

DANA KALVODOVÁ

Asijské divadlo

NA KONCI MILÉNIA

ACADEMIA

Scénické projevy v Tibetu se jednoznačně řadí ke sféře divadla indického subkontinentu. Jejich duchovní náplň je buddhismus.

Přestože byl Tibet administrativně kontrolován Čínou právě za těch dynastií, kdy se čínská divadelní kultura vzeplala několikrát ke svým vrcholům (v průběhu 13.–19. století), nexistuje žádný důkaz o vlivu čínské divadla.

Avšak od roku 1965 se Tibet stal součástí Čínské lidové republiky jako její autonomní oblast. S postupující sinizací, která začala už v polovině padesátých let, podnikly příslušné čínské úřady v Tibetu kroky k řízení divadelní činnosti, které je možno zatím charakterizovat spíš jako destruktivní a problematické, než efektivní a plodné.

Klimatické a ekologické podmínky, sporé osídlení a ekonomická zaostalost této části světa způsobily, že se tu nemohly vyvinout vespělé, zároveň a stylově bohaté diferencované divadelní formy jako třeba v Indii, Číně a Japonsku, jejichž vysoce kodifikovaná pravidla hereckého umění vzbuzují stále větší pozornost.

Přesto nemožnou světovou dějiny divadla přehlédnout ezoterní obřadní hry *čham*, ani profánní scénický druh *lhamo*, jehož anonymní texty patří ke skvostům asijské lidové poezie.

Buddhistické obřadní hry *čham*

Na severní straně Mt. Everestu, ve výšce bezmála pět tisíc metrů, stával starobylý tibetský klášter Ronggphu, jedno z důležitých center buddhistických obřadních her *čham*. Český horolezec L. Slukovský mohl na jaře 1991 nafilmovat na jeho místě už jen rozvaliny kamenů. Zmizelo všechno, co bylo ze dřeva, výtvarná výzdoba chrámu, rituální předměty i masky a kostýmy, posvátné tu uchovávané, aby se jen jednou za rok zaskvěly na herecích-mniších v době Velkého modlení, *mönlamu*, spojeného s tibetským novým rokem.

Tibet nezástal v letech 1966–1976 ušetřen ničivé čínské Kulturní revoluce, tažení proti duchovním i materiálním hodnotám minulosti. Hry *čham* byly zakázány a teprve v osmdesátých letech mohlo ojedinele zno-

vu dojít k jejich provozování, protože zbořen nebyl jeden, ale desítky klášterů a svatýň.

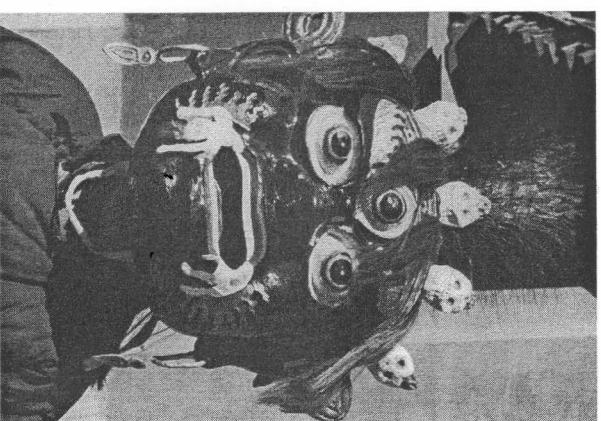
Čham však mají své odnože i v oblastech k Tibetu přilehlých či nepřítis vzdálených. Bez přerušení se každoročně konají např. v Bhútánu, Sikkimu, Ladaku a pravděpodobně v burjatské části Sibiře. Mongolská varianta, *cam*, byla v Mongolské lidové republice od třicátých let rovněž stíháná zakazy.¹

