

**Filosofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze
Katedra divadelní vedy**

Diplomová práce

Michaela Fiemlová

V jí s broskvovými květy v Divadle v Dlouhé: analýza inscenačních postupů

The Peach Blossom Fan in Dlouha Theatre: Performance Analysis

Podkování

Děkuji svému kolektivu Martinu Pěni kovi za podporu, včasně, inspirativní, libé i nelibé připomínky a důvěřitou spolupráci. Taktéž děkuji Barbore Herškové za odpovědi na mé otázky ohledně inscenace. A díkybohu, vše už to mám.

estné prohlá-ení

Prohla-uji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatn , že jsem ádn citovala v-echny poufité prameny a literaturu a že práce nebyla vyuffita v rámci jiného vysoko-kolského studia i k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 4. 8. 2011

í í í í í í í í í í í í í ...

Michaela fiemlová

Abstrakt

Cílem diplomové práce je analýza inscenace *V jí s broskvovými květy* v Divadle v Dlouhé s přihlédnutím k teorii o vysokokontextových a nízkokontextových kulturách a k fenoménu interkulturního divadla. Analýza se vnuje jednotlivým složkám inscenace, použitým principům a posunu od povodního textu k adaptaci, v němž jsou akcentovány strukturální změny a jejich následný odraz v inscenaci.

Klíčová slova

V jí s broskvovými květy, Divadlo v Dlouhé, analýza inscenace, interkulturní divadlo, vysokokontextové kultury, nízkokontextové kultury, J.A Pitínský, Hubert Krejčí

Abstract

The goal of the Master thesis is to analyze the performance of *Peach Blossom Fan* produced by Dlouha Theatre. The analysis takes into account the theory of high-context and low-context cultures and the phenomenon of intercultural theatre. The analysis itself characterizes components of performance, principles and shifts, occurring between the drama, in which are emphasised changes in a structure finally projected into performance.

Key words

Peach Blossom Fan, Dlouha Theatre, Performance Analysis, Intercultural Theatre, High-context Culture, Low-context Culture, J.A. Pitinsky, Hubert Krejčí

Obsah

| | |
|---|----|
| Úvodí | 6 |
| 1. Teoretické rámceí | 7 |
| 1.1 Interkulturní divadloí | 7 |
| 1.2 Vysokokontextové a nízkokontextové společnosti | 14 |
| 2. Analýzaí | 18 |
| 2.1 P vodní text/ adaptace (strukturální změny a jejich odraz v inscenaci)í | 20 |
| 2.2 T i základní sloflky inscenaceí | 31 |
| 2.2.1 Hudbaí | 31 |
| 2.2.2 Vizualitaí | 35 |
| 2.2.3 Pohybová sloflkaí | 39 |
| 2.2.4 Shrnutíí | 40 |
| 2.3 Reflieí | 41 |
| 2.4 Herectvíí | 43 |
| 2.5 Inverzní princip obsazení vedlej-ích rolíí | 45 |
| 2.6 Konecí | 46 |
| Záv ří | 50 |
| Seznam pouflité literatury a pramen í | 51 |

Úvod

Cílem práce, jak vyplívá z názvu, je provést analýzu inscenace Divadla v Dlouhé V *jí s broskvovými květy*. Tato čínská hra, inscenátory pozmeněná na hru na čínské divadlo, se stala emblematickým reprezentantem místního interkulturního divadla, jenž je posledních sto let hybatelem západního divadelnictví. Tomu, jakožto odbornému pojmu se v nuže úvodní polovina první části mé diplomové práce, která zasazuje samotnou analýzu do teoretického rámce. Zaměřuje se především na problematické vymezení pojmu interkulturní divadlo a jeho pozvolné (ne)pečování českou divadelní vědou.

Druhá polovina teoretického úvodu poukazuje na jeden ze způsobů nahlížení na fenomén interkulturního divadla, potažmo jeho recepci, motivaci a transmissi prvky. Jedná se o teorii rozdělující společnosti na vysokokontextové a nízkokontextové amerického antropologa Edwarda T. Halla. Její optikou je nahlíženo na propastnou rozdílnost mezi tradičními asijskými divadelními kulturami a západními. Tato propastnost automaticky generuje otázku, co se stane při pokusu o mezikulturní přenos?

Samotná analýza se v nuže jednotlivým slovkům inscenace, použitým principům a posunu od původního textu k adaptaci, v němž jsou akcentovány strukturální změny a jejich odraz v inscenaci. Z analýzy jsou patrná úskalí i pozitiva především ze západní a východní divadelní tradice, tak přispívá pro celé interkulturní divadlo, které pečuje prvky cizí kultury, a tím je vytrhává ze specifického rámce a přenáší je do odlišného kontextu. V něm se poté smísí pečované prvky s původními, čímž vznikne nový hybridní tvar, jímž je i analyzovaná inscenace bytostně postmoderního režiséra J.A. Pitínského.

1. Teoretické rámce

1.1 Interkulturní divadlo

Pavis ve svém slovníku pod heslem interkulturní divadlo¹ shrnuje historii interkulturních inscenací pomocí jmen jako Brook, Mnouchkinová, Barba, raný Wilson nebo Mejerchold, Brecht i Artaud. S nadsázkou by se dalo říci, že se tyto divadelní legendy objevují snad ve všech statích zabývajících se interkulturním divadlem. Markéta Jozová ve své disertační práci² podniká podrobnější exkurz do historie interkulturního divadla, který je do značné míry inspirován statí Heleny Spurné.³ Vybrala jsem si jejich studie kvůli své vlastní ojedinelosti v české teatrologii⁴. Sledují vývoj interkulturality od obdivovatele východoasijské kultury Goetha, který přišel s pojmem „Weltkultur“⁵ a jeho *Fausta*, jenž byl ovlivněn indickým dramatem *Ťukuntala*⁶, pokračují evropskou divadelní avantgardou, jmenovitě Tairovem, Craigem, Reinhardtem, Copeauem, Mejercholedem, Brechtem a Artaudem, kteří v asijských divadelních kulturách objevovali výrazové postupy, jimž obohacovali a pozměňovali svůj styl.⁷ (šEvropští režiséři často využívali tradičního orientálního herectví, jako by touto škrevní transfuzí chtěli obnovit vlastní divadelní tradici, zachránit je před psychologickými úbytmi.⁸) Práce dále zmiňují vliv hostování asijských umělců na počátku 20. století a samozřejmě i reciprocitu kulturní výměny.

Špatně však ve stejné době, kdy se evropští avantgardisté obrátili k Východu, chtěli japonští a čínští reformátoři provést rychlou modernizaci společností integrací západních společenských hodnot. Chtěli zavést racionalismus, koncipovat nové pořádky individuů. Obrátili se k evropské dramatice, zejména k autorům směru psychologického realismu, a zavedli na jevišti západní inscenační styl, s upřednostněním formy kukátkového typu divadla.⁹

Otázkou zůstává, zdali tato westernizace s sebou přinesla alespoň jaké výhody. Jsou jmenováni pouze japonští tvůrci - z nichž nejznámější je Tadao Suzuki - kteří se vesměs snažili nebo snažili o synkretismus. Domnívám se, že ve skutečnosti je situace extrémnější, jelikož tradiční divadlo je na ústupu. Naopak se ve velkém měřítku praktikuje divadlo evropského

¹ PAVIS, 2003 : 205-206

² J. ZOVÁ, 2003

³ SPURNÁ, 1999

⁴ Jediná česká knižní publikace, která se zabývá interkulturním divadlem a to včetně názvu je sborník z II. symposia mladých teatrologů *Divadlo ve světě. Interkulturní procesy a divadlo*. Dle mého názoru soudím, že v této práci tento termín nikdy neslyšela, a proto s ním chybně operuje. Také není jasné, proč se užívá slovensky znějícího tvaru šinterkulturní.

⁵ Světová kultura.

⁶ J. ZOVÁ, 2003 : 12

⁷ Tamže.

⁸ PAVIS, 2003 : 205

⁹ Tamže : 13.

m – anského typu, s velmi realistickými slofkami (herectví, scénografie), za které by s nemuselo stydět ani Divadlo Na Vinohradech.¹⁰

Z českého prostředí je v citovaných studiích jmenován Jiří Frejka, který šexperimentoval s divadlem východních kultur; v jeho formách a v postupech italské commedie dell'arte spatřoval jeden z možných vhlédů k prázákladům divadelnosti.¹¹

V 60. letech se m ní společenské paradigma, z ehořl pramení zvy–ující se zájem o východní nábofenství v ele se zen-buddhismem a tím pádem i tendence integrovat východní divadlo do západního. V této dekád ě představuje divadelní interkulturalita jeden z nejvýrazn ějších projev ě evropské inscena ní tvorby.¹² Grotowski ve svém Teatr Laboratorium rozvíjí systém herecké práce otev ěný podn ět m východních divadelních kultur s jejichřl pomocí hledal řklí k tomu, jak zbavit západního herce v–ech zábran, které mu nedovolují pln ě rozvinout jeho energetický potenciál.¹³ Jeho řlák Barba se ve svém Odin Teatret cílen ě zam ěil na práci s evropskými a asijskými herci. Sv ě koncepty rozvinul i v rámci Mezinárodní ěkoly divadelní antropologie. Dále tu byla Mnouchkinová se sv ěm Théâtre du Soleil a samoz ějm Peter Brook, jehořl *Mahábhárata* je emblematickým zástupcem interkulturního divadla. Evropská avantgarda obohacená asijskými vlivy formovala i americké divadlo. Tato syntéza podle teatrolořlky Bonnie Maranca řvytvo ěila newyorskou ěkolu avantgardní performance; a to jak v oblasti vizuálního um ění, tance, tak i divadla. Vedle Roberta Wilsona, to byli také reřlísér Peter Sellars, choreograf Merce Cunningham, skladatel ě Philip Glass, John Cage, kte ěí se ve ějn ě p ěiznali, řle jejich vysoce stylizovaná tvorba je pod silným vlivem tradi ního japonského um ění.¹⁴ V sedmdesátých a osmdesátých letech se zase na amerických divadelních ěkolách stalo řmódním trendem pojednávat Shakespeara konvencemi kabuki, v etn ěl ění a kostým ě.¹⁵

¹⁰ Vycházím ze sv ědectví dvou sv ěých kolegy ě, které ob ě strávily rok v ěin ě studiem na velkých divadelních akademiích. Ob ě podávají identická sv ědectví o sou asném trendu tohoto superrealistického divadla, kdy se tradi ní formy ve v t–in ě p ěřpad ě stávají atrakcí pro turisty nebo vývozním artiklem v etn ě ve sv ět proslaven ě pekingské opery.

¹¹ J. ZOVÁ, 2003 : 13

¹² SPURNÁ, 1999 : 89

¹³ Tamřle.

¹⁴ J. ZOVÁ, 2003 : 15

¹⁵ KALVODOVÁ, 2003 : 267

eské stat úplně vynechávají jakousi kritickou plošinu interkulturního divadla a osobností s ním spojených. Pomíjejí odsuzující pohled na interkulturní divadlo, jenž úzce souvisí s kritikou hegemonie západních diskursů. Pravda, kritické hlasy v této oblasti pochází z bývalých kolonií a impérií a nesou v sobě stopu post-koloniálního myšlení, které nám není vlastní (koda Toga). Bharucha kritizuje Barbu, Schechnera a Brooka za šmining 'exotic' - usually 'third world' - for theatrical raw materials, much in the way that multinational corporations have been known to exploit materials and cheap labour from the developing world, conveniently overlooking to safety and security of local people and the pollution of their land.¹⁶ Nebo jiné upozornění: For the last three centuries the Orient has served Western artist as a stimulating source of exotic material, but as Said¹⁷ has pointed out in his excellent book on this subject, this was rarely if ever entirely disassociated from a colonialist mindset.¹⁸

Pavis se dále u hesla interkulturní divadlo vyjadřuje k ne zcela jasné vymezenosti tohoto pojmu:

Šlo o interkulturním divadle nemůžeme mluvit jako o zavedeném žánru nebo o jasné vymezené kategorii, nýbrž především jako o stylu a herectví, které jsou otevřené vůči nejrozličnějším kulturním zdrojům. Jde o určitou tendenci, o vznikající hnutí, které se týká scénické praxe a herectví (a to jak na Západě, tak jinde)...¹⁹

Od postmoderního divadla, jenž sice také přijímá různé postupy a kultury, ho odlišuje snaha o konfrontaci, výměnu a splývání. Postmoderní divadlo šedává výslovně najevo snahu představit patchwork (slátaninu *pozn. aut.*) hodný celosvětové kultury (one-world-culture), tj. jakousi směs kulturních zbytků nebo bezostyšně posbírané haraburdí.²⁰ Potíží s touto definicí je ta, že se pod ní díky obšírnosti charakterizovaných fenoménů, vejdou oba. Interculturalism and postmodernism intersect at the point of ahistorical, acultural synthesis that can also be perceived to be neo-colonial particularity as practised in United States.²¹ Tyto

¹⁶ vytváření exotického (obvykle z této země pocházejícího) surového divadelního materiálu, jako například u nadnárodních firem, jenž vykořisťují rozvojový svět, pohodlně přihlížející bezpečí a ochranu místních lidí a znečištění, které způsobují jejich zemi. (TOMPKINS, a další, 1996 : 10)

¹⁷ esky: (SAID, 2008) V této knize zkoumá konstrukci širšího Orientu pomocí západních diskursů v minulosti.

¹⁸ V posledních letech století sloužil Orient západním umělcům jako stimulační zdroj exotického materiálu, ale jak zdůraznil Said ve své skvělé knize *Orientalismus*, z čímkdy jestli v době kdy se to dalo odděleně od zbytku myšlení kolonizátorů. (CARLSON, 1996 : 82)

¹⁹ SPURNÁ, 1999 : 205

²⁰ PAVIS, 2003 : 206

²¹ Interculturalism a postmodernismus se protíná v bodě ahistorické a akulturní syntézy, která rovněž může být vnímána jako neokoloniální, zvláště jako ta uskutečňovaná ve Spojených státech. (TOMPKINS, a další, 1996 : 10)

dva šláňryō i fenomény se m frou samoz ejm sbíhat nejenom v jedné definici, nýbrfi i v jednom díle. To se d je kup íkladu u Bějarta, Suzukiho nebo Wilsona²².

Pojmová nezakotvenost vede k mofným zam nám za jiné ókulturalismy. Zmatení se dotklo i práce n kterých teatrolog . Jednou z astých zám n je nahrazení interkulturalismu multikulturalismem, který má výrazn odli-ný význam. Multikulturalismus ozna uje souffití vícera kultur vedle sebe v rámci jednoho celku (stát, m sto, divadelní skupina...). Koexistují pospolu bez toho, aniif by se intencionáln ovliv ovaly a zám rn si p edávaly kulturní artefakty. Naproti tomu základem interkulturalismu je práv onen zám rný mezikulturní transfér. (Multikulturalismus je navíc jedním ze znak postmoderny potaflmo postmoderního divadla, proti které se Pavis snaffí interkulturní divadlo vymezit, kdeffto interkulturalita je znakem moderny) P íkladem zám ny a z toho vyplívajícího chybného uflití je pro m ást reportáfle Evy Ťormové²³ z mexické konference s názvem Kulturní vým na a multikulturalismus v teatrologické reflexi, kde p i popisu hlavního referátu Eriky Fischer-Lichte Interkulturní divadlo ó Cesta k nové kulturní identit ? pí-e: šPodle jejího názoru koncept interkulturního divadla nep edstavuje nebezpe í potla ení osobitosti charakteristických specifík a tradic národních i etnických kultur, ob tovaných jakémusi unifikovanému univerzalizmu, ale práv naopak: tím, fle akcentuje a respektuje jejich odli-nost, kterou vyuffívá v rámci divadelního p edstavení, provokuje a demonstruje smysluplnost vzájemného porozum ní a otev enost v í jinému. P esto, fle E. Fischer-Lichte akcentuje pozitivní stránky a p ínos multikulturního procesu, p iznává, fle jde o proces natolik rozmanitý, fle problémy, které se v souvislosti s ním vyno ují, nelze jednozna n klasifikovat ani definitivn zodpov d t.ō²⁴ Z kontextu (název referátu a jednodlitost popisovaného tématu) vyplívá, fle Ťormová nemá na mysli multikulturní proces, nýbrfi interkulturní a ozna ení multikulturní pouffila jako slovo souzna né k interkulturnímu.

Tato nedostate ná erudice v eských kruzích je mofná zp sobena absencí hesla interkulturní divadlo, v Pavlovského teatrologickém slovníku,²⁵ cofl je zaráflející, jelikofl by se tyto pojmy ve-ly hned do dvou ad Pavlovského taxonomie, a to do ady lokáln geografické a etnické a do ady modáln genetické. Nutno podotkout, fle chybí taktéfl hesla typu postmoderní divadlo i jakékoliv pojmy ze sou asné divadelní teorie s vyjímku divadelní antropologie a divadelní

²² PAVIS, 1996 : 19

²³ ŤORMOVÁ, 1997 : 54-57

²⁴ Tamfle : 55.

