

## Zeami Motokijo: O předávání stylu a květu

### Předmluva

Vzato všeobecně, zapátráme-li po původu umění dlouhověkosti *sarugaku*,<sup>80</sup> jedna teorie říká, že jeho pramen vyvěrá ve vlasti Buddhově, jiná, že se předává od doby bohů, ale jelikož se časy změnilly a od té doby uplynula spousta věků, dnes už onen starodávný styl nikdo napodobit nedokáže. Původ *sarugaku*, které v poslední době těší tolik lidí, je takový: V době panování Jejího Veličenstva císařovny Suiko dal princ Šótoku příkaz Kókacuovi z rodu Hada,<sup>81</sup> aby – jednak pro uklidnění podnebesí<sup>82</sup> a jednak pro zábavu všech – vytvořil šestašedesát zábavných kusů, které nazval *sarugaku*; toto umění si pak předávaly další generace a jako jeviště využívaly krásu přírodních scenerií. Později toto umění dědili jeden po druhém vzdálení potomci onoho Kókacua, kteří je využívali při obřadech ve svatyních Kasuga nebo Hie. Proto služba herců *sarugaku* z Jamata i z Ómi<sup>83</sup> při těchto obřadech v obou svatyních vzkvétá dodnes.

Proto ať už studujeme staré nebo oceňujeme nové,<sup>84</sup> za žádnou cenu nesmíme staré tradice svést ze správné cesty. Jinými slovy, teprve herce, který nepoužívá neotesané výrazy a jehož vzezření na jevišti má skrytý půvab, je podle mého možné nazvat mistrem shůry obdařeným.

Tudíž ten, kdo se hodlá prosadit na cestě umění *sarugaku*, nesmí se v první řadě zároveň věnovat žádným jiným uměním. Až na umění básnické, to totiž rozvíjí naše schopnosti opěvovat přírodní krásy a tím prodlužuje život, to jediné je tedy dobré praktikovat.

V následujících kapitolách se pokusím zaznamenat většinu poznatků týkajících se studia našeho umění, s nimiž jsem se na vlastní oči a uši seznámoval od svého mládí.

80 Zeami používá termín *sarugaku*, což je z dnešního pohledu pouze starší název divadla *nó*.

81 Podrobněji o původu umění *sarugaku* hovoří čtvrtá kniha tohoto traktátu nazvaná *O božských obřadech*; k uvedeným jménům viz též vysvětlivky č. 181 a 182 na str. 63.

82 Podnebesí představuje v Zeamiho traktátech prostředí hlavního města, které bylo významným nositelem tehdejší kultury.

83 Viz vysvětlivku č. 16 na str. 9.

84 Vyjádření velmi připomíná *Hovory Konfuciovy* (1940: 14): „Kdo může získat znalost nového oživením starého, je schopen býti učitelem“ (překlad V. Lesný a J. Průšek). Všichni překladatelé *Hovorů* poukazují na to, že by se mělo jednat o aplikaci dokonale vštípených znalostí z klasických knih na věci současné. Zeami pak přímo tato Konfuciova slova cituje v souvislosti s vytvářením nevšedního představení kombinací starých i nových her ve spise *Obrazy květu*, str. 97.

- Tři věci jsou přísně zakázány: milostné avantýry, hazard a nezřízené pití. To je pravidlo stanovené už mým předchůdcem.
- Vlož všechno úsilí do cvičení a varuj se předpojatosti!

## O předávání stylu a květu, kniha první:<sup>85</sup> Cvičení<sup>86</sup> vzhledem k věku

### Sedmý rok

V našem umění se zpravidla začíná cvičit od sedmého<sup>87</sup> roku života. Pokud v tomto věku při cvičení *nó* začne dítě přirozeně hrát, dozajista se už tehdy projeví jeho umělecké vlohy. Ať už jde o tanec (*mai*) či herecký pohyb (*hataraki*),<sup>88</sup> melodeklamaci (*utai*) nebo například představení<sup>89</sup> zuřivých démonů (*ki*), ponechme dítěti svobodu ve způsobu jejich ztvárnění, nechme je hrát po svém. Tehdy je nesmíme učit, co je dobré a co je špatné. Budeme-li na dítě příliš přísní, ztratí zájem a pocítí vůči *nó* nelibost, takže brzy ustanou jakékoli další pokroky.

Nesmíme dítě nechat cvičit nic než deklamaci, pohyb a tanec. A neměli bychom je učit představení jednotlivých rolí (*monomane*), třebaže by je dítě bylo schopno zvládnout. Nenechávejme je vystupovat při představeních *waki sarugaku*<sup>90</sup> na velkých otevřených scénách. Ať hraje to, co dobře umí, v době, kdy se mu bude hrát lépe, tedy ve čtvrté nebo páté hře denního programu.<sup>91</sup>

### Od dvanáctého třináctého roku

V tomto věku, kdy už dítě začíná správně intonovat a být schopné umění *nó* chápat, je třeba mu krok za krokem vštěpovat různé role.

V první řadě je podobou ještě dítě, takže ať hraje cokoli, je krásné. Také jeho hlas zní v této době půvabně. Díky těmto dvěma výhodám se to špatné skryje a dobré o to víc vynikne.

V dětském *sarugaku* v žádném případě nesmí jít o podrobnější propracování hereckých rolí. Něco takového totiž vyhlíží nepatřičně a v důsledku

85 Traktát *O předávání stylu a květu* vznikl postupně osmnáct let. Jeho části bývají někdy v překladech označovány jako 'kapitoly', zde je však použito rozdělení na jednotlivé 'knihy', neboť to bez ohledu na nevelký rozsah lépe vystihuje jejich charakter.

86 Japonsky *keiko*, což je zde souborné označení pro herecký výcvik, vlastní vystoupení na jevišti i duchovní cvičení.

87 V západním počítání jde o věk o jeden až dva roky nižší. V japonském systému se totiž v minulosti počítal věk podle kalendářních let, přičemž při narození se dítě bralo jako jeden rok staré. To znamená, že když se narodilo například v prosinci, byl mu podle původního japonského systému při narození jeden rok, ale 1. ledna mu byly už dva roky.

88 *Hataraki* (dosl. 'práce') je zde označení pro tanec určitých mocných postav, např. bohů, démonů či válečníků; jde o protipól půvabného tance *mai*, který předvádějí např. děti či nebeské bytosti.

89 Jde o *monomane*, doslova 'nápodobu', tedy o 'představení rolí' či 'zpodobení' (viz následující knihu).

90 Též *waki no nó* či *waki nó*, první kus uváděný na programu *nó*.

91 Při tradičním představení *nó* je zařazeno pět her *nó* proložených čtyřmi fraškami *hjógen*; představení trvá celkem 8 až 10 hodin. Hry *nó* jsou přitom řazeny tematicky, viz úvodní studii str. 22. Sám Zeami se však o konkrétním řazení jednotlivých her ve svých traktátech nezmiňuje.

toho se také d  
mečně nadan  
ba co víc, šiko  
Jeho květ<sup>92</sup>  
důvodu je ch  
však ještě ne  
Cvičení v  
ti, zároveň o  
pohyby<sup>93</sup> mu  
taneční vzor

### Od sedmnáctého

V tomto období cvičení ani nelze o první květ. Zatímco dřív samo, v této navíc jeho v  
tomu všemu

Herec se v  
prstem a sm  
vým cvičení  
Pomocí moc  
jde o celý m  
ně celý svůj  
schopností l

V jaké tónině, můž  
k poškození

### Dvacátý čtvrtý

Tato doba přináší také přelomový tělesný hlas a zevně vytvoří zákl

To pozor rec!“ a začn

92 Květ neboli bližší vysvětlení

93 V originále

94 Komentářů být ráno a večer

95 *Óshikió* a *ba gagaku*. *Óshiki* př začínající tónem

toho se také dále nerozvíjejí herecké schopnosti. Pokud však je chlapec výjimečně nadaný, může se učit čemukoli. Je-li to tedy dítě, s krásným hlasem, ba co víc, šikovné, jak by mohlo hrát špatně?

Jeho květ<sup>92</sup> však ještě není pravý květ. Je to jen květ pomíjivý. Z tohoto důvodu je chlapec v tomto věku s to cvičení zvládnout velmi snadno, to však ještě není zárukou mistrovství na celý život.

Cvičení v této době umožní herci jednoduše projevit svůj květ na jevišti, zároveň ovšem musí rozvíjet základní herecké techniky (*waza*). Jeho pohyby<sup>93</sup> musí být jisté, melodická deklamace slabiku od slabiky zřetelná, taneční vzorce (*kata*) zvládnuté; to vše se musí důkladně procvičovat.

### Od sedmnáctého osmnáctého roku

V tomto období se objevuje příliš mnoho nesnází, a tak mnohé druhy cvičení ani nelze provozovat. V první řadě se herci mění hlas, čímž přichází o první květ. I tělo se při dospívání stává nemotorné, takže ztrácí na půvabu. Zatímco dřív měl chlapec krásný hlas, barvitě vystupování a všechno šlo samo, v této zlomové době se vše naráz mění a on cítí sklíčenost. A když navíc jeho výkon u obecnstva vzbudí spíše úsměv, začne se stydět a kvůli tomu všemu se dostává znechucení.

Herec se však nyní nesmí ohlížet na to, že si na něj při cvičení ukazují prstem a smějí se mu, musí pokračovat zavřený doma a věnovat se hlasovým cvičením v noci i za rozbřesku, jak jen mu hlasové možnosti dovolí.<sup>94</sup> Pomocí modliteb musí v sobě koncentrovat veškeré síly, musí si říct: „Tedy jde o celý můj další život,“ a pak už se jen upnout na umění *nó*, vsadit na ně celý svůj život a cvičit. Kdyby v tomto okamžiku polevil, rozvoj jeho schopností by se navždy zastavil.

V jaké tónině bude herec zpívat, sice závisí na hercově hlasu, obecně se však používají tóniny *óšiki* a *banšiki*.<sup>95</sup> Pokud však herec příliš lpí na tónině, může se to projevit v chybném držení těla a k stáru to může vést až k poškození hlasu.

### Dvacátý čtvrtý pátý rok

Tato doba představuje začátek upevňování umění *nó* na celý život a znamená také přelomové období ve cvičení. Je to etapa, kdy se hlas již usadil a celkový tělesný vývoj dovršil. Na naší cestě se tak mohou objevit dvě výhody: hlas a zevnějšek. Oboje navíc v této době dostane ustálenou podobu, čímž se vytvoří základ, z něhož se zrodí umění odpovídající nejlepšímu věku herce.

To pozorovatele udeří do očí, řeknou si: „Hle, objevil se schopný herec!“ a začnou mu věnovat více pozornosti. Když pak adept díky svému

<sup>92</sup> Květ neboli *hana* je ústřední metaforou Zeamiho rozprav o umění, jíž Zeami vystihuje kouzlo *nó*. Bližší vysvětlení viz úvodní studii str. 8.

<sup>93</sup> V originále *hatarahi*, zde tedy 'herecká práce'.

<sup>94</sup> Komentátoři Zeamiho díla na tomto místě často poukazují na skutečnost, že rozsah hlasu nemusí být ráno a večer stejný.

<sup>95</sup> *Óšikičó* a *banšikičó* jsou dvě ze šesti tradičních japonských tónin pocházejících z dvorské hudby *gagaku*. *Óšiki* přibližně odpovídá západní dórské stupnici začínající tónem A a *banšiki* dórské stupnici začínající tónem H. Více viz *Obrazy květu* str. 89.

květu<sup>96</sup> při hereckých kláních jednou zvítězí nad soupeřem, který je již uznávaným hercem, lidé ho přechválí a on sám nabyde dojmu, že už je mistr. To je pro něho skutečně nebezpečné. Ani v tomto případě totiž nejde o pravý květ. Je to květ, který je jen důsledkem vrcholu mladosti a momentálního nadšení ostatních z něčeho nečekaného. Avšak oko opravdového znalce by to mělo umět rozpoznat.

Je skutečně ubohé, když herec začne květ období svých začátků (*šošin*)<sup>97</sup> pokládat za dosažení podstaty svého umění, hned nato začne vystupovat podle svého, což jej svede ze správné cesty umění *sarugaku*, a pustí se do hraní mistrovským stylem. I kdyby jej lidé nakrásně chválili a vyhrál by třeba nad mistrem, musí mít jasně na paměti, že „v takovém případě se jedná toliko o květ dočasný.“ O to víc by měl hned začít upevňovat své styly zpodobování (*monomane*), měl by se vyptávat herců, kteří mají jméno, na každou podrobnost a měl by cvičit ještě usilovněji než kdy předtím. Považovat pomíjivý květ za květ pravý představuje jednání, které nás od skutečného květu ještě více oddálí. Jenomže herec, který se nechá pomíjivým květem zmást, ani nepozná, že svůj pravý květ ztrácí. Hovoří-li se o období začátků, je tím míněno právě toto období.

- Na tomto místě je třeba hluboce se zamyslet. Pokud si herec plně uvědomí, na jaké umělecké úrovni se nachází, svého květu už po celý život nepozbyde. Bude-li se však považovat za lepšího, než ve skutečnosti je, přijde i o květ stupně,<sup>98</sup> kterého již dosáhl. To je třeba mít důsledně na paměti.

#### Třicátý čtvrtý pátý rok

*Nó* je v tomto období na samotném vrcholu. Vštípí-li si tehdy herec dokonale vše z těchto kapitol<sup>99</sup> a dosáhne mistrovství, zákonitě získá uznání podnebesí a vydobyde si slávu. Kdyby v tomto věku cítil nedostatečné uznání a sláva nebyla taková, jaká mu podle jeho mínění náleží, musí si uvědomit, že ať už je sebelepší herec, ještě svůj pravý květ nedovedl k dokonalosti. A je-li tomu tak, po překročení čtyřicátého roku života začne jeho umění upadat a důkazy toho se projeví později. Herecký rozvoj tedy trvá do třicátého čtvrtého pátého roku a pokles nastává po čtyřicítce. Nevyslouží-li si herec v této době uznání podnebesí, v žádném případě si nemůže myslet, že *nó* přivedl k dokonalosti.

V této době je navíc třeba o to větší ostražitosti. Je to totiž fáze vývoje, kdy si herec jednak uvědomuje vše, co v minulosti nastřádal, ale také už začíná chápat, co bude v budoucnu jeho práce vyžadovat.<sup>100</sup> Nedosáhne-li dokonalosti v tomto věku, získat uznání podnebesí později pro něj bude mimořádně obtížné.

96 Tedy díky nevšednímu projevu, viz též sedmou knihu tohoto traktátu, *Tajné pokyny – příloha*, str. 77, v níž Zeami vysvětluje, že květ spočívá právě v nevšednosti.

97 Slovo *šošin* se používá i jako výraz pro noviciát.

98 O jednotlivých stupních (uměleckých úrovních) květu viz traktát *Devět stupňů*, str. 121.

99 Jde o postřehy uvedené v prvních třech knihách tohoto díla.

100 Zeami tu vlastně hovoří o později zmiňovaném 'květu přicházejícím a odcházejícím s věkem', viz str. 81.

**Čtyřicátý č**  
Počínaje tot  
tomu, podr  
na to, aby n  
ne, jakmile  
jak jeho těl  
hraje k stá  
mimořádn  
by už v ton

V tomto  
né proprac  
bez přepín  
vedlejší  
průraznos  
herce, ner  
takového

Pokud  
květ prav  
si jistě zís  
nakrásně  
nosti a o t  
takové *nó*  
slabiny.<sup>10</sup>

#### Padesátý

V této dol  
sloví: „I l  
herec sku  
stále sniž  
svůj květ

Můj z  
dvaapad  
ných por  
cí Suru;

101 Dnešní

102 Bez m  
jde o tzv. h  
'masku' vl  
vůvodu vi

103 Myšle:

104 Podle  
má nohy s  
Ten zase b  
nadány či

105 Kan'a

106 Roku

107 Význ:

### Čtyřicátý čtvrtý pátý rok

Počínaje touto dobou se způsob hraní v mnohém mění. I když herce, dejme tomu, podnebesí uzná a on si osvojí podstatu umění *nó*, musí o to více dbát na to, aby měl znamenitého vedlejšího herce (*waki no site*).<sup>101</sup> Ať chce nebo ne, jakmile překročí svůj zenit, pak i když mu schopností neubývá, opadává jak jeho tělesný květ, tak i květ zrcadlený v očích diváků. Na herce, který hraje k stáru *sarugaku* s odkrytou tváří,<sup>102</sup> se nedá dívat, ani kdyby to byl mimořádný krasavec, natož pak kdyby byl jen průměrně pohledný. Proto by už v tomto období herec neměl bez masky vůbec vystupovat.

V tomto období by už herec neměl ztvárňovat role, které vyžadují podrobné propracování. Obecně řečeno, měl by vystupovat s lehkostí a poklidem bez přepínání sil v rolích, jejichž styl odpovídá jeho věku, umožnit mladým vedlejším hercům, aby zazářil jejich květ, a sám hrát jen s takovou mírou průraznosti, aby je jakoby doplňoval. A i kdyby neměl vhodného vedlejšího herce, neměl by hrát tak náročné *nó*, aby se přitom udřel do úmoru. Květ takového druhu hereckého projevu se už beztak divákům nevyjeví.

Pokud však má herec neutuchající květ i v tomto věku, je to rozhodně květ pravý. Herec, který je blízko padesátce a stále si uchovává svůj květ, si jistě získal slávu v podnebesí již před čtyřicítkou. Opravdový mistr, byť nakrásně získal uznání podnebesí, by měl zevrubně znát své tělesné možnosti a o to usilovněji dbát o výchovu svého nástupce; neměl by předvádět takové *nó*, u kterého by se musel příliš namáhat a kde by se projevil jeho slabiny.<sup>103</sup> Herec mistr dokáže odhadnout své fyzické možnosti.

### Padesátý rok a dále

V této době většinou není jiného východiska než nehrát. Vždyť to říká přísloví: „I hbitý oř<sup>104</sup> je k stáru horší než pomalý soumar.“ Avšak pokud je herec skutečný mistr, tak přestože se počet dramát, v nichž by mohl hrát, stále snižuje a jeho hra na každý pád obsahuje málo pozoruhodných míst, svůj květ jistě neztratí.

Můj zesnulý otec<sup>105</sup> skonal devatenáctého dne pátého měsíce ve věku dvaapadesáti let,<sup>106</sup> ale ještě čtvrtého dne téhož měsíce před zraky urozených poníženě obětoval *sarugaku* božstvům ve svatyni Sengen<sup>107</sup> v provincii Suruga. Představení toho dne bylo mimořádně skvělé a všichni diváci,

101 Dnešní *waki* nebo *sitezure*. O rozdělení úloh v divadle *nó* viz úvodní studii str. 32.

102 Bez masky se objevují mladí herci, kteří představují postavy žijící v době, kdy se hra odehrává. Jde o tzv. *hitamen*, doslova 'přímou masku', kdy herec zbaví svou tvář jakéhokoli výrazu a vytvoří 'masku' vlastními rysy. Viz kapitolu „Role bez masky“ v knize *Představování hereckých rolí*, str. 48, v úvodu viz str. 17.

103 Myšleno je nevhledné, opotřebované staré tělo.

104 Podle znaků jde o velmi rychlého koně, který prý dokáže uběhnout za jeden den tisíc mil, protože má nohy stejně dlouhé jako posvátný jednorožec *kirin* (čínsky *chi-lin*), pocházející ze starověké Číny. Ten zase bývá symbolem dlouhověkosti, štěstí, plodnosti apod. Použité přísloví hovoří o tom, že i velice nadaný člověk k stáru zaostává za zcela obyčejnými lidmi.

105 Kan'ami Saburó Kijocugu (1333–1384).

106 Roku 1384.

107 Významná šintoistická svatyně ležící v dnešní Šizuoe, nedaleko hory Fudži.

vznešení i prostí, je vynášeli do nebes. Otec tehdy přenechal mnoho her začátečníkovi,<sup>108</sup> sám hrál lehčí věci velmi rozvážně a krásně barvitě, takže v nich květ mnohem více vynikl. Protože to byl květ vpravdě dokonalý, jeho umění *nó* vyznělo, jako by na starém stromě jen s pár větvemi a listy zůstávaly neopadané květy. Tak bylo možné na vlastní oči spatřit důkaz květu přetrvávajícího i u kmeta.

Konec *Cvičení vzhledem k věku.*

### **O předávání stylu a květu, kniha druhá: Představování hereckých rolí<sup>109</sup>**

Vypsát veškeré herecké role je obtížné. Poněvadž jsou však v tomto umění nanejvýš důležité, je třeba všechny typy rolí velmi důkladně nastudovat. Podstata představování hereckých rolí spočívá v pečlivém zpodobení, kdy nesmí být naprosto nic vynecháno. Přitom je ale nutné uvážit podle povahy hry, zda má být míra zpodobení vystupujících postav silná či slabá.

Máme tu v první řadě vládce či ministry, dále dvorské šlechtice a jejich vznešené chování či vojenské velmože s jejich důstojným počínáním; tak vysoko nikdy nedosáhneme, takže představování těchto rolí v patričné šíři bude vždy obtížné. Měli bychom však rozhodně pečlivě naslouchat jejich mluvě, zkoumat jejich pohyby a také ovšem jednat na základě vzácného názoru obecnosti. Kromě toho je nutné do nejmenších podrobností ztvárnit všemožné odstíny v jednání lidí na vysokých postech i jejich vytříbené zábavy. Nízké počínání venkovanů pracujících na polích a lukách ale naopak dopodrobna představovat nesmíme. Snad je možné zpodobit například práci dřevorubců, ženců trávy, uhlířů či solivarců, jimž lze vtisknout oduševnělou jevištní podobu. V žádném případě však nesmíme zpodobovat povolání, která stojí ještě níže. Není zkrátka přípustné takové věci předvádět vznešeným zrakům urozených. Pokud bychom tak učinili, bylo by to pro diváky natolik prosté, že by pokládali představení za nezáživná. Na tyto věci je třeba pamatovat.

