

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav asijských studií

Teorie a dějiny literatur zemí Asie a Afriky

Disertační práce

Veronika Abbasová

Téma homosexuality v dílech japonských modernistů
The Theme of Homosexuality in the Works of Japanese
Modernists

Vedoucí práce: Mgr. Martin Tírala, PhD.

2019

Poděkování

Ráda bych zde poděkovala dr. Martinu Tiralovi za cenné připomínky a odborné rady, kterými přispěl k vypracování této disertační práce. Rovněž bych chtěla poděkovat Aoki Hiroko za pomoc s obstaráním japonských materiálů, a svému manželovi Dmitrijovi za pomoc s grafickou úpravou textu.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto disertační práci napsala samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

Ve Staré Vsi n/O dne 29. 10. 2019

Veronika Abbasová

Abstrakt

Disertační práce se zabývá tématem mužské homosexuality v dílech vybraných japonských modernistických autorů; jejím cílem je zjistit, jakými způsoby je homosexualita v těchto dílech zobrazena.

Práce v teoretické části v první řadě definuje modernistickou literaturu širěji, než to literární věda dělala dříve, a řadí do ní vedle čisté literatury i díla populární literatury ze stejného období. Dále nabízí přehled problematiky v průběhu japonské historie od starověku do 30. let dvacátého století s důrazem na uměleckou reflexi mužské homosexuality, přičemž od období Tokugawa je pozornost věnována jednotlivým diskurzům, které ohledně mužské homosexuality vznikly – právnímu, lékařskému a populárnímu.

V teoretické části jsou rovněž uvedena metodologická východiska použitá pro dosažení cíle této práce, kterými jsou v první řadě poststrukturalismus a z něho vycházející teorie queer. Tato východiska jsou pak uplatněna v podobě konkrétních nástrojů, kterými jsou diskurzivní analýza a rozrušování binárních opozic, na nichž stojí společenské konstrukty sexuality a genderu. Tyto přístupy jsou doplněny konkrétními strategiemi založenými hlavně na metodě Martina C. Putny a Gregory M. Pflugdeldera, kteří používají kombinaci analýzy témat a textových strategií spolu s biografickými a autobiografickými svědectvími o autorovi, aby v literárních dílech hledali různé typy zobrazování homosexuální zkušenosti.

V praktické části práce za pomoci těchto nástrojů analyzuji román *Šónen* Kawabaty Jasunariho, povídku *Mojuru hoho* Horiho Tacua, román *Kotó no oni* Edogawy Ranpa a povídku *Akuma no deši* Hamaa Širóa. Provedené analýzy nacházejí v těchto dílech dvě specifické tendence, které jsem reflektovala rozdělením do dvou zvláštních kapitol.

Díla Kawabaty a Horiho spojuje školní prostředí, a jejich tématem je láska mužského vypravěče ke spolužákovi. V obou dílech mužská homosexualita mizí po dosažení dospělosti – hovoříme proto o marginalizaci homosexuality do období dospívání, není však jinak příliš patologizována.

To se děje v dílech Ranpa a Hamaa, kde u Ranpa cokoliv související s homosexualitou je opakovaně pojmenováváno výrazy jako divný, zvrácený apod., a u Hamaa dokonce dochází až k démonizaci homosexuální postavy. Jelikož ovšem z jiných textů víme, že oba autoři s homosexualitou sympatizovali, patologizaci v analyzovaných dílech můžeme brát jako ústupek cenzuře a čtenářskému vkusu spíše než vyjádření jejich osobního přesvědčení.

Klíčová slova

japonská literatura, modernismus, homosexualita, teorie queer

Abstract

The PhD thesis deals with the topic of male homosexuality in the works of Japanese modernist authors; its aim is to discern in what ways homosexuality is portrayed in these works.

