanaki pravil: ‘Proud při hladině je příliš prudký, proud u dna je zase příliš slabý.’

Ponořil se tedy zprvu do proudu v střední hloubce, aby se zde očistil a smyl ze svého těla nečistotu. A bůh, který se z této očisty zrodil, byl Mocný bůh snující nesčetné pohromy, křivdy a neřesti (Ja so maga tu pi nö kamī). Po něm se tímto způsobem zrodil Velký bůh snující pohromy, křivdy a provinění (Opo maga tu pi nö kamī). Tito dva bohové tedy vznikli omýváním Izanakiho znečištěného těla při velké očistě po návratu ze země nečistoty.

[...]

Poté se Izanaki omyl na dně vodního toku, a tak přišel na svět Mocný bůh toku u dna moře (Sökö tu wata tu mi nö kamī) a Mocný mužný duch toku při dnu moře (Sökö du tu nö wo nö mikötö).

Když se pak opět omyl ve střední hloubce, přišel na svět Mocný bůh středního toku (Naka tu wata tu mi nö kamī) a Mocný mužný duch středního toku (Naka du tu nö wo nö mikötö).

Poté se Izanaki opět očistil na hladině, a tak se narodil Mocný duch toku při hladině (U pa tu wata tu mi nö mikötö), a posléze Mocný mužný duch toku při hladině (U pa du tu nö wo nö mikötö)“ (*Kodžiki* 2013: 59–60).

Podle kroniky *Kodžiki* tak očista proběhla ve třech samostatných krocích, které odpovídají obvyklých třem fázím očisty prováděné rybáři a lovci chaluh (Fiala in *Kodžiki* 2013: 59).

„Když si pak [Izanaki] myl levé oko, zrodila se bohyně [slunce] Ama terasu opo mi kamī [v dnešním fonetickém přepisu Amaterasu ó mi kami, zkráceně jen Amaterasu].

Poté si umyl pravé oko, a tak se zrodila bohyně [měsíce] Tuku jömi nö mikötö [Cukijomi no mikoto, zkráceně Cukijomi].

Později si propláchl nos, a tak se zrodil bůh Susa nö wo nö mikötö [Susanoo no mikoto, zkráceně Susanoo].

[...]

Tehdy se Izanaki velice zaradoval a řekl: „Plodil jsem jedno dítě za druhým a posledním takovým zplozením jsem získal tři urozené potomky“ (*Kodžiki* 2013: 61–62).

Jméno Susa nö wo nö mikötö (též Paja susa no wö) by se dalo přeložit jako Chrabrý, pohotový a divoce řádící bůh, pro tohoto boha se ale běžněji používá zkrácené označení Susa nö wo (v běžném přepisu Susanoo). Nejvýznamnějším božstvem z trojice vzešlé při omývání z Izanakiho očí a nosu je však samozřejmě bohyně slunce Ama terasu (psáno též dohromady jako Amaterasu).

V kronice *Kodžiki* šlo v tomto případě o očistu nutnou po kontaktu se smrtí, prostřednictvím očistných rituálů dochází ovšem i k očistě myslí, jejich cílem je vytvoření stavu, který je blízký ‘posvátnému’, ‘božskému’. Může přitom jít o odstranění hříchů, znečištění či neštěstí jednotlivce, celé komunity nebo dokonce národa.

Mircea Eliade (2006: 14) hovoří o ‘posvátném’ a ‘profánním’

jako o ‘dvou způsobech bytí na světě’. Klíčovým pojmem je přitom pro něj ‘zkušenost’ – ‘posvátný prostor’ totiž není ‘posvátný’ jen sám o sobě.

„Tím, že zjevuje posvátno, může se jakýkoli předmět stát *čímisi jiným*, aniž přitom přestane být sám sebou, neboť i nadále sdílí kosmické prostředí, které jej obklopuje. Posvátný kámen zůstává *kamenem*; zdánlivě (lépe: z profánního hlediska) se ničím neodlišuje od ostatních kamenů. Avšak pro ty, jimž se kámen odhaluje jako posvátný, se jeho bezprostřední skutečnost proměňuje naopak ve skutečnost nadpřirozenou“ (Eliade 2006: 13).

Prostor profánní zkušenosti označuje Eliade (2006: 19) za ‘homogenní’ a ‘bezpříznakový’, bez kvalitativního rozlišení a orientace. Více jej však zajímá ‘zkušenost profánního prostoru’, kterou vymezuje jako protiklad ‘zkušenosti posvátného prostoru’.

„Práh je jednak mezí, hranicí, která odlišuje a staví proti sobě dva světy, ale zároveň také paradoxním místem, kde se tyto dva světy setkávají, kde se může uskutečnit přechod ze světa profánního do světa posvátného.

Obdobnou rituální funkci má práh i u lidských obydlí; proto se také práh těší takové vážnosti. Překročení domácího prahu je provázeno četnými rity, jejichž prostřednictvím je mu prokazována úcta: poklonou, prosternací, zbožným dotykem ruky či jinak. Práh má své ‘strážce’: jsou to božstva či duchové, kteří práh chrání před lidskou zlovůlí i před démonickými nebo zkázonosnými mocnostmi. [...] Práh, dveře, *ukazují* bezprostředně a názorně zlom v kontinuitě prostoru; odtud jejich velký náboženský význam, neboť jsou to všechno symboly a vehikula *přechodu*“ (Eliade 2006: 21).

V kultu *šintó* je profánní prostor spojený s rituálním znečištěním a posvátný prostor naopak s čistotou. Rozdělení na vnitřní a vnější (tedy ‘čistý’ a ‘nečistý’ či ‘posvátný’ a ‘profánní’) svět je určující nejen pro japonské svatyně, ale v určitém ohledu platí pro celou japonskou společnost. ‘Vnitřní svět’ může být japonský národ, rodné místo, domov nebo sám člověk (či jeho ‘srdce’), ‘vnějším světem’ lze naopak označit cizinu, ostatní části Japonska, osoby mimo rodinu či všechny ostatní osoby s jejich vlastním uvažováním.

Brána *torii* u svatyně Icukušima na ostrově Mijadžima nedaleko Hirošimy (obr. 5), která za přílivu stojí ve vodě, ale i další brány umístěné při pobřeží zřetelně ukazují Japonsko jako ‘vnitřní’ či ‘posvátný’ svět, jež od ostatní pevniny odděluje moře a v jehož středu se coby duchovní symbol tyčí hora Fudži (obr. 6). Božstva *kami*, která obývají tento prostor, ochraňují jeho obyvatele jako celek, odhánějí zlo a očišťují zemi svou přítomností. V menším měřítku se pak rozdíl

mezi ‘vnitřním’ a ‘vnějším’ světem dá aplikovat i na jednotlivá společenství lidí, na rodinu i člověka samotného (Nadeau 1996: 111).

Japonskou pevninu z větší části pokrývají hory, často špatně přístupné, není tedy divu, že právě hory hrají velkou roli i v duchovním životě – téměř každá vysoká hora v Japonsku má svou svatyni, kam přichází množství poutníků uctít její božstvo. Vysoké hory jsou také místem působení buddhistických asketů a váže se k nim náboženský směr označovaný jako *šugendó*, který v sobě kombinuje prvky kultu *šintó* (hory jsou pokládány za příbytek božstev), buddhismu (hory jsou chápány jako privilegovaný prostor, v němž se silně projevuje blahodárná moc svatých sil), taoismu (s jeho tradicí horských poustevníků a mystiků), učení *jin-jang* (*onmjódó*) konfuciánskou morálku či šamanismus. Stoupenci tohoto směru, ‘horští mniši’ *jamabuši*, z nichž většina se hlásila k ezoterickým buddhistickým školám Tendai nebo Šingon, byli vždy považováni za askety disponující magickou silou. K jejich praxi patřila nejen duchovní, ale také fyzická cvičení, například očistné koupele pod ledovými horskými vodopády. *Jamabuši* jednou či dvakrát do roka scházeli z hor do vesnic, kde rozdávali amulety a prováděli očistné rituály (srov. Hori 1974: 141–160).

Již v době Kamakura přitom ‘horští mniši’ *jamabuši* během rituálů využívali k šíření svého pohledu na svět taneční umění, k němuž měli blízko díky svým vazbám na folkové tradice – jistě stojí za zmínku množství obřadních tanečních forem, které nesou známky *šugendó*. Tanec byl pro ‘horské mnichy’ důležitým nástrojem sloužícím k vyjádření vlastních myšlenek, ale také k oživení obřadů. V některých oblastech obřady *šugendó* dosud obsahují magické tance, které jsou často předváděny v transu (Averbuch in Teeuwen / Rambelli 2003: 313–314).

Na víru spojenou s horami se dá ovšem pohlížet z různých úhlů pohledu. Podle legend některé japonské hory sestoupily z nebe

(srov. *Kodžiki* 2013: 52) a na hory na ostrově Kjúšú v místě Takačiho sestoupil i Ninigi, vnuk bohyně slunce Ama terasu, jehož pravnuk Džinmu se stal prvním legendárním japonským císařem. Význam má jistě i kónický tvar sopek, z nichž největší úctu vzbuzuje samozřejmě nejvyšší hora Japonska Fudži (3776 m), kde je uctívána družka Ninigiho (srov. Kraemerová 2005: 117). Erupce sopek byly přitom v mnohých dokumentech interpretovány jako činy božstev – například v roce 840 se po výbuchu sopky Fudži objevily záznamy o ‘božském paláci vybudovaném na vrcholku hory z ohně a dýmu’. A mezi posvátné hory patří i hora Jošino (v dosl. překladu Požehnané lučiny),⁷³ k níž se váže množství pověstí, včetně těch o legendárních císařích Džinmuovi a Tenmuovi. Zmínky o této hoře jako o posvátném území nalezneme i v básnické sbírce *Manjóšú*:

*„Naše paní, vtělená bohyně,
která vládne mnoha končinám země,
zjevila svou božskou vůli
a vztyčila velký palác
v poříčí Jošina, kde hučí přeje,
a vystoupila vysoko na hory,
aby obhlédla své panství.
Na temeni horstev,
která ji objala zelení jak živý plot,
bohové hor přinášejí obětiny –
na jaře pestré květy,
jež si vetká do vlasů,
na podzim věnečky
rudého listí.
Bohové řeky, která se vine údolím,
chystají dary k její hostině –*

73 Překlad podle K. Fialy (*Kodžiki* 2013: 33).

*vyslali kormorány na horní prahy,
rozhodili sítě na dolních prazích.
Hory a řeky si podaly ruce,
aby sloužily bohyni –
díky za její vládu!“
(Manjósú I/2001: 47)*

Hory jsou ovšem uctívány také jako zdroj vláhy – japonští zemědělci někdy dokonce ‘božstvo hor’ (*jama no kami*) ztotožňovali s ‘božstvem polí’ (*ta no kami*) – a odedávna byla důležitá i souvislost hor se smrtí. Věřilo se, že hory jsou příbytkem mrtvých a také místem setkání tohoto světa se světem příštím – tento ‘jiný svět’ totiž existuje podle víry Japonců někde ‘za horami’. V kultu *šintó* jde o říši mrtvých Jomi (též v historizující transkripci Jömi), nejedná se však o ‘podsvětí’, neboť tato říše je v téže rovině jako náš svět. Říše Jomi je spravována určitými božstvy a život v ní se podobá životu na zemi, panuje tam však přítmí a nečistota (Fiala in *Kodžiki* 2013: 54 a 56). V básnické sbírce *Manjósú* se objevuje pětapadesát případů, kdy duše mrtvého přebývá v horách, ve skalách či v horských údolích, třiadvacet případů, kdy přebývá na nebi či v oblacích, ale jen tři případy, kdy přebývá v ‘podsvětí’ – zde jde ovšem o vliv čínské buddhistické představy světa mrtvých (Hori 1974: 150–153). Princezna Óku například ztotožňuje svého bratra Ócua s horou Futakami v Kacuragi, kam přemístili jeho ostatky:

*„Já, která zůstávám
mezi živými,
budu od zítřka
hledět na horu Futakami
jako na tebe, můj bratře!“ (Manjósú I/2001: 94)*

V některých básních jsou dokonce hory ‘polidštěny’ natolik, že v nich můžeme vidět třeba žárlivé milence:

*„Hora Kagu milovala
mužnost vrchu Unebi
a hora Miminaši, bez sebe
žárlivostí, jí dala co proto.
A tak jako v dávných
dobách bohů i v čase našem
o druhu musí bojovat
každý smrtelník.“*
(*Manjósú I/2001: 37*)

Hory byly pro Japonce vždy nanejvýš důležité, vytvářely jak spojnicí mezi tímto světem a světem příštím, tak i spojení mezi profánní a posvátnou rovinou žití. Na severu Japonska dodnes najdeme v horách zaříkávačky a šamanky, které jsou schopné zprostředkovat spojení s mrtvými.

„Japonsko je země, která je ze tří čtvrtin pokryta horami. Nesmírně členitá topografie sopečné krajiny nabízí lidské fantazii prostorové bohatství tajuplných tvarů, a vlhké, rychle se měnící mikroklima dramaturgizuje tuto scénu oponami deště, mlh a oparů, či velebnou kulisou sněhu a bílými stuhami vodopádů, vinoucích se hustými porosty buků, cypřišů a staletých cedrů. Není divu, že lidé, jejichž celá pozemská i posmrtná existence [...] je dána cyklem šamanských rituálů vyvěrajících z plodivých sil moře a země, si promítnou své náboženské představy do tajemného prostoru, který se prostírá pár kroků za vyklučenu půdou kolem vesnice. Protože úrodné půdy bylo tak málo, museli šetřit i místem na pohřebišť, a tak své zesnulé pochovávali do hor a později je tu i spalovali. V některých krajích se dodnes říká pohřbu *jama no šigoto* (lesní práce). Tak se vytváří druhá mohutná vrstva japonských představ o zásvěti – velebný prostor hor splývá s oním světem zesnulých předků a je to prostor posvátný, do kterého se nechodí jen tak zbůhdarma na procházku“ (Líman in *Písně z Ostrova vážek* 2010: 30).

*„Stezky v podzimních horách
zapadaly žlutým listím...
Má žena je ztracena
a neznám k ní cestu.“*
(*Manjósú I/2001: 112*)

Obyvatelé Japonska již odedávna chápali ‘nebesa’ i ‘podsvětí’ jako skutečná místa, často právě jako hory, jež byly pokládány za sídla božstev kultu *šintó*. Po rozšíření buddhismu se pak tato místa stala také sídlem buddhů a bódhisattvů – hory Kumano na poloostrově Kii tak byly například pokládány za ráj bódhisattvy Kannon a buddhy Amidy (Winkelhöferová / Löwensteinová 2006: 10). Legendy vyprávějí také o mnohých buddhistických mniších, kteří vypluli na lodích ve tvaru rakví z posvátného Kumana ve snaze stát se buddhy. Svět božstev *kami* se měl nacházet někde za oceánem. Představa mužů čelících smrti, aby se ještě v tomto světě stali buddhy, je založena na japanizované doktríně ezoterického buddhismu – lodě ve tvaru rakví, jež nesly tyto muže na jejich legendárních cestách, byly zobrazovány s branami *torii* po stranách, tedy se symbolickým vymezením posvátného okrsku kultu *šintó*. Tvar těchto lodí byl v dávných dobách popisovaný i jako kokon, což této představě dodávalo další rozměr – totiž podobu ‘meziprostoru’, v němž dochází k proměně (Isozaki 1979: 24).

Hory coby místo posledního odpočinku tvoří i významné téma filmu japonského režiséra Šóheie Imamury (1926) *Balada o Narajamě* (*Narajama bušikó*) z roku 1983.⁷⁴ Režisér v něm předkládá příběh Orin, silné a moudré venkovské ženy 19. století, která se sama rozhodne naplnit svůj úděl, když se ve věku devětašedesáti let odhodlá odejít z tohoto světa. Podle pravidel vesnice se totiž každý člověk po dosažení sedmdesáti let musí odebrat do vzdálených hor ‘setkat se s bohem Dubové hory (Narajamy)’, tedy zemřít.⁷⁵ Stará, ale zcela zdravá Orin se během jednoho roku postará

74 Předlohou k filmu se stala stejnojmenná novela Šičiróa Fukazawy z roku 1956 v kombinaci s povídkou Chudáci z Tóhoku (*Tóhoku no zumutači*) téhož autora; na festivalu v Cannes byl tento film oceněn Zlatou palmou.

75 Tento starý zvyk se označuje jako *obasute* (‘opouštění staré paní’) a v Japonsku se dodnes vyskytují hory nesoucí název *Obasutejama*. Podobný příběh se objevuje již ve sbírce *Kondžaku monogatari* (*Příběhy z dávných dob*) z období Heian a Zeami na toto téma napsal hru *Obasute* (*Opuštěná stařena*). Japonští vědci se však shodují na tom, že případy zanechání rodičů v horách se v historické době nevyskytují – nenašly se žádné kostry, které by takový přístup potvrdily (Líman 2012: 194–195).

o svou rodinu, rozloučí se se všemi blízkými a donutí svého syna, aby ji na zádech odnesl tam, kde již odpočívají kosti jejích předků. Celý příběh se přitom odehrává na pozadí čtyř ročních období – mnohdy drsné až brutální scény (například ta, v níž si Orin sama vyrazí zdravé zuby o kamenný mozdíř) tak střídají krátké epizody zaměřené na přírodní témata. Právě tento kontrast přitom neobyčejně silně působí na vnitřně hmatové vnímání diváka, který tak ‘prožívá’ jednotlivá roční období i líčené události, jako by byl jejich přímým svědkem a neviděl je jen na filmovém plátně.

Společným zájmem božstev *kami* a lidí je vzájemná harmonie. Od člověka se ve vztahu k božstvu *kami* očekává uctívání jeho čistoty a posvátnosti, zachovávání rytmu a bohatství přírody a prohlubování upřímnosti lidského života. Žít v souladu s *kami* znamená posílit čistotu a posvátnost a zmírnit nečistotu a neupřímnost. Dokonalé čistoty a posvátnosti přitom samozřejmě není možné dosáhnout, proto zde existuje neustálé napětí mezi ‘relativně posvátným’ a ‘relativně profánním’ (Earhart 1999: 79–80).

2. 3 Rituál jako součást života i jako součást umění *no*

Kult *shintó* je zaměřený na ‘tady a teď’, proto na něj lze pohlížet jako na soubor předepsaných způsobů pohybu a chování, které poskytují účastníkům rituálů okamžité uspokojení díky bezprostřednímu ‘prožitku’ přítomného okamžiku. Rituály ale mají významný dopad i z dlouhodobého hlediska – jsou v nich zakódovány hodnoty, etiketa i etika (srov. Williams 2005: 59).

„Čeho buddhismu se nedostávalo, nabízel šintoismus v hojnosti. Učení jeho vybízí také k věrnosti vládci; také účtě ku památkám předků a dětské lásce, jaké žádné náboženství neučí; radí arogantní povaze Samuraje jistou pasivitu a trpělivost. V Šintově teorii není místa pro ‘dědičný hřích’. Naopak, Šintoismus věří ve vrozenou dobrotu a božskou čistotu lidské duše. Každý snad povšimnul si, že na svatých místech Šintů chybí všechna bohoslužebná nářadí. Jednoduché zrcadlo, vyvěšené ve svatyni, tvoří hlavní část celého zařízení. Přítomnost tohoto předmětu jest lehce vysvětlitelná.

Zobrazuje lidské srdce, v němž, když jest čisto a klidno, zrcadlí se obraz božství“

(Nitobe 1904: 9).

Modlitby a s nimi spojené ceremoniály kultu *šintó* se dají rozdělit v zásadě do tří skupin: osobní modlitby týkající se jednotlivců či jejich rodin, tradiční ceremoniály, jako jsou modlitby za císaře či díkyvdání za dobrou úrodu, a konečně samotné slavnosti svatyní (*macuri*), které mají lokální charakter a odrážejí místní tradice.

Mezi osobní modlitby patří například první návštěva svatyně v novém roce (*hacumóde*), jíž se tradičně účastní kolem 70 % všech Japonců, první návštěva svatyně s novorozeným dítětem (*hacumijamairi*) nebo návštěva svatyně při příležitosti oslav třetích a sedmých narozenin děvčátek a pátých narozenin chlapců (*šičigosan*). Při těchto příležitostech přednese kněz slavnostní modlitbu (*norito*), účastníci provedou symbolickou oběť (obětují snítku stále zeleného stromu) a je jim nabídnut doušek posvátného rýžového vína, symbolizující vzájemnou dohodu mezi božstvy a věřícími. Do této kategorie patří dále například obřady očišťování stavebních parcel či svatby (tradiční svatby jsou v Japonsku šintoistické, zatímco pohřby jsou buddhistické), modlitby za úspěch u zkoušek a podobně.

Obřady týkající se císařského rodu jsou v zásadě stejné po celé zemi a konají se současně ve většině velkých svatyní. Významnými ceremoniály tohoto druhu je vedle modliteb za císaře *kinensai* (17. února) a díkyvdání za úrodu *niinamesai* (23. listopadu) také oslava vzniku státu *kigensecu* (11. února)⁷⁶ či oslava narozenin císaře (3. listopadu se slaví narozeniny císaře Meidži a 23. prosince narozeniny současného císaře). Tyto obřady, představující spojení kultu *šintó* s císařským dvorem, vznikly na konci 19. století (v období Meidži).

Poslední kategorií obřadů jsou slavnosti *macuri*, které vzhledem ke svému místnímu charakteru dávají kulturní identitu

⁷⁶ Podle tradice založil Japonsko mytický císař Džinmu v roce 660 př. n. l.

celým obcím či městům. Menší slavnosti tohoto druhu připomínají sousedská setkání, avšak velké festivaly mohou trvat i několik dní a lákají množství místních návštěvníků i turistů. Běžnou součástí takových slavností je průvod, na nějž se místní božstvo přemístí do přenosné svatyně *mikoši* (obr. 7), nosí (případně vozí) se po okolí a je obveselováno tancem, divadelními představeními, zápasy, závody v lukostřelbě a podobně. Festivaly tohoto druhu pořádají obvykle místní sdružení, zatímco kněží zde plní spíše jen roli specialistů – zajišťují například přesun božstva do přenosné svatyně a předřikávají modlitby (Breen / Teeuwen 2010: 2–3). Oslavy samotné se z větší části odehrávají mimo svatyni, přímo v obci, kde díky tomu vzniká karnevalová atmosféra nabitá energií, a důležitou roli v nich mají i diváci, kteří nemusejí jen přihlížet, ale často se stávají přímými účastníky veselice. Na energii rituálů zvláště upozorňuje i Nitschke (2002: 9), když říká, že rituály kultu *šintó* jsou zkamenělou formou šamanismu či – řečeno moderními termíny – terapií sloužící jednotlivci či skupině k obrodě a znovuzískání energie (což úzce souvisí s výše zmíněným bezprostředním ‘prožitkem’).

Pro kněží šintoistických svatyní jsou všechny tyto tři typy obřadů součástí jediné tradice, avšak většina účastníků festivalů podle všeho nespojuje tyto události s konkrétním myšlenkovým směrem, přistupuje k nim spíše jako k sezonním oslavám, které byly odjakživa vítaným oživením všedního života – na novoroční návštěvu svatyně například Japonci pohlížejí velmi podobně jako na srpnový buddhistický svátek dušiček *obon*⁷⁷ a jen málokterý z nich by za těmito tradičními svátky hledal ‘náboženství’ či ‘víru’ (Breen / Teeuwen 2010: 4). Tak se slaví 3. března svátek děvčátek (patrně čínského původu), 5. května svátek chlapců a 7. července svátek *tanabata* (oba jsou považovány za svátky kultu *šintó*, přestože legenda vázící se ke svátku *tanabata* pochází také z Číny), 9. září se slaví

⁷⁷ Popis oslavy japonských dušiček v Tokušimě na Šikoku viz Přílohu 4.

svátek měsíce v úplňku a svátek chryzantém, který má opět původ v Číně (Kraemerová 2005: 126).

Přes tento současný, nábožensky nespécifikovaný přístup je snad patrné, že ke studiu japonské kultury a japonských tradic je kult *šintó* zcela nepostradatelný, neboť je jejich základem či přinejmenším nedílnou součástí. Kult *šintó* coby ne-racionální myšlenkový systém totiž obsahuje univerzální hodnoty (nejen nábožensko-filozofické): usiluje o nalezení celistvosti a jednoty existence pomocí vhodných činností a chování, a zásadním způsobem tak ovlivňuje pohled na to, co to znamená být součástí určitého (a opět nikoli jen duchovního) společenství. Prostřednictvím vzývání božstev *kami* může člověk dojít k pochopení, že k dosažení potěšení je primární určitá komunita, vzájemnost, která propojuje životy lidí a dává jim smysl – tuto skutečnost dokládají ostatně i výše zmíněné obřady spjaté s lokálními tradicemi. Při společných rituálech se formují určité způsoby chování, jejichž dodržování vede k harmonizaci životních energií a k nalezení patřičného místa ve společnosti (srov. Hendry 1992: 21–22). Odchytky od takovýchto modelů chování mohou naopak představovat ‘nečistotu’, která může vytvářet nesoulad, proto je třeba se jich pokud možno vyvarovat, případně se od nich společným konáním znovu očistit.

Posvátný prostor, v němž se zjevuje božstvo *kami*, se v japonštině označuje jako *himorogi* a představuje vlastně oltář (obr. 8). Znak *hi* v tomto výrazu znamená aktivitu duše *tama*, *moro* odkazuje k výrazu *mori*, ‘les’, a celé slovo pak nese význam ‘místo, na které sestupují božstva’. *Himorogi* má blízko ke konceptu ‘meziprostoru’ *ma*,⁷⁸ který vymezuje prostor, v němž se může zjevit božstvo *kami* – tím může být například zrcadlo k vítání božstev *šinkjó*, pahorek z písku *rissa* či samotné ohraničené místo, tedy *himorogi* (Isozaki 1979: 20). Když v dávných dobách chtěli věřící pozvat

78 Podrobněji o ‘meziprostoru’ *ma* viz 3. kapitolu.

božstvo *kami* na zem, vymezovali pro ně posvátný prostor *himorogi* ve tvaru čtverce nebo obdélníku. Uprostřed tohoto prostoru vztyčili posvátný sloup (*joriširo*),⁷⁹ v němž mohlo *kami* dočasně přebývat, a kolem celého vymezeného prostoru natáhli provaz z rýžové slámy *šimenawa*. Po skončení obřadu byl tento dočasný příbytek božstva *kami* opět odstraněn – zpravidla byl vhozen do moře či spálen –, a božstvo se vrátilo zpět. Takový postup se přitom používal jak u kratších soukromých rituálů, tak u velkých, delší dobu trvajících svátků *macuri* (srov. Nitschke 2002: 7).

‘Náboženské obřady’ jsou v Japonsku spjaty i s každodenním životem. Nad japonskou domácností totiž také bdí mnohá *kami*, proto se součástí tradičních domů stala *kamidana* (obr. 9), dosl. ‘police na *kami*’, která představuje miniaturizaci svatyně kultu *šintó*. Na ni se umisťují obětiny v podobě jídla, ale také talismany a další posvátné předměty (srov. Earhart 1999: 78). *Kamidana* bývá zpravidla umístěna na světlém vyvýšeném místě a modlitba, která před ní probíhá, je v zásadě zjednodušenou verzí rituálu předváděného ve svatyni kultu *šintó* – sestává nejčastěji z dvojího tlesknutí rukama a následné úklony (Nakagawa 2005: 221).

Ještě větší pozornost je věnována domácímu buddhistickému oltáři zvanému *bucudan* (obr. 10), neboť zde je zpravidla některý z buddhů (*bucu*) či bódhisattvů uctíván společně s duchy předků. Na rozdíl od ‘police’ *kamidana* se *bucudan* nachází na tmavém místě, neboť zatímco oltář kultu *šintó* je ‘jevištěm’ okamžitého provedení rituálu, který povznáší duši i tělo jako denní trénink (zmíněné ‘světlo’ koneckonců přinejmenším částečně souvisí i s animistickou vírou, podle níž jsou ‘božstva’ či ‘duchové’ přítomni v celé přírodě), buddhistický oltář *kamidana* je místem pro kontemplaci, tedy místem, na němž je možné vstoupit do dialogu s vlastními vzpomínkami (srov. Nakagawa 2005: 221–225). Na *bucudan* se kladou obětiny podobně

⁷⁹ Více o symbolickém významu sloupu coby sídla božstva *kami* v tradičním domě viz kapitolu 4.3.

jako na ‘policí’ *kamidana*, ale také se před ním scházejí členové rodiny, aby informovali své předky o důležitých událostech svého života (Earhart 1999: 113).

Zde je však na místě dodat, že zemřelí jsou pokládáni za členy domácnosti, jen dokud na domácím oltáři zůstávají jejich pamětní tabulky.⁸⁰ Při třiatřicátém, padesátém či výjimečně až při stém výročí úmrtí se živí s těmito předky rozloučí nadobro; jejich duše pak odcházejí do společnosti ostatních předků očištěných od smrti i od všech pozemských pout. Při té příležitosti je jejich pamětní tabulka spálena, vhozena do moře nebo zanechána v hrobě či v buddhistickém chrámu. Poté se hlava rodiny odebere do svatyně kultu *šintó*, položí u její brány kámen a sdělí, že *hotoke* (‘buddha’, tedy nebožtík) se stal božstvem *kami*. Tím se zemřelý zařazuje mezi božstva, která celému rodu poskytují ochranu (Winkelhöferová / Löwensteinová 2006: 161).

„Pominou měsíce a vzpomínky zůstávají stále živé. Ale jak se říká, sejde z očí, sejde z mysli, už to není tak drásavé jako zpočátku a jednou, uprostřed hovoru, se člověk rozesměje. Ke hrobu hluboko v horách se chodí už jen ve výroční den, ale netrvá dlouho a kámen obroste mechem, zapadá listím a jediným poutníkem, jenž občas zavítá, je podvečerní bouřka a půlnoční měsíc. Pokud si na nebožtíka kdo vzpomene, je to někdo z těch, kteří ho přežili, jenomže po čase odejdou i oni. Zbudou po něm děti a vnuci, to je pravda, ale koho dojíká osud prarodiče, jež zná jen z vyprávění. Nakonec odezní i poslední zádušní obřad, nikdo si už pořádně nepamatuje, jak se nebožtík jmenoval, jen tráva, která každoročně vybují na jeho hrobě, možná rozteskní útlocitnou duši náhodného kolemjdoucího. Protože, jak stojí v dávném verši, ani sosna sténající v bouřích se nedočká svého tisíce let, lidé ji porazí a rozřežou na polínka a staré hroby rozorají na pole, ani stopa po nich nezůstane“ (Jošida Kenkó in *Zápisky z volných chvíl* 1984: 231–232).

Vztah k zesnulým předkům je dobře vidět zejména v létě v době oslav japonských dušiček. Ty jsou dnes zpravidla vykládány jako buddhistický svátek (*obon*), avšak vztahují se i ke kultu *šintó*, kde existuje uctívání předků v podobě ‘svátku duší’ *tama macuri*, a slaví se na většině japonského území v polovině srpna, v oblasti Kantó v polovině července. Jde ovšem o svátek, který je úzce spjatý s horami, odkud se vracejí duše předků domů převzít obětiny od svých potomků – na některých horách se při této příležitosti zapalují ohně

80 Dokud si pozůstalí zesnulého dobře pamatují, žije i jeho duše – pozůstalí se s ní dělí o životní energii (toto pouto se ve staré japonštině nazývá *musubi*). Původně šlo o víru kultu *šintó*, již buddhismus převzal – i v buddhismu je ‘nebožtík bez pouta’ (*muen botoke*) to nejhorší, co může člověka potkat (Líman 2012: 57–58).

bon bi k jejich uvítání. K velkým událostem tohoto druhu patří slavnost zapálení pěti ohňů ve tvaru čínských znaků (*daimondži*; obr. 11) na kopcích nad Kjótem, kterou každoročně přijíždí sledovat značné množství lidí. Před samotným zapálením ohňů si proto lze u turisticky zajímavých míst koupit polínko a napsat na ně své přání, které se po spálení v jednom z ohňů splní.

Dalším zvykem souvisejícím s letními svátky dušiček je trhání určitých druhů horských květin a jejich nošení do údolí – věří se totiž, že právě do těchto květů vstupují duše mrtvých, aby se dostaly domů. Také se má za to, že některé duše mohou z hor ‘cestovat’ převtělení do určitých druhů motýlů či vážek, které je v tomto období přísně zakázáno chytat (srov. Hori 1974: 159). Podobný postřeh najdeme ostatně i u Hearna (1996: 102):

„Podle japonské víry může motýl představovat duši jak mrtvého člověka tak i živého. Duše mají ve zvyku brát na sebe motýlí podobu, aby ohlásily svůj konečný odchod z lidského těla. Proto by se s každým motýlem, který vletne do domu, mělo zacházet laskavě.“

Jakožto prostředník mezi ‘tímto světem’ a ‘příštím světem’ byl v Japonsku odedávna chápán i jistý druh kukačky (*hototogisu*).⁸¹ Podle Isaacsona (1973) jde o ptáka, který se vrací do Japonska teprve na přelomu května a června a který létá výhradně v noci. Jeho zpěv se rozléhá ještě před svítáním a v japonštině zní ‘*totte kaketa ka*’. Je to velice oblíbený zvuk, přestože působí spíše neklidným nežli příjemným dojmem. Jeho tón je nízký, a i když je slyšet daleko, více než zpěv připomíná bublání. Zřejmě pro tyto konotace je kukačka *hototogisu* také často zmiňovaná v básních *haiku*.

Posvátný prostor i jeho ‘prožívání’ v podobě rituálu má samozřejmě blízko i k mnohým oblastem japonského umění, najdeme je také v divadle *nó*.⁸² Zeami často používá metafory z přírody a ve svém traktátu *Devět stupňů (Kjúi)* hovoří o horách v souvislosti

81 V Japonsku existuje ještě jiný druh kukačky (*kankó dori*), který se ozývá po ránu koncem dubna a jehož zpěv zní ‘*kuku kuku*’.

82 V období Tokugawa, kdy se ve velkém rozšířila tzv. měšťanská kultura, přístupná všem vrstvám obyvatelstva a charakterizovaná výraznějším a živějším divadlem *kabuki*, bylo divadlo *nó* dokonce označováno jako *šikigaku*, tedy ‘rituální divadlo’ (Rath 2004: 215).

s nejvyšším uměním divadla *nó*, vyjádřeným estetickým konceptem *júgen*. Ve druhém nejvyšším stupni umění *nó*, ve ‘Stylu Květu krásy’ (*čóšinkafú*) definuje Zeami krásu jako spojení protikladů – totiž jako holý horský štít mezi zasněženými vrcholky. To podle Zeamiho představuje propojení výšky s hloubkou:

„Sníh pokryl tisíce hor. Proč jeden z vrcholků není bílý?“

Kdysi dávno někdo řekl: „Hora Fudži je tak vysoká, že sníh na ní netaje.“ Muž z Tchangů s tím nesouhlasil: „Ne, je tak hluboká.“

Co sahá nejvýš, je i hluboké. Výška má své hranice, hloubku však změřit nelze. Proto snad hluboký pohled na jediný štít, který se uprostřed tisíců štítů pokrytých sněhem stále nebělá, odpovídá Stylu Květu krásy“ (Zeami 2003b: 58).

Japonskou koncepci vesmíru vyjadřuje ovšem i samotné jeviště divadla *nó* (obr. 12). Jeho zadní část tvoří dřevěná stěna zvaná *kagami ita* (‘zrcadlová stěna’), útočiště božstev *kami* – stará pinie, která je na ní namalovaná, symbolizuje jejich sídlo. Jeviště přitom představuje svět přítomnosti a zákulisí svět mrtvých. ‘Zrcadlový prostor’ *kagami no ma* se nachází těsně před mostem *hašigakari*, vedoucím zleva na jeviště. Aby byl znázorněn přechod ducha ze světa mrtvých na herce divadla *nó*, k němuž dochází při vstupu na jeviště, herec se s tímto duchem obřadně setkává právě v tomto prostoru. ‘Meziprostor’ mezi současným světem (jevištěm) a světem mrtvých (zákulisím) přitom symbolizuje právě most *hašigakari*, který tato dvě místa spojuje.⁸³ Pomalý příchod herce po mostě při představení divadla *nó* reprezentuje sestup ducha na zem (Isozaki 1979: 29).

Skutečnost, že posvátný prostor je jedním z hlavních rysů divadla *nó*, vyplývá mimo jiné z dědictví tzv. ‘polních her’ (*dengaku*), které vznikly na pozadí starobylých zemědělských svátků.⁸⁴ Spojitost s rituálem je vidět například ve hře *Stařec* (*Okina*; obr. 13),⁸⁵ která se hraje na úvod představení divadla *nó*, případně – dnes takřka výhradně – samostatně při zvlášť slavnostních příležitostech, např. při oslavách

83 Více o významu mostu ve smyslu konceptu *ma* (tedy coby ‘meziprostoru’ mezi dvěma objekty) viz kapitulu 3. 1.

84 ‘Polní hry’ *dengaku* se předváděly s cílem naklonit si božstva úrody, plodnosti apod. (Švarcová 2012: 63).

85 Rituální tanec *okina sarugaku* vzniká již koncem 12. století (Lim 2004: 113).

Nového roku. Hra nese známky ‘božského’ – někdy je dokonce spíše než jako hra divadla *nó* označována jako nanejvýš propracovaný rituál kultu *shintó* –, proto se všichni herci, kteří v ní vystupují, musejí před samotnou produkcí zúčastnit očištného obřadu. V den, kdy se představení hraje, umisťuje se do ‘zrcadlového prostoru’ *kagami no ma*, který slouží k meditaci před vstupem na jeviště, malý oltář zvaný *okina kazari*, na nějž se pokládají masky vystupujících starých mužů, zvonky a další rituální předměty. Na ně se pak umisťuje posvěcené rýžové víno *sake*, rýže a sůl. Herci navíc podstupují tzv. ‘obřad ohně’, aby se oprostili od svého ‘já’ a mohli se po vstupu na jeviště stát božstvem. Úvodní ‘božská píseň’ hlavní postavy (*kamiuta*) začíná zvukomalebným ‘*tó tó tarari tararira*’.⁸⁶ *Okina* je jedinou hrou repertoáru divadla *nó*, v níž všichni účinkující (herci, sbor i hudebníci) vstupují na jeviště zcela tiše a v níž si herec nasazuje masku až před diváky – ti se tak mohou stát svědky proměny hlavní postavy starce v božstvo. Posvátný prostor *himorogi*, v němž se takovéto rituály mohou odehrávat, je zde zastoupený jevištěm divadla *nó* (srov. Konparu 2005: 3–5).

„O místě, kde se předvádí *nó*, nelze uvažovat bez toho, že bychom brali ohled na posvátnost prostoru. V *nó* přicházejí a odcházejí božstva přesahující čas a prostor: objevují se v hrách o božstvech, jako je *Okina*; jejich sestup je znázorněn v hrách, v nichž jsou zřizovány prozatímní oltáře; a jejich existence je naznačena v hrách s médii svatyní zvanými *miko*. Vedle těchto projevů či náznaků božstev existují určité posvátné atributy, které jsou neměnné a hluboce zakotvené v deklamaci, v tanci vycházejícím ze starých rituálů, ve výkřicích bubeníků znějících jako vzývání a v dupání nohou znějícím jako božská ozvěna samotného svatého ducha.

Ještě důležitější než tyto mnohé specifické příklady představující posvátnost je však něco niterného, co spočívá ve struktuře dramatu *nó*. Jednání hry končí silným, pronikavým tónem flétny a dvojím závěrečným dupnutím hlavního herce, *šite*, po němž se na chvíli rozhostí ticho. Herci jeden za druhým přecházejí most, až zmizí za závěsem, zatímco [před zraky diváků] zůstává pozoruhodně živá pinie zdobící zadní zeď prázdného dřevěného jeviště – a právě v tomto okamžiku beze slov a beze zvuků spočívá těžiště posvátnosti“ (Konparu 2005: 6).

86 Ve verzi školy Kanze v této nesrozumitelné části na slova pronášená starcem: „*Tótó tarari tararira, tarari agarirararitó*“, reaguje sbor: „*Čirijatarari tararira, tarari agarirararitó*“ (Rath 2004: 232).

3. Prostor a čas v japonském konceptu *ma*

Vyjádřením japonského prostoru je všeobecná otevřenost, nic zde neexistuje samo o sobě. Všechny objekty v prostoru se vzájemně ovlivňují a každý prostor existuje jen proto, že mimo něj existuje ještě nějaký další prostor (srov. Heidegger 1969: 6). Nedílnou součástí prostoru je přitom i čas, jehož ‘vrstvy’ v prostoru pocítujeme. V každém okamžiku se prolíná ‘tady a teď’ (poněvadž prostor je ovlivňován počasím, roční dobou, osvětlením i aktuální činností, která v něm probíhá), s historií (protože některé součásti prostoru, jako je například kámen, se mění celá staletí). Nakonec se však změní vše, prostor je tedy třeba vždy nahlížet jako dynamický.

„Proud plynoucí řeky neustává, přitom však to není táž voda. Pěna rozplývající se na tišinách mizí a zase se utváří, ale nestane se, že by setrvala dlouho. A s lidmi na světě a jejich příbytky je to také tak.

Ve skvoucím hlavním městě staví do řad své krovy obydlí vznešených i nízkých, soupeřice svými prejzy, a stojí tam již celé dlouhé věky. Zkoumáme-li však, jak je to doopravdy, najde se jen málo takových, které jsou tam odedávna. Některé loni shořely a letos byly nově postaveny. Jinde zase se velký dům zhroutil a nahradil jej malý. A s jejich obyvateli je to stejné. Na témž místě žije stále množství lidí, ale z dvaceti třiceti těch, které jsem kdysi znával, přežívá dnes jeden nebo dva. Ranní úmrtí a večerní zrození, jak se to podobá pění na vodě! Lidé se rodí a umírají a není známo, odkud přišli ani kam odejdou. Ani o tomto svém dočasném příbytku nevědí, pro koho si s ním dělají starosti a proč je pohled na něj těší. Jak se obyvatel a obydlí předstihují v pomíjejícínosti, podobá se to rose na svlačci. Někdy rosa sejde a květ zůstane. Přestože však zůstal, zvadne na ranním slunci. Jindy zase květ uvadne, rosa však nesejde. I když však nesejde, nestane se, že by se dočkala večera“ (Kamo no Čómei in *Zápisky z volných chvil* 1984: 204).

Japonskou koncepci prostoru lze ve smyslu duchovního či uměleckého prožitku vysvětleného ve 2. kapitole chápat i jako čekání na příchod božstva *kami*, je tedy třeba počítat i s jeho subjektivním rozměrem. Samotný pojem ‘prostor’ (tedy přesněji řečeno ‘meziprostor’ *ma*) v japonském pojetí velice úzce souvisí také s ‘cítěním prostoru’ či přinejmenším s ‘uvědoměním si prostoru’ – je mu samozřejmě vlastní i objektivní uspořádání, ale vedle něho se v něm projevuje i energie daná probíhající činností, která je samozřejmě vnímána subjektivně. Z tohoto hlediska můžeme o prostoru v japonském kontextu uvažovat také jako o určitém stavu mysli (či opět ‘srdce’), který vychází z představivosti člověka a ovšem obsahuje náboženské, ale i psychologické a tělesné významy.

3. 1 Pokus o definici ‘meziprostoru’ *ma*

Na přelomu 70. a 80. let 20. století uspořádal jeden z nejvýznamnějších současných japonských architektů Arata Isozaki (nar. 1931) v Paříži a v New Yorku výstavu s názvem *Prostoročas v Japonsku*.⁸⁷ Tato výstava představila japonskou kulturu skrze jednotný koncept *ma*, tedy ‘prostoročas’ (fr. ‘Espace-Temps’, angl. ‘Space-Time’), či snad v českém překladu přesněji ‘meziprostor’,⁸⁸ který zde byl předložen jako základní princip japonského malířství, fotografie, jevištního umění, hudby, sochařství, architektury i každodenního života.

Isozaki vyjádřil podstatu konceptu *ma*, tedy ‘meziprostoru’, který je v japonské kultuře významnou součástí ‘prostoru’ v tom nejširším slova smyslu, také v patnáctiminutovém filmu *MA: Space/Time in the Garden of Ryoan-Ji (MA: Prostoročas v zahradě chrámu Rjóandži)* z roku 1989 (Iimura / Isozaki 1989). Rjóandži (vyhlášený v prosinci roku 1994 památkou UNESCO) je zenový chrám ležící v severozápadní části Kjóta, známý suchou zahradou (*karesansui*)⁸⁹ tvořenou patnácti kameny (obr. 14). Ty jsou uspořádané na podkladu drobných bílých kamínků do pěti skupin tvořených dvěma dvojicemi, dvěma trojicemi a jednou pětici kamenů tak, že z nich návštěvník může z každého přístupného místa zahrady vidět najednou vždy jen čtrnáct.⁹⁰ Říká se, že všech

87 K pařížské výstavě *Ma: Espace-Temps au Japon* konané v Musée des arts décoratifs napsal text katalogu Roland Barthes.

88 Na základě terminologie, kterou používá Albert Pražák (2010), zejména jeho ‘mezi’, jsem se rozhodla dát v češtině přednost termínu ‘meziprostor’, který mi s ohledem na zaměření mého bádání i na význam původního japonského výrazu *ma* připadá výstižnější a uchopitelnější.

89 Sinojaponský výraz *sansui* se někdy překládá jako ‘krajina’, nejde však přesně o ‘krajinu’ ve smyslu západního výtvarného umění, neboť znaky použité pro zápis tohoto výrazu nesou významy ‘hory’ (*san*) a ‘voda’ (*sui*). Krajina v západním chápání se v japonštině označuje jako *fúkei*, naopak v japonské poezii *waka* se pro ni používá výhradně výraz *kešiki*, v původním zápisu znamenající doslova ‘barva či odstín [životní] energie’; tato skutečnost indikuje, že staří Japonci nevnímali krajinu jen vizuálně, ale že její ‘barvy’ či ‘tóny’ přímo ‘pocítovali’ (Sasaki 2013). To jen z jiného hlediska ukazuje na význam, který se tu přičítá vnitřně hmatovému vnímání: apel na tento druh vnímání souvisí právě s ‘meziprostorem’, tzn. s tím, co se zde probouzí díky apelu na divákovu představivost a co činí tělesné pocítování součástí (imaginativního) myšlení. Více o energii *ki* (zde ve čtení *ke*) viz kapitolu 5.

90 Bílý písek a na něm rozložené kameny jsou často interpretovány jako ostrovy (kameny) v oceánu (v písku).

patnáct kamenů může spatřit jen ten, kdo skrze zenovou meditaci dosáhne duchovního probuzení. Podle Isozakiho (2006: 43) je zahrada chrámu Rjóandži ‘ztělesněním japonskosti’.

Celý film začíná Isozakiho pokynem k vnímání atmosféry zahrady v podobě textu:

*„Zahrada je prostředkem
k meditaci.
Vnímejte prázdno,
naslouchejte hlasu ticha.
představte si plnou prázdnotu.“*

Kamera nabízí pohled do zenové zahrady v dlouhém horizontálním záběru, vedeném konstantní rychlostí a ukazujícím postupně jednotlivé kameny i mezery mezi nimi na pozadí ‘rámu’ chrámové zdi. Hudební doprovod je sporrý a navozuje zenovou atmosféru. V čase 5.50 se objevuje pokračování textu:

*„Vnímejte nikoli objekty,
ale vzdálenost mezi nimi,
nikoli zvuky, ale pomlky,
které zůstávají nevyplněné.“*

Poté se rychlost kamery poněkud zvýší, navíc v širším záběru, a rozestupy mezi kameny se tak ukazují jako relativní. V čase 8.30 začínají detailní záběry na jednotlivé skupiny kamenů (jichž je celkem pět), které vidíme nejprve zdálky, a hlavní kámen každé skupiny pak navíc v pozvolném přiblížení, a to v pořadí, v jakém kameny nejspíše upoutají svou velikostí a tvarem i návštěvníka chrámové zahrady (Iimura 2002). V čase 11.55 pak následuje metaforické vyjádření:

*„Kameny položené na zemi jsou ostrovy ráje,
bílý písek je širý oceán,
který je odděluje od tohoto světa.“*

Poslední celkový záběr je vedený z pravé strany zahrady a celý film v čase 14.00 končí textem:

*„Dýchejte,
pojměte zahradu do sebe,
ať ona pojme vás,
staňte se jednotou.“*

Na japonskou zahradu lze pohlížet jako na prostředek i jako na prostředí, v němž západní logice odporující protimluvy ‘vnímání prázdna’, ‘hlas ticha’ či ‘plná prázdnota’ nevyjadřují nutně protikladné dvojice nebo dokonce popření smyslu. V Japonsku totiž negativní prostor neznamena vždy pouze ‘neexistenci’, nýbrž vyjadřuje určitou specifickou formu existence. Z tohoto úhlu pohledu bychom princip *ma* mohli charakterizovat také slovním spojením ‘aktivní absence’. V tomto duchu je film *MA: Space/Time in the Garden of Ryoan-Ji* vlastně vizualizací konceptu ‘meziprostoru’ *ma* mezi kameny.

Arata Isozaki se staví proti názoru, že prostor je přesně lokalizován a jeho rozměry s časem nijak nesouvisejí. Čas je naopak podle něj rozměr, který má na výsledný prostor nezanedbatelný vliv – každý prostor se totiž vždy vyskytuje právě pouze v čase, který lidé ‘pocítují’ či ‘prožívají’, a z tohoto důvodu je vždy specifický, konkrétní a nikdy není stálý. V tom se Isozakiho pohled odlišuje od pojmu ‘prostoru’, respektive ‘času’ v západním chápání. Podle Isozakiho se při vnímání

architektonického prostoru nelze obejít bez tělesného vnímání, neboli – řečeno jeho slovy ještě přesněji – k vnímání prostoru je třeba dokonce všech pěti smyslů. Isozaki (2006: 89) chápe prostor jako „pableskující představu, která se objeví v okamžiku, kdy všech pět smyslů provede své rozdílné operace“. Spolupráce smyslů souvisí v tomto případě s pocitem, jehož původ spojuje John Martin s kinestezí: ta podle něho představuje šestý smysl, který bychom také mohli nazvat scénickým citem; víme, že Otakar Zich jej spojuje s vnitřně hmatovým vnímáním, které se bez vizuálního či audiovizuálního dojmu nedá do pohybu.⁹¹

Koncept *ma* samozřejmě nepředstavuje nějaký typ mozaiky poskládané z jednotlivých prvků, je to naopak celek vycházející z představivosti člověka, jenž má s těmito prvky (a ovšem nutně i s jejich vzájemnou kombinací) určitou zkušenost. Jde přitom o prostor související s jistou zkušeností vyvíjející se v čase; to znamená, že tu lze hovořit o určitém zaujetí až (a to nejdříve tělesné) angažovanosti. Dalo by se snad říci, že *ma* je jakýmsi ‘průsečíkem životního prostoru a životního času’ či, jak už bylo navrženo v úvodu této kapitoly, ‘reflexí stavu mysli a/nebo srdce’. V zásadě jde tedy o ‘prožitek prostoru’, který se vytváří v určitém čase, a zároveň o ‘prožitek času’, který je dán určitým prostorem.

Chceme-li se pokusit alespoň zhruba pochopit význam konceptu *ma*, musíme si především uvědomit, jaký jazyk je japonština. Již v 1. kapitole bylo v souvislosti s estetickými termíny naznačeno, jak obtížné může být postihnout jemné nuance vyjádřené specifickými výrazy odkazujícími k hloubce japonského vnímání a myšlení a jak je někdy neskutčné nalézt přesný

⁹¹ Martinův šestý smysl nám podle něho dovoluje nejenom využívat informace, které nám podává naše vlastní tělo, ale prožívat cizí pohyby (či dokonce jen impulsy k nim) a s nimi spojené city a záměry, ba dokonce třeba architekturu: pozorovaná budova jako by se na chvíli stávala „replikou nás samých a my cítíme místa, kde dochází k nepřiměřenému napětí, jako kdybychom je měli přímo v těle“. Howard Gardner (1999: 248) uvádí citát z Martinovy knihy v souvislosti s úvahou o tělesně pohybové inteligenci. Je jasné, že zde všude se různě pojmenovává schopnost, která nám umožňuje vnímat i tvořit to, co souvisí se scénováním a co je tedy také základem hereckého, divadelního či – nejlépe řečeno – scénického cítění.

ekvivalent pojmů, které v japonské kultuře vymezují mnohem širší kontext a vystihují její podstatu v nejobecnějším smyslu, aniž by přitom ovšem opomíjely význam jejich jednotlivých složek. Když se například podíváme do překladového slovníku na význam japonského slova *haši*, najdeme zde významy ‘most’, ‘jídelní hůlky’, ‘veranda’, ‘okraj’ i další. Jedná se samozřejmě o výrazy označující zcela odlišné objekty, které se v japonštině zapisují různými znaky, které však přece jen mají něco společného – ve všech případech jde totiž o spojení dvou krajních mezí (Isozaki 2006: 93). Původně zkrátka výraz *haši* nenesl jen jeden konkrétní význam, ale mohl označovat třeba i ‘kroky’ nebo ‘žebřík’ (Isozaki 1979: 25).

Výraz *haši* tedy poukazuje k ‘prostoru mezi dvěma objekty’, tedy k ‘meziprostoru’ *ma* (Isozaki 1979: 12), a je obecně vyjádřením něčeho, co propojuje ‘tento prostor’ s ‘oním prostorem’ (Isozaki 2006: 93). Dnes výraz *haši* označuje skutečně především ‘most’ – tedy spojení dvou břehů; v přírodě se ale ‘most’ v takovémto chápání vyskytuje zřídka, proto se stal důležitou součástí architektury japonských zahrad – tam ovšem neslouží jen ke spojení břehů, nýbrž i jako dekorativní element se symbolickou konotací propojení dvou oddělených světů (Isozaki 1979: 25).

Koncept *haši* vyjadřuje tedy svět ‘meziprostoru’ *ma*, do něhož je ale vedle ‘přemostění’ potřeba zahrnout i samotné ‘okraje’ (*en*). Příkladem může být třeba most vedoucí ze světa lidí do světa božstev *kami* ve svatyni Izumo (*kakari baši*, obr. 15; podle nákrešů vycházejících z popisů ve starých dokumentech šlo o schodiště či spíše žebřík dlouhý sto metrů, vedoucí od země na vyvýšenou plošinu a symbolizující spojení mezi nebem a zemí, mezi božstvy a lidmi), již zmíněný most spojující jeviště divadla *nó* se zákulisím (*hašigakari*, obr. 16) či legendární muži vyplouvající na lodích ve tvaru rakve z hor

Kumano,⁹² považovaných za jižní okraj Japonska (srov. Isozaki 2006: 327).

Vše, co je překročeno, naplněno ‘meziprostorem’ *ma*, případně vrženo do ‘meziprostoru’ *ma*, se dá označit jako *haši*. Okraje takového ‘přemostění’ přitom může tvořit například světský a nebeský svět, ale stejně tak dobře i talíř a ústa – shodně znějící výraz *haši* zde pak označuje jídelní hůlky, tedy ‘most’ mezi talířem a ústy. Okraje představují hranici jednoho světa a zároveň předpokládají existenci dalších světů. Výrazem *haši* lze označit i verandu tradičního domu (jap. *engawa*), která odděluje vnitřní svět domu od vnějšího světa tvořeného zahradou – ta může sloužit například k pozorování měsíce v úplňku. Veranda chráněná převislou střešou se otevírá do zahrady, a je tedy jak součástí zahrady, tak i součástí domu, totiž opět ‘mostem’ *haši* (Isozaki 1979: 24) – verandu jako příklad ‘meziprostoru’ *ma* přitom používá i další významný architekt, Kišó Kurokawa (1934–2007), který ji definuje jako ‘meziprostor’ spojující interiér s exteriérem, ale i člověka s přírodou (Kurokawa 2006: 8. kap.).⁹³ V širším slova smyslu můžeme pak samotný prostor *ma* chápat i jako most mezi tradicemi a současným uměním, mezi náboženstvím a uměním, mezi jednotlivými náboženskými směry i obecněji mezi náboženstvím a kulturou (Pilgrim 1986: 257).

Isozaki (1979: 20–21) zmiňuje v souvislosti s konceptem *ma* i ‘posvátný prostor’ *himorogi*, vymezený provazem z rýžové slámy (*šimenawa*).⁹⁴ Stejně jako tento nejstarší způsob vymezení prostoru ovlivnil tradiční metody vytváření architektonického prostoru, tak i bílý písek a přírodní kameny, které byly někdy umístovány do posvátného prostoru, aby symbolizovaly neviditelné síly, vedl k vytváření unikátních suchých zahrad (*karesansui*), v nichž písek představuje vodu obklopující ostrovy tvořené kameny (např. u chrámu

92 Viz kapitulu 2. 2.

93 Více o významu verandy viz 4. kapitulu, věnovanou problematice tradičního japonského domu.

94 Podrobněji o vymezení posvátného prostoru viz 2. kapitulu.

Rjóandži, zmíněného výše).

K uvítání božstev *kami*, která plují volně nad zemí, se vztyčovaly větve stromu *sakaki*,⁹⁵ na něž se zavěšovalo kulaté zrcadlo *šinkjó*. Prototypem nejmocnějšího božstva bylo v Japonsku v dávných dobách slunce, a vzhledem k tomu, že zrcadlo odráží sluneční světlo i návštěvníky přicházející z jiného světa a zároveň může reprezentovat vstup do světa ‘na druhé straně’, stalo se právě zrcadlo symbolem božstva a později začalo být používáno jako objekt uctívání ve svatyních kultu *šintó*.

Zastavme se nyní u samotného japonského výrazu pro (tradiční) prostor, tedy *ma*. *Ma* (間; v moderním japonském čtení *aida* s významem ‘mezi’, v sinojaponském čtení *kan*) se v současné době píše znakem pro ‘slunce’ či ‘den’ (日) umístěným do ‘brány’ (門), dříve se však místo znaku ‘slunce, den’ používal znak ‘měsíc’ (月).⁹⁶ Pro Japonce (a ovšem i pro Číňany, od nichž Japonci převzali znakové písmo) znamená tento znak (tedy ‘měsíc v bráně’) vizuální představu jedinečného okamžiku, v němž měsíc právě prostupuje štěrbinou ve vstupní bráně a vyjadřuje dvě paralelní součásti ‘pocitu z prostoru’: objektivní, tedy danou, a subjektivní, tedy pociťovanou. Pokud budeme chápat bránu jako reprezentanta jevů a událostí tohoto světa, prostor v bráně bude vyjadřovat *ma* – totiž prostor ‘mezi’ těmito jevy a událostmi. To ale nutně znamená, že *ma* nemůže být jen pouhá ‘prázdnota’ ani čistě ‘(geometrický) prostor’, jak bývá tento termín často zjednodušeně definován (Pilgrim 1986: 258). Skrze *ma* září světlo, a funkcí *ma* je tudíž toto světlo (které můžeme pokládat za světlo *kami*) propustit. Ostatně vizuální příklad konceptu *ma* přesně v duchu této definice můžeme najít již ve staré japonské literatuře. V *Příběhu prince*

95 Cleyera japonica, nízký stálezelený strom rostoucí zejména na jihozápadě Japonska.

96 Čínské znaky pro ‘měsíc’ i ‘slunce’ vznikly z piktogramů a používají se i v přeneseném slova smyslu. Znak ‘slunce’ znamená také ‘den’, tedy dobu, po kterou je slunce na obloze, a znak ‘měsíc’ představuje vedle nebeského tělesa i ‘kalendářní měsíc’, tedy dobu, během níž měsíc projde všemi svými fázemi (Lindqvistová 2010: 349).

Gendžiho (*Gendži monogatari*) Murasaki Šikibu píše:

„Je patnáctý den 8. měsíce. Luna v úplňku proniká bez zábran skulinkami v doškové střeše“
(*Příběh prince Gendžiho* 1/2002: 126).

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

Koncept *ma* má svůj původ vedle kultu *šintó* i v čínských filozofiích, jako je taoismus, konfucianismus a buddhismus. Ty mu dodávají hloubku, v jejímž kontextu snad tedy skutečně můžeme při překladu použít slovní spojení ‘plná prázdnota’, o níž hovoří Isozaki, ovšem *ma* je třeba zároveň chápat jako komplexní termín, který v žádném případě nelze zaměňovat s ‘negativním prostorem’ či ‘prázdným místem’ v čistě realistickém chápání (ačkoliv i takto bývá koncept *ma* někdy mylně vykládán).

Lao-c’ (2008: 19) o významu ‘prázdnoty’ píše:

*„Třicet loukotí se sbíhá uprostřed kola,
ale teprve díra pro hřídel dá kolu smysl
Smíchej vodu s hlínou a vytvoř nádobu,
ale teprve to prázdné uprostřed jí dá užitek
Postav dům a prolom okna a dveře,*

*teprve otvory jej učiní obyvatelným
Proto užitek spočívá v tom, co tu je,
a smysl v tom, co tu není“*

Arata Isozaki vychází z myšlenky, že nejstarší formou konceptu *ma* je pojem *ucu* neboli opět ‘prázdnota’ či přímo ‘díra’. *Ucu* skutečně označuje ‘prázdno místo’, avšak toto ‘prázdno místo’ se zároveň vyskytuje uvnitř nějaké hmoty – může jít například o jeskyni ve skále, dutinu ve starém stromě a podobně. Takováto místa jsou ovšem v kultu *šintó* pokládána za sídla božstev *kami* (resp. za místa, která jsou naplněná jejich spirituální energií *ki*), a tudíž úzce souvisejí s dávnými snahami Japonců vizualizovat a formalizovat pohyb božstev v prostoru a v čase: *ma* při tomto úhlu pohledu představuje prostor, v němž se v mysli zjevují božstva *kami*. Právě okamžik obsazení ‘prázdnoho prostoru’ božstvem *kami* přitom tvoří základní stavební kámen mnoha uměleckých směrů, například právě divadla *nó* (srov. Isozaki 1979: 12–14).

Kami nezůstávají na místě: je pro ně přirozené přijít a poté zase odejít. Japonské sloveso *otozureru* s významem ‘navštívit’ se skládá z výrazů *oto* (‘zvuk’) a *cure* (‘přivést’). Staří Japonci možná opravdu vnímali ‘zvuk tajemné hloubky *júgen*’, který zjevování *kami* doprovázel, a není pochyb o tom, že se jednalo o totéž, co dnes lidé zasvěcení do bojových umění a meditace ‘pocitují’ jako energii *ki*. Tato ‘přítomnost *kami*’ udává základní tón japonské kultury a pronikla i do konstrukce japonských domů a čajových pavilonů, do literatury i dalších umění a vytvořila typicky japonskou estetiku. *Ma* lze tedy definovat také jako „magnetické pole, z něhož nepozorovaně emanuje *ki* nebo *kami*“ (Macuoka in Pilgrim 1986: 267–268).

V kultu *šintó* hraje významnou roli brána (vymezuující

rituálně čisté území), i po této stránce zde tedy nalezneme zřejmé paralely se základní představou konceptu *ma*. Brána je prvek, který velice konkrétně vymezuje postavení a funkci stavby a jehož úkolem je kontrola přístupu do ohraničeného prostoru. A brána navíc obsahuje některé symbolické prvky, které vypovídají o postavení a moci – jednak majitele brány, ale i člověka, který smí touto branou projít. Vstup do okrsku svatyně kultu *shintó*, tedy do sídla božstva *kami*, označuje brána *torii* (obr. 3), což v doslovném překladu znamená ‘tam, kde jsou ptáci’. Existují teorie o tom, že brána *torii* měla být původně bidýlkem pro posvátné ptáky, jací sehráli určitou roli v legendách o bohyni slunce Amaterasu. I bez ohledu na nejasný původ tohoto výrazu je ale jisté, že brána *torii* dělí prostor na vnější, nečistý svět a vnitřní posvátné území, kde sídlí božstvo *kami*. V buddhistické architektuře pak existují rovnou tři základní typy vstupů do buddhistických chrámů: relativně jednoduchá, pouze přízemní brána *karamon* (obr. 17), poschod’ová brána *rómon* (obr. 18) s jednoduchou střechou a poschod’ová brána *nidžúmon* (obr. 19) s dvojitou střechou, která se původně používala v období Nara (710 až 794) u takových chrámů, jako je Tódaidži,⁹⁷ ale objevuje se i v architektuře klášterů zenového buddhismu. I zde ovšem výběr brány vždy souvisí s významem chrámu: honosnější brány *rómon* a *nidžúmon* mají obvykle navíc ochranná božstva ve výklencích po obou stranách vchodu (Young / Young 2004: 10).

Koncept *ma* prostupuje různé stránky japonského života i kultury a stojí i v základu japonského umění, které se v souladu s chápáním významných estetických konceptů dá v určitém smyslu definovat také jako ‘zjevování neviditelného’ (tento výklad ostatně najdeme i v Zeamiho traktátech o umění *nó*). Ve výtvarném umění je při tomto úhlu pohledu důležitější složkou díla rozložení nežli tvar – *ma* zde poukazuje na celistvost obrazu; v hudbě je významnější ticho

⁹⁷ Tódaidži (v dosl. překladu Východní velký chrám) je chrám s největší dřevěnou budovou na světě a poskytuje přístřeší gigantické soše Buddy Vairóčany.

než tóny – *ma* je zde totiž součástí jedinečné interpretace na základě hudebníkova citu (Minami 1983: 133–135). V jevištním umění souvisí koncept *ma* zejména s rytmem: v tanci tak může jít o dominanci klidu nad pohybem, v divadle či ve vypravěčském umění o (dramatickou) pauzu mezi replikami.

„Naše hudba je hudbou cudnou, hudbou plynoucí z nálady, a ztrácí valnou část svého půvabu, je-li nahrána na desku či zesílena ampliánem. Také umění našich vypravěčů spočívá v přitlumeném hlasu, ve střídém užití slov. A vůbec nejdůležitější jsou pro ně ‘pomlky’. Nahrajete-li je na desku či je přenášíte rozhlasem, účín ‘pomlk’ se úplně setře. Ve své snaze vlichotit se v přízeň techniky tedy naopak komolíme a deformujeme samu duši svého umění“ (Tanizaki 1998: 19).

V Japonsku je zvykem umění označovat jako ‘cestu’. Kaligrafie tak je ‘cesta psaní’,⁹⁸ čajový obřad představuje ‘cestu čaje’ a *ma* by v tomto kontextu snad mohlo být chápáno jako ‘cesta nahlížení’ (Pilgrim 1986: 255), případně jako ‘cesta vnímání okamžiku pohybu’ (Isozaki 1979: 14).

3. 2 Setkávání prostoru s časem

Prostor byl v Japonsku odjakživa chápán mnohem otevřeněji než na Západě a silné zdi byly pokládány za jeho nežádoucí rozdělení. Japonci utvářeli prostor, světlo i výhled s použitím posuvných stěn, přenosných zástěn a ochozových verand – posuvné stěny a přenosné zástěny totiž nerozdělují prostor kategorickým způsobem, ale umožňují naopak prostorem manipulovat. U tradičního domu je vchod skrytý pod převislou střešou a otevřený do zahrady či do ulice a tvoří přechod mezi vnitřním a vnějším světem. Na japonském venkově často vidíme domy otevřené do úzkých uliček – svět existující uvnitř těchto domů se tak úzce prolíná s vnějším dním. Uličky slouží jako prostor, v němž se spojují rozličné aktivity. Nejsou tu žádné hranice a vlastnosti takového prostoru závisí na aktuální činnosti, která zde

98 O dálněvýchozí kaligrafii podrobněji viz např. Král 1980.

probíhá. Právě činnost zde vytváří prostor vymezený časem.⁹⁹

Zatímco na Západě koncept prostoru i koncept času dává představu něčeho určitého, v Japonsku nemohou být prostor a čas od sebe odděleny, poněvadž se vzájemně prolínají – prostor nemůže být chápán nezávisle na čase a čas nelze definovat jako homogenní tok bez ohledu na prostor. ‘Prostorovost’ a ‘časovost’ jsou ve vzájemném vztahu (Watsuji 1996: 223), proto je prostor vnímán vždy jako totožný s činnostmi či událostmi, které se v něm v danou chvíli odehrávají (Isozaki 1979: 13), a koncept *ma* v sobě nese jak objektivní, tak subjektivní význam – nejde tedy jen o vymezení objektivní reality, ale také o naznačení určité roviny zkušenosti.

Koncept ‘meziprostoru’ *ma* vyjadřuje i skutečnost, že v Japonsku je na prostor i na čas pohlíženo spíše jako na posloupnost určitých ‘intervalů’. ‘Meziprostor’ *ma* prostupuje téměř všechny stránky života Japonců a významně se dotýká i umění, resp. v některých případech přímo uměním je. Tento koncept prostoru a času je navíc možná tím nejdůležitějším prvkem, který odlišuje japonské umělecké vyjádření od západního (srov. Isozaki 1979: 12).

Isozaki (2006: 90) vysvětluje propojení prostoru a času v konceptu *ma* přirovnáním ke stavu nebe a země před jejich oddělením, jak o tom vypráví nejstarší japonská kronika *Kodžiki*:

„Když směsice pralátky ztuhla, síla a tvar se v ní ještě neprojevil. Byla bezejmenná a nečinná, kdo by dokázal vyjádřit, čemu se podobá. Když se však nebe a země oddělily, stála u prvopočátku veškerého tvoření tři božstva.

Tehdy povstali Paní tmy a Pán světla,¹⁰⁰ jejichž duchové se stali prarodiči jediného veškerenstva. Tato božstva pak ovládla říši stínů [*Jōmi tu kuni*, doslova ‘Temný svět’] i říši našeho světa [*Utusi nō kuni*, doslova ‘Přenesený svět’]“ (*Kodžiki* 2013: 29–30).

Vedle toho Isozaki (tamtéž) důrazně poukazuje i na *Chválu stínů*, v níž Džun’ičiró Tanizaki obhazuje temnotu coby fenomén prostoru a zároveň fenomén času, a dává ji do souvislosti s estetickým

⁹⁹ Více o tomto tématu viz kapitolu 4. 3, věnovanou japonskému tradičnímu domu.

¹⁰⁰ V hlavním textu kroniky *Kodžiki* jsou označováni jako Izanaki a Izanami. Tento pár pak zplodil ostatní božstva i známý svět. Zde jsou prezentováni jako ztělesnění světla a stínu, tedy jako realizace mužského principu *jang* a ženského principu *jin*, dvou základních prvků čínské kosmogonie.

principem *sabi*, spatřujícím potěšení ve všem starém a omšelém.¹⁰¹

Ostatně není bez zajímavosti, že princip *sabi*, který by se v jistém slova smyslu dal dobře vztáhnout i k moudrosti stáří, nacházíme v souvislosti s prostorem a časem mezi řádky také u Junga:

„Musíme odkrýt stavbu a vysvětlit ji: první patro, vystavěné v 19. století, přízemí datované do století 16., až nejpečlivější zkoumání konstrukce odhalí, že byla postavena na věži z 2. století. Ve sklepech objevíme románské základy, pod sklepem se nachází zasypaná jeskyně a v ní najdeme v horní vrstvě pazourkové nástroje a v hlubších vrstvách zbytky fauny z doby ledové. Taková bude přibližně struktura naší duše“ (Jung in Bachelard 2009: 25).

A francouzský filozof Gaston Bachelard říká:

„Prostor uchopený obrazností nemůže zůstat prostorem lhostejným, vydaným míře a úvaze geometra. Je žitý. A je žitý ne ve své pozitivitě, nýbrž se zvláštnostmi obraznosti. Zejména téměř vždy přitahuje. Soustředí bytí uvnitř mezí, které ochraňují. Hra vnějšku a intimity není v říši obrazů vyvážená“ (Bachelard 2009: 24).