#### **Ženy**

Obecně se pro ztvárnění ženských rolí nejlépe hodí mladí herci *šite*.<sup>110</sup> Je to však to nejobtížnější.

V první řadě platí, že je-li hercův vzhled<sup>111</sup> nehezky, nemá smysl se na jeho vystoupení dívat. Pokud jde o ztvárňování dvorní dámy *njógo* nebo

108 Pravděpodobně se jedná o mladého Zeamiho, jemuž v té době bylo kolem dvaceti let.

109 Zeami zde používá termín *monomane*, který je zde podle kontextu překládán také jako 'zpodobení'.

110 Termín *šite* označuje hlavního herce. Více o jednotlivých rolích v divadle *nó* viz úvodní studii str. 32.

111 Míněn je zde celkový vzhled, jehož součástí je maska, kostým i rekvizity.

komorné *kói*,<sup>112</sup> nestává se, že by člověk mohl jen tak vidět jejich ušlechtilé vystupování, a proto by si o něm toho měl opatrně potají co nejvíc zjistit. Způsob oblékání kimona *kinu* či kalhotové suknice *hakama* je přesně stanovený. Je dobré se na něj zeptat. Představovat zcela obyčejnou ženu by mělo být skutečně snadné, poněvadž takové ženy jsme zvyklí vídat běžně. Ke zpodobení ženy v kimonu *kinu* nebo *kosode* plně postačí, pokud si herec takové kimono oblékne, aby vystihl postavu aspoň v hrubých rysech. Pokud herec, jenž představuje roli tanečnice *kusemai*,<sup>113</sup> *širabjóši*<sup>114</sup> nebo šílené ženy (*monogurui*), drží v ruce vějíř (*ógi*) či jinou rekvizitu (*kazaši*),<sup>115</sup> měl by ji držet nikoli úplně pevně, ale naopak co nejuvolněji. Kimono *kinu* a kalhotová suknice *hakama* by rovněž měly být dostatečně dlouhé, aby zahály hercovy nohy, a záda a kolena je třeba držet zpříma, aby postava působila měkce a elegantně. Kdyby herec zaklonil hlavu, tvář by působila nehezky. Pokud by hlavu naopak sklonil, vytvářená postava bude vypadat osklivě zezadu. Držel-li by hlavu příliš pevně, nebude to působit ženským dojmem. V každém případě je třeba si obléct kimono s co nejdelšími rukávy a neukazovat divákům ani špičky prstů. Kimonový pás by se měl zavazovat také volně.

Mimochodem, když se říká: „Dávej si dobrý pozor na vzezření,“ znamená to, že postavy by se měly předvádět věrohodně. Ať už jde o představování jakékoli role, může snad být výsledek kvalitní, když budeme mít neuspokojivý vzhled? U ženských rolí to platí dvojnásob, neboť vzezření je u nich skutečným základem.

### Starci

Zpodobování starců vychází z nejhlubší podstaty cesty umění *nó*. Je ovšem nesmírně důležité, ale zároveň obtížné, neboť na něm divák okamžitě pozná úroveň schopností herce.

I mezi herci *šite*, kteří si dobře osvojili umění *nó*, je mnoho takových, kteří postavu starce vytvořit nezvládnou. A hodnotit herce, kterému se konečně povede jakž takž ztvárnit jednoduchou postavu starého řemeslníka, například dřevorubce nebo solivarce, hned jako mistra, by bylo mylné.

Pokud nebude postavu starce oděného do roucha *nóši* s pokrývkou hlavy *kaburi* či do oděvu *kariginu* s čapkou *eboši*<sup>116</sup> představovat opravdový mistr,

<sup>112</sup> Dvorní dáma *njógo* stála v historickém období Heian (794–1185) hned za tzv. druhou chotí císaře (*šigū*). Komorná *kói* stála o stupeň níže než dvorní dáma *njógo*.

<sup>113</sup> *Kusemai* jsou tance s písněmi za doprovodu bubínku, které se těšily oblibě v tzv. období jižního a severního dvora (Nanbokučó; 1336–1392). Zeami tyto tance převzal a začlenil je do umění *nó*, o čemž svědčí jeho spis *Úvahy o nó*, větší pozornost než tanci samotnému však věnoval jejich hudbě (srov. Ortolani 1990: 77).

<sup>114</sup> *Širabjóši* ('tanečnice v bílém') tančily a zpívaly za doprovodu bubínku. Tento tanec byl oblíbený na konci 12. stol. Přestože však tanečnice *širabjóši* směly předvádět své umění nejvýše postaveným představitelům dvora a později šógunátu, samy měly nízké postavení (Ortolani 1990: 77; srov. též příběh „O dámě zvané Gió“ in *Příběh rodu Taira*, Praha 1993: 26–33).

<sup>115</sup> Např. snítka s květy, bambusovou travu *sasa* apod.

<sup>116</sup> Jde o oděv šlechty u císařského dvora v období Heian (794–1185); *nóši* byl oděv spíše formální a *kariginu* neformální, viz obr. 21 v obrazové příloze.

zpodobení nebude věrné. Pokud herec nenastřádal zkušenosti léty cvičení a nepozvedl svou úroveň, taková role pro něj není vhodná.

Kromě toho na představení nebude nic poutavého, nemá-li květ. Snaží-li se herec zpodobit stařecké chování například tak, že se ohýbá v pase i v kolenou a hrbí se, aby – jak se domnívá – vypadal staře, květ většinou mizí a herecův projev působí bídně. Takové představení proto nemůže být téměř vůbec poutavé. Herec by se měl v každém případě pohybovat nikoli neklidně, nýbrž s grácií.

Zejména role starců obsahující tanec (*mai*) jsou nekonečně obtížné. Pro rozlousknutí tvrdého oříšku, jak vypadat jako kmet a přitom si uchovávat květ, je třeba pečlivě vše dopodrobna nastudovat. Je to, jako by na letitém stromě vypučel květ.

### **Role bez masky**

Tyto role jsou rovněž velmi obtížné. Mohou se sice zdát snadné, poněvadž při nich prostý herec předvádí prostého muže, kupodivu však platí, že nejsou-li umělecké schopnosti herce na výši, pak se na jeho vystoupení bez masky zkrátka nedá dívat.

V první řadě je nezbytně nutné, aby herec studoval jednotlivě všechny postavy, které představuje. Neexistuje žádný důvod pro to, aby herec vytvářel různé výrazy tváře, přesto existují i herci, kteří tvářnost obličejem mění. Na něco takového se už ale vůbec nedá dívat. Postavu je nutné ztvárnit pohyby a hereckým projevem. Výraz tváře by však měl za každých okolností zůstat přirozený a herec by jej neměl měnit, nýbrž uchovat neutrální.<sup>117</sup>

### **Šílené osoby**

Jedná se o nejpoutavější část cesty umění *nó*. Typů rolí šílených osob (*monogurui*) je mnoho, proto mistr, který ovládne tento obor, bude jistě úspěšný i ve všech ostatních směrech herectví. Je to však předmětem cvičení, vyžadujícího neustálé opakování a zkoumání, jak vytvořit nápadité jevištní vyjádření.

Na jedné straně máme zpodobení různých druhů posedlých osob (*cukimono*), jejichž posednutí způsobila odplata božstev (*kami*), buddhů (*hotoke*), duchů žijících osob (*ikirjó*) či duchů zemřelých (*širjó*); budeme-li se v tomto případě pokoušet ztvárnit především ovládající bytost, zajisté nám to půjde hladce a najdeme spolehlivý způsob, jak to udělat. Půjde-li však o odloučení od rodičů, o pátrání po vlastním dítěti, o ženu, již zapudil manžel, o muže, kterému předčasně skonala manželka, tedy o role šílených osob s pomínutými smysly vlivem takovýchto trápení, bude to naopak to nejnáročnější.

Ani docela zběhlý herec *šite* to někdy nerozliší a hraje veškeré role šílených osob stejně. Takový projev však u obecnstva pohnutí nezpůsobí. Pokud půjde o šílenství způsobené obrovskou úzkostí (*monoomoi*), pak musíme za každou cenu zachytit podstatu této úzkosti; tak svým projevem

<sup>117</sup> Doslova 'přímý'. Zeami zde naráží na označení představování rolí s odkrytým obličejem *hitamen* (doslova 'přímá maska').



vyvoláme květ, a když do zpodobení vložíme celou svou duši, pak z toho zákonitě vzejdou poutavá místa, která diváky dojmou. Pokud se herci takovýmto uměním podaří diváky rozplakat, potom jej považujeme za svrchovaného mistra. Tato slova je třeba si důkladně vrýt do paměti.

Není třeba říkat, jak je pro každou z takových rolí důležitý patriční vzhled. Jde ovšem o zpodobení šílené bytosti, takže lze podle situace mít i opravdu nápadné vzezření. Do vlasů je dobré вплést květinu podle ročního období.

DOVĚTEK:<sup>118</sup> Jde nám sice o bezchybné zpodobení, existují však jisté skutečnosti, které je třeba uchovat v povědomí. Už jsem řekl, že při představování role šílené osoby je třeba ztvárnit bytost, která posednutí způsobila; pro herce ovšem není nic horšího, než zpodobit šílenou ženu, již posedl bojovný zlý duch nebo démon. Herec se pak snaží vyjádřit podstatu ovládající bytosti, ale když začne bláznivě zuřit ženská postava, bude jeho projev napohled nevyvážený. Zachová-li však raději podstatu ženské role, popře samotnou existenci bytosti, která ztvárňovanou postavu posedla. A stejně je třeba chápat i případ, kdy ženský element postihne vyšinutého muže. Shrneme-li to, spočívá tajemství umění *nó* v tom, že hry tohoto druhu neprovozuje. Takové hry jsou dílem osoby, jež umění *nó* nerozumí. Naopak dramatik, jenž je zběhlý v cestě umění *nó*, by nikdy nic tak nepatříčného nenapsal. Tajemství *nó* tkví v respektování takového uvažování.

Dále, pokud jsou role šílených osob představovány bez použití masky (*hitamen*), nemohou být dostatečně zvládnuté, nemá-li herec umění *nó* dokonale zažitě. Nepřízpůsobí-li herec výraz v obličejí představované postavě, nebude zpodobení šílené osoby přesvědčivé. Avšak pokud změní výraz tváře, aniž by měl vše dokonale nacvičeno, vůbec to nebude k dívání. Herecké role šílených osob bez použití masek jistě představují nejhlubší podstatu zpodobení. A začátečníci by se měli účastí na tak významných představeních *sarugaku* zdržet. Sloučit pak v jedno tyto dvě polohy – obrovskou složitost role bez masky a velikou obtížnost role šílené osoby – a ještě jejich poutavost využít k předvedení svého květu je neobyčejně náročný úkol. Je proto třeba neúnavně cvičit.

### **Buddhističtí mniši**

Role mnichů jsou sice součástí cesty umění *nó*, bývají však uváděny jen zřídka, proto nevyžadují mnoho cvičení. Obecně lze říci, že když herec představuje skvostně oděného nejvyššího kněze či mnicha vysoké hodnosti, rozhodně musí vzít za základ důstojnost jejich vystupování a zpodobit jejich ušlechtilost. Pro nižší mnišské postavy – například pro ty, kteří opustili svět a dali se na cestu askeze – bude základem náboženská pouť v chudobě, proto je důležité, aby herec svou postavou vytvořil představu hluboké náboženské oddanosti. Avšak povaha hry může způsobit, že vytvoření takové role bude někdy vyžadovat použití nečekaně složitých prostředků.

<sup>118</sup> Odstavec označené jako 'dovětek' doplnil Zeami pravděpodobně později. Objevují se na více místech.

### Duchové zemřelých válečníků

Toto je další typ rolí. Avšak i když jsou tyto role skvěle provedené, jsou jen málo poutavé, a proto by se neměly hrát příliš často. Jedná-li se ovšem o dobrou hru pojednávající o hrdinských činech slavných vojevůdců z rodu Taira či Minamoto<sup>119</sup> a propojí-li se její provedení s elegancí přírodních krás,<sup>120</sup> bude takové představení poutavější než cokoli jiného. Kéž by takovéto hry obsahovaly mimořádně krásná místa.

Bouřlivý projev typický pro role zemřelých válečníků (*šura*) se někdy může přiblížit pohybům příslušejícím rolím démonů, jindy však může jít i o určité taneční pohyby. Pokud hra po hudební stránce připomíná tanec *kusemai*, je přípustné použít několik přiměřených tanečních gest. Válečníci nosí luk a toulec nebo drží meč, čímž ukazují svou vážnost. Představitel takové role by měl proto bedlivě odpozorovat, jak zbraně nosit a jak je používat, a svou hereckou prací (*hataraki*) usilovat o vyjádření podstaty ztvárňované postavy. Buďme co možná nejostřejší a chraňme se, abychom nesklouzli v herecký projev příslušející démonu ani v čisté taneční pohyby.

### Role božstev<sup>121</sup>

Zhruba řečeno je představování rolí božstev příbuzné zpodobování démonů. Vzhledem k tomu, že v závislosti na povaze božstva může být součástí těchto rolí i určitá bouřlivost, nebude překážkou, budou-li se hrát stejným způsobem jako role démonů. Avšak jejich podstata je zcela odlišná. Role božstev vyžadují spíše taneční projev, zatímco v rolích démonů není pro taneční projev žádné opodstatnění.

Božstvo by rozhodně mělo mít vzezření odpovídající jeho božskému charakteru a také velkou důstojnost, a vzhledem k tomu, že se božská bytost může objevit právě jen na jevišti, měl by herec věnovat velkou pozornost svému kostýmu a o to víc jej zkrášlit.

### Role démonů

Tyto role jsou specialitou jamatské školy. A jsou extrémně obtížné.

Obecně lze říci, že postavy mstivých duchů či posedlých bytostí lze ztvárnit poutavě, a tak jsou snadné. Provádí-li herec na základě hudebního doprovodu<sup>122</sup> důraznou akci (*hataraki*) směřovanou vůči svému partnerovi,<sup>123</sup> pak používá-li jen drobné pohyby rukou a nohou, je představení zajímavější.

119 Rody Taira (Heike) a Minamoto (Gendži) spolu ve 12. století bojovaly o nadvládu nad Japonskem. Jejich střety, z nichž nakonec vyšel vítězně rod Minamoto (Minamoto Joritomo se v roce 1192 stal prvním šógunem), se staly námětem válečných eposů, které pak sloužily jako zdroj inspirace i dalším generacím autorů. Viz též *Příběh rodu Taira* (překlad K. Fiala), Praha: Mladá fronta 1993.

120 Zeami používá termín *kačó fúgecu* překládaný zpravidla jako 'krásy přírody', který se zapisuje znaky 'květ', 'pták', 'vítr' a 'měsíc'.

121 Jde o 'osm myriád' božstev (*hami*) kultu *šintó*.

122 Na tomto místě Zeami používá výraz *monogašira*, jehož význam je fakticky neznámý a překládá se buď jako rytmické údery do bubínku *cuzumi*, nebo jako pokrývka hlavy.

123 Jedná se zde zřejmě o role *waki* a *cure*.

Ovšem pokud herec při představování skutečného démona z pekla příliš přesným zpodobením vyjádří hrůznost, nebude vystoupení vůbec zajímavé.<sup>124</sup> Jde zřejmě o tak obtížnou techniku, že existuje jen velmi málo herců, kteří dokážou takovou roli ztvárnit poutavě.

Podstata těchto rolí spočívá v první řadě v energičnosti a hrůznosti. Avšak energický či hrůzný projev představuje něco docela jiného než projev poutavý. Z tohoto pohledu je zpodobení démonů značně obtížné. Logicky tu platí, že čím víc se herec snaží o jejich důkladné ztvárnění, tím méně zajímaví budou. Podstatou těchto rolí je hrůznost. Avšak hrůznost a poutavost stojí proti sobě jako černá a bílá. A proto herec, který dokáže zaujmout v roli démona, bude vskutku mistrem nejvyššího umění! Ovšem herec *šite*, který se chce zaměřit výlučně na představování rolí démonů, zaručeně nerozumí tomu, co je to květ. Proto role démona, již představuje mladý herec, může sice být správně provedená, ale bude naprosto nezáživná. A není snad tedy zákonité, že ani démon vytvořený hercem, který dovedně hraje pouze role démonů, nebude poutavý? Vše je třeba dopodrobna pečlivě nastudovat. Tak či onak, poutavé předvedení role démona je jako květ rozkvetlý na skalisku.

### Čínské role

V případě čínských rolí jde o zcela specifické typy postav, a tak neexistuje žádný přesný návod, podle něhož by mohl herec určitým způsobem provádět cvičení. Podstatný je však vzhled. A to i pokud jde o masku; ačkoliv Číňan je člověk jako každý jiný, je dobré vytvořit především celkový styl postavy – pokud si herec nasadí masku jinak než je běžné, vznikne tu jakési zdání nezvyklého. Na takovéto role se dobře hodí zkušený herec. Pro vytvoření patřičného vzhledu však neexistuje jiný prostředek než použití čínského stylu. V každém případě však platí, že i když se takzvaný čínský styl snažíme věrně napodobit s využitím hudební složky (*ongjoku*)<sup>125</sup> nebo herecké akce (*hataraki*), je to styl, který nakonec stejně nemůže být poutavý, proto postačí, když se nám nějak podaří vyvolat aspoň jeho dojem.

Zdání nezvyklého, o němž jsem mluvil prve, je sice maličkost, ale je to myšlenka, již lze široce aplikovat na různé věci. Není rozhodně dobré učinit nezvyklým úplně všechno, ale když přemýšlíme o tom, jak obecně nejlépe napodobit čínský styl, pak pokud změníme styl běžného jevištního projevu tak, že se nám v očích publika podaří vyvolat určitý dojem jakoby čínského projevu, pak se nám role povedla.

To je zhruba vše o představování hereckých rolí. Je obtížné vypsát štětcem na papír i ostatní podrobnosti. Avšak herec, který si pečlivě vštípil většinu z výše uvedeného, bude jistě schopen si tyto detaily přirozeně osvojit.

<sup>124</sup> Zeami zde hovoří o nesmírně obtížném spojení vyjádření hrůznosti a poutavosti, viz dále.

<sup>125</sup> Hudební složku představuje pro Zeamiho deklamace.

## O předávání stylu a květu, kniha třetí: Otázky a odpovědi

### Otázka:

Říká se, že když se daného dne začíná hrát *sarugaku*, při nahlédnutí do hlediště už bývá dopředu jasné, jak vystoupení dopadne. Čím to je?

### Odpověď:

To je vůbec to nejsložitější. A asi to nepochopí nikdo, kdo není do hloubky zasvěcený do cesty tohoto umění.

Za prvé, když se toho dne člověk podívá, jak to v divadle celkově vypadá, patrně tu budou znamenání pro to, že dnes představení buď skončí úspěchem, nebo propadne. Je to složité vysvětlit, ale když se na to podíváme všeobecně, tak třeba při představeních před urozenými nebo u příležitosti náboženských obřadů se sejde spousta lidí a stává se, že se hlediště ne a ne utiší. Tehdy na každý pád počkáme, až se upokojí, až už se diváci nebudou moci představení dočkat; a právě když si nespočetný dav jako jeden muž bude říkat: „Dělejte už!“ a bude se dívat směrem k šatně,<sup>126</sup> v tom okamžiku<sup>127</sup> by měl herec vystoupit na jeviště a sbor zahájit první zpěvy vysokým hlasem.<sup>128</sup> Když pak hned nato i šum v hledišti vzrušeně přejde do melodie podle období,<sup>129</sup> nespočet srdcí podlehne výkonu hlavního herce *šite* na jevišti a vznikne tak hluboké souznění, že ať už se pak děje cokoli, toho dne *sarugaku* určitě dopadne dobře.

Avšak berou-li představení *sarugaku* za svůj základ účast šlechty<sup>130</sup> a dostaví-li se urození časně, je třeba začít co nejdříve. V takových případech se stává, že ostatní diváci ještě hledají svá místa v hledišti, opozdilci se spěchají usadit, lidé si sedají a vstávají, všude vládne zmatek a nikdo není duševně připraven nechat se do *nó* vtáhnout. Tím pádem nelze do srdcí diváků jednoduše proniknout. Je-li tomu tak, pak ať už herec při počátečním *waki no sarugaku* vystoupí v jakékoli úloze, je třeba, aby jeho herecký projev byl barvitější, aby i hlas používal nápadněji a dupání při chůzi provozoval silněji, než je obvyklé, a aby jeho herecký výkon byl okouzlující a obsahoval tělesné postoje tak živé, že to přitáhne divákovu pozornost. Toto všechno se dělá pro uklidnění obecenstva. I v takových případech se především musí hrát v takovém stylu, který by zaujal vznešená srdce naší aristokracie. Je proto každopádně nemožné, aby v takových chvílích počáteční *waki no sarugaku* uspělo zcela. Je však velmi důležité, aby se podařilo uspokojit alespoň ctěná očekávání urozených.

126 Zeami používá označení *gakuja* a míní jím místnost těsně přiléhající k mostu *hašigakari*, kde herci čekají na svůj výstup.

