

OBSAH**ŠTÚDIE**

- Miloslav BLAHYNKA: *História a mytológia v Suchoňovom Svätoplukovi* 73
- Anton KRET: *Scénograf v súradniciach javiskovej tvorby (Vladimír Suchánek a 90 rokov SND)* 83
- Ida HLEDÍKOVÁ – POLÍVKOVÁ: *Integrácia tradičného bábkarstva v súčasnom divadle a bábkovosť v modernom divadle* 130
- Andrej MAŤAŠÍK: *Slovenské herectvo na prelome storočí – odklon od mimetického princípu divadelnej tvorby* 139
- Ivan R. V. RUMÁNEK: *Nó na západe – japonský most cez jedno storočie (od W. B. Yeatsa po Jannette Cheongovú)* 150

ROZHLADY

- Eva KYSELOVÁ: *Ako sa (ne)dělá Stodola? (k inscenáciám dvoch hier Ivana Stodolu)* 166

KRITIKA

- Mišo A. KOVÁČ: *Druhé martinské obzretie (PODMAKOVÁ, Dagmar. Príbeh divadla /Divadlo, ktoré nezaniklo.)* 178
- Miloš ŠÍPKA: *Nechcených bratov sviatky (FEHÉR, Mikuláš, RUSNÁK, Igor. Cestou k šesťdesiatke. ČERVENÁ, Ludmila. 50 rokov Štátnej opery v obrazoch a dokumentoch 1959 – 2009.)* 182

NÓ NA ZÁPADO – JAPONSKÝ MOST CEZ JEDNO STOROČIE od W. B. Yeatsa po Jannette Cheongovú

IVAN R. V. RUMÁNEK

School of Oriental and African Studies, Londýnska univerzita

Obdobie intenzívnych kontaktov Západu a Japonska sa obnovilo v 19. storočí. Prinieslo hlboké vnútorné obohatenie oboch kultúr, hlavne v oblasti umenia, avšak (hlavne na strane Japonska) aj v politike či ekonómii.

Prvé kontakty

Výraz „obnovilo“ sme nepoužili náhodou. Nešlo totiž o prvý intenzívny kontakt týchto dvoch svetov. Dve-tri dekády okolo roku 1600 zaznamenali búrlivý rozmach aktivít Európanov na japonskej pôde v oblasti obchodu, misionárstva a kultúry; Európania sa do ďalekého Japonska dostali z dovtedajších základní v Malajzii či Číne. Japonsko sa zoznamovalo so strelnými zbraňami, kresťanstvom, európskymi krajinami a ich umením, európski obchodníci popri iných artefaktoch prinášali do Európy napríklad explicitné erotické drevoryty *šunga*, ktoré sa na londýnskej burze rýchle roztratili... So sprísňovaním šógunátnej politiky voči cudzincom, ktorých správne podozrievali s kolonizačných zámerov, sa toto obdobie rýchlo uzavrelo a od roku 1643 sa Japonsko definitívne izolovalo od vonkajšieho sveta.

Nasledovalo obdobie vyše dvestoročnej izolácie. Obmedzený kontakt Japonska so Západom pokračoval len cez umelý ostrovček Dedžima v prístave Nagasaki na severozápadnom Kjúšú. Tu pretrvávala holandská komunita a cez holandčinu sa naďalej sprostredkúvali západné vedecké poznatky (hlavne medicína), ktoré si nachádzali novú živnú pôdu v japonskom živote, a do Európy zasa plynuli poznatky o Japonsku. Lekár Philipp F. von Siebold, Nemec v holandských službách, tu vykonal veľký kus priekopníckej botanickej a etnografickej práce, podarilo sa mu dostať do Európy napr. prvé azalky a po návrate uverejnil r. 1836 knižku japonských piesní (*Japanische Weisen*).

Po izolácii a *fin de siècle*

Izolácia bola prelomená r. 1854: americké lode pri pobreží šógunského mesta Edo vtedy pod hrozbou útoku prinútili šóguna (jeho sídlo bolo na mieste dnešného tókijského Cisárskeho paláca) na podpísanie zmluvy o obchode. Od tohto momentu sa píše nové dejiny japonsko-západných kontaktov.

Znovuzoznamovanie Západu s Japonskom prichádzalo v dvoch vlnách, kým sa dosiahla úroveň kontinuálnej vzájomnej kultúrnej výmeny, ako ju poznáme po dru-

hej svetovej vojne. *Prvou vlnou* možno nazvať ohúrenie Európy japonským výtvarným umením drevorezu (od 1862), ktoré ovplyvnilo impresionizmus a viedlo k vzniku secesie, a *druhou vlnu* predstavuje širšie oboznamovanie sa s japonskou kultúrou a literatúrou vďaka tomu, že čoraz viac Západniarov preniklo do tajov japončiny a začali z nej prekladať do európskych jazykov (obdobie *fin de siècle* - zlomu 19. a 20. storočia). Do tejto druhej vlny patrí aj oboznámenie sa Západu s nó.

Už r. 1862, t. j. len 8 rokov po násilnom prerušení japonskej izolácie, zažil Londýn veľkú výstavu japonského umenia drevorezu pod názvom *Krajina vychádzajúceho slnka*. Boli to ukážky žánrových výjavov zvaných *ukijoe* - „obrázky plynúceho sveta“ a výstava mala následne obrovský úspech aj v Paríži (1867) a vo Viedni (1873). Podľa Fitzroya Fostera (1997) niekedy v tomto čase Európa zažila aj prvé vystúpenia nó a (neskôr) tiež kabuki. „V polovici sedemdesiatych rokov 19. storočia sa v Londýne predviedlo divadlo nó a do deväťdesiatych sa o ňom už diskutovalo v *The Times*. WBY [William Butler Yeats]-ovi priatelia Charles Ricketts a Max Beerbohm obdivovali divadelné efekty kabuki, ktoré do Londýna priviedla Cisárska dvorská spoločnosť na sklonku storočia“ (s. 35).

