

JANÁČKOVA AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V BRNĚ

Divadelní fakulta

Ateliér doc. Mgr. Aleše Bergmana, Ph.D.

Činoherní herectví

Mezinárodní projekt Golem: spojení české a japonské kultury

Diplomová práce

Autor práce: Kristýna Hulcová

Vedoucí práce: prof. Mgr. Zoja Mikotová

Oponent práce: Mgr. Igor Dostálek

Brno 2016

Bibliografický záznam

HULCOVÁ, Kristýna. *Mezinárodní projekt Golem: spojení české a japonské kultury* [*The International project Golem: Conjunction of Czech and Japanese cultures*]. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně. Divadelní fakulta. Ateliér činoherního herectví doc. Mgr. Aleše Bergmana, Ph.D. 2016. Stran 61. Vedoucí diplomové práce prof. Mgr. Zoja Mikotová.

Anotace

Diplomová práce „Mezinárodní projekt Golem: spojení české a japonské kultury“ pojednává o mezinárodní spolupráci. Osobní zkušenost s inscenací, jež byla realizována umělci ze dvou států, které mají diametrálně odlišnou mentalitu a kulturu, se stala pilířem práce. Věnuje se analýze této inscenace, procesu zkoušení a odlišnostem, které jsme zaznamenali. Dále se práce zaměřuje na tradici loutkového divadla v Čechách a Japonsku a využívání loutky na jevišti. Jedna z kapitol byla věnována zkušenostem jiných českých umělců, kteří spolupracovali s Japonci nebo se japonské kultuře věnují.

Klíčová slova

asijské divadlo

japonské divadlo

japonská kultura

mezinárodní spolupráce

loutkové divadlo

mezinárodní inscenace

Annotation

The diploma thesis "The International project Golem: Conjunction of Czech and Japanese cultures" describes an international cooperation of Czech and Japanese theatre. The main point of the thesis is our personal experience with performance created by artists from two different countries, with different mentalities and cultures. It contains an analysis of the play, rehearsal process and differences we have discovered during the whole experience. Furthermore the thesis discusses the tradition of the puppet theatre in CR and JPN and the staging of puppets/marionettes. One of the chapters also covers the experiences of Czech artists that worked with Japanese artists or study the Japanese culture.

Keywords

asian theatre

japanese theatre

japanese culture

international collaborative work

puppet theatre

international performance

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu. Současně dávám svolení k tomu, aby tato diplomová práce byla umístěna v Knihovně JAMU a používána ke studijním účelům.

Kristýna Hulcová

V Brně, dne 28. srpna 2016

Poděkování

Na tomto místě bych chtěla poděkovat především své vedoucí diplomové práce, paní profesorce Mikotové, nejenom za cenné rady, které mi poskytla při tvorbě práce, ale hlavně za možnost zúčastnit se projektu, který odstartoval mou touhu objevovat japonskou kulturu. Velký dík patří také členům rodiny Isshi, kteří nás do Japonska pozvali a nejenom finančně zajistili průběh spolupráce. Dále děkuji Yumi Mráz Hayashi za konzultaci a pomoc a podporu při našem pobytu v Japonsku. Za konzultace děkuji též Vladimíru Javorskému a Hubertu Krejčímu.

Děkuji také své rodině za podporu a umožnění studia na Janáčkově akademii múzických umění.

OBSAH

ÚVOD.....	8
1. LOUTKOVÉ DIVADLO.....	11
1.1. Japonská loutková tradice.....	12
1.1.1. Tradiční formy japonského divadla.....	12
1.1.2. Japonské loutkové divadlo.....	15
1.1.3. Nové formy japonského divadla.....	16
1.2. Česká loutková tradice.....	17
1.2.1. Lidové loutkové divadlo.....	17
1.2.2. Profesionalizace loutkového divadla v Čechách.....	19
1.3. Loutka v avantgardním divadle.....	20
1.4. Komparace českého a japonského divadla.....	21
2. MEZINÁRODNÍ PROJEKT GOLEM.....	25
2.1. Hlavní tvůrci.....	25
2.1.1. Tengai Amano.....	26
2.1.2. Zoja Mikotová.....	27
2.1.3. Divadlo Itsushi-za.....	28
2.1.4. Yumi Mráz Hayashi.....	29
2.2. Inspirační zdroje.....	30
2.2.1. Golem v literatuře.....	31
2.2.2. Dramatizace.....	33
2.3. Proces zkoušení.....	38
2.3.1. Zkoušení v České republice.....	38
2.3.2. Společného zkoušení v Tokiu.....	40
2.3.3. Zkoušení v průběhu hraní.....	43
2.4. Odlišnosti zaznamenané při spolupráci.....	43
2.5. Osobní poznatky.....	46
3. PROLÍNÁNÍ JAPONSKÉ A ČESKÉ KULTURY.....	48
ZÁVĚR.....	55

Použité informační zdroje.....	58
Seznam zkratk a značek.....	60
Seznam příloh.....	61
Přílohy	

Úvod

V diplomové práci jsme se pokusili přiblížit problematiku a výjimečnost mezinárodní spolupráce mezi dvěma nadmíru odlišnými kulturami, a to českou a japonskou.

„Collaborative work is both exciting and challenging. The challenge is magnified when two halves of the research team are an ocean apart.“¹ Aneb: „Spolupráce jako taková je vždy vzrušující a plná výzev. Výzva je znemohónásobněna, když jsou spolupracovníci výzkumu odděleni oceánem.“ Tato věta otevírá knihu napsanou americkými a japonskými vědci, kteří se zaměřili na prolínání americké a japonské kultury prostřednictvím operního představení. Za podpory několika univerzit popsali, jak důležitá a přínosná může být spolupráce mezi dvěma národnostmi, které mají naprosto odlišnou mentalitu a kulturní tradice.

My si dovolíme s tímto tvrzením souhlasit a rozvinout ho na základě naší osobní zkušenosti, kterou považujeme za velmi inspirativní a cennou. Zaměřili jsme se tedy na divadelní umění, které ve své komplexnosti zahrnuje i výtvarné umění, hudbu, literaturu, tanec, loutkářství, light design, sound design a další. Byli jsme japonskými loutkoherci pozváni do jejich země, abychom společně tvořili, a výsledkem se stala inscenace Golem, ve které se představili japonští i čeští činoherci a loutkoherci. Tato mimořádná inscenace vznikala nejdříve odděleně na dvou světadílech, společné zkoušení pokračovalo v Tokiu. Premiéra a reprízy se odehrávaly v yokohamském KAAT divadle.

V první části diplomové práce jsme se věnovali českému a japonskému loutkářství, protože je to jedna z forem divadla, na kterém je komparace možná a smysluplná.

České loutkářství má, stejně jako japonské, dlouholetou tradici, význam a své důležité místo v oblasti vzdělávání a kultury. Práce s loutkou byla také jednou z velmi důležitých složek inscenace Golem. Výtvarnou podobu loutek měla na starost umělkyně původem z Japonska, Yumi Mráz Hayashi, která se vydala

¹ ZEMANS, Joyce & KLEINGARTNER, Archie. *Comparing Cultural Policy. A Study Of Japan & The United States*. Walnut Creek, CA: AltaMira Press, A Division of Sage Publications, Inc. 1999. str. 7. ISBN 0-7619-8938-2

do České republiky studovat scénografii na pražskou DAMU s cílem inspirovat se světoznámým českým loutkářstvím. Tento fakt přibližuje touhu Japonců hledat nové zkušenosti v jiných zemích. I díky této člence týmu byla započata naše spolupráce.

Plynule jsme přešli ke kapitole věnované loutce v avantgardním divadle. Zde jsme se zabývali využíváním loutky ne podle územního rozdělení, ale podle různých uměleckých principů. V krátkosti jsme se věnovali vývoji loutkového divadla po divadelních reformách v 19. a 20. století, abychom přiblížili možnosti využití loutky na jevišti.

Další zásadní část diplomové práce se zabývala procesem zkoušení inscenace Golem a analýze tohoto představení. Představili jsme v ní hlavní tvůrčí osobnosti, pozastavili jsme se nad odlišnostmi, které jsme v průběhu spolupráce zaznamenali, popsali jsme inspirační zdroje a jejich využití a věnovali jsme se jednotlivým složkám představení a umělcům.

V poslední části práce jsme se věnovali jiným konkrétním příkladům prolínání české a japonské kultury, prostřednictvím českých japanologů a osobností, kteří se s japonskou kulturou během svého působení v divadelních kruzích setkali, konkrétně jsme použili rozhovory s Vladimírem Javorským a Hubertem Krejčím. Uznávaný český herec Vladimír Javorský spolupracoval s japonskými umělci v Čechách i v Japonsku. Hubert Krejčí, český dramatik, režisér a mim, svým zájmem a studiem japonského divadla dal mimo jiné vzniknout brněnskému souboru Malé divadlo kjógenu, společně s českým japanologem Ondřejem Hýblem a představitelem kjótské školy Ókura mistrem Šigejama Šime.

Japonská kultura je v našich kruzích relativně neprobádaná, bylo tedy nutno se věnovat nejenom literatuře, ale právě i osobním, akademicky nepopsaným zážitkům.

Společně jsme se snažili definovat, co může tato spolupráce nabídnout, jaké jsou její výhody a nevýhody a zda vůbec má smysl se japonské kultuře v Čechách nebo české kultuře v Japonsku věnovat.

Závěrem jsme podtrhli nejdůležitější myšlenky a úvahy, na které jsme v procesu psaní a výzkumu narazili. Pokusili jsme se odpovědět na otázky: „Co nám přinesla spolupráce s Japonci?“ a „Je spolupráce s tak vzdálenou zemí smysluplná?“

Dovolte nám upozornit na formální stránku textu, rozhodli jsme se, že japonská jména nebudeme skloňovat a budeme je uvádět v západním stylu, tedy první je vlastní jméno, druhé příjmení. K lepší orientaci v pojmech a historii slouží stručný přehled japonských dějin a japonsko-český slovníček. Veškeré japonské pojmy jsme zapisovali foneticky nebo poangličtěným tvarem (např. u jmen slavných osobností), přítomnost japonského písma se nám zdála být zbytečnou a neefektivní.

1. LOUTKOVÉ DIVADLO

Loutkové divadlo je takové divadlo, jehož nejtypičtějším výrazovým prostředkem je neživá hmota, předmět s určitou výtvarnou podobou, nejčastěji loutka. „Loutka se v lidské kultuře vyskytovala vždycky. Nejdřív se objevovala v rituálech prvotních společenství. Sloužila k navazování kontaktu s bohy a se zemřelými kmenovými předky, což bylo často totéž. Reprezentovala lidské prosby o bohatou úrodu v rituální plodnosti. Byla člověku souputníkem na cestě do zásvětí, ochraňovala před suchem, léčila nemocné, byla poslušným nástrojem v rukou šamanů a kněží, kteří lidem navraceli zdraví, vyháněli zlé duchy a řešili veškeré problémy svých chráněnců.”²

Historie loutkového divadla sahá do starověku, v mnoha zejména evropských a asijských historických textech lze najít zmínky o existenci tohoto druhu projevu. „Nejstarší zmínky o pohyblivých sochách, užitých při bohuslužebných obřadech, nalézáme v Egyptě.”³ Další zmínky můžeme nalézt i ve starořeckých a římských pramenech. V Evropě pak můžeme sledovat tři vývojové fáze, a to loutku pantomimickou, narativní a dramatickou. Ve středověku se loutka držela dvou linií: světské a náboženské. Významný vývoj prodělal loutka v 16.-18. století, kde můžeme sledovat spojení s *commedii dell'arte* a anglickými kočovnými společnostmi.

Loutka se dá vystopovat ve všech kulturách, od asijských přes africké až k západním, a ve všech kulturách, které mají divadelní tradici, ji můžeme nalézt jako umělecký prostředek vyjadřování.

Otázkou je, jestli pojem loutkové divadlo dokáže obsáhnout ve svém názvu všechny formy, které nám práce s loutkou nabízí. Soudobé divadlo tohoto druhu přesahuje do činohry, tanečního, potažmo pohybového divadla, pantomimy a mnoha dalších odvětví. Loutkové divadlo může zachovávat svou tradiční podobu, jak ji

²JURKOWSKI, Henryk. *Magie loutky*. Skici z teorie loutkového divadla. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon. 1997. str. 11. ISBN 80-902482-0-9

³ MAGNIN, Charles. Překlad Nina Malíková. *Dějiny loutkového divadla v Evropě*. Praha: Akademie múzických umění v Praze ve spolupráci s nakladatelstvím H&H. 1992. str. 7. ISBN 80-85467-27-5

známe z minulosti, ale v dnešní době se v něm projevují současné progresivní tendence, které obecně nalézáme ve všech divadelních formách.

1.1. Japonská loutková tradice

Pro lepší orientaci ve vývoji japonského loutkového divadla jsme přiblížili i další důležité formy japonského divadla. Mezi ně se řadí nejstarší dochovaná forma tradičního divadla *nó*, divadlo *kabuki* a loutkové *bunraku*. Nás však nejvíce zajímalo marionetové divadlo, jehož počátky lze na japonském území vysledovat až v sedmnáctém století.

1.1.1. Tradiční formy japonského divadla

„Za nejstarší skutečně divadelní formu je dnes v Japonsku považováno umění *nó*.“⁴ Divadlo *nó* je ve své podstatě hudební drama, doplněné tancem. Herci *nó* používají kultivovaně malované masky a v té nejtradičnější formě hrají všechny postavy pouze muži, i když tomu tak vždy nebylo. „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 *jókjogu*.“⁵ „Hry *nó*, jejichž kořeny leží spíše v poezii než 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,

⁴ VOSTRÁ, Denisa. *Předpoklady japonské scéničnosti*. Praha: Edice Disk. 2015. str. 163. ISBN 978-80-7437-125-7

⁵ KONPARU, Kunio. Překlad: Jane Corddry. *The Noh Theatre. Principles and Perspectives*. Kyoto: Floating World Editions. 2005. ISBN-10: 1891640178

Ezra Pound, Bertold Brecht, Benjamin Britten a další.”⁶ „Základní umění *nó* je postižení emoce či myšlenky v srdci 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 (meziprostor *ma*) mezi emocí vyjádřenou na jevišti a pocitem či prožitkem diváka.”⁷

Divadlo *nó* je spojováno s japonským estetikem, hercem a dramatikem Zeami Motokiyo (1363-1443). Se svým otcem, též hercem, se zasadil o ustálení divadla *nó* jako respektované divadelní formy a napsal kromě dodnes hraných her i instruktaž pro herce a jiné teoretické práce.

Tradice divadla *nó* je delší než šest století. Druhá nejstarší a stále udržovaná forma divadla je *kabuki*. Úplné počátky této formy divadla, ve volném překladu umění zpěvu a tance, sahají do 16. století. Herci jsou výrazně líčení a podobně jako u divadla *nó* je ve většině případů obsazení pouze mužské.

„Základní výcvik herce *nó* trval deset let. A taková přísná disciplinovanost je v moderní době téměř nemyslitelná, předává se v rodinných klanech. Pokud není nadaný syn, tak se adoptuje cizí talentovaný člověk, který se stává plnoprávným členem herecké či loutkářské rodiny. Těsná disciplína rodiny pak pomáhá předávat formu (*kata*) umění, a ta se předává spíše intuitivně, než aby to bylo všechno zapsáno. Má to co dělat se zenovým principem 'učit se přímo od mistra'.”⁸

„Divadlo *kabuki* vzniklo v měšťanské společnosti období Tokugawa, tedy v naprosto odlišných podmínkách než divadlo *nó* - a z toho charakteru tehdejší společnosti a dychtivé touhy měšťanů po nevšedním zážitku plynou i odlišná pravidla pro pohyb na jevišti a hereckou akci. *Kabuki* nebylo určeno aristokratickým kruhům, jako tomu bylo u jeho předchůdce, nýbrž širokým vrstvám obyvatelstva, východiskem pro pohyb proto není majestátní tanec *mai*, ale venkovské tance *odoi*,

⁶ RIMER, J. Thomas. *A Reader's Guide To Japanese Literature*. Tokio: Kodansha International. 1991. str. 63. ISBN-10: 4770023596

⁷ VOSTRÁ, Denisa. *Předpoklady japonské scéničnosti*. Praha: Edice Disk. 2015. str. 163. ISBN 978-80-7437-125-7

⁸ LÍMAN, Antonín. *Kouzlo šerosvitu: úvahy o japonské kultuře*. Praha: DharmaGaia. 2008. str. 63. ISBN 978-80-86685-80-9

kteřé jsou mnohem živější a spíše vertikálně orientované. Zjednodušeně řeceno 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 velkou nadsázkou a gesta - stejně jako kostýmy a líčení, které tvoří důležitou součást každého představení *kabuki* - jsou vysoce stylizovaná a často jakoby 'přehnaná'.⁹

„Od poloviny období Meidži nová škola *kabuki* zvaná *šimpa* představovala hry, které pojednávaly o současné politice, dále pak o válkách Japonska v Asii, o zločinech a dalších tématech zajímavých pro média. Škola se dále zabývala dramatizací současné beletrie - ovšem nakonec bez velkého úspěchu.”¹⁰

Ke konci 16. století se rodí i divadlo *bunraku*, tedy jedna z forem loutkového divadla. Loutky v divadle *bunraku* jsou až jeden a půl metru vysoké a jsou voděny třemi herci. Vodiči se nazývají *korugo*, hlavní loutkoherec se nazývá *omozukai*, vodí hlavu a pravou ruku, oblečen bývá v barevném kimonu, druhý loutkoherec se nazývá *hidarizukai*, vede levou ruku, třetí loutkoherec se nazývá *ašizukai* a má na starost nohy. Vedlejší herci nosí černé oblečení a černou kápi na hlavě. Praví mistři jsou starší šedesáti let, tak dlouho je nutné věnovat se tréninku a učení se. To souvisí s asijskou filozofií, jejíž základy jsou přesně definovány v *taoismu*. „Tao, japonsky *dó* nebo *tó* znamená v doslovném překladu cesta. Ve staré Číně je tím myšlena správná cesta nebo princip a plně naplňuje čínské přísloví „cesta je cíl”. Základní kniha *taoismu* mistra Lao Tse - Tao te t'ing popisuje tuto správnou cestu k naplnění. Životní filozofie vycházejí z duálního prolínání protichůdných energií *jin* a *jang* učí zdrženlivosti, pokoře a skromnosti. Znak pro *tao* se používá například ve slovech: *budó*, *džudó*, *kendó*, kaligrafie - *šodó*, čaj - *sadó*, ikebana - *kadó* atd.

