Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze

Ročníková práce

Malé divadlo kjógenu

Vypracovala: Vanda Zaplatílková Hutařová

Katedra Divadelní vědy

5. ročník, Bc.

Akademický rok 2015/2016

Vedoucí práce: Mgr. Martin Pšenička, Ph.D.

Obsah

Úvod 3

1 Kjógen 4

1.1 Pojem 4

1.2 Historie 4

1.3 Divadelní podoba kjógenu 7

1.4 Členění kjógenu 8

2 Malé divadlo kjógenu 9

2.1 Kjógen v ČR před zrodem MDK 9

2.2 Vznik a působení MDK 12

2.3 Frašky v podání MDK 14

2.4 Repertoár 17

Závěr 18

Seznam literatury 20

Úvod

Cílem mé práce je přiblížit čtenáři působení *Malého divadla kjógenu* v České republice. Jedná se o ojedinělý soubor, který se soustřeďuje na specifický japonský divadelní žánr, jehož prostřednictvím seznamuje českého diváka s japonskou kulturou jako takovou. Vedle divadelních večerů totiž pořádá i různé přednášky, workshopy, v jeho režii se uskutečňuje promítání japonských filmů, či koncerty tradičních japonských hudebních nástrojů a další akce. Hlavním záměrem je však uvádět japonskou frašku *kjógen* jako nový žánr na českém jevišti a nabídnout jej divákovi co možná v nejpůvodnější podobě.

Pro vytvoření komplexnějšího obrázku o této skupině jsem se rozhodla zabývat se v první části práce pojmem *kjógen*. Obecně jej vysvětlit, ve stručnosti nastínit jeho historii, v krátkosti se věnovat i jeho členění a divadelní podobě.

Druhá část textu se zaměřuje na samotné fungování *Malého divadla kjógenu*, na jeho vznik a co mu předcházelo, repertoár a inscenační postupy.

V závěru se pokouším zamyslet se nad přínosem skupiny pro českého diváka.

1 Kjógen

1.1 Pojem

Kjógen je japonská divadelní fraška, která se vyvinula z divadelní formy *sarugaku* a která byla původně součástí vážné hry *nó*, kde sloužila jako mezihra. Herci formy *kjógen* však vystupovali i přímo v konkrétních scénách divadla *nó*, kde jejich zpravidla dlouhé monology *gatari* v přelomových okamžicích obecenstvu objasňovaly okolnosti děje vážící se k hlavní postavě či místopisu hry. Po roce 1868, kdy došlo k otevření Japonska vnějším vlivům, což zároveň vedlo k rozpadu tradičních struktur, se tento žánr začal emancipovat. I když je stále používán jako intermezzo v rámci představení *nó*, hraje se i samostatně.

Samotný výraz *kjógen,* tradičně překládán jako *„bláznivá slova“*[1], vychází nejspíše ze slovního spojení *kjógen kigjo*[2], které by se dalo doslovně přeložit jako „*umně vyšperkovaná slova, která protiřečí zdravému rozumu*“ a jehož původ sahá s největší pravděpodobností do Číny, kde jej poprvé použil básník Po Chü-i jako název pro své verše.

1.2 Historie

Předchůdce dvou forem divadla, které se vyvíjeli ruku v ruce napříč staletími – *nó* a *kjógenu* -, lze hledat v čínských profánních scénických tvarech *san-jüe,* které se objevily v Japonsku mezi 7. - 8. stol. pod japonským slovním ekvivalentem *sangaku*. Jednalo se o pestrou paletu tanečních, hudebních, pantomimických vystoupení, jejichž součástí byly i komické dialogy, artistická, žonglérská, kouzelnická či zápasnická čísla. Za jednu z největších

[1] KALVODOVÁ, Dana a Miroslav NOVÁK. *Vítr v piniích, japonské divadlo.* Praha: Odeon, 1975. 50 s.
[2] HÝBL, Ondřej. *Trvání a proměny frašky kjógen.* Praha, 2006. Diplomová práce. Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, Ústav dálného východu. 5 s.

atrakcí těchto produkcí však lze považovat komické výstupy (založené na napodobování), které se zřejmě staly důvodem změny názvu ze *sangaku* na *sarugaku („opičí zábava“)*[3].

Z domácích žánrů se *saguraku* blížilo nejvíce *dengaku,* které vzniklo z lidových zvyků, tanečních a písňových procesí k rýžovým polím, ze zemědělských obřadů a rituálů mistrů zaklínačů *shushi*. Herci *dengaku* i *sarugaku* se řadili původně k rolnické vrstvě či případně zastávali nižší funkce šintoistických kněží. *Dengaku si pak* získalo podporu vysoce postavených šlechticů, *Sarugaku* se zase v průběhu období *kamakura (1185-1333)* dostalo pod patronát svatyní a chrámů. Tam začaly vznikat poloprofesionální herecké soubory.

Za klíčové období pro vznik *nó* a *kjógenu*, lze považovat období *Muromači* (*1336 - 1568)* a první polovinu 14. stol., kdy v Japonsku působil herec a divadelní inovátor Kan'ami (1333-84), který ve vystoupeních své herecké skupiny kombinoval techniky *monomane* (napodobování) ze stylu *omi sarugaku*[4] a tanec se zpěvem z tehdy prosperujícího žánru *dengaku*. Tato synergie vyústila v taneční tvar doprovázený sborovým zpěvem zvaný *kusemai* a tvoří těžiště většiny her *nó*. O nový žánr divadla *nó*, jak ho známe dnes, se však zasloužil především jeho syn Zeami *(1363-1443)*, který převzal mnohé elementy z dovedností nejznámějších herců, uhladil umění imitace a zasadil je v kombinaci se zpěvem a tancem do performance založené na ideálu *tiché elegance*[5].