In the theoretical part, the thesis first provides a wider definition of modernist literature, which encompasses not just the so-called pure literature but also popular literature works from the same period. It then offers an overview of male homosexuality in Japanese history from the Heian period to the 1930s with an emphasis on artistic representation of male homosexuality. Starting from the Tokugawa period, the focus is on individual discourses on male homosexuality – legal, medical and popular.

The theoretical part also contains the methodology used for achieving the aim of this thesis, which is based mostly on post-structuralism and queer theory. This methodology is used in form of concrete tools – discourse analysis and deconstruction of binary oppositions underlying the social constructs of gender and sexuality. These approaches are complemented by strategies created by Martin C. Putna and Gregory M. Pflugdelder, who use a combination of topic and textual strategy analysis together with biographical and autobiographical information about the author to find different types of homosexuality representation in literary works.

In the practical part, I use these tools to analyze a novel *Shōnen* by Kawabata Yasunari, a short story *Moyuru hoho* by Hori Tatsuo, a novel *Kotō no oni* by Edogawa Ranpo and a short story *Akuma no deshi* by Hamao Shirō. The analyses find two distinctive tendencies in these works, which I reflect by dividing the analyses into two separate chapters.

The works of Kawabata and Hori are connected by school environment, and their topic is the love of the male narrator for a fellow male schoolmate. In both works, male homosexuality disappears when the characters enter adulthood – we are thus talking about marginalization of homosexuality into adolescence. It is not, however, presented as something too pathological in these works.

This happens in the works of Ranpo and Hamao, where in case of Ranpo everything related to homosexuality is presented using expressions like strange, perverted etc., and in case of Hamao we can talk even about the demonization of the main character. However, as we know from their other texts, both authors were generally sympathetic towards homosexuality, and we can see the pathologization of homosexuals in the analyzed works as a concession towards censorship and audience tastes rather than an expression of their personal opinion.

Keywords:

Japanese literature, modernism, homosexuality, queer theory

Obsah

1. Úvod.....	10
1.1 Kontext práce	10
1.2 Cíle práce a vybraní autoři	13
1.3 Struktura práce	16
1.4 Přehled odborné literatury	18
1.5 Dvě tváře japonského modernismu	20
2. Homosexualita a (literární) věda.....	27
3. Nástin historie recepce a reflexe mužské homosexuality v Japonsku	42
3.1 Homosexualita v prostředí buddhistických klášterů	46
3.2 Homosexualita mezi samuraji	52
3.3 Homosexualita v období Tokugawa.....	55
3.3.1 <i>Nanšoku</i> v edské populární kultuře	59
3.3.2 Právní diskurz o <i>nanšoku</i> v období Tokugawa.....	62
3.4 Právní diskurz v období Meidži	66
3.5 Populární diskurz v období Meidži	71
3.6 Lékařský diskurz o homosexualitě v Japonsku	76
3.7 Populární diskurz o homosexualitě v období Taišó a na počátku období Šówa.....	79
4. Bišónen no bigaku – estetizace lásky chlapců	82
4.1 Zobrazení homosexuality a queer elementy v <i>Mojuru hoho</i> Horiho Tacua.....	83
4.1.1 Děj a inspirační zdroje povídky.....	89
4.1.2 Konstrukce homosexuality v povídce	95
4.1.3 Queer elementy v povídce	97
4.2. Můj bratr, můj milenec, můj bůh: queer vztah v románu <i>Šónen</i> Kawabaty Jasunariho.....	101
4.2.1 Struktura a děj románu	105
4.2.2 Konstrukce homosexuality v románu	114
4.2.3 Queer elementy v románu	121
5. Henkaku a hentai: démonizace lásky mužů	126
5.1 Osamělý ostrov podivnosti: manifestace diskurzů o homosexualitě na počátku období Šówa v románu <i>Kotó no oni</i> Edogawy Ranpa	127