Vplyv japonského výtvarného umenia sa prejavil hlavne u maliarov impresionizmu, symbolizmu a Jugendstil ako Manet, Monet, Gauguin, Toulouse-Lautrec, van Gogh, Whistler, Klimt, Moser, Orlik. Niektorí z nich dokonca cestovali do Japonska, aby grafickú techniku farebnej tlače študovali priamo na mieste – medzi prvými bol pražský rodák Emil Orlik. Umelci začali využívať japonský cit pre farby, japonskú perspektívu (či skôr jej neprítomnosť) a štruktúrovanie plôch, ako aj majstrovské zachytenie momentu, čo im poskytlo nové vyjadrovacie prostriedky. Po období napodobňovania všetkého japonského – *Japonaiserie* – prišlo obdobie tvorivého selektívneho prijímania, adaptácie – *Japonisme*. Hlavne Paríž a Viedeň sa stali strediskami tohto diania, no anglickí maliari ako James Whistler priniesli tento prúd aj do Londýna.

Cez Whistlera ovplyvnila táto nová estetika aj francúzskych spisovateľov ako Stéphane Mallarmé a Marcel Proust, čo bol druhotný vplyv, prejavujúci sa v literárnom symbolizme a naturalizme¹. Takto sa Európa zásluhou grafiků Hokusai a Utamaro predpripravila na ďalšiu oslňujúcu fázu ohúrenia japonskou kultúrou.

V roku 1906 publikoval Paul-Louis Couchoud štúdiu *Les Epigrammes lyriques du Japon*. Predstavuje v nej novú japonskú vymoženosť, s ktorou sa zoznámil počas svojej cesty do Japonska – trojveršia haiku. Japonizmus takto dostal nový podnet a nadšenie pre tvorbu nových haiku vo francúzštine následne vytrvalo dvadsať rokov, počas ktorých sa vo Francúzsku usporadúvali súťaže a vydávali časopisy venované tejto novej básnickej forme.

Už v roku 1899 mal Západ opäť možnosť zoznámiť sa s japonským scénickým umením. Išlo o americké a európske turné manželov Kawakamiovcov. Herec Kawakami Otodžiró (1864 - 1911) mal súkromné divadlo Kawakami, v ktorom účinkovala aj jeho žena, bývalá gejša Sadajakko (1871 - 1946) ako jedna z prvých žien-herečiek v modernom Japonsku. Kawakami bol v Európe už predtým a od r. 1891 začal v Tokiu s adaptáciami západných dramatických textov, a na druhej strane zasa vytváral predstavenia, zamerané na to, aby uchvátili západné publikum. Kawakamiovci ne-

¹ SANG-KYONG, Lee. *East Asia and America. Encounters in Drama and Theatre*. The University of Sidney World Literature Series Number 3. Sydney : Wild Peony, 2000, s. 16.

predvádzali ani nó ani kabuki, ale istú napodobneninu týchto umení prispôsobenú na vývoz do zámoria – a ich turné po Amerike a Európe malo obrovský úspech. Sadajakko, v Japonsku úplne neznáma, sa v Európe stala *monstre sacré* („posvätnou obludou“)² a prostredníctvom kawakamiovských predstavení získavali západní režiséri (Copeau, Craig, Mejerchol'd, Ejzenštejn, neskôr aj Brecht, Mnouchkine) predstavu, hoci len približnú, o japonskom scénickom umení. Po návrate do Japonska Kawakamiho divadlo uvádzalo hry anglických a francúzskych dramatikov. Sadajakko v západných turné úspešne pokračovala aj po smrti svojho muža a od r. 1907 sa k nej pridala ďalšia japonská hviezda, Hanako (Óta Hisa), ktorá pózovala aj Rodinovi pri päťdesiatke skulptúr. Noviny *Le Soir* zo 4. mája 1930 písali: „Tí, čo videli Sada Yakko trpieť a zomierať, s jej predĺženými očami, nalíčenými ústami, jej géniom vyjadrení, na ňu nezabudnú o nič väčšmi ako tí, čo videli Saru Bernhardt.“³

V tomto ovzduší si Európa začína uvedomovať aj autentickú divadelnú formu nó. Na francúzskej strane patrili medzi prvých zvestovateľov misionár Noël Peri (1865 – 1922), ktorý v januári 1889 pristál v jokohamskom prístave. Po prvých rokoch misionárskeho pôsobenia sa spolu s priateľom Claudeom Maitre začal hlbšie venovať japonológii a hlavne nó. Publikoval štúdiu o nó a od r. 1911 vychádzajú aj jeho preklady jednotlivých hier do francúzštiny (posmrtné aj preklady frašiek *kjógen*, s ktorými sa drámy nó kombinujú v rámci jedného predstavenia). Jeho štúdiu boli od začiatku také významné, že už r. 1901 o ňom napísal barón Furuiči Kintaka: „V našej krajine je veľa odborníkov na nó, ale žiaľ musíme konštatovať, že žiaden spomedzi nich ešte neposunul výskum tak ďaleko ako pán Peri.“⁴

V Londýne možno vzrast záujmu o nó vystopovať do rozhodujúceho momentu, keď sem v roku 1908 prišiel mladý americký básnik Ezra Pound (1885 – 1972) s túžbou spoznať sa s írskym básnikom W. B. Yeatsom (1865 – 1939). Okolo Pounda sa vytvoril okruh ľudí, pestujúcich štúdiu východoázijských literatúr. Zoznámil sa s japonským básnikom Noguči Jone (1875 – 1947) a cez neho ho oslovila vdova po Ernestovi Fenollosovi vo veci spracovania písomnej pozostalosti manžela.

Američan Ernest F. Fenollosa (1853 – 1908) sa vo veku 25 rokov stal profesorom filozofie a ekonómie na nedávno založenej Cisárskej univerzite v Tókjú, neskôr bol riaditeľom Múzea Cisárskeho dvora (dnešné Tókijské múzeum) a prednášal na Tókijskej umeleckej akadémii. Počas svojho pobytu v Japonsku (1878 – 1890) prenikol do rozličných odvetví tradičného japonského umenia a neúnavne presviedčal Japoncov o vysokej hodnote ich tradičnej kultúry, ktorá bola v dobe prudkého pozápádňovania vážne ohrozená. Študoval nóový spev, maľbu školy Kanó a čínsku poéziu, ktoré aj vyučoval po návrate do USA, čím sa zaslúžil o rozšírenie záujmu o japonské umenie v Zámorí. Získal aj neoceniteľnú umeleckú zbierku, ktorú venoval Bostonskému múzeu. Bol tiež prvý, kto naznačil, že japonské umenie by mohlo slúžiť ako vedúci princíp, ktorý by zachránil západné umenie pred degeneráciou.

