Rozwalka, Zuzana

Zeyerův "kjógen" Lásky div

Theatralia. 2019, vol. 22, iss. 2, pp. 169-193

ISSN 1803-845X (print); ISSN 2336-4548 (online)

Stable URL (DOI): https://doi.org/10.5817/TY2019-2-9
Stable URL (handle): https://hdl.handle.net/11222.digilib/141894
License: CC BY-NC-ND 4.0 International
Access Date: 27. 11. 2024
Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

MUNI ARTS Masarykova univerzita Filozofická fakulta

Digital Library of the Faculty of Arts,
Masaryk University
digilib.phil.muni.cz

[**Theatralia** 22 / 2019 / **2** (169—193)]
https://doi.org/10.5817/TY2019-2-9

Zeyerův „kjógen“ *Lásky div*

Zuzana Rozwalka

Abstrakt

Studie pojednává o méně známém díle Julia Zeyera – jednoaktové komedii *Lásky div*. Zeyera pro její napsání inspiroval popis představení japonského kjógenu *Išigami* a tento inspirační zdroj a forma zacházení s ním jsou zde podrobeny detailnímu zkoumání. Hra byla inscenována až po Zeyerově smrti, v době sběratelské horečky japonského umění především různými dámskými spolky, profesionální inscenace byly pouze tři. Dočkala se i dvou hudebních adaptací, nicméně obě byly nastudovány pouze jednou. I přes malý ohlas bylo toto drama prvním svého druhu u nás – divadelní variantou v Evropě velmi populárních literárních japonérií (AJ. *japonaiserie*), žánrem, do kterého spadá i dodnes uváděná *Madam Butterfly*.

Klíčová slova

Julius Zeyer, *Lásky div*, kjógen, *Išigami*, japonismus, japonerie, operní adaptace, Edward Greey

Abstract

The study deals with a less-known work of Julius Zeyer – a one-act comedy Lásky div [Love's Wonder]. Zeyer was inspired by the description of the performance of Japanese kyogen Ishigami; the source of inspiration, as well as the form of its adaptation, is analysed in detail. The play was staged only after Zeyer's death, in the time of the collectors' fever of Japanese art, especially by various ladies' clubs, and there were only three professional productions. The play has also seen two music adaptations, each of them was nevertheless staged only once. Despite the inadequate response, it was the first drama of its type in the country – a theatre variant of in Europe very popular literary japonaiseries, a genre, which features to this day staged Madama Butterfly.

Keywords

Julies Zeyer, Lásky div, kyogen, Ishigami, Japonism, japonaiserie, opera adaptation, Edward Greey

Zeyerova „žaponská hříčka“ – jak ji sám autor nazývá – *Lásky div* vyšla poprvé v roce 1888 v časopise *Květy* (ZEYER 1888: 505–520), knižně byla vydána v rámci druhého svazku Zeyerových dramatických děl s názvem *Tři komedie* v roce 1894, společně s dalšími jednoaktovými dramaty – „literární chinoserií“ *Bratři* a „starozákonní idyllou“ *Z dob růžového jitra*.[1] Nebylo to poprvé, co se Zeyer inspiroval asijskou kulturou; jeho díla se inspirovala náměty celého spektra zemí, jež byly na konci 19. století považovány za „tajemný Orient“. Egyptské, indické, íránské nebo čínské náměty se v jeho dílech objevují velmi často, konkrétně japonským námětům se intenzivně věnoval mezi lety 1884 a 1896 a mezi orientálními náměty měly co do počtu výsadní postavení.[2] Podklady k nim Zeyer čerpal především studiem knih z knihovny svého přítele Vojty Náprstka nebo z vlastních akvizicí, které často posléze knihovně věnoval. Zeyer byl také nadšeným sběratelem uměleckých předmětů a podporovatelem Náprstkova muzea, pro které často v koordinaci s Josefou Náprstkovou předměty do sbírek nakupoval (JIROUŠKOVÁ a PECHA 2008) a díky této své aktivitě se po smrti Vojty Náprstka stal doživotním kurátorem muzea (*Ženský svět* 5. 4. 1897: 123–124). Inspirace pro jeho orientální náměty tedy plynula nejen z četby, ale i z vizuálních dojmů z uměleckých předmětů. Způsob jeho přístupu k pramenům a vystavění díla na jejich základě byl již mnohokrát literárními vědci popsán a v případě „orientálních“ námětů jej pravděpodobně nejlépe vystihuje Voborníkův termín „obnovování obrazů“ (VOBORNÍK 1907: 118). U jednoaktovky *Lásky div* se podle autorových slov jednalo o „obnovení“ frašky *Išigami* – japonské klasické frašky kjógen. Ovšem v 80. letech 19. století byly informace o Japonsku a kontakty s ním velmi omezené a neexistovaly žádné překlady divadelních her. Představy o Japoncích a jejich kultuře byly zúženy na několik opakujících se stereotypů a informace o japonském divadle byly velmi kusé a většina z nich byla na úrovni cestovatelských zápisků.

Tato studie je pokusem o podrobné zmapování života jedné divadelní hry. Důraz bude kladen na japonské prvky, na zdroje jejich inspirace a jejich recepci. V první části se pokusím zjistit, jak vypadal Zeyerem zmíněný pramen a jakým způsobem a v jaké formě se japonský kjógen dostal až k němu. Zamyslím se také nad tím, co jej mohlo inspirovat nebo ovlivnit nepřímo. V druhé části se zabývám dobovou recepcí dramatu a jeho nemnohých inscenací. Předmětem mého zájmu je především to, jak Zeyer – a posléze autoři inscenací nebo adaptací – zacházel s Japonskem, jak bylo reprezentováno na jevišti a jak byl výsledný dojem vnímán recenzenty.

Povýšená fraška

V úvodním věnování malíři Josefu Maudrovi popisuje Zeyer svým typickým slohem inspirační zdroje a atmosféru vzniku této hry:

1 Další knižní vydání: ZEYER, Julius, 1905. *Spisy Julia Zeyera*, sv. 23 (Dramatická díla I.). Praha: Unie, 1905. Znovu vydáno v letech 1907, 1918, 1928 a 1941.

2 V roce 1884 román *Gompači a Komurasaki*, 1885 *Píseň za vlahé noci*, 1891 *O velkém bolu boha Izanagi*, a v části příběhů *Večera u Idalie*, který vyšel poprvé v roce 1896 v rámci druhé řady *Obnovených obrazů*.

> Připisuji Tobě, můj milý, žaponskou tuto hříčku, Tobě milovníkovi biblotů. Vymyslil jsem ji krásného jednoho dne, jichž tak málo bylo v tom právě minulém, tak deštivém a nevlídném létě. Ležel jsem tenkráte v trávě a vzpomněl si náhodou na velmi hrubou jednu frašku, kterou Ed. Greey v Tokiu provozovati viděl. Hlavní její situace, kde žena na opilství svého muže bohu Iši-gami žaluje, netušíc, že muž její sám se za maskou modly skrývá, zdála se mi velmi originelní, ač v staré anglické jedné baladě se královna Eleonora podobně svému, za mnicha přestrojenému muži nevědomky z hrozných hříchů svých zpovídá. Mezi tím, co jsem o rozdílu dvou koloritů při podobném předmětu přemítal, pozoroval jsem temně zelené, metalicky třpytné libelluly, míhající se graciosně nad jasnou, rychle tekoucí vodou, plnou blesků poledního slunce, plnou třesoucích se stínů na břehu rostoucích mladých vrb. [...] (ZEYER 1988: 505)

Vzhledem k tomu, že Zeyer situoval svoji komedii do Japonska, dovolím si zmíněnou baladu nechat stranou a věnovat se japonské inspiraci.

Zmíněná fraška je ve skutečnosti klasický kjógen *Išigami*. Kjógen jakožto inspirační zdroj v této době je velmi zajímavým fenoménem. Originální text kjógenu *Išigami* byl totiž poprvé přeložen do cizího jazyka až v roce 1934 („The Stone God" 1934: 78–80) a ještě zajímavější je fakt, že v Japonsku vyšel poprvé oficiálně až v roce 1959, do té doby byl předáván pouze mezi členy hereckých rodů. Zeyer se tak k němu dostal zprostředkovaně, stejně jako k většině svých orientálních námětů.

V případě Japonska, které svět začal po více než 200 letech izolace udržované vládou tokugavských šógunů teprve pomalu poznávat, byl přístup k původní literatuře nebo ústní tradici, a potažmo japonským námětům, jen velmi omezený. Probíhal většinou skrze nepřesná převyprávění původních příběhů nebo subjektivní dojmy cestovatelů, obchodníků či diplomatů, kteří v druhé polovině 19. století působili v Japonsku a měli většinou žádnou nebo minimální znalost japonského jazyka. Japonsko bylo do poloviny 19. století tajemnou zemí, o které existovalo jen minimum informací a k prolomení izolace a otevření se kontaktům se Západem došlo teprve v roce 1854. Úplná volnost pohybu nejen do země, ale i z ní byla umožněna až v roce 1868, kdy Japonsko začíná intenzivně komunikovat se západními velmocemi a nastupuje cestu rapidní modernizace a industrializace. Proto v době, kdy Zeyer hledal inspiraci v Japonsku, ještě prakticky neexistovaly překlady původních japonských děl ani serióznější literatura o Japonsku. Informace o něm pronikaly na Západ především prostřednictvím beletrie a populární naučné literatury a obraz Japonska v nich prezentovaný byl velmi stereotypní a zavádějící. Bylo na něj nahlíženo optikou barbarského orientu a prizmatem západní nadřazenosti. Nejčastěji byl podtrhován starobylý a uměním prodchnutý ráz Japonska a života jeho obyvatel a tyto představy o něm přetrvaly i do dob, kdy se vyvinulo v moderní industriální zemi. Japonsko bylo prezentováno jako exotický ráj na zemi, jako protipól k modernímu industrializovanému Západu. Speciální pozornosti se pak dostalo japonským ženám a stereotyp Japonky, vášnivé orientální ženy, ale zároveň drobné panenky, která je vůči mužům naprosto submisivní, převažoval v západní literatuře o Japonsku celé dekády a v divadle se tento stereotyp v podobě *Madam Butterfly* pravidelně oživuje dodnes. Literatura, kterou Zeyer studoval, proto zobrazovala Japonsko viděné a hodnocené západníma – především viktoriánskýma očima, tedy Japonsko již značně zkreslené,

kde se velmi často protínaly koncepty barbarského východu a vznešeného divocha. To platí také pro velké množství uměleckých předmětů, které zaplavily evropský trh ke konci století a které Zeyer s obdivem sbíral. Byly to často věci vyráběné na vývoz, přizpůsobené vkusu zákazníka. A to bohužel také platí i pro Zeyerem uvedený inspirační zdroj ke hře *Lásky div*.

