



Šárka Havlíčková Kysová, Barbora Leštáchová /

## *Velké prádlo v mezikulturní výměně*

### **K problematice interkulturalismu v divadle<sup>1</sup>**

Mezikulturní výměna se v oblasti divadla odehrává již po staletí. Zaměříme-li se v této souvislosti na vztah mezi Východem a Západem, mezi Evropou a Asií, jsme schopni zejména od dvacátého století vyhledat značné množství příkladů, které svědčí o tom, že se tato výměna děje opakovaně. Způsob, jímž probíhá, se proměňuje. Vývoj lze zaznamenat i v teoretické reflexi této problematiky, zejména v přehodnocování obsahu či rozsahu pojmu *interkulturní divadlo* a ve snaze kategorizovat široké spektrum jevů, které lze označit jako případy interkulturní výměny v divadle. V této studii se zaměříme jednak na základní otázky, které je nutné si klást, zabýváme-li se setkáním/střetem Orientu a Okcidentu<sup>2</sup> – ať už jsou tyto pojmy jakkoliv široké – na poli divadla, a jednak na jeden z pozoruhodných výsledků mezikulturní komunikace v rámci divadla, jenž dnes můžeme sledovat v českém divadle.

V případě vymezení pojmu *interkulturní divadlo* či předmětu teorie interkulturního divadla se přidržíme především prací Patrice Pavise. Zaměříme se na to, jak Pavis vymezoval tuto problematiku v devadesátých letech 20. století a jak se na ni dívá dnes, respektive v roce 2010. Představíme také jeden konkrétní příklad členění interkulturní výměny v oblasti divadla, jak ho rovněž v devadesátých letech minulého století představil Marvin Carlson. Zmíníme se v této souvislosti o konkrétních příkladech inscenací, jež lze vnímat jako výsledky mezikulturní komunikace, a poté budeme sledovat vývoj starofrancouzské *Frašky o kádi* (*La Farce du Cuvier*) až k její české „variantě“ v podobě kjó-

1 Studie je výsledkem plnění výzkumných záměrů Morava a svět: umění v otevřeném multikulturním prostoru, MSM 6198959225.

2 Plně si uvědomujeme skutečnost, že k interkulturní výměně nedochází jen na východo-západní ose, ale vzhledem k oblasti zájmu obou autorek budeme tuto problematiku demonstrovat právě na příkladech z tohoto prostředí.

genu<sup>3</sup> *Velké prádlo* (*Susugigawa*). V závěru se pokusíme *Velké prádlo* zařadit do Carlsonova teoretického rámce problematiky interkulturního divadla.

Cílem této studie je formulovat základní otázky, které si dnes musí klást český teatrolog zabývající se vztahy mezi „cizí“ divadelní kulturou a kulturou jemu domácí, a v souvislosti s nimi prověřit, zda, případně jak, lze spektrum mezikulturní komunikace segmentovat. Nebo, ptáme-li se s Pavisem (2010), má dnes vůbec smysl hovořit o interkulturním divadle? Nebo bude lépe, když to, co bychom ještě nedávno označili jako „interkulturní divadlo“, budeme vnímat spíše jako výsledek či důsledek globalizace? Také proto se v části práce zaměříme na *Velké prádlo* Malého divadla kjógenu, v němž se setkáváme s případem komunikace mezi dvěma evropskými divadelními kulturami na jedné straně a jednou asijskou divadelní kulturou na straně druhé.

Výsledek mezikulturní výměny v české verzi kjógenu *Susugigawa* je poměrně nedávného data. Původně francouzská středověká *Fraška o kádi* byla ve dvacátém století přepracována na japonskou frašku kjógen a v roce 2010 se v českém překladu objevila v repertoáru Malého divadla kjógenu (MDK), českého divadelního souboru působícího především v Brně.<sup>4</sup> Pokusíme se charakterizovat změny, které s sebou přineslo přenesení původně evropské, francouzské, frašky do japonské divadelní kultury a následně její „návrat“ zpět v přepracované podobě do Evropy, do České republiky. Zaměříme se také na otázku, jak se původně evropská látka obohacená o exotické prvky začleňuje do české divadelní kultury. Zamyslíme se rovněž nad tím, jak je tato transformace možná a jakým způsobem ji je třeba provést, aby nezabránila porozumění dílu. Pokusíme se praxi Malého divadla kjógenu zařadit do kontextu teoretických úvah o mezikulturní výměně v oblasti divadla – právě na základě přístupu Marvina Carlsons (1996) a Patrice Pavise (zejména: 1996, 2010).

### Interkulturní výměna na poli divadla

Patrice Pavis, editor *The Intercultural Performance Reader*, v úvodním textu k této publikaci charakterizuje pojem „interkulturní divadlo“ následovně: „In the strictest sense, this creates hybrid forms drawing upon a more or less con-

3 Kjógen lze stručně charakterizovat jako frašku, která původně doprovázela představení japonského tradičního divadla nó jako odlehčující mezihra. Ačkoliv se s tímto žánrem stále setkáváme jako s komickou mezihrou představení divadla nó, hrají se kjógeny i samostatně. Děj je zpravidla založen na jednoduché, vtipně pointované zápletce. Postavy jsou obvykle do značné míry typizované – např. mazaný nebo hloupý sluha, hádavá žena apod.

4 MDK hraje česky tradiční žánr japonského divadla. Na uvádění japonských středověkých frašek kjógen se tato divadelní skupina specializuje již přes deset let. Jako občanské sdružení sice skupina existuje až od roku 2001, nicméně v té době již měla za sebou několikaleté působení v této oblasti.

scious and voluntary mixing of performance traditions traceable to distinct cultural areas. The hybridization is very often such that the origin forms can no longer be distinguished“ (Pavis 1996).<sup>5</sup>

Patrice Pavis se problematikou interkulturalismu v divadle zabýval již dříve (1992) a zejména od devadesátých let minulého století se k tématu i nadále vrací. Ve své nedávné studii „Intercultural Theatre today (2010)“ stručně rekapituluje vývoj problematiky, přičemž ji zasazuje do politicko-historického kontextu a zmiňuje několik mezníků, které mohly přispět k jejímu formování. Za zcela zásadní považuje rok 1989, pád Berlínské zdi a komunismu, dále 11. září 2001, kdy teroristé získávají určitou „kontrolu“/“moc“, a rok 2008 – v němž se kapitalismus do značné míry „vymkl z kontroly“. Tyto události měly dle Pavise významný vliv na setkávání odlišných kultur – i na poli divadla –, především v otázce jejich podpory v politických kruzích.

