



## Ivan R. V. Rumánek *Okuni sóši* - medzižánrový doklad o prechode od nó ku kabuki<sup>1</sup>

Autor sa v súčasnosti zaoberá výskumom, ktorým hľadá odpoveď na otázku, ako stredoveká dráma nó ovplyvnila novoveké divadlo kabuki a akým spôsobom sa podieľala na procese jeho vzniku.

Dráma nó v celistvosti jej pozoruhodného vývoja je zhrnutá v autorovej rozsiahlej monografii *Japonská dráma nó – žáner vo vývoji*, ktorá vyšla roku 2010 vo vydavateľstve Veda v Bratislave. Sú v nej zhrnuté všetky jednotlivé prúdy, ktoré sa od japonského staroveku rozličným spôsobom zlievali a znovu rozlievali, aby ku koncu 14. storočia vznikol mocný prúd divadelnej tradície, len pomerne nedávno jednoznačne nazvanej „nó“. Od roku 1400 v Japonsku vlastne „divadlo“ znamenalo „nó“ (vtedy ešte označované ako opičie hry – *sarugaku*), až neskôr sa divadelná škála rozšírila o ďalšie žánre, sformované v 17. storočí. Dráma nó v tej podobe, ako je známa dnes, predstavuje však produkt ďalšieho vývoja, o ktorom sa všeobecne nie veľmi diskutuje; totiž v celkovom povedomí, nie len vo svete, ale aj v Japonsku, prevláda predstava, že klasické predstavenia Kannamiho<sup>2</sup> a jeho syna Zeamiho sú to, čo na dnešných javiskách môžeme vidieť ako nó. Autor vyvracia tento názor a usiluje sa zachytiť vývoj nó od jej klasických foriem cez postklasické formy 15. storočia až k ustrnutiu vývoja po roku 1600, keď nastolenie šógunskej vlády rodu Tokugawa prinieslo aj vyhlásenie nó za oficiálne umenie šógunátu, čo na druhej strane prispelo k obohateniu tohto divadla a jeho praxe o isté pozoru-

1 Táto štúdia je výstupom děkanského grantu Filozofické fakulty Masarykovy univerzity z roku 2012.

2 Meno existuje aj v podobe Kan'ami, ktorá však obsahuje zložité zadopodnebné (č. zadopatrové) [ŋ] (zapisované ako „n<sup>ŋ</sup>“), preto autor uprednostňuje podobu Kannami, ktorá nepredstavuje pre české a slovenské čitateľstvo nijaký výslovnostný problém, navyše je zrejme bližšia pôvodnej stredovekej výslovnosti. V Japonsku sa používajú obidve podoby tohto mena.

hodné aspekty. Po páde šógunátu roku 1868 sa zasa podarilo uchovať takmer vymierajúcu tradíciu nó a zakomponovať ju do štruktúr prudko sa vyvíjajúcej pozápadnanej spoločnosti ako spojivo s dávnymi japonskými tradíciami, čo opäť prispelo k zmenám v rámci nó, ako napríklad ďalšie spomaľovanie jej tempa, aby sa zdôraznila starobylá majestátnosť jej existencie, čo však, ako autor poznamenáva, hraničí až s istou ťažkopádnosťou.

Oveľa životaschopnejším sa javí kjógen, fraška, ktorá nó od jej počiatkov sprevádzala ako komediálny doplnok, odľahčujúci ťaživé témy lyrickej drámy nó. Z hľadiska bežnej japonskej populácie je kjógen dnes oveľa atraktívnejší a obľúbenejší než nó, dokonca sa aj častejšie objavuje v televízii.

Avšak celkovo najobľúbenejšou formou klasického japonského divadla je práve kabuki, spektakulárne divadlo gigantických rozmerov – gigantických nie len štýlom svojho javiska a kulís, ale aj samotnými hrami, ktoré predstavujú celodenné predstavenia plné dramatických zvrátov, striedania prostredí a postáv, prudkým kolísaním medzi lyrikou a epikou, krutosťou a nežnosťou scén.

Kabuki ako divadelná tradícia sa objavuje zdanlivo nečakane, koncom 17. storočia, a autor sa pokúšal zistiť, akým spôsobom mohutná tradícia drámy nó prispela k vzniku tohto divadla a do akej miery ho ovplyvnila.

V otázke vzniku kabuki existuje istý paradox; na jednej strane sa ako vypracované herecké divadlo etabluje až zásluhou dramatika menom Čikamacu Monzaemon (1653–1714); na druhej strane sa za počiatok kabuki tradične udáva podivuhodný a zdanlivo osamotený fenomén tanečnice Izumo-no Okuni. Táto mala roku 1603 prísť do cisárskeho mesta Kjóta zo svojej rodnej provincie Izumo a svojím tancom, nazývaným *kabuki odori* (tanec kabuki), uchvátila kjótske obcenstvo tak, že šógunát musel tento jej tanec napokon zakázať, aby nedochádzalo k neprístojnostiam nielen počas predstavení, ale hlavne v zákulisí. Ľudové divadlo, ktoré existovalo popri nó, bolo v tých dobách aj „pelechom hriechu“ a moralistická neokonfuciánska vláda prvých tokugawovských šógunov nemohla tolerovať predstavenia, ktoré boli súčasne prehliadkou pekných dievčat „k máni“.

Čo však bolo za týmito udalosťami a akým spôsobom sa eroticky ladené scénky Okuni a jej pokračovateľiek mohli podieľať na vzniku divadla kabuki, ktoré sa ako ucelená forma objavuje až niekoľko dekád po Okuniovskom „*onna kabuki*“ – ženskom kabuki?

Prelomovým tu bol práve rok 1600, keď nastúpili Tokugawovci ako hlavní vojenský hegemoni v krajine. Po vyše storočí sa v Japonsku ukončilo obdobie domácich vojen. Koniec 15. a celé 16. storočie bolo dobou, poznamenanou vojnovými konfliktami, utrpením a materiálnymi škodami v dôsledku vypaľovania dedín i miest.