⁹ SUZUKI, Eiiči. *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 Cuboučoho Šójoa při Univerzitě Waseda a s Českým centrem v Tokiu, 10.3.2008

¹⁰ MASON, Richard, CAIGER, John. Překlad: MÜLLEROVÁ, Petra. *Dějiny Japonska*. Praha: Fighters publications. 2007. str. 311. ISBN: 978-80-86977-13-3

Ke správné cestě je potřeba také šestý smysl *zanšin*, kde *zan* znamená nechat a *šin* je srdce. *Zanšin* je pozornost v každé situaci, v bojových uměních mentální a fyzická připravenost na útok.”¹¹

1.1.2. Japonské loutkové divadlo

Kolem roku 1590 vznikla spojením dvou starších forem japonského loutkového divadla *kugutsu* a *džorúri* nová forma *ningjó džorúri*.

„*Kugutsu* = „pohybovat loutkou” byly první skupiny profesionálních loutkoherců v Japonsku. *Kugutsu* vzniklo v období Heian, které velmi přálo kultuře. Z té doby pochází např. zenový čajový obřad, ikebana, pozorování kvetoucích sakur *janami* nebo zavedení japonských abeced *hiregana* a *katakana*. Básník a spisovatel Óeno Masafuna (1041-1111) ve své knize *Kairaišiki* napsal, že *kugutsu* přišlo z Číny, kde loutková představení byla zábavou čínského císaře.”¹²

Vyprávění hrdinských příběhů z japonské historie spojené s hudbou bylo základem divadelních vystoupení *heikjoku*.

Z něho vzniklo japonské divadlo *džorúri* s loutkami a profesionálním vypravěčem. Původně bylo doprovázeno loutnou *biwa*, později se začal používat *šamisem*.

Slovo *ningjó* v japonštině znamená tvář člověka, panenka, loutka. *Ningjó džorúri* je spjato se spisovatelem Čikamatsu Monzaemon, kterému se přezdívá “japonský Shakespeare” a který ke konci 17. století psal hry pro Takemoto Gidaju, který založil jedno z prvních stálých divadel *ningjó džorúri* v Ósace. Čikamatsu Monzaemon má na účtu přes 100 dramát, nejenom pro *ningjó džorúri*, ale i *kabuki*.

„Jaký je rozdíl mezi loutkami *ningjó džorúri* a *bunraku*? *Bunraku* je divadlo pro zábavu, ale divadlo *ningjó džorúri* mělo vždy spojení s náboženstvím. *Bunraku*

¹¹HAYASHI, Yumi. *Pohybové divadlo, tanec a loutky v českém a japonském kulturním prostředí*. Praha, 2010. Diplomová práce. Akademie múzických umění v Praze. Divadelní fakulta. Scénografie alternativního a loutkového divadla. str. 10.

¹²HAYASHI, Yumi. *Pohybové divadlo, tanec a loutky v českém a japonském kulturním prostředí*. Praha, 2010. Diplomová práce. Akademie múzických umění v Praze. Divadelní fakulta. Scénografie alternativního a loutkového divadla. str. 5.

se hraje jen ve stálém divadle, ale *ningjó džorúri* jsou potulným divadlem a jejich představení se hrají na vesnicích a chrámových festivalech.”¹³

Původ marionetového divadla v Japonsku není přesně známý, první zmínky o něm jsou ze 17. století z doby Edo. Marionetové divadlo se rozšiřovalo po celém světě a v Japonsku získalo svou originální formu, např. skrze odlišné typy vahadel a specifické vodění loutky nebo spojením s *ningjó džorúri*. Podobně jako v jiných oblastech divadla se tradice předává z otce na syna, dnešní japonští loutkáři jsou tedy většinou již několikátou generací zabývající se uměním. Jednotlivé rodiny mají patenty na vahadla, pomocí kterých loutky vodí. Většina rodin se nevěnuje ničemu jinému než dlouholetému tréninku a hraní tradičních her, které mají své stálé publikum a těší se velké oblíbenosti. Předci rodinného divadla Youki stáli u zrodu japonského marionetového divadla, tradici udržují již více než 360 let. Nestává se často, že by hlava rodiny rozhodla věnovat se spíše avantgardě nebo snad i propojení s jinou kulturou. O to víc je rozhodnutí mistra Isshiho, loutkáře, se kterým jsme navázali spolupráci, cenné a zásadní.

1.1.3. Nové formy japonského divadla

Jedna z mnoha divadelních forem, které lze sledovat v Japonsku, je *šingeki*, tedy nové, západní divadlo.

„Po zásadných politických a společenských změnách, ktoré prinieslo zvrhnutie šogunátu (1868) a po skončení vyše tristoročnej izolácie krajiny od ostatného sveta, došlo k mnohým vývojovým zmenám aj v oblasti divadla.

(...)

História *šingeki* (nového divadla) se datuje od začiatku nášho storočia (20. století). Nástup tejto formy znamená na Ďalekom východe po prvý raz odklon od totálneho divadla k výlučne ‘hovorenému’, k činohre. Tento nový trend si vyžiadalo úsilie emancipovať sa od tradičného divadla a prevziať spolu s inými

¹³HAYASHI, Yumi. *Pohybové divadlo, tanec a loutky v českém a japonském kulturním prostředí*. Praha, 2010. Diplomová práce. Akademie múzických umění v Praze. Divadelní fakulta. Scénografie alternativního a loutkového divadla. str. 18.

umeleckými disciplínami zo Západu, moderný divadelný štýl, vhodný na komunikáciu s divákmi v modernizujúcich sa mestách.”¹⁴

„Kontakty se Západem záhy vedly k uvědomění si, že jak *kabuki*, tak *šimpa* jsou příliš spojeny s citovým a vizuálním vnímáním a těžko mohou fungovat efektivně jako média šíření myšlenek. Proto od pozdního období Meidži neustále stoupal zájem o západní divadelní styl (*šingeki* neboli „nové drama”), který se záměrně odřízl od veškerých tradičních divadelních forem směrem k intelektuálním a realistickým přístupům, které měly často za následek společenskou kritiku.”¹⁵

Tendence nechat se silně ovlivnit západní kulturou ale sahají již za hranice pozorovatelnosti a popsatelnosti. V mnoha avantgardních a netradičních směrech je cítit závan nových vlivů a západní je jedním z těch, který je v Japonsku oblíbený a vyhledávaný.

Věnujme nyní pár slov formě, která není klasickým divadelním nebo spíše s herectvím úzce souvisejícím směrem, a to novému tanci *butó* (tanec temnot), který vznikl v roce 1959. Jedním ze zakladatelů je Tatsumi Hidžikata a významným představitelem je Min Tanaka. Min Tanaka několikrát navštívil Českou republiku, i v dobách minulého režimu a šokoval české diváky svými performativními představeními. Je spojován s tehdejší českým undergroundovým myšlením a setkání s ním bylo zásadní pro mnoho českých umělců. Spolupracoval s českými tanečníky a herci, mimo jiné i s Vladimírem Javorským. V divadle Archa vytvořil cyklus tří inscenací Grimm Grimm. V Národním divadle režíroval divadelní sérii Svěcení jara. Velký počet českých umělců se díky němu podíval do Japonska a mohli tak objevovat asijskou kulturu a mentalitu.

1.2. Česká loutková tradice

Tato kapitola byla zpracována na základě studijních materiálů a informací, které předává studentům JAMU prof. PhDr. Tatjana Lazorčáková, Ph.D.

¹⁴ KALVODOVÁ, Dana, NEMSILOVÁ, Emília: *Divadelné kultúry východu*. Bratislava: Tatran, 1987. str. 375.

¹⁵ MASON, Richard, CAIGER, John. Překlad: MÜLLEROVÁ, Petra. *Dějiny Japonska*. Praha: Fighters publications. 2007. str. 311. ISBN: 978-80-86977-13-3

1.2.1. Lidové loutkové divadlo

Loutka byla na českém území přítomna jako součást obřadů a zvyků od prvopočátků osídlení našeho území. V 16. a 17. století k nám proudili cizí loutkáři, Němci, Angličané, Francouzi, kteří předváděli své umění převážně skrze kočovné společnosti. První zmínky v úředních dokumentech a žádostech, kde se vyskytovala již i česká jména, nejenom německá, jsou z druhé poloviny 18. století. Od tohoto období můžeme mluvit o českém loutkovém lidovém divadle. Od 80. let 18. století se po vesnicích rozšířily produkce v českém jazyce, byly ale silně inspirovány zahraničními společnostmi. Tento jev silně napomáhal snahám Národního obrození o vzkříšení češtiny a české kultury. Na repertoáru tyto společnosti měly náboženské příběhy nebo hry převzaly od cizinců, objevovala se u nás i postava Hanswurstu nebo Harlekýna, z kterých se vyvinul český ekvivalent tomuto typu postavy, Kašpárek. Začaly se hrát i české původní texty, z per Václava Klimenta Klicpery, Josefa Kajetána Tyla a Jana Nepomuka Štěpánka.

Z nejvýznamnějších osobností vzpomeňme alespoň Jana Václava Bittera, Jana Jiřího Bráta, Jana Meissnera, Jana Kopeckého a syna Matěje, kteří založili rodinný klan loutkářů, který se po několik generací věnuje divadlu. Jedním z jejich potomků je i Rostislav Novák ml., český divadelník, který u nás našel ekvivalent francouzského Nového cirkusu.

V 19. století se kromě kočovného divadla rozvíjelo i jesličkové divadlo, které se odehrávalo v interiérech, v zimních měsících se mu věnovali řemeslníci, když neměli práci. Motivy byly převážně náboženské, hrávalo se v neděli a o svátcích. Přítomna byla ale i oblíbená postava Kašpárka, který spojoval výjevy a vtipně komentoval dění. Tento druh divadla ale v 80. letech 19. století zakázala policie, kvůli stále častějším nežádaným politickým narážkám.

Kočovní loutkáři se v 19. století zaměřili převážně na dětské publikum, ale hrají se i náročnější kusy, Klicpera, Tyl, Kollár, Goethův Faust (v upravené podobě). Loutky nabývají stále lepších kvalit, vyskytují se již rody řezbářů, kteří vyráběli komplikované a nádherné marionety.

Ve 30. letech 19. století začala nová specifická kapitola českého divadla a to rodinné loutkové divadlo. “Jako takové představuje fenomén první poloviny 20. století, jehož podstatu tvoří existence a nesmírná popularita průmyslově i podomácku vyráběných stolních loutkových divadel a loutek. Na jedné straně se velkou měrou jednalo o firemní sériové produkty a běžnou podnikatelskou praxi včetně masivní reklamy, komerčních pohnutek atd., na druhé o zcela zvláštní a v evropském kontextu snad svou rozmanitostí ojedinělé prosazení a rozšíření loutkového divadla v široké veřejnosti.”¹⁶ Proměnily se postavy loutkového divadla, přineslo to novou scénografii i změnu repertoáru a od druhé poloviny se výrobě scény a loutek začali věnovat profesionální výtvarníci, např. Mikoláš Aleš, který má na kontě kolekci tzv. “alšovek”, prototypně vyráběných loutek.

1.2.2. Profesionlizace loutkového divadla v Čechách

Počátek 20. století je i počátkem existence profesionálních kočovných společností, utvářely se spolky a spolková divadla, přetrvávala i tradice rodinného divadla.

V roce 1932 napsal Otakar Zich pro časopis *Drobné umění* první studii o loutkovém divadle. Věnoval se psychologii loutkového divadla, formuloval jeho specifikum, popsal dvě základní tendence, a to použití loutky jako neživého předmětu, jehož životní projevy jsou zdrojem komična; a používání loutky jako výtvarného stylizovaného elementu, loutka tedy v tomto případě není karikaturou, ale symbolem. Věnoval se i repertoáru loutkového divadla, hlavně pak druhého mezního žánru, symbolického. Doporučoval hry Maeterlincka, antická dramata nebo například francouzský repertoár.

Roku 1936 v Rokoku bylo Josefem Skupou a Jiřím Trnkou založeno Dřevěné divadlo, první české divadlo zaměřené téměř výhradně na loutku. Bohužel po roce existence muselo svou činnost ukončit, ale tento krok povzbudil mnohé jiné umělce, kteří se po druhé světové válce loutkovému divadlu začali věnovat a zakládali nová divadla nebo zařadili loutková představení do repertoáru činoherních divadel.

¹⁶ BLECHA, Jaroslav: *Rodinná loutková divadélka. Skromné stánky múz.* Brno: Moravské zemské muzeum, 2009. str. 16. ISB 978-80.7028-353-0

Rok 1949 je považován za začátek nové éry loutkového divadla - bylo založeno divadlo Radost v Brně, Ústřední loutkové divadlo v Praze, další například v Liberci, Českých Budějovicích a na Kladně.

V roce 1952 byla založena loutkářská katedra na pražské DAMU. V roce 1980 již bylo čtrnáct profesionálních loutkových divadel v Československu. Je důležité zmínit, že kvůli politickým důvodům se mnoho českých divadelníků přesunulo k práci v loutkovém divadle, které nebylo režimem tak silně kontrolováno. I proto bylo loutkové divadlo v našich zemích na vysoké úrovni a věnovalo se zajímavým tématům.

Tradice pokračovala i po revoluci a loutkové divadlo je velmi významnou složkou v naší kultuře dodnes.

1.3. Loutka v avantgardním divadle

Jedno z prvních a zásadních hnutí, které se skrze lidové divadlo pokusilo o nové využití loutky, bylo Sturm und Drang. Úpadek hereckého divadla vedl k úvahám o postradatelnosti živého herce a vybízel k zájmu literátů o loutky, v kterých viděli zdroj metafor, satiry a analogie světa. V nové estetice uznali loutku jako ideálního herce, který pouze nepředstírá a není falešný. Jde o první náznaky teorie „nadeloutky“, která oproti herci není zatížena svou individualitou. Johann Wolfgang Goethe napsal sbírku dramát určenou pro loutky „Jarmark ve Voloprtch“ a humoristicko-satirickou sbírku „Nově vzkříšené mravní a politické divadlo loutek“. Ludwig Tieck ironizoval ve své novele „Učená společnost“ loutku zastupující lidstvo, Hanswurst, kterému není dovoleno vyjadřovat se samostatně. Heinrich von Kleist stavěl ve svém díle „O divadle - Tanečník a loutka“ do protikladu umění tanečního a loutkového divadla. Ve Francii např. George Sand pořádala večery loutkového divadla, při kterých upřednostňovala maňásky vůči marionetám, které podle ní byly jakýmsi automaty. Lemarcier de Neuville, francouzský karikaturista a satirik, založil v roce 1862 vlastní divadlo Erotikon teatron a přivedl do něj vlastní mechanické loutky. Henry Signoret založil roku 1888 Malé divadlo, ve kterém využíval tzv. pedálové loutky.

Velká divadelní reforma, která byla zacílena na změnu dosavadního herectví a tím změnu divadla obecně, přinesla nároky na herce, které byly nesplnitelné. Ideálním hercem měl být herec ovladatelný, bez individuality. Jedním z hlavních hlasatelů byl Edward Gordon Craig, který roku 1907 naspal studii „Herec a nadloutka“. Podle něj mělo dojít k odosobnění herce a nahrazení nadloutkou, herecká postava se tedy rozdělila, herci-nadloutky sami nemluvili, byli mluveni dalšími herci za paravány. Tato praxe se nestala udržitelnou, ale inspirovala mnoho dalších tvůrců, např. ruské reformátory, kteří bojovali proti realistickému herectví. Jevgenij Vachtangov spojil na jevišti živého herce a loutku jako představitele dvou světů, které se na konci propojí.