Původ pojmu *interkulturalismus* klade Pavis do 60. let 20. stol. Upozorňuje na skutečnost, že od 70. let minulého století, kdy začalo být interkulturní divadlo reflektováno, prošlo značným vývojem. Situace se také změnila od 80. let, kdy se o něm hovořilo ve vztahu k pracím Petera Brooka či Ariane Mnouchkine (Pavis 2010), jak ostatně činil právě i Marvin Carlson či například Erika Fischer-Lichte (1996). Dle Pavise jsou stále více patrné účinky globalizace na to, jak divadlo „děláme“ a jak mu rozumíme. Zájem o účinky globalizace na divadlo nám umožňuje změnit naši představu o interkulturním divadle. Pavis se tedy ptá, co tento pojem znamená dnes, tj. v roce 2010, jak a pro co ho lze užít. Dochází k několika závěrům, k nimž patří i názor, že jsme od „klasického“ interkulturalismu 80. let urazili opravdu dlouhou cestu, že už nevěříme v nějakou autentickou národní identitu, v kulturu náležející jen jedinému národu či lidu atd., že musíme konceptualizaci národní či kulturní příslušnosti provádět jinak, tj. odhalovat její nestabilitu či rozporuplnost, její mýty a mystifikace (Pavis 2010: 14). V této souvislosti je pozoruhodné Pavisovo „zvolání“: „We can no longer hope to have the cultures meet“ (2010: 14). Můžeme se dle něj přinejlepším pokusit nějak je „přeskupit“. Pavis argumentuje kromě jiného tím, že každá divadelní produkce – ať už je nazývána interkulturní či nikoliv – je již interkulturní jaksí „sama od sebe“, že míšení kultur se (v divadle) děje téměř automaticky. S tím lze jistě souhlasit, ale domníváme se, že nelze tuto skutečnost vnímat jako zcela přelomovou, ani přelomovou ve vývoji problematiky interkulturalismu v divadle, jak se vyvíjela od 70. let. Spíše bychom ji mohli chápat jako zesilující tendenci podněcovanou globalizací.

5 „V přísném smyslu slova, toto [interkulturní divadlo – pozn. Š. Havlíčkové Kysové] vytváří hybridní formy založené na více či méně vědomém a volném míšení performančních tradic, vystopovatelných v odlišných kulturních oblastech. (Tato) hybridizace je velmi často taková/tak silná, že původní formy již nemohou být rozpoznány“ (Pavis 1996: 8).

Lze tedy soudit, že dnes se interkulturní výměna v oblasti divadla musí vypořádávat právě s intenzitou, s níž se odlišné divadelní kultury – ať už je vnímáme jako konstrukt či nikoliv – musejí vyrovnávat. Uvažujeme-li však nad českým prostředím, zřejmě ještě nelze konstatovat, že divadlo je tak či tak (vždy?) interkulturní „směsí“.<sup>6</sup> Vlivy jiných, zejména např. asijských divadelních kultur k nám pronikají mnohem pomaleji než např. do („Pavisovy“) Francie. Lze však na základě zkušeností z jiných zemí Západu předpokládat v této problematice – alespoň částečně – podobný vývoj. Domníváme se proto, že v českém prostředí lze prvky odlišných divadelních kultur v konkrétní produkci stále ještě dobře izolovat. V této studii se zabýváme praxí MDK a musíme si klást otázku, jak dlouho může této původně japonské divadelní formě trvat u nás „zdomácnět“ natolik, že v ní nebude možné rozpoznat prvky odlišných divadelních kultur, anebo je „brněnský“ kjógen typickým příkladem interkulturalismu v divadle, tedy bude si schopen zachovat i nadále náležitě „distinktivní“ rysy. Nyní se nám první možnost může zdát zcela nepravděpodobná, avšak v budoucnu nás možná globalizace (?) přesvědčí o opaku. V českém prostředí lze tedy dle našeho mínění stále hovořit o střetu kultur na poli divadla, protože lze stále v konkrétních případech identifikovat prvky, které tyto kultury signalizují. *Susugigawa* je toho dokladem.

Marvin Carlson publikoval stat' zabývající se tématem interkulturalismu v divadle, zejména pak v tvorbě Petera Brooka a Ariane Mnouchkine, rovněž v knize *The Intercultural Performance Reader* (1996). Ve svém příspěvku upozorňuje na skutečnost, že je toto téma aktuální v oblasti divadelní praxe i teorie, obzvláště když se zaměříme na vztah mezi Orientem a Okcidentem (1996: 80).<sup>7</sup> Carlson se kromě jiného snaží systematizovat dění na poli interkulturní výměny v oblasti divadla tím, že nabízí sedmistupňové členění spektra, do něž lze zařadit jednotlivé případy. V rámci této škály rozlišuje jednotlivé stupně, na nichž tzv. „cílová kultura“ absorbuje prvky kultury, z níž čerpá materiál či inspiraci. Tím je tedy definováno sedm druhů vztahů, které se odehrávají mezi domácí či cílovou kulturou, jež má prvky čerpané z jiné kultury absorbovat, a kulturou „jinou“. Pro takové odlišení používá Carlson vymezení dvou základních kategorií, mezi nimiž se mezikulturní výměna odehrává. Jde o kategorie „kulturně (dobře) známé“/“známé v rámci kultury“ („culturally fa-

6 Patrice Pavis v citované studii často vztahuje své postřehy k divadlu francouzskému. Ve Francii je problematika střetu kultur obecně i na poli divadla do značné míry odlišná od českého prostředí, což nás může vést k rozdílným závěrům.

7 Tato studie pouze využívá některé analytické nástroje reflexe interkulturalismu v rámci divadla, avšak neklade si za cíl podat ucelený přehled jeho vývoje a rozsahu problematiky, již se dotýká. Téma interkulturalismu v oblasti divadla by si však jistě zasloužilo být v českém prostředí reflektováno v rozsáhlejší práci.

miliar“) a „kulturně cizí“/“cizí v rámci kultury“ („culturally foreign“), které si vypůjčil od Michaela Gissenwehlera (Carlson 1996: 82):<sup>8</sup>

**1) Kulturně dobře známá domácí tradice (bez cizích vlivů)**

Zcela známý a běžný případ divadelní tradice. Setkáváme se u něj s důvěrně známou tradicí zcela obvyklého, institucionalizovaného typu produkce uváděného například v Národních divadlech.

**2) Jen jednotlivé cizí prvky jsou přijaty domácí tradicí**

Jednotlivé cizí prvky jsou přijaty a vstřebány domácí tradicí. Tyto prvky mohou diváky nějak zaujmout či pobavit, případně stimulovat, ale nejsou pro ně nijak provokativní.

**3) Celé cizí struktury (ne jen jednotlivé prvky) jsou asimilovány domácí tradicí**

Ne jen jednotlivé prvky, ale celá cizí struktura je přizpůsobena známé, domácí, kultuře. Příkladem může být Ninagawova *Medea*.