Zmíněný popis frašky se nachází v knize Eduarda Greeyho[3] *The Golden Lotus and Other Legends of Japan* z roku 1883, kterou Zeyer po přečtení věnoval Náprstkově knihovně (ZEYER a POUCHA 1958: 608). V kapitole „*Nogaku. Ancient opera of Japan*" popisuje autor návštěvu prominentního klubu Kójókan[4] na představení klasického divadla, jehož součástí byla i fraška *Išigami*. Scénu i děj popisuje velmi podrobně a zaznamenává i vybrané dialogy. Je ovšem zajímavé, že některé dialogy, do určité míry děj, a především závěr neodpovídají textu ani standardnímu provedení kjógenu. Greey buď představení nerozuměl, nebo – což je pravděpodobnější – si ho pro zvýšení komického efektu a větší čtivost upravil. Je nepravděpodobné, že by profesionální herci, kteří v Kójókanu vystupovali, tak výrazně upravili děj a repliky kjógenu, což by snad bylo možné u amatérské produkce. V klasické frašce *Išigami* přichází manžel k dohazovači, který zprostředkoval jeho svatbu, s obavou, že se s ním chce žena rozvést. Muž si je vědom toho, že to je tím, že většinu času tráví v hospodách a málokdy přijde domů. Posléze k dohazovači přichází i jeho manželka a žádá o pomoc s rozvodem. Ten jí doporučí, aby své stížnosti svěřila bohu Išigami, za kterého dohazovač spěšně převlékne jejího manžela. Manžel takto přestrojen musí vyslechnout lamentování své ženy. Následuje hlavní komická scéna, kdy žena žádá boha, aby jí pomohl při rozhodování a dal svým povstáním nebo usednutím znamení, že je její rozhodnutí k rozvodu správné. Muž v přestrojení však dělá pravý opak a žena se tedy musí smířit se svým osudem. Jako poděkování zatančí bohu tanec, který je ústředním prvkem tohoto kjógenu. Při tanci si ale muž bezděky sundá masku, žena ho pozná a celá fraška končí pro kjógen typickým způsobem – muž je hnán dokola scény a zasypáván nadávkami.

Nicméně v Greeyho verzi je oproti původnímu kjógenu množství odlišností. V jeho verzi muž v převlečení za boha poučuje ženu, že její manžel tak nezřízeně pije jen proto, že nemůže vystát její nekončící výtky, a nabádá ji, aby po zbytek života mlčela. Když je prozrazen, žena sice začne lamentovat a honit jej dokola, ovšem v Greeyho textu zde fraška nekončí, autor popisuje konec následovně:

> *When she had thoroughly exhausted her anger, he coaxed her back into a good-humor; then, making a significant grimace, said, – "Now we will go home and live peaceably. After unburdening your soul, you will feel more comfortable. I here solemnly vow to Ishigarni never again to drink more than one*

3 Edward Greey (1835–1888) byl původně člen anglické delegace do Japonska, později v zemi zůstal a svoje zkušenosti popsal v několika knihách, které byly natolik populární, že se dostaly i k nám.

4 Luxusní členský klub, založený v roce 1881 v Tokiu. V rámci klubu byla postaveno i historicky první zastřešené jeviště pro představení nógaku (klasické divadlo nó a frašky kjógen). Klub se stal vyhlášeným i mezi cizinci pobývajícími v Tokiu a představení klasického divadla zde zhlédlo mnoho významných zahraničních představitelů včetně několika panovníků.

Obr. 1: Kjogen *Išigami* – Šigejama otófu kjógen (Šigejama Sengoró, Šigejama Motohiko)

cup of sake at a time"; adding in a sly aside, 'I have only one mouth, and an empty cup can always be refilled.' (GREEY 1883: 129)

I přes všechny Greeyho úpravy měl Zeyer paradoxně k dispozici to, co bylo v té době k dispozici i v Japonsku, kde – jak už bylo zmíněno – byly až do poloviny 20. století originální texty her předávány pouze v rámci hereckých rodů. Tedy subjektivní popis viděného představení – někdy méně, někdy více – zkušeným publikem, tzv. kjógenki. V Greeyho případě zjevně upravený vkusu a humoru amerického čtenáře.

Zeyer, v souladu se svým názorem na drama a romantickým založením, nahradil vtip milostným patosem a přízemní pohnutky vysokými průzračně čistými city. Z hádavé ženy a manžela opilce se stali mladí milenci – krásná Fudži-nami a mladý samuraj Cúma. Pavel Poucha tuto transformaci popisuje jako „povznesení obsahu do vyšší sféry“ (ZEYER a POUCHA 1958: 609), z nízké frašky se stává komedie. I dohazovač byl „povznesen“ a stal se z něj kněz chrámu bohyně lásky. V Zeyerově pojetí se jedná o nedorozumění mezi milenci, kde se za masku – zde je to Benten, japonská bohyně lásky – ukryje nešťastná dívka, přesvědčená o zradě svého manžela – polibku cizí ženě. Nedorozumění se vysvětlí, onou tanečnicí byla kněžna, která ve skutečnosti nad milenci držela ochranou ruku a polibek na tvář byl pouhým aktem vděčnosti a rozloučením. Kněžna, zamilovaná do mladého samuraje Cúmy, odjíždí do Korey, aby milencům nestála v cestě. Rozdíl oproti Greeyho textu i originálnímu kjógenu snad nejlépe ilustruje srovnání závěru celé hry. U Zeyera vypadá následovně:

> Fudži-nami (vstane prudce a odhodí plášť a masku). „Jsemť nejšťastnější dívka na zemi!“ (Seskočí s trůnu a padne rychle se zemi vstávajícímu, překvapenému Cúmovi do náruče. Dvéře chrámu se otevrou, kněz Vo-macu stojí na prahu a usmívá se. Za nimi je krajina vidět, koupaná večerním světlem. Nad šeřícími se stromy, nad temně modrou horou svítí stříbrně večernice, hvězda bohyně Benten.)
> Vo-macu. „Div dokonán! Již jděte, svítí vám na cestu Benten!... čas zavříti chrám.“ (Opona spadne rychle.)
> (ZEYER 1888: 520)

Pokud bychom se snad snažili najít něco z formálních pozůstatků původního kjógenu, zůstane nám pouze počet osob a jednoaktový formát. Je to pochopitelné, Greeyho text se formě nevěnuje a Zeyer má svoji představu o dramatu a divadle. Ovšem stejně těžké by bylo v této hře pátrání po japonských reáliích nebo Japoncích. Pokud bychom totiž vynechali scénické poznámky a jména postav, mohla by se hra odehrávat prakticky kdekoliv, a dokonce jí možná antické prostředí, do kterého byla zasazena v adaptaci v roce 1950, sluší víc.[5] Japonsko – i když výrazně stylizované – nacházíme pouze ve scénických poznámkách, které jsou ovšem světem samy pro sebe a často více než konkrétní popis scény nebo kostýmů tvoří „japonskou atmosféru“ načrtnutými zrakovými, světelnými nebo zvukovými vjemy. Barvy a ornamenty popisuje Zeyer do nejmenších detailů: „Vnitřek nevelkého chrámu bohyně lásky, Benten, v Kiotě, městě svatém. Sloupy, strop a stěny ze zlatého laku, časem poněkud již zčernalého. Pod stropem běží kolem vlys co nejjemněji z dříví vyřezávaný, zlacený a barvený, představující řetěz plně rozkvetlých, velikánských pivoní“ (ZEYER 1888: 506). Popis kostýmů dokazuje inspiraci japonským uměním a sběratelskými předměty: „Má na sobě těžké hedbávné šaty světle broskvové barvy, do látky jejich jsou bledě zlaté chrysanthemy a stříbrné vetkány. V účesu má množství dlouhých jehlic ze želviny, tvořící jí aureolu kolem hlavy.“ (ZEYER 1888: 507) Zde Zeyer popsal japonskou ženu, tak jak ji zřejmě

5 Viz kapitola „Z Japonska do antiky“.

viděl často zobrazovanou na populárních dřevořezech. Bohužel nemohl tušit, že „aureola dlouhých jehlic", kterou ozdobil svoji až panensky čistou hrdinku, byla v Japonsku typickým znakem kurtizány ze zábavní čtvrti.