Kjógen, který se takřka souběžně vyvinul především z her *sarugaku,* v začátcích vzestupu nového dramatického žánru – divadla *nó* - nebyl patrně zcela svébytným divadelním projevem. Tehdy seděl herec meziher *aikjógen (doslova „vložená hra“: tento termín označuje i mezihru mezi první a druhou částí her nó, v níž spoluúčinkuje herec ze souboru kjógenů, hrající frašky)*[6] na jevišti a bez herecké akce vyprávěl příběh. Zpočátku se navíc k mezihrám žádný text (předem napsané dialogy) nevázal, a tak to bylo i v druhé pol. 14. stol., kdy se objevily první zmínky patrně o předobrazu *kjógenu*: *‚okaši hóši‘ (legrační mniši)*[7]. Jednalo se

---

[3] JAPAN ARTS COUNCIL: *The history of Noh & Kyogen, History 1: From the 8th Century to the 14th Century.* In: Noh & Kyogen [online], Copyright 2004 by the Japan Arts Council. Dostupné z: http://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/noh/en/history/history1.html

[4] Rodinná linie Ómi Sarugaku z provincie Omi

[5] JAPAN ARTS COUNCIL. *The history of Noh & Kyogen, History 1: The 14th Century.* In: Noh & Kyogen [online], Copyright 2004 by the Japan Arts Council. Dostupné z: http://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/noh/en/history/history2.html

[6] KALVODOVÁ, Dana a Miroslav NOVÁK. *Vítr v piniích, japonské divadlo.* Praha: Odeon, 1975. 23s.

[7] HÝBL, Ondřej. *Trvání a proměny frašky kjógen.* Praha, 2006. Diplomová práce. Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, Ústav dálného východu. 7 s.

nejspíše o částečně improvizovanou (pouze náčrt linie rozvoje příběhu) formu divadelních skečů nepřesahující dobu trvání 15min.

Nejvýznamnějším obdobím určujícím dnešní podobu *kjógenů* pak bylo 17. stol., příchod éry *Tokugawa* též nazývanou *Edo (1603-1868),* kdy vznikly tři školy *kjógenu - Ókura, Sagi* a *Izumi,* které pohltily veškeré menší rody a skupiny. Tehdy získala fraška pevný tvar a opustila improvizaci (včetně akrobatických prvků) a ústní podobu. O zapsání scénářů se jako první zasloužil tehdejší ústřední představitel školy *Ókura* – Ókura Toraaki *(1597-1662)*, který, v svém traktátu *Warambegusa (Bylina smíchu),* klade na herce *kjógenu* takřka totožné nároky jako na herce *nó.* Ókura Toraaki také začal dělit frašky podle obtížnosti do šesti kategorií (viz kapitola *Členění kjógenu* str. 8). Na konci období *Edo* se *kjógeny* začaly objevovat i v tištěné podobě ke čtení, což jim zajistilo neobyčejnou oblibu mezi širší veřejností. Nicméně, poměrně záhy, zhruba o polovinu století později byl roku 1868 svržen šógunát, patron obou žánrů, a s příchodem nové epochy *Meiji (1868-1912)* se tyto divadelní formy dostaly do potíží. Škola *Sagi* zanikla spolu se svým posledním představitelem v roce 1895, následoval ji hlavní proud učení *Ókura* 1880 a naposledy i hlavní proud školy *Izumi* 1916. *Kjógen* přežil díky houževnatosti skupiny *Mejike* (z posledně jmenované školy) a aktivitě rodin Šigejama Sengoró (z Kjóta), Šigejama Čúzaburó (Kjóto), Ókura (Tokio) a Jamamoto Tódžiró (Tokio) ze školy *Ókura*. Těmto rodinám a skupinám se podařilo tradice udržet a opět přivést k životu.

Blízký vztah *kjógenu* s divadlem *nó* se v této době ještě utužil, neboť se stalo zvykem nazývat společné vystoupení obou žánrů jako *Nógaku.* To, v období *Taisho (1912-1926)* a na počátku období *Showa (1926-89),* prožívalo „zlaté časy", neboť o ně stoupl zájem na poli výzkumů a studií a také se začaly objevovat nové herecké hvězdy. V průběhu a po 2. svět. válce sice zájem o *Nógaku* na chvíli opět ochladl, ale i z tohoto otřesu se nakonec podařilo těmto tradičním tvarům vzpamatovat. V současnosti lze vidět *kjógeny* škol *Ókura* (rodiny: Šigejama Sengoró, Šigejama Čúzaburó, Ókura Jaemon, Jamamoto Tódžiró) a *Izumi* (rodiny: Nomura Matasaburó, Nomura Manzó, Inoue, Zenčiku), s tím, že statut profesionálního herce *kjógenu* má okolo *120 umělců*[8]. Od r. 2001 pak byl *kjógen* umístěn na seznam světového kulturního dědictví UNESCO.

[8] HÝBL, Ondřej. *Trvání a proměny frašky kjógen.* Praha, 2006. Diplomová práce. Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, Ústav dálného východu. 10 s.

1.3 Divadelní podoba kjógenu

Kjógeny jsou svým charakterem komedie – frašky, jejichž příběhy vycházejí z každodenního života či lidových vyprávění. Podstatnou úlohu zde hrají dialogy a slova (viz překlad „*bláznivá slova*“), oproti divadlu *nó,* obvykle uváděné v mnohem méně poetické a lyrické formě, neboť se v podstatě jedná o hrané vtipy se zápletkou (mnohdy velmi banální) a pointou (jíž může být i jednoduše útěk ze scény). Humor se pak zakládá především na satiře, mnohdy na parodii a situační a slovní komice. Do 17. století, než prošly *kjógeny* radikální změnou, se řadil tento žánr k formám „*lidových taškařic*“, a to především svým leckdy nevybíravým, zemitým a ostřejším vtipem a zapojením akrobatických výstupů. V období *Edo* satirický podtón oslabil (akrobacie také takřka vymizela společně s improvizací) a naopak slovní komika byla posílena. Smích, který pak *kjógeny* vzbuzují, je mírný, nikoli posměšný či ponižující. Na jevišti se neobjeví násilí, smrt, erotika ani vulgarita.

