

pominu Císařovu přehledovou *The History of Czech Theatre: A Survey* (2010) a knihu kolektivu autorů kolem Vladimíra Justa: *Česká divadelní kultura 1945–1989 v datech a souvislostech* (1995) – kterou Just loni v přepracované podobě vydal jako *Divadlo v totalitním systému* (tuto knihu Grunzke užívá); pak mi tu výrazně chybí *Dějiny české literatury 1945–1989* v redakci Pavla Janouška, a to zejména 3. svazek (1958–1969) se zásadními pasážemi o dramatu od Pavla Janouška, Libora Vodičky a dalších. Grunzkeho analýza Grossmanova *Krále Ubu* by jistě vytěžila i z knižně vydané disertace Kateřiny Miholové *Král Ubu/Ubu the King Jarry/Grossman/Fára* (2007).

Na disertaci je patrný ideový i pedagogický vliv Grunzkeho školitelky Veroniky Ambros, která se doznatně stala hybatelkou práce a zřejmě i hlavní spojnicí s českým prostředím. Grunzkeho pohled zvenčí do našich kruhů je podnětný a v mnohém poučný. Text by měl v dohledné době vyjít v knižní podobě.

#### Bibliografie:

CÍSAŘ, Jan. 2010. *The History of Czech Theatre: A Survey*. Praha: NAMU, 2010.

GRUNZKE, Adam Robert. 2011. *Models of Aesthetic Subversion: Ideas, Spaces, and Objects in Czech Theatre and Drama of the 1950s and 1960s*. Nevydaná doktorská disertace. Department of Slavic Languages and Literatures, Faculty

of Arts and Science, University of Toronto, 2011.

JANOUSĚK, Pavel (ed.). 2007–2008. *Dějiny české literatury 1945–1989*. Díl 1–4. Praha: Academia, 2007–2008.

JUST, Vladimír. 1995. *Česká divadelní kultura 1945–1989 v datech a souvislostech*. Praha: Divadelní ústav, 1995.

JUST, Vladimír. 2010. *Divadlo v totalitním systému*. Praha: Academia, 2010.

MIHOLOVÁ, Kateřina. 2007. *Král Ubu/Ubu the King Jarry/Grossman/Fára*. Praha: KANT, 2007.

Šárka Havlíčková Kysová /

**Ivan R. V. Rumánek:**

***Japonská dráma nó.***

***Žáner vo vývoji***

Monografie japanologa Ivana R. V. Rumánka zaměřená na japonské tradiční divadlo nó pojednává o vývoji této divadelní formy, estetických principech, povaze a původu jejích vyjadřovacích prostředků a o řadě dalších důležitých činitelů, které ji formovaly. V kontextu českého, respektive československého bádání o japonském divadle kniha sice není ojedinělým počinem, ale přináší spoustu nových poznatků a představuje pojednání o této problematice co do rozsahu u nás doposud neviděném. Můžeme ji – a snad nám slovenští kolegové odpustí, že Rumánkovo dílo vztahujeme i k českému prostředí – přiřadit k již existujícím monografiím, které vznikly v českém či slo-

venském jazyce. Ostatně sám autor, Ivan R. V. Rumánek, se k této tradici hlásí, když několikrát cituje z knihy Vlasty Hilské s názvem *Japonské divadlo* (1947). Kniha Vlasty Hilské z roku 1947 je jediným dílem z oblasti československého bádání o japonském divadle, kterou Rumánek zmiňuje. Dokonce jejími slovy otevírá první část své knihy, když se snaží vystihnout podstatu japonského divadla jako celku – v jeho dokonalosti ve formě, nemožnosti dalšího vývoje a inspiračním potenciálu pro evropské divadlo (s. 13). Ivan Rumánek se však pokouší dokázat, že vývoj nó stále pokračuje, je tedy možný, ač se to na první pohled vůbec nemusí zdát.

Po Vlastě Hilské se u nás problematikou japonského divadla zabývala především Dana Kalvodová. Nicméně o její práci se Ivan Rumánek ve své knize nezmiňuje. V monografii *Vítr v piniích* je Dana Kalvodová autorkou pasáží představujících jednotlivé žánry japonského divadla, včetně nó (které v podtitulu kapitoly charakterizovala jako „divadlo lyrické vize“), a napsala rovněž komentáře k několika hrám v překladu Miroslava Nováka, které kniha obsahuje (Kalvodová 1975). Velkou měrou se také podílela na monografii ve slovenštině s názvem *Divadelné kultúry Východu*, v níž kromě jiného rovněž zpracovala (spolu s Miroslavem Novákem) tematiku japonského divadla. Její drobnější práce zaměřené na tuto problematiku byly v roce 2003 souhrnně publikovány

v knize *Asijské divadlo na konci milénia*. Český (a slovenský) čtenář má také k dispozici antologii japonského divadla *Kalhoty pro dva*, v níž se může seznámit se sedmi hrami divadla nó v českém překladu a – podobně jako ve *Větru v piniích* – s úryvky ze Zeamiho spisů. Texty věnované japonskému divadlu se také objevují v českých periodicích, například v časopise *Disk*.