Ze zmíněného kláštera Ronggphu na pomezí Tibetu a Nepálu, se hry *čham* dostaly na začátku našeho století do nepálského kraje Khumbu, kde žijí Šarpové, etnikum tibetského původu vyznávající buddhismus. Jsou tu známy pod jménem *mani-rindu*.²

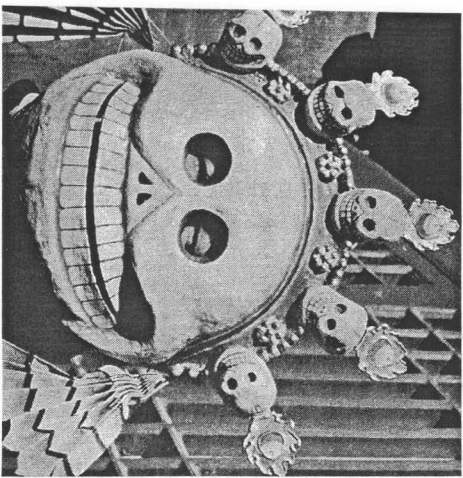
Čham je považován za nejstarší tibetský scénický projev, aniž by byla známa přesnější doba jeho vzniku. Uvářel se během dlouhého procesu, zhruba od začátku našeho tisíciletí, kdy duchovní klášterů cítili potřebu demonstrovat úporný zápas a konečné vítězství buddhismu (nauky importované z Indie) nad původními animistickými náboženskými představami, *bön*.

Účastníci a zároveň diváci klášterních obřadů a tanečních mimohr masek měli být každoročně přesvědčováni o nadřazenosti buddhismu nad bönismem.

Tato animisticko-šamanská víra se zrodila v dávné minulosti, v krtých životních podmínkách velehor a náhorních rovin. Nevyzpytatelné živly a úkazy byly personifikovány do krvelačných démonů, kteří se zabývali v jevech přírody a sužovali lidi pohromami a nemocemi. Pandémionismus tohoto náboženství dal vznik exorcismu a dalším obřadům se smětí rituální úcty, básně a strachu, které v ojedinelých klášterech a také mezi lidem přezívaly až do nedávné doby.³ V těchto souvislostech byl bönismus nesmírně úrodnou půdou pro tvorbu masek a celý Himálaj je v tomto směru pozoruhodnou a dosud téměř neprozkoumanou oblastí. Právě spolu se zbytky bönismu tu v *čhamu* a jeho variantách dodnes přetrvává jedna z prapůvodních vlastností masky: Zprostředkuje přetěsnění tanečnicků obřadu do podoby tajuplných démonů, duchů a božstev,



V lamaistickém kláštere, Paláci míru a harmonie, v Pekingu je uchována řada hlavových masek obřadních her *čham*: Balden Lhamo, bohyně zla, která pozřela svého syna.



Pan hrbitovú – duše zemřelého.

jeho příští příznivá nebo nepřítznivá reinkarnace. Konečným cílem je vymanit se ze *samsary*, koloběhu života, sledu převtělování.

Tibetský buddhismus se vyzvíjel v několika školách, na něž měl z původních dvou hlavních směrů větší vliv *mahájánový*; tolerující „širší cestu“ a neuznávající obrazoborectví buddhismu *hinájánového*. Proto mohou šíření buddhismu v Tibetu doprovázet scénické projevy. O upevnění buddhistické nauky v Tibetu se v 8. století nejvíce zasloužil indický věro-zvěst Padmasambhava, představitel mystického, tantrického buddhismu. Okulmních elementů tantrismu bylo využíváno k potírání zakoreněné víry v démony. Přesto se některé bönistické představy podílely na utváření tibetského buddhismu, podobně jako se promítly do podoby buddhismu v Číně nebo Japonsku tamní původní ideologie, konfucianismus a šintó.