127 Otázku správného načasování Zeami podrobněji rozebírá v traktátu *Obrazy květu*, viz str. 92.

128 Úvodní melodická deklamace či zpěv (střídající pěti- a sedmislabičné verše v rytmu 5-7-5-7-5) s vysoko položenými tóny (*isset*), kdy se představuje hlavní herec *šite*.

129 Podle období se hrála jedna z pěti melodií, původně používaných ve dvorské hudbě *gagaku*. Tato tradice má patrně své kořeny v pěti stupnicích používaných ve starověké Číně.

130 *Nó* se často stávalo součástí akcí organizovaných vojenskou šlechtou, a právě vojenská šlechta bývala také patronem divadla.

Jakmile se tedy podaří jakýmikoli prostředky rychle utiшит publikum a to je přirozeně vtaženo do umění *nó*, nic zlého už se nemůže stát. Naše počínání na jevišti, které se řídí podle toho, zda už je obecenstvo na vlně představení, či nikoli, asi nebude jednoduše pochopitelné pro toho, kdo nemá s naším uměním mnoho zkušeností.<sup>131</sup>

**DOVĚTEK:** Večerní představení *sarugaku* je však docela jiné. Vzhledem k tomu, že začíná v pozdní hodinu, je atmosféra zákonitě tísnivá. Proto je dobré jako první večerní kus vybrat drama, které se hraje jako druhý kus při denních představeních. Když totiž zahajovací *sarugaku* začne být melancholické, další hra náladu nespraví. Děj se co děj, první trefně vybraná hra *nó* musí být zahraná řízně. Večer sice lidé bývají hluční, ale při prvních tónech zpěvu se záhy utiší. Při denních představeních jde tudíž lépe druhá polovina a při večerním *sarugaku* jde lépe část počáteční. Když je však začátek pochmurný, pak už zkrátka není kdy to napravit.

Tajné učení říká: „Musíme si uvědomit, že vše okolo nás by měla naplnovat<sup>132</sup> harmonie mezi prvky *jin* a *jang*.“<sup>133</sup> Denním prvkem energie *ki*<sup>134</sup> je *jang*. Proto způsob, jímž lze uklidnit diváka a hrát *nó*, vychází z energie *jin*. Vytvoření *jinu* v době *jangové* je tedy záměrné počínání, které uvádí *jin* a *jang* v soulad. A to je počátek naplnění všech předpokladů pro to, aby *nó* toho dne vyšlo úspěšně. Je to tedy konání, díky němuž bude představení pro diváky přitažlivé. Ale protože noc naopak představuje prvek *jin*, energií, která umožní hercům vystupovat co nejpůsobivěji, hned od počátku hrát znamenité *nó* a uchvátit lidská srdce pestrostí, bude *jang*. Jde tedy o naplnění předpokladů pro zharmonizování nočního *jinu jangem*. Pokud bychom zvolili *jangové* vystupování v době *jangu* nebo *jinové* vystupování v čase energie *jin*, soulad by vzniknout nemohl, a proto by nebylo možné ani dosáhnout naplnění ideálního stavu. A nedosáhlo-li by se naplnění, bylo by pak představení působivé? Dojde-li i během denní doby v závislosti na čase k tomu, že je obecenstvo skleslé a posmutnělé, musíme to chápat jako dobu *jin* a napřít do hraní veškeré duševní síly, aby rozpoložení nebylo ještě sklíčenější. Stává se sice, že v některou denní dobu hlediště upadne v *jinovou* energii, avšak že by v noci došlo na energii *jangovou*, se zkrátka nestává.

Předběžné odhadování výsledku představení podle nálady v hledišti spočívá patrně v těchto věcech.

131 Na tomto místě vysvětlení týkající se úspěšného či neúspěšného zahájení představení původně končí, ale zdá se, že Zeami později dopsal nadcházející pasáž.

132 Zeami tu užívá specifického termínu *džódžu*, který lze překládat jako 'naplnění ideálního stavu'. V pozdějším díle *O sbírání klenotů a dosažení květu* (*Šúgjoku tokka*, 1428) tento termín spojuje s formou *džo-ha-kjú* a vysvětluje podrobněji.

133 Tuto teorii vycházející původně z klasické čínské *Knihy proměn* (*I-t'ing*, japonsky *Ehikjó*) prosazoval čínský konfucianismus období dynastie Sung (960–1279), který měl obrovský vliv na japonské středověké myšlení. Podle čínského pojetí světa jsou prvky *jin* a *jang* primárními složkami základní energie či vitální síly světa *čchi* (japonsky *ki*). Z těchto principů vycházelo i umění předpovídání či věštění (*onmjódó*), které bylo velmi populární v období Heian (794–1185).

134 Energie *ki* (v čínštině *čchi*) vyjadřuje tělesnou aktivitu živých bytostí i jejich psychické a emocionální síly. Podle starého čínského přístupu prostupuje tato energie celý svět, je to synonymum životní energie. V Japonsku může být energie *ki* chápána také jako určitý druh 'vyzařování', který má vliv na tělesné pocítování.

**Otázka:**

Jak bychom měli v *nó* aplikovat koncept rytmu zvaný *džo-ha-kjú*?<sup>135</sup>

**Odpověď:**

To je jednoduché pravidlo. Jelikož se uspořádání *džo-ha-kjú* vyskytuje ve veškerých činnostech, v *sarugaku* je tomu také tak. Proto je třeba jednotlivé hry *nó* také utřídit podle jejich celkového vyznění.

Především pro počáteční *waki no sarugaku* by se rozhodně měla vybrat vytríbená hra věrná původnímu příběhu, ne tolik propracovaná do detailu, jejíž hudební složka (*ongjoku*) i herecké provedení (*hataraki*) jsou obyčejnější povahy (stylu *fútei*) a kterou lze hrát hladce a pokojně. A hlavně by měla být oslavná. Představení *waki no sarugaku* může být sebelepší, ale nebude-li oslavné, jako takové nemůže uspět. I kdyby *umění nó* – dejme tomu – nebylo zcela prvotřídní, bude-li *waki no sarugaku* oslavné, nemusí se obávat neúspěchu. Je to proto, že *waki no sarugaku* patří do úvodní části představení *džo*.

Když dojde na druhé a třetí kusy, mělo by se už hrát dovedným stylem znamenité *nó*. A když pak nastane závěrečná část *kjú*, je třeba podat nepřetržitý cílý a technicky dokonalý herecký výkon.

Dále pro *waki no sarugaku* následujícího dne<sup>136</sup> je třeba zvolit jiný styl než pro *waki* předchozího dne. A plačtivé hry *sarugaku* je vhodné v následujících dnech zařadit na základě pečlivé úvahy v tu nejvhodnější dobu, měly by se hrát někde uprostřed celého představení.<sup>137</sup>

**Otázka:**

Jak postupovat pro dosažení vítězství v klání herců *sarugaku*?<sup>138</sup>

**Odpověď:**

Toto je důležitá věc. Herec musí mít především nastudovaných co nejvíce dramát *nó*, musí zvolit hru jiného druhu než soupeř a zahrát ji s odlišným nádechem. Mluvím-li v předmluvě o vštěpování dovedností v básnickém umění,<sup>139</sup> týká se to právě tohoto. Pakliže je totiž v našem umění dramatik a herec odlišná osoba, pak ať je herec sebešikovnější, stejně se mu nepodaří předvést vše tak, jak zamýšlel dramatik. Jde-li však o vlastní dílo, přednes textu i jevištní projev lze uskutečnit podle svých intencí. Mimochoodem, pokud člověk hraje *nó* a je vzdělaný rovněž ve skládání japonských

135 Uspořádání *džo-ha-kjú* pochází z teorie dvorských tanců *bugaku* z 8. století. *Džo* je úvodní pomalá nerytmická část, *ha* střední rytmická část s pomalejším tempem a *kjú* závěrečná rytmická část ve strhujícím rychlém tempu. Ve středověku to byl univerzální princip časového rozložení ve všech uměních, například i v řazené básni *renga*, a později toto členění převzalo i divadlo *nó*. Zeami popisuje nikoli samotnou teorii *džo-ha-kjú* (o ní více viz úvod, str. 19), nýbrž rozložení her *nó* (nejen) u celodenního představení.

136 Jedná se o případy vícedenních představení; časté bylo například třídní vystupování mimo stárou scénu na půdě buddhistického chrámu či šintoistické svatyně za účelem sbírky pro tyto instituce, tzv. *handžin nó* či *handžin sarugaku*. V takovém případě je podle Zeamiho třeba uvažovat o uspořádání *džo-ha-kjú* v rámci celého vícedenního představení.

137 Tedy v rámci střední části *ha*.

138 Tohoto tématu se Zeami jemně dotýká již v knize *Cvičení vzhledem k věku* z traktátu *O předávání stylu a květu* a několik zmínek lze najít i v jeho díle *Úvahy o nó*. Konala se i klání různých herců na jednom jevišti ve stejné roli a dramatu (dokonce i před šógunem), ale většinou šlo stejně jako v tomto případě o utkání herců v různých hrách *nó*, ovšem v rámci jedné série veřejných vystoupení. Zeami říká, že není nad to mít v repertoáru mnoho vlastních her.

139 Viz str. 41.

básní,<sup>140</sup> napsat drama by pro něj mělo být snadné. A právě na tom závisí bytí či nebytí našeho umění. Z toho důvodu je na tom sebelepší herec, který nemá svá vlastní dramata, dočista stejně jako chrabrý válečník, jenž na válečném poli nemá svou zbroj.

Dále by při utkání měla vyniknout technická zdatnost herce. Hrál-li soupeř živě a barvitě, já bych měl hrát *nó* poklidně, napohled jiné a obsahující vrcholnou scénu. Pakliže budu takto hrát jiným způsobem než protivník, pak ať je soupeřovo *sarugaku* sebelepší, rozhodně ze souboje nevyjdu jako poražený. A když se mi navíc vystoupení podaří, mé vítězství je zaručené.

Mimochodem,<sup>141</sup> *sarugaku* lze i z hlediska přímého vystupování rozdělit na nejlepší, neutrální a horší. Drama nevšedního stylu, které je věrné původnímu příběhu a má vedle skrytého půvabu *júgen* i vrcholnou scénu, lze nazvat znamenitým *nó*. A právě toto znamenité *nó*, skvěle zahrané a navíc vydařené, je třeba řadit nejvýše. Ne zcela zdařilé drama *nó*, které je však ještě přijatelné a bylo vytvořeno přesně podle předlohy a které je navíc skvěle zahrané, považujeme za neutrální, druhé v pořadí. Mizernou hru, ač skvěle zahranou, při níž herec vynakládá enormní úsilí, aby vyvážil chatrná místa předlohy, takovou bychom měli řadit mezi horší na třetí místo.

#### Otázka:

V tomto ohledu mám jednu závažnou pochybnost. Stává se totiž, že sotva uznáný mladý herec vyhraje v soutěži nad hercem, který už disponuje zkušenostmi a nadto je slavný. To je ona nejasnost.

#### Odpověď:

To je právě onen pomíjivý květ člověka před třicítkou, o němž jsem mluvil dříve.<sup>142</sup> Existují případy, kdy mladý herec *šite* svým nevšedním květem zvítězí ve chvíli, kdy už starý herec květ ztrácí a jeho styl začíná být přežitý. Leč opravdu zkušené oko asi všechno odhalí.<sup>143</sup> Je proto otázka, zda je skutečně třeba brát vážně výsledek kritiky zkušených i nezkušených, jejichž schopnost odhadu může být stejně tak dobrá jako špatná.<sup>144</sup>

K tomu je však potřeba dodat následující: seabemladší květ rozhodně nezvítězí nad hercem, který svůj květ neztrácí ani po padesátce. Řečeno obráceně, stává se, že průměrný starý herec prohraje jen kvůli tomu, že si nechal utéci svůj květ. Budou se snad lidé obdivovat sebeslavnější sakuře, když nerozkvete? Anebo budou raději zbožňovat třebas jednoduché květy bezejmenné sakury, která do barvy vykvetla vůbec poprvé? Uváží-li toto podobenství, tak to, že v klání uspěje byť jen pomíjivý květ mládí, je jen přirozené.

Proto je stále opakovanou chybou starých herců *šite*, že jen spoléhají na svůj někdejší věhlas a ani nevědí, že již toho důležitého květu pozbyli,

140 Použitý termín *wasai* (doslova 'japonský talent', tedy talent pro skládání japonských básní) je protipólem k termínu *kansai*, označujícím talent pro skládání čínských básní.

141 Tento odstavec Zeami patrně přidal později. Je to shrnutí toho, o čem se píše i v šesté knize tohoto díla, nazvané *O získávání květu* (viz str. 71).

142 Viz *Cvičení vzhledem k věku* str. 43.

143 To znamená, že odhalí, zda se u mladého herce jedná o pravý květ, či nikoli. Bez zkušeností a cvičení to ovšem ani pravý květ být nemůže.

144 Zeami kritizuje obecnost, že mívá tendenci podlehnout okamžitému dojmu.

přestože v našem umění *nó* představuje květ bytí či nebytí. Umění herců, kteří nepochopili, co je to mít květ, třebaže za svůj život ztvárnili bezpočet rolí, je stejné jako zírat na rostliny natrhané dřívě, než rozkvetly. Každá z nepočítaně travin a stromů rozkvetá květem odlišné barvy, ale to, že je lidé pozorují a považují za zajímavé, spočívá stále v květech samotných. I když má herec za sebou málo rolí, podaří-li se mu v určitém směru dosáhnout květu, bude jeho popularita v tomto směru zachována nadlouho. Mimochoodem, když si herec sám o svém umění začne myslet, že už má dosti květu, a jeho jevištní projev bude přitom postrádat nápaditost, díky níž by byl jeho květ viditelný očím diváků, je to stejné, jako když nadarmo vykvetete a zavoníte třeba polní kvítí nebo slivoň vprostřed houštiny.

Dále, i když budeme hovořit o 'dobrých hercích', bude jistě i mezi nimi mnoho úrovní. Herec *šite*, který se nestará o vytváření nápadů, jak vyjavit svůj květ, ačkoliv už dosáhl technické zdatnosti a je výborným a slavným umělcem, si možná udrží pověst vynikajícího herce, ale do budoucna si svůj květ dozajista nezachová. Dobrý herec, který ví, jak dosáhnout vyjádření svého květu, i když úroveň jeho umění *nó* nakrásně klesne,<sup>145</sup> si však svůj květ nepochybně zachová. A pokud mu zůstane květ, vystoupení budou jistě poutavá až do jeho poslední hodinky. Z tohoto důvodu nad hercem, který si uchovává ten pravý květ, žádný mladý herec *šite* zkrátka nezvítězí.

#### **Otázka:**

V umění *nó* se říká, že každý má svou silnou stránku; tedy že i nesmírně špatní herci oplývají v určitém směru dovednostmi, jimiž předčí herce dobré. To, že tyto dovednosti dobří herci nepřebírají, je dáno tím, že to nedokážou, anebo je to něco, co se dělat nesmí?

#### **Odpověď:**

Říká se, že ať už se to týká čehokoli, každý jsme v něčem zdatný, každý máme jakési vrozené silné místo. Jistě se stává, že i když má někdo výbornou uměleckou úroveň, na zvláštní dovednosti někoho horšího nestačí. Ale to se týká pouze herců s omezenými schopnostmi. Jak by dobrý herec, který skutečně dovedl k dokonalosti své technické dovednosti i nápaditý jevištní projev, mohl neuspět v dalších směrech umění, ať už jde o cokoli? Ovšem mezi všemi herci není ani jeden, který by měl dokonalé technické dovednosti a zároveň beze zbytku uplatnil své tvůrčí schopnosti! Na vině je domýšlivost a absence snahy o osobitý jevištní projev.

Ostatně, dobrý herec má vždy i slabé stránky a ten špatný zase silné. Avšak není nikoho, kdo by to rozpoznal, a neví to ani herec sám. Dobří herci totiž spoléhají na své jméno, nechávají se svádět z cesty k dokonalosti a neuvědomují si své slabé stránky. Špatní herci se o osobitý projev ani nesnaží, a tak ani nevědí, že nějaká slabá místa mají, a proto se ani nedovtípí, že jsou náhodou v určitém směru lepší. Proto by se oba dva, dobrý i špatný herec, měli pídít po tom, jak je hodnotí ostatní. Avšak herci, kteří propracovali své dovednosti i tvůrčí jevištní projev, by si svých předností i nedostatků měli být vědomi.

<sup>145</sup> Zeami tím myslí 'v pozdějším věku'.



Pokud dobrý herec uvidí, v čem je silný byt' i sebesměšnější herec, měl by ho začít napodobovat. To je ten nejlepší prostředek ke zdokonalení. Kdyby připustil jeho silné stránky, ale zatvrzele by si myslel: „Přece nebudu napodobovat někoho horšího než já,“ byl by takovýmto uvažováním svázaný a patrně by ani nebyl s to chápat, kde má slabé stránky on sám. Takováto umíněnost je jen znakem herecké nedokonalosti. Na druhou stranu, pokud by špatný herec pochopil, v čem má dobrý herec slabá místa, pomyslel by si: „Vida, i dobrý herec dělá chyby. Což teprve já začátečník, kolika pochybení se asi dopouštím?“ A kdyby si pak dával pozor, ptal se na názory ostatních a snažil se, postupně by vše cvičením zdokaloval a jeho herecké schopnosti by se rychle zvedaly. Kdyby tomu ale tak nebylo a on by si domýšlivě pomyslel: „Já přece takhle strašně hrát nemůžu,“ jednalo by se nepochybně o herece, který ve skutečnosti ani své silné stránky nezná. A když někdo nezná své silné stránky, může za ně naopak považovat své slabé stránky. Takový herec pak může cvičit, jak dlouho chce, a přece jeho herecká úroveň nestoupne. Dá se říci, že takto vypadá smýšlení špatných herců.

Jinými slovy, pokud je dobrý herec samolibý, jeho herecké schopnosti půjdou dozajista dolů. A což teprve nepodložená domýšlivost těch špatných! Všichni však zvažte slova: „Dobrý herec je vzorem špatnému a špatný herec je vzorem dobrému,“ přemýšlejte nad nimi a konejte podle toho. Převzít silná místa od špatného herece a včlenit je do svého repertoáru je pro dobrého herece to nejpřirozenější, co může být. K ponaučení poslouží i sledování slabých stránek ostatních. A což teprv těch silných! Říkám-li: „Vlož všechno úsilí do cvičení a varuj se předpojatosti,“ myslím tím právě toto.

#### **Otázka:**

Jak máme v umění *nó* chápat rozlišování uměleckých úrovní?<sup>146</sup>

#### **Odpověď:**

Něco takového je zkušenému oku na první pohled jasné. Obecně se v *nó* stoupá postupně po žebříčku jednotlivých úrovní, avšak k našemu překvapení existují i případy zhruba desetiletých herců, jejichž úroveň je přirozeně vysoká. Jenomže bez cvičení člověk sice může mít úroveň, vychází to však naprázdno. Běžné je vršit roky cvičení a postupovat po žebříčku. Vrozená úroveň je přirozená elegance *take*.<sup>147</sup> (To, čemu se říká hloubka

146 Téma uměleckých úrovní později Zeami podrobněji rozpracoval v díle *Devět stupňů*, viz str. 121.

147 Výraz *take*, znamenající původně 'výšku' či 'vertikální délku', lze překládat různými způsoby. Zeami je zcela jistě ovlivněn raně středověkým chápáním krásy japonských básní podle teorie Fudžiwaru Teiky (1162–1241). Ten mluví o deseti stylech (*džittei*) a vyděluje mezi jinými i styl 'vysoce elegantní' (*cóhó*) a 'tajuplně půvabný' (*júgen*). Je ovšem třeba vzít v úvahu i další významy tohoto slova: 'být v něčem skvělý', případně 'velkolepá elegance' či 'úchvatná atmosféra'. Badatel Omote Akira (1927–2010), který se zabýval uměním *nó*, sice upozorňuje, že Zeami tento výraz občas chápe spíše jako sílu a nikoli jako posvátnou, vznešenou či velkolepou krásu či eleganci a že ho bere jako protiklad ke skrytému půvabu *júgen* (podobně jako Teika), ale do moderní japonštiny ho na tomtéž místě překládá jako 'elegance'. Vzhledem k Zeamiho intuitivnímu použití některých termínů objevujících se v textu a také vzhledem k jeho poznámce, že *take* je 'vrozené', snad v kontextu výše uvedeného lze říci, že *take* je 'elegance', tedy doslova něco, co má 'výšku', co je základem, co je vyspělé, co má mladistvou sílu, ale co je možná zároveň vratké a nemá potřebnou 'šíři' či 'hloubku' *kasa* ve srovnání s jevištní akcí podloženou letitým cvičením.

*kasa*,<sup>148</sup> je však cosi jiného. Lidé většinou významy výrazů *take* a *kasa* považují za shodné. To, co nazývám *kasa*, je forma okázalosti a energičnosti. Podle jiných se výraz *kasa* používá široce pro veškeré konání.<sup>149</sup> Úroveň a elegance jsou věci odlišné. Dejme tomu, že má někdo vrozený skrytý půvab *júgen*.<sup>150</sup> Pak má úroveň. Na druhou stranu jsou však herci, kteří nemají žádný skrytý půvab, ale mají eleganci. Elegance tedy nemusí nutně znamenat skrytý půvab.