Krajina bola rozbitá v besnení samurajských vojen, dnes bohatom námete stoviek samurajských románov a filmov, ale pre súčasníkov obdobie nie nepodobné koncu sveta. Napriek tomu je zaujímavé, že aj v takomto období dokázala kultúra prežiť. Hrala sa nó a dostávala nové, postklasické črty označované ako *geki-nó* (dramatická nó) a *furjú-nó* (nó ako sprievod furjú): išlo hlavne o hromadné scény, kde z pôvodne jedného wakiho, sprevádzaného jedným wakicurem, sa stali viacnásobní wakiovia, pričom hlavná postava *šite* sa akosi strácala a v niektorých hrách ani nie je zreteľne rozpoznateľná. Popri tom získala veľkú obľubu tanečno-dramatická forma *kówakamai*: pôvodne vyšla z napodobňovania vrcholných nóových tancov a vyvinula sa v svojbytné umenie, v ktorom sa do tanca kondenzovala vzorová samurajská chrabrosť, a úderný poetický text vybičovaný melódiou a rytmom znamenal pre ľudí žijúcich vo vojnovnej dobe mocnú reflexiu a pre samurajov vzpruhu.

Ďalším prekvapujúcim faktom je, že v týchto vojnových dobách sa cibrí aj čajový obrad – práve preto, že predstavoval aspoň chvíľkové útočisko pred besniacim svetom tam vonku. K dokresleniu doby patrí aj to, že Kjúšú sa masovo pokresťančuje, pretože nové učenie misionárov z ďalekej Európy prináša zdanie rovnosti ľudí a prísľub mierového života aspoň po smrti.

Rok 1600 píše za týmto všetkým hrubú čiaru. Obdobie vojen sa definitívne zakončuje a zem, zjednotená pod Tokugawa Iejasuom, nastupuje život vnúteného mieru. Doposiaľ neposlušní zemepáni daimjóovia sú drvení jarmom poslušnosti a poníženosti a v krajine sa nebojuje celých nasledujúcich dvesto rokov. Toto prináša nové spoločenské prostredie: ľudia sa hneď po skončení vojen začínajú okrem iného viac venovať hedonizmu a erotike, na ktoré v predchádzajúcom storočí nebol v podstate čas, a týmto trendom pritakáva aj snaha zaľudniť vojнами vyplienenú krajinu. Samuraji a žoldnieri sa vracajú z bojísk do miest a hľadajú zábavu vo vykričaných domoch.

Už o tri roky nato prichádza Okuni so svojím tancom *kabuki odori*. Tento však nevstupuje do vákua. V predchádzajúcom období sa ľudia zvykli utešovať poriadanim buddhistických sprievodov *nenbucu odori*, ktorých účelom bolo upokojovať duchov mŕtvych – či už bojovníkov, alebo civilných obetí.

Tieto *nenbucu odori* sa stali dôležitou súčasťou života každej pospolitosti, a ich organizovanie neprestalo ani so zakončením bojových čias. *Nenbucu odori*, hoci pôvodne pietne buddhistické prejavy, veľmi rýchlo nadobudli radosný, vitálny, spektakulárny a erotický charakter a rozšírili škálu obľúbených sprievodov furjú. Na druhej strane, *kówakamai*, ktorý príliš súvisel s dobou vojen, v mierových dobách stratil na význame a prakticky zanikol.<sup>3</sup>

Rozličné kjógenové aj sarugakuové skupiny, ktoré nepatrili k oficiálnym štyrom, či čoskoro piatim oficiálnym, šógunom podporovaným nóovým sú-

3 Dnes sa udržiava len v dedine Setaka na severozápade Kjúšú.

borom, tiež prispôbovali svoj štýl novým dobám a témou dňa bola mladosť, radosť zo života, erotika a humor. Je pravdepodobné, že aj v predstaveniach Okuni vystupovali herci kjógenu v úlohe saruwaka – „opičiaka“ (v zmysle „rozosmievača a zabávača“).

Šógunát tomuto „erotickému poblúzneniu“ skúšal stanoviť pevné medze čo najskôr, a niekoľkonásobné zákazy ženského kabuki (od 1629) svedčia o tom, že zákazy neboli príliš účinné. Navyše sa po nich rozbujnili podobne eroticky ladené vystúpenia mladých chlapcov (*wakašú kabuki*), ktoré tiež ohrozovali presadzovanú neokonfuciánsku morálku doktrinárneho štátu. Predstavenia totiž tiež mali neblahý ráz prehlíadky „tovaru“, aby návštevníčky i návštevníci vedeli, z čoho si môžu vyberať v dobovej zmesi divadelného a prostitučného podnikania.

Až keď šógunát zakázal vystupovať aj mladým chlapcom (1652) a divadlo bolo povolené len dospelým mužom s vyholenými prednými vlasmi, ako bola vtedajšia móda (*jaró*), nastúpilo kabuki (*jaró kabuki*) cestu k solidnému divadlu.

Aké ale boli tieto predstavenia, ktoré položili základ k formovaniu úplne nového divadelného žánru? Aké boli *Okuni kabuki odori* – kabukiové tance Okuni? Boli to skutočne len tance?

Predstavenia Okuni nie sú ničím, čo zapadlo pod nánosom storočí. Prekvapujúco je to práve naopak. Autor zistil, že vďaka niekoľkým zachovaným materiálom je možné urobiť si predstavu nie len o Okuniinom umení, ale aj o nej samotnej, a dokonca poodhaliť niečo aj zo spoločenskej situácie tej doby – o vtedajšom prístupe k zmyselnosti a k nó.

Určitý opis raného kabuki možno sporadicky nájsť aj v západnej japonologickej literatúre, napr. v kapitole Laurencea Kominza „Origins of Kabuki Acting in Medieval Japanese Drama“ (KOMINZ 2002: 16–32). Viac zmienok nájdeme v japonskej vedeckej literatúre, kde autor čítal o istých „Okuni sóši“, ktoré by mali byť svedectvom o tom, ako rané kabuki vyzeralo a ako fungovalo. Výskumný pobyt začiatkom roka 2012 v Divadelnom múzeu Univerzity Waseda a iných relevantných miestach umožnil autorovi zistiť čo najviac o týchto záhadných materiáloch, dostať sa k nim čo najbližšie a spracovať ich.

