

---

## Květ mezi jevištěm a hledištěm

Zeamiho estetické teorie v kontextu

současného výzkumu teorie performativních umění



Lucie Hayashi

### *The Flower between the Stage and the Auditorium*

*Zeami's Aesthetic Theories in the Context  
of Contemporary Research into the  
Theory of Performing Arts*

**Abstract:** This study aims to introduce the philosophical concept of “distant view” or “detached sight” – *riken no ken* – by the unrivaled Japanese theater theoretician Zeami Motokijo; and its role in modern European and American research. The author examines Zeami’s unique approach and his contributions to Aesthetics and the Theory of Performing Arts in the context of kinesthetic perception studies.

**Keywords:** Zeami, *nō*, Japanese theatre, *riken no ken*

## Květ vzdáleného pohledu

„O posuzování umění *nó* se říká: Zapomeň na ohlasy a sleduj umění *nó*! Zapomeň na umění *nó* a sleduj herce!<sup>1</sup> Zapomeň na herce a sleduj jeho mysl!<sup>2</sup> Zapomeň na mysl a pochop umění *nó*!“ Zeami: *Šikadó* (Zeami 2016: 105)

Publikum je nepostradatelnou součástí existence múzických umění. Nejen z potřeby racionálně odůvodnit smysluplnost exhibice umělců, ale také jako motivace k ní. To nepopsatelné a neviditelné „chvění“, které vzniká během divadelního zážitku mezi divákem a interpretem a vzbuzuje nutkání k dalším a dalším prožitkům, je pro nás všechny „potravou“ ducha. Někdo mluví o propojení, přenosu energie, souznění, nabuzení, o kinestetické aktivitě... Můžeme si stejně dobře vypůjčit metaforu v podobě „květu“, jež vykvete v srdcích diváků, originální termín pro estetický zážitek i ideál japonského teatrologa, herce a dramatika Zeamiho Motokija (1363–1443). Dnes již divadelníkům všeobecně známý pojem *hana* – překládán jako „květ“ (i když v japonštině slovo implikuje konkrétní květ sakury, specifický svou krátkou dobou rozkvetlého stadia, symbol japonské kultury i zenové filozofie) – prostupuje celé jeho dílo. Teoretické úvahy i filozofická pojednání o divadelním umění jsou dosud inspirací pro herce po celém světě. Podle Zeamiho jsou pro interprety divadla *nó* zásadní dvě základní složky: tanec a zpěv; ty nadřazuje herecké akci, deklamaci a pantomimě.<sup>3</sup> Jeho poučky jsou tedy platné pro herce, tanečnický i zpěváky.<sup>4</sup>

Tato studie si bere za cíl představit Zeamiho estetickou teorii *riken no ken* v kontextu příbuzných konceptů východních i západních věd. Napětí, přenos energie, očekávání, uspokojení sluchu i zraku, napojení se srdcem na sebe, souznění a naplnění vedoucí až ke katarzi a osvícení na obou stranách – to vše je obsahem jeho převratné teorie.

Zatímco euroamerický výzkum smyslového či kinestetického vnímání tance se snaží změřit měřitelné pomocí příznaků sensorů somatické percepce publika (např. projekt *watching dance*, Reason – Reynolds 2010), teorií, které se výzkumem zabývají z hlediska vědy performativního umění, mnoho není (světlou výjimku tvoří například studie Suzanne Leigh Fosterové, 2011). Naopak Zeamiho spisy jsou psány z hlediska zkušeného interpreta, „z jeviště“,

<sup>1</sup> Pro zjednodušení budu používat slovo herec, místo dnes objektivněji používaného „performer“ nebo interpret, neboť se jedná o herce divadla *nó*, jež zosobňuje tanečníka, zpěváka a mima v jednom. Koncept *riken no ken* se soustřeďuje především na taneční projev, příbuzné koncepty však reflektují také způsob zpěvu či deklamace, tedy celkové vystupování interpreta na jevišti.

<sup>2</sup> Výraz *mysl* je také mnohoznačný. Jedná se o jeden z ekvivalentů k všeobecnému japonskému termínu *kokoro* – ten můžeme podle kontextu do češtiny překládat jako srdce, mysl, duši apod.

<sup>3</sup> Zeami ve spisu *Kakjó* dokonce tvrdí, že „zvuk je podstatou tance“. Motokiyo Zeami. *Poučení hercům*. (Zeami: Fūshikaden, Kakyō, Shikadó, Kyūi) ed. Vostrá, Denisa. Praha: Kant, 2016, s. 89.

<sup>4</sup> Divadlo *nó* se totiž v japonštině nehraje, ale tančí – hlavní herci jsou zvaní *mai kata*, tedy tanečníci. Na jejich bedrech však spočívá také zpěvní deklamace (podobná recitativu v opeře) a zpěv. Při náročné taneční akci přebírá po prvním verši pěvecký part sbor (nejedná se však o zpěváky specializované na sborový part, chorus sestává z herců stejného postavení jako herec v hlavní roli, *šite*).

výslovně jako poučky pro herce a tanečníky, jež nabádá k otevření dalších smyslových bran vně těla. Ve svých pojednáních se ale dotýká též problematiky – propojení umělecké interpretace herce a estetického soudu publika jako spojených nádob, které v laboratoři pomyslného mostu mezi hledištěm a jevištěm dokáže vytvořit kouzlo divadelního zážitku.

Zeamiho koncept *riken no ken* se objevuje v pěti jeho spisech<sup>5</sup> v různém kontextu, a nabízí tak komplexní teorii procesu estetického vnímání. Čínské znaky použité pro zápis tohoto výrazu (*ri* – opustit, zanechat, *ken* – zrak, pohled) spolu s japonskou atributivní partikulí *no* nás vedou k volnému překladu „pohled vzdáleným zrakem, pohled z dálky“. Dalo by se shrnout, že Zeami sám tohoto výrazu používá pro tři různé oblasti:

- 1) jako schopnost herce oddělit svůj zrak od těla a vidět se při tanci stejnými očima, jako jej sledují diváci (tedy i zezadu);
- 2) jako schopnost a připravenost diváků sledovat, vnímat a přijímat vybroušené umění herce;
- 3) jako schopnost dosáhnout katarze (osvícení) herce i diváka skrz interaktivní proud energie a „napojení se“ mezi diváky a hercem, za podmínky aktivní přítomnosti v daném okamžiku. (Yusa 1987)

Propojení všech tří kontextů do jednoho konceptu je pro náš způsob uvažování velmi radikální. Naznačuje a zdůvodňuje interakci a oboustrannou aktivitu mezi hledištěm a jevištěm, komunikaci, která ve velké míře ovlivňuje dění na jevišti a celkový divadelní zážitek.

### 1) Riken no ken mezi tělem a myslí herce

„Ten, kdo rozumí *nó*, vnímá ho svým srdcem, ten, kdo mu nerozumí, sleduje ho očima.“ Zeami: *Šikadó* (Yusa 1987: 335)

Snahy analyzovat smyslové vnímání herce/tanečníka na jevišti i přenos jeho energie do hlediště provázejí vědce různých disciplín po staletí. Dnes se tato oblast dotýká estetiky, fenomenologie, sociologie, antropologie, psychologie, fyzioterapie a také dějepisných oborů. Čím více prokázaných dat a statistických údajů, tím více se však vzdalujeme umění jako takovému.

Kromě známých pěti smyslů tušíme existenci ještě nějakého dalšího kanálu, který umožňuje tanečníkům vnímat své tělo nebo divákům ztotožnit se s jeho konáním. Kde tedy hledat „šestý smysl“ herce? Nejdříve to zkusíme v jeho těle, jež se samo o sobě může stát jedním velkým perceptorem, který kombinuje pět smyslů se somatickou inspekcí.

Podle Judith L. Hannaové mají lidé speciální „úroveň synestezie, schopnosti vnímat a přenést simultánní stimul do více smyslových orgánů“. (Hanna 1980: 59) Někteří badatelé

<sup>5</sup> *Kakjó, Šikadó, Júgaku Šúgó Fúken, Kjúi a Rikugi* (Michiko Yusa, Michiko. „Riken no Ken. Zeami's Theory of Acting and Theatrical Appreciation“. In: *Monumenta nipponica*. Tokyo: Sophia University, 1987, roč. 42, č. 3, s. 334.)

to nazývají „vnitřním smyslem“ (J. G. Herder), metakinézí (J. Martin) nebo „kinetickým smyslem“ (A. Y. Tairov), jiní „somaestetikou nebo tělesným vědomím“ (R. Shusterman), „tělesným schématem“ (M. Merleau-Ponty), „ztělesňováním“ (Suzanne L. Fosterová) nebo obecně „kinestetikou“ (E. Husserl). V evropské filozofické tradici je tento vnitřní smysl často spojován se zrakem, sluchem či hmatem. U sluchu je také srovnáván s představivostí (Sedlák – Váňová: 174) nebo vnímán jako její nástroj (Heseltine: 88). Antropoložka Drid Williamsová používá výraz „mluva z těla“ (1991) pro označení komunikace tanečnickova těla s mozkem (například při procesu výuky), v oblasti nonverbální komunikace se nabízí vžitý výraz „řeč těla“. Hmatové vnímání je mnohdy zmiňováno v souvislosti s vnímáním prostoru, v němž člověk jedná. Podle Otakara Zicha (1931: 37) je herecký projev souborem vnitřně hmatových vjemů, jimiž si herec uvědomuje své pohyby a polohy. V japonském divadle používajícím masku se mnohdy na tento způsob musí herec spoléhat, neboť úzkými štěrbinami nedokáže obsáhnout celý prostor vizuálně. Valenta tuto senzibilitu nazývá interocepčí. (Valenta 2008: 25, podle Vostrá 2015: 124)

Zatímco západní vědci hledají šestý smysl uvnitř, Zeami jej vyvádí ven z těla. Mluví o tzv. pohledu z dálky. Základní poučkou jeho konceptu *riken no ken* je, že se herec musí naučit vnímat své tělo ze všech stran, i zezadu, tak, jak jej vidí diváci.