V antinaturalistických tendencích byla loutka vnímána jako představitel dokonalého života. Mezi významné představitele tohoto směru patří August Strinberg, Maurice Maeterlinck, který vnímal loutku jako metaforický prvek, Paul Claudel, který se snažil přiblížit výrazové prostředky herce k výrazovým prostředkům loutky.

V druhé polovině 20. století proběhla druhá divadelní reforma, mezi její nejvýznamnější představitele patří Peter Schumann, americký loutkář, který vedl známé divadlo Bread and Puppet, které je příkladem syntetického divadla, využívalo masek, manekýnů a naddimenzovaných loutek. Na něj navazuje Michael Meschke, který se zaměřuje na aktuální témata a směřuje k pesimismu a negativismu, v jeho inscenacích je přítomná surreálná mystičnost.

1.4. Komparace českého a japonského divadla

České loutkářství vždy bylo symbolem české kultury a vymezovalo se vůči vlivům jiných národností na českém území. Důležitou roli zastupovalo například v dobách Národního obrození nebo v dobách komunistického útlaku, kdy bylo jedním z hlavních proudů předávání českých kulturních hodnot.

I v Japonsku se loutky staly jedním z nejsilnějších symbolů japonské kultury. Nejznámější tradiční formy loutkového divadla jsou považovány za klenot a mají svůj velký význam v projevech tamních umělců.

V obou zemích má loutkové divadlo dlouholetou tradici a reflektuje intelektuální podobu konkrétních historických období.

Dovolte, abychom v tuto chvíli citovali delší část textu z diplomové práce výtvarnice Yumi Mráz Hayashi. Pohled Japonky na rozdíly mezi japonským a českým loutkovým divadlem je neparafrázovatelným a nezdálo se nám ani vhodné ho krátit nebo citovat jen část. Kapitola „Úvaha nad tradičním používáním loutek” čtenáři nabídne neotřelý nadhled nad rozdíly českého a japonského loutkářství.

„Úvaha nad tradičním používáním loutek

Japonská loutková divadla *bunraku* a *ningjó džorúri* jsou velmi tradiční. Vše má pevnou, skoro až neměnnou formu po několik staletí. Divadelní hry popisují většinou staré příběhy. Nová témata nebo nově napsané hry se v tradičním divadle neobjevují. Uctívání předků a jejich práce je velmi silné a vychází z konfuciánské tradice.

Japonci obdivují své tradiční divadlo a jsou rádi, že stát se snaží o jeho záchranu. Do divadla se ale tak často jako v Čechách již nechodí. Dnes mezi tradičními divadly není příliš velká konkurence, přežila jen ta největší a nejznámější, ostatní již dávno zanikla.

Přitom ještě před 200 lety to např. v Ósace vypadalo jako v Praze a desítky divadel stejného typu musely bojovat o přízeň svých diváků. Příběhy byly aktuální a herci se snažili o nové přístupy ke hře.

Několik let po druhé světové válce zažilo tradiční loutkové divadlo masovou renesanci, která skončila přílivem jiné zábavy. Velká kina a zábavné kabarety s tancem a zpěvem začaly ve městech brzy převládat. Vývoj tradičního japonského divadla se téměř zastavil a nebýt zásahu státu, možná by i zaniklo.

Naproti tomu na silném konkurenčním prostředí v oblasti oblíbených animovaných filmů nebo komiksů manga je vidět, jak pozitivní vliv má na kvalitu oboru. Internet komiksům a animovaným filmům neuškodil, naopak jim pomohl najít další obdivovatele ve světě.

Japonské tradiční divadelní soubory mají velký úspěch v zahraničí, protože divákům se líbí dokonalé propracování představení a čistá forma hry. Silná snaha o stálé

zdokonalování nese své ovoce. Pochopení příběhu nemusí být pro cizince tak důležité.

Profesionální loutkové divadlo je v Čechách úplně jiné. Jsou tady asi tři hlavní typy. Prvním typem je divadlo tradiční nebo historické, na které chodí nyní převážně jen děti ze škol nebo turisté. O takové divadlo ztrácí publikum zájem, protože se hry stále opakují, typy postav a loutky se nemění. Vytlačuje ho moderní loutkové divadlo s novými příběhy a nový přístupem k používání loutek. Takové divadlo může snadno oslovit nejen děti, ale i dospělé.

Loutky se navíc používají samostatně v představeních činohry, nového cirkusu, alternativního divadla nebo pohybového divadla. Divadelní tvorba je tady svobodnější a ráda experimentuje.

Vedle profesionálního divadla navíc existuje celá řada amatérských loutkových souborů, které mezi sebou soutěží.

V Čechách je silná tradice chození do divadel. Skoro každé české dítě má zkušenost z návštěvy loutkového divadla. Rodiče více než kdekoliv jinde učí své děti chodit i do divadel činoherních. České dětské publikum je na rozdíl od toho japonského proto poměrně zkušené a dokáže představení ocenit. Japonské děti se do divadla bohužel nedostanou tak často.

Přístup českého herce ke hře s loutkou je více svobodný a experimentátorský. Japonská hra s loutkou je ohleduplnější a opatrnější. Loutka má vlastní duši a tak hrubější zacházení s loutkou v českých představeních je pro Japonce zvláštní.

Také výroba loutek je zde velmi svobodná a otevřená různým vlivům. Stejný výtvarník je schopen pro představení vyrobit loutku velkého rozpětí velikosti v závislosti na roli. Klasické používané materiály jako je dřevo nebo papír jsou doplněny např. také odpadovým materiálem (staré PET lahve nebo rozbité předměty). Japonští výtvarníci se drží tradiční cesty a snaží se vytvořit svůj vlastní styl a ten zdokonalovat. Používají přitom stále stejné techniky nebo materiály. Česká loutková divadla jsou na stejné úrovni jako ta činoherní z hlediska organizace. Loutková představení mají svého režiséra, scénografa nebo dramaturga. Kvalita přípravy je potom vyšší. Na tvorbě se podílí celý tým lidí, který musí spolupracovat. Moderní loutková divadla v Japonsku jsou více amatérská a nemají tak velké zázemí.

Dalším fenoménem českého divadla je rychlost přípravy představení a schopnost improvizace.

Rozdíly jsou také v divadelním školství. Prvním podstatným rozdílem je, že v Japonsku neexistuje státní vysoká škola divadelní jako je pražská DAMU. Studenti scénografie na uměleckých školách nemají příležitost si vyzkoušet projekty prakticky. Naopak v Praze je získávání vlastních praktických zkušeností důležitou součástí výuky.”¹⁷

¹⁷ HAYASHI, Yumi. *Pohybové divadlo, tanec a loutky v českém a japonském kulturním prostředí*. Praha, 2010. Diplomová práce. Akademie múzických umění v Praze. Divadelní fakulta. Scénografie alternativního a loutkového divadla. str. 23.-25.

2. MEZINÁRODNÍ PROJEKT GOLEM

Co nejstručněji se nyní pokusíme představit japonsko-české představení GOLEM, které vzniklo ve spolupráci úspěšných divadelních režisérů Tengai Amano a Zoji Mikotové.

Japonská a česká divadelní kultura je pochopitelně velmi odlišná, založená na jiných tradicích a na odlišném vnímání světa. Mají ale jeden společný rys, a tím je bohatá loutkářská tradice. Spojení těchto dvou odlišných pohledů vnímání skrze společnou formu vyjadřování prostřednictvím neživé hmoty dalo prostor pro vznik výjimečné inscenace, která obohatila jak tvůrce, tak diváky. V procesu vzniku se tým inscenátorů rozšířil, takže se již nedá mluvit o čistě loutkovém představení. S původním nápadem průniku české a japonské kultury přišel legendární japonský loutkář pan Itsushi Youki, mistr rodinného loutkého divadla Itsushi-za.

Více než dva roky trval proces domluv a příprav, který dal později možnost vzniku japonsko-českého představení GOLEM ve spolupráci nejen loutkového divadla Itsushi-za a českých loutkářů, ale i japonských činoherců. V hlavních rolích se představili Satoru Jitsunashi [džicunaši] a Sarara Tsikufune [cikufune].

Je až s podivem, že malá loutkářská rodina, která čítá otce-mistra, jeho manželku, která se stará i o produkci, syna a dceru, která se rozhodla neúčinkovat na jevišti a pomáhat se spoustou důležitých zákulisních činností, rozpoutala tak velký a náročný projekt, jakým Golem bezesporu byl. Finální herecký tým čítal pět loutkářů, šest japonských činoherců, hudebníci a tři české herce. Na přípravách se podílel tým režiséra Amana a produkční rodiny Isshi, v zákulisí se tedy pohybovalo dalších přibližně patnáct členů týmu.

2.1. Hlavní tvůrci

O režii a scénář představení Golem se podělila dvojice známých divadelních režisérů – za japonskou stranu Tengai Amano a za českou stranu Zoja Mikotová. Inscenace vznikala současně na dvou místech, obě skupiny se poté spojily při zkouškách v Japonsku.

Premiéra se konala 8. června 2016 v divadle KAAT v Yokohamě. Studio v Kanagawa Art Theatre je divadlo střední velikosti s kapacitou 220 míst. Po premiéře se ve stejném divadle odehrálo ještě devět repríz. Plánuje se obnovená premiéra na podzim roku 2017, znovu za účasti českých divadelníků a následně i turné po Evropě s účastí na mezinárodních divadelních festivalech.

2.1.1. Tengai Amano

Tengai Amano (narozen 20. května roku 1960 ve městě Ichinomiya, prefektura Aiči) je japonský dramatik, režisér a umělecký šéf divadelní skupiny zvané „Shonen-ouja-kan“. (Oficiální stránky této skupiny lze nalézt na adrese www.oujakan.jp) Absolvoval na Aichi Gakuin University, jeho hlavním oborem byla historie.

V roce 1982 založil v Nagoya své vlastní divadelní uskupení Shonen-oja-kan, které je aktivní po celém Japonsku. Jejich jevištní tvorba zahrnuje velkou škálu žánrů, od klasické činohry přes tanec, loutkohru, koncerty až k módním přehlídkám. Jsou ale aktivní i na jiných kulturních polích, věnují se japonským komiksům manga, designu a žurnalistice.

V roce 1998 Amano zformoval divadelní skupinu KUDAN Project společně s Hideji Oguma, producentem a hercem. V představeních, vytvořených pod touto hlavičkou, hrají pouze dva herci, a to Hideji Oguma a Satoru Jitsunashi. Kudan je jméno pohádkové japonské příšery, která má lidskou hlavu a tělo krávy. Kudan se zjevuje v lidských obydlích a věští lidem dalekou budoucnost. KUDAN Project hraje svá představení po celém Japonsku i v cizích zemích, převážně asijských. Nejznámější představení jsou *Oshimai* (The Sisters- Sestry), *Hoshi no tengu* (Goblin of the Stars- Pohár hvězd), *Takaoka shinno kokai ki* (Prince Takaoka's Logbook- Lodní deník prince Takaoky), *Kudan no ken* (That Kudan Affair- Ta záležitost s Kudanem, nominováno v roce 1999 na Kishida Drama Award), a *Mayonaka no Yaji san Kita san* (Midnight Yaji and Kita- Půlnoc Yaji a Kity).

Tengai Amano se věnuje i filmové tvorbě, jeho prvotina s názvem *Twilights* (Svítání) z roku 1994 vyhrála hlavní cenu na Mezinárodním festivalu krátkých filmů v Oberhausenu (International Short Film Festival Oberhausen) a Merlbournském

mezinárodním filmovém festivalu (Melbourne International Film Festival: Short Film Programme).

Jakožto jeden z nejžádanějších režisérů v zemi byl Amano aktivní ve většině velkých měst po celém Japonsku a má na kontě mnoho režii ve spojení s jinými divadelními soubory.

Věnuje se také ilustraci, tvorbě komiksů, navrhuje plakáty, přebaly knih a CD nosičů. Ve všech těchto odvětvích je velmi úspěšný a uznávaný.

2.1.2. Zoja Mikotová

Režisérka, herečka a pedagožka Zoja Mikotová se narodila roku 1951 v Brně. Maturovala na textilní škole, ale módě se nikdy profesionálně nevěnovala. Zpočátku se živila rozmanitými výtvarnými a grafickými pracemi (výroba dřevěných hraček, navrhování plakátů apod.), učila děti, pracovala jako technik a kulisák v divadle. V letech 1975 - 1980 vystudovala obor divadelní režie na JAMU, kde se začala podrobněji zabývat metodikou pantomimy. Ihned po absolvování vysoké školy přijala angažmá v Loutkovém divadle Radost, kde zůstala deset let. V roce 1992 založila na JAMU na tehdejší dobu velmi novátorský ateliér Výchovná dramatika neslyšících, se kterým dodnes hostuje na nejrůznějších festivalech. V roce 1994 absolvovala studijní pobyt na Gallaudetově univerzitě ve Washingtonu. Úspěšně obhájila habilitační zkoušku roku 1997. V roce 2000 byla jmenována profesorkou pro obor dramatická umění. Přednáší, vyučuje, režíruje a choreograficky působí v mnoha divadlech a dalších kulturních institucích v České republice (Národní divadlo Brno, Divadlo Husa na provázku, Divadlo Petra Bezruče, Slovácké divadlo, Divadlo Šumperk, Městské divadlo Zlín, Jihočeské divadlo, Činoherní klub aj.) i v zahraničí (Německo, Rakousko, Maďarsko, Polsko, Francie) a je držitelkou řady významných ocenění (medaile Ministerstva školství 2006, Zlatá medaile JAMU 2007, Výroční cena Českého centra ASSITEJ 2004 aj.). Vede tvůrčí dílny a workshopy, kde uplatňuje celoživotní zkušenost s divadlem pro děti a mládež, stejně jako s komunitou neslyšících umělců.

Ve spolupráci s japonskou výtvarnicí Yumi Mráz Hayashi vytvořila řadu představení, např. „TaBALADA“ s divadelní společností Decalages 2008, „Urašima

a mořská princezna“ v divadle Polárka 2009, Yodaka v ostravském Divadle loutek 2010, „O Malence“ v divadle Radost 2013.

2.1.3. Divadlo Itsushi-za

Hlavní loutkářskou osobností divadla Itsushi-za se sídlem v Tokiu a jedním z nejlepších japonských loutkářů vůbec je Itsushi Youki. Jeho dřívější skupinu Edo Ayatsuri mohl český divák vidět při jejich evropském turné, hráli v Praze, v Plzni na divadelním festivalu a v Bratislavě. Jeho rodina patří mezi nejstarší japonské marionetové loutkoherce z města Edo (Tokio) a jejich historie sahá více než 390 let do minulosti.

Magosabuou Youki založil v Edu (současném Tokiu) v roce 1635 loutkové divadlo stylu Ningjó džóruri. Itsushi Youki je hlavním představitelem i hercem loutkového divadla Edo Ayatsuri a navazuje na "rodinnou" tradici jako "třetí syn" desáté generace zakladatele Magosabuou.

V tradičním japonském loutkovém divadlu herci přebírají jméno osobnosti, která v divadle hrála nebo něco znamenala. Herectví se budoucí adepti učí od pěti let. V roce 1972 se hlavním představitelem divadla stává Itsushi Youki. Pan Youki je nejen pokračovatelem rodinné tradice marionetového loutkového divadla, ale i velkým experimentátorem. Začíná experimentovat mimo oblast tradičního loutkového divadla, zkouší s marionetou pracovat nestandardními způsoby. V roce 2002 divadlo spolupracovalo s francouzským režisérem Fredericem Fishbachem a hrál se svou skupinou ve Francii. Do České republiky soubor zavítal poprvé v tomto roce v rámci česko-slovenského turné (Praha, Plzeň, Bratislava). České obecnstvo tak mohlo poprvé vidět živě japonské tradiční marionetové divadlo.

Japonsko-francouzský projekt měl velký úspěch. Hráli na různých festivalech včetně významného festivalu v Avignonu nebo jeden měsíc hostovali v Theatre National de la Colline. V roce 2003 došlo k oddělení od divadla Youki a v roce 2005 bylo založeno loutkové divadlo Edo Ayatsuri s cílem kombinovat tradiční představení s moderními loutkovými hrami. V roce 2012 se skupina mírně personálně proměnila a divadlo se přejmenovalo na Itsushi-za. Na nových

představeních spolupracují s různými režiséry a zkouší experimentální formy divadla.¹⁸

2.1.4. Yumi Mráz Hayashi

Japonská výtvarnice narozená roku 1979 v Yokohamě. Roku 2002 ukončila bakalářská studia v oboru design na Tokyo Zókei University. Magisterský titul získala na Tokyo National University Fine Art & Music, taktéž v oboru design.