O fyzičnu ve vnímání prostoru hovoří i Le Corbusier, který pro ně používá termín ‘nevýslovný prostor’:

„Když je dílo na svém vrcholu, co se týče intenzity, proporcí, kvality a provedení, dostaví se fenomén nevýslovného prostoru, jednotlivá místa vyznačují, fyzicky vyznačují“ (Corbusier in Lipus 2002: 27).

V Bergsonovi (2003: 18) se zase dočteme, že tělo, nervový systém, organismus existuje ve vztazích s vnějškem. Tělo je středem našeho vnímání světa a „s každým pohybem se vše mění, jako bychom pootočili kaleidoskopem.“ Bergson tvrdí, že jednotlivé smysly je třeba vzdělávat, nikoli proto, aby byly schopny vytvořit obraz, ale aby byly schopny se sladit mezi sebou. Vnímání totiž podle něho není ‘relativní’ nebo ‘subjektivní’, je pouze štěpené rozmanitostí našich potřeb.

Režisér Viliam Dočolomanský pokládá za zcela zásadní ‘rytmus prostoru’, na němž postavil i pohybová cvičení svého souboru Farma v jeskyni: podle Dočolomanského je prožívaný rytmus – můžeme jej označovat také jako určité členění prostoru – naprostým základem, který umožňuje prožít přítomnost. K tomu je

101 V souvislosti s tímto ‘principem omšelosti’, vysvětleným podrobně v kapitole 1. 2, nelze nezpomenout scénografa Luboše Hřůzu, který se bránil tomu mít na jevišti něco nového. Všechny použité předměty musely mít patinu a každý kostým musel mít svůj charakter – to byl jeho způsob, jak na jeviště dostat ‘meziprostor’ *ma*.

ovšem potřeba, aby se prostor stal partnerem; tím, že člověk vnímá základní rytmus prostoru, uvědomuje si svůj vlastní rytmus i rytmus dalších lidí v témže prostoru. V takovém prostoru ani slova nemohou vycházet jen z roviny rozumu.¹⁰²

Arata Isozaki vysvětluje:

„Vyjádříme-li podstatu trojrozměrného prostoru, který je v denním životě předmětem lidského vnímání, jako dvojici os, bude jedna představovat posloupnost magických a symbolických prostorů (prostor hlubinné psychologie) a bude spojená s obrazem temnoty, druhá osa pak bude představovat posloupnost abstraktních mnohorozměrných prostorů (sémiotický prostor) a bude spojená s obrazem prázdnoty. Prostor temnoty přitom testuje vědomí jedince v celé jeho hloubce, zatímco prostor prázdnoty logicky analyzuje osobnost jedince v diverzifikujícím komplikujícím záběru. Ještě přemýšlím, zda se tyto dva náročné konceptuální pohyby ve skutečnosti spojují či kříží. To nyní neumím s jistotou říci“ (Isozaki 2006: 89).

Nabízí se srovnání s Heinrichem Lauterbachem:

„Prostor nejsme schopni pojmut, jestliže vnímáme jen povrch věcí. Neboť prostor je hloubka, ne hloubka jako geometrická dimenze, ale jako obsahové bohatství. Jen v celé škále smyslových a myšlenkových zážitků a našich volných střetů s nimi dochází ke vzniku pojmu prostorovosti. Prostorová psychologie je hlubinná psychologie. Prostorový prožitek je duševní totální fenomén, který zasahuje až do nejhlubších vrstev podvědomí, je nekonečnem, a proto je těžko pojmenovatelný, protože chceme-li věci uchopit, musíme se zaměřit na konečné a ohraničené“ (Lauterbach in Lipus 2002: 40).

A v knížce *Mezi Alberta Pražáka* se dočteme:

*„Když čas uzavřený v prostoru
nebo prostor uzavřený v čase
spolu vytvářejí prostoročas nebo časoprostor,
potom oba tyto nedělitelné
komponenty objektivní skutečnosti
pronikají také do sféry lidského vnímání,
a tedy i do prostoru jejich možných lidských interpretací.“*
(Pražák 2010: 31–32)

Pražák dále formuluje i rozpor mezi ‘objektivním’ a ‘subjektivním’ v prostoru závislejícím na čase:

„Aktem opuštění sféry trojdimenzionality

¹⁰² Z diskuse s Viliamem Dočolomanským, který se spolu s Eliškou Vavříkovou zúčastnil 12. dubna 2010 jako host doktorského semináře scénologie. Viz též kapitolu 6. 3.

*vzniká otázka, jestli prostor,
který ve svých rozměrech pokračuje dál,
je stále tentýž, nebo je již úplně jiný,
protože jaksi změnil své skupenství a projevuje se
už jinak než jako hmota a vzduch...
Prostor tak totiž náhle
vstoupil do sféry jiných souřadnic
a stupnic měřitelnosti,
nebo přesněji,
ocítl se ve sféře objektivní neměřitelnosti
a subjektivní měřitelnosti,
přičemž pojem 'měřitelnost' je v tom okamžiku
neadekvátní objektivnímu vjemu,
který tato skutečnost pozorovateli poskytuje...
(Pražák 2010: 41)*

Pilgrim (1986: 256–257) v této souvislosti hovoří o popisně-objektivním a o experimentálně-subjektivním aspektu *ma* a tvrdí, že čas může být vnímán jako totožný s událostmi a jevy, které se v něm projevují, pouze v rámci bezprostřední estetické zkušenosti. Ačkoliv tedy koncept *ma* lze snad objektivně popsat jako určité prostorové a časové intervaly, 'meziprostor' *ma* ve skutečnosti takto definované intervaly překračuje a obsahuje i další, skryté roviny – roviny, na něž mělo hluboký vliv japonské náboženství a které lze zřetelněji spatřit zejména v umění.

*[...] jakkoliv uvažujeme o prostoru,
a to jakkoliv vymezeném,
permanentně narážíme na fakt prostoru
existujícího za těmito hranicemi!
(Pražák 2010: 44)*

Jak již bylo řečeno v úvodu této kapitoly v souvislosti s Isozakiho výstavou *Prostoročas v Japonsku*, může *ma* vyjadřovat místnost coby prostor vymezený stěnami, ale i pomlku mezi jednotlivými tóny v hudbě, a zároveň je základním principem japonského malířství, fotografie, jevištního umění, hudby, sochařství, architektury, poezie a v neposlední řadě i každodenního života, kde je ovšem také nedílnou součástí běžného jazyka.

V lineárním chápání vyjadřuje koncept *ma* vzdálenost či délku. Už odedávna byly základními prvky japonského domu dřevěné sloupy a trámy; vzdálenost mezi sloupy byla přitom označována jako *haširama* (*hašira* znamená ‘sloup’). V moderní japonštině se znak pro *ma* čte také jako *aida* a znamená ‘mezi’: *Nara to Kjóto no aida* (mezi Narou a Kjótem). Ani v tomto případě však výraz *aida* neznámá jen samotné ‘mezi’, ale vyjadřuje zároveň jistý druh povědomí o obou místech, takže se ‘vzdálenost’ mezi nimi může stát naopak ‘blízkostí’. Ostatně o ‘vzdálenosti’ v tomto smyslu, přesněji řečeno o vzdálenosti dvou postav, o nichž již existuje určité povědomí, píše třeba také Ejzenštejn v souvislosti s divadelní režii:

„Chceme-li například, aby se dvě postavy ocitly blízko sebe, je nutné je mít nejdřív v určité vzdálenosti od sebe, a opačně, máme-li ukázat, že jsou od sebe vzdálené, je nutný element jakési předběžné blízkosti“ (Ejzenštejn in Vostrý 2009: 192).

To koncept *ma* splňuje.

*Chceš-li něco stáhnout,
musíš to nejprve nechat roztáhnout
chceš-li něco oslabit,
musíš to nejprve nechat zesílit
chceš-li něco zmenšit,
musíš to nejprve nechat vyrůst,
a když to budeš chtít odstranit,
nejprve to nech vyvinout*
(Lao-c’ 2008: 46)

Koncept *ma* se samozřejmě uplatňuje i v ploše. Výraz *ma* použitý ve spojení s počtem rohoží *tatami* označuje plochu místnosti (rozměr rohoží je zpravidla 1,91 krát 0,95 metru, nicméně v jednotlivých oblastech se mohou rohože velikostí mírně lišit). *Roku dzo no ma* (doslova ‘*ma* o šesti rohožích’) tak označuje tradičně pokoj o velikosti šesti rohoží. Ale zase zde nepůjde jen o jednotku plošné míry, Japonci termín ‘šestirohožová místnost’ budou opět chápat komplexněji: vzhledem k daným rozměrům rohoží si vedle rozlohy místnosti představí i uspořádání rohoží, dekorace (ty jsou v tradičním japonském domě minimalizovány) a výšku místnosti (Nitschke 1993: 50). Harmonii dvourozměrného konceptu *ma* pak hojně nacházíme ve výtvarném umění, například v japonském tušovém malířství. Akiko Mijake (ale i řada dalších badatelů) vysvětluje ‘estetiku prázdných míst’ na úsporné malbě piniového háje (*Šórinzu*; obr. 20) malíře Tóhaku Hasegawy (1539–1610),¹⁰³ kterou dává do souvislosti s tradičním divadlem *nó* (srov. Konparu 2005: 74).

„Na první pohled působí malba piniového háje velice úsporně, ve skutečnosti to vlastně vůbec není háj, pouze několik pinií. Je to proto, že jedním z hlavních námětů je zde mlha – kapičky vody srážející se ve vzduchu v podzimních měsících prostupují každý kousek obrazu. [...] Nezasvěcenému člověku by se mohlo zdát, že tuš má jen jednu barvu, avšak jejím ředěním a rozličnými malířskými technikami lze dosáhnout obrovské škály odstínů. V Hasegawově piniovém háji však mlha zůstala bílá, nedotčená štětcem. 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. Souvislost mezi divadlem *nó* a Hasegawovým obrazem je pak nasnadě“ (Mijake 2007: 141).

S konceptem *ma* ovšem velice úzce souvisejí také svitkové obrazy (*emakimono*) – již sama skutečnost, že se jedná o ‘svitek’, totiž naznačuje, že každá zobrazená zkušenost trvala jistý časový úsek. Scény zde nejsou zaznamenány jako kontinuální panoramatický výjev, ale jako sled významných událostí, z nichž každá je samostatná a nezávislá na ostatních. Také úhel pohledu je vždy odlišný, avšak celek je vyjádřením jediné zkušenosti. V japonském výtvarném umění

¹⁰³ Hasegawa si sice oblíbil čínskou monochromní malbu, jeho přístup ke krajině je však čistě japonský; hlásil se k umělecké tvorbě malíře Seššúa (Swann 1970: 212).

ovšem existují i další techniky, které vyjadřují výše popsané vlastnosti prostoru. V technice *un-en* neboli ‘mraky a kouř’ je použita ptačí perspektiva k zobrazení ucelených krajin se všemi detaily či k zobrazení rušného života ve městech (obr. 21). Na malbách využívajících techniku *un-en* se objevují výrazná zlatavá, nebo naopak nejasná bílá oblaka, která zaujímají většinu plochy a slouží k vyjádření prostoru a k manipulaci s ním – zobrazují zároveň úroveň toho, co je ‘nahore’, i toho, co je ‘dole’, tedy opět jakési ‘mezi’. Jednotlivé části obrazu totiž nejsou propojené, jsou naopak jakoby přerušené, zakryté mraky. Není tu tedy nejdůležitější celkový vzhled, významnější je vztah mezi oddělenými výjevy, které se navíc mohou odehrávat v různých časových intervalech (srov. Nitschke 1966: 153–154). V tomto smyslu tedy mraky představují prostor (či opět ‘meziprostor’ *ma*) mezi důležitými výjevy. Mraky samy i jejich pohyby byly navíc v Japonsku i ve své přirozené podobě pokládány za určitý druh umění (Murphy 2008).

Známky ‘meziprostoru’ *ma* se objevují i v japonských dřevořezech *ukijoe* (dosl. ‘obrazy prchavého světa’) z doby Edo, z nichž jsou v tomto smyslu zajímavé zejména tisky z 18. století, označované jako *ukie* (dosl. ‘plovoucí’ či ‘plastické obrazy’) a znázorňující interiér divadla *kabuki* (obr. 22). Zatímco pro starší tisky je typická již zmíněná ptačí perspektiva, objevují se v tiscích *ukie* také známky lineární perspektivy, která se dostává do Japonska během 18. století vlivem oslabení politiky izolace a povolení dovozu čínských překladů evropských knih o perspektivě – jedna z takových knih se podle všeho dostává do Japonska v r. 1739 (JAANUS 2001: *uki-e*). Většina importu z Evropy přitom směřuje do Japonska z Holandska, s nímž mělo Japonsko omezené styky i v době izolace.

Seznámení s evropským uměním vneslo do umění dřevořezu nový způsob nahlížení prostoru: v tiscích *ukie* sice ještě nejde o čistou lineární perspektivu, neboť jednotlivé linie se spolu ne vždy setkávají;

tato ‘nedokonalost’ však vnáší do celkového výjevu jakési ‘tušení pohybu’ či ‘pocit lability’, která mu dodává vnitřní napětí blízké konceptu ‘meziprostoru’ *ma*, neboť ovšem souvisí také s časem (srov. Mende 1997: 38). O tom, jak velkou změnu v produkci dřevorezů *ukijoe* nová perspektiva znamenala, svědčí přitom už samotné použití nového označení, *ukie*; odhlédneme-li od techniky samotné, můžeme mluvit o ‘pocit’ování prostoru’, které je dáno nejen vizuálním vjemem, nýbrž spíše ‘tělesným pocitem’, v souvislosti s nímž se uplatňuje i intelekt. Toto ‘pocit’ování prostoru’ přitom hraje významnou roli i v japonské poezii *waka*, která je (na rozdíl od čínské poezie) vyjádřením čistě osobních pocitů a zkušeností – básně *waka* ostatně posloužily i jako inspirace pro malby na přenosných zástěnách (Sasaki 2013).

Ma představuje základní japonské chápání prostoru, jednoduše řečeno, vymezuje prostor v určitém čase, což je v jistém ohledu blízké západnímu vnímání trojrozměrného prostoru, k němuž byl jako čtvrtý rozměr přidán čas (Murphy 2008); Isozaki (1979: 17) ale tvrdí, že v japonském chápání se prostor obrazu skládá z dvourozměrných ploch a hloubka je vyjádřena jejich kombinací. Čas (či ‘tok času’) je přitom dán prostorem mezi těmito plochami. Japonský čtyřrozměrný prostor si tedy lze představit jako výsledek kombinace dvou dvourozměrných ploch a dvou rozměrů času. Základním důvodem pro použití výrazu *ma* k vyjádření času i prostoru se tak zdá být skutečnost, že Japonci chápou prostor jako prvek vytvářený interakcí plochy a času.

Mende (1997: 37–38) srovnává japonské chápání času obrazu se západním a hovoří o čase v západním chápání jako o veličině pohybující se lineárně stálou rychlostí. Jako příklad uvádí Vermeerovy obrazy, které označuje jako ‘zastavení v čase’. V japonském tradičním stylu *jamatoe*, v němž je použita ptačí perspektiva k zobrazení krajiny či dalších výjevů se všemi detaily, si však čas dodává sám divák, který

postupně přejíždí obraz pohledem – koexistují zde tedy různé časové roviny (obr. 23).¹⁰⁴ V tiscích *ukie* se pak tradiční styl *jamatoe* kombinuje s lineární perspektivou, takže zobrazení prostoru, a tedy i vyjádření času je zde odlišné od západního i od tradičního japonského přístupu: čas v tiscích *ukie* se zastavuje podobně jako na západních obrazech, ale zároveň vyvolává pocit napětí daný cítěním pohybu ve vyjádření ‘nedokonalé’ perspektivy. Prostor naplněný tímto druhem napětí můžeme ovšem opět chápat jako vyjádření ‘meziprostoru’ *ma*.

Koncept *ma* související s výtvarným uměním nacházíme mezi řádky i u Vojtěchovského a Vostrého (2008: 46), kteří u ‘narativní’ či syžetové malby hovoří o prožitku rozvíjeném „na *principu časoprostorově rozvinutého okamžiku*“.

„Při vnímání malířského obrazu se čas ovšem uplatňuje nejenom pomocí podobných apelů na vědomí či při putování zraku po obraze, v případě sledování jediné zobrazené události často spojeného s dráhou zleva doprava (pokud ji výraznými liniemi neurčí malíř jinak). Jde totiž především o proces vnímání vycházející ze zmíněného střetávání vizuálního dojmu, zakládajícího jistý odstup, s vnitřně hmatovým prožitkem a celkové (bytostné) účasti s rozuměním. Pokud jde o jakýsi celkový prožitek, je při trvajícím vnímání vizuálního celku založený právě na vnitřně hmatovém vnímání *pohybu*, tj. spoluprožitku gest v jejich vzájemných vztazích včetně časových [...] (Vojtěchovský / Vostrý 2008: 46–47).

Konkrétně u Vermeera, o němž se Mende (1997: 38) zmiňuje ve svém srovnání západního a japonského vnímání času, přitom cituje Vojtěchovský a Vostrý (2008: 55) Marcela Briona, který říká, že Vermeer, stejně jako Pieter de Hooch „naslouchali v zamyšlení vnějším zvukům i vnitřnímu hlasu a vychutnávali chvíle uplývajícího času jako dokonalé lidské štěstí.“

Prostor a čas se ovšem prolínají nejen v samotném konceptu *ma*, ale i v dalších pojmech, v nichž se znak *ma* vyskytuje, neboť na rozdíl od západního, ‘objektivního’ pojetí prostoru i času v sobě japonský ‘meziprostor’ *ma* nese jak význam prostoru vymezeného

104 Název odvozený od dvora Jamato měl původně odlišit čistě japonské malby krajín, ročních období apod. (objevující se např. v době Heian na přenosných zástěnách *bjōbu*) od čínských krajín *karae*. Ve středověku však již byly jako *jamatoe* označovány všechny pestrobarevné malby, včetně svitků, bez ohledu na to, co zobrazovaly (JAANUS 2001: *yamoto-e*).

sloupy či zástěnami, tak i přirozený odstup mezi dvěma či více věcmi (případně lidmi), které spolu nějakým způsobem souvisejí (resp. kteří spolu komunikují). Není tedy jistě nijak překvapivé, že i v jazyce se dá termín *ma* použít mnoha různými způsoby (jak v klasické, tak v moderní japonštině) a že může nabývat jak konkrétních, tak abstraktních významů. Znak pro *ma* se navíc může číst několika různými způsoby a může se také kombinovat s dalšími znaky.

Ve čtení *kan* se znak používaný pro *ma* objevuje například ve dvou samostatných složeninách s významem ‘čas’ (*džikan*) a ‘prostor’ (*kúkan*). ‘Čas’ vyjádřený termínem *džikan* se skládá ze znaků *dži*, tedy řecké ‘chronos’, a *ma*; tento termín tak můžeme chápat i jako ‘prostor času’ či ‘načasování’. Je to abstraktní termín, který nevyovídá nic o délce trvání ani o začátku či o konci, označuje však přesně to, co je nezbytně nutné ke vzniku ‘pocitu z prostoru’. Použitý znak *dži* se přitom japonsky čte také *toki* (v překladu ‘čas’, ‘doba’), což je podstatné jméno odvozené pravděpodobně od starého japonského slovesa *toku* s významem ‘rozpouštět se’, ‘uplývat’. ‘Čas’ proto v japonštině můžeme chápat i jako ‘uplývající prostor’, stává se tedy jen dalším rozměrem prostoru.

Další sinojaponský termín, *kúkan*, se v Japonsku používá k označení trojrozměrného prostoru v západním chápání. Znak *kú* zde znamená ‘prázdný’ nebo také ‘obloha’,¹⁰⁵ *kan* je opět sinojaponské čtení znaku *ma*. Jde o poměrně nový výraz, vytvořený na konci 19. století k vyjádření objektivního trojrozměrného prostoru, který v té době do Japonska nově pronikl ze Západu v souvislosti se západní architekturou – Japonci pro něj tehdy neměli výraz vlastní (Kódžiro 1999: 12). V západním chápání je však statický, čistě trojrozměrný ‘prostor’ definovaný bez ohledu na lidskou subjektivitu, zatímco japonský výraz *kúkan*, složený ze dvou čnských znaků, jejichž samostatný význam je poznamenaný dlouhou buddhistickou historií,

¹⁰⁵ Jde o ‘oblohu’ *coby* ‘prázdné místo’, pro ‘oblohu’ ve významu ‘nebesa’, tedy protipól ‘země’, má japonština jiný výraz.

nutně obsahuje i další významy (tamtéž: 132; srov. Isozaki 2006: 94).

Pro výraz ‘lidská bytost’ se používá v japonštině sinojaponský termín *ningen*, kde první znak *nin* (v japonském čtení *hito*) znamená ‘člověk’ a *gen* je sinojaponské čtení znaku *ma*. Tento termín skvěle vystihuje skutečnost, že mluvíme-li o ‘lidské bytosti’, stěží můžeme pominout mezilidské vztahy, do nichž každý člověk žijící ve společnosti vstupuje. Spojení *ningen* tedy ukazuje člověka jednak jako jedince, jednak jako součást nějaké společnosti. Wacudži¹⁰⁶ odlišuje složený výraz *ningen* od německého slova *Mensch*,¹⁰⁷ které podle něj koresponduje pouze s individuální rovinou výrazu *ningen* a neukazuje zřetelně na rovinu ‘vzájemnosti’ či existence ‘mezi’ – naproti tomu výraz *ningen* podle Wacudžiho nese jak význam ‘individuální lidská bytost’, tak význam ‘veřejnost’ (Watsuji 1996: 18–19). Sám koncept *ma* (zde ve čtení *gen*) v tomto kontextu projevuje svůj relativní význam – totiž dynamické vnímání existence ‘mezi’ – a nese v sobě empirické konotace, neboť být mezi lidmi přirozeně znamená s nimi dynamicky interagovat (Pilgrim 1986: 256).¹⁰⁸

V japonštině existuje pro ‘veřejnost’ ještě výraz *seken*, který by se dal ovšem přeložit také jako ‘svět’ či ‘společnost’. V něm má první znak *se* (v japonském čtení *jo*) význam ‘svět’, případně ‘generace’, druhý je ovšem opět znakem pro *ma* (zde v sinojaponském čtení *ken*), který v této složenině vyjadřuje

„živoucí a dynamické ‘mezi’ coby subjektivní propojení jednání. *Seken* pak vymezuje společnost jako celek, který v sobě zahrnuje historické i společenské vazby lidské existence“ (Watsuji 1996: 148).

Výraz pro ‘existenci’ zní v japonštině *sonzai*, kde *son* znamená ‘stávající’ a *zai* vymezuje pobyt jedince na nějakém místě – v širším slova smyslu pak existenci jedince v rámci určitých vztahů –, termín *sonzai* se tedy dá chápat jako ‘uvědomělá existence v tomto světě’ (Watsuji 1996: 20–21). Wacudži sám mluví také o „konkrétnosti

106 Tecuró Wacudži (1889–1960), japonský filozof a kulturní historik.

107 Wacudži reagoval na Heideggera.

108 Wacudži pracuje také s termínem *aidagara*, opět s významem ‘mezi [lidmi]’, v angličtině ‘betweenness’. Více o Wacudžiho etických studiích (*rinrigaku*) viz např. Krueger 2013.

každodenního života“ (tamtéž: 49).

Koncept *ma* v sobě tedy nese i významy naznačující interakce, k nimž dochází mezi lidmi: vazba *ma o toru* (dosl. ‘vzít *ma*’) znamená ‘zastavit’, ‘dát si pauzu’, podstatné jméno *mačigai* (dosl. ‘lišící se *ma*’) překládáme jako ‘chyba’, slovní spojení *ma ga warui* (dosl. ‘*ma* je špatné’) znamená ‘neúspěšný’, ‘nepovedený’ (poslední z uvedených termínů se používá například při hodnocení nepovedené kaligrafie). A *ma* označuje vzdálenost mezi dvěma body i přeneseně. V Japonsku je udržení jisté vzdálenosti mezi lidmi (ať už vzato doslova, anebo obrazně) pokládáno za nutné, a kdo to nerespektuje, je označován jako *manuke*, ‘hlupák’ – doslova ‘ten, komu chybí *ma*’. A půjdeme-li ještě dále, najdeme znak *ma* i v mnoha dalších výrazech souvisejících jak s časem, tak i s prostorem (srov. Minami 1983: 9–11). Výraz *doma*, v němž znak *do* znamená ‘země’ či ‘půda’, označuje ve venkovských domech denní, ‘pracovní’ místnost s hliněnou podlahou; ‘čajový pokoj’ *čanoma* představuje naopak místnost, kam se zvali hosté a shromažďovali se členové rodiny (znak *ča* v něm znamená ‘čaj’); termín *tokonoma* se pak používá pro označení výklenku v čajovém pokoji v tradičním japonském domě (znak *toko* ve čtení *juka* znamená podlaha), který od období Muromači sloužil k vystavování uměleckých děl a později se stal symbolem čajového obřadu, v němž lze díky vysokému stupni koncentrace ‘pocítit prostor’ velice intenzivně. Dá se říci, že výklenek *tokonoma* vyjadřuje prostorový estetický koncept, který v minulosti vytvářel těžiště mezi hostitelem a hostem v daném čase.¹⁰⁹

Říká se, že také japonský výraz pro ‘okno’, *mado*, vznikl původně spojením výrazů *ma* a *do* (*do* je zde poněkud nejasný termín používaný jak pro dveře ve smyslu vstupu do místnosti, tak pro dveře mezi dvěma místnostmi). Používání oken se do Japonska rozšířilo v období Nara (tedy v 8. století) z Číny, kde je buddhističtí mniši

¹⁰⁹ O ‘pracovní místnosti’ *doma* i o výklenku *tokonoma* více viz kapitolu 4. 3.

vynalezli k tomu, aby mohli číst sůtry v temných kláštorech. Dnes Japonci používají slovo *mado* jako alternativní čtení přiřazené jedinému čínskému znaku označujícímu okno, původně však neměla okna v Japonsku funkci otevření či uzavření prostoru, jejich funkce vycházela z čínské literární kultury a spočívala pouze v propouštění světla – což je ovšem v Isozakiho chápání i funkcí samotného ‘meziprostoru’ *ma*. K propouštění světla se využívalo japonského papíru *waši* (vyráběného v Japonsku od 7. století) lepeného na dveře typu *šódži*. A právě na ně se ve své estetice stínů odvolává Džun‘ičiró Tanizaki jako na zdroj ‘šerosvitu’,¹¹⁰ který podle něj charakterizuje celou japonskou kulturu. Tak se japonské ‘okno’ ovlivněné ‘oknem ke čtení’ vzniklým v Číně stalo kulturním nástrojem interiéru, který vytváří mystický svět nahlížející veškerou logiku ve světle plném stínů.

Kenmoči Takehiko (1978: 12–20) vysvětluje výraz *ma* na příkladu skladby japonského jazyka. Poukazuje přitom na existenci množství výrazů, jejichž význam je příliš široký, než aby bylo možné je přeložit bez patřičného kontextu, a které jsou od sebe ve větě oddělené emocionálně zabarvenými ‘pomlkami’ (např. kontextovou partikulí *wa*, která ve větě označuje téma), naplněnými emocionální energií *ki*. Konstrukce promluvy je přitom těmito ‘pomlkami’ neustále rozměňována.

V japonském způsobu uvažování neexistují žádné absolutní kategorie. Vše záleží na situaci, tedy opět na prostoru a čase. V komunikaci nejsou vyžadovány jednoznačné formulace, naopak, takový způsob promluvy by byl pokládán za agresivní a hrubý. Za přednost je považována jemnost, nejednoznačnost a neurčitost – taková promluva působí totiž uvážlivě, ohleduplně a seriózně. Z tohoto důvodu je vždy dávana přednost takovému vyjádření, v němž se objevuje ‘meziprostor’ mezi významem slov použitých v promluvě

110 Jde o termín, který k označení téže atmosféry používá A. Liman ve své knize *Kouzlo šerosvitu. Úvahy o japonské kultuře*, Praha: DharmaGaia & Česko-japonská společnost 2008.

a tím, co danou promluvou chce mluvčí skutečně sdělit (srov. Hidasi 1993: 12–13).

3.3 *Ma* jako základ vnímání

V oblasti vnímání s konceptem *ma* úzce souvisí i výše zmíněný estetický princip *júgen*, který označuje krásu skrytou v nitru věcí. *Júgen* nelze postihnout slovy, vždy za ním zůstává něco nevyřčeného, je tedy v našem širším chápání ‘prázdným místem’ *ma*, které podněcuje vnímatelovu představivost, či nedotčený ‘meziprostor’, který může být dotvořen různými způsoby na základě individuálního přístupu a představivosti člověka, který jej vnímá. Je to způsob, kterým umělec vtahuje čtenáře do svého díla.

*„Největší dokonalost je jakoby neúplná,
ale nevyčerpatelná
největší plnost je jakoby prázdná,
ale působí bez konce“*
(Lao-c’ 2008: 57)

Až do otevření Japonska ve druhé polovině 19. století se čas v Japonsku měřil podle svítání a soumraku. Čas mezi svítáním a soumrakem se dělil na šest stejných časových úseků, jejichž délka závisela na délce dne a noci v daném ročním období. V 16. století se sice do Japonska dostaly západní hodiny, ty však byly modifikovány dodatečným přidáním mechanismu, který měření času přizpůsobil zvyklostem Japonců, pro něž ‘čas’ nebyl absolutním pojmem. Tato skutečnost se ostatně odráží i v japonské tradiční hudbě. Japonská hudební uskupení nemají dirigenta, který by udával tempo, jak se to zavedlo na Západě, každý hráč zde naopak hraje v rytmu, který intuitivně cítí, a výsledná skladba tak vzniká zcela

spontánně. Japonská hudba se tedy neřídí nějakým ‘absolutním časem’ určeným metronomem – nepatrně rozdílné časové intervaly tvořené jednotlivými hráči vytvářejí pocit přítomnosti (Isozaki 1979: 14). Ten ale úzce souvisí s ‘cítěním prostoru’, příznačným pro japonskou vnímavost – toto ‘cítění prostoru’ přitom determinuje vnímání světa a vychází ovšem ze základních estetických principů v tomto ‘cítění’ obsažených.

Ma označuje prostor, v němž žijí lidé. Tento prostor však může být zajímavý, jen pokud obsahuje stopy života, který v sobě ukrývá (Isozaki 1979: 40). Prostor je vymezený předměty a lidmi, a to dokonce i těmi nepřítomnými, takže též prostor může být vnímán různě. Odlišnosti ve vnímání či pociťování prostoru jsou přitom dány například sociálním postavením nebo vztahem mezi vnímatelem a prostorem samotným, vytvořeným na základě předchozí zkušenosti – prostor může zpřítomnit vzpomínky, a tím vyvolat rozrušení, anebo naopak naplnit klidem. Tato skutečnost se samozřejmě projevuje nejen v Japonsku, ale stejně tak i na Západě, v Japonsku však mohou být uvedené pocity silnější v důsledku výraznějšího cítění společenských vztahů (srov. Van Lysebeth 2008).

V divadle *nó* je pro výsledný ‘pocit z prostoru’ důležitá mimo jiné komunikace mezi hercem a publikem, k jejímuž vytvoření se používá například skládaný vějíř. Vějíř zde tedy není jen ozdoba, nýbrž specifický nástroj využívaný k vytváření vztahů a sloužící také jako katalyzátor energie. Je to důmyslný artefakt těsně spjatý se zvláštními pohyby herce a přebírající jeho energii. Spolu s ponožkami s odděleným palcem (*tabi*) je proto vějíř používán dokonce i při zkouškách v běžném západním oblečení, což ukazuje na důležitost tradičního postoje herce divadla *nó*: strnulá hrud’ tvoří pevný celek od krku až po boky a tvář je nehybná (ať už herec používá dřevěnou masku, anebo masku sám vytváří tím, že se vzdá veškeré mimiky), takže jedinými smyslovými výběžky, skrze něž se projevují známky

ukazující na přítomnost živé bytosti, jsou ruce a nohy.

Hlavní postava v divadle *nó* (*šite*) používá vějíř na základě pohybových vzorců označovaných jako *kata*. Jde o pevně dané moduly, které se kombinují v dlouhých sekvencích představujících tance. Vzorce *kata* mohou být do rozličné míry realistické, od stylizovaných gest vyhrazených pro vyjádření vnitřních pocitů (gesto smutku *šiori*, gesto radosti *júken* atd.) až po abstraktní pohyby, které nesou určité významy jen ve spojení s textem deklamovaným samotným hercem, anebo sborem, a mohou tedy být multifunkční – jejich významy budou patrné pouze v kontextu dané hry. Takovéto pohyby jsou pokládány za čisté, neboť nejsou zatíženy žádným empirickým určením, jsou vzdálené jakýmkoli realistickým náznakům, postrádají mimetické záměry. Pohyby v divadle *nó*, včetně těch, při nichž se využívá vějíř, nejsou součástí systému znaků-symbolů, vzorce *kata* samy o sobě zřídka mají nějaký specifický symbolický význam. Díky neexistenci pevného kódu je divák přirozeně vtažen do konstrukce obrazu, který herec vytváří. Divákovu zaujetí je tedy dáno nedostatkem informací, ‘prázdným prostorem’, který je zde divákovi předkládán (Pellecchia 2008: 40).

Do takto vytvořených ‘prázdných rámců’ pak vstupuje vějíř naplněný významy danými jednak emocemi postavy a jednak pozorností a naladěním publika. Vějíř tak stojí na pomezí mezi metaforou a realitou a pohybuje tu silou herce, tu silou postavy. Pokud typ postavy není pevně dán maskou a kostýmem (například při předvádění vybraných tanců), může vějíř sloužit k transformaci postav, případně snížit rozdíl mezi hercem a postavou. Otevření vějíře přitom není jen mechanickou přípravou k zahájení tance, ale zároveň okamžikem nabitým emocionálními významy, okamžikem, v němž se obyčejná přítomnost herce mění ve významy naplněnou přítomnost postavy.

V dávných dobách Japonci věřili, že božstva *kami*

prostupují celý vesmír. Uvědomovali si pohyb slunce, který rozděloval čas i prostor. Slunce vytvářelo den a noc, život na zemi i život v temnotě. Duchové přebývali ve světě stínů, v říši mrtvých, a objevovali se na zemi jen v určitých časech – poté opět odcházeli. V době svátků se pod rouškou noci za svitu loučí přinášela do vesnice přenosná svatyně *mikoši* obsahující zrcadlo coby symbol božstva *kami*. Některé z praktik kultu *šintó*, v němž byla božstva *kami* povolávána z temnoty, přijal později i nově importovaný buddhismus. Například v ezoterickém buddhismu existovala víra, že strážní božstvo Fudó mjóó¹¹¹ vystupuje z temnoty před oltář zvaný *gomadan*. Z rituálů konaných k uvítání duchů posléze vznikly obecní obřady, které později položily základ tak důmyslných umění, jako je divadlo *nó* či *kabuki* (Isozaki 1979: 28). Proto také může vstup herce na jeviště představovat zjevení božstva *kami*, jak již bylo vysvětleno výše.

V japonském a západním pojetí jeviště ovšem existují významné rozdíly. Hluboké jeviště západního divadla, rámované obloukem předscény, vytváří iluzi perspektivy, zatímco například jeviště divadla *kabuki* je široké a tak mělké, že působí spíše dvourozměrně – připomíná vodorovně rozložený svitek (srov. Isozaki 1979: 15–16). Tím spíš musí mít herec divadla *kabuki* při každé herecké akci na paměti koncept *ma* – pokud má totiž například pohlédnout na svého partnera, který stojí napravo od něj, natočí hlavu nejprve mírně doleva a teprve po (dramatické) pauze (tedy *ma*) může po stylizovaném pohybu hlavou, jímž tuto dramatickou situaci vystupňuje, nasměrovat svůj pohled k partnerovi (srov. Minami 1983: 153–155).¹¹²

Víme, že základem jeviště divadla *nó* se stala přírodní

111 Tzv. ‘zářící králové’ (*mjóó*) vyjadřovali svým hrozivým výrazem odpor ke zlu a zastrašovali nepřátele víry (Boháčková / Winkelhöferová 1987: 242).

112 Zde se nabízí paralela s odvratným pohybem, o němž ve svém *Pojednání o hereckém umění* hovoří představitel jezuitského divadla Franciscus Lang (2006: 103). Podrobněji o pohybu v prostoru viz 6. kapitolu.

scenerie: nejstarší jeviště pro divadlo *nó* se stavěla v exteriéru a i později si zachovala svůj typický charakter (viz obr. 11). Scénu tvoří čtvercové vyvýšené pódium o straně 5,4 metru a most *hašigakari* (viz obr. 15), který vede k jevišti ze zákulisí. V rozích se tyčí čtyři sloupy, které podpírají doškovou střechu. Jeviště vytvořené z ušlechtilého dřeva je ze tří stran otevřené divákům, opona tu není. V pozadí je malba pokroucené pinie, jež je symbolem dlouhého života, prostor před ní (tedy zadní část jeviště) je vyhrazená hudebníkům a jevištním pomocníkům. Jeviště je prázdné, oprostěné od všech zbytečností, příliš se nevyužívá ani rekvizit, takže se divák nerozptyluje a může se plně soustředit na výkony herců oblečených do skvostných hedvábných kimon.

„Pro divadlo *nó* je nezbytným předpokladem, aby si zachovalo své přitímní z časů minulých. Čím je divadelní budova starší, tím je lepší. Podlaha jeviště nabyla přirozeného lesku, sloupy a dřevěné obložení se načernaly blyští a nad hlavami herců se jako ohromný zavěšený zvon vznáší temnota mezi trámy a převisem jevištní střechy. Taková atmosféra svědčí dramátům *nó* nejlépe“ (Tanizaki 1998: 40).

Již ve druhé kapitole bylo zmíněno, že v divadle *nó* existuje místnost zvaná *kagami no ma* (‘šatna’; doslova ‘zrcadlový prostor’). Je to místo oddělené od jeviště závěsem, které bylo vždy vyhrazeno magické proměně herce: k té dochází v okamžiku, kdy si herec nasazuje masku; tím totiž získává postava, již herec představuje, duchovní rozměr. Tento proces je provázen meditací či jakýmsi druhem vnitřní sebereflexe spojené s pohledem do zrcadla. Z toho je zřejmé, že z určitého úhlu pohledu se dá ‘meziprostor’ *ma* chápat i jako určitý stav mysli, k němuž se dá dospět rozličnými technikami, zde například meditací, o níž ostatně hovoří i Isozaki ve své definici, uvedené v úvodu této kapitoly.

V divadle *nó* vynikne koncepce prostoru a času zejména v hrách označovaných jako *mugen nó*,¹¹³ tedy v těch, jejichž hlavní postavou je božstvo či duch zemřelého (srov. Yoshimura in Ortolani / Leiter 1998: 53). V takovýchto hrách je s časem nakládáno zcela volně

113 Výraz *mugen* se dá přeložit jako ‘fantazie’, ‘sen’, ‘vidina’, ‘přelud’ apod.

a je v nich plně využit i přístupový most *hašigakari* spojující ‘zrcadlovou místnost’ *kagami no ma* s jevištěm: díky němu v nich může koexistovat tento svět a ‘jiný svět’. *Ma* zde ovšem nepředstavuje nějakou abstraktní myšlenku, nýbrž je přímo základním výstavbovým prvkem, neboť celek se často skládá z výrazové (významové) složky a ‘prázdné’ (totiž ‘vynechané’) složky, které se v základní rovině (*šin*) vnímání vzájemně ovlivňují: na obraze vidíme objekt i pozadí, v hudbě slyšíme tóny i pomlky apod. V další úrovni (*gjó*) už od sebe jednotlivé komponenty nelze tak snadno oddělit – jako příklad lze použít Rubinovu vázu (obr. 24) či *scat*, tedy druh improvizovaného zpěvu, kdy zpěvák svým hlasem doprovází melodii hudebních nástrojů –, a v nejvyšší úrovni (*só*) již výrazová složka slouží jen k tomu, aby dala tvar ‘prázdnému’, a je postupně redukována na pouhý obraz (stává se potenciálně symbolickou). ‘Prázdná’ složka provokující symbolické dotvoření expresivní složky představuje jádro kompozice – ‘prázdné místo’ *ma*, které skutečně existuje (Konparu 2005: 71–72).

Tříúrovňový systém *šin-gjó-só* byl převzat z kaligrafie, kde ekvivalentem základní úrovně *šin* je *kaišo* (základní, rovný styl psaní), prostřední úrovni odpovídá *gjóšo* (rychlejší styl psaní) a nejvyšší úroveň se označuje jako *sóšo* (rychlý, abstraktní styl psaní). Ostatně i v kaligrafii se uplatňuje koncept *ma* – výsledné dílo zde nespočívá pouze v mistrné formě napsaných znaků, nýbrž (a to zejména) i v jejich vztahu k okolnímu prostoru, tedy k ‘prázdnému’, bílému místu. A vedle této vyváženosti je třeba vzít v úvahu i další rozměr, totiž čas, neboť pro tento druh umění je důležitý nejen výsledný tvar, ale i ‘tanec štětce po papíře’, který mu dává vedle konečné podoby také jedinečný rytmus.

Divadlo *nó* by se samo o sobě dalo označit jako ztělesnění ‘meziprostoru’ *ma* v jevištním umění – Konparu (2005: 70) tuto divadelní formu přímo definuje jako ‘umění *ma*’ a tvrdí, že *ma* je

součástí uměleckého výrazu (tamtéž: 72). V japonštině existuje rčení „umění je zkratka“ (*geidžucu to wa šórjaku nari*); zkratka se může samozřejmě stát uměleckým výrazem i na Západě – něco podobného koneckonců vyjadřuje i architekt Ludwig Mies van der Rohe, který v jednom ze svých aforismů říká, že „méně je více“, nebo Čechov, který tvrdil, že „psát znamená škrtat“; koncept *ma* však zachází ještě dál: Zeami Motokijo ve svém traktátu *Kakjó* tvrdí, že někteří diváci divadla *nó* si nejvíce užívají okamžiky, kdy na jevišti neprobíhá žádná akce, v japonštině označované jako *senu tokoro* (Kódžiro 1999: 14). Hrát v divadle *nó* podle něj znamená konat právě dost na to, aby ‘meziprostor’ *ma* – tedy okamžik žádné akce – mohl vzniknout (srov. Konparu 2005: 72–73).

Obliba takových okamžiků spočívá pravděpodobně v tom, že právě v nich má herec tajemství. Tanec, zpěv i další pohyby jsou předváděny tělem a okamžiky tzv. ‘žádné akce’ (*senu tokoro*) se objevují mezi nimi. Když budeme podrobněji zkoumat, proč právě okamžiky bez akce přinášejí hluboký zážitek, zjistíme, že za touto skutečností stojí síla hercova ‘ducha’ (*kokoro*), jejíž pomocí si herec udržuje pozornost publika. Při skončení taneční či jiné akce ani v pauzách mezi replikami neuvolňuje napětí, ‘duch’ (*kokoro*) tedy zůstává přítomen a herec disponuje nepolevující vnitřní silou (*naišín*), která se projevuje mimo hercovo vědomí a přináší divákům největší potěšení. Tato síla samozřejmě nesmí být nápadná, jinak by se nedalo hovořit o okamžicích ‘žádné akce’. Konání herce před okamžikem ‘žádné akce’ i po něm musí být propojeno stavem ‘nevědomí’ (*mušín*), v němž zůstává skrytý i záměr (Pilgrim 1986: 258). Velice jemně se projevující duchovní síla pak vyzařuje skrze okamžiky ‘žádné akce’, ohraničené z obou stran pohyby a zvuky (tamtéž: 259). Zeamiho ‘prázdné místo’ (*senu tokoro*) se ovšem vyskytuje i v hudbě divadla *nó*, která vzniká „z ticha zarámovaného rytmem utkaným z minima zvuků

bicích nástrojů“ (Konparu 2005: 74).

Ma koordinuje pohyb z jednoho místa do druhého. Pokud se člověk pohybuje prostorem, neviditelně jej rozděluje svými pohyby a dechem – ostatně koncept *ma* v jevištním umění bývá někdy definován též jako ‘umění zadržetí dechu’ (*Antologie japonského divadla* 1997: 272). ‘Nášlapné kameny’ (vedoucí například k čajovému pavilonu) určují cestu, po které by se mělo jít. Mezery mezi kameny (*ma*) přitom nastavují rytmus chůze. Ve větších zahradách vede doporučená trasa procházky přes několik míst, kde je vhodné se zastavit a vychutnat si výhled – i zde tedy můžeme hovořit o ‘meziprostoru’ *ma*. V době Tokugawa bylo na cestě Tókaidó spojující císařské město Kjóto se sídlem šógunátu Edem (dnešním Tokiem) padesát tři zastávek – hostinců s přepřahacími stanicemi, kolem nichž později vznikla celá města (obr. 34).¹¹⁴ Tato místa odpočinku na namáhavé cestě byla vybrána tak, aby každé z nich poskytovalo výhled na krajinu s jistými výlučnými rysy. V japonském umění pak existuje koncept *mičijuki* – dosl. ‘chůze po cestě’ (znak *miči* znamená ‘cesta’ a znak ‘*juki*’ odkazuje na sloveso *juku*, ‘jít’ nebo ‘jet’), v kontextu divadla pak ‘cestovní píseň’ –, jímž se označují scény vyjadřující cestování. V tomto konceptu se prostor chápe jako tok času, pocíťovaný skrze zkušenost postavy (Isozaki 1979: 52).

V divadle *nó* se navíc projevuje ‘dramatická povaha’ času a prostoru, což v jiných divadelních formách není tak patrné. Divadlo *nó* nepoužívá oponu ani jiné prostředky, kterými od sebe lze oddělit jednotlivé scény; ty jsou zde odděleny verbálně – narativními pasážemi. Čas i prostor se tak mění jen ve vědomí publika a jejich existence je čistě divadelní – *nó* je subjektivní umění a nepotřebuje tedy objektivní vysvětlení, vše, co vidíme, se odehrává ‘právě teď’ (Konparu 2005: 81–83).

¹¹⁴ Tato místa se v pozdní době Tokugawa stala oblíbeným námětem dřevořezů *ukijoe* (viz dále) – známé jsou zejména Hirošigeho série s názvem *53 stanic Tókaidó*.

Čas v divadle *nó* může být ovšem ‘zrychlený’, ‘zhuštěný’, ‘převrácený’, ‘přetržený’ či ‘vynechaný’, a podobně lze manipulovat i s prostorem – také změny prostoru totiž probíhají jen v divákově mysli. Existují nástroje, s jejichž pomocí se dá prostor ovládat: můžeme mluvit o ‘posunu’, ‘oscilaci’, ‘plynutí’, ‘rozšiřování’ či ‘zužování’ prostoru, a někdy se dokonce součástí jevištního prostoru stávají i sami diváci. Využití ‘dramatické povahy’ času a prostoru v divadle *nó* může připomínat některé moderní techniky používané ve filmu – v tomto smyslu pak lze *nó* označit jako ‘jevištní hru s pohybuujícími se obrazy’ (srov. Konparu 2005: 82–95).

Příkladem ‘zhuštěného’ času a ‘posunu’ prostoru může být například úvodní promluva ‘vedlejšího herce’ (*waki*), mnicha-poutníka v Zeamiho hře *Vítr v piniích* (*Macukaze*), pronesená ve stylu cestovní písně *mičijuki*:

„Když hudebníci zaujmou své místo, přinesou pomocníci pinii ve stojanu a postaví ji doprostřed jeviště. Za zvuků flétny v rytmu nanori vystoupí po můstku waki v roli putujícího mnicha a představuje se u levého zadního sloupu.

Mnich / „Jsem mnich, jenž stále putuje z kraje do kraje. Protože jsem však nikdy neviděl západní kraje, rozhodl jsem se, že tentokrát na své pouti zaměřím k západu. Ach, jaké štěstí! Jak jsem šel a nikde se nezdržoval, dorazil jsem na toto místo, jež se nazývá pobřeží Suma a je v kraji Cu. (*Popojde k pinii uprostřed jeviště.*) Jak se tu rozhlížím po břehu moře, vidím pinii, která vypadá vskutku neobyčejně. Jistě se k ní váže nějaký příběh. Musím se na to zeptat někoho z místních lidí“ (Kalvodová / Novák 1975: 67).¹¹⁵

Podobný způsob vyjádření však není omezený jen na divadlo *nó* – nacházíme jej také například v čajovém obřadu, v tušové malbě či v poezii. V básních *haiku* vytvářejí ‘prázdný prostor’ takzvaná členící (dělicí) slova (*kiredži*). Prostor *ma* vyjádřený členícími slovy rozhodně není příliš uzavřený ani násilně přerušovaný – členící slova jsou pouze jemným verbálním signálem, že jedna myšlenka právě končí a druhá přichází.¹¹⁶ Tento ‘prázdný prostor’ můžeme interpretovat jako čas pro snění, případně jako pauzu před vtipnou pointou, během níž se může čtenář nadechnout,

¹¹⁵ Překlad Miroslav Novák.

¹¹⁶ Více o poezii *haiku* viz 5. kapitolu.

aby se mohl pohodlně zasmát.¹¹⁷

„Kdo chce žít mezi lidmi, musí se především naučit chápat smysl včasnosti. Řeč pronesená v nepravý čas se protíví sluchu i mysli a její záměr povětšinou ztroskotá. Všechno má svůj čas a důležité je umět jej rozpoznat. Jenom nemoci, zrození a smrt přicházejí vždycky nevhod, ale těm se nikdo nevyhne. Věčný koloběh čtyř proměn – zrození—bytí—nemoc—smrt – se podobá divoké řece. Její vody se ani na vteřinu nezastaví, jak se řítí vstříc svému uskutečnění. A tak v tom, co jsme si umínili vykonat, ať v duchovním světě, či ve světě lidí, není místo pro nějakou ‘včasnost’. S provedením nelze otálet ani minutu, náš krok se nesmí zastavit.

Na světě to nechodí tak, že jaro skončí a nastane léto, léto vyčerpá svou lhůtu a nastoupí podzim. Jaro už v sobě samém nese zárodky léta, z lůna léta vyrůstají předzvěsti podzimu, a s podzimem začne být chladněji, ale uprostřed devátého měsíce¹¹⁸ jako by se znovu vracelo jaro, tráva je zelená, švestka nasazuje poupata. Ani stromy neopadávají tak, že nejprve shodí listí a pak začnou znovu pučet. Opadávají proto, že už nemohou déle snášet tlak nového života, který proráží přímo zpod jejich řapíků. Síla, která se těší na příští změnu, vespod už hoří nedočkavostí, a přece její čas přichází dřív, než se kdo naděje“ (Jošida Kenkó in *Zápisky z volných chvíl* 1984: 277–278).

117 V podobném smyslu je zařazována pomlka *ma* i na konec vyprávění *rakugo* (srov. Hrdličková 2005: 39).

118 Podle lunárního kalendáře.

4. Scénologie japonského prostoru k obývání

V předešlé kapitole byla vysvětlena podstata japonského ‘meziprostoru’ *ma*. Ten samozřejmě dobře vystihuje také charakter tradičního obytného prostoru – Arata Isozaki (1979: 40) definuje ‘meziprostor’ *ma* mimo jiné jako „místo prožívání života“ – a kromě toho velice úzce souvisí i s pohybem, který z povahy tohoto prostoru vychází – tuto skutečnost Isozaki vystihuje chápáním ‘meziprostoru’ *ma* coby „způsobu cítění okamžiku pohybu“ (tamtéž: 36).

Pohyb po japonském tradičním domě vyvolává řadu zvláštních pocitů, které se nedají snadno popsat. Když jdeme tiše po rohožích *tatami*, na něž skrze papírové stěny dopadá tlumené světlo, vnímáme jemné linie svitkové malby vystupující zpoza sloupů a harmonii přírodních barev, zcela mimoděk pocítíme ‘ducha minulosti’ i význam a sílu prostoru s letitým řádem. V Japonsku je tradiční umění pevně spjaté s řemeslem a funkčností – v japonské tradiční domácnosti bychom marně hledali umělecká díla v dnešním slova smyslu, zato krásné vzory a elegance předmětů denní potřeby včetně nábytku na nás zapůsobí na každém kroku. Sám tradiční japonský dům tak v jistém smyslu můžeme považovat za ‘umělecký objekt’, v němž na sebe lze nechat působit tradice či kde je možné naslouchat ‘promlouvání předků’.

Co nápadně vyznačuje způsob existence japonské společnosti, by se z jistého úhlu pohledu dalo charakterizovat jako ‘kultura každodenního života’ a výrazem této kultury s jejím zásadním zdrojem v ‘lidské vnímavosti’ je jistě i umění, které tak může vypovídat i o ‘národním charakteru’. V případě Japonska však nelze hovořit o ‘čistém umění’, které se vyvinulo jako protipól myšlenek a pocitů všedního života, naopak tu jde o vyjádření ‘cítění každodennosti’. Japonská umělecká díla nevytvářejí vlastní estetické světy, nýbrž jsou prostředkem ke zkrášlování prostředí, do něhož jsou zasazena – vždy proto mají souvislost s tím, co můžeme nazvat scénologií

každodenního života Příkladem takového umění mohou být svitkové obrazy, které se vždy vztahují nejen k další výzdobě (‘scénické výpravě’), ale také k ročníku období, a patří sem třeba i tanec, který v japonském kontextu není jen pohybem v určitém rytmu, ale vyjadřuje vždy i životní události a pocity. Tento ‘život’ je ovšem třeba chápat jako konkrétní život bez dalších abstraktních významů, jde zkrátka o ‘život jako takový’ (Hasegawa 1966: 27–29).

To, co můžeme nazvat ‘scénickou výpravou’, má svou potenciální symbolickou rovinu, která vždy činí z pouhé dekorace skutečnou scénografii. Dohasínání života, vadnutí květin, stíny na vodě i na zemi jsou každodenní jevy, které se Japonců hluboce dotýkají, a tento přístup se nutně odráží i v konstrukci obytného prostoru, jehož variabilita – daná mimo jiné použitím tenkých posuvných stěn či přenosných zástěn – umožňuje takové nálady vystihnout; není tedy divu, že samotný tradiční dům (se vším, co k němu patří, tedy i s prostředím, v němž se nachází) nejenže ovlivňuje aktuální prožívání prostoru – a tím ovšem také způsob, jakým se v něm pohybujeme –, ale stává se i důležitou inspirací pro japonské tradiční jevištní umění, v němž lze ‘cítění prostoru’ nahlížet jako jedno ze základních východisek stylizovaného pohybu – takový přístup ostatně není cizí ani západnímu divadlu, kde je ‘cítění prostoru’ jedním z předpokladů herecké tvorby (srov. Vostrý 1991: 55–56).

„Do domu, který je obydlen, nevcházejí lidé, jak si kdo zamane. Pouze do domu bez pána vleze po libosti kdejaký pobuda, dokonce lišky a sovy si tam hoví náramně spokojeně, nerušeny přítomností lidí, a ani duchové a všelijaká podivná zjevení tam nebývají výjimkou“ (Jošida Kenkó in *Zápisky z volných chvil* 1984: 305).

4. 1 Vývoj japonské tradiční architektury

Všude na světě se ke stavbě domů odjakživa používaly materiály, které byly v daném místě široce dostupné. V Evropě se tak stal základním stavebním materiálem kámen, v Japonsku, které je zemí

lesů, se přirozeně začalo stavět ze dřeva. To se vzhledem ke zdejšímu klimatickým podmínkám ukázalo jako mimořádně vhodné – ve vlhkých měsících roku je dřevo schopné absorbovat vlhkost, kterou pak naopak uvolňuje v době sucha. Je tedy ‘živé’ a podílí se na utváření aktuálních vlastností prostoru. Kámen zde naopak posloužil jen jako doplňkový materiál – volně položené kameny například chránily střechy proti větru, v buddhistické architektuře pak kameny tvořily základ sloupů a zhotovovala se z nich oltářní pódia a schodiště (Boháčková / Winkelhöferová 1987: 300). Důležitým materiálem byla ale také hlína, z níž se stavěly zdi a podlahy a vyráběly se z ní střešní tašky, a dále rákosí a bambus, který se využíval k výstuze hliněných stěn a ke splétání plotů (srov. Young / Young 2004: 6).

Konstrukce tvořená jen pružnými dřevěnými pilíři a trámy neměla nosné zdi – stěny vytvářely jen výplň dřevěné kostry –, což se v Japonsku sužovaném tajfuny a zemětřeseními ukázalo být nanejvýš praktické: stavba mohla být v případě poškození rychle opravena a neexistence nosných zdí mimo to umožnila i vytvoření vnitřních prostor, které byly velmi variabilní – tradiční dům je vlastně jen jedna velká místnost rozdělená na jednotlivé části. Kostra vytvořená sloupy a břevny přetrvala i v dalších obdobích a stala se typickým prvkem japonské tradiční architektury – přední architekt 20. století Le Corbusier tvrdil, že historie evropské architektury je historie boje s okny, japonský současný architekt Acuši Ueda (2005: 11) jeho slova parafrázuje, když říká, že historie tradiční japonské architektury je historie boje se sloupy.

Už od nejstarších dob se v Japonsku stavělo hlavně z pevného a ušlechtilého dřeva japonského cypřiše *hinoki* či z tvrdého dřeva stromu *kejaki* vhodného ke zhotovování nosných trámů, později (přibližně od 17. století) se začalo využívat i dřeva kryptomerie *sugi* (Boháčková / Winkelhöferová 1987: 299). Ke dřevu se přitom odjakživa přistupovalo s velkou úctou a pokorou, neboť podle kultu

šintó mohla ve stromech sídlit božstva *kami*. Důkazy takového přístupu ostatně nacházíme i v literatuře; například Edward S. Morse, který v Japonsku studoval kulturu japonských domů a životního stylu kolem roku 1880, píše:

„Na skladě dříví si můžeme povšimnout desek jedné délky svázaných dohromady – v podstatě svázané přesně tak, jak se nacházely původně v kmeni předtím, než byl kmen rozřezán. [...] Stejně je tomu tak i u veškerého dřevěného materiálu – jednotlivé kusy jsou k sobě svázané stejným způsobem. Na skladě dřeva nikde nevidíte rozházené kupy dřeva, každý kmen rozřezaný na latě je pečlivě svázán a uložen“ (Morse 2011: 57).

A na to, co nesvědomytý přístup ke dřevu může podle starých Japonců způsobit, upozorňuje ve svém cestopise z let 1912–1926 i Havlasa:

„Nebo stane se náhodou, že jeden z dřevěných pilířů praobyčejné vesnické chaty zaražen je do země hlavou dolů, totiž nikoli tak, jak původně strom rostl, nýbrž naopak, a to se ví, že pohněvaný duch tohoto dřevěného kolu plní v noci chatu zlověstným praskáním i suký a rýhy v tom pilíři šklebí se hrozivě, a dělej co dělej, všechno v takové domácnosti se hatí, vády jsou tam na denním pořádku, všeliké nehody pronásledují členy rodiny a vůbec všechno je tam nohama nahoru“ (Havlasa 1926: 29).

Jednoduché konstrukce tvořené z pilířů a příčných trámů se z kontinentální Asie do Japonska dostaly dlouho před rozšířením buddhismu a jeho architektury, používaly se již v období Džómon (cca do r. 300 př. Kr.). Stejně prvky se pak po různých úpravách staly základem buddhistických chrámových konstrukcí, které vycházely z architektury čínských paláců. V souladu s využívanými přírodními materiály a vzhledem k již zmíněné velké citlivosti Japonců vůči proměnám přírody dává japonská architektura přednost asymetrii a jednoduchosti, i zde však najdeme výjimky – přemíru barev a bohatost forem, která je v kontrastu s tradiční asymetrií a jednoduchostí, reprezentuje právě čínský styl objevující se ve stavbě šintoistických svatyní i buddhistických chrámů v období po příchodu buddhismu (srov. Itó 1986).

Do tohoto stylu se řadí například mauzoleum v Nikkó vystavěné v 17. století (obr. 25), pro něž je typický (scénický) kontrast mezi rumělkovými sloupy a bílými (omítnutými) zdmi, propracované dekorace, zakřivené linie, symetrie a jisté vydělení z přírodní scenerie. Důvodem je skutečnost, že buddhistické chrámy byly konstruovány

tak, aby zaujaly, a tak jsou výrazně zdobnější než obytná architektura, v níž je hlavním cílem navodit vkusnou a uvolněnou atmosféru.

„Nikko je vskutku oslňující drahokam, zářící duhovými barvami laků, zlata a stříbra svých ozdob. A třebaže všechny barvy jsou velmi živé, jsou přece jen dokonale zladěné. Byla to svítící a jásající duhová krása uprostřed ztemnělé zeleně kryptomerií, byl to zeskuťněný pohádkový zámek mých dětských snů! [...]

Byla to pohádka, okouzlující pohádka, a já v jakési sladké závratí jsem procházel vstupní branou, v jejíž výklencích stáli čtyři skvostně řezaní hlídači s krásnými, démonickými očima. Brána byla vyzdobena řezbami, ale ty se ztrácely proti nádheře ostatních staveb... Za ní stála na pokraji lesa vysoká pagoda, která však jen málo převyšovala kryptomerie, a i ta svítila barvami laků a zářila zlatem. Jaksi jsem ji však nevnímal, neboť celá moje pozornost byla obrácena k úchvatnému ústřednímu chrámu. Pravda, i zde byly kamenné svítlny, sochy a gongy, dary to oddaných daimiů,¹¹⁹ ale ty se ztrácely v oslnivé záři svítících barev laků a zlatých i stříbrných ozdob hlavního chrámu.

Chrámové nádvoří je obklopeno nesmírně vysokými a vážně šumícími lesními velikány, a v jejich zšeřelém stínu září pohádkové stavby. A jako u všech japonských budov bylo i zde spojení přírody a uměleckého díla dokonalé. Je třeba si uvědomit, že tyto skvělé, duhovými barvami zářící a drahokamům podobné chrámy jistě by nepůsobily tak úchvatně, kdyby nebylo kryptomerií, jejich velikosti, zeleně a stínu. Jejich mohutný, temný les dal svítit barvám a vyniknouti kráse chrámů, a dal místu tu zvláštní, posvátnou náladu, povznášející lidskou duši“ (Novák 1932: 206–208).

Komplex chrámových budov tvořilo již v období Nara (710–794) nejméně sedm staveb – pagoda, kde se uchovávaly Buddhovy ostatky, Zlatá síň se sochou hlavního božstva, studijní síň určená ke společným obřadům, zvonice, skladiště posvátných písem, dormitorium a jídelna –, a patřily sem i brány, lázně, sklady potravin a podobně. Narský chrám Hórijúdzí (v překladu Chrám kvetoucího práva, obr. 26), v němž se nacházejí nejstarší dřevěné budovy na světě, sloužil také jako seminář. Původně byl založen v roce 604 na příkaz prince Šótokua, v roce 670 ale shořel a poté byl postupně obnovován až do počátku 8. století (Young / Young 2004: 32). Mnoho z fresek, soch a další výzdoby uvnitř chrámu vykazuje – stejně jako jeho architektura – známky vlivu Číny, Koreje i Indie.

Chrám Tódaidži (v překladu Velký východní chrám) se zase může chlubit největší dřevěnou budovou na světě (Daibucuden; obr. 27), v níž se nachází gigantická socha Buddhy Vairóčany, v Japonsku známého jako Daibucu (Velký Buddha). Nařízení k její stavbě dal v roce 743 císař Šómu, aby pomohl Japonsku trpícímu v té

119 Termín *daimjó* (zde ve starším přepisu *daimio*), dnes obvykle překládaný jako ‘kníže’, označuje feudálního velmože.

době souběhem přírodních katastrof a epidemií. Socha byla v průběhu dějin několikrát znovu odlita (z různých důvodů včetně poškození zemětřesením) a chrám byl dvakrát přebudován kvůli požárům – současná budova byla dokončena v roce 1709. Zajímavou stavbou v chrámovém areálu je tzv. pokladnice Šósóin (obr. 28): jde o mohutnou srubovou stavbu z cypřišového dřeva bez oken postavenou na kůlech s podlahou 2,7 metru nad zemí (aby se zabránilo vlhkosti), která sloužila jako skladiště cenných předmětů (srov. Iofan 1974: 116–117).¹²⁰

Bez ohledu na to, zda jde o tradiční jednoduchou architekturu či o zdobnou architekturu ovlivněnou Čínou, vždy je tu však patrná citlivost vůči detailu. I když celkově působí stavba jednoduše a prostě, zejména při pohledu z dálky, při bližším zkoumání objevíme spoustu drobností, které stojí za pozornost. A jde o detaily související jak s technologií, tak s designem. Co se týče technologií, vidíme tuto skrytou rafinovanost například v truhlářské práci, která umožňuje spojovat jednotlivé součásti bez použití hřebíků – to je důležité proto, aby šla stavba snadno rozložit pro případ nutné opravy. Z hlediska zdobnosti může působit zejména buddhistická stavba dosti složitým dojmem, nicméně zde zase najdeme opakující se motivy, které vytvářejí celistvý vizuální rytmus stavby a přispívají k její celkové harmonii (Young / Young 2004: 6).

Od počátku období Heian do poloviny období Tokugawa (tedy od konce 8. do poloviny 18. století) dochází k postupnému vývoji architektonických stylů, které nezbytně ovlivnily i interiér domu v jednotlivých obdobích. Obydlí dvorské šlechty v období Heian (794–1185) byla stavěna ve stylu *šinden zukuri* (tzv. ‘ložnicový sloh’), který v podstatě kopíroval haly tehdejších buddhistických chrámů (obr. 29).¹²¹ Hlavní budova obrácená k jihu měla obdélníkový půdorys

¹²⁰ Oba jmenované chrámy byly zapsány do Seznamu světového dědictví UNESCO, Hórijúdzi v roce 1993 a Tódaidži v roce 1998.

¹²¹ Původně šlo o architekturu čínské dynastie Tchang (618–907).

a byla s ostatními otevřenými budovami propojená zastřešenými cestičkami, můstky a schůdky, na jižní straně bývalo jezírko s několika ostrůvky. Střed hlavní stavby byl obklopený dvěma sadami sloupů a vnitřní prostor byl rozdělený přenosnými zástěnami a závěsy.¹²² Podlahu ještě nepokrývaly rohože, ty byly v tomto období přenosné a používalo se jich podle potřeby k sezení či ke spaní, a kolem stavby se táhla ochozová chodba *en* (též označovaná jako *engawa*, tedy vlastně ‘veranda’),¹²³ z níž byl obvykle výhled do zahrady (srov. Fiala in *Příběh prince Gendžiho* 1: 29–30).

„Oddělené místnosti ve spojovacích síních císařského paláce jsou velmi příjemné. Když zůstávají okénka u stropu otevřená, může dovnitř volně vítr, v létě to velmi chladí. V zimě zase je pěkné, že s větrem vlétá dovnitř sníh nebo kroupy. Špatné je, že pokojíky jsou malé, zvláště když mám u sebe služebné děvče, ale když ji nechám za paravánem, zase se tak hlučně nesměje jako ve velkých pokojích.

Po celý den je člověk všem na očích. Je ale zajímavé, že si vlastně nemůže pohovět ani v noci. Celou noc je slyšet kroky, a je zvláštní, že se hned pozná, kdo to je, když se ozve zaťukání, třeba jen lehce jedním prstem.

Když velmi dlouho ťuká a zevnitř se neozve ani hlásek, návštěvník si asi pomyslí, že už usnula. Ale když jí je návštěva nemilá, stačí trochu zašustit oděvem a pak už přichozí ví, co si má myslet.

[...]

Ještě pěknější je, když ti, kdo nemají kam zajít, zůstávají venku do svítání. Když se pak pod zástěnami z pestrých látek objeví spodní okraje dlouhých oděvů, je hezké, jak mladí šlechtici se zadními švy švihácky nedošitými i komoří šesté hodnosti oblečení ve žlutozeleném, protože se nemohou jen tak nahnout k vnějším dveřím, postávají v řadě a opírají se plot.

[...]

Když je závěs svinutý a pod ním postavená látková zástěna, zbývá jen úzká mezera. Je pěkné, že je právě ve výši tváře, když spolu hovoří muž venku a žena za zástěnou. Jak to ovšem dopadne, když někdo bude velmi veliký nebo zase malý? Zřejmě je to zařízení jenom pro normální postavy“ (Sei Šónagon in *Zápisky z volných chvil* 1984: 52–53).

Prostorové uspořádání staveb zasazených do zahrad bylo vysoce estetické a poskytovalo i určitou ochranu před šířením požárů. V palácích tohoto typu bydleli vedle císaře a dvorské šlechty i vysocí duchovní hodnostáři, zatímco v pozdějším období (od 12. století) udržovali tradici tohoto typu bydlení už jen šógunové.

V období Heian bylo zakázáno budovat chrámy přímo v hlavním městě, neboť narůstaly obavy z přílišné moci jednotlivých

122 Žádná památka tohoto stylu se sice nedochovala, ale typické rysy architektury *šinden zukuri* lze vidět například na ilustracích k *Příběhu prince Gendžiho*, součástí jehož 4. dílu českého vydání jsou i rekonstrukční kopie ilustrací z díla *Ilustrované svitky k Příběhu prince Gendžiho (Gendži monogatari emaki)* z první poloviny 12. století; viz obr. 23.

123 O verandě i dalších specifických součástech japonského tradičního domu viz kapitolu 4. 2.

buddhistických škol. Esoterické školy této doby – Tendai a Šingon – budovaly proto své kláštery v horách, kde měli mniši dostatečný klid na studium i meditaci; tím se ostatně tyto školy výrazně odlišovaly od raného buddhismu, v němž měly chrámy podle čínského vzoru zejména obřadní funkci. Změna prostředí se ovšem projevila i v architektuře, která byla nucena opustit symetrii a okružní zdi, tedy prvky typické pro městskou architekturu. Představitelé chrámové architektury tohoto období najdeme na hoře Hiei a na hoře Kója nad Kjótem.

Na konci 12. století se vládnoucí silou Japonska stala vojenská vrstva (*buši*) a byl vytvořen systém vlády označovaný jako ‘šógunát’ (*bakufu*) Kamakura. A zatímco jemní dvořané období Heian kladli důraz na subtilní, rafinovanou krásu, samurajové dávali přednost jednoduchosti, síle a také určité míře ‘realismu’. Z období Kamakura se nedochovaly žádné příklady obytné architektury, avšak z archeologických vykopávek je zřejmé, že obydlí samurajů stála na rovné ploše, případně na mírných svazích, a domy byly zpravidla obehnány zdmi a vodními příkopy – ty byly přitom důležité nejen jako obranný systém, ale také jako zásobárna vody pro zemědělské účely. Obytný komplex obsahoval několik budov: hlavní dům označovaný jako *omoja* obýval správce a připojené budovy byly postaveny ve stylu, který do značné míry připomínal ‘ložnicový sloh’ *šinden zukuri* z předcházejícího období. Hlavní rozdíl spočíval v tom, že ve stylu *šinden zukuri* byla střecha kryta cypřišovou kůrou, zatímco obytný dům období Kamakura kombinoval došky a dřevo. Součástí domu bylo i několik vedlejších budov pro sloužící, kuchyně, stáj a podobně (Young / Young 2004: 54).

Dalším stavebním stylem byl *šoin zukuri* z období Muromači, které je spjato zejména s rozvojem zenového buddhismu, tušového malířství, kaligrafie, ikebany, čajového obřadu, umění zahrad, divadla *nó* a bojových umění. Výraz *šoin* znamená ‘studovna’ a nejstarším

dochovaným příkladem tohoto stylu je místnost zvaná Dódžinsai (obr. 30) v kjótském Stříbrném pavilonu (Ginkakudži), kterou nechal v roce 1486 vybudovat osmý šógun z rodu Ašikaga, Jošimasa. Styl *šoin zukuri* se stal základem obydlí feudálních pánů, byl zdobnější a členitější než předchozí styl *šinden zukuri*, z něhož se během dvou staletí vyvinul. Objevuje se zde například ornamentální řezba a sloupy čtvercového průřezu, které přispěly k rozšíření papírových posuvných stěn *šódži* a *fusuma*, či alkovna *tokonoma*¹²⁴ (tamtéž: 56–57).