Čím je tedy Zeyerova jednoaktovka ve vztahu k původní japonské inspiraci? Zeyerův *Lásky div* označuji termínem „divadelní japonerie". V literatuře, a především ve výtvarném umění jsou japonerie a japonismus zažitými termíny, ovšem ve vztahu k divadlu se běžně nepoužívají. Nicméně jejich charakteristika výstižně vyjadřuje dva základní přístupy k japonskému vzoru a umožňuje odlišit tematické inspirace od estetických. Markéta Hánová ve své rozsáhlé studii o japonismu ve výtvarném umění definuje oba termíny velmi přesně a její definici lze aplikovat i na jiné formy umění. Výrazem japonismus označuje díla, která „pracují s obrazovou skladbou, estetickými principy a motivy přejatými z japonského umění, které jsou aplikovány v evropském umění" (HÁNOVÁ 2010: 21). Oproti tomu, japonérie „začleňují japonské prvky v duchu exotického romantismu [...] navozují atmosféru exotických dálek a romantizující skutečnosti. Nezpracovávají komplexněji inspirační zdroje" (HÁNOVÁ 2010: 21). V divadle je patrně nejznámějším příkladem japonerie Pucciniho opera *Madam Butterfly*, u nás má v tomto žánru Zeyer prvenství. Stejně tak je jeho román *Gompači a Komurasaki* pionýrem literární japonerie, žánru, který u nás prožil svůj největší rozmach na počátku 20. století s vydáním Hlouchovy *Sakury ve vichřici*, jednoho z nejprodávanějších románů první poloviny 20. století. Příkladem japonismu v českém divadle té doby by mohla být Frejkova inscenace *Asagao* z roku 1929, v níž nejen vyšel z původního japonského dramatu, ale na původní formu recitace sboru reaguje využitím voicebandu a na formální postupy asijského divadla navazoval snahou o „stále hlouběji propracovávanější pojetí herectví jako umění pohybu, umění tanečního" (JOCHMANOVÁ 2007: 45).

Kapitolu o Zeyerových inspiracích si dovolím doplnit dvěma čistě hypotetickými, ovšem při zvážení všech okolností velmi pravděpodobnými inspiracemi. V jednom z čísel *Květů*, které předcházely vydání *Lásky divu*, je pětistránkový článek od Josefa Kuffnera „Kus žaponského repertoiru" (KUFFNER 1888: 735–739) o „japonské" divadelní hře, která byla právě hrána v pařížském Odeonu. Její autorkou je Judith Gautier – francouzská představitelka žánru literární japonerie. Autor v něm popisuje její práci s japonskou tematikou:

> Paní Gauthierová věnovala se studiu zámořských literatur, osvojila si jejich způsob řeči i názoru, poznala, jak mysl lidu tam na Východě pracuje a tvoří, a vyzbrojena těmito znalostmi podnikla svoji práci. Napsala žaponský kus pro divadlo. Napsala jej tak, aby zůstal v podstatě žaponským, ale mohl býti provozován na evropském divadle. (KUFFNER 1888: 735)

Zároveň upozorňuje na Zeyera jakožto český ekvivalent francouzské autorky a jeho rozdíl v přístupu k japonskému materiálu:

> Máme také specialitu toho druhu ve své malé literatuře. [...] Pan Zeyer také studoval literaturu, četl báje a zkazky žaponské, spisy o lidu a zemi, ale, jak sám praví v předmluvě ke Gompači a Komurasaki, svůj román napsal tak, že není žaponským, nýbrž pravým zeyerovským románem, románem vlastní fantasie básníkovy. [...] Vždyť znáte kouzlaplnou dikcí páně Zeyerovu. Náš básník je privatisující krasoduch, který chce míti svého čtenáře pro sebe a nikoli sebe obětovati choutkám čtenářovým. Je literátem, ale ne aby konal podružné služby. A především žádného poučování od něho neočekávejte. Ohražuje se rozhodně proti tomu. Chcete věděti, kterak Žaponci bájí, cítí a nyjí? Dobrá, čtěte si literaturu, kterou četl on, ale nežádejte, aby Vám z ní dával lekce! Nabízí vám svoje Žaponsko. Jste-li spokojeni, dobrá, nejste-li, nechte tak! (KUFFNER 1888: 735)

Mimochodem první divadelní japonerie, která obletěla celý svět a zároveň velmi pravděpodobná Zeyerova druhá inspirace – opereta *Mikado*[6] – byla uvedena v divadle Varieté jako pohostinská hra londýnského divadla Savoy rok před vydáním Zeyerovy hry v *Květech* – v červenci 1887 (*Národní listy* 10. 7. 1887: 3). Kostýmy a rekvizity byly získány nebo inspirovány originálními oděvy japonských účinkujících tzv. „Japanese village“ v Londýně[7] a mohly být inspirací pro Zeyerovo barvité vykreslení oděvů a kulis ve scénických poznámkách.

Svěží vánek poesie a stigmatizovaní dekadenti

Jak hodnotila Zeyerův nový dramatický počin literární kritika? Po časopiseckém vydání jej v rámci rozsáhlejší zprávy o všech autorových nově vydaných dílech posuzuje pouze František Zákrejs v *Osvětě*. Ovšem o recenzi v pravém slova smyslu se zde nejedná, hodnocení jako takovému se příliš nevěnuje. Jeho text je především výtahem z předmluvy a děje hry. K ději poznamenává, pouze že je to „[...] vlastně průsvitné dialogisované vypravování o jediné, na konec exposice zavěšené, katastrofní peripetii [...]“ (ZÁKREJS 1889: 280).

Nicméně úvodní věnování Josefu Maudrovi se dočkalo speciálního ohlasu, ovšem jiného druhu. Jako typická ukázka Zeyerova slohu se stalo v roce 1890 předmětem parodie Karla Maška – pod pseudonymem Fa Presto – v časopise *Švanda dudák*.[8] Maškova parodie velmi výstižně kopíruje úvod hry *Lásky div*:

6 Opereta *Mikado*, v originále pojmenovaná *The Mikado or The Town of Titipu*, měla premiéru v londýnském divadle Savoy v březnu roku 1885, autory jsou skladatel Arthur Sullivan a libretista W. S. Gilbert. Přestože je děj zasazen do Japonska a všechny postavy jsou japonské, ve skutečnosti to byla velmi inteligentní satira na fungování anglických institucí a politiky. Nicméně tento původní záměr nebyl často při zahraničním hostování nebo pozdějších adaptacích zřejmý, a tak se opereta mnohdy stávala vzorem pro stereotypní nahlížení na Japonsko a jeho obyvatele. Viz např. (BÁRTOVÁ-BRABCOVÁ 2008).

7 Japonská vesnice stála v londýnském Knigtsbridge mezi lety 1885–1887 a byl to hybrid výstavy, živých obrazů a varieté. Byla prezentována jako autentická japonská vesnice, ve které mohou návštěvníci sledovat autentický život, a především řemesla Japonců. Bylo do ní přivezeno více než 100 japonských osob, které svojí performancí „obyčejného života“ tvořili celkovou expozici. Součástí byla i krátká hudební a taneční představení.

8 Později vydána knižně jako soubor parodií básnických stylů populárních autorů pod názvem *Utíkej, Káčo! čili: jak by někteří ze souvěkých poetů českých spracovali thema národní písně: Utíkej, Káčo, utíkej, honí tě kocour divokej! Káča utíká, co může, kocour ji chytit nemůže.*

Káča.
Veršem napsal Julius Zeyer.
Panu A. B. v Trapezuntě.

Připisuji Vám tuto báseň, která mi náhodou napadla jednoho večera, když bloudil jsem po poli. Slunce právě zapadalo na jantarově žlutém nebi za obrysy fialových lind, v jejichž stínu stála chudá česká chýše, před níž opálená vesničanka honila kočku, smlsavší jí mléko. Mimoděk připadla mi na mysl indická báje o šakalu a dívce ze sbírky „Pančatantra“ a našel jsem originální shodu mezi ní a českou písní „Utíkej, Káčo!“ I sosnoval jsem si v duchu ty dvě pověsti a přibral ještě některé momenty z assyrské báchory o poživateli opia a z pověstí jihoamerických křováků o sedmi indiánech, ač i Laponci znají podobnou báj o nešťastné lásce jedné pastýřky sobů. Doufám však, že podařilo se mi zachovati původní ráz pověsti té, ač nanášel jsem místy na vyrudlé to assyrské fresco rudku indiánskou a lak malovaných žaponerií. Přijmete ji zajisté vlídně – vlídněji než kyselobrvý mračnopozor šosáckých, advokátských a kantorských kritiků, jimž by zajisté byla příliš romantickou, i kdybych si ji sám vymyslil.
Ve Vodňanech, v červenci 18** J. Z.
(Fa Presto [MAŠEK] 1890: 197)

Bezprostředně po knižním vydání v roce 1894 v souboru *Tři komedie* se rozboru hry věnuje do detailu Jindřich Vodák v *Literárních listech*. Jeho recenze je otevřeně ironická a na Zeyerovi nenechává nit suchou. U všech tří her obsažených v knize kritizuje Vodák především neoriginálnost námětů. V případě *Lásky divu* velmi pochybovačně hledí na Zeyerem uvedené inspirační zdroje:

Toto [...] mohlo býti rozmnoženo celou řadou příkladů novějšího data z francouzských a německých veseloher, frašek i operet; našly by se i takové, které by až na masku bohyně Benten ukazovaly úplnou identitu motivů, jako Straussův Netopýr. Všechno, co připadalo p. Zeyerovi na jeho použitých příbězích tak čínsky „karakteristickým“ a žaponsky „originálním“, redukuje se prostě na *primitivnost a naivnost*[9] těchto situačních sujetů.
(VODÁK 1894: 254)

K tomuto si na konci textu přisadí, že by mohl „býti zlomyslným“ a ukázat, jak nepatřičně působí Zeyerovy postavy v orientálním prostředí: „[...] nebo jak půvabnými jejich točeninami proráží sypká manýra konversační komedie francouzské“ (VODÁK 1894: 255).