²⁵ PAVLOVSKÝ, 2004

reformy. Zdá se, že pojmův chudá není jen VIII. hodnotová sada taxonomie umění. Ovšem další příčinou neobecné znalosti pojmu i v odborném kruhu musíme hledat v nízké publikaci zahraniční teatrologické literatury, což je škrátkozraké, a hlavně tím, že nepokládáme alespoň některé zásadní, koncepční spisy, zbavujeme se možnosti konfrontovat naši terminologickou výbavu s jinými pojetími, a tím ji rozvíjet a zpřesňovat.²⁶

Snahou o přesnější definici pojmu interkulturní divadlo a zároveň multiplikaci úhlu nahlížení na tento jev je publikace *The Intercultural Performance Reader*,²⁷ jejíž je ve svém ranku klíčová pro široké spektrum náhledů na problematiku interkulturního divadla, poměrně jasnou definici tohoto termínu a jeho vymezení v rámci jiných okulturalismů (hned v Pavisově úvodu) a v neposlední řadě pro skladbu příspěvků. Mezi přispívajícími autory jsou významní teoretici i praktici jako E. Barba, E. Fischer-Lichte, R. Bharucha, J. Lecoq, M. Carlson nebo P. Brook. Termín interkulturní divadlo zde definuje Pavis takto:

„In the strictest sense, this created hybrid forms drawing upon a more or less conscious and voluntary mixing of performance traditions traceable to distinct cultural areas. The hybridization is very often such that the original forms can no longer be distinguished.“²⁸

Multikulturní divadlo (tj. takové, které bylo společně vytvořeno a přijato několika společnostmi, a to zpravidla v multikulturním státě) se od něj odlišuje tím, že jeho cílem není vytvoření hybridu, nýbrž koexistence různých forem a identit.²⁹

Interkulturalita v divadle a vůbec mezikulturní vztahy mezi domácí (cílovou) a cizí kulturou mohou mít různé úrovně. Pokusil se je odstupovat Carlson,³⁰ jenž ve své koncepci zachycuje rozmezí mezi dvěma kategoriemi: *culturally familiar* a *culturally foreign*.³¹ Definuje a charakterizuje sedm stupňů (druhů) vztahů mezi cizí a domácí kulturou, kde ona cílová kultura absorbuje prvky cizí kultury. Zde převádím do češtiny jeho koncepci sedmi stupňů mezikulturních vztahů i jak on je nazývá krok od *culturally familiar* ke *culturally foreign*:

²⁶ část odpovědi Davida Drozda na anketní otázku „Kde jsou podle vás bílá místa a mezery české teatrologie?“ (Divadelní revue 1/2010 s. 159). V odpovědi na tutéž otázku dodává Markéta Polochová: „Mizí tak nejen –ance na vytvoření teoretického jazyka, ale chybí některé zásadní a ve svétovém diskurzu hojně citované publikace.“ (Tamže : 164)

²⁷ PAVIS, 1996

²⁸ „Striktně tvoří toto (divadlo) hybridní formy založené na více či méně v domém a dobrovolném míšení performančních tradic vypátratelných v odlišných kulturních oblastech. Hybridizace je velmi často taková, že původní formy přestanou být rozpoznatelné.“ (PAVIS, 1996 : 8)

²⁹ PAVIS, 2003 : 206

³⁰ CARLSON, 1996 : 79-92

³¹ Kulturně dobře známý i blízký a kulturně cizí.

- 1) Dvorní známá tradice zcela obvyklého a naprosto institucionalizovaného typu produkce uváděné v Národních divadlech například v Comédie Française. Dalším příkladem mohou být divadla i v Japonsku.
- 2) Elementy z cizí kultury jsou asimilovány do domácí tradice a posléze absorbovány. Publikum může být tímto prvky zaujato, baveno i stimulováno, ale není jim nijak omezováno. Diváci často ani nerozpoznají, že se jedná o prvky odjinud z cizí kultury. Carlson neuvádí žádné příklady, ale dle mého názoru by za emblematický příklad mohlo sloužit Brechtovo epické divadlo. U nás bych jmenovala Teatr Novogo Fronta i n které inscenace Farchy v jeskyni.
- 3) V tomto stupni se narodil od předchozího přijímají celé struktury z cizí kultury, nikoli jen prvky. Za příklady máme označit hry i od Yeatsa nebo Ninagawou *Médeu* i *Macbetha*. Z tuzemské scény by se dalo jmenovat Malé divadlo kjógenu.
- 4) Cizí a známé vytváří novou smísku, která je poté asimilována do tradice a stává se blízkým. Příkladem budiž Molièrova absorpce italské komedie dell'arte do svého nového komického stylu.
- 5) Cizí je zcela asimilováno a stává se kulturně blízkým, aniž by se změnila jeho forma. Jedná se například o komedii dell'arte ve Francii, italskou operu v Anglii nebo americký western v Japonsku.
- 6) Prvky z cizí kultury zstanou cizími. Užívají se v rámci domácích struktur pro efekt odcizení nebo šoku, pro exotické vyznění nebo prostě jenom pro ukázání jejich jinakosti (odlišnosti). Za příklady by mohly sloužit sekvence orientálního tance v nedávném broadwayském úspěchu *M. Butterfly* Davida Hwanga nebo ruské sekvence v *The Uncle Vanya Show* od newyorské experimentální skupiny Irondale.
- 7) Celá performance z cizí kultury je dovezena nebo znovuvytvořena, bez snahy uinit ji kulturně blízkou. Carlson uvádí, že se jedná například o produkce tance butó (u nás prezentovány Minem Tanakou). Jenomže samotné butó je interkulturní smíscí patřící do tvrdé kategorie, takže by se zde mohl raději zmínit šistokrevně o zájezdy divadel tradičních forem. V českém kontextu by to mohlo být opět Malé divadlo kjógenu.

Toto Carlsonovo šestikrokování je samozřejmě napadnutelné. Kam umístit například *Fra-ku o kádi* v podání Malého divadla kjógenu, je-li je například kvatifikovanou interkulturou? Schéma tak slouží spíše ilustrativně, aby nám ukázalo, jaké různé podoby může mít interkulturní divadlo.

Další z významných teatrologů, jenž se interkulturním divadlem soustavně zabývá je Erika Fischer-Lichte. V zásadě nepřináší žádný nový pohled. Jan Roubal ve své studii³² o její knize *Theaterwissenschaft: Eine Einführung in die Grundlagen des Faches* mimo jiné prezentuje a shrnuje teze ke kterým teatrolofka dospěla v této oblasti. V ní se komparací modelů evropského a asijského divadla, mapuje jejich kontakty zejména ve 20. století a přináší objevitelskou myšlenku, že tyto procesy propojování souvisejí s modernizací, globalizací a přechodem k postkoloniálnímu svetu. Zajímavější je její zabírání se různými stránkami chápání pojmu interkulturní divadlo, jeho typizace a spektralizace. Uvádí hybridizaci (neorganické sjednocování prvků různých kultur), lokalizaci (přebírání cizích textů a divadelních prvků do divadla jiné kultury přispívajících k jejich vyrovnávání) a globalizaci (invaze do sebe zahledně západní kultury přispívající o privilegizaci svého divadla).³³

V synonymním vztahu k pojmu interkulturní divadlo je pojem transkulturní divadlo, který používá Dana Kalvodová i E. Barba. Jeho užívání se mi jeví mnohem více legitimním než substituování multikulturním divadlem, poněvadž lingvisticky vystihuje podstatu jevu a je nezatíženo jiným významem, tudíž nedochází k jeho dezinterpretaci. V antropologii se můžeme setkat s příbuzným pojmem cross-culturalism. Nicméně v zájmu konstituování pojmu interkulturní divadlo jako svébytné, i když mnohastupové kategorie v rámci divadelní vědy, považuji za vhodné používat výhradně toto označení a tím přispět k rozvinutí a ujednocení terminologické základny českého moderního teoretického diskurzu. Existence takového pojmu je velmi důležitá při zkoumání mimoevropských divadelních forem a při jejich interakci s těmi evropskými a užívali v minulosti nebo v současnosti. A z této interakce se dost často urodí švelká divadelní událost, jejíž reflektování se neobejde bez žádného terminologického aparátu.

³² ROUBAL, 2010 : 104-120

³³ Tamtéž : 111.

1.2 Vysokokontextové a nízkokontextové společnosti

Jeden ze způsobů nahlížení na fenomén interkulturního divadla, potažmo jeho recepci, motivaci, transmisi prvků a vůbec celou problematiku nabízí teorie o vysokokontextových a nízkokontextových kulturách³⁴ amerického antropologa Edwarda T. Halla. V jeho knize *Beyond culture*³⁵ definuje jejich vnitřní komunikační kód takto: „A high-context (HC) communication or message is one in which most of the information is either in the physical context or internalized in the person, while very little is in the coded, explicit, transmitted part of the message. A low-context (LC) communication is just the opposite; i.e., the mass of the information is vested in the explicit code.“³⁶ To znamená, že ve vysokokontextové kultuře stačí říci méně a zbytek implicitně vyplyne. Vnímání se tam odehrává na základě vzorců, které jsou často historicky velmi pevně ukotveny. Naopak v nízkokontextové kultuře se více říká a vyjadřuje explicitně.

Samozřejmě žádná společnost není úplněistou formou výše zmínovaných kategorií, ale v publikaci se pracuje s tezí, že americká kultura je nízkokontextová, Evropa leží kdesi ve středě spektra s národními specifiky každého státu a Japonsko s jínou jsou příklady vysokokontextové společnosti. Tento argument o velké vysokokontextovosti posledních dvou jmenovaných asijských států dokládá tezí o tak bazální věci, jako je psaná podoba jazyka. „To use a Chinese dictionary, the reader must know the significance of 214 radicals (there are no counterparts for radicals in the Indo-European languages). For example, to find the word for star one must know that it appears under the sun radical. To be literate in Chinese, one has to be conversant with Chinese history.“³⁷ Optikou Hallovy teorie můžeme nahlížet i na divadlo těchto dvou asijských zemí³⁸, jakofito dleřitou součástí a zároveň zrcadlo jejich kultury.

³⁴ High-context and low-context cultures.

³⁵ HALL, 1976

³⁶ Vysokokontextová komunikace nebo sdělení jsou ty, ve kterých většina informací je buď někde v tělesné souvislosti nebo je internalizována v dané osobě, přičemž velmi malá část sdělení je obsažena v kódované, explicitní, psané podobě. Nízkokontextová komunikace je přesným opakem, tj. hlavní část informace je explicitní. (HALL, 1976 : 91)

³⁷ K použití čínského slovníku musíme znát význam 214 radikálů (je-li nemají protějšky v indoevropských jazycích). Například, abychom našli slovo hvězda, musíme vědět, že se nachází pod slunečním radikálem. Být gramotný v čínštině, znamená být dobře obeznán s čínskou historií. (HALL, 1976 : 91)

³⁸ Indie nikdy v publikaci zmíněná není. Myslím si, vzhledem k velkému tradicionalismu, kastovnímu systému atp., se rozhodně na kále nachází blíže vysokokontextové společnosti. Její historická kontinuita byla narušena kolonizací, která ji mírně oddálila od extrémního pólu. Proto ji v nadcházejících příkladech raději nebudu jmenovat. Vysokokontextovost číny je samozřejmě také zjevná na jejím politickém vývoji ve 20. století, který ovšem nemůže narušit hluboce zakořeněné kulturní vzorce obyvatelstva.

Vzhledem k tématu své práce se zaměřím hlavně na jeho tradiční podobu a budu akcentovat čínské divadlo, zejména drama chuan- chi a divadlo kchun- chü³⁹, jichž je *V jí s broskvovými květy* součástí. Téma ve všech případech by bylo možno nahradit příkladem z tradičního čínského divadla, příkladem z japonského. V samotné analýze inscenace mi to poté umožní zamýšlení nad sledky přenosu prvku vysokokontextové kultury do nízkokontextové kultury.

V návaznosti na předchozí citaci předkládám charakteristiku dramatu flánu chuan- chi, která potvrzuje Hallovo nepřímé tvrzení o absolutně nevyhnutelné znalosti historie ve vysokokontextových kulturách. Největšího rozmachu dosáhl flánr chuan- chi za dynastie Ming (1368-1644) a proto se v čínské literatuře vžívá název mingské drama.⁴⁰ Je složeno z prozaických a verovaných pasáží, přičemž prozaické jsou vždy mluvené a verované jsou naopak zpívané. Tyto poslední zmíněné pasáže mají velmi pevná pravidla, týkající se verového metra, na nichž byly psány nápěvy. To znamená, že dramatik musel patřit mezi vzdělance, šel v nově léta studiu i praktickému cvičení klasických básnických forem a styl. Věrpali z dlouhé tradice, v níž nacházeli téma na každou situaci, náladu, citový stav hotový přímou, metaforu, skrytou narážku.⁴¹ V českém vydání *V jí s broskvovými květy* je to jasně patrné, když se podíváme do poznámkového aparátu⁴², kde je u každého díjství přibližně 10 vysvětlivek, často se vztahujících právě k oněm metaforám a jejich kulturnímu kontextu. Zetelná je rovněž autorova erudice, která odkazuje množstvím aluzí na starší literaturu a historii. Znalost těchto intertextových (a potažmo intrakulturních) odkazů se předpokládala i u publika. Z toho je jasně patrná velká míra vlivu minulosti na přítomnost rukou v ruce s jejich vzájemnou neoddelitelností a prostupností, právě podobně pramenící z nelineárně vnímaného času, jenž je součástí buddhistického a taoistického paradigmatu. Minulost je zde je velmi živá a zetelně přítomná, a to jak v tvorbě, tak její recepci.

Hall při charakterizaci obou pólů kontextové škály dále mluví o mnohem větší loajalitě k autoritám a míře odpovědnosti za podílené ve vysokokontextové kultuře. ŠParadoxically, when something happens to a low-context system, everyone runs for cover and 'the system' is supposed to protect its members. If a scapegoat is needed, the most plausible low-ranking

³⁹ Dramata chuan- chi tvořila hlavní repertoár divadla kchun- chü.

⁴⁰ KALVODOVÁ, 2003 : 99

⁴¹ KALVODOVÁ, 1993 : 56

⁴² KCHUNG, 1968 : 359-383

scapegoat is chosen.⁴³ (Z toho je jasné patrné, v které části spektra se nachází česká republika.) Loajalitu a respekt k autoritám lze mimo jiné nalézt v hereckém výcviku herce tradičního čínského a japonského divadla, kde je mistr jakýmsi guruem, kterému se vykazuje absolutní poslušnost. Oporou vládnoucího systému v Japonsku v době vzniku *V jímě s broskvovými květy* se stala čínská morální nauka, tzv. reformovaný konfucianismus, jenž byl dále prosazován jako oficiální státní ideologie. Nejzákladním principem tohoto učení byl požadavek absolutní poslušnosti, podřízenosti a oddanosti rodičům, starším, nadřízeným a sociální skupině, v japonském pojetí pak především feudálnímu pánovi a knížeti.⁴⁴ Loajalita ovšem může vypadat i jinak. Šež bezmála všechny mistři asijského divadla zakazují svým studentům, aby se zabývali jinými divadelními obory. Někdy po nich dokonce požadují, aby se na jiné formy divadla nebo tance vůbec nechodili dívat. Tvrdí, že je to způsob, jak si uchovat čistotu stylu a prokázat dokonalou oddanost svému umění.⁴⁵

Dalším z klíčových znaků vysokokontextových systémů je důraz na formy.⁴⁶ Zde by samozřejmě mohlo sloužit za příklad celé čínské a japonské tradiční divadlo se všemi svými slohovými jednotkami. Nejen drama čuan-čchi, nýbrž i vzdálené divadlo kchun-čchü, dramaticko-hudební útvar, který má velmi striktní pravidla týkající se hlavně melodické slohky a náplně. Inscenační praxe divadla kchun-čchü determinovala dramata čuan-čchi, jenž musela přesně naplnit jeho formu a dodržet pravidla. Šež v čínském divadle nebylo myslitelné, aby autor divadelní hry sám nebo kolektiv, anonymní jednotlivec nebo určitý dramatik sám mohl vytvořit vně určitého divadelního druhu, nezávisle na kterém hudebně-dramatickém stylu. Musel respektovat celou sadu platných konvencí, především hudební strukturu, používat určité pravidla prozodie zpívaných částí, ale i další estetické zásady a inscenační konvence.⁴⁷ Onen důraz na formy se odráží i v hereckém divadle kchun-čchü, které je typizované. Každá postava je hrána určitým, jí odpovídajícím, specializovaným typem a tím je do značné míry předurčen její vnější, výtvarný zjev a způsob herecké prezentace.⁴⁸

⁴³ Paradoxní, když se někdo stane v nízkokontextovém systému, všechny to společně zakrývají a od systému se nepokládá ochrana svých členů. Když je potřeba obětí beránek, je ze spodního patra vybrán ten nejvíce přijatelný. (HALL, 1976 : 113)

⁴⁴ KALVODOVÁ, a. dal., 1975 : 185

⁴⁵ BARBA, a. dal., 2000 : 6

⁴⁶ HALL, 1976 : 113

⁴⁷ KALVODOVÁ, a. dal., 1975 : 103

⁴⁸ KALVODOVÁ, 1993 : 97

Další z autorových tezí zní, že „High-context culture make greater distinctions between insiders and outsiders than low-context cultures do.“⁴⁹ Myslím, že se to dá pochopit nejen z makrohlediska jako rozdělení na cizince a tuzemce (eventuálně člověka dlouho pobývajícím v dané kultuře), nýbrž i jako interní diferenciaci na příslušníky určité společnosti uvnitř kultury. V japonském divadle nō, kabuki a bugaku se tajemství různých hereckých technik přenášely a dávaly jen v úzkém kruhu pokrevních příbuzných. A pakliže herec nemá vlastního talentovaného syna, adoptuje syna z jiného hereckého rodu.⁵⁰ V čínském tradičním divadle zase po dlouhá staletí fungoval učednický systém, v rámci něhož byl vztah mistra a žáka dlouhodobý a velmi úzký. Od žáka se vyžadovala nesmírná trpělivost, vytrvalost, disciplína, odříkání a denní trénink. Herecí žáci museli neustále podřízovat vlastní soukromí herecké profesi, které se začínali učit již v útlém věku (dostatečná poddajnost a ohebnost kloubů a svalů).⁵¹ To znamená, že do ní pronikali denodenně po mnoho let, aby do ní byli řádně zasvěceni. Rozdíl v schopnostech mezi profesionálním hercem a nezásvěceným nehercem byl propastný a nikoho zvenčí by zřejmě nikdy nenapadlo šouvat do hercovy profese.