„Musíme se na sebe tedy podívat zvnějšku, objektivně jakoby pohledem diváků, abychom spatřili i ty části těla, které sami vidět nemůžeme, a na základě takového pohledu, který nás přivede až k abstraktní podstatě, vytvořit celým svým tělem krásnou harmonickou postavu. Právě v tom spočívá význam slov ‚mysl směřuje dozadu‘. V každém případě je třeba si pečlivě vštípit smysl tohoto objektivního pohledu a pochopit, že oko samo sebe nevidí. Na postavu, již vytváříme, musíme proto pohlížet ze všech stran svým vnitřním zrakem. Jenom tak na vlastní oči spatříme důkaz toho, že jsme dospěli k tanečnímu projevu obsahujícímu skrytý půvab *júgen*, který vychází ze samotného květu postavy.“

„Jak praví člověk s klapkami na očích: ‚Veškerý tanec i herecký projev mají být dokonale provedené ze všech stran i úhů.‘“ Zeami: *Kakjó* (Zeami 2016: 91)

V podstatě *riken no ken* tedy znamená schopnost převést svůj pohled do hlediště a vidět sám sebe očima diváků. Aby to mohl dokázat, musí herec již perfektně ovládat všechny základní techniky svého projevu. Tedy znát své „kosti“<sup>6</sup> (vrozený talent či srdce), „maso“ (osvojené dovednosti tance a zpěvu) a „kůži“ (půvab), jak píše mistr ve svém spise *Šikadó*. (Zeami 2016: 117) Dobrý herec/tanečník se pak dokáže oprostít od techniky a naučených pohybů tak, že „vypne“ mysl a pohybuje se samovolně, spoléhá na jakousi paměť těla. To znamená, že už není závislý na svých dovednostech, ale může se dostat nad choreografické

<sup>6</sup> Koncept kosti – maso – kůže se objevuje i jiných tradičních japonských uměleckých formách (např. divadlo bugaku nebo japonský lak) a svůj původ má zřejmě v čínském buddhismu.

vzorce a hereckou techniku a soustředit se pouze na interpretaci. Tento stav označuje Zeami jako *mufú no i* – úroveň bez stylu, tedy bez nutnosti soustředit se na styl, vzhled či eleganci, někdy mluví také o *an'i* či *jasuki kurai* – úrovni snadného hraní, kde už je herectví naprostou samozřejmostí, kdy už nemusíme přemýšlet o jednotlivých pohybech, ale spíše o celkovém vzhledu a vzezření své postavy, provedení a eleganci jednotlivých prvků.

„Umělec nenapodobuje přírodu, ale vybírá z ní určité znaky, jejichž prostřednictvím může postihnout její smysl, podstatu. Umělecké dílo je výsledkem poznání a emoce nebo spíše poznání prostřednictvím emoce: umělec zobrazuje svět tak, jak se zrcadlí v jeho nitru, neboť krása není na povrchu, je totožná s podstatou věcí. Nejde mu proto o jevovou realitu, ale o podstatu věcí, o realitu vnitřní. Její krása může být objevena jen za určitého citového rozpoložení, v určité náladě, ve stavu hlubokého dojetí.“ (Hilská 1980: 74)

Na základě zenové filozofie, která značně ovlivnila dobu, společenský statut, kulturu, a tudíž i myšlení a dílo Zeamiho, si autor vypůjčuje populární zenovou zápornku *mu* a připodobňuje rozpoložení herce na jevišti stavu mysli *mušin* – nevědomí (automatická akce či jednání bez mysli, překračující naši mysl).

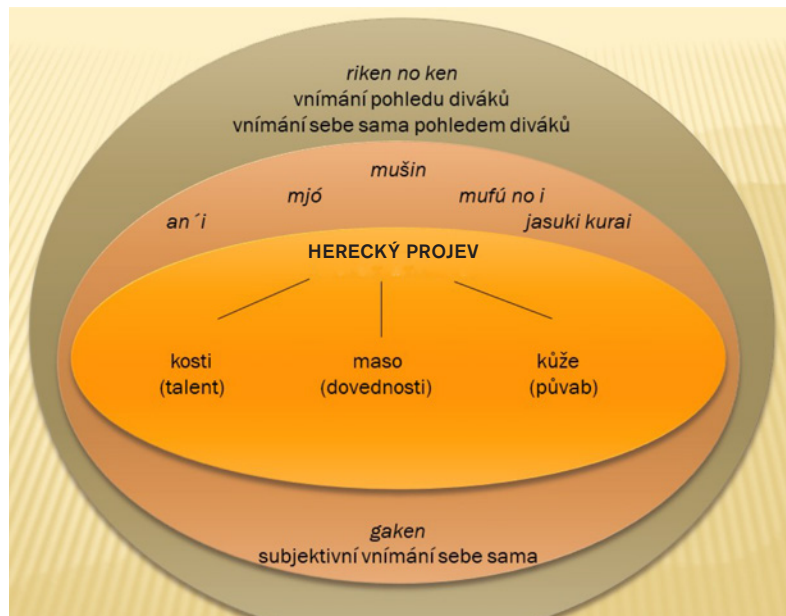
„*Mušin* znamená zapomenout na vše, čemu se herec naučil, a nechat jednat nevědomí. Jednat přirozeně, automaticky – stejně jako si při chůzi neuvědomujeme jednotlivé kroky, stejně jako se bez přemýšlení otočíme na zavolání, stejně jako si dítě neuvědomuje úsměv, který se mu mimoděk objeví na tváři. Vše je samovolné, bez dlouhých úvah a kombinací, protože činitelem se stalo hercovo nevědomí a mysl je zcela prázdná. Není v ní ani známky po zvládnuté herecké technice, po divácích a náladě v hledišti, chybí v ní snaha oslnit, zařadit zajímavý, neobvyklý či překvapivý prvek, snaha zahrát lépe než ostatní. Mysl se nesmí zaměstnávat probíhající hrou, hudebním doprovodem či představovanou postavou a musí být prázdná, dokonce i od snahy se od všeho oprostit.“ Zeami: *Kjúi* (Fischerová 2002: 87)

Zeami tento stav popisuje jako nasměrování mysli dozadu:

„O tanci se také říká, že je třeba mít při něm otevřené oči, zatímco mysl má zůstat v pozadí. To znamená, že ‚oči se upřeně dívají dopředu a mysl<sup>7</sup> směřuje dozadu‘.“ Zeami: *Kakjó* (Zeami 2016: 91)

Postava na jevišti musí působit naprosto dokonale, neboť sebemenšími nuancemi pohybu předává divákům krásu sdělení. Teprve tehdy může vykvést ten pravý „květ“.

<sup>7</sup> Myslí se zde rozumí vnitřní zrak, který řídí taneční projev jakoby z pozadí, pozn. překl. Tomáše Klímy (Motokiyu Zeami. *Poučení hercům*. (Zeami: Fūshikaden, Kakyō, Shikadō, Kyūi) ed. Vostrá, Denisa. Praha: Kant, 2016, s. 91.)



Graf 1. *Riken no ken* jako pohled z dálky, jenž dává umělci schopnost sledovat sám sebe očima diváků

Jedním z nejdokonalejších hereckých ideálů je podle Zeamiho *mjó* (vznešenost), který zahrnuje mezi svá „nejtajnější učení“.

„Herecký projev obsahující *mjó* úzce souvisí s lehkostí vrcholné úrovně herce, který již dovedl *nó* k dokonalosti a dovede využívat své mistrovské schopnosti. Všechno, co takový herec předvádí na jevišti, jde mimo jeho vědomí; a takový umělecký projev, který dosáhl stupně překračujícího vědomí a přitom vyjadřuje vnitřní krásu, je snad blízko hranice významu *mjó*. Styl s půvabem *júgen* dovedený na samotný vrchol bude asi stylem nejbližším tomu, co vyjadřuje *mjó*. Důkladně to prozkoumejte vnitřním zrakem.“ Zeami: *Kakjó* (Zeami 2016: 103)

### **Zůstat sám sebou**

Pro Zeamiho je právě umění bez umění, interpretace bez akce a prožitek bez přemýšlení tím nejtajnějším učení *nó*, tím pravým „květem“. Přesto by se neměl nikdy herec na jevišti ztratit sám v sobě. Nikdy by se neměl snažit o totální transformaci (*mono ni bakaseru*). To, že každý interpret má tendenci nechat se pohltnout svou rolí nadobro, je přirozené, neboť tím věří ve vyšší sdělnost, aniž by si nechal nějakou rezervu pro vlastní osobnost. Něco podobného tuší i český nestor taneční teorie a průkopník psychologických úvah v oblasti tance Jan Rey:

„Tanečník při tomto tanci ‚ztrácí tělo‘, aby jeho duch mohl působit na ideu. Tato idea není vyjadřována, zhmotňována tancem, je myšlena. ‚Já‘ nenapodobuje druhé ‚já‘, nýbrž noří se do něho.“ (Rey 1947: 33)

Nápodoba ale nemůže a ani nemá být dokonalá. Podle Zeamiho může dát dobrý herec roli sice 70% své energie či osobnosti, ale 30% musí zachovat pro svou vlastní „hereckou přítomnost“, jak tuto poučku interpretuje Rodowiczová (Rodowicz 1992: 99), „hnutí myslí“ v překladu Tomáše Klímy (Zeami 2016: 88) nebo „emoci“ v překladu Dany Kalvodové (Kalvodová 1993: 63).<sup>8</sup>

V divadle *nó* ovšem není tento úkol nijak snadný. Protože až 98% herecké akce je fixováno v choreografii *katacuke*, nesmí zůstat hercovo ego za ní, ale promluvit skrze ni. Ani oněch zmiňovaných 30% nesmí dát herec divákům zadarmo, tedy odhalit své nitro přímo. (Rodowicz 1992: 100)

„Toto nitro se nesmí ukazovat zraku diváků. Kdybychom je náhodou odhalili, bylo by to stejné, jako kdyby byly vidět ovládací nitky loutky<sup>9</sup>. V každém případě tedy považujeme mysl za nitky, neprozradíme je a propojujme jimi veškeré herecké projevy. Tím totiž vdechne divadlu *nó* život.“ Zeami: *Kakjó* (Zeami 2016: 102)

### ***Správné načasování***

Přesto, že se tradiční divadelní forma her *nó* může zdát laikovi konzervativní až rigidní, bez prostoru pro interpretaci, ve skutečnosti nabízí herecká akce (rozuměj taneční a pěvecká) větší dimenzi než např. baletní choreografie nebo operní árie.