Kromě absence originality námětů a zřetelné neautentičnosti exotických postav vytýká Vodák Zeyerovi i primitivnost a uměleckou plytkost a baví čtenáře ironickým popisem vzniku takových děl:

Najednou ani nevíte jak, všechno hlubší, podstatnější a vážnější přemýšlení stane se vám nemožným; vesmír, jenž vám dosud rýpal mozek svými věcnými urputnými záhadami, promění

9 Tato dvě slova jsou i v originálním textu v kurzívě. Jsou navíc tištěna větším fontem, takže jako jediná z textu vystupují.

> se náhle před vašima zraky v mýdlovou bublinu, na niž existuje pro vás jen to měkké andante duhových barev, [...] umění, těžké, syté, namáhavé umění ustupuje těkavému a rafinovanému epikureismu aesthetickému, jenž se omezuje na labužnické chutnání formálních subtilností a baví bravurními, samoúčelnými pokusy o padělání.
> (VODÁK 1894: 254)

Vodák se nakonec snaží vtipně načrtnout předpokládané reakce různých skupin, do kterých si rozdělil obecenstvo. Laické obecenstvo by se podle něj bavilo dekoracemi a výpravou a „mámivě parfumovaná manýra dialogu by je okouzlila“. „Masa obecenstva, jež se domnívá býti aestheticky vzděláno, [...] utekla by opovržlivě z divadla“ zatímco „hrstka seriózních idealistů zanícených opravdově pro dobro veškerenstva“ by opovrhovala autorovým „stylisačním kejklířstvím“. Za cílové publikum stanovuje „stigmatisované dekadenty“: „[...] kteří jsme klesli tak hluboko, že ve své přesycenosti jsme přístupni jen tomuto chvilkovému a umělému požitku formovaných pikantností.“ A mezi tyto ztracené duše Vodák ironicky započítá i sebe, což je v celé jinak negativní recenzi jediné vstřícné gesto vůči autorovi.

S ročním odstupem a mnohem vstřícněji hodnotí *Lásky div* Jan Kabelík v *Hlídce literární*. Zeyera označuje jako „exotistu“, který na Východě hledá „život krásnější“, protiklad k rušné Evropě. Zeyerův poetický přístup považuje za „smělé to zajisté počínání v době bujícího realismu“ (KABELÍK 1895: 333). Na rozdíl od Vodáka Kabelík chválí Zeyerovu schopnost přizpůsobit formu tématu a také národnímu charakteru postav: „V čínské, japonské a židovské hře zase snaží se také ve příčině formy vystihnouti zvláštní ráz dotčených národův, a proto se inspiruje jejich poetickými obraty, názory a rčeními, tak jako sestrojuje scenerii té které krajině vlastní s dovedností podivuhodnou“ (KABELÍK 1895: 333).

To, co Jindřich Vodák označil za neautentické, primitivní a naivní, paradoxně vyzdvihuje Kabelík jako kvalitně zpracované a především autentické. Přidává také svůj návod, jak soubor komedií z exotického orientu vnímat – jako exotické drobnůstky, které sice nejsou potřebné, ale dodávají půvab původně prosté světnici „naší nové literatury.“

František Zákrejs se k recenzi *Lásky divu* – tentokrát jako součásti *Tří komedií* – vrátil u příležitosti uvedení jedné z nich – biblické hry *Z dob růžového jitra* – v Národním divadle, kam tímto podle jeho slov „zadul svěží vánek poesie“. I tentokrát se jedná především o výtah z díla, v tomto případě i s popisem celé zápletky a jejího rozuzlení. Oproti starší recenzi je ovšem explicitněji vstřícný a doporučuje ji hrát v Národním divadle. „Japonskost“ této jednoaktovky mu naopak překáží: „Polodrama Lásky div mohlo by se, arciť přes polonovelní svůj ráz, v Národním divadle dávati; ovšem musila by se jména té žaponské krásy, jako Cúma nebo dokonce Vo-macu, dříve vyměniti za jména, která by dle našeho názoru trochu méně burleskně zněla“ (ZÁKREJS 1896: 1120).

Své inscenace v pražském Národním divadle se *Lásky div* na rozdíl od obou zbývajících her ze souboru *Tří komedií* nedočkal, [10] ale na divadelní prkna, i ta pražská, nakonec uveden byl. Ovšem žádné z inscenací se Zeyer nedožil.

10 *Z dob růžového jitra* bylo uvedeno 27. října 1896, *Bratři*, jakožto poslední autorova hra nastudovaná za jeho života, 16. října 1899.

Lásky div a japonská horečka

Zeyerovým dramatům byla často vytýkána malá dramatičnost, což u mnohých vyvolávalo pochybnosti, zda vůbec psal svá dramata pro jeviště. Na tyto pochybnosti reagoval Zeyer rezolutně v předmluvě k *Neklanu* v roce 1893: „Zbývá ještě jedna otázka. Jest hra moje psána pro jeviště? Ano. Poněvadž však okolnosti mě odtamtud vylučují, odevzdávám ji klidně literatuře. Doufám, že naproti mé dramatické činnosti bude méně odmítavá než dnešní Národní divadlo" (ZEYER 1939: 7).

Zeyer se programově rozcházel s tehdejším vedením Národního divadla a jeho názor na divadlo byl jednou z příčin jeho rozchodu s lumírovským kolegou – Jaroslavem Vrchlickým. Ohrazoval se proti nastupujícímu realismu a odmítal se podřídit populárnímu ideálu „dobře udělané hry". Byl přesvědčený, že „dráma je především básní, že má zaznít sálem a doznít jako akord lyrry", jak napsal v roce 1888 v předmluvě k *Doně Sanče* (ZEYER 1905: 5). Jeho dramata jsou opravdu především lyrickoepické básně psané dramatickou formou, ale pro inscenování často příliš statická. V případě hry *Lásky div* se k výše uvedeným výtkám přidává navíc absence humoru, který se koncentruje pouze v ideji záměny milenky za sochu, ale v dialozích se vůbec nevyskytuje. Všechny tyto faktory přispěly k tomu, že *Lásky div* se nikdy nedostal do širšího povědomí a i v rámci Zeyerových dramat spíše zapadl.

Nicméně vztah k Zeyerovi a jeho dílu se výrazně proměňoval spolu s měnící se společenskou a kulturní situací. Konec století díky postupnému odklonu od realismu a nástupu nových uměleckých směrů, a především díky nástupu Jana Liera – lumírovského divadelního kritika a prozaika – na místo dramaturga Národního divadla,[11] znamenal obrat k mnohem vřelejšímu přijetí jeho her. Právě za Lierova působení byly uvedeny v Národním divadle dvě ze tří jednoaktovek ze souboru *Tři komedie,*[12] ovšem *Lásky div* se na prkna „zlaté kapličky" nedostal. Zeyerova smrt v lednu 1901, a především okázalý pohřeb na vyšehradském Slavíně pak znamenaly symbolické dovršení obratu v recepci jeho díla (FRÁNEK 2009: 224) a první výročí smrti vyneslo na výslunní i *Lásky div*. Další fází „aktualizace" (STEHLÍKOVÁ 2011: 62) prošlo jeho dílo za okupace, v souvislosti se stým výročím narození a čtyřicátým výročím smrti. Množství divadel připomínalo toto výročí uváděním jeho her a české divadlo v Olomouci si vybralo právě japonský *Lásky div*. Nicméně profesionální scény se ho ujímaly jen výjimečně a vzhledem k malému rozsahu pouze jako součást komponovaného večera.

Jako první se inscenování chopila amatérská scéna. Poprvé byla hra uvedena jakožto vyvrcholení Zeyerových slavností, které pořádaly „pražské ctitelky Zeyerovy" v Praze v Letohrádku královny Anny 31. května a 1. června 1902. Výtěžek ze vstupného měl být určen na postavení pomníku zesnulého umělce. Zároveň byla tato akce propojena se slavnostní návštěvou A. Rodina v Praze, který přijel na pozvání spolku Mánes. Podle podrobných informací o jeho programu v tisku (*Národní politika* 31. 5. 1902: 2) slavnosti navštívil 31. května odpoledne a mohl tedy inscenaci Zeyerovy jednoaktovky

11 Dramaturgem byl v letech 1896–1900.

12 Viz poznámku č. 10.

vidět. Okázalá, a podle četných zpráv v denním tisku[13] i velmi úspěšná akce se skládala především ze živých obrazů Zeyerových děl zakomponovaných do prostoru královské zahrady. Byl vytvořen i stylový bazar s cizokrajnými uměleckými předměty a tuniská kavárna. „Orient střídal se s románskými kulturami západními, čínské a japonské sny s radostnou krásou jihu, mythologie se středověkem, čirá fantasie s obrazy dokumentárním studiem vyvolanými." (*Ženský svět* 20. 6. 1902: 150) Velkolepost této akce potvrzují i osobnosti, které se na její organizaci podílely. Konkrétně na přípravách inscenace *Lásky div* se totiž podílelo množství osobností z okruhu Národního divadla – autorem scény byl architekt Josef Fanta (*Národní politika* 28. 5. 1902: 2), autor secesní budovy Hlavního nádraží v Praze a asistent Josefa Zítka při stavbě Národního divadla. O kulisy a scénografii se postaral Karel Štapfer, výtvarník a scénograf, který v té době působil jako výtvarník scény v Národním divadle, a spisovatelův přítel, malíř Josef Maudr tvořil arabskou stafáž v kavárně. Režie se ujala největší herečka své doby – Hana Kvapilová (*Národní listy* 15. 5. 1902: 3). Z představení samotného se nedochovaly žádné fotografie a ani noviny se nevěnují jeho recenzi, mnohem více se všechny články věnují celkové atmosféře a především „kráse našich dam". Pouze *Národní listy* zmiňují velký ohlas:

> Všechna místa byla obsazena, když rozhrnula se opona a při svitu obloukové lampy zjevilo se nám jeviště japonské hry Lásky div. Zdržíme se recensí všech čísel poutavého programu [...] kritikou nejlepší zůstala pochvala obecenstva, kterou otřásaly se prostory letohrádku. (*Národní listy* 1. 6. 1902: 2)

Výběr hry s japonskou tematikou se bezpochyby váže k „japonské horečce", jak dobovou popularitu japonského výtvarného umění a potažmo všeho japonského popsal ve *Volných směrech* malíř Miloš Jiránek (JIRÁNEK 1901: 154). Na počátku století totiž u nás vrcholí popularita japonismů a japonská umělecká díla, především sběratelské předměty – Zeyerovy „bibeloty" – které od konce století zaplavují evropský trh se dostávají i k nám. Tento trend začal v Evropě společně s rozvojem obchodních kontaktů s Japonskem už v druhé polovině 19. století, jeho další rozmach na počátku 20. století byl způsoben úspěchem japonského stánku na Světové výstavě v Paříži v roce 1900, a především vystoupením divadelní skupiny Kawakami Otodžiróa a jeho ženy Sadajakko[14] v divadle Loïe Fuller. To způsobilo obrovskou mezinárodní senzaci a stalo se inspiračním faktorem pro množství významných umělců. Skupina navíc vystoupila pouhé tři měsíce před pořádáním Zeyerových slavností s obrovským ohlasem i v Praze a v Brně[15] a vešla do povědomí natolik, že denní tisk přinášel i několik dalších let občasné zprávy o jejich působení. Výběr hry s japonskou tématikou nepochybně navazuje i na ohlas tohoto vystoupení.

13 O přípravách na slavnost informovaly prakticky denně celý květen *Národní listy* a po několik předcházejících dní i *Národní politika*.

14 Též jako Sada yacco nebo Sadayacco.

15 15. a 17. února v pražském Německém divadle a 18. února v Národním divadle v Brně.

Obr. 2: Lásky div – Slavnost květů v Roztokách (*Světozor* 21. 5. 1925: 1)

Amatérské uvádění hry *Lásky div* se téměř přesně překrývá s obdobím popularity japonismů a japonérií u nás a *Lásky div* byl v tomto období uváděn často na akcích různých dámských spolků. V roce 1904 jej uvedl „dámský odbor ve prospěch Ústřední matice školské“ v sále Dělnického domu (*Hlas lidu* 5. 3. 1904: 3), další amatérské uvedení přinesl „Spolek ku podpoře chudých kandidátek c. k. českého ústavu ke vzdělání učitelek v Praze“, který ji inscenoval 27. února 1907 v Národním domě na Královských Vinohradech jako součást komponovaného hudebního večera na oslavu Zeyera (*Čech* 23. 2. 1907: 5). A toto období uzavírá rok 1925, kdy byla hra uvedena na každoroční slavnosti květů v Roztokách v prostředí, které bylo tentokrát „zcela po japonsku podle návrhů mistra Hlouchy upraveno dokonce za účasti „japonské delegace“ (*Venkov* 25. 4. 1925: 5). Slavnost květů se v Roztokách konala pravidelně a japonský rozměr jí byl tento rok přidán japanofilem Joe Hlouchou, který si v Roztokách v roce 1924 postavil vilu Sakuru podle japonských vzorů.

Profesionální inscenace

Profesionální scéna se „žaponské hříčky“ ujala až 20 let po jejím vydání, a to v Plzni. Premiéru měla 6. dubna 1909 v Divadle královského města Plzně a reprízovaná byla dvakrát.[16] Režíroval ji Miloš Nový a byla uvedena jako součást programu tří krátkých

16 15. 4. a 7. 6. 1909, účinkovali Josef Brzek, Josef Jánský a Tonča Fišerová.

Divadlo král. města Plzně.

V úterý 6. dubna 1909. 141. hra v předplacení

I. čtvrtka. — Předplatní lístek bílý.

Po třetí.

Z DOB RŮŽOVÉHO JITRA.

Pastýřská hra biblická o jednom jednání. Napsal Julius Zeyer. Na scénu vystavil režisér Miloš Nový.

Izák — — — — — Miloš Nový.
Rebeka — — — — — Tereza Brzková
Abimelech, král Filištínů — — — Václav Vydra
Amal, přední jeho dvořan — — — Rudolf Novák
Irad, vojevůdce filištínský — — — Vladimír Šimáček
První posel — — — — Oldřich Nádhera
Druhý posel — — — — Fráňa Kohout.
První — — — — — Klára Kasparová
Druhá } žena — — — — Josefa Machová
Třetí } — — — — — Katuše Vendová
Muž — — — — — Jindřich Šádek

Dvořané, lid filištínský obojího pohlaví — Doba patriarchů, místo děje: Gerar v zemi Filištínů.

Na to:

Poprvé.

LÁSKY DIV

Žaponská komedie o 1 jednání. Napsal Julius Zeyer. Na scénu vystavil režisér Miloš Nový.

Vo-macu, starý kněz bohyně Benten — — — Josef Brzek
Cúma, mladý šlechtic — — — — Josef Jánský
Pudži-nami, jeho nevěsta — — — — Tonča Fišerová.

Místo děje: Chrámek bohyně lásky Benten v Klotě.

K závěrku:

Poprvé.

Dobrák komisař.

Satyrická komedie o 1 dějství. Francouzsky napsali Georges Courteline a Jules Lévy. Přeložil K. Dušek. Na scénu vystavil ředitel Budil.

Komisař - - - - - - Vladimír Marek
Floche - - - - - - Budil
Breloc - - - - - - Rudolf Novák
Pán - - - - - - Adolf Kreuzmann
Lagrenaille } strážníci - - - Oldřich Nádhera
Garrigou } - - - Karel Noll
Puněz, písař - - - - Antonín Betka
Paní Flochová - - - - Pavla Stolzová

Místo děje: Paříž, kancelář úřadujícího komisaře v době přítomné.

Po každé hře delší přestávka.

Otevření pokladny o 7. hod. Začátek přesně o půl 8. hod. Konec o 10. hod

Činoherní ceny míst se starobním příplatkem.

Lože v I. pořadí 10 K 32 h. Lože v přízemí 9 K 32 h. Lože v II. pořadí 6 K 24 h. Křeslo na I. balkoně I. řada 2 K 48 h. Křeslo v přízemí 2 K 28 h. Křeslo na I. balkoně II. řada 2 K 8 h. Sedadlo v přízemí a na I. balkoně III. a IV. řada 1 K 66 h. Sedadlo na II. balkoně I. řada 1 K 46 h, II. III. a IV. řada 1 K 6 h. Sedadlo na galerii I. a II. řada 64 h, III., IV. a V. řada 54 h. Místa k stání: Vstup do přízemí 82 h. Studentský, vojenský a dělnický lístek 52 h. Vstup na galerii 32 h. Dětský lístek při křeslech 60 h, při sedadlech v přízemí a na I. i II. balkoně 40 h, při sedadlech na galerii 20 h.

Ve středu 7. dubna 1909. II. čtvrtka. — Předplatní lístek žlutý. 142. hra v předplacení.

Po druhé. Fatinica, aneb Rusové v haremu. Po druhé.

Obr. 3: Plakát k plzeňskému představení (Sbírka divadelních plakátů plzeňského divadla, Pl 8 - Lásky div, 6. 4. 1909)

her – Zeyerova *Z dob růžového jitra* a satirické komedie Courtelina a Levyho – *Dobrák komisař*. Pramenů k této inscenaci je málo, kromě recenzí se bohužel dochoval jen záznam odehraných představení a divadelní plakát. Recenze v *Nové době* kromě popisu děje jen lakonicky konstatuje: „Zeyer vypravuje dramaticky trochu vlekle, ale zato stylem skvělým a barvitým. [...] Hráti podobnou subtilnost je dosti těžko [...]“ (*Nová doba* 9. 4. 1909: 8). *Plzeňský obzor* je vstřícnější: „Novinka byla scénována případně a se vkusem“ [...] „aktovka doznala velice vděčného přijetí a byla silně aplaudována.“ Z dnešního pohledu je pak zajímavý přístup k autenticitě ztvárnění role Japonce, kde recenzent chválí

herce Brzka za to, že se mu „dařilo dobře představovati Japonce tak, jak ho známe z cestopisů nebo z některých divadelních kusů a operet s japonským dějem" (*Plzeňský obzor* 10. 4. 1909: 7).

V roce 1911 si Zeyerovu jednoaktovku vybralo nově vzniklé uskupení Lyrické divadlo do svého ustavujícího dvojprogramu ve Smíchovském divadle.[17] V programovém prohlášení Otakara Theera si spolek stanovil uvádět: „všecky produkty dramatického umění, jež vyjadřují lidské nitro barvitěji než běžné divadlo, díla, v nichž člověk uniká z všední reality a vyslovuje touhu po mravní velikosti či po očistě krásou" (*Čech* 11. 4. 1911: 5). Volba právě této Zeyerovy hry byla tedy sama o sobě formou manifestu – malá dramatičnost a v prvé řadě důraz na básnický text souzněly s Theerovou proklamovanou snahou „cílevědomé kultury hlubokého a krásného básnického slova" (*Čech* 11. 4. 1911: 5). Už Zeyerův text a následně i forma inscenace se měly stát zhmotněním této snahy na jevišti. Proklamovaná idea uskupení byla přijímána s nadšeným očekáváním (*Národní listy* 23. 4. 1911: 1). Nicméně ohlasy na její realizaci v podobě *Lásky divu* bohužel nebyly nejpříznivější, a tak byl tento večer spolu s ustavující valnou hromadou a dvěma recitačními večery jedinou činností, kterou skupina vyvinula. Terčem kritiky bylo především amatérské provedení a špatné herecké výkony: „Pokus ztroskotal, protože ztroskotati musel. Lyrická scéna předpokládá divadlo skutečně intimní a herce zcela mimořádného. Obého nemohla dobrá snaha poskytnouti. Provedení bylo dětinsky naivní, dojem hry zůstaven slabý. [...] Bylo by bývalo tedy lépe, kdyby se pokus ani nestal" (*Volná myšlenka* 1. 5. 1911: 5). Recenzent *Venkova* kritiku vyjadřuje mnohem barvitěji: „Člověka nutká přímo z divadla utéci, když vidí, jak nemohoucí hrdlo dře pasáž, jež je plna rytmu a barvy [...]" (*Venkov* 11. 4. 1911: 9). Ani výtvarné pojetí scény se nedočkalo pochvaly: „Nelze prostě imitovat skvělou výpravu velkého jeviště pozlátkovou výpravou, nemožnými dekoracemi, groteskními obleky křiklavých barev a lidovými scénami, jež působí trapně" (*Národní listy* 11. 4. 1911: 3).