„People raised in high-context system expect more of others than do the participants in low-context systems.“⁵² Tím se vysvětlují nároky na herce tradičního čínského a japonského divadla a jejich velkou profesionalitu, začínající již v dětství celoživotnímu intenzivnímu tréninku. Vždy například herec divadla kchun-chü musel zvládnout všechny disciplíny (zpěv, herecký projev, mluva a deklamace, tanec a akrobacie a různé techniky (úst, rukou, nohou, těla, krok). Teprve jejich syntéza a ovládnutí všeho co obsahují se stává předpokladem, aby herec vůbec mohl stanout na jevišti. Tento profesionální rozsah se v západních relacích může porovnat pouze k rozptýlenému leckému rejstříku prvotřídního broadwayského muzikálového aktéra anebo k hypotetické představě inoherce, baletního umělce a zpěváka v jedné osobě.⁵³

⁴⁹ HALL, 1976 : 113

⁵⁰ KALVODOVÁ, a dal-í, 1975 : 321-322

⁵¹ KALVODOVÁ, 1992 : 208-209

⁵² Vysokokontextové systémy dělají větší rozdíly mezi zásvěcenými a nezásvěcenými než nízkokontextové systémy. Lidé pocházející z vysokokontextové kultury očekávají od ostatních více než lidé z nízkokontextové. (HALL, 1976 : 113)

⁵³ KALVODOVÁ, 1992 : 206

2. Analýza

ŠKus reflíruje J.A. Pitínský, který z šbarokních ě ínských motiv ěrpal jíl p ed n kolika lety v p edstavení *Marné tázání nebes*.⁵⁴ Tato informace se p ípomíná ve v t-in recenzi hodnotících tuto inscenaci. Málokoho by ov-ěm napadlo spojovat *V jí s broskvovými kv ty* a ínské tradi ní divadlo s Pitínské ě star-í inscenací *Sestra Úzkost*⁵⁵, jeěl je montáěl text eských katolických spisovatel ě Jana ěpa a Jana Demla a zdánliv ě nemá co do in ní s ni ím ínským. P ítom práv zde (moěná poprvě) pouěil reflisěr jeden z princip ínskěho divadla, nenápadně pokrytí tvá ě herce (zde to byl p ízna n Jan Vondrá ěk) barevným lí idlem a její náhlě ukázání publiku, coěl vyvolává dráědivý, nejen výtvarný ú inek. Tato zm na tvá ě mechanickou cestou je v ínskěm tradi ní m divadle sémiologicky ě eno šodkazový znak znaku ě emoce, ale v Pitínské ě *Sest e Úzkosti* se jednalo o šostenzi doprovázející repliku z *Cizince* Jana ěpa o sejmuté tvá i.⁵⁶ Navíc zde hrál velkou roli stylizovaný pohyb a nalí ěné obli ěje, íměl reflisěr také nakro il sm rem k asijským divadelním formám. Stylizovaný pohyb byl d leělitou sloěkou i dal-í Pitínské ě inscenace, hlavní cenu Alfrěda Radoka získav-í *Ly-ky Bystrou-ky* s podtitulem *P íb hy krve*. Zde na pohybové sloěce spolupracoval s Igorem Dostáěkem⁵⁷, jeěl byl šchoreografem zv ě ě a s niměl se op t spojil p í práci na *V jí i s broskvovými kv ty*. Naopak pokrač ováním volby díla ínské klasiky je reflie inscenace *Děmon v pramen*, jeělěl p edlohou byl dramatický text Huberta Krej ího⁵⁸ na motivy klasické ínské pohádky. O ividn ě mu asijská stylizace vyhovuje. Práv ě Hubert Krej í byl u *V jí e s broskvovými kv ty* Pitínské ěm nejvýznam j-ím spolupracovníkem: adaptoval text dramatu a byl spolu s Igorem Dostáěkem poradcem pro pohybovou sloěku. Trojice Pitínský-Krej í-Dostáěk⁵⁹ je vlastn ě autorem svébytněho šjazyka ě inscenace, který má být šsou asn ínský a sou asn srozumitelný, evropský.⁶⁰ Toto tvrzení

⁵⁴ KO I KOVÁ, 13. 9. 2008 : D11

⁵⁵ V jedné kritice se toto spojení p ěci jen objevilo viz (ZDE KOVÁ 12.10. 2008 : s. 8)

⁵⁶ KALVODOVÁ, 2003 : 209

⁵⁷ P í studiích na JAMU se pod vedením Huberta Krej ího za al zajímat o stylizované jevi-tní formy, zvlá-t ě pak o herectví komedie dell'arte a tradi ní asijské herectví. V sou asnosti se v nuje hlavn ě studiu a uvád ní japonských st edov kých fra-ěk v Malěm divadle kjóěenu, s níměl spolupracuje i japonský mistr tohoto flánu Těme Těěejama. Dále u í herectví na JAMU a moderuje.

⁵⁸ Od poloviny 60. let, tedy od studií na JAMU se soustavn ě v nuje zkoumání rozli ných forem stylizovaněho herectví. Soust ě ěje se na komedii dell'arte, grotesku, pantomimu a tradi ní asijské kultury, jichěl je velkým znalcem. Je reflisěrem, dramatikem, mimem a p ekladatelem ě mimojině p ekládání kjóěen ě se v nuje p ěs 30 let. S Pitínským spolupracuje pr b fl ě od roku 1994. Jinak je to dost nonkorformní zjev, který je známý velkým despektem a razancí, jimíěl napadá ěské divadelnictví.

⁵⁹ Za pomoci dramaturga Těě pána Ot ěná-ka a asistentky reflie Barbory Her íkové a jiných dále v textu zmín ěných.

⁶⁰ VARYTM 21. 5. 2009

koreluje s jedním z cílů tzv. interkulturního divadla, jímž je třeba spojit západní a asijské divadlo za soustředění zachování esence obou typů.⁶¹ Tato analýza se mimo jiné pokusí odpovědět na otázku, zdali se to Pitínskému podaří.

Co, kromě znalosti se dvěma znalci asijského divadla, mohlo vést J.A. Pitínskému k volbě inscenovat tuto tradiční čínskou hru v repertoárovém Divadle v Dlouhé? Martina Musilová tvrdí, že každý krok je nutné chápat jako intuitivní a předjímající.⁶² Co na něm bylo předjímajícího, ukáže čas, ale inklinace k formám, jež čínské tradiční divadlo reprezentuje nám dává vystopovat v určitých režisérských názorech na divadlo, z nichž některé jsou i přes dekádu staré. Štěstím za to, že divadlo je především subtilní, ale fascinující krásou. Je to svůtlé. Svět kompozice, který musí vybudovat něco sugestivního mimořádně skutečností.⁶³ Od toho již vede jenom krok k tradičnímu asijskému divadlu: šlo o záležitost na tom, jakým způsobem to zmotivují. Chtěl bych, aby představení bylo přesně jako biomechanika nebo jako čínské divadlo, ale zároveň, aby v něm znělo obsažené lidské slovo, aby bylo vcelku.⁶⁴ Režisér víceméně inscenací naplnil svou vizi. Chtěl jsem jmenovat v této znakového divadla, která sahá od čínského divadla až k Piny Bausch nebo dejme tomu k Wilsonovi. Divadlo přesného řádu, přesných kompozic, ale rozjařené hravostí.⁶⁵ Obzvláště zajímavé zní nadcházející tvrzení z doby, kdy ještě nebyl, že z nějaké tradice přeci jenom bude muset vycházet. Šlo o přirozeně nemohu vycházet z nějaké tradice. Vycházím ze svých pocitů a zkušeností. V mé poetice je jisté hodně z toho, co jsem někde viděl. Není to jako v číně, kde je to dáno tisíciletími znaky pro nápětí, bolest a lásku. Jsou vypěstovány a zakódovány v kultuře těchto herců. U Wilsona a Piny Bausch se přejímá to nejobecnější jádro tohoto znaku, ale obsah se u něj vytváří sám.⁶⁶ V duchu citátu královské inscenací *V jí e s broskovými květy* tak například vytvořil svébytný znakový systém založený na tradičním (nejen) číně divadle.

⁶¹ Tak ho zformuloval newyorský kritik Long ve své recenzi Brookovy *Mahábháraty* (šlo o legitimní cíl interkulturního divadla (...)) (is to find way) how Asian and Western theatre can be successfully fused while retaining the essence of both. (CARLSON, 1996 : 79)

⁶² MUSILOVÁ, 2009 : 102

⁶³ RESLOVÁ, 2001 : 29

⁶⁴ Tamtéž : 30.

⁶⁵ Tamtéž.

⁶⁶ Tamtéž.

2.1 P vodní text/ adaptace (strukturální změny a jejich odraz v inscenaci)

Kchung Ťang-fen v⁶⁷ *V jí s broskvovými květy* se dělí na dvě části, ty i díly, ty i cety dějství, k nimž jsou přidány další ty i neoslovaná dějství - prolog neboli Předzpěv, Rozhovor, Popovek a Dohra. Kromě Rozhovoru se ostatní tři výe zmíněná zvláště dějství vymykají časové jednotnosti hry tím, že se odehrávají v letech 1648 a 1684. Dana Kalvodová⁶⁸ ve své disertační práci uvádí, že ono vybočení, jehož děj sledkem bylo oddělení od ostatních dějství, vytvořilo pro autora způsob, jak získat od díla odstup a vytvořit prostor pro vlastní stanovisko nad tehdejší politickou situací.⁶⁹ To dnes pozbývá na dějlosti, a proto se Krejčí rozhodl ponechat pouze onen časový homogenní děj, který se, předvedeno na evropský letopočet, odehrává od února 1643 do července 1645 a to především v Nankingu.⁷⁰ Má dva simultánní, vzájemně se proplétající tematické plány: milostný a historický. Inscenace J.A. Pitínského ponechala oba tematické plány, narozdíl od jediné předchozí evropské inscenace tohoto dramatu, tedy inscenace Rudolfa Sellnera v Darmstadtském Gustav Sellners Landestheater z roku 1953, která zredukovala historicko-politickou linii na minimum, čímž byla hra zbavena onoho vnitřního napětí a vzájemného působení mezi silami osud země a osud soukromých, které jsou v originále.⁷¹

Základní struktura zůstala nezměněna. Děj obou rovin, milostné a historické postupuje chronologicky a paralelně v dramatu i jeho adaptaci. Také frekvence střídání dějství historických s milostnými a těmi, kde se oba plány prolínají zůstala zachována. Štruktura hry je zajímavě propojena konkrétním předemtematou rekvizitou: v jíem,⁷² jež stmeluje stavbu hry. Všechny neepizodní postavy jsou s ním ve vztahu. O adaptaci by se dalo říci totéž, o inscenaci nikoli, jelikož je v jí ve smyslu reálného působení na scéně multiplikován, čímž

⁶⁷ Kchung Ťang-fen (1648-1718) pocházel ze starobylého rodu, jenž svůj původ odvozoval od Konfucia (čínský Kchung fu-c). Jeho rodina patřila k vrstvě venkovské šlechty. Narodil se těsně po pádu mingské dynastie, jehož předci zpodožuje ve svém nejslavnějším dramatu *V jí s broskvovými květy*, které bylo dokončeno roku 1699, tedy více než století po ovládnutí Číny Mandčui.

⁶⁸ Známa sinoložka a teatroložka, jež se snažila seznámit odborníky i veřejnost s asijskými divadelními kulturami a prolomit evropocentrický pohled na světové divadlo. Její předklad *V jí s broskvovými květy* byl v euroamerickém světě pionýrským pokusem. In memoriam jí byla inscenace Divadla v Dlouhé v nována.

⁶⁹ KALVODOVÁ, 1993 : 64

⁷⁰ Mst v té době žítajícího 790 000 obyvatel, ležícího na jihovýchodě Číny. Tato zeměpisná oblast byla v mingské době nejlidnatější, nejbohatější a nejkulturnější oblastí Číny. (LIŤÁK, 2008 : 264)

⁷¹ KALVODOVÁ, 1993 : 124

⁷² KALVODOVÁ, 1993 :60

ztrácí svou výlučnost. V jí, které vypadají, ale byly vypůjčeny z čínské restaurace, je zde totiž podobně jako v kjógeny, o něm bude je třeba v souvislosti s inscenací, používány mnohoběžné rekvizity. A se od klíčového v jí odlišují barvou (nikoli však kvalitou), stejně jeho význam ve struktuře inscenace snižují. Prvkem, jenž zpevňuje stavbu adaptace i inscenace se stala postava Vypravěče, její přítomnost je téma neustálá.

Tematický okruh byl u velké většiny dramátů chuan-chi nepvodní, vrací nám ty z minulosti vzniklých novel, legend, biografii i historických analýz (to jistě souviselo s kultem předků a velkým tradicionalismem, typickým pro vysokokontextové společnosti). V jí s broskvovými květy se svým povodním námětem z nedávné minulosti této tendenci vymyká. Na tehdejší dobu byl politicky velmi aktuální⁷³ a v něm kterých smerech jím zůstává dodnes. Vzhledem k situaci, do níž bylo dílo napsáno, to byl od Kchung Tung-fena odvážný pokus. V dramatu i jeho adaptaci je líčen mikropříběh dvou zamilovaných mladých lidí, jimž osud nepřejde: kurtizány Voni ky a mladého vzdělance Chou Fang-jü, žena opozice Obnovené společnosti.⁷⁴ To vše se odehrává na pozadí reálného makropříběhu o pádu mingské dynastie, jehož hlavní příčinou se zdá být zkorumpovanost vládní vrstvy. Tato zkorumpovanost byla hybatelkou všech událostí, které zapříčinily pád téměř šestileté vlády dynastie Ming. Jako příklad mnoha doprovodných událostí můžeme jmenovat selské povstání pod vedením Li Č' cheng, antagonismus mezi příslušníky vzdělaných vrstev a mezi stoupenci různých osobností vládnoucí vrstvy. Mandšouové ani nemuseli počkat na vhodnou příležitost k anektování Číny, nýbrž byli dokonce čínskými vládními úřadníky povoláni k likvidaci selského povstání, takže do země vstoupili tak říkajíc s pozvánkou. V dramatu je vcelku snadné sledovat historickou linku a události předjímající tento divný zvrát, v adaptaci, potažmo inscenaci je to obtížnější. Mělo za to radikální zkrácení, jehož se Hubert Krejčí musel dopustit pro potřeby českého jeviště, jelikož v evropském kontextu je drama *V jí s broskvovými květy* se svými více než 350 stranami a 44 dějstvími opravdu monumentální.⁷⁵ V letech ho tedy stihl podobný osud, jaký ho potkával v Číně, kde byly obecně hry flánu chuan-chi zřídka provozovány v úplnosti, tzn. byly kráceny nebo z ní byly předváděny jen některé scény v závislosti na různých stylech regionálních divadel v Číně.⁷⁶ Hubert

⁷³ Vinou této skutečnosti byl po uvedení svého dramatu na císařském dvoře autor suspendován z úřednické funkce, kterou zastával ve službách mandšouckého císaře, a koliv se traduje, že *V jí s broskvovými květy* byla panovníkova nejoblíbenější hra. (KALVODOVÁ, 1993 : 29)

⁷⁴ Jmenovala se Fu-č'e a svými ideami navazovala na stranu Tung-lin. K jejím členům patřil i protagonista *V jí s broskvovými květy*. Obě společnosti byli neokonfuciánské.

⁷⁵ Avšak nepokračuje bříhou normu flánu chuan-chi.

⁷⁶ KALVODOVÁ, 1992 : 136-138

Krejčí zredukoval drama do pibližně osmdesáti stran scénáře. Na to v adaptaci upozorňuje ústí Vypavě lehce ironickou replikou: „Ještě se nenudíte moji drazí stovkách nervózové? Dív se to hrálo tři dny. Vy máte naději, že budete ještě dnes v noci doma.“ I když podle rozhovoru s Vojtěchem Varyšem pro Rozrazil⁷⁷ byl ještě ráznější, sešlo drama na 50-60 stránek a zbytek si přidala režisér.⁷⁸ To se dá vysledovat komparací různých verzí scénáře, kdy do svého Krejčího tvaru byly přidány celé pasáže z českého předkladu KchungTM ang-fena, čímž tento tvar rozbily. Tyto přidávané pasáže, jež vychýlily vyvážení poetična, komična a filosofična, byly poté zase z části odebrány. Neustále se také proměňoval závěr. Dalším zásadním jevem geneze scénáře do finální podoby bylo postupné přesouvání obrazů, kdy směřující až k jejich úplnému odstranění jako například obraz vojáka s krysami.