² PICON-VALLIN, Béatrice. *Le théâtre japonais sous le regard de l'Occident*. http://www.lebacausoleil.com/SPIP/article.php?id_article=5, s. 1.

³ PICON-VALLIN, Béatrice. *Le théâtre japonais sous le regard de l'Occident*. http://www.lebacausoleil.com/SPIP/article.php?id_article=5, s. 3.

⁴ FURUIČI, Kintaka. *Gaikokudžin no nō-kenkjū*. *Nógaku* 7, 1901, s. 37 – 39. In. PERI, Noël. *Le Nō. Maison Franco-japonaise*. Tókjó : 1944, s. 495.

William Butler Yeats (vľavo) a Thomas Stearns Eliot v roku 1932. Snímka archív autora.



Pani Fenollosová poslala Ezrovi Poundovi zošity po manželovi, obsahujúce jeho preklady hier nó, poznámky o východoázijskej literatúre, čínske básne ako aj esej *Čínsky znak ako prostriedok poézie*. Pound sa o pomoc pri spracovaní týchto textov obrátil na Arthura Waleyho, londýnskeho profesora čínskeho jazyka a literatúry, a japonského kabukiového herca Itó Mičia, ktorý v Londýne študoval západný tanec.

Itó Mičio sprvoti nebol veľmi naklonený zaoberať sa nó, ktorú označil za „najprekľatejšiu vec na svete“, ani posudzovať jej preklady do angličtiny. Ale na naliehanie Pounda a Yeatsa si napokon o nó veľa naštudoval a zasvätil ich do jej tajov. Je to jeden z príkladov, ako vďaka záujmu Západu sa o nó začali väčšmi zaujímať aj samotní Japonci.

Napokon r. 1916 vydali Pound s Yeatsom nákladom obmedzenú edíciu štyroch z Fenollosových prekladov pod názvom *Certain Noble Plays of Japan*, obsahujúcu aj Yeatsovo krásne vyznanie o tom, čo objavil v nó. Pound potom Fenollosove preklady prebásnil a v tom istom roku, opäť s Yeatsovou pomocou, vydal pod názvom *'Noh' or Accomplishment: A Study of the Classical Stage of Japan*.

Vďaka týmto aktivitám objavil Pound, zakladateľ imagizmu, svoju celoživotnú inšpiráciu východoázijskou literatúrou – hlavne čínskym znakom, ktorý chápal ako jedinečného nositeľa vizuálneho aj intelektuálneho významu, a japonskými nó a haiku; Whistlerove maľby, inšpirované ukijoe, túto jeho fascináciu len prehĺbili.

Zrejme aj pod vplyvom zhliadnutia Fenollosových rukopisov vydal Arthur Waley r. 1921 svoje vlastné preklady *The Nô Plays of Japan*.

A vďaka Poundovi, svojmu sekretárovi, sa blízko k nó dostal aj samotný Yeats, ktorý ako zakladateľ a neskorší riaditeľ írskeho Národného Abbey Theatre hľadal podnety pre novú írsku drámu. Tvoril tanečné hry (*Plays for Dancers*, 1921) v štýle nó, v ktorých využíval masku a trojčlenný orchester. Prvá z jeho *Hier pre tanečníkov*, *At the Hawk's Well (Pri sokolej studni)* mala premiéru r. 1916 a Itó Mičio v nej tancoval rolu sokola (pozri ďalej). Hra sa stala ďalším námetom medziliterárneho vplyvu: Itó Mičio,



Ezra Pound vyše päťdesiatročný. Snímka archív autora.

mu imagizmu a vyjadril názor, neskôr prijatý aj japonskými nóológmi, že jednota nó spočíva v hlavnom obraze (v dnešnom nóovom výskume zvanom *tóšó*), ktorý symbolicky naznačuje základný význam hry⁷. Niektoré svoje drámy Eliot postavil priamo na vzorci nó, hlavne nábožensko-symbolickú *Vraždu v katedrále* (1935).

Takisto Eugene O'Neill (1888 – 1953), ktorého tvorba ovplyvnila expresionizmus

keď sa vrátil do vlasti, sa venoval naďalej tancu⁵, Yeatsovu hru preložil do japončiny a uviedol ju v Japonsku. Napokon ju nóový bádateľ a dramatik Jokomiči Mario koncom štyridsiatych rokov pretvoril na japonskú nó⁶.

Na tomto mieste možno spomenúť aj Pucciniho operu *Madam Butterfly* (premiéra 1904), ktorá síce priamo nesúvisí s nó, ale je ďalším hmatateľným dokladom tohto plodného obdobia japonsko-európskeho kultúrneho varu.

K oboznámeniu sa s nóovými maskami podstatnou mierou prispela významná publikácia z r. 1925 - *Japanische Masken* od Friedricha Perzyňského, Nemca poľského pôvodu. Jeho kniha priniesla obrovský kus pôvodného výskumu, ktorého nadčasovú hodnotu neskôr potvrdilo to, že ju ocenili aj japonskí odborníci, bola preložená do japončiny a r. 2007 vyšla v Japonsku.

Aj dramatická tvorba Paula Claudela (1868 – 1955) bola veľmi ovplyvnená východoázijským divadlom, ku ktorému sa dostal veľmi blízko vďaka svojej diplomatickej misii v Číne (13 rokov) a v Japonsku (od 1921 do 1926). Venoval sa ako kabuki, tak aj nó.

Thomas Stearns Eliot (1888 - 1965), Američan naturalizovaný v Anglicku, mal k japonskému umeniu blízko, po zhliadnutí Yeatsovej *Sokolej studne* napísal recenziu, ktorou sa prihlásil k Poundov-

⁵ Itó Mičio vybudoval divadelný súbor okolo Cucui Tokudžiróa, ktorý, podobne ako vystúpenia Sada-jakko, bol zameraný na západné oko. V roku 1930 začal úspešné turné vystúpením v parížskom Théâtre Pigalle. Ale už 2 roky predtým vystúpila v Moskve a Leningrade skupina autentického kabuki vedená Iči-kawa Sadandžim.