**4) Cizí a domácí se spojuje a vytváří zcela nový útvar, který následně zdomácní**

Cizí a domácí kultura vytvoří novou „směs“, která je následně přijata domácí tradicí a stává se „známou“/domácí. Např. Molièrovo přijetí italské komedie dell'arte do vlastního, nového stylu komedie.

**5) Cizí (forma, tradice) jako celek je přeneseno a přijato jako domácí**

Cizí samo je přijato jako celek a stane se domácím. Např. nepozměněná *commedie dell'arte* ve Francii či na severu Evropy, italská opera v Anglii či americký western v Japonsku.

**6) Cizí prvky v domácí kultuře (pociťované) jako cizí elementy**

Cizí prvky zůstanou cizími, jsou používány v domácí struktuře jako prvek zcizení – za účelem šokovat, ukázat na exotičnost či jen demonstrovat odlišnost.

**7) Celá cizí forma (či performance) je přenesena do domácí tradice (bez snahy o přizpůsobení domácí tradici)**

Celá cizí divadelní forma je beze změny a beze snahy přizpůsobit ji domácímu prostředí do něj přenesena či je v něm znovu-vytvořena, např. performance Butó v Americe apod.

Pro přehlednost vkládáme Carlsonovo dělení i s jeho příklady do tabulky, přičemž v posledním sloupci přidáváme schematické znázornění toho, co pravděpodobně ve výsledném tvaru dominuje:

<sup>8</sup> Carlsonovu škálu jen parafrázujeme, ke každé skupině přidáváme dílčí nadpis, který shrnuje obsah každé z nich. Konkrétní příklady od Carlsona přejímáme jen tehdy, když se nám jeví jako přístupné, tj. známé, našemu prostředí.

Stádium / skupina	Vztah domácího (D) a cizího (C)	Carlsonův příklad	Dominance
1	D bez cizích prvků	Divadlo nó v Japonsku	D
2	D přijímá prvky C, ty nemusí být pocíťovány jako cizí	Brookova <i>Mahábhárata</i>	D
3	D přijímá celek C	Ninagawova <i>Médea</i>	D
4	D tvoří s C nový celek	Molièrovo přejetí prvků italské komedie do vlastní tvorby a vytvoření nového stylu	-
5	C se stává D	Commedie dell'arte ve Francii či v severní Evropě	C
6	C zůstává cizím, ale vstupuje v jednotlivých prvcích do D, prvky C jsou velmi znatelné	Použití orientálních tanců v broadwayské produkci <i>Madame Butterfly</i> Davida Hwanga	? C
7	C zůstává cizí v D	Performance Butó v Americe	C

Na jedné straně pomyslné osy se tedy nachází ryze domácí produkce, na straně druhé pak beze změny přejatá produkce cizí. Z uvedených příkladů rovněž vyplývá, že onou známou či domácí kulturou nemusí být míněna jen ta z pohledu Evropana, ale jakákoli kultura jakémukoli člověku, pocházejícímu z kterékoli části světa, vlastní. Carlson na základě vytvoření této škály uvažuje o tom, kam spadá Brookova *Mahábhárata* či *Indiada (L'Indiade)* Mnouchkinové. Uvažuje o tom, že by obě tato díla, i přes svoji vazbu na indické téma, měla patřit do druhé skupiny, případně i do třídy třetí.

Při přenosu *Frašky o kádi* z Francie do Japonska se primární a zcela zásadní změna odehrála již na úrovni textu, který byl přepracován. Nový text byl integrován do již existující divadelní formy – kjógenu. Nešlo o přejetí inscenačních postupů evropské frašky, ale pouze její textové složky, která tedy byla navíc adaptována. Změny, ke kterým adaptace vedla, sledujeme primárně v textové složce díla.<sup>9</sup> Když se však původně evropská (francouzská) *Fraška o kádi* vrátila v roce 2010 „domů“ jako *Velké prádlo (Susugigawa)*, byla na ní na prv-

9 Cílem studie však není textová analýza, která by mohla být náplní další práce autorek. Autorky se v textu snaží poukázat na vývoj základních motivů v konkrétním případě mezikulturní výměny na poli divadla. Zároveň je třeba podotknout, že samotné kjógeny nejsou určeny ke čtení, protože bez divadelní akce postrádají svůj smysl.

ní pohled znát výrazná proměna, již v Japonsku prošla. Český divák může tuto proměnu vnímat ještě intenzivněji, setkal-li se s *Fraškou o kádi*, když byla před sedmi lety, v prosinci roku 2004, v českém překladu v Brně inscenována Tomášem Pavčíkem.<sup>10</sup> Pavčík je jednou z vůdčích osobností Malého divadla kjógenu, které českou verzi japonské adaptace uvádí. *Fraška o kádi* se tak během pouhých pěti až šesti let<sup>11</sup> mohla dostat do povědomí diváků v obou svých podobách. Divák se tak, odhlédneme-li od obvyklých textových úprav pro potřeby konkrétní inscenace, měl možnost setkat s verzí textu *Frašky o kádi* ještě před jeho adaptací i po ní – v textu kjógenu *Velké prádlo (Susugigawa)*.

Pavčíkova inscenace *Frašky o kádi* z roku 2004 byla zasazena do rámce jakési jarmareční podívané, kdy soubor komediantů, mezi nimiž se vyskytovaly postavy představující např. vrhače nožů (který s noži na scéně žongloval), siamská dvojčata – dvě dívky svázané zády k sobě hrající na činely, každá střídavě v lichou či sudou dobu, a podobně. Průvod komediantů, jenž si navíc sám obstarával hudební doprovod, předvedl „veleváženému obecenstvu“ *Frašku o kádi* jako vrcholné číslo – kromě čísel jiných, drobnějších, evokujících spíše artistické výstupy. Po jejím skončení se průvod, opět za vlastního hudebního doprovodu, odebral pryč z jeviště.

Tomáš Pavčík český překlad *Frašky o kádi* inscenoval v podobě, která silně – ač mnohdy jen ve stylizovaném náznaku – evokovala středověkou či prostě „starší“ evropskou inscenační praxi. Snad jen kuriozita siamských dvojčat vnašela do zmíněného rámce frašky exotický nádech, který však nemusel být cizí ani dobové produkci. Podstatnou je však skutečnost, že výsledek tohoto „brněnského“ setkání s *Fraškou o kádi*, navíc v režijním provedení člena MDK, lze označit za evropský tvar. Rok 2010 však přinesl *Frašku o kádi* ve zcela nové podobě – v podobě, která prodělala dvojí mezikulturní proměnu.