Touto dimenzí je například rytmus a načasování. Zatímco klasický notový part našich skladatelů přesně určuje délku trvání jednotlivých tónů ve vzájemném vztahu, a navíc udává i tempo skladby (a choreografie s daným hudebním doprovodem to také ve většině případů respektuje), japonské divadlo vnímá nuance a odlišnosti v rytmickém podání jako stěžejní prostředek jevištní interpretace v daném okamžiku.

Správné načasování, timing i rytmus lze označit v japonském umění jako *ma*. Koncept *ma* je jakási zaklínací formulka japonského umění. Jako umění práce s časem a prostorem v aktuálním okamžiku je estetickým ideálem nejen japonské kultury. Jeho správné použití ovlivňuje hodnotu každého díla. V živém umění je sice bráno v potaz při tvorbě předlohy, zodpovědnost za ně však leží na bedrech interpreta. Mohli bychom jej přeložit jako mezidobí, pauza, prázdnota, zastavení, timing... – a stále bychom nevystihli jeho pravou podstatu. Nejedná se totiž o pauzu v pravém slova smyslu, místo bez akce (*senu toko-ro*). (Vostrá 2015: 207, srovnej Kalvodová 1993: 63) Spíše bych použila metaforu „ticha

<sup>8</sup> Opět se jedná o mnohoznačný japonský termín *kokoro*.

<sup>9</sup> Móda obnažit divákům nitky loutek i celé loutkovodiče přišla až o několik staletí později.

před bouří“, nebo „těhotné myšlenky“. Můžeme jej interpretovat jako dramatickou pauzu, jako „čas pro snění, případně jako pauzu před vtipnou pointou, během níž se může čtenář nadechnout, aby se mohl pohodlně zasmát“. (Vostrá 2015: 100) Nabízí se také srovnání s teoretickým konceptem klasické rétoriky *kairós*, uměním „říci nebo konat v souladu s přesným časem, konkrétní situací či specifickým publikem“. (Hansen 2015: 1)

„Pokud se herec v tomto načasování opozdí, napětí v myslích shromážděných poleví a hercova deklamace se již u žádného z diváků nemůže správně trefit do pocitu očekávání. Správné načasování záleží tedy vlastně jen a jen na vnitřní energii obecnstva. A mluví-li se o vystižení vnitřní energie publika, je tím míněno správné načasování, které musí hlavně herec intuitivně vycítit. Je to okamžik, kdy se napjaté očekávání veškerého publika vrývá do zřetelnice vnitřního zraku herce; je to ovšem také klíčový moment celodenního představení.“ Zeami: *Kakjó* (Zeami 2016: 92) [...]

„A podobně je třeba s ohledem na naladění posluchačů v hledišti vystihnout očekávání správným načasováním také v případě hudební produkce v uzavřených prostorách. I zde je předčasný nástup špatný a pozdní nástup ještě horší. Je třeba začít zpívat v okamžiku, kdy si diváci říkají: ‚Hle, už se pouští do zpěvu,‘ jsou napjatí a mají nastražené vnitřní ucho.“ Zeami: *Kakjó* (Zeami 2016: 93)

Právě *ma* na sebe může brát podobu mnoha nevyřčených významů dle jeho použití, od zdůraznění předchozí či následující akce, přes pochyby či váhání během pohybu, až po vnitřní nesouhlas interpreta s probíhajícím konáním. *Ma* není prázdným prostorem či prodlevou, je nositelem komunikačních sdělení mezi aktérem a vnímatelem. Herec *šite kata*<sup>10</sup> divadla *nó* Macui Akira přiznává:

„*Ma* je věc, které se ve svém představení nejvíce bojím. Mělo by se psát spíše znakem ze slova *akuma*, dábel, jak je ošemetné. Nemůžete se spolehnout na nikoho jiného než na sebe a na správném načasování *ma* stojí úspěch celého představení. Příklad bych to k práci dirigenta, který má před sebou vždy stejnou partituru, ale koncert pokaždé dopadne jinak podle toho, jak pracuje s časem v ten daný den. A to *ma* je každý den jiné, *ma* se mění.

Řeknu si třeba: dnes se to načasování povedlo, udělám to zítra také tak, a přestože zahrají povětšou úplně totéž, další den to najednou nefunguje.“ (Macui 2013)

Se zenovou filozofií souvisí také koncept prázdnoty (*kú*), která je však zaplněná právě neakcí (*senu tokoro*). V evropském kontextu bychom to mohli interpretovat jako důležitost pauz, ve kterých však hercovo nitro (*naišín*) nezahálí.

<sup>10</sup> *Šitekata* neboli hlavní herec je typ herce, který hraje v divadle *nó* zásadně hlavní role. Je to tedy jeden z nejvýše postavených herců v oboru, podobně jako naši přední sólisté.



„Poutavost takových okamžiků však vychází z utajených pochodů v hloubi hercovy mysli. Počínaje dvěma uměními,<sup>11</sup> přes hereckou práci, až po různé typy zpodobení, to všechno jsou činnosti, při nichž se do herecké akce zapojuje celé tělo. Zmíněné okamžiky ‚bez akce‘ pak představují pomlky mezi nimi. To, co na těchto chvílích, kdy žádná tělesná akce neprobíhá, shledáváme velice poutavým, je působení nitra hercovy mysli, která vše soustředěně propojuje v jeden celek. Během odmlky, která nastane, když herec dotančí či když skončí s deklamací, ale i v prodlevách mezi dalšími druhy hereckého projevu, ať už jde o slovní projev, či zpodobení, působí skrytá síla hercovy mysli (*naišin*), která nikdy neochabuje a má se stále na pozoru. Když její napětí vyjde najevo, osvítlí venkovní svět a výsledkem je poutavost.“ Zeami: *Kakjó* (Zeami 2016: 102)

Práce s časem je však pouze jedním z možných prostředků originální interpretace. Podle Zeamiho jsou improvizace a obměna během představení naprostou nutností. Tak jako květ přirozeně prochází změnami, od poupěte k plnému rozpuku až k ochablosti, i Zeami oslavuje pružnost, přizpůsobivost a neustálou proměnu a apeluje na ochotu ke změnám i během jediného představení. Pokaždé je třeba za každou cenu udržet pojem novosti – skutečný mistr *nó* je schopen intuitivně vycítit měnící se zájem publika a přizpůsobit mu svůj výkon. (Vostrá 2015: 168)

Již samotná choreografie pracuje s rytmickým doprovodem velmi dynamicky pro zvýšení efektu některých pohybových vzorců *kata*. I tak ale stále zbývá pro interpreta velké pole individuální působnosti, interpretační dynamiky, díky které mohou stejné pohyby působit lehce či těžkopádně, mladě, staře, plytce či geniálně. Troufám si tvrdit, že právě v rozdílu mezi danou choreografií (popisem kroků *katacuke*) a konečnou hereckou interpretací leží podstata charakteristiky konkrétní role. Vnitřní napětí a způsob provedení jednotlivých gest vytváří před očima diváků věrohodnou postavu. (Hayashi 2015)

„Špatný herec zpívá přesně podle značek v textu, tak jak se to původně naučil, tudíž z jeho projevu nelze vycítit nic nevšedního. Ten, koho nazývám znamenitým hercem, pracuje sice se stejnou melodií, ale připojuje ke svému projevu osobitou improvizací *kjoku*. Improvizace je tedy květ, který rozkvetl na melodii. A mezi znamenitými herci majícími podobný květ dosáhnou o stupeň vyššího stylu ti, kteří naplno využijí svou schopnost vytvořit nápaditý jevištní projev. Obecně řečeno, způsob deklamacie melodie je danou formou, zatímco improvizace je hájemstvím výtečných herců. Také v tanci existují dané vzorce (*kata*), výsledná elegance pohybu je ovšem záležitostí znamenitých herců.“ Zeami: *Fúšikaden* (Zeami 2016: 79–80)

Zdařilá interpretace je základem celého *nó*: ač je mnoho psáno i dáno, pouze na ní závislá schopnost oživit postavy a vdechnout jim tvář ženskou, či mužskou, mladou, nebo

<sup>11</sup> Zeami má na mysli zpěv a tanec.

starou. To je jedním ze Zeamiho „květů“, které dělá *nó* tak unikátním. Choreografie kroků má sice striktní vzorec, nechává ale dost prostoru pro interpretaci. Protože taneční part je většinou finální částí (*kjú*), má herec/tanečník na svých bedrech úspěch, či neúspěch celé hry. Jen na něm závisí atmosféra, kterou zanechá v hledišti, tedy „květ“, jenž rozkvetne v katarzi.