Celou plochu interiéru již v tomto období kryjí rohože *tatami*, jejichž spodní část je tvořena slámou a vrchní je spletená z rákosí *igusa*. Chodí se po nich zásadně bez bot a bez přezůvek.¹²⁵ Od 16. století se pak výraz *tatami* začíná používat i jako měrová jednotka pro označení velikosti místnosti, a tak – jak již bylo zmíněno výše – se i dnes můžeme setkat například s označením ‘šestirohožová místnost’ nebo přesněji ‘šestirohožový prostor *ma*’. Výraz *tatami* se postupem času stává natolik populárním, že je s ním spojena i řada úsloví, například ‘zemřít na *tatami*’ (tedy ‘zemřít přirozenou smrtí’) či ‘být užitečný jako *tatami* k nácviku plavání’ (Nakagawa 2005: 176–178).

Zásadním počinem v oblasti architektury je v období Muromači také vznik čajového pavilonu (obr. 31), jehož jednoduchost, zdrženlivost a vztah k přírodě charakterizují tehdejší estetické principy *wabi* a *sabi* – vhodným čajovým náčiním ve stylu *wabi-sabi* se stala běžná, denně používaná keramika, která výborně ladila s venkovským, avšak rafinovaně koncipovaným zařízením čajového pavilonu.

Z architektury čajových pavilonů vzniká v období Azuči-Momojama (1573–1603) nový styl *sukija zukuri* (*suki* ve slově *sukija* zde znamená ‘rafinovaná kultivovanost’); snad nejznámějším příkladem tohoto stylu je císařská vila Kacura v Kjótu (obr. 32).

¹²⁴ Podrobněji o významu výklenku *tokonoma* viz kapitolu 4. 3.

¹²⁵ To platí i v dnešní době, a to nejen v soukromých domech, ale například i v restauracích zařízených v tradičním stylu či v tradičních divadlech, kde je třeba se před vstupem na rohože vyzout.

Oproti předcházejícímu stylu *šoin zukuri* byly nové stavby prostší a jednodušší a staly se tak oblíbenými mezi měšťany ve druhé polovině období Tokugawa (zhruba od poloviny 18. století do druhé poloviny 19. století). Tento styl také ukazuje typický interiér tradičního japonského domu *minka* (v překladu ‘soukromý dům’, obr. 33), který byl v období Tokugawa (1603–1868) základem venkovské obytné architektury.

Období Tokugawa bylo dobou centralizovaného feudalismu a vznik a vývoj obytné architektury v této době souvisí i se vznikem hlavních cest spojujících významná města. Hlavní cesta Tókaidó vedla z císařského města Kjóta do sídla šógunátu, jímž bylo nově vzniklé město Edo (dnešní Tokio), a sloužila zejména procesím knížat (*daimjó*), pravidelně se přemísťujícím v souladu se systémem střídavé služby (*sankin kótai*) mezi svými panstvími a hlavním městem. Podél cesty Tókaidó postupně vznikla řada menších měst,¹²⁶ kde mohla knížata a jejich průvodci získat nocleh na dlouhé cestě; šógunát vznik takovýchto měst podporoval a zakládal v nich hostince a přepřahací stanice, které se později staly také oblíbeným námětem dřevořezů *ukijoe* (obr. 34). Pro knížata, vysoce postavené kněží a další osoby s vyšším postavením byly budovány honosné hostince označované jako *hondžin*, vedle nich však vznikaly i hostince *waki-hondžin* pro níže postavené průvodce podniky zvané *hatagoja* pro obyčejné lidi (Young / Young 2004: 76).

Vedle průjezdních měst existovala samozřejmě i hradní města, sídla jednotlivých knížat. Kolem hradu byly zpravidla soustředěny čtvrti obývané samuraji a o kousek dál stály domy zvané *mačija*, které sloužily obchodníkům zároveň jako krámky i jako obydlí (*mači* v tomto výrazu znamená ‘město’ a *ja* je znak pro ‘obchod’). Vnější část města obklopovaly chrámy, sloužící také jako obranný val, a mimo město se pak nacházely čtvrti pro opovrhované vrstvy (*eta*,

¹²⁶ Již o nich byla řeč výše v souvislosti s konceptem *ma*.

hinin) a žebračky a také zábavní čtvrti s nevěstinci a divadly, určené k povyražení příslušníků nižších společenských vrstev. Zajímavým rysem oblastních měst bylo rozšíření ‘pokladnic’ či ‘skladišť’ (*kura*), která sloužila k uchování bohatství majetných vrstev.

„Tyto budovy [*kura*] jsou speciálně navrženy jako ohnivzdorné budovy za účelem skladování. Mají většinou dvě podlaží, stěny tlusté od osmnácti palců do dvou stop i více, a sestávají z vrstvy bláta omítnutého na velmi silnou a pevnou konstrukci [...]. Je aplikována vrstva za vrstvou a mezi jednotlivými aplikacemi je třeba dlouhých časových prodlev, aby každá vrstva řádně vyschla. [...] Jakmile jsou zdi dokončeny, je nanesena směs sádry a lampové černi a vytvoří se tak jemný lesklý povrch podobný černému laku. Lesku černého povrchu je docíleno leštěním pomocí textilie, poté pomocí hedvábí a nakonec rukou“ (Morse 2011: 65).

Šógunátní vláda se v té době pokoušela kontrolovat velká města i venkovské oblasti. Byl vytvořen hierarchický systém, v němž byli vlastníci půdy odpovědní za vybírání daní v rýži. Ti, kteří na polích pracovali a přitom půdu nevlastnili, měli velmi omezená práva, proto se řada zemědělců začala zabývat i jinými výdělečnými činnostmi – vznikaly například manufaktury specializující se na výrobu a prodej hnojiv, rýžového vína *sake*, pasty *miso*, sójové omáčky, zeleniny apod. Částečně jako výsledek této diferenciaci a také vlivem rostoucích příjmů vlastníků půdy se začaly statky rozšiřovat a spolu s tím se objevily i důmyslnější konstrukční techniky. Nejčastější bylo umístění velké obytné místnosti s ohništěm v přední části domu a kuchyně s ložnicí vzadu. Někteří vlastníci půdy postupem času zbohatli natolik, že si mohli dovolit honosný dům ve stylu *šoin zukuri*, avšak mezi jednotlivými stavbami existovaly velké rozdíly v závislosti na oblasti, v níž domy stály.

V Japonsku existovala po mnohá staletí přísná hierarchie společnosti, rozdělené podle postavení, autority a moci. Tyto rozdíly se pochopitelně promítly do způsobů jejich sebescénování, tzn. i do architektury; tak od sebe lze odlišit architekturu pro ‘elitu’ a architekturu staveb pro prosté lidi. Vyšší postavení bylo reprezentováno paláci a vilami – a samozřejmě také chrámy a svatyněmi, jejichž patrony byli členové vyšší společnosti. Nižší

postavení zaujímají v architektuře venkovské domy a příbytky obchodníků, které sloužily zároveň jako krámky.

„Chápeme, že [...] veliké a masívní chrámy ze sebe vyzařují něco opravdu majestátního, vidíme grandiózně rozmáchlé střechy pokryté těžkými taškami, široké převisy střech, pod nimiž se skví složitý labyrint podpěr a mnoho vyřezávaných dekorací; budova celá je posazená na obrovských kulatých sloupech, které jsou propojeny a svázány masívními kládami. Celkový efekt bezpochyby musí být pro Japonce naprosto úchvatný; podtržen ještě více přítomností malých skromných obydlí rozsetých kolem“ (Morse 2011: 78).

V západních městech jsou důležité budovy jako kostely, chrámy, radnice či tržnice soustředěny kolem hlavní veřejné scény, jíž je náměstí, a jejich architektura nese známky velkoleposti. Je tomu tak proto, že náměstí je zde centrem dění – z něho se rozbíhají ulice. S růstem počtu obyvatel se města rozšiřují do všech stran a vznikají další, menší náměstí. Právě náměstí přitom slouží jako shromaždiště lidí, zatímco ulice nejsou pokládány za součást scénického prostoru a mají jen sekundární funkce, jako je například doprava. Okrajové části měst se navíc někdy stávají dokonce nebezpečnou oblastí, která postrádá šarm městských center (Kurokawa 2006: 8. kap.).

V Japonsku obecně je ale situace poněkud odlišná. Neexistence typického ‘centra’ v Tokiu si všímá i Barthes (2012: 58–59), který pro ně ve svém popisu používá termíny jako ‘prázdnost’ či ‘nic’ – tím sice nevysvětluje podstatu vnímání městského prostoru v Japonsku, avšak mimoděk naráží na existenci ‘meziprostoru’ *ma*:

„[Tokio] představuje vzácný paradox: také má jakési centrum, ale to centrum je prázdné. Celé město krouží kolem zakázaného a zároveň lhostejného místa, sídla ukrytého pod zelení, chráněného vodními příkopy, obývaného císařem, který není nikdy vidět, tedy doslova neznámé kým. Taxíky se každodenně rychlou, energickou jízdou, zručnou jako dráha výstřelu, vyhýbají tomu kruhu, jehož nízký hřeben, viditelný tvar neviditelnosti, ukrývá posvátné ‘nic’. Jedno ze dvou nejmocnějších měst moderního světa je tedy postavené kolem neprostupného prstence zdí, vod, střech a stromů, jehož vlastní střed už je pouhou vypařenou představou, která tam setrvává ne proto, aby vyzařovala nějakou moc, ale aby každému městskému pohybu dodala oporu své středové prázdnosti a nutila tak provoz k věčnému vychylování.“

Mnohem větší význam než náměstí mají totiž v Japonsku ulice – ty totiž nejsou jen ‘spojnicemi’, jsou naopak úzce propojené s každodenními činnostmi a mají významnou funkci coby prostor určený ke komunikaci, což se ostatně projevuje i v samotném jazyce. V japonštině existuje výraz *cúdzši* který se dá přeložit jako ‘ulice’, ale

také jako ‘porozumění’, ‘zažívání’ či ‘trávení’, od něj odvozené sloveso *cúdžiru* pak znamená ‘vést (někam)’ či ‘rozšířit se’, ale také ‘komunikovat (s někým)’, ‘být otevřený’, ‘vyznat se’ či ‘porozumět’. Týž znak má navíc ještě japonské čtení *tóri* s významem ‘silnice’, ‘cesta’, a od něj odvozené slovesu *tóru* znamená ‘procházet’, ‘jít podél’, ‘projít’ a podobně. Kurokawa (2006: 8. kap.) tvrdí, že na Východě přebírají ulice funkci západních náměstí – propojují totiž soukromý život s životem města. Nesou v sobě tedy dvojí význam – v témže okamžiku představují prostor veřejný i soukromý, společenský i rezidenční.¹²⁷

„Ulice tohoto města [Tokia] nemají jména. Existuje sice psaná adresa, ale má pouze poštovní hodnotu, vztahuje se k určitému katastru [...], v němž se dokáže vyznat doručovatel, ale nikoli návštěvník: největší město na světě je prakticky neuspořádané, prostory, jež vytvářejí jeho detaily, jsou bezejmenné. Tohle stírání bydliště připadá nepohodlné těm, kdo jsou (tak jako my) zvyklí prohlašovat, že nejpraktičtější je vždycky to nejracionalnější [...]. Tokio nám nicméně znovu říká, že racionalita je pouze jeden systém z mnoha. K ovládnutí skutečnosti (v tomto případě adres) stačí mít systém byť napohled nelogický, zbytečně komplikovaný, podivně výstřední: dobře odvedená kutilská práce může vydržet nejen velmi dlouho, jak známo, ale navíc může uspokojit miliony obyvatel jinak navyklé na veškeré vymoženosti technické civilizace“ (Barthes 2012: 64).

V Japonsku existuje viditelná snaha o zachování starých staveb. To vyžaduje určitý způsob práce s nejoblíbenějším stavebním materiálem, tedy se dřevem, které má své výhody i nevýhody. Se dřevem se dobře pracuje, může být opracováno do rozmanitých tvarů a lze z něj vytvořit konstrukce, které jsou odolné vůči zemětřesení. Hlavní nevýhodou dřeva je však to, že může zetlít a snadno hoří, a tak se v Japonsku stalo zvykem dřevěné budovy pravidelně přestavovat. Vždy je vytvořena víceméně přesná kopie původní stavby a poté se původní stavba zboří (Young / Young 2004: 8).

Nejznámějším příkladem tohoto postupu je svatyně Ise džingú (též Velká svatyně Ise, *Ise daižingú*), zasvěcená bohyni slunce Amaterasu. Svatyně Ise se nachází ve městě Ise v prefektuře Mie v oblasti Kansai na jihovýchodním pobřeží Japonska a je to nejdůležitější svatyně kultu *šintó* v Japonsku. Tato svatyně se skládá ze dvou

¹²⁷ Více o funkci ulice coby společného prostoru viz dále v souvislosti s prvky tradičního japonského domu.

podobných komplexů – z vnitřní svatyně zasvěcené bohyni slunce Ama terasu a z vnější svatyně. Stavebním materiálem u obou staveb je výhradně bílý japonský cypřiš. Podle letité tradice kultu *šintó* se obě hlavní budovy svatyně přestavují podle přesných plánů s využitím původních technologií. Vedle každé budovy je volný pozemek, na němž se nejprve postaví nová svatyně s důrazem na zachování každého detailu, a následně se konají bohoslužby, které mají přimět božstvo, aby se přesunulo do nové stavby. Poté se po dalších bohoslužbách stará svatyně rozebere a její části se rozdělí mezi přidružené svatyně po celém Japonsku. Současné budovy byly postaveny v roce 1993, a jsou tak již 61. kopií staveb původních (tamtéž: 21).

Použití nepoškozených částí zbořených budov je součástí ‘recyklace’, která je v Japonsku běžným zvykem – k opravě i ke stavbě nových budov se používá dřevo i střešní tašky jak ze staveb zbořených záměrně, tak i z budov poškozených ohněm či dalšími nečekanými vlivy. To je rozdíl oproti Číně, kde k podobné recyklaci nedocházelo, i když se zde používaly stejné materiály. V Japonsku se však tento zvyk vyvinul v důsledku zvýšené potřeby nových staveb po znečištění dosavadního prostoru například úmrtím. V dnešní době se někdy objeví obava, že by nahrazení původních částí stavby snížilo její historickou hodnotu, a tak se v případě významných památek poškozené části stavby vždy nutně nemění – k jejich výstuze se používají například karbonová vlákna.¹²⁸

Japonská společnost snadno přejímá cizí vlivy, a to ve všech oblastech. Patrné je to v japonském jazyce i v kultuře, architekturu nevyjímaje. Zpočátku šlo zejména o přejaté principy z Číny a Koreje, v poslední době jde zejména o přejímky z USA. Ve všech případech se

¹²⁸ Karbonová vlákna se pro svou pevnost, malou hmotnost, nehořlavost, dobrou elektrickou vodivost a nízkou tepelnou vodivost používají například v letectví a v kosmonautice. Jedná se o dlouhý tenký pramen materiálu o průměru 5–8 μm složeného převážně z atomů uhlíku. Atomy uhlíku jsou spojeny dohromady v mikroskopické krystaly, které jsou orientovány víceméně paralelně k dlouhé ose vlákna. Díky krystalovému uspořádání je vlákno na svou tloušťku velmi pevné, má hustotu asi 1750 kg/m³.

přítom jedná o přejímání vědomé a vítané, nikdy ne bezmyšlenkovité. Proto také některé cizí prvky postupem času splynuly s japonskou architekturou a vznikly zajímavé (někdy až pozoruhodné) kombinace stylů. Japonci i v architektuře předvedli svůj talent cizí prvky vhodně přetvořit s ohledem na své potřeby a také se zachováním základních japonských hodnot a estetických principů – tedy tak, jak se to dělo už odedávna i v dalších oblastech kultury (např. v případě čínských vlivů v období Nara).

4. 2 ‘Meziprostor’ *ma* jako nedílná součást tradičního obytného prostoru

„Pro japonskou architekturu je charakteristické úsilí sladit stavbu a krajinu, třeba i zastoupenou miniaturní zahradou“ Hilská (1980: 69).

Japonská architektura je od dávných dob – jistě i díky hojně používanému dřevu – v plném souladu s přírodním prostředím a odpovídajícími božskými silami; zatímco v Evropě stavby odjakživa chránily před (ničivou) silou přírody (šlo tedy zejména o boj člověka s přírodou), v Japonsku šlo spíše o to, aby se člověk do přírody začlenil, aniž by jí přitom ublížil. Kišó Kurokawa (2006: 8. kap.) označuje západní prostor jako ‘nespojité’ a japonský prostor jako ‘spojité’: západní architektura je charakterizována zdmi, které rozdělují prostor na vnitřní a vnější – tj. aspekty, které představují protiklad i na scénologické úrovni západní kultury –, japonská architektura naopak považuje architektonický prostor a přírodu za rovnocenné partnery a hledá mezi nimi harmonii i v souvislosti s upřednostňováním přirozené scéničnosti proti pouhé scénovanosti.

„Je pěkné, když je obydlí příjemné a dokonale sladěné, i přes to, že slouží pobytu, který tak rychle mine.

I měsíc září podmanivěji v místech pokojně obývaných kultivovanými lidmi. Vkusný dům není nikdy módně křiklavý, stromy v jeho zahradě jsou staré a urostlé, nenásilně udržovaný trávník působí oduševněle, ochozy a bambusové ploty jsou citlivě vypracované, ze starého nábytku dýchá vůně zašlých dob.

Zato dům, který hýří nápady stavitelů, nablýskaný až po střechu, přecpaný nevidanými a těžko dostupnými kusy čínského i domácího nábytku, s pěstěným trávníkem

a keři bizarních tvarů, vypadá málokdy dobře a většinou nesnesitelně“ (Jošida Kenkó in *Zápisky z volných chvíl* 1984: 223).

V Japonsku se střídají čtyři roční doby, které jsou od sebe poměrně zřetelně oddělené a jejichž příchod lze díky monzunovým větrům, teplému mořskému proudění a subtropickému podnebí většinou předvídat s přesností na dny (Ovčinnikov 1972: 32). Změny, které v souvislosti s příchodem jednotlivých ročních období nastávají, byly pro Japonce již od nejstarších dob mimořádně důležité a staly se součástí jejich každodenního života, kultury i umění. O významu proměn přírody pro japonskou tradiční poezii snad ani není třeba hovořit, s roční dobou však souvisejí také vzory aktuálně používaných kimon, složení a úprava jídelníčku v restauracích a samozřejmě i výzdoba tradičního domu, která se ovšem zdá být ve srovnání se Západem velice sporá; základem japonské estetiky je však jednoduchost a prostota připomínající někdy až chudobu, proto se zdá být přirozené, že japonský dům není přeplněný nábytkem a dalšími předměty – připomeňme si zde estetický koncept *wabi* či japonské pojetí ‘prázdnoty’ *coby* ‘meziprostoru’ *ma*, tj. – ze scénologického hlediska – toho, co se cítí z přítomného, aniž je přímo představeno.

„Cizinci ze Západu jsou udiveni prostotou japonských místností a připadá jim, že jsou to jen holé, popelavě šedé stěny bez nejmenších ozdob. Z jejich pohledu je to reakce zcela přirozená, ale dokazuje, že nepochopili tajemství a význam stínů“ (Tanizaki 1998: 31).

Interiér japonského domu může na první pohled skutečně působit prostě a neokázale (Morse 2011: 192) a v západní literatuře se někdy dokonce dočteme o určitém ‘zklamání’ či ‘rozčarování’ při pohledu na sporné zařízení a jistou nevýraznost japonského tradičního domu (tamtéž: 38). Příkladem takového vnímání prostoru japonského domu může být i popis z pera cestovatele A. V. Nováka, který v Japonsku pobýval koncem 20. let 20. století:

„*Nesan* (služka) pomohla mi zouti boty v malé předsínce a po úzkých dřevěných schodech zavedla mne do prvního poschodí. Tam jsem se ocitl v nízkém malém pokojíku s posuvnými stěnami. Přední stěna byla vylepena papírem, kterým vnikalo dovnitř matné světlo. Kromě čistých *tatami* [...] na zemi a *hibači* (bronzový nebo i hliněný ozdobný kotlík na žhavé uhlí), nebylo tam jiného nábytku. *Kakemono* (svislý japonský obraz), představující západ slunce a pod ním v prosté váze roztomilá větvíčka kvetoucí *ume*

(švestka), byly jedinou ozdobou prázdné a holé místnosti. Bylo to jednoduché, prosté, bezvadně čisté a až příliš střízlivé a studené. Místnost nerozptylovala, nýbrž nutila k soustředění mysli a její čistota a prázdnota značila oproštění od všeho vnějšího“ (Novák 1932: 45).¹²⁹

A k ‘prázdnému prostoru’ japonského domu se vyjadřuje i Barthes (2012: 165):

„[...] v chodbě, stejně jako v ideálním japonském domě zbaveném nábytku (nebo jen s několika málo kusy), není žádné místo, které by označovalo sebemenší vlastnictví: ani židle, ani postel, ani stůl, odkud by se tělo mohlo ustavit jako subjekt (nebo jako pán) nějakého prostoru.“

Důležitým prvkem, který ovlivňuje prostor japonského tradičního domu, je ovšem také výška stropu; stropy v japonském tradičním domě jsou totiž nižší, než na jaké jsme zvyklí ze západních staveb. Důvodem je skutečnost, že život v domě se odehrával vždy na podlaze, takže vnímání prostoru v japonském domě bylo zcela odlišné od vnímání prostoru, v němž se sedí na židlích a spí na vysokých postelích. A jak tvrdil již Jošida Kenkó ve 14. století, vysoké stropy kromě toho působí chladným dojmem a matným světlem (Ueda 2005: 106). Výška stropů se přitom v Japonsku do určité míry měnila v souvislosti se změnami architektonických stylů.

Vchod do japonského domu nebývá obvykle jasně definovaný. Zatímco vstup do přední části domu, skrytý pod převisem střechy, působí mnohdy spíše jako vedlejší vchod na přední straně, dovnitř do domu lze vejít zpravidla ještě z druhé strany – přes ochozovou verandu (obr. 35), japonsky *engawa* (srov. Morse 2011: 255). Ta přitom tvoří jistý druh (prostupujícího) ‘meziprostoru’ *ma* – vzhledem k tomu, že obvod tradičního domu netvoří nosné zdi a místo oken v západním slova smyslu se zde objevují posuvné stěny, nelze totiž jednoznačně určit, zda veranda patří do vnitřního, anebo do vnějšího prostoru obydlí. Kurokawa (2006: 8. kap.) přirovnává západní okno k rámu obrazu, což je spojení, z něhož na Západě vycházelo i ustavení kukátkového jeviště s jeho portálovým zrcadlem a sama proměna pódiového dějiště v jeviště ve smyslu obrazu nahlíženého z odstupů:

¹²⁹ Výrazy, které jsou zde zvýrazněné kurzívou, jsou v uvedené publikaci tištěné proložené.

pohled na přírodu skrze okno je ohraničený, je to pohled na něco, co je ‘vně’ – právě tím se ale západní dům výrazně liší od domu japonského, v němž se prostor domu a prostor zahrady díky přítomnosti verandy vzájemně prolínají.

Nakagawa (2005: 40) toto typicky japonské chápání ‘okraje’ domu vysvětluje na příkladu nočního pozorování měsíce: při pohledu skrze západní okno se obraz měsíce určitým způsobem ‘objektivizuje’ a vlivem toho se vnější svět zdá být vzdálený, při pozorování měsíce přímo ze zahrady se ale člověk zase připravuje o možnost vychutnat si subtilnost chvilkového vjemu – ta se totiž ztrácí v bezprostředním (subjektivním) pocitu, že se doslova koupe v měsíční záři. Při pozorování měsíce z verandy se přitom v témže okamžiku mísí prvky ‘vnějšího’ (tedy ‘objektivního’) a ‘vnitřního’ (tedy ‘subjektivního’) pozorování; jde tedy o zkušenost, kterou již nelze popsat jednoznačně – je to zkrátka opět ‘mezi’ (tedy *ma*), které výstižně definuje i samotný prostor verandy.

Veranda (*engawa*) je krytá převislou střešou, prochází podél celého domu a tvoří jakousi terasu; má však zcela jinou funkci nežli terasa západního domu, která je ovšem v zásadě vnějším prostorem. *Engawa* chrání vnitřek domu před větrem, deštěm či v létě před prudkým slunečním žářem a zároveň slouží jako vstup vedoucí do domu ze zahrady, je tedy oním ‘meziprostorem’ mezi vnitřní a vnější částí domu: je pod střešou, jedná se tedy o součást vnitřního prostoru, zároveň však svou otevřeností patří i do zahrady. Přes verandu přichází obvykle rodina a blízcí přátelé, kteří mají volný přístup do domu (srov. Nakagawa 2005: 40).

„[Vážené hosty] jsme doma vždy přijímali v hostinském pokoji, ale místní obchodníci a přátelé ze sousedství obvykle přicházeli na verandu, kde se mohli posadit a vypít šálek čaje. Způsob přijímání hostů se odlišoval využitím prostoru podle významu a postavení hosta“ (Kurokawa 2006: 8. kap.).

Veranda (*engawa*) v běžném tradičním domě nemá zábradlí a její šířka se řídí velikostí celého domu. Jednotlivé verandy se liší

také tím, jak vysoko jsou nad zemí, většinou však člověk sedící na podlaze verandy dosáhne nohama na zem – vstup na verandu proto často tvoří jen jediný stupeň, ať už kamenný či dřevěný. Veranda zároveň poskytuje určitou ochranu křehkým posuvným dveřím *šódži*, jejichž funkcí je oddělit vnitřek domu od exteriéru – vnitřní a vnější svět se tak právě v prostoru verandy zcela přirozeným způsobem prostupuje (srov. Morse 2011: 261–263).

„V domě na venkově, kde jsem prožil válečná léta, jsme například vždy měli otevřené venkovní posuvné dveře od prvního ranního světla až do soumraku, nehledě na to, jak chladno bylo. Zahrada mohla být pokryta sněhem, jindy se zase otevíraly jarní pupeny a vzduch prosycovala vůně květin. V japonských domech stylů *šoin* a *sukija* vždy existoval druh volného prostupu a symbiózy vnitřního a vnějšího prostoru, symbiózy se světem přírody“ (Kurokawa 2006: 8. kap.).

Podle Uedy (2005: 153) navíc veranda eliminuje pocit stísněnosti – nikoli ovšem ve fyzickém, nýbrž spíše v psychologickém slova smyslu. Jedním z nejúžasnejších rysů japonského domu je podle Uedy potěšení z přírody a zároveň splynutí s ní – obojího lze dosáhnout pohledem z pokoje ven skrze posuvné dveře. Jsou-li dveře na obou stranách roztažené, vytvoří se mezi pokojem a zahradou souvislý prostor, který Ueda (tamtéž: 154) nazývá „spojovacím prostorem“ či „třetím prostorem“. Scéna ‘pobývání’ se v tomto smyslu rozšiřuje, aniž ji lze rozdělit na dějiště a pozadí.

Tradice samozřejmě nejsou neměnné, vyvíjejí se v souladu s náboženským, uměleckým i sociálním smýšlením a cítěním, proto se postupně proměňuje i chápání japonských zahrad jako svérázných scénických útvarů, jejichž role prošla během japonské historie značným vývojem. Zpočátku šlo zejména o napodobování vnějších forem přírody, ale s tím, jak se obyvatelé japonských ostrovů postupně seznamovali s jejími zákonitostmi, stalo se jejich cílem zpodobení podstaty přírody a jejího vnitřního fungování, tedy jejích základních (životních) sil. V každém období japonských dějin tak došlo k vytvoření specifického prototypu pohledu na přírodu, který vždy těsně souvisel se změnou postoje člověka k přírodě, se společensko-

politickou situací v zemi i s nábožensko-filozofickými trendy, tedy s celkovým intelektuálním klimatem (Nitschke 2003: 27). Japonské zahrady přitom v zásadě lze označit jako ‘přirozené’, na rozdíl od zahrad západních však často přírodu, již ‘reprodukuje’, zároveň miniaturizují. ‘Zahrady’ vytvořené v bonsajové misce jsou jistě extrémním příkladem, avšak totéž platí i pro běžnou japonskou zahradu; cílem japonské zahrady totiž není ‘představovat’ přírodu, nýbrž ‘vytvořit pocit’ přírody (Hasegawa 1966: 31–32).

V této souvislosti se nabízí pohled na přírodu jako na krajinu obsahující ‘ducha’, o níž mluví i Valenta (2008: 35–36).

„Krajině tedy můžeme přiznat ‘osobnost’. To je kategorie po výtce psychologická a běžně se s ní operuje jen u živých tvorů. V jakémsi ‘vlastním’ slova smyslu zejména u člověka. Absolutně vzato je na krajinu neaplikovatelná. Nicméně je to příměr, který nás upozorňuje, ‘co lze vidět v krajině jiného, než co krajina jest’.“

Hodí se zde připomenout také slova Radovana Lipuse (2002: 28), který tvrdí, že divadlo se nedá sdělit, musí se sdílet, a k tomuto procesu samozřejmě vždy slouží určitý prostor. Tvar antického hlediště, který využívá přirozené svahy a úbočí a představuje jasný doklad souznění stavby a místa poskytujícího pohledem spojujícím zemi, moře a oblohu pocit zasazení dramatického děje do kosmu, nemá tak daleko k zasazení japonského tradičního domu do důmyslně upravené zahrady. Venkovní posuvné dveře *šódži* pak mohou ovšem představovat jakousi oponu, za níž se v předem určenou dobu naskytne pohled na rozkvetlé květy, na klidnou hladinu jezírka, v jehož vodě se jako v zrcadle odráží obraz sytě zelených pinií, na červeň listů japonských javorů *momidži* zalitých podzimním sluncem či na jasný měsíc v úplňku zářící z temné noční oblohy.

U posuvných dveří *šódži* obvykle končí rohože *tatami*, zatímco podlahu ochozové verandy tvoří dřevěná prkna. Na vnějším okraji verandy může být ještě drážka pro dřevěnou zástěnu *amado* (doslova ‘dveře na déšť’), která se zatahuje na noc a také při prudkém dešti (Morse 2011: 261); tradiční dveře *šódži* totiž tvoří jen dřevěná mřížka

z jedné strany polepená průsvitným papírem¹³⁰ vyrobeným z morušové kůry, aby do místnosti i skrze zavřené dveře mohlo v dostatečné míře pronikat příjemné rozptýlené světlo (tamtéž: 157).

„Západní papír na nás působí dojmem pouhé praktické potřeby, ale když se zahledíme na texturu čínského nebo japonského papíru, zavane z něj na nás jakési zvláštní teplo a v naší duši se rozhostí klid a mír. [...] Povrch západního papíru má sklon světelné paprsky odrážet, zatímco povrch našeho papíru připomíná měkce načechraný první sníh a světlo do sebe vpíjí“ (Tanizaki 1998: 20).

Uvnitř domu se objevují ještě další posuvné dveře zvané *fusuma*. Ty jsou kryté papírem z obou stran a tvoří přinejmenším zvukově propustné přepážky mezi místnostmi. Jsou inspirované čínskými zdobenými zástěnami, které měly dvojí funkci – rozdělit prostor domu a zároveň posloužit jako scénická dekorace. V minulosti byl k těmto účelům v Japonsku používán čínský papír, proto se lze někdy setkat i s označením *karakami* (‘čínský papír’). Rám dveří stejně jako u dveří *šódži* sestává z tenkých vodorovných a svislých proužků dřeva vytvářejících mřížku. Papír, který mřížku pokrývá, je pevný a trvanlivý a někdy se na něm objevují slavné malby od významných umělců. V běžných domech se však dveře *fusuma* mohou objevit i bez dekorací (srov. Morse 2011: 153–154).

Posuvné dveře *fusuma* jsou důležitou součástí scénologie domu, neboť mají výrazný vliv na chování, na estetické cítění i na emocionální klima japonského rodinného života. Obyvatelé domu díky tenkým papírovým stěnám doslova ‘cítí’ přítomnost ostatních lidí v sousedních místnostech, mohou vnímat jejich pohyby a dokonce i (fyzicky) prožívat vztah, který k nim mají (srov. Nakagawa 2005: 75–76).¹³¹

Vedle posuvných dveří se v japonském domě objevují i přenosné skládací paravány *bjóbu*, v češtině též označované jako dekorativní zástěny či ‘španělské stěny’, které se v Japonsku vyskytují v různých modifikacích již od období Nara (Gaudeková / Kraemerová

130 Papír byl vynalezen v Číně na přelomu 1. století, v Japonsku se začal papír označovaný jako *waši* (dosl. ‘japonský papír’) vyrábět od 7. století.

131 Více o ‘cítění prostoru’ japonského domu viz následující podkapitulu.

2014: 95–96). Tvoří je několik panelů polepených z obou stran pevným papírem; okraje panelů mohou být ozdobeny kovovým tepáním. Každý z panelů může představovat samostatnou malbu, častěji se však vyskytují paravány, na jejichž panelech je vyobrazen souvislý sled krajiny či jiného výjevu – některé z nich jsou přitom přímo uměleckými díly (Morse 2011: 201–202). Funkcí dekorativních zástěn *bjóbu* je velkou místnost dočasně rozdělit či jinak modifikovat – když se například *bjóbu* umístí do temného rohu místnosti, vyniknou její třpytivé části. Změnu pohledu na zástěnu pak může zařídit třeba kimono, které přes ni lze přehodit – vzor kimona může přitom ukazovat na příslušné roční období (srov. Isozaki 1979: 37).

Ve vnímání krásy se v Japonsku prolíná přirozená nahodilost, daná konkrétním okamžikem, s dokonalostí, představovanou lidským zásahem. Nejde zde ovšem o nějaké protiklady, oba dva tyto přístupy jsou v naprostém souladu, tak jako se v čínském učení o působení dvou základních rovnovážných principů kosmu vzájemně doplňují síly *jin* (ženský princip, symbol vlhkosti a tmy) a *jang* (mužský princip, symbol slunce a jasu). Vzájemná kultivace a vědomé prostupování nahodilosti a danosti je tak typickým znakem japonského tradičního chápání krásy. Kdyby se oba tyto přístupy od sebe oddělily, ztratily by svou živost. Jejich kontrast je nezbytným předpokladem jejich samotné existence a také důvodem, proč nejde v Japonsku oddělit architekturu od přírodního prostředí (Nitschke 2003: 12),¹³² tj. scénovanost od jakoby jen bezděčné scéničnosti: dá se říci, že lidské scénování objevuje přirozenou scéničnost, ze které organicky vychází.

Harmonii protikladů v duchu učení o principech *jin* a *jang* ovšem v případě tradičního japonského domu naznačuje i rozdělení jeho prostoru na propracovanou vyvýšenou část domu určenou k obývání a spaní a na nižší, pracovní prostor s kuchyní (*doma*) – za

¹³² O principech *jin* a *jang* v souvislosti s energií *ki* viz 5. kapitolu.

vyvážené zde lze považovat protipóly nahoře a dole, uměle vytvořené a přirozené, rafinované a jednoduché, v širším slova smyslu pak i nebesa a země. Podobné je to přitom i s tvarem střechy japonského tradičního domu, která bezesporu není jen ochranou proti povětrnostním vlivům, nýbrž má i svou symbolickou funkci (srov. Egenter 1991). Ueda (2005: 22) dokonce tvrdí, že zatímco západní architekturu představují zdi, japonskou tradiční architekturu představují střechy (a v té souvislosti lze poukázat i na původní význam řeckého výrazu *skene*, tlumočitelný i českým výrazem 'přístřešek').

„V Japonsku jsou [...] u chrámových budov ze všeho nejdříve vztyčeny střechy kryté masivními střešními taškami a celá stavba je obkroužena hlubokým stínem ochozů, krytých širokým střešním převisem. Nejen u chrámů, ale i u paláců, ba i u příbytků prostých lidí při pohledu zvenčí jako první upoutá pozornost mohutná střecha – někdy krytá taškami, jindy rákosovými došky – a hustá temnota, jež panuje pod jejím převisem. [...]

Při budování svých obydlí nejdříve roztáhneme slunečnick zvaný střecha, tím vrhneme na zem přesně ohraničený stín, a poté v jeho šeravém přítmi postavíme dům. Západní domy mají pochopitelně také střechu, ale jejím hlavním úkolem není bránit v přístupu slunečním paprskům, spíš je ochranou před deštěm a rosou. [...] Je-li japonská střecha slunečnickem, pak evropská střecha je pouhým kloboukem. A nadto kloboučkem mysliveckým s co nejužší krempou, takže může hned od svého lemu zachycovat přímé sluneční paprsky“ (Tanizaki 1998: 29).

Střecha japonského domu charakterizuje prostor, který se nachází pod ní, a symbolizuje jeho posvátnost a neporušitelnost. Čajový obřad se většinou koná v čajovém pavilonu, ale pokud se odbývá venku, rozevře se nad místem konání velký deštník – ten ukazuje na specifický charakter prostoru, který zakrývá, zatímco jeho rukojeť reprezentuje pilíře, které u tradičního domu střechu podpírají. A střecha jeviště divadla *nó*, která zakrývá hrací prostor i uvnitř budovy, kam se představení z otevřeného prostoru přesunula v 19. století, poukazuje dokonce na své kořeny v architektuře svatyní kultu *šintó* – krytá došky či cypřišovou kůrou totiž představuje 'sín uctívání' (*haiden*) či 'taneční síň' (*kagura den*). V japonské tradiční architektuře sahá střecha výrazně za hranice vnitřního prostoru a zakrývá i ochozovou verandu – konstrukce tvořené odstranitelnými mřížkovými okenicemi a posuvnými stěnami tak vzbuzují pocit, že

vnější i vnitřní prostor tvoří jeden celek. V případě divadla *nó* střecha také přesahuje okraje jeviště a symbolizuje jednotu divadelního prostoru – to je velmi důležité, neboť součástí her divadla *nó* mohou být i diváci, je tedy potřeba vytvořit celek spojením ‘vnitřního’ prostoru jeviště a ‘vnějšího’ prostoru hlediště (Konparu 2005: 112–113). Opět se zde tedy jedná o vzájemné ‘prostupování’ či ‘prolínání’, totiž o ‘meziprostor’ *ma*.

Hovoříme-li o prostupování, je však třeba věnovat pozornost nejen okrajovým částem domu a střeše, ale také podlaze – i ta má totiž v prostoru japonského tradičního domu svůj význam. Dávni obyvatelé Japonska žili v domech s hliněnou podlahou. V dnešní době snad může být hliněná podlaha chápána jako něco nečistého a v současném Japonsku už není běžná, ale v tradičním Japonsku měla své specifické postavení, rozhodně nebyla pokládána jen za nějakou obyčejnou hlínu. Japonci mísili rýžové plevy s jílem, který nechávali ztuhnout, a vytvářeli tak hliněnou podlahu, která byla pružná a do určité míry také tepelně izolovala – sedělo se na ní na rohožích –, což jsou pro podlahu důležité vlastnosti. Aby se tehdejší lidé chránili před zimou, měli přímo v hliněné podlaze ohniště, a oheň tak vyhříval podlahu i celou místnost. Svou pružností vyhovovala podlaha přirozenému pohybu, takže ani při celodenní práci v domě nebolely z chození nohy. Toho na pevné podlaze nelze dosáhnout, byť by byla pokryta seabeměkkým kobercem (Ueda 2005: 95).

Tataki (‘udusaná země’) je termín, který se dnes používá pro dokončenou podlahu, ať již hliněnou či betonovou, původně to však bylo označení podlahy tvořené jílem smíchaným pro zpevnění se solankovým matečným roztokem (po vykrystalizování soli). Použití solankového matečného roztoku mělo přitom pravděpodobně ještě jiný důvod než jen zpevnění hlíny k vytvoření podlahy – jak již bylo zmíněno ve 2. kapitole, sůl patří v Japonsku vedle vody k tradičním prostředkům rituální očisty, který se používá dodnes. Sůl sypou kolem

ringu před zápasem například zápasníci *sumó*, ale najdeme ji i u vchodů do restaurací. Rozdíl mezi původní hliněnou podlahou *tataki* a pozdější dřevěnou či kamennou podlahou spočívá samozřejmě také v rozdílném ‘pocitu z prostoru’, který tyto materiály vyvolávají. Když se totiž zamete dřevěná nebo kamenná podlaha, nečistota se tím odstraní pryč, hliněná podlaha *tataki* však při zametání nečistotu jakoby ‘absorbuje’: pohltí ji do svého nitra a poté ji vrátí k životu očištěnou, jako kdyby byla živá (Nakagawa 2005: 6–7).

Prostor s hliněnou podlahou byl něčím víc, než může být prostor s podlahou betonovou, která v Japonsku původní podlahu v moderní době nahradila; byl to scénický prostor doslova prosycený minulostí a nabitý rozličnými významy. Jedině hliněná podlaha může totiž nést stopy každodenního života v průběhu dlouhých let, během nichž doslova vpíjela pot i slzy.

Hliněná podlaha však ani v průběhu času z tradičního domu nevytizela. Některé typické rysy tradičního životního stylu, například skutečnost, že se určité části zemědělské výroby přesunuly dovnitř do domu, ale také těsné společenské vztahy v rámci vesnice daly postupem času vzniknout jedinečnému prostoru, v němž (i scénologické) difference mezi tím, co je veřejné a co soukromé, byly jen sotva postižitelné. Prostor s hliněnou podlahou, tedy již zmíněná místnost zvaná *doma*, tvořil tedy přechod mezi vnějším, veřejným prostorem *hare* (v překladu ‘jasný’, ‘světlý’, ‘otevřený’, ‘veřejný’, ‘formální’ apod.) a soukromým rodinným prostorem *ke* (‘uzavřený’, ‘soukromý’, ‘neformální’ apod.) a byl součástí tradičních domů jak na venkově, tak i ve městech. Po celá staletí si uchovával postavení místa naplněného životem pracujících lidí, kteří mají úzký vztah k výrobě, k přírodě v okolí domu i k místnímu společenství.

Vývoj japonské tradiční obytné architektury dosáhl svého vrcholu v období Tokugawa (1600–1868), kdy se v domě objevují tři typy podlahy: hliněná podlaha, podlaha z leštěných prken a podlaha

pokrytá rohožemi *tatami*. Hliněná podlaha je samozřejmě nejstarší, ‘rezidenční’ styl vládnoucí třídy označovaný jako *šinden zukuri* a charakterizovaný dřevěnými podlahami byl vytvořen v období Heian (794–1185) a styl *šoin zukuri* s podlahami krytými rohožemi *tatami* je synonymem pro obytnou architekturu vojenské aristokracie ve středověku. Na japonský tradiční dům tak můžeme pohlížet jako na scénu různých kultur vycházejících z odlišných historických období a z různých společenských vrstev (srov. Nakagawa 2005: 8–9).

V souvislosti s různými druhy podlahy je třeba zmínit ještě jednu zásadní odlišnost v chápání podlahy v Japonsku a na Západě – význam přezutí. Pokud se lidé na Západě doma přezouvají, používají přezůvky jako součást svého oděvu, jde tedy o osobní záležitost spojenou s jistým pohodlím. V některých kulturách může být navíc použití přezůvek mimo ložnici pokládáno za nevhodné – například ve Francii bude hostitel stěží přijímat hosty v domácích pantoflích a stejně tak jej ani nenapadne přezůvky návštěvě nabízet. Naproti tomu v Japonsku jsou přezůvky vždy součástí domu, tedy součástí obytného prostoru, a pro různé místnosti se navíc používají odlišné typy přezutí. V jiném obutí se vstupuje do kuchyně, v jiných přezůvkách se chodí na verandu, na toaletu, do koupelny, speciální dřeváky pak slouží ke vstupu do zahrady. Použití přezůvky k pohybu po jiné části domu, než pro kterou jsou určeny, je naprosto nepřijatelné: máme tu tedy co dělat s protikladem spojování a odlišování i z hlediska daného místa (prostředí) včetně jeho ohraničení a společného prostoru, jejichž vztah je důležitý i pokud jde o vytváření scény a scénování. Na nutnost přezout se na rozhraní dvou prostředí přitom v tradičním japonském domě může upozornit například rozdílná podlaha v jednotlivých místnostech a na verandě, mnohdy je mezi jednotlivými místnostmi dokonce jemný výškový rozdíl (srov. Ueda 2005: 75–77).

„V zájezdních hostincích a velikých vesnických domech a také ve velkých městských domech, v podlaze, která je běžně vyvýšená, vede úzký průchod, jehož podlaha

je tvořena ušlapanou hlínou; průchod slouží jako cestička vedoucí z ulice směrem dovnitř domu a dokonce i skrze celý dům až na zahradu. Takto se lze dostat do středu domu, aniž by si návštěvník musel sundávat boty. Nosiči a sloužící tak mohou dopravit hostova zavazadla a položit je přímo na rohože; a v zájezdních hostincích má host soukromí, neboť jeho nosítka *kago* jsou dopravena do domu a on tak může spočinout přímo na prahu pokoje, který bude obývat. Tuto cestičku přepažují latě nebo jiné desky tak, aby obyvatelé mohli přecházet bosí nebo v ponožkách“ (Morse 2011: 209).

Odlišný pohled na funkci přezůvek (také a dokonce zejména z hlediska scénování, jehož součástí je přizpůsobení prostoru) je v Japonsku dán také zvykem používat *tabi*, ponožky s odděleným palcem, které byly odjakživa pokládány za jistý druh obutí. Přezůvky, které se nazývají ještě přes ponožky *tabi*, jsou tedy něčím navíc, podobají se spíše návlekům přes boty či obřím pantoflím, s nimiž se u nás setkáváme například na zámcích. Podle Uedy (2005: 93) na ně může být s trochou nadsázky pohlíženo jako na druh vozidla určený k pohybu po jednotlivých částech domu.

Při zkoumání ‘meziprostoru’ coby významného fenoménu japonského tradičního domu nelze ovšem opomenout ani celkové chápání, resp. scénování městského prostoru, který byl v Japonsku už v dávných dobách založený právě na otevřené struktuře jednotlivých dřevěných domů. Ve starém hlavním městě Kjótu nebyla žádná náměstí, chrámy, svatyně i další veřejná zařízení stála podél ulic. Jednotlivé typy ulic se přitom lišily svým významem: na širokých bulvárech, po nichž jezdily volské povozy a jimiž během rozličných slavností procházely průvody, žili lidé relativně vysokého postavení, zatímco úzké uličky (neměly na šířku ani tři metry), lemované otevřenými dřevěnými domy, sloužily jako skutečná společenská centra každodenního života. Za horkých večerů plnily tyto uličky zástupy lidí toužících po večerním chládku a za mřížkovými dveřmi domů bylo zároveň možné zahlédnout ty, kteří se doma bavili či smáli; místnosti domů přilehlé k ulici navíc někdy sloužily i jako obchod. Zatímco se tedy široké bulváry využívaly jako prostor pro rituály a festivaly a představovaly tak jistou autoritu, úzké uličky byly spíše určitým ‘rozšířením’ samotných obydlí – místem společné

činnosti obyčejných lidí (Kurokawa 2006: 8. kap.).

Takovýto typ společného městského prostoru (tedy opět ‘meziprostoru’, poněvadž se jedná o jakási ‘místa sdílení’ či ‘místa prostupování’) se vyvinul v době od druhé poloviny 9. století do konce 10. století (do té doby byly i v Japonsku ulice spíše bariérou). V 9. století se čtvercové rezidenční bloky oddělené ulicemi označovaly jako *mači*, v překladu ‘města’ či ‘čtvrť’. Ty byly později rozděleny úhlopříčkami na čtyři stejné části zvané *čo* (bloky domů). Nakonec byly *čo* na opačných stranách protínajících ulic spojeny do jednoho celku označovaného opět jako *čo* (avšak zapisovaného znakem, jímž se předtím psal výraz *mači*). Tato městská struktura byla dílem prvního ze tří sjednotitelů Japonska působících v 16. století, Tojotomiho Hidejošiho, a měla obrovský význam: prostor, který byl dříve ohraničený ulicemi, se tak totiž stal prostorem, jehož byly ulice součástí, a tento vývoj vedl postupně k vytvoření stylu městských obydlí zvaných *mačija*, jejichž společenským centrem se tyto ulice staly (obr. 36). Díky otevřenosti dřevěných stavení lidé uvnitř domů doslova ‘pocívali’ přítomnost, pohyb i činnost lidí venku a naopak, takže ulice – coby ‘meziprostor’ *ma* – nabyla podobné funkce, jakou má u tradičního domu veranda *engawa*, oddělující dům od zahrady (tamtéž). O ‘prostupování’ tohoto typu píše ostatně i Morse (2011: 84–85):

„V nákupních čtvrtích najdeme velmi podobné stavby, ačkoliv v zásadě každý obchod je sám pro sebe, i když je nalepený na ostatní; a u všech malých obchodů a i u mnoha větších obchodů je obydlí a nákupní část jedním celkem, kdy zboží je nabízeno a vystaveno na ulici přímo z pokoje, a v zadních pokojích dle obyvatel domu. Takže zatímco nakupujete a máte přístup do otevřené přední části, máte mnohdy možnost zahlédnout vzadu rodinu, jak večeří, a dokonce lze vidět až dozadu do zahrady. Cizinec stojí v úžasu, když za řadou jednotvárných a ponurých obchodních částí najednou uvidí úplně jiný svět, obytnou část, kde jsou pokoje zařízené dle vybraného vkusu a nevídaně uklizené a čisté.“

Není jistě bez zajímavosti, že Kišó Kurokawa prosazoval i v současné architektuře, tedy po ustavení nového systému městských oblastí podle západního vzoru (1962), ‘společný’ či ‘sdílený’ (z našeho hlediska scénický) prostor, v němž by se mohli setkávat nejen

lidé vzájemně, ale v němž by se v zájmu zachování určité dynamiky místa mohli lidé pohybovat zároveň s dopravními prostředky, nebo v němž by se více prolínaly rezidenční a komerční oblasti. Hovoří v této souvislosti o ‘symbióze’ a poukazuje na větší zajímavost prostoru, který není striktně rozdělený, a také na důležitost zachování ulic coby „místa pro život“ (Kurokawa 2006: 8. kap.). ‘Symbióza’ je přitom pro Kurokawu klíčovým pojmem a nelze ji plně zaměnit s ‘harmonii’. Podmínkou vzniku ‘symbiózy’ je totiž existence ‘meziprostoru’, který umožňuje dosáhnout jistého druhu pochopení – a můžeme zde hovořit o toleranci, ale i o neexistenci jasných hranic, zkrátka o vzájemném prostupování vnějšího a vnitřního, jež je podstatou japonské architektury, umění i kultury a její scénologie: patří sem samotný ‘meziprostor’ *ma*, veranda *engawa*, sdílený prostor ulice či koncept *senu tokoro* (‘prázdné místo’), o němž hovoří Zeami. Právě ‘meziprostor’ přitom umožňuje ‘proměnu’, která je specifickým rysem životního procesu, ale i základním principem divadla (srov. Kurokawa 2006: 1. kap.).

4. 3. Japonský tradiční dům a scénické cítění prostoru

„Mnozí jsou přesvědčení, že velikému umělci je všechno dostupné: země, moře, člověk i modlitba k Bohu, zkrátka, že všeho se může zmocnit lehce, jen když je nadaným umělcem a trochu se poučí na akademii. Umělec však může zobrazit jen to, co *procítil* a o čem se v jeho mysli vytvořila již dokonalá představa; jinak je obraz mrtvý, akademický“ (Gogol 1947: 51).

Podle Otakara Zicha (1931: 137) je herecký projev souborem vnitřně hmatových vjemů, jimiž si herec uvědomuje své pohyby a polohy. Tento soubor vjemů je do jisté míry psychický, ovšem lze jej označit i jako fyziologický, neboť jím herec vnímá pohyby a stavy svého vlastního organismu. Podle Jaroslava Vostrého (2001: 51–52) se prostor na základě pohybů a fyzických postojů přítomných osob může jevit z různých aspektů a zaujatá postavení jsou výrazem vztahu člověka k prostoru, který je právě tak jevištěm, jako dějištěm. Jistý

pohyb či postoj se tak stává výrazem nějakého obsahu už jen způsobem, jakým se člověk vztahuje k danému prostoru a k jeho vymezení a omezení příslušnými rozměry i vlastnostmi. Je tedy zřejmé, že na scénické cítění prostoru mají vliv dobové představy o prostoru či představování prostoru v různých médiích, ale také prostředí, v němž se herci i diváci pohybují v běžném životě.

„V každém prostoru se projevují nějaké síly, které mají na vztahy osob vyskytujících se v tomto prostoru určitý vliv. Bylo už také řečeno, že osoby si existence těchto sil, které do té či oné míry určují jejich jednání, mohou, ale nemusejí být vědomy; jejich povědomí o těchto silách bývá neúplné a různým způsobem zkreslené. To souvisí také s tím, že jisté (a třeba právě ty nejdůležitější) síly se v příslušném prostředí, ve kterém se lidé pohybují a které tvoří reálný (užší, známý) prostor jejich běžného života, projevují jenom zprostředkovaně“ (Vostrý 2001: 100).

V japonském případě k těmto faktorům přistupuje ještě archetyp vzbuzující určité emoce v souvislosti s tím, jak se člověk s daným místem na základě vnímání tradic identifikuje. Projevuje se zde tedy navíc uvědoměle ‘symbolické’ cítění prostoru, které je velmi silné. Japonský tradiční dům, v němž může být mimo jiné patrná přítomnost božstev *kami*, je díky svému archetypálnímu uspořádání prostorem prostoupeným silami, které vnímavého člověka alespoň částečně obeznámeného s japonskou kulturou jakoby navádějí k určitým pohybům.

Vzhledem k tomu, že japonský obytný prostor do sebe zahrnuje i přírodní prostředí, jistě nebude na škodu připomenout, že prostorem ovlivňujícím jednání člověka je bezesporu i scenerie. Valenta (2008: 23), který zkoumá scénologii krajiny, vnímá scenerii jako podstatnou součást prostoru pro lidské (sebe)scénování – podle něj se jedná o součást prostoru, v níž může proběhnout nějaká akce lidí, ale která stejně tak může vzbudit zcela individuální představy, prožitky a reakce.

„[...] O vjemu krajiny se obvykle v literatuře mluví – bez ohledu na momentální výklad o vizuálním vnímání – jako o vjemu komplexním. A chceme-li zůstat u scénického vnímání krajiny, musí vstoupit do hry i další smysly a rozhodně též scénický smysl.¹³³

Řekněme tu jen velmi obecně, že je-li spjata scéničnost s jednáním, pak jednání (ať již ‘konané’ či pozorované) je spjata s interocepí, tedy, řečeno se Zichem, s vnímáním vnitřně hmatovým [...]. Krajina sice nejedná, ale může přimět k jednání člověka, který do ní

133 Termín ‘scénický smysl’ je v citované publikaci vtištěný tučně.

vstupuje a vnímá ji“ (Valenta 2008: 25).

Valenta (2008: 67–69) hovoří o tom, že v krajině, jejíž scénologii zkoumá, je člověk divákem, ale může se stát i aktérem, a vyjmenovává, co se s člověkem v krajině děje: (1) dívá se, naslouchá, čichá, dotýká se; (2) vnímá ‘vnitřními smysly’; (3) vciťuje se; (4) pociťuje a prožívá; (5) sebereflektuje a reflektuje; (6) představuje si, má fantazie. Veden vnitřně hmatovým vjemem pak reaguje vnitřně motoricky a jedná pod vlivem krajiny či s ní vůči ní.

„Krajinu tedy jistě můžeme nahlédnout jako scénu (i jako scénu sui generis; kvaziscénu). Jako scénu prostupující nás samé, jako scénu našeho jednání, jako scénu pro naše představy“ (Valenta 2008: 64).¹³⁴

Zatímco však Valenta (2008: 69) uvádí, že uvedený výčet neodkazuje zcela zřetelně ke scénickému vztahu člověka a krajiny, k popsání vztahu mezi člověkem a japonským tradičním domem se tento výčet bezesporu hodí, jistě i proto, že o japonském tradičním domě snad můžeme na základě výše uvedeného hovořit jako o prostoru obsahujícím ‘ducha’. Vostrý ve studii „Scéničnost a scénovanost (od Berniniho k dnešku)“ označuje zbystrěné cítění toho, co lze nazvat ‘duchem místa’, a schopnost ho ‘uhodnout a cítit’ jako ‘kultivovaný scénický smysl’:

„Není jistě nic mystického na tom, řeknu-li že i v divadle a speciálně na jevišti jako by bylo cosi ukrytého v samotných zdech; tomu je samozřejmě možné vyhovovat nebo vzdorovat [...]“ (Vostrý 2004: 18).

Posvátnost (a tedy i výše zmíněný ‘duch’) tradičního domu vychází již z rituálů provázejících samotnou stavbu – dodnes je například běžné před jejím zahájením posvětit pozemek a podobně obřadně se slaví i dokončení nosné konstrukce. Za zvláště posvátné byly v minulosti samozřejmě považovány ty části tradičního domu, které měly podle tradice svá vlastní strážná *kami* – tedy například prahy, nosné sloupy, kuchyně či ohniště. Jako posvátný (tedy podle kultu *shintó* jako rituálně čistý) je však v Japonsku obecně vnímán každý prostor, v němž je uctíván nějaký kultovní předmět; posvátný

¹³⁴ Celý tento odstavec je v původní publikaci vytištěný tučně.

prostor tedy může být jak součástí domácnosti, tak i součástí vesnice, kraje či celé země (Earhart 1999: 112–113).

„Když člověk přemýšlí o rituálním očištění, jako příklad mu přijde na mysl pravidelné přestavování svatyně Ise. V Japonsku však existují i jiné, každodenní zvyky, které jsou pevně svázané s tradicemi: skutečnost, že každé ráno vyměňujeme vodu na domácím šintoistickém oltáři nebo skutečnost, že si každé ráno uklízíme svůj pracovní prostor. I tyto činnosti představují rituály a modlitby za získání nové životní energie“ (Nakagawa 2005: 7).

V mnoha tradičních domech *minka*, které se v průběhu historie rozšířily na venkově i ve městech, se ve středu rozhraní mezi pracovní částí domu s hliněnou podlahou (*doma*) a vyvýšeným prostorem k obývání (*kjóšicubu*) objevuje silný hlavní pilíř *daikokubašira*, doslova ‘velký (*dai*) černý (*koku*) sloup (*bašira*; jde o variantu základního výrazu *hašira*)’, který ochraňuje dům i jeho obyvatele (srov. Nakagawa 2005: 132). *Daikoku* (dosl. ‘Velký černý’) označuje zároveň jednoho ze sedmi bůžků štěstí (*šičifukudžin*). Je to bůžek prosperity a bohatství, zobrazovaný nejčastěji ve stoje na dvou velkých pytlích rýže a třímající v ruce paličku, která umí plnit přání. Někdy jej doprovází ještě myš – myši se totiž drží tam, kde je všeho hojnost. Zajímavou, ač dnes již poněkud pozapomenutou skutečností zůstává, že se původně jednalo o obávanou postavu hinduistického panteonu: o hrozné božstvo Mahákála. Z něho v Japonsku zbylo jen označení Velký černý (Kraemerová 2013: 144).

Japonský výraz *hašira*, který nese význam ‘sloup’ či ‘pilíř’ a ve výše uvedeném výrazu *daikokubašira* (tedy ‘velký černý sloup’) se objevuje ve variantě *bašira*, se ale neomezuje pouze na architekturu – v jiném kontextu může referovat obecněji k ‘opoře’ či k ‘jádro věci’. Výraz *daikokubašira* tak může být taktéž označením hlavy rodiny; termín *hašira* pak bude označovat její hlavní zásady. V minulosti navíc výraz *hašira* odkazoval i k božstvům *kami*, neboť souvisel s duchovní silou stromů (*joriširo*), již božstva používala k sestupu na zem – staré stromy zasažené bleskem se coby posvátná místa sestupu božstev stávaly předmětem uctívání. Později se *joriširo* stalo místem,

kde božstvo *kami* sídlí.¹³⁵ Sloupy v japonské architektuře jsou tedy pozůstatkem původního uctívání stromů, což jim dává takovou důležitost – v tradičních domácnostech, v nichž se dosud věří, že ve středovém sloupu *daikokubašira* sídlí ochranné rodové božstvo, není například dětem dovoleno se o tento sloup opírat (Ueda 2005: 19–20).

Sloup *daikokubašira* ukazuje na přítomnost božstva chránícího rodinu a její domov, nejde však o jediné posvátné místo japonského tradičního domu. Za sídla božstev jsou (zejména ve venkovských oblastech) pokládána i další místa, například již zmíněné ohniště či zdroj vody; svátky oslavující tato rodová či rodinná božstva jak v jednotlivých domech, tak i v šintoistických svatyních patřila vždy k nejvýznamnějším událostem roku. Sloup *daikokubašira* je zároveň jistým předělem – nachází se na rozhraní mezi nízkou hliněnou podlahou a zvýšenou podlahou s obytnými místnostmi pokrytými prkny či rohožemi *tatami*, tedy na hranici mezi přední, veřejnou polovinou domu (*hare*) a zadní, soukromou částí domu (*ke*).

V prostoru vstupu na zvýšenou podlahu se pak v tradičním domě nachází také ‘kámen k vyzouvání bot’ (*kucunugi iši*), který může někdy působit i jako samostatné umělecké dílo. Umístění a tvar ‘kamene k vyzouvání bot’ se ustálily v souladu se zvykem Japonců zouvat se před vstupem do obytných prostor a také v souladu s úkony, které při tom musí člověk učinit. Podlaha, která je přístupná přímo zvenku, musí být vyvýšená, *kucunugi iši* má proto vedle usnadnění vyzutí ještě další funkci – může posloužit také jako schod. ‘Kámen k vyzouvání bot’ se nachází v místě, kde se člověk určitým způsobem pohybuje mezi vnitřním prostorem domu a venkovním prostorem a slouží jako nástroj, pomocí něhož tyto pohyby vykonává – propojuje tedy vnitřní a vnější prostor a vytváří mezi nimi vztah, ať již v přední části domu, anebo u zadního vstupu, který vede do domu ze zahrady přes ochozovou verandu *engawa*. Zvláštního významu pak může

¹³⁵ Viz výklad termínu *himorogi* v kapitole 2. 3.

‘kámen k vyzouvaní bot’ nabyt například u vstupu do čajového pavilonu prostého stylu *wabiča*, kam se vstupuje po kolenou (Nakagawa 2005: 20–27).

Japonský čajový pavilon (*čašicu*, jiný překlad zní ‘čajová místnost’ či ‘čajový domek’)¹³⁶ je jistě specifickým příkladem japonského tradičního prostoru, umožňuje však doslova ‘pocítit’ scénologický aspekt některých tradičních estetických kategorií, související s chápáním *estetiky* jako *aisthetiky*, tj. koncepce vnímání (*aisthesis*),¹³⁷ zde vnímání nezjevného prostřednictvím zjevného.

První samostatný čajový pavilon vytvořil Sen no Rikjú ve druhé polovině 16. století a jeho prototypem se stala rolníková chýše s prostými hliněnými stěnami, doškovou střechou a konstrukčními prvky z neopracovaného dřeva (Koren 1994: 33).

„Čajová místnost není na pohled působivá. Je menší než nejmenší z japonských domků a materiály užití při stavbě jsou vybrány s úmyslem vyvolat dojem elegantní chudoby. Nesmíme zapomenat, že je výsledkem hlubokého uměleckého rozmyslu a že detaily byly propracovány s největší péčí, možná s větší než při stavbě nejhonosnějších paláců a chrámů“ (Okakura 1999: 42).

K čajovému pavilonu se přichází po cestičce zvané *rodži* (dosl. ‘orosená země’) procházející zahradou a tvořené nášlapnými kameny (*tobi iši*), které určují rytmus chůze. Chůze po ní má účastníkovi čajového obřadu posloužit ke zklidnění a očištění, včetně ‘odložení’ veškerých myšlenek na světské postavení či majetek (srov. Sen Sóšicu XV. 1991: 52).

„Ten, kdo sám tuto cestu prošlapal, nemůže zapomenout, jak kráčel v šeru stromů a keřů proti pravidelným nepravidelnostem nášlapných kamenů, pod nimiž leželo suché borovicové jehličí, jak procházel kolem mech pokrytých kamenných luceren a jeho duch se přitom povznesl nad běžné uvažování. [...]

[...] Enšú tvrdil, že poslání zahradní cesty vyjadřují následující verše:

hrozen letních stromů
troška moře
bledý večerní měsíc

¹³⁶ Termín *čašicu* se pro čajovou místnost používá od období Tokugawa a může označovat jak samostatný čajový pavilon, tak i místnost určenou k podávání čaje v rámci většího domu. Starší název pro čajovou místnost je např. *sukija*, viz též kapitola 1. 2 věnovaná konceptům *wabi* a *sabi*. Výraz *čanoma* (čajový prostor) se naopak používá pro označení společenského pokoje v tradičním domě.

¹³⁷ Srov. např. Böhme 2001.

Není těžké si domyslet, oč mu šlo. Přál si vytvořit rozpoložení nově probuzené duše, která se dosud potuluje v oblačných snech minulosti, dosud si hoví ve sladkém nevědomí jemného duchovního světla a touží po svobodě, jež leží za prostorem“ (Okakura 1999: 44–45).

Do samotné čajové místnosti vchází host nízkými dvířky, ne vyššími než tři stopy. Je to postup, jemuž se musí podvolit všichni hosté a který nabádá k pokoře (Okakura 1999: 46).¹³⁸ V době Tokugawa nosili samurajové při sobě vždy meč coby znak příslušnosti k nejvyšší společenské vrstvě, ten však před vstupem do čajového pavilonu museli odložit, neboť nikdo nesměl vstoupit dovnitř se zbraní ani s dalšími předměty, které se k čajovému obřadu nevztahovaly. U vchodu se pak vzhledem k nízkému otvoru museli hluboce sklonit i lidé menší postavy – toto gesto je ovšem pro účast na čajovém obřadu velmi významné, neboť vede k žádoucím změnám v chování jeho účastníků (Sóšicu Sen XV. 1991: 52).

Čajová místnost je prosta výzdoby, o tu se musí postarat hostitel před příchodem hostů – s ohledem na ně vybírá například vhodný svitkový obraz či květinovou dekoraci. Přitom se však musí řídit danými pravidly.

„V čajové místnosti je neustále přítomen strach z opakování. Různé předměty výzdoby místnosti mají být vybrány tak, aby se žádná barva nebo vzor neopakoval. Je-li už v místnosti živá květina, není přípustný obraz květiny. Pokud používáme kulatou konvici, nádoba na vodu musí být hranatá. Je-li miska černá, neměla by být spojována s černě lakovaným nádobím. Dáváme-li do výklenku vázu nebo vonné tyčinky, neměli bychom je umisťovat přesně do středu, aby se jeho plocha nerozdělila na dvě poloviny. Sloupy výklenku by měly být z jiného dřeva než ostatní sloupy, aby v místnosti nevznikl dojem jednotvárnosti“ (Okakura 1999: 50–51).

Jednoduchost a čistota čajové místnosti je ovlivněna prostorem zenového kláštera, který byl považován především za studovnu (srov. Okakura 1999: 43–44). V čajové místnosti by nemělo být nic, co by rozptylovalo mysl, hostitel se tedy musí vžít do myšlení svých hostů a předvídat jejich přání. Sen no Rikjú stanovil pro podávání a pití čaje

¹³⁸ Čtenáře rukopisu této práce obeznalé s vývojem scénografie Moskevského uměleckého divadla podnítilo dané zjištění ke srovnání s nízkými dveřmi v inscenacích *Cara Fjodora* a *Ivana Hrozného* z počátků jeho činnosti: díky nim nejenže dokonce sám Ivan Hrozný se musel v příslušném výjevu sehnout, ale všichni herci byli nuceni upustit od parádních vstupů na scénu v duchu režiséry vyžadovaného rozchodu s teatralností.

přesná pravidla – ta určují, které pohyby těla jsou při čajovém obřadu nejvhodnější, ale stanoví například i to, jak postupovat při rozdělávání ohně či při úklidu. I když je však postup provádění jednotlivých úkonů pevně dán, lidé, kteří čaj podávají, do něj vnášejí své povahové rysy (Sen no Sōšicu XV. 1991: 57). Jak říká Okakura (1999: 47), „čajová místnost je vytvořena pro čajového mistra, nikoli čajový mistr pro čajovou místnost“.

V souvislosti s japonským čajovým obřadem můžeme jistě hovořit o duchovním prožitku, bezprostředně závislém na jeho scénování – scéničnost, resp. scénovanost (které lze jednu od druhé těžko odlišit) je ostatně v Japonsku charakteristická vlastně pro všechny oblasti kultury a setkáme se s ní přirozeně i v tradiční řemeslné výrobě: například japonský meč bezesporu představuje zbraň, ale současně i 'scénickou rekvizitu'. Japonské zdůrazněné scénické chápání je velmi dobře rozeznatelné např. v lukostřelbě, která ve smyslu vystřelování šípů na terč samozřejmě existuje i na Západě, v Japonsku je však spojena se zcela odlišným cítěním: japonská lukostřelba by se v zásadě dala označit za určitý druh tance – dokud si člověk neosvojí správné (tedy 'mistrovské') pohyby, ani zásah není skutečným 'zásahem'. Platí to ovšem i obráceně: pokud si člověk ony 'mistrovské' pohyby osvojí, nemůže minout cíl. Scéničnost tohoto druhu se v Japonsku projevuje také v běžném životě, takže i s ním je v Japonsku spojena řada rituálů – což už samo o sobě napovídá, jak 'praktický' je vztah Japonců ke kultuře (srov. Hasegawa 1966: 32–33).

„Co přetrvalo až do dnešního Japonska, ředěno historií a pokoleními, až se stalo sotva definovatelnou součástí prostředí a jeho atmosféry, je onen tak obdivuhodný japonský smysl pro působivost materiálu a účelnou prostotu [...] a zvláštní schopnost soustředit se plně a beze zbytku na cokoliv: vnímání, učení, práci, zábavu – ale také službu, prospěch, ideu – co si člověka zrovna vyžádá“ (Novák 1965: 180).

Odtud i scénický (estetizovaný) způsob pití čaje, který z jeho prostého požívání činí čajový obřad. Přitom původně se čajový obřad chápal jako vytríbené vyjádření kultivovanosti, teprve později se stal

způsobem prožívání hlubších lidských hodnot. Účast na čajovém obřadu umožňuje člověku pochopit probouzené city a odtud pak vede cesta k hlubším rovinám samotného vědomí; o nich ostatně ve svých traktátech hovoří i Zeami (srov. Moon 2009: 6). Na místo konání čajového obřadu, tedy na samotný čajový pavilon, se však můžeme podívat i z jiného úhlu pohledu – Okakura (1999: 47–48) na něm vysvětluje mimo jiné i chápání (tradičního) obytného domu coby „dočasného příbytku těla“:

„[Čajová místnost] není určena potomkům, proto je pomíjivá. Myšlenka, že každý by měl mít svůj vlastní dům, je založena na starém japonském zvyku, šintoistickém předsudku prikazujícím opustit každý příbytek, kde zemřel jeho nejvýznamnější obyvatel. [...] Dalším raným zvykem bylo dávat každému sezdanému páru nově postavený domek. Také kvůli těmto zvykům se císařské hlavní město v dávnověku tolikrát stěhovalo. Znovupostavení svatyně v Ise každých dvacet let je jedním z těchto starobylých obyčejů dochovaných do dnešní doby. Dodržování těchto zvyků bylo možné pouze při určitém druhu stavby, kterou představuje naše dřevěná architektura: lze ji snadno rozložit, lze ji snadno sestavit. Trvanlivější styl používající cihel a kamene by činil stěhování nepraktickým, ostatně se tak skutečně stalo, když jsme po období Nara převzali masivnější a stabilnější způsob čínské dřevěné konstrukce.