Divadelné múzeum Univerzity Waseda v Tókyu bolo najlepším miestom, kde toto bádanie začať. Založil ho Cubouči Šójó, významná osobnosť neskorého obdobia Meidži, čiže začiatku 20. storočia. Tento muž hľadal nové cesty pre budúcnosť japonského divadla v harmonickom zomknutí japonských tradícií a západného divadla – bol veľkým obdivovateľom Shakespeara, ktorého preložil do japončiny, patril k zakladateľom Univerzity Waseda a jej Divadelného múzea, ktoré dnes nesie jeho meno. Snažil sa jednak o zachovanie,

jednak o rozvíjanie, japonských divadelných tradícií ako nó a kabuki. Založil časopis *Waseda Bungaku*, v ktorom publikoval svoje teatrologické štúdie. A práve v rámci svojho teatrologického výskumu sa Cubouči Šójó pustil do hľadania dokumentov týkajúcich sa raného kabuki z dôb Izumo-no Okuni a napísal o nich štúdiu, ktorá vyšla vo *Waseda Bungaku* v januári 1925.

V tejto štúdii píše: „Podľa mojich vedomostí, existujú len štyri pamiatky obsahujúce staré obrázky týkajúce sa Okuni. A *džojú kabuki* – kabuki žien, ktoré ju napodobňovali – to je, pokiaľ viem, zobrazené (s viac či menej zabraným hľadiskom) len na štyroch ďalších.“ (CUBOUČI 1925: 2) Na základe štúdie Cubouči Šójóa bolo možné zostaviť zoznam štyroch zachovaných pamiatok týkajúcich sa Izumo-no Okuni a zistiť, kde sa nachádzajú. K ich originálom prístup nebol, ale bolo možné získať ich kópie, rovnako ako prepis do moderného tlačeneho typu písma, čo je pri štúdiu starých pamiatok obrovská pomoc.

Na základe tohto výskumu teda vyšlo najavo, že označenie *Okuni sóši* (niekedy tiež *kabuki sóši*) sa vzťahuje na skupinu pamiatok týkajúcich sa raného kabuki zo začiatku 17. storočia. Tie, ktoré sa týkajú najranejšej formy kabuki hneď po roku 1600, sa zachovali len štyri. Všetky štyri sú *e-sóši*, „ilustrované zošity“ čiže knihy, v ktorých je ľahký a jednoducho písaný text (*kotobagaki*) ilustrovaný obrázkami. Z týchto štyroch majú z textového hľadiska reálny význam len dve, lebo zvyšné dve sú očividne odpismi, ktoré majú spoločný zdroj s jedným z prvých dvoch. Avšak z výtvarného hľadiska – čo sa týka obrázkov zobrazujúcich výjavy z vnútra aj vonkajška divadla – ide o tri druhy materiálov. Pozrime sa na ne konkrétne.

### I. *Kjótska kniha (Kjódaibon)*<sup>4</sup>

V súčasnosti je v majetku Univerzitnej knižnice Kjótskej univerzity, ktorá ju kúpila roku 1914. Jej predchádzajúci osud nie je známy, ale nápis na obale uvádza, že bola nájdená roku 1850 v Kjóte v dome človeka menom Kinsa, medzi množstvom značne dávných dokumentov a zvitkov. Pôvodný zvitok bol poskladaný a zošitý do podoby *sóši* – zošitu, knihy. Ide o ilustrovanú knihu (*e-sóši*) s obrázkami v štýle *Nara-e* – „narské obrázky“, štýl obľúbený na začiatku 17. storočia. Podľa obsahu a štýlu sa jej vznik (alebo vznik prvotného rukopisu, z ktorého ako odpis pochádza) najpravdepodobnejšie odhaduje na dobu medzi 1604 a 1624. Text a sprevádzajúce obrázky opisujú životný príbeh Okuni (pozri nižšie).

4 Alternatívne názvy *Kjótskej knihy (Kjódaibon* [Kniha Kjótskej univerzity]): *Kuni džokabuki ekotoba* (v prepise latinkou sa vyskytuje aj v delení *Kunidžo kabuki ekotoba*, ale prvé slovné delenie autor považuje za logickejšie) [Ženské kabuki (O)Kuni slovom aj obrazom]; (*Okuni kabuki-no Narae-hon* [Kniha s Narskými obrázkami (o Okuniinom kabuki)]; *Narae-hon* [Kniha s Narskými obrázkami]; *Okuni kabuki sóši* [Zošit: Okuniino kabuki].

## II. *Kabuki(-no) sauši*<sup>5</sup> (výsl. [sóši])<sup>6</sup>

V súčasnosti je majetkom Šóčikuovej knižnice na Ginze v Tóoku. Ide o *sóši* – zviazaný skladaný zvitok, s ilustráciami v štýle *Nara-e*.

Podľa doslovu k tlačenej reprodukcii dokumentu knihu pôvodne vlastnil kabukiový herec Nakamura Fukusuke IV. (občianskym menom Sasaki Inosuke), ktorý neskôr prebral meno svojho hereckého adoptívneho otca a volal sa Nakamura Umetama III. Herec vraj dostal túto knihu od jedného z obdivovateľov a patrónov, ktorý mu mal povedať: „Toto je, zdá sa, veľmi stará divadelná obrázková kniha, ja ju mám, ale neviem, čo s ňou, a obchodný inštinkt mi hovorí, že ju mám posunúť vám.“ (IŠIWARI 1935: chybí paginace) Herec sám si vraj spočiatku nebol vedomý vzácnosti knihy a istý čas ju nechával v šatni divadla. Ale keď sa začalo veľa hovoriť o *Kjótskej knihe* a v spoločnosti začal rezonovať pojem *Nara-e hon* – „kniha s narskými obrázkami“ – Fukusuke začal tušiť význam svojej knihy a poskytol ju Cubouči Šójóovi na výskum. Takto bolo možné vykonať literárnu a manuskriptnú komparáciu *Kjótskej knihy* a *Kabuki-no sauši* s ďalšími známymi zlomkami podobných textov – nasledujúcich dvoch. Vysvitlo, že je to dielo o niečo mladšie než *Kjótska kniha*: ono, prípadne originál, z ktorého bolo odpísané, sa datuje do doby okolo roku 1615.