To, že odlišnost rytmu tance od rytmu hudby je v některých případech důležitým významotvorným prvkem, dokládá i jeden z „tajných pokynů“<sup>12</sup> Zeamiho:

„Tajemství v hraní starého muže tak, aby se podobalo starci, a přitom přineslo představení plný dramatický rozkvet, je toto. Především je potřeba nesoustředit se na věkovou sešlost. Základem tanců v *nó* jak elegantních, tak živelných, je jejich načasování s hudbou; herec pohybuje chodidly, rozpažuje a zase připažuje a předvádí všechny akce v souladu s rytmem. Ale když tančí stařec, pohybuje chodidly, rozpažuje a připažuje vždy o chvilinku později, doháněje rytmus *taiko* a zpěvu a kadence *cuzumi*. Dělá vše tak, jako když byl mlád, ale nevyhnutelně se opožďuje v rytmu.“ Zeami: *Nikjoku Santai Ningjózu* (Hare 1986: 65)

## 2) Riken no ken v srdci publika

„Herec, který zná způsob, jak zapůsobit na publikum v hledišti, má nepochybně velkou výhodu. Divák, který je během sledování představení schopen nahlédnout do hercovy mysli, je však zajisté znalcem umění *nó*.“ Zeami: *Kakjó* (Zeami 2016: 105)

Vnímání herecké akce nám zprostředkovávají smysly. Přes počitky čistě fyziologického rázu se v mysli informace třídí a interpretací dávají vznik vjemům, do nichž se promítají osobní zkušenosti. U jevištních umění se v největší míře zapojuje u diváků vjem vizuální, který i při hudebních zážitcích hraje důležitou roli jako součást účasti na živém vystoupení, právě probíhající performance a sdílení společného prostoru i okamžiku, tedy jedinečnosti. U tanečního umění je to právě zrak, který přenáší veškeré informace do mozku, ten pak vyhodnocuje umělecký zážitek ze získaného vjemu.

„Obecně vzato, existují lidé, kteří mají pouze dobrý pozorovací talent, avšak umění *nó* nerozumějí. Jsou ovšem i tací, kteří umění *nó* rozumějí, ale nemají tak pronikavé oko. Dobrý kritik umění *nó* by přitom měl mít pozorovací schopnosti i znalosti v souladu.“ Zeami: *Kakjó* (Zeami 2016: 105)

Japonská kultura je na rozdíl od evropské a americké především vizuální – obraz slouží k přenesení komunikační informace, ne pouze k ilustraci. Svůj základ má samozřejmě

<sup>12</sup> Tajemné pokyny je název přílohy třetí knihy *Fúšikaden*. Jsou určené výhradně hercům z rodu Kanze, jinak se předávaly pouze ústně.

tato myšlenka v jazykové komunikaci – s přijetím čínského znakového písma v 5. století se stal i japonský jazyk obrazovým záznamem – smysl jednotlivých znaků dnes vnímá čtenář dříve než jejich zvukovou podobu, která je druhotná. V Japonsku „vizuální složka není textu podřízena, ale je mu rovnocenná, a v některých případech obraz dokonce text nejen doplňuje, ale přímo nahrazuje. Co nelze vypsat slovy, lze zakódovat do obrazu“. (Sýkora 2014: 18)

„Text ‚nekomentuje‘ obrázky. Obrázky neilustrují text: každý z nich byl pro mě pouhým obrazem k jakémusi zrakovému vrávorání, snad podobnému ztrátě smyslu, které se v zenu říká *satori*; text a obrázky mají vzájemným proplétáním zajistit oběh, směřování signifikantů – těla, tváře, písma – a čist v nich ústup znaků.“ (Barthes 2012: 11)

Zrak však nestačí. Za vnímáním jevištní akce se skrývá mnohem více.

„V první řadě musíme přímo během produkce zrakem i sluchem rozlišit rozdíl mezi vydařeným a nevydařeným představením *nó* a uvědomit si, jaké jsou pro to důvody. Úspěšná představení umění *nó* pak rozdělujeme do tří typů podle toho, zda stál v popředí vjem zrakový, sluchový, či zda šlo o niterný prožitek.“ Zeami: *Kakjó* (Zeami 2016: 103)

### **Rezonance**

Také současní taneční teoretici jsou přesvědčeni, že diváci nevnímají taneční umění pouhým zrakem, ale celým tělem. (Daly 2002: 307) Důležitým faktorem vysvětlujícím napojení publika na pohybovou akci na jevišti je tzv. kinestetická empatie, doslova „pohybové soucítění“ (J. L. Hannaová jev nazvala kinestetickou sympatií, termín empatie se ale vžil jako přesnější).<sup>13</sup> Edward Waburton dokonce rozlišuje tři druhy empatie: somatickou, kinestetickou a mimetickou, jimž předchází motorická rezonance. (Waburton 2011: 73) Z nejnovějších vědeckých výzkumů vyplývá, že tento jev mohou mít na svědomí tzv. zrcadlové neurony, které odrážejí pohybový projev jiného jedince lidské rasy a způsobují pozorovateli podobné pocity, jako by tuto činnost vykonával sám (ze základních vnímáme nejsilněji bolest, strach, zimu, únavu..., ale ani umělecký pohyb a tanec vyjadřující emoce nás nezanechávají lhostejnými).

„Jestliže se díváme na akci druhého člověka, zvýší se činnost rozsáhlé sítě týlních, temenních i spánkových zrakových oblastí mozkové kůry a dvě korové oblasti, které odpovídají za hybnost, proto se jim říká motorické – aniž bychom se přitom pohybovali sami.“ (Koukolík 2007: 63)

<sup>13</sup> V dubnu 2010 se v anglickém Manchesteru konala konference na toto téma nazvaná *Kinesthetic empathy: Concepts and contexts*.

Důležitým článkem počátků úvah o kinestetické empatii je teorie Theodora Lippse *Ein-führung*. Lipps (1851–1914) tvrdil, že diváci při sledování tanečníků či akrobatů prožívají jakousi vnitřní mimézi, během níž si přehrávají a pocítují tělesně sledovanou akci (Reynolds – Jola – Pollick 2011: 262), a že jejich proces vnímání probíhá skrze sledovaný objekt (Reason – Reynolds 2010: 60). Hagendoorn totéž nazývá vnitřní simulací (Hagendoorn 2004). Tyto myšlenky zpopularizoval kritik moderního tance John Martin, kterého dále citovala například Suzanne Fosterová (Reason – Reynolds 2010: 53).

Při hledání symptomů a důkazů kinestetické empatie se při současných výzkumech publika měří neurofyzická aktivita pomocí magnetické stimulace a rezonance mozku nebo podněty, při nichž jsou rozechvívány senzory kůže a fyzická reakce, jejichž míra je mnohdy viditelná a měřitelná v zakončení nervových vláken na kůži či v kloubech. I proto se pro vnímání tance mnohdy mluví o vnitřním hmatu (Zich 1986, Heller-Roazen 2007), haptickém zaujetí, haptické vizualitě (David 2017) nebo hmatovém vnímání (Paterson 2013).

I Zeami tento fakt považuje za samozřejmý. Ve svých teoriích zmiňuje termín *kanpú* jako schopnost diváků vnímat energii tanečnicka vlastním tělem. To podle něj vyžaduje otevřenou mysl, oproštěnou od konceptualizace a obrazů, mysl připravenou na dotek *mušin no nó* – „umění překračující lidskou mysl“.

Přesto je tento způsob vnímání mnohdy zpochybňován. Podle Elsie Murrayové (1909: 400–401) takovéto pocity zůstávají vágní a nesystematické a nemohou být porovnány s jasností, kterou nám dopřává zrakový vjem (Paterson 2013: 41).

### ***Kdo pozná květ***

Zeamiho koncept *riken no ken* v sobě obsahuje také schopnost vidět a rozpoznat „květ“ (umění herce), což vyžaduje značnou míru znalosti žánru. Kdo ji má, dokáže vidět pravé umění skrz jeho formu: jistotu a stabilitu („kosti“), šířku a hloubku („maso“) i vytříbenou krásu („kůži“) herce. (Yusa 1987: 333) Ba co víc – ne pouhým soustředěným pozorováním, ale spíše díky stavu *mukan no kan* – bezděčným pocitem, vjemem bez vnímání (záporka *mu* zde neguje cítění, pocit *kan* – doslovný překlad by tedy mohl znít „pocit bez pocitu“).

„Ani herec, nad nějž není, se schopnostmi plně odpovídajícími náročnosti hry nemůže bez znalého publika a prostorné scény s představením uspět. Náročnost hry a umělecká úroveň herce, zkušenost diváků, herní prostředí i doba představení – to vše totiž musí být ve vzájemném souladu, aby představení mělo naději na úspěch. [...]“

Ovšem dovede-li herec hrát vyrovnaně bez ohledu na druh hry či herní prostředí, lze o něm říci, že dosáhl květu, nad nějž není. Neboť na projevu herce tak schopného, že svou hru dokáže přizpůsobit jakémukoliv prostředí, již není co hodnotit.“ Zeami: *Fúšikaden* (Fischerová 2002: 44)

Právě míra znalosti kontextu a estetické konvence obecenstva je i pro Zeamiho zásadní veličinou pro úspěch představení. Herec nutně spoléhá na to, že většina publika přijala

určitý konsenzus a má schopnost rozklíčovat zakódované znaky v divadelní formě daného žánru. (Burešová 2013)<sup>14</sup>

„Herec si nemůže získat věhlas bez toho, že by si vydobyl obdiv v hlavním městě. [...] V hlavním městě máme znalé publikum, takže pokud si herec nějaké součásti umění *nó* přestane všimát a jeho projev se byť nenápadně začne jevit jako ustrnulý, okamžitě se to odrazí v reakcích diváků. [...] Vždyť se říkává: ‚I ohnutý lotos, roste-li mezi konopím, se bez narovnávaní napřímí sám.‘ A také: ‚Když se bílý písek smíchá se zemí, zčerná.‘ Žije-li herec v hlavním městě, díky ušlechtilému prostředí přirozeně potlačuje vady.“ Zeami: *Kakjó* (Zeami 2016: 101)

Zeami ve svých dílech připouští, že se změnou prostředí a obecnstva by měl zkušený herec přizpůsobit také svoji hru daným podmínkám a kontextu. Teprve takový herec je mistrem:

„Právě schopný herec, jenž si osvojil hraní na této úrovni, získá uznání v hlavním městě a všichni, i lidé na dalekém venkově, budou jeho hru sledovat se zaujetím. Osvojil-li si herec tuto tezi, jak upoutat jakéhokoliv diváka, bude schopen hrát dobře ve stylech užívaných *Jamato*, *Ómi* i ve stylu *dengaku* dle vkusu a přání diváků.“ Zeami: *Fúšikaden* (Fischerová 2002: 45)

Totéž platí pro potenciální čtenáře Zeamiho teoretických spisů – jsou určeny výhradně jeho pokračovatelům, hercům *šite kata* linie Kanze, kterým svěřuje nejtajnější poznatky pro zdokonalení jejich umění. Nesmíme tedy zapomenout, že tento koncept je součástí specifické japonské kultury se všemi jejími předpoklady a aspekty. Reflektuje jiný způsob vnímání těla v časoprostorové realitě. Divadelní představení, které má být viděno, slyšeno a cítěno (zažito smyslovým vnímáním), je speciální případ, kdy je kulturní koncept adaptován na jeviště.