Japonské divadlo je tedy u nás poměrně často – vzhledem k exotičnosti tématu – reflektováno. Doposud však nevznikla monografie, která by se soustředila jen na jednu japonskou divadelní formu. Kniha Ivana Rumánka se věnuje výhradně nó, a to velmi detailně. Dokonce ani pro kjógen, žánr velmi úzce spřízněný s nó, zejména z hlediska jejich společného vývoje, není v textu příliš mnoho prostoru, jak ostatně připouští i sám autor (s. 303). Rumánek přináší velké množství informací o nó, které výše zmíněné publikace neobsahují a které mohou naše dosavadní znalosti zásadně prohloubit či zpřesnit. V mnoha případech nám také nabízí nový pohled na již známá fakta.

Kniha je formálně rozdělena do tří částí. První z nich, „Nó ako živé dedičstvo japonskej kultúry“, je nejrozsáhlejší (zhruba 300 stran) a zahrnuje vlastní autorův text, v němž je systematicky líčen vývoj nó. Dozvídáme se o starších formách, které ho ovlivnily, zejména o sarugaku či dengaku, o kulturně-historickém kontextu na pozadí jeho vzniku a vývoje apod. Následu-

je podrobný přehled jednotlivých rodových linií, v nichž se toto divadelní umění již po staletí předává z generace na generaci, a jejich významných představitelů. V této souvislosti autor hovoří o významu Kan'amiho i o jeho předchůdcích, značnou pozornost přirozeně věnuje také tvorbě Zeamiho a pokračuje přehledem jeho následovníků a hodnocením významu jejich práce. Při této cestě historií nó nás autor také seznamuje s řadou informací o praxi divadla nó, jejích proměnách a odlišnostech v rámci různých stylů pěti škol. Rumánek vysvětluje význam Zeamiho práce, který spatřuje ve skutečnosti, že díky své vzdělanosti pozdvihl (jako znalec literatury) literární úroveň textů her nó a rovněž posunul odevzdávání tajného rodového umění do oblasti písemného dědictví (s. 140). Právě v tom tkví jeho přelomový přínos k praxi i paměti divadla nó. Pozoruhodnou součástí tohoto oddílu jsou také například pasáže, v nichž nám Rumánek dává nahlédnout – prostřednictvím slova i obrazu – do tzv. *utaibon*, tj. učebnic nóového přednesu, doslova „knih na zpívání“. I zde se již objevuje důležitá souvislost umění nó s hudbou, na niž autor v knize několikrát upozorňuje a již posléze věnuje samostatné kapitoly, které demonstrují její silný vliv na formování a podobu nó. Kapitoly o hudbě jsou kompozičně včleněny do většího celku, nazvaného „Predstavenie nó“. Tato dílčí kapitola jistě velmi zaujme zejména teatrology, ač jim samozřejmě i kapitoly

předcházející přinášejí mnoho důležitých poznatků – například o praxi psaní her a o následující „života-schopnosti“ těchto děl. (Setkáváme se zde například s informacemi o tom, že „živá“ hra nó musí být hraná nó.) Kapitola věnovaná představením je tedy z teatrologického hlediska zřejmě nejuhnutnější a nejpoučnější. Autor svůj výklad o jevištní praxi opírá o řadu příkladů. Čtenář může mít dokonce pocit, že proniká do tajemství nó hlouběji, než je běžnému člověku dovoleno, když mu Rumánek odhaluje některé detaily „zákulisních tajemství“ (s. 274). Například, když se hlavní herec převléká do jiného kostýmu přímo na jevišti, uvnitř jistého typu rekvizity, může se v ní občerstvit nápojem či otřít si pot na čele hadříkem, které jsou připraveny v jejích vnitřních kapsách (s. 274).<sup>1</sup> Kromě těchto zpestřujících detailů kapitola přináší spoustu poznatků například o specifické struktuře představení nó, včetně detailního pojednání o tzv. *šódan* (dílech jednotkách představení určených/definovaných textově, tematicky, ale i rytmicky, hudebně, tanečně či z hlediska hraní), o tanci, kostýmech, maskách (i v kontextu tradice jejich výroby), jevištní

1 Ačkoliv Rumánek na tomto místě neuvádí konkrétní příklad takové rekvizity, z vlastních zkušeností usuzujeme, že by mohlo jít například o jednoduchou konstrukci hory, jaká se používá při uvádění hry *Momidžigari*. Autorka recenze viděla několik inscenací této hry a přinejmenším v jedné z nich se hlavní herec, *šite*, převlékal uvnitř této konstrukce, nikoliv v zákulisí.