5.1.1 Děj románu a jeho zasazení do kontextu Ranpova díla.....	131
5.1.2 Patologizace a marginalizace homosexuality v románu.....	136
5.1.3 Subverzivní textové strategie v románu	139
5.2 Soupeřící diskurzy homosexuality v <i>Akuma no deši</i> Hamaa Širóa.....	144
5.2.1 Děj povídky	147
5.2.2 Homosexualita v kontextu Hamaovy tvorby	156
5.2.3 Soupeřící diskurzy o homosexualitě.....	159
6. Závěr	162
Seznam použité literatury	171

1. Úvod

1.1 Kontext práce

*Zbožňoval jsem tvoje prsty, ruce, paže, hrud', tváře, víčka, jazyk, zuby i nohy.
Miloval jsem tě. Myslím, že i ty jsi mě miloval* (Kawabata 1969: 282).

Takto zní nejcitovanější úryvek z románu *Šónen* (1948-1949) Kawabaty Jasunariho, jednoho ze dvou japonských nositelů Nobelovy ceny za literaturu, který patří mezi nejpřekládanější japonské spisovatele vůbec. Tato ukázka mohla soudobého západního čtenáře překvapit, až šokovat tím, že předmětem vypravěčova vášnivého citu není dívka, ale chlapec; ve skutečnosti se jedná pouze o jeden z mnoha literárních textů, ve kterých se v daném období setkáváme s tématem mužské homosexuality.

Během studia japonské literatury a kultury jsem narazila na mnoho odlišností oproti západnímu světu. Jednou z nich je právě vnímání homosexuality. Zjednodušeně se dá říci, že japonská společnost, která ve svém vývoji až na krátké období¹ nebyla ovlivněna křesťanskou morálkou, v průběhu své historie přistupovala k homosexualitě tolerantněji. Sodomie (potažmo mužská homosexualita) byla postavena mimo zákon až v roce 1873 (tedy krátce po otevření Japonska západu), avšak do roku 1882, kdy byl příslušný článek z trestního zákoníku opět vyjmut, byl uplatňován pouze minimálně. V japonském denním tisku z konce devatenáctého století nalezneme mnoho článků o homosexuálních praktikách na univerzitách a vojenských akademiích. V článku v periodiku *Eastern World* z 19. února roku 1898 se můžeme dočíst, že je „homosexualita...mezi tokijskými studenty natolik rozšířená, že se dospívající chlapi v noci bojí vycházet“ (McLelland 2000:26). Ovšem je třeba pochopit, že zde veřejnost nepobuřovala speciálně homosexualita, ale sexuální aktivita mládeže v jakékoliv podobě. I kdyby se studenti ve svých aktivitách zaměřovali na dívky, nic by se tím nezměnilo, protože problémem zde nebyla volba sexuálního objektu, ale sama aktivita, narušující disciplínu studentů.

¹ Druhá polovina šestnáctého až začátek sedmnáctého století, kdy do země přijížděli západní misionáři. Ani tento vliv se však neprojevoval globálně, ale spíše jen na některých místech.

Relativně benevolentní přístup japonské společnosti k homosexualitě se nutně projevil i v její literární percepci. V japonském starověku je homosexuální tematika spíše výjimkou; všeobecně známá je epizoda z románu *Příběh prince Gendžiho* (Gendži monogatari 源氏物語), kde titulní hrdina ve frustraci z odmítnutí dívky svede jejího mladšího bratra.

V průběhu čtrnáctého století se v literatuře i ve výtvarném umění hojně objevovalo téma homosexuálních vztahů mezi mnichy v buddhistických kláštorech. Nemravný svitek *Čigo no sóši* 稚児之草子 (Svitek chrámového pomocníka) z roku 1321 obsahuje písemné popisy homosexuálních hrátek doprovázené explicitními ilustracemi. První z takzvaných *čigo monogatari* 稚児物語 se objevilo v roce 1377 a v průběhu období Muromači 室町 následovalo sedm dalších (Iwata 1974: 140).