K tomu by měli začátečníci považovat nad tím, že zaměřit se při cvičení jen na dosažení úrovně dalšího stupně je naprosto nemyslitelné. Zvyšování úrovně je pak ještě méně realizovatelné, ba co víc, schopnosti nabyté cvičením klesají. Koneckonců, úroveň a elegance jsou něčím, co je dáno shůry, a pokud je člověk nemá, bývá většinou obtížné si je vštípit. Ale jakmile člověk strádá zkušeností ze cvičení a z umění *nó* zmizí veškerá slabá místa, úroveň se vyjeví sama od sebe. Cvičení je prostředkem ke zdokonalení všech součástí hereckého umění – zpěvu, tance, herecké práce i zpodobení.

Když nad tím vším ještě jednou uvažuji, je skrytý půvab *júgen* skutečně vrozenou záležitostí? Dá se elegantní úroveň opravdu dosáhnout strádáním zkušeností? Je třeba to v hloubi duše ještě více rozvážit.<sup>151</sup>

#### **Otázka:**

Jak chápat, když se říká, že herecký výkon má odpovídat deklamovanému textu?

#### **Odpověď:**

Toto se týká cvičení daných technik hraní. Veškerá herecká práce *hataraki* v umění *nó* pochází právě odsud. A když se mluví o tělesném postoji a pohybech těla, jde o totéž.

Řečeno konkrétněji, je třeba nechat své nitro přirozeně konat podle pronášeného textu. Říká-li se v textu například 'vidí', herec provede gesto pohlédnutí, při slovech 'napřáhne' nebo 'stáhne zpět' herec natáhne či stáhne ruku, při slovech 'slyší' nebo 'zaslechne zvuk' nastraží uši; čili když se veškeré pohyby těla budou řídit textem, herecká práce přijde sama od sebe. To znamená v první řadě ovládat tělesné pohyby, za druhé gestikulovat rukama a za třetí hýbat nohama.<sup>152</sup> Ale projevy těla je potřeba zvažovat

148 Výraz *kasa* původně znamenal 'velikost' nebo 'množství', ale i podle toho, co píše Zeami dále, jde o cvičením nabytou okázalost, velkolepost a k tomu ráznost, energičnost, která prostupuje veškeré konání včetně divadelního. Termín *kasa* by však patrně šel vykládat také jako 'hloubka'.

149 Pro snazší orientaci v textu vložil překladatel pasáž, která byla patrně doplněna později kvůli vysvětlení termínu *kasa*, do závorky.

150 Odtud až do konce odstavce jde o jinou situaci. Pokud tedy herec předvede eleganci *take* (viz vysvětlivku 147 na str. 57) zároveň se skrytým půvabem *júgen*, lze hovořit o umělecké úrovni? Text ukazuje, že Zeami při psaní uvažuje o množství případů různých herců, což je velice zajímavé, ovšem do celé odpovědi to vnáší chaos.

151 Jak je vidět z tohoto Zeamiho vyjádření, ani on sám v těchto věcech nemá úplně jasno. Možná si zde uvědomil, že existují i odlišné případy jiných herců, jimž se podařilo přemoci sílu přirozené elegance.

152 V jiné verzi dochovaného textu si Zeami údajně poznamenal (volně přeloženo): „Byť by herec prováděl gesta rukama a nohama sebedovedněji, pokud pohyby těla zůstanou neohrabané, výsledek nebude ladný. Zvládne-li však herec mistrně pohyby těla, může se spolehnout, že správná gestikulace rukou i nohou přijde sama od sebe. To je za první, tedy to nejdůležitější. Dále, předvedení květu tance

i na základě melodie a celkového naladění. To vše je však složité zachytit štětcem na papír. Než to člověk zvládne, musí se vše naučit přesně podle toho, co předvádí učitel.

Když se tedy cvičením podaří úplně zvládnout způsob hraní, který odpovídá deklamovanému textu, hudební složka a herecká práce by měly začít být v harmonické jednotě. Čili to, čemu říkáme harmonický soulad hudební a herecké složky, je stavem uvědomění si nejhlubší podstaty umění *nó*. I to, co nazýváme mistrovské zvládnutí techniky *kannó*, jistě znamená totéž. Toto musíme uchovávat v tajnosti: komu se podaří mistrně dosáhnout uvedení obou oddělených součástí – hudební složky a herecké práce – v soulad, stane se největším hercem, jemuž není rovno. A jeho *nó* bude tím pádem opravdu silné.<sup>153</sup>

Navíc,<sup>154</sup> lidé většinou pletou to, čemu říkáme silné a slabé *nó*. Je úsměvné, že *nó* bez vznešenosti chápou jako silné a že to slabé hodnotí jako *nó* se skrytým půvabem *júgen*. Jistě existují herci *šite*, kteří hrají tak, že i když se na ně díváte sebedéle, jejich působivost napohled neslábne. Takové herectví je silné. Jsou herci, jejichž vystoupení je barvité, i když se na ně díváte sebedéle; to je skrytý půvab. Mimochodem, ten, jemuž se podařilo zvládnout zákonitosti hraní příslušející pronášenému textu, je zřejmě hercem, který uvedl v soulad hudební složku a hereckou práci a bezděčně dosáhl některého ze stupňů, ať už silného herectví či herectví majícího skrytý půvab.

#### Otázka:

Mezi slovy hodnocení člověk běžně slyší výraz 'povadlost'.<sup>155</sup> Jaký styl tento výraz značí?

#### Odpověď:

To není možné popsat slovy. A i kdyby, stejně bych tu náladu nevyjádřil přesně. Avšak styl, jemuž se říká 'povadlý', opravdu existuje. A je to vskutku atmosféra vycházející z květů. Zamyslím-li se do hloubky, je složité ji jak vytvořit při cvičení, tak vyjádřit během vystoupení. Bude-li herec mistrem, bude snad s to ji uchopit. Může se dokonce stát, že si tento styl 'povadlosti' osvojí i herec, který získal květ nikoli ve všech druzích zpodobení, nýbrž pouze v jednom směru.

Jenomže když říkáme 'povadlost', mluvíme zřejmě o ještě vyšším stupni, než je květ. Bez samotného 'květu' by totiž 'povadlost' byla k ničemu. Stala by se z ní bezpochyby 'ponurost'.<sup>156</sup> Právě povadlý květ je působivý. Či snad

a herecké práce závisí na držení rukou. To je za druhé. Nohy jsou sice základem tanečních pohybů, ale na projevení ladného květu nemají velký vliv, proto o nich uvažují až na třetím místě.“

153 Myšleno pevně v základech, takové, které nic neohroží.

154 Vzhledem k nejasné souvislosti s předchozím textem byla tato pasáž patrně připsána později. Navíc dosti připomíná obdobnou podrobnější stat' v šesté knize tohoto traktátu, nazvané *O získávání květu*, viz str. 73.

155 Doslova *šioretaru*; jde o atmosféru, již vyvolává povadlý květ, tedy o krásu spojenou se smutkem a melancholií.

156 V originále *šimeritaru*, atmosféra pouze ponurá, pochmurná, melancholická (tedy bez krásy), o níž Zeami negativně mluví výše v souvislosti s *jinovou* energií v publiku, viz str. 53.

je něco přitažlivého na povadlých rostlinách, které nekvetou? Tak či onak, pokud je dosažení květu to nejtěžší, pak 'povadlý' herecký styl, který má být ještě vyšším stupněm téhož, bude mnohem svízelnější. A v důsledku toho je to také složité vysvětlit na příkladech.

Ve staré básni se praví:

*Jemným oparem  
jitřným svažena teď jsou  
kvítka za plotem.  
Kdo říkával, že není  
nad podzimní smrákání?<sup>157</sup>*

A v jiné se zas dí:

*Barva vybledne,  
zřetelná být přestane;  
seschne, opadne.  
Jako citů květ milých  
lidí vůkol některých!<sup>158</sup>*

Může to být takováto nálada. V hloubi duše je však nutné její ztvárnění řádně promyslet.

#### **Otázka:**

Podle článků v tomto spisu je dosažení květu v umění *nó* vůbec tím nejvyšším poznáním, tedy tou nejdůležitější, ale zároveň i ne snadno pochopitelnou věcí. Co bychom tedy měli dělat a co mít na paměti pro jeho získání?<sup>159</sup>

#### **Odpověď:**

Poznání květu jistě představuje zvládnutí té nejhlubší podstaty našeho umění. A ať už mluvíme o 'tom nejdůležitějším' či o 'tajném učení', stále jde o stejnou záležitost.

Předně, skoro vše už bylo podrobně vysvětleno v článcích *Cvičení vzhledem k věku* a *Představování hereckých rolí*. Lidé na první pohled poznají pomíjivý květ mládí, tedy květ hlasu, květ tajuplné mladistvé krásy a podobné věci, ale jde-li o květ, jehož předpoklady pro hereckou techniku tkví pouze ve věku, dopadne to s ním jako s opravdovým květem, totiž velmi brzy přijde čas, kdy opadá. Jeho trvání tedy nebude dlouhé a popularity

157 Nálada patrně skloněného květu obtěžkaného kapkami ranní mlhy se rozhodně dá přirovnat k atmosféře krásně povadlého květu. Autorem básně ze sbírky *Šinkokin wakašú* (zkráceně *Šinkokinšú*, 1205) je Fudžiwara Kijosuke (1104–1177). Poslední dvojverší naráží na vyjádření Sei Šónagon v díle *Důvěrné sešity* (*Makura no sósí*, 996; česky v souboru *Zápisky z volných chvílí*, Praha 1984), v němž se píše, že na podzim není krásnějšího času, než je soumrak. Kijosuke s tím nesouhlasí.

158 Rozpoložení pověstně krásné básnířky Ono no Komači (2. pol. 9. století) lkající nad nevydařenou láskou je zde symbolem povadlého květu. Báseň je ze sbírky *Kokin wakašú* (zkráceně *Kokinšú*, 905).

159 Nejdůležitější otázka zazní na závěr. Zeami se k ní vrací ještě v *Tajných pokynech*, viz str. 77.

v podnebesí se mu dostane málo. Avšak nechá-li herec rozkvést či opadat pravý květ, záleží pouze na jeho vůli. Ten by pak měl vydržet dlouho. Ale jak vlastně dojít k poznání této zákonitosti? Měl bych to snad popsat v samostatné stati v *Tajných pokynech*?<sup>160</sup>

Nicméně opravdu není třeba to pokládat za příliš složité. Počínaje věkem sedmi let, musíme si nejprve do hloubky osvojit, pochopit a naučit se vše, co je uvedeno v článcích *Cvičení vzhledem k věku*, a také veškeré druhy představování rolí. Teprve poté, co si vzorně vštípíme všechny hry *nó* a dokonale zvládneme nápadité prostředky ztvárnění (*kufjú*), budeme s to pochopit, jak dosáhnout toho pravého květu, který už nikdy neztratíme. A právě snaha zvládnout množství dramát je bezpochyby zárodkem květu. Takže kdo touží poznat květ, musí nejprve poznat jeho sémě. Květ je niterná snaha (*kokoro*) a sémě herecká technika (*waza*).

Kdosi<sup>161</sup> kdysi dávno poznamenal:

Veškerá semínka<sup>162</sup> jsou obsažena v lidských srdcích a všechna<sup>163</sup> beze zbytku vyraší jako po dešti. Dojde-li člověk rázem poznání podstaty květu, plod probuzení přijde sám od sebe.

### Doslov

Díky tomu, že většina z uvedeného udržela náš rod, a díky úctě k tomuto umění jsem si veškeré záležitosti, o nichž mluvíval můj zesnulý otec, vryl hluboko do paměti a téměř vše zde zaznamenal; a to proto, že mě trápila obava, aby kvůli hercům nedbajícím výtek veřejnosti naše umění nezaniklo. Rozhodně se tu však nesnažím přispět ke vzdělání cizích herců, nýbrž pouze zanechávám ponaučení pro své potomstvo.

Konec spisu *O předávání stylu a květu*.

Dnes je třináctého dne čtvrtého měsíce roku kovového draka, sedmého roku éry Ōei<sup>164</sup>

Napsal Motokijo z rodu Hada,<sup>165</sup>  
herec menší nižší páté hodnosti, zvaný Saemon no tajú<sup>166</sup>

160 *Tajné pokyny*, které nyní tvoří 7. knihu traktátu *O předávání stylu a květu*, byly dopsány teprve o 18 let později, ale podle tohoto vyjádření už Zeami o jejich sepsání uvažoval.

161 Jde o mnicha z doby čínské dynastie Tchang (618–907) a šestého patriarchu zenové školy Chuej-nenga (japonsky Enó, 638–713), autora *Tribunové sůtry šestého patriarchy* (japonsky *Rokuso dankjó*); odtud pochází pasáž, kterou Zeami cituje.

162 Myšleny jsou zárodky buddhovství.

163 Díky buddhistickému učení.

164 Rok 1400, rok sedmnáctého výročí úmrtí Zeamiho otce Kan'amiho; Zeamimu bylo 38 let.

165 Herci jamatského *sarugaku* přijímali jméno Hada. Viz též vysvětlivku č. 181 na str. 63.

166 Přízvisko *tajú* uděloval vedoucím či hlavním hercům chrám Kófukudži, kterému soubory *sarugaku* provincie Jamato sloužily. *Tajú*, psáno ovšem jinými znaky, bývalo také všeobecné označení první až páté hodnosti u císařského dvora, ale byl to taktéž jiný název páté hodnosti. Proto Zeami připojuje i svou teoretickou dvorskou hodnost.

## O předávání stylu a květu, kniha čtvrtá: O božských obřadech<sup>167</sup>

■ *Sarugaku* pochází z věku božstev; když se totiž Velká sluneční bohyně<sup>168</sup> ráčila uzavřít v nebeské jeskyni, podnebesí se ponořilo v úplnou temnotu, a proto se myriády božstev shromáždily na Nebeské hoře.<sup>169</sup> Bohové se domluvili, že pozvednou vznešenou náladu Velké bohyně, a tak hráli a tančili na hudbu *kagura* a započali tančit komické mužské tance.<sup>170</sup> Z jejich středu vystoupila Nebeská hudebnice,<sup>171</sup> na větevku posvátného stromu *sakaki*<sup>172</sup> pověsila obřadní skládané fáborky,<sup>173</sup> začala hlasitě zpívat, za plápolání plamenů v ohništi rytmickým dupáním rozduněla zem a předstírala, že ji posedl duch; taktó zpívala, tančila a hrála.<sup>174</sup> Jakmile její ušlechtilý hlas počal být slyšet slaběji, Velká bohyně ráčila pootevřít kamenný vchod do jeskyně. Země se opět rozjasnila a ušlechtilé tváře bohů jímavě zbledly. Říká se, že právě tato jejich tehdejší vznešená zábava byla počátkem *sarugaku*. Podrobněji se o tom bude hovořit v *Tajných pokynech*.<sup>175</sup>

■ V Buddhově zemi nechal zámožný Anáthapindada<sup>176</sup> zbudovat klášter v Džétově háji, a když při slavnosti jeho dokončení Buddha Šákjamuni<sup>177</sup> pronášel své ctěné kázání, Dévadatta<sup>178</sup> přivedl nespočet jinověrců, kteří na ratolesti stromů a na listy bambusové trávy zavěsili obřadní fáborky a jali se křičet a křepčit, takže slavnostní obřad nemohl pokračovat dál. Nato Buddha upnul své vznešené oko na Šáriputru;<sup>179</sup> ten ihned porozuměl jeho vůli, u zadní

167 Tato kniha je věnována historii *sarugaku*. Je jiná než ostatních šest knih a je také psána jiným stylem. Původně byla patrně dodatkem ke třem prvním knihám a teprve po vzniku těch dalších se stala samostatnou knihou.

168 Je míněna bohyně slunce Amaterasu (v historizující transkripci Ama terasu).

169 Ama no kagujama (v historizující transkripci Amě nō kagu jama). Překlad jména hory podle *Kodžiki* (2013: 70).

170 *Seinō*, různorodé tance určené původně k obveselení obecnstva po ukončení obřadní hudby *kagura* při banketech či hostinách.

171 Bohyně Ama no uzume (v historizující transkripci Amě nō uzume, celým označením Amě nō uzume nō mikōtō). Překlad jména podle *Kodžiki* (2013: 71).

172 *Cleyera japonica*, nízký stálezelený strom rostoucí zejména na jihozápadě Japonska. Botanické určení však nemusí být přesné, neboť výraz *sakaki* v klasické japonštině nemusí označovat týž strom jako stejný výraz v moderní japonštině (*Kodžiki* 2013: 71).

173 *Šide*, obřadní fáborky používané v kultu *šintó*, které se obětují božstvům při modlení. Používají se při slavnostech a při očistných obřadech a zavěšují se na větevku posvátného stromu *sakaki*, případně na provaz z rýžové slámy *šimenawa*. V japonském starověku ještě před příchodem bavlny byl tzv. *jū zho-toven* z příze vyrobené z vláken kůry papírového morušovníku *kózo*, dnes jde většinou o skládaný kus papíru bílé barvy. Říká se mu různě, také *nusa*, *gohei*, *heisoku*, *nikite* atd. V kronice *Kodžiki* (2013: 71) jsou fáborky (*nikite*) popsány jako bílé a modré proužky sukna, které měly patrně vzbudit pozornost božstva.

174 V *Kodžiki* se píše, že si „obnažila prsa a stáhla si bederní pás níže, až k samému okraji pochvy“ (*Kodžiki* 2013: 72). Jejím oděním i bláznivému tanci se prý bohové smáli tak, že to přilákalo zvědavou bohyni slunce Amaterasu.

175 Viz str. 77.

176 Zvaný Sudatta (japonsky Šudacu), bohatý kupec a peněžník, velký příznivec a podporovatel Buddhova učení.

177 Přízvisko Buddha, tedy Siddhárthy Gautamy, dosl. mlčenlivý mudrc z kmene Šákjů.

178 Buddhův bratranec a zároveň protivník, který prý za své zlé skutky skončil v pekle.

179 Jeden z deseti nejlepších žáků Buddha, mezi něž patří i dále zmíněný Ánanda a Púrna.

brány  
Ánan  
desát  
dili se  
končí

■ Vj  
byla  
jedn  
Miwa  
velm  
dítě s  
novo  
karn  
co dc  
zde,  
pec r  
dosál  
Čchi  
V  
ce<sup>182</sup>  
i z Bu  
šede  
diva  
sí se  
pro c  
vypu  
v kal  
bou  
pro j

180 V  
jeho v  
181 H  
dověk  
Vzhlec  
jeho p  
(viz n  
chrám  
sošku  
paru 2  
182 T  
Jómei  
nechá  
prince  
ských  
aby pe  
183 P  
184 Z  
čínské

brány kláštera připravil bubínky a flétny a pak za jejich doprovodu s využitím Ánandovy učenosti, Šáripurovy moudrosti a Púrnova řečnictví představil šedesát šest typů rolí. Když jinověrci zaslechli zvuky fléten a bubínků, shromáždili se u zadní brány, zírali na představení a utišili se. Mezitím Buddha ráčil dokončit slavnostní obřad. Tímto okamžikem začíná v Indii cesta našeho umění.

■ V japonské zemi za vlády Jeho Veličenstva císaře Kinmeie,<sup>180</sup> zrovna když byla na řece Hacuse v provincii Jamato povodeň, plula z horního toku řeky jedna nádoba. Tu nádobu vylovil na břehu u cypřišové brány k svaté hoře Miwa jeden vysoký dvorský úředník. Uvnitř leželo novorozeně. Vypadalo velmi půvabně, chlapeček jako klenot. Úředník se domníval, že to může být dítě spadlé z nebes, a tak to šel nahlásit do paláce jeho veličenstvu. Té noci se novorozenec zjevil vznešenému císaři ve snu a promluvil k němu: „Jsem reinkarnací císaře Š'-chuanga z dynastie Čchin z veliké říše na pevnině. Měl jsem co do činění v této zemi vycházejícího slunce, proto jsem se teď přerodil právě zde,“ pravil. Císař to ráčil pokládat za zázrak a rozhlásil to po paláci. Jak chlapec rostl, předčil mnohé v talentu a moudrosti, a proto už v patnácti letech dosáhl hodnosti ministra a obdržel jméno Čchin. A protože se znak pro jméno Čchin čte i Hada, nebyl oním chlapcem nikdo jiný než Kókacu z rodu Hada.<sup>181</sup>

V dobách menších konfliktů v podnebesí ráčil Princ z nejvyššího paláce<sup>182</sup> nařídit našemu Kókacuovi, aby podle šťastných vzorů z věku božstev i z Buddhovy domoviny představil šedesát šest rolí; sám pro ně ráčil vyrobit šedesát šest masek, které Kókacuovi neprodleně věnoval. Ten potom hrál divadlo v ústřední budově paláce u Mandarinkového chrámu. Do podnebesí se zas vrátil mír a do provincií klid. Proto Princ z nejvyššího paláce vzal pro další pokolení název posvátné hudby *kagura*, z jejího prvního znaku vypustil levou část a ráčil ponechat jen pravou. A protože tato pravá část je v kalendáři znakem pro znamení opice *saru*, nazval toto umění opičí hudbou *sarugaku*.<sup>183</sup> Jinými slovy, název našeho umění vznikl ze spojení 'hrát pro potěchu',<sup>184</sup> ale zároveň byl odvozen právě od hudby *kagura*.

180 V pořadí devětatřicátý a zároveň první historicky doložený císař Kinmei (vládl 539–571). Za jeho vlády přišel do Japonska z korejského království Päkče (346?–660, japonsky Kudara) buddhismus.