⁶ PICON-VALLIN, Béatrice: *Le théâtre japonais sous le regard de l'Occident*. http://www.lebacausoleil.com/SPIP/article.php?id_article=5, s. 5.

⁷ LEE, Sang-Kyong. *East Asia and America. Encounters in Drama and Theatre*. The University of Sidney World Literature Series Number 3. Sydney : Wild Peony, 2000, s. 54.

čínskeho divadla tridsiatych rokov, si z teozofickej mladosti⁸ odniesol príklon k taoistickému vnímaniu sveta, ktoré je v jeho diele markantné. Z japonského divadla prijal nóové postupy (symbolické hranie, minimum rekvizít, epicko-rozprávačské uvedenie do deja) a masku. Fascinácia pre nóové masky sa urého prejavila v dvadsiatych rokoch, a dokonca ľutoval, že ich nezačal používať skôr, ešte predtým, než napísal svoju hru *Miliónový Marco*: táto hra spracúva orientálnu látku pobytu Marca Pola v Číne a autor sa sám priznal, že všetky východné postavy v nej mohli radšej mať masku, pretože západní herci nedokážu spodobniť východné postavy realisticky – takže spodobňovanie východných ľudí by bolo s maskou oveľa lepšie⁹. Masku však neskôr používal na psychologické odhalenie najtajnejšieho vnútra postáv.



Itô Mičio. Snímka archív autora.

Po druhej svetovej vojne sa formálne postupy prebraté z nó a takisto z kabuki (napr. Robert Wilson, Stephen Sondheim v USA, Ariane Mnouchkine v Paríži, Benjamin Britten v Británii, Bertold Brecht v Nemecku) stali už integrálnou súčasťou západnej drámy, a takisto sa rozšírila spolupráca medzi západnými a japonskými tvorcami. K najznámejším príkladom tvorivej kultúrnej výmeny je náboženská trilógia Benjamina Brittena *Curlew River - The Burning Fiery Furnace - The Prodigal Son*. Prvá z týchto alegorických oper, *Curlew River* (1964), je založená na klasickej Motomasovej hre *Sumidagawa* ako moderná nó adaptovaná na európske kresťanské prostredie.

Západní tvorcovia oceňovali na japonskej nó predovšetkým to, ako skĺbuje hru, hudbu a tanec do jednoliateho celku, a masku považovali za výborný prostriedok „scudzujúceho účinku“ (*alienation effect*), ktorý vedie k tomu, že divák sa cíti oddelený od diania na javisku, čo mu poskytuje príležitosť premýšľať nad hlbším významom predvádzaného diania¹⁰.

Od Yeatsa po Cheong-ovú

Analyzujúc dejiny nó na Západe, môžeme konštatovať dva míľniky, dva body v tomto vývoji, klenúce sa ako dva konce Monetovho *pont japonais* (japonského mosta) v jeho záhrade v Giverny, cez storočie udomácnovania sa nó na Západe. Ide o dielo Wiliama Butlera Yeatsa na začiatku 20. storočia a – o storočie neskôr, dielo Jannette

⁸ Teozofická spoločnosť vznikla v New Yorku okolo r. 1875 a čoskoro si získala veľkú obľubu aj v Európe.

⁹ LEE, Sang-Kyong. *East Asia and America. Encounters in Drama and Theatre*. The University of Sidney World Literature Series Number 3. Sydney : Wild Peony, 2000, s. 80.

¹⁰ LEE, Sang-Kyong. *East Asia and America. Encounters in Drama and Theatre*. The University of Sidney World Literature Series Number 3. Sydney : Wild Peony, 2000, s. 25.



Pri sokolej studni – Cú Culain v podaní Henryho Ainleyho, maska s jeho vlastnými črtami tváre od Edmunda Dulaca. Snímka archív autora.

Cheongovej, najnovšiu ukážku západnej nó. Obe boli napísané po anglicky a mali premiéru v Lodýne – prvé v módnom umeleckom salóne v apríli 1916 a druhé na londýnskom Južnom brehu (Southbank) v decembri 2009.

Yeatsov počín bol zrejme prvým úspešným pokusom o hru nó na Západe, a tiež mal všetky známky prvého experimentu. Čiastočne pôvodné dramatické dielo, čiastočne imitácia vzdialeného ideálu, poňatého nie ortodoxne, lež tvorivo. Pre W.B. Yeatsa bolo dôležité to, že z japonského umenia mohol čerpať nové podnety. Jeho kariéra básnika a dramatika prešla niekoľkými tvorivými fázami, kým sa stretol s nó, a dokazovala jeho otvorenosť novým prístupom. Nemalú dôležitosť tiež malo jeho priateľstvo s Ezrom Poundom čoskoro potom, ako tento prišiel do Anglicka. R. 1911 W. B. Yeats zmenil svoj štýl z drámy verša na lyrickú drámu, a tiež cítil odcudzenie od svojej domoviny, Írska, tým, že žil v Londýne. Odtiaľto

spolupracoval s *Abbey Theatre* (írske Národné divadlo na Opátstve) v Dubline, ktoré sa postupne dostávalo do vážnych finančných problémov kvôli prvej svetovej vojne a boju Írska za samostatnosť.

K prvým veľkým ázijským vplyvom u Yeatsa patrila indická poézia. V roku 1912 pracoval na anglickom vydaní *Gítaňďžali* Rabíndranátha Thákura, redigoval vlastný anglický preklad Thákura a písal k nemu predslov. Potom v prekladaní či redigovaní Thákurových po-gítaňďžaliových diel pokračoval a jeho príklon k indickému mysleniu vyvrcholil do opojenia. Nachádzal v ňom stotožnenie poézie a svätosti. Neskôr však jeho nadšenie ochablo, keď si uvedomil, že indickej poézii chýba jeden dôležitý prvok, a to tragédia. Ten čoskoro objavil v japonskej nó.