### **Japonský kjógen a evropská *Fraška o kádi***

V Japonsku se po druhé světové válce podle vzoru tradičních kjógenů začaly tvořit frašky nové.<sup>12</sup> Velmi často se však stávalo, že se po jednom či dvou uve-

10 Inscenace *Frašky o kádi* byla realizována v režii Tomáše Pavčíka v rámci předmětu s názvem „Projekt“ na FF MU. Premiéra se konala 15. 12. 2004 v učebně D22 v budově FF MU na Arna Nováka 1. *Fraška o kádi* byla uvedena v jednom večeru spolu s dalšími inscenovanými středověkými texty.

11 *Fraška o kádi* byla reprizována i v roce 2005.

12 Japonsko procházelo množstvím změn od svého otevření se světu v druhé polovině 19. století. Bylo to dáno přesvědčením o zaostalosti země v porovnání se Západem. Přišla silná vlna westernizace, jejímž výsledkem bylo pohrdání vším tradičně japonským. Citelně se to dotklo i tradičních umění. Byla vnímána spíše jako přežitek kultury a opomínala se jejich jedinečnost a originalita nejen v japonském, ale i světovém kontextu. Proto období Meidži (1868–1912) znamenalo konec pro mnoho tradičních umění. Zánik hrozil i kjógenům, protože v tomto období přišly o svou finanční podporu, a ocitly se tak v existenční krizi.



deních na nové hry rychle zapomnělo (Iezzi, Salz 2007: 88). Tyto nové kjógeny čerpaly inspiraci nejen z japonské kultury, ale obracely se i k tradici evropské. Zvláštní postavení v této souvislosti zaujímá francouzská středověká *Fraška o kádi*, která se stala předlohou nového kjógenu *Susugigawa*: „Za povšimnutí stojí, že Susugigawa [...], adaptace středověké francouzské frašky, se stala prvním kjógenem století, který byl přidán do oficiálního repertoáru (jen školy Ókura)<sup>13</sup> (Iezzi, Salz 2007: 88).

I když se v případě těchto kjógenů jedná o nově vytvořené hry, jejich texty jsou psány tradičním archaickým jazykem, jako je tomu u původních her. Tradici odpovídají i další aspekty, jak uvádí např. Ondřej Hýbl: „Pohybový vzorec obsahuje tradiční úvodní popis vlastní postavy – nanori,<sup>14</sup> gradaci děje podle principu džó-ha-kjú (pozdvolný začátek – stupňující se hlavní část – gradující finále) [...]. Neméně zajímavým prvkem jsou zde i kostýmy, které většinou stříhem vycházejí z kostýmů tradičních, ale jsou různě komicky upraveny“ (2003: 122).

*Fraška o kádi*<sup>15</sup> byla adaptována na kjógen Tadasem Iizawem v roce 1952. V tomto roce byl kjógen i poprvé inscenován.<sup>16</sup> Představení nastudované společně s moderní hrou *nó Sotoba Komači* od Jukia Mišimi mělo velký úspěch. Hrál v něm studenti herectví v ateliéru Bungaku-za pod vedením režiséra Iizawu a dohledem učitele kjógenu Jagoró Zenčikuem (hlavou školy Ókura – původním jménem Jagoró Šigejama). Představení se zúčastnil i divadelní

Druhá světová válka po sobě v Japonsku zanechala zničená města a chudobu. Divadla přišla o své obecnstvo. Americká okupační armáda nastolila cenzuru a hry, které byly uváděny během války, byly posléze zakázány (Brazell 1998: 24). Až v šedesátých letech, v období rychlého ekonomického růstu označovaného jako japonský ekonomický zázrak, se vytvořily podmínky pro oživení kjógenů. Vláda díky tomu byla schopná finančně podporovat umění. Plynulo to také z potřeby dokázat, že i Japonsko „má“ kulturu (Brazell 1998: 24). Školy Ókura a Izumi se úspěšně obnovily a znovu začaly hledat své publikum a místo ve společnosti.

13 Překlad z angličtiny: „Remarkably, Susugigawa [...], an adaptation of a medieval French farce, became the first kyogen play in a century to be added to the official repertoire (of the Ókura school only).“

14 Je pozoruhodné, že jakousi evropskou variantu nanori můžeme najít i v textu francouzské *Frašky o kádi*, ač v něm tato sebe-představovací pasáž není tak explicitní, jak je tomu v japonském kjógenu.

15 Ve *Frašce o kádi* (i v *Susugigawě*) vystupují tři postavy – muž, jeho manželka a její matka. Muž je velmi nespokojený se svým životem, protože od doby, co se oženil, musí na příkaz své ženy (a tchýně) plnit spoustu povinností v domácnosti. Úkolů neustále přibývá. Když muž prohlásí, že si je už nelze zapamatovat, dohodnou se na sepsání úplného seznamu jeho povinností, které muž žena s tchýní naktují. Ve chvíli, kdy muž dle příkazu pere prádlo – v kádi či v řece, jeho žena spadne do vody a začne se topit. Její matka úpěnlivě prosí svého zetě, aby ji zachránil. Muž však konstatuje, že tuto povinnost nemá na seznamu. Nakonec však ženu z vody vytáhne pod podmínkou, že se on sám stane pánem domu.

16 Premiéra kjógenu *Susugigawa* se konala 2. 7. 1953 a ihned zaznamenala úspěch. Hrála se na scéně v Tokiu, Nagoji a Ósace a pevně se zařadila do repertoáru školy Ókura.



kritik Asami Kitagiši, píšící pro noviny *Asahi šinbun*. Byl představením natolik nadšen, že rodu Šigejama záhy naznačil, že by *Susugigawa* byla velmi pozoruhodná v podání profesionálních herců kjógenu (Iezzi, Salz 2007: 88).<sup>17</sup>

Kjógen *Susugigawa* prošel, s lizawovým svolením, dalšími změnami. Rod Šigejama ve spolupráci s japonským filmovým a divadelním režisérem Tecúdzí Takečim přepracoval jazykovou stránku hry a přidal stylizaci pohybu. Staro-francouzská fraška musela kromě formálních změn podstoupit i úpravy obsahové, aby lépe vyhovovala japonským konvencím. Z původního interiéru se scénérie, kde se děj hry odehrává, přesunula ven – k řece. Manželova bojácnost a slabošství jsou vysvětleny tím, že je adoptivním synem, což je v Japonsku tradičně vnímáno jako slabé postavení<sup>18</sup> (Iezzi, Salz 2007: 89).<sup>19</sup> Přestože evropská verze frašky má šťastný konec, resp. bychom ho mohli označit za smířlivý, kjógen je zakončený typickým útekem ze scény.