V roce 1914 zařadilo *Lásky div* podle krátké zmínky nadepsané „Ze slovanských divadel" v týdeníku *Zlatá Praha* do svého programu Městské divadlo v polském Lvově (*Zlatá Praha* 5. 12. 1913: 144). Zpráva dále informuje, že byla uvedena společně s jednoaktovkou *Bratři* a že ji přeložil Wladyslaw Florjanski, dlouholetý člen operního souboru Národního divadla v Praze.

Historicky poslední činoherní inscenace *Lásky divu* proběhla v Českém divadle v Olomouci 8. února 1941. Divadlo ji zařadilo do vzpomínkového večera, který měl třemi jednoaktovkami připomenout výročí tří dramatiků – Julia Zeyera, Viktora Dyka a Františka Xavera Svobody (*Meziaktí* 1941: 33: 2–9). Režie všech tří se ujal Vladimír Kolátor, scénografii řídil J. Gabriel.[18] Výběr Zeyerovy hry právě s japonským námětem nebyl u Kolátora náhodný, k japonské tematice měl evidentně blízko. V roce 1939 vydal ve vlastním nákladu překlad japonských básní *Japonské písně lásky* a hned následující rok

17 Režie a výprava J. Marek. Druhou částí programu byla čínská pohádka J. Karáska ze Lvovic *Sen o říši Krásy* v režii P. Neriho s výpravou L. Machoně. Herecky se na něm podíleli V. Novák, J. Steimar, B. Vrbský a M. Piskáčková (*Česká divadla. Encyklopedie divadelních souborů* 2000: 256).

18 Trojici postav zahráli F. Brož, M. Hájek a J. Charvátová.

MEZIAKTÍ

DAVATEL: ČESKÉ DIVADLO VO LOMOUCI

SLO 33. ŘEDITEL: ST. LANGER ROK 1940-41

P: 8.2.1941

Lásky div

ponská komedie o 1 dějství. Napsal Julius Zeyer. Režie dr. Vl. Kolátor. Scéna J. Gabriel.

Vo-macu, starý kněz bohyně Benten . .F. Brož
Cúma, mladý šlechtic . . . . . .M. Hájek
Fudži-nami, jeho nevěsta . . . . . .J. Charvátová

Ranní ropucha

Hra o jednom dějství.
Napsal Viktor Dyk. Režie dr. Vl. Kolátor. Scéna J. Gabriel.

De Breteuil . . . . . .J. Toman
De Chauvelin . . . . . .K. Roden
Král Ludvík XV. . . . . .J. Raušer
I. dvořan . . . . . .K. Kubes
II. dvořan . . . . . .K. Jindrák

uhové. — Doba děje: I. polovice XVIII. stol. na malém šlechtickém sídle ve Francii.

Mlsáníčko

Veselohra o jednom dějství.
Napsal F. X. Svoboda. Režie dr. Vl. Kolátor. Scéna J. Gabriel.

Landa, vdovec . . . . . .J. Benátský
Jeník, jeho syn . . . . . .J. Grumlík
Běta, selské děvče . . . . . .M. Langová
Koubalka, vdova . . . . . .A. Pekárková
Nána . . . . . .T. Válková
Barka . . . . . .R. Havelková
Lída . . . . . .M. Srchová
Vašek . . . . . .K. Konečný

Děj o senách v krajině u české osady.

Obr. 4: Program komponovaného večera v Olomouci (*Meziaktí* 8. 2. 1941: 1)

Písně dálného východu.[19] Na druhou stranu je k podivu, že se divadlo v době protektorátu odhodlalo slavit velikány české dramatiky uvedením hry odehrávající se v Japonsku – tedy Hitlerově spojenecké zemi.

Recenze se v názoru jak na komponovaný večer, tak konkrétně na Zeyerův *Lásky div* rozcházejí. Velmi pozitivně jej hodnotí *České slovo*: „Krásně laděná souhra byla v prove-

19 Vladimír Kolátor japonsky rozhodně neuměl, takže se v obou případech jednalo bezpochyby o překlady z jiných jazyků, zdroje ovšem nikde neuvádí a česká japanologie se těmito sbírkami dosud hlouběji nezaobírala.

Obr. 5: Fotografie představitelky Fudži-nami
(*Pestrý týden* 12. 4. 1941: 26)

dení básně Zeyerovy. Melodické verše [...] vyzněly vzorně ve své křehké kráse, vroucí a teskné melodičnosti“ (*České slovo Olomouc* 11. 2. 1941: 2).

Delší recenze v *Pozoru* hned na úvod upozorňuje na specifický charakter Zeyerovy hry:

> Japonská hříčka Julia Zeyera může zaujmout svým nenáročným kouzlem námětu, romantickým pathosem čistých a vznešených citů, které úmyslně pomíjejí, co je v životě drsného a všedního, svou snahou po vytříbení, básnicky čisté řeči, i když musíme přiznat, že některé pasáže pro nás vyzní hluše a že Zeyerova hra je spíše romantickou básní, přednášenou herci na jevišti, než hrou v pravém slova smyslu. (*Pozor* 15. 2. 1941: 3)

Tato recenze jako jediná alespoň trochu přibližuje výtvarné pojetí, o kterém se nedochovaly žádné jiné bližší informace a pouze jedna fotografie. Za božstvo převlečená

Fudži-nami měla podle recenze na tváři většinu představení zlatou masku, a „do novoromanticky čistého prostředí pěkně zasadil hru divadelní výtvarník užitím stylizovaných japonských malířských prvků“ (*Pozor* 15. 2. 1941: 3). *Moravský večerník* je ze všech recenzí nejkritičtější, ale vyjadřuje se především k výslednému dojmu z kombinace tří tak výrazně různých her: „Divadlo se snažilo zřejmě vyjít ze své kulturní povinnosti co nejlevněji, [...] zvláště rytířský idealistický Zeyer se tloukl s ruralisticky šťavnatým Svobodou“ (*Moravský večerník* 11. 2. 1941: 2). *Našinec* Zeyerovu jednoaktovku popisuje jako „statickou a deklamační aktovku s Japonským koloritem“ ovšem chválí představitelku hlavní role J. Charvátovou, která dala „svému výtvoru vášnivost východní ženy (sic!) a kultivovanost zeyerovského slova“ (*Našinec* 12. 2. 1941: 3).

Z recenzí je patrné, že u této inscenace *Lásky divu* kladla režie důraz především na reprezentativní deklamaci Zeyerova poetického jazyka – měl být oslavou českého jazyka a poezie a japonskost této hry byla v pozadí. Cílem bylo především vzdát reprezentativní hold dramatiku a básníku.

Z Japonska do antiky

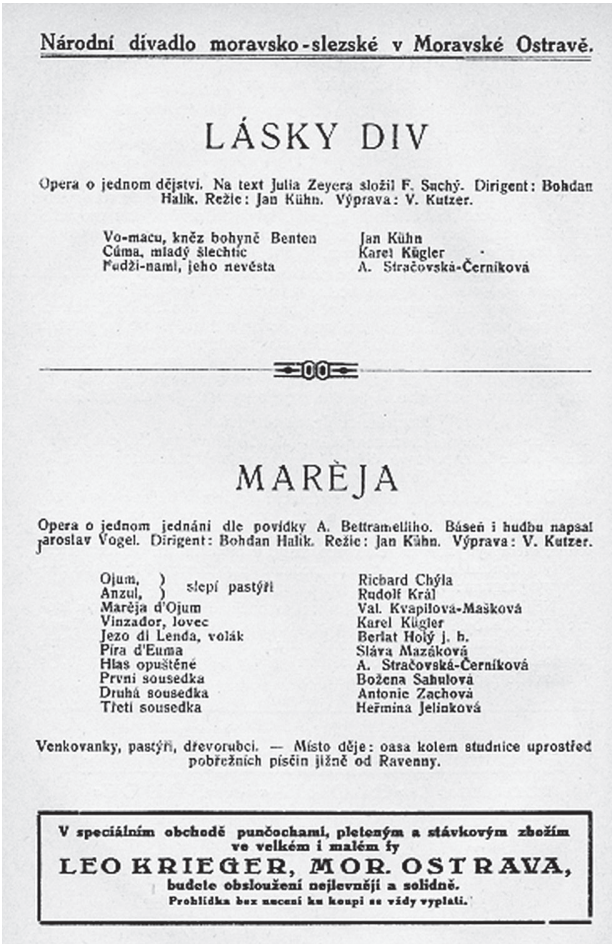
Zeyerovo dílo je všeobecně považováno za těžce zhudebnitelné, muzikolog Jiří Kopecký problém vysvětluje tím, že Zeyer „prahnul po ideálním, konečném a nedotknutelném tvaru. Zeyerovo cizelování verše (jamby!) i poetický náboj přímo brání hudbě v proniknutí do textu; pro hudbu není místo, nemá co nabídnout, co dointerpretovávat“ (KOPECKÝ 2009: 390). K hudebnímu uchopení by navíc bylo nutné upravovat text, s čímž Zeyer nesouhlasil. To bylo ještě komplikováno jeho problematickým vztahem s mnohými osobnostmi a jeho postojem k divadlu (KOPECKÝ 2009: 390). Přesto byla jeho dramatická díla zhudebňována a *Lásky div* se dočkal dokonce dvou operních adaptací.