Co se týče herectví, *kjógen* volí stylizovaná gesta a specifický mluvní projev. Herec má k utvoření postavy k dispozici určité penzum pohybových náznaků a výrazových prostředků, které představují různé druhy emocí (pláč, smích, vztek apod.), či akcí (zamyšlení se, pití, jezení spaní apod.). Konvence a zkratky se vztahují i k samotnému postoji a chůzi po jevišti. Jsou tak předepsány diferenciované způsoby postoje (základní, ženský, stařecký apod.) a různé typy drah (pro krátkou či dlouhou cestu, pro usednutí, příchod apod.) vedených po jevišti uspořádaném podle norem divadla *nó* (i ve chvíli, kdy prostor jeviště neobsahuje všechny tradiční náležitosti, respektuje herec uspořádání jeviště, jako kdyby tam byly). Ojedinělý hlasový projev (vyznačující se např. velkou hlasitostí) s normovanou intonací a výslovností konkrétních slov, či využívání zvukomalebných citoslovcí doprovázejících většinu akcí, pak lze považovat za základ herecké výbavy, kterou získává každý herec od svého otce (hercem se stávají pouze muži), případně učitele, pokud se daný herec pro tento žánr rozhodl až v dospělosti a nepochází z tradiční herecké rodiny.

Co se týče rekvizit, kostýmů a masek, lze ve zkratce konstatovat, že všeho *kjógen* užívá v návaznosti na inscenační lidovou tradici. Rekvizity používá minimalisticky, na jevišti se vyskytnou pouze nezbytnosti (sud, rýč, tyč apod.), či propriety v zastoupení (vějíř místo láhve saké či místo úředních listin apod.) a někdy herec zachází i s imaginárními předměty. Masky v tomto žánru slouží především pro nezvyklé postavy démonů, bůžků, duchů, ale i pro některé zavedené typy (starců, ošklivých žen, starých mnišek atd.) a pro herce ztvárňující zvířata či

rostliny. Kostým pak ve svém základu odpovídá běžnému oděvu lidové vrstvy středověku a není zdaleka tak honosný jako ve hrách *nó*.

1.4 Členění kjógenu

V současnosti repertoár obou dvou škol *Ókura* a *Izumi* čítá 260 her (většinou od neznámých autorů), z nichž 174 her jsou známy oběma, v osobním vlastnictví má pak škola *Ókura* pouhých 6 her, zatímco *Izumi* 80.[9] Existuje několik různých způsobů jak tyto hry klasifikovat. Nejčastěji se uvádí dva typy klasifikace:

- Podle vystupujících charakterů (hlavních hereckých rolí)
  - *Waki kjógen* – bůh (obvykle) přírody
  - *Daimjó kjógen* – karikatura feudálního pána
  - *Šómjó kjógen* – vychytralý sluha Tarókadža
  - *Muko onna kjógen* – (nastávající) zeť, či žena
  - *Oni jamabuši kjógen* – karikatura démona
  - *Šukke zató kjógen* – mnich s povrchními vědomostmi
  - Ostatní *kjógeny* – zbytek nezařaditelných postav.
- Podle stupňů náročnosti:
  - *Hiramono* - ploché, rovné hry
  - *Naišin mono* - hry mající ducha
  - *Honšin mono* - hry jejichž jádrem je práce s náladou
  - *Šonarai mono* - hry malé dovednosti
  - *Omonarai* - hry těžké
  - *Gokuomonarai mono* - hry extrémně těžké

[9] LEŠTACHOVÁ, Barbora. *Japonské frašky kjógen.* Olomouc, 2008. Bakalářská práce. Univerzita Palackého, Filozofická fakulta, Japonská filologie – divadelní věda. 46 s.

2 Malé divadlo kjógenu

2.1 Kjógen v ČR před zrodem MDK

Před tím, než vůbec mohlo vzniknout *Malé divadlo kjógenu*, se nejprve musely do ČR dostat první rozsáhlejší zmínky o existenci japonské tradiční frašky. Ty obstarala například profesorka japonské filologie a dějin, propagátorka japonské kultury Vlasta Hilská, která v r. 1936 absolvovala první roční pobyt v Japonsku. Zasloužila se tím (ještě společně s Bohumilem Mathesiusem) o první přeložený *kjógen* do češtiny a to roku 1947 v publikaci *Japonské divadlo*. Jednalo se o frašku s názvem *Hanako*, která řeší manželskou problematiku. Do Japonska se pak Hilská vypravila ještě dvakrát (1958 a 1966). Během svého života pak překládala z japonštiny zejména romány a vytvořila první českou učebnici japonštiny.

Další poznatky na poli japonského divadla pak přinesly teatroložka a orientalistka Dana Kalvodová a japanoložka Vlasta Winkelhöferová. Dana Kalvodová podnikla pracovní cestu do Japonska v roce 1966, Vlasta Winkelhöferová pobývala na půlroční stáži na univerzitě *Weseda* a *Institutu pro výzkum národní literatury* v Tokiu letech 1982-83 a do Japonska se vrátila znovu 1990-96. Obě ženy se proslavily svými publikacemi o Japonsku a obě ve svých pracích zmiňovaly *kjógen*, obě jej překládaly. Dana Kalvodová tak učinila před rokem 1975, kdy vyšla její nejrozsáhlejší studie o japonském divadle – *Vítr v píniích* (1975), ve které se objevily překlady *Kalhoty pro dva* a *Kulíci*. Vlasta Winkelhöferová je pak známá svou publikací *Vějíř a meč* (1987), již napsala s Lucií Boháčkovou. Jak Dana Kalvodová, tak Vlasta Winkelhöferová jsou také autorkami četných menších studií o tradičních fraškách (Dana Kalvodová např. *Zušlechtěné lidové komedie kjógeny* - 1998, Vlasta Winkelhöferová např. *Kjógeny – poznámky na okraj* - 2000, obojí v časopise *Svět a divadlo*).