Roku 2007 zahájila magisterská studia na pražské DAMU, KALD, obor scénografie, za podpory POLA ART Foundation. Roku 2010 ukončila studia na DAMU s cenou děkana AMU za originální přístup k tvorbě loutek a syntézu impulsů středoevropské a japonské kultury. Ihned na to získala roční umělecké stipendium japonského ministerstva kultury a zahájila svou činnost v královéhradeckém divadle DRAK.

Zůstala v České republice a žije se jako umělkyně na volné noze. Spolupracovala na mnoha projektech, českých i mezinárodních.

Představení Golem byla i její japonská premiéra, do Japonska se v minulosti vracela spíše kvůli výstavám a nedramatickým činnostem.

Vystavovala svá díla v mnohých japonských galeriích, namátkou v Tokiu, Yokohamě, ale i v Praze. Její poslední výstava proběhla v Shiinoki Cultural Complex ve městě Kanazawa s názvem “Nohagi Naka×Yumi Hayashi- Noto×Czech×Life of theatre”. Z mnoha inscenací, na kterých spolupracovala coby výtvarnice a scénografka, zmíníme alespoň Červený sen, režie Naoko Aoki, 2010, Eliadova knihovna divadla Na Zábradlí, Praha; Čertovské pohádky, choreografie Aki Nishio a Marek Svobodník, 2012, divadlo Reduta, NDB; O Malence, režie Zoja Mikotová, 2013, divadlo Radost, Brno; Deník Anne Frankové, režie Zoja Mikotová, 2015, Slovácké divadlo, Uherské Hradiště, Mysterious Lake, 2016, režie: Izumi Ashizawa, divadlo Long Island Children’s Museum, New York.¹⁹

¹⁸ The marionette troupe Isshiza [online]. Dostupné na World Wide Web: <<http://www.issaliza.com>>.

¹⁹ HAYASHI, Yumi. Profile. [online]. 2011. Dostupné na World Wide Web: <<http://www.yumi-hayashi.com/profile/cz.html>>.

2.2. Inspirační zdroje

Pražskou legendu o Golemovi si tvůrci vybrali pro její neuchopitelné až magické téma o hranicích lidského bytí a lidských možnostech. Nám Čechům se při zmínce této tematiky celkem automaticky vybaví pověst o nadpřirozené bytosti s podobou člověka z dob vlády Rudolfa II., která byla uplácána z hlíny a oživena Rabbi Löwem (Jehuda Löw ben Becalel), který ji ovládal pomocí magického šému. Golem se jednoho dne stal nehlídaným, rozzuřil se a ohrožoval okolní obyvatele. Rabbi Löw tedy zbavil hmotu schopnosti pohybu a pohřbil jeho tělo z hlíny na půdě pražské Staronové synagogy, kam byl obyvatelům Prahy na dlouhou dobu zakázán přístup.

Slovem golem se v textech Starého zákona označuje zárodek nebo embryo, v židovské mystice se tak označuje oživená socha, umělá bytost, která postrádá duši a je živena magickou silou. Takovýchto golemů je známo poměrně dost, za prvního golema se dá též označovat Adam, první člověk. V hebrejštině slovo golem znamená neúplnost, později se stal synonymem nevzdělaného, bezduchého člověka; nehotové, nedokončené věci. Motiv stvoření lidské hliněné postavy, oživené a ovládané člověkem, lze ale nalézt již ve starověkém Egyptě a mezopotámských mýtech.

Na jeden z dalších inspiračních zdrojů nás upozornil japonský novinář, který vedl po představení rozhovor s panem Amanem. Pan Amano před zkoušením Golema zkoušel jinou inscenaci ve městě, které bylo zasaženo silným zemětřesením. V médiích se objevily fotografie pana Amana na pozadí zničeného města. Novinář se režiséra ptal, jestli ho zemětřesení při další práci nějak ovlivnilo, on odpověděl že ne, že má tu katastrofu stále uzavřenou ve svém nitru a nepustil ji na povrch. Ale naše výtvarnice cítila, že obraz zničeného ghetta a poslední obraz inscenace s mrtvým Golem souvisí s rozbitým městem a mrtvými, které pan Amano viděl.

2.2.1. Golem v literatuře

“Asijské mýty a legendy často zmiňují oživení loutek, vytvořených po vzoru člověka. Jedním z nejpopulárnějších podání je indický příběh boha Šivy a jeho ženy Parvati. Šiva si jednoho dne všiml, že jeho žena tráví mnoho času v soukromí s loutkou, představující krásnou ženu. Bůh se do loutky zamiloval a ponechal si ji. Řecký mýtus o Galathei obsahuje další elementy: není to bůh, ale sochař Pygmalion, kdo se zamiluje do kamenné dívky. Na jeho prosbu dá Afrodité soše život. Tvůrčí právo bohů zůstává tedy nenarušeno.

(...)

Podobný aspekt uchvácení tajemství oživení nebo přímo stvoření, tedy jisté konkurence Bohu, obsahuje legenda o Golemovi. Podle židovsko-kabalistické tradice je Golem umělý, z hlíny a bláta uhnětený člověk, oživený pomocí magických formulí. Závažné je, že je paralelou Adama, jemuž dal život Stvořitel, tvůrce všehomíra. Podle midrašů ze druhého až třetího století byl Adam zprvu rovněž jakýmsi Golemem, dokud mu Bůh nedal příslušná ponaučení a dar řeči. Legendární Golem mluvit neumí, protože člověku se přece jen nedostává vědění, nutného pro vskutku stvořitelské dílo.

Literární zpracování golemovské legendy dodala představě Golema další významy, přesahující původní záměr: Golem byl původně symbolem nedokonalého tvůrčího aktu, pouhým lidským výtvozem. V tom byla i jeho výjimečnost, jeho odlišnost ode všech šťastně oživených soch nebo figur - odlišnost od díla Pygmalionova, oživlého díky bohyni.

Je zajímavé, že loutkáři snadno přistoupí na příměr k Pygmalionovi, ale ještě jsem se nesetkal s básníkem, filosofem nebo loutkářem, který by loutku přirovnával ke Golemovi, třebaže je to nasnadě. Považme jen, že po celá staletí byly loutky zcela němé. (...) Je nepochybné, že loutka je miniaturizovaný Golem.”²⁰

Ve slavném zpracování pověsti o Golemovi bratří Grimmů se po oživení na jeho čele zobrazilo slovo “emet” neboli pravda. (Písmena alef, men a tav

²⁰ JURKOWSKI, Henryk. *Magie loutky. Skici z teorie loutkového divadla*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1997. str. 13,14. ISBN 80-902482-0-9

hebrejské abecedy.) K jeho znehybnění stačilo smazat první písmeno tohoto slova, čímž vzniklo slovo nové, “met”, tedy mrtvý.

Golem je chápán nejen jako postava, ale i jako duchovní princip, který může navštívit kohokoliv z nás a duchovně nás probouzet. Nebo měnit v loutku.

V českém dvojdílném filmu Císařův pekař - Pekařův císař z roku 1951 se Golem ovládá pomocí šému, který se mu vkládá do prohlubně v čele. Ve většině jiných zdrojů se šém popisuje jako svitek, pergamen, který se vkládá Golemovi do úst.

Jedním z nejzajímavějších filmů natočených o Golemovi je stejnojmenný a bohužel ne zcela dochovaný německý horror z roku 1920, který napsali a zrežirovali Paul Wegener a Henrik Galeen. Paul Wegner se věnoval tomtuto tématu již opakovaně, tato verze, ve které sám Golema ztvárnil, je nejvíce známá.

Snad nejznámější literární dílo o Golemovi je stejnojmenný román Gustava Meyrinka (19.1.1868, Vídeň – 4.12.1932, Starnberg), prvně vydaný roku 1915. Tento německy píšící autor byl silně ovlivněn atmosférou staré Prahy, hlavně pak pražského ghetta. Jeho nejslavnější dílo Golem je fantaskní román ovlivněný autorovým zájmem o kabalou, parapsychologii, buddhismus a existenciální témata. V tomto literárním díle se ocitáme ve světě starého židovského ghetta pár měsíců před asanací v roce 1887. Hlavní postavou je Athanasius Perenath, opravář starožitností. Nikdo o něm nic moc neví, on sám si na většinu svého života nepamatuje, což se vysvětlí jeho dřívějším pobytem v blázinci. Možným šílenstvím se dají vysvětlit podivné sny, které naplňují jeho život a ocitá se tak ve víru okultismu a kabaly. Setkává se ve snech s mužem, který mu přinesl knihu na opravu a nápadně se podobá Golemovi, který se v ghettu dle pověr pravidelně zjevuje a přináší s sebou řadu vražd, jak se Perenath dozvídá od svých přátel. Perenath tajně miluje překrásnou Miriam, dceru kabalisty Hillela, ale cosi ho pojí i s hraběnkou Angelinou, minulost i cit, který si ale nesmí dovolit, protože je hraběnka vdaná a miluje jiného muže. Pomáhá jí ale společně se svým přítelem, chudým studentem Charouskem, před vydíráním a terorem způsobeným vetešníkem Wassertrumem. Příběh tohoto románu je velice komplikovaný. Neméně komplikovaný je i styl vyprávění, po čtenáři je vyžadována velká pozornost a soustředěnost, jsou mu

neustále kladeny otázky a musí se společně s autorem zabývat filozofickými myšlenkami.

Bohatá fantazie a znalosti z oblasti magie, alchymie a okultismu, originalita a neopakovatelnost postav, které všechny vedou dvojí život, jsou silnými rysy tvorby Meyrinka, v jehož díle by se dala najít jistá paralela s tvorbou Franze Kafky.

2.2.2. Dramatizace

Meyrinkův román se stal jednou z nejdůležitějších předloh scénáře inscenace Golem. V inscenaci najdeme postavu Athanasia Perenatha, Miriam, přátel hlavní postavy: malíře Vrieslandera, loutkáře Cvacha, hudebníka Prokopa; a samozřejmě Golema. Fakt, že je Golem označení pro umělou bytost, která postrádá duši a je živena vnější, magickou silou, přímo vybízí pro použití loutky na scéně. Jedny z nejdůležitějších otázek, které byly divákovi položeny, jsou: „Kdo a co je loutka? Ovládáme? Nebo jsme ovládáni? Nebo obojí?“ a také: „Kdo jsme, kam jdeme, kdy se zastavíme?“ Nejasná hranice mezi loutkou a lidským tělem byla znázorňována mnoha způsoby, loutky se například množily, zvětšovaly, půlily, staly se během pár vteřin staršími, pracovalo se s nimi jako s osobnostmi. Herci, podle kterých byly loutky vyrobeny a vizuálně se jim podobaly, se na druhou stranu často do loutky stylizovali, změnou hlasu a intonace, trhaností a prkenným či dřevěným pohybem. Hlavní dvě postavy, které ztvárnili Satoru Jitsunashi a Sarara Tsikufune, Athanasius Perenath a Miriam, měly ekvivalent ve více loutkách, Athanasius Perenath, který byl symbolizován kostýmem skládajícím se z černých kalhot a bílé košile, se v jednu chvíli objevil v devíti vyhotoveních, samotný herec na scéně a osm totožných loutek s hlavami vytvořenými podle předobrazu hercova obličeje, jejichž vodiči měli na hlavách masky s obličejem Satoru Jitsunashi. Miriam byla znázorněna loutkou se stejným kostýmem, který oblékala Sarara Tsikufune, vodiči, kteří s ní pracovali, se střídali, nedělaly se rozdíly mezi mužem a ženou, vodila ji i samotná Sarara Tsikufune. Postava Miriam se v jejím provedení proměňovala v loutku, Sarara Tsikufune jí vnukla pohyby a stylizaci, která byla velice přesná a byla z ní jasně cítit loutka ovládaná nitěmi na konkrétních místech jejího těla. V konfrontaci s velice uvolněným a mistrně přirozeným jednáním Satoru Jitsunashi v postavě Perenatha

tvořily jejich dialogy výjimečnou část inscenace. Využití loutek se tedy nestalo jen formou, ale obsahově posouvalo děj a celkové vyznění představení.

Důležitý fakt, který si při tvorbě v Japonsku musíme uvědomit, když pracujeme s loutkami, je dlouhodobě zakořeněná zvyklost vnímat loutku jako objekt, který může mít duši a charakter. Japonské publikum má tedy velkou úctu k loutkám na jevišti, jejich symboličnost je odlišná od evropské. V Evropě jsou loutky samozřejmě také vnímány jako silný symbol, ale nemáme k nim úctu tak silně zprostředkovanou skrze náboženství a tradiční vnímání.

Propojení Athanasia Perenatha s postavou Golema, které se v knize neustále objevuje, se prolínalo i do inscenace. V knize má Perenath pocit, že Golema důvěrně zná, možná jím i byl, kdysi v minulosti, na kterou zapomněl, nebo se jím právě nevědomky stává. Další z mnoha oblouků, který je třeba vypíchnout, obsahuje příběh zcela jiného člověka, který knihu otevírá a uzavírá, jenž si omylem s Perenathem vyměnil klobouk a dostal se tak do jeho hlavy, těla a života. Dějí se mu tedy věci těžko vysvětlitelné, neuchopitelné logickým přemýšlením. V naší inscenaci je hlavní postava přesvědčena, že je v Japonsku, má se za obyčejného Japonce v obyčejném japonském pokoji, je obklopena obyčejnými japonskými papírovými stěnami s obyčejnými japonskými posuvnými dveřmi. Ale dostává se do stavu, kdy nesní a přece nebdí, a navštěvují ji postavy ze života - Perenath, Miriam, jeho přátelé a Golem.

„Nespím a přece nebdím a v polospánku se mísí v mé duši prožitky s vyčteným nebo s odposlouchaným, jako dva proudy různých barev a jasu, které se prolínají a tečou vedle sebe.“²¹

Tato věta se parafrází objevila i ve scénáři režisérky Mikotové, zůstala i ve finální verzi, kterou z velké části psal režisér Amano. Jednou z dalších repetitivních replik se stalo: „Dívej se mi do očí“. Hra s očima i s dalšími částmi těla měla velký význam v propojení těla člověka a loutky. Když herec vodí loutku, dívá se přímo na ni, vše ostatní sleduje periferně. Je to tedy loutka, která na sebe bere kontakt s okolním světem, herec tedy půjčuje svoje oči loutce. Nebo když herec vodí

²¹ MEYRINK, Gustav. Překlad: Bořivoj Prusík. *Golem*. Praha: Dobrovský. 2015. str. 5. ISBN: 978-80-7390-292-6

loutku, musí s loutkou vykonávat téměř totožný pohyb, zvedá ruce, když ona zvedá ruce a kráčí, když ona kráčí. Co již ale herec neumí, je zalomit si ruku, létat, neustále padat a zase vstávat, klouzat, tančit a kroužit bez vyčerpání. Perenath měl pocit, jako kdyby po něm někdo toto všechno chtěl a nevěděl, jak se tom bránit, odkud to vlastně přichází. Přestával vědět, kdo je. Jestli není spíš ovládaným Golemem než Perenathem.

V inscenaci se mluvilo o ghettu, jako o území ohraničeném kamennými zdmi, ze kterého není cesty ven. Ale mluvilo se i o ghettu, které nás čeká za hranicemi tohoto ghetta, ve kterém se nacházíme. Kde vlastně ghetto končí? Nacházíme se uvnitř nebo vně? Kde jsou hranice ghetta? A také: kde jsou hranice smrti? Je smrtka před námi nebo za námi? V symbolistním obraze na konci inscenace dvě loutky smrtky otevřely kovovou bránu ghetta a zase ji za sebou zavřely. Uvěznily tak loutky z příběhu, které vzpínaly ruce a vyčerpané se o bránu opíraly. Ozval se zvuk příjíždějícího vlaku a divák se díky takto prostému symbolu ocitl v koncentračním táboře.

Část inscenace se odehrávala ve scénograficky zpracovaném Japonsku, pojízdné paravány z jedné části symbolizovaly typický japonský pokoj prostřednictvím papírových stěn a posuvných dveří šódži. Z druhé strany paravánů byly vyobrazené kamenné zdi židovského ghetta. Hlavní postava se tak ocitala ve dvou realitách, setkávala se s postavami z románu, měla pocit, že je zná i nezná. Čeští umělci se na jeviště přiřítili jako obyvatelé staré Prahy s kramářskou písní na rtech, kterou později přejali i Japonci, a pomáhali navodit atmosféru staré Prahy. Japonskému divákovi, který není zvyklý vídat na jevišti jiné národnosti než Japonce, se možná dostavil podobný zmatený pocit, který prožívala i hlavní postava.