Velkou oblibu homosexuální látka dosahuje ve vrcholném japonském středověku – v období Tokugawa 徳川 (1603-1868), kde najdeme oblibu milostných příběhů o *nanšoku* 男色, mužské lásce, odehrávající se nejčastěji ve čtyřech kontextech – k již dříve zpracovávaným vztahům mezi mnichy v prostředí klášterů se přidávají také vztahy mezi samuraji, mezi herci a jejich patrony v prostředí divadel, ale také mezi řemeslníky (vztahy mezi mistry a uční). Obsáhlou sbírku takových příběhů obsahuje *Velké zrcadlo mužské lásky* (Nanšoku ókagami 男色大鑑, 1687) nejznámějšího soudobého prozaika Ihary Saikakua².

Následující období Meidži 明治 (1868-1912) s sebou přineslo snahu o vyrovnání se se západní společností prostřednictvím její nápodoby. Vrchol těchto snah vedl nejen k přejímání západních oděvů a způsobu stravování či pořádání plesů v západním stylu, ale částečně i k odlišnému přístupu k sexualitě; homosexualita se stala společensky stigmatizovanou a v literatuře tohoto období se s ní setkáme jen zřídka. Zde však hraje roli i specifická povaha literatury tohoto období, které má některé rysy společné s českým národním obrozením. Tisíciletá literární tradice se musela vypořádat s hnutím *genbun-ichi* 言文一致 – snahou o uvedení hovorového jazyka do literatury,

²井原西鶴 (1642-1693)

bouřlivou politickou situací po otevření Japonska, jejíž reflexí se stal žánr politického románu – a v neposlední řadě masivním vlivem do té doby neznámé západní literatury.

K tomuto vyrovnání došlo dokonale až v období následujícím, zhruba odpovídajícímu mezidobí mezi světovými válkami, kdy nejlepší autoři dokázali spojit bohatý arzenál stylů, motivů a postupů západní literatury s domácí tradicí. Jedním z témat, které ze západu přicházelo, byla erotika, a mnozí japonští autoři se nebáli tohoto tématu zhostit – a někteří se nezalekli ani jeho ještě kontroverznější podoby, totiž erotiky homosexuální.

Období po druhé světové válce přineslo v japonské literatuře ještě větší uvolněnost z hlediska zpracování do té doby tabuizovaných témat (kanibalismus, incest, sadomasochismus atd.). Současně stoupá obliba komiksů manga; v sedmdesátých letech 20. století se jako jejich žánr objevilo tzv. *šónen ai* 少年愛³, zaměřující se na příběhy o lásce mezi muži, respektive *bišóneny* 美少年 (krásnými mladými chlapci). Tyto příběhy postupně dosáhly takové obliby, že se v poslední době staly jedním z vývozních artiklů japonské pop-kultury na západ.

V této práci se zaměřím na to, jakými způsoby je mužská homosexualita zobrazena v dílech vybraných autorů japonské moderny, neboť se domnívám, že právě toto období je důležitým článkem, který spojuje domácí literární tradici s moderní pop-kulturou, z jejíhož studia můžeme pochopit mnohé o současné japonské společnosti. V závěru chci rovněž ukázat, jak toto modernistické zobrazení ovlivnilo o několik desetiletí později vzniklý žánr *šónen ai*/BL.

Tato práce se tedy bude primárně věnovat období Taišó 大正 (1912-1926) a začátku Šówa 昭和 (1926-1989). Byly to roky bouřlivých změn a obrovského kulturního vývoje prakticky v každé sféře. Japonsko prošlo obdobím vzkvétajícího hospodářství a politické angažovanosti známým jako „Demokracie Taišó“. Toto příznivé období hospodářského růstu bylo však ukončeno s vypuknutím ekonomických problémů

³ Cca od 90. let 20. století je manga a ženská literatura pojednávající o lásce mezi chlapci či muži souhrnně označována anglicismem *bóizu rabu* ボーイズラブ, obvykle zkracovaným písmeny BL. Rovněž se můžeme setkat i s termínem *jaoi* やおい. Podrobnější vymezení těchto pojmů bude uvedeno v závěru této práce.

spojených s pozastavením činnosti Tchajwanské banky v roce 1927, bankovní panikou po celém Japonsku a řadou ekonomických „nápravných opatření“, které stály mnoho lidí jejich živobytí (Angles 2011: 2).