Po etd jství Krejčí naopak rozšířil o tři.⁷⁹ Redukce dle je v adaptaci samozřejmě dotkla i postav, i když zdaleka ne tak zásadně. Obadník a Vypravěč Liou byli slouženi do postavy Vypravěče Liou⁸⁰, jenž se stal téměř výhradním průvodcem a glosátorem dle, který špičkově připomíná brechtovského vypravěče-demonstrátora.⁸¹ Uitel zprvu Mistr Su a malí Lan Jing byli slouženi do postavy Mistra Su. Dále byl vyřazen jeden z předtí generálů. Naopak byly přidány postavy císaře, o nichž se v dramatu pouze mluví. Jeden z předtí císařů je navíc v době rolnického povstání Li-C' cheng, o němž v dramatu jakoby o císaři vůbec není řeč. Adaptátor ho tam pravděpodobně přidala kvůli jeho důležitě historické úloze ve výměně dynastií. Úplně zmizely některé vedlejší postavy jako cenzor ChuangTM, guvernér Jüan i-sien a jiné. Ang Wej, hodnostář země císaře a později Obadník, byl zůfěn pouze na Obadníka. Ze závěru byly též vypuštěny nadpřirozené šnebeské bytosti. I tak zůstalo množství postav poměrně velké, a to zejména díky mnohým vedlejším postavám. Inscenátoři to vyřešili obdobně jako to bývalo zvykem v hereckých trupách divadla kchun-chu: jeden herec hrál více postav.⁸² V Dlouhé se to týkalo celého hereckého ansámblu⁸³ vyjma Miloslava Königa (Chou Fang-jü), Heleny Dvořákové (Siang-ün zvaná Voni ka), Kláry Oltové (Li

⁷⁷ VARYTM 21. 5. 2009

⁷⁸ Tamže.

⁷⁹ Především, Dohru atp. poštám rovněž jako dle jství v případě dramatu i adaptace.

⁸⁰ Až na jednu repliku postavy-Obadníka ke konci inscenace.

⁸¹ MUSILOVÁ, 2009 : 106 Otázkou je, zdali u divadla inspirujícího se asijským divadlem, nebude Brechta připomínat téměř výhradně. Srovnej: „While Brechtian Alienation has been hailed as the most consequential innovation of twentieth-century theatre, controversies arise from its interculturalism. Some critics emphasize the central importance of the ‘Chinese presence’ or the ‘Chinese dimension’ in Brecht’s project of Western cultural transformation.“ (YAN, 2003 : 63)

⁸² KALVODOVÁ, 1993 : 98

⁸³ Magdalena Zimová, Michaela Doleřalová, Pavel Tesař, Lenka Veliká, Vlastimil Zavřel, Martin Matejka, Jakub Fiálek, Peter Varga, Martin Veliký, Lenka Koliářová.

en-li), Jana Vondrákova (Vypravěč Liou), Miroslava Táborského (Jang) a dtského herce Tobiáše Vacka s alternujícím Brunem Aguasem (tvrtý císař o zakladatel mandfluské dynastie) představujících pouze jedinou postavu. Porovnáme-li synopse obou her,⁸⁴ zjistíme, že v posloupnosti marginálních událostí se oba sblíží (což v zájmu zachování logiky děje - z objemné textové redukce událostmi tak nabytého dramatu - implicitně vyplývá), ale po adí klíčových událostí zůstává nezmenno. Samozřejmě děj je zhuštěn a vypuštěny jsou digrese zejména se týkající vedlejších postav. Ono zhuštění zase není tak markantní, poněvadž dobrou polovinu dramatu tvoří lyrické pasáže převážně určené ke zpěvu, jež samotný děj spíše retardují.

Dramata chuan- chi byli psány do divadelních konvencí divadla kchun- chü, jehož herectví bylo typizované. Nedá se tedy mluvit o psychologizaci postav. Inscenátor moudře odpadlo hledání klíčových událostí jejich chování a místo odpadla esejisticky laděná interpretace obou dvou celků, prototextu i metatextu⁸⁵. Postavy si v adaptaci, která je posléze posouvána inscenážími prostědky, ponechaly své základní charakteristiky. Chou je mladým, mírně rebelujícím intelektuálem, jenž se zasloužil o projev jemnou natvrdoostí, která se dá připsat jeho nízkému věku. Rebelskost je v inscenaci zdůrazněna aktualizovaným kostýmem a úpletem ve stylu grunge. Jeho dva přátelé a zároveň členové těle opozice společnosti Fu-chen, Chen a Wu, mají vyložené strakatý punkový look umocněný šperky, odpovídají povrchní obměně představení anarchistech. Protagonistka Siang alias Vonička je konfuciánským ideálem fleny s bonusovými konkubínskými dovednostmi (míním tím zpěv, kaligrafii a vzdělání). Je mladá, krásná, tichá a velmi zásadová. Inscenace jí stylizací posunula až do cnostné dekorace. Její opatrovnice, zralá konkubína Li prokazuje velkou mateřskou lásku, když s velkým sebezapřením, stojí za schovankou při odmítnutí svatebních darů Jüana Ta-chenga a svého Vousá a i přes velké materiální ztráty, jež jí dceřino rozhodnutí přineslo a je strvrzena odchodem do paláce místo Siang, šimfla na sebe vzala trpný úděl. Textová úprava vypichuje zálibu Krásné Li v penězích dlejších si z ní legraci. Jang zůstal velkým alibistou a oportunistou. Redukcí předvodního textu vynikla jeho role architekta milostné linie přelbu. Kche-fa byl v obou textech estný a správný hodnostář. Jeho protějek Ma-jing byl naopak zlý a bezskrupulózní. Navíc byl nejvtějším a hrubiánem z postav, což se v dramatu projevovalo vulgárností jeho mluvy, v níž například nazval Voničku děvkou. To velmi

⁸⁴ Synopse dramatu viz. (KALVODOVÁ, 1993 : 127-137), synopse adaptace viz Program k inscenaci (nestránkováno)

⁸⁵ Pojem z flargonu luke-ovsko-císařského uflívám jedině pro neopakování nestně krátě slov drama a adaptace. Nejiním tak se záměrem šnablouditě pronikavě je teoretický oděr.

kontrastovalo s vytříbeným výrazivem ostatních vzdělaných. Tuto výlučnost si ponechává i textová úprava. Podobně velkým jevitou a křivým, bezpáteřním muflem byl i nadaný dramatik a hodnostář Jüan Ta-cheng, jehož zlou povahu dokreslily inscenací prostědky pavučinou na plátně a syneřím, připomínajícím jeho lstivost, mstivost a protelost. Mistr Su byl jemným, hodným lovčem, v závěru v ruce opatrující Siang. Nakonec Vypravěč, i v dramatu nositel humoru, se v adaptaci díky svému vřadypřítomnému glosátorství stal velkým bavičem. V inscenaci to bylo doplněno groteskností některých jeho výstupů. Spolu se sluhami a jinými nevzdělanými figurami to byl právě on, kdo se staral o hlavní zábavu publika, jsa vlastně také lidovou postavou. Jak již bylo zřejmé, postavy císaře jsou do adaptace přidány. Jedním z nich je i bývalý princ z Fu, jehož charakterové vady jsou v dramatu hojně propírány. Celkové vyznění z inscenace ho spíše staví do role chudáka pohlížejímu úpadku své říše, na něm jsou vichní zlí, kdežto v povodním textu k tomuto úpadku nemalou měrou přispěl mimo jiné početnými skandály z dob jeho škomunální minulosti.

Struktura mingského dramatu byla tvořena na sebe volně navazujícími dějstvími. To připomíná klasický čínský román, tradičně členěný do řady kapitol.⁸⁶ V evropském kontextu by se to nejspíše dalo přirovnat k pikaresknímu románu. Předloha má vlastní formu epické montážní skladby a to dovoluje a zároveň podmiňuje autonomnost jednotlivých scén, které zase mají specifická formální pravidla týkající se vlastní struktury. Onu výše zmíněnou autonomnost jednotlivých dějství špodtrhuje nadpis (uváděný na programových návěštích v případě, že byla scéna hrána samostatně) a závěrečná báseň (...) na 'odchodnou', jež obvykle stručně shrne obsah výstupu nebo má funkci závěrečného komentáře scény.⁸⁷ Nic z toho adaptace *V jíe s broskvovými květy*, narozdíl od povodní předlohy nespějuje (ovšem dalo by se říci, že závěrečný komentář v inscenaci nahrazují glosy Vypravěče), avšak další významné pravidlo ano. Úzus v dramatech čuan-chi je takový, že a koliv zahrnují události značně od sebe časoprostorově vzdálené, tak v rámci jednoho dějství panuje poměrná prostorová i časová jednotnost.⁸⁸ Adaptace se této směrnice drží jeť více než drama, protože neobsahuje žádné špůtovací momenty, které by překlenovaly opravdu velkou vzálenost jako například:

OBĚDNÍK

Ale vždy to je výroční den úmrtí císaře! Vládní výnos přikazuje uspořádat oběd za branou Velkého míru, který mám jít. Jak jsem jen mohl zapomenout! Rychle, rychle...

⁸⁶ KALVODOVÁ, 1993 : 52

⁸⁷ Tamže : 123.

⁸⁸ KALVODOVÁ, 2003 : 120

Jde a recituje

Jeden kopec, druhý kopec,
kopec za kopcem se rojí,
bambus tam, tu borovice,
hust stojí, hust stojí.

A ufl jsem u ob tního oltá e! Je-t -t stí, fle hodnostá i se dopodud nedostavili. Zatím v-echo
p ipravím.⁸⁹

V této ukázce je naru-ena prostorová koherence a není to úpln ojedín lý p ípad. Dále je z ní patrné, jak se mingské drama vyrovnávalo s asoprostorovými prom nami. as býval zhu-t n, prostor stla en a zm na místa se uskute ovala synchronní pohybov vokální akcí,⁹⁰ cofl p ispívalo k velké teatralit (divadelnosti i nespecifické scéní nosti) skrývající se jifl v prototextu. Tentýfl princip lze nalézt v adaptaci:

VYPRAV :

Vlevo je propast,
vpravo je propast,
opatrným krokem
krá íme horskou stezkou.

(Ch ze na horské stezce: ajumi a-i = ch ze, kdy se k ífl nohy)

To zároveň oponuje tvrzení Martiny Musilové o tom, fle šSamotný text dramatu V jí s broskvovými kv ty (v p ekladu Dany Kalvodové) nenapovídá nic o tradi ním zp sobu jevi-tní realizace, i kdyfl stavba p íb hu, situací i promluv k ur ítým zp sob m zavazuje.⁹¹ Její tvrzení se dá vyvrátit i na jiných p íkladech:

VYPRAV LIOU

Vyhodí jí n jaký dárek nahoru na balkón a ona mu odpoví tím, fle mu n co shodí dol , t eba ovoce.

Zpívá

A tak si domluví ó
jako kdyfl dvojice pohár cinkne ó
to sladké setkání na l flku vo avém.

CHOU FANG-JÜ

Nejrad jí bych se tam rovnou rozb hl.

VYPRAV LIOU

A pro ne?

CHOU FANG-JÜ

Nevím, kde paní Pien bydlí.

VYPRAV LIOU

Bydlí v Pavilónu jarní zelen . Není to daleko. Dovedu vás tam. *Znovu opí-í v ch zi kruh cestou k pavilónu a recitují*

Ufl samotné rozd lení na zpívané a mluvené party napovídá hodn o jevi-tní realizaci. A autorova scénická poznámka na konci ukázky dává velmi jasný návod k inscenování. Nehled

⁸⁹ KCHUNG, 1968 : 275

⁹⁰ KALVODOVÁ, 1993 : 87

⁹¹ MUSILOVÁ, 2009 : 104

na to, že slovy Ho ůnka ůhistoricky podmĚn ěn ě zp ůsob inscenování je latentn ě obsaťen v celě struktu re (kaťděho *pozn. autorky*) dramatu.⁹² Navěc drama vzniklo pro pevn ě danou divadelní konvenci. Pro vytvo en p edstavy dopl uji, ťe v ěněm divadle kchun- chuě ůstylizované kroky, vyjad ující ch zi, jězdu na koni, na voze ě i v nosítkách, jsou tradi n hereckou choreografií komponovány do kruhu nebo elipsy. v tom se velmi podobají obdobnm scěnm z evropskěho lidověho divadla.⁹³ Dráhy pohybu v inscenaci byly bu kruhově anebo podobně neprotnutm, vedle sebe leťcm kli km. Celkov ráz t chto drah upomíná k pekingskě ope e, kter je syntězou divadench zp ůsob mnoha ěněskch region ů a zárove k filmově grotesce.

Dalěm z charakteristických rys ů struktury jednotlivých d ějstv je jejich za ttek uveden psn nebo bsn. To adaptace zcela vypustila. Po tomto entrě zpravidla následuje sebez edstavovací monolog, paklě se jedná o vznamn ěj postavu. Tento p řizn n rys si adaptace ponechala pro prvn vstupy postavy na jevi-t . Něn divu, pon vadťl tm je docěleno specifickě divadelnosti a zcizovacho efektu. Zrove je to moment, ve kterěm se skrývá nap t mezi hercem-postavou a hercem-skute nou osobou. O tomto principu mluví Gao Xingjian⁹⁴: ůUsing the self-introductory moment in music-drama as an example, Gao Xingjian explains how the performer introduces the role she plays simultaneously as the narrator and the narrated as well as an individual with her own socially made materiality.⁹⁵ Paklě se postava v inscenaci jednou p edstavila, dle uťl tak ne ěnila (s vjmkou Ma TM- jinga). Oproti tomu v dramatu celkem pravideln ě postavy sebez ipomnj svou ůjevi-tno identitu. V-e pojednaně zm ny budu ilustrovat na následujících ukázkách z obou srovnávaných text . Vybrala jsem si za ttky d ějstv, kter jsou v obou celcích identick svou fabulí, v nichťl hlavn jednájící postavy vystupovaly jifl d ěve.

Text dramatu:

6. V PAVILÓNU SV DNĚ V N
T et m sc roku Kuejwej (1643)
KRSN LI *vystoup na scěnu světe n oble ena. Zpv*
Dv ě pafle, nezakrytě jarním -atem,
v pokojů cch lásky loud tóny z lyry.
Prosvtav záv s jsme dnes ráno rozv sili

⁹² HO ůNEK, 1998 : 178

⁹³ KALVODOVÁ, 1993 : 87

⁹⁴ První ěněsk dramatik, jenťl vyhrál Nobelovu cenu (v roce 2000).

⁹⁵ Na pouťtm sebez edstavovacho monologu v dramatu chuan- chi a divadle kchun- chuě Gao Xingjian vysv tluje, jak herec p edstavuje svojí roli zárove jako vyprav a vypravovaně, stejn tak jako jedinec se svou materilnost. (YAN, 2003 : 83)

tak, abychom vrbou vyřvanou zlatem
fěnichovi v cest nebránili.

Jsem Krásná Li. Moje dcera Voni ka dosp la a já se ve dne v noci trápila myřenkou, kde najít prvního milence. Nakonec jsem m la řtí. P ítel Jang m p edstavil urozeného mladého muře Chou Fang-jüho, který s námi onehdy popil vína. Pochází z vynikajícího rodu a je velmi nadaný. Tak dnes kone n nade-el pro moji dcerku ten – astný den! P ipravíme velkou hostinu, hudba bude hrát, zpívat se bude, p ijdou herci a here ky, v–echny mé p ítelkyn . Hlava mi jde ze v–eho kolem! *Volá na sluhu* Chlap e! Kde v zí–? SLUHA *se p iloudá, ovívá se v jí em a recituje*
Moc se uřl povídá o dne–ní hostin ,
d v ata mluví te po řád jen o lásce.
P ejete si odněst pol–tá a pokrývku k n jakému zákazníkovi, milostpaní?
KRÁSNÁ LI *ho ok ikne*
Bude– zřticha! Voni ka si dnes u e–e ú es nev sty, vzácný host tu bude co nevid t a ty jen lelkuje–!
Rychle vytáhni rolety a v–ude zame ! P iprav stoly a fidle.
SLUHA
Ano, milostpaní.
KRÁSNÁ LI *mu ml ky dává dal–í pokyny.*
JANG *vystoupí v novém kostýmu. Zpívá*
Broskvové kv ty se kolem v tví vinou
a barvou p ed í to nejsv lej–í víno.
Odhr te záv sy se zlatou vý–ívkou páv ,⁹⁶
a jaro vstoupí v novém hávu!
Vymyjte vinné poháry ze zlata,
zapalte kadidlo v nádobách, p ipomínajících zví ata.
Kdo chce být dobrý a laskavý,
dívce s rudými rukávy⁹⁷
do hebké náru e básníka vloří.
Jsem Jang Lung-jou a podle p íkazu Jüana Vousá e p iná–ím zásnubní dary. *Otá í se*
Kde jste Krásná Li?
KRÁSNÁ LI *ho vítá*
Díky vám! Tyto zásnuby jsou va–e zásluha. Hostina je uřl p ipravena, ale co je s řenichem?
JANG
Musí p ijít kařdou chvíli. *S úsm vem* Dal jsem p iněst –perky a –aty pro Voni ku. *Sluhové p iná–ejí*
krabice Odneste to do pokoje Voni ky a pe liv vybalte!⁹⁸

Text adaptace:

6. Nanking. Starý dv r. ó Vstoupí Li
LI
Dnes tedy nade-el pro Siang- ün ten – astný den!
VYPRAV
Po most p ichází pan dv r. ó *Vstoupí Li*
Jang a nese zásnubní dary od pana Jüana.
(*Vstoupí Jang a sluhové*)
LI
Díky vám, ty zásnuby jsou va–e zásluha. Hostina je uřl p ipravena, a kde je řenich?
JANG
Ur it uřl je na cest . ó Dal jsem p iněst...
SLUHOVÉ
–aty ó –perky ó mandolřna ó
JANG
Odneste to k pokoji sle ny Siang!
(*Sluhové odná–ejí krabice*)

⁹⁶ řpodle pov řti jeden muřl z dynastie Suej (konec 6. a za . 7. stol.) hledal pro svou dceru řenicha. Na záv s namaloval dva pávy a kařdého nápadníka pořládal, aby do nich st elil lukem. V duchu u inil slib, ře dá dceru tomu, kdo zasáhne oko páva.ō (KCHUNG, 1968 : 363)

⁹⁷ řje narářka na slavné milence, řao Wen-tün, řeř byla dcerou hodnostá e, a básníka S–ma Siang-řu, z 2. stol. p . n. 1.ō (KCHUNG, 1968 : 363)

⁹⁸ KCHUNG, 1968 : 62-63

Jak je z ukázky patrné, adaptace narušila ustálenou strukturu dramatu a principy z ní plynoucí. Dále hru výrazně odlišila. Učinila tak vícero postupy. Jednak převodem i název nym převodem jmen flenských protagonistek. V adaptaci není používáno líbezně znějící jméno Voni, jak je tomu v dramatu, nýbrž jeho čínský ekvivalent Siang, který zní českým uším podstatně tvrději a chladněji, ale také válněji. Její patronka v předkladu předvodní hry zvaná Krásná Li se v adaptaci stala pouhou Li. Adaptátorovy úkryty tedy hru osekaly o absolutní vztahy veršovaných lyrických pasáží a ponechaly jí hlavně epické pasáže posouvající dle rychle kupedu. S nadsázkou lze tvrdit, že Krejčí hru odlišil, protože šlyrismus je to, co čínu charakterizuje.⁹⁹ Co z ukázky není jasné, je zdůraznění fraškovitosti, smíchu, komediálnosti a hlavně grotesknosti. Někdy i na místech, kde se v dramatu vyjímal melancholie a smutek, čímž vynikala tragická podstata.