181 Hada no Kókacu (též Hata no Kawakacu) byl mužem z období Asuka (592–710). Rod Hata (ve středověku čteno zněle jako Hada) údajně přišel do Japonska z Korejského poloostrova někdy v 6. století. Vzhledem k tomu, že znak Hata je též jako znak dynastie Čchin (221–206 př. n. l.), odvozuje se někdy jeho původ od prvního císaře této dynastie Š'-chuanga. Kókacu byl snad pobočníkem prince Šótokuia (viz následující vysvětlivku) a v provincii Jamaširo (v dnešním Kjótu) nechal postavit buddhistický chrám Hókódži (jiným názvem Kórjúdži), aby v něm prý mohl být uctíván buddhistický světec, jehož sošku dostal od prince Šótokuia. Ačkoliv neexistuje žádný relevantní záznam, Kan'ami, Zeami i Konparu Zenčiku pokládají Kókacua za zakladatele *sarugaku*.

182 Tj. princ Šótoku (japonsky Šótoku taiši, žil 574–622). Tento vysoce vzdělaný muž, syn císaře Jómieie (vládl 585–587), byl prý hluboce oddaný buddhismu a velmi jej podporoval mimo jiné i tím, že nechával na různých místech stavět chrámy. Po korunovaci císařovny Suiko (592–628) se stal korunním princem, vládl fakticky jako regent, vysílal poselstva do Číny a prosazoval různé reformy podle čínských vzorů. Vytvořil údajně také Ústavu o sedmácti člancích (první ústavu v japonských dějinách), aby posílil centralizaci moci. Některé výzkumy po r. 2000 však existenci prince Šótokuia zpochybňují.

183 Podrobnější vysvětlení viz výraz *sarugaku* ve slovníčku japonských výrazů, str. 144.

184 Zmíněné 'hraní pro potěchu' je volným překladem výrazu *tanošimi o mósu*, což je japonské čtení čínské znakové složeniny pro *sarugaku*.

Onen Kókacu oddaně sloužil císařům Kinmeiovi, Bidacuovi, Jómeiovi a Sušunovi, císařovně Suiko<sup>185</sup> a Princí z nejvyššího paláce, a jakmile své divadelní umění postoupil svým potomkům, nasedl v Naniwské zátocy v provincii Seccu do dlabaného člunu, a protože božská převtělení za sebou nenechávají tělesné stopy, vydal se na západní moře, necháváje se unášet větrem, až doplul do zátoky Šakuši<sup>186</sup> v provincii Harima. Když lidé žijící u zátoky vytáhli člun na břeh a podívali se dovnitř, uviděli cosi, co se už člověku příliš nepodobalo, co však postupně posedlo mnoho lidí, činilo zlo a působilo nevídané úkazy. Ale sotva to hned nato začali uctívat jako božstvo, země opět začala vzkvétat.<sup>187</sup> Nazvali jej Veliké vznešené božstvo Taikó, psáno znaky s významem 'nesmírně divoké'. Ještě v našem věku působí divy. Skutečnou podobou převtěleného však byl král Vaišravana.<sup>188</sup> Říká se dokonce, že když Princ z nejvyššího paláce potlačil Morijovu vzpouru, byl Morijův rod rozdrčen<sup>189</sup> díky divotvorné síle našeho Kókacua.

■ Když poté za vlády Jeho Veličenstva císaře Murakamiho v hlavním městě Tairů<sup>190</sup> ráčil císař nahlédnout do *Záznamů o sarugaku prodlužujícím život*,<sup>191</sup> psaných vznešeným štětcem samotného Prince z nejvyššího paláce, umění, jež započalo nejprve ve věku božstev a v Buddhově zemi a které přes zemi Jüe-č'<sup>192</sup> a Říši středu doputovalo až do země vycházejícího slunce, se přes bláznivá slova a vyšperkované výrazy<sup>193</sup> stalo nástrojem pro chválu a roztočení kola Buddhovy nauky, začalo zahánět dábelské překážky a přivolávat štěstí, takže když se počnou předvádět tance *sarugaku*, země zůstává v míru, lid v pokoji a život se prodlužuje. Tak pozoruhodně psal vznešeným štětcem princ, proto se císař Murakami domníval, že by bylo dobré modlit se za mír v podnebesí pomocí *sarugaku*, a právě v té době žil Udžijasu z rodu Hada,<sup>194</sup> potomek, kterému své umění předal právě Kókacu, a ten hrál oddaně šestašedesát druhů *sarugaku* v ústřední budově paláce. Tenkrát žil muž jménem Ki no Go no kami,<sup>195</sup> talentovaný a moudrý muž.

185 Postupně 29. až 33. císař/císařovna: Kinmei (vládl 539–571), Bidacu (572–585), Jómei (585–587), Sušun (587–592), Suiko (592–628).

186 Východní přímořská čtvrť města Akó v prefektuře Hjógo, v dnešní výslovnosti Sakoši. Ve zdejší svatyni Ósake džindža je skutečně jako božstvo kultu *šintó* uctíván Kókacu.

187 Typický příklad lidové víry v duchy zemřelých, kteří nedošli klidu a působí zkázu, ovšem pokud jsou uctívání a uklidňování, přinášejí naopak prosperitu. Japonsky *gorjó* (případně *mitama*) *šinkó*.

188 Divoce vyhlížející Vaišravana (jap. Bišamonten nebo Tamonten) je buddhistický vládce severu, tedy jeden ze čtyř strážců světových stran.

189 Morijsa z rodu Mononobe (?–587) se střetl s rodem Soga proto, že byl proti přijetí buddhismu u dvora. Roku 587 byl však poražen, celý rod Mononobe byl vyhlazen a buddhismus, představující vyspělou čínskou kulturu, byl prosazen.

190 Jde o hlavní město období Heian (794–1185), Heiankjó (dnešní Kjóto). Císař Murakami je 62. císařem, vládl v letech 946–967.

191 Smyšlené neexistující dílo.

192 Západní oblast u hranice říše Chan.

193 Jiné vyjádření dramatického umění či umění slova.

194 Zeami používá jméno, jak je zapsal Masaki z rodu Fudžiwara (2. pol. 10. stol.), je však sporné, zda taková osoba skutečně existovala.

195 Podle Zeamiho *Úvah o nó* z r. 1430 jde o zakladatele *sarugaku* v provincii Ómi.



Byl manželem Udžijasuvy mladší sestry. A Udžijasua hrál *sarugaku* společně s ním.

Bylo však prý složité za jeden den přehrát všech šestašedesát rolí, a tak z nich později byly vybrány a ustanoveny tyto tři: Stařec Inacumi (stařec-ká maska),<sup>196</sup> Kmet Jonacumi (třetí *sarugaku*)<sup>197</sup> a Starý otec.<sup>198</sup> Dnešní *Tři obřadní kusy* jsou právě tyto hry. Jinými slovy, je to skromné zpodobení tří tvárností Buddhových, tedy těla pravdy, těla blaženosti a těla hmotného. Tajné pokyny ke *Třem obřadním kusům* popíše ještě v Dodatku.<sup>199</sup>

Od Udžijasua z rodu Hada přes Micutaróa<sup>200</sup> až po Konparua<sup>201</sup> je to dvacet devět generací potomků. Takovou tradici má divadlo Enman'iza<sup>202</sup> z provincie Jamato. V rámci rodu tohoto divadla se také dědí tři poklady – maska dábla vyrobená vlastní urozenou rukou prince Šótokua, podobizna božstva svatyně Kasuga a tělesné ostatky Buddhovy, všechny předávané rovněž od dob Udžijasuvých.

■ Když se v současnosti při velkém Vimalakírthiho shromáždění<sup>203</sup> v narském chrámu Kófukudži koná v přednáškové síni ceremonie předčítání sútry, v refektáři se předvádějí tance *ennen*.<sup>204</sup> Ty upokojují protichůdná přesvědčení a oprošťují víru od dábelkých překážek. A mezitím se před refektářem předčítá vzácná sútra. Jinými slovy, vše se koná podle blahého vzoru z kláštera v Džétově háji.

Mimochodem, obřady svatyně Kasuga a chrámu Kófukudži<sup>205</sup> v provincii Jamato, konané vždy druhého a pátého dne druhého měsíce,<sup>206</sup> znamenají pro čtyři soubory *sarugaku* počátek celoročního vystupování v rámci náboženských obřadů. Jde o obřady vroucných modliteb za mír v podnebesí.

196 Jméno Inacumi má snad původ v postavě Inanomi no kimi, která vystupuje během slavnosti nové rýže *daidžósaí* (též *nínamesaí*); v každém případě jde o postavu spojenou s obřadem uctívání rýže. Roli starce hraje hlavní herec *šite* a hra je součástí *Tří obřadních kusů* (*Šikisanban*).

197 Jméno Jonacumi má patrně význam 'věkovitý stařec'. Třetí *sarugaku* představuje starší název pro *Sambasó*, jeden ze *Tří obřadních kusů* a zároveň i typ masky.

198 Japonsky *Čiči no džó*. Jeden ze *Tří obřadních kusů* a zároveň i typ masky.

199 V písemné podobě takové informace neexistují.

200 Nejdůležitější herec divadla Enman'iza působící zhruba ve stejné době jako Zeamiho otec Kan'amí.

201 Myšlen je otec Konparu Zenčikua (tj. syn Micutaróova mladšího bratra).

202 V překladu 'studnice spokojenosti', starý název pro divadlo Konparuza.

203 Slavnost *juimae* konaná pravidelně v chrámu Kófukudži v Naře od 10. do 16. dne 10. měsíce lunárního kalendáře, při níž se četla Vimalakírthiho sútra (japonsky *juimakjó*). Vimalakírthi byl bohatý kupec, který se nakonec stal bódhisattvou.

204 Jedno z japonských jevištních umění (*ennen* či *ennen no mai*), které se konalo během slavností ve velkých buddhistických chrámech coby dodatečná zábava po ukončení hlavních ceremonií. Tančili a hráli mniši a děti. Tato tradice sahající až do období Heian (794–1185) má svůj vrchol v době Kamakura (1185–1333). Během 16. století pak upadala a dnes se udržuje jen velmi sporadicky. Podle Zeamiho měla také vliv na divadlo *nó*.

205 Ve středověku byl komplex chrámu Kófukudži a svatyně Kasuga brán jako jeden celek.

206 Jde tu o tzv. *takigi sarugaku* či *takigi nó*, čili večerní představení ve světle ohňů loučí. Druhého dne druhého měsíce se začínalo v chrámu Kófukudži, pátého tančil vedoucí souboru každého divadla roli starce ve svatyni Kasuga a od šestého do dvanáctého se hrála večerní představení *takigi sarugaku* u velké jižní brány chrámu Kófukudži. Tradice představení *takigi nó* byla na konci 19. století přerušena, ale po 2. světové válce byla opět obnovena a dnes se těší veliké oblibě po celém Japonsku.

- Čtyři soubory *sarugaku*, které slouží společně při vznešených obřadech svatyně Kasuga v provincii Jamato:

Tobiza, Júzakiza, Sakadoza, Enman'iza.<sup>207</sup>

- Tři soubory *sarugaku*, které slouží společně během vznešených obřadů svatyně Hie v provincii Ómi:

Jamašinaza, Šimosakaza, Hieza.

- Ve svatyni Ise dva soubory zaříkávacího typu *šuši*.<sup>208</sup>

- Tři soubory<sup>209</sup> hrající při novoročních modlitbách v chrámu Hoššódži:<sup>210</sup> (z Kawači pocházející) Šinza, (z Tanby) Honza, (ze Seccu) Hódžódžiza.<sup>211</sup>

Tato tři divadla mimoto společně sloužila i během vznešených obřadů svatyní Kamo a Sumijoši.

## O nejhlubší podstatě<sup>212</sup>

Nuže, říkal jsem již, že se chci vyvarovat prozrazení kterékoli z kapitol spisu *O předávání stylu a květu* cizím a že svá slova zaznamenávám výhradně pro své potomky jako ponaučení. Avšak činím tak usilovně zejména proto, že když v dnešní době pohlédnu na lidi z našeho oboru, vidím, že zanedbávají cvičení nutné k získání dovedností a osvojují si pouze věci mimo cestu našeho umění; a když se pak náhodou k pravému umění dopracují, stihnou načichnout slávou a výtěžkem okamžiku tak, že zapomínají na kořeny a ztrácejí kontinuitu s tradicí, i když jde o uznání toliko na jeden večer. Pak mě vždycky napadne, že už snad přišel čas zániku naší cesty umění, a je mi z toho do pláče.

Na druhou stranu, proč by si ten, kdo upřímně cvičí své dovednosti, ctí umění a nezištně se zdokonaluje správným způsobem, neměl vydobýt jistý prospěch?

U tohoto umění se sice mluví zejména o předávání stylu, avšak podaří-li se k tomu herci navíc dosáhnout jevištního projevu, jenž vychází i z jeho vlastních, osobitých uměleckých schopností, pak se dále není třeba vyjadřovat slovy. A protože mi jde kromě předávání takového stylu taktéž o květ,

207 Jde o soubory s pozdějšími názvy Hóšó, Kanze, Kongó a Konparu.

208 Častěji *džuši* (též *zuši*); původně magická zaříkávadla či čarovné modlitbičky *dhávaní*, které se od konce doby Heian (794–1185) do období Kamakura (1185–1333) prováděly divadelní formou při obřadech v buddhistických chrámech. Charakteristické pro tato představení bylo frenetické běhání sem a tam v krásných kostýmech. Po osamostatnění toto umění postupně splynulo se *sarugaku*.

209 Jedná se o tři staré soubory, které byly činné v okolí Kjóta dlouho před vznikem divadelních souborů v provinciích Jamato a Ómi.

210 Velký chrám v Kjótu, který byl zničen ve 14. století.

211 Jiné názvy pro zmíněná divadla jsou (v témže pořadí) Enamiza, Jataza a Šuku.

212 Název postrádá jak řadovou číslovku označující ostatní knihy, tak také hlavní titul *O předávání stylu a květu*, byla tedy původně patrně brána jako dodatkový díl k prvním čtyřem knihám.

který se bude přenášet ze srdce do srdce,<sup>213</sup> nazval jsem toto dílo *O předávání stylu a květu*.

Obecně vzato, styl tohoto umění v provinciích Jamato a Ómi se liší. V provincii Ómi kladou důraz na skrytý půvab *júgen*, zpodobení dávají na druhé místo a za základ berou úchvatnost atmosféry. V provincii Jamato naproti tomu klademe důraz na zpodobení, snažíme se dovést k dokonalosti hraní velkého množství dramát a nadto usilujeme o styl se skrytým půvabem. Avšak opravdový mistr je schopen zahrát jakýkoli umělecký styl dokonale bez jediné slabiny. Ten, kdo se snaží hrát pouze stylem jednoho z obou směrů, bude jistě hercem, jenž nedosáhl skutečné podstaty umění.

Například jamatský styl tedy bere za svůj základ zpodobení a přitažlivý dějový sled *giri*, a proto ať už půjde jednou o vznešený<sup>214</sup> ráz a podruhé o dábelsky zuřivý projev, diváci pochopí, že je herec ve vyjádření jakékoli role vynikající; proto i samo cvičení je zaměřené výhradně na tyto věci. Můj zesnulý otec měl však na vrcholu kariéry, když si vydobyl svůj věhlas,<sup>215</sup> ze všeho nejlépe zvládnuté zpodobení v hrách *Tanec paní Šizuky* a *Šílená žena při velkém velebení Buddhy v Saze*,<sup>216</sup> a právě díky těmto rolím není na tomto světě nikdo, kdo by nevěděl, že si v podnebesí vysloužil takové uznání a věhlas. O jeho stylu lze říci, že obsahoval nekonečný skrytý půvab *júgen*.<sup>217</sup>

Dále máme styl *dengaku*, to je však něco naprosto odlišného a každý divák ví, že tento styl zkrátka není možné se *sarugaku* srovnávat a podle něho posuzovat. Nedávno však žil Iččú z divadelního souboru Honza,<sup>218</sup> který byl široko daleko známý jako největší mistr *dengaku*, a o něm jsem slýchal, že měl lépe než kdo jiný zvládnutou spoustu různých rolí; nejlépe mu prý šly role dáblů a zuřivý styl, ale nebylo stylu, který by neuměl. A proto můj zesnulý otec vždycky zcela samozřejmě o Iččúovi říkával, že 'je učitelem<sup>219</sup> našeho stylu'.

Mimochodem, mnozí herci se, ať už z důvodů vlastní domyšlivosti, anebo z nepochopení podstaty, snaží o zvládnutí jediného stylu a nechápou, že by se měli naučit všechny; dokonce k těm ostatním cítí odpor. Jenže ve skutečnosti to není odpor, nýbrž pouze nevhodná samolibost. A právě

213 Přenášení ze srdce do srdce (či z myslí do myslí) je původně termín zenového buddhismu. Tento výraz (v japonštině *išin-denšin*) představuje sdílení pravdy či podstaty učení, již nelze vyjádřit slovy, ze srdce učitele do srdce žáka. Více o významu japonského pojmu *kohoro* ('srdce', 'mysl') viz též úvodní studii str. 8.

214 Na tomto místě Zeami opět používá poněkud nejasný výraz *take* (viz vysvětlivku 147 na str. 57). Baba Akiko (*Fúšikaden* 1996: 139) navrhuje jako překlad termín 'vysoce elegantní' (*take-takai*).

215 To prý se událo kolem Kan'amioho čtyřicítky, někdy v období Óan (1368–75).

216 Zeami hovoří o době, kdy ještě názvy her *nó* nebyly sjednocené, může proto jít jak o nedochované hry, tak i o hry později přepsané a dnes označované jako *Jošino Šizuka* a *Hjakuman*.

217 Mluví-li Zeami o půvabu *júgen*, chce tím nejspíš říci, že jeho otec bravurně zvládal různé styly, tedy nejen jamatský, ale i styl souborů v provincii Ómi.

218 Divadlo Honza sídlilo v Širakawě v Kjótu a spolu s narským divadlem Šinza bylo typickým představitelům divadelního směru *dengaku*. Iččú hrál v roce 1349 v říčním korytu na Čtvrté ulici v Kjótu při dobročinném představení, známém tím, že se při něm zřítily tribuna s diváky. Tehdy prý už byl Iččú ve stařeckém věku. Mezi diváky tohoto představení měl být i tehdy šestnáctiletý Kan'amio.

219 Ovšem nikoli jako skutečný učitel, nýbrž jako model či vzor.

proto, že je jejich samolibost nepatřičná, získají si možná na čas slávu odpovídající zvládnutí jednoho stylu, nebudou však jako herci mít pravý květ a podnebesí je jako mistry neuzná. Vystoupení toho, kdo mistrně zvládl techniku a jednou si získal uznání podnebesí, by však mělo být vždy poutavé, ať hraje v jakémkoli stylu. Každý herec má svůj vlastní styl a formu, ale poutavost je určitě pro všechna umění společná. A pokud je vystoupení poutavé, znamená to existenci květu. Toto je opět bez výjimky společné pro umění *sarugaku* z Jamata i z Ómi a třeba i pro umění *dengaku*. A tak nemá-li představení tento prvek společný všem uměním, získat uznání podnebesí asi nebude možné.

DOVĚTEK: I kdyby dobrý herec neměl dokonale nacvičené úplně všechny role, ale dokázal jich zvládnout například sedm či osm z deseti a byl by mezi nimi styl, jenž si osvojil zvlášť dobře, tak pokud dokonale provede základní formy, jež učíme žáky v naší rodině, a navíc bude jeho ztvárnění nápadité, pak si rozhodně věhlas podnebesí vydobude. Ve skutečnosti je to ale tak, že pokud bude mít herec podobně nějakou slabinu, divák-sudí dá svůj názor vždy najevo bez ohledu na to, zda se hraje ve městě či na venkově a zda je vznešený či nízký.

Obecně existuje spousta různých způsobů, jak získat proslulost v umění *nó*. Bývá však těžké, aby se dobrý herec zalíbil diváku s nezkušeným okem. A nestane se, aby špatný herec padl do oka někomu zkušenému. Že se oku zkušeného diváka nezamlouvá špatný herec, není jistě nic divného. Ale když se dobrý herec nelíbí nezkušenému publiku, znamená to, že je v jeho výstupu něco, co přesahuje možnosti nezkušeného oka. Proto pokud je to dobrý herec, který pochopil podstatu a ve svém tvůrčím projevu je nápaditý, měl by hrát divadlo tak, aby i oku nezkušeného diváka připadalo jeho vystoupení zajímavé. Toho, kdo je technicky dokonalý a jehož projev je nápaditý, lze zajisté označit jako skvělého herce, který dosáhl květu. A tak herec *šite*, který dospěl do takovéto umělecké úrovně, může zestárnout sebevíc, a přece jistě nebude o nic horší než pomíjivý květ. Proto také dobrý herec, jenž dosáhl takovéto úrovně, bude uznán v podnebesí a jeho představení budou poutavá široko daleko, dokonce i mezi lidmi z venkovských domů v odlehlých provinciích. Herec, který je schopen nápaditého jevištního projevu, je jistě po všech stránkách vynikající a zahraje cokoli, tedy jamatské či ómiské *sarugaku*, a dokonce i styl *dengaku*, to vše ovšem podle vkusu a tužeb publika. Právě proto, abych vysvětlil pravé cíle takového cvičení, vznikl spis *O předávání stylu a květu*.