Jisté novum, které zaznamenalo pozoruhodný vývoj, přinesla postava tchýně, která vyžadovala masku. V repertoáru se totiž do té doby postava tchýně nenacházela. Bylo tedy nutné nechat novou masku vyrobit – tradičně u uměleckého řezbáře. Protože však nakonec navržená maska dostatečně nevyhovovala potřebám kjógenu, sáhli tvůrci po masce „vráscitého, bezpohlavního starce používané v *Makura Monogurui* (*Polštář blázna*)“<sup>20</sup> (Iezzi, Salz 2007: 89).

V roce 1986 byla *Susugigawa* uvedena v anglickém překladu divadelní skupinou Noho<sup>21</sup> pod názvem *Manžel pod pantoflem*.<sup>22</sup> Sice zachovala formu kjógenu, ale došlo k menším jazykovým úpravám, resp. vložkám. Například byl znovu vložen úsek z originální středověké frašky ‚dopřeješ ženě trochu víc čeho‘, doprovázený posmíváním se impotentnímu manželovi s ‚povadnutým‘ vějířem“<sup>23</sup> (Iezzi, Salz 2007: 90). Autoři hovoří o znovuvložení části z původ-

17 Iezzi a Salz ve svém článku poznamenávají, že vzhledem k tomu, že byla fraška určena hercům moderního divadla a jeho publiku, byla zpracována v „pseudo kjógen stylu“, který byl příliš výkladový a upovídáný na to, aby to byl pravý kjógen (2007: 89).

18 Překlad z angličtiny: „The Husband’s wimpishness was explained by the fact, that he was an adopted son, traditionally a weak position in Japan.“

19 Adopce v Japonsku má velmi dlouhou tradici a představuje poměrně běžnou praxi. Konfuciánská filosofie, v níž je patriarchální rodina vzorem společnosti, dovolovala rodinám bez potomka adoptovat dítě z jiné rodiny stejné společenské vrstvy. Adoptované dítě převzalo jméno adoptivního rodiče a bylo považováno za plnohodnotného člena rodiny a právoplatného dědice. Proto pro rodiny, které neměly syna, bylo běžné adoptovat vlastního zetě za syna, který se stal dědicem (Frédéric 2002: 7).

20 „[...] crinkled, genderless grandfather mask used in *Makura Monogurui* (*Pillow Crazy*).“

21 Divadelní skupinu Noho Nó – založil Jonah Salz v roce 1979 v Kjótu. Soubor produkuje hry západních klasiků jako Shakespeare nebo Beckett ve stylu japonské divadelní tradice; využíváním divadelních technik nó a kjógenů. Často hrají bilingvně a vystupují i na evropských festivalech např. ve Velké Británii nebo Francii.

22 Originální titul zní *The Henpecked Husband*.

23 „[...]lines from the original medieval farce about ‚giving your wife a little you-know-what,‘ were

ní *Frašky o kádi*. Pro anglické rodilé mluvčí je tedy zažitá v podobě, která v sobě nese sexuální podtext. Jde o význam, který se v českých překladech nenachází.

Divadelní skupina Noho, ve spolupráci s rodem Šigejama, začala hrát o čtyři roky později kjógen dvojjazyčně. Konflikt se odehrával mezi americkým manželem, který mluvil anglicky, a japonskou manželkou a její matkou, které ztvárnili herci rodu Šigejama.

### ***Fraška o kádi v japonském hávu – Susugigawa***

V novém, japonském hávu se tedy původně francouzská *Fraška o kádi* hraje pod názvem *Susugigawa*. Tento titul se v českém prostředí v rámci působení Malého divadla kjógenu zpravidla uvádí vedle názvu českého – *Velké prádlo*.

Postavy *Frašky o kádi* zůstaly v kjógenu *Susugigawa* stejné, jen už žádná z nich nenesou konkrétní jméno. Jak bylo řečeno, děj byl přenesen do exteriéru. Namísto v kádi se žena v kjógenu topí v řece. Muž je neustále terorizován manželkou a tchýní, které mu bez ustání přikazují plnit další a další povinnosti. Když už je jich příliš mnoho, dojde na sepsání seznamu všech úkolů, které má muž splnit. A když nakonec manželka spadne do řeky (při tom, jak se z ní snaží vylovit své nejdražší kimono), manžel ji odmítá vytáhnout, protože žádný takový úkol nemá na seznamu. Svoji ženu se tedy uvolí zachránit až poté, co mu tchýně slíbí, že se on sám stane pánem domu. Kjógen však končí mužovým útekem ze scény před rozzuřenou manželkou.

Ve francouzském originále frašky můžeme vysledovat karikování dvou aspektů. První bychom mohli označit za právní, druhý za vztahový aspekt. Ve *Frašce o kádi* dochází k situaci, kdy muž podepisuje seznam povinností, které se tímto zavazuje v domácnosti vykonávat. V tomto momentě nabývá list papíru charakter smlouvy mezi dvěma stranami (mezi mužem a dvěma ženami).<sup>24</sup> Kjógen však takový právní aspekt postrádá, protože v *Susugigawě* nikdo z přítomných nevyžaduje, aby muž sestavený seznam podepsal.

*Fraška o kádi* zobrazuje manželský život, konkrétně úlohy muže a ženy v něm. Ve frašce vidíme pár, ve kterém jsou z konzervativního pohledu tradiční manželské role přehozené. Vzájemný vztah manželů je vykreslen ve dvou až extrémních podobách. Buď nese vše na svých bedrech muž, nebo žena. Je to vztah, kterému chybí rovnováha. V první polovině je „poskokem“ muž, v zá-

reinserted, accompanied by mocking the impotent Husband with a ‚limp‘ fan.“

24 Výskyt právní složky ve frašce není vlastně nic překvapujícího. V jiné formě se právní otázkou zaobírá například i další středověká fraška: *Fraška o Mistru Pathelinovi*. Potřeba zaobírat se touto otázkou byla zřejmě způsobena tím, že jednou z tradičních fakult, které byly součástí univerzit zakládaných od 11. století v Evropě, byla právě právnická. A proto těžkosti související např. s podpisem smluv byly pro lidi očividně běžným problémem.

věru se k podřízenému postavení „služky“ zavazuje slibem manželka. Manželství je zobrazené jako neustálý boj o post pána ve vztahu, přičemž ten „slabší“ musí dělat sluhu.

Podobně je i v *Susugigawě* prostor pro analýzu manželského vztahu. I v kjógenu si na trpký úděl stěžuje muž. Působí však o něco bojácněji, protože nad svým těžkým životem běduje jen ve chvílích, kdy je na scéně sám. V momentě, kdy stojí tváří in tvář manželce nebo tchýni, nechá se jimi snadno zastrašit.

Žena: Ach ták... Tak ty se bojíš maminky... A ze mě strach nemáš?!?