Jeho témou je tiež príbeh Izumo-no Okuni, ale podaný z iného hľadiska a inej fokalizácie než u *Kjótskej knihy*. Líši sa od nej aj žánrovo – ide totiž de facto o prozaické *monogatari*. Izumo-no Okuni a Nagoja Sanza(buró) sú tu podávaní skôr z pohľadu diváka, ktorý popisuje atmosféru divadla, výjavy videné v divadle, a príbeh sa zakončuje odlišne. Z *Kabuki-no sauši* je evidentné, že Izumo-no Okuni sa stala v priebehu tých niekoľko rokov, deliacich vznik *Kjótskej knihy* a *Kabuki-no sauši*, legendou, námetom divadelného spracovania – dramatickou postavou raného kabuki, ale už aj ranej edoskej prózy. Práve z tohto dôvodu sa považuje za historicky menej spoľahlivý zdroj, ktorý pôvodnú historickú realitu literárne prepracoval. Mladá Okuni prichádza do Kjóta, skvelejšia než všetky krásy literatúry, a predvádza tanec kabuki. Pozývajú ju aj do Cisárskeho paláca a za odmenu jej udeľujú dvorský titul, získava si bohatých samurajských zemepánov (*daimjó*) a zasýpajú ju zlatom a striebrom. Vystavia si rezidenciu pri svätyni Kitanu v severnom Kjóte, ale nevydrží žiť v zá-

5 Alternatívne názvy *Kabuki sauši*: *Narae hon Okuni kabuki* [Kniha s Narskými obrázkami *Okuni-no kabuki*]; *Sasaki-ši-bon* [Kniha pána Sasakiho]; *Fukusuke-bon* [Fokusukeho kniha]; *Umetama-bon Kabuki-no sauši* [Umetamova kniha *Kabuki-no sauši*]; *Umetama-bon* [Umetamova kniha]; *Ótani-tošokan-bon* [Kniha z Ótaniovej knižnice].

6 Prepis „sauši“ autor ponecháva z toho dôvodu, že v japončine sa aj pri zmienkach v modernej literatúre používa starý pravopis „sa-u“, pretože písmená hiragany v jeho názve sú SA-U-ŠI, a tak aj moderný zápis zachováva tento pravopis, hoci výslovnosť je samozrejme [sóši]. Takisto zápis „sauši“ pomôže pri odlíšení a výraznej identifikácii od iných *kabuki sóši*.

haľke a znovu začne tancovať. Davy chodia na jej predstavenia rovnako ako k božstvu Kitano. Opisuje sa preplnené hľadisko divadla, napätie v očakávaní, kedy sa Okuni konečne objaví na scéne: potom sa efektne opisuje jej póza, jej kostým, jej tanec. Nasleduje „kjógen“, parodizujúci dvorana menom Ariwarano Narihira, starovekého donchuana, ktorý sa „príliš oddával láske“. A potom prichádza hlavná scéna – pred Okuni sa zjavuje jej dávnny mŕtvy milenc Nagoja Sanza a po poetickom dialógu spolu tancujú „kabuki“, ktoré dejovo prechádza do návštevy nevestinca a nasleduje niekoľko tanečno-piesňových výstupov s rozmarným textom poprestýkaným zrejme dobovými erotickými narážkami, dnes už ťažko jasne identifikovateľnými. Potom ešte obaja tancujú spolu a prichádza rozlúčka, Okuni Nagoju vyprevádza, a nastáva „prebudenie zo sna“ – pričom nie je jasné, či ide o „sen“ ako divácky prežitú predstavenie, alebo „sen“ Okuniin, v ktorom sa opäť stretla s mŕtvym Nagojom. „Nakoniec sa s Nagojom stali mužom a ženou a ostal tu tento divadelný príbeh, ktorý bol prerozprávany a zapísaný v tejto obrázkovej knižke.“ (*Kabuki-no sauši* 1935: 37) Záverečné slová textu hovoria o prospešnosti kabuki, o tom, ako ním duša pookreje, a aké je to všetko „okaši! okaši!“: tieto posledné slová zrejme vystihujú celkový dojem z predstavenia kabuki a sú kľúčom k jeho obľúbenosti; toto slovo je známe už zo starovekej klasickej literatúry a používa sa dodnes. Jeho význam sa posúval od pôvodného „rozkošný“ k dnešným významom – „srandovný“ aj „divný“. Niekde na polceste medzi týmito dvoma pólmi leží jeho význam z doby začiatku 17. storočia, keď sa týmto výrazom zrejme vystihovala atraktívnosť a obrovská popularita vystúpení Okuni.

Nagoja je označovaný ako *kabukimono*, niečo ako „kabukiák“, čiže dobový roztopášnik a „macher“, ktorý si užíva svoju mladosť, otvorene pohŕda spoločenskými pravidlami a nosí opasok aj meč veľmi nízko – je pozoruhodné, že veľmi podobnú „machrovskú“ módu prežívame aj v našej dobe (dnes však nejde o nízko opášané kimono, ale o extrémne nízko nosené rifle). Zatiaľ nie je uspokojivo doriešená otázka, či tanec kabuki (*kabuki odori*) sa nazval podľa týchto *kabukimono*, alebo to bolo opačne.

Nasledujúce dve pamiatky sú navzájom identické a je dosť možné, že štvrtá je priamou kópiou z tretej.

### III. *Jamatoské zlomky*<sup>7</sup>

Vlastní ich významná archívno-múzejná inštitúcia Jamato Bunkakan v západnej Nare (tj. v kraji Jamato – odtiaľ názov). Pozostávajú z dvoch obrázkov a jednej strany textu (*kotobagaki*). Sprevádzajú ich komentáre spisovateľov z neskorého obdobia Edo. Pôvod týchto zlomkov sa autorovi nepodarilo zistiť.

7 Alternatívne názvy *Jamatoských zlomkov*: *Okuni kabuki e-kotoba dankan* [Obrázkovo-textové zlomky Okuniinho kabuki]; *Okuni kabuki sōshi* [Zošit Okuniinho kabuki].