Ezra Pound, ktorý sa postupne stával Yeatsovým neoficiálnym sekretárom, bol ovplyvnený vynárajúcim sa svetom literárneho modernizmu a od r. 1912 sa doň v Londýne čoraz väčšmi pohružoval. Novú generáciu básnikov nazval Imagistami. Približne od tohto času začal W. B. Yeats prijímať Poundove návrhy a úpravy svojho diela, ktoré predtým často robil bez jeho vôle. Pod Poundovým vplyvom pozorovať výraznú zmenu významu rozličných kľúčových pojmov Yeatsovej teórie, napríklad pojem „skutočnosti“. Hoci nesúhlasil, aby sa poézia angažovala v politike, sám takú napísal, aby podporil donačnú kampaň za dublinskú Galériu moderného umenia.

W. B. Yeats sa tiež zúčastňoval na špiritualistických seansách, ktoré v tých časoch boli v Londýne módné, a úprimne veril v existenciu duchov, ktorí môžu radiť v kľúčových životných situáciách. Napríklad v máji 1913 bol fascinovaný Elizabeth Radcliffeovou, ktorá bola médiom a v tranze písala cudzími a starými jazykmi; jej v tranze načmárané ukážky následne vyhodnocovali autority Britského múzea.



Pri sokolej studni – Itó Mičio v úlohe Sokola. Snímka archív autora.

Táto žena pomohla Yeatsovi riešiť jeho neistotu ohľadne tehotenstva jeho milienky Dickinsonovej. To, čo mu duch zvestoval, ho presvedčilo o existencii týchto duchov a posilnilo jeho vieru v ich posolstvá. Neskôr sa začal zaoberať novými špiritualistickými rituálmi, postúpil na vyšší stupeň a začal písať svoje dielo *Swedenborg, médiá a opustené miesta*, ktoré sa vydania dočkalo r. 1920. Yeats videl v súčasných ľudových rozprávaniach pozostatky dávneho systému viery. Bol presvedčený, že mŕtvi sú medzi nami a že existujú duchovia, ktorí nás môžu viesť. Na jednej seanse v jeho Stone Cottage bol dokonca vyvolaný duch „japonského básnika“, pri ktorom Ezra Pound pomáhal s prekladáním. Motív „chladu“, ako aj fráza „cold beauty“ (chladná krása) patria k prvým konkrétnym príkladom japonského vplyvu na jeho dielo. Objavil sa v básni *The Fisherman (Rybár)*, napísanej na počesť nebohého J. M. Syngea, ktorý zomrel v mladom veku:

*„Báseň možno tak chladná
A vášnivá ako brieždenie.“*

Tu, ako aj inde, začal používať frázu „cold beauty“ ako odraz japonského estetizmu, ktorý mu sprostredkoval Ezra Pound. Yeats trávil dlhé pobyty v svojom Stone Cottage s Ezra Poundom a jeho ženou, a rád si od nich dával predčítovať z kníh



Nó Pagoda – kulisa pagody. Snímka archív autora.

o Číne a Japonsku. S fascináciou zisťoval, že v týchto knihách sa príbehy o duchoch predkov objavujú tak pravidelne a samozrejme ako vo výskumoch, ktoré Yeats a jeho priateľka a bývalá milienka Gregoryová uskutočňovali pred 20 rokmi v domoch kraja Gaillimh ([gol'iv], angl. Galway) na gélsky hovoriacom vidieku západného Írska. Toto vnímal ako jednotiaci bod medzi ďalekým Západom a ďalekým Východom.

Chladná/chladivá krása je jeden z kľúčových termínov japonského estetizmu – hietaru bi. Súvisela s ideálom júgen (pôvab), ktorý zaviedol klasik nó, Zeami (1363 al. 4 – cca 1443); tento dramatik spolu so svojim otcom Kannamim a synom Motomasom predstavujú zakladateľov klasickej nó a autorov mnohých jej slávnych hier. Termín júgen u Zeamiho vystihoval práve ten typ hier, ktoré sám vytvoril alebo prepracoval zo starších nó, a je ním definované celé klasické obdobie tvorby nó Zeamiho priamych pokračovateľov. Pojem krásy v nó sa definoval ako exkluzívny (džóhin-na) a „chladivý“ (rin-to šita) a Zeami ho vysvetľoval metaforou bieleho vtáka, ktorý v zobáku drží krásny kvet.

Pre Yeatsa bola nó fascinujúca aj ako zosobnenie viery v duchov. V nó totiž objavenie záhadnej bytosti, ktorá sa neskôr ukáže ako duch človeka, ktorý je dávno mŕtvy, básnik či princezná z minulosti, či milujúca osoba, ktorá zomrela v silnej túžbe po milovanej osobe, je celkom časté a predstavuje podstatnú časť hier zvaných mugen-nó (hry snov a zjavení). Hry bez zjavenia nadprirodzenej bytosti sa označujú ako genzai-nó (realistické hry). Väčšina mugen-nó pozostáva z dvoch dejstiev či polovic, maeba a nočiba, s dvoma fázami zjavenia záhadnej bytosti (typ roly šite). V prvom dejstve pútnik či pocestný mních (typ roly waki) na svojej púti stretáva niekoho (mae-šite, šite prvého dejstva), kto mu porozpráva miestnu povesť. A neskôr, napoly vo

sne, pútnik stretáva ďalšiu osobu (noči-šite, šite druhého dejstva), ktorá je vlastne hrdinom príbehu, práve pred chvíľou vyrozprávaného. Na konci stretnutia táto postava odhalí svoju totožnosť a vysvitne, že mae-šite bol len prechodnou svetskou podobou, ktorú na seba zobrala skutočná osoba, noči-šite, aby sa pútnikovi ukázala. Noči-šite často, v mnohých hrách, požiada mnícha o modlitbu alebo predspievanie úseku zo sútra, ktorý by pomohol oslobodiť dušu z pekla, v ktorom trpí, a potom, keď je modlitba doodriekaná a tanec skončený, sa prízrak rozplynie.

V Yeatsovej nó *Pri sokolej studni* vystupuje hrdina z írskych bájí Cú Chulain (vysl. [kú chuliň], dosl. „Culanov pes“, v poangličtenej forme „Cuchulain“), prichádzajúci k vode večného života, ale nenapije sa z nej, pretože jeho pozornosť odľákajú omamujúci tanec strážcu studne, ktorý sa objaví v podobe sokola. Zjavenie ducha je teda pre nó veľmi typické a podobne ako Yeats, ho použila aj Jannette Chenog [vysl. džanet čong] vo svojej nedávnej hre, ktorá sa môže tiež radiť k *mu-gen-nó*.