řeči atd. Přínosné jsou rovněž pasáže, v nichž autor vysvětluje principy *monomane* (napodobování, hraní) a *júgen* (estetického ideálu elegance; půvabu, krásy). Ačkoliv oba termíny byly poměrně srozumitelně vysvětlovány již v předcházejících monografiích o japonském divadle u nás, Rumánek s pomocí těchto pojmů charakterizuje odlišnosti ve stylu představení/nó, které plynou z jisté převahy každého z nich. Setkáme se s tím například v pasáži, kdy autor hovoří o Kan'amio hereckém stylu: „Diváčka atraktivnost' jeho představení spočívala v ‚napodobňování‘ monomane (t. j. hraní), [...] a bol majstrom aj v júgenovej nó, založenej na speve a tanci, čím všetkým očaroval divákov po celom Cisárskom meste“ (s. 100). Dokonce i v případě Zeamiho se dozvídáme o jakési proměně v jeho stylu pod vlivem jeho zřejmě staršího současníka (Inuó – Dóami), jenž lze pozorovat v posunu „od predstavenia ‚utešeného/pútavého‘ (omoširoki)“, které bylo podstatou hereckého stylu odvozovaného od Kan'amio a jež bylo založeno právě na *monomane*, k „půvabnému“ nó (*júgen-nó*), kladoucímu ještě větší důraz na písňovo-taneční stránku (s. 108). Rumánek obecně většinu byt' i již známých poznatků uvádí do relevantních, podrobněji vykreslených souvislostí. Právě v této dílčí kapitole se nám zřejmě v největší míře dostává možnosti prohloubit a zpřesnit naše poznatky o praxi nó.

Ve druhé části najdeme pět her nó v autorově slovenském překladu. Pětice her je reprezentativním výběrem sestaveným dle tzv. *Gobandate*, pětidílného programu představení nó, do něž se hry zařazují z pěti kategorií, jež odpovídají právě pěti částem programu. Rumánek tedy jako reprezentativní díla vybral tituly *Žeriav a korytnačka*, *Acumori*, *Vaniesosnami*, *Sumidagawa* a *Starena hôr*. Hry jsou vybrány v tom pořadí, jak by za sebou typově následovaly v pětičlenném programu představení. Například první z nich je tzv. „bočný kus“, následoval by „asurský kus“, tj. hra, v níž vystupují duchové samurajů, tematikou je utrpení bojovníka, atd. Celých pět her bylo jistě možné do monografie zařadit i díky skutečnosti, že hry nó jsou obecně z hlediska rozsahu textu poměrně krátké – pět překladů v knize i s krátkým úvodem nepřesahuje devadesát stran. Některé z uvedených her známe již z českých překladů. Miroslav Novák přeložil *Sumidagawu*, pod názvem *Řeka Sumida*, a *Vaniesosnami* dal český název *Vítr v piniích*, po němž byla pojmenována i již zmíněná monografie Dany Kalvodové (1975). Oba texty jsou zařazeny také v antologii *Kalhoty pro dva*.

Rumánek dle svých slov u her používá „japonizující překlad“ (s. 311, 318), tj. v zásadě se snaží ve slovenštině zprostředkovat co nejvíce ze stylistických či rytmických rysů poetiky originálního textu. Jen v případě *Reky Sumidy* připouští, že k překladu přistupoval o něco volněji

(s. 357). Zvláštností posledního překladu, překladu hry *Jamamba*, jsou cenné poznámky o zdrojích citací a aluzi obsažených v textu a také popis pohybu *šiteho* (hlavního herce) po jevišti – uvedeno ve vedlejšímu textu mezi jednotlivými promluvy.