Díky materiálům a přednáškám, které nejen zmíněné japanoložky a teatroložky přivezly do Čech, se povědomí o tomto typu divadla prohlubovalo a stoupal o něj zájem. *Kjógeny* a vůbec asijská divadelní poetika uchvátila i režiséra, mima, dramatika a překladatele Huberta Krejčího, který si sám přeložil některé *kjógeny* z ruštiny či polštiny a stal se vůbec prvním jejich inscenátorem v ČR. V roce 1982 totiž pod názvem *Hry a hříčky* zrežíroval inscenaci kombinovanou z japonských frašek (*Džizó z Kawakami, Rána do nosu, Obřad za vyléčení*

páteře a *Honekawa*) a čínských příběhů (*Student a Volavka*) v *Divadle Husa na provázku.* Jednalo se o částečnou rekonstrukci (např. napodobení postoje v napětí, chůze *suriaši* a zpěvné intonace) míšenou s evropskými inscenačními principy (text upravil k především pohybové realizaci – méně slov, více pohybu nepředepsaného, ale inspirovaného *kjógeny*). K osobnosti Huberta Krejčího ještě dodejme, že byl už v osmdesátých a devadesátých letech znám svou nedůvěrou vůči českým hercům a naopak oblibou v asijském hereckém řemesle. Ve svých textech o divadle, impresích – jak to sám nazývá –(*O tzv. profesionálním herci, O hercích a jiném hmyzu, Přehazování hnoje nepravými vidlemi* či *Letem {přízračným} světem*), srovnává herce evropského s japonským – evropský se zdá Krejčímu vůči japonskému naprosto nedostatečným a vidí jeho dovednosti, které navíc nijak nepěstí, v nejnižším stádiu japonské herecké průpravy. Například závěrem *O tzv. profesionálním herci (1991)*[10] píše: *„Pro české luhy závěrem: hnůj se vyváží na pole, pročpak je zatím vhodné půjčovat divadelní domy k uskladňování téhož? Aby se snad některý divadelní praktik nezačervenal, dodejme: Bylo dosti jediného požáru Národního divadla? Kde jsou zápalky, výbušnina a koště?"*

Tento pocit hluboké propasti mezi evropským a japonským divadlem, však nesdílel mim, režisér a pedagog Ctibor Turba, který viděl v Evropanovi větší potenciál. *Kjógeny* ho podobně jako Huberta Krejčího ve své formě velmi zaujaly (poprvé s nimi přišel do styku v dánském *Odin Teatru* v japonském provedení v roce 1972) a to především stylem humoru (nikoli hereckou disciplínou, která fascinovala H. Krejčího), kterému rozuměl, ačkoli své první představení zhlédnul v japonštině. Jak to sám popsal, *kjógen,* který viděl, se mu zdál ve srovnání s předcházejícím divadlem *nó - realističtější, i když velice expresivní ve své podobě* [11]-. Tehdy také kontaktoval Danu Kalvodovou a prostřednictvím jejích studií a vyprávění se zaměřil na tento žánr, ve kterém spatřoval vzdáleného příbuzného evropské *commedie dell'arte*. Právě tuto formu se pak později pokusil zkřížit z japonskou fraškou, neboť tvrdil, že originální asijské divadlo máme přenechat Asijcům a „doma to dělat po svém". Touto kombinací *commedie dell'arte* a *kjógenu* vznikla už jeho první inscenace „*Kalhoty pro dva"* v r. 1978 uvedená ve Švýcarsku v překladu Dany Kalvodové.

[10] KREJČÍ, Hubert: *O tzv. profesionálním herci*. In: Světa a divadlo: roč. 1991, č. 9. 21 s.
[11] TURBA, Ctibor. *Commedia dell'arte a kjógen.* In: Svět a divadlo. roč. 1991 č. 10 3 s.

Zde jsou uvedeny základní podobnosti mezi těmito dvěma formami, jak je vnímal C. Turba:

- stejná datace, kdy se hovoří o *kjógenech* / *commedia dell'arte* – 14.-15. stol.
- improvizace + pomíjení společností textů z nižší třídy
- stejné je i zakládání hereckých skupin tvořených specialisty oboru
- účel pobavit, uvolnit napětí
- největší síla obou forem se nachází v situaci a charakterech. V zamyšlení *Commedia dell'arte a kjógen (1991)*[12] uvádí: „*Nejmarkantnější je podobnost figur. Jde většinou o vychytralé sluhy, kteří vyzrají na své pány, řeší za ně složité situace nebo ukájejí vášeň k alkoholu. Galerie sluhů v commedii je sice daleko bohatší, Tarokadža a Džirokadža v sobě ale nesou koncentrovanou paletu vlastností svých italských, evropských protějšků. Co jim chybí, jsou italské „kriminální sklony", nejsou také nikdy vulgární."*

Závěrem své kompilace pak Ctibor Turba píše: *„Proč se pokoušet o styl v japonské tradici, když mají témata obecnou platnost? Proč je nepřevést do oblasti nám zcela známé a neponechat sílu vyznění na dynamice situace a na vztazích mezi charaktery?"* [13]

Ctibor Turba byl druhým v pořadí, kdo se pokusil *kjógeny* uvést v na území ČR, opět v překladu Dany Kalvodové a vlastní evropské úpravě. Stalo se tak se souborem, jemuž byl zakladatelem, a sice s *Alfredem & spol.*, v roce 1989. Inscenace nesla název *Archa bláznů* a její součástí byl *kjógen „Připoutaný k tyči"* v podání Lenky Machoninové (jedné ze sluhů), Alberta Folletiho a Jiřího Reidingera. Dana Kalvodová, která navštívila jedno z představení, uvedla v článku „*Zušlechtěné lidové komedie kjógeny" (1998)*[14], že akce se jí proti „*kjógen* stylu" zdály razantnější, obohacené o klauniády a pohybové gagy, gesta méně abstraktní, rekvizity reálnější (sud a hrnek).