Pred desiatimi rokmi sa uskutočnil iný zaujímavý nóový projekt; bolo to v Bratislave r. 1999. Vtedajšia hra patrila skôr do skupiny *genzai-nó*. Autorka Anna A. Hlaváčová, ju založila na dávnej slovenskej balade. *Naša pani kňahne* a spojila v nej slovenskú a japonskú tradíciu. Rovnomenná tradičná slovenská epická báseň je tragickým príbehom o kňaznej, ktorá nemiluje muža, za ktorého ju vydali. Žiarlivý knieža ju núti podstúpiť skúšku – preplávať Dunaj. Kňazná však nemá dost síl a klesne – tromi krokmi – do Dunaja. Príbeh bol zasadený do nóovej formy a bola mu daná nóová štruktúra.

Projekt Jannette Cheongovej *Pagoda* uviedol súčasnú problematiku a umiestnil ju do prostredia Číny. Putujúci mních, bežná postava typu roly waki, je v tomto prípade dcéra, ktorej otec sa presťahoval z Číny do Anglicka a po jeho smrti sa dcéra rozhodne navštíviť krajinu svojich predkov a rodisko, odkiaľ pochádzal jej otec. Prichádza na miesto, kde sa na útese pobrežia týči starobylá pagoda, vyzierajúca do ďalekých morí, a v mesiacom ožiarenú noc stretá dve ženy, matku a dcéru, a dostáva sa s nimi do rozhovoru. Miestne ženy predstavujú typy roly šite a cure. Keď zmiz-



Nó *Pagoda* – záverečné zjavenie panej pagody. Snímka archív autora.



Nó *Pagoda* – autorka Jannette Cheong a režisér Richard Emmert (vpravo). Snímka archív autora.

nú, dcéra sa rozpráva s lovcom ustríc, a keď mu povie o predchádzajúcom stretnutí, muž (ai-kjógen) naznačí, že to mohli byť duchovia dávnych ľudí, a spomenie starú povesť o pagode, ktorá sa teraz používa ako maják pre lode, ktoré sa majú vrátiť na pobrežie: istý muž, očakávaný vernou ženou, sa nikdy nevrátil z mora, pretože minul útes, pri ktorom mal pristáť, a zablúdil. Žena na jeho pamiatku postavila pagodu, aby sa takéto smutné udalosti už nikdy nikomu inému neopakovali. A povráva sa, že duch tejto ženy sa pri pagode niekedy objavuje, ako stále čaká na svojho strateného manžela.

Táto povesť, osem storočí stará, zvlášťne zodpovedá osobnému príbehu reálnej osoby za postavou wakiho - autorke, ktorej otec tiež odtiaľto odišiel, keď ho v čase krutého hladomoru matka naložila na zámorskú loď s nádejou, že malý chlapec prežije a usadí sa niekde ďaleko, kde bude môcť žiť šťastnejšie.

A naozaj, tie dve ženy – šite a cure – sa znova objavia a potvrdia, že sú wakiho babička a teta, a v slávnostnom tanci sa dokonca objaví aj duch otca, ako aj panej pagody.

Sprievod niekoľkých nádherne odetých postáv zosilňuje vizuálny účinok predstavenia *Pagoda* sa približuje skôr štýlu nie klasickej „júgenovej“ nó Zeamiho a jeho priamych pokračovateľov, ale neskoršej „dramatickej nó“, v ktorej sa hromadné výstupy využívali na rovnaký efekt. Richard Emmert, nóológ žijúci v Tokiu, mal na starosti hudobnú a štruktúrnu stránku predstavenia. Ako odborníkovi na nó par excellence a majstrovi vo všetkých odvetviach nó smeru Kita – speve, tanci i hre na hudobné

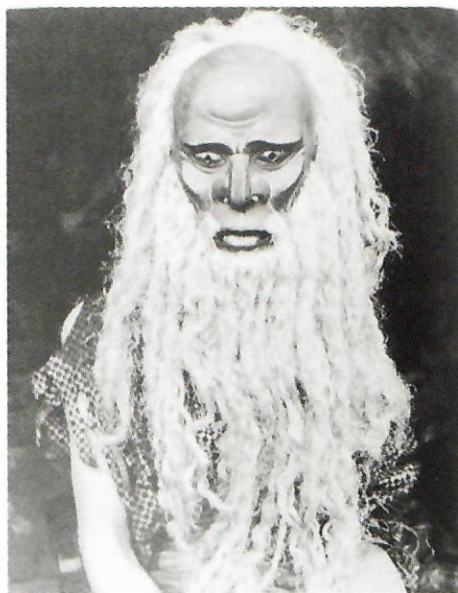
nástroje, sa mu podarilo dať textu úplne a čisto nóovú formu, na rozdiel od Yeatsovej *Pri sokolej studni*, ktorá bola poňatá skôr ako voľné prepracovanie nóového dezénu. Yeats si ho objednal u Edmunda Dulaca, módného umelca, ktorý poskytol aj Puccinimu chinoiseriové hudobné námety na *Turandot*. Dulac vytvoril kostýmy, kulisy aj slávne masky, tiež robil konečné úpravy hudobnej partitúry a zostavil trojčlenný orchester (bambusová flauta, bubon a gong, a harfa).

Orchester Cheong-ovej *Pagody* bol pôvodným nóovým orchestrom *hajaši*, v ktorom hrali profesionáli z Japonska, s nóovou flautou a plným zastúpením všetkých troch bubnov, z ktorých tretí – veľký paličkový bubon *taiko* – má výnimočnú úlohu a tradične sa používa len vo vyhradenom počte niektorých hier *mugen-nó*.