Třetí část knihy přináší kompletní překlad Zeamiho prvního spisu s názvem *Fúšikaden*, jenž je opatřen poměrně podrobným poznámkovým aparátem, v němž překladatel vysvětluje čtenáři neznalému japonského kontextu četné pojmy, případně kulturně-historické souvislosti textu. K českému překladu drobných úryvků ze Zeamiho spisů, opět z pera Miroslava Nováka (Kalvodová 1975; Horáková 1997), nám tedy Ivan Rumánek přináší celý *Fúšikaden* ve slovenském znění – ve srozumitelné a propracované podobě. Stejně jako tomu bylo v případě dřívějších českých překladů zmíněných her, ani o českých úryvcích ze Zeamiho textů se Rumánek nezmiňuje. V této souvislosti by bylo jistě zajímavé, kdyby autor kriticky zhodnotil předchozí překlady či případně srovnal překlad problematičtějších pasáží, jak to činí např. u *Vaniesosnami* (v originále *Macukaze*), když řeší překlad japonské slovní hříčky *Macukaze* (s. 308). (Problém výrazu „macu“, který má (ve hře) vyjadřovat významy „čekat“ a „borovice“, vyřešil v anglickém překladu Royall Tyler slovem „pining“.) Srovnání řešení podobných detailů by jistě bylo zajímavé i pro nejanologu. Ale vzhledem k již tak poměrně

velkému rozsahu Rumánkovy knihy je pochopitelné, že se mu na hodnocení literatury v češtině nedostalo prostoru.

I přes nesporný přínos překladů her *nó* a Zeamiho *Fúšikadenu* považuji za stěžejní první část knihy, samotné autorovo pojednání o *nó*. Kromě již zmíněného oceňuji vnímání tematiky v širokých souvislostech – včetně opakovaně se v textu projevujícího zřetele k problematice vzájemných kulturních vlivů v oblasti japonského a evropského divadla. Je třeba kladně ohodnotit také způsob, jímž je kniha psána. Rumánek píše o *nó* z hlediska stylu velmi srozumitelným jazykem, tu a tam užívajícím výstižnou metaforu, text je kompozičně vyvážený a celkové dělení knihy do tří částí působí logicky. Obzvláště si cením pasáží, kdy se autor snaží co nejlépe vystihnout podstatu věci – byť i detailu. Za všechny zmíním jeho charakteristiku zvuku flétny *nókan/fue*, používané při představení *nó*. Rumánek popisuje, jak je v nitru flétny mezi dvěma určitými částmi vložena „užšia krátka trubica bambusu, čo pri hraní spôsobuje istý odpor vzduchu a vytvára typický nejednoznačný timbre tónov fue, hlavne najvyššieho ostrého písknutia“ (s. 246). Kdo slyšel hrát flétnu *nókan*, jistě ho tato pasáž zaujme. Nelze navíc opominout i četný obrazový materiál, který velmi funkčně napomáhá porozumění dané problematice a rovněž dobře ilustruje (i z hlediska estetického) autorův text.

V Rumánkově přístupu k tematice japonského divadla bych možná ocenila větší míru kritické interpretace faktů, aby nedocházelo k nepřesnostem či příliš kategorickým tvrzením. Například již v prvním odstavci a i v Závěru první části knihy autor sděluje čtenáři skutečnost, že v případě nó jde o „*najstaršiu dodnes zachovanú tradíciu* [kurziva přímo v textu – pozn. Š. H. K.] scénického umeenia“ (s. 14). Toto tvrzení se v kontextu psaní o nó sice traduje, ale nelze je bezpodmínečně přijímat jako pravdivé, k čemuž by autorovi posloužil relativizující komentář například v poznámce pod čarou. Indické kúdíjattam je pravděpodobně mnohem starší.<sup>2</sup> Pro českého čtenáře je také trochu zavádějící poznámkový aparát, který autor používá. V řadě případů není zcela jasné, z jakých zdrojů autor čerpá, i když jde zřejmě většinou o poznatky z jeho vlastního výzkumu či o informace, jež jsou v kontextu bádání o nó považovány za obecně známé. Z toho důvodu bych v knize uvítala předmluvu, která by kromě jiného čtenáře o těchto věcech informovala. Některé v tomto směru relevantní informace se sice objevují v jednotlivých poznámkách či přímo v hlavním textu – např. že autor čerpá z přednášek profesora

ra jménem Nišino Haruo, jež navštěvoval (poznámka č. 29, s. 73), nebo že rok navštěvoval kurz nóového tance ve stylu školy Kanze (s. 268) apod. Z profesního zájmu bych uvítala více informací o zdrojích jeho poznatků – právě například v předmluvě.