Turbovo jméno bylo spojeno i s *Týdnem Kjótské kultury v Praze* na začátku října 1998, kdy do ČR přijel rod Šigejama z Kjóta, který v divadle *Alfréd ve dvoře* (založený skupinou *Alfred & spol*.) uvedl poprvé samostatné japonské *kjógeny* u nás. Dvoudenní hostování

[12] TURBA, Ctibor. *Commedia dell'arte a kjógen.* In: Svět a divadlo. roč. 1991 č. 10. 3 s.
[13] TURBA, Ctibor. *Commedia dell'arte a kjógen.* In: Svět a divadlo. roč. 1991 č. 10. 4 s.
[14] KALVODOVÁ, Dana. *Zušlechtěné lidové komedie – kjógeny.* In: Svět a divadlo. roč. 1998, č. 6. 18s.

v divadle *Alfréd ve dvoře* bylo pak pojato jako mezikulturní projekt, protože adaptace tří *kjógenů* nastudovali také žáci Ctibora Turby z katedry neverbálního divadla na *HAMU* (*Připoután k tyči, Kalhoty pro dva* a *Inkoust*)- znovu s odkazem ke *commedii dell'arte*. Dana Kalvodová se opět v článku *„Zušlechtěné lidové komedie – kjógeny" (1998)*[15] k Turbovu uvedení ve spojení s *commedií dell'arte* vyjádřila a to tak; že se jí *„ta kombinace forem jeví jako nejschůdnější, nejsnazší cesta"*. Na druhou stranu, přiložila otázku, *„jestli je dobré si to takto usnadňovat a jestli by nestálo za to, zkusit kodifikované divadlo a propracovanou hereckou techniku přenést i na naše jeviště"*.

Tomuto jejímu názoru pak kontruje domněnka Karla Krále v recenzi *„Kjógeny by Alfred" (1998)*[16]; *„V zásadě bych ale považoval za klad takové vzájemné pochopení, které i chápe, že ne všechno vzájemně pochopit můžeme, že ne všechno taky musíme (třeba napodobením) brát za své. Zejména v tomto směru mně sousedské představení kjógenů v japonském originále a českém „překladu" připadalo patřičné."* Autor recenze dále uvádí, že Turbova inscenace se odehrála v univerzálním prostoru v doprovodu dvou hudebníků usazených na straně jeviště a oproti originálu, jemuž je vlastní výřečnost verbální, šlo u Turbových svěřenců spíše o výřečnost pohybovou. Studentům (Vojta Švejda, Števo Capko, Tomáš Plánka, Petra Šimková) podle jeho názoru chyběl akorát smysl pro rytmus a lidská zralost. Nejlepší momenty pak viděl v tom, kdy jako divák nemyslel na techniku, ale připadala mu daná situace typicky česká.

2.2 Vznik a působení MDK

Malé divadlo kjógenu je spravováno formou občanského sdružení (od r. 2005) a v současnosti má šest stálých členů hereckého ansámblu (M. Chovanec, I. Dostálek, O. Hýbl, R. Odehnal, T. Pavčík, K. Šmerek). Od období vzniku souboru se na jeho charakteru zásadně podíleli P. Drábek a M. Pšenička. S dalšími členy soubor spolupracuje spíše volně, podle aktuální situace (O. Havlík, M. Pšenička). Vznik *Malé divadlo kjógenu* se datuje od roku 2000, kdy v ČR proběhl první workshop vedený Šime Šigejamou, tomu však předcházely mnohé události spojené především s osobností Huberta Krejčího, který nejprve zakládající členy

[15] KALVODOVÁ, Dana. *Zušlechtěné lidové komedie – kjógeny.* In: Svět a divadlo. roč. 1998, č. 6. 18s.
[16] KRÁL, Karel. *Kjógeny by Alfred.* In: Svět a divadlo. roč. 1998, č. 6. 25s.

seznámil s asijským a především japonským divadlem a který inicioval setkání právě s japonským mistrem Šigejamou Šimem, jenž se hojně podílel od r. 1975 na zahraničních kulturních projektech a který poprvé vystoupil v České republice v Praze v rámci kulturních slavností „*Kjóto-Praha, partnerská města*“ v roce 1998 v nově vznikajícím divadle *Alfréd ve dvoře* (dodnes je uveden jako patron, který „přiložil“ základní kámen divadla). V té době ho Hubert Krejčí společně s japanologem Ondřejem Hýblem kontaktovali s otázkou, zda by bylo možné uspořádat v Praze workshop japonského divadla a mistr souhlasil. První workshop se tedy odehrál v srpnu r. 2000, byl vedený se snahou o maximální přiblížení se originálu a sklidil obrovský úspěch, čímž se zrodila myšlenka na pokračování uvádění *kjógenů* v ČR, která vedla k založení *Malého divadla kjógenu* Ondřejem Hýblem, Igorem Dostálkem, Pavlem Drábkem a Tomášem Pavčíkem (ve spojení s Hubertem Krejčím).

Od vzniku souboru se odehrálo již sedm workshopů pod vedením mistra Šigejamy Šimeho či jeho synů Ippeie a Motohika v ČR a čtyři studijní pobyty českých herců v Japonsku. Svou činností lze divadlo v Evropě považovat za unikátní, neboť se za hranicemi Japonska tímto žánrem profesionálně zabývá pouze *Malé divadlo kjógen* a soubor *The Theatre of Yugen* fungující v San Franciscu. V Evropě existují pouze různé jiné druhy japonské divadelní spolupráce, mezi něž patřil například projekt *ISTA – International School of Theatre Anthropology* (1981-85, vedený mistrem Nomurou Mannodžó, Eugeniem Barbou a Nicolou Savarasem[17]) nebo workshopy pořádané pro profesionální francouzské herce v pařížském centru *A.R.T.A.* (pod vedením Šigejamy Šimeho[18]). Jedinečným dělá český soubor i to, že pouze u nás z celé Evropy se hrají japonské frašky v národním jazyce.

Právě českou spolupráci s rodem Šigejama lze považovat za naprosto určující pro působení *Malého divadla kjógen,* neboť jedině ochota této rodiny poskytuje souboru nezbytné „know-how“. Zkušenosti tak získává z workshopů, návštěv v Japonsku, kde se v letech 2003, 2006, 2008, 2012 a 2014 účastnili čeští protagonisté festivalu amatérských skupin nebo vystupovali s japonskými profesionály během japonského turné, či díky aktivní komunikaci japanologa Ondřeje Hýbla s japonskými herci, mistry, ale i úřady (pobýval v Japonsku 11 let). Spojení s japonským hereckým rodem navíc poskytlo českému ansámblu

[17] HÝBL, Ondřej. *Kjógen, Kjógeny mimo Japonsko.* In: Kjógen [online], June 9, 2004. Dostupné z: http://kjogen.sweb.cz/kjogen.html

[18] HÝBL, Ondřej. *Kjógen, Kjógeny mimo Japonsko.* In: Kjógen [online], June 9, 2004. Dostupné z: http://kjogen.sweb.cz/kjogen.html

neočekávaný bonus v podobě originálních kostýmů. Z Japonska pak pochází i vějíře, které herci na jevišti využívají jako rekvizity.