Tyto ekonomické problémy byly ještě prohloubeny krizí, která se po celém světě rozšířila v roce 1929 – krizí, která připravila půdu pro socioekonomický tlak a politické turbulence, které vedly k mandžuskému incidentu v roce 1931, založení loutkového státu Mandžukuo v roce 1932, a japonské invazi do Číny v roce 1937. Změny v ideologickém klimatu japonského impéria byly přitom stejně dramatické. Meziválečná léta zaznamenala rozšíření psychoanalýzy, moderního sociálního inženýrství, feminismu, socialismu, kosmopolitismu, nacionalismu a mnoha dalších ideologií a společenských hnutí. Všechny tyto jevy buď přímo, nebo nepřímo prezentovaly obyvatelstvu nové ideje týkající se nejzdravějších nebo nejproduktivnějších způsobů chování pro muže a ženy, a pomohly vytvořit prostředí pro rozvoj nových a někdy transgresivních přístupů ke genderové identitě, včetně *mobo* モボ („moderní chlapec“), *moga* モガ („moderní dívka“) nebo androgynie, která byla v tomto období předmětem fascinace. Spolu s těmito změnami se v těchto desetiletích v tisku, který se prudce rozvíjel, objevilo obrovské množství diskusí o pohlaví a genderových rolích. S tím, jak rostly náklady novin a časopisů a vydavatelé přicházeli s novými, inovativními způsoby prodeje materiálu veřejnosti, vydavatelský průmysl nebývale rozšířil svůj dosah, a činil tak tyto nové myšlenky stále dostupnějšími pro občany celé japonské říše (ibid. 3).

V souvislosti s tímto obdobím mluvíme o tzv. modernismu. Vymezení, co to vlastně je, a jakým způsobem se modernismus projevil v japonské literatuře, bude následovat v kapitole 1.5.

1.2 Cíle práce a vybraní autoři

Tato práce si klade za cíl zjistit, jakými způsoby je zobrazena mužská homosexualita v dílech vybraných japonských modernistických autorů. Tohoto cíle dosáhnou pomocí analýzy konkrétních děl daných autorů s použitím

metodologických východisek pocházejících převážně z poststrukturalismu a queer teorie; těmto východiskům se budu podrobně věnovat později.

Konkrétně budu analyzovat díla čtyř autorů japonské literární moderny⁴: Horiho Tacua (1904-53), Kawabaty Jasunariho (1899-1972), Hamaa Širóa (1896-1935) a Edogawy Ranpa (1894-1965).

Jedná se o skupinu autorů, které spojuje v první řadě generační příslušnost. Ze skupiny je neznámější nositel Nobelovy ceny za literaturu **Kawabata Jasunari**⁵, představitel školy tzv. neosenzualismu či nové citlivosti (*Šinkankakuha* 新感覚派), která se soustředila na zachycení bezprostředního prožitku; jde o jakousi dobu impresionismu. Pro Kawabatovu tvorbu je také typická náznakovost a fragmentárnost, na jednu stranu kladoucí vysoké nároky na čtenáře, na druhou stranu dávající mnoho prostoru pro interpretaci. Do literatury vstoupil⁶ povídkou *Šókonsai ikkei* 招魂祭一景 (Pohled na svátek vítání duší, 1921); první výraznější úspěch u kritiky zaznamenala próza *Tanečnice z Izu* (Izu no odoriko 伊豆の踊り子, 1925), elegický příběh mladické lásky k tanečnici. Příběhem raného milostného vzplanutí je i novela *Šónen* 少年 (Chlapec, 1948-1949) – tentokrát však jde o homosexuální cit ke spolužákovi. Mezi autorova další významná díla patří novela *Deník šestnáctiletého* (Džúrokusai no nikki 十六歳の日記, 1925) údajně autentický deník z dob autorova života s umírajícím dědečkem, který je však upraven v duchu modernistických tendencí, román *Sněhová země* (Jukiguni 雪国, 1948), milostný příběh životem bezcílně putujícího hrdiny z Tokija a venkovské gejši, *Hlas hory* (Jama no oto 山の音, 1954), román o stárnutí a vyrovnávání se se smrtí, nebo *Spící krasavice* (Nemureru bidžo 眠れる美女, 1961), kontroverzní příběh o starcích, platicích za noc strávenou po boku spících mladých dívek. S homosexuální tematikou se setkáváme v románu *Ucukušisa to kanašimi to* 美