Dále z ukázky vyplývá, že v dramatu je přítomno především složitější nářek, jež se v adaptaci nevyskytují. Nicméně i adaptace se vyznačuje jistou intertextovostí vracující hlavně z filozofického ranku, jenž je nám představen jen prostřednictvím literatury, z které v čína zná ze státní lavice jen básníky Li-Pa a Tu-Fua anebo nejlépe mytologické podhoubí číny. Ufletit citát starých mistrů jako Suna, Konfucia, Meng Č' m lo n kdy humorný charakter bude díky své specificky švýhodní pravdivosti (šlyme mistra Suna o umění války! šTak je pravidlem vedení války: Nespoléhej, že nepřítel nepřijde, ale spoléhej na svou připravenost. Nespoléhej, že nepřítel nezaútočí, ale spoléhej na svou nenapadnutelnost.) nebo díky vtipnému představení vnější situaci (KNIHKUPEC: šRa te dál, jaké knihy byste si přečetli? Jak praví Konfucius, bít mudrce knihou po hlavě nepatří k nejhodnějším způsobům etbyí.) Obzvláště groteskně působí na nás evropské recipienty lehce absurdní, avšak filosofické moudro, dacansky pronesené ústy sluhy, navíc mimo logickou souvislost k celku:

JANG:

Snoubenci už vstaly?

LI:

Zatím ne. Posaďte se, přejdu je vzbudit.

JANG:

To nemuselo býtí

LI:

Musím se smát. Představte si: jeden druhému zapínají knoflíky. Navzájem si drží zrcadlo. Už se umyli a uesali. Pojďte se na ně podívat do ložnice, ekneme jim, aby se s námi napili dobrého vína.

SLUHA:

Už se kvapí!

JANG:

Je to vlastně neomalenost, takhle je vytrhnout ze sna.

⁹⁹ KRÁL, 2005 : 30

SLUHA:

To se ví! Jeden starej rozumbrada tvrdí, že když se vypstuje abnormální dýn, co se k ní emu nehodí, že se z ní má udlat lun a vodplout po jezerech.

JANG:

Tak přece vstali! (í)

To je úplné zmixování vysokého obsahu a nízké formy dovádějící celou situaci ad absurdum, což má fládaný komický efekt.

Nejenom redukcí a simplifikací je divadelní scénář pro izpřesobeněskému divákovi. Taktéž je proiblížen faktickými detaily jako například letopisné údaje. Ty jsou v adaptaci užpřesobeněevropskému letopisu. Hned v první scéně (i lépe eeno předscéně) má Vypravěč repliku:

Přes rok 1643; uvidíte například o tom, která se zhroutila
dynastie Ming vládnoucí v číně 300 let.

V číně samozřejmě rok 1634 nepsal, nýbrž byl rok Kuej-wej. Překlad dramatu se drhí čínské terminologie v hlavním textu, dovysvětluje její význam v poznámkách, avšak ve vedlejších textu použila Kalvodová hybridní způsob, ve kterém ponechala čínské názvy rok (s vysvětlením v závorkách), avšak lunární měsíce převešla na evropské pořadí.

V inscenaci jsou dvě základní jazykové roviny hierarchizující postavy. Ovšem mají jiný charakter než v dramatu, kde jsou taktéž přítomny. Zatímco v předloze je jazyk vzdělaný charakteristický svou umělostí, spisovností a aluzivností na estetiku i historii a plný literárních výrazů, inscenace je vinou adaptace od toho všeho kromě umělosti a spisovnosti oproštěna. Jazyk prosluňků ostatních vrstev má být blízký hovorovému. V českém překladu nebyla jazyková diference tak zetelná. Jednalo se v něm spíše o drobné nuance oproti spisovné normě –tiny jako například nespisovné koncovky sloves (flijem, ek), citoslovce (tesky plesky) i hovorové tvary (hnedka, barák). Společenskou stratifikaci postav inscenace zvýraznila. Jednak tak učinila prostědkem, jenž drama nemá, tedy hlasovou intonací, například nevzdělané (tedy neurožené postavy kromě konkubín) postavy z dolní části společnosti flébíku mluví s šdacanským přízvukem (moflná je to dáno tím, že tyto muflské epizodní postavy jsou hrány převážně flenami a přízvuk vzniká imitací muflského hlasu). Adaptace dále klade větší důraz na nespisovnost zřetelnými odchylkami od spisovného úzu. Samozřejmě zůstávají nespisovné koncovky sloves a navíc se přidávají zřetelné modifikace některých výrazů poukazující k menší erudici a často je přidáno velmi hovorově znějící písmeno švů před slova začínající na šo. Emblematickým příkladem je replika Pasterce uky, upozorujícího Mistra Su na řhající dezertéry: šTady u flutýky jsou te samý dezertýi. A vás nevokradou voslíka! Tohle je nebezpečná cesta, ml byste jet raději voklikou. Další znakem prosluňků šspodiny je drzé nazývání svých páni padnouchými

jmény jako hej il nebo trumbera i další nespisovné výrazy (vymejvat, ou ad, netejká, buntovat, povok eje, obejdové atp.) Odlišení plebsu na základ jazyka je tedy v inscenaci z eteln j-í. Inspirací mohlo být Krej ímu alfb tinské divadlo, jenfl švyuffívalo nejen e i lidové a e i artistní, nýbrfl v bec v-ech dostupných vyjad ovacích zp sob a styl , a to tak, fle se objevovaly soub fln v jedné h e.õ¹⁰⁰ Na druhou stranu dramata chuan- chi mají podobnou charakteristiku jazykové sloflky jako vý-e zmín ná alfb tinská. Na diferenciaci postav pomocí jazyka v dramatech chuan- chi upozor uje samotná p ekladatelka ve své studii.¹⁰¹ Nabízí se tedy dv moflnosti: bu se jazykové rozli-ení tém vytratilo vinou p ekladu anebo Kchung T'ang-flen nebyl tolik d sledný v dodrfování této konvence.

Celkový posun od prototextu k metatextu, jenfl jsem tu na n kolika stranách oz ejmovala, se Vladimíru Hulcovi poda ilo vmá knout do jednoho souv tí: šText nyní obsahuje spoustu Krej ího ironie, humoru a r zných odkaz , jeffl do konkrétního v ku zasazené drama posouvají do divácky srozumitelého kontextu.õ¹⁰²

¹⁰⁰ BEJBLÍK, 1985 : 24

¹⁰¹ KALVODOVÁ, 1993 : 104

¹⁰² HULEC, 6.10. 2008 : B7

2.2 T i základní sloflky inscenace

2.2.1 Hudba

Hudba tvo ila významnou i významotvornou sloflku inscenace. Byla produkována tém vřlidy fliv . Vyjímku tvo il hudební podklad jemné meditativní hudby ze záznamu p i zvlá–dojemných a emocionáln silných momentech. Jako nap íklad smrt TMKche-fy anebo psaní básn na v jí v nované Siang a zárove p i momentech spjatých s taoismem, ili p i projekci houpa ky a ínského dýchánku rámcujících inscenaci, p i konci sv tské sféry (tedy p i vstupu postav do hor) a p i záv re ném taoistickém ob adu. Hráló se na dv soupravy bicích nástroj , umíst ných vep edu na levé a pravé stran jevi-t kousek od krajních portál zadní dekorace. Soupravy byly slofleny z bubn , gongu, ch estidel, kovových ty inek a tympán .¹⁰³ Za soupravami se jako bubeníci st ídali herci v ele s protagonistou Miroslavem Königem a rekvizitá David Deutscha. Nástroje nezmlknou tém po celé p edstavení, jemuffl ur ují temporytmus, lení jednotlivá d jství, p echody a celkov strukturují inscenaci. To by leckomu mohlo p ipomínat princip japonského divadla nó, ve kterém mají bubny organizující funkci a drflí rytmickou stavbu celého jevi-tního díla.¹⁰⁴ Nicmén výslednou podobou má hudební podkres svým charakterem mnohem blíffe k pekingské ope e - respektive k hudebnímu doprovodu její artistní sloflky - jífl se skladatel s velkou prad podobností inspiroval.

Hudba dramatizuje vypjaté momenty, nap . souboje. Dále se v n kterých p ípadech stává zástupným znakem emocí nebo in . Jedná se o smutek v podob zhudebn lé slzy (specifický zvuk tibetských mís? zastupuje slzu postavy, která zase zastupuje smutek i lítost) anebo úder na buben nahradí useknutí hlavy me em p i poprav , kdy poprav í gestem nazna í smrtonosný –vih, poté zazní úder na buben a popravovaný jen spustí hlavu. Doprovází také mnohé úkony, jako nap íklad nalévání aje a vína p i první náv-t v Choua v dom paní Li nebo vý-e zmín ný zvuk slzy je zárove doprovázen gestem jejího set ení z tvá e. Gesta asto doprovází promluvu a hudba doprovází gesta. Toto n kdy afl ztrojení jevi-tní akce není zcela obvyklé pro evropského diváka. Neposlední funkcí hudby je zajisté vytvá ení jakési orientální atmosféry. Tato atmosféra mofná obloudila jednoho kritika, který se unáhlil

¹⁰³ MUSILOVÁ, 2009 : 106

¹⁰⁴ KALVODOVÁ, a dal-í, 1975 : 24

s tvrzením, že hudba v představení je šna orientální pentatonice postavená.¹⁰⁵ To vyvrací samotný skladatel Richard Dvořák: „Je to hudba, jak ji cítím, a tady té žínské jsem se blížil jen zvukovostí tradičních nástrojů.“¹⁰⁶ Hudba je v této inscenaci jeden ze základních prvků, bez ního by snad ani nemohla být vystavena, nebo mimo jiné umohl uje m kky p echod mezi výstupy a často nahrazuje pointu jednotlivých pohybových akcí.¹⁰⁷ Avšak je jí n jak p ílí-, což s kombinací stylizované mluvy do jakéhosi asijsky zn jícího soundu, vyvolávalo místy hysterický dojem a mohlo být p í innou odlivu ásti divák ů po p estávce. Zajímavou skute ností byla spolupráce s Ji ím Adámkem, který se staral o ono asijské zn ní, což dokládá jak moc Pitínskému záleželo na zvukové slofke inscenace.

Na tektonice výsledného jevištního tvaru se podílely i nehudební prvky. St ídání sv tla s tmou i neustálé umírání, jeů hlavn ě v druhé p íli spolurytmizovalo inscenaci a jeů zvy-ující se frekvence pomáhala gradovat záv re nou ást.

Dramata chuan- chi jsou zároveň dramatickým textem i libretem na tradi ní melodii. To angličtina oproti e-ťin zd raz uje tím, že je nazývá music drama. Jejich zpívaná ást, jeů je v rovnocenném aůl p evaůujícím pom ěru k mluveným pasáůím, je na eské jevištní s eským ansámblem nep evoditelná. Odhlédnuto od lidského faktoru se na tom velkou m rou podílí i nedochovanost notových zápis ů. Toto ochuzení o velmi významnou slofku se nám inscena ní tím pokusil vynahradit zp vy-písni kami. Zde jsou p epsány jejich texty:

¹⁰⁵ K ífi, 11.9. 2008 : 13

¹⁰⁶ MESZÁROS, 13.3. 2009

¹⁰⁷ MUSILOVÁ, 2009 : 106

CHOU:

Vysoké st ny pavilonu
na b ehú jezera
Dlouhé pruty vrb
jsou nadýchnuty jemnou zelení

CHOU(18):

S prázdnýma rukama jsem ve-el,
te mám po boku dívku líbeznou.
Z lásky jí obo í namaluji,
na flétnu chci s ní hrát.
Jaro vstoupí do mých dlaní,
cht l bych uhasit flíze pal ivou.
Slunce se sklání, sklání za st echu
a my jsme vypili teprve jedinou í-i.
SIANG (odpovídajíc mu, pak op t 33):
Kv ty se chv jí v tichu komnaty,
vítr lehce v záv sech sténá.
Statný mladík u mne sedí, jsem zmatena.

KURTIZÁNY a VYPRAV (20): refrén inscenace

Lampiony zá í do noci;
hle, to jeho víla.
(Chou a Siang se drflí za ruce a odcházejí)

LI(47):

Ze schod , ze schod po p lnoci scházím
svítí mi na cestu rudé lampiony.
Za dve mi, za dve mi chladný vítr vane,
odcházím, anífl vím, vrátím-li se je-t .

SIANG (48):

Pichlavý chladný vítr proniká m j -at,
nechce se mi vonné uhlí zapalovat v-ak.
Rudá jizva nad obo ím se mi zdá, jasn j-í nefl barva
mého lí idla...
Jak stín sama strach mám.
Popla-ené t kání na jarním vánku drflí m j pád.
Chladivý m síc do místnosti vpad.

Nenávist nedá mi bdít, ani spát.

SIANG

Vy páni mocní a váfení,
co p lku í-e ovládáte!
A va-e minulost byla jakákoli,
dneska jen zábavou se v-ichni zabýváte,
nedbáte o lidi, nevíte, co nás bolí.

SIANG(52)

Pro má m studit sníh, kdyfl t lo mám jako led,
kdyfl cítím v srdci kov a du-i kamen t.
(po pár replikách)
Nikomu nevypovím sv j ukrutný flal,
fládnému nevypovím sv j sfíravý flal!

CHOU(58)

Hle, papír v oknech je potrhaný,
záclony záv sy rozedrány

TMKCHEFA (73):

Pofláry ho í, vrafd ní k i í,
stra-ívou bitvou Jang- ou v e.
Lidé jak zkosení padají,
ukrutný masakr za to,
fle m sto jsme nevydali.
Vojsko i velitelé
u konce se silami,
v ulicích se v-ude
hromady mrtvol válí.

SIANG (80):

Pal ivý smutek vryt je v mém srdci;
p esto fle sv t je velký, doufám v setkání

SU (81):

Lampiony zá í do noci- to musí být je-t aspo
dvakrát zpíváno-z eknout na záznamu!

Hlavní funkcí písní m lo být dle samotného autora *V jí e s broskvovými kv ty* soust ed ní emocionálního náboje hry a vyvolávání sugestivních vizuálních p edstav.¹⁰⁸ Jsou vlatn ozvlá-t ujícím a poetizujícím prvkem, ale mohou mít i narativní funkci. Analýzou písní v incenaci zjistíme, fle jistý náboj a schopnost evokovat p edstavy v sob mají. N které z nich jsou siln atmosférické, zvlá-t ty, v nichfl je uflito lampionu (velmi ínské kli-é). Dal-í jsou poetické afl smutné. První píse Li obsahuje i onen narativní charakter. Del-í píse generála TMKefy nepostrádá morbidní poetiku, která ostatn nev domky poukazuje na fakt, fle zp vy v inscenaci jsou jen pohrobkem zp v p vodních. Neodiskutovateln je v-ak lyrika ve zp vech z incenace mnohem plo-í nefl v partech dramatu ur ených ke zp vu¹⁰⁹. Zde písn

¹⁰⁸ KALVODOVÁ, 1993 : 76

¹⁰⁹ Srovnej s vý-e uvedenými ukázkami z dramatu.

neobsahují žádné velké metafory ani odkazy na starou japonskou poezii. To znamená, že postrádají by jen tu-ěnou hloubku. I kdyby v t-ina z nás by pravd podobn zcela neporozum la hlub-ím ver- m odkazujícím k japonské tradici, mohly pro nás p eci jen být hodnotn j-ími a zajímav j-ími. O st etu nízkokontextového recipienta s um leckým dílem pocházejícím z vysokokontextové kultury referuje následující úryvek z *Beyond culture*:

šMoving (..) to literature, one again find a tremendous resource ó a stockpile of cultural data ó albeit raw data which must be mined and refined before their meaning is clear. Japanese novels are interesting and sometimes puzzling for Westerners to read. To the uninitiated, much of the richness as well as great depths of meaning pass unnoticed, because the nuances of Japanese culture are not known.¹¹⁰

Tém úplná eliminace lyri na a zplo-ť ní jeho poz statk jsou s nejn t-í pravd podobností zám rem incenátor , kte í se nejspí-ě báli zdej-ího nep íjetí a proto rad ji volili eskou cestu polabsko-vltavského klaunství a tudíby akcentovali í si spí-ě vytvo íli humorné momenty, jeby ale byli i sou ástí tradi ní inscena ní praxe divadla kchun- chü, ve kterém se uplat ovaly improvizované klauniády nebo jiné zábavné výstupy, jenby ale nebyly fixovány v textu.