Z úst českých umělců zazněla slova v češtině, většinou okamžitě přeložená do japonštiny. Kramářskou píseň, kterou otextoval Pavel Petr Procházka, jeden z účastníků projektu za českou stranu, na motivy staré české písně Župajda, ve zkratce překládala Sarara Tsikufune. Píseň zazněla v obraze z prostředí české hospody, ve kterém potulní čeští vypravěči předávají divákovi příběh o stvoření Golema. Do konečného veselí, ve kterém se na jevišti objevila i tradiční česká loutka Kašpárka, se připojili i japonští herci a s velkou dávkou energie si notovali trochu

komoleně slova refrénu. Češi ale přinesli na jeviště i ponurejší náladu, která korespondovala se stále temnější tendencí představení. Zazněla báseň Jana Skácela Most, kterou zhudebnil brněnský skladatel a muzikant Zdeněk Kluka. Slova této basně zůstala nepřeložena, protože měl divák jako vodítko nejenom silnou hudební stránku tohoto obrazu, ale výrazné a významotvorné byly i projekce, které se promítaly na záda postav oděných do dlouhých šedých plášťů. Z těchto postav se postupně staly předobrazy nacistických pohlavárů, kteří na skupinu otrhaných a primitivních loutek pokřikovali norimberské zákony, sepsané Anne Frankovou v jejím slavném deníku. Motiv židovství se tedy rozšířil ze staré Prahy do mnohem většího záběru. Dotkli jsme se tak i celkem tabuizovaného tématu japonské účasti v druhé světové válce po boku nacistického Německa. Zazněla i píseň v jidiš se jménem Friling, kterou napsal litevský Žid Shmerke Kacyerginski v dubnu roku 1945 po smrti své manželky ve vilniuském ghettu. Hudbu složil jeho přítel Avrom Brudno, tato píseň v tangovém tempu vypráví o autorově smutku a pocitu bezmoci a osamělosti.

Golem, který byl vytvořen k tomu, aby chránil židovské obyvatelstvo před ústrky křesťanů, se tedy stal symbolem ochrany před mnohými utrpeními, která Židy potkávala v průběhu věků. Perenathův pocit, že se mění v Golema a má se stát někým úplně jiným, se proměnil ve skutečnost, kdy se po dynamických scénách vše na jevišti uklidnilo a on povstal. Herec Jitsunashi prokazoval v průběhu celého představení, jak talentovaný je na práci s textem a intonací. Jeho herectví bylo nesmírně přirozené a uvolněné. V posledním obraze, kdy se zvedá ze země a bere na sebe podobu Golema, diváka naprosto uchvátil přesnou pohybovou stylizací, která brala dech a z tohoto neuvěřitelného obrazu až mrazilo. Otočený zády k publiku na sebe přijal tíhu, kterou Golem na svých bedrech nese a kráčel k zadnímu horizontu. Když se ze zákulisí spustila loutka v trojnásobné životní velikosti, která měla napůl tvář Golema a napůl tvář Perenatha, kráčela a tančila, málokoho to nechalo chladným. Loutka se rozpadla, zemřela a přišlo velké finále, kdy se malé loutky vrátily na jeviště a Golema oplakávaly. Zazněla závěrečná píseň a představení skončilo.

Nám Čechům bylo bohužel znemožněno, celkem logicky, kvůli jazykové bariéře, vnímat zajímavou jazykovou stylizaci. Tengai Amano je známý svými slovními hříčkami, kterých byl japonský scénář plný. Pan Amano se nám snažil toto připodobnit pomocí českého slovníku na kombinaci českých slov ZEM, ŘÍCT, ZEMŘÍT, ŘITĚ. Pracoval s repetitivností replik, s prolínáním více textů zároveň, s voicebandem.

První a zároveň poslední píseň, která provázela celé představení, byla ve volném překladu otextována následovně: „Koko wa doko. Makura na. Iemo nai. Imimo nai.” aneb „Kde je tady? Tady je teď. Je tma. Nic neexistuje. Není domova, není barvy, není významu. Ani teď neexistuje.”

V prvním obraze inscenace Golem vylézá z propadla malá loutka Golema. Přichází triková loutka, která je složena z dvou postav, obě jsou stejně oblečené, celé v černém, a obě mají v rukách bílou látku. Menší loutka přikryje látkou ze země vylézajícího Golema. Větší loutka přikryje látkou menší loutku. Přichází druhý loutkář s větším kusem bílé látky a přikrývá prvního loutkáře, který vedl ony dvě předchozí loutky. A přichází chór pěti herců, kteří také nesou bílou látku a přikryjí předešlé loutkáře. Nakonec se spustí shora velká bílá látka a přikryje celé dění na scéně. Tento obraz otevírá celé představení a naznačuje divákovi, jak vnímat postavu Golema. Musíme odhalit mnoho překážek, ujít velkou cestu, hledat malé spojitosti a všimnout si i těch nejmenších detailů, abychom Golema našli a pochopili. Může to být třeba i symbol zasutých vrstev naší paměti, něčeho podvědomí. Malý Golem působil na velkém jevišti jako nevinné nemluvně, které nedělá nic jiného, než že touží po prostoru a svobodě. To, jak se ho lidé snažili zakrýt, z něj teprve dělalo cosi, co by nás mohlo znepokojovat. Pokud přijmeme myšlenku, že Golemem může být každý z nás, může nám z toho vyplynout, že část Golema je přítomná v každé bytosti. Golem může být ekvivalentem pudu, touhy, strachu, hrozby, síly, emoce. Stát se Golemem a přijmout na sebe velkou odpovědnost spojenou s ohromnou mocí a silou je úkol nelehký a vyvolený jedinec se musí vzdát lidských radostí. Stane se odpuzujícím monstrem, které má za úkol chránit lidstvo. Je ale také vystaven velké nedůvěře, protože se může jeho chování proměnit a místo touhy chránit bude mít touhu ničit a zabíjet.

Na diváka útočilo mnoho vjemů, náročný text, silné obrazy, prolínání herců a loutek, téměř kontinuální hudební podkres a projekce. Nelehké muselo být i pochopit české scény, které se nám Evropanům zdály být nekomplikované, ale pro Japonce byly nezvyklé. Ale právě toto propojení považujeme za jeden z nejpřínosnějších zážitků, které byly divákovi nabídnuty.

2.3. Proces zkoušení

Proces zkoušení jsme rozdělili do tří částí, v první z nich popíšeme zkoušení v České republice, v druhé a třetí se budeme věnovat již práci v Japonsku. Třetí kapitolu jsme věnovali pro nás nepříliš obvyklému procesu, a to každodennímu zkoušení i v průběhu hraní. Omluvte prosím nyní nepříliš akademický popis, budeme citovat vlastní zážitky a ich forma singuláru bude tedy nevyhnutelná.

2.3.1. Zkoušení v České republice

Zkoušení v České republice bylo velice náročné spíše po psychické stránce, protože jsme byli omezeni malou komunikací z japonské strany. Ani výtvarnice, která v České republice žije, nevěděla, jak celý projekt dopadne a byla z toho velmi vystresovaná. Do chvíle, než jsme měli koupené letenky, nebylo zcela jisté, že doopravdy pojedeme. Režisérka Mikotová navštívila rok před premiérou Japonsko a setkala se s panem Amanem. Schůzka byla velice krátká, ale porozumění, které pocítila z jeho strany, jí dalo příslib k tomu, že spolupráce možná je a že bude přínosná. Domluvili se na tom, že začnou společnými silami psát scénář a budou vzájemně sdílet nápady a myšlenky. Shodli se na využití Meyrinkova Golema, do té doby se mluvilo pouze o klasické populární legendě o Golemovi. Zamysleli se nad pojmem ghetto, faktické nebo osobní, jaká ghetta každého z nás obklopují. Režisérka Mikotová vytvořila krátký nástin scénáře, jehož oblouk ve výsledku použit nebyl, ale velké množství motivů využito bylo. Na základě tohoto scénáře jsme i začali zkoušet. Náš tým čítal tři lidi, absolvující studentku herectví (tedy mne) a dva profesionální režiséry, Zoju Mikotovou a Pavla Petra Procházku z Divadla Plyšového medvídky, který se věnuje loutkovému divadlu i jako herec.

Kvůli tomu, že jsme nevěděli, co se v Japonsku děje a jak se zkouší tam, bylo rozhodnuto, že připravíme kratší celky, které se daly různě kombinovat a začleňovat do japonské části. Věnovali jsme se písni, které byly vybrány, a to konkrétně staré kramářské písní, kterou pan Procházka otextoval, židovské písní Friling a zhudebněným básním Jana Skácela Most a Guillaumea Apollinairea Vzpomínky na židovskou čtvrť v překladu Karla Čapka. Projektu se původně měla účastnit jiná herečka, která ale bohužel, nebo bohudík, nakonec účast odmítla, já jsem se tedy připojila v části, kdy už byla spousta věcí rozhodnutá a dohodnutá. Musela jsem se tedy během jednoho měsíce naučit ovládat hru na akordeon, abych byla schopná doprovodit zpěv. Akordeon je nástroj, který je mobilní a nepříliš omezuje pohyb, je tedy ideální pro práci na jevišti, jeho zvuk je tradičně evropský a nalezneme ho v aranžích českých i židovských písní. V Japonsku je nyní také ve velké módě a prý se bez něj žádná avantgardní inscenace neobejde, jak tvrdila Yumi Mráz Hayashi.

Měli jsme k dispozici i loutky, které nám vyrobila japonská výtvarnice: českého kašpárka, princeznu, která se proměňovala ze staré babky, malého a velkého Rabbi Löwa, Golema a smrtku. Loutka smrtky je v Čechách také velmi tradičně používaná, ale v Japonsku, kde je smrt vnímána diametrálně odlišně, nebývá personifikována. Proto nás později překvapilo, když mistr Isshi, ve chvíli kdy jsme naši loutku v Tokiu ukázali, přinesl jejich loutku, která uměla stejné triky. Naše loutka smrti byla náročně navázána a bylo těžké ji ovládat, uměla se rozpadnout a pohybovat částmi nezávisle na sobě, mohla jí létat vzduchem třeba jen noha, ale o to víc se stále zamotávala. Pan Procházka se také věnoval loutce Kašpárka a ukazoval při práci s ní svou výřečnost, když improvizovaně rýmoval. Toto ale Japonci později moc neocenili. Dva Rabbi Löwové již nebyli klasickými marionetami, ten větší měl dřevěnou pouze hlavu ovladatelnou pomocí dřevěné tyče zespod na ní připojenou. Byla určena pro dva vodiče, jeden ovládá hlavu a jeho druhá ruka prochází rukávem kostýmu loutky, a druhý vodič svou opačnou ruku též propůjčuje loutce. V této loutce životní velikosti, jejíž plášť se mohl používat jako divadelní opona, se odehrávalo zrození Golema, které bylo znázorněno stejným Rabbi Löwem v menší velikosti a mohutným Golemem. Na ruce malého Rabbiho byl připevněn červený šém s magnetem, když se přiblížil ke Golemově hrudi, tak přeskočil a připevnil se.

Všechno toto bylo vymyšleno pouze teoreticky, chyběly nám ruce a pomocníci, kteří na nás čekali v Japonsku.

Pracovali jsme též s metrovými dřevěnými tyčemi, rytmovali jsme jejich údery a do toho jsme hlasitě odříkávali Norimberské zákony. Na zkouškách se nám ale stávalo, že jsme měli pocit, že je to celé naivní a že nemá smysl moc dumat a trénovat, protože jsme vůbec nevěděli, jak to celé dopadne a jaké záměry s námi režisér Amano má. Náročné to bylo tedy hlavně psychicky, donutit se dělat něco, co možná nemá žádný smysl, nebylo lehké.

2.3.2. Společné zkoušení v Tokiu

Po přiletu do Tokia a krátké aklimatizaci jsme dorazili do prostoru zkušebny v Tokiu. Se všemi jsme se seznámili a Japonci nám ukázali krátký průjezd částí, které měli rozpracované. Zarazilo nás, že toho není moc. Pak jsme byli požádáni, abychom my ukázali, co máme. To proběhlo, režisér Amano toho moc neřekl, jak je jeho dobrým zvykem a pokračovala zkouška japonské části. My jsme pozorovali neuvěřitelné mistrovství loutkářů, hlavně pana Isshiho a zaujala nás jejich vahadla, na kterých byly loutky navázané. Tato rodina má na svůj princip vodění loutek patent a mechanismus je střežen před kopírováním. Nám ale tento princip ukázali a byli jsme fascinováni funkčností a jednoduchostí nápadu, i když je správné a přirozeně působící vodění obtížné a proces učení jistě zdoluhavý. Věřím, že ilustrační fotky v přílohách nebudou zneužity. V dalších dnech jsme pozorovali zkoušení japonských částí a dostali jsme prostor na rozpracování našich scén. Režisér Amano sdělil, co by rád využil a navrhoval, jak co použít. Dal nám k dispozici čas, kdy jsme mohli využít japonských kolegů a začlenit je do našich scén. Také ale přinesl do našich scén své nápady, například scéna se stvořením Golema byla doplněna voicebandem, ve kterém zaznívala japonská slova označující čtyři živly. Začal také zkoumat možnosti, jak české texty přeložit.

Zvláštní bylo, že se režisér na pár dní omluvil a odjel dopisovat scénář. Zkoušky pak vedl jeho asistent, Ko Imura, a režisérka Mikotová. Asistent režie si během zkoušek párkrát odběhl zatelefonovat a pak všem předával připomínky a rozhodnutí režiséra. Pan Amano se například rozhodl, že Norimberské zákony

sepsané tak, jak si je zapsala Anne Franková, zobecní a přidal takové zákony, které byly pro Japonce více srozumitelné.

Když nebyla přítomná výtvarnice, která překládala japonštinu a češtinu, jazykovou bariéru nám pomáhala překonat herecká kolegyně, která ovládala francouzštinu a angličtinu. Japonci, se kterými jsme se setkali, neuměli moc dobře anglicky, působilo to, že spíš vůbec, ale postupem času jsme zjistili, že každý nějaké základy má, jen se bojí je používat. Fakt, že režisér na mnoha zkouškách nebyl, nepřidával na atmosféře, i když to Japonci na sobě nedávali znát. Ale nestíhali jsme, to bylo jasné všem. Ovšem nikdo si nedovolil stěžovat, zvýšit hlas, všichni byli navenek klidní, uvolnění a soustředění.

Situace se rozpracovávaly velmi detailně, dával se od začátku velký důraz na temporytmus. Ladily se drobné detaily, gesta musela být přesná a jasná. Zvláštní bylo čtení nově napsaných textů. Vzhledem k tomu, že jeden znak má více významů, herci se hodně ptali a zkoumali, co tím chtěl režisér říci.

Na zkouškách byli přítomní všichni členové týmu, všichni herci, produkční, osvětlovačka, zvukaři a další. Hudebnice i zvukaři v průběhu zkoušek nabízeli možnosti, jak celek doplnit. Neuvěřitelně těžké to měla výtvarnice, za malý časový úsek musela vytvořit obrovské množství loutek a masek, pracovala dlouho do noci a vstávala brzy ráno, aby herci mohli co nejdříve používat správné loutky. S loutkami pomáhali všichni členové loutkářské rodiny, šili na ně kostýmy, vázali, řezali, upravovali dřevěné části. V týmu bylo jasné dané, co má kdo na starost, ale když bylo třeba s něčím pomoci, byli všichni ochotní. Například v jedné naší scéně, kde jsme použili spoustu malých jednoduchých loutek, byl i mistr Isshi, až nám přišlo neadekvátní využívat ho k tak jednoduchému úkolu.

Profesionalita v japonské míře nám změnila měřítko a okamžitě jsme se snažili co nejvíce přizpůsobit. Mne samotnou překvapilo, jak rychle se dá adaptovat na cizí prostředí a najít společný jazyk.

Když jsme se pět dní před premiérou přestěhovali do divadla, čekali jsme, že se stane velká změna a tempo se ještě zvýší. Nestalo se tak, stále se rozpracovávaly detaily, které již byly podmíněné technickými požadavky. Svítilo se přibližně dva

celé dny, a během toho byli všichni herci neustále na scéně, ochotní vydržet na svých pozicích dlouhé hodiny.

Tři dny před premiérou se pan Amano rozhodl zapojit do své scény pana Procházku, v roli českého doktora. Bylo pro něj velice obtížné zapamatovat si pár japonských replik spojené s pohybovou stylizací, v Čechách by měl zajisté víc prostoru na zkoušení, byl vlastně donucen improvizovat, ale zároveň splnit přání režiséra, což je vlastně nemožné. Postupem hraní se ale zdokonaloval a jeho scéna se stala jednou z těch, kteří diváci po skončení citovali.

Pan Amano využil také jednu trikovou loutku, kterou jsme přivezli z Čech, konkrétně loutku staré babky proměňující se v princeznu. To, že ji využil, by nebylo nic zvláštního, využil všechny, ale tuto loutku začali vodit pouze Japonci. Dokonce se nám omlouval, že nás při práci s ní herecky vůbec nevyužívá. Výtvarnice po páté repríze vyměnila princezně hlavu, její výsledná podoba tedy připomínala Miriam.

Den před premiérou došlo na průjezd celku, přibližně dvou prvních třetin představení. Konec hotový nebyl vůbec, dodělával se den po premiéře. Ještě v den premiéry byla od rána zkouška, na které se projela poslední třetina bez závěrečné scény.