Co se týče prostoru, v němž *Malé divadlo kjógen* hraje, tak žádné kmenové divadlo prakticky neexistuje. Herci hrají nejčastěji v Brně, přičemž střídavě využívají především jeviště a prostory *Divadla Husa na provázku, HaDivadla, Galerie Vaňkovky, Kavárny Trojka* nebo *Podobrazy*, ale v rámci šíření povědomí o tomto tvaru u nás, cestují i různě po celé České republice s tím, že mají už stálé zastávky v Praze (nejčastěji v *Divadle Na prádle*) nebo Olomouci. Zúčastňují se též různých kulturních akcí či festivalů jako například; *Brněnský lunapark* nebo *Velká inventura*.

2.3 Frašky v podání MDK

Oproti dosavadnímu inscenování *kjógenů* v ČR se pokouší *Malé divadlo kjógenu* co nejvíce podobat japonské předloze. Podobně jako Hubert Krejčí (který dosud spolupracuje se souborem jako konzultant překladů) využívají v divadelní podobě frašek napjatého základního postoje, klouzavé chůze *suriaši* a zpěvné intonace. V celkovém pojetí herecké práce a pohybu jsou však ještě důslednější než zmiňovaný režisér, což zřejmě zapříčiňují jejich konzultace a workshopy s japonskými mistry *kjógenu*. Tuto divadelní formu se pak soubor učí z velké části napodobováním a to především v rovině pohybové, mimické a gestické (během představení pak zúročují nabyté dovednosti a přinášejí vlastní hereckou invenci, ovšem jen v mezích žánru). Imitace originální formy *kjógenů* hraje významnou roli, i co se týče kostýmů, neboť *MDK* používá výhradně původní, nijak neupravované kostýmy a masky. Na co však nelze aplikovat nápodobu je řečová složka hry, neboť soubor se rozhodl, že nechce ochudit publikum o její obsah tím, že by *kjógeny* uváděl v japonštině (zřejmě by podobným tahem ztratili diváky). Ovšem s českými překlady nastaly jisté problémy.

Jednak se v češtině nevyskytují japonské zvukomalebné citoslovce, které doprovázejí velkou škálu pohybů (např. *Ej, Ej, jattoná* – citoslovce námahy, *Háá* – přiblížení se k postavě, která přivolává, *zuka-zuka-zuka* – řezání pilou, *gara-gara-gara* – pohyb těžkých předmětů nejčastěji otevírání těžkých dveří, *amu-amu-amu* – pojídání dobré věci, *sore* – ukazovací zájmeno, které funguje jako zvukomalebný podkres pohybové akce aj.). Japonština celkově významněji pracuje s onomatopoickými výrazy i v běžné řeči (například kromě toho, že někdo

konstatuje, že prší, ještě dodá – cák cák), což je však pro češtinu nezvyklé. Na jevišti však bylo nezbytné se nějakým způsobem s těmito výrazy vypořádat, neboť bez nich není *kjógen kjógenem* a hra ztrácí část svého rytmu a slovní estetiky. *MDK* si tedy tato slova a zvuky rozdělilo do tří kategorií: Do té, která se dá přeložit do češtiny v podobném nebo stejném významu (např. *korja-korja* – počkat-počkat /copak-copak), takové, která se dá vypustit, neboť slova, která se do ní řadí, nejsou zvukomalebná ani nesdělují informaci a obvykle se vykytují na začátku replik proto, aby si jimi herec získal divákovu pozornost (např. *deva* – tedy/takže, *sorenaraba* – v tom případě), a do třetice obsahující výrazy, které se zdají zásadní pro dokreslení situace (např. *aoge-aoge* – foukej, mávej; výraz, který se objevuje ve hře *Lahodný jed* a který dokresluje akci odvívání větru vějířem – český ekvivalent je řečen herci pouze na začátku, aby srozuměl diváka s významem, a pak se využívá japonské rytmičtější a znělejší verze). Vyvážení těchto onomatopoií v každé hře je pak mírou vkusu a hojně diskutovaným prvkem v *MDK*, neboť jejich nedostatek či naopak extrémní výskyt může mít v češtině zásadní vliv na zvukovou strukturu inscenace.

Právě se zvukomalebností se pojí i další obtíž, a tou je i intonace. V japonštině se totiž vyskytuje přízvuk na druhé slabice, kdežto v češtině už na první, což hraje zcela klíčovou roli ve zpěvnosti řeči. Napodobit tak v poměrně monotónní češtině *kjógenovou* intonaci a zpěvnost, včetně přízvuku, nepřináší kýžený výsledek, spíše to působí poněkud arytmicky a nabourává to harmonii celkového výstupu. Zajímavostí je, že intonace, která se v *kjógenech* používá, není právě typickou formou intonování ani v japonštině, vychází totiž z kjótského *dialektu kansai* z 16. stol. zahnaného do extrému. Dialekt tedy působil poněkud cize i v Japonsku, když *kjógeny* a *nó* přesídlili do nového hlavního města Edo (dnešní Tokio). Ovšem z úcty k tradici se jej herci rozhodli zachovat a používají ho dodnes. Čeští aktéři se pak pokusili překážku bizarně znějící intonace odstranit dosazením vlastní verze, vycházející z hlasové herecké techniky (určitý druh nápěvu), který zaručuje lepší šíření hlasu prostorem než civilní řeč (ozvučením masky – nosních a čelních dutin), ale zároveň dodržuje přízvuk na první slabice a používá české rytmické principy. Zatímco intonaci tedy *MDK* přizpůsobuje češtině, hlasovou dynamiku kopíruje z japonštiny.