Text je jedna strana predstavujúca fragment textu (*kotobagaki*), ktorý je až na zopár odlišností totožný s úryvkom textu *Kjótskej knihy* (stĺpce 116–136). Záver textu je nedokončený, končí uprostred vety.

#### IV. Zlomky z Kottóšú<sup>8</sup>

Nachádzajú sa na stranách 200–205 publikácie *Kottóšú*, ktorá je zbierkou starých dokumentov s komentármi. *Kottóšú* vydával na pokračovanie v rokoch 1813–1815 Santó Kjóden (1761–1816), pozdneodoský spisovateľ a dramatik. Ako už bolo spomínané, tunajšie dva obrázky a jedna strana textu sú totožné s *Jamatoskými zlomkami* a zdá sa, že pamiatka, ktorú Santó Kjóden zaradil do svojej zbierky, bola priamo kópiou *Jamatoských zlomkov*.

Kým materiály č. 3 a 4 sú textovo len mierne modifikovanou kópiou časti textu materiálu č. 1, ich dva obrázky sú svojbytné a spolu s ilustráciami v materiáloch 1 a 2 vytvárajú tri samostatné súbory vyobrazení predstavení Izumono Okuni alebo predstavení „v jej štýle“.

Z hľadiska vývoja od nó smerom ku kabuki je nesmierne zaujímavý práve text 1, tj. *kotobagaki Kjótskej knihy*. Je to hlavne z toho dôvodu, že má formu divadelnej hry. Môžeme špekulovať nad tým, či je to dramatický text, ktorý sa skutočne hral, alebo bol vytvorený až dodatočne, ako sprievodný text k obrázkom. Súdiac však podľa vzniku *Kjótskej knihy* – len niekoľko rokov po tom, čo Okuni začala svoju úspešnú kjótsku kariéru, možno veriť, že táto divadelná hra odráža verne – alebo aspoň približne – text, ktorý sa s pojmom „Okuni kabuki odori“ (Okuniiovské kabukiové tance) spája a zachycuje tak najstaršiu dosiahnuteľnú pamiatku raného kabuki. Čo je totiž na tomto dramatickom texte pozoruhodné z hľadiska teatrológie a z hľadiska histórie japonského divadla, je to, že schematicky sa začína ako nó, aby sa postupne, v priebehu deja, menila v niečo úplne iné, v niečo nové: v rané kabuki. Nasledujúca časť štúdie sa preto bude zaoberať práve analýzou *Kjótskej knihy* a jej textu.

Pokiaľ pristupujeme k raným textom kabuki hermeneuticky – z hľadiska analýzy samotných textov, ktoré sa nám zachovali, začiatok *Kjótskej knihy* je plnohodnotnou nó. Nevieme, akým spôsobom boli jednotlivé party spievané, a o štýle predstavenia podávajú svedectvo len niekoľké nehybné obrázky, ktoré text sprevádzajú. V každom prípade však v *kotobagaki Kjótskej knihy*, hlavne v jeho prvej časti, možno veľmi jasne identifikovať úseky zvané *šódan*, tematicko-rytmicko-štylistické „moduly“, z akých pozostáva každá dráma nó: začiatok *Kjótskej knihy* tvoria nóovité šódan, ktoré nasledujú za sebou v ty-

8 Alternatívne názvy zlomkov z Kottóšú: *Okuni kabuki kozu* [Staré obrázky Okuniinho kabuki]; *Okuni kabuki zu* [Obrázky Okuniinho kabuki]; *Kottó kozu* [Staré obrázky z Kottóšú]; *Keičó nenčú-no e – Okuni kabuki zu* [Obrázky z priebehu éry Keičó – Obrázky Okuniinho kabuki].



picky nóovom poradí. Ich rytmus je takisto nóový – metricky sú tu neviazané („próza“) aj viazané pasáže; metricky viazané úseky pozostávajú zo starobylého rytmu predvádzacích žánrov – určitý počet *ku* (slôh, súverší), pozostávajúcich zo slabičného metra 7–5. V nó sa navyše ešte rozlišujú úseky, ktoré sú viazané na rytmus bubienkov (*hjóši-ai*), a tie, ktoré s údermi bubienkov nesúvisia (*hjóši-awazu*). Keďže však v prípade ranokabukiových textov nevieme nič o spôsobe hudobného sprievodu (hoci obrázky ukazujú tradičný nóový orchester – tri bubny a flauta), toto hľadisko tu nepripadá do úvahy.

*Kotobagaki Kjótskej knihy* sa začína pasážou:<sup>9</sup>

1. Mijako-no haru-no hanazakari [znak pre opakovanie slovného úseku, tj. celého súveršia],
2. kabuki odori-ni ideu jo,  
[1. V Cisárskom meste jar s kvitnutím kvetov –  
2. poďme na kabuki odori.]

Táto pasáž dokonale zapadá do charakteristiky úvodnej piesne *šidai*, ktorou sa pravidelne začína každá klasická dráma nó. Podobne ako tu, aj klasické nóové *šidai* je metricky výrazné, začína sa opakovaným *ku* 7–5 (tj. dvakrát 7–5), po ktorom nasleduje neúplné *ku* 7–4. Nóové *šidai* je pieseň zaujímavej melódie (v kontraste s celkovou monotónnosťou dnešnej nóovej vokality), a dá sa teda predpokladať, že aj toto „šidai“ *Kjótskej knihy* bol pútavý popevok, zameraný na to, aby upútal pozornosť obecenstva na začiatku predstavenia.

Rovnako ako v klasickej nó, po piesni *šidai* nasleduje časť, ktorá zodpovedá nóovému predstavovaniu *nanori*:

2. [...] Somo [znak pre opakovanie slova]<sup>10</sup>
3. kore-wa Izumo-no kuni [no?] ofojaširo-ni cukaemoosu
4. šanin-nite sooroo, soregaši-ga musume-ni
5. kuni-to moosu miko-no soorou o, kabuki odori
6. to moosuu koto-o narawaši, tenka taihei
7. no mijo-nareba, mijako-ni makari-nobo-
8. ri-sooroote, odorasebaja-to zon-zooroo.
- [2. (...) Nuž teda,
- 3.–4. toto tu je dcéra istého človeka, ktorý je kňazom slúžiacim vo Veľsvätyni v krajine Izumo.