### ***Japonský divadelní časoprostor***

Z hlediska estetického vnímání je například velmi důležitý důraz japonské společnosti na koncentraci dění do jediného okamžiku, které bychom mohli jednoduše nazvat jako koncept „tady a teď“.

„Charakteristickým projevem vnímání času a prostoru v japonské kultuře je tzv. ‚prezentismus‘, zjednodušeně vyjádřený termíny ‚nyní‘ a ‚zde‘. Je tím myšleno, že čas historický je v japonské kultuře chápán jako nepřetržitý sled událostí bez počátku a konce, které nejsou na sobě kauzálně závislé.“ (Sýkora 2014: 11)

„Čas se tak stává jen nepřetržitou posloupností jednotlivých, vzájemně oddělených přítomností a přítomnost sama o sobě je nejdůležitější součástí života jedince.“ (Sýkora 2014: 12)

<sup>14</sup> Podrobné pojednání o problematice konvence, konsenzu i kódování. Lucie Burešová. „Výzkum tance: k problematice současných metod a přístupů“. In: *Živá hudba* 4. Praha: NAMU, 2013.

Původ má tato filozofie samozřejmě v zen buddhismu, který klade důraz na soustředění se na přítomný moment, na jeho otevřenost a na existenciální svobodu lidského konání. (Líman 2008: 84) Japonské umění také nevidí problém v prodlužování či zkracování takového okamžiku. Tento princip dobře známe i v Evropě, snad nejlépe právě z tanečního umění, které má ve zvyku ze své podstaty dramatický děj zastavit a vyprávět emoce nezávisle na reálném čase. Známe také časové přesuny (například do minulosti či snu) pouhým předělením prostoru apod.

Čas japonského jeviště je tedy symbolický, nereálný, pocitový. S tímto vnímáním souvisí také specifické propojování prostoru a času v jednu dimenzi. Prostor je, samozřejmě spolu s časem, esenciálním rozměrem divadelního tance. Právě tady více než kde jinde platí, že prostor může „vytvářet čas“ a naopak. Prostorovými změnami dochází na jevišti k vyjádření posunu v čase, dynamickým využitím času se zase můžeme ocitnout během mžiku v jiné prostorové realitě. I japonské divadlo s těmito „zázraky“ pracuje, jeho specifikem je však způsob vnímání koexistence různých časoprostorových realit před očima diváka, k jakému se moderní evropské divadlo odváží jen málokdy.

Další ze zmiňovaných zvláštností japonského jeviště *nó* je koexistence různých časoprostorových realit, zosobněná také například neustálou přítomností nehrajících postav, jejichž reálná sounáležitost s právě probíhajícím dějem je vyjadřována pozicí či natočením v prostoru, nehybností („štronzo“) či prostě jen účastí/neúčastí v dialogu (když není postava oslovena, děje se neúčastní, a tedy jej nevnímá, „neslyší“).

Související specifikou japonské kultury je stírání hranice mezi vnějším a vnitřním světem, mezi realitou a iluzí. Jak říká velký dramatik Čikamacu Monzaemon:

„Umění je to, co se děje v úzkém prostoru mezi snem a skutečností.“ (Líman 2008: 103)

Japonské divadlo *nó* nepracuje s principy blízkosti a vzdálenosti stejným způsobem jako to „naše“. Spíše než vzdáleností postav, matematicky měřitelnou, je jejich blízký či vzdálenější vztah vyjadřován natáčením postav tváří k sobě či od sebe, vstřícnost naznačena jediným krokem vpřed atd. Většina postav vede dialog napříč celým jevištěm, jejich vztah naznačuje energie, která mezi nimi proudí s pomocí gest, rytmizovaného pohybu a hlasového projevu. Vzdálenost mezi hovořícími postavami je tak sama o sobě znakovým kódem, který je využíván na základě proxemického kulturního vnímání. Intimní vzdálenost je v rámci japonského veřejného prostoru větší než v evropských zemích a tělesný kontakt je úzkostlivě omezován. Jen málokdy se jednotlivé postavy na jevišti dotknou – nejčastěji v soubojových scénách. Dotek rukou rukávu jiné postavy znamená snahu o její zadržení a bývá vrcholem scén žárlivých milenců.<sup>15</sup>

<sup>15</sup> Například ve hře *Kajoi Komači*.

Pro pochopení konceptu *riken no ken* je důležité vzít v potaz kromě proxemické senzitivity také japonskou tendenci vnímat sebe sama očima druhých. Tomuto jevu říkáme *seken šakai* – společnost založená na úzce propojených vztazích (podobný jev známe např. z vesnického prostředí u nás – to, co si o nás myslí druzí a jak nás vnímají, je mnohem zásadnější než náš vlastní pocit). Dalším důležitým prvkem je také estetizace a ritualizace každodenních aktivit (Tanizaki 1998) nebo víra ve schopnost duše opustit tělo.

### **Energie hlediště**

Samozřejmě, že míra pochopení a vnímání je ovlivněna kromě znalosti kontextu také dalšími faktory. Jedním z nich je například atmosféra v hledišti, která může ovlivnit úspěch či neúspěch průměrného představení. Zeami například tvrdí, že denním prvkem energie je jang, zatímco atmosféru večerního či nočního představení ovládá jin. A proto je nutné tomu přizpůsobit také styl hraní:

„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 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.“ Zeami: *Fúšikaden* (Zeami 2016: 53)

Na náladu publika však má samozřejmě vliv také herecký projev, a proto si musí dát performer pozor na to, jakým způsobem s diváky manipuluje. V tradiční divadelní budově určené pro představení *nó* totiž hlediště není nikdy utopeno v přítmí a na jevišti se nepoužívá žádný specifický light design. Kontakt herce s publikem je tedy opravdu přímý a žádaný.

„Pokud je herecký projev přepjatý, pak pro samou snahu herce o působivost začnou být nakořenec diváci roztěkaní, protože jejich očím ani myslím není dopřáno oddechu, a tím pádem se objevuje určitý druh nežádoucího napětí. [...] V takových případech je žádoucí se poněkud umírnit v projevech, pozvolna utlumit deklamaci i hereckou akci, zklidnit zrak i mysl diváků, dopřát jim odpočinek a nechat je znovu popadnout dech.“ [...]

„Pokud budeme předvádět poklidné a přitom působivé umění *nó* tak podmanivě, že z toho bude divákům běhat mráz po zádech, pak s přibývajícím počtem kusů může představení projevit sklon k propadu nálady až na úroveň zádumčivosti. To je třeba mít na paměti. Soustředíme-li se o něco více, budeme předvádět poutavé akce po troškách a měnit styl hereckého projevu, vyburcujeme tím mysl obecenstva. [...] Nesmí to dát ale divákům najevo otevřeně, jako by jim přímo oznámil: Teď se snažím udržet atmosféru!“ Zeami: *Kakjó* (Zeami 2016: 104)

Masa obecnstva je velmi silným energickým zdrojem, který dokáže působit na jeviště a citlivého herce ohromnou silou. Kromě davového naladění je však samozřejmě nutno brát v potaz i individuální senzibilitu diváků. Na základě vlastních zkušeností interpretuje každý jedinec představení odlišně.

„Obecně vychází hodnocení umění *no* z lidského vkusu, který se různí, takže je skoro nemožné, aby se naše umění zalíbilo všem.“ Zeami: *Kakjó* (Zeami 2016: 103)

Charakterizovat proces vnímání můžeme zejména ze tří hledisek na základě takzvané předmětnosti vnímání. Tím primárním je celistvost, druhým důležitým rysem je výběrovost, třetí vlastností tohoto procesu je jeho významovost. (Bartoš 2017: 47) Každý z nás zaměřuje svou pozornost na jinou oblast, kterou celkově vnímá i interpretuje dle vlastního úsudku.

„Všichni diváci pijí sice pospolu z tohoto krásna, než v tomto kolektivním okouzlení přece jen se projevuje individuální povaha každého. Osobní jeho sklony, duševní založení, jež odlišně luští tento hieroglyf, jak Mallarmé nazval tanec.“ (Siblík 1937: 25)

### ***Překvapit zrak, potěšit sluch, rozeznít srdce***

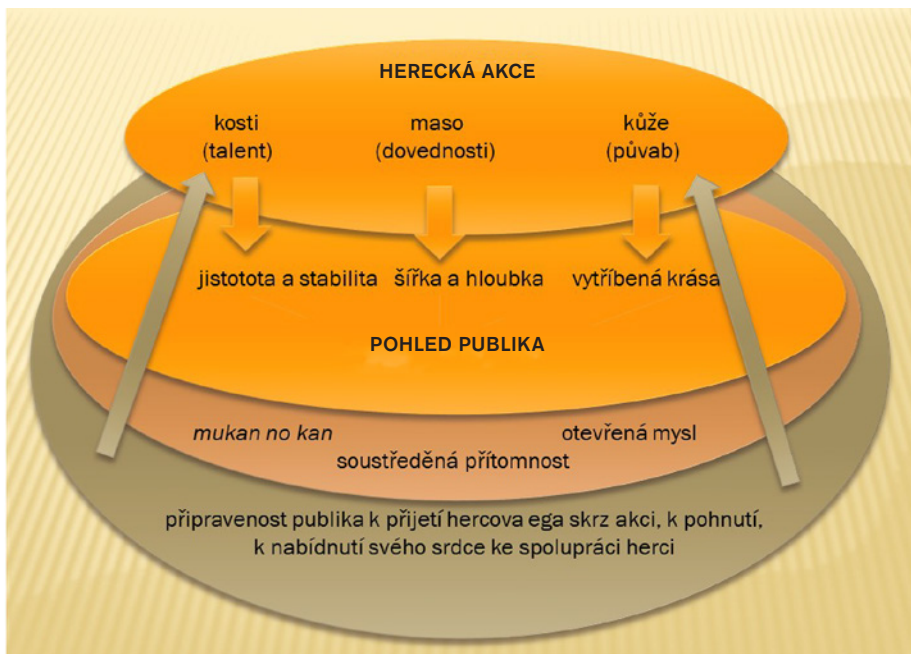
Přestože Zeami připouští konsenzus mezi umělci a obecnstvem v otázkách znaku, je pro něj důležité umět diváka překvapit inovací, kterou neočekávali:

„Předně je třeba porozumět ukrytému květu. Je známo, že ukryté je květ a odkryté květem není. Rozlišit tuto hranici je na květu nejdůležitější. [...] Kdyby lidé věděli, že ‚květ je jen to, co je jedinečné‘, plní napětí by očekávali: ‚Teď přijde něco jedinečného,‘ a jakkoli ojedinele by herec před takovým publikem hrál, v srdcích diváků se pocit jedinečnosti jistě nezrodí. Hercovým květem se může stát jedině květ, o němž divák neví. Květ herci vykvete, pokud divák vidí jen nad očekávání zajímavě a dovedně předvedenou hru, aniž by si ovšem uvědomoval, že vidí květ. Květ proto spočívá v takovém herním projevu, jenž v srdci diváka vyvolá netušený zážitek.“ (Fischerová 2002: 57)

O nutnosti porušení řádu a symetrie pro zrození estetické funkce píše také Jan Mukařovský (1936: 29). Zeami navíc zdůrazňuje moment překvapení. Podle něj je úlohou herce překvapit diváka, stejně jako nepřítele ve válečné strategii. (Fischerová 2002: 58) Tento koncept souvisí také s láskou Japonců k zabaleným věcem – znakovost toho, že něco se skrývá pod povrchem. Obal je hodnocen více než to, co skrývá – po rozbalení by přestal být balíček zajímavým. (Barthes 2012: 78)

Speciální důraz dává Zeami na vztah divák – tanečník, skrz nějž dosahuje *no* své podstaty. Herec musí dát diváku prostor pro jeho vlastní vklad do tohoto vztahu. To vyžaduje nejen ochotu, ale hlavně připravenost diváků na nahlížení podstaty v abstraktní rovině





Obr. 2. *Riken no ken* jako komplexní vnímání publika

herecké akce. Kanze Tecunodžó to popisuje jako ochotu publika akceptovat hercovu osobnost skrze hranou roli jako umělecký prostředek, nikdy ne přímo (Rodowicz 1992: 100).

Západní učenci ověřují existenci kinestetické empatie založené na zrcadlových neuronech zrakového vnímání. (Montero 2006; Foster 2011) Tvrdí, že minimální vybavenost požadovaná od publika je funkční kinestetický smysl. (Martin 1936: 117, cit. podle Reason –Reynolds 2010: 53) Nicméně potřebu nejen pasivně přijímat, ale také aktivně vracet herci na jeviště nikde nezmiňují. Právě to je však pro Zeamiho klíčový aspekt dobrého naladění, které může vést až k osvícení (či prozření nebo katarzi) na obou stranách. (Rodowicz 1992: 98–103)

„Tajemné je tam, kde tok řeči je přerušeno a mysl ustane ve své činnosti. Uvidět v tomto tajemné znamená květ a zaujetí je hnutí, jež přítom divák pocítí ve svém srdci.“ Zeami: *Kjúi* (Fischerová 2002: 96)

### 3) *Riken no ken* – prozření skrze „čtvrtou stěnu“

„Dojde-li člověk rázem poznání podstaty květu, plod probuzení přijde sám od sebe.“ Zeami: *Fúšikaden* (Zeami: 61)

Estetické vnímání je založeno na stanovení vztahu subjektu a objektu. V této studii se však dotkneme i bodu, kdy se hranice mezi nimi stírají. Jedná se o vzájemné posuzování objektu subjektem a ve stejném čase také hodnocení vlastní estetické libosti. Můžeme to

chápat jako chemickou reakci ne nepodobnou citové, případně jako sexuální přitažlivost. Jan Reimoser napsal, že:

„[...] představa vyrůstá ze spoluprožívání, z vcítění se do představovaného předmětu či bytosti. Subjekt se přizpůsobuje objektu. Tanec již nenapodobuje, nýbrž zobrazuje. Vyjadřuje totiž vnitřní zážitek. Tanečník již nekopíruje, nýbrž sám jedná, třeba jen náznakem, symbolicky.“ (Rey 1947: 29)

I druhý český taneční teoretik Emanuel Siblík se dotýká této problematiky propojení.

„Není správné, staví-li se takto při oceňování tance proti sobě nazírající podmět, subjekt a nazíraný předmět, objekt. Ve skutečnosti nesmějí se od sebe oddělovati, jest jim naopak spolupracovati. Podivujeme se – subjektivně – dojista tomu tanci, jenž má – objektivně – harmonické vlastnosti. Krása tance závisí tudíž z části na nás a z části na něm, ježto nás přivádí do určitého duševního rozpoložení.“ (Siblík 1937: 10)

Jeho názor souzní s pozdějšími fenomenologickými přístupy k taneční estetice, v jejichž čele stojí spis Maxime Sheets-Johnstoneové *The Phenomenology of Dance* (1965). Fenomenologie se nejvíce snoubí s estetickým teoriemi, pokračuje dnes zkoumáním ztělesněného uvědomění. Fenomenologické přístupy k teorii těla jej označují jako *sensorium commune*, kdy synesteticky spolupracují všechny smysly na zpracovávání počitků a vjemů (*corps propre, corps vivant, corps mobile, schéma corporel*). (Merleau-Ponty 1953; Carman – Minar 1999: 205–226) Na problematiku těla jako objektu a subjektu navazuje i Václav Janeček ve své knize *Tanec a tělo* (Janeček 1997). Vlastimil Zuska (2001: 36) píše o nutnosti rozdělení vědomí, přičemž předmětem reflektující části vědomí se stává vztah reflektovaného vědomí k estetickému objektu. Bez tohoto rozdělení a uvědomování si sebe sama by nebylo estetické vnímání možné.

„Pro estetickou recepci je tedy zcela zásadním faktor sebereflexe vnímatele a ‚zvnitřnění‘ estetického objektu, jeho vtažení do reflektované prožitkové sféry subjektivity.“ (Zuska 2001: 36)

Avšak v Zeamiho teorii je pro herce tělo vždy subjektem, nikdy objektem ve stejném čase. Nemůže vytvářet prostorové perspektivy, protože je prožívá jakousi vnitřní kinestetickou cenzurou. Může nám to připomínat teorii estetické distance, jež má počátek v díle Edwarda Bullogha (1912).

„Prostorová distance je obecnou podmínkou percepce pomocí takzvaných distančních smyslů (zrak a sluch), jimiž získáváme přes 90 % informací o světě kolem nás.“ [...]

„Z pohledu estetické distance neumožňují ‚kontaktní‘ smysly právě ono nutné oddálení, optimalizaci vzdálenosti pro zaujetí estetické distance, z pohledu výše uvedené sebereflexivity se obtížně dosahuje přechodu od přímého prožitku k prožitku reflektovanému.“ (Zuska 2001: 52)

U Zeamiho se ale tento koncept nikdy nedostane vně hercova těla.

„To, jak náš postoj na jevišti vnímá publikum z hlediště, je tzv. vzdálený pohled (*riken*), který se od toho našeho liší. Náš vlastní pohled je naproti tomu vždy subjektivní (*gaken*), nikdy nemůže být objektivní. Dívat se na sebe nezúčastněně tedy znamená pohlížet na sebe tak, jak nás vidí divák. Pouze tak budeme schopni nahlédnout svůj vlastní jevištní projev zvenčí. Pokud na sebe pohlédneme takovýmto způsobem, uvidíme se ze všech stran a úhlů. Tedy, přesněji řečeno, uvidíme to, co je vpravo a vlevo a také před námi. Ale plyne z toho skutečně, že bychom se měli vidět i zezadu? Pokud však neuvidíme svůj postoj i zezadu, neuvědomíme si, že je náš projev hrubý.“ Zeami: *Kakjó* (Zeami 2016: 91)

### **Překročit sám sebe**

Tak jako vnímají hercovu podstatu diváci, vnímá ji ale zároveň i sám herec. Nabízí se zde srovnání s tzv. krátkým sémiotickým okruhem, který nabízí Anca Giurchescuová (1973: 175–178), kdy umělec sám hodnotí subjektivně zážitky z vlastního tance (Hayashi 2013: 123). Jeho vnímání podle Zeamiho v sobě snoubí oba způsoby nahlížení, tak jako se diváci kinestetickou empatií vcítují do herecké akce, vžívá se herec do pocitů diváka. Právě tato „výměna“ a propojení pocitů dávají vznik synergii, která může vyústit až v katarzi, dle Zeamiho i osvícení *satori*, na obou stranách pomyslné čtvrté stěny.