Muž: Strachy se třesu, strachy se třesu! (Hýbl 2010)<sup>25</sup>

Pozoruhodné je, že s nápadem sepsání seznamu přichází v *Susugigawě* právě muž a zcela dobrovolně, protože ho ženy neustále něčím zaměstnávají.<sup>26</sup> Dokonce se tomu sama tchýně diví: „To se snad ani nehodí, aby takovýhle trouba měl tak dobrý nápad“ (Hýbl 2010). Stejně tak ve chvíli, kdy je seznam úplný a muž má potvrzeno, že co na seznamu není, se ho netýká, působí velmi vesele. Když potom slyší další posměšky na svoji osobu, hodí či „upustí“ manželčino kimono do řeky. Protože se jedná o její nejdražší kimono, žena se za ním do řeky vrhne. Muž se tedy ocitne v situaci, kdy se snaží vyjednat si postavení pána domu za záchranu své nesnesitelné manželky. Slib mu však dává tchýně, která by v té chvíli udělala cokoli, aby zeť její dceru zachránil:

Tchýně: Jen, pro všechno na světě, vytáhni moji dceru!

Muž: A aby bylo jasno: hlava rodiny jsem tady já!

Tchýně: Hlava rodiny... hlava rodiny! (Hýbl 2010)

Vývoj zmíněných událostí lze jistě interpretovat více způsoby. Muž může být v okamžiku, kdy dosáhne slibu, že se ho týkají jen úkoly zahrnuté v seznamu, spokojen, protože už zná všechny své povinnosti a nic už na seznam nepřibude. Nebo si lze jeho veselí, které v tu chvíli projevuje, vyložit jako signál skutečnosti, že má nějaký plán. Vždyť je to nakonec on, komu manželčino nejdražší kimono „spadne“ do řeky.<sup>27</sup> To je možné vyložit jako záměrný čin, jímž se muž pokusí vynutit si na obou ženách „rodinný převrat“. Důležitý rozdíl oproti francouzské předloze spočívá v tom, že ve *Frašce o kádi* je pád ženy do kádě spíše náhodou, zatímco v *Susugigawě* jde o situaci, již zapříčiní mužovo jednání. Lze je tedy vykládat jako manželův záměr či přímo kalkul, základ jeho

25 Jako hlavního překladatele v článku uvádíme Ondřeje Hýbla. České překlady kjógenů však procházejí úpravami, na kterých spolupracují všichni členové MDK a Hubert Krejčí.

26 Oproti tomu ve *Frašce o kádi* přichází s nápadem postava tchýně.

27 Ač to nemusí být z herecké akce vždy zcela patrné, muž kimono do řeky vhodí.

plánu, připustíme-li možnost vyšší míry kauzálního uvažování této postavy či spíše odvahu vystrojít takovou léčku. Když se však manželka topí, sama svému muži nic neslibuje. Slib učiní matka. Zřejmě právě proto se ve vztahu obou manželů poté, co muž ženu vytáhne z řeky, nic nezmění. Muž se po snaze prosadit svoji autoritu opět stává bázlivým a začne ženu prosit o slitování:

- Žena: Ty pacholku!  
 Muž: Co mi chceš?  
 Žena: Mizero! Žena se ti topí – a ty si tu klidně čteš? Ty bídáku! Ty ničemo!!  
 Muž: (dvakrát bojácný náznak dupnutí) Jak to mluvíš – s hlavou rodiny?  
 Žena: Jaká hlava rodiny?!?! Ty chcípáku – mám tě zakousnout nebo roztrhat na kusy?  
 Muž: Slitování, nech mě být! (Hýbl 2010)

Jestliže tedy muž skutečně „rodinný převrat“ plánoval, jeho plán ztroskotal. Neúspěch však nespočíval v tom, že by plán selhal sám o sobě, ale ve skutečnosti, že muž si dokázal svoji nově nabytou autoritu podržet sotva několik sekund – do doby, než žena jeho zásluhou znovu získala doslova pevnou půdu pod nohama. Muž se tedy v závěru kjógeny vrací zpět do téže pozice, v níž se nacházel na začátku. Moc do svých rukou získal jen na krátkou chvíli, když se jeho manželka ocitla v řece a potřebovala pomoc.

Dalším rozdílem mezi *Fraškou o kádi* a *Susugigawou* je skutečnost, že manželka a její matka v kjógeny jednájí více individuálně. Například na začátku se objevují na scéně každá zvlášť, aby mužovi udělila nějaký vlastní příkaz. Ve francouzské verzi naproti tomu vyvíjejí na Jacquinota – tak se hlavní postava manžela jmenuje ve *Frašce o kádi* – nátlak společně. V japonské adaptaci jsou úkoly muži ukládány ze dvou různých stran. Ženy sice táhnou společně za jeden provaz, ale každá tak říkájíc za vlastní konec. Když žena žádá muže, aby vypral prádlo, objeví se tchýně, která si přeje, aby jí nanosil vodu ke koupeli. Co se týče situace, kdy dojde k sepisování seznamu mužových povinností, celou akci ženy de facto obstarávají samy. Tchýně má u sebe papír a štětec a seznam vlastnoručně napíše manželka.

Francouzská i japonská verze jsou však shodné kromě jiného v jednom detailu. Podobně jako ve *Frašce o kádi* i v *Susugigawě* žena diktuje muži povinnost prát dětské pleny: „Áá...málem bych zapomněla: vypere plínky – jak ty strašně páchnou... to taky bude ode dneška dělat manžel“ (Hýbl 2010). V japonské adaptaci ale žádné další pokyny ohledně dítěte už manžel nedostává, ani není na jiných místech péče o ně znovu zmíněna, jako by se na ně zcela

zapomnělo. Lze však předpokládat, že v obou případech – ať už je zahrnuta i péče o dítě či nikoliv – všechny domácí práce přecházejí na manžela:

Žena: Že jsme si to ale zařídily?

Tchýně: My teď vlastně celé dny nemusíme dělat vůbec nic! (Hýbl 2010)

V kjógenu *Susugigawa* najdeme celou řadu odkazů k typickým prvkům japonské tradiční kultury. Mouka se používá na přípravu nudlí *soba*, namísto pečení chleba se musí loupat rýže, nebo je třeba připravit polévku zvanou *miso*. Stejně tak je nezanedbatelná přítomnost buddhismu. Jedním z tchýniných požadavků je: „[...] taky tohle: připraví obětiny na oltář“ (Hýbl 2010). Navíc muž si svůj neblahý úděl nezduvodňuje jen tím, že je adoptivním synem, ale také nepříznivou či špatnou karmou: „To je ale fúrie! Po světě chodí rozmanité štětky, ale tomuhle se nevyrovná nic! [...] Netuším, jaké svazky z minulých životů mě dovedly do svazku právě s touhle. Ale co se dá dělat. Tak snad abych pral“ (Hýbl 2010). I tchýně lamentuje nad povahou svého zetě podobnými slovy: „Jakým úradkem nebes si moje dcerunka vzala takového tajtrlíka! To dozajista bude následek minulých životů!“ (Hýbl 2010).