Predstavenie *Pri sokolej studni* organizovala známa hostiteľka londýnskej spoločnosti, Emerald Lady Cunardová ([kjunard]). Úlohu sokola tancoval Itó Mičio. Prvé predstavenie bolo neoficiálne a konalo sa u nej v „Asquith House“ – dome, ktorý mali s manželom prenajatý od premiéra H. H. Asquitha, na Cavendish Square č. 20 v nedeľu 2. apríla 1916. Bola to exkluzívna predpremiéra pre publikum, v ktorom sa avangarda miešala s vysokou spoločnosťou. Ezra Pound na ňu priviedol aj svojho nového chránenca, 26-ročného T. S. Eliota.

Oficiálna premiéra, pozostávajúca z Yeatsovej *Studne* a frašky od Pounda (presne v zmysle tradičnej kombinácie drámy *nó* s fraškou *kjógen*), sa konala o dva dni nato u Lady Islingtonovej v Chesterfield Gardens č. 8 v elegantnej londýnskej štvrti Mayfair, pod záštitou kráľovnej-vdovy Alexandry, ktorá bola osobne prítomná. The Observer z 2. apríla písal, že to bude „prvýkrát vo vážnej dráme v modernom svete“, aby boli použité masky, a nebol povolený vstup nijakým novinárom. Úspech tohto predstavenia vnukol Yeatsovi myšlienku experimentálneho írskoho putovného divadla, ktoré by mohlo používať aj v pôvodnú írsku gélčinu, pretože cítil, že narazil na novú formu, ktorá by zodpovedala drsnému novému veku. Avšak írské Veľkonočné povstanie v Dubline, ktoré vypuklo len tri týždne po tejto kultúrnej udalosti, zjavne zvrátilo vývoj írskych vecí, ako aj Yeatsových tvorivých plánov, úplne iným smerom...

Jannette Cheong, poetka žijúca v Paríži a Londýne, pri písaní *Pagody* čerpala z vlastného životného príbehu. Opisuje svoju vlastnú boľavú púť do Číny uprostred chaosu dôb Kultúrnej revolúcie. Výraz „zakázané mestá“, objavujúce sa vo veršoch na začiatku hry, v piesni opisujúcej príchod wakiho do Číny, je alúziou jednak na Zakázané mesto v Pekingu, ktoré autorka pochopiteľne navštívila, a súčasne aj na situáciu, ktorú zažívala, keď sa pokúšala dostať do odľahlých končín, odkiaľ pochádza jej otcovská línia, čo bol ťažký podnik v čase, keď „Čína bola plná zakázaných



Pri sokolej studni – Allan Wade v maske Starca. Snímka archív autora.



Bývalý Asquith House na Cavendish Square v Londýne, dejisko predpremiéry Yeatsovej nó. Snímka archív autora.

miest“, ako sama povedala. Hra je príznačne umiestnená do obdobia jesenného splnu mesiaca – splnu okolo jesennej rovnodennosti. Je to tradičný sviatok, kedy sa stretá rodina. Spln mesiaca tu má tri významy: umocňuje čínskosť (pričom súčasne je to aj dlho zakorenený motív v japonskej kultúre), symbolizuje Sviatok prostriedku jesene a zidenie rodiny, a tiež poskytuje pôsobivé atmosferické okolnosti pre zjavenie sa duchov.

Zeami vyzdvihoval ideál sviežeho diváckeho dojmu – kvet hana. Predstavenie *Pagody* túto sviežosť a novosť poskytovalo nielen tým, že nó bola v angličtine, a tým ľahko zrozumiteľná aj pre nezasväteného diváka (na rozdiel od pôvodnej nó, ktorej stredovekému jazyku v Japonsku bežný divák bez predchádzajúceho štúdia nerozumie), ale aj svojou čínskosťou: čínskym kruhovým vejárom, ktorý duch otca drží, jeho čiapka, a dokonca aj črty tváre masky: vyrobil ju Kitazawa Hideta, tókijský majster „maskotepec“ (men-učiši), ktorého diela používajú poprední tókijskí nóoví herci, a dal jej mierne neobvyklé črty, čím naznačil čínskosť a – nevšednosť, sviežosť. Nádherné kostýmy plne v tradícii nóových rúch dopĺňal mocný motív bieleho lotosu, slúžiaci ako tanečná rekvizita.

Lod' hojdajúca sa na otvorenom mori, obraz pagody stojacej na útese vyzerajúcom na šíre moria a slúžiacej ako maják, starodávna povesť, k tomu ďaleká krajina, z ktorej prichádza dcéra – nó *Pagoda* je o diaľke – o diaľke v čase ako aj v priestore. Konečné zjavenie – postava, ktorá je súčasne matkou aj paňou pagody – prepája dávnu povesť

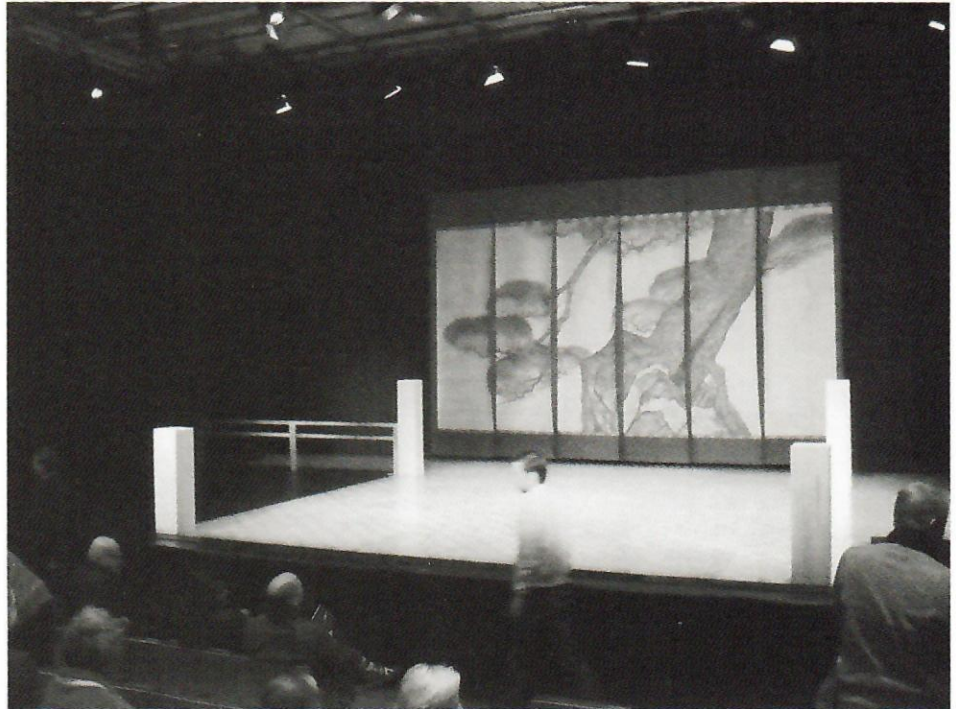


Chesterfield Gardens čísla 4-8 v Londýne. V najzadnejšom dome č. 8 sa konala premiéra Yeatsovej nó. Snímka archív autora.

a súčasnosť, časový oblúk mizne a most dôb spája obidve ženy do jedného zjavenia, a priestorový most spája rodinu pod jednotiacim svitom mesačného splnu.