¹¹⁰ P esuneme-li se (...) k literatu e, najdeme ohromný zdroj ó zásobárnu kulturních, i kdyby syrových - která musejí být vydolována a vyt íbena neby se jejich význam stane jasným. Japonské romány jsou pro západního tená e zajímavé a n kdy matoucí. Pro neinicované je v t-ina bohatství stejn jako hloubky nepost ehnutelná, protože nuance v japonské kultu e jsou nám neznámé. (HALL, 1976 : 99)

2.2.2 Vizualita

ŠNa za átku se na scéně symbolicky prolne torzo evropské divadelní architektury, zjevně pamatující i lepší asy, s projekcí ínského pavilonu. Záběr na muflé pohupujícího se na houpačce v trémoví se posléze rozplyne ve chvíli vodní hladiny. Jako lidské osudy v uplývajícímu ásu.¹¹¹ Toto bílé torzo praelí, jenfl je p izdobeno (rokokovými?) motivy s lehkým nádechem orientality, tvoří pozadí scény po celou dobu incenace. Velmi symbolická pedzvíst podívané, která bude následovat. Syntéza dvou odlišných svít, evropského a asijského, eského a ínského, tradičního a souasného nakonec zákonitě musí zplodit hybridní tvar. To neříkám pejorativně, poněvadž hybridizace je velmi deflitý koncept, bez něhož by neexistovalo interkulturní divadlo. Uprostřed praelí je portál, kterým vcházejí a odcházejí herci na/ze scény/y, v něm fl je alepsó zpoátku po celé délce roztaflný červený závěs. Nahoře na praelí je místo, kde se shlukují herci pro případ odehrání jiné asoprostorové akce nebo tam jen být vidni jako součást kompozice obrazu i tam prostě být. V tom se scéna¹¹² podobá té alflbínské, která se zase - afl na tuto zadní kulisu - svou otevřeností do tří stran podobá jevíti divadla kchun- chü. Scénografická aluze na albínské divadlo vyvolává následnou asociaci na Romea a Julii, kteří zastupují evropský prototyp lovestory o lásce, jífl nep ejí vn jí okolnosti, jejichfl vinou nedojde ke svatbě. Tato konotace nás nakonec pím je ke srovnání obou p íb h pocházejících z rozdílných kultur s univerzalistickým motivem ne- astné velké lásky, ímfl se oklikou dostaneme zpět k setkání dvou odlišných paradigmat.

Na jevíti se dále nachází jífl vý-e zmi ované dvě soupravy bicích nástrojů a v pop edí na samém okraji jevíti - est malých kulatých svítylek. Ty chvílemi svítí bílým svítlem, poté červeným a v nich kterých d jstvích jsou zhasnuta. Součástí praelí je osm sloupů a dva lavory p ípomínající misky, které se umis ují tam, kde kape voda jako rychlé nouzové e-ení. V pr b hu pedstavení se vyjeví, fl v nich je voda opravdu p ítomna. To se ukáfl ve scéně, kdy p íjde Jang namloutvat ve jménu Jüana Ta- chenga Voni ku i se svatebními dary. V momentě, kdy Krásná Li podléhá argument m o zaji- t něm flivot své sv enkyn Siang po boku Tchieny, za ne sluha p elévat vodu z jedné mísy do druhé a vychylovat tak pomyslné misky vah v neprospěch lásky. To zdrazuje bezvýhodnost Voni iny situace. Jedinou další dlouhodob jí sou část scénického obrazu tvoří dva provazové flb íky, které jsou spu- t ny

¹¹¹ RESLOVÁ, 11.9. 2008 : 13

¹¹² Jejífl autorem je Ján Zavarský.

(Siang a Li) p i zpráv o vstupu mandfuského vojska na ínské území, p i nífl se zárove Chou v doprovodu Vyprav e vydává do Starého dvora, aby poprvé spat il Siang. Provazové fleb íky jsou v krizových situacích uflívané jako záchranný prost edek umofl ující út k z nebezpe í a zde mohou mít dvojná ný význam, který zahrnuje ob rovin y p íb hu. Zdr az ují nebezpe í vstupu mandfuských vojsk, která metaforicky (i doslova) šslézajíõ do í-e. Boj se jeví marným a jedinou moflností je kapitulace i út k. fleb íky ale moho být i symbolem pokusu o záchranu í-e (záchranné fleb íky). V osobní milostné rovin zase p edznamávají vznik nebezpe né situace, která po íná setkáním mladých milenc a vrcholí vynuceným úprkem Choua. Vytafleny jsou (op t to provád jí Li a Siang) p íblifl po p l hodin v moment , kdy se Chou od Janga dozvídá, fle Jüan Vousá na n j zosnoval lé ku a posílá na n j bi ice. Musí tedy urychlen opustit Nanking a tím pádem i Siang. Je jim tím zatrhnut vzájemný p ístup k sob a odstran ní fleb íku jakoflto p ístupové cesty to jen potvrzuje. V obecné historické rovin m fle ono staflení fleb ík symbolizovat konec pokusu o záchranu í-e, kdyfl se do vysokých vládnoucích kruh moho dostat lidé tak bezpáte ní, zkorumpovaní a bezskrupulózní, jako jsou Jüan Vousá i Ma TMõjing.

Torzo pr elí taktéfl slouflí jako projek ní plocha abstraktní vizualizaci, jefl inscenaci provází st ídav po celou dobu. Svým charakterem p ípomíná projekci lesa z Pitínského *Ly-ky Bystrou-ky*. Objevuje se vfldy v emocionáln í silných nebo sakrálních momentech, jimfl dotvá í atmosféru. Tyto hluboké chvíle jsou navíc podtrfleny sférickým modrým osv tlením. Jisté tensum vzniká propojením moderní technologie a tradi ní staré látky, cofl dnes není nic neobvyklého. Ov-em p ípojuje se to k plejád protiklad (evropské x asijské, ínské x japonské, tradi ní x moderní, dobro x zlo, mikrop íb h x makrop íb h, jemnost x zemitost, lyri nost x fra-kovitost) provázejících inscenaci.

Jinak se na pódiu nenachází fládná jiná kulisa, krom ob as p ínesených tvercových sedátek (IKEA?), která jsou spí-e sou ástí rekvizit. Charakterizace asoprostoru je tak vícemén utvá ena herci, a to jak slovn , tak pohybov , asto za podkresu flivé hudby. Ostatn í jedním z hlavních princip ínského herectví je gestické zobrazování slov.¹¹³ Herci mají výrazn nalí ené oblí eje, na nichfl je na bílém základu výrazn domalované obo í a o i (ne v-ichni), které p ítahují pohled na hru o í špo eskuõ. V-echny kurtizány mají spí-e klaunsky

¹¹³ KALVODOVÁ, 2003 : 127

na červená líčka. Nalíčené obličejové vyznění vzbuzují dojem masek, jenž strhávají pozornost z mimických projevů na gestické a navíc mají bránit psychologizaci postav.

Barvy jsou v inscenaci užitý intuitivně, bez přihlídnutí k závazným pravidlům čínské symboliky. Samozřejmě převažuje červená, její základ v číně kostýmů a v jíšovské červené, která je navíc i barvou polstrování Divadla v Dlouhé. S nimi kontrastují bílé nalíčené obličejové a na které doplňují zevnějšku postav jako podrážky bot nebo proušky. Tuto kombinaci doplňují flutě doplňují u tradičních kostýmů a rlova, která naopak popkulturovala. Kostýmy¹¹⁴ se pohybovaly na okraji od tradičních, inspirovaných představy o tradičních čínských kostýmech po současné. Mnohé byly hybridy mezi těmito dvěma póly, a svou stylizací např. u kurtizán připomínaly dnes celkem populární manga. U tradičních kostýmů byly důležitě impozantní siluety, které vytvářely u mužských postav a gejovitou feminnost u ženských postav. Postavy zde rozdělím do skupin, v závislosti na tom, jaký typ kostýmu jim náležel:

- 1) tradiční (orientalisticky) oblečené postavy: Vypravěč Liou, Jang, Ma Tm-jing, Obadník, Jüan Ta-cheng
- 2) tradiční oblečené postavy s aktualizací prvky: Mistr Su (abstraktní vzor na triku), Li a Siang (u nich je to sporné, a velmi štradičně oblečené, na levé ruce mají obnavlečené červené plesové rukavice o každá jen jednu, což je přesunulo do této kategorie), První aletetí císař, který má na nohou boty se vysokou stříbrnou platformou z levné módy devadesátých let
- 3) současné oblečené postavy: Chou, jenž je v lefěrním grunge stylu (kromě scény, kdy opouští Siang a má tradiční cestovní pláň) a jeho svita, která je opřena na pomezí grunge a veselého hippie punku, koflené bundy tzv. křiváci (nesouviselo s charakterem), strakatá trička, knihkupec Chang v ínickém mundúru, kurtizány evokující manga¹¹⁵, mandžuský císař v obleku a tzv. íankách o padlých klasických bot značkou Convers
- 4) epizodní postavy jako sluhové, poslové, vojáci, generálové mají často hraniční kostýmy, jenž se nedají zařadit ani do jedné kategorie: batikovaná polokimona, domorodé sukno atp.

Použitá smíšená kostýmů přináší velmi špostmoderně. Špráva výprava, která má podle Pitínského 'po čínsku' balancovat mezi subtilní krásou a otěsnou kýovitostí podobně jako

¹¹⁴ Michaela Hořejší.

¹¹⁵ Druh techniky kresby a následné pojmenování komixů užívajících tuto techniku. Vznikla v Japonsku po 2. světové válce a rychle se rozšířila do Číny a Korey. Zajímavou shodou okolností je, že v roce vzniku inscenace byl vydán první sborník manga v češtině s názvem *V jí*.

leto-ní zahajovací olympijský ceremoniál, dala divadelník m po ádn zabrat.õ¹¹⁶ Otázkou z stává, zda ú elem ceremoniálu nebylo konvenovat globálnímu vkusu, spí-e nefl tradi ní ínské kultu e.

¹¹⁶ KO I KOVÁ, 13. 9. 2008 : D11

2.2.3 Pohybová slofka

Vý-e popisovanou vizuální stránku zna n ovlivnily hlavní principy tradi ního asijského herectví, které byly p eřaty do eské inscenace. Jedná se o vý-e zmín né gestické zobrazování slov, hraní v prázdném prostoru a s ním související znakové dokreslování prost edí, dále tém neustálé antiiluzivní frontální hraní do publika, retardace, zmražená gesta a akrobacie zde omezená na odskoky a pár (doslova) kotrmelc . Stylizovaný pohyb ov-em nevycházel z tradi ního ínského herectví, nýbrž hlavn z japonského kjógenu, jemufi se oba spolupracovníci na pohybové slofce, Hubert Krej í a Igor Dostálek, intenzivn a dlouho v nují. Stejnou recepturu asijské sm si poufíl Krej í jifl p ed více jak t iceti lety. ŠRoku 1980 p ipravuje op t s Yorickovou pantomimou premiéru pohybové etudy *Student a volavka (...)*, jeřl je Krej ího krátkou dramatisací ínské pohádky, inspirovanou pohybovými technikami japonského divadla.õ¹¹⁷

Posunuté t fli-t , specifická ch ze, nalévání aje v jí em, pití vína v jí em ó v-e zalofeno na kjógenu, proti kterému je herectví divadla kchun- chü m k í, řplavn klouzav j-řõ.¹¹⁸ Krej í s kjógenem a jeho fra-kovitostí zjevn po ítal uřl p i adaptování textu. To inscanátor m umofnilo i uřlití typicky evropských komických styl , jako n mé grotesky i klauniády. Str jci komiky jsou hlavn postavy sluh a Vyprav e. řObzvlá-t v druhé polovin inscenace je stylizovaný projev rozbíjen groteskními gagy, které sniflují, ale áste n i devalvují lyrický patos p íb hu.õ¹¹⁹

Zajímavostí je realizované st ílení z luku. řV kařdé divadelní tradici najdeme výstup nebo cvi ení, v n mřl herec st ílí z luku. (...) Luk je vlastn zt lesn ním hry-tance.õ¹²⁰ V tradi ním japonském divadle bylo st ílení z luku vyuffíváno obzvlá-t ásto. To je mořná jeden z d vod , pro se v incenaci vyskytlo hned dvakrát.

¹¹⁷ PAV ÍK, 2004 : 6

¹¹⁸ MUSILOVÁ, 2009 : 106

¹¹⁹ Tamře.

¹²⁰ BARBA, a dal-í, 2000 :101

2.2.4 Shrnutí

| REPLIKY | POHYBOVÁ AKCE | HUDBA |
|--|---|---|
| VYPRAV : Jsme na Dlouhém most . P ej eme na druhou stranu. | Je u Choua. P i slov šdlouhémō opí-e svou holí dlouhý p lkruh. P i dal-í replice se oto í do publika. Poté oba stojí zhruba dva metry za sebou bokem k divák m, synchronizovan se rozejdou a pantomimicky znázor jí ch zi podél zábradlí. | Zpo átku doznívá hudební doprovod p edchozí písni . Na kařdý jejich krok p i p echodu mostu se ozve ozve zabubnování. |
| VYPRAV : No a tady je Starý dv r. Za t mi dve mi bydlí Krásná Li. | Poté co pár kroky p e-li most, oto í se op t elem k divák m. | P i zmínce o Krásné Li se rozezní jímavá hudba. |
| CHOU: A kde bydlí Siang-tün? | Nehýbe se a p i vyslovení jména Siang-tün za ne provozovat hru o í | Jímavá hudba pokra uje, vřlidy se jedná o protagonistku milostného p íb hu, který je emotivní. |
| VYPRAV : To je p ece schovanka star-í Li. | Vyprav ho obkrouřl a výraznou mimikou mu sd luje informaci a zárove se k Chouovi výrazn nachýlí, t lo i hlava stále frontáln . P i sd lení se Chou šakrobatickyō odsko í asi dva metry | Stále jímavý podkres ale Chouovy kroky p i odskoku jsou jemn doprovázeny rytmicky. |
| CHOU: To se povedlo! Chystám se jí nav-tívit, a najednou stojím p ed jejím prahem. | D lá kole ko drříc v ruce zvednutý, slořený v jí . Zastaví se op t elem k publiku. P i slov šprahemō oba výrazn zvednou pravou nohu ó do domu se totifl musí vstoupit. | P i kole ku rytmický doprovod. Poté úplné zmlknutí hudebního doprovodu. |
| VYPRAV : Po kejte, zaklepu | Po slov špo kejteō oba na vte inu zkamení. Po šzaklepuō Liou skute n klepe holí do podlahy. Poté se ozve velká rána u které se Chou vzp ímí a vyd -en chytne za srdce. I s Vyprav em to trhne a gestem rukou p edjímá hlas zpoza dve í. | Po slov po kejte zazní gong. P i klepání se ozývá roztomilé štrblíkáníō a poté velká rána. |
| HLAS: Kdopak je to? | Oba dva spolu úlekem synchronizovan odcouvají tvrtkruhem na druhou p lku jevi-t . | Odcouvání doprovází rytmika. Kdyřl se zastaví, ozve se výrazn j-í zabubnování. |

2.3 Refle

Z díla je patrná konfrontace dvou silných poetik: emocionální, hravá, šklekticky romantická J.A. Pitínského mísící se s groteskní, fra-kovitou, zemitou Huberta Krejčího. Obma je vlastní postmoderní přístup k tvorbě, i když každému trochu jinak. U Krejčího díla v-eobecně se jedná o d-mysln skrytou hru s jeho inspiračními zdroji špoínajících u jarmareního divadla, komedie dell'arte, alfbinského divadla, pouliního loutkového divadla, přes východní tradiční divadelní formy, ať k-né grotesce, pantomim a klauniád¹²¹, které p-imíchává (snad s výjimkou pouliního loutkového divadla) i do inscenace *V jí e s broskvovými kv ty*. Tu navíc na adaptátorské úrovni jemně škontaminuje buddhismem vklíněným do textu vycházejícího z taoisticko-konfuciánské tradice.¹²²

Reflexním záměrem bylo postupné povolování přesné stylizace. Aby se poté, co se ve h-e v-echno postupně rozpadá, rozvoloval i pevné asijské sevění. Co se stane, když se setnou dvě výrazné tuzemské poetiky na cizokrajné p-edloze? Co udělá konfrontace dvou kultur? Asijská inscenační forma za ne bojovat s evropsky uchopenou ínou. šObzvlá-t v druhé polovině inscenace je stylizovaný projev rozbíjen groteskními gagy.¹²³ Ryze evropským zcizovacím momentem byla scéna, kdy se rozsvítilo a Jang v sluha obrátiv-e se do divák prohlásil: šTak si p-edstavte, pana Janga p-epadli místní vobejdové, sebrali mu kon a samotného pana Janga hodili do flumpy! Jestli máte n-kdo náladu, stavte se tam za ním, ať p-jdete dom . Náv-t vní doba od úsvitu do úsvitu.š

Pro Pitínského jako reflexéra je šp-ízna ný akcent na vizuální polohu reflexního p-ístupu.¹²⁴ V inscenaci se daly vysledovat n- které pro n-j velmi p-ízna né obrazy. Jednalo se nap íklad o obraz íré dekadentní rozko-e p-i záv-re né scén- první poloviny inscenace, kde se pod imitací sn-hových vlo-ek svlékne Ma™-jing donaha, zády k publiku. Dal-ím š-itelnýmš

¹²¹ PAV ÍK, 2004: 32

¹²² Toto mé poslední tvrzení je sporné. Pro ínu je p-ízna ný nábofenský synkretismus a b-fln se mluví o triád zahrnující konfucianismus, taoismus a buddhismus. Ale buddhismus, jenfl p-i-el do íny kolem po-átku na-eho letopo-tu, na rozdíl od zbylých dvou filosoficko-nábofenských sm-r, spí-e nefl jako samostatný prvek existoval v období kolem vzniku *V jí e s broskvovými kv ty* švsáklýš do taoismu. š í-an m splývaly kontury my-lení buddhistického s jejich p-vodními my-lenkovými proudy.š (KRÁL, 2005: 249) Proto je kontaminování uvozené.