9 Slovenský preklad v tejto štúdií je len informačný, neodráža teda sylabické metrum, ako inak vždy býva autorovou ambíciou.

10 Japonský text je vo fonetickom prepise podľa súčasnej výslovnosti, bez ohľadu na pravopis pôvodny.

5.–8. Volá sa Kuni a je pannou, slúžiacou vo svätyni. Naučila sa tanec zvaný kabuki odori, a keďže máme takú požehnanú cisársku éru, keď vládne mier, dovolila som si pomyslieť, že pôjdem do výšin Cisárskeho mesta a skúsim ho tam zatancovať.]

V nó nasledovalo *nanori* hneď po úvodnej piesni *šidai* a predstavoval sa v ňom prichádzajúci typ role *waki* – v nó to klasicky býval putujúci buddhistický mních. Postava sa aj tu predstavuje tradičným gramatickým spôsobom nepriamej, okľukovej výpovede vyjadrujúcej skromnosť – o sebe hovorí akoby v 3. osobe : *kore-wa...* [toto tu (je...)]. Metrum *nanori* býva na rozdiel od *šidai* nemetrické a nemelodické – prednáša sa len stanovenou intonáciou, ktorá sa dá chápať ako divadelne zdôraznená melodika hovorovej japonskej vety – avšak bez poklesov melodického prízvuku; podobne nemetrické je aj „*nanori*“ *Kjótskej knihy*. Akou intonáciou a tempom však bolo prenášané v prípade *Okuni kabuki*, to žiaľ, môžeme len špekulovať.

Zaujímavým detailom je, že Izumo-no Okuni je tu spomínaná ako Kuni. Dá sa predpokladať, že toto *nanori* deklamovala ona sama. Vychádza tu na povrch, že „O-“ v jej mene je skutočne len zdvorilou predponou, ktorú k jej menu pridávali druhí, kým jej „vlastné“ meno bolo Kuni. Naznačuje sa tu aj istá posvätnosť tanca *kabuki odori*, keďže sa ho naučila panna slúžiacia vo Veľsvätyni v Izume. Táto posvätnosť bude na konci textu *Kjótskej knihy* explicitne zdôraznená.

Spomínajú sa tu mierové časy – bude sa to opakovať v texte niekoľkokrát. Postava tu určite vyjadrovala všeobecný postoj obecnstva, keďže vojny sa ukončili len tri roky pred Okuniiným príchodom do Kjóta, a ľudia si tak postava získavala takpovediac na jednu vlnovú dĺžku.

A prichádza – presne podľa pravidiel nó – pieseň v rytme 5–7, ospevujúca cestu pútnika. V nó išlo o pieseň zvanú *ageuta*, tj. pieseň spievanú vo vyššom tónovom registri. Akým spôsobom sa spievala v *Okuni kabuki*, to nevieme. Text je, podobne ako v nó, plný, ba doslova preplnený poetickými alúziami a slovnými hračkami, hlavne tradičnými poetickými figúrami klasickej poézie, *makurakotoba* a *kakekotoba*<sup>11</sup> – hlavné takéto miesta sú podčiarknuté, v preklade sa ich významový dosah len veľmi zle vystihuje.

Pre stručnosť už uvedieme len preklad, bez originálu.

9.–21. Rodisko – ach – Izumo – zanechajúc za sebou, cieľ bol zahmlený v diaľkach v jarný deň prešla Nagato – prístav, v takejto pokojnej ére sa

11 *Makurakotoba*, „podhlavníkové slovo“, sa podobá homérovskému epitetu *constans* či *ornans*, *kakekotoba*, „prevesenie slov“, je homonymia či kalambúr, vďaka ktorému sa text akoby magicky nečakane prenášal z jedného výroku do druhého.

stretáme v príbytku v Óno, a ciest neúzkych, ó Hirošima! tam miesto na navštívenie je svätyňa Icukušima, loď sa potom zastavila na pobreží Narata, rybolovom šikovné je Ušimado, a Mesiacom jasné Ružové pobrežie Akaši, a ďalší cieľ cesty je čo vo svete? Nani-wa lístie hoj-dobre-hoj-zle/trstím zarastená mladým lístím fúka vietor Ostrovom Šťastia ktorého vlny sa upokojujú v tejto skvelej ére teraz sa Stretá Stráň so Strážnicou Ausaka! a náhli sa srdce už onedlho vstúpi do Cisárskeho mesta.

A presne v štýle nó nasledujú nerytmické slová o príchode – šódan *cukizerifu*:

22.–25. A táto tu už vstúpila do Cisárskeho mesta. Na upokojenie duše chcem pozorovať kvety Metropole!

Z tohto striktno nóového úvodu sa potom rozvíja dramatická zápleтка *Okuni kabuki*, keď Okuni zažije, čo to znamená, tie slávne kjótske sakury, a vo všeobecnom veselí a nádhere odevov Kjótčanov pod rozkvitnutými stromami začína predvádzať svoj tanec, v syntakticky nejasnom slede rozličných lokalít slávnych krásou sakúr, až sa vyskytne aj lunárny dátum 1. mesiac 25. deň, posvätné obdobie Novoročných sviatkov, v ktorom svoje kabuki začína posvätným buddhistickým tancom *nenbucu odorí*. Odrieka buddhistické mantry končiace sa *nenbucu* (formulou) „*Namu Amida-bucu*“. A vtom, „*priťahnutý hlasom nenbucu*“, repliky sa rozmnožujú o ďalšiu postavu, ktorá sa vďaka *nenbucu* objavila: volá na Okuni a dovoľáva sa jej pozornosti. Okuni váha, nechce sa jej veriť, až napokon sa obaja zhodnú v spoločnej spomienke z „*dávna*“, kedy sa „*spolu učili kabuki*“ – umenie, v ktorom márnivá hlúposť je prepletená s buddhistickou múdrosťou. Táto postava je Nagoja Sanza (buró), Okuniin milý. Čo znamenal tento záhadný text a ako bolo toto stretnutie riešené javiskovo, by sme sa mohli iba domnievať, nebyť toho, že sa nám zachovali zobrazenia v štyroch horeuvedených materiáloch. Podľa obrázkov je možné si predstaviť, že Sanza sa objavil na okraji javiska tak nečakane, ako sa v nó objavovali záhadní duchovia či bytosti z onoho sveta, aby vyrozprávali svoj príbeh. Nóoví duchovia prichádzajú po *hašigakari* – premostení po (z pohľadu diváka) ľavej strane javiska, za šialeného „*vypiskovania*“ flauty, ktorá navodzuje ezoterickú a hrozivú náladu. Ako sa zjavil na javisku Nagoja Sanza, nevieme. Máme však obrázky, ktoré ho zobrazujú, ako sa blíži k prednej časti javiska (Obr. 1).