Poprvé se o to pokusil František Suchý, který ponechal Zeyerův text jako libreto a složil pro něj hudbu. Opera měla premiéru v Ostravě v Národním divadle moravskoslezském 3. listopadu 1925[20] v jednom večeru s operou Jaroslava Vogela *Maréja* a měla dvě reprízy.

Ohlas v médiích byl slabý a Suchého *Lásky div* byl zastíněn „svěží a dramaticky výraznou“ (*Moravsko-slezský deník* 5. 11. 1925: 5) Vogelovou *Maréjou*. Nedostatky vyčítané Zeyerovu textu se evidentně přenesly i do operní adaptace, jak je vidět na recenzi v Moravsko-slezského deníku:

> Ta Zeyerova milostná historka je příliš málo obsažná na to, aby byla nějak zvlášť vhodným podkladem téměř hodinové zpěvohry. Má málo dramatického napětí a její mnohomluvnost postrádá onoho lyrického kouzla, jímž by nedostatek dramatického živlu případně mohl býti vyvážen a které by právě hudbu mohlo příznivě inspirovati. [...] Snad právě ta dramatická

20 Drahomíra Vlašínová v přehledu inscenací (VLAŠÍNOVÁ 2003: 181) uvádí rok 1928, ale divadelní archiv i informace z tisku jasně ukazují na rok 1925.



Národní divadlo moravsko-slezské v Moravské Ostravě.

LÁSKY DIV

Opera o jednom dějství. Na text Julia Zeyera složil F. Suchý. Dirigent: Bohdan Halík. Režie: Jan Kühn. Výprava: V. Kutzer.

Vo-macu, kněz bohyně Benten	Jan Kühn
Cúma, mladý šlechtic	Karel Kügler
Fudži-nami, jeho nevěsta	A. Stračovská-Černíková

MARÈJA

Opera o jednom jednání dle povídky A. Bettramelliho. Báseň i hudbu napsal Jaroslav Vogel. Dirigent: Bohdan Halík. Režie: Jan Kühn. Výprava: V. Kutzer.

Ojum, } slepí pastýři	Richard Chýla
Anzul, }	Rudolf Král
Maréja d'Ojum	Val. Kvapilová-Mašková
Vinzador, lovec	Karel Kügler
Jezo di Lenda, volák	Berlat Holý j. h.
Pira d'Euma	Sláva Mazáková
Hlas opuštěné	A. Stračovská-Černíková
První sousedka	Božena Sahulová
Druhá sousedka	Antonie Zachová
Třetí sousedka	Heřmina Jelínková

Venkovanky, pastýři, dřevorubci. — Místo děje: oasa kolem studnice uprostřed pobřežních písčin jižně od Ravenny.

V speciálním obchodě punčochami, pleteným a stávkovým zbožím ve velkém i malém ty
LEO KRIEGER, MOR. OSTRAVA,
buďte obsloužení nejlevněji a solidně.
Prohlídka bez nucení ku koupi se vždy vyplatí.

Obr. 6: List s obsazením (MORAVSKO-SLEZSKÉ DIVADLO, *Týdeník pro zájmy divadelní* 17. 10 1925: 8)

> nevýraznost Zeyerova slovního podkladu je příčinou, že ani Suchý hudebně nevytvořil dílo, které by dramaticky přesvědčovalo nebo aspoň poutalo svou výrazností. (*Moravsko-slezský deník* 5. 11. 1925: 5)

Recenzent také není nadšen z exotické atmosféry vytvořené na jevišti: „I ten Zeyerův japonský exotismus dopadne v jevištním ztělesnění rozhodně méně půvabně nežli při méně životním dojmu, jejž vzbudí četba" (*Moravsko-slezský deník* 5. 11. 1925: 5). Dochované fotografie scény a představitelky Fudži-nami ukazují, jak byla vytvořená japonská atmosféra – do Zeyerovy výtvarně propracované atmosféry mají opravdu velmi daleko.

Recenze v *Daliboru* kritizuje především hudební stránku, děj naopak vyzdvihuje: „První komponována ve stylu čistě deklamačním, orchestr místy až monotonně tone v sevřeném proudu hustých moderních harmonií. Instrumentace je mdlá. Na scéně jen tři

Obr. 7: A. Stračovská jako Fudži-nami (Ostravské muzeum, Sbírka muzikologie a teatrologie, li L 681 b)

postavy, děj je však poutavý“ (*Dalibor* 15. 12. 1925: 381). Počet repríz není znám, ovšem vzhledem k absenci informací v denním tisku jich mohlo být pouze pár, nebo žádné, a tato adaptace už nikdy znovu inscenována nebyla.

22. listopadu 1950 uvedlo operu *Lásky div* adaptovanou Václavem Kálikem – renomovaným hudebním skladatelem – liberecké Severočeské divadlo v jednom večeru s balety *Šeherezáda* a *Karneval* a podle pravidelně uváděného programu divadla v *Lidových novinách* byla hrána s přestávkami a v jiném programovém složení celý následující půlrok. Podle Kálika měla být tato adaptace „protestem proti způsobu, jímž nacističtí okupanti šlapali po nejhlubších lidských citech a [...] pomníkem lásky“ (*Lidové noviny* 3. 1. 1951: 5). Kálik se nedržel původního Zeyerova textu a na jeho námět vytvořil vlastní libreto. Hru výrazně upravil, dodal čtvrtou osobu kněžny a ústřední situaci domnělé zrady, o které se v Zeyerově textu pouze mluví. Navíc přenesl celý děj do neurčité antiky. Výpravu k tomuto uvedení dělal Josef Svoboda, dirigoval Oldřich Pipek.

Obr. 8: Scéna Suchého opery (Ostravské muzeum, Sbírka muzikologie a teatrologie, II L 602)

Lidové noviny oceňují hudební stránku, ale velmi ostře kritizují libreto, jakožto nejslabší stránku celé inscenace:

> [...] přestože Kálikova opera má nejedno přesvědčivé místo ve své hudbě, která je především, a v tom je její největší vklad i hodnota jejího přínosu, melodická, nezaujme, nezapůsobí a nepřesvědčí. Celé dílo působí jako epilog něčeho, co se odehrálo ještě před tím, než se zvedla opona. [...] opera trpí jako celek nedostatky, jejichž prapříčina tkví podle našeho přesvědčení nikoliv v Kálikovi-hudebním skladateli, ale Kálikovi-libretistovi. (*Lidové noviny* 3. 1. 1951: 5)

Hudební rozhledy operu kritizují na celých dvou stranách, ovšem jejich kritika se věnuje především rozboru „idealisticky nesprávného pohledu“ a ne umělecké stránce opery. Objektem kritiky je zde nesprávné východisko „idealistické a reakční theorie o nadčasovosti určitých témat“ – myšleno lásky, která podle autora není tak čistá, jako u Olbrachtovy *Anny proletářky*. Opera neukazuje cestu vpřed, ale „naopak je silně zasažena ideologií odumírající a rozkládající se třídy“ (*Hudební rozhledy* 3: 1951: 7: 20). Vůbec celá recenze působí jako vzorový text totalitní kritiky a je především vztyčeným ukazovákem stranického myšlení vůči divadlu a umění všeobecně, a ne kritikou konkrétního představení, o kterém se v ní moc nedozvíme.

O 14 let později se v *Hudebních rozhledech* (*Hudební rozhledy* 17: 1964: 9: 394) objevila krátká zpráva o nastudování Kálikovy opery ve Státní opeře ve Wroclawi[21] pod názvem

21 Państwowa Opera we Wrocławiu, dnes Opera Wrocławska.

Obr. 9: Uvedení Kálikovy adaptace *Lásky div* ve Státní opeře ve Wroclawi (*Hudební rozhledy* 17: 1964: 9: 394)

Cud miłości, kde ji dirigoval stejně jako v Liberci Oldřich Pipek[22] a podle zprávy ji polská kritika prohlásila za mistrovské dílo. Vzhledem k absenci dalších zmínek o inscenování Zeyerovy hry ji lze považovat za historicky poslední inscenaci zkoumané Zeyerovy „žaponské hříčky“.

22 Výprava Kazimierz Wisniak, režie Halina Dzieduszycka. Uvedeno společně s baletem Arthura Blisse *Šach mat* a Pucciniho jednoaktovkou *Gianni Schicci*.

Závěrem

Julius Zeyer byl vůbec prvním autorem, který otevřel českou literaturu japonským vlivům. Jeho exotismům je vytýkáno, že mentálně zachází s exotickým prostředím více česky a že je český národ patrný i v dílech umístěných na Dálný východ (PYNSENT 1973: 63), z dnešního pohledu je pak poněkud problematické jeho jednostranné zacházení s námětem a stereotypní prezentace Japonska. V případě inspiračního zdroje *Lásky divu* došlo v podstatě k úplné eliminaci všeho autenticky japonského a zůstala jen jakási barevná skořápka.