¹²³ MUSILOVÁ, 2009 : 106

¹²⁴ DVO ÁK, 2001 : 11

obrazem z Pitínského rukopisu byla scéna, p i nífl Jüan Ta- cheng hraje s Ma TM-jingem imaginární tenis p es sí šnatafenož z kurtizán. Pitínský se jako reflisér šv soub hu zejména práv s Petrem Léblem a Vladimírem Morávkem ohlásil svou k iklavou obrazotvorností.¹²⁵ Ta se projevuje p i zásnubách Chou Fang-jüho se Siang v hampejzu paní Li, p i nichfl nechá Jang donést zásnubní dary. Najednou v-ude padají pestrobarevné dárkové balí ky, jako vyst ifené z váno ní výlohy obchodního domu a vládne chaos. Poté v-ichni ú astníci této p edsvatební ta-ka ice sedí v jedné linii na sedátkách, a nap l škjógenovskýö (tedy s pouflitím v jí e, nicmén ě ne zcela p esnou konvencí typickou pro tento flánr) se servíruje aj. Neustále p ítomné groteskn í chv ní dostane jasnou podobu v moment , kdy se postavy za ínají postupn ě groteskn í smáti ó p kn stylizovan ě do asij-tiny.

Pitínského d raz na jemnost a krásu se projevil v rozsáhlej-í expozici, která zpomalila Krej ího sviflný za átek. Nap íklad velmi dlouhá scéna, p i nífl Jang dává jméno Siang, dokazuje reflisérovu zálibu v dojemnosti a silných momentech, jenfl pomáhají rozvinout obrazy, které zpodob ují jeho divadelní estetiku, zaloffenou na k ehkosti a bohaté obraznosti. Aby jí docílil, musí být schopen švid t mimo ád skute nosti.¹²⁶ J.A.Pitínský je p íznivec bohatého divadelního tvaru, cofl i v tomto p ípad ě ústí do výsledné divadelní polyfonie. Av-ak synteti nosti jevi-tního výrazu, jefl je nejpodstatn ě-jím rysem východních divadelních kultur, se mu dosáhnouti nepoda ilo.

¹²⁵ DVO ÁK, 2001 : 10

¹²⁶ DVO ÁK, 2001 : 21

2.4 Herectví

Nejvýraznější a zároveň nejproblematickejší složka této inscenace. V úvodu o nízkokontextových a vysokokontextových společnostech byla vysvětlena diametrální odlišnost českého herectví, nejen z hlediska výsledného tvaru, nýbrž i z hlediska všeobecného postoje a osobní angažovanosti. Zde byl na profesionální inoherní herce naložena švelký úkol. Museli hrát stylizovaně a někdy dokonce i synchronizovaně. Teba při společné plavbě na lodi, kdy celé posádce, itající dva lidi, musel vyjít stejný krok a imaginární zábrádlem. To, že se jim to podařilo zahrát, byl úkaz hodný pochvaly v téme každé recenzi (moffná by e-tí divadelní kritici mohli jít navštívit hodinu aerobiku, při které jsou synchronizovaného pohybu schopni téme v-ichni amatér-tí cvičenci a potom zhodnotit, nakolik je tento fakt u profesionálních herců uznáníhodný).

Z porovnáním záznamu, který je z představení konaného nedlouho po premiéře a derniérového představení je jasně patrný posun v herectví za více jak dvouleté období. V t-ina představitel nedokázala udržet specifikum předvodní orientální stylizace a začala sklouzávat k psychologizaci a drobnému extempórování. Tato geneze hereckého projevu zapříčinila potom to, že ve výsledku hrál každý trochu jinak, čímž byla narušena homogennost celku. Soubor se nebál ani aktualizovat text. Poslední představení se konalo nedlouho po mistrovství světa v hokeji. Tento fakt byl flertovně připomenut asijsky vysloveným šJá-grō b hem jedné scény.

V inscenaci byla -petička akrobatických prvků (například kotouč vzad). V divadelním scénáři se několikrát vyskytla scénická poznámka šsalto dozadu, v inscenaci však nebyla realizována na žádném místě. Málokdo by se to odvážil chtít teba po Miroslavu Táborském, ale ani nejmladší generace inoherních herců inkujících v inscenaci s nejvíce pravděpodobností nebyla schopna naplnit vizi adaptátora a zároveň spolupřevést pohybové složky. Zde selhává aplikace představy o neustálém pokroku a dostává spíše dekadentní ráz: šStedovčí jokoláti, herci komedie dell'arte nebo různých lidových jarmarečních divadelních forem byli totálními umělci dkladně znalými svého řemesla (na rozdíl od souasného herce evropské inohry, který 'kotrmelec neudělá', jak dodává Hyn-t)š.¹²⁷ Z tohoto i jiných důvodů jsem si české herce pracovně nazvala šlopatyš (ze zahradnického argotu by byly též aplikovatelné motyky).

¹²⁷ PTĚNI KA, 2011 : 6

Martina Musilová ve své studii uvádí: ŠZám r Jana Antonína Pitínského inscenovat ínskou tradi ní hru *V jí s broskvovými kv ty* v repertoárovém divadle v Dlouhé se ve sv tle t chto fakt nejví jen jako pokus o efektní jinakost, ale jako zcela logická snaha o kultivaci herectví, jaká je v dne-ní dob zvykem v západní Evrop (prost ednictvím workshop , -kol a st edisek, zabývajících se výzkumem orientálního divadla).¹²⁸ O tom, jestli to opravdu bylo refleserovým zám rem, je mofné jen spekulovat, av-ak tato snaha je nesporn nezbytnou. Tvrzení Musilové souzní s teorií o interkulturním divadle Eriky Fischer-Lichte, podle nífl

šThe starting point for intercultural staging is thus not primarily an interest in the foreign ó the foreign theatre or the foreign culture from which is taken ó but rather a situation completely specific within its own culture or a completely specific problem having its origin within its own theatre.¹²⁹

Problémem vlastním na-emu inohernímu divadlu je za asté nízká míra herecké profesionality a komplexnosti, jefl p i tomto zp sobu inscenování vyplavou na povrch. Velké mnofství magazínových rozhovor s herci ruku v ruce s jejich společenským statutem nejznám j-ích osobností zap í i uje, fle n kte í z nich trpí veliká-tvím a p ehnaným sebeobdivem ke svým hereckým schopnostem. Sta í jim, fle na n publikum vd n chodí. To ufl p ed sedmnácti lety reflektoval Petr Lébl:

š íkám si: inohra by mohla být také tak dokonalá, zvlá- dnes, kdy divadlo svým civilismem mnoho lidí ufl nadobro otrávil. V eské inoh e se herecká profesionalita, absolutní dispozice, asto zam uje s tím, fle jsou lidé na jeví-ti sympati tí.¹³⁰

Zvlá- ost e glosuje sou asnou situaci eského herectví Pitínského spolupacovník na *V jí i s broskvovými kv ty* Hubert Krej í:

šV tom asijském divadle jsou v-echny ty v ci, které v evropském bu to v bec nebyly, nebo se ufl vytratily. Obrovská profesionalita, která v evropském divadle nebyla nikdy, ani mist i commedie dell'arte nem li tu míru profesionality a míry osobní angaflovanosti, která je t eba v t ch kjógenech, já to vid l na vlastní o í. A potom ufl není mofné, aby vám n kdo vykládal, fle ten národní um lec toho a toho divadla je výborný. Není. e-tí um lci jsou za asté tajtrlíky.¹³¹

To zcela jist souvisí s tím, fle p íslu-níci vysokokontextové kultury mají na své herce mnohem vy-í nároky nefl publikum v nízkokontextové kultu e a herci sami na sebe taktéfl (s výjimkou v úvodu jifl zmín ných amerických muzikálist).

¹²⁸ MUSILOVÁ, 2009 : 102

¹²⁹ Po áte ní d vod pro inscenování interkulturního divadla tudífl primárn není zájem o cizí divadlo nebo kulturu, ze které je vzato, nýbrfl lépe e eno úpln specifická situace ve vlastní kultu e nebo úpln specifický problém, jenfl má p vod ve své kultu e vlastním divadle. (FISCHER-LICHTE et al., 1990 : 283 In PAVIS 1996 : 11)

¹³⁰ Lébl - Král, 1994 : 57

¹³¹ VARY™21. 5. 2009

2.5 Inverzní princip obsazení vedlejších rolí

Obecně pro čínské tradiční divadlo platí, že soukromé herecké trupy byly obvykle složené pouze z muflských herců, kteří hráli i ženské role. S tím zřejmě pracoval J.A. Pitínský, když tuto konvenci převrátil naruby a do epizodních muflských rolí vřadil různé sluhy, lodníka, generála, sekretáře, strážníka atp. obsadil ženské představitelky. Použitím tohoto inverzního principu vzniklo drobné napětí pramenící z porušení ustálené zásady a zároveň to mohlo být i jakousi hříčkou pro fundovanějšího diváka. Ženské postavy v dramatu i jeho adaptaci se většinou do jedné rekrutují z kurtizán i kurtizán/hereček: Nejemancipovanějším z tehdejších žen nebezpečně nebylo, že je nespokojený manžel reklamuje s ostudou rodině. Nevztahovala se na ní rigidní pravidla konfucianské morálky svazující je množstvím zásad a závazky k rodině. Také byly vzdělávány v různých oborech, aby mohly zastat roli bavítka a zpestřovatelu domu, mimo okrasnou a uspokojující funkci. Tehdejší literatura má tendenci romantizovat tuto nevelkou skupinu žen.¹³² Instituce kurtizán stála jak mimo instituci manželství, tak konkubinátu. Kurtizány byly vzdělané a vycvičené v uměních kaligrafie, básnictví a písemnictví. Ta byla převážně sférou muflské sféry.¹³³ Dívky vyškolené jako kurtizány získaly individuální přístup ke vzdělání, mobilitu, sexualitu a intelektuálnímu životu, avšak mezi ženami zůstaly okrajovým jevem.¹³⁴ V historii čínského divadla jsou dvě období, v nichž se proslavily herečky - kurtizány. Za doby Mongolů hrály v hrách ca-tü¹³⁵ a za mingské a mandžuské dynastie hrály v divadle kchun-čü.¹³⁶ Postavy kurtizán a zároveň hereček ve *V jí i s broskvovými květy* jsou tedy autentické. Jak už bylo řečeno výše, v dramatu *V jí i s broskvovými květy* ani jeho adaptaci se vlastně ani jiné ženské postavy vůbec nevyskytují ať na jedinou malou výjimku, kterou tvoří Krásná Li v době, kdy je provdána za Vojáka a de facto už není kurtizánou.

¹³² BROOK, 2003 : 256.

¹³³ Zvláštní kategorie, v užším smyslu odpovídající níže řečenému, v širším smyslu ve kterém bohatým vlastníkům pánův. (BROOK, 2003 : 24)

¹³⁴ Tamže.

¹³⁵ Jižní dramatu populární za dynastie Mongolů. Starší a kratší než hry chuan-čü. Obvykle měly tyto i dříve jednu nebo dvě dodatkové scény. Stejně jako dramata chuan-čü obsahovaly hry ca-tü části určené k oděvu a části určené ke zpěvu.

¹³⁶ KALVODOVÁ, 1993 : 16.

2.6 Konec

Konec inscenace opouští pozemskou sféru a přesouvá se do vyšší sakrální oblasti. Zvítězí recenzí na představení vyvrátí názor, že český divák není schopen pochopit šňadmatériální konec inscenace (více méně korespondující se závěrem dramatu, kde pokračuje profánní Dohrou). Pozemská láska hlavních hrdin je sebeobětována vyšším principem bytí ve vyšší nadmořské výšce horského kláštera. A tato oběť je stržena jejich vstupem do kláštera (každý do svého). U Choua je to vlastně první oběť, kterou musel v rámci dítka udělat. U Siang duhá (první byla u jin na pí odmítnutí zásnubních darů Jüana Vousá a v zájmu morálního principu). Mofná to v evropském měřítku byl vbec první tragický moment milostné linie v celé inscenaci, kdy po všech útrapách a peripetiích provázejících jejich vztah, se nedokážou klasického šťastného konce z naprostého domého rozhodnutí obou dvou protagonistů. Přidává nečekaná shoda okolností, smrt nebo intriky, nýbrž naprostá v domost a osobní překonání se vzhledem k nadosobnímu vnímání událostí. V rámci dramatu chuan-chi svým závěrem Kchung Tchang-fen takticky překonal konvenci happy-endu, jenž se musel uskutečnit alespoň v posmrtném životě. Šautor podřizuje závěr logice vývoje převratných událostí, a také svému osobnímu cíli. Hra o velké tragédii národa nemůže končit osobním šťastím. Když Mandžiové dobyli Nanking, dynastie Ming se definitivně zhroutila. Čestní lidé odcházejí do ústraní. Hra ústí v taoistické rezignaci na svět.¹³⁷ Pročínské myšlení bylo vždy samozřejmý souvztažný vztah mezi mikrokosmem a makrokosmem (jasně patrné to je z dnešního populárně-kulturalizovaného Feng-šuej), a proto autor nemohl drama zakončit šťastně.

Závěrečné kázání Opata, které je jakýmsi taoistickým myšlením v kostce, bylo (stejně jako báseň na vjí) pro inscenaci nově přeloženo Old ichem Králem¹³⁸:

Nejvyšší dobro, podobno vodě,
Prospívá všemu bez násilí.
Kadidlo voní,
Vzhůru stoupá dým,
k nebeskému trůnu
duní mraňový gong.
Na bílých mracích
všechny nesmrtelných
se k nám přibližuje ó
na bílých oblacích
s nimi Císař sestupuje.
Rozvázal smyčku z hrdla svého

¹³⁷ KALVODOVÁ, 1993 : 115

¹³⁸ Sinolog a odborný asistent inscenace.

korunu strom opustil,
upíjí smí en vína ko enného:
nebyl sám, kdo neubráníl starou í-i.
Vezmi svou du-í neklidnou,
Obejmi ji a zti-
V nejzaz-í prázdnot .
Kdo osud p ijme,
Z stal otev ený,
co otev ené to královské,
co královské to nebeské:
nebeská je cesta Tao.

Posléze se v následující scén znovuobjevil buddhismus (p edtím se v inscenaci jasn zp ítomnil aktualiza ní tibetskou vlajkou, která m la silnou konotaci na sou asnou ínu a její nechvaln známé anektování Tibetu). Stalo se tak podvojn . Jednak oranflovým od vem starého mnicha zna n se li-ícího od taostického a téfl jeho replikou:

šVá-v jí s broskvovými kv ty zmizí i s jífni dynastií! Jaká d tinskost! íkám vám, dejte se tou jedinou pravou cestou: nelp ním, pry-s jalovými tuflbami, dejte na slova Starého mistra, obra te se k Buddhovu u ení. Zami te k srdci prázdnoty. Spal ten v jí a svoji p ipoutanost ke sv tu!õ

Inscenáto i tak z ejm cht li akcentovat pro ínu p ízna ný nábofenský synkretismus. Ob ma filosoficko-nábofenským sm r m spole ná relativizace pozemského hmotného fivota a tuflb z n j vycházejících. Také upozor ují na nutnost p íjímat s klidem v ci, tak jak p íjdou. Nikdy nevíme, zdali to, o em si z nízké perspektivy myslíme, fle je pro nás dobré, je z hlediska vy-í perspektivy opravdu p ínosné. Proto hrdinové vyrovnan (z na-eho hlediska afl moc) p íjímají sv j osud.

T sn p ed opu-t ním sv tské sféry nás ekalo je-t jedno p ekvapení. Tím bylo ztvárn ní postavy tvrtého mandfluského císa e d tským p edstavitelem, ímfí se (moflná nev domky) Pitínský p íblífil japonskému divadlu nó, které ma konvenci obsazovat role císa a slavných vále ník d tským hercem.¹³⁹ Obsazení mandfluského císa e dít tem ale také velmi relativizovalo záv r, a to ho odchyluje od vyzn ní v dramatu. V jednodu-í rovin to mohl být poukaz na men-í vysp lost mandfluského národa, cofl si z hlediska teorie progresu proti e í, jelikofl d ti by m ly být duchovn vyvynut j-í nefl jejich rodi e. Takfle se nabízí druhé vysv tlení, ve kterém d tské obsazení tolik obávaného nep ítele, navíc proná-ejícího filosofická moudra (šJak praví starý mistr: Má-li n co chtíti se stahovati, musilo zajisté se nejd íve roztáhnouti.õ), jeffl kontrastují s d tskostí p edstavitele, obrací a zpochyb uje kategorie dobra a zla. Tím pádem se dá íci o koncích obou linií inscenace, fle jsou relativizující. Úplný záv r inscenace je orámovaný identickou projekcí jako na za átku z ínského meditativního dýchánku, která uzavírá inscena ní kruh díla, jehofl p edloha pochází z kultury s cyklickým vnímáním asu.