Přese všechno, co jsem řekl výše,<sup>220</sup> budeme-li zanedbávat procvičování základních forem našeho vlastního stylu, veškerá životní síla z *nó* bezpečně vyprchá. Takoví však budou jen slabí herci. Upevnění forem vlastního stylu je zajisté vlastní herci, který mimoto zná veškeré další styly. Herec, který se snaží osvojit si veškeré styly a přitom si nezafixuje vlastní formu, nejenže nezná vlastní styl, ale samozřejmě nemůže skutečně poznat ani

220 Zeami tím patrně myslí to, co řekl o studiu cizích stylů. Zde začíná Zeamiho dodatečné varování, aby se zanedbávalo cvičení osobitého, vlastního stylu, tj. stylu *nó* Zeamiho rodiny.

styly ostatní. Proto bude jeho umění *nó* slabé a jeho květ se nemůže udržet dlouho. A nemá-li jeho květ dlouhého trvání, je to vlastně stejné, jako by neznal žádný styl. Právě proto říkám ve spise *O předávání stylu a květu* v odstavci o květu:<sup>221</sup> „Teprve poté, co si vzorně vštípíme všechny hry *nó* a dokonale zvládneme nápadité prostředky ztvárnění, budeme s to pochopit, jak dosáhnout toho pravého květu, který už nikdy neztratíme.“

Tajné učení říká: Umění obecně je něco, co pohladí lidská srdce a vzbuzuje emoce u vznešených i nízkých, a to je potom jistě základem pro prohloubení štěstí a prostředkem k prodloužení života. Dovedeny do dvojnásobné dokonalosti, všechny cesty umění prý vedou k prohloubení štěstí. Zejména pak v našem umění platí, že pokud zdokonalíme svou úroveň, můžeme světu zůstat svému dobré jméno. To je ocenění podnebesí, které znamená i prohloubení štěstí.

Avšak k tomu je třeba doplnit jedno důležité pravidlo. Má-li herec, který plně zdokonalil svou vrozenou eleganci<sup>222</sup> a úroveň a jehož sledovaly oči nejučenějších mudrců, podobně také zcela odpovídající obecenstvo, není se čeho obávat. Avšak pro oči sprosté chasy nebo nízkých vesničanů ze vzdálených provincií bude styl takové elegance a úrovně těžko pochopitelný. Co s tím dělat? V tomto umění tvoří zájem veřejnosti základ štěstí, na němž stojí existence celého divadelního souboru. Když se hraje přespříliš nepostižitelným stylem, chvála obecenstva se zkrátka nedostaví. Proto je třeba nezapomínat na období vlastních začátků a v souladu s časem a místem hrát *nó* tak, aby si i sprosté oči řekly: „Úžasné!“ Právě v tom spočívá ono štěstí.<sup>223</sup>

Když se ještě hlouběji zamyslím nad tím, jak to obvykle ve světě chodí, takového herce, který se nedočká hany od nikoho z urozených domů ani z horských chrámů, z vesnických stavení ani z dalekých provincií, ba ani při slavnostních obřadech všemožných svatyní, lze opravdu nazývat mimořádně šťastným hereckým mistrem. A sebelepšího herce, který není přitažlivý pro obecenstvo, lze stěží nazývat hercem probouzejícím štěstí. Právě proto přistupoval můj zesnulý otec v sebezapadlejším vesnickém domě nebo horské dědině k hraní s potřebným pochopením; místní zvyklosti považoval za vůbec nejdůležitější a na jejich základě předváděl své umění.

Přese všechno, co jsem řekl výše, si vy, začátečníci, budete myslet: „Jak asi mohu něčeho takového jednoduše dosáhnout?“ Ale nesmíte klesat na mysli. Tyto kapitoly dobře rozvažte hluboko v srdci, jejich přirozená východiska po malých krůčcích přijměte za svá, s uvážením a podle svých schopností je zužitkujte a věnujte se vymýšlení jevištního ztvárnění.

Většina z kapitol i myšlenek v této knize jsou zvyklosti a ideje týkající se spíše dobrých pokročilých herců než těch začínajících. I mezi herci *šite*,

221 Viz odpověď na poslední otázku v knize *Otázky a odpovědi*, str. 61.

222 Zde je opět použit termín *take*. Omote Akira sice tvrdí, že je jím zde míněna spíše vlastnost získaná léty, překladatel se však domnívá, že může jít o zdokonalení vrozené elegance, tedy že je význam tohoto výrazu též jako výše.

223 Podle toho, jak je to napsáno, je tím myšleno jak štěstí obecenstva, tak i štěstí herce.

již se náhodou díky svým dovednostem stali znamenitými herci, je však mnoho takových, kteří se příliš spoléhají na své tělo a jsou omámeni svou slávou, takže na tato pravidla<sup>224</sup> zapomínají a navzdory svému nadarmo vysokému věhlasu postrádají štěstí. To je hodné politování. Přes skvělé umělecké schopnosti musí být člověk při ztvárňování role těž nápaditý. Být skvělý umělec a k tomu mít znamenité nápady, to je jako mít květ a k tomu ještě jeho zárodky.<sup>225</sup>

I v případě herce, který si vydobyl uznání podnebesí,<sup>226</sup> může přijít čas, kdy kvůli neodvratné ztrátě životní síly možná jeho umění poněkud upadne, přesto neztratí-li obdiv na venkově a ve vzdálených provinciích, není možné, aby se jeho umělecká dráha přerušila nadobro. A nepřerušil-li se cesta, časy popularity v podnebesí jistě přijdou znovu.

■ Mluvil jsem sice o počínání vedoucím k prohloubení štěstí, avšak pokud by se někdo plně oddal pouze světským důvodům hraní a toužil jen po zisku, stala by se tato jeho touha první příčinou nevyhnutelného úpadku jeho umělecké cesty. Snaží-li se člověk kvůli své cestě, povede to jistě k růstu štěstí. Snaží-li se však kvůli svému štěstí, povede to určitě k nezvratnému úpadku cesty. A skončí-li cesta, přirozeně vezme za své i štěstí. Člověk by na své cestě měl svým konáním usilovat o to, aby opravdovost a uvědomění dovolily otevřít květ tajemství (*mjóka*),<sup>227</sup> nesoucí světu všeliké blaho.

Většina z toho, co jsem napsal v článcích o předávání květu, počínaje *Cvičením podle věku* až potud, rozhodně není nějakým souhrnem poznatků, které by vycházely jen z mého vlastního nadání. Od útlého dětství až do doby umělecké soběstačnosti, tedy něco přes dvacet let, jsem mohl díky schopnostem svého zesnulého otce všechno pozorovat na vlastní oči a slyšet na vlastní uši. Převzal jsem jeho styl a kvůli našemu umění a kvůli našemu rodu jsem všechno popsal v tomto díle; rozhodně nikoli kvůli sobě samému!

Dopsáno druhého dne třetího měsíce devátého roku éry Óei<sup>228</sup>

Zea<sup>229</sup> (podpis)<sup>230</sup>



224 Zřejmě jde o snahu probudit zájem lidí všech vrstev bez rozdílu.

225 Pouhý přírůstek k nekonečnému zachování květu. Výraz 'zárodek' (též 'sémě') je tu použit poněkud jinak než na konci třetí knihy, kde Zeami hovoří o tom, že „květ je niterná snaha a sémě herecká technika“ (viz str. 61).

226 Zde opět podnebesí znamená prostředí hlavního města coby důležitého kulturního činitele.

227 Jde o květ mimořádné zručnosti, nejvyšší z devíti stupňů, viz str. 121.

228 Roku 1402.

229 To je poprvé, co Zeami použil své umělecké jméno Zea (zkratka z umělého buddhistického posmrtného jména Zeamidabucu), které dostal z rozhodnutí svého patrona, šóguna Ašikagy Jošimicua.

230 V případě popisu se potvrdil autorův stylizovaný podpis tímto způsobem.

## O předávání stylu a květu, kniha šestá: O získávání květu<sup>231</sup>

■ Psát si vlastní dramata *nó*, na tom závisí bytí či nebytí cesty našeho umění. Třebaže člověk nemá na psaní nadání, stačí dát dohromady pár dovedností a je možné vytvořit znamenitou hru *nó*.

Základy stylu hraní jsou vidět v oddílu o *džo-ha-kjú*.<sup>232</sup> Zejména úvodní *sarugaku* by mělo být věrné původnímu příběhu a napsáno tak, aby si lidé už při zahajovací části řekli: „Ach, to je tento příběh!“ a poznali, oč běží. Úvodní *waki no sarugaku* je žádoucí psát tak, aby nebylo třeba vypracovávat styl dopodrobna k plné dokonalosti, aby však celková nálada mohla přímočaře plynout<sup>233</sup> a aby vše už od počátku působilo barvitě. Teprve když dojde na další části představení,<sup>234</sup> text i styl hraní musí být co nejpreciznější a psát by se mělo co nejpodrobněji.

Je-li například v názvu hry slavné či historické místo, je třeba včlenit do vrcholné scény hry *nó* slova z čínských a japonských básní, která se k oněm místům váží a jsou známá všem uším. Takováto důležitá slova se však nesmějí vkládat do částí, které nemají nic společného ani s deklamací ani s pohyby hlavního herce *šite*<sup>235</sup> na jevišti. Tak či onak, obecenstvo zkrátka nebaví pozorovat ani poslouchat něco, co nehraje dobrý herec. Podaří-li se tedy alespoň to, že poutavá deklamace a herectví hlavy souboru upoutá zrak diváků a zapíše se jim do paměti, publikum hned pocítí pohnutí. To je nejdůležitější nástroj při tvoření dramatu.

Z básní je do textu třeba převzít takové výrazy, které jsou vytríbené a hned na první poslech srozumitelné. Když pak na vytríbená vyjádření napojíme herecký projev, bude přirozeně i postava na jevišti vytríbená a celková atmosféra získá tajuplný půvab *júgen*. Tvrdá slova<sup>236</sup> se k hraní nehodí. Ačkoliv existují i případy, kdy se neobvyklé, tvrdě znějící výrazy naopak hodí. To však záleží na povaze hlavní postavy. Taková slova je třeba chápat a rozlišovat podle toho, odkud pochází látka hry, zda z Číny, nebo z naší země. Ovšem nízké a vulgární obraty by znamenaly stylově nehezké *nó*.

Mimochodem, hry, které nazýváme znamenitými hrami *nó*, jsou věrné příběhu předlohy, mají nevšední styl i vrcholnou scénu a jejich celkové vyznění obsahuje skrytý půvab; takové hry chápeme jako prvotřídní. Hry *nó*

231 Tato kniha rozpracovává témata zmíněná již ve třetí knize. Do dnešních dob se dochovala originální verze Zeamiho rukopisu.

232 Viz odpověď na druhou otázku ve třetí knize traktátu *O předávání stylu a květu*, kde Zeami popisuje, jak by umění *nó* mělo vypadat v závislosti na konceptu rytmu *džo-ha-kjú* a co by tedy mělo být standardem při psaní her *nó* (str. 54).

233 Zeami zde má patrně na mysli konzistentnost dramatického textu, a to zřejmě i ve vztahu k oslavnosti, o níž píše výše.

234 Myšlena druhá (*nibanmemono*), třetí (*sanbanmemono*) a další hry v rámci jednoho představení.

235 Zde jde nikoli o herce obecně, nýbrž o hlavního herce *šite*, vedoucího celého divadelního souboru a toho nejdůležitějšího článku. Je to hvězda a mistr, který obvykle hraje ve všech částech představení hlavní role.

236 Zeami má zde na mysli například zvláště znějící slova převzatá ze sanskrtu, případně sinojaponské výrazy.

se stylem sice ne zcela nevšedním, avšak bez zarážejících chyb, přímočaře plynoucí a navíc obsahující poutavé scény, takové řadíme na místo druhé. To je obecné pravidlo. Objeví-li se navíc díky umění dobrého herce v jeho projevu byť jen jediné silné místo, bude představení *nó* jistě poutavé. Je-li počet her hraných během jednoho dne příliš vysoký nebo jde-li o několikadenní představení, pak bude umění *nó* přitažlivé, i když se nevšedně přepracuje a barvitě zahraje třebaš i špatná hra. V umění *nó* jde vždy o čas a místo uvedení. Takzvaná špatná dramata by se neměla zahazovat. Vše totiž záleží na úsilí hlavního herce.

Na tomto místě je však třeba dodat následující: v *nó* existuje něco, co se za nic na světě na jevišti objevit nesmí. I kdyby šlo o sebelepší zpodobení například postav starých mnišek, stařen či letitých mnichů, šílená zuřivost se nesmí hrát přehnaně. Bylo by to totéž, jako kdyby se herec snažil zpodobit zuřivou postavu se skrytým půvabem. Něco takového lze nazvat skutečně nepodařeným až pošetilým<sup>237</sup> *nó*. Tyto poznatky jsem si dovolil popsat ve druhé knize v kapitole o rolích šílených osob.<sup>238</sup>

Jinými slovy, pokud by veškeré věci nebyly v patričné rovnováze, nedošly by naplnění. V umění *nó* vytvořeném na dobrých základech představuje náležitou rovnováhu to, že roli ztvární dobrý herec a že se mu nadto představení povede. Proto si obvykle všichni myslí, že když skvělý umělec hraje znamenité *nó*, není důvodu, proč by se představení nemělo vydařit, kupodivu však jsou i případy, kdy produkce úspěšná není. Lidé se zkušeným okem dokážou rozeznat a pochopit, že za to nemůže herec, ale prostý člověk se bude domnívat, že šlo o špatnou hru *nó* a že ani aktér nebyl nijak zvlášť dobrý. Když se zadumám, proč někdy představení nevyjde, i když skvělý herec předvede znamenité *nó*, může to snad být tím, že prvky *jin* a *jang* nejsou zrovna v souladu? Anebo snad herci chybí nápaditost nutná k vytvoření květu? Tato nejasnost stále zůstává.<sup>239</sup>

■ Existují věci, kterým tvůrce *nó* musí rozumět. Jsou-li hry *nó* vystavěny jednostranně – totiž jde-li o hry výhradně hudební a záměrně spíše statické, anebo naopak o hry pracující výlučně s tancem a hereckou prací –, pak je jejich psaní jednoduché. Existují však též dramata, v nichž herecká práce závisí na hudební složce. A ta jsou na psaní nejsložitější. Právě tyto hry způsobují takové pohnutí, že si o nich diváci říkají, že „jsou vpravdě poutavé.“ Takové hry by se měly psát tak, aby hudební složka<sup>240</sup> obsahovala povědomé, srozumitelné a poutavé fráze, melodie měla jímavou náladu a řeč krásně hladce uplývala, ba co víc, aby se dala vytvořit vrcholná scéna s bravurním hereckým výkonem. Díky tomu, že jsou všechny tyto složky uvedeny v soulad, vzbudí umění *nó* rozechvění u každého z publika.

237 Tento výraz je v originále napsán pouze abecedou, nikoli jednoznačnějšími znaky, tudíž není zcela zřejmé, co měl Zeami na mysli. Podle kontextu i znění výrazu ale mluví patrně o pošetilosti či bláznovství.

238 Viz str. 48.

239 Odpověď Zeami nabízí v *Tajných pokynech* v článku o květu karmy (viz str. 83).

240 Na tomto místě je třeba připomenout, že 'hudební složkou' míní Zeami deklamaci.



Mimochodem, existuje něco, s čím je třeba se obeznámit podrobněji. Herec, který formuje hudební složku na základě hereckého výkonu, je stále začátečník. Že se ale naopak herecká práce tvoří podle hudební složky, je výsledek dlouholetého výcviku. Hudební složka je k poslouchání, herecký styl zase k dívání. Veškeré hraní v umění *nó* směřuje k vyjádření určitého obsahu, což nutně vede ke vzniku rozličných hereckých provedení. A co obsah formuluje, je text. Hudební složka je tudíž věcí prvotní a herecký výkon záležitostí druhotnou. Je proto přirozené, že herecká práce vychází z hudební složky; tvořit hudební složku podle herecké práce by bylo proti obvyklému pořádku věcí. Všechny cesty a veškeré záležitosti směřují od přirozeného k protichůdnému; nikdy však nemohou mířit od protichůdného k přirozenému. Proto je zas a znovu třeba, abyste na základě textu hudební složky ráčili<sup>241</sup> uvažovat o tom, jak zpestřit svůj herecký styl. To je cvičení, při němž splyne hudební složka a herecká práce v jedno.<sup>242</sup>

Vedle toho existují i další postupy potřebné pro psaní her *nó*. Vzhledem k tomu, že ve výsledku má jít o hereckou práci formovanou na základě hudební složky, dramatik by měl při tvorbě hry brát jako základ herecký výkon. Bude-li totiž herecký výkon základem dramatu, pak se při deklamaci textu jistě zrodí sám od sebe. Proto by dramatik měl dopředu uvažovat o jevištní práci a navíc usilovat, aby přednášená melodie i celková nálada byly zajímavé. Dojde-li pak skutečně na představení na jevišti, je třeba dát přednost naopak hudební složce. Když se budeme takto snažit a vršit roky cvičení, povstane se zpěvným přednesem zároveň herecký výkon a současně s tancem se zrodí hudební složka,<sup>243</sup> čímž patrně vznikne mistr, u něhož došlo k dokonalému splynutí obou složek. A tak se člověk stane významným též jako dramatik.

■ Člověk by měl rozpoznat rozdíly mezi silným *nó* se skrytým půvabem a na druhé straně slabým a hrubým *nó*. Poněvadž jde o rozdíl, který lze obvykle vidět zvenčí, zdá se to být zcela pochopitelné, ve skutečnosti však je mnoho slabých a hrubých herců právě proto, že to nedokážou rozlišit.

Především je třeba vědět, že kvůli falši<sup>244</sup> v jakémkoli zpodobení se *nó* stává hrubým a slabým. A vlivem pouze průměrné nápaditosti se hranice mezi opravdovostí a falší dále jen rozostřuje. Toto je věc, kterou je nezbytné v hloubi duše pečlivě promyslet a mít v ní zcela jasno.

Hraje-li se například silně scéna, jež měla být zahrána slabě, pak kvůli falši ve zpodobení bývá nakonec vyznění hrubé. Předvádí-li se silně, co mělo být silné, bývá to silné, nikoli hrubé. Toužíme-li zahrát stylem se

241 Toto je dost zajímavé vyjádření uctivosti vůči instruovaným žákům. Objevuje se pouze na třech místech této knihy.

242 Zeami se zde opět vrací k již vyjádřené nejdůležitější myšlence splynutí hudební a herecké složky, jež vyžaduje mistrovské zvládnutí herecké techniky (nazývané *kannó*). Po osvojení této techniky je herec popisován jako „největší herec, jemuž není rovno“ (viz str. 59). Výraz 'zpestřit' v předchozí větě odkazuje k nápaditosti umožňující vytvořit pestré, a tudíž poutavé jevištní provedení.

243 V tomto vysvětlení představuje tanec pro Zeamiho herecký výkon a zpěvný přednes znamená hudební složku.

244 Jde tu o nedokonalost, lépe řečeno o rozpor či nesrovnalost ve zpodobení oproti tomu, jak by věci měly být.

skrytým půvabem to, co mělo zůstat silným, pak se ve zpodobení objeví nesrovnalost a nevznikne skrytý půvab. *júgen*, nýbrž slabé *nó*. Jinými slovy, soustředíme-li se jen na samotné zpodobení a dostaneme-li se plně do role, tedy není-li ve zpodobení žádná faleš, pak v žádném případě nemůže být celkové vyznění *nó* hrubé ani slabé.

Dále, ze silného umění, u něhož se množství síly přežene, se stane obzvláště hrubé *nó*. A kdybychom se snažili styl obsahující skrytý půvab *júgen* předvést ještě vytríbeněji, než je třeba, vznikne neobyčejně slabé *nó*.

Když se hluboce zamyslíme nad popsányými hranicemi,<sup>245</sup> zjistíme, že někteří herci tápou proto, že chápou takzvaný skrytý půvab a sílu *nó* jako cosi, co existuje odděleně od látky zpodobení.<sup>246</sup> Tyto dvě věci jsou však nedílnou součástí zpodobení. Vezměme z lidí například dámy a komorné u dvora nebo tanečnice, krásky či krasavce, případně z rostlinné říše rozličné druhy květů; to všechno ve své podstatě obsahuje skrytý půvab. Dále jsou tu na jedné straně válečníci či divocí barbaři, na druhé straně ďáblové a božstva, z rostlin pinie a cedry;<sup>247</sup> tyto rozmanité představy lze snad nazvat silnými. Jsou-li veškeré objekty pod sluncem znamenitě provedeny, zpodobení skrytého půvabu se stane uměním se skrytým půvabem a zpodobení silného bude samo od sebe silným uměním. Bude-li se někdo toliko snažit hrát se skrytým půvabem a bude zanedbávat zpodobení, aniž by vzal v úvahu uvedený rozdíl, nic svým hraním nevytvoří. Když se herec domnívá, že „právě hraje *nó* se skrytým půvabem,“ aniž by uvažoval o zpodobení, jde jen o slabé umění. Když se však podaří znamenitě zpodobit třeba tanečnici nebo krasavce, skrytý půvab jistě vypluje na povrch automaticky. Jen je třeba mít neustále na paměti, že se musí především vytvořit „dobré zpodobení.“ A stejné je to i se silnými předlohami; provede-li se jejich zpodobení znamenitě, v umění budou samy od sebe dozajista silné.

Avšak je třeba mít na paměti následující: Co naplat, jádrem našeho umění *sarugaku* jsou lidé v hledišti, a tak před publikem, které podle zvyklostí té které doby oceňuje spíše skrytý půvab, rače hrát se skrytým půvabem i to, co mělo být silné, třebaže se poněkud odchýlíte od pravidel zpodobení.