Navzdory různým změnám, které *Fraška o kádi* podstoupila při procesu transformace na japonský kjógen, neztratila nic ze své nadčasovosti a aktuálnosti. Právě naopak, získala nádech čerstvosti či exotičnosti, díky čemuž může být pro evropského diváka dokonce atraktivnější. Herecká stylizace v pohybovém i jazykovém výrazu poskytuje frašce další zdroj komiky. A právě v takové podobě se dnes evropská tradice změněná japonským duchem předkládá českému, případně slovenskému divákovi.

### **Velké prádlo v kontextu teorie interkulturní výměny**

Dle Carlsonova dělení bychom mohli o *Frašce o kádi* v procesu jejího přechodu do japonského kjógenu *Susugigawa* uvažovat v základu jako o stádiu 2, s případným přihlédnutím ke stádiu 3, podobně jako tomu bylo např. u Brookovy *Mahábháraty*. Domácí struktura, v tomto případě japonská, přijala cizí tradici – zejména téma. Případně můžeme výsledek charakterizovat jako stupeň 3 Carlsonova dělení. Pravděpodobně i díky nadčasovosti a univerzálnosti tématu tak zmíněné cizí prvky, tj. prvky francouzské kultury, ani nebyly vnímány jako rušivé elementy. Výsledkem je tedy domácí struktura obsahující cizí prvky – například právě onen motiv muže peroucího prádlo, který lze vnímat jako společensky jen stěží přijatelný, či celá cizí struktura – francouzská fraška, která byla absorbována tradicí domácí.

*Velké prádlo* lze s přihlédnutím ke Carlsonovu dělení spektra mezikulturní komunikace uvažovat opět jako zástupce více stupňů. Na první pohled by bylo možné zařadit českou verzi kjógeny *Susugigawa* do skupiny číslo 7, tj. přenesení cizí struktury/formy do domácí tradice bez snahy ji asimilovat. Domníváme se však, že snahy o zdomácnění japonského kjógeny v českém prostředí probíhají. Lze k nim totiž řadit především český překlad a jisté odchylky od originálu v hereckém výrazu. Další dva stupně Carlsonovy škály, které si v této souvislosti zaslouží pozornost, jsou stádia 5 a 6. Ve stádiu 5 se cizí struktura dostává do domácí tradice v nezměněné podobě, což ji kromě jiného odlišuje od stádia číslo 3. Je však na rozdíl od stupně 7 asimilována domácí tradicí a přestává být vnímána jako ryze cizí struktura. Takovou situaci si v praxi MDK můžeme představit v případě, kdy by se dejme tomu za deset dvacet let (možná později) začala česká varianta vnímat jako forma natolik zdomácnělá, že by byla českým divákem vnímána jako forma běžně se vyskytující na českých jevištích. Ve stupni 6 bychom mohli očekávat jakousi přechodovou fázi mezi oběma stupni (5 a 7), která by lépe vyhovovala reálné situaci praxe MDK. Zdá se tedy, že ve snaze přidržet se Carlsonova dělení je třeba navrátit se ke stupni č. 7, aby bylo možné co nejpřesněji vyjádřit podstatu přenesení kjógeny *Susugigawa* do českého prostředí.<sup>28</sup>

Dvojitý přenos *Frašky o kádi* z cizí kultury do kultury dobře známé tedy představuje pozoruhodný fenomén. Zdá se však, že Carlsonova klasifikace mezikulturní výměny v oblasti divadla nevyhovuje zcela přesně našim potřebám charakterizovat problematiku interkulturní výměny. Zvažme tedy základní možnosti, které se mohou v této oblasti odehrávat, ač je nám zřejmé značné omezení, které klade velmi zjednodušující rozdělení díla na obsahovou a formální stránku. Jde nám jen o ilustraci základních úvah o tom, jak probíhá mezikulturní výměna v divadle. Další možnosti a problémy mohou být z následujícího schématu odvozeny:

28 Skutečnost, že lze konkrétní příklad mezikulturní výměny v oblasti divadla zařadit do více než jedné z uvedených skupin, však nepovažujeme za důkaz nefunkčnosti Carlsonovy škály. Jak totiž celkově plyne z jeho textu, má být tato škála spíše oporou při snaze charakterizovat povahu konkrétního jevu v oblasti mezikulturní komunikace v divadle.

	FORMA	OBSAH	PŘÍKLAD
1	D	D	Kjógen v Japonsku – např. <i>Bóšibari</i> (tj. „původní“ kjógen)
2	D	C	<i>Fraška o kádi</i> v japonském kjógenu – kjógen <i>Susugigawa</i>
3	C	D	<i>Velké prádlo</i> ( <i>Susugigawa</i> ) v Čechách v repertoáru MDK
4	C	C	Kjógeny <i>Bóšibari</i> i <i>Susugigawa</i> hrané v originále v českém prostředí

Uvažujeme-li o uvedeném schématu, na první pohled je nám zřejmé, že bod 1 – a možná i bod 4 – nemůže v principu představovat případ mezikulturní výměny. Pozoruhodná je přitom skutečnost, že japonskou verzi kjógenu *Susugigawa* (na rozdíl např. od původního kjógenu *Bóšibari*) nelze zařadit do první kategorie, ale do čtvrté, domníváme se, už patřit může. Příčinu této skutečnosti lze spatřovat v tom, že francouzská *Fraška o kádi*, v Carlsonově klasifikaci spadající do skupiny č. 2 nebo 3, byla zcela přijata domácí strukturou (tedy japonskou), a proto se při dalším přenosu – zpět do Evropy, do Čech – přejala jako cizí, japonská struktura bez ohledu na její „nejaponské“ kořeny. *Velké prádlo* – i s přihlédnutím k Pavčikově inscenaci z roku 2004 – tedy není přepracováním *Frašky o kádi*, ale českou, ač ne zcela věrnou, podobou japonského kjógenu *Susugigawa*.