V neposlední řadě se pak překladatel (v naprosté většině případů Ondřej Hýbl, jemuž pomáhali s úpravami H. Krejčí, soubor *MDK* především v zastoupení T. Pavčíka a I. Dostálka, Pavel Drábek – *Kučimane* 2004 a *Martin Pšenička* – Busu 2007) potýkal s volbou samotných českých slovních ekvivalentů k těm japonským. Zatímco japonština v *kjógenech* používá i šest

set let staré výrazy, vsazení obdobně letitých českých slov do mluvené podoby by působilo přinejmenším směšně. Hledání českého lexikálního zázemí navíc ještě komplikuje již zmiňované *kansaiské nářečí* a typicky japonské nadužívání zdvořilosti. V japonštině existuje cca 8 úrovní zdvořilé a skromné mluvy ve vztahu mluvčího a posluchače. Na tomto jazykovém aspektu se pak v leckterých *kjógenech* zakládá slovní vtip nebo je prostřednictvím přechodu do jiné (vyšší) úrovně naznačeno nezdvořilé osobě, že se chová nepatřičně. Za příklad může sloužit manželská situace z *kjógenu*, kdy žena nadává svému muži. Ačkoli muž své ženě běžně tyká (podle starých tradic žena muži vykala a on jí tykal), nyní, když na něj žena zpupně křičí, přejde i o několik úrovní zdvořilosti výš, místo toho, aby se s ní hádal. Překládat podobné prvky japonštiny – ať už 600let staré výrazy, dialekt či různé stupně slušnosti – by možná mělo smysl na poli vědeckém, ale divák v hledišti se chce bavit a podivínský tvar, který by byl jistě výsledkem horlivého překladatele, by mohl návštěvníka zahltit či dokonce znechutit. *MDK* se tedy uchýlilo do jisté míry k demokratizaci na poli genderové i zdvořilostní (v textu však lze někdy nalézt odkazy ve stylu: ctěný / velectěný pán), aby byla tato forma pro českého diváka stravitelnější. Navíc tak méně nabývá text. Lexikální stránka jazyka se pak podle návrhu Martina Pšeničky inspirovala loutkovým divadlem. Jeho slovní zásoba totiž zcela vhodně opomíjí vulgarismy (které se nevyskytují ani v *kjógenech* ani japonštině samotné), v případě nadávek volí výrazy, které nijak zvlášť nezraňují (*trouba, tupec, moula, mamlas, otrapa, žvanil, zblbnout* aj.[19]), navíc nevyužívá příliš moderní češtinu, zato se jedná o jazyk spisovný a ve volbě slov mnohdy až literární (*chřadnout, chvályhodný úmysl, procitnout, trmácet se, pravit*, *křepčit* apod.[20]).

V Evropském kulturním měřítku hrají podstatnou úlohu v inscenování témata a děje, japonská inscenační tradice her *nó* a *kjógenů* se však v první řadě zaměřuje na estetické vnímání diváka, nabízí tedy velmi stylizovaný mluvní a herecký projev. I *MDK* se snaží českého diváka odklonit od typicky evropské otázky „*o čem*“ a spíše v něm vzbudit zájem „*jak*“. Jinými slovy, aby divák nehledal tolik příběhy, ale soustředil se i na herecké provedení. Toho se pokouší soubor dosáhnout třeba i tím, že na začátku každého představení v přednášce o *kjógenech*, převypráví děje hraných frašek. Ona úvodní přednáška (jíž mnohdy využívají i japonští divadelníci), má vedle významu edukativního (poučení o jiné kultuře) a informačního (doplnění kontextu ke hrám, převyprávění dějů) ještě funkci iniciační. Také je díky ní navázán první

[19] Překlad Ondřeje HÝBLA, z her *Kagjú –Hlemýžď* a *Kaki Jamabushi – Jamabuši, zloděj tomelů*, 2003
[20] Překlad Ondřeje HÝBLA, ze hry *Kagjú –Hlemýžď*, 2003

kontakt mezi hledištěm a jevištěm, což lze považovat za nezbytný krok vzhledem k tomu, že v tomto divadelním tvaru je divák považován za spolutvůrce večera (díky své představivosti).

2.4 Repertoár

Současný stav *kjógenů* z repertoáru *Malého divadla kjógen* čítá čtrnáct her. Ty soubor obvykle vybírá v konzultaci s japonským mistrem či jeho syny a do češtiny je pak překládá *(až na Horský asketa zlodějem tomelů v překladu Huberta Krejčího)* Ondřej Hýbl. Podle základních možností kategorizování *kjógenu*, se většina her repertoáru řadí do nejnižší kategorie obtížnosti (výjimkami jsou hry *Hlemýžď* nebo *Lišky na ostrově Sadó*). Členění podle hlavních postav by pak vypadalo následovně:

Šómjó kjógen (Tarókadža): *Šimizu* – Horský pramen, *Busu* – Lahodný jed, *Bóšibari* – Připoutaný k tyči, *Kučimane* – Papouškování, *Kagjú* – Hlemýžď, *Kódži* – Mandarinky, *Jobikoe* – Hlas za dveřmi, *Chidori* - Kulíci

Šukke zató kjógen (mnich): *Kaki Jamabuši* – Horský asketa zlodějem tomelů, *Honekawa* – Mnich, kostra a její obal, *Fukuró* – Sovy

Muko onna kjógen (žena či zeť): *Susugigawa* – Velké prádlo, *Inabadó* – Chrám Inaba

Ostatní kjógeny: *Sado kicune* – Lišky na ostrově Sado

Závěr

Závěrem je třeba položit si základní otázku: Jaký má smysl hrát v českém prostředí japonskou tradiční frašku v češtině?