S převahou zenového individualismu v patnáctém století nicméně stará myšlenka dostala novou náplň hlubšího významu, když byla spojována s čajovou místností. Zenismus se svojí teorií pomíjivosti a svým požadavkem ovládnutí hmoty duchem uznával dům pouze jako dočasný příbytek těla.“

Vliv na cítění a na vznik specifického prožitku prostoru jako scény mají ovšem vedle speciální čajové místnosti samozřejmě i některé další součásti běžného obydlí. Jedním z takových prvků je také alkovna (*tokonoma*; obr. 37), která se jako součást domu objevuje v období Muromači (1333–1573) ve stavebním stylu *šoin zukuri*; jejím základem se stal zenový oltář (Okakura 1999: 43). Mezi vojenskou aristokracií se v době Muromači rozšířila obliba sběratelství uměleckých předmětů, zejména svitkových obrazů dovezených z Číny dynastie Sung (960–1279), a v této souvislosti dochází ke vzniku architektonických prvků určených k vystavování uměleckých děl – ve stavebním stylu se tak poprvé objevuje právě i alkovna, místo na první pohled zřetelně spjaté s uměním (srov. Hilská in Král / Hilská 1968: 43–44). *Tokonoma* je součástí tradičního čajového (v rámci obytného domu tedy ‘obývacího’) pokoje a je to jediný prostor určený k vystavování předmětů – jak již bylo uvedeno

výše, japonský tradiční dům je v zásadě oproštěn od veškerých dekorací.

Na začátku období Muromači byla ještě podlaha alkovny pokrytá prkny a byla součástí domu jen v sídlech buddhistických kněží. Alkovna se nazývala *ošiiita* – jako *tokonoma* byla naopak označována celá místnost s výklenkem – a byla jakýmsi posvátným místem: vždy v ní visela malba s náboženským motivem a pálily se v ní vonné tyčinky. V období Tokugawa (1603–1868) se *tokonoma*, která již byla hlubší než původní *ošiiita*, stala místem, kde mohl usednout kníže *daimjó* či samotný *šógun*, a v období Meidži (1868–1912) a Taišó (1912–1926) se stala oblíbenou součástí běžného obytného domu, což by v předcházejících obdobích nebylo myslitelné (srov. Nakagawa 2005: 149–158). V tomto období se před výklenek *tokonoma* směla usadit hlava rodiny či jiná osoba s velkou autoritou, čímž se i do běžných domácností v Japonsku dostal duch posvátné úcty, která vedla tak daleko, že ovlivňovala chování členů domácnosti v místnosti s alkovnou, i když významná autorita zrovna nebyla přítomna (Suzuki 2002b).

Zde se ovšem opět nabízí paralela s Valentovou scénologií krajiny, jeho slova o scenerii dobře vystihují i prostor pokoje s alkovnou:

„[Přirozená] krajina sama o sobě scénická v ryzím slova smyslu není. Není schopna scénického chování. Ale může být kontextem ‘scénického’ jednání člověka; může být scénou, dokonce scénou ovlivňující přítomného člověka tak, že se stane aktérem; ba dokonce jí mohou být člověkem jisté parametry scéničnosti připsány“ (Valenta 2008: 66–67).

V tradičním domě je *tokonoma* součástí obývací místnosti pokryté rohožemi *tatami*. Typickou výzdobu tvoří kaligrafický svitek, *ikebana*, bonsaj, případně mistrovský kousek japonské keramiky. Výzdoba, tj. dekorace jako součást scénografie, je vždy svázána s příslušným ročním obdobím – na podzim tak může být součástí výzdoby obraz červených listů japonského javoru (*momidži*) dopadajících na jezírko, v zimě se na obraze objeví motiv sněhu.

V květinové výzdobě *tokonomy* se přitom nikdy neobjevuje směsice květů ani směsice barev. Ve váze je tu zpravidla jen několik květů (či spíše kvítků) téhož druhu, případně na jaře rozkvetlá snítka sakury – i při výběru květů je samozřejmě nutné řídit se ročním obdobím. O estetickém významu *alkovny* píše i Tanizaki (1998: 31–33):

„Japonské pokoje mají rovněž *tokonomu*, výklenek, do něhož se zavěšuje svitek a staví váza s květinovou kompozicí. Svitky a květiny však neplní přímo roli výzdoby. Mají především zdůraznit hloubku stínů uvnitř místnosti. [...] Proto si při výběru svitku tolik ceníme jeho staroby a omšelé elegance. Nový obraz, i když je to tušová malba či akvarel jemných pastelových barev, totiž dokáže úplně rozbít harmonii stínů uvnitř *tokonomy*, jestliže nevěnujeme jeho volbě náležitou pozornost. [...] Kdybychom se pokusili japonský pokoj vyjádřit tušovou malbou, pak by papírem vylepená zasunovací okna byla zachycena nejsvětějšími tahy tuše, zatímco výklenek *tokonoma* by byl vyveden v té nejsytější černi.“

Po straně *tokonomy* stojí čistě dekorativní sloup nazývaný *tokobašira* (Ueda 2005: 20). Tvoří jej část kmene stromu, z něhož byla odstraněna kůra – pokud se na něm vyskytují nerovnosti nebo má nesouměrnou texturu, je to jen dobře. Někdy je na horní části kmene z dekorativních důvodů ponechána větev či dvě. Část výklenku dále od verandy, která je od samotné *tokonomy* oddělená sloupem *tokobašira*, se nazývá *čigaidana*; nachází se v ní obvykle malá skříňka a několik polic. *Čigai* znamená ‘odlišný’ a *tana* (zde ve znělé podobě *dana*) je ‘polic’, výraz *čigaidana* tedy napovídá, že police ve výklenku nejsou uspořádané symetricky. Strop *tokonomy* je zpravidla v jedné rovině se stropem celé místnosti, zatímco *čigaidana* má strop nižší (Morse 2011: 162).

Dalším rysem japonského tradičního domu je chodba *róka*, dlouhý průchod, jehož podlaha je obvykle pokrytá dřevem a který se nachází mezi pokoji, podobně jako chodby v západním světě. Chodba *róka* vede dozadu do domu a může propojovat různé místnosti, například pokoje vyhrazené pro zvláštní příležitosti, pokoje pro hosty či pokoje významných lidí. Chůze po ní přitom vyžaduje specifickou tělesnou koncentraci a odpovídající (scénický) způsob (má přece nejen praktické, ale i pocitové důsledky) – podlaha této chodby je totiž obvykle z leštěného dřeva, takže je velmi kluzká. Je proto velmi

snadné po ní uklouznout a spadnout, zvláště když má člověk na nohou ponožky, takže se po ní nelze pohybovat příliš rychle (Suzuki 2003a).

Současný japonský režisér Tadaši Suzuki (nar. 1939) přirovnává koncentraci nutnou k pohybu po chodbě *róka* k soustředění herce procházejícího po přístupovém mostě *hašigakari* v divadle *nó* či po 'květinové cestě' *hanamiči* v divadle *kabuki* – tedy po mostě, který prochází (z pohledu diváků) levou částí hlediště mezi diváky a vede od opony *agemaku* v zadní části hlediště až na jeviště. Specifickým znakem pohybu, který se vlivem těchto okolností vyvinul, je dokonalé zvládnutí spodní části těla, které vede k udržení těžiště v jedné rovině. Pohyb probíhá rovnoměrnou a stálou rychlostí pouze horizontálně, bez vertikálních výkyvů, a umožňuje pokleknout bez toho, aby kolena klepla o podlahu. Divadlo *nó* i divadlo *kabuki* tedy v podstatě jen přijalo základ pohybu, který si herci osvojili již v domácím prostředí, a poté jej zintenzívnili, totiž zasadilo jej do prostoru vytvořeného výhradně k hereckému projevu.

Tradiční japonské divadlo vůbec podle Suzukiho do značné míry souvisí se způsobem japonského bydlení, a to jak co se týče samotné stavby, tak i pokud jde o herecký pohyb a cítění prostoru. Japonský tradiční dům je otevřený, větší izolace zde tedy není možná. Chodbu oddělují od pokojů zpravidla jen papírové stěny či papírové dveře, za nimiž může někdo spát, bavit se s hostem či přemýšlet. V témže prostoru jsou tedy i další lidé, a tělesná vnímavost, která vzniká jako důsledek uvědomění si této skutečnosti, vede k tomu, že se člověk mimoděk pohybuje po chodbě velice tiše a nenápadně: uvědomuje si přítomnost druhých a druzí si naopak uvědomují jeho přítomnost, v prostoru jsou tedy vlastně všichni společně (Suzuki 2002b).

Za významný zdroj vnímání prostoru přitom Suzuki považuje vedle chodby *róka* zejména alkovnu *tokonoma* – na obě tyto součásti tradičního domu se totiž vztahují jistá nepsaná pravidla:

„Vytvoření tělesného citu, který patří k základním předpokladům japonského hereckého umění, souvisí s životním stylem zrozeným z architektury obytných domů. S prvky, jako je tokonoma či róka, se lidem v jistém smyslu dostávalo základního hereckého výcviku už tím, že vyrůstali ve svých domovech“ (Suzuki 2002b).

V době Muromači, kdy vzkvétalo divadlo *nó* (ve 14. až 16. století), sloužila alkovna *tokonoma* k zavěšení svitkových obrazů s buddhistickou tematikou nebo k umístění vonné kadidelnice, v období Tokugawa (17.–19. stol.), pro něž je typické loutkové divadlo *džórori* a divadlo *kabuki*, se výklenek *tokonoma* stává místem, kde usedají vysoce postavené osoby nebo vojevůdci, a v moderních obdobích Meidži a Taišó (konec 19. až počátek 20. stol.) proniká *tokonoma* i do běžných příbytků, aby v ní usedala hlava rodiny. Výklenek *tokonoma* je podobný antropomorfním místům, kde v architektuře divadla *nó* mohli sedět zároveň bohové i vojevůdci (*šindžin dókjo*), a jeho paralelu nacházíme i ve věžích (*jagura*) nad vstupem do budovy divadla *kabuki*, které byly stavěny proto, aby do nich mohla shora přicházet božstva (Itó 2008).

„Význam tokonomy pro tělesnou vnímavost Japonců spočíval ve vytvoření prostoru, jenž zpřítomňoval jakési východiště či hierarchii, neboli, jinými slovy, určoval třídní uspořádání v rámci své struktury. Člověk, který sedí zády k výklenku, si musí ustavičně uvědomovat své postavení i to, že na něj ostatní v místnosti pohlížejí jako na autoritu. Vedlejším efektem takového chápání prostoru je skutečnost, že i v okamžiku, kdy v místnosti není přítomna autorita, zažívá člověk určitý tělesný pocit a uvědomuje si více sám sebe. Místnost sama totiž vyžaduje tělesné vědomí (ukáznění) podobné tomu, jaké herec používá při představení“ (Suzuki 2002b).

Suzukiho výklad jasně ukazuje na sepětí herectví jako specifického scénování s chováním ve smyslu nespécifického (sebe)scénování: v jeho rámci se člověk tvaruje v závislosti na příslušném prostoru, který má vedle své předmětné úrovně s jejími psychologickými důsledky i rovinnou sociální s její soustavou konvencí; chování ve smyslu nespécifického (sebe)scénování realizovaného postavením, postojem a pohybem v prostoru se i zde a dokonce zvláště zde ukazuje skutečným zdrojem a – v rámci kdysi populární estetické terminologie řečeno – ‘materiálem’ herectví (když jeho ‘nástroj’ představuje hercovo tělo se všemi jeho danými i příslušným cvičením získanými možnostmi a zejména vazbami s jeho vědomím

i nevědomím). Suzuki vysvětluje vlastnosti prostoru japonského tradičního divadla ne náhodou také s ohledem na ‘sílu’ či snad spíše na ‘ducha’ tohoto prostoru, což souvisí s jeho ‘posvátností’:

„V tradičním japonském divadle má prostor, kde se hraje, také jistou středovost či hierarchickou strukturu. V divadle nó jsou sedadla, kde společně sedí šógun a božstva. V divadle kabuki je nad vchodovým prostorem věž zvaná jagura, což je přístupová cesta do divadla vyhrazená božstvům. Všechny herecké akce a všechna slova jsou mířena v jistém smyslu k tomuto důležitému centru. [...] V určitých hrách divadla nó i kabuki jsou okamžiky, kdy herec přijde ke středu a tomuto místu se ukloní. Je velmi snadné zaměnit toto gesto za úklon publiku, ale tak to není. Herci si ve skutečnosti uvědomují centrum prostoru: uvědomují si možnou přítomnost božstva. Zejména příslušníci mladé generace v dnešním Japonsku se běžně domnívají, že se herci klaní divákům, neboť právě ti si kupují lístky a platí účty. Pohlížíjí na herce stejným způsobem jako na jiné zboží, takže dochází k omylu na základě nepochopení. Staré řecké divadlo se dá interpretovat tímž způsobem, když uvážíme, že některá divadla měla speciální sedadlo vyhrazené pro Dionýsa a že představení byla bezpochyby směřována právě k tomuto místu“ (Suzuki 2002b).

V moderním divadle západního stylu už samozřejmě neexistuje ani přístupová cesta ani obdoba věže v podobě oltáře, zůstává jen jeviště jako prostor pro hru.

„Jde o proces, který je snad ve své podstatě přirozený: moderní člověk už nevěří na božstva, která nevidí. Postupně tak mizí místa, která jsou na první pohled zbytečná, ale která mohou vyvolat pocit posvátné bázně. Božstva ovšem nesestupovala jen do věží divadla kabuki, ale žila na různých opuštěných místech. Dokonce i když se dnes vydáte na výlet do hlubokých hor, můžete přijít na místa, která jsou ohrazená, ale nejsou ničím zvláštní. Když na takovém místě chvíli setrváte, v prostoru se zdánlivě projeví nějaký duch nebo něco podobného, a vy náhle zjistíte, že pláčete. Tyto zbytky tradiční japonské vnímavosti k místu můžeme dodnes nalézt ve svatyních kultu šintó či v divadle nó“ (Suzuki 2002b).

Suzuki připouští, že dnešní lidé mají sklon v rámci pěti smyslů klást největší důraz na vizualitu, přesto (nebo možná právě proto) se i v současné době snaží při své režisérské práci vycházet z tradic tělesného vnímání vyvolávajícího odpovídající představy a s nimi spojené prožitky.¹³⁹

„[Dochází ke] zveličování významu kulturních pravidel založených na vizuálním poznání. Problémem spojování kultury se zrakovým vnímáním je však skutečnost, že způsob, jakým současná společnost zpracovává vizuální vjemy, není založený čistě na tělesných schopnostech. V mnoha případech používáme k vytvoření vizuálního obrazu nepřirozené zdroje energie, jako je elektřina, ropa či jaderná energie. [...] Při pohledu na počítače je to zcela evidentní. Nyní stále častěji komunikujeme pomocí počítačů a počítačových sítí, které používají uměle vytvořenou energii. V takovémto typu světa hodnoty jako přátelství, které bývaly vždy založené na přirozeném smyslovém kontaktu mezi lidmi, mohou být například vlivem e-mailu nahrazeny zcela nepřirozeným, čistě vizuálním světem.“

V 50. letech 20. století došlo v Japonsku k výraznému růstu

139 Více o tzv. Suzukiho metodě viz 6. kapitolu.

populace a obyvatelstvo měst svým počtem převýšilo obyvatelstvo venkova. Následovalo období hospodářského růstu, který dal popud ke změně struktury celé společnosti. Na masivní přesun obyvatelstva do měst musela reagovat japonská vláda, protože americké válečné bombardování zničilo asi osmdesát procent domů. Tehdy se začaly stavět nové betonové budovy rozdělené na malé uzamykatelné bytové jednotky, což mělo výrazný vliv na podobu tradiční japonské rodiny. Základ japonské společnosti, který dosud tvořily široké rodiny žijící často v domech pro tři generace, nahradily malé, tzv. nukleární rodiny.

„Po roce 1960 se situace drastickým způsobem změnila. A při pohledu na tuto transformaci vidíme dva kritické faktory. Tím prvním jsou povážlivé změny v japonské obytné architektuře po roce 1960. V roce 1955 ustavila japonská vláda Společnost pro městskou bytovou výstavbu, která vytvořila nízkonákladové bydlení. A druhým faktorem je takzvaná revoluce informačních technologií, která propukla v 90. letech minulého století. Tyto dva faktory měly hluboký vliv nejen na způsob každodenního života v Japonsku, ale ovlivnily také vnímavost Japonců vůči svému tělu. A důsledkem této změny citlivosti byly i změny ve verbálním vyjadřování, neboť tyto dvě složky nelze plně oddělit“ (Suzuki 2002b).

V japonských malých bytech se sice i nadále objevuje *tokonoma*, avšak ta často jen dvakrát ročně (na Nový rok a během letních svátků zemřelých *obon*) připomíná jisté přetrvávající vazby s tradicemi, když je pečlivě uklizená a vyzdobená ke slavnostní příležitosti; jindy během roku může však být naopak přeplněná odloženými věcmi. Při takovémto ‘moderním’ využití tradičně posvátného místa pak ovšem nutně dochází k otupení citu pro prostor (srov. Maki / Ohtaka 1965).

„Nyní máme japonskou nukleární rodinu žijící v malých místnostech v betonových budovách, takže pocit nějakého zpřístupnění či středovosti se ztratil. A pokud už i v takovýchto prostorách je *tokonoma*, zpravidla ji zabírá televizor. A prestižní místo v rámci místnosti (tedy místo, kam usedá osoba s jistou autoritou) je to, z něhož lze nejlépe sledovat televizi, což je ovšem místo, kde dříve sedával člověk nejnižšího postavení. Vzhledem k tomu, že místo nejvýše postavené osoby teď zabírá televizor, situace se zcela otočila. To z pohledu některých lidí představuje úspěch japonské demokratizace“ (Suzuki 2002b).

Obytný prostor je tedy v současnosti používán jako víceúčelový, což je dáno jeho funkčními možnostmi. A k podobnému jevu pak nutně dochází i v divadle, i když snaha oživit duchovnost místa, na němž probíhá představení, stále existuje – a jistě ne jenom

v Japonsku. Zatímco se však evropská kulturní historie odvíjela na racionálním základě, Japonci sami na sebe pohlížejí jako na společenské bytosti, jejichž každodenní existence pramení z dlouholeté kulturní historie. Proto jsou tradiční historické a dokonce i prehistorické zvyky v Japonsku stále silně zakořeněné. Nikoho v Japonsku například nenapadne, že by se svatyně kultu *šintó* dala postavit moderním způsobem (tak jako se na Západě běžně staví kostely). Dokonce i v těch nejmodernějších částech Tokia si svatyně zachovávají svou typickou konstrukci, neboť ta již sama o sobě představuje cosi posvátného a neměnného, a tak evokují mystické podněty vycházející z napětí mezi současností a minulostí – tedy z toho, co je v Japonsku pociťováno jako základ původního náboženství.

Kultovní charakter japonského domu tak chrání kontinuitu japonských tradic – na tento ‘kult’ však nesmíme pohlížet v západním slova smyslu jako na něco metafyzického, měl by být považovaný spíše za tradici, která umožňuje zachovat určitý řád a zavedené modely chování po celá staletí. Pak lze správně porozumět i tomu, jak Japonci chápou ‘komfortní bydlení’: nejde totiž jen o uspokojení potřeby tělesné a duševní pohody, ale (a to zejména) o duchovní harmonii, v níž kvantita nemusí být na prvním místě. Při bydlení, ať už na jakkoli velkém (či spíše malém) prostoru, je důležitější kvalita, nikoli však v materiálním slova smyslu, ale z archetypálního hlediska historicky či tradicionalisticky strukturovaného místa (Egenter 1991).

5. Energie slova v prostoru

Všechno na světě má svou energii. Energie je obsažena ve všem živém (tedy v člověku, ve zvířatech i v rostlinách) a je nezbytná pro zachování života. V Japonsku (a ovšem i v Číně) existuje energie označovaná jako *ki* (v čínštině *čchi*), která žije ve všem, co dýchá, a o níž se často mluví v souvislosti s tradičními bojovými uměními – právě tradiční bojová umění totiž přinášejí přesné techniky, jak tuto energii kultivovat, aby bylo možné ovládat její cirkulaci v celém těle. Na energii *ki* existuje mnoho pohledů, je dáována do souvislosti s protikladnými principy *jin* a *jang* i s taoismem, můžeme však na ni pohlížet také jako na pomyslný most spojující v člověku ‘tělesné’ s ‘duševním’, tzn. i skryté se zjevným a zjevovaným jako základem scénování.

Čínský znak *čchi* pro tuto energii, který se ve čtení *ki* používá i v Japonsku, byl původně označením pro ‘změny počasí’. Základními stavy počasí bylo přitom ‘jasno’ (*jang-čchi*) a ‘zataženo’ (*jin-čchi*) – ve staré Číně se tyto stavy staly podstatou konceptu pozitivního a negativního. Samotný výraz *čchi* (v japonštině *ki*) se potom stal vyjádřením tělesné aktivity živých bytostí i jejich psychické a emocionální síly. Podle starého čínského přístupu prostupuje tato energie celý svět a za příznivých podmínek ji člověk může ovlivňovat. Neomezuje se tedy jen na určité tělesné a duševní činnosti, vyjadřuje životní energii jako takovou (Kokubo 2001: 147). Je také důležitou součástí čínské tradiční medicíny, jako je například akupunktura.

V současné japonštině se znak *ki* vyskytuje v mnoha běžných výrazech – jmenujme například *kibun* (‘pocit’), *kúki* (‘vzduch’), *denki* (‘elektřina’), *genki* (‘zdraví’) či *tenki* (‘počasí’). Přestože však v překladových slovnících nacházíme k těmto výrazům snadno pochopitelné ekvivalenty, jejich znakový zápis, obsahující znak *ki*, naznačuje, že přinejmenším některé z nich v sobě nesou ještě nějaké další významy. Výraz *genki* tak můžeme podle kontextu překládat

nejen jako ‘zdraví’, ale obecněji též jako ‘vitalita’, případně ‘čiperný’, a při doslovném překladu použitých znaků jej můžeme číst také jako ‘původní životní energie’ či ‘základní životní energie’. Podobně *tenki* nemusí být jen výraz pro ‘počasí’, ale lze jej chápat jako ‘nebeskou životní energii’ nebo ‘nebeskou aktivitu’, což je ovšem v souladu s původním čínským chápáním znaku *ki* (*čchi*).

V japonštině i v čínštině existuje také složený výraz pro ‘životní energii’ (v japonštině se čte *seiki*), který se skládá ze znaků ‘život’ (*sei*) a ‘energie’ (*ki*). Znak *sei* zde přitom odkazuje k ‘duši’ a souvisí s principem *jin*, zatímco *ki* představuje dýchání, tedy princip *jang* (Grigorjeva 1979: 73). Energie *ki* prostupuje celý vesmír a její tok, projevující se jak v psychologické, tak v emocionální rovině, může být ovlivněn mimo jiné i pouhým záměrem člověka. V Japonsku může být navíc energie *ki* chápána nejen jako energie všeho živého, ale i jako energie určitého předmětu či prostoru, jde tedy také o jistý druh ‘vyzařování’ (někdy se používá i termín ‘vibrace’), který má zásadní vliv na tělesné pocíťování i v rámci scénického působení – energii *ki* mohou ve významnější míře poskytovat například očistné rituály. Japonská energie *ki* je navíc často chápána také jako ‘vnitřní energie’, můžeme na ni tedy pohlížet jako na ‘životní energii’ či ‘aktivitu’. Její zušlechťování je přitom nedílnou část mnoha druhů meditace – a tedy i tradičního umění z určité formy meditace vycházejícího, například divadla *nó*.

Ki označuje přirozenou aktivitu těla i duše a velice úzce souvisí i s pojmem prostoru, respektive v japonské kultuře ‘meziprostoru’ *ma*. Je to označení čehosi nehmatatelného, co se v běžném životě projevuje jako ‘pocit’, ‘cítění’, ‘emoce’, ‘myšlenka’ či ‘motivace’, jde tedy evidentně o velice důležitý prvek v procesu pochopení sebe sama a pochopení vlastního života. S využitím energie *ki* může člověk najít v životě naplněném horečnou činností svůj vlastní vnitřní klid, který je třeba k utváření čistých a pravdivých

vztahů s druhými, nezbytných ke skutečnému prožívání života.

Pojem 'energie prostoru' se samozřejmě nevztahuje pouze na Japonsko nebo na Čínu, je spjatý s 'vnímáním' a 'cítěním' v tom nejobecnějším slova smyslu. O 'energii prostoru' v souvislosti s divadelním prostorem ostatně hovoří například Jiří Heřman:

„Je podstatné přistupovat ke klasickému divadelnímu prostoru se stálým vědomím jeho potenciality. Za zcela zásadní považuji schopnost rozpoznat prostor jako součást vyššího celku. Každý klasický divadelní prostor, zdánlivě podobný všem ostatním klasickým divadelním prostorům, se může skládat z různě rozvrstvených architektonických prvků, které proměňují jeho funkčnost a zároveň i energii“ (2006: 65).

O volbě prostoru k inscenaci opery B. Brittena *Řeka Sumida* pak ještě uvádí:

„Unikátní prostor bývalého klášterního kostela sv. Máří Magdaleny ze 17. století měl ve své historii řadu funkcí: sloužil jako sklad, pražská pošta, četnické kasárny, Státní ústřední archiv. Dnešní podoba bývalého kostela je tedy směsicí prvků sakrální a profánní architektury. To mě vedlo k otázce dnes naléhavě aktuální: jsme ještě schopni návratu z prostoru profánního k prostoru sakrálnímu? Prostřednictvím duchovní opery, inspirované středověkou japonskou hrou nó, jsme chtěli v prostoru znovu probudit jeho posvátnost (2006: 56).“

Důležitou zmínku o divadelním účinku samotného jeviště najdeme také v Honzlově článku:

„Dramatičnost a divadelnost nevzniká teprve obrazem nějakého příběhu, přeneseného na jeviště. Jeviště nestává se dramatickým činitelem, když na něm herci počnou jednat a není před vstupem herců prostorem divadelně bezvýznamným a indiferentním. Každý, kdo je jen málo poučen o vztahu primitivního divadla k jeho jevišti – poznal, že místo jeviště je samo místem divadelně a dramaticky účinným. Dramatického účinku je schopna nejen jevištní hmota a její přirozeně nebo uměle organizovaná ústrojnost, ale dramatické účinky má i místo jevištní, jeho prostorové položení, jeho vztah k lidskému sídlišti a společensky reálný nebo nábožensky symbolizovaný význam“ (2006: 83).

Energie prostoru není oddělitelná od projevu v tomto prostoru, souvisí tedy úzce také s pohybem a se slovem, tedy s 'řečí' v tom nejširším slova smyslu – vedle zvukové stránky jazyka, tedy 'mluvního' či obecněji 'zvukového projevu' do ní totiž můžeme zahrnout i 'řeč těla', o níž hovoří režisér Tadaši Suzuki (1939). 'Řeč těla' může navíc na rozdíl od řeči skutečně existovat bez ohledu na kulturu; stačí rozeznat kulturní specifika těla a poté již lze komunikovat pomocí fyzického výrazu. V souvislosti s hereckým projevem, ať už v jakémkoli prostoru, Suzuki zmiňuje dvě roviny vyjadřování – tělesnou a jazykovou:

„Při pohledu na divadlo si mnoho lidí představuje jako základ psaný text či scénář a pohlíží na proces vytváření jednotlivých rolí jako na ‘překládání’ tohoto textu do času a prostoru skrze hraní. Pokud se však podíváme do historie, je nasnadě, že herci – tato specifická skupina lidí, kteří se vyjadřují svým tělem – tu byli jako první, zatímco texty a tradice dramatické literatury se vyvinuly jako prostředek, jak umožnit lidem přístup k těmto představitelům“ (Suzuki 2002b).

A dále:

„Japonci stáli relativně stranou vnímání divadla a jevištního umění coby literární složky, která je na prvním místě. Jednoduchým důvodem, proč tomu tak je, je fakt, že zde již stovky let – od dob divadla nó či pozdějšího kabuki – existují herecké skupiny, jejichž členové používají svá těla i hlasy velice specifickým způsobem a hrají nevšedním stylem. V průběhu celé historie je pohled na tělesný i hlasový projev těchto lidí platnou formou zábavy. To vedlo k vytvoření vazby mezi jazykem a naším vnímáním vztahu mezi mluveným slovem a pohybem těla, které nejde snadno rozdělit na ‘literární předlohu’ a její ‘předvedení’“ (tamtéž).

Důležitost samotné zvukové stránky projevu bez toho, že by bylo třeba klást důraz na zmíněnou ‘literární předlohu’, je přitom v japonské kultuře patrná již z recitace súter. Ty se v Japonsku přednášejí dvakrát zkomoleným sanskrtem – nejprve přes čínštinu a pak přes japonštinu –, takže prožitek může poskytovat právě jen jejich zvuková stránka. Ostatně i mistři zenu usilují o to, aby adeptům předvedli, že slova jsou jen prostředkem, kódem k dorozumění, když jim dávají paradoxní odpovědi, případně reagují mlčením, pohlavkem či pohlazením. Cílem zenu je překonat dorozumivací kód, uvolnit komunikační systém, který ztrácí svou funkceschopnost, a ukázat cestu k bezprostřednímu poznání (*satori*) uvolněním mentální energie (Novák 1965: 182–189).

„Mistři především usilují o to, aby ukázali, že slova, jazyk a jeho soustava pojmů jsou jen prostředek, zkušenost ztuhlá na spodní mezi ovladatelnosti, kód, který slouží k tomu, aby dorozumívající se lidé zaměřili svou pozornost stejným směrem, až dosáhnou bodu, kde mohou srovnávat své konkrétní zkušenosti. Naznačují, že dorozumívání nepomůže znalost a perfektní používání kódu, nýbrž schopnost jej překonat, poznat jeho služebnou, vzájemně orientující funkci, v níž může dovést na pokraj onoho skoku k pochopení, který je v podstatě vždy intuitivní. Na pokraj té intuice, jež opět zhuští, soustředí kódovaný, tedy analyzovaný prožitek, zkušenost, chtění, do jednoho okamžiku, obsahujícího všechny základní aspekty a možnosti, celou jeho energii, a to najednou, jediným psychofyzickým aktem dekódování, bleskovým obrácením procesu kódovacího. Výsledek se pozná podle toho, zda a do jaké míry na příjemcově straně vzniká schopnost pouze reprodukovat navozenou informaci, nebo dojde jejím popřením až k vlastní produkci, tj. zda se stane pouze nositelem informace součástí komunikačního kanálu, nebo nabude schopnosti projevit sebe, svou situaci v dané kódovací soustavě, tedy stát se zdrojem dorozumívání, a ne jednotkou komunikačního okruhu (Novák 1965: 182–183).“¹⁴⁰

140 Pro vzájemné dorozumění nebyla ovšem slova v japonské kultuře nikdy nejdůležitější. Podle starých japonských mistrů jsou slova zbytečná, podobně jako spěch, neboť často spíš matou, než pomáhají. I v případě japonských řemeslníků bylo důležité, aby mezi mistrem a učedníkem

5. 1 *Kotodama* aneb ‘duše slov’

Staří Japonci věřili v magickou moc slov a domnívali se, že s jejich pomocí mohou ovládnout celý svět. Žili v představě, že slova mají sama o sobě schopnost a sílu vyvolat určité události, neboť v nich sídlí nadpřirozená moc schopná uvést myšlenku ve skutečnost jen tím, že je tato myšlenka vyslovena nahlas. Tato víra v ‘duši slov’ úzce souvisí s původním kultem *šintó*, jehož základem je víra v božstva *kami* sídlící v přírodních objektech či jevech.¹⁴¹ Podobné síly totiž podle tohoto náboženského systému dlí i ve slovech, a tento koncept je označován jako *kotodama*, kde *koto* znamená ‘slovo’ a *tama* (zde ve znělé podobě *dama*) znamená ‘duše’.

Již ve státě Jamato (cca 3. st. až 710) se některé rody prokazatelně zabývaly studiem ‘duše slov’. V té době existovala domněnka, že slova, pokud se správně vysloví, ztělesňují spirituální moc, a tato víra vedla postupem času k tomu, že v šintoistických modlitbách *norito*,¹⁴² které byly součástí obřadů a byly adresovány božstvům *kami*, začaly být obcházeny výrazy, které by mohly vyvolat neblahý účinek (Bocking 1997: 107–108). Modlitby *norito* plně respektovaly koncept *kotodama*, tedy myšlenku, že řeč může přímo ovlivnit realitu: pokud se hovoří o požehnání, přijdou šťastné chvíle, pokud se naopak vysloví něco zlého, může to přinést neštěstí (Kosugi 2009).

Nejstarší koncept *kotodama* byl podle všeho chápán jako božská moc skrytá právě v šintoistických modlitbách *norito*. Věřilo se, že pouze krásná, správně vyslovená slova mohou přinést dobro, zatímco nehezké či nesprávně pronesené výrazy mohou způsobit zlo. Postupně se však význam konceptu *kotodama* změnil přímo na ‘duši’ těchto

vznikl niterný vztah vyjádřený mlčenlivým dorozuměním, proto bylo důležitou součástí učení pozorováním (*minarai*), při němž učeň postupně vnikal do atmosféry řemesla a zároveň poznával povahu svého mistra (Hrdličková 1980: 89–90).

141 Více o kultu *šintó* viz 2. kapitolu.

142 *Norito* (v historizující transkripci *noritō*) doslova znamená ‘obřad pronesení šintoistické modlitby’ (Fiala in *Kodžiki* 2013: 57). Božstva *kami* byla modlitbami jednak uctívána, jednak žádána o uplatnění své moci ve prospěch věřících.

modliteb, a nakonec na něj začalo být pohlíženo jako na ‘duši slov’ obecně. Koncept *kotodama* je obsažen jak v básních a v některých specifických výrazech, tak i v běžném verbálním aktu, v němž uvádí myšlenku ve skutečnost (Hara 2001).

Víra v ‘duši slov’ vychází z představy, že sama vyslovená slova mají magickou moc, podobně jako se skrývá magická moc v modlitbách za dobrou úrodu. Koncept *kotodama* předpokládá, že zvuky mohou magicky ovlivňovat objekty a že použití rituálních výrazů může mít přímý vliv na prostředí, tělo, mysl i duši. Proto se Japonci odedávna snažili vyhnout nepěkným slovům, která by mohla vyvolat zlo, a pro každou příležitost velice obezřetně volili přiměřené výrazy, aby se vlivem použití nevhodných slov nestalo něco zlého. Požadavek na správnou a přesnou vokalizaci nacházíme ovšem i v uměních založených na vokálním aktu – například v divadle *nó* je (stejně jako v modlitbách *norito*) třeba, aby byly jednotlivé výrazy vyslovovány se správnou intonací v souladu s tradicemi, neboť jedině tak může jejich *kotodama* uspokojit božstva. Z tohoto důvodu jsou texty pro divadlo *nó* psány v témže rytmu jako tradiční japonské básně (5-7-5-7-7).¹⁴³

Historicky první známky konceptu *kotodama* lze nalézt ve sbírce lyrických básní Manjósú z 8. století, kde se o Japonsku mluví jako o zemi ‘pod ochranou duše slov’ (Antoni 2009).

*Od časů bohů,
z pokolení na pokolení
předáváme si víru,
že říše Jamato je zemi*

¹⁴³ Tento rytmus se používá dokonce i v mnohem realističtějších hrách divadla *kabuki*, což možná plyne ze samotné podstaty japonského jazyka. Uvádí se, že poměr 7 ku 5 je přitažlivý, neboť je blízký ‘zlatému řezu’, a Hisaši Inoue ve své *Gramatice japonštiny (Nihongo bunpó)* tvrdí, že dvanáct je také maximální počet slabik, který lze vyslovit jedním dechem. Ve staré japonské poezii se navíc používaly ustálené pětislabičné přívlastky a většina základních japonských slov je dvouslabičná, takže dvě či tři slova spolu s gramatickou partikulí snadno vytvoří právě 5 či 7 slabik (Kawatake 1990: 110).

*božských vládců,
šťastným místem
pod ochranou duše slov. [...]
(Manjóšú I/2001: 323)*

„V Manjóšú se poprvé v psané podobě objevuje složené slovo *kotodama* (‘duše slova’), tedy pojmenování dávnověké víry v mocný účinek slova; vyjadřuje zkušenost zakotvenou v obecném povědomí, že v mateřské mluvě je skryto tajemství původu, totožnosti i sebeurčení básníka, jehož rodnou řečí je *jamatokotoba*¹⁴⁴ a rodnou zemí Jamato, kde se jako svobodný, vzdělaný intelektuál může učit i poezii cizí“ (Švarcová 2005a: 211–212).

Konceptem *kotodama* se zabýval již Motoori Norinaga.¹⁴⁵ Ten spojuje tento princip s vírou dávných Japonců, kteří ještě neznali písmo, že slova mají duši, a člověk tak může tónem svého hlasu ovlivnit události, které mají přijít. Tak jako podle moderních teorií psychologie může vnější výraz, který vědomě nasadíme, ovlivnit naše rozpoložení a vyslovená slova mohou aktualizovat vyjadřované pocity, může *kotodama* uvést ve skutečnost přání naznačená hlasem. V Norinagově úvaze však jde samozřejmě především o porozumění přírodě a nikoli o nějaké ‘sociální nálepky’ (Nakano 1997: 5). Ať už se však člověk vyjadřuje šťastným a spokojeným hlasem, anebo naopak nevhodně či dokonce hrubě, božstva uvedou naznačované polohy v realitu.

Koncem 20. století se vnímání slov založené na zvuku stalo předmětem rozsáhlého zkoumání jazykovědců i neurologů. Jednu z nejzajímavějších teorií, ač jinými odborníky i veřejností přijatou s notnou dávkou skepse, přitom v roce 1985 formuloval otolaryngolog a neurofyziolog Tadanobu Cunoda, který na základě svých experimentů došel k závěru, že Japonci a Evropané využívají mozkové hemisféry odlišně. Podle Cunody probíhají u Japonců procesy spojené s logikou, emocemi a dokonce i s vnímáním blízkého vztahu k přírodě všechny v levé hemisféře, zatímco pravá hemisféra

144 Jazyk země Jamato, tedy pro Japonce rodný jazyk.

145 O Motoorim se hovoří již v 1. kapitole v souvislosti s estetickým principem *mono no aware*.

se specializuje jen na harmonické a mechanické zvuky; naproti tomu u Evropanů je levá hemisféra vyhrazena jazykovým procesům a logickým funkcím a všechny ostatní zvukové informace vnímá pravá hemisféra (Tsunoda 1985: 76–77). Japonci by tak podle této teorie měli jako jediný národ na světě vnímat hudbu levou hemisférou (Tokita 2007: 27). Odlišný je podle Cunody ale i způsob vnímání vokálů a konsonant – Evropané podle něj vnímají konsonanty i vokály pravou hemisférou, zatímco Japonci vnímají vokály levou hemisférou (Kraemerová 2000: 5).¹⁴⁶

Na Cunodu pak v určitém smyslu navázal i Tódži Kamata, který na základě vnímání zvuků klasifikoval jednotlivé typy vokálního projevu podle toho, do jaké míry jsou srozumitelné a do jaké míry jen naznačující. Zatímco pro běžnou řeč je typická jak srozumitelnost, tak náznakovost, vědecká řeč inklinuje spíše ke srozumitelnosti a poetická řeč spíše k náznakovosti. Mimo tyto kategorie pak existuje ještě řeč náboženská, již ovšem nelze charakterizovat obecně, neboť její vlastnosti závisejí na druhu náboženství. Japonský náboženský jazyk má podle Kamaty silnou tendenci k náznakovosti. Kamata vychází ze studií staré literatury a upozorňuje i na to, že Japonci v dávných dobách vnímali výraznější zvuky přírody (například hučení vodopádu či zpěv ptáků) jako ‘řeč’ božstev *kami*, která si poté usmiřovali v modlitbách využívajících *kotodama* (Kamata 1990).

I v moderní době jsou Japonci citliví na přílišný kontrast mezi zvukovou podobou slova a významem, jaký je tímto slovem vyjadřován. Ve styku s nemocnými se proto vyhýbají například slovům *ku* (‘strádání’) nebo *ši* (‘smrt’) – nejméně vhodným dárkem se pak v této souvislosti jeví hřeben, japonsky *kuši*. Podobně se sloveso *šinu* (‘zemřít’) zásadně nahrazuje eufemismem *nakunaru* (‘zaniknout’,

¹⁴⁶ Výsledky Cunodova bádání jsou dnes již spíše úsměvné, avšak výzkumy tohoto typu nebyly svého času ojedinělé a úzce souvisely s diskusemi o japonské výjimečnosti (označovanými jako *nihondžinron*), které se rozšířily po 2. světové válce a v nichž se samotní Japonci zabývají svou národní a kulturní identitou. Někdy se o tomto směru hovoří také jako o ‘japonismu v Japonsku’ (více viz např. Iwabuchi 1994).

‘zmizet’). A negativní výrazy neuslyšíme ani během tradičního svatebního obřadu – při takové vzácné příležitosti nesmí být vysloveno nic, co by připomnělo špatné časy. Obraty jako ‘v nemoci i ve zdraví’, ‘v bohatství i v chudobě’ nebo dokonce ‘dokud nás smrt nerozdělí’, které jsou běžné v západní společnosti, by byly při japonské tradiční šintoistické svatbě nemyslitelné¹⁴⁷ (Kosugi 2009). Vnímavost vůči zvukové stránce slov ukazuje také hojnost onomatopoických (zvukomalebných) výrazů, které se v japonštině dodnes hojně používají: např. výraz *perapera* znamená ‘plynule’, *betabeta suru* znamená ‘být lepkavý’ (doslova ‘dělat lepkavost’), *patapata* označuje kapání vody, *curucuru* je výraz pro srkání a *gučaguča* naznačuje všeobecný zmatek.

Výběr vyjadřovacích prostředků souvisí v dnešní době samozřejmě zejména s tím, v jaké společnosti jsou použity. Nehledě na to, jak se Japonci vyjadřují v soukromí, ve společnosti nikdy neříkají, co se nesluší – říká se, že se možnému konfliktu raději vyhnou, než aby se pokusili jej vyřešit, což vede ke zvýšenému užívání dvoj- i víceznačných výrazů či eufemismů. Místo aby vyslovili ‘to, co si opravdu myslí’ (*honne*), použijí ‘formu vhodnou k prezentaci na veřejnosti’ (*tatema*); jen tak si mohou být jisti, že nezraní něčí city. Vnímavost a schopnost vžít se do cizích pocitů či přímo pochopit něčí osobní záležitosti, se v japonštině označuje jako *omoijari* – jde o výraz, jenž v sobě spojuje empatii, soucit, altruismus apod., který však není primárně pojmem z oblasti psychologie. *Omoi* v tomto výrazu znamená ‘myšlení, uvažování’, opět samozřejmě též ve významu ‘cítění’ či ‘vnímání’ (dosl. ‘myšlení srdcem’),¹⁴⁸ *jari* je jmenný tvar od slovesa *jaru* s významem ‘poslat’. Na rozdíl od soucitu či empatie však výraz *omoijari* inklinuje k intuitivnímu

147 Existují samozřejmě i tabu, která se nevztahují k jazyku. Rodiče své malé děti například napomínají, když zapichují hůlky do misky s vařenou rýží, protože právě tak se na domácí buddhistický oltář *bucudan* aranžuje rýže jako pokrm pro duše zemřelých, vracející se na dušičky (srpnový svátek *obon*) domů.

148 Podrobnější vysvětlení výrazu *omou* (‘myslet [srdcem]’) v souvislosti s výrazem *kokoro* (‘srdce’, ‘mysl’, ‘duše’) viz též úvod 1. kapitoly.

chápaní – či přesněji ‘vycit’ování’ – a zahrnuje v sobě i chování, které je s tímto ‘vycit’ováním’ v souladu. Snad není třeba dodávat, že *omoijari* nevyžaduje žádný vděk (Hara 2006: 24–29).

„Zdvořilost jest ona slušnost a přímost v jednání, kterou každý cizinec pozná jako zvláštní japonskou ctnost. Zdvořilost jest jen ubohou ctností, je-li vykonávána proto, abychom neprohřešili se proti pravidlům slušnosti, ač má přece býti vnější činností soucitné úcty pro city bližního. [...]

Ve svrchovaném slova smyslu blíží se zdvořilost skoro lásce. Můžeme s vážným obdivem říci, že ona zdvořilost ‘jest trpělivá a přívětivá, jež se nesnaží (nešplhá) nepřehání, nevynáší se, nestává se netrpělivou, nehledá své, nenechává se ztrpčovati a nepřičítá zlo’“ (Nitobe 1904: 24–25).

Nevhodné výrazy byly v japonštině už odedávna označovány jako *imi kotoba* neboli ‘zakázaná slova’ a byly nahrazovány jinými: při obřadech kultu *šintó* (zejména ve svatyni Ise) se místo buddhistického termínu *bucu* (‘buddha’) používal výraz *nakako*, místo *kjó* (‘buddhistická sůtra’) se používal termín *somekami* a místo *tera* nebo *dži* (‘buddhistický chrám’) *kawarafuki*; mimo buddhistické termíny se pak například namísto výrazu *bjó* (‘nemoc’) používal výraz *jasumi* (‘odpočinek’), slovo *kecu* (‘krev’) se nahrazovalo slovem *ase* (‘pot’) a podobně (Bocking 1997: 58). Zakázaná *imi kotoba* stojí nejspíš také v pozadí vzniku honorifických výrazů, jichž je i v moderní japonštině celá řada; podle některých teorií vznikly zdvořilé varianty slov ze strachu, že by se božstva hněvala, kdyby je lidé neoslovovali dostatečně uctivě. U podstatných jmen se používají honorifické prefixy (nejčastější je předpona *o*, například ve slovech *o-suši* či *o-sake*), zatímco od sloves lze utvořit vedle běžné zdvořilé také tzv. uctivou a skromnou formu: z neutrálního ‘udělat’ tak vznikne ‘ráčit něco udělat’, resp. ‘dovolit si něco udělat’.¹⁴⁹ *Imi* znamená vlastně ‘tabu’, jímž bylo všechno, co mohlo v rámci kultu *šintó* způsobit rituální znečištění (*kegare*).¹⁵⁰

Lidé v dávných dobách v souladu s konceptem *kotodama*

149 V současné době se zdvořilostní systém postupně poněkud zjednodušuje, mimo jiné i vlivem angličtiny, takže některé ‘skromné’ a některé ‘uctivé’ formy se zachovávají v podstatě jen ve zdvořilostních frázích.

150 Prototyp rituálního znečištění, které v Japonsku souvisí zejména se smrtí a nemocí; viz též 2. kapitolu, kde je představena legenda o první božské dvojici kultu *šintó*.

harmonizovali svá vyjádření tak, aby se přizpůsobili tomu druhému. S tím samo sebou souvisí i pečlivý výběr slov – bylo by krajně nežádoucí způsobit partnerovi v hovoru vysloveným slovem nepříjemné pocity, proto se Japonci málokdy vyjadřují jasně a používají řadu mimoslovních signálů. Konfrontační způsob komunikace je považován za nežádoucí, za každou cenu je třeba zachovat harmonii. Z tohoto důvodu Japonec málokdy odpoví na žádost přímo slůvkem ‘ne’ – místo toho použije zpravidla nějakou frázi, která negativní odpověď opíše. Podobné zvyky ovšem mohou být jistou komplikací při jednáních s cizinci, zejména když se hovoří jiným jazykem než japonsky. Nepoučený americký obchodník bude odpověď „s dovolením si to ještě promyslím,“ případně „ozvu se vám příští týden,“ navíc pronesenou v angličtině, jen stěží chápat jako zřejmé odmítnutí (srov. Cvetov 1990: 225).¹⁵¹

Ke zjemnění výpovědi existují v japonštině i některé neobvyklé slovesné tvary, například tvar pravděpodobnosti, který lze podobně jako třeba tvar pasiva či kauzativa vytvořit jen pomocí příslušné slovesné koncovky. Japonec nevysloví větu „Zítra bude pršet,“ neboť by tím mohl déšť přivolat. Raději zvolí variantu „Zítra bude asi pršet,“ „Zdá se, že zítra bude pršet,“ případně „Myslím, že zítra bude pršet“ (srov. Watanabe 2000: 109–119). Japonština je navíc výrazně kontextový jazyk a jednotlivé věty vytržené ze souvislostí mnohdy nelze snadno přeložit. Příkladem může být třeba kauzativum – věta „Rodiče mi umožnili jít na vysokou školu,“ zní v japonštině stejně jako věta „Rodiče mě donutili jít na vysokou školu.“ A odlišné je například i použití pasiva, které lze v japonštině vytvořit od všech sloves (včetně podmětových) a vyjádřit tak vyšší zdvořilost či naznačit duševní rozpoložení. Když tedy Japonec vysloví větu (v doslovném překladu) „Byl jsem zemřel babičkou,“ (samozřejmě

¹⁵¹ V japonštině existuje k tomuto účelu výraz *zenšo šimasu*, ‘udělám, co bude v mých silách’. Traduje se, že takto reagoval v roce 1970 i premiér Eisaku Sató, když se jej v rámci ‘textilní války’ mezi Japonskem a Spojenými státy prezident Nixon pokoušel donutit k omezení vývozu textilního zboží (Cvetov 1990: 159).

s použitím eufemismu ‘zaniknout’), znamená to, že mu zemřela babička a on tím trpí. Pro Japonce je zkrátka obtížné vyjevovat své názory jasně a otevřeně, na to by se totiž museli od konceptu *kotodama* zcela odpoutat.

„V japonštině bujení funkčních přípon a složitost příklonek předpokládá, že podmět postupuje v rámci věty s obezřetností, skrz opakování, zpoždování a s naléhavostí, jejichž konečný objem (v tu chvíli už by se nedalo mluvit o prosté řadě slov) činí právě ze subjektu velikou prázdnou obálku slov, a nikoli to plné jádro, které má řídit naše věty zvenčí a z výšky, takže to, co nám připadá jako přemíra subjektivnosti (říká se, že japonština vyjadřuje dojmy, ne konstatace), je mnohem spíš jakýmsi rozpouštěním, krvácením subjektu v jazyce, který je rozdělený, roztržštěný, zprohýbaný až do prázdna“ (Barthes 2012: 18–19).

Mluvíme-li o konceptu *kotodama*, nelze samozřejmě vynechat ani vlastní jména, jejichž ‘duše’ je zvláště významná. I dnes je v Japonsku běžné používat při oslovování osob místo jmen například pracovní zařazení (např. profesor, ředitel, šéf), označení profesí (prodavač, řidič apod.), případně názvy rodinných příslušníků (včetně starších sourozenců, pro něž má japonština zvláštní výrazy), a ve starém Japonsku se vlastní jména s výjimkou nejužší rodiny nepoužívala vůbec. Byla totiž v duchu konceptu *kotodama* zcela ztotožňována s jejich nositeli, a existoval zde tedy strach, že se znalostí jména lze pomocí jeho *kotodama* člověka zcela ovládnout. S tímto fenoménem se setkáváme v klasické literatuře, která se logicky stala prvním předmětem analýzy toho, jak Japonci v historii koncept *kotodama* ve jménech vnímali.

Jasnou ukázkou úcty ke jménu najdeme již v první básni sbírky *Manjósú*, jejímž autorem je císař Džomei:

*Děvče s košíčkem
hezkým košíčkem, děvče s lopatkou,
pěknou lopatkou,
co sbíráš byliny tady na stráni,
kdepak je tvůj domov?
Povíš mi své jméno?
Země Jamato, v níž se zalíbilo bohům,*

*je celá mou říší,
v ní jsem svrchovaný pán.
A já ti povím své jméno,
ukážu ti svůj dům.¹⁵²
(Manjóšú I/2001: 31)*

Nám snad otázka na jméno vyslovená v básni nepřipadá nijak překvapivá, avšak ve starém Japonsku jména plně zastupovala jejich nositele, takže to vlastně nebyla jen pouhá 'jména', nýbrž živé bytosti. Ve sbírce *Manjóšú* ovšem najdeme více ukázek toho, jaký význam lidé v dávných dobách přikládali jménům (Kosugi 2009).

*„Počítám roky
jak prosté korálky
na šňůrce...
Možná si myslíš, že
dnes už o nic nejde,
ale mé jméno nesmíš
nikomu prozradit!“
(Manjóšú I/2001: 235)*

*„Prozradil jsem tvé jméno,
jež neměl nikdo znát
a teď se propadám zoufalstvím
jak do bažiny beze dna!“
(Manjóšú III/2007: 26)*

*„V bázni před bohy
jsem tajil tvé jméno,
až tady v průsmyku*

¹⁵² Japonští kritici se shodují v názoru, že úvodní básně ve sbírce *Manjóšú* jsou záznamem starších magických vyzívání (*Manjóšú I/2001: 32*).

*do země Koši mi
při modlitbě vyklouzlo!“
(Manjósú III/2007: 344)*

Prosby o sdělení jména se v básních mohly objevit i skryté v názvech některých rostlin. Takovým způsobem se například dal navázat milostný rozhovor – prozrazení jména pak znamenalo souhlas se sňatkem (Gluskina 1979: 112). Příkladem může být druh traviny zvaný *nanoriso*, o němž se věřilo, že prozradí i věci, které by se lidem neměly říkat – výraz *nanori* doslova znamená ‘oznámit své jméno’ (Líman in *Manjósú I/2001: 161*).

*Vyzrad' mi své jméno
a nedbej na rodiče,
jak nanoriso,
jež roste na úskalí,
kde hnízdí mořští orlové.
(Manjósú I/2001: 161)*

*I kdyby rodiče o naši lásce věděli,
tvé jméno jim nezjevím jak nanoriso,
jež roste na divokých útesech,
kde hnízdí mořští orlové.
(Manjósú III/2007: 165)*

Snaha o ochranu jména jasně plyne i z toho, že řada zejména žen-autorek básní sbírky *Manjósú* není označena přesným jménem, nýbrž jiným označením, například ‘jedna z urozených panen paní Ótomo no Sakanoue’, ‘starší sestra z domu Ótomo no Tamury’, případně jen ‘paní’ (srov. Gluskina 1979: 113).

Známky konceptu *kotodama* ve jménech najdeme samozřejmě i v dalších dílech japonské literatury. Například jméno autorky

Příběhu prince Gendžiho z počátku 11. století Murasaki Šikibu je jen označením její funkce u dvora, které by se dalo přeložit jako ‘fialová ceremoniářka’.¹⁵³ A příběh sám o sobě je v důsledku víry v ‘duši slov’ (zde v ‘duši jmen’) značně zamotaný. Postavy románu jsou totiž označovány nikoli vlastními jmény, ale například názvy místností (dáma z Vistáriové komnaty) či úředních hodností u císařského dvora, což je ovšem vzhledem k dlouhému období, které dílo zachycuje (cca 50 let), poněkud nejednoznačné – v komnatách se za tu dobu vystřídaly různé osoby, o každoročním povyšování, na něž úředníci vždy netrpělivě čekali, ani nemluvě.

Na rozdíl od Japonců, kteří věřili v ‘duši slova’ (*kotodama*), připisovali Číňané magickou sílu písmu (Švarcová 2005a: 16). V souvislosti se jmény se ovšem v moderním Japonsku snoubí obojí a například výběr jména pro potomka je do jisté míry magie i dnes, neboť vedle pěkného znění a vtipného významu je třeba vybrat i vhodné znaky, jimiž se jméno bude zapisovat (srov. Kraemerová 2013: 70–71).¹⁵⁴ Japonci dodnes vnímají jméno nejen jako označení dané osoby, ale do určité míry i jako tuto osobu samotnou, proto je třeba, aby se člověk svým charakterem od významu svého jména příliš nevzdálil – to by se pak o něm mohlo říkat, že ‘není svého jména hoden’.

Vzhledem k dlouhému období výpůjček z kontinentální Číny, které zahrnují vedle systému písma také třeba hudbu či architekturu, je Japonsko často charakterizováno jako potomek vyspělé čínské kultury. Japonská kultura však má i svůj vlastní kulturní základ, který se zformoval ještě předtím, než břehy japonských ostrovů zasáhla vlna materiální kultury importované z asijského kontinentu.

„Japonsko zůstává Japonskem a není ani čínské, ani americké, i když v Naře najdeme největší bronzovou sochu Velkého Buddha na světě a Tokio je sídlem největšího světového Disneylandu“ (Picken 2002: 2).

¹⁵³ Barvami se ve starém Japonsku označovaly jednotlivé hodnosti, v tomto případě jde však spíše o označení autorky jménem jedné z hlavních hrdinek příběhu, které se přeloží jako Fialka.

¹⁵⁴ Více o čínských znacích v japonštině viz např. článek Zdenky Švarcové „Jev, výjev skrytý za znakem“, otištěný v Disku 27, který se zabývá scénologií slova v kontextu Japonska.

*Jamato, náš drahý Ostrov vážek,
je zemí, již ochraňuje duše slov,
kéž nadále roste a vzkvétá!*
(*Manjóšú III/2007: 209*)

5. 2 Od magických vzývání k moderní poezii

Pomineme-li nejstarší modlitby, písně a zaklínadla, je nejranější japonskou básnickou formou poezie *waka* (dosl. ‘japonská báseň’), která se objevuje již v nejstarších písemných památkách. *Waka* je psaná úzkostlivě čistou japonštinou, která údajně zakazovala použití slov či jazykových konstruktů převzatých z čínštiny, a představuje proto tu nejčistší esenci Japonska v prostředí prosyceném kontinentální kulturou. Existoval názor, že ve zvukové podobě starých japonských slov je obsažena duchovní či estetická síla, která spojuje ‘mysl’ či ‘srdce’ (*kokoro*) básníka jak se světem, tak s jeho publikem. Tato duchovní moc, která začala být označována jako *kotodama*, ‘duše slov’, se stala klíčovým pojmem velebícím takřka magický význam původního japonského jazyka. Už v nejstarších dobách si císařský dvůr přivlastnil právo na poezii *waka* kompilací oficiálních sbírek poezie. První a zároveň nejslavnější z nich, *Kokinšú* (*Sbírka staré a nové poezie*), přitom v předmluvě přímo uvádí, že počátky japonské poezie sahají až k samotným božstvům (Heisig 2011: 457).

„To, co lehce a bez námahy pohybuje nebem a zemí, to, co budí soucit u neviděných démonů a božstev, to, co jemní vztahy mezi muži a ženami a rozptyluje srdce bojovníka – to je naše básnictví.

Toto básnictví se u nás objevilo v době, kdy se poprvé otevřelo nebe a země. Na slunečně jasném nebi se začalo šířit s pomocí bohyně Šitateruhime, ‘Zářící vně i uvnitř’, a na zemi v době kovů s pomocí boha bouří Susano-O-no-mikoto“ (Ki no Curajuki in *Verše psané na vodu* 1970: 7).

Japonci se nejméně deset tisíc let živilo jako lovci, rybáři a sběrači lesních plodin a spoléhali na štědrost lesních a vodních božstev, jejichž přízeň si získávali promyšlenými rituály. Magická

vzývání, která se stala součástí těchto rituálů, byla pronášena v typickém japonském rytmu střídajícím pěti- a sedmislabičné celky, který – jak Japonci odedávna věřili – zněl libě uším božstev, a později se z nich vyvinula japonská poezie. Slovo bylo posvátné a jako každé jiné jsoucnou vesmíru obsahovalo duši (Líman 2001: 9).

Jedenatřicetislabičná *waka* (později označovaná jako *tanka*) s rytmem 5-7-5-7-7 se poprvé objevuje již v kronice *Kodžiki* (712) a ve druhé polovině 8. století se stává základní formou básnické sbírky *Manjósú*, která ve dvaceti svazcích obsahuje čtyři a půl tisíce básní vzniklých během tří staletí. Za nejvýznamnějšího básníka sbírky se pokládá Kakinomoto no Hitomaro a jejím častým námětem je koloběh proměn v přírodě a jejich splývání s náladami člověka (Švarcová 2005a: 211).

„*Když přijde jaro
a větve smuteční vrby
se skloní k zemi,
i mé srdce tíží láska k mé milé!*“

(Kakinomoto no Hitomaro in *Manjósú II*/2003: 248)¹⁵⁵

Přibližně prvních sto let období Heian je ještě dvorská společnost výrazně poznamenána čínským vlivem – vzniká zejména čínsky psaná poezie –, v souvislosti se vznikem japonského slabičného písma však dochází i k oživení zájmu o tradiční japonskou formu *waka* (*tanka*), která se stává vůbec nejvhodnějším prostředkem ke zhuštěnému vyjádření hloubky a neopakovatelnosti okamžitého prožitku. V této době se v poezii objevuje snaha o vcítění se do podstaty věcí a o sdělení něčeho hlubšího, než jsou jen významy jednotlivých slov použitých v básních, již vyjadřují i tehdejší estetické koncepty, zejména *mono no aware*, *jodžó* a *júgen*, jejichž krása vytváří

155 Další ukázky poezie sbírky *Manjósú* viz 1. a 2. kapitulu.

vnitřní realitu básně.¹⁵⁶ Vydáním císařské antologie *Kokinšú* v roce 905 se *tanka* stává oficiálním reprezentantem japonského písennictví. V polovině 10. století byl pak zřízen Úřad pro poezii (*Wakadokoro*), jehož úkolem bylo mimo jiné zkoumat básnickou sbírku *Manjōšú* – její básně byly vzhledem ke specifickému zápisu již tehdy nesrozumitelné.¹⁵⁷

„Waka je úžasná věc. I prostý venkovan či obyčejný dřevorubec při práci se stávají něčím neobyčejným, objeví-li se v jejich verších, a strašlivý kanec je bezmála něžné zvíře, píše-li básník o ‘loží, kam pokorně sklání hlavu ke spánku’“ (Jošida Kenkō in *Zápisky z volných chvil* 1984: 224).

Slova v tradiční japonské poezii musela mít ještě jinou funkci než sdělovací – měla evokovat odstíny nálad, působit sugescí. A vzhledem k výrazné stručnosti japonských krátkých básní (nejen jedenatřicetislabičné *tanky*, ale později též sedmnáctislabičné *haiku*) bylo třeba, aby slova odkazovala k mnohem širším skutečnostem (pocitům, prožitkům) než ke svým bezprostředním významům (srov. Hilská 1980: 76).

„Kompilace, aranžování a podobné disciplíny bývaly v Japonsku tradičně považovány za nejmohutnější projev tvůrčího ducha. Sebedokonalejší báseň je teprve polotovarem – její umělecký potenciál se plně projeví teprve v kontextu sbírky, deníku či příběhu, anebo alespoň ve spojení s procítěnými tahy štětce, omšelým papírem, snítkou plané růže a zjevem potulného mnicha, který ji předává adresátovi“ (Robin Heřman in Earhart 1999: 9).

Poezie formy *tanka* tvoří též nedílnou část *Příběhu prince Gendžiho*. Dílo bylo vytvořeno v duchu estetických ideálů *aware* a *mijabi* a zdá se, že autorka Murasaki Šikibu se více inspirovala starší poezií *waka* než předchozími příběhy (*monogatari*) – v textu se objevuje na 800 básní (Švarcová 2005a: 168).

V období Heian vznikají vedle poezie a příběhů (*monogatari*) i nové žánry prózy, z nichž za povšimnutí stojí zejména tzv. ‘črty’ (*zuihicu*) – drobné příhody a zápisky ve formě emocionálně laděných postřehů či estetických výčtů, proložené krátkými básněmi *waka* (*tanka*).¹⁵⁸ Je skutečně pozoruhodné, jak jsou tyto zápisky – zřejmě

156 O estetických konceptech podrobněji viz 1. kapitolu.

157 Podrobněji o způsobu zápisu básní ve sbírce *Manjōšú* viz 2. kapitolu.

158 Viz též citace Kamo no Čómeie, Jošidy Kenkóa a paní Sei Šónagon v předcházejících

díky apelu na vnitřně hmatové vnímání a také na ‘cítění’ či ‘myšlení v srdci’ (které je, jak se zdá, jaksi univerzální) – dodnes živé a mnohdy vysoce aktuální. Sei Šónagon na konci 10. století píše:

„Co je vzácné.

Zeť, kterého tchán chválí. Nebo snacha, kterou má tchyně ráda. Stříbrná pinzeta, která dobře trhá brvy. Sluha, který nepomlouvá svého pána.

Člověk, který nemá ani jedinou neřest. Člověk vynikajícího vzhledu, povahy i chování, který za celý svůj život ani v nejmenším nepochybní. A zvláště vzácné je, aby lidé, kteří spolu dlouho slouží, chovají se k sobě zdvořile a zdají se velmi ohleduplní a zdrženliví, nakonec přece jen neprojeví, jací jsou.

Při opisování příběhů nebo básnických sbírek neudělat ani jedinou kaňku. Když je to vzácný opis, člověk píše velice pozorně, a přece se podle všeho nutně zamaže.

Když lidé spolu naváží hluboký vztah, je vzácné i mezi ženami, nemluvě ani o vztahu mezi mužem a ženou, aby spolu až do konce dobře vycházeli“ (*Zápisky z volných chvíl* 1984: 51–52).

Hilská (1980: 73) vysvětluje:

„Podle buddhistické filozofie jsou věci pomíjivé, trvalé jsou však vášně, touhy, plody skutků jakožto síly, které vyvolávají nové situace a akce. Proto je v japonské literatuře patrný výrazný zájem o ty přetrvávající síly, které bytostem nedávají pokoje. A právě v hlubokém psychologickém podání těchto vášní, v chápání člověka jako bytosti determinované svými vášněmi se nám jeví klasická japonská literatura tak moderní“ (Hilská 1980: 73).

Jošida Kenkó se v témže literárním útvaru ve 14. století pohoršuje nad novými pořádky a vyjadřuje svůj vztah ke všemu starému, včetně způsobu vyjadřování, který podle všeho nijak nepozbyl své důležitosti:

„Co se věci týče, mám rád všechno staré. Ty dnešní výtvořky jsou čím dál méně zdařilé. Místní truhláři zhotovují i dnes krásné předměty, ale žádný z nich nedosahuje líbeznosti tvarů, jež mívaly v dobách dřívějších.

V umění psaného slova je tomu stejně. Co dříve házeli do koše, zní dnes jako hotový klenot. I mluvená řeč žalostně upadá. Namísto dřívějšího ‘Nechť připrahnou kočáry!’, ‘Nechť zkrátí knoty!’ říká se dnes ‘Připrahnout!’, ‘Zkrátit knoty!’ Někdejší ‘Rozestavte sloužící s loučemi’ bylo nahrazeno pouhým ‘Zapalte louče!’, dokonce ‘Komnata výsošného slyšení’, jak se nazývala místnost, ve které císař naslouchal přednesu sůtry Nejvyšší moudrosti při obřadech pátého měsíce, dnes poklesla na pouhé ‘auditorium’, a to je velká škoda, jak říkali staří“ (*Zápisky z volných chvíl* 1984: 228).

Bez zajímavosti jistě není ani zájem o jazyk, který je patrný zejména v emocionálně-estetických výčtech a který ukazuje mimo jiné i na vnímanou disproporci mezi mluvenou japonštinou a převzatým čínským písmem:

„Slova, u nichž nelze pochopit, proč se píšou určitými znaky.

Pálená sůl. Spodní kabátek. Záclona. Lakované dřeváky. Škrob. Vědrová loď“ (Sei Šónagon in *Zápisky z volných chvíl* 1984: 116).

„Věci, jejichž jména vzbuzují obavy.

Zelená tuň. Jeskyně v rokli. ‘Ploutvová prkna’ – ostění v bráně. Železo. Hrouda hlíny. Hrom – je velmi hrozný nejen svým jménem. Smršť. Mrak, který věští neštěstí. Kometa. Náhlý liják – ‘loket místo klobouku’. Pustá pláň.

Lupič vzbuzuje nejružnější obavy. Vzbouřenec. Žalářník. Mstivý duch. Hadí jahody. Čertovo kapradí. Čertův yam. Trní. Citroník bodlinatý. Žhavé uhlíky. Démon s buvolí hlavou. Kotva děsí spíš napohled než jménem.

Co napohled není zvláštní, ale napsáno znaky vypadá zajímavě.

Jahoda. Křížatka. Vodní lilie. Pavouk. Ořech. Doktor věd. Kandidát věd. Pověřený správce úřadu císařovny matky. Voskovník červený.

Křídlatka hrotolistá – ještě k tomu se píše znaky ‘tygr’ a ‘hůl’. Tygr sám vypadá přece tak strašně, že by se mohl obejít bez hole“ (Sei Šónagon in *Zápisky z volných chvíl* 1984: 121).

Ve středověku se *tanka* stává součástí válečných příběhů (*gunki* či *senki*), v nichž se tragické popisy bitev střídají s lyrickou poezií podbarvenou buddhistickým podtextem marnosti bytí. A ve dvanáctislabičných útvarech členěných na dvojverší o pěti a sedmi slabikách jsou psány i části (určené nejspíše k přednesu za doprovodu loutny *biwa*) významného válečného eposu z první poloviny 13. století: *Příběhu rodu Taira* (*Heike monogatari*), který je spolu s *Příběhem prince Gendžiho* považován za vrchol klasické japonské prózy.

Již v době před vznikem čajového obřadu existovala v Japonsku řazená báseň *renga*, která v sobě kombinovala poetické vyjádření s jistou formou ‘představení’ či ‘scénického vyjádření’. Jde v zásadě o řazení více slok v rytmu jedenatřicetislabičné *tanky*, přičemž první, sedmnáctislabičnou část (5-7-5, tzv. *kami no ku*, tedy ‘horní sloku’) a druhou, čtrnáctislabičnou část (7-7, tzv. *šimo no ku*, ‘spodní sloku’) každé *tanky* skládají různí básníci. Zpočátku byly oblíbené *rengy* obsahující sto slok (*hjakuin renga*) i delší, na jejichž tvoření se podílelo několik básníků, později byl počet slok snížen na třicet šest. V praxi zde existovaly skupiny básníků/přednášečů – jejich členové skládali verše a přednášeli je před obecnstvem, které je ocenilo, případně odsoudilo; jednalo se tedy v zásadě o něco na způsob současné kritiky kulturních představení. Pro skládání řazených básní přitom samozřejmě existovala přesně daná pravidla¹⁵⁹ a o setkáních při příležitosti skládání básní *renga* se také debatovalo – rozebírala se jak trefnost veršů, tak um soutěžících básníků.

„Hovoří-li někdo o básni, která je špatná, nikoho to nezajímá. Kdo se jen trochu vyzná v poezii, nemaří podobným způsobem čas.

Vůbec výklady o věcech z úst někoho, kdo jim nerozumí, jsou pravá muka pro ty, kdo mají naslouchat“ (Jošida Kenkó in *Zápisky z volných chvil* 1984: 241).

V okamžiku, kdy skládání řazených básní začalo pozbývat kulturního významu, objevil se čajový obřad, který postupně získával na popularitě, a byli tu tací, kteří chtěli nejen zachovat nejvyšší ideály vzniklé poetickým vyjádřením v řazené básni, ale také uchopit tuto vnímavost v rámci čajového obřadu. Právě *renga* a její poetika se odráží i v čajovém obřadu – přitom báseň *renga* i čajový obřad představují subtilní vhled do zákonitostí tradiční japonské kultury (Moon 2009: 6).