Námi uvedená čtyřstupňová, velmi zjednodušená a formalizovaná škála zdaleka neodpovídá skutečné situaci problematiky mezikulturní výměny na poli divadla. K uvedeným základním kategoriím by bylo možné – a bylo by to i třeba – zavést několik podskupin, které právě zohledňují, jak už to ve své škále naznačil Carlson, přítomnost jednotlivých, „odlišných“ elementů v domácí nebo cizí divadelní tradici. Odhlédneme-li tedy od snah kategorizovat jednotlivé případy mezikulturní výměny v oblasti divadla, je třeba si uvědomit, že každý individuální proces či výsledek tohoto procesu představuje v rámci této problematiky kvalitativně odlišný celek. MDK tedy převzalo v *Susugigawě* japonský kjógen spíše než evropskou frašku. Téma je natolik nadčasové a univerzální, že to bylo možné. MDK se navíc nesnažilo při přejímání *Susugigawy* navrátit do české varianty kjógenu zpět to, co bylo v jeho japonské podobě z *Frašky o kádi* přepracováno. Kupříkladu neodstranilo z textu japonské úpravy evropského originálu a japonské inovace, aby si je upravilo pro své domácí prostředí.

Produkce MDK, domníváme se, nezůstává jen fenoménem uvádění japonské divadelní formy na českém jevišti. Nejde jen o to ukázat českému divákovi tuto japonskou „kuriozitu“. Praxe MDK se proměňuje a původně japonská divadel-



ní forma v českém prostředí domácí. Kjógen *Susugigawa*, s jeho evropskými kořeny, lze vnímat jako další krok k této domestikaci, lze jej však po jeho transformaci v japonský kjógen řadit mezi ostatní do repertoáru MDK přejaté kjógeny. Jisté však je, že za více než deset let své existence se japonské frašky kjógen uváděné MDK vzdálily svému originálu – dostatečně na to, aby snad mohly být časem asimilovány v českém prostředí. Otázkou však zůstává, jestli právě tento odklon od originálu, od onoho potenciálu japonské „kuriozity“, u nás přezijí.

### Bibliografie:<sup>29</sup>

- BRAZELL, Karen. *Traditional Japanese Theater: An Anthology of Plays* [online]. New York: Columbia University Press, 1998 [cit. 2011-04-22]. An Introduction to Traditional Japanese Theater. Dostupné na webové stránce: <[https://eee.uci.edu/clients/sbklein/articles/Brazell\\_24-43.pdf](https://eee.uci.edu/clients/sbklein/articles/Brazell_24-43.pdf)>.
- CARLSON, Marvin. 1996. Brook and Mnouchkine. Passages to India? In PAVIS, Patrice (ed.). *The Intercultural Performance Reader*. London and New York: Routledge, 1996, s. 79–92.
- FISCHER-LICHTE, Erika, 1996. Interculturalism in Contemporary Theatre. In PAVIS, Patrice (ed.). *The Intercultural Performance Reader*. London and New York: Routledge, 1996, s. 27–40.
- FRÉDÉRIC, Louis. *Japan Encyclopedia*. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 2002.
- HAVLÍČKOVÁ KYSOVÁ, Šárka. 2010. *Hastábhinaja. Gesta rukou v tradičním divadelním umění Indie*. Disertační práce, FF MU, Brno, 2010.
- HÝBL, Ondřej. 2003. Nejen hloupí sluho-  
vé a potrhlí mniši. *Nový Orient*, roč. 58, 2003, č. 3, s. 124–131.
- IEZZI, Julie A., SALZ, Jonah. 2007. Susugigawa (The Washing River): An Instant Classic. *Asian Theatre Journal* [online], roč. 24, 2007, č. 1, [citováno dne 30. 9. 2010]. Dostupné na webové stránce: <<http://www.jstor.org/stable/4137110>>.
- LEŠTÁCHOVÁ, Barbora. 2011. *Kjógen – Tradičně japonské frašky v evropském kontexte*. Magisterská diplomová práce, FF UP, Olomouc, 2011.
- Noho Noh Theatre Kyoto 30th Anniversary Performance. *Japan Visitor Blog* [online], 22. 6. 2011, [citováno dne 8. 9. 2011]. Dostupné na webové stránce: <<http://japanvisitor.blogspot.com/2011/06/oenoh-theatre-kyoto-30th-anniversary.html>>.
- PAVIS, Patrice. 2010. Intercultural Theatre today (2010). *Forum Modernes Theater*, roč. 25, 2010, č. 1, s. 5–15.
- PAVIS, Patrice (ed.). 1996. *The Intercultural Performance Reader*. London and New York: Routledge, 1996.
- PAVIS, Patrice. 1992. *Theatre at the Crossroads of Culture*. London, New York: Routledge, 1992.

29 Obě autorky čerpají ze zhlédnutí několika repríz každého z kjógenů uváděných MDK.

Pracovní překlady:

*Fraška o kádi* (Petr Christov)

*Fraška o kádi* (Pavel Drábek, Tomáš Pavčík), 2004.

*Susugigawa* (Ondřej Hýbl a MDK), 2010.

Mgr. **Šárka Havlíčková Kysová**, Ph. D. (1982) je odbornou asistentkou na KDFMS FF UP v Olomouci, na KDS FF MU v Brně se podílí na řešení grantového projektu *Český divadelní strukturalismus: souvislosti a potenciál* (GAČR). Přednáší teorii divadla a věnuje se výzkumu tradičního indického divadla, zejména sanskrtského divadla kúdijáttam, a orientalismu v českém divadle.

Mgr. **Barbora Leštáchová** (1986) vystudovala divadelní vědu a japonskou filologii na FF UP v Olomouci. Nyní je doktorskou studentkou na KDS FF MU v Brně. Zabývá se tradičním japonským divadlem a jeho vlivem na euro-americkou inscenační praxi. Ve své disertační práci se zaměřuje na pojetí diváka v Zeamiho spisech.

### Summary

**Šárka Havlíčková Kysová, Barbora Leštáchová: *Susugigawa* in an intercultural exchange: to theatrical interculturalism**

The study primarily focuses on the interculturalism in theatre and is, above all, based on Pavis's and Carlson's approach. Taking a concrete example – Malé divadlo kjógenu (The Little Theatre of Kyogen) – it points out the possible way in which distant cultures may interfere in theatre. Moreover, a theoretical reflection of this cultural “interference” is investigated, leading to a possible qualification of individual cases of such an intercultural exchange. The theoretical concepts in question are applied on a “double exchange” presented by a Czech performance based on the kyogen named *Susugigawa*; yet, the Japanese version itself has its origin in a French middle-age farce, *La Farce du Cuvier*.



Michal Chovanec, Karel Šmerek a Radek Odehnal.  
*Susugigawa* (Malé divadlo kjōgenu, Brno, nádvoří Místodržitelského paláce, 12. 9. 2010).  
Foto Jakub Jíra.



Michal Chovanec a Karel Šmerek.  
*Susugigawa* (Malé divadlo kjōgenu, Brno, nádvoří Místodržitelského paláce, 12. 9. 2010).  
Foto Jakub Jíra.