„Proto jde vždycky o pohled ‚zvenčí‘: herec se v tu chvíli jakoby nachází na místě diváka – musí zkrátka vědět, jak se divák, který jej sleduje, cítí. Pak na něj může působit svou vnitřní energií, která se během představení uvolňuje a opět vzrůstá. Hercovo tělo tedy musí představovat esenci, podstatu, tedy ‚srdce‘, pak teprve může herec své ‚já‘ předat divákovi.“ (Vostrá 2015: 207)

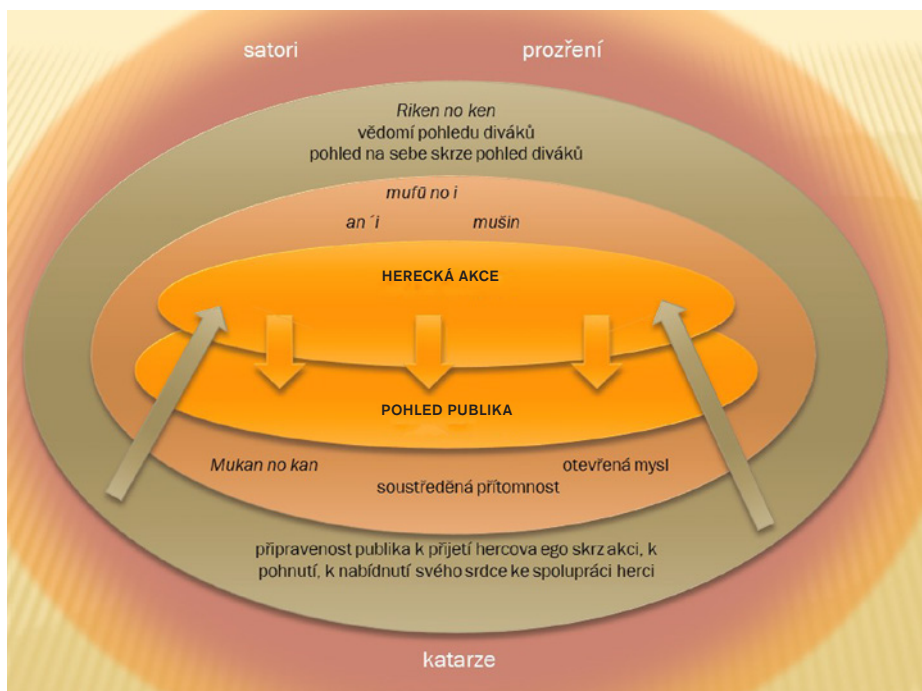
Zeami ve svých spisech mnohdy mluví o nutnosti překročit sám sebe, svou mysl, její hloubku.

„Tanec a další pohyby jsou jen tělesnými technikami, zatímco jádrem projevu je srdce; z něhož vychází neochvějná umělecká úroveň.“ [...]

„Dále, ještě výš než úroveň, v jejímž rámci můžeme projev herce označit jako poutavý, stojí stupeň, kdy publikum bezděčně obdivně vydechne: ‚Ach!‘ A to je jímavost. Ta už přesahuje samotné vědomí, proto hovoříme o jímavosti, která přináší hlubší prožitek než jen poutavost. Říká se jí proto také ‚čistá‘ jímavost.“ [...]

„[...] ke skutečné, pravé jímavosti lze dospět pouze za hranicí mysli.“ Zeami: *Kakjó* (Zeami 2016: 98)

Dobré představení, které rozechvívá diváky k tomuto stavu, nazývá *hietaru kjoku*, tedy chladný, „mrazivý“ kus, který vyvolává v divácích pocit husí kůže po celém těle.

Obr 3. *Riken no ken* jako cesta k *satori* na jevišti i v hledišti

„[...] v atmosféře tichého porozumění je však cítit jímavost, kterou bych mohl označit také jako mrazivou krásu. Takovouto uměleckou úroveň však často nerozpoznají ani průměrně znalí diváci, natož venkovské publikum, které stěží pochopí, že něco takového skutečně existuje. Domnívám se, že jde o mimořádný herecký projev, který lze zaznamenat pouze u dokonalých mistrů. Takové představení můžeme označit jako vydařené díky niternému prožitku, ale můžeme hovořit také o umění *nó* přesahujícím vědomí (*mušin*) či o umění projevujícím vnitřní krásu (*mumon*).“  
Zeami: *Kakjó* (Zeami 2016: 105)

Vědci interpretující Zeamiho spisy se shodují na tom, že součástí jeho učení je také možnost dosažení takového hnutí myslí, jež je srovnáváno se stavem *satori*.<sup>16</sup> Tuto myšlenku implikuje Zeami ve spise *Šúgjoku tokka*, kde přirovnává stav umění *mjókaťú* k zenovému osvícení. (Wylie-Marques 2003: 131) A stejně jako *satori* není v zenové praxi vrcholem, je i *mjókaťú* pouze počátkem pravé cesty. (Yusa 1987: 341–2)

<sup>16</sup> Někdy je anglickými badateli takto překládán i termín *šóí*, který by mohl doslova znamenat „pravá úroveň“, Tomáš Klíma se ve svém překladu přiklonil k sousloví „neochvějná umělecká úroveň“. Jedná se každopádně o nejvyšší stav hereckých schopností. Motokiyó Zeami. *Poučení hercům*. (Zeami: Fūshikaden, Kakyō, Shikadō, Kyūi) ed. Vostrá, Denisa. Praha: Kant, 2016, s. 98.

„Praví se: ‚Dopřavdy nazřít znamená dosáhnout stavu před nazřením.‘“ Zeami: *Šúgjoku tokka* (Fischerová 2002: 90)

Nastane stav velmi podobný katarzi, která se projeví ve stejný okamžik na jevišti i v hledišti. Podmínkou je schopnost dosáhnout naprostého otevření mysli *mušin* (stav prázdné mysli, prázdného srdce), o kterém jsem psala už výše. Podle D. T. Suzukiho znamená stav *satori* totéž jako stav *mušin* – „být si vědom svého nevědomí“. (Yusa 1987: 341) To souvisí s technikou snadného hraní (*an'i / jasuki kurai*), úrovně, na níž si už skutečný mistr může dovolit zařadit naprosto primitivní techniku nebo herecké postupy, a jeho „květ“ zůstane neposkvřněn.

„Jako zrno zlata v písku, jako květ lotosu, jenž vyrůstá z bahna – ač vmísen, zůstává neposkvřněn. Právě o mistru takové úrovně lze snad říci, že dosáhl opravdového snadného hraní. Ať pak používá jakoukoliv techniku, ve svém srdci si ani neuvědomuje, jak to jde snadno. Jeho hraní totiž v té chvíli přesahuje rámec herecké techniky i dosah vědomí. Takovou úroveň lze označit jako pravý Tajemný květ kvetoucí v *mušin*.“ Zeami: *Šúgjoku tokka* (Fischerová 2002: 90)

Ve spise *Kjakuraika* jde Zeami ještě dál – rozpracovává zde teorii naznačenou ve spisech *Kakjó* a *Kjúi* o návratu zpět. Herec, který dosáhl nejvyšší úrovně, by se neměl bát zůstat v mysli stále začátečníkem a vrátit se k jednoduchým technikám. V tomto poučební chápe filozofickou podstatu nejtajnějšího principu herectví.

„Umění Projevu po návratu zpět je ve své podstatě tajným učením o Tajemném, nad nějž není. Praví se: ‚Směřuj k návratu zpět, ale nespěchej na něj.‘ Je to tajné umění, o němž se nemluví; proto jsem jej předal Motomasovi jedinému. Ten však předčasně odešel a jinak by po nás sotva zůstal někdo, kdo by to umění znal byt jen podle jména, proto je zde svěřuji papíru a tuší. Hluboce tajné, hluboce tajné.“ Zeami: *Kjakuraika* (Fischerová 2002: 93)

Na závěr nezbyvá než se přesunout opět do našich zeměpisných šířek, oprostít se od vědeckých výzkumů neuronů a sensorických reakcí a vrátit se zpátky k prostému vnímání uměleckého díla. Všemi svými pěti, šesti i dalšími smysly.

„Vychutnejte si zážitek a vše, co vám dává. Nic víc a nic míň.“ (Sheets-Johnstone 1979: 44).

### Poznámka k překladu a transkripci

V této studii se držím přepisu japonských slov pomocí české transkripce, při prvním uvedení odborného japonského termínu jej vždy uvádím v prvním pádě, poté již výraz skloňuji podle české gramatiky. Jména japonských osob řadím podle evropského úzu v pořadí: osobní jméno, příjmení, u uměleckých jmen v pořadí nejčastěji uváděném v domácích pramenech. Japonská ženská jména zásadně nepřechyluji, vlastní jména skloňuji podle běžného úzu. Ostatní ženská příjmení v textu přechyluji. V odkazech na prameny a literaturu ponechávám jména autorů i děl v původním znění (transkripci) pramenu, v případě japonských pramenů přepisují foneticky českou transkripci.

Protože zápis japonštiny neumožňuje rozdělení slov a zdůrazňování jmen pomocí velkých písmen, není přepis názvů a termínů jednoznačný. Pro přehlednost tedy vlastní jména píšu s velkým počátečním písmenem. Názvy jednotlivých tanců, divadelních žánrů či profesí nikoli, tyto přejaté termíny z japonštiny vyznačuji kurzivou. Názvy spisů a děl vyznačuji velkým počátečním písmenem a kurzivou. Tituly Zeamiho spisů nechávám pro přehlednost a srozumitelnost v japonštině – jejich český překlad se v různých publikacích liší a není ještě územ stanoven.

Protože vyznění Zeamiho slov závisí velkým dílem na způsobu interpretace, používám pro citace z jeho děl v této studii různé české překlady. Důvodem pro výběr je nejen přesnost překladu, ale také správný způsob poetické imaginace, který je skryt mezi řádky a k čtenáři promlouvá. Pokud není uvedeno jinak, je překlad termínů a některých citací z japonštiny nebo angličtiny autorský.