Mimo své buddhistické kořeny byl čajový obřad v Japonsku zpočátku omezen pouze na nejvyšší kruhy, postupně se však rozšířil i mezi bohaté kupce. Stejně jako báseň *renga* byl také čajový obřad

¹⁵⁹ Kompoziční pravidla, která se v pozdějším období stala základem poetiky *rengy*, shrnul mnich Gusai (1284–1378) a jeho žák Nidžó Jošimoto (1320–1388) ve spise *Nová pravidla rengy* (*Renga šinšiki*) z roku 1372.

svázaný přesnými pravidly, spjatými ovšem i s architekturou čajových pavilonů a s drahým nádobím. Pití čaje tak bylo jen pro bohaté. Postupně se však přístup k pití čaje díky konceptu *wabi-sabi* změnil, a kultura čaje se tak během 16. století mohla rozšířit (tamtéž: 7–9).¹⁶⁰ V téže době se vedle *rengy* objevuje i její varianta označovaná jako *haikai no renga* (‘hravá *renga*’),¹⁶¹ jež se později stává vášní zejména mezi příslušníky nově vznikající třídy měšťanů. A v souvislosti se společenskými změnami na počátku 17. století dochází též k posunu v používání jazyka. Zatímco původní *renga* byla báseň vyšších kruhů, která vyžadovala zachování středověké estetiky a použití klasického jazyka vycházejícího z poezie *tanka*, její ‘hravá’ varianta *haikai no renga* připouštěla i používání soudobých hovorových výrazů. ‘Hravosti’ až ‘komiky’ básní *haikai no renga* se přitom dosahovalo nejen využitím ustálených asociací (*engo*), homonymity (*kakekotoba*) či básnické citace (*honkadori*), ale i využitím motivů z každodenního života (Novák 1989: 83).

Úvodní sloka básní *renga* i *haikai no renga* (tedy prvních 17 slabik) se nazývala *hokku* (‘zahajující sloka’). Tato sloka měla v básni zvláštní postavení – byla na zbytku básně do jisté míry nezávislá, avšak zároveň vytvářela možnosti pro tvoření vhodných navazujících slok. Pro skládání *hokku* platila navíc specifická pravidla; mělo vlastně jít o ‘vedení básně’ navozením představy určité ‘scény’, která vyjadřovala mimo jiné i náladové podbarvení celé řazené básně. Vyžadovalo se například, aby úvodní verš každé *rengy* i *haikai no rengy* obsahoval tzv. sezonní slovo (*kigo*), které poukazuje k určitému ročnímu období (případně i k části dne, jako je svítání či soumrak apod.)¹⁶² a přispívá tak k navození atmosféry celé básně. Jako *kigo* mohl být použit přímo výraz pro dané roční období, anebo nějaký jemnější odkaz, například rozkvetlé slivoně (ty v lunárním kalendáři

160 Podrobněji o estetických principech souvisejících s čajovým obřadem a jeho proměnami viz 1. kapitulu.

161 Někdy bývá též označovaná zkráceně jen jako *haikai* či *renku* (‘řazené sloky’).

162 V Japonsku jsou samozřejmě běžně dostupné slovníky sezonních slov.

symbolizují Nový rok), červeně zbarvené podzimní listy japonských javorů (*momidži*) či čerstvě napadlý sníh. Sezonní slova v ‘úvodech’ *hokku* navíc úzce souvisejí s tématem básně (*dai*): některá z témat – či úvodů – japonských básní se přitom mohou také vztahovat k roční době, například ‘jarní noc’ nebo ‘podzimní vítr’, ale i v Japonsku jednoznačně jarní ‘motýl’ či ‘žába’, letní ‘netopýr’, podzimní ‘mlha’ nebo zimní ‘čajové květy’. Každé asi ze tří tisíc existujících *dai* má svůj symbolický význam (Isaacson 1973: XXII).¹⁶³

Na začátku období Tokugawa dochází k osamostatnění úvodní sloky a vytvoření nové, sedmnáctislabičné formy poezie, která vyhovovala důvtipu tehdejšího městského obyvatelstva (Reischauer 1990: 86). Tato forma – později označovaná jako *haiku* (‘hravá sloka’)¹⁶⁴ – se poprvé objevuje již ke konci 15. století jako součást některých sbírek poezie, avšak za průkopníka básně *haiku* se dnes považuje až básník Macuo Bašó (1644–1694). Ten zejména na počátku své tvorby také ještě vytvářel slovní hříčky, později však začal básním *haiku* dodávat vážnost a vnesl do nich filozofický podtext vyjádřením nových poetických požadavků: dobrá báseň podle něj musí obsahovat *šiori* neboli ‘pocitivé opracování verše’ (nikoli jen okázalé vyumělkování) a *hosomi* neboli ‘plné vcítění do nejjemnějších odstínů a konotací vznikajícího verše’; později požaduje Bašó ještě *karumi* neboli ‘lehkost’, s níž básník dodá působivou krásu i obrazu všední, přízemní skutečnosti (Švarcová 2005a: 157).

„Až budeš prázdný,
soudku vinný,
budu tě
mít
na květiny.“

¹⁶³ Rejstřík jednotlivých *dai* seřazených podle ročních období viz tamtéž: 85–89.

¹⁶⁴ Název *haiku* vznikl kombinací názvů *haikai* a *renku* teprve v 19. století, kdy jej poprvé použil básník Masaoka Šiki, dnes se však běžně používá i pro starší básně psané v tomto stylu.

(Bašó 1996: 44)

„Mám nocleh v šenku.

Hlásím se jménem

a zima

tím deštěm venku.“

(tamtéž: 110)

Bašó hodně cestoval a na svých cestách pořádal básnické soutěže a psal cestovní deníky prokládané básněmi *haiku*. Cestování nebylo přitom v Bašóově době nijak obvyklé a kdo nemusel, rozhodně se jeho nepohodlí nevystavoval. Bašó však jeho smysl jasně vysvětluje:

„Chceš-li poznat pinii, vydej se k pinii samotné, chceš-li poznat bambus, jdi k bambusu. Přitom se musíš odpoutat sám od sebe, protože jinak jen promítneš vlastní já do těchto věcí a nic se od nich nenaučíš. Tvá báseň se zrodí sama od sebe ve chvíli, kdy ty a předmět splynou v jedno – když ses do něj ponořil dost hluboko, abys viděl jeho skryté vnitřní záření. Ať je tvůj básnický výraz sebezručnější, není-li tvůj pocit přirozený – jsi-li ty a předmět oddělen –, pak tvoje poezie není pravou poezií, ale subjektivním padělkem“ (Bašó 2006: 123–124).

Po smrti mistra Bašóa se sedmnáctislabičná forma *haiku* stala čímsi triviálním, co postrádalo poetickou sílu, a japonští básníci se k principům Bašóa začali znovu vracet až v 18. století, kdy na jeho tvorbu úspěšně navázal Josa Buson (1716–1783). Buson studoval také tušové malířství, své básně psal kaligraficky a doplňoval je tušovou malbou,¹⁶⁵ jeho *haiku* však na rozdíl od Bašóových nejsou filozofické, ale spíše popisné, ačkoliv popis scenerií není realistický.

„Z rýžových polí

už opadla voda

strašák má nohy jak chůdy“

(Buson in *Pár much a já* 1996: 90)

¹⁶⁵ Buson se tak stal předchůdcem malířsko-básnického stylu označovaného jako *bundžinga* (‘malby literátů’), který se rozšířil na přelomu 18. a 19. století pod čínským vlivem.

*„Do kůže ostrý chlad
šlápl jsem v ložnici
na hřeben mé zesnulé ženy“
(tamtéž: 96)*

K vývoji *haiku* přispěl nepochybně i Kobajaši Issa (1763–1827), který však vždy nerespektoval pravidla pro skládání *haiku* (nezařazoval do básní například povinná sezonní slova), takže jeho styl nebyl považován za čistý a byl často kritizován. Kobajaši Issa vyrůstal v horské vesnici a v jeho básních se objevují i výrazy, které sice nevyjadřují zrovna krásné věci, nicméně k životu na venkově neoddělitelně patří.

*„Plesk, plesk
na květy padají
koňské kobližky“
(Issa in *Boží člověk Issa* 2006: 45)*

*„Starý pes se tváří
jako by slyšel
zpívat žížaly“
(tamtéž : 97)*

*„Žába se tváří
jako by právě vykvákla
na oblohu mrak“
(Issa in *Pár much a já* 1996: 68)*

*„Lodníku
ne abys čůral
na měsíc ve vlnách“*

(tamtéž: 22)

„Duchovní zdroje haiku je tedy třeba hledat v pevně zakotveném šintoistickém bytí ve světě, v hlubokém souzvuku přírodního člověka s bližními tvory. Stará japonština nerozlišuje mezi ‘věcí’ a živou bytostí, všechno je mono, ať je to skála, vodopád, brouk či člověk. Nic není ničemu nadřazeno či podřízeno a celá osnova je posvátná: ‘Nezabíjej mouchu, nevidíš, jak spíná ručičky, jak prosí?’ Kdyby Issova dojemná sympatie s hmyzem byla jen pózou romantického básníka, nemohla by být tak absolutně přesvědčivá, maximální zkratka a formální prostota haiku okamžitě zvětší a podtrhne sebemenší faleš a každý vylhaný tón“ (Líman 1996: 7–8).

Výjevy vyjádřené básněmi *haiku* tohoto období v něčem připomínají dřevořezy *ukijoe* zobrazující scenerie měst a venkova, které se rozšířily v téže době. V období Tokugawa se takzvaná měšťanská kultura postupně zpřístupnila všem vrstvám a jejími charakteristickými představiteli jsou v literatuře vedle měšťanského románu právě básně *haiku*, v dramatu divadlo *kabuki* a loutkové *džóruri (bunraku)* a v malířství ‘obrazy prchavého světa’ *ukijoe*. Poezie *haiku* i ‘obrazy prchavého světa’ přitom zachycují pomíjivost života i tohoto světa a nacházejí efemerní krásu v tom, co je ‘tady a teď’.

V období těsně po restauraci Meidži (1868), které bylo zlomové pro vývoj veškeré japonské kultury, literaturu nevyjímaje (srov. Hilská 1962: 95–100), došlo ve vývoji tradiční poezie k zásadnímu obratu. Ukázalo se totiž, že v měnící se společnosti už poetická forma *haiku* nemá své dosavadní pevné místo a nelze v ní bez větších změn pokračovat. Básníci tohoto období proto začali své básně *haiku* přibližovat novým společenským podmínkám, často ovšem poněkud násilným způsobem, který byl pro většinu japonské společnosti nepochopitelný. Změny obsahu vzbuzovaly pocity nelibosti a nezájmu a vyvstala otázka, zda je vůbec oprávněné tuto formu dále rozvíjet. Poezie *haiku*, o níž se vždy předpokládalo, že je určena nejširšímu okruhu čtenářů všech sociálních skupin a zájmů, se tak pomalu stávala výsadou užšího a užšího okruhu lidí, kteří psali čím dál tím víc jen vzájemně sami pro sebe. Přesto však ani v této době neopustila tradiční japonská poezie literární scénu úplně –

paradoxně se objevila v překladové literatuře, a tak lze zažitý rytmus střídající pěti- a sedmislabičné celky, stejně jako jazyk tradiční poezie, najít například v překladu Shakespearova *Hamleta* (Okazaki 1955: 317).

Průkopníkem poezie *haiku* moderní doby se stal Masaoka Šiki, který sice zpočátku veškeré japonské tradiční formy odmítal jako překonané, svůj postoj však postupně přehodnotil a došel k názoru, že v jistém ohledu je stručnost tradiční japonské poezie nenahraditelná. Začal proto hledat zjednodušující prvky, které by nevyžadovaly tak pronikavé myšlení jako *haiku* tokugawské éry, ale přitom by dovolily v tvorbě této poezie nadále plodně pokračovat a zachovat její základní povahu.

Pro japonské básníky, kteří byli po restauraci Meidži postaveni před nutnost osvojit si určité prvky západního myšlení – a tím ovšem zpětně lépe poznat svou vlastní kulturu – se v souvislosti s novými poznatky vědy stal stěžejním principem realismus, respektive (specificky japonský) naturalismus. Tato skutečnost přispěla v období Meidži ke zcela novému pojmání tradičních básnických forem a k vytváření nových témat, která se těsně dotýkají konkrétního, mnohdy i zcela všedního života básníků. Do sedmnáctislabičných básní *haiku* tak začínají pronikat i taková témata, jako je modernizace zemědělství (mechanizace polních prací a podobně) nebo sport (například baseball, který se do Japonska rozšířil z Ameriky v letech 1882–1883). Šiki sám vyjádřil své nadšení z baseballu v devíti básních *tanka* nazvaných *Básně o baseballu* (*Bésubóru no uta*), které rozhodně nevznikly jen jako výraz chvilkového vnějšího zájmu, nýbrž vycházely z Šikiho osobní zkušenosti (Iwata 1984).

Ani tradiční témata, jako je popis scenerií rozbřesku, soumraku či noci, však rozhodně nejsou zcela zapomenuta. Proti zformalizované tradici bašóovské éry postavil Šiki impresionistické a popisné postupy Josy Busona (Rimer 1991: 99) a horlivě propagoval tři základní

principy: *šasei*, doslova ‘kopírování života’, který si vypůjčil od malíře Nakamury Fusecua,¹⁶⁶ *makoto* (‘opravdovost’) a *šadžicu* (‘kopírování aktuálního’). Obsah těchto hesel bývá někdy mylně omezován na opak lyricismu a intelektualismu, ve skutečnosti však tyto polohy od sebe nelze tak snadno oddělit, neboť lyrické prvky se objevují už v samotném básníkově životě, a tak se nutně musejí objevit i v jeho seberealističtější poezii (Miner 1979: 105–106).

Šikiho přesvědčení o nutnosti zbavit se zastaralých, velmi komplikovaných návodů, jak psát poezii tradičních forem, a usilovná snaha o zobrazení každodenní reality v básních *haiku* vedly u tohoto básníka tak daleko, že vyhledal několik desítek básní starších autorů, jako byl například Buson či Issa, pojednávajících o výkalech, o moči a o toaletách, a citoval je v jednom ze svých esejů (Ueda 1967: 29–30). Demonstroval na nich, že je možné objevovat krásu i ve věcech, které na první pohled působí odpudivě, a že každé nové téma, i když není vždy zrovna vysoce estetické, přináší s sebou svěžest a překvapení. Krátká báseň se navíc vnímá spíše jako fotografie, která je na rozdíl od olejomalby dílem okamžiku a je schopna v několika slovech a bez zbytečné popisnosti vyvolat prožitek z umělcova pohledu na svět.

5.3 Scénologie *haiku* Masaoky Šikiho

V poezii *haiku* se jedná zejména o ‘pocity’, ne-li přímo o ‘prožitky’. V krátké básni totiž nejde o vyjádření zkušenosti jako takové, tedy jejího obsahu, ale o vyjádření ‘hodnoty’ této zkušenosti – tedy o její vnímání. Nezáleží proto na tom, jakou zkušenost básník sděluje, jen když je to zkušenost, která nám skrze emoci, kterou báseň vzbuzuje, přinese nový či alespoň hlubší ‘prožitek’. Ani u *haiku* vyjadřujících přírodní scény tedy nemusí jít o přírodu samotnou, nýbrž o ‘pocity’

¹⁶⁶ Nakamura Fusecu (1866–1943), viz Keene 1984: 98.

vyvolané slovy použitými k jejímu popisu (srov. Higginson 1985: 91–94).¹⁶⁷

„V haiku se omezení řeči věnuje péče, která je pro nás nepochopitelná, neboť nejde o to být stručný (tedy zkracovat označující, aniž se rozředí hustota označovaného), ale naopak působit na samotný kořen smyslu, aby se docílilo toho, že se tento smysl nezažehne, nezvnitřní, neučiní implicitním, nerozepne, nerozběhne do nekonečna metafor, do sfér symbolu. Krátkost haiku není formální; **haiku není bohatá myšlenka stlačená do krátkého tvaru, nýbrž krátká událost, která zničehonic nalézá svůj správný tvar**“ (Barthes 2012: 118).

V souvislosti s poezií *haiku* (stejně jako v souvislosti s jevištním uměním) se jistě dá hovořit o prostorové (tedy tělesně pociťované) energii, kterou v ní vyjadřuje v japonském umění všudypřítomný ‘meziprostor’ *ma*. Lze snad tvrdit, že jde o něco, co si jakoby žádá doplnění, ale co vznik této plnosti současně umožňuje, protože jako scéna skládající se z nějakých od sebe oddělených věcí je tvořeno napětím (dramatickým napětím) mezi nimi: bez tohoto napětí by ani nešlo o prostor (dramatický prostor), ale pouhé řazení nebo sklad či spíše skladiště předmětů (zde konkrétně slov). Oddělení, které je (opět) možné nazvat dramatickým, se stává předpokladem (dramatického) spojení: toto spojení se realizuje pomocí energie, která je ve stejné míře objektivním důsledkem vnějšího působení jako produktem vnímatelova subjektivního prožitku.

‘Meziprostor’ *ma* v poezii *haiku* vytvářejí takzvaná ‘členící slova’ (*kiredži*). Jsou celkem tři – *ja*, *keri* a *kana* – a jejich funkcí je ukončení obsahu určité asociace v básni (Keene 1984: 142 a 167). Částice *ja* se objevuje na konci prvního verše, vyjadřuje vnitřní představu upřesněnou následujícími verši a má v sobě tvrdou koncentrovanou sílu; naproti tomu *kana*, která se nejčastěji vyskytuje na konci třetího verše, je měkká, rozlévající, prostupující. Přitom však je částice *ja* otevřená, takže její síla není násilná, a naopak *kana*, přestože je prostupující, vykresluje určitou uzavřenou část prostoru

¹⁶⁷ Podobný princip nacházíme ale i ve výtvarném umění. V Japonsku nejsou ani obrazy krajin jen ‘opisy’ skutečnosti, nýbrž vyjádřením pocitů z jejich krásy. Divák musí vždy důvěřovat svým vlastním smyslům, takže se při vnímání zobrazené krásy vlastně sám stává tvůrcem (srov. Glaser 1930: 55).

a je vyjádřením emoce, již verš naznačuje – slovo, které stojí před touto částicí, se zároveň stává výchozím bodem energie. *Keri* je pak slovesný sufix odkazující k minulosti. A lze najít i jiné výklady, např. částice *ja* je jindy uváděna jako ‘napomínající’, *kana* jako povzdech (ach!, och! apod.) a *keri* jako sufix vyjadřující trvání, případně náznak emotivní reakce na nový vjem (srov. Waley 1976: 107 a 112; Keene 1984: 631).

Básně *haiku* jsou v japonštině psané v jedné řádce a bez interpunkce, takže se dá říci, že právě členící slova *kiredži* tvarují obraz, který tyto básně vykreslují – v překladech má ovšem každý verš zpravidla jeden řádek a místo dělicích slov se vedle citoslovcí někdy používají pomlčky, dvojtečky, středníky, vykřičníky či tři tečky.¹⁶⁸

V každé básni je zpravidla jen jedno členící slovo, ačkoliv existují výjimky, v každém případě však dělicí slova vytvářejí otevřený prostor, do něhož může čtenář vstoupit. Většina básní *haiku* vyjadřuje dva rozdílné obrazy, básně odkazující pouze k jednomu, případně ke třem obrazům nejsou tak časté. ‘Meziprostor’ *ma* vyjádřený členícími slovy nesmí být příliš uzavřený ani příliš násilný – jde pouze o jemný verbální signál, že jedna myšlenka končí a druhá přichází. Můžeme jej interpretovat jako čas pro snění, případně jako pauzu před vtípnou pointou, během níž se může čtenář nadechnout, aby se mohl pohodlně zasmát. Je to nedotčený prostor, který může být dotvořen různými způsoby na základě individuálního přístupu člověka, který jej vnímá: jedná se o způsob, kterým umělec vtahuje čtenáře do svého díla. Pro ilustraci uvedme některé Šikiho básně *haiku*:

*Suzušisa*¹⁶⁹ *ja aota no naka ni hitocu macu*

168 Tato interpunkční znaménka používá i překladatel R. H. Blyth ve svém čtyřdílném výboru poezie *haiku* z roku 1949, který ovlivnil i původní *haiku* Jacka Kerouaca, Allena Ginsberga a dalších beatníků – ty ovšem přitahoval zejména zenový podtext Blythových překladů.

169 Výraz *suzušisa*, ‘příjemný chládek’, zařazuje báseň do léta.

*Svěží pochládek –
vprostřed rýžových polí
jedna pinie.*

Tato báseň je pokládána za vizuální vyjádření chladu. Něco intenzivního je tu v každém případě vyjádřeno zejména právě jediným nápadným objektem, totiž jednou temně zelenou pinií, tyčící se ovšem (dramaticky) proti jasně zelenému rýžovému poli: tak tato jediná pinie vyjadřuje sama o sobě ani ne tak nějaký chlad (ten je konstatovaný předem), ale vždy ovšem do nějaké míry chladnou samotu: To, co je tu od sebe odděleno, jsou především dva různé aspekty prožitku, z nichž jeden je haptický a druhý vizuální, tj. představují ve svém současném působení kombinaci toho, co se nás přímo dotýká, a co z druhé strany přitom přijímáme z (vizuálního) odstupu.

Šiki složil velké množství *haiku*, v nichž vyjadřuje vizuálně pocit teploty.

Umabae no kasa wo hanarenu acusa kana

*Mouchy od koní
neopouštějí slamák.
Ach, to je vedro!*

Tato báseň vystihuje jednu z nejobvyklejších situací v létě – v určité době se vyskytuje jistý druh nepříjemného hmyzu, jehož přítomnosti se nelze vyhnout a jehož dotěrnost je protivná jak člověku, tak koním. Nejdřív se objevují koně a mouchy, které se pak spojí se slamákem, a pocíťované vedro, které jako by už předem sálalo z každého objektu zvlášť (z koní, z much, ze slamáku), je nakonec až s jistou úlevou vysloveno, aniž přestalo být něčím, co na pozadí předmětů, které k sobě sotva patří (tj. koně, mouchy a slamák) činí náš

prožitok přes úlevný smiřující povzdech stále do nějaké míry dramatickým.

Různorodý obraz však může podat i *haiku*, která členicí slova neobsahuje:

Kaki kueba kane ga naru nari Hórjúdži

*Pojídám kaki*¹⁷⁰

a slyším zvonit zvony

chrámu Hórjúdži.

V této básni se opět oddělují/spojují druhy dojmů, z nichž chuťový stojí proti akustickému: první jako by přitom poukazoval k materiální a druhý k duchovní stránce života, a vzhledem k tomu, že jako pomyslní ‘my’ pojídáme *kaki* teď, zatímco chrám Hórjúdži byl založený už v 7. století, lze hovořit i o určitém oddělování/spojování minulosti a současnosti. To potenciálně dramatické, totiž napětí mezi chuťovým a akustickým, materiálním a duchovním i současným a minulým, tj. momentálním požitkem a pomíjivostí času, i napětím mezi tím nejbližším (chuť *kaki*) a vzdálenými či aspoň vzdálenějšími zvony se ovšem díky konkrétnímu postavení obou částí poslední dvojice jaksi vyrovnává: díky tomu okamžitě teď bezprostředně pocíťovanému – byť na poněkud znepokojivém pozadí – se cosi potenciálně dramatického mění v lyrický obraz, který ovšem nepřestává být scénickým prostorem; tj. prostorem s jeho prázdnými místy a scénou s její potenciální dramatičností.

„Přestože je srozumitelné, haiku nic neznamena. [...] Máte právo, říká haiku, být bezvýznamný, stručný, obyčejný. [...]

[...] Haiku, jehož výroky jsou vždy prosté, běžné, jedním slovem *přijatelné*, [...], je vtahováno do jedné nebo do druhé z těchto říší smyslu. Jelikož je to ‘báseň’, řadíme je do části obecného kódu citů, které říkáme ‘poetická emoce’ [...]. Mluvíme o ‘koncentrované emoci’, o ‘upřímném záznamu mimořádného okamžiku’[...]“ (Barthes 2012: 110–111).

Básně *haiku* vyjadřují nejčastěji představy věcí, které můžeme

170 Též *churma*; sladký oranžový plod tomelu zde představuje sezonní slovo pro podzim.

vidět, chutnat, dotýkat se jich či je pociťovat, a vyhýbají se naopak abstraktním pojmům, jako je láska, smutek apod. Při čtení *haiku*, jak jim rozuměl Šiki, je proto třeba spolehnout se na vlastní tělesné pocity, které jsou jaksi primárnější než intelekt. Celkovým vyzněním básně je pak opravdu ‘pouhý’ obraz, který se ovšem při procítění každé své části – tedy je-li opravdu prožívaný ‘vnitřně hmatově’ – domáhá jakoby nějakého dalšího (myšlenkového) rozvinutí. Tak i při upřednostnění toho hmatatelného či vůbec toho, co se dotýká smyslů, poukazuje k nějakému potenciálnímu smyslu, který – i když zůstává jakoby jen tušený v pozadí – má schopnost učinit to pouze smyslové, pouze okamžité právě na základě své jen tušené a vzdálené dramatičnosti ještě intenzivnějším prožitkem životní přítomnosti.

Zde někde snad spočívá vysvětlení, proč v poezii *haiku* s jejím respektem k životu, jaký je, může i to ošklivé a nečisté vytvářet určitý druh či spíš neodmyslitelný rub krásy. Zároveň nepostrádá vtip a čišť z ní radost ze hry se slovy a slovními hříčkami vyjadřujícími humornou stránku života. Báseň *haiku* může být v podstatě na jakékoli téma, ale neměla by být ponižující ani sarkastická. Na rozdíl od poezie *tanka*, která vyjadřuje subjektivní pocity a emoce, by navíc měla být ‘objektivní’ – samozřejmě v jistých mezích daných skutečností, že jde o osobní zkušenost, neboť básníci této formy vycházejí především ze svého srdce, a teprve potom berou v úvahu nějaké principy – které ovšem ani srdce nemůže vzhledem ke stále se vnucujícímu spojení s hlavou zcela popřít a učinit vystávající scénu pouze a beze zbytku lyrickou.

„[...] Správnost haiku [...] má v sobě samozřejmě něco hudebního (hudbu smyslů, ne nezbytně zvuků): haiku má v sobě čistotu, zakulacenost a dokonce prázdnotu hudební noty. Možná proto se říká dvakrát, ozvěnou; říct tu jemnou promluvu jen jednou by znamenalo přikládat význam překvapení, pointě, náhlé dokonalosti. Říct ji víckrát by znamenalo postulovat, že smysl se teprve musí objevit, předstírat hloubu; ozvěna, někde mezi, ani jedinečná, ani hluboká, jenom podtrhává nicotnost významu“ (Barthes 2012: 118).

5. 4 Několik pokusů o haiku

Jaro

*Do svého bytu
kos nese si v zobáku
kus igelitu.*

*V jarním deštíku
stařenka v parku trhá
květy šeríků.*

*V jarním deštíku
překvapeně sleduji
tanec deštníků.*

*Vůně akátů.
Rozechvělý mládenec
večer čeká tu.*

*Řepkové pole
sahá donekonečna.
Slunce je dole!*

*Skrz kapky deště
odkvétající jasmín –
zavoní ještě?*

Léto

*V poledním žáru
kuchařka z papiňáku
vypouští páru.*

*Kolem rybníka
o svatojánské noci
někdo utíká*

*Svatojánská noc –
do prvního líbání
nezbývá už moc*

*V průtrži mračen
vchod do vašeho domu
je neoznačen.*

*Malá seschlá slíva.
Líný potok za alejí
klokotavě zpívá.*

*Podzim
Stařík usíná.
Vedle křížovky sklenka
levného vína.*

*Je vidět na dno
nehybného jezera.
Večer je chladno.*

*Akáty v mlze –
žlutozelené listí
svítí si drze.*

*Akáty holé
Při podzimních procházkách
klapají hole*

*Šustivé listí
v lese mezi souškami
žlutě se blyští.*

*V podzimním dešti
blikající lucerna
sklo si naleští.*

*V přízemí je mříž –
obrácené deštníky
chtějí letět výš.*

*Rackové v louži –
Lucemburské zahrady
do tmy se hrouží.*

*Zima
Pořád mrholí.
Zplihlý pes v louži smýká
dámou o holi.*

*Zmrzlý houslista –
před vánočním koncertem
noty si chystá.*

*Přes okraj strže
přeletěla sýkorka.
Čerstvý sníh vrže.*

*Poprašek sněhu –
komín na bílé střeše
vzbuzuje něhu*

6. Prostor a pohyb – síla tradic v japonském jevištním umění

„Tradice vznikají silou prvotního podnětu, který přenese činy
a myšlenky přes celá staletí.“¹⁷¹

Za nejstarší skutečně divadelní formu je dnes v Japonsku pokládáno umění *nó*.¹⁷² Jeho dodnes prestižní školu Kanze založil ve 14. století v Kjótu Kan'ami Saburó Kijocugu (1333–1384), otec Zeamiho – ten původně lidovou formu divadla *sarugaku nó*, jejíž součástí byl zejména tanec, zpěv a zábavné prvky (jeho posláním bylo rozesmívat), citlivě přizpůsobil vkusu tehdy vládnoucí vojenské aristokracie. Třetího šóguna z rodu Ašikaga, Jošimicua (1358–1408), toto umění – zejména mladistvá krása a herectví Zeamiho, který v Kan'amiho souboru působil – uchvátilo natolik, že je přijal jako svou oblíbenou formu zábavy, a to je začátek stovky let trvajícího mecenášství umění *nó* ze strany představitelů dalších šógunátních vlád (srov. Rimer in Rimer / Yamazaki 1984: xviii).

Hry *nó*, jejichž kořeny leží spíše v poezii než v epice, představují jevištní vyjádření filozofie krásy, lyrické vize, jež je sdělována pouhým náznakem. V tomto kontextu se samotný text hry jeví jen jako jedna z mnoha součástí umění *nó* – spíše než 'divadelní hře' v moderním slova smyslu se podobá opernímu libretu. Navzdory sporé povaze většiny textů však jde u těch nejlepších z nich vskutku o mistrovská díla, o čemž svědčí i skutečnost, že jakmile se texty her *nó* dostaly na Západ, okamžitě zaujaly mnohé významné umělce – mezi ně patřil i Paul Claudel, Ezra Pound, Bertolt Brecht, Benjamin Britten a další (Rimer 1991: 63).

Základem umění *nó* je postižení emoce či 'myšlenky v srdci'

171 Chaim Potok: *Jmenuji se Ašer Lev* (překlad Michal Strenk). Praha: Argo 1996, str. 254.

172 V Japonsku se používá termín *nógaku*, který vedle her *nó* zaměřených zejména na duchovní témata zahrnuje i komické 'frašky' *kjógen*, postavené především na dialogu. Texty her *nó*, které slouží jako scénář pro hry ale které jsou pro svou poetiku považovány také za literaturu, se nazývají *jókjoku* (Konparu 2005: xv). Podle nejnovějších výzkumů je v Japonsku doloženo kolem tří tisíc textů ke středověkým hrám, v repertoáru divadla *nó* se z nich objevuje asi 240 (Švarcová 2011: 135).

a její herecké předvedení. Obrovskou roli přitom hraje představivost diváků – samo sebou obeznámených s předváděným příběhem –, kteří jsou těmi nejjemnějšími náznaky podněcování ke spoludotváření představení: vzniká tak jakýsi ‘most’ (či opět ‘meziprostor’ *ma*) mezi emocí vyjádřenou na jevišti a ‘pocitem’ či ‘prožitkem’ diváka (srov. Kalvodová / Novák 1975: 12–13).

Od vzniku divadla *nó* uplynulo nyní 600 let a od vzniku divadla *kabuki* 400 let, obě tyto formy dnes proto zařazujeme do jedné skupiny tradičních jevištních umění, je však mezi nimi obrovský rozdíl (Mijake 2007: 141). Divadlo *kabuki* se rozvíjí podobně jako loutkové divadlo *džóruri* v 17. století a je zcela neodmyslitelně spjata s tehdejším výrazným rozvojem měst. Divadlo *džóruri* i divadlo *kabuki* spojuje jméno tehdejšího významného dramatika období Genroku, Čikamacua Monzaemona; zatímco však loutkové *džóruri* ještě navazuje na klasickou středověkou tradici, herecké *kabuki* je již svébytným výtvozem měšťanské kultury. Divadlo *kabuki* sice převzalo řadu her divadla *džóruri*, jeho inscenační a mimické prvky, a také technické prvky z umění *nó*, všem převzatým postupům však dodalo živý emocionální styl využívající veškeré prostředky vedoucí k pobavení či přímo ke vzrušení diváka – od sentimentu až po dryáčnictví. V loutkovém divadle *džóruri* je ještě nejvyšší hodnotou text, který je posvátný a neměnný, v divadle *kabuki* už stojí na prvním místě to, co se během konkrétního představení zrovna líbí hercům i divákům (Kalvodová / Novák 1975: 238).

O úplných počátcích divadla *kabuki* neexistují žádné spolehlivé informace. V souvislosti s jeho vznikem se nejčastěji uvádí rok 1603, kdy se objevují zmínky o ‘divadelním souboru’ kněžky Okuni, bývalé tanečnice ze svatyně Izumo (v dnešní prefektuře Šimane), a Okuni je tak pokládána za zakladatelku ‘ženského *kabuki*’ (*onna kabuki*). Její soubor podnítil vznik dalších divadelních skupin podobného zaměření, avšak pro rozmáhající se erotismus představení,

který postupně vedl až ke krvavým potyčkám mezi příznivci jednotlivých hereček, byl ženám vládním ediktem z roku 1629 vstup na jeviště zakázán (ženy se na divadelní scénu vrátily až po svržení tokugawské vlády a otevření Japonska koncem 19. století). Na divadelních prknech je pak vystřídali mladí chlapci, kteří ještě neabsolvovali obřad dospělosti, avšak jejich opět široce oblíbené ‘chlapecké *kabuki*’ (*wakašu kabuki*) vedlo k růstu homosexuality mezi samurajstvem a k dalšímu ediktu vojenské vlády – ‘chlapecké *kabuki*’ bylo zakázáno v roce 1651. Již v roce 1653 se ale životaschopné divadlo objevuje na scéně znovu, tentokrát už jako ‘*kabuki mužů*’ (*jaró kabuki*), z něhož se postupným zdokonalováním a vylepšováním stala do nejmenších podrobností propracovaná, vysoce stylizovaná divadelní forma, již můžeme obdivovat dodnes (srov. Gunji in Nakane / Oishi 1990: 190–201).

Kabuki vzniklo jako měšťanské divadlo pro pobavení a rozptýlení,¹⁷³ takže i ‘*kabuki mužů*’ stavělo zpočátku zejména na kombinaci tance a zpěvu. Na rozdíl od divadla *nó*, které používá masky, se zde ovšem objevil zvýšený zájem o ušlechtilé rysy lidské tváře a vyjádření emocí pomocí mimiky: *kabuki* pracuje s důmyslným líčením a v souvislosti se soustavným studiem herecké techniky dospělo i k přesné diferenciaci jednotlivých typů rolí. Přidaly se také honosné kostýmy a paruky, což odpovídalo vkusu tehdejších měšťanů, kteří měli chuť se bavit a s radostí se nechali vzrušovat i dojímat sugestivním zobrazením vášní a afektů.

Po restauraci Meidži (1868), kdy se Japonsko otevřelo světu, se zde začínají objevovat nové divadelní formy, ovlivněné západní kulturou. Na začátku 20. století tak vzniká ‘nová škola’ (*šinpá*), již na importovanou kulturu reaguje divadlo *kabuki* (postupně se začínají objevovat dramatizace soudobých problémů),¹⁷⁴ a jako protipól

173 Vojenské vrstvě bylo zakázáno představení divadla *kabuki* navštěvovat, tento zákaz byl však pouze formální (Gunji in Nakane / Oishi 1990: 197).

174 V roce 1889 vznikla v Tokiu podle západního vzoru budova divadla Kabukiza, ve které se již nesesedlo na zemi na rohožích *tatami*, nýbrž na sedadlech (Mende 2002: 186).

divadel *kabuki* i *šinpa* se formuje i ‘nové divadlo’ (*šingeki*), jehož vzorem se stává evropské divadlo,¹⁷⁵ včetně osoby režiséra, kterou tradiční japonské divadlo nezná (srov. Novák / Kalvodová in Kalvodová 1987: 374–379). V 60. letech 20. století se pak objevuje ještě tzv. ‘hnutí malých divadel’ (*šógekidžó*), které se na rozdíl od realisticky orientovaného ‘nového divadla’ zaměřuje na snovou a fantastickou tematiku.¹⁷⁶

Až do konce 19. století stál v japonském divadle na prvním místě vždy herec a právě k této myšlence se v 60. letech 20. století začali v revoltě vůči zavedeným normám obracet představitelé ‘hnutí malých divadel’. Tehdy se začíná znovu prosazovat myšlenka, že hercovo tělo je důležitější než režisér, a větší důraz je kladen i na hercův trénink. Spolu s tělem se dostává do popředí i jevištní prostor a jeho využití (tento princip uplatňují některá malá divadla dodnes): dá se hovořit o ‘vystoupení z obdélníku’ a o zapojení prostoru mimo jeviště.

První náznak hnutí malých divadel se objevuje v polovině 60. let 20. století, kdy se jedno představení odehrálo ve sklepě (jde prakticky doslova o japonský ‘underground’, japonsky *anguro*), další herecké skupiny pak začínají kočovat: místo divadelního prostoru používají stan, a tak jako dříve *kabuki*, vracejí se na veřejná prostranství – do parků, na břehy řek a podobně. Tomu všemu samozřejmě předchází reklamní kampaň – diváci jsou o chystaných představeních informováni pomocí ručně zhotovovaných plakátů, které rozvěšují sami herci. Občasné policejní zásahy při nepovolených produkcích jsou přitom pro divadelní tvůrce tou nejlepší reklamou.

K předním postavám moderní japonské divadelní scény patří bezesporu Kara Džúró (nar. 1940), jehož hry jsou oceňovány coby živoucí i lyrické zároveň. Ten v 60. letech 20. století vytvořil Situační

175 V dnešní době divadlo *šingeki* uvádí zejména hry současných japonských dramatiků, ve svém repertoáru má ale i překlady mnohých evropských i amerických her.

176 V současnosti bývají formy *šingeki* a *šógekidžó* přes rozdíly mezi nimi často společně označovány jako ‘moderní drama’ (*gendai geki*).

divadlo (*Džókjó gekidžó*) a začal po celém Japonsku pořádat představení v červeném stanu, který dal dodnes populárnímu souboru *Aka tento* (v překladu Červený stan) jméno. Kara Džúró byl na počátku své kariéry dokonce jednou zatčen, když uspořádal představení v jednom z tokijských parků bez povolení, v současné době je však váženým profesorem na Jokohamské národní univerzitě a ve své sbírce má několik významných literárních cen.

Vedle souboru *Aka tento* (Červený stan) existuje i soubor *Kuro tento* (Černý stan). Jde o divadlo původně nazývané *Džijú gekidžó* (Svobodné divadlo), název podle barvy stanu je však mnohem rozšířenější (toto divadlo má ale vedle stanu i svou budovu). Významný režisér souboru Jukio Ninagawa (nar. 1935) použil v roce 1968 pro své představení nepoužívaný, asanací ohrožený kinosál, dnes ovšem tento režisér, který vyšel z hnutí malých divadel a proslul neobyčejnou přísností vůči hercům, působí i ve Velké Británii a ve Spojených státech. Jeho představení jsou přitom zaměřena spíše komerčně – podobně jako divadlo *kabuki* klade velký důraz na efekt, aby se divák nenudil (srov. Hasebe 2005).

Mezi malá divadla, která vycházejí zejména z technik divadla *nó*, lze dnes zařadit soubor SPAC (Shizuoka Performing Art Center), který působí v prefektuře Šizuoka a je velmi populární zejména mezi mladými lidmi. Toto divadlo zdůrazňuje význam tréninku a pečlivě se věnuje pohybu herců. Soubor uplatňuje tzv. Suzukiho metodu (*Suzuki mesódo*) herecké práce – podle režiséra Tadašiho Suzukiho (nar. 1939) totiž veškerá herecká práce začíná a končí prací nohou. V produkci tohoto uskupení se můžeme setkat například s podobným hereckým postojem a pohybem jako v divadle *nó* a v expozici se také uplatňuje chór. Herci sice mluví moderní japonštinou, ale pracují na základě deklamačních technik divadla *nó* (Itó 2007: 149–152).

6. 1 Estetická východiska projevu v divadle *nó*

Divadlo *nó* bývá někdy zjednodušeně označováno jako umění zpěvu a tance, avšak pouhá kombinace těchto dvou prvků k vysvětlení této rafinované formy rozhodně nestačí. Představení *nó* ve skutečnosti zahrnuje nejen vokální projev podobný zpěvu (*utai*), instrumentální hudbu tvořenou flétnou a třemi bubínky (*hajaši*) a taneční prvky (*mai*), ale i herecké postoje a postupy (*kata*), umění a řemeslo v podobě masek, kostýmů a rekvizit, architekturu samotného jeviště divadla *nó*, čas coby způsob provedení a prostor sloužící k vytvoření jednoty mezi jevištěm a hledištěm (Konparu 2005: xvi). K porozumění *nó* přitom není třeba intelekt, je to umění založené na přímé zkušenosti předávané skrze pocity, které se musí 'vnímat srdcem'. Není ani nutné být vzdělaný v oblasti používaných hereckých technik – k tomu, aby divák mohl vnímat pohnutky herecké postavy, zjevované skrze předváděné dramatické události, postačí jen základní porozumění hře a dostatečná vnímavost. Umění *nó* je nejčistší esence 'japonské duše' (tamtéž: xiii–xiv) a představení *nó* představuje způsob tvorby, která přesahuje pouhou reprodukci, když usiluje o umělecké ztvárnění pomocí důmyslného využití skupinového vědomí herců (tamtéž: xix).

V první polovině 15. století napsal Zeami sérii traktátů věnovaných principům, estetice a filozofii, z nichž vychází umění divadla *nó*. Mezi nejvýznamnější patří *Fúšikaden (Učení o stylu a květu, 1402–1418)*,¹⁷⁷ *Šikadó (Cesta k pravému květu, 1420)*, *Kakjó (Zrcadlo květu, 1421)* a *Kjúi (Devět stupňů, 1424)*. Podobné dokumenty nejsou v japonské kultuře ničím ojedinělým, naopak měly vždy velkou důležitost. Prvními spisy tohoto druhu byly zřejmě texty buddhistických ezoterických sekt, později se tímto způsobem zasvěcovalo například i do tajemství skládání básní *waka* u císařského dvora. Vždy přitom šlo o traktáty určené omezenému okruhu

¹⁷⁷ Tento traktát bývá někdy označován zkráceně jako *Kadenšo (Kniha o předávání květu)*.

zasvěcených. Také Zeami psal své teorie původně pro úzký okruh herců, měly posloužit k předávání profesionálních zkušeností z generace na generaci.

„Sepsal jsem učení svého zemědělského otce k zachování tradice své rodiny a v hluboké úctě k umění *nó*. Tato učení uchovávám ve svém srdci jako posvátná. Nechci, aby se dostala na oči jiným lidem. Napsal jsem je jen pro své potomky, poněvadž patří pouze do kruhu naší rodiny“ (Zeami in Kalvodová / Novák 1975: 176).

Až do počátku 20. století zůstaly Zeamiho traktáty skutečně veřejnosti zcela neznámé. Jejich náhodný nález pak podnítil nový výzkum v oblasti umění *nó*, díky němuž se tyto texty z větší části zachovaly, ačkoliv nalezené originály shořely při velkém zemětřesení v oblasti Kantó v roce 1923 (Rumánek 2010: 145–146). Zeamiho traktáty jsou dodnes jedinečnými dokumenty o podstatě divadla *nó* a poskytují informace o základních prvcích divadelního procesu, jak jej chápal Zeami. I přes nejednoduchý vyjadřovací způsob, který Zeami v traktátech používá, mohou popsané teorie pomoci pochopit smysl divadla *nó* i jinak nahlédnout možnosti herectví.

Novodobé výzkumy odhalily, že Zeami byl úzce spjat se zenovou školou Sótó, zenová estetika a vzdělávací metody se proto staly stěžejní inspirací pro jeho koncepci hereckého výcviku (Wylie-Marques 2003: 132). V Zeamiho díle se hojně vyskytuje buddhistická terminologie a hluboké náboženské myšlenky – i proto je jazyk, jímž jsou traktáty psány, někdy jen obtížně srozumitelný (zenový buddhismus klade velký důraz na intuitivní chápání). Zeami navíc všude, kde mluví o nejvyšším stropu umění, mísí terminologii buddhistickou a taoistickou a také pojmy japonské estetiky dřívějších období (Heian a Kamakura), jako by k vystižení toho, oč jde, nestačily jen pojmy z jediné oblasti (Rodowicz 2000: 47). Poslání divadla *nó* nespočívá ani v hlásání morálky, ani v samotném vyprávění příběhu – jeho cílem je vyjádření krásy. V Zeamiho traktátech jde o to, jak vyvolat u diváků rozličných zálib zážitek krásy, která leží někde ‘nad’ či ‘za’ postavou, již herec vytváří. V této souvislosti se zde opakovaně

objevuje několik základních estetických kategorií divadla *nó*, které ovšem Zeami nedefinuje přímo. Patří k nim ‘květ’ *hana*, ‘nápodoba’ či přesněji ‘představování rolí’ *monomane*, tajné učení *mjó*, ale i ‘srdce’ či ‘mysl’ *kokoro* a estetický koncept *júgen*.¹⁷⁸

Zeami hledal odpověď na otázku, jak s nedokonalými herci pocházejícími z nižších vrstev společnosti vytvořit krásnou uměleckou formu, která přetrvá. Chápal, že důmyslná forma *sarugaku nó* si žádá herce schopné překročit osobní limity, neboť jen tak lze dosáhnout dokonalého umění. K tomu, aby takové herce vychoval, potřeboval ovšem systematický trénink založený na přísném a náročném fyzickém cvičení – proto si za základ hereckého výcviku zvolil praktiky *zenu*, které byly v té době oblíbené mezi všemi vrstvami obyvatelstva (Wylie-Marques 2003: 133).

K popsání krásy jevištního umění používá Zeami ve svých traktátech termín ‘květ’ (*hana*). ‘Květ’ je okouzlením a okouzlení vzniká z něčeho nového, jde tedy o něco, co diváci ještě neviděli. Zeami v této souvislosti hovoří o kvalitě, která vychází z umění vytvořit pomocí rozličných nástrojů používaných při jevištní prezentaci ze staré tváře tvář novou. Diváci by se nudili, pokud by jim byla opakovaně předkládána stejná věc, proto je třeba dovedně obměňovat – stejně jako skutečný květ bez ustání prochází změnami, také krása jevištního umění (tedy ‘květ’) spočívá v neustálých proměnách. Přestože *nó* může na současného diváka působit jako statické a zcela přesné opakování daných vzorů, Zeami ve svém díle oslavuje pružnost, přizpůsobivost a ochotu ke změnám i během jediného představení (dalo by se snad mluvit o důrazu na to, že i nastudované se při představení rodí vždy znovu). Pokaždé je třeba za každou cenu udržet dojem novosti – skutečný mistr *nó* je schopen intuitivně vycítit měnící se zájem publika a přizpůsobit mu svůj výkon (Yamazaki in Rimer / Yamazaki 1984: xxxiii–xxxiv).

¹⁷⁸ Více o estetickém konceptu *júgen*, který Zeami patrně převzal od básníka a teoretika formy *renga* Nidžóa Jošimota, viz 1. kapitulu.

V Zeamiho teorii je 'květ' klíčovým pojmem-obrazem pro pochopení vztahu mezi hercem a jeho publikem. 'Květ' je podle Zeamiho dojem, který zanechá vynikající představení. Je-li publikum vtaženo do hercova vystoupení, znamená to, že 'květ' je přítomen (Ortolani 1990: 121–122). 'Květ' je tedy pro herce vším. Je to symbol, který označuje skutečnou krásu, již herec během své kariéry vytváří různými způsoby. Při obecně ohromném zájmu japonské poezie a ornamentiky o květy – ať už jsou to květy slivoní a sakur, anebo polní květy – nepředstavuje 'květ' jako výraz pro atraktivitu herce žádné překvapení. Herec se nakonec hodnotí pod úhlem toho, zda a na jak dlouho je s to upoutat pozornost publika, a to jak pokud jde o jedno představení, tak i pokud jde o celou jeho kariéru – 'květ' je totiž také kritériem hodnocení uměleckého vývoje.¹⁷⁹

Zeami rozlišuje mezi 'pomíjivým květem' (*džibun no hana*, dosl. 'vlastní květ') a 'pravým květem' (*makoto no hana*). 'Pomíjivý květ' označuje především přirozený půvab mladého chlapce a následně půvab mladého herce, který si dobře osvojil techniku, takže umí pěkně zpívat a tančit. 'Pravý květ' je naproti tomu identický s mistrovstvím, je synonymem síly výrazu vlastní tomu, 'kdo ví'. Dosažení 'květu' je zároveň cílem cvičení *nó*. 'Květ' přitom není jen závazkem či prostředkem výcviku, ale skutečným vyjádřením pokory. Získávání 'pravého květu' představuje proces, který trvá celý život – 'pravý květ' je třeba předat nástupci jako hlavní dědictví. Technika hry se předává při cvičení, ale 'květ' přímo ze srdce do srdce. 'Pomíjivý květ' hyne, když se ztrácejí podmínky, za nichž rozkvétá, tj. když mívá mládí a půvab, ale 'pravý květ' zůstává navždy, neboť tkví uvnitř, v srdci. Aby však 'květ' rozkvetl, je k tomu nezbytná technika, dovednost. Proto je podle Zeamiho technika 'semenem', zatímco

¹⁷⁹ Zatímco Zeami hovoří o 'květu', Ki no Curajuki používá výrazy 'kořen' a 'list' (viz 2. kapitolu). Pokud 'list' a 'semeno' představují vztah mezi 'srdcem' (*kokoro*; v souvislosti s estetickými koncepty viz kapitolu 1. 1) a 'slovem' (*kotoba*), 'květ' či 'plod' představuje styl a obsah. Podobné příklady lze ve velké míře najít i v buddhismu. Zeamimu zde však jde samozřejmě o 'vyjevení' květu (Pinnington 2006: 37).

‘květ’ je ‘srdcem’ či ‘duší’ (Rodowicz 2000: 47–48).

V *sarugaku*, které předvádějí mladí chlapci, není třeba se starat o podrobnější propracování rolí. Takové propracované napodobování může působit nepatřičně a má za následek, že se vlastní schopnosti mladého herce nerozvinou. Později, když si herec osvojí určité dovednosti, může se učit čemukoliv. Avšak chlapec je sám o sobě půvabný a jeho hlas je krásný, takže je-li navíc šikovný, jak by mohl hrát špatně?

Jeho Květ však ještě není Pravý květ. Je to jen Pomíjivý květ. Z toho důvodu je chlapec v tomto věku s to cvičení (*keiko*) snadno zvládnout, to však ještě není zárukou vysokého mistrovství na celý život.

[...]

Kdo se blíží padesátce a dále si udržuje Květ, jistě si získal slávu už před čtyřicítkou. I když si herec získá uznání veřejnosti, opravdový mistr musí dobře znát své tělesné možnosti a o to více dbát o výchovu svého nástupce. Měl by se vzdát viditelně namáhavých rolí, v nichž by se projevil jeho slabiny. Ten, kdo ví, jak se dívat sám na sebe, skutečně pochopil povahu umění nó“ (Zeami 2003a: 55, 57).

Zeami hovoří o tom, že herec může mistrovského výkonu dosáhnout jen na základě úsilí, a tedy pomocí techniky. Důležité je, že toto úsilí se musí týkat těla a záměru – herec musí pilně opakovat techniky těla a usilovně přemýšlet nad tím, co řekl mistr. A jakkoli mistrovské představení rolí neprobíhá na úrovni vědomí a intelektu, dosažení této úrovně je podmíněno krajní námahou fyzickou i myšlenkovou. V *nó* byla po celé věky známa forma neslýchaně surového tréninku mladého herce, který probíhal v zimě – studium tance a zpěvu se v nejchladnějším období v roce (tedy na přelomu ledna a února) konalo kromě obvyklých denních hodin také od čtyř do šesti hodin ráno a od deseti večer do půlnoci – samozřejmě v nevytápěných budovách. Nešlo přitom ani tak o pěstování kázně a dosažení jakýchsi neobyčejných technických dovedností, jako spíše o zlomení poroby kritického myšlení a sebezpozorování – což představuje pramen veškeré nepřírozenosti (Rodowicz 2000: 49–50).

Tradiční trénink zenových učitelů byl ovšem také zaměřený na to, aby se adepti naučili, ‘jak vědět’. Trénink mohl být tělesný či duchovní, musel se však promítnout do vědomí žáka. V Japonsku bylo formou askeze chladem například sezení pod ledovým vodopádem¹⁸⁰ – jeho smyslem bylo jen to, aby si adept, jenž trénink podstupoval, cvičil své vlastní vědomé ‘já’, dokud nepřestal nepohodlí, jemuž byl

180 Takováto cvičení praktikovali například horší asketové *jamabuši*, viz kapitolu 2. 2.

vystaven, vnímat. Cílem bylo vycvičit adepta tak, aby mohl meditovat bez přerušení. Když necítil šok ze studené vody, byl ‘dokonalý’ – to byla kýžená odměna. Stav ‘vědění’ se také navozoval skrze řešení paradoxních hádanek (*kóanů*),¹⁸¹ které tvořily velmi důležitou součást výcviku v ‘dokonalosti’. Mistrři ovšem neučili své žáky v západním slova smyslu – cokoli se adept naučil z jiného zdroje než ze sebe samého, nemělo totiž žádný význam. Pomoc učitele tak byla nejvíce oceňována, když byl hrubý: mohl například adeptovi nastavit nohu, aby zakopl, udeřit ho mosaznou holí přes kotníky či rozbít čajovou misku, již si adept nesl k ústům – způsobený šok mohl v novicově mysli vyvolat skrze tento ‘prožitek’ náhlé vnitřní proniknutí do podstaty věcí¹⁸² (Benedictová 2013: 226–228).

Podstata překonání techniky, které je příznačné pro mistra, spočívá ve vytváření nespočetných významů, jež nejsou dílem jeho vědomí. Mistr nepotřebuje a nechce tvořit významy, mistr se pohybuje v prostoru možnosti – i v tomto smyslu je neustále ‘na druhé straně’. Mistrovství podle Zeamiho není pouze plodem technické dokonalosti – Zeami považuje za největšího mistra toho, kdo koná v rozpoložení mimo veškeré emocionální prožívání a vědomé pojmenovávání, kdo se noří do stavu, kdy cítění nevnímá samotný záměr a nečiní rozdíl mezi zajímavým a nezajímavým (srov. Yamazaki in Rimer / Yamazaki 1984: xxxiii–xxxv).

Když se herec pokouší ztvárnit nějakou roli, používá k tomu své tělo. V okamžiku, kdy splyne s postavou, naplní svou mysl i srdce emocemi dané postavy a zkouší umožnit těmto emocím, aby jeho tělem samy pohybovaly. Pak může zapomenout na všechna osvojená specifická gesta, která používá, a snaží se jen udržet tok vědomí (tamtéž: xxxix–xI); přičemž, dodejme, právě tato osvojená specifická

181 K tradičním *kóanům* patří například otázka: „Jak zní tlesknutí jednou rukou?“ Legenda vypráví, že mladý stoupenec *zenu*, který se na ni pokoušel odpovědět, vyjmenoval zvuky jako zurčení vody, šum větru, houkání sovy a dokonce i zpěv gejši, když náhle dostal vnuknutí: „To je přece zvuk ticha!“ (Cvetov 1990: 8–9)

182 Není bez zajímavosti, že jisté náznaky takového přístupu nacházíme i v tom, jak vede herce režisér Tadaši Suzuki, viz dále.

gesta zabraňují tomu, aby šlo o pouhý projev emocí. Vyšší úroveň techniky ve scénické činnosti mistra se tedy vůbec neprojeví rezignací na používání gest tradičně předepsaných pro danou roli (čili obejitím partitury pohybu a zpěvu), ale v jejich takřka mimovolném používání. Herec koná gesto tak, jako by bylo objevem pro něho samého, sám sebe vlastně ‘zaskakuje’ – ještě před chvílí neměl v úmyslu se tak zachovat, a teď se tak chová. U těch, kteří dosáhli nejvyšší možnosti, takže dokážou mít odstup od techniky, lze hovořit o ‘tajném učení’ *mjó*, tedy o principu blízkém konceptu *júgen*, který se někdy vysvětluje jako ‘velebnost’, ‘vznešenost’, ‘klidná a statická prostá krása’ (srov. Ortolani 1990: 114–115).¹⁸³

Hrát roli neznamena přijmout na oko podobu nějakého těla, neznamena to klamat ani podvádět. Znamená to vytvořit díky technice takovou možnost, aby na scéně žilo to, co je ‘nezformované’, ‘živé’ (*nama*). Herec musí v sobě vyvolat návyk pohybovat se s radostí ve stavu ponoření do toho, co představuje tělesná námaha výkonu *nó* (Rodowicz 2000: 49). V této souvislosti hovoří Zeami o ‘nápodobě’ či ‘představování rolí’ *monomane*, tedy o ztvárňování věcí takových, jaké jsou, bez toho, že by je herec přikrášloval pomocí zvláštní elegance, působivosti či jiných nepřirozených prvků.¹⁸⁴ Rozlišuje přitom tři základní typy postav, které reprezentují základní lidské postoje: starce, ženu a válečníka. Stařec je ztvárněním odchodu ze života a s ním spojené klidné kontemplace, válečník ztělesňuje vitalitu a bojovnost, zatímco žena představující harmonický postoj vůči světu stojí někde mezi nimi (Yamazaki in Rimer / Yamazaki 1984: xIii–xIiii).

Má-li herec představovat postavu, do níž se jen stěží může vžít, a přitom nemá možnost pozorovat její chování – například dvorní dámu –, musí se radit s odborníky a po každém představení naslouchat

183 Viz též citace z traktátu *Kjúi (Devět stupňů)* ve 2. kapitole, celý traktát viz Přílohu 3.

184 Překlad kapitoly „Představování hereckých rolí“ (*Monomane*) ze Zeamiho traktátu *Fúšikaden* viz Přílohu 2.

kritice. V *monomane* by však měl být obsažen zároveň náznak ‘jinakosti’ – pokud by se při ztvárnění role kladl příliš velký důraz na přesnou ‘nápodobu’, sklouzlo by umění *nó* do reality a přestalo by působit věrohodně.¹⁸⁵ Například při ztvárnění postavy starého muže se opravdový mistr zaměří jen na to, aby svým tancem vyjádřil starcovu kultivovanost a úctyhodnost. Pro stáří je charakteristická těžkopádnost a horší sluch, lze je proto nejlépe vyjádřit pohybem, který se za hudbou nepatrně opožďuje. V *Zrcadle květu (Kakjó)* Zeami píše:

„V roli starce, poněvadž jde o člověka se všemi příznaky stáří, je nutno ohnout se v kyčlích, chodit tápavě a trhanými nejistými pohyby a nechávat klesnout ruce. Je nutno se nejdříve představovanou postavou stát a tanečním, gestickým a pěveckým jednáním z ní vycházet“ (Zeami in Kalvodová / Novák 1975: 180).

Jednotlivé tance, melodeklamace, pohyby po jevišti, to všechno jsou výstupy vykonávané tělem. V okamžicích, kdy žádné akce neprobíhají, jde o to, co nastává mezi nimi, o chvíle osvobozené od techniky, o to, co souvisí s neprojeveným záměrem herce (opět můžeme ovšem hovořit o ‘meziprostoru’ *ma*). Obliba těchto okamžiků tkví v jisté duchovní síle, s jejíž pomocí při nich herec udržuje pozornost publika. K označení definitivního vzniku umění *nó* a k vysvětlení tajemství mimořádného okouzlení publika těmi okamžiky představení, v nichž neprobíhá žádná akce, používá Zeami pojem *kokoro*, který v jeho pojetí zahrnuje ‘vzrušení’, ‘dojetí’, ‘duši’, ‘mysl’, ‘vědomí’, ‘záměr’ i ‘vůli’. *Kokoro* je snad ze všech Zeamiho konceptů nejbližší metafyzice, je však nepostradatelný pro pochopení ‘nejvyššího umění’ uměleckého vyjádření v Zeamiho chápání. Díky tomuto konceptu se totiž při představení projevuje *júgen*; právě *kokoro* je tedy vysvětlením toho, že jsou diváci tolik fascinováni okamžiky ‘žádné akce’, *senu tokoro* (srov. Ortolani 1990: 123).¹⁸⁶

Různé aspekty pojmu *kokoro* se tak projevují na různých úrovních: emocionální, racionální i intuitivní, avšak umění, jehož

185 Srov. s otázkou, kterou klade Vostrý (2010b: 34): „Je pro diváka důležitější herec jako někdo, kdo ‘napodobuje’, reprezentuje či ‘značí’ nějakou dramatickou osobu, nebo herec, který na scéně právě teď něco sám reálně činí [...]?“

186 O konceptu *júgen* podrobně pojednává kapitola 1. 3; okamžiky ‘žádné akce’ ve spojení s ‘meziprostorem’ *ma* vysvětluje kapitola 3. 3.

základem je *kokoro*, obsahuje všechny tyto roviny (srov. Rodowicz 2000: 48). Umění nejvyššího vzletu nelze totiž vměstnat do žádné kategorie, takové umění je nepostižitelné. Zeami píše, že mistr tvoří cosi, co nemá zachytitelnou podobu (*katači naki*), co nelze vyjádřit slovy. Definitivním cílem umění je ‘probuzení’ samého tvůrce a současně předvedení tohoto ‘probuzení’ divákovi – tak je možné shrnout Zeamiho ideál. Nejvyšší umělecký výsledek má hodnotu aktu poznání a akt poznání má estetický charakter: je krásný (tamtéž: 47).

Vyvýšené pódium ve tvaru čtverce o straně cca 5,5 metru, zhotovené z cypřišového dřeva a otevřené do tří stran, střecha podepřená čtyřmi rohovými sloupy a most *hašigakari* vedoucí na jeviště z levé strany (obr. 12), žádná opona a žádné kulisy, jen malba pinie na zadní dřevěné stěně, jež tvoří akustickou bariéru, a několik živých pinií podél přístupového mostu (obr. 16) – to je jeviště divadla *nó*. Připomeňme ještě, že pinie je v Japonsku nejen symbolem mládí a dlouhého života, ale symbolizuje i sídlo božstev *kami*.¹⁸⁷ O její jedinečnosti vzbuzující zjitřené vnímání však můžeme najít zmínky i v cestopisech z počátku 20. století:

„A výklenkem bylo viděti jako křivolakým oknem do mlžných vírů a k pokrouceným kmenům starých borovic, z nichž ty vzdálenější zaplývaly do oblaků jako zapomenuté myšlenky, jako nevyřknutá slova, jako potlačené touhy. Tělesnost ustupující zadumané duchovnosti. Ale ta tělesnost marně se snažila nebýti půvabnou, a ta duchovnost nedovedla vypadati duchaplně. Předchut’ Nirvány“ (Havlasa 1926: 90).

Jeviště divadla *nó* je lze tedy považovat za ‘prázdný prostor’ (rozuměj ‘meziprostor’ *ma*), který se teprve v souvislosti s konkrétní hrou promění v mořské pobřeží či horskou chýši (srov. Kawatake 1990: 41–42). Na prázdné scéně však o to více vyniknou postavy herců v překrásných kostýmech z drahocenných tkanin, které vytvářejí dokonalou harmonii korespondující obvykle s daným ročním obdobím i s rozpoložením představované postavy.

Dekorace (v japonštině *cukurimono*, doslova ‘zhotovené věci’) se používají jen příležitostně (v každé hře navíc maximálně jedna)

¹⁸⁷ O jevišti divadla *nó* v souvislosti s japonskou koncepcí vesmíru viz 2. kapitolu.

a jsou spíše náznakové, zkratkovité (obr. 38) – například pinie ve hře *Nebeské roucho (Hagoromo)* či loď ve hře *Benkei na lodi (Funa Benkei)* –, původně však nebylo na jevišti vůbec nic. Scéna se díky tomu může v průběhu hry snadno měnit – proměňují ji ovšem sami diváci, kteří vedeni textem a pohyby herců nechají pracovat svou představivost, a tak se přirozeně ocitnou v dané situaci a její atmosféře (Kawatake 1990: 42–43). Tvůrci předloh pro jevištní ztvárnění (*jókjoku*)¹⁸⁸ byli zároveň herci, případně i principály divadelních uskupení, psali tedy texty her pro sebe a pro členy svého souboru ‘na tělo’ s jasnou představou jevištní realizace. Součástí textů jsou proto i pokyny pro hlasové provedení, postoje a pohyby, včetně krokových variací (Švarcová 2008: 72). Následující ukázka je ze Zeamiho hry *Nebeské roucho (Hagoromo)*, v níž citové rozpoložení hlavní postavy (Nebešťanky) navíc rozvíjí sbor. Sborové party jsou odvozené z buddhistických chrámových zpěvů, jsou unisonní, mají relativně rychlejší tempo a zdůrazňují spíše rytmus než zpěvy osob dramatu (Kalvodová / Novák 1975: 26).

Sbor a nebešťanka *Na samém úsvitu dějin sestoupila na tento svět*

*božstva Izanagi a Izanami,
davše jméno Všehomíru pravila, že nemá hranic
obloha – pak nazvala ji bezkonečnými Nebesy.*

Nebešťanka *Měsíční palác na Nebesích*

stvořen sekyrou z drahokamů, aby stál navěky věků.

Sbor a nebešťanka *Celý měsíc noc co noc v něm nebeské panny*

v černých a bílých hávech po patnácti slouží.

Nebešťanka *I já jsem jedna z nich!*

Sbor *Od Měsíčního stromu své tělo oddělivši,*

v místě zvaném Suruga v provincii Azuma

¹⁸⁸ Název *jókjoku* znamená doslova ‘zpevné modulace’ (Švarcová 2005b: 7). Náměty textů pro divadlo *nó* vycházejí ze starých mýtů, legend, básní, písní, kronik, hrdinských eposů apod. a obsahují značné množství literárních narážek, citací i parafrází (Švarcová 2012: 63).

*na prchavý okamžik sestoupila jsem na tento svět,
abych zde zatančila tanec,
jenž má se státí známým na věky věků*

Nebešťanka rozevřeným vějířem naznačí gesto radosti *júken*.¹⁸⁹

Sbor *Kolkolem se šíří opar jarní mlhy,
na vzdálené Luně kvete Měsíční strom
a v mých černých vlasech vybarvující se
věneček z květů!
Což to není vsutku znamení jara?*

Nebešťanka dupne nohou.

Sbor *Jak je to zvláštní! I zde na Zemi,
jež není světem Nebes,
je tak nádherně!
Větríku pofukující oblohou,
zafoukej a zavři cestu skrz mračna k samým Nebesům,
neboť já, nebeská panna, ještě zůstanu.
Popatřím na Mio v barvách jara,
Lunu v zálivu Kijomi,
na bílé sněhy hory Fudži,*

Nebešťanka se obrátí doleva.

*na jarní úsvit,
přelévající se vlny,*

Nebešťanka jde do středu jeviště.

vítr v piniích.

To přívětivé pobřeží!

Nebešťanka dupne nohou.

Ať Nebesa a Země jsou třeba plotem z drahokamů oddděleny,

Nebešťanka se obrátí doprava.

*císař vzešel z nebeských božstev, jež jsou uctívána v prostorách
svatyně Ise. I měsíční paprsky jsou jasné v té Zemi vycházejícího*

¹⁸⁹ Jde o konvencionalizované gesto vyjadřující vzrušení. Herec při něm drží rozevřený vějíř v pravé ruce a pohybuje jím před hrudí s tělem (Kalvodová / Novák 1975: 16).

slunce!

Nebešťanka rozevře vějíř.

Nechť pán živ je dlouho!

Vždyť nebeské roucho

občasným nošením

Nebešťanka pozvedne vějíř.

Pohlazeno neutrpí,

jako by bylo

tou mohutnou skalou,

zní krásná píseň Azuma.

Spolu s tím hlasem prostor nad mraky

zaplněn zvukem mnoha nástrojů –

varhánky, flétny, lyry a harfy.

Nebešťanka se obrátí doprava.

Sbor *Nach zapadajícího slunce padá na horu Someiro.*

Nebešťanka popojde dopředu a vějířem naznačí gesto mraků.

Zeleň pinií pluje na vlnách,

na pláň Ukišima snášejí se květy nesené bouří.

Nebešťanka pohlédne nahoru.

Krouží jak zvířený sníh, jako vzdušné rukávy bílých oblaků.

Nebešťanka sepne ruce.

Nebešťanka *Vzývám vládce Luny, všechny bódhisattvy!*

Sbor *pravila Nebešťanka,*

a pak začala tančit v tónech písně Azuma.

(Zeami in *Kalhoty pro dva* 1997: 71–73)¹⁹⁰

Hudba v umění *nó* se zpravidla předvádí v souladu s tradičním rytmickým modelem, převzatým z dvorské hudby *gagaku* období Heian: (1) *džo* – expozice či předehra ve volném tempu; (2) *ha* – střední část v proměnlivém tempu, která se v souladu s vývojem děje

190 Překlad Petr Holý a Denisa Vostrá

dělí na další tři jednotky; (3) *kjú* – doslova ‘rychlá’ část, zde ale spíše působivé vyvrcholení, které se zrychluje před závěrečným zpomalením (Tokita 2007: 26–27). Tento model však nebyl vždy přísně dodržován, sloužil spíše jako vodítko pro logické a harmonické rozvinutí hry a pro rozložení rytmické intenzity (srov. Kalvodová / Novák 1975: 27–28). V rámci jednotlivých částí (*džo*, *ha* a *kjú*) postupně dochází ke zrychlení, ke konci každé jednotky pak opět nastává zklidnění. Změna rytmu v průběhu celého cyklu přitom nespočívá pouze ve zvýšení rychlosti, ale v celém jeho vyznění: zkrácením pomlky *ma* vzniká pocit vzrušení, jejich prodloužením se vnímání naopak vrací do klidové polohy (Konparu 2005: 191).

Zatímco v západní hudbě je rytmus zpravidla daný a změna tempa se využívá jen příležitostně (ke zdůraznění apod.), v hudbě *nó* se mění tempo v každé jednotce, v každém celku, v každém jednání, v každé hře i v každém cyklu her – rytmickým základem je uvedený princip *džo-ha-kjú*, k němuž se ale zejména v psychologických či emocionálních líčeních přidávají další prvky upoutávající pozornost – zdůraznění deklamace, obměna rytmu či změna pomlky *ma*.¹⁹¹ Nezbytnou podmínkou takového nakládání s rytmem je ovšem správné načasování, které vyžaduje citlivé nakládání s pomlkami *ma*, v umění *nó* označované jako *nori*. Tento jmenný výraz (dosl. ‘jetí’) je odvozený od slovesa *noru* s významem ‘jet’ (např. dopravním prostředkem)¹⁹² a v širším smyslu popisuje způsob, jak hudba ‘jede’ v rytmu. *Nori* je přitom něco jiného než samotné tempo. Hra o starém válečníkovi i hra o staré ženě budou nejspíš obě probíhat v pomalém tempu, jejich *nori* se ale bude lišit: hra o válečníkovi se ponese klidně v duchu smyslu pro akci, hra o ženě naopak v duchu smyslu pro ticho

191 Již v kapitole 3. 3 byla zmíněna možnost chápání ‘meziprostoru’ *ma* jako ‘umění zadržení dechu’. To samozřejmě úzce souvisí i s rytmem herecké akce: *džo* lze chápat jako ono zadržení dechu, *ha* představuje vydechnutí a *kjó* pak samotný hlasový projev (Fitzmaurice 2000).

192 Japonská slovesa mají obecně mnohem větší šíři významů, *noru* může proto znamenat také ‘nastoupit’ (do dopravního prostředku) ‘nasednout’ (na kolo, na koně), ‘houpat se’ (na houpačce) apod.