Ve zdrojích obrádních tanečních her *čham* (a následně pak i v jejich variantách mimo Tibet) jsou sledovány elementy, které do této na pagaci buddhismu zaměřené scénické formy přešly z bönismu: je to kult mrtvých, šamanská extatická, exorcistická praktika a už zmíněná rituální funkce démonických masek.⁴

Pokládám za možný také vliv buddhistické pantomimy masek, vyvinuvší se někdy kolem počátku našeho letopočtu v Indii, která se odtamtud šířila rukou v ruce s buddhismem na východ do Číny, a dále pak až do Japonska. V Číně dosáhla tato pantomima největšího rozšíření v 5. až 6. století (paralelně se vznikem známých gigantických plastik Buddhů a dalších světců, vytesaných ve stěnách sprásových útesů), protože obojí bylo součástí importu buddhismu do Číny. V Japonsku zvyšovala pod názvem *gigaku* v 8. až 12. století atraktivitu buddhistických obrádků a věřícím názorně zprostředkovala některé základní teze buddhismu.

tím tyto neovladatelné síly zkonkrétní, objektivizuje, a tak pomáhá snížit jejich účinek, sublimuje v člověku strach a děs.

V kontrastu ke krvavým rituálům a hroznivé tajemnosti bönismu přicházel buddhismus s povznázejícím filosofickým učením, plným moudrosti a šlechetnosti. Jeho zakladatel, Gautama ze severoindického rodu Šákjů (narozeny kolem r. 565 př. n. l.) učil lidi překonávat strasti života tolerancí, strídmostí, neuplíváním na materiálních výhodách, konáním dobra.

Každý je odpovědný za své skutky a na nich podle zákona *karmy* závisí

Je tedy velmi pravděpodobné, že buddhistická pantomima masek byla do himálajské oblasti importována spolu se zaváděním buddhismu a stala se jedním z impulzů k vytvoření obrádních tanečních her s liturgickou a didaktickou funkcí.

Ujasněme si nejdřív základní charakteristiky a znaky *čhamu*, *manirindu* a dalších variací:

– Pořádají se v klášterech a aktéry jsou mniši (lamové). Tento vzrušující spektakl je jak pro osazenstvo kláštera, tak pro věřící ze širokého okolí, často jedinou podívanou za dlouhé měsíce, umocněnou velkými hlavovými maskami, mnohobarevnými kostýmy účinkujících, třeskem činelnů, iritujícím rytmem bubnů, a místy zlověstným, temným hlasem několikametrových trub, nechybějících při žádnyčá obrádních příležitostech.

– Jednotlivé taneční výstupy působí tajuplně až úděsně. Syžetové jsou, až na výjimky, chudé jen zdánlivě, protože vzdělání duchovní mohou číst množství zašifrovaných významů z gestické řeči, masek i ozdób na kostýmech.

– Kdysi i několik dní trvajících obrádní hry byly v posledních desetiletích vesměs zredukovány na jeden až dva dny. Neopírají se o žádný text. Strádná verbální složka je omezena na úvodní modlitby, spektaklem postupující obrádní deklamace opata a jeho pomocníků, a na krátké dialogy herců komických mezihér.

– Na plynulý průběh celých her dohlíží mniši s podobnou funkcí jakou měl *meneur de jeu* v evropském středověkém religiózním divadle: řídí sled modliteb a obětních úkonů, nástupy účinkujících a v pravou chvíli asistuje s rekvizitami.

– Aranžmá pohybové a gestické složky není příliš složité. Přesto je výkon tanečníků účtyhodný. Očtý svědek z řad Evropanů zaznamenal, že mnohahodinový pohyb v málo prodýšné, až čtyři kilogramy vážící masce, s vycpávkami na trupu a vrstvami kostýmu je nesmírně obtížný. A to přesto, že jsou lamové v několikatisícové nadmořské výšce aklimatizováni.⁵