S ohledem na to by si měl autor dávat pozor také na následující: Dramatik by měl coby jádro umění *nó* vybrat pokud možno ústřední postavu se skrytým půvabem a vytvořit a napsat hru tak, aby cítění i slovní vyjadřování této postavy byla co možná nejvybranější. Bude-li taková postava zahrána bez faleš, výkon herce bude automaticky považován za půvabný. Pakliže herec beze zbytku pochopí zákonitosti umění obsahujícího skrytý půvab, měl by bezděčně pochopit i princip silného umění. Docílí-li k tomu i znamenitého zpodobení jakékoli postavy, nebudou z pohledu diváka existovat prázdná pochybná místa. Co není pochybné, je silné.

245 Zeami zde má na mysli hranici mezi silným a hrubým a mezi půvabným a slabým, zároveň ale vlastně uvažuje také o přičínách směšování jednoho s druhým.

246 'Látkou zpodobení' je míněna postava, již herec na jevišti vytváří.

247 V Zeamiho teorii pěti druhů melodické deklamace je ke každému druhu hudby přiřazen určitý strom, například oslavné hudbě odpovídá pinie. Oba zde jmenované stromy patří k hudbě silné.

Mimochodem, záleží též na drobných rozdílech ve vyznění slov; výrazy jako *nabiki*, *fusu*, *kaeru* a *joru* znějí měkce,<sup>248</sup> a proto už samy o sobě vyžadují hluboce jímavý projev.<sup>249</sup> Ale když se řekne třeba *ocuru*, *kudzururu*, *jaburu* nebo *marubu*,<sup>250</sup> vyznívá to silně, proto by i herecký projev měl být silný.

Jinými slovy, měli bychom vědět, že to, čemu říkáme silné a tajuplně krásné, nestojí kdesi odděleně od samotného zpodobení, nýbrž že to naopak vychází ze znamenitého zpodobení, a že naopak slabé a hrubé je v rozporu s dobrým zpodobením.

Vzav v úvahu výše uvedené,<sup>251</sup> měl by autor psát počáteční fráze *issei*<sup>252</sup> nebo *waka*<sup>253</sup> s ohledem na zpodobení té které postavy tak, aby tam, kde je vyžadováno silné, tajuplně krásné hluboké dojetí, existovala patřičná opora v textu; je pak jeho pochybením, použije-li v textu hrubé výrazy nebo pokud do něj vloží výrazy ze sanskrutu či slova s čínskou výslovností, která oproti očekávání vyznívají přespříliš vytríbeně.<sup>254</sup> Bude-li herec ztvárňovat roli s použitím takových výrazů, bezpochyby se vyskytnou místa, která budou v rozporu s představovanou postavou. Herec-mistr však takový rozpor pozná a nevšedním způsobem vše urovná tak, aby hra hladce plynula dál. Všechno tedy závisí na rozsahu hercových dovedností; autorovo pochybení je ovšem zřejmé. Podá-li naopak herec necitlivý výkon i přesto, že si autor takové rozpory uvědomuje a text je podle toho napsán, pak to snad nestojí ani za zmínku. Věci se tedy mají asi takto.

Mimoto existují mezi hrami *nó* i takové, u nichž není třeba tak dopodrobna lpět na textu a jímavosti jeho významu a které je dobré hrát spíše velkoryse. V takových dramatech je třeba tančit a deklamovat přímočaře a také herecké akce provádět hladce jako po másle. Hrát takové hry podrobně je naopak postup špatných herců. Musíme mít na paměti, že něco takového ubírá umění *nó* na síle. Naopak vyžadovat dobrý text a hluboce jímavý projev má smysl u dramát, která obsahují důvtipný příběh a vrcholné scény. I kdyby u přímočarého *nó* začala například postava s tajuplným půvabem *júgen* nakrásně deklamovat hrubá slova, k úspěchu postačí, zůstane-li pevný ráz melodické deklamace. Je třeba pochopit, že právě tyto záležitosti jsou pravou podstatou umění *nó*. Avšak zas a znovu podotýkám, že bude-li se herec pokoušet hrát velkoryse, dříve než si dokonale osvojí pravidla popsaná v předchozích odstavcích této knihy, všechny mé lekce o umění *nó* přijdou vniveč.

248 Tyto výrazy mají postupně v témže pořadí význam 'vlnění', 'položít se', 'vrátit se' a 'přiblížit se'. Měkkost je jedním z aspektů skrytého půvabu.

249 Zeami mluví o *josei*, ale stejné znaky se často čtou jako *jodžo* a označují heianský estetický koncept 'citu navíc', který říká, že dobrá báseň musí obsahovat i jiné významy, než jsou ty, které vyjadřují slova v ní použitá.

250 Význam těchto výrazů je postupně 'padnout', 'zřítit se', 'zbortit se' a 'svalit se'.

251 Myšlen je zde vztah vyznění slov a hereckého projevu.

252 Deklamace s vysokými tóny, viz vysvětlivku 128 na str. 52.

253 První fráze po tanci složená z jednatřiceti slabik, tedy stejného rytmu (5-7-5-7-7) jako japonská poezie *waka* (*tanka*).

254 Jde o to, že dramatik pro ilustraci záměrně použije cizí výrazy, ovšem přezene to a slova se minou účinkem. Jinými slovy, text vyzní oproti očekávání podivně.

■ Při posuzování kvality umění *nó* musíme vzít v úvahu, jaké drama odpovídá úrovni herce.

Existují například velkolepé hry *nó*, u nichž tolik nezáleží na textu ani na stylu projevu, které jsou ovšem zároveň dočista věrné původnímu příběhu; to jsou dramata velice vysoké úrovně. Takové hry nebývají napohled zpracované do větších detailů. Stává se ale, že takovýto druh her se nehodí ani pro přiměřeně dobrého herce. A i kdyby – dejme tomu – takovou hru odpovídajícím způsobem hrál ten největší herec pod sluncem, stejně nemůže představení skončit úspěchem, nebude-li předvedeno před bystrým obecenstvem a na širém prostranství. Pokud není v naprostém souladu kvalita dramatu *nó*, úroveň herce, bystré oko publika, místo a čas, úspěšné provedení takové hry zkrátka není možné.

Naproti tomu existuje drobné *nó*,<sup>255</sup> které sice nemá kdovíjak skvělý příběh, ale oplývá skrytým půvabem a je křehké. Takové *nó* se dobře hodí pro herce-začátečníky. Co se týče místa, takové hry nejlépe vyhovují produkcím konaným v rámci obřadů svatyní v zapadlých končinách a také nočním scénám.<sup>256</sup> Průměrný divák ani průměrný herec si ovšem tyto rozdíly neuvědomují,<sup>257</sup> a pokud je představení na venkovské malé scéně přirozeně zajímavé, nabývají klamného dojmu, že tomu tak bude vždy a všude; proto jsou herci nuceni hrát na obrovských jevištích před ctěnými zraky urozených, případně dokonce při předváděcích představeních,<sup>258</sup> a když pak oproti očekávání dopadne představení špatně, stává se, že jsou nakonec pošpiněna jména hlavních herců souboru nebo že tito herci dokonce ztratí svou čest.

A proto bez ohledu na zmíněné druhy *nó* či na místo představení, nebude-li herec podávat vždy stejně skvělý výkon bez rozdílů, rozhodně jej nelze nazývat mistrem, který dosáhl nekonečného květu. Jinými slovy, dostane-li se znamenitý herec do stadia, kdy odpovídajícím způsobem vystoupí na jakékoli scéně, pak už se není čeho obávat.

Dále, i mezi hlavními herci *site* existují tací, kteří sice dobře zvládli techniku, ale o umění *nó* nevědí nic, a na druhou stranu jsou i tací, kteří ovládají umění *nó* víc než jen po technické stránce. To, že hlavní herci, byť technicky zdatní, provedou svou roli na panských scénách či velkých jevištích chybně a nezaujmu, je způsobeno právě tím, že nerozumějí umění *nó*. Na druhou stranu, někteří herci, kteří nejsou příliš technicky zdatní a v repertoáru mají jen málo her, tedy – abych tak řekl – začátečníci, si dokážou i na velkých jevištích uchovat svůj květ a lidé je chválí mnohem více; zkrátka pokud některý z herců podává vždy vyrovnaný výkon, je to zřejmě proto, že zná umění *nó* lépe než hlavní herec *site*.

Mimochodem, názory na tyto dva typy hlavních herců se rozcházejí. Avšak skončí-li představení *nó* v šlechtickém sídle či na velké scéně pokaždé

255 Těž 'malé', 'útlé' či 'křehké' *nó* stojí v protikladu k velkolepému *nó* popsanému výše.

256 Šlo většinou o večerní či noční představení uvnitř šlechtických sídel. Pro 'scénu', 'jeviště' apod. používá Zeami výraz *niwa*, v překladu 'zahrada', ale i 'nádvoří' či 'dvorec'.

257 Totiž že 'drobné *nó*' lze hrát pouze na malých jevištích a ne jinde.

258 Japonsky *hiiki kóggó*, nejspíše předváděcí či propagační představení zaměřená na získání patronů.

úspěchem, věhlas herce jistě potrvá dlouhý čas. Je-li tomu vskutku tak, pak bude tím nejlepším nosným sloupem nesoucím na svých bedrech osud celého souboru spíše ten herec, který i přes určité technické nedostatky rozumí umění *nó*, nežli ten, kdo je sice technicky zdatný, ale umění *nó* nerozumí.

Hlavní herec, který zná umění *nó*, také ví, kde jsou jeho vlastní slabiny, proto se při důležitých představeních zdrží toho, co neumí, a předvádí pouze dokonale zvládnutý styl, takže povede-li se mu vystoupení, nepochybně sklídí uznání publika. A ta místa, která zatím dobře neumí, si může nechat na malé scéně a do zapadlých končin země a tam si je dokola obehrávat. Bude-li takto cvičit a zároveň střádat zkušenosti, rozhodně přijde čas, kdy i ta slabší místa přirozeně sám od sebe zvládne. Nakonec pak jeho umění *nó* získá též hloubku *kasa*<sup>259</sup> a zbaví se všech slabých míst; a když pak brzy nato popularita takového herce stoupne, bude vzkvétat také celý soubor a herec si zákonitě i s přibývajícimi léty svůj květ jistě uchová. Stane se tak proto, že zná *nó* už od svých začátečnických dob. A bude-li s touhou poznat umění *nó* usilovat o nápaditý jevištní projev, jak to jen půjde, dozajista získá zárodek květu.<sup>260</sup>

Avšak každý z vás má svou hlavu, a tak si podle svého sami račte určit, který z obou druhů herců to u vás vyhraje či naopak prohraje.<sup>261</sup>

Konec *O získávání květu*.

Není dovoleno tyto odstavce třebaš letmo ukazovat jiným než těm, kdož se touží stát herci.

Zea



## **O předávání stylu a květu, kniha sedmá: Tajné pokyny – příloha<sup>262</sup>**

Tyto tajné pokyny se týkají poznání květu. Ze všeho nejdříve je však třeba se podívat na kvetoucí květy a pochopit důvod, proč jsem vše začal přirovnávat zrovna ke květům.

Hovoříme-li o květu, máme obvykle na mysli kvetení všemožných stromů a travin v určitém čase v průběhu všech čtyř ročních období; těšíme se jimi

259 Jde o cvičením nabytou okázalost, velkolepost a zároveň energičnost, viz Zeamiho vysvětlení v knize *Otázky a odpovědi*, str. 58.

260 Jinými slovy pochopí zákonitost pravého květu.

261 Je zvláštní, že po zcela jasném vysvětlení toho, co je dobré a co nikoli, dává Zeami v poslední větě žákům na výběr, aby se rozhodli sami. Neříká jim tím snad, že si mohou myslet, co chtějí, že však stejně budou muset vše nacvičit, vyzkoušet a zažít?

262 Poslední část spisu *O předávání stylu a květu* je dodatek přímo spojený s třetí knihou, pojednávající o vlastnostech květu z různých úhlů pohledu. Jde o poučky předávané původně skutečně pouze ústně, tedy o ty nejtajnější informace určené jedině linii herců v Zeamiho nejbližším okolí.

právě proto, že působí nevšedně právě jen v určitou dobu. I v umění *sarugaku* je tomu tak: když totiž divák v srdci cítí, že je představení nevšední, připadá mu zároveň i poutavé. Tyto tři věci – květ, poutavost a nevšednost – vyvolávají vlastně tytéž vjemy. Cožpak existuje nějaký květ, který by neopadal a zůstal rozkvetlý? Právě proto, že opadá a znovu se objeví, až když přijde jeho čas, je pro nás nevšední. I v umění *nó* musíme nejprve pochopit, že květ znamená nesetrvávat na místě.<sup>263</sup> Nebudeme-li stagnovat, ale naopak postupovat dál, k jiným stylům, budou naše představení nevšední.

Musím však upozornit na následující. Třebaže říkám ‘nevšední’, rozhodně tím nemám na mysli vytváření nových, dosud neexistujících stylů. Herec by měl nejdříve dokonale nacvičit vše, co je popsáno v kapitolách *O předávání stylu a květu*, a když poté dojde na představení *sarugaku*, měl by podle aktuální potřeby vybrat jednu z nastudovaných her. Vždyť hovoříme o květu; existují snad ještě jiné nevšední květy kromě všech těch rozmanitých květů travin a stromů, které kvetou v daný čas v průběhu jednotlivých ročních dob? Podobně je tomu i v umění *nó*; když dovedeme k dokonalosti množství osvojených dovedností, pak vzít v úvahu módu té které doby a podle vytríbenosti vkusu diváka vybírat svůj styl, to je přesně totéž jako hledět na právě rozkvetlý květ. Květ přece vyrůstá ze semínka stejné rostliny, která kvetla už vloni. I v *nó* je to tak; třebaže jde o umění, které jsme již předtím viděli, tak když dokonale nacvičíme spoustu her, bude trvat dlouho, než je přehrajeme všechny. A když drama uvidíme po dlouhé době, zase nám bude připadat nevšední.

Navíc lidský vkus je také různorodý; ať už jde o hudbu, hereckou práci či zpodobení, podle místa bude gusto rozdílné, proto zkrátka není možné nějaký styl nechat bez povšimnutí. Herec, který si vštípí úplně všechny hry, jako by v sobě měl zárodky veškerých květů kvetoucích v průběhu celého roku, od času slivoní v předjaří až do doby, než odkvetou podzimní chryzantémy. Každý květ by měl být vybírán podle lidských tužeb a podle doby. Nebudeme-li dokonale ovládat dostatečné množství dramát, jistě se stane, že v určité době budeme květ postrádat. Dejme tomu, že přejde doba jarních květů a my se chceme obdivovat květům letních bylin, avšak herec, jenž si osvojil pouze styl jarního květu, nebude květ letních trav mít; kdyby ale znovu vystoupil s květem uplynulého jara, bude se to snad k dané době hodit? Je na to třeba nahlížet právě tak.

To, co cítí divák jako nevšední, je tedy květ. A to, co se píše ve spisu *O předávání stylu a květu* v článku o květu, je totéž jako zde v *Tajných pokynech*, tedy: „Teprve poté, co si vzorně vštípíme všechny hry *nó* a dokonale zvládneme nápadité prostředky ztvárnění, budeme s to pochopit, jak dosáhnout toho pravého květu, který už nikdy neztratíme.“<sup>264</sup> Proto květ není jen něco, co existuje odděleně od zpodobované postavy. Získat květ znamená osvojit si všechna dramata, dopracovat se k nápaditému jevištnímu projevu

263 Tedy nestagnovat, nelpět na pouhém jednom stylu apod. Zeami na tomto místě říká, že divadlo je změna a změna přináší okouzlení.

264 Viz *Otázky a odpovědi* str. 61.

a  
a  
„d  
že  
vš  
m  
se  
m  
tal  
dé  
co  
sil  
sk.  
do  
kte  
dé  
spu  
ska  
  
■  
bo  
jet  
pr  
že  
he  
st  
zp  
kl  
a l  
bu  
pr  
  
ne  
ak  
na  
vá:  
sv  
roz  
  
265  
266  
odli  
267  
268  
269

a citlivě vnímat pocit nevšednosti. Když jsem psal, že „květ je niterná snaha a sémě herecká technika,“<sup>265</sup> měl jsem na mysli totéž.

V *Představování hereckých rolí* v článku o rolích démonů jsem také říkal, že „démon vytvořený hercem, který dovedně hraje pouze role démonů, nemůže pochopit, co je na demonech poutavého.“<sup>266</sup> Pokud však po nastudování všech dramát předvedeme démona nevšedně, pak právě z této nevšednosti může vzniknout květ, takže představení bude rozhodně poutavé. Pokud by se ale herec specializoval výlučně na role démonů, aniž by znal ostatní styly, může to sice vypadat, že 'hraje dobře', ale nebude to působit nevšedně; proto také není možné, aby divák v představení spatřil jakýkoli květ. Poutavou roli démona jsem dokonce přirovnával ke „květu rozkvetlému na skalisku,“<sup>267</sup> což znamená, že aby bylo vyznění démonické, musíme hrát roli démona silně, hrozivě a tak, že z toho divák bude celý zděšený. Toto představuje ono skalisko. Květem však myslím to, že v místě, kde je divák uvyklý očekávat dobrého herce s bezmezným skrytým půvabem *júgen*, zahraje tento herec, který ovšem ovládá i všechny ostatní styly, oproti veškerému očekávání démona, což bude působit nevšedně; a to je právě onen květ. Herec, který se specializuje toliko na role démonů, bude sice jako skalisko, ale na takovém skalisku se rozhodně žádný květ neobjeví.

■ O detailních hereckých technikách se v tajných pokynech říká toto: s hrou, tancem, hereckou prací, hereckým projevem a celkovým výkonem herce je to obdobné.<sup>268</sup> Stejně hry jsou totiž pokaždé založeny na stejných hereckých projevech i na stejné deklamaci. Pokud však nebudeme příliš lpět na tom, že jsou diváci uvyklí sledovat představení s podvědomou otázkou, zda „ten herec zahraje úplně stejně jako minule,“ provedeme-li touž hereckou akci stylem, který bude takřka neznatelně lehčí než minule, předvedeme-li také zpestřením nápěvu a použitím odlišné barvy hlasu o něco nápaditější deklamaci a navíc si v duchu řekneme: „Právě teď musím nadmíru rozvázně,“ a budeme hrát obezřetně, sklídíme od publika výbornou kritiku a diváci budou říkat: „Bylo to ještě poutavější než obvykle!“ Nepocít'ují snad diváci právě takový přístup jako nevšední?

Kromě toho by měl být jevištní projev skvělého herce určitě poutavější než projev ostatních herců, i když předvádí tutéž deklamaci nebo hereckou akci. Špatný herec zpívá přesně podle značek v textu, tak, jak se to původně naučil, tudíž z jeho projevu nelze vycítit nic nevšedního. Ten, koho nazýváme znamenitým hercem, pracuje sice se stejnou melodií, ale připojuje ke svému projevu osobitou improvizaci *kyoku*. Improvizace je tedy květ, který rozkvetl na melodii. A mezi znamenitými herci majícími podobný květ<sup>269</sup>

265 Viz *Otázky a odpovědi* str. 61.

266 Viz *Představování hereckých rolí* str. 51. Zeamiho formulace na tomto místě je však poněkud odlišná, neboť je zasazena do kontextu jiným způsobem.

267 Viz *Představování hereckých rolí* str. 51.

268 Přesněji řečeno: je třeba je chápat podobně jako teorie uvedené dříve.

269 Tedy těmi, jejichž projev má podobné umělecké kouzlo.

dosáhnou o stupeň vyššího stylu ti, kteří naplno využijí svou schopnost vytvořit nápaditý jevištní projev. Obecně řečeno, způsob deklamace melodie je danou formou, zatímco improvizace je hájemstvím výtečných herců. Také v tanci existují dané vzorce (*kata*),<sup>270</sup> výsledná elegance pohybů je ovšem záležitostí znamenitých herců.

■ V představování rolí existuje stupeň, kdy už vnější zpodobení není třeba. Ovládneme-li zpodobení dokonale a podaří-li se nám do postavy skutečně vstoupit, pak už zpodobení jako takové není naším záměrem. Tehdy postačí, budeme-li se starat jen o to, abychom vytvořili poutavé scény, a nebude důvod, proč by představení nemělo mít květ. Kupříkladu pokud se bude jednat o nápodobu starce, zkušený mistr vytvoří takovou roli s tímž záměrem, s jakým by se obyčejný starý muž vystrojil třeba na maškarní průvod,<sup>271</sup> kde by chtěl amatérsky tančit a zpívat. Kdyby sám herec byl skutečně starcem, pak by neměl potřebu starce zpodobovat; stačilo by, kdyby se jen snažil o vlastní vyjádření v dané situaci.