Obr. 1

Zjavivši sa Sanza však nerozpráva žiadny príbeh. Spolu s Okuni pravdepodobne tancujú spoločný tanec – za spievania vrcholne poetického textu, ktorého význam sa ťažko presne identifikuje: zdá sa, že uprostred všemožných alúzií a splývania či prelínania slov vyjadruje Okuni svoj smútok, keď kvôli „nejasnému sporu“ (*fušigina kenkwa*) prišla o svojho milého, a Sanza sa jej za to dodatočne ospravedľňuje. „Zabudnime teraz na všetko“ hovoria stĺpce 94.–95. *Kjótskej knihy*, a poďme spievať, poďme *kabuku* (*Izaja kabukan*) – máme tu dokonca sloveso *kabuku* v zmysle „tancovať kabuki, baviť sa v štýle kabuki“, od ktorého je slovo *kabuki* derivovaným podstatným menom.

Pravdepodobne od tohto miesta sa začína skutočné jadro predstavenia, skutočné kabuki, v tanci a piesni, ktorej text bol zrejme hlavne rytmicky výrazný sled ezoterických slabík, ktoré boli dvojznačné aj trojznačné a zrejme hovorili dobovému obecnstvu veľa v narážkach, ktoré my dnes už ťažko chápeme. Môžeme si predstaviť, ako tieto rytmické verše divákov vzrušovali, dvíhali z miest, prinajmenšom vyzývali k spoluúčasti tieskaním rúk, ako možno vidieť na obrázkoch sprevádzajúcich texty. Text pravdepodobne mieril k erotickým, ba až sexuálnym dvojsmyslom, keď sa dej piesne dostal k prostrediu *čaja* – čajového domu (verejného domu) a v rozhovore s *čaja-no kaka* – matkou čajového domu sa vymenúva „sedem ľúbení“ a hovorí sa o záhradnej chyžke, ktorá „sa rozpadá, hoci nefúka vietor“.

Niekoľko potom – možno Sanza – oslovuje Okuni, že táto pieseň je už dosť stará, a že zaspievajú niečo nové – *džóruri-modoki*, tj. „napodobnenie džóruri“ za rytmu bubienkov. *Džóruri* bolo rozprávačské umenie, ktoré v dlhých

baladách spracúvalo obľúbené stredoveké príbehy; v tejto dobe už začalo byť sprevádzané jednoduchou bábkohrou (aby sa čoskoro vyvinulo do obľúbeného bábkového divadla *ningjó džóruři*).

Noc sa chýli ku koncu, takisto sa blíži aj lúčenie, a popri tom je v texte pretkaná zmienka o melódiách na flaute spolu s improvizovane zloženými textami, k tomu aj pesničky *kouta* ako útecha do prostriedku noci a hranie na flaute až do briezdenia (stĺpce 128–132). Či toto všetko ešte patrí do *kabuki odori*, je otázne. Skôr sa zdá, že už sa scéna schyľuje k lúčeniu milencov, avšak stĺpec 143 znie „Kabuki-no odori-mo toki sugite [Aj pre tanec kabuki čas už uplynul]”, možno ho však interpretovať aj „Aj tanec kabuki, aj čas uplynul”. Deliacia čiara medzi *kabuki odori*, *džóruři modoki* a ďalšími spevnými zložkami je teda nejasná. Nagoja váha, nechce odísť, ešte tancuje a spieva do rytmu bubnov. Okuni ho nechce opustiť, navrhuje, že ho vyprevadí, nech je akokoľvek ďaleká tá púť, veď rozlúčiť sa s ním je tak ťažké (161–164: Nagan-sama-ni nagori ošiki-wa kagiri naši.).

Nasledujú posledné stĺpce 165–171, v ktorých sa línia rozprávania prudko mení: „Keď si to dobre premyslíme, táto Okuni – ach, úžasné! – to sa z Veľsvätyne [božstvo] pominuteľne ráčilo prejaviť, uviedlo v našom svete tanec kabuki, a aby sa očisťovali živé bytosti od zla, prejavilo nám len jedno takéto kabuki. Ale, aká to vzácna a vďakyplná udalosť!” A týmito slovami sa *kotobagaki Kjótskej knihy* končí.

Podľa všetkého sa teda zdá, že *Kjótska kniha* je libretom predstavenia, v ktorom Okuni hrá samu seba. Dostávame sa tu však k historicko-teatrologickej kontroverzii. Kto hrá Nagoja Sanzu? Ak príbeh (O)Kuni a Nagoju je *ten* ľúbostný príbeh, ktorý bol jadrom libreta, pokiaľ siaha (O)Kuni ako reálna tanečnica, a odkiaľ sa začína (O)Kuni ako divadelná postava? Pretože ak Nagoja bol mýtvy a Okuni vyvolávala jeho posmrtného ducha – úplne podľa pravidiel *mugen-nó*, tj. nó snov a zjavení, *kto* sa to vlastne objavoval?