¹³⁹ KALVODOVÁ, a dal-í, 1975 : 22

Byla to imitativní stylizace východního umění? Ano, zčásti. Byla to parodie? Ne, o parodii nemělo být řeč, poněvadž pro její uskutečnění je potřeba dokonalá znalost a zvládnutí principů originálu a jeho stylu. Byla to hra na čínské divadlo? Určitě a velmi závažná. Stejného názoru byl i Vladimír Hulec: „Pochopitelně, jde se jedná o vtipně ironickou hru na čínské divadlo.“¹⁴⁰ Proč ale V.Hulec, a původně dílny Huberta Krejčího kdysi pořídané v Divadelním ústavu, neupozornil na klíčovou ingredienci šhry na čínské divadlo: japonský kjógen? Proč na tento inscenátorský princip neupozornili fládní recenzenti s výjimkou M.Musilové a místo toho zaplevovali tisk obsahovými floskulami typu dramaturgicky záslužný počin, skvělé, že herci hráli jako kolektiv (to by snad u stálého souboru mohlo být samozřejmé) nebo publikum rovnou diferenciovali na telehlupáky a nadintelektuály jako pan Erml:

„Pitínský s dramaturgem Těpánem Otčenákem z ní vykouzlili pěsmýlivákní, stylově jedinečnou, herecky invenčně zpracovanou třihodinovku, na které se mohou nudit jenom náhodní návštěvníci zabloudivší do divadla od konzumace reality show.“¹⁴¹

Příměří divadelním analfabetem byl citovaný recenzent sám. Očekávali kritici snad, že se principem tradičního japonského divadla, na kterých inscenace z velké části stojí (minimálně její pohybová sloflka), laická veřejnost dovtípí sama anebo je nedeřivovali?

Kritiky zřejmě okouzila exotičnost a magie termínu orientální. Vtina recenzentů se dívala přeskřima ořima přes orientalistické brýle, jsouce potřeni, že jim inscenace zosobuje jejich představu roztomilého čínského divadla, navíc okřeněho humorem, který oni chápou. Asi nejméně shovívaví nakonec byli sami spoluvřeci (a spolupachatelé) inscenace, Hubert Krejčí s Igorem Dostálkem, který o ní prohlásil: „Je to slepenec (í) a je to politický upeměň.“¹⁴²

Na druhou stranu reffisér pouffívá svébytný jazyk, inspirovaný jak západní tak východní divadelní tradicí. Nikdo ho nemělo nutit k čínskému purismu, ani mu vyřítat, že dle asijského šejntopfě s knedlíky. Když Peter Brook uvedl svou slavnou *Mahábháratu*, mnoho kritiků ho obvinilo, že není dost indická. „Brook's response to such criticism was that the New York critics had come to the *Mahabharata* with certain preconceptions of their own and had judged the work in the light of these, rather than upon its own merits and by its own terms.“¹⁴³ To by

¹⁴⁰ HULEC, 6. 10. 2008 : B7

¹⁴¹ ERML, 2008 : 80

¹⁴² VARY, 21. 5. 2009

¹⁴³ Brookova odpověď takovým kritikám byla, že newyorskí recenzenti přišli na *Mahábháratu* s vlastní úřitou předpojatostí a soudili jeho práci ve světle těchto předsudků, místo aby na ni nahlíželi jako na svébytné dílo s vlastními hodnotami a měřítky. (CARLSON, 1996 : 88)

mohl být p kný záv r analýzy. Ov-em kdyby se tu bývaly byly vyskytly podobné kritické ohlasy jako na Brook v interkulturní po in, padnul by je-t lépe.

Závěr

Základem této diplomové práce byla analýza inscenace obsahující prvky východního a západního divadla, ústící v jejich fzi do postmoderního interkulturního divadla. Interkulturní divadlo (o n mfl v souvislosti s inscenací nikdo nepsal) je jedním z nejsiln j-ích trend západního divadelnictví 20. století nebo alespo jeho -pi ky. Reflisér J.A. Pitínský evidentn na-el inspiraci ve stylizovaných asijských formách, v nichfl ta ínská nedominuje. Smíchal je a p etavil do svébytného stylizovaného jazyka, p idal mnohá kli-é a oko enil legrací. To vedlo ke vzniku pro n j tolik p ízna né postmoderní sm sice na bázi interkulturality, cofl je kombinace p edur ující sporné plochy.

V úvodu o nízkokontextových a vysokokontextových spole nostech byla vysv tlena diametrální odli-nost ínského herectví, nejen z hlediska výsledného tvaru, nýbrfl i z hlediska v-eobecného postoje a osobní angaflvanosti. A vzhledem k tomu, fle tradi ní asijské divadlo stojí na herci mnohem více nefl evropské, muselo v této slofce incesnace dojít minimáln ke kontroverzím, emufl byla v nována zvý-ená pozornost ústící afl ke kritickému zhodnocení úrovn sou asného eského herectví.

Z téfle ásti teoretického úvodu implicitn vyplívají úskalí, která se mohou p i snaze o p enos jednotlivých prvk vyskytnout. P i pokusech o transfér navíc vfldy dochází k ne zcela p esnému afl nesprávnému uflití forem, cofl je samo o sob komunikací¹⁴⁴ tvo ící nadznakovou a nadprézentní rovinu inscenace.

Asijskému divadlu u nás rozumí málokdo, cofl se projevilo v recenzích na analyzovanou inscenaci, ve kterých afl na jednu výjimku chyb la zmínka o klí ovém inscena ním principu: japonském divadle kjógen. Tento fakt sv d í o zamrznutosti eské divadeln -kritické obce, (z nífl by se n kte í lenové uplatnili lépe psaním recenzí na jogurty) a o pot eb neustálého dovzd lávání se a revize my-lení. Bez ádné reflexe se asem m fle stát, fle lidé nebudou mluvit o orientalizaci divadla, nýbrfl o nové vln antiiluzivního znakového divadla, jehofl vynález p isoudí dal-ímu Brechtovi.

¹⁴⁴ HALL, 1976 : 113

Seznam pramenů a literatury

- ANDO, Vladimír. 2010.** *Malá encyklopedie taoismu.* Praha : Libri, 2010. ISBN 978-80-7277-455-5.
- BARBA, Eugenio a SAVARESE, Nicola. 2000.** *Slovník divadelní antropologie.* Praha : Nakladatelství Lidové noviny. Divadelní ústav, 2000. ISBN 80-7106-369-X.
- BEJBLÍK, Alois. 1985.** Nárys specifických znaků a syfletu alfb tinského dramatu. [autor knihy] Alois BEJBLÍK, Jaroslav HORNÁT a Milan LUKETM *Alfb tinské divadlo III.* Praha : Odeon, 1985.
- BLAHNÍK, Vojtěch Kristián. 1929.** *Světové dějiny divadla.* Praha : Aventinum, 1929.
- BROOK, Timothy. 2003.** *Čtvero roků v době dynastie Ming.* Praha : Vyšehrad, 2003. ISBN 80-7021-583-6.
- CARLSON, Marvin. 1996.** Brook and Mnouchkine : Passages to India? [autor knihy] Patrice PAVIS. *The Intercultural Performance Reader.* London : Routledge, 1996.
- CULLER, Jonathan. 2002.** *Krátký úvod do literární teorie.* Brno : Host, 2002. ISBN 80-7294-070-8.
- DALAJLAMA. 2009.** *Vesmír v jediném atomu.* Praha : Metafora, 2009. ISBN 978-80-7359-126-7.
- DAVIS, Tracy C. a Thomas, POSTLEWAIT. 2003.** *Theatricality.* Cambridge : Cambridge University Press, 2003. ISBN 978-0-521-01207-2.
- DROZD, David. 2011.** Tělo chvěje se v tichu aneb Hledání tragického gesta Lékařské cti v režii Hany Burešové. *Divadelní revue* . 1. 2011, 22, stránky 77-107.
- DVOŘÁK, Jan. 2001.** Těží dekáda s Janem Antonínem Pitínským aneb Od Ameriky k Daliborovi. [autor knihy] Marie RESLOVÁ, a další. *J.A.Pitínský : Od Ameriky k Daliborovi.* Praha : Pražská scéna, 2001.
- ELIADE, Mircea a CULIANU, Ioan P. 2002.** *Slovník náboženství.* Praha : Argo, 2002. ISBN 80-7203-393-X.
- ELIADE, Mircea. 1996.** *Dějiny náboženského myšlení II.* Praha : OIKOYMENH, 1996. ISBN 80-86005-19-4.
- ĎÁŠA, Miroslav. 2004.** *Pojednání o dějinách náboženství.* Praha : Argo, 2004. ISBN 80-7203-589-4.
- ERML, Richard. 2008, s. 80.** Kapky krve z krásného těla : Nová inscenace J.A. Pitínského. *Reflex* 38. 2008, s. 80.

HALL, Edward T. 1976. *Beyond Culture*. New York : AnchorBooks, 1976. ISBN 0385124740.

HAVLÍ KOVÁ KYSOVÁ, Tárka. 2010. *Hastábhinja. Gesta rukou v tradi ním divadelním um ní Indie : diserta ní práce*. Brno : MUNI, 2010. Dostupné z http://is.muni.cz/th/66521/ff_d/.

HO ÍNEK, Zden k. 1998. *Divadlo mezi modernou a postmodernou*. Praha : Nakladatelství Studia Ypsilon, 1998. ISBN 80-902482-3-3.

ô . 1998. *Drama, divadlo, divák* . Brno : JAMU, 1998. ISBN 978-80-86928-46-3.

HULEC, Vladimír. 6.10. 2008, s. B7. Tady je mofné spat it krásu : ínská hra V jí s broskvovými kv ty diváky oslní. Za to od nich vyfladuje nebývalé soust ed ní. *Mladá fronta Dnes*. 6.10. 2008, s. B7.

JOBERTO VÁ, Daniela. 2002 .1. Textová analýza dramatu: fungování promluvy v díle Bernarda-Marie Koltèse. *Disk.* . 1, 2002 .

J ZO VÁ, Markéta. 2003. *Interkulturalismus - nový zdroj divadelní inspirace : teze diserta ní práce*. Brno : JAMU, 2003.

KALVODOVÁ, Dana a NOVÁK, Miroslav. 1975. *Vítr v piniích. Japonské divadlo*. Praha : Odeon, 1975.

KALVODOVÁ, Dana. 2003. *Asijské divadlo na konci milénia*. Praha : Academia, 2003. ISBN 80-200-1019-X.

ô . 1992. *ínské divadlo*. Praha : Panorama, 1992. ISBN 80-7038-233-3.

ô . 1993. *Kchung T'ang-fen v v jí s broskvovými kv ty* . Praha : Karolinum, 1993. ISSN 0567-8307.

ô . 1975. *Vítr v piniích*. Praha : Odeon, 1975.

KCHUNG, T'ang-fen. 1968. *V jí s broskvovými kv ty*. Praha : Odeon, 1968.

KO I KO VÁ, Kate ina. 13. 9. 2008, s. D11. Perla v dra ích spárech. *Mladá fronta Dnes* . 13. 9. 2008, s. D11.

KRÁL, Old ich. 2005. *ínská filosofie. Pohled z d jin*. Lásenice : Maxima, 2005. ISBN 80-901333-8-X.

K Ífi, Ji í P. 11.9. 2008, s.13. Pitínského love story z as rozvratu dynastie Ming. *Právo*. 11.9. 2008, s.13.

LÉBL, Petr - KRÁL, Karel. 1994. S Groteskou v zádech. [Rozhovor] *Sv t a divadlo*, ro . 5, . 6/1994, s. 57-73.

LITM ÁK, Vladimír. 2008. *D jiny íny, Taiwanu a Tibetu v datech*. Praha : Libri, 2008. ISBN 978-80-7277-364-0.

- LYOTARD, Francois. 1993.** *O postmodernismu*. Praha : Filosofický ústav AV , 1993. ISBN 80-7007-047-1.
- MESZÁROS, Josef.** Skladatel Richard Dvořák je nominován na Cenu Alfréda Radoka. *Scena* . 11, 2009. Dostupné z internetu: <http://scena.cz/index.php?d=1&o=2&c=9203&r=1>
- MUSILOVÁ, Martina.** Pokus o jiné herectví: V jí s broskvovými květy. *Svět a divadlo* . 2, 2009 s. 102-107.
- OT ENÁŠEK, Petr a KRÁL, Oldřich.** Program k inscenaci V jí s broskvovými květy.
- PAVÍK, Tomáš. 2004.** *Dramatická tvorba Huberta Krejčího : Diplomová práce*. Brno : MUNI, 2004.
- PAVIS, Patrice. 2003.** *Divadelní slovník*. Praha : Divadelní ústav, 2003. ISBN 80-7008-157-0.
- Patrice Pavis. 1996.** *The Intercultural Performance Reader*. London : Routledge, 1996. ISBN 0-415-08154-8.
- Patrice Pavis. 1992.** *Theatre at the Crossroads of Culture*. London : Routledge, 1992. ISBN 0-415-06038-9.
- PAVLOVSKÝ, Petr. 2004.** *Základní pojmy divadla. Teatrológický slovník*. Praha : Libri a Národní divadlo, 2004. ISBN 80-7277-194-9.
- Pohled do dítiny a přítomnosti divadelní interkulturality.* **SPURNÁ, Helena. 1999.** Brno : Ústav divadelní a filmové vedy FF MU, 1999. Divadlo ve světě . Interkulturální procesy a divadlo. stránky 85-91.
- SPURNÁ, Helena. 01/2011.** Asijské vlivy v dnešním divadle. *Amatérská scéna*. 01/2011.
- RESLOVÁ, Marie. 2001.** Dialog s J.A.P. [autor knihy] Marie RESLOVÁ, a další. *J.A. Pitínský : Od Ameriky k Daliborovi*. Praha : Pražská scéna, 2001.
- RESLOVÁ, Marie. 11.9. 2008 s.13.** Pitínský dospěl k dokonalé syntéze : Reflektor opravil premiéru podle tiskového textu. Stará poetika se prolíná se současnou hrou divadelní zkratkou. *Hospodářské noviny*. 11.9. 2008 s.13.
- RILEY, Jo. 1997.** *Chinese theatre and the actor in performance*. Cambridge : Cambridge University Press , 1997. ISBN 0-521-03523-6.
- ROUBAL, Jan. 2010.** *Teatrológie po performativním obratu - jako vada o představení. K úvodu do divadelní vedy Eriky Fischer-Lichte*. Divadelní revue . 2. 2010, stránky 104-120.
- SAID, Edward W. Said. 2008.** *Orientalismus*. Praha - Litomyšl : Paseka, 2008. ISBN 978-80-7185-921-5.
- SMOLÁKOVÁ, Vlasta. 2005.** *Fenomén Lébl 2*. Praha : Divadelní ústav - Pražská scéna, 2005. ISBN 80-7008-178-3.

- ORMOVÁ, Eva. 1997.** Kulturní vým na a multikulturalismus v teatrologické reflexi. *Divadelní revue* . 3, 1997, stránky 54-57.
- OTKOVSKÝ, Jan. 2010.** Pro boha flivého - to se p ece ned lá! T íkrát Heda Gablerová (ernín - Smo ek - Mikulá-ek). *Divadelní revue* .1. 2010, 21, stránky 116-136.
- TAMPACH, Ivan O. 2008.** *P ehled religionistiky*. Praha : Portál, 2008. ISBN 978-80-7367-384-0.
- TOMPKINS, Joanne a GILBERT, Helen. 1996.** *Post-colonial drama*. London : Routledge, 1996.
- VARYTM, Vojt ch.** Divadelní Flora: Hubert Krej í zhnusený, Igor Dostálek bezradný a Jan Vondrá ek, nad-ený, unavený, spokojený. *Rozrazil online*, 21. 5. 2009. Dostupné z <http://www.rozrazilonline.cz/clanky/204-DIVADELNI-FLORA-HUBERT-KREJCI-ZHNUSENY-IGOR-DOSTALEK-BEZRADNY-A-JAN-VONDRACEK-NADSENY-UNAVENY-SPOKOJENY>
- V jí s broskvovými kv ty.** *Záznam z p edstavení. 16. 9. 2009 [DVD]* K dispozici v audiotéce DÚ.
- ô *Program k inscenaci.*
- ô *Divadelní scéná e.* Archiv Divadla v Dlouhé.
- VELTRUSKÝ, Ji í. 1994.** *P ísp vky k teorii divadla*. Praha : Divadelní ústav a AMU, 1994. ISBN 80-7008-046-9.
- WELSCH, Wolfgang. 1994.** *Na-e postmoderní moderna*. Praha : Zvon, 1994. ISBN 80-7113-104-0.
- YAN, Haiping. 2003.** Theatricality in classical Chinese drama. [autor knihy] Thomas POSTLEWAIT a Tracy C. DAVIS. *Theatricality*. Cambridge : Cambridge University Press, 2003, stránky 65-89.
- ZDE KOVÁ, Marie.** Povzdech doznívající v horách. *Divadelní noviny* 14.10. 2008, s. 8.