Pro nás byla velkou komplikací tma, kterou Japonci umí vytvořit téměř absolutní. Jsme zvyklí se pohybovat na jevišti, i když jsou reflektory stáhnuté, ale orientace v prostoru je stále možná, v zákulisí bývají umístěné slabé barevné žárovky. I tady tomu tak bylo, ale byly od jeviště oddělené černými výkryty, takže odchod z jeviště trval pětikrát tak dlouho, než za světla. Pokud se stalo, že jsem do někoho kvůli svému špatnému orientačnímu smyslu vrazila, začal se mi okamžitě omlouvat, i když srážka byla zaviněna jen mou nepozorností.

V průběhu hraní se čas na odchod z jeviště ve tmě zkracoval s naší narůstající jistotou. Ale přišla i připomínka, ať se nikdo nepřibližuje šálám a výkrytům, ještě dříve než padne tma, evidentně jsme si všichni chtěli uchránit dolní končetiny a okopané malíčky. To nám bylo znemožněno, takže když jsme se po rozsvícení znovu uviděli, vždy jsme byli překvapení, kam nám vítr zanesl.

2.3.3. Zkoušení v průběhu hraní

Den po premiéře jsem se setkali na zkoušce a celý den jsme věnovali dokončení závěru dle představ režiséra. To bylo očekávatelné a přirozené. Ale další dny jsme se jednotlivě vraceli k dílčím situacím a přezkušovalo se, dodělávaly se detaily. Každý den po představení se asistent režiséra režisérky Mikotové ptal, na kdy má svolat herce na zkoušku českých částí. V prvních dnech jsme cítili, že je třeba se zlepšit a dodělat nestihnuté, ale po pár dnech už jsme sami moc nevěděli, co ještě asi tak chybí nebo co je třeba zkoušet. Samozřejmě jsme nebyli přesvědčeni o tom, že naše výkony jsou ideální, ale naše evropská mentalita přistoupila na jakési dokončení procesu zkoušení a teď je třeba hrát. V Japonsku, kde je důležitější cesta než cíl, se umělci dokázali vracet do postav i bez kostýmů a detailně se zaměřit znova a znova na úkony, které se na jevišti již zautomatizovaly. Nebyl pro ně problém se v rychlosti naučit jiný text nebo změnit aranž, brali to jako fakt, ne jako překážku. Výtvarnice dokončila poslední loutku až tři dny před premiérou, do té doby nebyla naprosto spokojena s výsledkem. I poté ale zkoumala, co by mohla vylepšit, reflektovala, co by udělala jinak, kdyby měla čas nebo větší rozpočet. Se stále techničtější dokonalostí se zlepšovala i úroveň představení, nikdo nepolevil, i když přišlo méně diváků, ve dnech, kdy se hrála dvě představení, nebyla na nikom znát únava. Tím, že proces zkoušení neustával, se ke každému představení přistupovalo s novou individualitou a energií.

2.4. Odlišnosti zaznamenané při spolupráci

Jedním z hlavních rozdílů, který jsme zaznamenali, bylo, že proces zkoušení v Japonsku nekončí premiérou, ale až derniérou. Je to umožněno i tím, že se všechny reprízy odehrávají v krátkém časovém úseku. Tato zvyklost, tvořit představení jen na omezenou dobu reprodukce, je celkem častá, ale samozřejmě je možné se setkat i s představeními, která se hrají průběžně s jinými kusy delší dobu. To se ale děje spíše v ustálených hereckých skupinách, které mají své zázemí, což je velmi běžné v našich končinách, v Japonsku však ne. Přizvání hostů společně s časovou vyčíleností a rychlou obměnou komplikuje dlouhodobě trvající projekty. Tento jev se

dá vysvětlit i rychlostí jiných proměn v jejich životě, časovou linku vnímají odlišně než lidé žijící v západním světě. V případě inscenace Golem se tedy verze jednotlivých repríz lišily, jediný den, kdy neproběhla žádná zkouška, byl až den derniéry.

Další nezvyklostí bylo, že velká část zkoušení probíhá v jiném prostoru než divadle. I u nás je běžné, že se představení začíná zkoušet na zkušebně, ale nebývá zvykem, že se tým přesouvá na jeviště až v generálovém týdnu, to jen v případě, že je prostor v něčem velmi specifický nebo těžko dostupný. Tato praktika je určena finanční i časovou nedostupností divadel, konkurence je v tak velkých městech jako je Tokio a Yokohama pro nás až nepředstavitelná, a tato úspora času i peněz dává možnost vzniku více představení.

Velmi příjemnou změnou byla přítomnost všech zástupců technických složek na zkouškách. Nenastala ani jednou situace, že by na zkušebně nebyl přítomen jeden ze zvukařů, který měl již od prvních chvil zapojené sběrové mikrofony (ač jich nebylo vzhledem k nepříliš velkému prostoru zkušebny nezbytně třeba), a všechny zvukové podkresy, které hlavní zvukař sám nahrával a tvořil, používali vždy a bez jediné chyby. Jejich přesnost a profesionalita byla zážitkem, který v českých prostředích chybí. Osvětlovačka byla také na většině zkoušek, ač sama neměla v prostoru zkušebny nic víc k dispozici než vypínač zářivkových těles, a společně se scénografem plánovala dopředu, na závislosti od herecké akce, jak a pomocí jaké techniky bude tvořit light designovou stránku představení. Divadlo, ve kterém jsme hráli, bylo velice dobře technicky vybaveno, měli jsme k dispozici nepřeborné množství druhů světla a možností závěsů. Když jsme ale pracovali na českých scénách a chtěli jsme světlo přidat nebo změnit, nebylo to úplně možné, přeci jen tvořila na základech scén režiséra Amana a svítit vlastně dvě inscenace na základě jednoho rozvěšení je nemožné snad v každém divadle. České loutkové divadlo je více zaměřené na využívání bodových světla, aby vynikly detaily. V Golemovi bylo ale použité svícení, které by se dalo přirovnat ke svícení moderních tanečních představení, byly hojně využívány barevné filtry, svítily se velké celky.

Generálních zkoušek se nám nedostalo mnoho, ve skutečnosti ani jedna, do nejposlednějších okamžiků se detailně rozpracovávaly jednotlivé scény, jakýsi

průjezd celku se odehrál den před premiérou, ale nestihlo se celé představení. V den premiéry nebyl hotový závěr podle představ režiséra, takže se závěrečná scéna v reprízách podstatně lišila od premiérové verze. V Japonsku bývá zvykem, že nejdůležitější osobnosti a divadelníci chodí až na derniéru, odůvodnění je celkem jasné a logické, a to, že to všichni už umí, jsou si jistější a nervozita částečně vymizí. Otázka je, jak neobvyklé je hrát před diváky bez generálních zkoušek. Tým režiséra Amana říkal, že jsou zvyklí, ale je možné, že jim jejich loajalita a profesionalita nedovolily si na cokoliv stěžovat. Členové týmu, kteří stejně jako my spolupracovali s panem Amanem poprvé, vypadali trochu překvapěně a nejistě, ale o svoje obavy se s námi podělili až po derniéře.

Další zvláštností byl hrací čas. Ač se v Japonsku hlavní pracovní doba neliší od evropské, tak do divadla se chodí již odpoledne. Zažili jsme pouze dvě večerní představení a divácká účast byla o poznání menší. Nejběžnější čas začátku repríz byl ve čtrnáct hodin. Vysvětlení je nasnadě. Japonci, pokud chtějí na nějaký vážnější kus do divadla, si vše naplánují, vezmou si v práci volno a vlastně se tak celý den připravují na nějaký zážitek. Nejsou pak tedy unavení z každodenní práce, jejich mysl je více otevřená. Večer bývají lidé automaticky trochu otupělí a divadlo je tedy pro ně druhem relaxace a odpočinku. Ale pokud se na kulturu takto připravím, pravděpodobně má větší dopad na mou mysl a sdělení, které mi na jevišti herci nabízejí, dokážu lépe vnímat. A když představení skončí, mám ještě spoustu energie a času nechat zážitek doznít, hloubat nad ním a katarze trvá delší dobu.

Do sálu se pouštělo půl hodiny před začátkem představení a celou tu dobu hrála ve smyčce jedna a ta samá, přibližně pětiminutová, skladba. Byla vytvořena naší hudebníci, Yoko Sonoda, měla prvky japonské tradiční hudby a tématicky nijak nesouvisela s představením, které se mělo odehrát. Nám tato hudba přišla nevkusná a rušivá, což je pochopitelné, protože nejsme zvyklí na japonské hudební nástroje a jistou kakofonii, kterou vydávají. Také se nám zdálo nepochopitelné omílání jedné písně dokola. Vzhledem k tomu, že bylo v celém prostoru zákulisí celkem nemožné uniknout odposlechům z jeviště, nezbývalo nám nic jiného, než se nad touto skutečností pousmát a i přesto se pokusit o koncentraci.

2.5. Osobní poznatky

Japonci jsou od své podstaty milí a nekonfliktní národ, těžce pracující a nemívají ve zvyku si na něco stěžovat. Tato skutečnost pozitivně ovlivňuje plodnost a funkčnost zkoušek. Bylo pro nás nesnadné přizpůsobit se tempu a efektivitě práce, hlavně kvůli jazykové bariéře a potřebě simultánního překladu, který probíhal buď prostřednictvím výtvarnice, která mluví plynule japonsky i česky, nebo pomocí členů japonského sboru, kteří ovládali angličtinu nebo francouzštinu. Bylo ale třeba vždy naše požadavky, vysvětlení i otázky zjednodušit jazykově tak, abychom se dopídili nejjednodušší a nejjasnější odpovědi nebo správného výsledku. Ovšem tato skutečnost přinesla větší svobodu detailního rozpracování naší herecké práce, stačily nám základní aranže, znalost příchodu a odchodu ze scény, spoustu akcí jsme si naaranžovali sami a naplnili je podle našich nejlepších možností. Některé scény byly režirované prof. Mikotovou, a bylo vidět, že i Japonci mají s naším stylem práce a jistými scénickými pravidly, které jsou typičtější pro západní divadlo, potíže. Pro Čechy nikterak náročná scéna jim zabrala neúměrně velké množství času oproti situacím, které tvořili sami. Ale právě tato zkušenost, tento průnik, byl objektem objevování, přinášel neotřelé a atypické atmosféry do celku a novou energii nejenom tvůrcům, ale i divákovi.

Japonské publikum je velmi odlišné od evropského. Méně se smějí, a když, tak velmi potichu. Jsou ale velmi sensitivní, více soustředění. Potlesk na konci představení není dlouhý, druhá děkovačka znamená veliký úspěch. Při derniéře se potlesk přerušil a mistr Isshi jmenovitě představil všechny herce.

V celém týmu byla cítit chuť pracovat a pomáhat si. Neexistovaly kastovní rozdíly mezi technickou a uměleckou složkou inscenace, všichni si byli rovni, a ač měl každý jasně určenou funkci, pomoci v případě potřeby jakémukoliv členovi inscenačního týmu bylo samozřejmostí. Rekvizity a kostýmy byly vlastní hercovou zodpovědností, funkci inspicienta, jak ho známe my, tam nikdo nevykonával. Loutkoherci se starali o všechny své loutky, ale i činoherci pomáhali převazovat, oblékat a zdokonalovat je. Na svícených zkouškách byla samozřejmá angažovanost všech členů a přítomnost herců na jevišti, kterým se upravovala mizanscéna

na základě možností osvětlení. Když bylo třeba nachystat rekvizity jinému členovi hereckého souboru, tak se okamžitě nabídli všichni, kteří měli v zákulisí čas a možnost to uskutečnit, bez ohledu na to, jestli to byl mistr loutek nebo asistentka scénografa. S pohyblivými se paravány manipuloval během všech představení samotný scénograf, jeho asistentka a asistent režiséra, který je sám hercem a režisérem. V celém týmu se nenašel člověk, který by neměl co na práci nebo vykonával jen částečný manuální úkol. Jediné techniky v podobě, v jaké je známe my, jsme potkali až při bourání scény. Šlo o zaměstnance divadla, kteří v neuvěřitelné mase, cca dvacet členů, naběhli na jeviště a během pár chvil proměnili jeho podobu. Po neuvěřitelně rychlém sbouráním naší scény jsme se symbolicky rozloučili s yokohamským divadlem a nezbylo nám než odletět zpět do České republiky.

3. PROLÍNÁNÍ ČESKÉ A JAPONSKÉ KULTURY

Vzpomínka na Evalda Schorma

*Řeky se míjí
a slova v proudu mizí
světlo se sráží do tmy
a smysl padá v zapomnění.*

*„Vždyť domluvit se mohou
stejně jen ti,
co už jsou dávno domluveni.”²²*

Problematice prolnutí japonské a západní kultury se věnuje mnoho zahraničních autorů. V minulosti se evropské, potažmo západní, a japonské divadlo vyvíjelo poměrně odděleně, ale kontakt v mnohých podobách probíhal. Je až s podivem, v jakých odvětvích se dá v západních uměleckých dílech vystopovat fascinace japonskou kulturou. Tato tendence se dá vysledovat ve výtvarném umění, filozofii, náboženství, filmu, módě, technologiích a mnoha dalších odvětvích, která člověka obklopují. Je to zcela logický a snadno vysvětlitelný jev, japonská kultura svou originalitou a určitou tajemností, která souvisela s uzavřenými hranicemi, fascinovala řadu umělců po celá staletí. Japonsko je velice specifickou zemí, už jen pro to, že leží na ostrovech, které automaticky znemožňují vliv jiných kultur a národností. K tomu všemu se v období Heian na základě rozhodnutí šogunátu uzavřely hranice a Japonsko se na tři staletí, až do roku 1868, naprosto izolovalo od světa.

²² BORNA, Jan. *Malé prosby*. Praha: Dybbuk. 2016. str. 43.
ISBN: 978-80-7438-146-1

Japonské tradiční divadlo v minulosti ovlivňovalo řadu významných světových divadelních tvůrců a teoretiků (pro představu: Vsevolod Mejerchold, Sergej Ejzenštejn, Bertold Brecht, Jerzy Grotowski). Toto nám je důkazem a motivací, že japonská kultura obohacuje naši tvorbu a budeme moci čerpat ze zkušeností a zážitků, které nám mezinárodní spolupráce poskytla.

Po otevření hranic se Japonsko střetlo se západním myšlením a japonská kultura zažila velkou revoluci. Během pár let byly jejich tradice silně nabourány a intelektuálové a umělci se věnovali téměř výhradně objevování a zkoumání vlny nové inspirace. I přes to se v Japonsku podařilo uchovat úctu k tradici a nové směry se postavily bok po boku starším vzorům. Japonsko má tedy výrazně odlišnou historii než ostatní asijské státy, proto se těžko hledá ekvivalent současného umění u jiných národů.

„Celý svět obdivuje neuvěřitelnou rychlost, s jakou Japonci dokázali v době Meidži přeskochit z feudalismu do moderní doby, málokdo si ale uvědomuje, jakou strašlivou duchovní daň za to museli zaplatit. Zatímco Evropa si dnes může dovolit flagelantský luxus kritiky svého devatenáctého století, Japonci nemají co kritizovat, protože jim devatenácté století vlastně nepatří. Jak správně podotýká Kódžin Karatani, řekneme-li „devatenácté století“, ocitáme se okamžitě v evropském narativu, který byl Japoncům proti jejich vůli vnucen a jehož hodnoty a preference jsou nesmírně vzdálené kulturním hodnotám domácím. Tragédií doby Meidži je ochota ke změně, přesvědčení o poznané nutnosti, se kterým humanistická inteligence přijímá importované myšlenky o spásném pokroku, o roli svobodného subjektu v dějinách a analytického ponoru do hlubin moderního já či o aktivní společenské zodpovědnosti, tak jak jsou vyjádřeny dejme tomu v románech Balzacových a Stendhalových nebo v životní praxi Zolově. Tyto pojmy jsou nejen výlučně eurocentrické, ale v době, kdy je evropští misionáři, učitelé a diplomati, kryti hlavními dělovými lodí, v Japonsku propagují, už jsou to vlastně myšlenky na konci své historické platnosti i pro Evropu samotnou.“²³

²³ LÍMAN, Antonín: *Krajiny japonské duše*. Praha: Mladá fronta, 2000. str. 23, 24. ISBN: 80-204-0948-7

„Žádný pokrok by nebyl možný, kdybychom zarytě trvali na zachování tradic. Stejně tak ale neexistuje pokrok, jehož základem by nebyly tradice.“²⁴

Japonsko je země, ve které se ve velké míře dodržují tradice. Otázka je, jak moc je tato touha podporována, motivována a udržována japonskou vládou, nebo zda jde opravdu o úctu jednotlivců k osvědčeným postupům a zvykům. Na to nám ale nepřísluší odpovídat. Tato tradičnost nám nicméně umožňuje nahlédnout do japonského divadelního umění a může nám pomoci uchopit jej a popsat. Je celkem nasnadě, že projekty, které vznikaly za spolupráce českých a japonských umělců, mají ve své podstatě s tradiční formou japonského divadla pramálo společného.