(tamtéž: 191–192).¹⁹³

Pro vyjádření emocí jsou v divadle *nó* důležité i masky (obr. 39), které používají herci hlavních postav s výjimkou rolí prostých lidí,¹⁹⁴ a ovšem kostýmy (obr. 40) – boty herci divadla *nó* nikdy nepoužívali, po jevišti se pohybují v ponožkách *tabi*. Masky se vyrábějí z cypřišového dřeva a jejich povrch se natírá speciálním druhem kliču, na nějž se nanáší vrstva drcených mušlí. Potom se masky barví – jejich povrch je lesklý, takže mohou odrážet dopadající světlo podle toho, jak herec pootočí hlavou, a tím vyjadřovat celou řadu pocitů. Maska je vždy menší než obličej, vytváří se tak, aby byly vidět tváře, někdy může být vidět i brada – opět přitom jde o ‘nevyřčené’, zcela zakrytá tvář by byla v rozporu s estetikou umění *nó*. V masce jsou jenom dva malé otvory na oči (jsou čtvercové, neboť kulaté otvory by neodpovídaly japonskému cítění – působily by dojmem vypoulených očí), takže herec vidí zpravidla jen v rozmezí jednoho metru, pokud ale jeho obličej masce alespoň trochu neodpovídá, nemusí vidět vůbec (Mijake 2007: 147–148).

Funkcí kostýmu je vyvolat estetický dojem odpovídající prchavé atmosféře jednotlivých her. Kostým je v zásadě výtvarným umocněním postavy, zároveň však podobně jako maska odkazuje k typu postavy, jejímu společenskému zařazení a převládajícímu emocionálnímu rysu. Bohatost kostýmu (herci zpravidla oblékají několik vrstev kimon) i tuhé tkaniny rozšiřují postavu na dvoj- až trojnásobek, při svém projevu tedy herec zaujímá značný prostor. Kostým je však natolik spjatý s postavou, že se zdá, jako by byl ovlivněný jejími výrazovými prostředky a zároveň sám ovlivňoval její konání. A kostýmy mohou být použity i jako jevištní metafora – například ve hře *Aoi no ue (Paní Cesmína)* zastupuje nemocnou paní Cesmínu celou dobu pouze kimono položené na jevišti – herec, jenž

193 Podle Zeamiho má všechno na světě svůj rytmus ve formě *džo-ha-kjú*, lze jej pozorovat dokonce i v takových věcech, jako je zpěv ptáků či bzukot hmyzu (Ueda 1967: 70).

194 Existuje pět skupin masek, které představují ženy, starce, božstva, demony a duchy zemřelých bojovníků.

nemá žádný slovní part, by byl zbytečný. Jindy může být s použitím podobných prostředků proveden například čin vraždy, který je na jevišti *nó* nepřipustný – vrazi bodají třeba do klobouku, který oběť nosila (Kalvodová / Novák 1975: 100–103).

Lidé mají tři prostředky, jimiž mohou vyjádřit své myšlenky a pocity: hlas, tvář a gesta. Tvář, jež je v běžné komunikaci schopná vyjádřit mnohé, však v divadle *nó* vzhledem k masce jako možnost odpadá (i role bez masky jsou charakterizovány nulovou mimikou) a použití hlasu se také jeví jako problematické – i moderní japonština, o té klasické, již využívá divadlo *nó*, ani nemluvě, je totiž jazyk velmi neurčitý. Japonská bohatě rozvinutá komunikace prostřednictvím náznaku se formovala na základě estetiky japonské tradiční poezie, v níž to nejdůležitější zůstává nevyřčené. To sice umožňuje naznačit jemné změny pocitů či nálad, ale zároveň znemožňuje přímo vyjádřit vůli či úmysly. Vokální projev divadla *nó* je navíc spíše zpěv než jasná řeč, někdy zaznívá temně zpoza masky, jindy soupeří s hudebním doprovodem, a většina textů her *nó* je psána ve verších, takže slova i věty jsou zkrácené tak, aby vyhovovaly rytmu střídajícímu pěti- a sedmislabičné celky. Jejich styl je navíc nepřímý – je plný básnických ozdob, narážek a náboženských či filozofických odkazů. Jazyk her *nó* není jazykem přímé komunikace, nýbrž jazykem lyrické evokace myšlenek a pocitů založených na hluboké lidské zkušenosti (Konparu 2005: 214–215).

Z výše uvedeného plyne, jak důležitý je jako vyjadřovací prostředek pohyb. Divadlo *nó* bývá někdy přirovnáváno k evropské opeře či baletu, přesnější by ale bylo označit je jako zpěvně-taneční divadlo, v němž se jako nejdůležitější či vedoucí prvek jeví gestus. V běžném životě používáme přímá a konkrétní gesta, jako je ukazování či přikývnutí, ale i abstraktní gesta, například znakový jazyk neslyšících. Konkrétní i abstraktní gesta používá i umění *nó*, zredukovalo je však na jednotlivé vzorce *kata*, které paradoxně

vyvolávají v divákovi mnohem intenzivnější ‘pocit’ (či ‘prožitek’) stavu mysli hrdiny, než by umožnila běžná každodenní gesta. Připomeňme zde ovšem, že vzorce *kata* samy o sobě nemusejí mít nějaký specifický symbolický význam, ten může být patrný až v kontextu dané hry.¹⁹⁵ Pro celkový výraz jsou důležité všechny součásti divadla *nó*, pohybové vzorce jsou však zcela zásadní (srov. tamtéž: 215–216).

Základem všech pohybových vzorců (*kata*) je ovšem nejen jevištní postoj (*kamae*), ale i jevištní pohyb (*hakobi*) – ty se ostatně objevují nejen v hrách divadla *nó*, ale i ve fraškách *kjógen*, jimiž jsou hry *nó* prokládány.¹⁹⁶ *Kamae* je základní postoj, který herec zaujímá před každou akcí, ať už představuje jakoukoli postavu. Při tomto postoji jsou hercova záda zcela vzpřímená, od boků mírně nakloněná dopředu. Paže směřují dolů a nohy stojí pevně na zemi, chodidla mírně od sebe. Ženské postavy mají chodila blíže u sebe a paže široce rozevřené. Těžiště je mírně snižené, takže můžeme hovořit o tzv. ‘neviditelném pohybu’, totiž o vnitřním napětí postavy. Pohyb *hakobi* pak představuje chůzi, při níž je třeba vyvarovat se vertikálních pohybů – hladká chůze připomínající plachtění je známkou hercova mistrovství. Paty zůstávají v neustálém kontaktu s podlahou a nohy kloužou po jevišti v ‘šoupavé chůzi’ (*suriaši*), zatímco boky se udržují stále v téže rovině (Griffiths 2005: 38)¹⁹⁷ – pokud má herec nasazenou masku, jejímiž otvory pro oči nic nevidí, je šoupavá chůze po spárech mezi prkny jeviště jednou z mála možností orientace v prostoru. Mužské postavy se přitom pohybují energičtěji a dělají delší kroky než ženské postavy (horší asketové *jamabuši* navíc například vysoko zdvihají kolena) a výraznější jsou také jejich pohyby rukou (srov. Takemoto 2007: 137–138).

V Zeamiho traktátech se o jevištním postoji *kamae* a jevištním

195 Viz též kapitolu 3. 3.

196 Je velmi zajímavé, že si tyto humorné frašky založené na dialogu zachovaly podobnou stylizaci, jaká se objevuje v majestátním umění *nó*.

197 Podobný druh chůze využívá ovšem i divadlo *kabuki*.

pohybu *hakobi*, které jsou dnes nedílnou součástí představení *nó*, ještě nepíše. Tyto pojmy se objevují pravděpodobně dokonce ještě později než v 16. či 17. století – tehdejší nové vydání Zeamiho traktátu *Fúšikaden (Učení o stylu a květu)* už sice obsahuje náčrtky postavení herce na jevišti, chybí tam však ještě jakýkoli náznak pohybu; zmínky o postoji herce na jevišti se neobjevují ani v pracích Zeamiho pravnuka.¹⁹⁸ Stejně tak se v Zeamiho díle neobjevují zmínky o stylizaci vytvářené prací s hlasem, při níž je specifickým způsobem mluvy (kdy je důraz kladen na druhou slabiku) dosaženo výrazné dramatickosti. V dnešní době má tedy před Zeamiho ‘nápodobou’ či ‘představováním rolí’ (*monomane*) přednost *kamae*, postoj herce na jevišti, a velká pozornost je věnována také práci s časem (tedy i pomlčkám *ma*). Herec pak roli dotváří tancem – původní ‘realismus’ umění *nó* se tak posouvá ke složce písňe a tance, které ovšem v umění *nó* zakotvil sám Zeami (srov. tamtéž: 139).

6. 2 Některá specifika měšťanského divadla *kabuki*

Divadlo *kabuki* vzniklo v měšťanské společnosti období Tokugawa, tedy v naprosto odlišných podmínkách než divadlo *nó* – a z charakteru tehdejší společnosti a z dychtivé touhy měšťanů po nevšedním zážitku plynou i odlišná pravidla pro pohyb po jevišti a hereckou akci. *Kabuki* nebylo určeno aristokratickým kruhům, jako tomu bylo u jeho předchůdce, nýbrž širokým vrstvám obyvatelstva, východiskem pro pohyb zde proto není majestátní tanec *mai*, ale venkovské tance *odori*, které jsou mnohem živější a spíše vertikálně orientované. Zjednodušeně řečeno, divadlo *kabuki* jako by přímo ztvárňovalo nevázané pohyby rolníků. V divadle *kabuki* však samozřejmě jde o umělecké, nikoli realistické zobrazení, takže herecká akce probíhá s

¹⁹⁸ Spisy o umění *nó* se objevují již od 2. poloviny 16. století, avšak významnější práce popisující kostýmy, jednání, deklamační umění, hudební doprovod apod. vznikají až v období rozkvětu měšťanské kultury Genroku (1688–1704).

velkou nadsázkou a gesta – stejně jako kostýmy a líčení, které tvoří důležitou součást každého představení *kabuki* – jsou vysoce stylizovaná a často jakoby ‘přehnaná’ (Suzuki 2008).

Divadlo *kabuki* zpočátku využívalo jevištní prostor svého předchůdce, divadla *nó*. Samostatný divadelní prostor se začal vyvíjet až v souvislosti s potřebami nového žánru a v souladu s rozvojem a zdokonalováním rolí i herecké práce – koncem 17. století tak vzniká specifické jeviště odpovídající výpravnému stylu divadla *kabuki*. Původně otevřené čtvercové jeviště divadla *nó* se rozšiřuje a kolem poloviny 17. století se jako jeho součást poprvé objevuje dnes velmi důležitý prvek většiny představení divadla *kabuki*, most *hanamiči* (doslova ‘květinová cesta’), který prochází levou částí hlediště (z pohledu diváka) a jehož se využívá při důležitých momentech představení, například při příchodu herce na scénu (obr. 41). Dá se říci, že most *hanamiči* má podobnou funkci jako most *hašigakari* v divadle *nó*, nové je zde ovšem bližší sepětí s publikem (obr. 42): pocit vzájemného kontaktu mezi hercem a divákem ještě umocňuje působivost představení.

Důležitým místem na mostě *hanamiči* je tzv. *šičisan*, doslova ‘sedm-tři’, místo vzdálené tři desetiny od jeviště a sedm desetin od opony *agemaku* v zadní části hlediště, odkud vycházejí herci. Na tomto místě se odehrávají vypjaté momenty představení. Ve druhé polovině 18. století přibylo na místě *šičisan* ještě propadlo, které se využívá například k nečekanému zjevování nadpřirozených postav, případně k jejich proměnám. Později se stala důležitou součástí jeviště i točna *mawaributai*, která stejně jako most *hanamiči* významně přispěla ke zvýšení působivosti herecké akce. Točna přitom slouží nejen k výměně dekorací a k efektům spojeným s odkrytím nové scény, ale i k plynulé proměně dějiště během probíhajícího představení. Na rozdíl od divadla *nó* používá divadlo *kabuki* i pohyblivou oponu (*hikimaku*) se svislými pruhy ve třech barvách –

nejčastěji zelené, černé a terakotové. Opona se v divadle *kabuki* používá již od druhé poloviny 17. století a její vznik souvisí s přechodem od jednoaktových her ke hrám víceaktovým.

„Cílem efektních optických změn v linii jak horizontální (pomocí točny), tak vertikální (pomocí propadel) nebylo ani tak dosažení dokonalé scénické iluze, jako velkolepá podívání, jejíž teatrálnosti si diváci byli plně vědomi. Podobně jako mentalitě barokního diváka vyhovovala variabilní scéna, vyjadřující neklid, pohyb, věčnou změnu, kterou si lidé uvědomovali i v životě, liboval si i japonský divák doby Tokugawa v kinetice a dynamické proměnlivosti dramatického prostoru kabuki: bohové hromu se tu zjevovali v plamenech, démoni létali vzduchem, střechy se převracely pod nohama prchajících zlodějů, ze země se nořila průčelí chrámů, veliké příšery se svítícíma očima chrlily z nozder páru, padající opony v mžiku zjevovaly rozkvetlé zahrady a vodopády, snášel se sníh, přšelo“ (Kalvodová / Novák 1975: 270).

Divadlo *kabuki* využívá několik druhů hudebního doprovodu, který dokresluje atmosféru představení a zvyšuje dramatickost vypjatých situací. Základním hudebním nástrojem je třístrunný drnkací nástroj *šamisen*, jehož předchůdce *džamisen* se do Japonska dostal z Číny přes souostroví Rjúkjú na konci 16. století, a s ním spojený vokální part. *Šamisen* a vokální part *gidajú* se společně označují jako *čobo* a používají se zejména ve hrách přejatých z loutkového divadla *džóruri*, romanticky laděný styl *tokiwazu* lze slyšet v historických hrách využívajících nadpřirozené a mysteriózní prvky a nejmladší styl *kijomoto* má silně lyrické zabarvení.

Styly *gidajú*, *tokiwazu* a *kijomoto* se souhrnně označují jako *katarimono* a jde v podstatě o hudební deklamaci, která klade důraz na příběh. Nejstarší formou hudebního doprovodu v divadle *kabuki* je lyrická *nagauta* z počátku 17. století, označovaná jako *utaimono* (zpěvy), která spíše podtrhuje poetické obrazy a okamžité nálady na scéně. Je to vlastně taneční hudba, která má různé polohy – může být melodická i vysoce rytmická. Jako doprovod využívá velké bubny *taiko* a *ócuzumi*, malý bubínek *kocuzumi*, flétnu *nókan* a samozřejmě *šamisen*. Novějším typem doprovodu je pak *geza*, ‘zákulisní hudba’ využívající vedle výše uvedených nástrojů i činely a gongy. Hudebníci *geza* jsou umístěni po levé straně jeviště, kryti před zraky diváků poloprůhlednou bambusovou zástěnou. Doprovázejí herecké akce

speciálními, stylizovanými zvukovými efekty a podbarvují atmosféru celého představení – díky mnoha druhům bicích nástrojů mohou znázornit například déšť či vlnobití. Pánem v divadle *kabuki* je ovšem herec, takže hudebníci musejí být na jevišti umístěni tak, aby na herce dobře viděli a mohli se přizpůsobit jeho gestům (Suzuki 2008).

Divadlo *kabuki* je doménou mužů, kteří tak musí ztvárňovat jak mužské, tak ženské role. Přestože existují nečetní herci schopní představit role obojího pohlaví (*kaneru jakuša*), mnohem častěji se herci specializují jen na role jednoho z nich a k tomu směřuje i dlouholetá příprava, při níž si osvojují příslušné herecké techniky. Mužské role (obecně *tačijaku*, příp. *otokogata*) i ženské role (*onnagata*) mohou přitom být velmi různorodé.

Typ drsného robustního hrdiny *aragoto* (obr. 43) vytvořil koncem 17. století herec Ičikawa Dandžúró I. (1660–1704, syn bývalého samuraje), když jako třináctiletý vystoupil v Edu (dnešním Tokiu) v roli válečníka v dynamické hře *Čtyři tělesní strážci aneb Mládí čtyř králů děvů* (*Šitennó osanadači*). Pro jeho herecký projev, z něhož pak dalším zdokonalováním vzešel specifický, samostatný druh role, byly charakteristické zejména hřmotné nástupy a přehnaná gesta s výraznou mimikou tváře, umocněné strohým, někdy až úsečným projevem a složitým, nadměrně velkým kostýmem. Typ *aragoto* znázorňuje válečníky a samuraje, ale i zloduchy a démony z historických her. Protipólem typu drsného hrdiny *aragoto*, který se zrodil v Edu, v sídelním městě šógunátní vlády Tokugawů, je romantický milovník *wagoto* (obr. 44), jenž má původ ve starém císařském městě Kjótu. Jeho představitel Sakata Tódžúró (1647–1709) vytvořil tento typ na postavách kjótských měšťanů – kultivovaných a elegantních milovníků z her významného dramatika Čikamacua Monzaemona (Kalvodová / Novák 1975: 253–255). Mezi tancem a nerealistickým herectvím formy *aragoto* a hlubokým ‘realismem’ formy *wagoto* existuje samozřejmě celá řada typů (Kawatake 2006:

140).

Obecným označením pro ženské role v divadle *kabuki* je termín *onnagata*, tyto role se ale podobně jako mužské role dále dělí na jednotlivé typy, jako je např. rozmazlená knížecí dcerka (*akahime*), zlá intrikánka z pozdějších měštanských her (*akuba*), stará žena (*baba*) atd. Zakladatelem ženských rolí *onnagata* se stal Jošizawa Ajame (1673–1729). Ten prosazoval nutnost přeměny hercovy osobnosti nejen na jevišti, tedy v okamžiku, kdy vystupuje před diváky v roli ženy, ale i v soukromém životě; tento jeho princip byl přijat, takže herci rolí *onnagata* jsou ke svému povolání vychováni od útlého věku a až do konce 19. století dokonce nosili ženský kostým a paruku i mimo jeviště: právě tím se představitelé ženských rolí v divadle *kabuki* lišili od představitelů těchto rolí v divadle *nó*, kde (podobně jako v antickém nebo alžbětinském divadle) šlo vždy o stylizaci pouze na jevišti (srov. Kalvodová / Novák 1975: 258–261).

Stejně jako v divadle *nó*, i v divadle *kabuki* existují ‘vzorce’ *kata*. Takto se dají označit konvenční metody inscenace celých her, ale i jednotlivé herecké metody – pokud je herecova technika a způsob ztvárnění postavy vynikající, je jinými opakována a zdokonalována, až vznikne ‘osobní *kata*’. ‘Vzorce’ *kata* však nejsou absolutní: zkušení herci mají značnou volnost a některé ‘vzorce’ *kata* byly vytvořeny pro jedinou roli. Historické hry, vzniklé původně pro loutkové divadlo *džóruři*, mají tolik ‘vzorců’ *kata* a je věnována taková pozornost tomu, aby bylo vše ztvárněno ‘správně’, že se někdy označují jako *katamono* (kusy založené na ‘vzorcích’ *kata*), není však nic špatného na tom, mít množství různých *kata*, z nichž lze vybírat – samozřejmě v závislosti na různých hereckých interpretacích, na psychice herců i na jejich vkusu (Kawatake 2006: 142–145).

Důležitou složkou divadla *kabuki*, která má vliv na způsob hereckého projevu (a tedy i na *kata*), jsou kostýmy (*išó*), jichž existuje celá řada typů a z nichž se vybírá podle druhu hry a charakteru

znázorňované postavy. V měšťanských dramatech (*sewamono*) se setkáváme s kostýmy typickými pro období Tokugawa, od tradičních venkovských šatů až po přepychová kimona kurtizán, v historických hrách (*džidaimono*) zase spatříme například po všech stránkách předimenzované kostýmy velkých hrdinů. Kostýmy herců většinou tvoří několik vrstev kimon, která mohou u významných postav dosahovat úctyhodné hmotnosti, jejich nošení proto vyžaduje dobrou fyzickou připravenost a dostatečný trénink. Vzhledem k tomu, že mnohdy není v silách herce udržet si kostým během celého výstupu dokonale upravený, objevují se v divadle *kabuki* též černě odění jevištní asistenti (*kuronbó*) kteří využívají rozložitosti kostýmů a skrytí za hercem ve vhodných chvílích oděv nenápadně upravují.

Asistenti *kuronbó* se podílejí též na tzv. rychlopřevlecích (*hajagawari*), kdy se herec před zraky diváků za vypjaté situace spojené se změnou zjevu objeví náhle v novém kontrastním kostýmu (obr. 45). Cílem těchto efektních proměn, které mohou trvat jen dvě až tři vteřiny, ovšem není ani tak 'oklamat' diváka jako demonstrovat hercův um a uvést obecenstvo v úžas. Existují dvě specifické techniky používané při rychlopřevleku. Technika *hikinuki* spočívá v bleskurychlém vytažení nití z nastehovaných kimon, která pak spadnou na zem a pod nimi se objeví kostým jiné barvy, a využívá se v tanečních hrách u ženských postav zejména pro svůj vizuální efekt. Technika *bukkaeri* je podobná, liší se jen tím, že svrchní kimono je přichycené v pase, takže při rychlopřevleku jen jakoby spadne herci z ramen a zůstane viset od pasu dolů. *Bukkaeri* se objevuje často v historických hrách a symbolizuje, že hrdina odhaluje svou pravou tvář (Cavaye / Griffith / Senda 2004: 79–81).

Výrazné kostýmy v divadle *kabuki* doplňuje důmyslné líčení. Bílý základ používaný na všechny viditelné části těla (tedy nejen na obličej, ale i na krk, ruce a nohy), díky němuž jsou postavy na jevišti dobře viditelné, je doplněný symetrickými tahy červené a černé barvy

– pro démony a nadpřirozené bytosti se navíc používá modrá a výjimečně i hnědá barva. Jednotlivé tahy zdůrazňují s různou intenzitou zejména oči, obočí, rty a bradu. Specifickým a také nejsložitějším druhem líčení je tzv. *kumadori* (obr. 46), které vytvořil na konci 17. století Ičikawa Dandžúró I. pro drsný herecký typ *aragoto*.

Pohyb v divadle *kabuki*, se od pohybu v divadle *nó* výrazně liší, postoj se sníženým těžištěm, který je typický nejen pro herectví, ale třeba i pro zápasníky *sumó*, je však stejný. Pohyb po jevišti probíhá v tradičním japonském divadle vždy po předem dané křivce a snížené těžiště (*koši*) musí mít herec stále na paměti, neboť právě z něho vychází veškerý pohyb, jenž se na jevišti odehrává, ať už jde o stylizovanou chůzi, anebo o tanec. I pouhé naznačení směru pohybu tělem může přitom vypovídat o okamžitém rozpoložení postavy – jemný pohyb dozadu naznačuje ‘protahování’, mírné naklonění dopředu naopak ‘choulení’ apod. Některá gesta používaná na jevišti jsou však odlišná od běžných gest nejen svou stylizovaností – když například herec divadla *kabuki* ukazuje na sebe, nemíří si ukazováčkem na nos jako v každodenním životě, ale na ucho (Suzuki 2008).

Během každé herecké akce jde vždy zejména o posun těžiště, zatímco nohy jen doplňují tento pohyb, který ovšem vždy probíhá zároveň do obou stran – nikdy nejde jen o pohyb jedním směrem, musí být přítomný alespoň náznak pohybu na opačnou stranu. Například při ‘choulení’ se tak veškerá energie koncentruje uvnitř těla, a následuje-li třeba dupnutí, tato energie pak pohybem nohy jakoby ‘vystřelí’ ven. Přitom těžiště zůstává zpevněné, jakoby na místě, nahoru se zvedá jen noha a pohyb je vedený plynule do strany.

Na jevišti divadla *kabuki* nelze samozřejmě opomenout ani práci rukou, ta je pro celkový divácký dojem neméně důležitá. Energie musí být až v konečcích prstů, které jsou zpravidla u sebe, a před

jakoukoli akci musí z celého těla vyzařovat napětí. V souvislosti s prací rukou v divadle *kabuki* se někdy objevují dohady, že Japonci měli dříve jiný způsob chůze než dnes, že totiž při chůzi pohybovali dopředu vždy stejnou rukou a nohou – současná ‘normální’ chůze je pak nejspíš až výsledkem vojenského výcviku po otevření Japonska v roce 1868, kdy se na plné obrátky rozbíhá modernizace ve všech oblastech politického i společenského života. *Kabuki* je ovšem tradiční divadlo, v němž vše zůstává stejné jako dřív, takže při efektní, vysoce stylizované chůzi, která se využívá například při důrazném odchodu z jeviště, jde i dnes do strany vždy stejná ruka i noha (tamtéž).

Snížené těžiště je společné pro všechny typy rolí, ale ženské a mužské postavy mají samozřejmě svá specifika – mužské postoje jsou charakterizované špičkami nohou směřujícími od sebe, u ženských rolí je tomu naopak. A ženské role (*onnagata*) mají ovšem i další zvláštní rysy. Je například velmi důležité, aby ženská šije (*unadži*) vypadala jako dlouhá a krásná, neboť v měšťanském dramatu jde samozřejmě i o erotický symbol.¹⁹⁹ Aby herec svým postojem dosáhl správného dojmu, musí stlačit lopatky k sobě a spustit je dolů, což může být ovšem velmi bolestivé. K tomu, aby ‘ženská krása’ patřičně vynikla, musí herec dbát na to, aby stál vždy vůči divákům mírně bokem, i když má tvář obrácenou přímo k nim – takovýto postoj, který může za jiných okolností dobře zdůraznit i mužnost postavy, však zaujímají i herci představující drsného hrdinu *aragoto*.

Zcela zvláštním prvkem divadla *kabuki* je tzv. *mie* (obr. 47) což je druh tabló používaný ve vypjatých momentech hry k vyjádření extrémního citového stavu. Herec v tu chvíli vytváří na jevišti jakýsi ‘obraz’, při němž nejprve znehybní tělo (to opět na rozdíl od tváře nejde přímo proti divákům), poté ještě několikrát pohne hlavou, aby se

¹⁹⁹ V Japonsku se vždy dávala přednost bohatému oděvu, z něhož se mohl vynořit obnažený detail lidského těla (Murasaki Šikibu se dokonce zmiňuje o ‘nezapomenutelné ošklivosti lidského těla’) – v japonské estetice je polozahalené tělo vždy erotičtější než nahota (Líman 2012: 55–56).

ustálila v předem dané vyvážené poloze, a nakonec stočí oční panenky ke kořeni nosu. *Mie* představuje vyvrcholení nějaké pohybové akce a zpravidla je doprovází několik důrazných rytmických úderů na dřevěné klapačky *cuke*, čímž je tato póza podtržena i zvukově. Po doznění klapaček pak herec plynule přejde do další pohybové akce. Působivého efektu pózy *mie* se často využívá například na mostě *hanamiči*, kde je herec v úzkém kontaktu s publikem – nejčastěji se herec takto zastaví na místě označovaném jako *šičisan*.

Na *hanamiči* se však kromě předvádění působivých prvků může herec zastavit i proto, aby se na začátku svého výstupu představil svým uměleckým jménem a případně sdělil publiku, že roli, již představuje, hrál už jeho dědeček (a lépe). Příchod herce po *hanamiči* je svižný, zdá se, jako by běžel, přitom však musí neustále pracovat s těžištěm. Povrch, po němž se herec pohybuje, je kluzký, on ale samozřejmě nesmí na místo ‘doklouzat’ setrvačností pohybu, jeho pohyby musí být zcela zvládnuté a plynulé. Každý z propracovaných pohybů má totiž svou funkci – i když herec například zdánlivě zakopne, má toto ‘zakolísání’ svůj význam, může jít o hereckou pauzu určenou právě k zastavení na místě *šičisan*. Takovéto ‘zakopnutí’ (*okocuki*) se u mužských i u ženských rolí používá zpravidla při odchodu po *hanamiči* a způsob provedení ukazuje na charakter postavy. ‘Zakopnutí’ a následný pád přitom patří k nejobtížnějším hereckým akcím v divadle *kabuki* – jde totiž o naprosto nepřirozený pohyb, který ovšem musí vypadat zcela přirozeně. ‘Zakopnutí’ musí mít v sobě jistou dávku napětí (*kinčó*) – ač je scénář *kabuki* jinak velmi podrobný, tato zakolísání v něm nejsou, určuje si je herec sám a divák předem nic netuší, jde o moment překvapení. Střídání napětí (*kinčó*) a následného uvolnění (*kanwa*) je jedním ze základních rysů hereckého projevu v divadle *kabuki* (Suzuki 2008).

Pohyb na jevišti *kabuki* doprovází herecký hlas, který je ovládaný specifickým způsobem, při hlasovém projevu jsou hlasivky

jakoby v křeči. Základem je totiž deklamace *kiari* neboli dřevorubecká píseň (*ki* ve slově *kiari* znamená strom), tedy lidová venkovská píseň, která existovala dávno před vznikem samotného divadla *kabuki* (i před vznikem divadla *nó*) a sloužila k tomu, aby muži pracující v lese všichni v týž okamžik popadli strom a mohli ho přenést. Píseň *kiari* přitom nemá japonská slova, jde v ní jen o rytmický zvuk, k němuž se používalo zpravidla zvolání *ojajó ojure* (něco jako ‘hej rup!’). Melodičnost zvolání je dána otevřenými slabikami a není ani třeba přesně intonovat, *kiari* se zpívalo v lese, a důležitější než zpěv byl tedy výraz. Z toho může v divadle *kabuki* vznikat dojem kakofonie, což ale platí nejen o hercově hlase, ale i o některých nástrojích, např. o rolničkách. Dnes se divadlo *kabuki* hraje v budovách, dříve však šlo o jeviště otevřené do ulice, takže se používal takový způsob deklamace, aby bylo herce slyšet i venku – vzhledem k nevyhovující akustice museli herci rozezvučet samohlásky, aby bylo dosaženo jakési ozvěny. Proto se v deklamaci divadla *kabuki* pracuje s bránicí, odkud zvuk vychází, a při hlasovém projevu hercům rezonuje celá tvář – slabiky často zakončuje samostatná souhláska ‘n’ a tón se mění podle podle pohybu obličeje (tamtéž).

6.3 Tadaši Suzuki a jeho ‘gramatika nohou’

Známý současný japonský režisér Tadaši Suzuki spojuje hereckou práci (*engi*, tedy ‘hraní’) s životem samotného herce a s japonskou tradiční kulturou, kterou dává do souvislosti s fyzickými vjemy. Základ hereckého projevu přitom spatřuje v prvcích japonského tradičního domu – poukazuje například na chodbu *róka*, alkovnu *tokonoma* či posuvné dveře *fusuma* a *šódži*²⁰⁰ – a podrobně studuje zejména to, do jaké míry tyto jednotlivé prvky, ale i obecně sporé zařízení tradičního domu Japonce svazuje se zemí jako takovou

²⁰⁰ Podrobněji o těchto součástech japonského tradičního domu v souvislosti s ‘cítěním prostoru’ viz 4. kapitolu.

(srov. Marshall 1992). Již ze samotné architektury tradičního domu totiž podle Suzukiho plyne, že pro každodenní život Japonců byla odedávna nezbytná kontrola nad spodní polovinou těla – bylo třeba, aby pevně cítili a měli stále pod kontrolou pohyb nohou po podlaze, neboť vždy museli brát ohledy i na další osoby – navíc často cizí – přítomné v domě. Suzuki proto ve svém pojetí hereckého projevu vychází zejména z dokonalého osvojení pohybu po tradičním japonském domě a klade při tom důraz na tělesné vnímání spodní poloviny těla (zejména těžiště), které je ovšem základem postoje a pohybu také v tradičních formách japonského divadla.²⁰¹

„V místě, kde se žije, je přítomnost dalších osob stálou realitou. V divadle nó se to projevuje například v případě, že pokud náhle zhasne světlo, většina herců nemusí nutně spadnout z jeviště. Herci divadla nó mají vyvinutý cit pro kontakt s podlahou a dobrou znalost prostoru uloženou ve svém těle“ (Suzuki 2002b).

Suzuki ve svých teoriích vychází z předpokladu, že právě kontakt se zemí probouzí v hercích živočišnou energii obsaženou v těle a navazuje na techniky používané v tradičním japonském divadle, když tvrdí, že veškerá herecká práce začíná a končí prací nohou. Tento režisér úspěšně ukazuje, že se herecký projev divadla *kabuki* i divadla *nó* (zejména pohyb a s ním související práce s těžištěm) může s podobným efektem uplatnit i v současném divadle (srov. Itó 2007: 151–152).

Tadaši Suzuki sám strávil dětství v tradičním japonském domě v malém přístavním městě Šimizu v prefektuře Šizuoka, kde měl možnost velmi dobře poznat ‘pocit prostoru’, v němž ho od ostatních obyvatel (sourozenců, rodičů i prarodičů) dělily jen papírové posuvné stěny a dveře. Již jako student se však přestěhoval do ubytovny v Tokiu, kde absolvoval střední školu, a v roce 1958 byl přijat ke studiu politologie a ekonomie na prestižní tokijské Univerzitě Waseda (Carruthers / Takahashi 2004: 8).

Za studií na univerzitě se Suzuki nejprve připojil ke studentskému divadelnímu souboru *Waseda džijú butai* (v překladu

²⁰¹ Viz kapitoly 6. 1. a 6. 2. věnované japonským tradičním divadelním formám.

Svobodná scéna Waseda; šlo o nejprestižnější studentský soubor v Japonsku), vyznávajícímu realistický styl moderního divadla *šingeki* a vycházejícímu zejména z Ibsena a Stanislavského; když se však tento soubor přiklonil k socialistickým myšlenkám a připojil se k protestům, které tehdy probíhaly na univerzitách i v ulicích, opět jej opustil. Frustrace ze socialistického realismu a nedostatečného hereckého výcviku vedly Suzukiho k hledání vlastních cest. Již v roce 1961 dal dohromady svůj vlastní soubor *Džijú butai* (Svobodná scéna), který kromě něho tvořilo 12 amatérských herců a dramatik Minoru Becujaku. Inscenováním Becujakuových absurdních her inspirovaných dílem Samuela Becketta hledal Suzuki vhodnou alternativní formu, která by odrážela atmosféru neklidných 60. let (srov. tamtéž: 9–13).

Minoru Becujaku se narodil v roce 1937 v Mandžusku, do Japonska se přestěhoval až v rámci repatriace v roce 1947. Tvrdí o sobě, že po návratu neuměl pořádně japonsky, protože neznal jednotlivé dialekty (*hógen*). Přitom vnitřní energie jazyka je podle něj patrná právě v nich, zatímco standardní japonština, jíž se naučil v dětství v japonské kolonii, je plochá a bez chuti a tuto energii, která uvádí slova v život, zcela postrádá.²⁰² Po návratu do Japonska žil Becujaku nejprve v prefektuře Kóči na ostrově Šikoku a poté přesídlil do Šizuoky, přestože však byl na obou těchto místech dialekt velmi silný a živý, žádný z nich už si neosvojil. Později jako dramatik přiznává, že to byl největší nedostatek, který se projevil v jeho práci. Becujaku tvrdí, že rostoucí počet abstraktních výrazů (*čúšó go*), které jsou pouhými znaky-symboly a navíc se musí stále aktualizovat, dělá z japonštiny ‘mrtvý jazyk’. ‘Slovo’ (*kotoba*) se tak coby označující vzdaluje od ‘věci’ (*mono*), tedy označovaného, čímž ztrácí přesný význam a s ním i vnitřní energii. Počátky této proměny lze přitom spatřovat již v ‘hnutí za sjednocení mluveného a psaného jazyka’

202 O chápání jazyka v Japonsku viz též 1. kapitolu.

(*genbun ičči undó*) vzniklého v reakci na příliv západní kultury po restauraci Meidži (Takayashiki 2006: 2–4).

V roce 1966 Suzuki svůj soubor reorganizoval a přejmenoval jej na *Waseda šógekidžó* (Malé divadlo Waseda) – připomeňme zde, že v té době vznikající ‘hnutí malých divadel’ se odvrací od novodobého realismu a inscenuje spíše fantastické a snové hry. Tomuto souboru přinesla v roce 1970 nebývalý úspěch inscenace *O věcech divadelních II* (*Gekiteki naru mono wo megutte II*), koláž dramatických scén sahajících od her *kabuki* Curuji Nanbokua IV.²⁰³ až po Beckettovo *Čekání na Godota*. Když pak táž inscenace o dva roky později okouzila i evropské diváky na festivalu Théâtre des Nations v Paříži, získal Suzukiho soubor řadu příležitostí představit svou práci v Evropě i v USA (Goto 1989: 103), mimo jiné například ve Wroclawi, kam na pozvání Grotowského přijel Suzuki v roce 1975²⁰⁴ (Carruthers / Yasunari 2004: 100).

V rámci festivalu Théâtre des Nations vystoupil v Paříži také herec tradičního divadla *nó* Kanze Hisao, po jehož vystoupení si Suzuki uvědomil obrovskou scéničnost japonských tradic. Zapůsobil na něj ale i neobvyklý prostor – festival se konal v Théâtre Recamier, v obytném domě, který francouzský režisér Jean-Louis Barrault přeměnil v dočasné divadlo, a Suzuki zde pocítil sílu prostoru, v němž se v minulosti žilo, tedy prostoru formovaného lidským užíváním (srov. Goto 1989: 104).²⁰⁵ Kanze Hisao předvedl úryvek ze hry *Chrám Dódžódži* na netypickém jevišti – v pařížském divadle samozřejmě nebyly sloupy ani přístupový most, takže si herec musel vystačit se čtvercovým vyvýšeným pódiem se schody na všech čtyřech stranách.

203 Curuja Nanboku IV. (1755–1829) se proslavil zejména svými hrami zpracovávajícími téma nadpřirozena. K nejznámějším patří *Podivný příběh z Jocuji na Tókaidó* (*Tókaidó Jocuja kaidan*), který pojednává o tom, jak paní Oiwa pronásleduje po smrti svého manžela Iemona (zahubila ji jeho zrada), dokud není zlo po zásluze potrestáno; jde o hru vytvořenou podle skutečné události a k Oiwinu hrobu se dodnes chodí modlit herci, kteří ve hře vystupují.

204 Toto pozvání bylo o to významnější, že se již v Paříži o Suzukim hovořilo jako o ‘japonském Grotowském’ (Carruthers / Yasunari 2004: 98).

205 Opět ovšem narážíme na prolínání prostoru s časem, o jehož ‘vrstvách’ byla řeč již ve 4. kapitole, na mysl se ovšem vkrádá i souvislost s estetickým konceptem *wabi-sabi*.

Později, v roce 1982, Suzuki ve svém eseji nazvaném *O festivalu v Toze (Toga fesutebaru ni cuite)* píše:

„Vždy jsem viděl jen divadlo *nó* předváděné tradičním způsobem; když jsem nyní sledoval představení za neobvyklých okolností, přimělo mě to uvědomit si jeho úžasnou scéničnost.²⁰⁶ Přísný výcvik přizpůsobující a formující tělo herce přinesl na jeviště úžasnou živost, která se promítla i do těch nejjemnějších detailů pohybu. Masky a kostýmy, které jsem tak dobře znal, zazářily v novém světle. *Nó* v Paříži bylo skvělé; diváci byli okouzleni. Poprvé jsem si začal uvědomovat, co měl Zeami na mysli, když mluvil o [konceptu] *júgen*“ (Suzuki in Goto 1989: 105).

Pařížský festival byl pro Suzukiho zásadní. Uvědomil si tehdy, že ani v divadle *nó* nejde jen o dodržování pravidel daných tradicí – pokud se tradice vhodným způsobem prolomí, může hloubka divadla *nó* o to více vyniknout. Tato zkušenost přinesla Suzukimu novou inspiraci a přivedla ho k myšlence oživit tradiční herecké postoje (*kata*) a techniky pohybu v kontextu současného divadla a přesunout tak důraz z textu na samotného herce. Asi od poloviny 70. let hledá proto Tadaši Suzuki nový výraz s využitím technik tradičních japonských divadelních forem *nó* a *kabuki*.²⁰⁷ Přestože však jsou postoje obou těchto forem základem pro Suzukiho metodu hereckého výcviku, režisér připouští, že nikdy tyto formy nestudoval z hlediska jich samotných a pracuje pouze s tím, co odpozoroval při sledování jejich představení (Saltzberg 2009: 95).

Suzukiho styl jako by se chtěl oprostít od moderního pohodlného městského života, aby mohl vytvořit herce nabitého energií. Smysl pro kulturní dědictví vedl Suzukiho i při výběru místa pro působení jeho souboru SCOT (Suzuki Company Of Toga),²⁰⁸ který zahájil svou činnost v roce 1976. S ním Suzuki opustil Tokio – podobně jako některé skupiny rozvíjejícího se tance *butó* –, a ve snaze přiblížit se kořenům tradičního způsobu života se usadil v malé farmářské vesnici Toga v prefektuře Tojama, kde vybudoval

206 Výraz ‘scénichnost’ je zde použit záměrně místo původního ‘dramatičnost’ či ‘teatralita’, neboť lépe odpovídá terminologii používané v oboru scénologie (srov. Kotte 2010: 38; Vostrý 2010a: 9).

207 První Suzukiho adaptací v tomto duchu byly Euripidovy *Trójanky* z roku 1974.

208 Webové stránky souboru SCOT, kde lze najít podrobné informace o Suzukim, jeho práci i filozofii, jsou dostupné z: <http://www.scot-suzukicompany.com/en/profile.php> (březen 2015).

jednoduché jeviště *nó* a divadelní komplex umístil do několika nepoužívaných zemědělských stavení. Zaměřil se přitom i na tradici kultu *šintó* a oživil duchovní rozměr představení: zdůrazňuje zejména důstojnost tančícího božstva (Marshall 1992).

Součástí zahajovací produkce nazvané *Večerní banquet I (Utage no joru I)* v Toze byl i místní rituální ‘lví tanec’ (*šišimai*),²⁰⁹ provázený dupáním, a představení divadla *nó*. Název *Večerní banquet* měl přitom evokovat tradiční ‘otevírání’ nového domu, při němž jsou odstraněny všechny posuvné stěny i dveře, aby se zde mohl konat banquet. *Večerní banquet I* byl koláží scén ze *Tři sestry*, *Čekání na Godota*, *Trójanek*, *Dionýsa* a z absurdní hry *Japonská duše* Kijošiho Oky (Carruthers / Yasunari 2004: 38). Do roku 1982 pak otevřel Suzuki v Toze dvě nová divadla, včetně venkovního amfiteátru, a připravil se tak na konání prvního mezinárodního festivalu; tento festival se ovšem neomezoval jen na divadelní produkce, jeho součástí byly i přednášky a workshopy (tamtéž: 47).

Suzuki svou techniku zaměřenou na spodní část těla označuje jako ‘gramatiku nohou’ (obr. 48).²¹⁰ Hlavním cílem jeho metody je probudit cit herců pro fyzické cítění a zvýšit jejich schopnost přirozeného vyjádření – herec se podle Suzukiho musí naučit vyjadřovat celým tělem, aby mohl ‘mluvit, i když mlčí’. Režisér při tom vychází z pocitu sepětí se zemí a fyzická cvičení považuje za ‘gramatiku’ nezbytnou k vyjevení toho, co má herec na mysli.²¹¹ Je samozřejmě žádoucí, aby tělo tuto ‘gramatiku’ plně vstřebalo – ani běžnou konverzací přece nelze vést, musíme-li neustále myslet na gramatiku používaného jazyka (Suzuki 2002a: 163).²¹²

Podobně ale vysvětluje herecký projev i Eliška Vavříková

209 *Šiši* se dnes překládá jako ‘lev’, ve staré japonštině však tento výraz označoval i zvířata, jako je medvěd či jelen. Lvi totiž v Japonsku nežili a ‘lví masky’ se do Japonska dostaly z kontinentu mnohem dříve, než zde mohl být skutečný lev spatřen. Během rituálního tance *šišimai* je božstvo *kami* přítomné v masce a úkolem tanečnicků je přemísťovat je tak, aby byly z celé oblasti vypuzeny zlé síly a nemoci (Ortolani 1990: 26).

210 Kapitulu s tímto názvem najdeme i v jeho knize *The Way of Acting* (Suzuki 2003b).

211 Zde by se možná opět vedle výrazu ‘mysl’ hodil i výraz ‘srdce’.

212 Obdobně je fyzická příprava chápana i v divadelní formě *nó* (viz výše).

(2009: 52–53), která vychází z techniky Dočolomanského Farmy v jeskyni:

„Cítění prostoru posouváme v tréninku do vědomé roviny a pěstujeme ho ve všech cvičeních, aby v tvořivém procesu a při představení, kdy musíme na trénink tzv. zapomenout, tělo cítilo prostor samo. Základem je být si vědom, kde se v prostoru nacházím, v jaké vzdálenosti od středu, jak je vysoký strop nade mnou, jaký tvar má místnost apod. Potom vysíláme z centra přes různá místa v těle (nejen přes ruce a nohy) energii ven a snažíme se jakoby dotknout nejzazších koutů místnosti. Jindy zkusíme energii poslat na hranice prostoru tak, aby se nám vrátila zpět.

[...]

Uvědomovat si prostor je pro nás důležité i proto, že [...] často hostujeme a musíme se adaptovat na nové divadelní prostory. energii pak posílám do různých řad v hledišti a testuji si, kam až ‘dosáhnu’, snažím se prostor vyplnit a ovládnout.“

Základem Suzukiho metody je tedy důraz na spodní část těla a na nohy – zvláštní pozornost přitom režisér věnuje pánevní oblasti –, které jsou základem pohybu i v japonském tradičním divadle. Tato technika směřuje energii těla dolů, do země, a přirozený pohyb, který tak vzniká, připomíná pohyby těla používané v japonském zemědělství (Senda 1991).

Suzuki tvrdí, že herec bere energii, pomocí níž vytváří napětí, ze země. Toto své tvrzení opírá o pečlivé studium japonské kultury, pro niž je podle něj zásadní zemědělská minulost země (mnozí Japonci dokážou vystopovat své předky na venkově minimálně čtyři generace dozadu) a sepětí s půdou. Samotné ‘rodiště’ (*furusato*)²¹³ je přitom pro Japonce důležité nejen coby druh jakési bájně domoviny, ale i jako geografické (a symbolické) centrum uctívání předků, ochranných božstev apod., tedy jako východisko pro pochopení vlastní rodiny i kultury.²¹⁴ Poválečná výstavba tyto vazby samozřejmě do jisté míry oslabil, ale na to právě Suzuki ve svém umění reaguje, podobně jako tento vývoj odrážejí i tance *butó* (Marshall 1992).

Suzuki vysvětluje:

„Divadlo nó bývá často definováno jako umění chůze. Pohyby hercových nohou vytvářejí působivé prostředí. Základním způsobem použití nohou v divadle nó je šoupavá chůze. Herec kráčí posunováním nohou, otáčí se šouravými pohyby a stejným způsobem udržuje rytmus chůze. Horní část těla je prakticky nehybná, i pohyby rukou jsou do značné

213 Japonský výraz *furusato* má poněkud širší význam než jen ‘rodiště’. Mimo představu rodného domu v sobě obsahuje také např. vůni místní sójové omáčky či charakteristickou krajinu. Slovo *furusato* se proto také často objevuje v názvech restaurací či v prospektech cestovních kanceláří – navozuje totiž představu krásného místa, kde se člověk cítí jako doma (Kraemerová 2013: 51).

214 O uctívání předků podrobněji pojednává 2. kapitola.

míry omezené. Ať už herec stojí, nebo je v pohybu, jeho nohy jsou středem pozornosti. Nohy v ponožkách *tabi* [s odděleným palcem] poskytují jeden z nejsilnějších požitek divadla nó“ (Suzuki 2003b: 6).

A dále:

„Způsob, jakým jsou používány nohy, je základem divadelního představení. I pohyby paží a rukou mohou pouze rozšířit vnímání spjaté s postavením těla, jež je dáno prací nohou. Existuje mnoho případů, v nichž postavení nohou určuje dokonce i sílu a odstín hercova hlasu. Herec může hrát bez použití rukou, ale hrát bez použití nohou by bylo nemyslitelné“ (tamtéž).

Podobnou tendenci k sepětí se zemí nacházíme také například u Viliama Dočolomanského – ten pokládá za dominantní prvek komunikace v rámci herecké skupiny (prožívaný) rytmus, který přispívá k členění prostoru a umožňuje cítit (a prožít) přítomnost – ve skupině přítom není nezbytné, aby byl rytmus všech jejích členů týž, neboť jde o dialog, v rámci ‘získávání vlastního těla’, je však třeba si vlastní rytmus i rytmus druhých uvědomovat. Energie, kterou se herec ‘nabíjí’, přitom vzniká při pohybu vůči podlaze. Podle Dočolomanského je to podobný princip jako u malých dětí – ty získávají při určitých interakcích s podlahou energetický impuls, který je opět vymrští nahoru. Proto je i pro herce důležité ‘uzemnění’.²¹⁵

„Rytmus vnáší do hercova jednání život, stejně jako rytmus dechu a tlukotu srdce udržuje člověka při životě. Rytmus je v těle, pohybu, prostoru... Prožívání emocí má svůj rytmus: projeví se tělesnou změnou v temporytmu dechu, mrkání, v intervalech srdeční činnosti“ (Vavříková 2009: 49).

Suzuki přidává k pohybu založenému na těsném sepětí se zemí navíc i prvky specifického dýchání; tím vzniká celý základ Suzukiho metody, která zdůrazňuje význam rovnováhy těžiště, vodorovného pohybu a citlivého vnímání toho, jak se chodidla dotýkají podlahy. Ve své režijní práci pak Suzuki klade zvláštní důraz na okamžiky, kdy si herci klekají (*šagamu*), případně se různě krčí a krotí (*uzukumaru*). Takové pohyby mohou totiž vyjádřit lidskou zuboženost (*midžimesa*) či různá pokřivení, a interakce mezi horní a dolní polovinou těla zároveň vyjadřují fyzické i psychické stavy mezi replikami a gesty (Suzuki 2003a: 38–42).

²¹⁵ Z diskuse s Viliamem Dočolomanským a Eliškou Vavříkovou, kteří se 12. dubna 2010 zúčastnili jako hosté doktorského semináře scénologie.

V japonském tradičním divadle *nó*, ale i v *kabuki* je důležitou součástí vyjádření rovnováha mezi vertikálními silami směřujícími nahoru a dolů. Tyto síly se přitom setkávají v oblasti pánve, a energie, která takto vzniká, má tendenci vyzařovat horizontálně. Čím víc jde energie horní poloviny těla nahoru, tím víc musí energie nohou jít dolů, aby rovnováha nebyla porušena, a tím více také vzrůstá pocit, jako by nohy byly vrstlé do podlahy. Tento pocit je charakterizován šoupavou chůzí (*suriaši*) a dupáním (*ašibjóši*).

Josef Vinař ve své knize *Elementy herectví* píše:

„Vertikála působí v našem těle směrem ‘vzhůru’ [...]. K oblakům, výšinám, k nebi, nebesům, k bohům, k Bohu, ke hvězdám, ke kosmu jako celku. Či ve druhém směru ke kořenům, zdrojům, počátkům, původu, ale i ke sklepení, peklu, ďáblovi, hrobu, zatracení. Vertikála jako by vytvářela svým směrem dvojí možnost života“ (Vinař 2002: 78).

A o podobném rozložení sil mluví i Vavříková (2009: 35–36)

„Být tzv. uzemněný znamená cítit centrum energie v pánevní oblasti. Nohy jsou mírně rozkročené a pokrčené, stehenní svaly v oblasti spodní páteře jsou aktivní a vytvářejí pevný základ. Vrchní část těla je od tohoto napětí osvobozená, prodyšná, ramena jsou zbavena obvyklé tenze. Krk je plynulým pokračováním páteře, aby herec mohl bez velkých potíží dýchat a zpívat.

Herec posílá (stlačuje) energii přes nohy do země a využívá při tom svou váhu. Energie proudí i v opačném směru přes páteř nahoru a dochází tak k působení dvou protikladných vertikálních sil. V pohybujícím se těle působí protikladné síly i horizontálně. Pohybuje-li se herec dopředu, představuje si, že jeho pánev je tažena dozadu, a naopak. Protichůdné síly vycházející z centra tak přirozeně vytvářejí napětí, jakýsi vnitřní zápas, a dávají pocit rozpínajícího se těla, aniž by byl herec přepjatý“ (Vavříková 2009: 35–36).

V divadle *nó* herec dupe, aby ještě před zahájením hry upozornil božstva, a divadlo se stává rituálním, posvátným prostorem, v němž se vyjevují formy energie dnešní moderní společnosti podceňované. Suzukiho příprava na představení spočívá v dupání a dalších cvičeních zaměřených na spodní polovinu těla. Série pohybů obsahující dupání, chůzi a protahování probíhá pod dozorem mistra, který má autoritu – a hůlku – podobně jako mistr *zenu*. Poté si účastníci sednou na zem a mistr s nimi procvičuje obtížné pohyby. Učitel s holí v ruce úsečně vykřikuje japonské pokyny a adepti s každým pokynem okamžitě změni polohu. Rozkazy doprovází hrozivé svištění hole, jíž mistr švihá o zem, a herci musí odpovídat výrazným hlasem. V procesu dupání je použita plná síla nohou

směrem dolů, díky čemuž energie znovu prochází skrze páteř a pánev. Pánev je ponechána uvolněná, aby mohla vyrovnávat otřesy, zatímco horní část těla je díky kontrole dechu statická. Suzukiho herci jsou proto nabiti energií, avšak tato energie je z větší části uchovávána uvnitř těla, aby mohla vytvořit kontrolovanou přítomnost na jevišti (Marshall 1992).

Praktikovat Suzukiho metodu je fyzicky nesmírně náročné. Cvičení spočívají v neustálém opakování postojů a pohybů, které vychylují tělo z rovnováhy, často doprovázených dupáním vší silou do země; jejich intenzita přitom herce vede až na hranici sil. V těchto krajních okamžicích pak musí herec pevně kontrolovat své těžiště, jinak by se mohl zranit (Cohen 1996: 53–54).

O dupání, které bylo již součástí tanců *kagura*,²¹⁶ se zmiňuje již kronika *Kodžiki*. Používá je například Nebeská hudebnice, když se snaží vylákat z jeskyně bohyni slunce Amaterasu, která se tam schovala před svým řádícím bratrem Susanoem:

„Nebeská hudebnice (Amě nō uzume nō mikōtō) si převázala rukávy šňůrkou z nebeského břechťanu zvaného *pi kagē*, obtočila si kolem hlavy vínek z jiného nebeského břechťanu zvaného *masa ki* a svázala do něj listy mladičkého bambusu *sasa* tak, aby je mohla držet v rukou. Potom před vchodem do Nebeské jeskyně obrátila vědro dnem vzhůru a hlučně po něm dupala, až jí postupně posedl duch mocného zlého boha natolik, že si obnažila prsa a stáhla si bederní pás níže, až k samému okraji pochvy“ (*Kodžiki* 2013: 55).

K této pasáži odkazuje i Suzuki, který navíc tvrdí, že dupání božstev nemuselo být vedeno jen snahou zahnat zlé síly a osvobodit bohyni slunce, ale božstva si takto mohla také zvyšovat svou energii, aby aktivovala život (Suzuki 2002a: 167).

Na tomto místě by snad bylo vhodné zmínit ještě jeden japonský výraz spojený s energií – *kiai*. Ten sice podle překladových slovníků nese význam ‘výkřik’, ve skutečnosti však jde o koncept, který má blízko ke konceptu *kotodama* (‘duše slov’) a jehož smyslem je ve skutečnosti ‘koncentrace síly životní energie *ki*’, uplatňovaná

216 *Kagura* představuje nejstarší známý druh japonského hudebně-tanečního vystoupení, spjatého s oslavami božstev *kami* (*kami macuri*), na jehož vznik měl velký vliv náboženský směr *šugendō*. Dnes se výraz *kagura* používá jako společný název pro nejstarší typ lidových vystoupení (Averbuch in Teeuwen / Rambelli 2003: 315).

v tradičních uměních. *Kiai* je jmenné vyjádření fráze *ki ga au*, tedy ‘být v souladu s životní energií *ki*’ neboli ‘harmonizovat energii *ki*’, a označuje okamžik absolutního soustředění, ‘koncentraci mysli’, která předchází jakémukoli vynikajícímu výkonu. Překlad ‘výkřik’, ač vhodný, je tedy poněkud zjednodušený – při takovéto interpretaci si málokdo uvědomí, že samotný zvuk může být v případě tohoto konceptu mnohem méně důležitý než ostatní hodnoty. ‘Výkřik’ *kiai* by měl splynout s použitou technikou tak, aby se veškerá tělesná síla soustředila do přesného okamžiku (Wilson 2010: 2–3).

Síla *kiai* nemusí tedy vždy souviset s hlasitostí, podstatné však je, že se tento ‘výkřik’ vytváří sloupcem vzduchu vycházejícím z břicha přes bránici a má dvě důležité kvality: směr a tón. Dalo by se snad říci, že je to umění zkoncentrovat veškerou fyzickou i duševní energii do jediného bodu za účelem dosažení dokonalého výrazu, při kterém je navíc nezbytné sladit (či uvést do harmonie) správné načasování okamžiku provedení s těžištěm postupu. Pouze tak totiž umožní *kiai* člověku uskutečnit výraznou akci určenou k očištění mysli od nežádoucích myšlenek – tedy akci vedenou čistou životní energií *ki*, jež jí propůjčuje veškerou svou intenzitu. Takováto jednotící síla fyzicky koncentruje potenciál prostoru a času do jednoho bodu a psychická kapacita uvolňující se konkrétním směrem s sebou nese to nejkrajnější uvědomění samotného života.

S tím, jak divadlo (ať už v Japonsku, nebo jinde) začalo čím dál tím víc využívat uměle vytvořenou energii, objevily se různé ‘neduhy’. Jedním z nich je například skutečnost, že se vlastnosti lidského těla a fyzická vnímavost staly natolik specifickými, až se od sebe oddělily. Tak jako se vlivem civilizace specializovala například práce oka a vznikl mikroskop, modernizace odtrhla naše fyzické schopnosti od nás samých. Suzuki pomocí své metody usiluje o znovuobjevení celistvosti lidského těla v divadelním kontextu – ne však pouhým návratem k tradičním formám, jako je divadlo *nó* nebo

kabuki, nýbrž vytvořením něčeho, co přesahuje současnou praxi moderního divadla. Největší důraz přitom klade na nohy, neboť uvědomění si komunikace těla se zemí vede podle něj k pochopení jeho celistvosti (Suzuki 2002a: 164).

„V Suzukiho inscenaci Euripidova *Dionýsa* vidíme herce oblečené do bílých rouch, kteří se pohybují způsobem typickým pro japonské tradiční divadlo. Jde vlastně o jakési spojení řecké tragédie a divadla *nó*, kdy herci s použitím tradičních deklamačních technik mluví srozumitelným jazykem. Při promluvě ovšem herec ani nemrkne – energie hereckého projevu je předávána také očima. Expozice této hry je téměř bez pohybu, některé části Suzukiho inscenací jsou však naopak pohybem přímo nabitě. Vždy však jde o pohyb vycházející z podbřišku – Suzuki dokonce za svého působení v Moskvě²¹⁷ nutil tímto způsobem hrát i ruské herce, aby bylo dosaženo dokonalého dojmu“ (Itó 2007: 152).

Civilizace vzniká ve spojení s funkcemi lidského těla, podle Suzukiho ji lze interpretovat jako rozšíření jeho základních funkcí – například mikroskop či teleskop umožňují vidět více, než kam jsou schopny dohlédnout samotné oči. K vytvoření takových možností je samozřejmě třeba určitá energie, nejde však již pouze o energii živočišnou, která dominovala v předmoderní společnosti, ale také o energii uměle vytvořenou – jedním z ukazatelů vyspělé společnosti může být právě spotřebované množství této energie. Pokud se z tohoto úhlu pohledu podíváme na současné divadlo, zjistíme, že uměle vytvořená energie dominuje – od samotné budovy až po vnitřní vybavení. Naproti tomu tradiční divadlo *nó* využívá primárně energii živočišnou – kostýmy a masky jsou ručně vyrobené a samotné jeviště je dílem tradiční truhlářské práce. I když se dnes už i zde používá elektrina k osvětlení, je její využití omezeno na minimum. Divadlo *nó* tak je doslova ztělesněním předmoderního divadla – divadla, které vytváří živočišnou energii (Suzuki 2002a: 164). Přitom žádná energie mimo tu živočišnou nemůže vyústit v uměleckou tvorbu. *Nó* ve svém výrazu není realistickou formou, neboť ukazuje svět sestávající z prvků, které nelze v každodenním životě běžně vidět či slyšet, které však lze pocítit, absorbovat (Suzuki 2003b: 29–30).

„Podle mého názoru je ‘kulturní’ taková společnost, v níž jsou schopnosti vnímání i vyjadřování plně využity; v níž poskytují základní prostředek komunikace. Civilizovaná společnost není vždy ‘kulturní’ společnost“ (Suzuki 2002a: 163).

²¹⁷ Suzuki v Moskvě inscenoval Shakespearova Krále Leara.

Suzuki odsoudil japonské moderní divadlo uvádějící překladové hry, které se snažilo po evropském vzoru (někdy dokonce s použitím blond paruk či umělých delších nosů typických pro Evropany) vzpřímeným postojem odpoutat herce od jeviště a směřovat kamsi výš. Suzukiho soubor sice také pracuje s přeloženými předlohami, ale pojímá je zcela originálně. Příkladem originálního přístupu k importovaným textům může být Suzukiho inscenace *Oidipa: Oidipus* (vzhledem k tomu, že tento hrdina je v Thébách cizinec, hraje ho v Suzukiho inscenaci německý herec) je v ní zpodoben, jak na vozíčku, poháněný neviditelným časem donekonečna opisuje na jevišti kruh, který by se dal označit jako 'osud', a země tak v jeho pojetí připomíná blázinec či vězení. V japonském tradičním divadle symbolizuje pohyb v kruhu šílení (*kjóki*) a existuje i výraz pro tanec šílení – *maikuruu*. Suzukiho adaptace (*hon'an*) tak jasně ukazuje na zrození nové japonské svébytné divadelní formy (Itó 2008).

Suzukiho techniku – opět podobně jako techniku tance *butó* – ovšem nelze vnímat jako exotické koření přimíchané k západnímu divadlu ve snaze dodat mu jakousi novou, dynamickou příchut'. Tělesné vyjádření je v obou těchto případech spíše odrazem pocitu vyvolaného myšlenkovými postupy, které západní společnost do jisté míry vnutila národu z odlišným kulturním pozadím (srov. Marshall 1992).²¹⁸

Tím, že Suzuki uchopil dědictví divadelní minulosti v novém kontextu, úspěšně vytvořil unikátní současnou divadelní formu, která směřuje za hranice formy *šingeki*, jíž chybí kořeny, ale i za hranice forem *nó* a *kabuki*, svázaných tradičními postupy (Goto 1989: 122).

„Učil jsem svým výcvikovým postupům mimo hranice japonské kultury, když jsem režíroval cizí herce – mnohokrát jsem tvořil inscenace výhradně s cizinci. Při takových příležitostech bylo pro mě svěží a povzbudivé pracovat s herci, kteří mají v sobě

218 Dalším příkladem takového vyjádření by snad mohly být i bubenické show, které si získaly velkou oblibu i na Západě (např. skupina Jamato, jež se již několikrát představila i v České republice).

a citem ovládají vlastní specifické tradice odlišné od těch japonských. Při procesu tvoření se pak stane, že zatímco vzájemně respektujeme odlišnosti toho druhého, častokrát se během práce zrodí zcela nový prvek, který nevychází z žádných tradic. Tradice tedy umožňují udělat krok k vytvoření něčeho zcela nového. Tradice nejsou něco, co by se mělo chránit: jsou naopak odrazovým můstkem k tvoření. Jsou tu proto, aby se měnily a přetvářely stálou konfrontací s jinými tradicemi“ (Suzuki 2002b).

Tak i Suzukiho příklad ukazuje k možnosti jiné než běžně chápané globalizace, totiž duchovní, ekologické globalizace opřené nikoli o potlačování vlastního (v tomto případě vlastních zdrojů scéničnosti), ale o jeho kultivaci při vzájemné spolupráci naplněné úctou k minulému jako podmínce něčeho nového.

Závěr

14. a 15. července 1994 se ve Stavovském divadle v Praze konalo představení všech tří forem japonského tradičního divadla – *nó*, *kabuki* a loutkového *džóruri*,²¹⁹ které se představily v unikátním projektu divadelní hry *Šunkan*. Šlo o jedinečnou produkci, jakou v Japonsku nikdy předtím neuskutečnili, určenou přímo evropskému publiku – vedle Prahy se stejné představení konalo ještě ve Vídni, ve Varšavě a v Londýně (Kawatake 2006: 17) –, a já jsem tehdy jako studentka japanologie dostala možnost se na její pražské realizaci podílet: díky tomu jsem celé představení zhlédla hned dvakrát (nepočítaje v to odpolední zkoušky), ale zato z tlumočnické kabiny. Přesto (nebo možná právě proto) si troufám říci, že to byl silný zážitek, rozhodně však nikoli pouze vlivem strachu – s mojí tehdejší kolegyní Vladimírou Podhorskou jsme se opravdu hodně bály, že se v představení nezvládneme dobře zorientovat a já pak při večerním představení budu publiku do sluchátek šeptat něco jiného, než říká postava na jevišti, což se při použití klasického jazyka mohlo snadno stát (překlad hry jsme měly samozřejmě předem připravený).

Uvědomila jsem si tehdy, že energie, která na jevišti vzniká, je něčím jedinečnou, neboť jejím zdrojem nejsou jen jednotlivé předváděné divadelní formy s mimořádnými hereckými výkony (herci se nejenže po celou dobu přípravy nerozptylovali prohlídkami Prahy a podobně, ale připravovali jim i japonské jídlo – úhledné, oku lahodící a ovšem také velice chutné obědy a večere *obentó* servírované v krabičkách dostávali až do zkušebny), nýbrž i neobyčejně citlivě propracované spojení všech tří forem na jednom jevišti: formy *nó*, *džóruri* i *kabuki* se střídaly po jednotlivých scénách, až se nakonec všechny spojily a při závěrečném zklidnění strnuly v závěrečné póze hned tři postavy *Šunkana* najednou (obr. 49).

²¹⁹ Akce proběhla díky spolupráci Ministerstva kultury České republiky, The Japan Foundation, Velvyslanectví Japonska a Umělecké agentury Pragokonzert. Mimořádnou událost v programu k představení uvedl i tehdejší ministr kultury Pavel Tigrid a prezident The Japan Foundation Šin'ičiró Asao.

Dodnes si vybavuji fyzické pocity, které jsem měla při sledování jednotlivých scén a také si vzpomínám, že mě zaujalo, jak trefně se o tom, co v divadle právě prožívám, píše v programu – coby studentka třetího ročníku jsem už o japonské kultuře byla do jisté míry poučená a první návštěvu Japonska jsem už také měla za sebou, teprve díky těmto bezprostředním prožitkům jsem si však začala uvědomovat (či spíše jsem začala pociťovat), že k některým rovinám japonského myšlení a prožívání jsem se ještě ani nepřiblížila:

„Nyní se pokoušíme zvýraznit na kontrastu subtilních stylistických a estetických rozdílů svéráz jednotlivých epoch a zároveň intelektuálních proměn Japonska, aby si diváci sami utvořili celkovou představu o východiscích a základní esenci japonského divadla právě na základě těchto konkrétních ukázek tradičních jevištních forem. Jestliže textový podklad této inscenace skládá fragmentárně úryvky různých her na téma o osudu Šunkana tak, jak byly vytvořeny v průběhu delší časové osy, a umisťuje je do jednoho prostoru, chce tímto způsobem velkoryse postihnout tradiční japonské divadelní umění v jediném představení (a jediném čase a prostoru) a přiblížit tak jeho podstatu“ (z programu k pražskému představení Šunkana 1994).²²⁰

Výběr hry *Šunkan* nebyl náhodný – právě tato hra již od 70. let 20. století slavila v podání divadla *kabuki* úspěchy při zájezdech do Spojených států i do Sovětského svazu (Kawatake 2006: 16). Příběh vypráví o vyhnanství vysoce postaveného buddhistického kněze Šunkana a jeho méně významných společníků Naricuneho a Jasujoriho na Ostrov d'áblů (na jihozápadě Japonska) za to, že připravovali převrat proti vládnoucímu rodu Tairů. Šunkanovi druhové jsou po nějaké době omilostněni, ale Šunkan musí ve vyhnanství zůstat a nakonec tam žalem nad svým osudem umírá. Tyto události líčí již japonský středověký epos *Příběh rodu Taira*, poté jej šíří slepí mnichové, kteří jej vyprávějí s doprovodem na loutnu *biwa*, až ho ve 14. století zpracuje Zeami Motokijo pro divadlo *nó* – odtud se pak v období Tokugawa díky Čikamacuovi Monzaemonovi dostává do divadla *džóruri* a v přepracované podobě pak i do divadla *kabuki*.²²¹

Hra *Šunkan* v podání divadla *kabuki* zaznamenala v zámoří obrovský úspěch, nad nímž se zamýšlejí i někteří badatelé. Hned při

220 Překlad programu Dana Kalvodová.

221 Informace o hře *Šunkan* jsou převzaté z programu k pražskému představení (1994).

prvním představení v Sovětském svazu v roce 1961 vedlo přijetí *Šunkana* publikem k domněnce, že Rusům je toto téma blízké, protože v *Šunkanově* vyhnanství na ostrově spatřují paralelu sibiřských věznic, avšak vzhledem k podobně vřelému přijetí této hry ve Spojených státech to nemohl být jediný důvod nadšení diváků. Faktem však zůstává, že zatímco právě hra *Šunkan* a podobně i *Čúšingura* (47 *samurajů*) – tedy klasická feudální dramata – byly diváky v zámoří vysoce oceněny, hry, o nichž se Japonci domnívali, že budou pro export *kabuki* vůbec nejvhodnější – totiž ‘taneční dramata’, jako je například hra *Chrám Dódžódži* – zdaleka takový úspěch neslavily (Kawatake 2006: 17–20).

Při prvním provedení hry *Chrám Dódžódži* ve Spojených státech (1960), v němž v roli tanečnice *širabjóši*²²² vystoupil slavný představitel ženských rolí a vysoce ceněný tanečník Nakamura Utaemon, se diváci evidentně nudili, protože se bavili, šustili programy a někteří dokonce usnuli. Podobné projevy nevole pak provázely toto představení také při druhém uvedení v Sovětském svazu a při třetím uvedení v Evropě (přitom se očekávalo, že v jiné kultuře bude reakce publika odlišná).²²³ Objevuje se otázka, zda to nemohlo být tím, že se západní diváci nedokázali ve svém prožitku ztotožnit s krásnou tanečnicí, již ovšem představoval muž (Kawatake 1990: 11–17).

Úspěch her, jako je *Šunkan*, zpočátku naopak neočekával nikdo, přesto již první provedení této hry v zámoří s Ičikawou Ennosukem v hlavní roli (v SSSR v roce 1961) divákům doslova vzalo dech. Dramatické napětí se udrželo od rozevření opony až do samého konce, a když se pak opona zatáhla, aby skryla *Šunkana*, stojícího nahoře na skále a bez pohnutí sledujícího loď mizející za

222 Viz poznámky k Zeamiho *Představování rolí (Monomane)* v příloze; více o těchto tanečnicích a jejich tancích viz např. Pigeot 2003: 177.

223 V SSSR tančil v roli *širabjóši* opět Nakamura Utaemon a v Evropě další slavný tanečník, Onoe Baikó.

obzorem, nastal obrovský potlesk provázený četnými výkřiky ‘bravo’.²²⁴ Šunkan byl zkrátka ‘dramatičtější’, zřejmě tedy pro své publikum i ‘lidštější’ a uchopitelnější, což vedlo ke společnému vypjatému ‘prožitku’ a následnému uvolnění; můžeme ovšem také mluvit o správném ‘načasování’, tedy *ma* (srov. tamtéž: 18–22).