Žeby sme tu mali akýsi samozrejmy dobový dôkaz, že Okuni buddhistickými metódami zakotvenými v nó a v praktikách *nenbucu* vyvolávala na javisku ducha svojho bývalého milenca a tým si v Kjóte vyslúžila nehynúcu slávu založenú na okultizme? Alebo ide o Okuni, ktorá *zinscenovala* zjavenie Nagoju za odriekania *nenbucu*, čím jej predstavenia, nadrážajúce na nó – a možno ju vyslovene parodujúce – boli rovnako populárne? Alebo žeby – tretia možnosť – Okuni nebol nikto iný ako púha *divadelná postava*, postava príbehu, v ktorom dievča z Izuma príde do Kjóta, zaujme svojím tancom zvaným „kabuki”, ktoré sa *akože* naučila v Izume, a pri tanci *nenbucu odori* vyvolá ducha svojho milého, a potom predvádzajú spolu kabuki, erotické scény aj scénu lúčenia?

Do istej miery dávne materiály o ranom kabuki vyvolávajú viac otázok než by dávali odpovedí. Bolo by možné, že Izumo-no Okuni, údajná „zakladateľka kabuki“, vlastne vôbec neexistovala? A ak príbeh Okuni z Izuma a Nagoja Sanzaburóa bol vymyslený, ostáva nám otázka – kto je teda zakladateľom kabuki? – teda, *kabuki odori*, kabuki ako tanca, nie kabuki ako divadla (to sa vyformovalo postupným vývojom z tancov kabuki)?

Na druhej strane existujú denníkové záznamy o istej Kuni, ktorá ako malé dievčatko vystupovala koncom 16. storočia so súborom z Izuma v Kjóte, a táto sa považuje za neskoršiu kabukiovú Okuni. Existujú aj záznamy, podľa ktorých istý Sanzaburó, priezviskom Nagoši, bol samurajom, pohľadným mužom a mal zahnúť v bojovej potýčke buď roku 1603 (*Kódžien* 1998: 1984) alebo 1605 (*Kunidžo kabuki ekotoba* 1993: 6).

Vysvetlenie, skĺbujúce oba protipóly, by znelo, že Okuni a jej milenec Sanzaburó boli reálnymi postavami a ich príbeh získal takú obľúbenosť, že po divadelnom úspechu samotnej Okuni ho začali preberať aj iné súbory ženského kabuki a napokon aj literárne spracovania – napríklad *monogatari*, aké predstavuje *Kabuki-no sauši*. Zaujímavou otázkou však zostáva, akým spôsobom samotná Okuni asi scénicky stvárňovala zjavenie ducha mŕtveho Sanzaburóa. V klasickom kabuki neskorších dôb už zjavenie ducha nebolo ústredným motívom, ako to bývalo v hrách nó typu *mugen*. Aj tým, že sa na scéne zjavuje duch mŕtveho, stojí predstavenie *Okuni kabuki odori* jasne na polceste medzi týmito dvoma výraznými tradíciami japonského divadla.

**BIBLIOGRAFIE**

- CUBOUČI, Šójó. 1925. Džokabuki ni kansuru kozu haššu ni cuite. *Waseda Bungaku* 1 (1925): 2–19.
- GERSTLE, C. Anrew. 1986. *Circles of Fantasy – Convention in the Plays of Chikamatsu*. Cambridge, Massachusetts/London: Council on East Asian Studies, Harvard University, 1986.
- HATTORI, Jukio. 2003. *Edo Kabuki Bunkaron*. Tókjó: Heibonsha, červen 2003.
- HATTORI, Jukio. 1986. Šoki kabuki no ičigašó ni cuite – Jamato Bunkakanbon „Okuni kabuki sóši“ kó. *Yamato Bunka* 49 (1968): 1–12.
- IŠIWARI, Macutaró. 1935. Kabuki sauši-ni cuite. In *Kabuki-no sauši*. Tókjó: Yoneyamadó, 1935.
- Kabuki-no sauši*. 1935. Tókjó: Yoneyamadó, 1935.
- Kódžien*. 1998. Tókjó: Iwanami Shoten, 1998.
- KOMINZ, Laurence R. 2002. Origins of *Kabuki* Acting in Medieval Japanese Drama. In Samuel Leiter. *A Kabuki Reader – History and Performance*. Armonk (NY)/London: M. E. Sharpe – An East Gate Book, 2002: 16–32.
- Kunidžo kabuki ekotoba – Kotobagaki ojobi kaiseцу kjó 2satsu*. 1993. Kjóto: Library of Kyoto University, 1993.
- OGASAWARA, Kjóko. 2006. *Okuni Kabuki Zengo*. Tókjó: Iwata Shoin, Tokyo, 2006.
- RUMÁNEK, Ivan. 2010. *Japonská dráma nó – žáner vo vývoji*. Bratislava: Veda, 2010.
- SHIVELY, Donald H. 2002. *Bakufu Versus Kabuki*. In Samuel Leiter. *A Kabuki Reader – History and Performance*. Armonk (NY)/London: M. E. Sharpe – An East Gate Book, 2002: 32–59.

**Ivan R. V. Rumánek, Ph.D.** (1967) působil ve Slovenské akademii věd v Bratislavě, dále na tokijské Univerzitě Hósei, v londýnské School of Oriental and African Studies a od roku 2010 vyučuje v Semináři japonských studií FF MU. Jako japanista se věnuje jazykovědě, genezi náboženství, klasické literatuře a klasickým divadelním žánrům *nó* a *kabuki* a rovněž se zabývá problematikou přenosu klasické poetiky při překladu z japonštiny do slovenštiny.

**Ivan R. V. Rumánek**

**Okuni sóši: an intergeneric evidence on a transition from *nó* to *kabuki***

The study focuses on the texts linked to the earliest phase of *kabuki* – the dance-and-sung performances of the girl named Izumi-no Okumi in Kjóto, 1603. Obtaining those texts at a study stay in the Theatre Museum of Waseda University (Tokio), the author has aimed to prove the relation of early *kabuki* performances and the antecedent tradition of *nó* theatre. One of the texts proves to be *monogatari* – a prose version of Okuni’s story speaking about her and her performance, the other looks like a libretto to this performance; thus, it is difficult to say to what extent this libretto may prove authentic. Its first part has an inner structure similar to that in *nó* drama, a fact which clearly demonstrates the interconnection of both forms. Nevertheless, the libretto gradually changes into a brand new form – that of the earliest version of the rising *kabuki* theatre.