Když jsme se chystali na cestu za japonskou kulturou, nevěděli jsme vůbec, co můžeme očekávat. Odjížděli jsme se smíšenými pocity, převládaly ale obavy spojené s nejistotou. Když jsme ale vraceli, byli jsme plni nových zážitků, které v nás přetrvávají dodnes. Našli jsme tam totiž porozumění a sounáležitost.

Jedním ze zásadních témat, které otřásají naší společností, je strach z cizího, strach z jiných kultur, z jiného vnímání reality. Nám se poštěstilo narazit na skupinu lidí, se kterými jsme si rozuměli bez ohledu na verbální komunikaci, která je základem lidským vztahů. Naše pracovní cesta nám naznačila, že strach, který pudově cítíme, když jsme obklopeni cizí národností, je nesmyslný. Když člověk překoná prvotní pocity a otevře svou mysl i srdce, je téměř výhradně vždy obohacen a poučen sám o sobě.

Japonci jsou obecně vzato národ stydlivý a nikterak extrovertní. Neradi navazují oční kontakt. Když ale k sobě člověka pustí a nechají ho nahlédnout do své duše, může se stát, že to onomu jedinci změní život a pohled na svět. Jejich klid a rozvážnost připomínají evropský archetyp moudrého člověka, který ví už o životě své a je smířen s mnoha okolnostmi, které vyvolávají v jiných lidech bouřlivé emoce.

„Když jsem se poprvé v japonské literatuře setkal s oním zvláštním vcítěním do nejmenších věcí a bližních tvorů a s její bezprostřední komunikací s neviditelným světem předků, oslnilo mě toto poznání jako blesk z čistého nebe. Tady někde se

²⁴ HASEGAWA, Nyozekean & BESTER, John. Denisa Vostrá (překlad). *The Japanese Character: A Cultural Profile*. Tokio: Kodansha International. 1966. str 101. ISBN 4770009836

skrývalo jedinečné jádro této staré tradice, její „velký kód“. Na západní mysl, nakaženou brutálním dualismem karteziánského světónázoru, působí toto poznání jako očištná lázeň v původních pramenech; teprve dnes si ex post uvědomuji, že *dernier cri* postmoderního revisionismu v západní vědě je vlastně objevování oné imanentní duchovnosti nelidského života.

A ještě něco: teprve dlouholetým stykem s japonskou duchovností jsem byl schopen si srovnat kořeny vlastní existence a vzít do rukou ono příslovečné *fulcrum*, které mi pomohlo pohnout mým vesmírem. Pod slupkou českého katolicismu z mládí jsem objevil bohatou a životodárnou dřevň našeho zasutého pohanství, které mi splynulo s dosud živým „pohanstvím“ japonským.”²⁵

V České republice se lze setkat s mnoha formami japonského umění a životního stylu. Známe japonské filmy, velmi oblíbený je u nás režisér Akira Kurosawa, čteme japonskou literaturu, ze současníků vzpomeňme alespoň Haruki Murakami. Japonské výtvarné umění se pravidelně prezentuje v českých galeriích a domech umění. Sushi restauraci lze nalézt v každém větším městě. Co se týče divadla, tak se v minulosti na divadelních festivalech objevila tradiční i současná dramata. Například Brněnské Malé divadlo kjógenu se již delší čas věnuje jedné z tradičních divadelních forem. Mimochodem, toto divadlo získalo v roce 2016 prestižní cenu Saikašó, tedy jedno z nejvýznamnějších japonských divadelních ocenění.

I přes to se v Japonsku Česká republika tak veřejnému zájmu netěší. My jsme se za našeho pobytu setkali s lidmi, kteří znají české divadlo, ale šlo spíše o odborníky a profesionály, kteří se tomuto tématu věnují navzdory nelehkému hledání informací. Pokud bychom si chtěli zajít do divadla na představení, kterému porozumíme a najdeme v něm společné rysy s divadlem českým, museli bychom dlouho hledat a pravděpodobně bychom se nedočkali. České centrum v Tokiu se snaží zvát české umělce, aby přijeli, ale finanční náročnost znemožňuje přivést české divadlo v té nejlepší podobě, s plnohodnotnou scénografií a celým týmem.

²⁵ LÍMAN, Antonín: *Krajiny japonské duše*. Praha: Mladá fronta, 2000. str. 23, 24. ISBN: 80-204-0948-7

„Dnes se v Japonsku věnuje velká pozornost studiu tradičních evropských kultur a umění. Na poměrně vysoké úrovni v Japonsku setrvává film, na dost nízké úrovni se tam však provozuje *šingeki*, tzv. evropské divadlo.”²⁶

Bylo pro nás tedy krásnou příležitostí seznámit Japonce s českou kulturou prostřednictvím tak kvalitního představení, jako byl Golem. Těšil nás zájem diváků o Prahu a staré legendy a jejich touha poznat české loutkářství. Yumi Mráz Hayashi se domnívá, že jsme na jeviště přinesli abstraktnější vyjadřování, což mělo veliký význam pro naše kolegy i diváky.

Nejzásadnější ale z celé spolupráce bylo pochopení a souznění mezi našimi dvěma režiséry, panem Amanem a paní Mikotovou. Bez jejich souznění a vzájemného porozumění by nevznikl tak kvalitní scénář a neseznámili bychom japonské publikum s dílem tak evropským a intelektuálně náročným, jako je Meyrinkův Golem.

Vladimír Javorský považuje za nejzajímavější na setkání s japonskými umělci, kromě práce na jevišti, zkušenost s jiným mentálním a humánním vesmírem, což pro něj bylo dosud neobjevené novum. Přiblížil toto prolnutí na následujícím příkladu. Chtít po Japoncích, aby dělali západní divadlo nebo po Čechách, aby dělali japonské divadlo je jako očekávat, že když škrtnete sirkou, vznikne z toho voda. Nebo čekat, že když otočíte vodovodním kohoutkem, tak z toho bude oheň. Každá národnost je umíchána z jiných ingrediencí. Zajímavé je ale to, když se voda ohněm ohřívá nebo když vlhká sirka prská, ve chvíli, kdy se jí snažíme škrtnout. To jsou ty krásné momenty, i pro oheň, i pro vodu. Dostávají se do jiného vztahu a to je obohacující.

Zajímavá je také jeho zkušenost s pobytem na farmě v Hakošu, kam ho pozval Min Tanaka. Tři týdny tam zkoušeli inscenaci, k tomu patřila kromě dopoledních tréninků a odpoledních zkoušek také práce na poli, tzv. harvest, v brzkých ranních hodinách. Min Tanaka o sobě říká, že je v první řadě zemědělec a až druhé řadě tanečník. Když po panu Javorském chtěl, aby ztvárnil koně, dlouho trvalo, než přišel na princip, jaký by Min Tanaka přijal. Zkoušel všemožné stylizace,

²⁶ LÍMAN, Antonín: *Kouzlo šerosvitu: úvahy o japonské kultuře*. Praha, 2008. DharmaGaia. str. 63, z otázek Ondřeje Hýbla a Petra Uherky. ISBN 978-80-86685-80-9

snažil se koně napodobit, vymýšlel a zkoušel, ale Min Tanaka stále nebyl spokojený a ze zkoušek třeba i odcházel. Jednou ráno ale pan Javorský, unavený a jistě ne v příliš vzletné náladě, zabořil ruce do hlíny a v tu chvíli pochopil, co po něm Min chtěl. Na zkoušce pak ukázal výsledek, miniaturním pohybem naznačil, jak se kůň země dotýká, jak ji cítí přes kopyta, jak cítí vítr na dlouhé šíji a jak dýchá. A Min Tanaka řekl: „Jo, to je kůň.“

S nadsázkou pan Javorský také vzpomíná na návrat do České republiky. Přišel na první čtenou zkoušku do Národního divadla, kde se potkal s kolegy, kterých si velice váží, ale chtěl skočit z okna, když viděl, jak přistupují k práci. Po intenzivní zkušenosti, která ho motivovala a táhla vpřed a byl defacto šťastný (i přes velkou náročnost a únavu), se těžko srovnával s přístupem ‘proč bych se honil za touhle tramvají, když pojedou za chvíli další’.

Hubert Krejčí je známý tím, že nesnáší české divadlo a náš rozhovor stále směřoval k tomu, že je třeba podniknout kroky k osvětě českého divadla. Láska pana Krejčího k asijskému divadlu je zjevná a jeho znalosti z této oblasti jsou obdivuhodné. Jedna z jeho myšlenek, které nás zaujaly, je, že Češi by se měli naučit být schopni několik let kopírovat svého učitele. To souvisí i s dalším tradičním japonským fenoménem, který obdivujeme a ctíme ho, a to učením prostřednictvím mistra. Pan Javorský říká, že mistra dělá mistrem to, že za ním někdo přijde a přes všechny nesnáze, které ho čekají, přijme pokornou úlohu a zapomene na svoje ambice. V asijských státech je učení prostřednictvím mistra běžnou taktikou i v jiných odvětvích než v umění, například se stává, že kuchaři sushi se deset let učí pouze vařit rýži, až později se dostanou k přípravě masa. Nemyslíme si, že je reálné zavést na českých hereckých školách praxi učit se dýchat třeba čtyři roky a poté se terpve učit mluvit, ale lepší vztah k tréninku by v českých studentech měl být podnícen.

Snažíme se pochopit a vniknout do principu, jak Japonci vnímají umění, jak tvoří. A bohužel se nám pravděpodobně nikdy nepodaří odhalit všechny aspekty jejich tvorby ani zcela porozumět jejich kultuře. Ale při této cestě se dozvídáme víc i o naší kultuře, o našich vlastních možnostech, o našich omezeních, a tím se

můžeme posunout dál. Tvrzení, že cesta je cíl, je v konfrontaci s asijskou kulturou zcela pravdivé a zásadní.

ZÁVĚR

V úvodu diplomové práce jsme se tázali, zda-li je spolupráce mezi národnostmi, které mají zásadně odlišnou mentalitu a historii, smysluplná a potřebná. Náš názor jsme měli vytvořený a potvrzený již před začátkem procesu tvorby práce, zážitek, který jsme si přivezli z cest do vzdáleného Japonska, byl pro nás prvotním impulsem začít se věnovat tomuto tématu. Inscenace Golem v nás zanechala hluboké stopy a vyvolala lásku k východním tradicím a mentalitě. Jednalo se o intenzivní umělecký zážitek, ale objevili jsme tam i něco jiného. Porozumění mezi lidmi, soucit, sounáležitost a souznění. A domníváme se, že tyto aspekty přispěly k nadprůměrné kvalitě inscenace. Bez toho, aniž bychom potřebovali mnoho slov, jsme vytvořili ohromný kolos vášně a myšlenek, a stále jsme rozechvěni, když si vzpomeneme na některé úseky z představení. Takových zážitků, jako jsme měli my, není mnoho, měli jsme štěstí a privilegium, že jsme tuto cestu mohli podniknout. O to více chceme namotivovat jiné české umělce, aby se nebáli jazykových bariér a profesně překračovali hranice nejen České republiky, ale i svých možností, k čemuž mezinárodní spolupráce vybízí.

V práci jsme se věnovali českým i světovým intelektuálům, spisovatelům, japanologům a umělcům, kteří měli nebo mají zkušenosti s japonskou kulturou. Ve všech případech měly tyto osobnosti zkušeností více než my. Někteří z nich zasvětili dokonce celý svůj život zkoumání asijské mentality. A nám je zcela jasné proč. Asiati samozřejmě nejsou nikterak dokonalý a bezchybný národ. Mají svoje problémy a svoje nedostatky. Ale mají také vlastnosti, které Evropanům obecně vzato chybí. Pokora a úcta, trpělivost a potřeba duchovní očisty jsou pro vjem cizince tak výraznými prvky, že je jakoby omámen a nestihne si všímat jiných negativních vlivů. Pokud bychom v Japonsku žili delší čas plnohodnotný život, určitě bychom objevili některé aspekty tamního života, které by nám nevyhovovaly. Ale náš intenzivní umělecký a profesní zážitek byl jakoby únikem z drsné reality českého divadelního prostředí a cítili jsme se tam jako v pohádce.

Snažili jsme se na základě jiných autorů najít odpověď na otázku, co všechno nám spolupráce s Japonskem může přinést. A dospěli jsme k závěru, že není zcela možné odpovědět jednoduchou větou nebo konkrétními, neabstraktními pojmy.

Člověk si odnese vždy jen to, na co je v danou chvíli připraven, co mu chybí nebo po čem touží a co hledá. My jsme si jako profesionální divadelníci odnesli zkušenost z mimořádného zkoušení velice kvalitní inscenace. Takovou zkušenost jsme ale mohli získat i doma, v České republice, kdybychom se například potkali s týmem lidí, se kterými bychom si nadmíru rozuměli, věnovali bychom se tématu, které nás bytostně zajímá a byli bychom zrovna v životní fázi, která nás nutí nad vším přemýšlet, vše zkoumat a objevovat. To se samozřejmě může stát, mnoho umělců možná dělá divadlo právě kvůli tomuto souznění duší. My ale tušíme, že jistá extrémní situace, jako je vzdálenost od domova, nejistota a verbální bariera, otevírají naši mysl tak, že se procentuální možnost výskytu mimořádné spolupráce zvyšuje. Naše vnímání je na vyšší úrovni a jsme schopni se oprostit od nevýznamných a rušivých elementů. Neřešíme každodenní ubíjející problémy, jsme více otevření novým impulsům a plně koncentrováni na práci. Rádi bychom si tento tvůrčí stav byli schopni vyvolat i v domácím prostředí, doufáme, že alespoň semínko koncentrace a chuti do díla v nás zůstalo, ale víme, že to bohužel již nikdy stoprocentně nevrátíme. Poznáme nové umělecké partnery, budeme zkoušet nové inscenace, ale zážitek, jaký si odnášíme z Golema, nebude lehké překonat. Možná se i do Japonska vrátíme, možná budeme Golema znovu reprízovat, možná se nám poštěstí navázat další spolupráci a poznáme jiné japonské umělce. Ale nikdy už nepříjedeme neznalí a nepolíbení tímto magickým světem a pravděpodobně se nám nic již tak hluboko do žil nezaryje. Zažili jsme souznění, které jsme okusili všemi smysly a zapomněli jsme na své sobeckosti, závisti, přílišné snažení, lenost a další negativní vlastnosti, které zabíjejí kreativitu.

Souznění a porozumění jsou tedy klíčová slova, která se nám vybaví ve vzpomínkách na naši spolupráci. Věříme, že míra pochopení se může při jiných japonsko-českých projektech lišit. Ale jakákoliv spolupráce s tímto národem je pro umělce přínosná. Vzhledem k tomu, že k naší práci patří pozorování a vcítování se do situací, které jsou v něčem konfliktní a nevšední, popis tohoto zážitku nám může

přinést lepší porozumění mnoha jiným životním situacím. Životní zkušenost, kterou lidé získávají při cestování a osobním setkávání s jinou národností, bývá vždy intenzivní a přínosná. Pokud je tato zkušenost příjemná a osvobozující, může se stát i zásadním pilířem a mezníkem v našem profesním životě.

Jsme vděční, že nám byla spolupráce umožněna a toužíme podobné zážitky opakovat a vzdělávat se i nadále.

POUŽITÉ INFORMAČNÍ ZDROJE

ZEMANS, Joyce & KLEINGARTNER, Archie. *Comparing Cultural Policy. A Study Of Japan & The United States*. Walnut Creek, CA: AltaMira Press, A Division of Sage Publications, Inc. 1999. ISBN 0-7619-8938-2

JURKOWSKI, Henryk. *Magie loutky*. Skici z teorie loutkového divadla. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon. 1997. ISBN 80-902482-0-9

MAGNIN, Charles. Překlad Nina Malíková. *Dějiny loutkového divadla v Evropě*. Praha: Akademie múzických umění v Praze ve spolupráci s nakladatelstvím H&H. 1992. ISBN 80-85467-27-5

VOSTRÁ, Denisa. *Předpoklady japonské scéničnosti*. Praha: Edice Disk. 2015. ISBN 978-80-7437-125-7

KONPARU, Kunio. Překlad: Jane Corddry. *The Noh Theatre. Principles and Perspectives*. Kyoto: Floating World Editions. 2005. ISBN-10: 1891640178

RIMER, J. Thomas. *A Reader's Guide To Japanese Literature*. Tokio: Kodansha International. 1991. ISBN-10: 4770023596

LÍMAN, Antonín. *Kouzlo šerosvitu: úvahy o japonské kultuře*. Praha: DharmaGaia. 2008. ISBN 978-80-86685-80-9

SUZUKI, Eiiči. *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 Cuboučoho Šójoa při Univerzitě Waseda a s Českým centrem v Tokiu, 10.3.2008

MASON, Richard, CAIGER, John. Překlad: MÜLLEROVÁ, Petra. *Dějiny Japonska*. Praha: Fighters publications. 2007. ISBN: 978-80-86977-13-3

HAYASHI, Yumi. *Pohybové divadlo, tanec a loutky v českém a japonském kulturním prostředí*. Praha, 2010. Diplomová práce. Akademie múzických umění v Praze. Divadelní fakulta. Scénografie alternativního a loutkového divadla.