V projekte *Pagoda* spolupracovali dva divadelné súbory – japonské *Óšimaské nóové divadlo* z prefektúry Hirošima a japonsko-americké *Divadlo Nógaku*, založené Richardom Emmertom a fungujúce v Tokiu a New Yorku. Jannette Cheong vytvorila hru v úzkej spolupráci s Richardom Emmertom za obdobie 18 mesiacov.

Predstavenie *Pagody*, spojené s klasickou Zeamiho nó *Kijocune*, otvorilo svoje turné premiérovým vystúpením v londýnskom Purcell Room v divadelnom komplexe na Južnom brehu (Southbank Centre) 2. decembra 2009, na druhý deň tu pokračovalo reprízou, potom v Írsku 5. decembra v dublinskom Samuel Beckett Theatre v Trinity College, 7. a 8. decembra v oxfordskom O'Reilly Theatre v Keble College a završilo sa v Paríži 9. a 10. decembra vystúpením v Maison de la Culture du Japon. Ako Yeatsova *Pri sokolej studni* spôsobila senzáciu, keď bola pred storočím prvýkrát uvedená pre spoločnosť prísne vybraného londýnskeho obecnstva a stala sa míľnikom novej éry v západnom divadle, tak aj J. Cheongovej *Pagoda* bola veľkým úspechom; vystúpením v Dubline vyjadrila úctu írskemu zakladateľovi anglickej nó a vytvorila prepojenie – most – cez storočie, počas ktorého nó prestala byť výlučne japonská a stala sa vlastníctvom celého sveta. Ako vyjadril David Crandall, prekladateľ *Kijocune* do angličtiny, pri úvodných slovách k londýnskemu predstaveniu: „Môžeme povedať, že nó už nie je japonská, v Japonsku ju len objavili.“



Nóové javisko na londýnskej scéne. Snímka archív autora.

**NOH THEATRE IN THE WEST – A JAPANESE BRIDGE OVER ONE CENTURY
FROM W. B. YEATS TO JANNETTE CHEONG**

Ivan R. V. RUMÁNEK

School of Oriental and African Studies, University of London

In the 19th century, the period of intensive contacts between the West and Japan was renewed. This situation led to a mutual enrichment of both cultures, especially in the field of arts, but (especially on the side of Japan) also in politics and economics. Two waves can be identified in the process of re- introduction of Japanese culture to the West until the continuous reciprocal cultural exchange as we know it after World War II. Fascination of Europe with the Japanese woodcraft (since 1862) that influenced Impressionism and later Art Nouveau can be identified as the first wave, the second wave is characterised by broader familiarity with Japanese culture and literature due to the fact that more and more Westerners mastered the secrets of the Japanese language and the first translations into the European languages appeared (the period of fin de siècle - the turn of the 20th century). Noh theatre emerged in the West as part of the second wave. As early as in 1899, the West again gained the opportunity to get familiar with the Japanese performing arts. It was during the U.S. and European tour of actor Kawakami Otojiró (1864 - 1911) who owned a private theatre Kawakami, and his wife, a former geisha Sadayakko (1871 - 1946), one of the first female actresses in modern

Japan. Europe began to realize the authentic form of Noh. In London, the increase in popularity of Noh can be traced into the crucial moment, when a young American poet Ezra Pound (1885-1972,) came here in 1908 longing to get to know the Irish poet W. B. Yeats (1865-1939). Western authors appreciated how the Japanese Noh combines drama, music and dance into the monolithic whole and they considered mask an excellent means of an „alienation effect“, leading the spectators to feel separated from the events on stage and giving them an opportunity to think about the deeper meaning of events. Analysing the history of Noh in the West, we note two milestones, two points in this development which brings in mind two ends of Monet's Pont Japonais (Japanese Bridge) in his garden in Giverny, stretching over the century of its naturalization in the West. One is the work of William Butler Yeats at the beginning of the 20th century and – a century later, Jannette Cheong's work, the latest piece of the Western Noh. Both were written in English and premiered in London - the former at then in vogue art salon in April 1916 and the latter at London's Southbank in December 2009.

Použitá literatúra:

- FITZROY FOSTER, R. W. B. *Yeats: A Life*. Oxford : Oxford University Press, 1997.
- FURUIČI, Kintaka. *Gaikokudžin no nō-kenkjú*. Nógaku, č. 7, 1901. In: PERI, Noël. *Le Nō*. Tókjó : Maison Franco-japonaise, 1944.
- HARE, Tom: *Zeami's Style*. Stanford, CA : Stanford University Press, 1986.
- Iwanami Kóza – Nō-Kjógen*. Tókjó : Iwanami Šoten, 12, júla 1997.
- JOKOMIČI, M., OMOTE, A. *Jókjoku-šú*. *Nihon Koten Bungaku Taikei 41*. Tókjó : Iwanami Šoten, 1975.
- LEE, Sang-Kyong. *East Asia and America. Encounters in Drama and Theatre*. Sydney : The University of Sidney World Literature Series Number 3. Wild Peony, 2000.
- NIŠINO Haruo, HATA Hisaši. *Nō-Kjógen Džiten*. Tókjó : Heibonša, 1999.
- PICON-VALLIN, Béatrice. *Le théâtre japonais sous le regard de l'Occident*. http://www.lebacauso-leil.com/SPIP/article.php3?id_article=5