Tajné pokyny k roli starce také říkají, jak „vypadati jako kmet, přitom uchovat si květ“; předně člověk nesmí v žádném případě přímo usilovat o stařecký herecký projev. Ostatně tanec a herecká akce obecně se vždy provádí na základě rytmu hudby: herec podupává nohama, napřahuje a opět stahuje ruce a celý svůj herecký projev uzpůsobuje rytmu. Chce-li herec vyjádřit stáří, bude s využitím rytmu hudby postupovat tak, že se při dupání nohama i při pohybech rukou bude oproti bubnu *taiko*, zpěvu i úderům do bubínků *cuzumi* o malý kousek opožďovat; jeho celkový herecký projev by měl vypadat oproti rytmu hudby jako poněkud pozdržený.<sup>272</sup> Takový postup je pro role starce ze všeho nejdůležitější. Postačí, když budeme mít na paměti právě toto; jinak je dobré stejně jako při běžném zpodobení hrát co nejbarvitěji. Stařec chce zpravidla ve svém nitru všechno dělat jako zamlada. Jenže co naplat, tělo<sup>273</sup> je těžkopádné, sluch opotřebovaný, duše by chtěla, avšak pohyb se nedaří. Pochopení této zákonitosti je základem zpodobení. Techniku hraní je třeba přizpůsobit touze starců, totiž podávat mladistvý výkon. To tedy znamená osvojit si chování a smýšlení kmetů, kteří závistivě baží po mládí. I když se totiž staří lidé budou pokoušet působit mladistvým dojmem, nevyhnutelným vyústěním této snahy bude opoždění vůči danému rytmu. Mladistvé chování starých lidí je však pro herce zdrojem nevšednosti. „Je to, jako by na letitém stromě vypučel květ.“<sup>274</sup>

270 Těž *te*; jednotlivé formy, z nichž se skládá tanec *mai*. Viz též úvodní studii str. 25.

271 V originále je pro označení slavnosti použito sousloví *furjú ennen*, kde *ennen* značí 'prodloužení věku'. *Furjú* (s původním významem 'elegance') je druh středověkého tanečního umění, které se mnohdy předvádělo formou maškarních průvodů. Dochovalo se na venkově jako součást lidových představení.

272 O rolích starců se Zeami vyjadřuje i v *Představování hereckých rolí*, viz str. 47.

273 Zeami uvádí doslova 'pět částí těla', významově však jde o tělo jako celek. Podle jedné představy se tělo skládá z nervů, cév, svalů, kostí a kůže, jiná představa říká, že součástí těla je hlava, obě ruce a nohy, případně též hlava, krk, tělo, ruce a nohy.

274 Na tomto místě Zeami cituje sám sebe, respektive vrací se zde k tomu, co již rozpracoval v knize *Představování hereckých rolí*, viz str. 48.



■ Herec *nó* si musí vštípit deset stylů (*džittei*).<sup>275</sup> I když umělec, který nastuduje všechny hry, které zná, bude své role dokola opakovat, bude trvat dlouho, než přehraje všechny, takže jeho představení jistě vždy vyzní nevšedně. A ten, kdo si vštípil deset stylů, bude díky dalšímu rozvíjení každého z nich nakonec znát stovky různých stylů. Přitom je však třeba počítat s tím, že se během prvních tří až pěti let budeme pokoušet o nevšední provedení postupně u jedné hry po druhé. To je velice účinný postup. Dále, v průběhu roku nesmíme zapomínat na hraní podle čtyř ročních období. A konečně, i při několikadenních představeních *sarugaku* – o jednodenních produkcích ani nemluvě – musíme dbát na to, abychom předvedli pestré hry rozličných stylů. Pokud budeme mít zcela přirozeně na paměti všechny tyto věci, od zcela zásadních záležitostí až po drobné detaily, o svůj květ v průběhu života rozhodně nepřijdeme.

Ovšem ještě důležitější než naučit se veškeré styly je nezapomínat na květ přicházející a odcházející s věkem.<sup>276</sup> Tento květ konkrétně u deseti stylů *džittei* představuje rozličné typy zpodobení. Tím, co přichází a odchází s věkem, je míněn přístup k herectví v dětském věku, technika v době začátků, umělecký projev v době největšího životního rozkvětu či styl po zestárnutí; nejdůležitější je mít ve svém současném umění něco ze všech stylů, které jsme si přirozeně vštíplili v jednotlivých životních obdobích. Díky tomu bude naše umění *nó* vypadat jednou jako dětské či mladistvé, jindy budeme považováni za herce na vrcholu svých sil a příště zas budeme působit dojmem nadmíru vytríbeného a zkušeného herce; *nó* je zkrátka třeba předvádět tak, aby nebylo poznat, že jde pokaždé o stejného herce. Toto je zákonitost, díky níž si od dětství až po stáří postupně osvojíme veškeré styly umění. Právě proto se mluví o květu, který přichází a odchází s věkem.

Avšak o herci, který by dosáhl takové úrovně, jsme zatím ještě nikdo neslyšel, neviděl ho nikdo v dávnověku ani v dnešní době. Doslechl jsem se nicméně, že můj zesnulý otec předváděl už na vrcholu svého mládí *nó* vytríbeného stylu.<sup>277</sup> Po jeho čtyřicítce už jsem toho byl sám svědkem, tak o tom není pochyb.<sup>278</sup> Když kázal z tribuny ve hře *Kazatel Džinen*,<sup>279</sup> říkali tehdejší diváci, že „ta postava vypadá jako šestnáctiletý či sedmnáctiletý jinoch.“ Vzhledem k tomu, že ho lidé zaručeně takto hodnotili a že jsem to také viděl na vlastní oči, říkám si, že právě otec byl mistrem, jenž této úrovni dosáhl.<sup>280</sup> Žádného jiného herce, který by si již v mládí dokázal

275 Výraz *džittei* v překladu znamená 'deset stylů', jedná se však o 'veškeré styly'. Viz též vysvětlivku č. 147 na str. 57.

276 Japonsky *nen'nen kyorai no hana*; jinými slovy 'umění přicházející a odcházející s věkem'.

277 Předváděl tedy styl, který je obvyklý spíše pro zkušeného kmeta.

278 Zeami (1363–1443) sledoval a ukládal si do paměti představení svého otce Kan'amioho (1333–1384) zhruba od doby, kdy mu bylo kolem deseti let.

279 Kan'amioho mistrovský kus *Kazatel Džinen* (*Džinen kodži*) pojednává o tom, jak buddhistický kazatel svým hereckým výkonem zachrání ze spárů obchodníka s dětmi děvče (v některých verzích jinocha), které se mu samo prodalo, aby získalo peníze na obřad obětování za posmrtnou spásu svých zesnulých rodičů. Hra patří mezi čtvrté kusy na repertoáru (*jonbanmemono*); jde o hru pro pobavení (*júkjómono*).

280 Zeami zde stále mluví o květu přicházejícím a odcházejícím s věkem. Ve starších verzích textu se však údajně objevuje výraz *šógei*, tedy doslova 'osvícené umění'.

takto vštípit styly patřící k mnohem pozdějším obdobím a který by si i po zestárnutí dokázal uchovat všechny osvojené styly z minulých časů, jsem však už nikdy neviděl, ba ani jsem o žádném takovém neslyšel.

A tak je třeba, aby herec nezapomínal na rozmanité druhy umění, které si osvojil v dobách svých začátků, a přicházel s nimi v závislosti na čase a příležitosti. Což nevyvolá nevšední dojem, když v mládí předvedeme stařecký styl a po zestárnutí naopak styl rozpuku mládí? Takže když naše umělecká úroveň vzroste a my jeden po druhém opustíme a zapomeneme styly, které jsme se naučili v minulosti, je to zkrátka totéž, jako bychom zahazovali zárodky květů. Neschraňujeme-li semínka svých květů jednotlivých období, připomíná to květ na ulomené větvi. Když si však tato semínka uschováme, v patřičnou roční dobu se s jejich květy znovu shledáme. Proto zas a znovu opakují, že nesmíme zapomínat na období svých začátků. Vždyť mezi obvyklými hodnoceními zaznívá chvála mladých herců, kteří jsou „na svůj věk vyspělí“ či „zkušení“, a staří se naopak oceňují coby „mladiství.“ Není snad právě toto základ nevšedního projevu? Rozvineme-li všech deset stylů *džittei*, získáme až stovky dalších. Udržíme-li si k tomu ve svém současném umění rozmanitá umění osvojená v průběhu let, pak to teprve bude květ!

- V umění *nó* si musíme dát pozor na spoustu věcí. Například chystáme-li se předvést zuřivý styl, nesmíme zapomínat, že je třeba si zachovat klidné srdce. Díky tomu představení nevyzní hrubě, i kdyby šlo o sebezuřivější výstup. Mít zároveň zuřivou i klidnou mysl je také základem nevšedního projevu. A nesmíme zapomínat ani na význam síly při představování rolí vyžadujících skrytý půvab *júgen*. Toto je způsob, jak neustrnout na místě, a to v jakémkoli konání – v tanci, herecké práci či představování rolí.

Dále musíme být soustředění také při vytváření pohybů těla. Kdykoli tělo silně rozpohybujeme, dupání nohou musí být kradmé. A kdykoli silně dupeme nohama, tělo je třeba držet klidně. Vyjádřit to tahy štětce je složité; je to spíše tajná rada, již je třeba předat z očí do očí. (Je to podrobně objasněno ve spisu s názvem *O získávání květu*.)<sup>281</sup>

- Ke znalosti květu tajemství: Co uchováme jako tajemství, stane se květem, co neuchováme jako tajemství, květem se nestane. V pochopení tohoto zásadně důležitého bodu tkví klíč ke květu.

Vždyť to, že se na světě v každé rodině,<sup>282</sup> která provozuje nějaké umění, hovoří o utajených záležitostech, je dáno tím, že právě díky utajení se dosahuje vysoké účinnosti. Když potom takové tajemství prozradíme, nebývá to vlastně nic tak převratného. Avšak člověk, který o tajemství říká, že „to není nic převratného,“ činí tak proto, že nepochopil jeho vysokou účinnost.

281 Text v závorkách je poznámka, která se vyskytuje pouze v některých verzích včetně Zenčikuova výboru. *O získávání květu (Kašu)* je údajně původní verze známějšího díla *Obrazy Květu (Kakjó)*.

282 Jedná se pochopitelně o úzce specializované rodiny či rody, v jejichž rodinné linii se chránil určitý druh tajných rad, pokynů, informací a způsobů k dosažení mistrovství a v důsledku také pro konkurenceschopnost. To byl v Japonsku běžný postup u rodin zabývajících se kupříkladu básnictvím, dvorskou hudbou *gagaku* a dalšími uměními.

Především, pokud by každý věděl, že květ není nic jiného než nevšednost, jak vysvětlují tyto tajné pokyny, pak kdybych před obecnstvem, které se těší, že budu „předvádět cosi nevšedního,“ něco nevšedního skutečně předvedl, srdce diváků to jako nevšední vnímat nebudou. Herec může projevít květ právě proto, že obecnstvo neví, že jde o květ. Diváci v herci spatřují pouze znamenitého, nad očekávání poutavého umělce, a protože nevědí, že právě v tom spočívá květ, může jej herec vyjevit. Jinými slovy, postup, který přináší lidskému srdci netušené pohnutí, to je květ.

Například i v případě postupů profesionálních válečníků se někdy stává, že použití nečekané strategie či úklady slavných generálů umožní vítězství i nad obávaným protivníkem. Ve skutečnosti ovšem nejde o nic jiného než o to, že protivník byl poražen, protože jej zákonitě překvapil nevšední postup.<sup>283</sup> Takový postup vede k vítězství v jakékoli činnosti, cestě či umění. Pokud po uklidnění situace pochopíme, že použitý prostředek představoval vlastně léčku, můžeme se z toho pro příště lehce poučit, jenže právě proto, že jsme to zatím netušili, jsme prohráli. Proto zanechávám tento poznatek své rodině jakožto jednu z utajovaných záležitostí.

Díky tomu porozumíme i následujícímu: Pokud – dejme tomu – své tajemství neprozradíme, ale zjistíme, že ho už někdo zná, nesmíme tuto skutečnost vyjevit nikomu dalšímu. To by vedlo naopak k upozornění soka; kdyby se toho totiž dopídl, nepoleví v ostražitosti a bude si dávat dobrý pozor. Jakmile soupeř nebude dost bdělý, výhra je naše, to je zcela zřejmé. Ale přimět někoho k nepozornosti a dosáhnout vítězství, není to snad jen využití nezměrného účinku principu nevšednosti? Díky tomu, že vše zachováme jako tajemství své rodiny a nesdělíme to nikomu jinému, vznikne květ, jehož pány budeme už po celý život. Co uchováme jako tajemství, stane se květem, co neuchováme jako tajemství, květem se nestane.<sup>284</sup>

■ Pochopení květu karmy je v této knize patrně tím nejhlubším tajemstvím. Všechno na světě se řídí zákonem příčiny a následku. Cvičení všech možných umění od začátečnických dob představuje příčinu, přivedení *no* k dokonalosti a získání jména je následek. Pokud bude příčina, tedy cvičení, ledabylá, bude složité dosáhnout uspokojivého následku. To by si měl člověk dobře uvědomit.

Měli bychom si také dávat pozor na běh času. Je třeba se dovtípit, že pokud jsme vloni zažívali vrchol, letos se může stát, že květ mít vůbec nebudeme. Čas totiž rozdělujeme na takzvaný čas mužský a čas ženský.<sup>285</sup> Ať děláme, co děláme, i v *no* existují jak časy lepší, tak rozhodně i ty horší. To je karma, s níž

283 Zeami tu jinými slovy hovoří o nám známém 'momentu překvapení'.

284 V mezeře mezi koncem tohoto oddílu a novou statí se v originále nachází poznámka psaná malými znaky červenou tuší (volně přeloženo): „Ostatně když se Bohyně ráčila uzavřít v jeskyni, nebylo už jen její okouzlení vznešenými hlasy při zábavě božstev na Nebeské hoře urozeným pocitem nevšednosti a zvědavosti? Není skutečnost, že se jímavě bílé tváře objevily díky opětovnému osvětlení světa ponořeného v nekonečnou temnotu, květem nevšednosti?“ Spojení 'jímavě bílé tváře' pochází z japonského výrazu *omo-široši*, což zde znamená etymologicky doslova 'bílá tvář' a zároveň 'jímavost', 'elegance'.

285 Tj. čas příznivý (mužský) a čas nepříznivý (ženský).

nemůžeme nic dělat. Zapamatujeme-li si to, pak v případě ne zas natolik důležitých představení *sarugaku*, třeba i při hereckých kláních, budeme šetřit dovednostmi a hrát *nó* poskrovnu, aniž bychom se na cokoli příliš upínali a aniž bychom vynakládali zbytečné úsilí nebo se trápili tím, že snad v klání prohrajeme. Diváci si snad budou říkat: „Copak se to s ním děje?“ a budou rozčarováni,<sup>286</sup> ale když pak v den důležitého představení *sarugaku* při významných kláních či důležitých soubojích změníme přístup, zahrajeme to, v čem jsme dobří, a ukážeme samu podstatu herectví, přihlížející osvěží pocit překvapení a my zákonitě musíme zvítězit. I toto je nesmírný účinek nevšedního. Období, kdy se příliš nedařilo, bude mít za následek lepší časy.

Tak například v případě, že se konají tři představení během tří dnů, většinou první den šetříme technikou a hrajeme jen umírněně, ale v den, který z těchto tří dnů považujeme za zvláště důležitý, už musíme hrát znamenité *nó*, tedy takové, v němž jsme dobří, a to tak usilovně, až nám polezou oči z důlků. Ale i v rámci jednoho dne, dejme tomu při hereckém klání, když nás přirozeně zasáhne ženský čas, je na začátku třeba šetřit dovednostmi, a jakmile se soupeřův mužský čas chystá přehoupnout do ženského, musíme začít hrát znamenité *nó* tak, abychom z něho vyždímali, co lze. Takový okamžik je dobou, kdy se zase náš čas vrací do mužského. A vydaří-li se tento výstup, pak bychom měli pro ten den zvítězit.

Střídání mužského a ženského času znamená, že ve veškerých zápolních zákonitě jednou přijde ten správný čas, kdy se vše začne dařit. Tímto časem se rozumí čas mužský. Čím větší bude počet her a čím delší bude klání, tím více však bude mužský čas přeskakovat z jedné strany na druhou a zase zpátky. V jedné knize se píše:<sup>287</sup> „Bůžkové klání jsou bůžek vítězství a bůžek porážky a ti za každých okolností ráčí dohlížet, jak se souboj vyvíjí.“ To je na cestě válečníka nanejvýš utajovaná skutečnost. Jestliže soupeřovo *sarugaku* vychází lépe, pak bychom měli pochopit, že bůžek vítězství prodlévá na jeho straně, a měli bychom se mít na pozoru. Karmu okamžiku<sup>288</sup> však milostivě ovládají dva bůžkové, kteří se přikláníjí tu na jednu a tu na druhou stranu, a tak jakmile pocítíme, že je příznivý čas znovu na naší straně, je třeba předvést sebejisté *nó*. Nejde o nic jiného než o karmu představení a my ji za žádnou cenu nesmíme podcenit. Oddanému štěstí přeje.

■ Obecně vzato, je tu sice karma, tedy příznivý a nepříznivý čas; pokud se ale vyčerpávajícím způsobem vynasnažíme mít představení co nejnápaditější, stejně nakonec půjde pouze o dvě věci: o nevšednost a obyčejnost. Pokud jsme viděli včera i dnes stejného herce v témže dramatu, může se stát, že i když nám včera připadal jeho projev poutavý, dnes se nám zdá zcela nezajímavý; je to proto, že v naší mysli stále přetrvává dojem ze včerejšího představení, takže nám připadá, že to dnešní nebylo nevšední, a domníváme se, že bylo špatné. Jenže potom zase přijde čas, kdy se nám stejné drama

286 Poukazuje se však na to, že i takovýto přístup je specifický, a tudíž může být poutavý. Navíc posléze přijde zlatý hřeb v podobě obrovského kontrastu a překvapení.

287 Zdroj není zřejmý, může se jednat i o odkaz na osobu.

288 Tedy to, zda se štěstěna zrovna nakloní na naši stranu, či nikoli.

zdá d  
směr

Jak  
leží n  
nepo

Vje  
a lež p  
co je o  
užité  
i všer  
stva a  
prosp  
si zas  
A kte  
ten, k

■ Ty  
ležité  
němu  
se: „R  
stává  
přísp

■ Řl  
ale vz  
uměr

První

289 Tat  
290 Tot  
me-li je,  
Bez ohl  
umění i  
předat t  
herec d  
v roce 1  
a o liter  
'cesty' b  
291 Kar  
činný d  
292 Pař  
293 O c  
porušuj  
294 Rol

ZEAMI

zdá dobré, neboť pocit, že „to přece minule bylo tak špatné,“ způsobí obrat směrem k pocitu nevšednosti a my budeme představení vnímat jako poutavé.

Jakmile tedy přivedeme naše umění k dokonalosti, pochopíme, že květ neleží nikde mimo ně. Pokud po bezchybném osvojení základů umění *nó* sami nepochopíme veškeré zákonitosti týkající se nevšednosti, květ už nezískáme.

V jedné sůtře se píše, že „dobro a zlo nejsou dvě odlišné věci“ a že „pravda a lež představují totéž.“<sup>289</sup> Takže na základě čeho bychom vlastně měli určit, co je dobré a co špatné? V závislosti na čase snad můžeme mít dlouhodobě užitečné věci za dobré a ty, co jsou užitečné jen chvíli, za špatné. To se týká i všemožných stylů: ty, z nichž v současném světě vybíráme podle obecnosti a místa představení a také podle rozmanitého vkusu té které doby, jsou prospěšné, a tudíž mají květ. Na jednom místě potěší diváky tento styl, jinde si zase vychutnají styl odlišný. Toto jsou květy jednotlivých lidských srdcí. A který z nich bychom měli brát jako ten pravý? Považujeme proto za květ ten, který je prospěšný v daném čase.

■ Tyto dodatečné *Tajné pokyny* jsou pro umění naší rodiny nanejvýš důležité, proto je smí v jedné generaci zdědit jen jeden člověk. Netalentovanému jedinci, byť by to bylo i jediné dítě, se však předávat nesmějí. Říká se: „Rodina se stává rodinou, teprve když má odkaz k předávání. Člověk se stává členem rodiny, teprve když zná cestu.“<sup>290</sup> Tyto tajné pokyny by měly přispět k dosažení květu mimořádné zručnosti, nesoucí všem blaho všeliké.

■ Říkal jsem sice, že tyto dodatečné kapitoly zdědí můj mladší bratr Širó,<sup>291</sup> ale vzhledem k tomu, že se Motocugu<sup>292</sup> ukázal být mistrem divadelního umění *nó*, stane se následníkem i on.<sup>293</sup> Je to tajné učení, tajný odkaz!

Prvního dne šestého měsíce dvacátého pátého roku éry Óei<sup>294</sup>

Ze



289 Tato slova se objevují i v již zmíněné Vimalakírthiho sůtře (viz vysvětlivku č. 203 na str. 65)

290 Toto je velmi zhuštěné vyjádření představující snad v Zeamiho době okřídlenou frázi. Rozvedeme-li je, význam bude následující: „Umělecky zaměřená rodina není jen tak nějakou běžnou rodinou. Bez ohledu na pokrevní vazby se taková rodina zachová pouze tehdy, bude-li střežené tajemství jejího umění řádně předáváno pouze talentovaným jedincům. Ti netalentovaní by odkaz nedokázali dále předat tak, jak byl původně míněn. V umělecké rodině se nemusí nutně narodit umělec. Teprve když herec dokonale ovládá cestu, lze jej nazvat umělcem a členem umělecké rodiny.“ Stejný citát použil v roce 1463 básník a teoretik básnictví Šinkei (1406–1475) ve svém díle pojednávajícím o teorii básnictví a o literárním umění (*Sasamegoto*). Je vidět, že zachovávání rodinných tradic a správné předávání 'cesty' bylo tehdy nade vše.

291 Kan'amioho syn, Zeamiho bratr a On'amioho (1398–1467) otec. Životní data nejsou známa, byl snad činný do roku 1429.

292 Patrně původní jméno Zeamiho nejstaršího syna Motomasy (1401?–1432).

293 O odstavci výše Zeami píše, že by měl v jedné generaci dědit pouze jeden herec, sám tak hned porušuje stanovené pravidlo.

294 Rok 1418.