### Bibliografie:

- Barthes, Roland. *Říše znaků* (L'Empire de signes). Přeložil Zavadil, Petr. Praha: Fra, 2013.
- Bartoš, Josef. *Psychologie tance*. Diplomová práce. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Hudební a taneční fakulta, katedra tance, 2017.
- Biehl, Brigitte. *Dance and Organization: Integrating Dance Theory and Methods Into the Study of Management*. Oxford: Routledge, 2017.
- Bullough, Edward. „Psychická distance jako faktor v umění a estetický princip“. In: *Estetika*. 1995, roč. XXXII, č. 1, s. 11.
- Burešová, Lucie. „Výzkum tance: k problematice současných metod a přístupů“. In: *Živá hudba 4*. Praha: NAMU, 2013.
- Carman, Taylor – Minar, Edward. „The body in Husserl and Merleau-Ponty“. In: *Philosophical topics*. Charlottesville, Virginia: Philosophy Documentation Center, 1999, roč. 27, č. 2, s. 205–226.
- Daly, Ann. *Critical Gestures: Writing on Dance and Culture*. Middletown, CT: Wesley University Press, 2002.
- David, Ann. „Haptic Codes of Desire in Bollywood Dance Sequences“. In: Stepputat, Kendra (ed.). *Dance, Senses, Urban Contexts*. Graz: University of Music and Performing Arts, 2017, s. 2–8.
- Fischerová, Anna. *Květ umění nó v teoretických pojednáních Zeami Motokija*. Diplomová práce. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav Dálého východu, 2002.
- Foster, Susan Leigh. *Choreographing empathy: kinesthesia in performance*. New York: Routledge, 2011.
- Franko, Mark. „What is Dead and What is Alive in Dance Phenomenology?“. In: *Dance Research Journal*. Congress on Research in Dance, Oak Creek: Congress on Research in Dance, 2011 (zima).
- Hagendoorn, Ivar G. „Some speculative hypotheses about the nature and perception of dance and choreography“. In: *Journal of Consciousness Studies*. 2004, roč. 11, č. 3/4, s. 79–110.
- Hanna, Judith Lynne. *To dance is human: a theory of nonverbal communication*. Austin: University of Texas Press, 1980.
- Hansen, Jette Barnholdt. „Adequate Rhetorical Delivery When Staging Premodernity“. On: *Performing Premodernity* [online]. 2015 (leden), ročník 2 Dostupné z: <https://performingpremodernity.com/wp-content/uploads/2015/01/PPO2-Hansen.pdf>.

- Hare, Thomas Blenman. *Zeami's style, The Noh plays of Zeami Motokiyo*. Stanford, California: 1986.
- Hayashi, Lucie. „Dancing poetry in Japanese Noh theatre movement: narratives in the choreography of Hagaromo“. In: Dunin, Elsie Ivancich (ed.). *Dance, narrative, heritage: 28th symposium of the International Council for Traditional Music (ICTM) Study Group on Ethnochoreology 2014*. Zagreb, Croatia: Institute of Ethnology and Folklore Research: ICTM Study Group on Ethnochoreology, 2015, s. 84–89.
- Táž. „Význam kata v japonském tanci: analýza taneční složky divadla nó“. In: *Živá hudba* 6. Praha: NAMU, 2015, s. 76–105.
- Táž. „Perception of Dance form the Japanese Body: Sixth Sense of a Dancer – Inner Touch or Outer Sight?“. In: Kendra Stepputat (ed.). *Dance, Senses, Urban Contexts*. Graz: University of Music and Performing Arts Graz, 2017, s. 9–16.
- Heller-Roazen, Daniel. *The inner touch: archaeology of a sensation*. New York: Zone Books, 2007.
- Heseltine, Philip. „A Note on the Mind's Ear“. In: *The Musical Times*. London: Musical Times Publications Ltd., 1922, únor, roč. 63, č. 948, s. 88–90.
- Hilská, Vlasta. *Poezie jako záznam citové zkušenosti. Nejstarší estetické teorie v Japonsku. Kulturní tradice Dálného východu*. Praha: Odeon, 1980.
- Janeček, Václav. *Tělo a tanec*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 1997.
- Kalvodová, Dana. „Zeamiho odkaz“. In: *Svět a divadlo*. 1993/3.
- Koukolík, František. *Proč se Dostojevskij mylil?* Praha: Galén, 2007.
- Líman, Antonín. *Kouzlo šerosvitu. Úvahy o japonské kultuře*. Praha: DharmaGaia, 2008.
- Macui, Akira. [přednáška, nepublikovaný materiál]. Praha, Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav Dálného východu, 23. 2. 2013.
- Martin, John. *America dancing: the background and personalities of the modern dance*. New York: Dodge Publishing, 1936.
- Mense, Siegfried – Stahnke, Michael. „Responses in muscle afferent fibres of slow conduction velocity to contractions and ischemia in the cat“. In: *The journal of physiology* 342. London: Cambridge University Press, 1983, s. 383–397.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Svět vnímání*. Praha: OIKOMENH, 2008.
- Týž. *La phenomenologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1953.
- Montero, Barbara. „Proprioception as an aesthetic sense“. In: *The journal of aesthetics and art criticism*. Malden, Massachusetts: Blackwell Publishers, 2006, roč. 64, č. 2, s. 231–242.
- Mukařovský, Jan. *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*. Praha: Fr. Borový, 1936.
- Murray, Elsie. „Organic sensation“. In: *The American journal of psychology*. Urbana: University of Illinois Press, 1909, roč. 20, č. 3, s. 386–446.
- Nearman, Mark J. „Kakyō: Zeami's fundamental principles of acting“. In: *Monumenta nipponica*. Tokyo: Sophia University, 1982–1983, roč. 37, č. 3, s. 333–342; roč. 37, č. 4, s. 459, 461–496; roč. 38, č. 1, s. 49–71.
- Paterson, Mark. „On 'inner touch' and the moving body“. In: Brandstetter, Gabriele – Egert, Gerko – Zubarik, Sabine (eds.). *Touching and being touched*. Boston: De Gruyter, 2013, s. 115–231.
- Reason, Matthew – Reynolds, Dee. „Kinesthesia, Empathy, and Related Pleasures: An Inquiry into Audience Experience of Watching Dance“. In: *Dance Research Journal*. 2010, zima, roč. 42, č. 2, s. 49–75.
- Rey, Jan. *Jak se dívat na tanec*. Praha: Vyšehrad, 1947.
- Reynolds, Dee – Jola, Corinne – Pollick, Frank E. „Dance Research Electronic Introduction. Dance and Neuroscience – New Partnerships“. In: *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*. Edinburgh University Press, 2011, zima, roč. 29, č. 2, s. 259–269.
- Rodowicz, Jadwiga. „Rethinking Zeami: talking to Kanze Tetsunojo“. *The drama review*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1992, roč. 36, č. 2, s. 97–105.
- Sedlák, František – Váňová, Hana. *Hudební psychologie pro učitele*. Praha: Karolinum, 2013.
- Siblík, Emanuel. *Tanec mimo nás i v nás: historické poznatky a estetické soudy*. Praha: Václav Petr, 1937.

- Sýkora, Jan. „Cesta tradice i změny. Vyrobeno v Japonsku“. In: *Made in Japan. Eseje o současné japonské popkultuře*. Praha: Labyrint, 2014, s. 7–21.
- Shaw, Mary Lewis. „Ephemeral signs: apprehending the idea through poetry and dance“. *Dance research journal*. New York: Committee on Research in Dance; Cambridge University Press, 1988, roč. 20, č. 1, s. 3–9.
- Sheets-Johnstone, Maxine. „On movement and objects in motion: the phenomenology of the visible in dance“. *Journal of aesthetic education*. Champaign, Illinois: University of Illinois Press, 1979, roč. 13, č. 2, s. 33–46.
- Shusterman, Richard. *Body consciousness: a philosophy of mindfulness and somaesthetics*. Cambridge. New York: Cambridge University Press, 2008.
- Stejskalová, Jana. *Estetická distance: Mezi autorem a dílem*. Bakalářská práce. Ústí nad Labem: Univerzita Jana Evangelisty Purkyně, Filozofická fakulta, katedra politologie a filosofie, 2013.
- Šlajsová, Kristýna. *Soudobé trendy v oblasti zrcadlových neuronů*. Bakalářská práce České Budějovice: Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, Pedagogická fakulta, 2014.
- Tanizaki, Džuničiró. *Chvála stínů – tradice japonské estetiky*. Přeložila Winkelhöferová, Vlasta. Košice: Knižná dielňa Timotej, 1998.
- Vostrá, Denisa. *Předpoklady japonské scéničnosti*. Praha: KANT, 2015.
- Waburton, Edward C. „Of Meanings and Movements: Re-Languaging Embodiment in Dance Phenomenology and Cognition“. In: *Dance Research Journal*. Oak Creek: Congress on Research in Dance, 2011 (zima), roč. 43, č. 2, s. 65–83.
- Wylie-Marques, Kathryn. „Opening the Actor's Spiritual Heart: The Zen Influence on A^^ Training and Performance With Notes on Stanislavski and the Actor's Spirituality“. In: *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, Lawrence, KS: University of Kansas, 2003 (podzim), s.131–160.
- Yusa, Michiko. „Riken no Ken. Zeami's Theory of Acting and Theatrical Appreciation“. In: *Monumenta nipponica*. Tokyo: Sophia University, 1987, roč. 42, č. 3, s. 331–345.
- Zeami, Motokiyo. *Poučení hercům*. (Zeami: Fūshikaden, Kakyō, Shikadō, Kyūi) ed. Vostrá, Denisa. Praha: Kant, 2016.
- Zeami. *Kadensho. The Secret of Nō Plays*. Kyoto: Sumiya-Shinobe Publishing Institute, 1970.
- Zeami. *Fūshikaden. Sandō*. Takemoto, Mikio ed. Tokyo: Kadokawa, 2009.
- Zich, Otakar. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1986.
- Zuska, Vlastimil. *Estetika: úvod do současnosti tradiční disciplíny*. Praha: Triton, 2001.

**Lucie Hayashi** (roz. Burešová) je absolventka HAMU (obor taneční věda – MgA., Ph.D.) a FF UK (obor japonská studia – Mgr.). Věnuje se soustavně studiu japonského tance, přednáší o japonském divadle na Ústavu Dálného východu FF UK i na taneční katedře HAMU, účastní se mezinárodních tanečních a etnologických konferencí. Je šéfredaktorkou internetového časopisu Taneční aktuality a pracuje jako asistentka režie opery Národního divadla v Praze.