– V největším prostoru se promění klášterní dvůr, do jehož středu je postaven oltář s obětinami a vysoký sloup s vlajícími praporeci se slovy modliteb. Diváci obklopují herní prostor a tísní se i na lodžích patrových obydlí mnišů. Na severní straně obvykle přiléhá ke dvoru chrám, sloužící při hrách za šatnu, protože do něj byly ze zvláštní místnosti přeneseny masky i kostýmy. Převládají dlouhé brokátové a dámskové suknicové širokými rukávy a límci přes ramena. Hýří žlutou, fialovou, oranžovou, zelenou a červenou. Kostým doplňují plstěné holičky a magické ozdoby ve tvaru sítí z koraálků, vyřezaných z kosit zemanulých lamů. Spíš než kostýmy slouží k identifikaci jednotlivých po-

stav masky, považované i v Tibetu za předměty hodné stejné úcty jako božstvo samo.

Dlouhý zahajovací obřad se koná za účasti opata kláštera, jenž je na vyvýšeném honosném stoleci zároveň hlavním divákem. Po úvodních invokacích a modlitbách nastupuje obvykle za mohutného troubení osm tanečníků bez masky, s širokými černými klobouky, zakrývajícími spolu s proudy černých vlasů jejich obličej. Představují tantrické obětníky a s kovovými pohárky v ruce předvádějí první *Tanec zlaté úliby*.

Následujících jedenáct výstupů se liší počtem účinkujících v maskách i bez nich, dynamikou pohybu, druhem rekvizit. Uplatňují se krovkové variace v pomalém i zrychlenějším rytmu, otáčky kolem vlasních osy s rozpráženými rukama, velká gesta a časté naléhavé rytmické dupání, tak charakteristické pro šamanské tance od Sibíře až po Japonsko. (Duchové zlí i dobří sídlí i pod zemí a dupáním jsou zaháněni nebo probouzeni a získáváni.) Některé taneční kreace mají velebný, oslavný ráz, jako *Tanec nebeských bubnů* či *Tanec ochránců údolí*, v jiných je náznak svyžtu: *Padmasambhava* ničí ve svém výstupu nepřátelské démonické síly. Tento věrozvěst a velký guru, známý v několika převělečeních – mimo jiné i jako Tygří bůh a Divoký vládce – má v *mani-rindu* tmavohnědou masku s vystoupilými bulvami, zdviženým chřipím nosu a rozškříbenou zvířecí tlamou s tesáky. Čelenka z pěti lebek ho řadí mezi tantrická božstva a temeno hlavy je korunováno chvostem z černých vlasů.⁶

V *Pánech hřbitovů* je umučena a Jamarádžovi, králi podsvětí, obětována loutka, symbolizující nepřítel buddhismu. Čtyři páni hřbitovů vystupují v bílých, přiléhavých kostýmech, které je naznačením žeber a kostí udůl proměňují v koslivce, a jejich maska má podobu lebky s propadlými očními důlky a zubatým, potměšilým úsměvem. Maska Jamarádži je tmavá, s korunou lebek nad čelem, na němž je namalováno tři „předvidající“ oko.

Sinolog Joseph F. Rock zaznamenal ve 20. letech minulého století ve východním Tibetu původní podobu výstupu. Posel krále podsvětí, Šova, v masce jelena s rozlíceným výrazem, tu zneškodní démonku, představovanou figurkou z obarveného těsta:

„Šova předvedl vsutku pozoruhodný tanec, nejhbitější ze všech. Vříl bláznivě dvorem kláštera za zrychleného, přeryvaného bubnování. Z otáček přecházel do tance v podtepu – jako rušit tanečníci – a blížil se k démonce, ležící na podnose na zemi. Pohybující se v rytmu hudby mával nožem a ponořil jej do figuríny, ukrajoval z ní kusy a nakonec jí uřízl hlavu.“⁷