⁴ V dominantním kritickém diskurzu 2. poloviny 20. století o moderně v Japonsku Edogawa Ranpo a Hamao Širó mezi modernisty obvykle řazeni nebývají; proč je to v této práci jinak, bude vysvětleno v kapitole 1.5 *Dvě tváře japonského modernismu*.

⁵ 川端康成 (1899-1972)

⁶ Minimálně podle názoru Donalda Keena; názory na Kawabatovu prvotinu se ovšem různí a budou rozvedeny v příslušné kapitole.

しさと哀しみと (Krása a smutek, 1965), tentokrát jde však o lásku mezi dvěma ženami. Kawabatova díla spojuje lyričnost a následování japonských estetických tradic.

Výraznou lyričností a čerpáním z japonských literárních a kulturních tradic se vyznačoval i **Hori Tacuo**⁷, jehož vývoj ovlivnil přední představitel japonské moderny Akutagawa Rjúnosuke. Zvlášť jej oslovila Akutagawova snaha spojit literární postupy západu s domácí esteticou tradicí, což se sám snažil ve svém díle realizovat. Západním světem byly ovlivněny jeho první prozaické pokusy, včetně povídky *Rúbensu no giga* ルウベンスの偽画 (Falešný Rubens, 1927). Prvním opravdovým úspěchem byla novela *Sei kazoku* 聖家族 (Svatá rodina, 1930), inspirovaná autorovým vztahem k dvěma básnířkám, matce a dceři, a reflektující Akutagawovu sebevraždu. Dalším výrazným dílem je *Ucukušii mura* 美しい村 (Krásná vesnice, 1933), bezdějová novela, která je ve své snaze zachytit volnou, poetickou formou jemnou síť vzpomínek, které se vážou k určitému místu, často přirovnávána k Proustovu⁸ *Hledání ztraceného času*, ve kterém také, jak dokazuje jeho korespondence, Hori hledal svou inspiraci. Úspěchu se dočkala i novela *Kaze tačinu* 風立ちぬ (Zvedá se vítr, 1937-8), líčící vztah muže a ženy v tuberkulózním sanatoriu (tato choroba se výrazně podepsala na Horiho životě i tvorbě). Téma tuberkulózy se objevuje i v povídce *Mojuru hoho* 燃ゆる頬 (Tváře v jednom ohni, 1932), líčící homosexuální vztah mezi dvěma studenty.

Edogawa Ranpo⁹ se narodil jako Hirai Taró 平井太郎, ale svou prvotinu, povídku *Nisen dóka* 二銭銅貨 (Dvousenová mince, 1923) už vydal pod pseudonymem Edogawa Ranpo, který je aluzí na jméno Edgara Alana Poa, jednoho z otců detektivního žánru a Ranpova velkého literárního vzoru. Jako inspirace Ranpovi sloužilo také dílo A. C. Doylea. Stejně jako tito autoři Edogawa Ranpo ve svých povídkách rád předkládá zdánlivě nevysvětlitelné záhady, které jsou pak logicky objasněny, nejčastěji za použití nějaké vědecké metody. Mezi nejúspěšnější Ranpova díla patří povídky *D-zaka no sacudžin džiken* D坂の殺人事件 (Vražda na kopci D, 1925), v které přijde žena o život při sadomasochistických praktikách, a *Ningen isu* 人