Na Západě se někdy objevují názory, že v západním divadle jde o ‘reprezentaci’ a v japonském divadle o ‘prezentaci’ (srov. tamtéž: 23), ale je tomu opravdu tak? A lze vůbec při rozmanitosti tradičních forem hovořit obecně o ‘japonském divadle’? Herec Tecunodžó Kanze se v rozhovoru s Jadwigou Rodoviczovou (v roce 1989) zamýšlí nad tím, co je to tzv. ‘prožívání’ role, resp. ‘stávání se’ postavou v divadelní hře:

„Domnívám se, že herec nemůže a dokonce ani nesmí usilovat o naprosté ztotožnění se s rolí. Tento proces může proběhnout jen do jisté míry. Kdybych měl tuto míru vyjádřit nějakým aritmetickým příkladem, řekl bych, že se starcem Kagekijo stávám ze sedmdesáti procent a ve zbývajících třiceti procentech si zůstávám vždy zcela vědom toho, kde jsem a kým jsem, včetně svého jedinečného způsobu existence, prožívání a dokonce i fyziologie, což nazývám ‘živým stavem bytí’ nebo ještě lépe ‘pravdou o jsoucnosti mého života’. Tato bytostně mi vlastní část mé osobnosti se během představení spojuje s částí ‘ztotožněnou s rolí’. Teprve v této podobě je má přítomnost na jevišti vnímána divákem“ (Tecunodžó Kanze in „Kdo čte Zeamiho?“ 1993: 66).

Takřka ‘magický’ poměr sedm ku třem (zde 70 procent ku 30 procentům), o němž mluví Tecunodžó Kanze a který najdeme i v divadle *kabuki* (viz význam místa *šičisan*, tedy ‘sedm-tři’ na mostě *hanamiči*, zmíněný v kapitole 6. 2), se objevuje v souvislosti s energií prostoru divadla *nó* i v obecnější rovině: platí zde pravidlo, podle něhož se tři desetiny akce odehrávají v prostoru a sedm desetin v čase. Při konkrétní akci totiž herec nezaměstnává jen tu energii, která je nezbytně nutná k jejímu provedení, potřebuje naopak mnohem více energie k jejímu zadržení a udržení v těle – totiž energie v čase. Herec tedy na jedné straně vyzařuje energii do prostoru, ale zároveň více než dvakrát tolik energie zadržuje v sobě, a tím své akci vzdoruje (Barba in Barba / Savarese 2000: 64).

²²⁴ V Japonsku podobné projevy publika nejsou běžné, po představení se obvykle stručně zatleská a diváci hned odcházejí.

Toto vysvětlení nakládání s energií v divadle *nó* se samozřejmě úzce dotýká Zeamiho ‘okamžiků žádné akce’ (*senu tokoro*). Kalvodová (1993: 63) v této souvislosti dokonce tvrdí, že Zeami se ve svém uvažování zachyceném v traktátech o umění *nó* až překvapivě přibližuje moderním postupům, jak dosáhnout intenzivní jevištní přítomnosti, totiž doslova

„onoho magického fluida, nahromaděné energie procházející tělem, jež působí sugestivně na diváky, a to i tehdy, když je herec sice na jevišti přítomen, ale není zapojen do akce“.

Podle Tecunodžóa Kanzeho Zeami dobře věděl, že divadelní hra musí dosáhnout určité úrovně abstrakce, aby byla srozumitelná většině diváků, kteří mají jeden od druhého odlišný druh vnímavosti i zkušenosti. Proto jde vždycky o pohled ‘zvenčí’: herec se v tu chvíli jakoby nachází na místě diváka – musí zkrátka vědět, jak se divák, který jej sleduje, cítí. Pak na něj může působit svou vnitřní energií, která se během představení uvolňuje a opět vzrůstá. Hercovo tělo tedy musí představovat esenci, podstatu, tedy ‘srdce’, pak teprve může herec své ‘já’ předat divákovi („Kdo čte Zeamiho?“ 1993: 66).

Zeami v *Zrcadle květu* (*Kakjó*) píše:

„Co cítí srdce, představuje deset dílů, co se projeví v pohybu, by mělo být sedm dílů.

Když se začátečník v divadle *nó* učí gestům a krokům, řídí se pokyny mistra a vkládá do hry všechnu energii. Později se však naučí gestikulovat úsporněji ve srovnání s tím, jak ho vedou vnitřní city, a bude schopen své záměry ovládat. To se netýká jen tance a gest. Je-li každý detail pohybového výrazu a celkového projevu umírněnější než emoce, které jej vyvolávají, stane se emoce Podstatou a pohyb těla Funkcí. A jen to na diváka zapůsobí“ (Zeami in Kalvodová 1993: 63).

A pokračuje:

„Oči se dívají před sebe, duchovní zrak ze zadu. Neboli, herec se dívá fyzickými očima před sebe, avšak jeho vnitřní koncentrace musí směřovat k tomu, aby viděl, jak jeho akce vyhlíží z opačné strany. To je podstatná součást toho, co jsem nazval Pohybem sahajícím za vědomí. Herec se jeví divákovi sedícímu v hledišti jinak, než jak se herec vidí sám. Divák vidí zevnějšek herce, herec naproti tomu si vytváří vnitřní obraz sama sebe. Musí vyvinout další úsilí, aby zevnitř postihl také svůj vnější vzhled. To je krok dosažitelný jen po vytrvalém tréninku. Jakmile toho dosáhne, sdílí herec i divák stejný obraz“ (tamtéž).

Na úplný závěr si dovolím navrhnout odpověď na svou výše položenou (byť spíše řečnickou) otázku, zda vůbec lze mluvit o ‘japonském divadle’ obecně, bez ohledu na jeho jednotlivé formy.

I když v konkrétní rovině by to asi bylo krajně problematické, po důkladném zvážení všech souvislostí a při (přinejmenším částečně) intuitivním uvažování se domnívám (či spíše 'cítím'), že ano. Přes všechny vývojové proměny japonského divadla dané společenskými a politickými změnami lze totiž (alespoň některé) jeho významné aspekty najít v silných tradicích a obecně estetickém vnímání, jejichž spojení geniálně vystihl Zeami v traktátech o umění *nó*, které by bylo třeba přeložit do češtiny konečně všechny.

Prameny a literatura

- ABI-SAMARA, R. „How would you define Japanese Modernism? Interview with Suzuki Sadami“, 2008. Dostupné [online] z: <http://www.nichibun.ac.jp/~sadami/2008/int-final.pdf> [cit. 4. 6. 2014]
- ALLAIN, P. *The Art of Stillness: The Theater Practice of Tadashi Suzuki*, New York: Palgrave Macmillan 2003
- ANTONI, K. „Kotodama and the Kojiki – the Japanese word soul between mythology, spiritual magic and political ideology“, příspěvek přednesený na 3. mezinárodní konferenci komparativní mytologie v Tokiu v roce 2009. Dostupné [online] z: www2.kokugakuin.ac.jp/shukyobunka/IACM/Antoni-en.pdf [cit. 5. 1. 2015]
- ASHKENAZI, M. *Handbook of Japanese Mythology*, Santa Barbara: ABC-CLIO 2003
- ASTON, W. G. *Shinto. The Ancient Religion of Japan*, London: A. Constable & co. Ltd. 1921
- BACHELARD, G. *Poetika prostoru* (překlad J. Hrdlička), Praha: Malvern 2009
- BARBA, E. / SAVARESE, N. *Slovník divadelní antropologie. O skrytém umění herců*, Praha: Divadelní ústav a Nakladatelství Lidové noviny 2000
- BARTHES, R. *Říše znaků. Eseje o Japonsku* (překlad P. Zavadil), Praha: Fra 2012
- BAŠÓ, M. *Měsíce, květy* (překlad M. Novák a J. Vladislav), Praha: Mladá fronta 1996
- BAŠÓ, M. *Úzká stezka do vnitrozemí* (překlad A. V. Líman), Praha: Dharmagaia 2006
- BELFIORE, M. „On Japanese Spatial Layering“, *Le carré bleu* 2/2012
- BENEDICTOVÁ, R. *Chryzantéma a meč. Vzorce japonské kultury* (překlad M. Vlachová), Praha: Malvern 2013
- BERGSON, H. *Hmota a paměť* (překlad A. Beguivin), Praha: Oikúmené 2003
- Bledý měsíc k ránu. Milostná poezie starého Japonska* (překlad K. Fiala, P. Geisler, H. Honcoopová, L. Lucká, Z. Švarcová, M. Vačkář), Praha: Mladá fronta 1994

- BLYTH, R. H. *A History of Haiku, Vol. 2*, Tokyo: Hokuseido 1973
- BOCKING., B. *A popular Dictionary of Shinto*, Surrey 1997
- BOHÁČKOVÁ, L. / WINKELHÖFEROVÁ V. *Vějíř a meč*, Praha: Panorama 1987
- BÖHME, G. *Asthetik (Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre)*, München 2001
- Boží člověk Issa. Výběr z haiku Kobajaši Issy* (překlad A. Líman), Praha: DharmaGaia 2006
- BREEN, J. / TEEUWEN, M. *A New History of Shinto*, Oxford 2010
- BRECHT, B. *Myšlenky*, Praha: Československý spisovatel 1958
- BROCKETT, O. G. *Dějiny divadla*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny 2001
- CARRUTHERS, I. / TAKAHASHI, Y. *The Theatre of Suzuki Tadashi*, Cambridge University Press 2004
- CAUDILL, W. „The Study of Japanese Personality and Behavior“, *The Study of Japan in the Behavioral Sciences* (ed. E. Norbeck and S. Parman), Rice University Studies 46. Houston 1970, s. 37–52
- CAVAYE, R. / GRIFFITH, P. / SENDA, A. *A Guide to the Japanese Stage – From Traditional to Cutting Edge*, Tokyo: Kodansha 2004
- COHEN, M. „Seventeen Stories About Interculturalism and Tadashi Suzuki“, *About Performance: Performances East/West*, University of Sydney 1996, s. 51–58
- CVETOV, V. J. *Pätnásty kameň v záhrade kláštora Rjóandži*, Bratislava: NAKLADATEĽSTVO PRAVDA 1990
- DELAY, N. *The Art and Culture of Japan*, New York: Abrams 1999
- EARHART, B. H. *Náboženství Japonska. Mnoho tradic na jedné cestě* (překlad R. Heřman), Praha: Prostor 1999
- EGENTER, N. „Das Japanische Haus. Oder: warum westliche Architekten Schwierigkeiten haben, es zu verstehen“, *Deutsche Bauzeitung* 12/1991
- [EJZENŠTEJN, S.] ЕЙЗЕНШТЕЙН, С. *Избранные произведения в шести томах. Том 5*, Москва: Искусство 1969
- EJZENŠTEJN, S. *O stavbě uměleckého díla* (překlad J. Taufer), Praha 1963

- EJZENŠTEJN, S. in VOSTRÝ, J. „Ejzeštejnovy lekce divadelní režie“, in: (týž) *Režie je umění*, Praha 2009
- ELIADE, M. *Posvátné a profánní* (překlad F. Karfík), Praha: Oikoymenh 2006
- ELLWOOD, R. *Japanese Religion – The Ebook*, Journal of Buddhist Ethics Online Books, Ltd. 2007
- FAIRCHILD, W. P. „Shamanism in Japan“, *Folklore Studies* Vol. 21, 1962, s. 1–122
- FIALA, K. „Život v době Heian“, předmluva k Murasaki Šikibu: *Příběh prince Gendžiho I*, Praha: Paseka 2002
- FITZMAURICE, C. „Zeami Breathing“, *The Voice and Speech Review*, Vol. 1, No. 1, 2000. Dostupné [online] z: <http://www.fitzmauricevoice.com/writings/pdfs/zeamibreathing.pdf>
- GARDNER, H. *Dimenze myšlení (Teorie rozmanitých inteligencí)*, Praha 1999
- GAUDEKOVÁ, H., KRAEMEROVÁ, A. „Folding Screens in the Japanese Collection of the Náprstek Museum“, *Annals of the Náprstek Museum* 35/2, 2014, s. 95–135
- GLASER, C. *Umění Číny a Japonska* (překlad Z. Münzerová), Praha: Mánes 1930
- [GLUSKINA, A. E.] ГЛУСКИНА, А. Е. *Заметки о японской литературе и театре*, Москва: Наука 1979
- GOGOL, N. V. *Hovory o životě a umění* (překlad F. Springer), Praha: Pourova edice 1947
- GOTO, Y. „The Theatrical Fusion of Suzuki Tadashi“, *Asian Theatre Journal*, Vol. 6, No. 2., 1989, s. 103–123
- GRIFFITHS, D. *The Training of Noh Actors and The Dove (Mask: A Release of Acting Resources, vol. 2)*, London & New York: Routledge 2005
- [GRIGORJEVA, T. P.] Григорьева, Т. П. *Японская художественная традиция*, Москва: Наука 1979
- HÁJEK, L. „Výtvarný projev jako řád a zážitek světa. Princip spirály a diagonály v ornamentice a na obraze“, *Kulturní tradice Dálného východu*, Praha: Odeon 1980
- HÁJEK, L. „Zen-umění“, *Světová literatura* 4/1965, Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění 1965

HARA, K. „The Concept of Omoiyari (Altruistic Sensitivity) in Japanese Relational Communication“, *Intercultural Communication Studies* XV: 1/2006

HARA, K. „The Word ‘is’ The Thing: The ‘Kotodama’ Belief in Japanese Communication“, *ETC.: A Review of General Semantics*, 2001. Dostupné [online] z: http://findarticles.com/p/articles/mi_hb6405/is_3_58/ai_n28881501/ [cit. 6. 4. 2011]

HASEBE, H. „Kabuki’s New Wave“, *Performing Arts Network Japan*, Japan Foundation 2005. Dostupné [online] z: http://performingarts.jp/E/overview_art/0510/1.html [cit. 20. 3. 2015]

HASEGAWA, N. *The Japanese Character. A Cultural Profile*, Tokyo: Kodansha International 1966

HAVLASA J. *Cesta bohů. Japonské potulky 1912–1926*, Praha: Ústřední nakladatelství a knihkupectví učitelstva československého 1926

HEARN, L. *Kaidan*, Praha: Brody 1996

HEIDEGGER, M. „Art and Space“, transl. C. H. Seibert from „Die Kunst und der Raum“, St. Gallen 1969. Dostupné [online] z: <http://roundtable.kein.org/sites/newtable.kein.org/files/Art%20and%20Space.pdf> [cit. 16. 4. 2014]

HEIDEGGER, M. *Bytí a čas* (překlad I. Chvatík a kol.), Praha 1996

HEISIG, J. W. / KASULIS, T. P. / MARALDO J. C. (ed.) *Japanese Philosophy: A Sourcebook*, University of Hawai’i Press 2011

HENDRY, J. „Gardens and the Wrapping of Space in Japan: Some Benefits of a Balinese Insight“, *Journal of the Anthropological Society of Oxford* 25/1, 1994, s. 11–19

HENDRY, J. *Understanding Japanese Society*, London and New York: Routledge 1992

HEROLD, E. / BOHÁČKOVÁ, L. / KANDERTOVÁ, O. / KNÍŽKOVÁ, H. / NOVOTNÝ, S. *Les Masques*. Paris: Gründ 1994

HEŘMAN, J. „Aktuální téma: Prostor!“, *Disk 15* (březen 2006)

HIDASI, J. „Communication Gaps Between European and Japanese Speakers“, příspěvek na konferenci *Language and Culture Bridges to International Trade* konané v Prestonu, UK, 1993. Dostupné [online] z: http://elib.kkf.hu/okt_publ/szf_02_01.pdf [cit. 16. 12. 2014]

- HIGGINSON, W. J. *How to Write, Share, and Teach Haiku*, Ohio, USA: 1985
- HILSKÁ, V. *Dějiny a kultura Japonského lidu*, Praha: ČSAV 1953
- HILSKÁ, V. „Poezie jako záznam citové zkušenosti. Nejstarší estetické teorie v Japonsku“, *Kulturní tradice Dálného východu*, Praha: Odeon 1980
- HILSKÁ, V. „Poválečná japonská literatura“, *Světová literatura* 4/1962, Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění 1962
- HIROTA, D. (ed.) *Wind in the Pines: Classic Writings of the Way of Tea as a Buddhist Path*, Fremont: Asian Humanities Press 1995
- HISAMATSU, S. *The Vocabulary of Japanese Literary Aesthetics*, Tokyo: The Centre of East Asian Cultural Studies 1963
- HISAMATSU, S. *Zen and the Fine Arts*, Tokyo: Kodansha International 1971
- HLOUCHA J. *Mezi bohy a démony*, Praha: Zemědělské knihkupectví A. Neubert 1929
- HONZL, J. „Pohyb divadelního znaku“, *Slovo a slovesnost* 1940/4. Dostupné [online] z: <http://sas.ujc.cas.cz/archiv.php?art=353> [cit. 6. 4. 2015]
- HONZL, J. „Prostorové problémy divadla“, *Disk* 17 (září 2006)
- HORI, I. *Folk Religion in Japan*, The University of Chicago Press 1974
- HRDLIČKOVÁ, V. „Poezie vyjádřená v užitém předmětu. Výuka a praxe japonských řemeslníků“, *Kulturní tradice Dálného východu*, Praha: Odeon 1980
- HRDLIČKOVÁ, V. „Rakugo, umění japonských profesionálních vypravěčů“, *Disk* 13 (září 2005)
- HYVNAR, J. „O Pujmanově a Honzlově pojetí obřadu a divadla“, *Miscellanea theatrialia* (sborník Adolfo Scherlovi k osmdesátinám), Praha 2005
- IIMURA, T. „A Note for MA: Space/Time in the Garden of Ryoan-Ji“, *Millennium Film Journal* No. 38, Spring 2002. Dostupné [online] z: <http://www.mfj-online.org/journalPages/MFJ38/iimura.html> [cit. 5. 2. 2014]
- IIMURA, T., ISOZAKI, A. *MA: Space/Time in the Garden of Ryoan-Ji*, 1989. Dostupné [online] z: <http://vimeo.com/23255030> [cit.

5. 2. 2014]

- [IOFAN, N. A.] ИОФАН, Н. А. *Культура древней Японии*, Москва: Наука 1974
- ISAACSON, H. J. *Peonies kana. Haiku by the Upasaka Shiki*, London: George Allen & Unwin 1973
- ISOZAKI, A. *Japan-ness in Architecture*, Massachusetts Institute of Technology Press 2006
- ISOZAKI, A. *MA Space-Time in Japan* (katalog ke stejnojmenné výstavě), New York 1979
- ITÓ, H. „Moderní divadlo v Japonsku v kontextu divadelní historie“, *Disk 20* (červen 2007)
- ITÓ, H. „Postavení tvorby režiséra Tadašiho Suzukiho v moderním japonském divadle: Král Oidipus“, přednáška přednesená 10. 3. 2008 v rámci symposia *Tradice a současnost* (4. ročník symposia o japonském a čínském divadle). Uspořádalo centrum základního výzkumu AMU&MU a Výzkumný ústav dramatické a scénické tvorby DAMU ve spolupráci s Divadelním muzeem Cuboučiho Šójoa při Univerzitě Waseda a s Českým centrem v Tokiu
- ITÓ, T. *Japonská architektura* (katalog k výstavě Národního technického muzea v Praze), The Japan Foundation 1986
- IWABUCHI, K. „Complicit exoticism: Japan and its other“, *The Australian Journal of Media & Culture*, Vol. 8, No. 2, 1994. Dostupné [online] z: <http://www.mcc.murdoch.edu.au/readingroom/8.2/iwabuchi.html>
- IWATA, T. *Tanka no tanošisa (Potěšení z tanky)*, Tokio: Kódanša gendai šinšo 1984
- JAANUS – Japanese Architecture and Art Net Users System*, 2001. Dostupné [online] z: <http://www.aisf.or.jp/~jaanus/> [cit. 12.–16. 4. 2015]
- JOHNSON, E. „Theatre, Music and the Zen Garden“. Dostupné [online] z: http://bulldog2.redlands.edu/fac/lawry_finsen/japan/projects/angleZenGardens.pdf [cit. 7. 9. 2010]
- JOHNSON, N. B. „Mountain, Temple, and the Design of Movement: Thirteenth-Century Japanese Zen Buddhist Landscapes“, *Landscape Design and the Experience of Motion* (ed. M. Conan), Washington, D. C.: Harvard University 2003
- JONES, S. „Speech is Silver, Silence is Golden: The Cultural

- Importance of Silence in Japan“, *The ANU Undergraduate Journal*, Vol. 3, 2011. Dostupné [online] z: https://eview.anu.edu.au/anuu/vol3_11/pdf4/ch02.pdf [cit. 5. 4. 2015]
- KALVODOVÁ, D. (ed.) *Divadelné kultúry východu*, Bratislava: Tatran 1987
- KALVODOVÁ, D. „Symbolizace estetického výrazu. Znakové systémy na jevišti Dálného východu“, *Kulturní tradice Dálného východu*, Praha: Odeon 1980
- KALVODOVÁ, D. „Zeamiho odkaz“, *Svět a divadlo* 3/1993
- KALVODOVÁ, D. / NOVÁK, M. *Vítr v piniích (japonské divadlo)*, Praha: Odeon 1975
- KAMATA, T. *Sign and Kotodama*, Tokyo: Sanseido 1990
- Karonšú – nógaku zenšú (Nihon koten bungaku taikei, 51)*. Tokio: Šógakkan 1973
- KASCHA, W. *Die Wirkungssicherung im traditionellen asiatischen Theater unter besonderer Berücksichtigung des Nô-Theaters und der Peking-Oper*, Trier 2005
- KAWATAKE, T. *Kabuki. Baroque Fusion of the Arts*. Tokyo: I-House Press 2006
- KAWATAKE, T., *Japan on Stage (Butai no oku no Nihon)*, Tokyo: 3A Corporation 1990
- „Kdo čte Zeamiho? Rozhovor Jadwigy Rodowiczové s Tecunodžó Kanzem“, *Svět a divadlo* 3/1993
- KEENE, D. *Dawn to the West – Japanese Literature in the Modern Era*, Vol. 2 (Fiction), New York: Holt, Rinehart and Winston 1984
- KEENE, D. „Japanese Aesthetics“, *Philosophy East and West*. Vol. 19, No. 3, Symposium on East and West, 1969, s. 293–306. Dostupné [online] z: <https://prettydeep.files.wordpress.com/2013/01/japanese-aesthetics.pdf>
- KI NO CURAJUKI „Úvod“ [předmluva k básnické sbírce *Kokinšú*] (překlad V. Hilská), *Verše psané na vodu. Starojaponská pětiverší* s. 7–11, Praha: Albatros 1970
- Kodžiki – kronika starého Japonska* (překlad K. Fiala), Praha: ExOriente 2013

- KÓDŽIRO, J. *Ma: Nihon kenčiku no išó* (Design v japonské architektuře), Tókjó: Kašima šuppan 1999
- KOKUBO, H. „Concept of ‘Qi’ or ‘Ki’ in Japanese Qigong Research“, *Proceedings of Present Papers on the 44th Annual Convention of the Parapsychological Assotiation*, New York 2001. Dostupné [online] z: <http://homepage2.nifty.com/anomalousphenomena/KOKUBO-Concept%20of%20qi.pdf> [cit. 17. 3. 2015]
- KONPARU, K. *The Noh Theatre. Principles and Perspestives*, Kyoto: Floating World Editions 2005
- KOREN, L. *Wabi-Sabi for Artists, Designers, Poets & Philosophers*, Berkeley, California: Stone Bridge Press 1994
- KOSUGI, H. „Performative Power of Language: Japanese and Swearing“, příspěvek přednesený na 7. mezinárodní konferenci Language and Culture, Universiti Kebangsaan, Malajsie 2009. Dostupné [online] z: pkukmweb.ukm.my/~solls09/Proceeding/PDF/Hana.pdf [cit. 29. 4. 2011]
- KOTTE, A. *Divadelní věda. Úvod*, Praha: Nakladatelství KANT 2010
- KRAEMEROVÁ, A. *Jak komunikovat s Japonci aneb Nebuďme xenofobní*, Praha: Národní muzeum a Scriptorium 2013
- KRAEMEROVÁ A. „Šintoismus“, *Základy asijských náboženství II. díl*, s. 101–142, Praha: Karolinum 2005
- KRAEMEROVÁ, A. „Talismans And Amulets in the Japanese Collection“, *Annals of the Náprstek Museum* 35/2014
- KRAEMEROVÁ, A. *Úvod do japanologie/Jazyk a literatura*, Olomouc 2000
- KRÁL, O. „Písmo jako krásné umění a výraz osobnosti. Kaligrafický princip v písmu a na obraze“, *Kulturní tradice Dálného východu*, Praha: Odeon 1980
- KRÁL, O. / HILSKÁ, V. (ed.) *Charles University On Far Eastern Culture*, Praha: UK 1968
- KRUEGER, J. „Watsuji’s Phenomenology of Embodiment and Social Space“, *Philosophy East and West*, Volume 63, Number 2, April 2013, s. 127–152. Dostupné [online] z: <http://enlight.lib.ntu.edu.tw/FULLTEXT/JR-PHIL/phil390739.pdf> [cit. 16. 11. 2014]
- KUROKAWA, K. *The Philosophy of Symbiosis*, 2006. Dostupné

- [online] z: <http://www.kisho.co.jp/page.php/292> [cit. 2. 1. 2015]
- KUROKAWA, M. „Eight Manifestations of the Japanese Aesthetic“, The 16th Kanazawa Salon, May 2004. Dostupné [online] z: <http://www.maruni.com/en/docs/EightManifestationsOfTheJapaneseAesthetic.pdf> [cit. 11. 3. 2014]
- KUROSAWA, A. *Žít, Světová literatura 2/1967*, Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění 1967
- KWAN, V. „Exploring Japanese Art and Aesthetic as Inspiration for Emotionally Durable Design“, příspěvek přednesený na konferenci DesignEd Asia 4. 12. 2012. Dostupné [online] z: http://www.designedasia.com/2012/Full_Papers/Exploring%20Japanese%20Art%20and%20Aesthetic.pdf [cit. 26. 10. 2014]
- LABUS, D. *Japonsko*, Praha: Libri 2009
- LANG, F. „Pojednání o hereckém umění“, *Disk 18* (prosinec 2006)
- LAO-C' *Tao te t'ing. O tajemství hlubším než hlubina sama* (překlad V. Cílek), Praha: Dokořán 2008
- LEVITT, B. „Veiled Sustainability: The Screen in the Work of Fumihiko Maki“, *Design Observer: Places*, April 2005. Dostupné [online] z: http://places.designobserver.com/media/pdf/Veiled_Sustain_381.pdf [cit. 8. 3. 2014]
- LIM, B. C. „They Came to Party – An Examination of the Social Status of the Medieval Noh Theater“, *Japan Forum*, spring 2004, s. 111–133
- LÍMAN, A. V. *Kouzlo šerosvitu. Úvahy o japonské kultuře*, Praha: DharmaGaia & Česko-japonská společnost 2008a
- LÍMAN, A. V. *Mistři japonského filmu*, Praha: Paseka 2012
- LÍMAN, A. V. Předmluva k *Manjósú. Deset tisíc listů za starého Japonska 1*, Praha: Brody 2001
- LÍMAN, A. V. „S Ibusem jsme mluvili o rybách“ [rozhovor], *Lidovky.cz* 8. 10. 2008b. Dostupné [online] z: http://www.lidovky.cz/s-ibusem-jsme-mluvili-o-rybach-dkt/kultura.aspx?c=A081008_095932_ln_kultura_mtr [cit. 6. 4. 2015]
- LÍMAN, A. V. „Úvodem“, *Pár much a já*, Praha: DharmaGaia 1996
- LINDQVISTOVÁ, C. *Říše čínských znaků. Písmo jako obraz života*

lidí a přírody, Praha: Nakladatelství Lidové noviny 2010

- LIPUS, R. „Prostor divadla a divadlo prostoru“, *Disk 1* (červen 2002)
- MAKI, F. / OHTAKA, M. „Some Thoughts on Collective Form“, *Structure in Art and in Science* (ed. G. Kepes), s. 116–127. London 1965
- Manjóšú. Deset tisíc listů ze starého Japonska I-IV* (překlad A. Líman), Praha: Brody 2001–2008
- MARRA, M. *Modern Japanese Aesthetics: A Reader*. University of Hawai'i Press 1999
- MARSHALL, J. „Bodies Across the Pacific: The Japanese National Body in the Performance Technique of Suzuki and Butoh, revised edition of a seminar presented as part of the MUSU Theatre Department Workshop Series, 9/9/1992. Dostupné [online] z: <http://dequinceyco.net/wp-content/uploads/2010/10/j.marshall.pdf> [cit. 9. 3. 2014]
- MATSUMAE, T. „Early kami worship“, *The Cambridge History of Japan Vol. 1*, Cambridge University Press 2008, s. 317–414
- MENDE, K. „Concerning the Japanese Kabuki Stage“, *Journal for Geometry and Graphic* Vol. 6, 2002, No. 2, s. 183–190. Dostupné [online] z: <http://www.heldermann-verlag.de/jgg/jgg06/jgg0615.pdf> [cit. 5. 4. 2015]
- MENDE, K. „The Representation of Pictorial Space in ‘Ukie’“, *Journal for Geometry and Graphic* Vol. 1, 1997, No. 1, s. 31–40. Dostupné [online] z: www.emis.de/journals/JGG/1.1/j1h1mend.ps.gz [cit. 6. 2. 2015]
- MIJAKE, A. „Výrazové prostředky v divadle nó a používání masky“, *Disk 20* (červen 2007)
- MINAMI, H. *‘Ma’ no kenkjú: Nihondžin no biteki hjógen* (Výzkum [prostoru] ‘ma’: Výraz japonské estetiky), Tokio: Kódanša 1983
- MINER, E. *Japanese linked poetry*, New Jersey: Princeton University Press 1979
- MOON, M. *Wabi and the Chawan*, The Australian Ceramics Association 2009
- MORSE, E. S. *Japanese Homes and Their Surroundings*, Vermont (USA): Tuttle Publishing 1972
- MORSE, E. S. *Japonské domy a vše co k nim patří* (překlad J. Šimonová), Praha: PRAGMA 2011

- MURASAKI ŠIKIBU *Příběh prince Gendžiho I.–IV.*, Praha: Paseka 2002–2008
- MURPHY, R. „How do Japanese aesthetic ideals within Traditional Japanese painting inform modern landscape design?“, State University of New York College of Environmental Science and Forestry, Department of Landscape Architecture, 2008. Dostupné [online] z: http://www.esf.edu/la/studyabroad/ocp/OCP_2007_08/Murphy_main_study_2008.pdf [cit. 12. 3. 2014]
- NADEAU, R. L. „Dimensions of Sacred Space in Japanese Popular Culture“, *Intercultural Communication Studies* VI: 2/1996
- NAKAGAWA, T. *The Japanese house in Space, Memory, and Language (Nihon no ie: kúkan, kioku, kotoba)*, Tokyo: International House of Japan, Inc. 2005
- NAKAMURA, H. *Ways of Thinking of Easter Peoples: India-China-Tibet-Japan*, Honolulu: University of Hawai'i Press 1964
- NAKANE, CH. / OISHI S. (ed.) *Tokugawa Japan. The Social and Economic Antecedents of Modern Japan*, University of Tokyo Press 1990
- NAKANO, S. „A Concept of Intersubjectivity in Japanese Everyday Life“, *Bulletin of Hokkaido University* 1997. Dostupné [online] z: <http://eprints.lib.hokudai.ac.jp/dspace/handle/2115/25316> [cit. 20. 8. 2014]
- NAKASONE, R. Y. „Beauty is the Color of Truth: Exploring Buddhist Wisdom for Awakening Society“, Paper on the 8th Conference of the United Nations of Vesak 2011. Dostupné [online] z: <http://www.undv.org/vesak2011/panel4/10NakasoneFINAL.pdf> [cit. 16. 9. 2014]
- Nihon kadžin zenšú 2 – Masaoka Šiki* (Sebrané spisy japonských básníků – Masaoka Šiki), Tokio 1988
- NITOBE, I. *Duše Japonska. Bušido* (překlad K. J. Hora), Praha: Josef Pelcl 1904
- NITSCHKE, G. *From Shinto to Ando*, London: Academy Editions 1993
- NITSCHKE, G. *Japonské zahrady*, Bratislava: Slovart 2007
- NITSCHKE, G. „‘MA’ – The Japanese Sense of Place in Old and New Architecture and Planning“, *Architectural Design*, London, March 1966, s. 113–156

- NITSCHKE, G. „Transience and Renewal in Japanese Form“, *Kyoto Journal 50: Transcience – Perspectives on Asia*, June 2002
- NOVÁK, A. V. *Japonské jaro. Črty z cest po Nipponu*, Praha 1932
- NOVÁK, M. *Japonská literatura I.* (skriptum pro posluchače FF UK Praha a FF KU Bratislava), Praha: SPN 1989
- NOVÁK, M. „Každý sám svým pánembohem“, *Světová literatura* 4/1965, Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění 1965
- OKAKURA, K. *Knih o čaji*, Praha: Brody 1999
- OKAZAKI, J. *Japanese Literature in the Meiji Era*, Tokyo: Obunsha 1955
- OLIVA, L. „Akira Kurosawa – císař japonského filmu“, *Světová literatura* 2/1967, Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění 1967
- ORTOLANI, B. *The Japanese Theatre. From Shamanistic Ritual to Contemporary Pluralism*, Princeton, N. J. 1990
- ORTOLANI, B. / LEITER, S. L. (ed.) *Zeami and the Noh Theatre in the World*, New York: City University 1998
- OVČINNIKOV, V. *Větvička sakury. Vyprávění o Japoncích, o tom, jak žijí a jací vlastně jsou*, Praha: Vyšehrad 1972
- PARKES, G., „Japanese Aesthetics“, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2011 Edition), Edward N. Zalta (ed.). Dostupné [online] z: <http://plato.stanford.edu/archives/win2011/entries/japanese-aesthetics> [cit. 18. 3. 2014]
- PELLECCHIA, D. „The Fan of Noh Theatre: Object of Encounter“, *Platform eJournal* Vol. 3, No. 2, 2008. Dostupné [online] z: <https://www.royalholloway.ac.uk/dramaandtheatre/documents/pdf/platform/32/7thefanofnohtheatre.pdf> [cit. 1. 11. 2014]
- PICKEN, S. D. B. „Myth, Ritual and Drama: The Japanese Paradigm“, *NUCB Journal of Language Culture and Communication*, Nagoya 2002. Dostupné [online] z: <http://ci.nii.ac.jp/naid/110001046028> [cit. 30. 4. 2011]
- PIGEOT, J. *Femmes galantes, femmes artistes dans le Japon ancien XI^e–XIII^e siècle*, Éditions Gallimard 2003
- PILGRIM R. B. „Intervals (Ma) in Space and Time: Foundations for a Religio-Aesthetic Paradigm in Japan“, *History of Religions*

25/1986, s. 255–277

PINNINGTON, N. J. „Models of the Way in the Theory of Noh“, *Japan Review* 2006, 18, s. 29–55. Dostupné [online] z: <http://shinku.nichibun.ac.jp/jpub/pdf/jr/JN1802.pdf> [cit. 1. 4. 2015]

Písňe z Ostrova vážek. Výběr básní ze Sbírký bezpočtu listů (překlad A. Líman), Praha: Vyšehrad 2010

PRAŽÁK, A. *Mezi. Stručná interpretace meziprostoru*, Praha: KANT 2010

PRUSINSKI, L. „Wabi-Sabi, Mono no Aware, and Ma: Tracing Traditional Japanese Aesthetics Through Japanese History“, *Studies on Asia*, Series IV, Volume 2, No. 1, March 2012, s. 25–49

PRŮŠKOVÁ (HILSKÁ), V. *Lidé a věci v Japonsku*, Praha: Orbis 1941

Příběh rodu Taira (překlad K. Fiala), Praha: Mladá fronta 1993

PUI YING, K. „Exploring Japanese Art and Aesthetic as Inspiration for Emotionally Durable Design“, 2012. Dostupné [online] z: http://www.designedasia.com/2012/Full_Papers/Exploring%20Japanese%20Art%20and%20Aesthetic.pdf [cit. 5. 4. 2015]

RATH, E. C. *The Ethos of Noh: Actors and Their Art*, Harvard University Press 2004

REISCHAUER, E. O. *Japan: Story of A Nation*, McGraw-Hill 1990

REISCHAUER, E. O. / CRAIG, A. M. *Dějiny Japonska*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny 2000

Renga ronšů, nógaku ronšů, haironšů (Nihon koten bungaku zenšů, 51). Sestavili a poznámkami opatřili Ičidži Tecuo, Omote Akira, Kurijama Riiči. Tokio: Šógakkan 1973

RIMER, J. T. *A Reader's Guide to Japanese Literature*, Tokyo: Kodansha International 1991

RIMER, J. T. / YAMAZAKI M. (ed.) *On The Art of the Nō drama, The Major Treaties of Zeami*, Princeton University Press 1984

RODOWICZ, J. M. *Aktor doskonaly. Traktaty Zeamiiego o sztuce nó*, Gdańsk 2000

RUMÁNEK, I. R. V. *Japonská dráma nó: Žáner vo vývoji*, Bratislava: Veda 2010

- SALTZBERG, M. „Sacred Theatre: An Exploration of Suzuki/Viewpoints and Composition in Directing John Pielmeier’s Agnes of God. *The Journal of Religion and Theatre*, Vol. 8, No. 1, Fall 2009. Dostupné [online] z: <http://c.ymcdn.com/sites/www.athe.org/resource/resmgr/imported/Saltzberg.pdf> [cit. 30. 3. 2015]
- SASAKI, K. „Perspectives East and West“, *Contemporary Aesthetics* 2013. Dostupné [online] z: <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=670> [cit. 15. 11. 2014]
- SEN SÓŠICU XV. *Cesta čaje, mysl čaje*, Praha: Pragma 1991
- SENDA, A. „The Art of Tadashi Suzuki“, *SCOT: Festival Publication*, The Japan Performing Arts Centre 1991
- STANLEY-BAKER, J. *Japanese Art*. London: Thames & Hudson 2000
- SUZUKI, E. „Divadelní prostor, herecké umění kabuki a typy rolí“, workshop a přednáška v rámci sympozia *Tradice a současnost* (4. ročník sympozia o japonském a čínském divadle). Uspořádalo centrum základního výzkumu AMU&MU a Výzkumný ústav dramatické a scénické tvorby DAMU ve spolupráci s Divadelním muzeem Cuboučiho Šójóa při Univerzitě Waseda a s Českým centrem v Tokiu 10. 3. 2008
- SUZUKI, T. „Culture is the Body“, *Acting (Re)Considered* (ed. P. Zarrilli), s. 163–167, London: Routledge 2002a
- SUZUKI, T. *Naikaku to wa II: Suzuki tadaši engeki ronšú (Japonskost z vnitřního úhlu II. Sbíрка divadelních studií Tadašiho Suzukiho)*, Tokio: Džiricu šobó 2003a
- SUZUKI, T. *The Way of Acting: The Theatre Writings of Tadashi Suzuki*, New York: Theatre Communications Group, Inc. 2003b
- SUZUKI, T. „Tradition and Creative Power in Theater“, přednáška přednesená 30. 4. 2002 v Centru japonské kultury Donalda Keenea (The Donald Keene center of Japanese Culture), Columbia University, New York 2002b. Dostupné [online] z: http://www.keenecenter.org/download_files/Suzuki_sen2002Tradition_CreativePower_Theater.pdf [cit. 30. 3. 2015]
- SWANN, P. C. *Umění Číny, Koreje a Japonska*, Praha: Odeon 1970
- ŠVARCOVÁ, Z. „Dvojí poetika středověkých divadelních textů *jókjoku*“, *Disk* 26 (prosinec 2008)
- ŠVARCOVÁ, Z. *Japonská literatura 712–1868*, Praha: Karolinum

2005a

- ŠVARCOVÁ, Z. „Jev, výjev skrytý za znakem“, *Disk* 27 (březen 2009)
- ŠVARCOVÁ, Z. „Kultivovanost, tradice, hodnoty (o působivosti tvaru, provedení a textu hry nó)“, *Disk* 11 (březen 2005b)
- ŠVARCOVÁ, Z. „Přítomnost ducha na scéně“, *Disk* 36 (červen 2011)
- ŠVARCOVÁ, Z. „Všichni jsme básníky“, *Disk* 41 (září 2012)
- TAKAYASHIKI, M. „Scepticism towards(Language): Betsuyaku Minoru and the ‘Small Theatre Movement’ (*Shógekijó Undó*) in the 1960s“, paper of 16th Biennial Conference of the Asian Studies Assotiation of Australia, Wollongong, June 2006
- TAKEHIKO, K. *‘Ma’ no Nihon bunka* (Japonská kultura [prostoru] ‘ma’), Tokio: Kódanša 1978
- TAKEMOTO, M. „Hercovo tělo v divadle nó a Zeamiho teorie“, *Disk* 19 (březen 2007)
- TANIZAKI, D. *Chvála stínů. Tradice japonské estetiky*, Košice: Knižná dielňa Timotej 1998
- TEEUWEN, M. / RAMBELLI, F. (ed.) *Buddhas and Kami in Japan*, Taylor & Francis e-library 2003
- TOKITA, M. A. / HUGHES, D. W. „Context and change in Japanese music“, *The Ashgate research companion to Japanese music*, Aldershot: Ashgate Publishing Limited 2007, s. 1–33
- TSUBAKI, A. A. „Zeami and the Transition of the Concept of Yūgen: A Note on Japanese Aesthetic“, *The Journal of Aesthetic And Art Criticism*, Vol. XXX, No. 1 (Fall 1971), s. 55–67
- TSUNODA, T. *The Japanese Brain: Its Uniqueness and Universality*, Tokyo 1985
- UEDA, A. *The Inner Harmony of the Japanese House*, Tokyo: Kodansha 2005
- UEDA, M. *Literary and Art Theories in Japan*, The Press of Western Reserve University, Cleveland, Ohio 1967
- UEDA, M. „Zeami on the Art of Nō Drama: Imitation, Yūgen, and Sublimity“, *Japanese Aesthetics and Culture: A Reader* (ed. N. G. Hume), New York: State University of New York Press 1995
- VALENTA, J. *Scénologie krajiny*, Praha: KANT – Karel Kerlický pro AMU 2008

- VAN LYSEBETH, L. „Japanese Boundaries: A Different Way of Perceiving Space“, *Interior Design*, ID-Sphere 2008. Dostupné [online] z: <http://www.id-sphere.com/category/interior-design/> [cit. 29. 3. 2014]
- VAVŘÍKOVÁ, E. *Mimesis a poiesis*, Praha: Kant – Karel Kerlický 2009
- VERMEER, J. „Scénologická lekce“, *Disk 9* (září 2004)
- Verše psané na vodu. Starojaponská pětiverší* (překlad V. Hilská, přebásnil B. Mathesius), Praha: Albatros 1970
- VINAŘ, J. *Elementy herectví*, Praha 2002
- VOJTĚCHOVSKÝ, M. / VOSTRÝ, J., *Obráz a příběh. Scéničnost ve výtvarném a dramatickém umění*, Praha: KANT – Karel Kerlický pro AMU 2008
- VOSTRÁ, D. *Išikawa Takuboku a Masaoka Šiki. Tradiční formy v japonské moderní poezii*, diplomová práce, FF UK, Praha 1997
- VOSTRÁ, D. „Japonský tradiční dům a problematika scénického prostoru (nejen v Japonsku)“, *Disk 26* (prosinec 2008)
- VOSTRÁ, D. Koncept kotodama aneb o japonské ‘duši slov’“, *Disk 36* (červen 2011)
- VOSTRÁ, D. „Na jevišti Japonsko: záměrná i bezděčná scéničnost Země vycházejícího slunce“, *Disk 14* (prosinec 2005)
- VOSTRÁ, D. „Od náznaku v japonské tradiční poezii *waka* ke scénám moderní *haiku*“, *Disk 30* (prosinec 2009)
- VOSTRÁ, D. „Prostor a čas v japonském konceptu *ma*“, *Disk 34* (prosinec 2010)
- VOSTRÁ, D. „Rituál, tradice a energie – další příspěvek ke zkoumání japonského vnímání prostoru“, *Disk 41* (září 2012)
- VOSTRÁ, D. „Zeami o herectví v divadle *nó*“, *Disk 5* (září 2003)
- VOSTRÝ, J. „Divadelnost a/či scéničnost (Scénická událost v divadelněvědném konceptu Andrease Kotteho)“, *Disk 31* (březen 2010a)
- VOSTRÝ, J. „Herec mezi rolí a vlastní tělesnou přítomností (na okraj Kotteho divadelněvědného konceptu herectví)“, *Disk 32* (červen 2010b)
- VOSTRÝ, J. „Ke kořenům české scénologie“, *Disk 9* (září 2004)
- VOSTRÝ, J. *Předpoklady hereckého projevu*, Praha 1991

- VOSTRÝ, J. *Režie je umění*, Praha: Divadelní fakulta AMU 2001
- VOSTRÝ, J. „Scénické působení a zrcadlové neurony“, in VOSTRÝ, J. / SÍLOVÁ, Z. *Je dnes ještě možné herecké umění? (Příspěvek ke scénologii herectví)*, Praha 2009
- VOSTRÝ, J. „Scéničnost a dramatičnost v Zichově Estetice dramatického umění“, *Miscellanea theatraia* (sborník Adolfo Scherlovi k osmdesátinám), Praha 2005
- VOSTRÝ, J. „Scéničnost a scénovanost (od Berniniho k dnešku)“, *Disk 10* (prosinec 2004)
- VOSTRÝ, J. *Scénologie dramatu (Úvahy a interpretace)*, Praha: KANT – Karel Kerlický pro AMU 2010c
- VOSTRÝ, J. *Scénování v době všeobecné scénovanosti (Úvod do scénologie)*, Praha: KANT – Karel Kerlický pro AMU 2013
- WALEY, A. *Japanese Poetry The Uta*, London: George Allen & Unwin 1976
- WATANABE, M. *O podstatě japonského jazyka*, Praha: Karolinum 2000
- WATSUJI, T. *Watsuji Tetsuro's Rinrigaku: Ethics in Japan* (ed. Seisaku Yamamoto and Robert E. Carter), Albany: State University of New York Press, 1996
- WATTS, A. W. *Cesta zenu*, Olomouc: Votobia 1995
- WILLIAMS, G. *Shinto*, Chelsea Home Publishers 2005
- WILSON, W. E. „Kiai“, *Essays on the Martial Arts*, 2010. Dostupné [online] z: <http://www.mineralogicalrecord.com/wilson/pdfs/The%20Kiai.pdf> [cit. 13. 5. 2012]
- WINKELHÖFEROVÁ / V., LÖWENSTEINOVÁ, M. *Encyklopedie mytologie Japonska a Koreje*, Praha: Libri 2006
- WYLIE-MARQUES, K. „Opening the Actor's Spiritual Heart: The Zen Influence on Nô Training and Performance With Notes on Stanislavski and the Actor's Spirituality“, *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, Fall 2003, s. 131–160
- YOUNG, D. / YOUNG M. *Introduction to Japanese Architecture*, Periplus 2004
- Zápisky z volných chvíl. Starojaponské literární zápisníky paní Sei Šónagon, Kamo no Čómeiho a Jošidy Kenkóa* (překlad M. Novák a P. Geisler), Praha: Odeon 1984

ZEAMI, M. „Cvičení podle věku“ (překlad P. Holý), *Disk 5* (září 2003a)

ZEAMI, M. *Devět stupňů* (překlad P. Holý), *Disk 5* (září 2003b)

ZEAMI, M. *La tradition secrete du nó. Une journée de nó.* Gallimard / Unesco 1985

[ZEAMI, M.] ДЗЭАМИ, М. Предание о цветке стиля (Фуси кадэн) или Предание о цветке (Кадэнсё), Москва 1989

ZEAMI, M. „Představování hereckých rolí – *monomane*“ (překlad P. Holý a D. Vostrá), *Disk 19* (březen 2007)

ZICH, O. *Estetika dramatického umění*, Praha: Melantrich 1931

Příloha 1 / Přehled období japonských dějin

Džómon (cca 8000–cca 300 př. n. l.): nejstarší keramika

Jajoi (cca 300 př. n. l.–300 n. l.): zemědělství, hrnčířský kruh

stát Jamato (5.–7. stol.):²²⁵ čínský byrokratický systém, šíření buddhismu

Nara (710–784): hlavní město Heidžókjó (dnešní Nara), rozvoj styků s Čínou, propojení buddhismu se státními institucemi, první písemné památky (kroniky *Kodžiki* a *Nihonšoki*, básnická sbírka *Manjósú*)

Heian (794–1185): hlavní město Heiankjó (dnešní Kjóto), vzestup regentského rodu Fudžiwara, pokles moci císařů, ve východních provinciích vzestup moci vojenské šlechty, vznik svébytné kultury a japonsky psané literatury (rozvoj poezie *tanka* a zápisové prózy *zuihicu*, Murasaki Šikibu píše *Příběh prince Gendžiho*)

Kamakura (1192–1333): hlavní město Kamakura, vznik vojenské vlády *bakufu* (šógunátu) rodu Minamoto, rozvoj řazené básně *renga* coby učené zábavy buddhistických mnichů, vznik hrdinského eposu (*Příběh rodu Taira*)

Ašikaga / Muromači (1336–1573): hlavní město Kjóto (čtvrť Muromači), nová šógunátní vláda rodu Ašikaga, vliv *zenu* a mingské kultury, přechodné působení křesťanských misionářů, rozvoj kultury vojenské aristokracie (divadlo *nó*, čajový obřad)

Azuči-Momojama (1573–1603): období sjednocování Japonska, vyhnání křesťanů

Tokugawa / Edo (1603–1868): hlavní město Edo (dnešní Tokio), šógunát rodu Tokugawa, izolace Japonska od ostatního světa, rozvoj obchodu a řemesel, vznik měšťanské kultury (rozvoj poezie *haiku*, měšťanský román, divadlo *džóruri* a *kabuki*, dřevořezby *ukijoe*, vypravěčství *rakugo*)

²²⁵ Historická období jsou zde uvedena podle Labuse 2009, v jiných pramenech se mohou mírně lišit.

Meidži (1868–1912): hlavní město Tokio, přerod Japonska v moderní stát, přejímání poznatků ze Západu, vytvoření vládního kabinetu a vznik Ústavy, snahy o expanzi, vítězné války s Čínou a Ruskem; historická období se nadále kryjí s vládou jednoho císaře

Taišó (1912–1926): účast v 1. světové válce na straně Dohody, vláda politických stran, vrchol meziválečné demokracie

Šówa (1926–1989): fašizace, válka v Tichomoří, kapitulace v srpnu 1945 po atomových útocích na Hirošimu a Nagasaki, poválečný rozvoj pod dohledem USA, vznik konzumní společnosti

Heisei (1989–): dlouhodobá recese

Příloha 2 / Zeami Motokijo: Představování hereckých rolí (*monomane*)²²⁶

Vypsat veškeré herecké role je obtížné. Poněvadž jsou však nanejvýš důležité, je třeba jednotlivé z nich důkladně studovat. Podstata představování hereckých rolí spočívá v pečlivé nápodobě, nic nesmí být vynecháno. Přitom je ale nutné rozlišit, do jaké míry napodobovat.

Pokud se například hrají role vládců nebo vysokých hodnostářů, představitelů dvorské či vojenské šlechty, je velmi obtížné napodobit jejich vznešené chování, protože toho nejme hodni. Měli bychom však naslouchat jejich mluvě, pozorovat jejich pohyby či tázat se po názoru obecnstva. Kromě toho je nutné do nejmenších podrobností napodobit různá gesta, která činí osoby vysoce postavené, zejména pak ta, jež souvisejí s uměleckou vytríbeností.

Nečisté práce osob pracujících na polích a lukách nelze však podrobně napodobovat. Snad je možné napodobit například činnosti dřevorubců, ženců trávy, uhlířů či solivarců, jimž lze dát oduševnělou jevištní podobu. Nelze však napodobovat zaměstnání, která stojí ještě níže. Taková prostá zaměstnání není přípustné představovat zrakům vznešených osob. Pokud bychom tak učinili, urození by pokládali představení za nezáživná pro jejich obyčejnost. Toto rozlišení je třeba mít na paměti.

Ženy

Pro ztvárnění ženských rolí se nejvíce hodí mladí herci *šite*. Je však velmi obtížné.

V první řadě platí, že je-li nepěkný pohled na hercův kostým, nelze se dívat ani na jeho vystoupení. Představuje-li herec dvorní dámu *njógo*²²⁷ nebo *kói*,²²⁸ nemůže vidět, jak se tyto urozené dámy chovají, proto by si to měl s pečlivostí zjistit. Způsob oblékání kimona

226 Překlad P. Holý a D. Vostrá.

227 Dvorní dáma *njógo* stála v historickém období Heian hned za tzv. druhou chotí císaře (*čúgú*).

228 Tzv. služebná dvorní dáma, stála o stupeň níže než dvorní dáma *njógo*.

kinu či kalhotové suknice *hakama* je přesně stanovený. Je dobré se na něj zeptat.

Představovat obyčejnou ženu je skutečně jednoduché, poněvadž jsme zvyklí se na obyčejné ženy dívat. Plně postačí, když kimono prostých žen, *kinu* nebo *kosode*, oblékne herec běžným způsobem. Pokud herec, jenž představuje roli tanečnice *kusemai*,²²⁹ *širabjóši*²³⁰ nebo šílené ženy (*monogurui*), drží v ruce vějíř (*ógi*) či jinou rekvizitu (*kazaši*),²³¹ měl by ji držet co nejuvolněji. Kimono *kinu* a kalhotová suknice *hakama* by rovněž měly být dostatečně dlouhé, aby zahalily hercovy kroky. Boky a kolena je třeba držet zpříma, aby postava působila půvabně a přirozeně. Působilo by nehezky, kdyby herec zaklonil hlavu. Pokud by hlavu naopak předklonil, jeho postava nebude zezadu pěkně vypadat. Stejně tak není vhodné do držení hlavy vkládat příliš mnoho síly, neboť to nepůsobí ženským dojmem. Je třeba použít kimono s co nejdelšími rukávy a vůbec neukazovat divákům ruce. Kimonový pás by se měl zavazovat také volně.

Pokud herec věnuje kostýmu patřičnou péči, znamená to, že se opravdu snaží o věrohodné předvedení role. Žádná role nemůže být dobrá, pokud je špatný kostým. To platí především o ženských rolích, u nichž je kostým skutečným základem.

Starci

Role starců tvoří vrchol cesty umění *nó*. Na rolích starců divák okamžitě pozná umělecké schopnosti herce, proto je předvedení takové role považováno za stěžejní. Je mnoho herců *šite*, kteří si dobře

229 *Kusemai* jsou tance s písněmi za doprovodu bubínku, které se těšily oblibě v tzv. období jižního a severního dvora (Nanbokučó; 1336–1392). Zeami tyto tance převzal a začlenil je do umění *nó*, o čemž svědčí jeho spis *Úvahy o nó* (*Sarugaku dangi*), větší pozornost než tanci samotnému však věnoval jejich hudbě (srov. Ortolani 1990: 77).

230 *Širabjóši* ('tanečnice v bílém') tančily a zpívaly za doprovodu bubínku. Tento tanec byl oblíbený na konci 12. stol. Přestože však tanečnice *širabjóši* směly předvádět své umění nevýše postaveným představitelům dvora a později šógunátu, samy měly nízké postavení (Ortolani 1990: 77; srov. příběh „O dámě zvané Gió“ in *Příběh rodu Taira* 1993: 26–33).

231 Např. snítka s květy, bambusovou trávou *sasa* apod.

osvojili umění *nó*, ale vytvořit postavu starce jim ještě činí potíže. Představuje-li herec dřevorubce, solivarce nebo pouze jednoduchou roli starce, obecnost jeho výkon hodnotí kladně, jedná se však o unáhlený soud.

Postavu starce oděného do roucha *nóši* s čepcem *kaburi* či do dvorského roucha *kariginu* s čapkou *eboši* mohou však představovat pouze skuteční mistři. Pokud herec nemá bohaté zkušenosti získané cvičením a jeho umění není na výši, nemůže tyto role představovat.

Není-li v představování role obsažen 'květ', není zajímavé. Představuje-li herec stařecké chování například tak, že ohýbá boky a kolena a hrbí se, aby – jak se domnívá – vypadal staře, 'květ' mizí a jeho projev působí povadle. Díky tomu ubude zajímavých míst. Herec musí být vzpřímený a pohybovat se ušlechtilě.

Není nic obtížnějšího než role starce obsahující tanec (*mai*). Je nezbytné neúnavně studovat poučku „předvádět starce a stále si uchovávat 'květ'“. Podobá se to starému kmeni, na němž vyrašily květy.

Role bez masky (hitamen)

Tyto role jsou rovněž velmi obtížné. Mohou se zdát snadné, poněvadž je herec předvádí ve své všední podobě. Kupodivu však platí, že není-li jeho umění *nó* na výši, je na jeho vystoupení bez masky nehezský pohled.

Je nutné, aby herec zvlášť studoval každého, koho napodobuje. Pokud jde o obličej, není správné vytvářet jednotlivé výrazy. Někteří herci výraz tváře mění. Takové představení však nestojí za to, abychom se na ně dívali. Pohyby a chování je nutno napodobovat, výraz tváře by ale měl zůstat přirozený a herec by se neměl pokoušet jej uměle vytvářet.

Šílené osoby (monogurui)

Jedná se o nejpoutavější část cesty umění *nó*. Rolí šílených osob je mnoho, a pokud herec tento oddíl zvládne, dosáhne kýženého úspěchu i ve všech ostatních hereckých rolích. Je však třeba mít na mysli neustálé opakování.

Posedlé osoby (*cukimono*) mohou být ovládnuté božstvem (*kami*), buddhou (*hotoke*), zhmotnělým záštím dosud žijící osoby (*ikirjó*) či duchem zemřelého (*širjó*). Pokud při představování takové role budeme studovat bytost, která ovládá, role nám nebude činit potíže a budeme úspěšní. Nejobtížnější role šílených osob je naopak žena, jíž se pomínuly smysly myšlenkou na rodiče, od nichž je odloučena, nebo jež pátrá po svém dítěti, žena, kterou zapudil její manžel, případně která zemřela dříve než on.

Ani velmi sběhlý herec *šite* někdy nerozliší příčinu pomínutí smyslů, a proto hraje veškeré role šílených žen stejně. Takový projev však obecenstvo nedojme. Při předvádění rolí žen, jejichž vyšínutí způsobila hluboká zádumčivost (*monoomoi*), je třeba, aby se herec soustředil na tuto zádumčivost a vytvořil 'květ' v místě, kde žena začíná blouznit. Pokud bude šílenství předstírat s veškerým umem, jímž disponuje, v jeho projevu se jistě zrodí mnoho poutavých míst. Pokud svým uměním herec diváky rozpláče, potom jej považujeme za opravdového umělce. Tato slova je třeba si důkladně vrýt do paměti.

Není třeba říkat, jak je pro každou z takových rolí důležitý vhodný kostým. Jde o roli šílené bytosti, podle situace lze proto obléci i křiklavý kostým. Do vlasů je dobré вплést květinu podle ročního období.

Ještě doplním, že podstata nápodoby sice spočívá v její dokonalosti, aniž by bylo cokoliv vynecháno, existují však jisté skutečnosti, které je třeba chovat v povědomí. Už jsem řekl, že roli šílené osoby je třeba při jejím představování nazírat z hlediska toho, co ji posedlo. Pokud šílenou ženu posedl bojovný zlý duch nebo

démon, je to pro herce obtížné. Vyjádří-li herec představující ženu ve snaze vystihnout pravý charakter šílené osoby mužský hněv, bude jeho výkon nevyvážený. Avšak nebylo by správné, ani kdyby svým hereckým projevem vyjádřil pouze ženskost – tím by popřel existenci bytosti, která ženu posedla. Podobný je i případ, kdy ženský element postihne muže. Obecně vzato, tajemstvím umění *nó* je hry tohoto druhu neprovozovat. Takové hry jsou dílem osoby, jež umění *nó* nerozumí. Dramatik, jenž kráčí po cestě umění *nó*, by nikdy takové představení nevytvořil. Sdílení tohoto ponaučení je také tajemstvím *nó*.

Jsou-li role šílených osob představovány bez použití masky (*hitamen*), nemohou být úspěšně zvládnuté, pokud nemá herec umění *nó* dokonale zažité. Nepřizpůsobí-li herec výraz v obličeji dané situaci, nebude se jeho projev roli šílené osoby podobat. Ani bezmyšlenkovitá změna výrazu tváře však oku diváka nebude lahodit. Herecké role šílených osob bez použití masek jistě náleží k nejvyššímu umění *nó*. Začátečníci by se měli zdržet účasti na tak významném představení *nó*. Je velmi obtížné hrát bez masky a rovněž je obtížné představovat role šílených osob. Ještě těžší však je snažit se spojit obojí dohromady a ještě přitom usilovat o ‘květ’. Proto cvičte co nejvíce.

Buddhističtí mniši

Role mnichů jsou sice součástí cesty umění *nó*, avšak bývají uváděny zřídka, proto nevyžadují mnoho cvičení. Obecně lze říci, že když herec hraje obřadně oděného kněze či mnicha z vysokých kruhů, musí klást maximální důraz na důstojnost vystupování a na interpretaci vznešenosti postavy. Pokud představuje níže postaveného mnicha, například takového, který opustil svět a dal se na cestu prostoty, bude rozhodující náboženská pout’, proto musí herec svou postavou vytvořit představu hluboké náboženské oddanosti. Avšak povaha hry může

způsobit, že vytvoření takové role někdy vyžaduje použití nečekaně složitých prostředků.

Duchové zemřelých válečníků (šura)

A zde je další typ rolí. Role zemřelých válečníků, byť správně provedené, budou sotva poutavé, proto by se neměly používat příliš často. Avšak pojednává-li hra o hrdinských činech slavných vojevůdců z rodu Taira či Minamoto,²³² může být takové představení poutavější než představení jiného druhu, ovšem jen pokud se prvky přírodní krásy²³³ propojí s patřičnou elegancí a pokud je kvalitní samotná hra. Očekává se, že takovéto hry *nó* budou obsahovat vysoce vytríbená místa.

Pohyby typické pro role válečníků se někdy mohou zvrtnout v jednání příslušející rolím démonů, anebo se mohou změnit naopak v taneční pohyby. Pokud jsou ve hře obsaženy prvky připomínající *kusemai*, je však přípustné použít při představení několik přiměřených gest inspirovaných tímto tancem. Protože pro válečníky je běžné mít luk a toulec a také některý z mečů, představitel takové role by měl bedlivě studovat, jak je nosit a používat, a svou hereckou prací (*hataraki*) usilovat o vyjádření podstaty představované postavy. Dbejme co nejpečlivěji na to, aby abychom nesklouzli v hereckou akci příslušející démonu ani v čistě tanečních pohyby.

*Role božstev*²³⁴

Zhruba řečeno je představování rolí božstev příbuzné představováním rolí démonů. Vzhledem k tomu, že role božstev v sobě mají určitou bouřlivost, nebude překážkou, budou-li se hrát stejným způsobem jako

232 Rody Taira (Heike) a Minamoto (Gendži) spolu ve 12. století bojovaly o nadvládu nad Japonskem. Jejich střety, z nichž nakonec vyšel vítězně rod Minamoto (Minamoto Joritomo se v roce 1192 stal prvním šógunem), se staly námětem válečných eposů, které pak sloužily jako zdroj inspirace i dalším generacím autorů.

233 Zeami používá termín *kačófügecu* překládaný zpravidla jako 'krásy přírody', který se zapisuje znaky 'květ', 'pták', 'vítr' a 'měsíc'.

234 Jde o 'osm myriád' božstev *kami* kultu *šintó*.

role démonů. Přesto je podstata rolí božstev a rolí démonů zcela odlišná. U rolí božstev jsou přípustné taneční pohyby, které se ovšem vůbec nehodí pro role démonů. To je zásadní rozdíl mezi těmito rolemi.

Postava božstva musí mít vhodný kostým, který v co největší míře odpovídá jejímu božskému charakteru. Náležitý oděv je jediným prostředkem, který herci slouží k představení takové bytosti. Herec se musí dobře starat o svůj skvostný kostým a musí dát obzvláštní pozor, aby vytvořil patřičně vznešené zdání.

Role démonů

Tyto role jsou ve škole Jamato zvláštním oborem. Mají-li být předvedeny úspěšně, jsou extrémně obtížné. Dá se říci, že role mstivých duchů či posedlých bytostí, které přitahují zájem, jsou jednoduché. Provádí-li herec akci (*hataraki*), která je směřována vůči partnerovi,²³⁵ a dělá-li rukama i nohama jen drobné pohyby, je představení poutavější.

Pokud bude ovšem herec představovat skutečného démona z pekla, pak bude pravděpodobně i přes důkladné studium role působit pouze hrozivě a jeho vystoupení nebude vůbec zajímavé. Je to nejspíš proto, že jde o roli tak obtížnou, že existuje jen málo herců, kteří jsou schopni ji ztvárnit poutavým způsobem.

Podstata takových rolí spočívá v energičnosti a hrůznosti, avšak tyto hodnoty nevyvolávají pocit zájmu. Z tohoto důvodu je představování rolí démonů značně obtížné. Logicky tu platí, že čím více se herec snaží o to je předvést, tím méně zajímavé budou. Podstatou těchto rolí je hrůznost. Avšak hrůznost a zájem stojí proti sobě jako černá a bílá. Nelze snad v souvislosti s tím říci, že herec, který dokáže zaujmout v roli démona, bude vskutku hercem nejvyššího umu? Přesto však ten, kdo bude správně představovat

²³⁵ Jedná se zde zřejmě o role *waki* a *cure*.

pouze role démonů, nedosáhne nikdy ‘pravého květu’. Proto role démona, kterou bude představovat mladý herec, ač správně provedená, bude naprosto nezáživná. Není pravda, že herec, který by správně představoval pouze role démonů, nevzbudí zájem ani jako démon? Tento paradox je třeba pečlivě uvážit. V krátkosti, schopnost učinit roli démona zajímavou lze přirovnat ke ‘květu, který rozkvetne mezi skalami’.

Čínské role (karagoto)

Toto jsou speciální typy postav, a tak neexistuje žádný návod, jakým způsobem provádět cvičení. Podstatný je kostým. A pak maska. I když jde o představování lidské bytosti, jako je každá jiná, je nanejvýš vhodné, aby se herec oblékl do něčehoneobvykle vypadajícího, aby se udrželo zdání neobyčejného.

Takovéto role mohou úspěšně hrát starší herci, kteří mají talent i dostatek zkušeností. Kromě použití kostýmu čínského stylu neexistuje jiný prostředek, jak vyvolat neobvyklý dojem. Vzhledem k tomu, že žádný pokus napodobit přímo čínský styl – ať už v deklamaci či v pohybu – by sám o sobě nebyl účinný, je rozhodně lepší dokreslit obyčejné představení právě jedním reprezentativním prvkem. Výběr takového prvku, který je sám o sobě nepatrný, může sloužit jako prostředek k oživení celku. Ačkoliv obvykle podobné změny nejdou považovány za vhodné, neexistuje žádný návod, jak vytvořit čínský styl, a tato nepatrná změna gesta může pomoci dodat představení čínskou příchuť a vyvolat v divákovi potřebné zdání. Takové metody se cvičí dlouhý čas.

To je vše o představování hereckých rolí. Je obtížné vyjádřit pouhými slovy jemnější detaily. Nicméně herec, který plně porozuměl výše vyjmenovaným bodům, bude jistě schopen si tyto detaily postupně sám osvojit.

Příloha 3 / Zeami Motokijo: Devět stupňů²³⁶

Květ horních tří stupňů²³⁷

1. Styl 'květu tajemství' (*mjókaŕú*)²³⁸

„V zemi Sillské²³⁹ slunce svítí jasně i za hluboké noci.“²⁴⁰

To, co nazýváme 'tajemstvím', nelze vystihnout slovy. 'Tajemství' se nachází za hranicí činnosti našeho vědomí. „Slunce, jež svítí jasně i za hluboké noci“ – copak lze takový obraz popsat slovy? Co vyjadřuje?

V našem umění je dosažení tohoto stylu spojeno s odolností vůči všem pochvalám a s proniknutím do stavu mimo vědomí, do umění, které leží mimo všechny stupně. To představuje styl 'květu tajemství'.

2. Styl 'květu krásy' (*čóšinkaŕú*)

„Sníh pokryl tisíce hor. Proč jeden z vrcholků není bílý?“

Kdysi dávno někdo řekl: „Hora Fudži je tak vysoká, že sníh na ní netaje.“ Muž z Tchangu²⁴¹ s tím nesouhlasil: „Ne, je tak hluboká.“

Co sahá nejvýš, je i hluboké. Výška má své hranice, hloubku však změřit nelze. Proto snad hluboký pohled na jediný štít, který se uprostřed tisíců štítů pokrytých sněhem stále nebělá, odpovídá stylu 'květu krásy'.

236 Překlad P. Holý, spolupráce na českém znění a komentářích D. Vostrá.

237 Postupu výkladu (nikoli žádoucího postupu studia – viz dále) od nejvyšších tří stupňů odpovídá číslování: zatímco podle západního způsobu bychom nejvyšší stupeň z devíti označili devítkou, podle japonského způsobu se nejvyšší stupeň označuje jedničkou.

238 Zeami ve svých pojednáních o umění *nó* označuje herecké styly, rozdělení rolí, her, prostředí atd. termínem *fú* (též *fútei*).

239 Silla (jap. Šinra, Širaki) je název jednoho ze tří států starověké Koreje. Vznikl r. 57 n. l. v jižní části Korejského poloostrova a r. 668 sjednotil pod svou vládou celé korejské území. Vzhledem k tomu, že se nacházel na západ od Japonska, bylo tam světlo, i když byla v Japonsku noc: na pozadí tohoto obrazu, který spojuje tmou v Japonsku se světlem na západě, podobně jako se nejvyšší holý horský štít vyjímá nad zasněženými vrcholky nebo se výška spojuje s hloubkou, můžeme uvažovat o kráse jako o spojení protikladů.

240 Formulace, jimiž Zeami definuje jednotlivé stupně, se ve víceméně shodném znění objevují v knihách zenového buddhismu.

241 Rozumí se z Číny; zdroje uvedených výroků nejsou známy.

3. Styl 'květu klidu' (*kankafú*)

„Nabírat sníh do stříbrné číše.“

Když se stříbrná číše naplní sněhem, její čistě bílý lesk vyvolává pocit skutečné jemnosti. Tak si snad lze představit styl 'květu klidu'.

Prostřední tři stupně

4. Styl 'pravého květu' (*šókafú*) „V zářivé mlze zapadá slunce a hory se barví do nachova.“

Jasný bod slunce na blankytu nebe – kam jen oko dohlédne, naskytne se mu pohled na nesčetné vrcholky ozářené sluncem. Tak vypadá styl 'pravého květu'. Tento stupeň je nad stylem 'všestrannosti a přesnosti' a představuje okamžik, kdy herec poprvé zažívá vstup do prostředí 'květu'.²⁴²

5. Styl všestrannosti a přesnosti (*kóšúfú*)²⁴³

„Přesně popsat podstatu oblak nad horami a měsíce nad mořem.“

Je-li herec schopen bezezbytku vyjádřit charakter hor ukrytých v mracích a měsíce osvětlujícího moře, je-li vskutku schopen přesně popsat širý obzor a zelené hory, pak dosáhl mistrovství odpovídajícího stylu všestrannosti a přesnosti. Jde o hranici, která jej buď posune kupředu, anebo vrátí zpátky.

6. Styl přirozenosti a dovednosti (*senbunfú*)²⁴⁴ „Cesta, již obvykle nazývají Cestou, není ta pravá.“²⁴⁵

Teprve když herec projde obyčejnou cestou, může poznat

242 Tomu můžeme rozumět tak, že se povznáší nad pouhou artistnost dosaženou pomocí dokonalého zvládnutí techniky a související s všestranností a přesností.