Joseph F. Rock byl na stejném místě také svědkem zajímavého výstupu *čhamu*, výjimečně s konkrétním obsahem, evokujícím historickou událost: atentát na krále Langdarmu v roce 842. Výstup řadí k *novému čhamu*, který byl uveden v rámci svátku na počest náboženského refor-

mátora Congkhapy (1557–1419). K vraždě z pomsty došlo proto, že Langdarma, notoricky odpůrce buddhismu, dal zavraždit svého bratra, krále Raipačana, jenž naopak několik klášterům daroval půdu a všemožně mnichy podporoval. Když po smrti bratra nastoupil na trůn Langdarma, přikázal rušit kláštery a pálit svaté knihy. Obsahem výstupu bylo, jak mnich Palkji Doržže, atentátník, převlečený za potulného tantrického obětníka, s černým kloboukem zcela zakrývajícím jeho tvář, získá povolení tančit před králem Langdarmou. V širokém rukávu skrývá luk a šíp a v nestřeženém okamžiku při tanci krále zavraždí.⁸

Divadelně příťažlivé jsou dvě komické mezihry, uvolňující poněkud v první i druhé části pochmurnou, až děsivou atmosféru tanců. První, vyskytující se v *čhamu* i *mani-rindu*, se hraje beže slov a bez hudebního doprovodu. Je parodií čínského mnicha, Che-šanga, který se v 8. století snažil v Tibetu prosadit meditativní směr buddhismu, pozdější *zen*, ale neuspěl v debatě s představiteli jiných škol. V obnošeném misském hábitu belhá o holi. Jeho maska má holou lebku, vráscitě čelo a strnulý, rozpačitý úsměv nad bílým plnovousem. Nepříliš šikovným partnerem je mu novic, kterého si „náhodně“ vybere z obecního partnerem je mu novic, kterého si „náhodně“ vybere z obecního stva. Lama představující Che-šanga se na roli specializuje. Je dobrým improvizátorem, vymyšlí si pohybové gagy. Klaunská neohrabanost, s jakou připravuje rituální nářadí, polepí se těstem obětín a padá z žebříku, když chce podat opatovi obřadní bílou šálu (*khatač*), je hlavním obsahem tohoto čísla.⁹

Jako druhá komická mezihra bývá v *mani-rindu* hrána scénka, která vznikla v kraji Khumbu v Nepálu. Jde o karikaturu jóginského askety, *siddhho*. Je nutno předestlat, že v očích Šarpů, buddhistů, jsou okázalé excentrické způsoby hinduistických asketů směšné. Prohlřácem askety je tu chudý Šarpa, který by se rád stal asketovým žákem, ale v dialozích, zdrojích velkého gaudia diváků, se projevuje jako ten chytřejší. Vrcholem scénky je důkaz o nezranitelnosti askety, kdy odrazován žákem asketa předvádí pád na nůž, aby dokázal své jóginské umění. Tento akt vyžaduje speciální výcvik a diváci tají dech.¹⁰

Čham v Tibetu, *mani-rindu* v Nepálu i další druhy tohoto obřadního buddhistického divadla jsou velkou událostí náboženského roku. Jak je u takového druhu her pravidlem, všichni diváci získávají svou účastí požehnaní. Podle svědeckvých cizinců jsou buddhistické obřadní hry také příležitostí k svátečnímu setkání obyvatel okolních vesnic, k rozptýlení a pobavení.



Doc. PhDr. Dana Kalvodová, CSc.

● ASIJSKÉ DIVADLO NA KONCI MILÉNIA

Vydala Academia, nakladatelství AV ČR
Legerova 61, 120 00 Praha 2
s podporou Akademie věd České republiky
a CCK Mezinárodního sinologického centra při Karlově univerzitě

Přebal (s použitím dvou fotografií autorky publikace), vazba
a grafická úprava Michaela Blažejová
Technická redaktorka Běla Trpišovská
Odborná revize textu Galina Tomíšková
Redaktorka publikace Drahoslava Janderová

Vydání 1., 2003
Ediční číslo 0919

Sazba Cadis Praha
Tisk **SERIFA**®, s. r. o., Jinonická 80, 150 00 Praha 5

ISBN 80-200-1019-X