Zeyer ve svých dílech bezpochyby zprostředkoval české literatuře kontakt s naprosto novými inspiračními prameny a konkrétně pro Japonsko vytvořil základy pro pozdější seriózní bádání. Ovšem jím vytvořené Japonsko mělo dopad na představy o reálném Japonsku několik dalších dekád, a když například v roce 1902 v Praze vystoupili autentičtí japonští herci, recenzent v *Divadelních listech* si při popisu dojmů vypomohl právě Zeyerem: „Bylo to Žaponsko pohádkové, Žaponsko Zeyerovo – ne Žaponsko moderní, poevropštělé, ve kterém šikmooké krásky narážejí si na tuhé modročerné vlasy pařížské klobouky staré mody a stahují svoje titěrná tělíčka do korsetů." Zeyerem vytvořené Japonsko bylo dlouhá léta považováno za to „správné Japonsko".

V rámci dramatu byla jeho „žaponská hříčka" v českém prostředí ojedinělým úkazem. U nás se žánr japonerie rozvinul především v krásné literatuře – zde bezpochyby díky Zeyerovi – a výtvarném umění, v divadle se mu dařilo především v Anglii a Francii.

Z recenzí je evidentní, že *Lásky div* neměl ve srovnání s jinými Zeyerovými dramaty velký ohlas ani jako text, ani v podobě inscenací, ale lze ho chápat jako jakýsi první krok k pronikání japonských vlivů do českého divadla. Jako skromný český ekvivalent klasiky tohoto žánru, opery *Madam Butterfly*.

Za odborné konzultace děkuji Mgr. Ondřeji Hýblovi, M.A. Ph.D.

Bibliografie

BÁRTOVÁ-BRABCOVÁ, Monika. 2008. *Fenomén Gilbert & Sullivan. Vznik anglické operety.* Praha: Kant, 2008.

Fa Presto [MAŠEK, Karel]. 1890. Utíkej, Káčo! čili: jak by někteří ze souvěkých poetů českých spracovali thema národní písně: Utíkej, Káčo, utíkej, honí tě kocour divokej! Káča utíká, co může, kocour ji chytit nemůže. *Švanda dudák* (9. 5. 1890): 197–201.

FRÁNEK, Michal. 2009. *Recepce díla Julia Zeyera v letech 1873–1901*. Disertační práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, 2009.

GREEY, Edward. 1883. *The Golden Lotus, and Other Legends of Japan*. Boston: Lee and Shepard, 1883.

HÁNOVÁ, Markéta. 2010. *Japonismus ve výtvarném umění v Čechách*. Praha: Národní galerie, 2010.

HILBERT, J. 1911. Lyrické divadlo. *Venkov* (11. 4. 1911): 9.

Hlas lidu (5. 3. 1904): 3.
Hudební rozhledy (1964): 1: 20.
J. Zeyer: Lásky div. – V. Dyk: Ranní ropucha. – F. X. Svoboda: Mlsáníčko. 1941. *České slovo Olomouc* (11. 2. 1941): 2.
JIRÁNEK, Miloš. 1901. Dva večery pařížské. *Volné směry* 5 (1901) 6: 152–158.
JIROUŠKOVÁ, Jana a Lukáš PECHA (eds.). 2008. *Sběratel Julius Zeyer*. Praha: Národní muzeum, 2008.
JOCHMANOVÁ, Andrea. 2008. Jiří Frejka a Moderní studio (1929). In *SPFFBU, řada teatrologická, Q. 1.* Brno: Masarykova univerzita, 2008: 37–58.
.Kb. [KABELÍK, Jan]. 1895. Dramatická díla Julia Zeyera. I. Neklan. II. Tři komedie. *Hlídka literární* 12 (1895): 9: 331–333.
KOPECKÝ, Jiří. 2009. Obtížně zhudebňovaný Julius Zeyer. In Jiří Kudrnáč a Luisa Nováková (eds.) *Julius Zeyer, lumírovský básník v duchovním dění Evropy*. Brno: Host, 2009.
KUFFNER, Josef. 1888. Kus žaponského repertoiru. *Květy* 10 (1888): 11: 735–739.
„Lásky div“. Napsal Julius Zeyer. „Dobrák komisař“. Napsali G. Courtelin a J Lowy. 1904. *Nová doba*. (9. 4. 1909): 8.
Lásky div. – Sen o říši krásy. – Provedeno „Lyrickým divadlem“ dne 8. dubna ve smíchovském intimním divadle. *Čech* (11. 4. 1911): 5.
LÍMAN, Antonín. 2008. *Kouzlo šerosvitu*. Praha: Dharma Gaia, Česko-japonská společnost, 2008.
M. B. [BALCAR, Milan]. 1925. Suchého „Lásky div“ a Voglova „Majéra“. *Moravsko-slezský deník* (5. 11. 1925): 5.
Meziaktí (8. 2. 1941).
Moravská Ostrava. 1925. *Dalibor* (15. 12. 1925): 381.
Moravsko-slezské divadlo, Týdeník pro zájmy divadelní (17. 10 1925): 8.
MORLEY, Carolyn. 1988. The Stone God. *The Journal of the Association of Teachers of Japanese* 22 (1988): 1: 59–68.
Na podporu Julia Zeyera. 1907. *Čech* (23. 2. 1907): 5.
NOVÁK, Arne. 1911. Lyrické otázky. *Národní listy* (23. 4. 1911): 1.
Pestrý týden (12. 4. 1941): 26.
POSPÍŠIL, Vilém. 1951. Kálikova opera „Lásky div“ v Liberci. *Lidové noviny* (3. 1. 1951): 5.
PYNSENT, Robert B. 1973. *Julius Zeyer*. The Hague: Mouton, 1973.
Rozhledy po současném životě doma i v cizině. 1897. *Ženský svět* (5. 4. 1897): 123–124.
Skladatel ve slepé uličce. K premiéře Kálikovy opery „Lásky div“. 1951. *Hudební rozhledy* (1951): 20.
Slavnostní banket na počest Rodinovu. *Národní politika* (31. 5. 1902): 1–2.
SLAVOV, Petko. 2014. *Gaikokudžin no me ni ucutta nógaku no meidži išin: gaikoku ni cutaerareta nókjógen no imédži. (Restaurace Meidži v rámci nógaku viděna očima cizinců: obraz nó a kjógenu v zahraničí.)* Disertační práce. Osaka University, Fakulty of arts, 2014.
STEHLÍKOVÁ, Eva. 2011. Recenze: Zeyer na počátku milénia. *HOST* 27 (2011): 8: 62–63.
Světozor (21. 5. 1925): 1.
ŠORMOVÁ, Eva, a Josef HERMAN (eds.). 2000. *Česká divadla. Encyklopedie divadelních souborů.* Praha: Divadelní ústav, 2000.
The Stone God. 1934. In *Japanese Plays: No–Kyogen–Kabuki.* Sydney: Angus and Robertson, 1934: 78–80.
VACHEK, Emil. 1911. *Volná myšlenka* (1. 5. 1911): 5.
Večer aktovek v Olomouci. 1941. *Pozor* (15. 2. 1941): 3.
Večer aktovek v olomouckém divadle. 1941. *Našinec* (12. 2. 1941): 3.

Večer aktovek. *Moravský večerník* (11. 2. 1941): 2.
Venkov (25. 4. 1925): 5.
VLAŠÍNOVÁ, Drahomíra. 2003. *Julius Zeyer*. Brno: Istenis, 2003.
VOBORNÍK, Jan. 1907. *Julius Zeyer*. Praha: Československá grafická Unie, 1907.
VODÁK, Jindřich. 1894. Dramatická díla Julia Zeyera. *Literární listy* (15. 7. 1894): 254.
Volná myšlenka (1. 5. 1911): 5.
Z dob růžového jitra. – Lásky div. – Dobrák komisař. 1909. *Plzeňský obzor* (10. 4. 1909): 7.
Z intimního divadla na Smíchově. 1911. *Národní listy* (11. 4. 1911): 3.
ZÁKREJS, František. 1889. Nové písemnictví. Dramata. *Osvěta* 19 (1889): 3: 278–288.
ZÁKREJS, František. 1896. Obzor literární. *Osvěta* (1896): 12: 1119–1123.
ZEYER, Julius a Pavel POUCHA. 1958. *Světla východu: výbor z díla s orientálními náměty*. Praha: Svobodné slovo-Melantrich, 1958.
ZEYER, Julius. 1888. Lásky div. *Květy* 10 (1888): 11: 505–520.
ZEYER, Julius. 1905. *Dramatická díla I. Spisy J. Z., sv. 23. 1*. Praha: Unie, 1905.
ZEYER, Julius. 1939. *Dramatická díla. 3, Neklan*. Praha: Česká grafická Unie, 1939.
Zeyerova slavnost (Den první). 1902. *Národní listy* (1. 6. 1902): 2.
Zeyerovy slavnosti. 1902. *Národní listy* (15. 5. 1902): 3.
Zeyerovy slavnosti. 1902. *Národní politika* (28. 5. 1902): 2.
Zeyerovy slavnosti. *Ženský svět* (20. 6. 1902): 150.

Mgr. Zuzana Rozwałka

Seminář japonských studií,
Filozofická fakulta, Masarykova univerzita
Arna Nováka 1, 602 00 Brno, Česká republika
rozwalka@mail.muni.cz

Zuzana Rozwalka vystudovala obory Japonská filologie a Klasická filologie na Filozofické fakultě Palackého univerzity v Olomouci. Od roku 2012 vyučuje na Semináři japonských studií Filozofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně. V současnosti je studentkou doktorského studia oboru Teorie a dějiny divadla na téže fakultě. V rámci teatrologického zaměření se zabývá japonským klasickým divadlem kabuki, moderním vývojem divadla v Japonsku, a ve své dizertační práci zkoumá české kontakty s japonským divadlem do poloviny 20. století.

Toto dílo lze užít v souladu s licenčními podmínkami Creative Commons BY-NC-ND 4.0 International (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode). Uvedené se nevztahuje na díla či prvky (např. obrazovou či fotografickou dokumentaci), které jsou v díle užity na základě smluvní licence nebo výjimky či omezení příslušných práv.