KALVODOVÁ, Dana. Překlad: NEMSILOVÁ, Emília: *Divadelné kultúry východu*. Bratislava: Tatran, 1987.

BLECHA, Jaroslav: *Rodinná loutková divadélka. Skromné stánky múz*. Brno: Moravské zemské muzeum, 2009. ISB 978-80.7028-353-0

The marionette troupe Isshiza [online].
Dostupné na World Wide Web: <<http://www.issaliza.com>>.

HAYASHI, Yumi. Profile. [online]. 2011.
Dostupné na World Wide Web: <<http://www.yumi-hayashi.com/profile/cz.html>>.

JURKOWSKI, Henryk. *Magie loutky. Skici z teorie loutkového divadla*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1997. ISBN 80-902482-0-9

MEYRINK, Gustav. Překlad: Bořivoj Prusík. *Golem*. Praha: Dobrovský. 2015. ISBN: 978-80-7390-292-6

BORNA, Jan. *Malé prosby*. Praha: Dybbuk. 2016. ISBN: 978-80-7438-146-1

LÍMAN, Antonín: *Krajiny japonské duše*. Praha: Mladá fronta, 2000. ISBN: 80-204-0948-7

HASEGAWA, Nyozekean & BESTER, John. Denisa Vostrá (překlad). *The Japanese Character: A Cultural Profile*. Tokio: Kodansha International. 1966. ISBN 4770009836

SEZNAM ZKRATEK

JAMU - Janáčkova akademie múzických umění

DAMU - Divadelní akademie múzických umění

NDB - Národní divadlo Brno

KAAT - Kanagawa Art Theatre

SEZNAM PŘÍLOH

Příloha č. 1. Přehled období japonských dějin

Příloha č. 2. Japonsko-český slovník

Příloha č. 3. Inscenační tým projektu Golem

Příloha č. 4. Fotodokumentace inscenace Golem

Příloha č. 5. Rozhovor s Vladimírem Javorským

Příloha č. 6. Rozhovor s Hubertem Krejčím

Příloha č. 7. Záznam představení Golem

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.), 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 Kódžiki a Nihonšoki, básnická sbírka Manjóšu)

Heian (794-1185): hlavní město Heiankjó (dnešní Kjóto) vzestup regentského rodu Fudžiwara, pokles moci císařů, ve východních provinciích vzestup moci vojenské šlechty, vznik svěbytné kultury a japonské 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 roku Ašikaga, vliv yenu 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, dřevořezy ukijoe, vypravěčství rakugo)

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

SLOVNÍK JAPONSKÝCH TERMÍNŮ

aidagara - vztah (mezi lidmi)

anguro - underground

aware - hluboké procítění věcí, estetický koncept

bjóbu - přenosný paraván, "Španělská stěna"

bunraku - tradiční forma loutkového divadla

džíkan - čas

engi - hraní

enšucka - režisér

gendaigeki - moderní drama, společné označení pro šingeki a šógekidžó

geki - představení, hra

geza - zákulisní hudba

gidajú - vokální (vypravěčský) part v divadle kabuki a džorúri

haiku - tradiční sedmnáctislabičná forma poezie

hajaši - hudební doprovod na tradiční japonské nástroje

hakobi - herecký pohyb

hito - člověk

honne - to, co si člověk opravdu myslí (na rozdíl od tatemae)

imi - tabu

išó - kostýmy

jamatoe - japonský tradiční výtvarný styl

jo - svět

jókjogu - text divadelní hry nó

júgen - tajemná hloubka, estetický koncept, jeden z rysů zenového umění

kabuki - herecké divadlo z období Tokugawa

kagami - zrcadlo

kagami ita - zrcadlová stěna, zadní stěna jeviště divadla nó

kakekotoba - slovní hříčky

kamae - jevištní postoj

kaneru jakuša - herci v divadle kabuki schopní představovat role obojího pohlaví
karumi - lehkost, jeden z rysů zenového umění
kata - herecké postupy
katači naki - nemající zachytitelnou podobu
keiko - cvičení
kiai - výkřik
kibun - pocit
kijomoto - vokálně-hudební styl divadla džorúri a kabuki
kinčó - napětí
kokó - zralost, jeden z rysů zenového umění
kokoro - srdce, mysl
koši - těžiště
koto - slovo
kúkan - prostor v západním slova smyslu
ma - prostor v japonském chápání
mačigai - chyba
makoto - opravdovost
makura - tma
miči - cesta
mikkjó - tajné učení
minaria - učení pozorováním
mono - věc (označované)
monomane - představování rolí či nápodoba
musubi - pouto
mušin - nevědomí
nakuranu - zaniknout (eufemismus pro zemřít)
ningjó - loutka
nindžó - lidský cit
ningen - lidská bytost
nó - tradiční japonské divadlo z období Muromači
omoi - myšlení, uvažování

omou - myslet srdcem
oto - zvuk
ri - princip
satori - probuzení v buddhismu
seiki - životní energie
seken - veřejnost, svět, společnost
sonzai - existence
suriaši - šoupavá chůze
šagamu - kleknout si
ši - smrt
šikigaku - rituální divadlo, označení divadla nó v období Tokugawa
šingeki - nové divadlo, po r. 1886, jehož vzorem je evropské divadlo
šinpa - novo škola, forma divadla kabuki po roce 1868
šinu - zemřít
šite - hlavní herec v divadle nó
šódži - vnější posuvné dveře
šogekidžó - hnutí malých divadel v 60. letech 20. stol.
tabi - ponožky s odděleným palcem
tama - duše
tatemae - to, co člověk prezentuje na veřejnosti (na rozdíl od honne)
tobi iši - nášlapný kámen
toki - čas
ucukušiku šinu - krásně zemřít, koncept smrti v japonské kultuře
uta - báseň, píseň
wabi - prostá, střízlivá krása, estetický koncept
wabi-sabi - estetický koncept oceňující pomíjivost života

INSCENAČNÍ TÝM PROJEKTU GOLEM

Satoru Jitsunashi - herec ztvárňující postavu Athanasia Perenatha

Sarara Tsikufune - herečka ztvárňující postavu Miriam

Isshi Youki - loutkoherec

Tamiko Youki - loutkoherečka

Keita Youki - loutkoherec

Malina Negishi- loutkoherečka

Hironobu Kanego - loutkoherec, člen sboru

Keiko Yokota - členka sboru

Syun Kawakami - člen sboru

Syota Hitotsukabuto - člen sboru

Suzuki Kazunori - člen sboru

Yoko Sonoda - hudebnice

Zoja Mikotová - režie, herečka

Pavel Petr Procházka - herec

Kristýna Hulcová - herečka

Tengai Amano - režie

Ko Imura - asistent režie

Yumi Mráz Hayashi - výtvarnice

Naoto Iwano - zvuk

Masahiro Hamajima - projekce

Kudo Taoka - scénograf

Yumika Komori - asistentka scénografa

Ogiso Chikura - light design

Tanaka Megumi - produkce

Kodama Hiromi - produkce

Kudo Norio - produkce/PR

Watanabe Kanako - produkce/PR

Molieres Norichko - jevištní mistr

Příloha č. 4.

FOTODOKUMENTACE INSCENACE GOLEM











ROZHOVOR S VLADIMÍREM JAVORSKÝM

První spolupráce, při kterém jsem se setkal s Japonci, byl projekt s Minem Tanakou, kdy potřeboval záskok do představení Grimm Grimm. Prošel jsem přijímacím řízením, on mě přijal a poté mne angažoval ještě do představení Grimm Grimm 2 i Grimm Grimm 3. Druhý projekt byl s Yusanari Tamaiem, který vznikl nezávisle od toho prvního a bylo to představení Don Quijote z Hakušu. Všechno se odehrálo v divadle Archa, ale hrálo se to i v Japonsku. Min nás vzal do Japonska, tam jsme to vlastně dodělávali a vzniklo vlastně úplně jiné představení. S Donem Quijotem jsme také začali tady a pak jsme jeli do Japonska.

V Japonsku jsme byli u Mina na farmě, v horách, a vlastně jsme tam tři týdny zkoušeli a měli tréninky. Ráno byl ještě vždy harvest, prostě práce na poli. A to bylo hrozně důležité, to člověk pochopí, že Min Tanaka říká, že je zemědělec a pak až poté tanečník. Není jenom póza, ta zkušenost farmaření dává vzniknout jeho tanci. Večer nám byly občas promítány nějaké filmy nebo jsme shlédli jiná představení. On tam vede letní školu zaměřenou na bůtó a v rámci toho je divadelní festival, každý večer nějaké představení. Vidíte vlastně různé formy, že vlastně co jiný člověk, to jiný tanec.

Když jsme potom ten čtvrtý týden jeli do Tokia, kde jsme měli dvě představení, tak tam nás vzal Min na tradiční divadlo nó. Navštívili jsme rodinu a byly nám ukázány masky, kostýmy. Dostali jsme čaj, to bylo moc pěkný.

Co na tom celém bylo nejzajímavější, kromě té práce na tom jevišti, byla vlastně ta obrovská zkušenost s jakoby jiným vesmírem, protože ten jejich mentální vesmír je úplně jiný. Tak to pro mě bylo obrovské nóvum, něco, co člověk jakoby tušil už z toho, jak byl Min tady v Praze. Ale tady byl přece jen

v cizí zemi, tak chápal, že se to tady děje podle evropských zvyklostí, ale tam se to vlastně všechno dělo podle japonských zvyklostí a tradic. A člověk pochopil, že prostě některé věci jsou úplně jinak než tady, bylo to takové poznávání jiného humánního vesmíru. Ty mentální vesmíry jsou prostě různé. Bariérou mohly být zvyklosti, co je dovoleno a co není dovoleno, jak moc striktně je něco zakázáno. To samozřejmě potká každého, kdo tam chvíli je, že narazí na něco, co je úplně jinak. Já jsem si tak pro sebe říkal, že je to, jak kdybychom my měli číslo deset a oni ho zapsali ve dvojkové soustavě. Takže to je stále číslo deset, ale je to 1101 a je to v podstatě úplně jiné číslo.

Nebo utrpení a bolest je pro ně něco úplně jiného než pro nás. Japonci ji vnímají až od úplně jiné fáze a mají ohromnou škálu bolestí. A fyzické utrpení, to u nich snad vůbec neexistuje. Tamai byl v Minově skupině, hrál představení a hodně si poranil ruku, skoro si ji. Samozřejmě představení dohrál a poté jel k doktorovi. Druhý den ráno s úplně rozoperovanou rukou a se sešitými šlachami byl v pět ráno na poli.

Jednou se Min zvedl, my jsme něco udělali, ani jsme pořádně ani nevěděli co, a on tam pak tři dny nebyl a my jsme až pak pochopili, že je něco špatně. Ale vůbec jsme nevěděli co, a to je pak těžké, na to přijít. Člověk si pak nastaví jiný level senzitivity, musíte ho hodně zvednout a to je dobré, aspoň mě to dělá dobře. Je to obohacující ve všech směrech.

Narazil jste na nějaké odlišnosti v procesu zkoušení? Nebo hraní? (Například já jsem vyzorovala, že u nich je důležitější derniéra než premiéra)

Já myslím, že tam bylo důležité každé představení, navíc my jsme odehrávali většinu představení v Praze, tam se odehrávaly čtyři, my jsme měli dvě představení tam toho Dona Quijota, jedno bylo dopoledne na poli, v těch teplotách šílených a vlhkosti a druhý bylo večer v lese. Pokaždé byl tedy ten kus jiný, protože to prostředí bylo jiné.

Čech se nemůže věnovat japonskému divadlu, aniž by nevznikl průnik mezi dvěma kulturami. To je jak kdybyste chtěla, aby škrtnula sirka a vznikla z toho

voda. Nebo když pustíte kohoutek, aby byl oheň. Jsme sice všichni lidi, ale každý je namíchám z jiných ingrediencí. Jak oni tam tak rostli dlouho, ti Japonci, ani nevím, kdy tam ti první přišli, jestli je to deset tisíc let nebo pět tisíc let, kdy tam byli první. A my jsme rostli tady.

Ale je zajímavé, když se ta voda dá ohřát tou sirkou nebo ta sirka s vodou trochu prská, to je tedy to, to jsou ty momenty, které jsou hezké, i pro tu vodu i oheň jsou obohacující. Že se dostávají do trochu jiného vztahu.

Mě to hrozně zajímalo a opravdu jsem se snažil propadnout do toho principu, odkud to tak oni berou, a stejně se vám to nemůže podařit, ale snažíte se tam nějak dostat. A vlastně na té cestě, jak se tam nějak dostáváte, tak nějak tak prskáte, a stejně z vás odlítává ta ohřátá voda s tím ohněm. Nikdy z vás neodletí čistá kapička jak ze té sirky a to mě bavilo.

Mistr se stává mistrem, když přijde někdo, zaklepe u těch jeho dveří a řekne, já bych moc rád, kdybyste mě učil vy. To na našich školách tak není, nebo možná i je, ale nevíte, kdo na vás zbude. Já jsem šel třeba na JAMU, těšil jsem se, že tam bude učit paní Ryšánková. A učila Zojka, za co jsem v konečném důsledku strašně šťastný, vlastně jsem tam šel v podstatě za mistry. Ale ti mistři opravdu vznikají tím, že přijdou ti žáci a opravdu zaklepají. Možná někdo přijde a řekne: „Dobrý den, pane Rodene, mohl bych se u vás učit a ještě tady mám kamaráda...” a on řekne: „Vy? Nikdy...” A ten chudák tam bude třeba měsíc před branou klečct, jíst, pít, stanovat, a Roden pak řekne: „No tak co chcete umět?” „Aspoň podat ruku.” a pak ho na dva měsíce pošle pryč, ať podává lidem co nejvíc ruce.

Slyšel jsem, že se v Číně jeden chlapík učil čtrnáct let krájet nudle. U nás v Evropě se pět let studuje na inženýra, a tam se čtrnáct let učí krájet nudle.

U nás mistři nemají jinou šanci, než učit na škole. A člověk vlastně dělá výběr už třeba tím, že se rozhodne jít na JAMU nebo na DAMU.

Akorát že v tom Japonsku je to tradičnější. U nás je to tradiční školství ve jménu produkce hereckého stavu.

Součástí představení s Minem Tanakou byla scéna s koněm. Min nás vyhnal na louku a řekl: „Dělejte koně.“ Tak jsme začali dělat koně, dělali jsme všechno možné, lítali jsme po obrovské louce, snažili jsme se, a furt nic. A jednou ráno na harvestu jsem vyhrabával brambory a najednou jsem si uvědomil, jak kopyto asi zahrábne do hlíny. A měl jsem pocit, že to kopyto mám. Čuchnul jsem si vzduchu jako kůň, přes nozdry, stačily dva přesné pohyby, nemusle jsem nikde běhat, a on řekl: „Jo, to je kůň“. Tady v Čechách uděláte ihahaha a všichni taky chápou, že je to kůň a stačí to.

Když jsem se vrátil po měsíci z Japonska, tak si pamatuju, že jsem chtěl vyskočit z okna, když jsem přišel do Národního divadla. Byla první zkouška inscenace Obsluhoval jsem anglického krále. Když jsem viděl své kolegy, kterých si hrozně vážím, tak jejich přístup a nasazení byl diametrálně odlišný. Viděl jsem, jak chodí do práce s pocitem, že pojede jiná tramvaj, tak proč bych se honil za touhle. Ale za tři roky jsem to už dělal taky. Ale intenzivní proces, zkušenost, ve které jsem byl de facto šťasten, tak to je něco, co mne táhne a tlačí vpřed.

ROZHOVOR S HUBERTEM KREJČÍM

Kvůli velkému množství obsáhlých témat, které jsme s panem Krejčím probrali, a s diplomovou prací mají pramálo společného, jsem se rozhodla přepsat pouze části, které se asijského divadla dotýkají.

(...) No, to jsou pak ty tragické věci. Oni pochopitelně jsou nafoukaní ochotníci a necvičí, oni tak zvaně zkouší. *(členové Malého divadla kjógenu)* Oni se nezlepšují. Jsou to prostě slimáci.

(...)

Co dělá mistra mistrem? To je zajímavá otázka. No pije kořalku, ne? Já jsem se ptal na podobnou otázku pomocníků pana Hýbla, těch středoškoláků, jestli žerou pavouky.

Co vy děláte s pavouky? Já je drtím.

(...)

Ten princip je v lidech. Třeba Češi by měli být několik let, minimálně několik let, schopni kopírovat svého učitele. Když tohoto nejsou schopni, asi to nemůžou dělat.

(...)

Vy teď nemáte co dělat, tak byste mohla režírovat hru Asketa a jeho žák, je to pro sedm lidí. Se sviněmi z DAMU jsem to objevil v sedmdesátých letech a dělali jsme to tam. To by někdo měl hrát. Je to o výměně duší, komedie. Musí to být vysoce stylizované.

(...)

Ti Japonci už jsou tak vyblblí, že se domnívají, že je jejich divadlo již hotové, pak se ale stane, že někdo zemře a ta jejich tradice vymře.