243 Od stylu 'všestrannosti a přesnosti' níže už nejde o samotný 'květ'.

244 Přirozeností se zde rozumí vše, co není vyjádřením pomocí umění a nespočívá v dodání umělecké formy; naproti tomu umělost se zakládá právě na formování.

245 'Cestou' je zde myšlena 'cesta *nó*', která je obvykle chápána jako představování rolí. Jde o adaptaci první věty z *Tao te t'ing*, klíčového díla čínského taoismu (doslova 'učení o cestě') legendárního Starého mistra Lao-c' (jap. Róši).

‘cestu cest’.²⁴⁶ Zpočátku je jen přirozený, později přidává dovednost. Když ovládne Styl přirozenosti a dovednosti, může herec projít branou, která vede ke studiu Devíti stupňů.

Spodní tři stupně

7. Styl síly a jemnosti (*gósaijú*)

„Železné kladivo v pohybu, studený záblesk vzácného meče.“

Pohyb železného kladiva je zde symbolem síly, zatímco studený lesk vzácného meče vyjadřuje dokonalost. Takový styl vyhovuje požadavkům nejnáročnější kritiky.

8. Styl síly a hrubosti (*gósofú*)

„Třetí den po příchodu na svět má tygr chuť pozřít vola.“

Energie, již projevuje tygr tři dny po svém narození, je symbolem síly. Na druhé straně pozřít vola je projev hrubosti.

9. Styl hrubosti a těžkopádnosti (*soenfi*)

„Poletucha²⁴⁷ s pěti schopnostmi.“

Konfucius řekl: „Poletucha je schopná pěti věcí: umí šplhat po stromech, skákat do vody, vrtat díry, létat a běhat. Nikdy se jí však nepodaří překročit přirozené meze těchto schopností.“²⁴⁸ Herec, který nedosáhne pravé všestrannosti, bude těžkopádný a hrubý.

O postupu studia Devíti stupňů

Při studiu by se měl herec nejprve věnovat třem prostředním, potom třem horním a nakonec třem spodním stupňům.

Na začátku studia umění *nó* je třeba důkladně procvičovat ‘dvě umění’,²⁴⁹ pomocí nichž lze dosáhnout stylu přirozenosti a dovednosti.

246 Obyčejná ‘cesta’ představuje podle Zeamiho obeznámenost se základními technikami tance a zpěvu, zatímco ‘cesta cest’ znamená samotnou tvorbu rolí.

247 Hlodavec příbuzný veverce; volná kůže podél boků mu však navíc umožňuje létat.

248 Tj. umí od každého něco, ale nic dokonale.

249 Základ každé herecké hry tvoří techniky hlasu a pohybu, resp. zpěvu a tance, které Zeami označuje slovem *kabu* (doslova ‘píseň-tanec’) a pokládá je za ‘dvě umění’ (*nikjoku*). Hru herce

Cvičíme-li se v něm vytrvale, pronikáme k možnosti artistního představování, i když sama forma tohoto představování možná není dokonalá. V průběhu dalšího učení poznáváme styl všestrannosti a přesnosti. Když vyčerpáme jeho možnosti a projdeme poctivě ‘cestu umění’, saháme po dokonalém plodu – stylu ‘pravého květu’. V tomto okamžiku se ke zvládnutí ‘dvou umění’ přidává zvládnutí ‘tří typů rolí’.²⁵⁰ Tato úroveň je zároveň kritickým bodem, v němž herec dosahuje ‘květu lehkosti a jistoty’²⁵¹ a v jeho vystupování²⁵² se zračí probuzení²⁵³ v podobě ‘květu cesty umění’, k němuž dospěl. Nyní se herec může ohlédnout za sebe – na ty stupně umění, jichž už dosáhl – a dojít k ‘nejvyššímu uskutečnění’, v němž se zbaví myšlenek, které ho zaslepují.²⁵⁴ To je podstatou ‘stylu květu klidu’.

Tímto stupněm herec dospěje k nadskutečně krásnému výrazu a je schopen vyvolat u diváka procitnutí do stavu ‘střední cesty’,²⁵⁵ v níž se ztrácí rozdíl mezi přikrášleností a prostotou. Tak dosáhne stylu ‘květu krásy’. Následuje vytvoření stylu ‘květu tajemství’, který překračuje možnosti slovního vyjádření. V něm již od sebe nelze oddělit činnost nitra a její vnější projev. ‘Květ tajemství’ představuje nejvyšší metu na ‘cestě umění’.

Výchozím bodem horních tří stupňů je styl všestrannosti a přesnosti. Tento stupeň poskytuje základ učení *nó* a je zdrojem

nó přitom vyznačuje spojení tance a zpěvu v jediný proud, v němž se nedá oddělit jedno od druhého a na němž se zakládá přítomnost postavy.

250 Tři typy rolí (*santai*) – role starců, žen a bojovníků – představují spolu se ‘dvěma uměními’ (*nikjoku*) základ hereckého řemesla (‘dodatkové’ typy představuje dítě a démon).

251 Zeami používá termín *jasukikurai* nebo *an’ikanka*, jímž označuje nejvyšší stupeň umění, kdy herec dospěje k nenásilné, klidné a přirozené hře.

252 Zeami používá sinojaponský termín *kendžo*, který má pět významů: ‘hledišť’, ‘obecenstvo’, ‘stěžejní místo v umění’ (při čtení týchž znaků japonsky jako *midokoro*), ‘pohled zvenčí’ (opět čtení *midokoro*), a konečně jde o termín zenového buddhismu označující počáteční zážitek ‘probuzení’ (‘vhled do vlastní podstaty’).

253 Dosáhne-li herec stavu ‘probuzení’, přestává jej rušit neustálé sebehodnocení, které je pramenem veškeré nepřirozenosti.

254 Zeami používá termín zenového buddhismu *zadan* (jinak také *zasecu*) – vymazání zaslepenosti při spočinutí v meditaci. Přeneseně může výraz *zadan* také vyjadřovat usednutí, spočinutí na určitém místě.

255 Výraz ‘střední cesta’ (*čúdó*) je buddhistický termín představující postoj, jenž překročil lpění na bytí a nebytí (*umu*), trápení (*bonnó*) a každodennosti (*džó*). Zde je užit ve smyslu vytržení diváků z každodennosti sledováním zvládnutého hereckého výrazu, který se obráží v divákových očích.

výživy semene všech ‘květů’. Je možné rozvinout umění v celé jeho rozloze a ve všech podrobnostech. Tento stupeň představuje křížovanku, na níž se rozhodne, zda může herec postupovat kupředu, anebo se vrátí zpátky. Ti, kteří dosáhli skutečného ‘květu’, postoupí na úroveň stylu ‘pravého květu’. Ti, kteří ho nedosáhli, musejí sejít na tři spodní stupně.

Tři spodní stupně představují rozbouřené vody jevištního umění. Tyto stupně lze od ostatních oddělit – nejsou pro cvičení nijak zásadní. Pokud herec zvládne prostřední tři stupně, dosáhne stylu přirozenosti a dovednosti a dospěje ke stylu ‘květu tajemství’, může sejít dolů a jen pro své potěšení se naučit používat styly vlastní třem spodním stupňům. Projev herce, který zvládne tuto techniku, bude vlídnější a měkčí.²⁵⁶ Nicméně mezi velkými mistry byli i takoví, kteří po dosažení úrovně horních tří ‘květů’ nikdy nesešli ke třem spodním stupňům. Hodí se na ně slova pořekadla: „Slon nechodí zaječí cestičkou.“²⁵⁷ S výjimkou svého zesnulého otce ale neznám nikoho, kdo by dokázal předvést všechny styly – od středních přes horní až po spodní. I mezi těmi, kteří zaujímali v souboru pozici mistra, se vyskytli takoví, kteří v průběhu učení došli nejvýš ke stylu všestrannosti a přesnosti. Ti už nedosáhli stylu ‘pravého květu’, ale sešli rovnou na úroveň tří spodních stupňů. Takoví herci v hlavním městě nikdy nedošli uznání.

V našem umění stoupá v poslední době počet herců, kteří považují za začátek ‘cesty’ tři spodní stupně. To se však neshoduje s příslušným řádem věcí. Často se proto stává, že se herci do *Devíti stupňů* vůbec nepodaří proniknout.

Existují tři možnosti, jak dosáhnout tří spodních stupňů. Ten představitel hlavních rolí *šite*, který zahájil studium umění *nó* na úrovni prostředních stupňů, pokračoval v učení k horním stupňům a po nich cvičil styly spodních stupňů, vytvoří na úrovni tří spodních

256 Tj. osvojí si dovednost zmírňovat drsné elementy techniky hry.

257 Jde o parafrázi verše *Písně o probuzení (Šódóka)* ze 7. století, jejímž autorem je čínský mnich.

stupňů stejně vynikající představení, jaké přísluší horním úrovním. Naproti tomu ten, kdo začal od prostředních stupňů, od stylu všestrannosti a přesnosti, a potom přešel na úroveň tří spodních stupňů, může disponovat pouze silami charakteristickými pro styl síly a jemnosti či pro styl síly a hrubosti. A konečně ten, kdo by chtěl začít studiem tří spodních stupňů, sejde z ‘cesty’ a vytvoří styl nehodný názvu umění. Takovému herci není možné přiznat místo v řádu *Devíti stupňů*. I kdyby toužil vytvořit umění spodních tří stupňů, nebude schopen získat odpovídající dovednosti. A je nemyslitelné, že by kdy dosáhl vstupu na tři prostřední stupně.

Příloha 4 / Festival tance *Awa odori* v Tokušimě²⁵⁸

Každoročně od 12. do 15. srpna se v Tokušimě v rámci japonských dušiček (*obon*) koná velkolepý lidový festival tanců *Awa odori*, který nenechá v klidu nikoho z místních obyvatel, ale ani z turistů, kteří sem v té době zavítají. Festivalu *Awa odori* vznikl přibližně před čtyřmi sty lety a u jeho zrodu stály místní bohaté zemědělské rody, které pěstovaly indigo – společný tanec měl rozptýlit a pobavit jejich zákazníky z celé země.

Na páteční večer je plánována slavnostní přehlídka všech souborů, ty však už od rána zpívají a za doprovodu bubnů a *šamisenů* tančí městem, aby ukázkami své produkce nalákaly návštěvníky na beztak již vyprodané večerní představení. Pestře odění muži, ženy i děti s rukama nad hlavou plní ulice, náměstí i nákupní pasáže a činí poslední přípravy na zahajovací ceremoniál. Ze všech stran zní *Jošinoko*, populární píseň z období Tokugawa, jejíž refrén svádí k tomu, aby se člověk k tanečnickům neprodleně přidal.²⁵⁹

Odoru aho ni miru aho!

*Onadži aho nara, odoranja son son!*²⁶⁰

Áá-ra! E-rai jačča! E-rai jačča!

Joi joi joi joi!

Odpolední představení v tokušimském divadelním sále začíná v 16 hodin. Představují se tu profesionální taneční soubory (označované jako *ren*): tanec žen je elegantní a ladný, mužské pohyby jsou živé a agresivní. Kromě tradičního tance se tu předvádí i styl *aho* (tanec ‘bláznů’), na němž je asi nejlépe vidět, že *Awa odori* ochotně vstřebává i některé nové vlivy. Diváci žijí nadcházejícím svátkem –

258 Vystoupení jednoho z tokušimských souborů bylo možno zhlédnout i v Praze v rámci Týdne česko-japonské kultury v květnu 1991. Asi dvacetiminutová představení se uskutečnila na Staroměstském náměstí a na Pražském hradě.

259 Přidat se mohou i ti, kteří tanec *Awa odori* neznají, dokonce i cizinci; na několika místech ve městě se za tímto účelem koná nácvik pod vedením mistrů-tanečnicků.

260 ‘Tanečníci jsou blázni, diváci jsou blázni! Když jsou obojí blázni, proč si bláznivě nezatančit?’

když si o přestávce kupují v automatech ve foyeru zmrzlinu či ledovou kávu, živě probírají, kdo ze známých bude dnes večer tančit. Kromě občerstvení si tu lze ovšem koupit i videokazety a DVD s jednotlivými tanečními soubory či poštovní známky s vyobrazením tanečníků.

Představení vrcholí, vedle propracovaného střídání souborů, při němž je na širokém jevišti několik desítek účinkujících najednou, budí obdiv i světelné efekty, k nimž nemalou měrou přispívají fosforeskující pásy na tradičních kloboučcích, na *jukatách*, na pásech *obi* i na ponožkách.

Od sedmi hodin večer je centrum města uzavřeno automobilové dopravě. Taneční soubory i skupinky přihlížejících se shromažďují na náměstích, aby společně doslova protančily městem. Profesionální mistři vysvětlují princip jednotlivých pohybů a v rytmu bubnů tančí nakonec úplně všichni. Průvod trvá asi půl hodiny a po něm je třeba se posilnit u některého ze stánků, které vyrostly na břehu řeky Jošinogawy. Rozjaření tanečníci si kupují pečené ryby, párky na špejli, smažený sójový tvaroh *tófu*, zmrzlinu ze sladkých brambor či strouhaný led politý sladkými fazolemi.

V půl deváté začíná slavnostní ceremoniál. Vstup na tribuny je jen na vstupenky a je přísně organizovaný. Zájem je veliký, úzká místa na improvizovaných dřevěných lavicích jsou označena čísly. Všedně i svátečně odění diváci všech generací, někteří v tradičních *jukatách* (letních bavlněných kimonech), dychtivě sledují přehlídku jednotlivých souborů a hledají v nich své příbuzné a známé. Profesionální i amatérské soubory představují jednotlivé styly *Awa odori*, jeden z mužských souborů předvádí dokonce *break dance*. Publikum obdivuje rozmanité kostýmy i atypické kreace, největší potlesk však patří dětským souborům, v nichž tančí nezřídká i tříleté děti. Po dvou hodinách zahajovací ceremoniál končí, večer však ještě pokračuje. Někteří diváci odcházejí, jiní se však přidávají

k účinkujícím a ve společném tanci opět plní přilehlé ulice, které jim budou patřit ještě celé tři dny, než se zdejší život opět vrátí do běžných, o mnoho klidnějších kolejí.



Upoutávky na večerní přehlídce souborů awa odori



Awa odori – odpolední představení v divadle

Tokušima srpen 2005, foto autorka

Příloha 5 / Slovníček japonských termínů

- agemaku 揚げ幕 – opona v zadní části hlediště divadla *kabuki*, odkud přicházejí herci na most *hanamiči*
- aida 間 – v moderní japonštině ‘mezi’
- Aka tento 紅テント – ‘Červený stan’, jiný název pro divadlo Kary Džúróa *Džókjó gekidžó*
- akahime 赤姫 – rozmazlená knížecí dcerka; typ v divadle *kabuki*
- akuba 悪婆 – zlá intrikánka; typ v divadle *kabuki*
- aidagara 間柄 – vztah (mezi lidmi)
- amado 雨戸 – vnější dřevěná zástěna tradičního domu, doslova ‘dveře na déšť’
- anguro アングロ – ‘underground’
- Aoi no ue 葵上 – Paní Cesmína; divadelní hra
- aragoto 荒事 – typ drsného hrdiny v divadle *kabuki*
- ašibjóši 足拍子 – ‘dupání’
- aware 哀れ – ‘hluboké procítění věcí’; estetický koncept (též *mono no aware*)
- baba 婆 – stará žena; typ v divadle *kabuki*
- bakufu 幕府 – vojenská vláda (šógunát)
- bjóbu 屏風 – přenosný paraván, ‘španělská stěna’
- bon 盆 – japonský buddhistický svátek dušiček (též *obon*)
- bon bi 盆火 – ohně, které se zapalují o svátku dušiček (*bon*, *obon*)
- bucudan 仏壇 – domácí buddhistický oltář
- bukkaeri 打つ返り – druh rychlopřevleku v divadle *kabuki*
- bunraku 文楽 – loutkové divadlo (též *džóruri*)
- buši 武士 – samuraj, voják, představitel vojenské třídy
- bušidó 武士道 – ‘cesta samuraje’
- butó 舞踏 – druh současného tance
- cúdži 通じ – ‘ulice’
- cúdžiru 通じる – ‘vést’ (někam)

cuke 附け – dřevěné klapačky v divadle *kabuki*

cukurimono 作り物 – dekorace, doslova ‘zhotovené věci’

cure 連れ – průvodce hlavního herce (*šite*) v divadle *nó*

Curezuregusa 徒然草 – Psáno z dlouhé chvíle, črty (*zuihicu*) Jošidy Kenkóa ze 30. let 14. století

ča 茶 – ‘čaj’

čadó 茶道 – ‘cesta čaje’; čajový obřad

čanoma 茶の間 – ‘čajový prostor’; označení společenského pokoje v tradičním domě

čašicu 茶室 – ‘čajová místnost’

čigaidana 違い棚 – vestavěné police vedle výklenku *tokonoma*

čo 町 – blok domů

čobo チヨボ – vokálně-hudební styl v divadle *kabuki*

čúšó go 抽象 – ‘abstraktní výrazy’

dai 題 – téma (básně)

Daikoku 大黒 – ‘Velký černý’; jeden ze sedmi bůžků štěstí (*šičifukudžin*)

daikokubašira 大黒柱 – ‘velký černý sloup’; ochraňuje obyvatele domu

daimjó 大名 – ‘kníže’; feudální pán

daimondži 大文字 – festival ohňů v Kjótu; součást japonských dušiček

Dainiči 大日 – japonská verze Buddhy Vairóčany

daisuzoku 脱俗 – ‘bezpodmínečná svoboda’; jeden z rysů zenového umění

denki 電気 – elektřina

doma 土間 – v tradičním domě ‘pracovní’ místnost s hliněnou podlahou

džibun no hana 自分の花 – ‘vlastní květ’, v Zeamiho teorii ‘pomíjivý květ’

džidaimono 時代物 – historická hra

Džijú butai 自由舞台 – ‘Svobodná scéna’ Tadašiho Suzukiho

Džijú gekidžó 自由劇場 – ‘Svobodné divadlo’ Jukia Ninagawy
džikan 時間 – ‘čas’
džindža 神社 – svatyně kultu *šintó*
džo-ha-kjú 序破急 – rytmus v divadle *nó*
Džókjó gekidžó – ‘Situační divadlo’ Kary Džúróa
džóruri 浄瑠璃 – loutkové divadlo (též *bunraku*)
emakimono 絵巻物 – svitkové obrazy
en 縁 – ochozová chodba
engawa 縁側 – ‘veranda’
engi 演技 – ‘hraní’
engo 縁語 – ustálená asociace
fúkei 風景 – krajina (v západním chápání)
fukinsei 不均整 – ‘asymetrie’; jeden z rysů zenového umění
Funa Benkei 船弁慶 – Benkei na lodi; divadelní hra
furusato 古里 – rodiště
fusuma 襖 – v tradičním domě posuvné stěny oddělující jednotlivé místnosti
Fúšikaden 風姿花伝 – Učení o stylu a květu; Zeamiho traktát
gagaku 雅楽 – dvorská hudba období Heian
genbun ičči undó 言文一致運動 – ‘hnutí za sjednocené mluveného a psaného jazyka’ v období Meidži
gendaigeki 現代劇 – ‘moderní drama’, společné označení pro *šingeki* a *šógekidžó*
Gendži monogatari 源氏物語 – Příběh prince Gendžiho, slavný román autorky Murasaku Šikibu z období Heian
genki 元氣 – zdraví, vitalita
geza 下座 – zákulisní hudba v divadle *kabuki*
gidajú 義太夫 – vokální (vypravěčský) part v divadle *kabuki* a *džóruri*
giri 義理 – ‘povinnost’
gomadan 護摩壇 – druh oltáře

hacu mijamairi 初宮参り – první návštěva svatyně s novorozeným dítětem

hacumóde 初詣 – první návštěva svatyně v novém roce

Hagoromo 羽衣 – Nebeské roucho, doslova ‘Roucho z peří’; divadelní hra

haikai no renga 俳諧の連歌 – hravá řazená báseň (též zkráceně *haikai* či *renku*)

haiku 俳句 – tradiční sedmnáctislabičná forma poezie

hajagawari 早変わり – rychlopřevlek v divadle *kabuki*

hajaši 囃子 – hudební doprovod na tradiční japonské nástroje

hakobi 運び – herecký pohyb

hana 花 – ‘květ’; Zeamiho estetická kategorie

hanamiči 花道 – ‘květinová cesta’; přístupový most v divadle *kabuki*

hare 晴れ – veřejný prostor japonského tradičního domu; doslova ‘jasný’

haši 箸 - ‘jídelní hůlky’

haši 橋 – ‘most’

haši 端 – ‘okraj’

hašigakari 橋懸り – přístupový most v divadle *nó*

hašira 柱 – ‘sloup’

haširama 柱間 – vzdálenost mezi sloupy

Heike monogatari 平家物語 – Příběh rodu Taira; středověký epos

hikimaku 引き幕 – opona v divadle *kabuki*

hikinuki 引き抜き – druh rychlopřevleku v divadle *kabuki*

himorogi 神籬 – posvátný prostor

hito 人 – ‘člověk’

hjakuin renga 百韻連歌 – báseň *renga* obsahující sto slok

hógen 方言 – dialekt

hokku 発句 – úvodní sloka řazené básně (později haiku)

hon’an 本案 – adaptace

hondži suidžaku 本地垂迹 – ‘původní prototyp a místní projev’;
spojení božstev kultu *šintó* a buddhistického panteonu

honkadori 本歌取り – básnická citace

honne 本音 – to, co si člověk opravdu myslí (na rozdíl od *tatemaie*)

hosomi 細み – ‘vcítění se do nejjemnějších detailů’; estetický
koncept, který uplatňoval Macuo Bašó

hotoke 仏 – japonské označení pro *buddhu*

ikebana 生け花 – umění aranžování květin

iki いき – estetický koncept pozdní doby Tokugawa

imi 忌み – ‘tabu’

imi kotoba 忌み言葉 – zakázaná slova

išó 衣装 – kostýmy

ja や – členící slovo v poezii *haiku*

jagura 櫓 – přístupová věž pro božstva

jama no kami 山の神 – ‘božstvo hor’

jama no šigoto 山の仕事 – ‘lesní práce’; eufemismus pro pohřeb

jamabuši 山伏 – horský asketa

jamatoe やまと絵 / 大和絵 / 倭絵 – japonský tradiční výtvarný styl

jaró kabuki 野郎歌舞伎 – ‘kabuki mužů’

jo 世 – svět

jodžó 余情 – ‘cit navíc’; heianský estetický koncept

jókjoku 謡曲 – text divadelní hry *nó*

joriširo 依り代 – posvátný sloup

júgen 幽玄 – ‘tajemná hloubka’; estetický koncept; jeden z rysů
zenového umění

juka 床 – podlaha

jukata 浴衣 – bavlněné letní kimono

kabuki 歌舞伎 – herecké divadlo z období Tokugawa

Kadenšo 花伝書 – Kniha o předávání květu, zkrácený název pro
Zeamiho traktát *Fúšikaden*

kagami 鏡 – ‘zrcadlo’
kagami ita 鏡板 – ‘zrcadlová stěna’; zadní stěna jeviště divadla *nó*
kagami no ma 鏡の間 – ‘zrcadlový prostor’; místnost těsně před vstupem na most *hašigakari* v divadle *nó*, oddělená od přístupového mostu závěsem
kagura 神楽 – nejstarší japonské tance spojené s oslavami božstev
kakari baši 掛かり橋 – most vedoucí ze světa božstev do světa lidí
kakekotoba 掛詞 – slovní hříčky
Kakjó 花鏡 – Zrcadlo květu, Zeamiho traktát
kamae 構え – jevištní postoj
kami 神 – božstvo kultu *šintó*
kami macuri 神祭り – oslava božstev *kami*
kami no ku 上の句 – ‘horní sloka’; 17slabičná sloka řazené básně *renga*
kamidana 神棚 – domácí oltář kultu *šintó*
kamiuta 神歌 – úvodní ‘božská píseň’ ve hře *nó Okina* (Stařec)
kana 仮名 – ‘abeceda’
kana かな – členící slovo v poezii *haiku*
kaneru jakuša 兼ねる役者 – herci v divadle *kabuki* schopní představovat role obojího pohlaví
kanso 簡素 – ‘jednoduchost’; jeden z rysů zenového umění
kanwa 緩和 – ‘uvolnění’
karae 唐絵 – čínské krajiny
karakami 唐紙 – ‘čínský papír’
karesansui 枯山水 – suchá zahrada
karumi 軽み – ‘lehkost’; estetický koncept, který uplatňoval Macuo Bašó
kata 型 – herecké postupy
katači naki 形なき – ‘nemající zachytitelnou podobu’
katamono 型物 – označení her divadla *kabuki*, v nichž se používá velké množství forem *kata*

katarimono 語り物 – hudební deklamace v divadle *kabuki*
kawaii 可愛い – ‘rozkošný’, ‘roztomilý’; moderní estetický fenomén
kawaisó 可哀相 – ‘ubohý’, ‘žalostný’
ke 藪 – soukromý prostor japonského tradičního domu
kegare 汚れ – rituální znečištění
keiko 稽古 – cvičení
keri けり – členící slovo v poezii *haiku*
kešiki 気色 – doslova ‘barva [životní] energie’ krajina; výraz pro krajinu v japonské poezii *waka*
ki 気 – životní energie (v čínštině *čchi*)
ki ga au 気が合う – být v souladu s životní energií *ki*
kiai 気合い – ‘výkřik’
kiari 木あり – ‘dřevorubecká píseň’; druh deklamace v divadle *kabuki*
kibun 気分 – ‘pocit’
kigensecu 紀元節 – svátek oslavující zakladatele Japonska, legendárního císaře Džinmua (11. února.)
kigo 季語 – sezonní slovo
kijomoto 清元 – vokálně-hudební styl divadla *džóruri* a *kabuki*
kimono 着物 – tradiční japonský oděv, doslova ‘kus oblečení’
kinčó 緊張 – ‘napětí’
kinensai 記念祭 – obřad modliteb za císaře (17. února.)
kiredži 切れ字 – dělící (členící) slova v poezii *haiku*
kjógen 狂言 – doslova ‘bláznivé slovo’, frašky předváděné při představení divadla *nó* mezi jednotlivými hrami
kjóki 狂気 – ‘šílení’
kjóšicubu 教室部 – v tradičním domě vyvýšený prostor určený k obývání
Kjúi 九位 – ‘Devět stupňů’; Zeamiho traktát
kóan 公安 – paradoxní hádanka v zenovém buddhismu
kocuzumi 小鼓 – malý buben

Kodžiki 古事記 – nejstarší japonská kronika (712)

Kokinšú 古今集 – ‘Sbírka staré a nové poezie’; první císařská básnická antologie z roku 905

kokó 枯高 – ‘zralost’; jeden z rysů zenového umění

kokoro 心 – ‘srdce’, ‘mysl’ apod.

kokoro ni kakaru 心に掛かる – ‘ležet na srdci’

kokugaku 国学 – ‘národní věda’, japonská studia období Tokugawa

koši 腰 – těžiště

koto 言 – slovo

kotoba 言葉 – slovo (označující)

kotodama 言霊 – ‘duše slov’; víra starých Japonců, že pomocí slov mohou ovládnout celý svět

ku 苦 – ‘strádání’

kucunugi iši 沓脱ぎ石 – kámen k vyzouvání bot

kúkan 空間 – ‘prostor’ v západním slova smyslu

kúki 空気 – ‘vzduch’

kumadori 隈取り – druh líčení v divadle *kabuki* (pro typ *aragoto*)

Kuro tento 黒テント – ‘Černý stan’, alternativní název pro *Džijú gekidžó* Jukia Ninagawy

kuronbó 黒ん坊 – jevištní asistenti v divadle *kabuki*

kusemai 曲舞 – druh tance oblíbený ve 14. století

kuši 櫛 – hřeben

ma 間 – prostor (zde ‘meziprostor’) v japonském chápání

ma ga warui 間が悪い – ‘neúspěšný’, ‘nepovedený’

ma o toru 間を取る – ‘dát si pauzu’

macuri 祭り – náboženský svátek

mači 町 – ‘město’, ‘čtvrť’

mačigai 間違い – ‘chyba’

mačija 町屋 – městská obydlí obchodníků z doby Tokugawa

mado 窓 – okno

mai 舞 – majestátní tanec v divadle *nó*
maikuruu 舞い狂う – ‘tanec šílení’
makoto 真 – ‘opravdovost’
makoto no hana 真の花 – ‘pravý květ’; v Zeamiho teorii výraz
mistrovství
Makura no sóši 枕草子 – ‘Důvěrné sešity’; trefné postřehy a zápisky
paní Sei Šónagon z doby Heian
manjógana 万葉仮名 – způsob zápisu použitý v nejstarší sbírce
japonské poezie *Manjósú*
Manjósú 万葉集 – ‘Bezpočet listů’; nejstarší sbírka japonské poezie
(760)
manuke 間抜け – hlupák; doslova ‘ten, komu chybí *ma*’
mawaributai 回り舞台 – doslova ‘otočné jeviště’, točna v divadle
kabuki
meibucu 名物 – ‘specialita’; zde skvostné čajové náčiní
miči 道 – ‘cesta’
midžimesa 惨めさ – ‘zuboženost’
mie 見得 – sošné tabló v divadle *kabuki* a *džóruri*
mijabi 雅 – ‘okázalá elegance’; estetický koncept období Heian
mikkjó 密教 – ‘tajné učení’
miko 巫女 – japonská šamanka
mikoši 御輿 – přenosná svatyně
minarai 見習い – učení pozorováním
minka 民家 – venkovský ‘soukromý dům’ druhé poloviny období
Tokugawa
mjó 妙 – ‘tajné učení’; Zeamiho koncept
momidži 紅葉 – japonské javory
mono 物 – věc (označované)
mono no aware 物の哀れ – ‘hluboké procítění věcí’; estetický
koncept (též *aware*)
mono no ke 物の気 – ‘energie věcí’

mono no kokoro 物の心 – ‘nálada věcí’
 monomane 物真似 – ‘představování rolí’ či ‘nápodoba’, Zeamiho
 koncept
 mudžó 無常 – ‘pomíjivost’ v buddhistickém pojetí
 mudžókan 無常感 – ‘pocit pomíjivosti’
 musubi 結び – pouto (mezi živými a zemřelými)
 mušin 無心 – ‘nevědomí’
 nagauta 長歌 – lyrická píseň, nejstarší forma hudebního doprovodu v
 divadle *kabuki*
 naišin 内心 – vnitřní síla
 nakunaru なくなる – zaniknout (eufemismus pro ‘zemřít’)
 nama 生 – ‘živé’, ‘nezformované’
 namu Amida bucu 南無阿弥陀仏 – ‘vzývám Buddhu Amidu’;
 formulka sloužící ke spasení
 Nihon 日本 – Japonsko
 Nihon šoki 日本書紀 – ‘Japonské záznamy’; japonská kronika z roku
 720
 nihondžinron 日本人論 – diskuse o výlučnosti Japonců, které se v
 Japonsku rozšířily po 2. světové válce
 nihontekina mono 日本的な物 – ‘japonská věc’; japonský originál
 niinamesai 新嘗祭 – svátek děkování za úrodu (23. listopadu)
 nindžó 人情 – ‘lidský cit’
 ningen 人間 – ‘lidská bytost’
 nó 能 – japonské tradiční divadlo z doby Muromači
 nógaku 能楽 – japonské označení umění *nó*
 nókan 能管 – flétna v divadle *nó*
 nori 乗り – ‘jetí’, v divadle *nó* způsob nakládání s ‘pomlkami’ *ma*
 norito 祝詞 – modlitba v kultu šintó
 obasute 姨捨 – ‘opouštění staré paní’; ve staré literatuře zvyk odnášet
 staré lidi do hor zemřít (historicky neprokázáno)
 obon お盆 – japonský buddhistický svátek dušiček (též *bon*)

ócuzumi 大鼓 – velký buben
odori 踊 – venkovské tance, které převzalo divadlo *kabuki*
okina 翁 – postava starce v divadle *nó*
okina kazari 翁飾り – oltář ve hře divadla *nó* Stařec (*Okina*)
okocuki おこつき – ‘zakopnutí’ v divadle *kabuki*
omoi 思い – myšlení, uvažování
omojari 思い遣り – empatie v japonském pojetí
omoja 母屋 – obytný dům v období Kamakura
omou 思う – myslet (srdcem)
onmjódó 陰陽道 – japonský název pro učení jin–jang
onna kabuki 女歌舞伎 – ‘ženské kabuki’
onnagata 女形 – ženské role v divadle *kabuki*
ošiita 押し板 – starší výraz pro alkovnu *tokonoma*
oto 音 – ‘zvuk’
otokogata 男形 – mužské role v divadle *kabuki*
otozureru 訪れる – ‘navštívit’
rakugo 落語 – vypravěčské umění období Tokugawa
ranšin 乱心 – ‘vyšinutí’
renga 連歌 – ‘řazená báseň’
renku 連句 – ‘řazené sloky’; jiné označení hravé varianty básně *renga*
(*haikai no renga*)
ri 理 – ‘princip’
rissa 礫さ – pahorek z písku
rodži 路地 – cestička vedoucí k čajovému pavilonu
róka 廊下 – chodba v tradičním domě
sabi 寂 – estetický koncept opuštěnosti
sadó 茶道 – ‘cesta čaje’; čajový obřad
sakaki 榊 – *Cleyera japonica*; posvátný strom
sankin kótai 参勤交代 – systém střídavé služby (v době Tokugawa)

sansui 山水 – ‘hory a voda’; krajina v japonském chápání
sarugaku nó 猿楽能 – ‘opičí hry’; předchůdce divadla nó
satori 悟り – ‘probuzení’ v buddhismu
seijaku 静寂 – ‘klid’; jeden z rysů zenového umění
seiki 生气 – životní energie
seken 世間 – ‘veřejnost’, ‘svět’, ‘společnost’
senu tokoro せぬ所 – v Zeamiho teorii ‘okamžik žádné akce’
sewamono 世話物 – měšťanské drama
sonzai 存在 – ‘existence’
sui 粹 – estetický koncept počátku období Tokugawa
suki 数寄 – ‘rafinovaná kultivovanost’; estetický koncept
sumó 相撲 – japonský zápas
suriaši すり足 – ‘šoupavá chůze’
Suzuki mesódo 鈴木メソート – ‘Suzukiho metoda’
šadžicu 写実 – ‘kopírování aktuálního’
šagamu しゃがむ – ‘kleknout si’
šamisen 三味線 – třístrunný drnkací nástroj používaný v divadle
kabuki a džóruri
šasei 写生 – doslova ‘kopírování života’, estetický princip, který ve
svých básních *haiku* uplatňoval Masaoka Šiki
ši 死 – ‘smrt’; výraz, který se v jazyce často obchází
šičifukudžin 七福神 – ‘sedm bůžků štěstí’
šičigosan 七五三 – svátek tří-, pěti- a sedmiletých dětí v kultu *šintó*
šičisan 七三 – doslova ‘sedm-tři’, místo na mostě *hanamiči*, kde se
odehrávají vypjaté okamžiky představení divadla *kabuki*
Šikadó 至花道 – ‘Cesta k pravému květu’; Zeamiho traktát
šikigaku 式楽 – ‘rituální divadlo’; označení divadla nó v době
Tokugawa
šimenawa 注連縄 – provaz z rýžové slámy používaný v kultu *šintó* k
vymezení rituálně čistého území
šimo no ku 下の句 – ‘spodní sloka’; 14slabičná sloka řazené básně

renga

- šindžin dókjo 神人同居 – místa v divadle *nó*, kde mohli společně sedět bohové i vojevůdci
- šingeki 新劇 – ‘nové divadlo’ po r. 1868, jehož vzorem je evropské divadlo
- Šingon 真言 – ‘Pravdivé slovo’; buddhistická škola z období Heian
- šinkjó 神鏡 – posvátné zrcadlo v kultu *šintó*
- Šinkokinšú 新古今集 – ‘Nová sbírka staré a nové poezie’, císařská antologie z r. 1205
- šinpa 新派 – ‘nová škola’, forma divadla *kabuki* po roce 1868
- šintó 神道 – ‘cesta bohů’; původní japonské náboženství
- šinu 死ぬ – ‘zemřít’
- šiori ‘pochtivé opracování verše’; estetický koncept, který uplatňoval Macuo Bašó
- šiori 萎り(シオリ) – gesto smutku v divadle *nó*
- šišimai 獅子舞 – rituální ‘lví tanec’
- šite 仕手 – hlavní herec v divadle *nó*
- šizen 自然 – ‘přirozenost’; jeden z rysů zenového umění
- šodó 書道 – ‘cesta psaní’; kaligrafie
- šódži 障子 – vnější posuvné dveře
- šógekidžó 小劇場 – ‘hnutí malých divadel’ v 60. letech 20. stol.
- šógun 將軍 – nejvyšší představitel vojenské vlády (*bakufu*)
- šoin zukuri 書院 – architektonický styl období Muromači
- šugendó 修験道 – náboženský směr, který v sobě kombinuje prvky kultu *šintó*, buddhismu a dalších směrů
- ta no kami 田之上 – ‘božstvo polí’ v kultu *šintó*
- tabi 足袋 – ponožky s odděleným palcem
- tačijaku 立ち役 – hlavní mužské role v divadle *kabuki*
- taiko 太鼓 – velký buben
- tama 霊 – ‘duše’
- tama macuri 霊祭 – svátek duší v kulru *šintó*

tana 棚 – police

tanabata 七夕 – svátek hvězd, který se slaví v Japonsku v červenci

tanka 短歌 – ‘krátká báseň’; označení 31slabičné básnické formy

tatami 畳 – rohož z rýšové slámy

tatemaie 建前 – to, co člověk prezentuje na veřejnosti (na rozdíl od *honne*)

Tendai 天台 – ‘Základ nebes’; buddhistická škola z období Heian

tenki 天気 – počasí; doslova ‘energie nebes’

tobi iši 飛び石 – ‘nášlapný kámen’

toki 時 – ‘čas’

tokiwazu 常磐津 – hudebně-vokální styl divadla *kabuki*

tokobašira 床柱 – dekorativní sloup nacházející se vedle alkovny
tokonoma

tokonoma 床の間 – výklenek, alkovna

tóri 通り – ‘cesta’, ‘silnice’

torii 鳥居 / 鳥栖 / 鶏栖 – vstupní brána do rituálně čistého okrsku
svatyně kultu *šintó*

tóru 通る – ‘procházet se’, ‘jít podél’

ucukušiku šinu 美しく死ぬ – ‘krásně zemřít’; koncept smrti v
japonské kultuře

ukie 浮絵 – ‘prchavé obrazy’; tisky z 18. století se známkami lineární
perspektivy

ukijo 浮世 – ‘prchavý svět’

ukijoe 浮世絵 ‘obrazy prchavého světa’; označení zejména pro
dřevořezy období Tokugawa

ukijozóši 浮世草子 – ‘sešity prchavého světa’; literární žánr období
Tokugawa

un-en 雲煙 – výtvarná technika ‘mraky a kouř’

unadži 項 – ‘šíje’; ženský erotický symbol

uta 歌 – ‘báseň’, ‘píseň’

utai 歌い – ‘zpěv’, vokální projev v divadle *nó*

utaimono 歌い物 – ‘zpěvy’ v divadle *kabuki*
uzukumarū 蹲る – ‘krčit se’
wabi 侘 – ‘prostá, střízlivá krása’; estetický koncept
wabiča 侘び茶 – ‘prostý’ styl čajového obřadu
wabi-sabi 侘寂 – estetický koncept oceňující pomíjivost života
wagoto 和事 – typ milovníka v divadle *kabuki*
waka 和歌 – ‘japonská poezie’, označení zejména pro 31slabičnou
báseň *tanka*
Wakadokoro 和歌所 – Úřad pro poezii; státní instituce období Heian
wakašu kabuki 若衆歌舞伎 – ‘chlapecké *kabuki*’
waki 脇 – vedlejší herec (protihráč) v divadle *nó*
Waseda džijú butai 早稲田 自由舞台 – ‘Svobodná scéna Waseda’
Waseda šógekidžó 早稲田 小劇場 – ‘Malé divadlo Waseda’
waši 和紙 – japonský papír
zazen 座禅 – zenová meditace
zenšo šimasu 善処します – ‘udělám, co bude v mých silách’ (opisná
odmítavá odpověď)
zuihicu 随筆 – ‘črty’, ‘zápisky’; literární žánr období Heian na
pomezí prózy a poezie

Příloha 6 / Obrázky



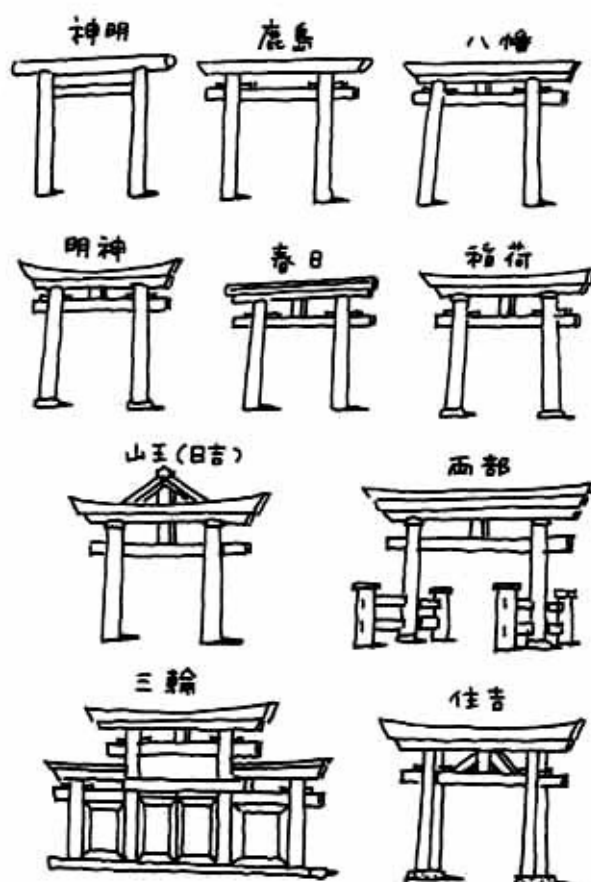
Obr. 1 / Váza Sen no Rikjúa



Obr. 2 / Zlatý pavilon, Kjóto



Obr. 3 / Hrdina filmu *Žít Watanabe* na houpačce na dětském hřišti, které vybuodoval



Obr. 4 / Typy bran *torii*



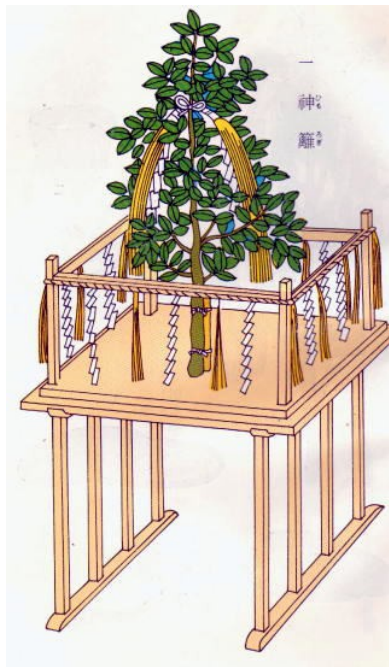
Obr. 5 / Brána *torii* u svatyně Icukušima na ostrově Mijadžima
(za přílivu stojí ve vodě)



Obr. 6 / Hora Fudži



Obr. 7 / Přenosná svatyně *mikoši*, Kamakura



Obr. 8 / *Himorogi*



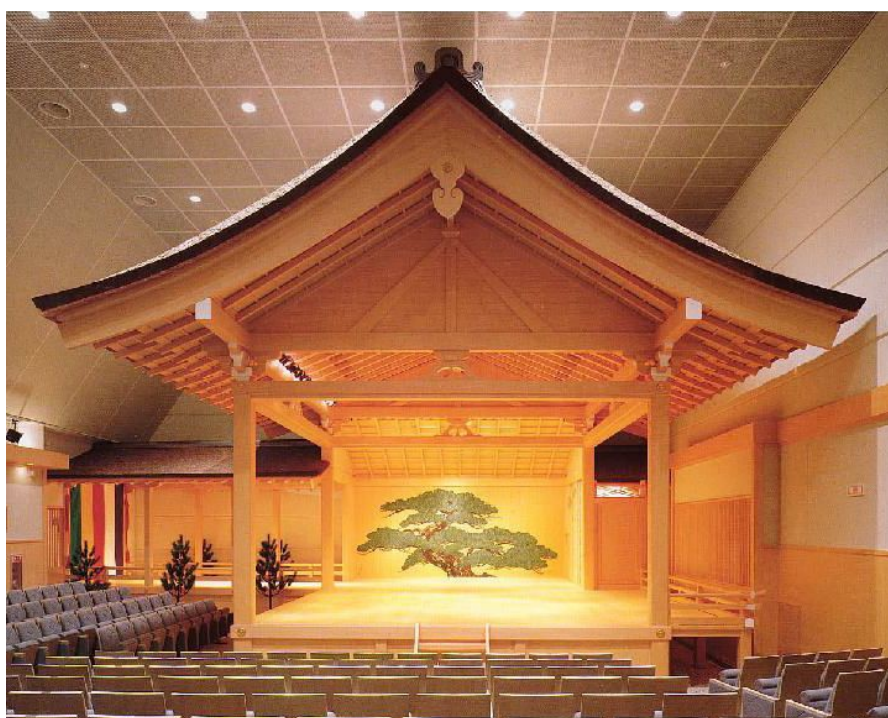
Obr. 9 / *Kamidana*



Obr. 10 / *Bucudan*



Obr. 11 / *Daimondži*, znak *ókii* (大), 'velký', Kjóto



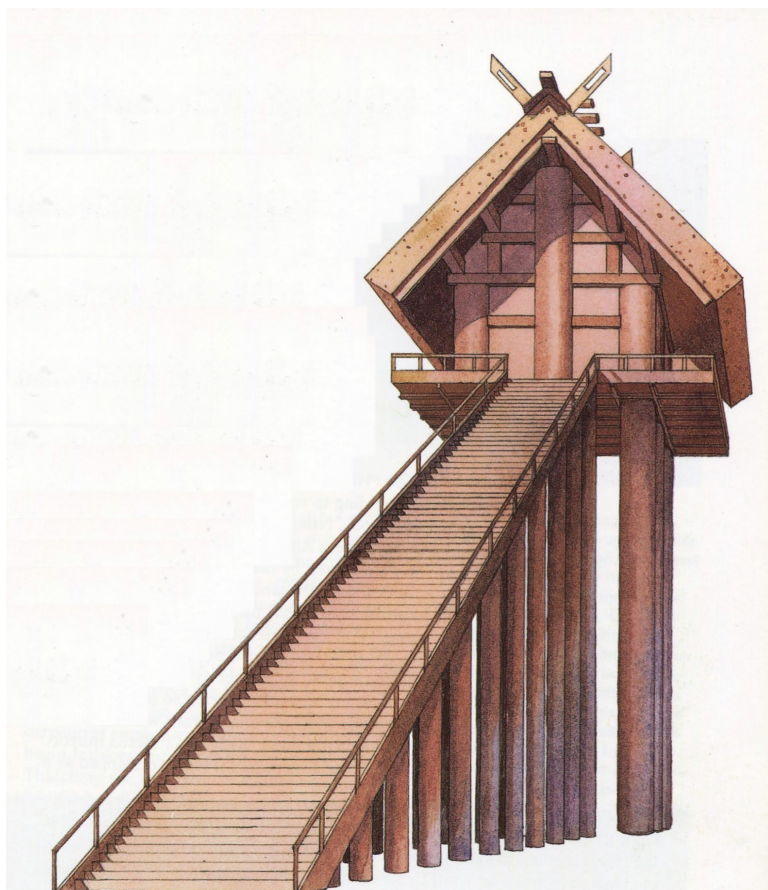
Obr. 12 / Jevišťe divadla *nó*



Obr. 13 / *Okina* (Stařec)



Obr. 14 / Zahrada chrámu Rjóandži; pohled z verandy



Obr. 15 / Svatyně Izumo, model podle dochovaných nákrešů



Obr. 16 / *Hašigakari*



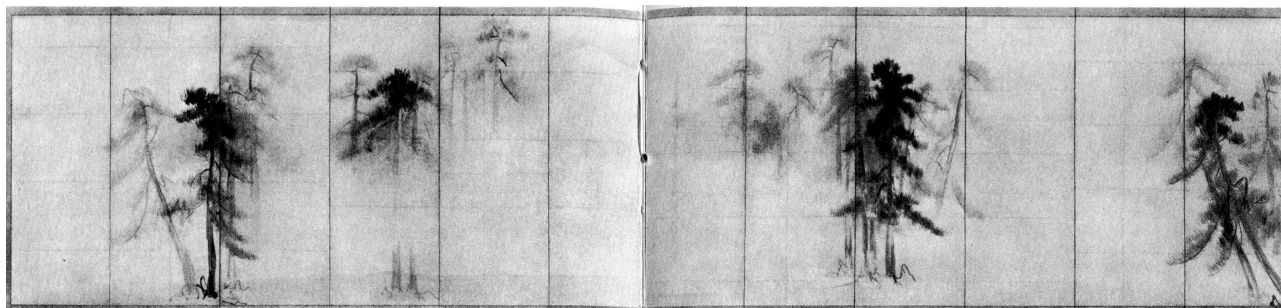
Obr. 17 / Brána *karamon*, hrad Nidžó



Obr. 18 / Brána *rómon*, chrám Tódaidži, Nara



Obr. 19 / Brána *nidzūmon*, chrám Tófukudži, Kjóto



Obr. 20 / Tóhaku Hasegawa: Piniový háj
(tuš na papíře na dvou skládacích paravánech)



Obr. 21 / Mraky použité pro oddělení jednotlivých výjevů



Obr. 22 / Masanobu Okumura: Divadlo Ičimuraza (cca 1741–44)



Obr. 23 / Kapitola 16. *Sekija*, Strážnice na pomezí
 Ilustrované svitky k *Příběhu prince Gendžiho* (*Gendži monogatari emaki*)
 Kopie restaurované podoby originálu pocházející z 1. pol. 12. stol.



Obr. 24 / Rubinova váza



Obr. 25 / Mauzoleum v Nikkó



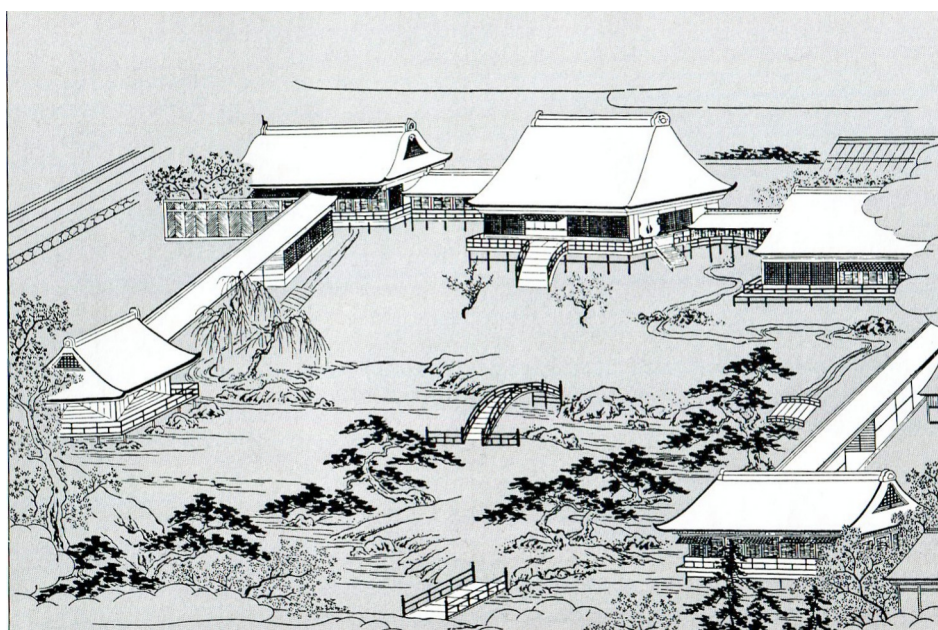
Obr. 26 / Komplex chrámu Hórjúdži, Nara



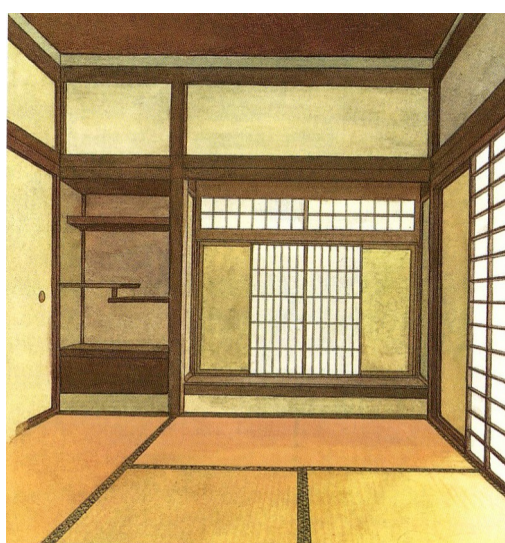
Obr. 27 / Chrám Tódaidži, Nara; budova Daibucuden



Obr. 28 / Chrám Tōdaiži, Nara; pokladnice Šósóin



Obr. 29 / První hypotetická rekonstrukce palácového komplexu ve stylu *šinden zukuri* (1842)



Obr. 30 / 'Studovna' Dōžinsai (styl *šoin zukuri*), Stříbrný pavilon, Kjóto



Obr. 31 / Čajový pavilon, Wakajama



Obr. 32 / Císařská vila Kacura, Kjóto



Obr. 33 / Venkovské domy *minka* ve stylu *gaššó*; Omigači



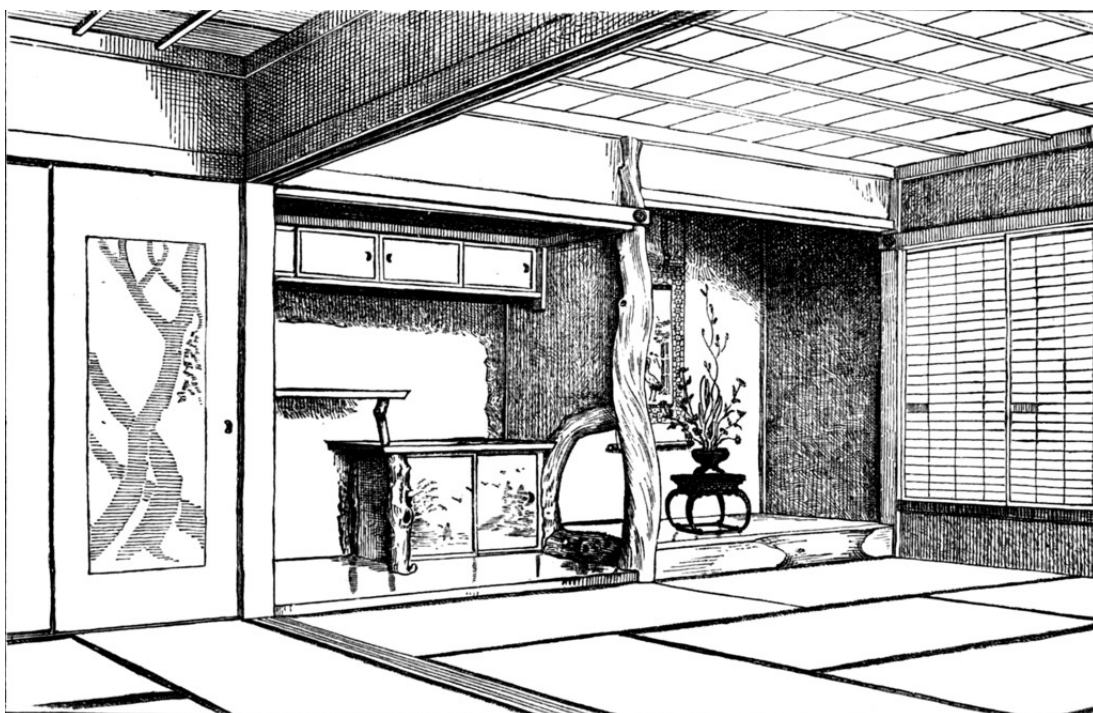
Obr. 34 / Hirošigeho dřevořez znázorňující stanici Narumi na cestě Tókaidó



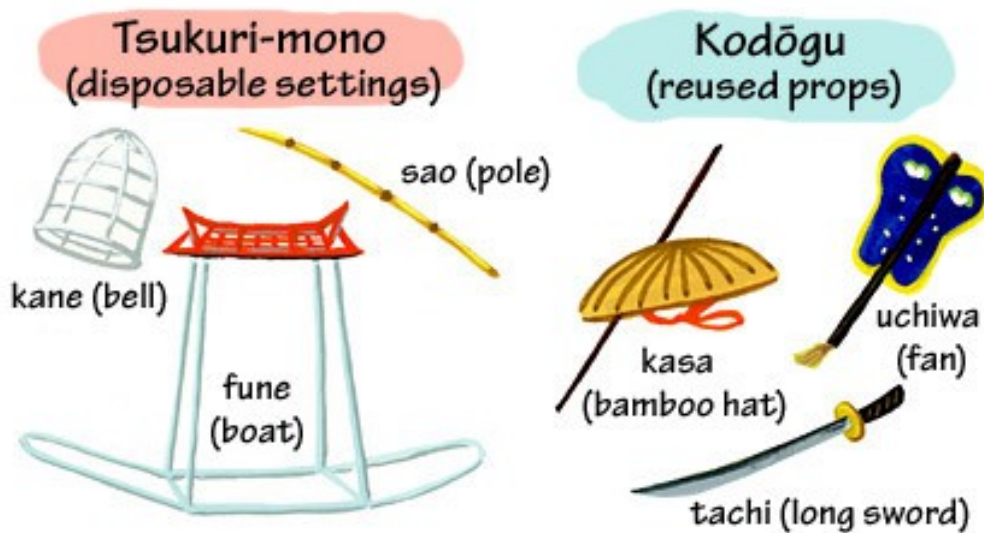
Obr. 35 / Veranda *engawa*, prefektura Aiči



Obr. 36 / *Mačija dōri*, Mijadžima



Obr. 37 / Tokonoma, nákres E. S. Morse



Obr. 38 / Rekvizity divadla *nō*



Obr. 39 / Maska chlapce a mladé ženy v divadle *nó* (z období Tokugawa)



Obr. 40 / Kostým divadla *nó* (z období Tokugawa)



Obr. 41 / Příchod herce *kabuki* Ičikawy Dandžúróa po mostě *hanamiči*



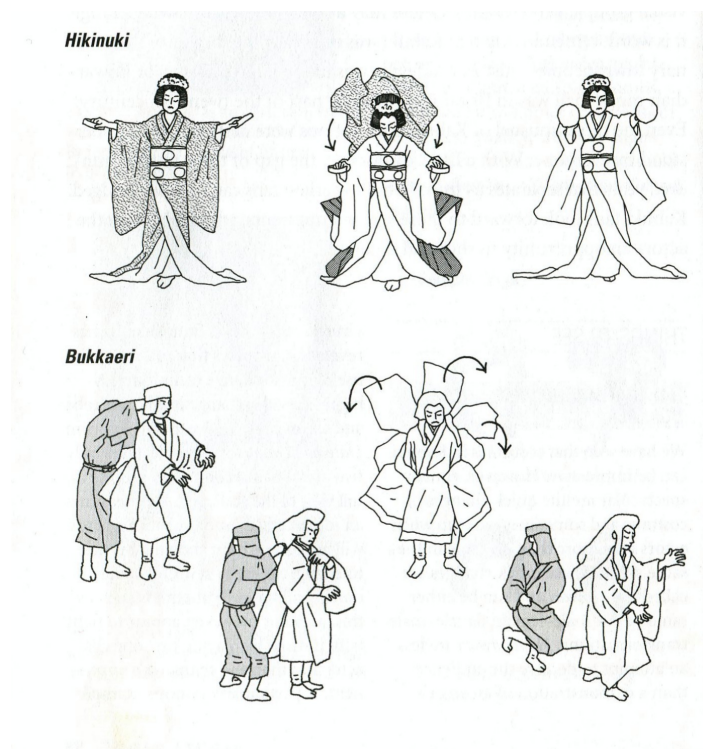
Obr. 42 / Interiér tradičního divadla *kabuki*



Obr. 43 / Herecký typ *aragoto*



Obr. 44 / Herecký typ *wagoto*



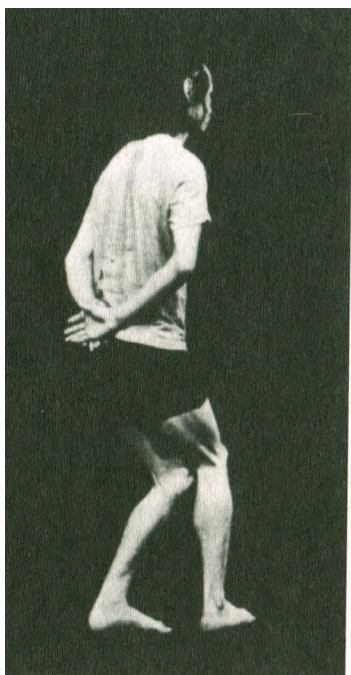
Obr. 45 / Druhy rychlopřevleků v divadle *kabuki*



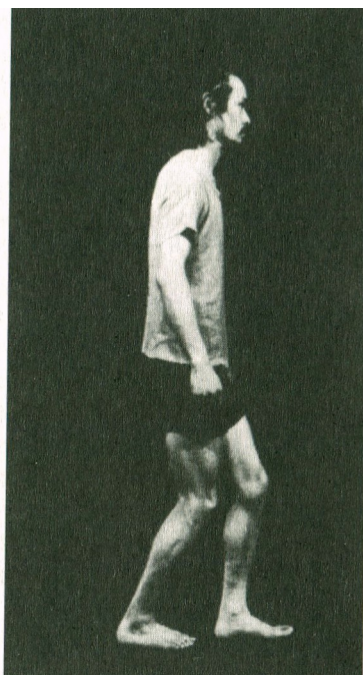
Obr. 46 / Ukázky líčení *kumadori*



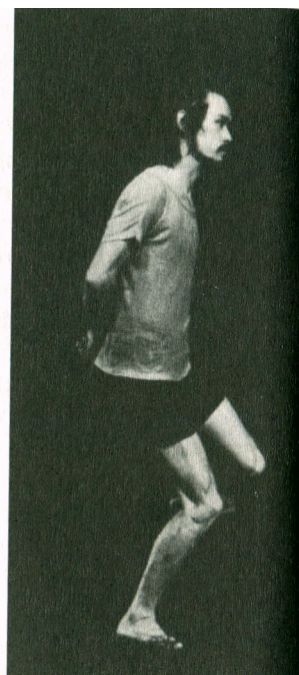
Obr. 47 / Tošūsai Šaraku: Herec *kabuki* v póze *mie*



Chůze se špičkami
obrácenými k sobě



Šoupavá chůze



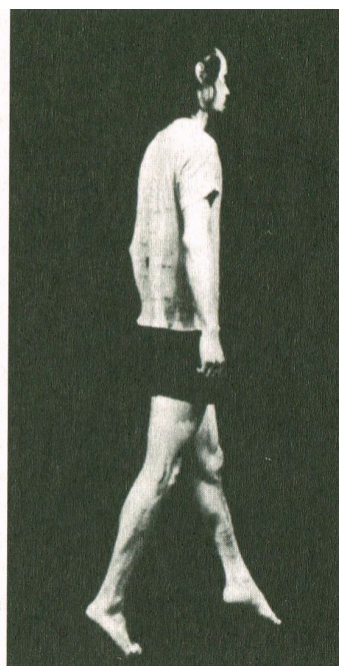
Chůze po vnitřní
hraně chodidel



Chůze po vnější
hraně chodidel



Dupání



Chůze po špičkách

Obr. 48 / Suzukiho 'gramatika nohou'



Obr. 49 / Závěrečná scéna hry *Šunkan* v provedení všech tří forem tradičního japonského divadla naráz (evropské turné 1994)

Seznam obrázků včetně zdrojů

- Obr. 1 / Váza Sen no Rikjúa. Webové stránky Tokijského národního muzea. Dostupné [online] z:
http://www.tnm.jp/modules/r_collection/index.php?controller=dtl&colid=G4217&lang=ja [cit. 9. 11. 2014]
- Obr. 2 / Zlatý pavilon, Kjóto. Stanley-Baker 2000: 125
- Obr. 3 / Hrdina filmu *Žít* Watanabe na houpačce na dětském hřišti, které vybudoval. Líman 2012: 59
- Obr. 4 / Typy bran *torii*. Dostupné [online] z:
<http://akon.sakura.ne.jp/torii/torii.html> [cit. 11. 4. 2015]
- Obr. 5 / Brána *torii* u svatyně Icukušima na ostrově Mijadžima. Foto Jordy Meow (Own work. Licensed under CC BY-SA 3.0 via Wikimedia Common. Dostupné [online] z:
http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Itsukushima_Gate.jpg#/media/File:Itsukushima_Gate.jpg [cit. 12. 4. 2015]
- Obr. 6 / Hora Fudži, Toda, Izu (桜と富士山 / 伊豆 戸田), postcard published by NBC (Nippon Beauty Colour) Inc. Japan, 1991
- Obr. 7 / Přenosná svatyně *mikoši*, Kamakura. Dostupné [online] z:
<http://en.wikipedia.org/wiki/File:Mikoshi1.jpg>, GNU Free Documentation License [cit. 12. 4. 2015]
- Obr. 8 / *Himorogi*. Dostupné [online] z:
<http://www.japanesesymbolsofpresence.com/noh.html> [cit. 12. 4. 2015]
- Obr. 9 / *Kamidana*. Dostupné [online] z:
<http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kamidana2.jpg#/media/File:Kamidana2.jpg>, Licensed under Public Domain via Wikimedia Commons [cit. 12. 4. 2015]
- Obr. 10 / *Bucudan*. Dostupné [online] z:
<https://japaninsight.wordpress.com/2009/10/02/sweet-home-atami/> [cit. 12. 4. 2015]
- Obr. 11 / *Daimondži*, znak *ókii* (大), ‘velký’, Kjóto. Foto autorka
- Obr. 12 / Jeviště divadla *nó*. Dostupné [online] z:
<http://www.japanesesymbolsofpresence.com/noh.html> [cit. 12. 4. 2015]
- Obr. 13 / *Okina* (Stařec). Kawatake 1990: 148
- Obr. 14 / Zahrada chrámu Rjóandži; pohled z verandy. Nitschke 2007: 65

- Obr. 15 / Svatyně Izumo, model podle dochovaných nákresů. Young / Young 2004: 19
- Obr. 16 / *Hašigakari*. Dostupné [online] z: <http://ja.wikipedia.org/wiki/横浜能楽堂>, Licensed under CC 表示-継承 3.0 via [ウィキメディア・コモンズ](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nijo_Castle_Karamon2.JPG) [cit. 12. 4. 2015]
- Obr. 17 / Brána *karamon*, hrad Nidžó. Dostupné [online] z: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nijo_Castle_Karamon2.JPG, GNU Free Documentation License [cit. 16. 4. 2015]
- Obr. 18 / Brána *rómon*, chrám Tódaidži, Nara. Dostupné [online] z: <https://backpackerlee.wordpress.com/2015/02/13/today-at-todaiji/> [cit. 16. 4. 2015]
- Obr. 19 / Brána *nidžúmon*, chrám Tófukudži, Kjóto. Dostupné [online] z: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tofukuji-Sanmon-M9589.jpg#/media/File:Tofukuji-Sanmon-M9589.jpg>, Licensed under Public Domain via Wikimedia Commons [cit. 16. 4. 2015]
- Obr. 20 / Tóhaku Hasegawa: Piniový háj (tuš na papíře na dvou skládacích paravánech). Swann 1970: 212
- Obr. 21 / Mraky použité pro oddělení jednotlivých výjevů. Sasaki 2013
- Obr. 22 / Masanobu Okumura: Divadlo Ičimuraza (cca 1741–44). Dostupné [online] z: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Shibai_Ukie_by_Masanobu_Okumura.jpg [cit. 16. 4. 2015]
- Obr. 23 / Kapitola 16. *Sekija*, Strážnice na pomezí Ilustrované svitky k Příběhu prince Gendžiho (*Gendži monogatari emaki*) Kopie restaurované podoby originálu pocházející z 1. pol. 12. stol. *Příběh prince Gendžiho 4/2008*: 464
- Obr. 24 / Rubinová váza. Dostupné [online] z: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rubin2.jpg#/media/File:Rubin2.jpg>, Licensed under Public Domain via Wikimedia Commons [cit. 16. 4. 2015]
- Obr. 25 / Mauzoleum v Nikkó. Dostupné [online] z: <http://muza-chan.net/japan/index.php/blog/japanese-traditional-architecture-gyakuren> [cit. 16. 4. 2015]
- Obr. 26 / Komplex chrámu Hórijúdži, Nara. Stanley-Baker 2000: 30
- Obr. 27 / Chrám Tódaidži, Nara; budova Daibucuden. Foto autorka

- Obr. 28 / Chrám Tódaidži, Nara; pokladnice Šósóin. Dostupné [online] z: <http://www.kunaicho.go.jp/e-kids/shosoin/> [cit. 16. 4. 2015]
- Obr. 29 / První hypotetická rekonstrukce palácového komplexu ve stylu šinden zukuri (1842). Nitschke 2007: 38
- Obr. 30 / ‘Studovna’ Dódžinsai (styl *šoin zukuri*), Stříbrný pavilon, Kjóto. Young / Young 2004: 56
- Obr. 31 / Čajový pavilon, Wakajama. Foto autorka
- Obr. 32 / Císařská vila Kacura, Kjóto. Foto autorka
- Obr. 33 / Venkovské domy *minka* ve stylu *gaššó*; Omigači. Young 2004: 87
- Obr. 34 / Hirošigeho dřevořez znázorňující stanici Narumi na cestě Tókaidó. Young / Young 2004: 77
- Obr. 35 / Veranda *engawa*, prefektura Aiči. Dostupné [online] z: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Japanese_House_-_Engawa.jpg [cit. 16. 4. 2015]
- Obr. 36 / *Mačija dóri*, Mijadžima. Dostupné [online] z: <http://visit-miyajima-japan.com/en/culture-and-heritage/historical-heritage-old-town-vicinity.html> [cit. 16. 4. 2015]
- Obr. 37 / *Tokonoma*, nákres E. S. Morse. Morse 1972: 109
- Obr. 38 / Rekvizity divadla *nó*. Dostupné [online] z: <http://www.the-noh.com/en/trivia/047.html> [cit. 22. 4. 2015]
- Obr. 39 / Maska chlapce a mladé ženy v divadle *nó* (z období Tokugawa). Herold et al. 1994: 206–207
- Obr. 40 / Kostým divadla *nó* (z období Tokugawa). Dostupné [online] z: <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/19.88.3> [cit. 22. 4. 2015]
- Obr. 41 / Příklad herce *kabuki* Ičikawy Dandžóroa po mostě *hanamiči*. Kawatake 2006: vii
- Obr. 42 / Interiér tradičního divadla *kabuki*. Dostupné [online] z: <http://www.japan-guide.com/e/e2090.html> [cit. 22. 4. 2015]
- Obr. 43 / Herecký typ *aragoto*. Cavaye / Griffith / Senda 2004: 33
- Obr. 44 / Herecký typ *wagoto*. Cavaye / Griffith / Senda 2004: 33
- Obr. 45 / Druhy rychlopřevleků v divadle *kabuki*. Cavaye / Griffith / Senda 2004: 80

Obr. 46 / Ukázky líčení *kumadori*. Kawatake 2006: xi

Obr. 48 / Suzukiho 'gramatika nohou'. Suzuki 2003b