Knihu Ivana R. V. Rumánka *Japonská dráma nó. Žáner vo vývoji* jsem s napětím očekávala. I přes drobné nedostatky, které však nelze považovat za zásadní, ji shledávám velmi přínosnou, nemající v našem prostředí obdoby – ani v širším kontextu bádání o asijském divadle. Kromě již zmíněných kladů první části, autorova pojednání o nó, mne příjemně překvapila skutečnost, že Ivan Rumánek ve vlastních překladech zařadil do publikace pět her nó a hlavně text *Fúšikadenu*. Podstatným přínosem je také pohled, který autor nabízí, když zvažuje možnosti dalšího vývoje nó a obecně s ním nezachází jako s žánrem ustrnulým již stovky let, jak se na nó někdy pohlíží. Zamýšlím-li se nad otázkou, jakému čtenáři je kniha určena, musím konstatovat, že sice jistě zaujme i laika, ale zároveň je u jejího čtení výhodou již předchozí vhléd do problematiky japonského divadla. Pro teatrologie je však dle mého názoru velmi přínosnou, právě z toho důvodu, že na mnoha místech přináší již specializovaná pojednání o této tradiční japonské divadelní formě, která v takovém rozsahu nebyla u nás doposud k dispozici.

2 Někteří odborníci hovoří o zhruba dvoutisíciletém stáří, které však zřejmě také není blízko pravdě. Dnes se jeho stáří klade spíše do doby, z níž pocházejí první písemné záznamy o této divadelní formě, tj. do desátého stol. n. l. (Havlíčková Kysová 2010: 25), (Mehta 1995), (Kalvodová, Zbavítel 1987: 162).



**Bibliografie:**

- HILSKÁ, Vlasta. 1947. *Japonské divadlo*. Praha: Ústav pro učební pomůcky průmyslových a odborných škol, 1947.
- HORÁKOVÁ, Dita a kol. 1997. *Kalhoty pro dva. Antologie japonského divadla*. Praha: Brody, 1997.
- KALVODOVÁ, Dana. 2003. *Asijské divadlo na konci milénia*. Praha: Academia, 2003.
- KALVODOVÁ, Dana. 1987. *Divadelné kultúry Východu*. Bratislava: Tatran, 1987.
- KALVODOVÁ, Dana. 1975. *Vítr v piniích. Japonské divadlo*. Praha: Odeon, 1975.
- KALVODOVÁ, Dana, ZBAVITEL, Dušan. 1987. *Pod praporem krále nebes. Divadlo v Indii*. Praha: Odeon, 1987.
- MEHTA, Tarla. 1999. *Sanskrit Play Production in Ancient India*. Delhi: Motilal Banarsidass, 1999.
- RUMÁNEK, Ivan R. V. 2010. *Japonská dráma nó. Žáner vo vývoji*. Bratislava: VEDA, Vydavateľstvo SAV, 2010.

Pavel Drábek /

## Tendence v našem myšlení o divadle<sup>1</sup>

Ve dnech 5. a 6. prosince 2008 se na Divadelní fakultě JAMU konala mezinárodní konference „Tendence v současném myšlení o divadle“ věnovaná prof. Ivo Osolsobě k jeho 80. narozeninám. Konferenci inicioval Jan Roubal (což se nedozvíme

z úvodníku prof. Josefa Kovalčuka, ale až – nenápadně – z popisku fotografie na straně 299). Název konference dal i titul sborníku, který JAMU vydala o dva roky později knižně. Je velmi ušlechtilé, že tento sociální akt konferenci a knihu ad honorem našeho předního divadelního teoretika JAMU realizovala, a podobně je prozřetelné, že vedle přednesených příspěvků (pro potřeby knihy vydaných v češtině a slovenštině) zaznamenává publikace i diskuse, které po jednotlivých tematických blocích propukly. Prezentace samotné jsou zajímavé, mnohdy provokativně svérázné, zato zaznamenané diskuse ukazují akademickou komunitu, která na sebe reaguje, vzájemně si naslouchá (tu méně, tu více) a dokonce se konfrontuje, což je dnes popravdě dosti vzácné – alespoň co do konfrontace kultivované. Další vzácností a ctností této knihy je její pečlivá ediční příprava, která je promyšlená a velkorysá (v poučné fotodokumentaci konference i přetištěné stati Iva Osolsobě, o které je v knize často řeč). Jen výjimečně se stane, že narazíme na drobné ediční nedostatky – např. když Jan Roubal v diskusi (s. 21) odkazuje na příspěvek Bořivoje Srby, který teprve bude následovat. Škoda také je, že tu chybí rejstřík. Kniha je velmi poučná jednak tím, co se v ní píše (ale to je járkou předpokladatelné s ohledem na osobnosti přednášejících), ale zejména tím – řečeno slovníkem poctěného jubilanta – co ostenduje: stav současného našeho myšlení o divadle.

<sup>1</sup> Stať vznikla v rámci projektu *Český divadelní strukturalismus: souvislosti a potenciál* (2011–2015; GAČR, č. P409/11/1082), financovaného Grantovou agenturou ČR.