Názory na to se pochopitelně různí. Už v kapitole *„Kjógen v ČR před zrodem MDK“* se vyskytují dva názorové protipóly: Zaprvé ten, který zastává Ctibor Turba a režisérka, která jako první u nás inscenovala v roce 1989 tři příběhy divadla *nó,* Nina Vangeli, a podle něhož kouzlo uvádění cizích tradičních jevištních tvarů spočívá v tom, že si je dokážeme přizpůsobit do našich českých podmínek. Druhé, opoziční stanovisko, pak zastávala Dana Kalvodová a stále jej hájí Hubert Krejčí, který tvrdí, že herecké řemeslo a tradiční asijské umění vůbec by nemělo snižovat či proměňovat své nároky na provedení jen proto, že jej uvádíme na evropských jevištích. Z dalších argumentů této strany lze uvést i ten, že hudební produkce také neupravujeme podle toho, jaká národnost jej v tom kterém státě uvádí.

Osobně se domnívám, že je nám třeba obou typů nakládání s tradičními divadelními formami. První z nich pomáhá rozvíjet nové typy umění, druhý přístup zase seznamuje s kořeny divadla, což má bezesporu edukativní a inspirační přínos. Samozřejmě naskýtá se pak otázka, do jaké míry dokáže reflektovat umělecké příspěvky obou způsobů inscenování běžný divák. Jeho motivace k návštěvě tohoto žánru se pak mohou zakládat zkrátka jen na zvědavosti, touze zažít v divadle „něco exotického“.

A setkání s *kjógenem* v podání souboru *MDK,* pak obzvláště pro nováčka vskutku kuriózním zážitkem je. Když jsem poprvé navštívila jejich inscenace, prošla jsem si zhruba třemi stádii. První okamžiky, tím spíše pak úvodní přednáška, ve mně vyvolaly zvědavost, pak, s prvním výstupem herců se dostavil menší šok spojený i s pocity nepatřičnosti a teprve po chvíli se objevil na mojí tváři úsměv. A ten pak v průběhu večera rostl v nepřetržitý smích, až jsem se na jeho konci rozhodla, že určitě přijdu při další příležitosti znovu. Tyto jednotlivé fáze zasvěcení a přijetí hry jsou pak o to jednodušší, že se v publiku vyskytuje alespoň jedna třetina diváků, kteří už nějaké *kjógeny* navštívili. Jejich spontánní smích působí na nováčka osvobozujícím dojmem.

Vím, že hodnotím *Malé divadlo kjógenu* poněkud nekritickým okem. Situaci mi navíc neusnadňuje ani nedostatek kritik a recenzí ze strany odborné veřejnosti. Ale myslím, že i to je

pro každé divadlo důležité, mít nějakého diváka, který zkrátka nemá, co by vám vytknul, protože vidí jen samé přínosy a pozitiva. Myslím si, že to, jak herci *Malého divadla kjógenu*, seznamují českého diváka s tradiční japonskou fraškou, má svůj význam nejen na poli edukativním a inspiračním, ale i z hlediska překonávání určitých hranic. Dennodenně se setkáváme s drobnými důkazy nesnášenlivosti vůči „novým" či zkrátka „jiným" lidem, věcem, situacím apod. Stejně jako sluha Tarókadža jsme mnohdy schopní vymyslet neuvěřitelnou škálu výmluv, proč něco nejde, nebo proč to nejde nám. Toto spektrum vlastních omezení, příkazů a zákazů pak neseme s sebou v nánosech, aniž bychom si leckdy uvědomovali jejich přítomnost. O to překvapivěji pak na nás může působit tato pro nás neznámá forma divadla, vycházející z několika staletí lidské zkušenosti, která, ačkoli působí cize, nás utvrzuje v tom, že naše problémy už řešili před časem v odlišné kultuře mnozí jiní. A to nás baví, to nám pomáhá být zas o něco přístupnější k těm „jiným", ale ve skrze stejným lidem a věcem.

Seznam literatury

HÝBL, Ondřej. *Liška, záletník, jezevec (japonské kjógeny).* In: Prostor pro hosta, Sborník prací filozofické fakulty Brněnské univerzity. Q 11. Brno 2008.

HÝBL, Ondřej. *Trvání a proměny frašky kjógen.* Praha, 2006. Diplomová práce. Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, Ústav dálného východu.

HÝBL, Ondřej. *Kjógen, Kjógeny mimo Japonsko.* In: Malé divadlo kjógenu [online], June 9, 2004. Dostupné z: http://kjogen.sweb.cz/kjogen.html

JAPAN ARTS COUNCIL. *The history of Noh & Kyogen.* In: Noh & Kyogen [online], Copyright 2004 by the Japan Arts Council. Dostupné z: http://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/noh/en/index.html

KALVODOVÁ, Dana a Miroslav NOVÁK. *Vítr v piniích, japonské divadlo.* Praha: Odeon, 1975.

KALVODOVÁ, Dana. *Zušlechtěné lidové komedie – kjógeny.* In: Svět a divadlo. roč. 1998, č. 6.

KREJČÍ, Hubert: *O tzv. profesionálním herci*. In: Světa a divadlo: roč. 1991, č. 9. 21 s.

KRÁL, Karel. *Kjógeny by Alfred.* In: Svět a divadlo. roč. 1998, č. 6.

LEŠTACHOVÁ, Barbora. *Japonské frašky kjógen.* Olomouc, 2008. Bakalářská práce. Univerzita Palackého, Filozofická fakulta, Japonská filologie – divadelní věda.

MALÉ DIVADLO KJÓGENU. *Malé divadlo kjógenu, O souboru MDK.* [online], 2009-2011. Dostupné z: http://www.kjogen.cz/o-nas/

RUMÁNEK, R.V. Ivan. *Japonská dráma nó, žáner vo vývoji.* Bratislava, VEDA, vydavatel'stvo Slovenskej akadémie vied, 2010.

TOMEČKOVÁ, Eva. *Japonské divadlo: Nógaku.* Brno, 2014. Bakalářská práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Obecná teorie a dějiny umění / Sdružená uměnovědná studia.

TURBA, Ctibor. *Commedia dell'arte a kjógen.* In: Svět a divadlo. roč. 1991 č. 10.

VOSTRÁ, Denisa. *Zeami Motokijo: traktáty o umění divadla nó.* In: iLiteratura [online], January 7, 2004. Dostupné z: http://www.iliteratura.cz/Clanek/15089/zeami-motokijo-traktaty-o-umeni-divadla-no