⁷堀辰雄 (1904-1953)

⁸ Marcel Proust (1871-1922)

⁹江戸川乱歩 (1894-1965)

間椅子 (Člověk-křeslo, 1925), příběh muže, který tráví měsíce schovaný uvnitř křesla, neboť ho vzrušuje fyzický kontakt se sedícími. Jak jde poznat z tematiky výše zmíněných příběhů, Ranpo nezůstal u obyčejných detektivních námětů, nýbrž jej fascinovaly věci „erotické, groteskní a absurdní“ – což byl program japonského literárního a filmového hnutí *ero guro nansensu* エログロナンセンス, jež dosáhlo od sklonku dvacátých do první poloviny třicátých let v Japonsku velké popularity. K tomuto žánru patří i Ranpův román *Kotó no oni* 孤島の鬼 (Démon z osamělého ostrova, 1929-30), který se kromě dalšího chování, odlišujícího se od dobových společenských norem, věnuje také homosexualitě.

Důležitou postavou v rozvoji detektivního žánru v Japonsku je i méně známý **Hamao Širó**¹⁰. Věnoval se jak klasickým detektivním příběhům, označovaným jako ortodoxní (*honkaku* 本格), tak i příběhům heterodoxním (*henkaku* 変革), které rozmlžují hranici mezi pravdou a lží a dobrem a zlem, jsou prezentovány nespolehlivým vypravěčem a všelijak si pohrávají se svými čtenáři. Mezi jeho nejznámější příběhy patří *Kare ga korošita ka* 彼が殺したか (Zabil je? 1929), *Sacudžinki* 殺人鬼 (Vrah, 1931) a *Tessa sacudžin džiken* 鉄柵殺人事件 (Vražda v řetězech, 1933). S homosexuální tematikou se u něj setkáváme v heterodoxní povídce *Akuma no deši* 悪魔の弟子 (Děblův učedník, 1929).

1.3 Struktura práce

Tato práce bude mít následující strukturu: po krátkém úvodu do problematiky mužské homosexuality a jejího vnímání v Japonsku bude v kapitole 1.5 s názvem *Dvě tváře japonského modernismu* vymezen pojem japonská modernistická literatura/modanizumu *bungaku* モダニズム文学, tak jak je používán v této práci. Stručně lze říci, že na rozdíl od starších definic (Hirano Ken¹¹, Donald Keene¹²) pracuje s širším pojetím japonské modernistické literatury, do které jsou vedle čisté literatury

¹⁰ 浜尾四郎 (1896-1935)

¹¹ 平野謙 (1907-1978)

¹² 1922-2019

(*džun bungaku* 純文学) zde řazena i díla populární literatury (*taišū bungaku* 大衆文化) ze stejného období.

Druhá kapitola *Homosexualita a (literární) věda* shrnuje metodologická východiska, ze kterých práce vychází. V zásadě lze říci, že je tato disertační práce založena na metodologických východiscích poststrukturalismu a queer teorie, a to již na rovině volby tématu, kterým je marginalizovaná sexuální orientace, která po dlouhou dobu představovala v literatuře i literární vědě tabu. Poststrukturalistické myšlení problematizuje zdánlivě samozřejmé kategorie, jako je například sexualita, a jak píše Brownyn Daviesová, „to, co je viditelné, již nemusí být chápáno jako dané, normální a nevyhnutelné, ani nemusí být ztotožňováno s tzv. žádoucím stavem světa“ (Zábrodská 2008: 9).

Konkrétně bude použita diskurzivní analýza a rozrušování binárních opozic, na kterých stojí společenské konstrukty sexuality a genderu. Tyto přístupy budou doplněny konkrétními strategiemi založenými hlavně na metodě Martina C. Putny a Gregory M. Pflugdeldera, kteří používají kombinaci analýzy témat a textových strategií spolu s kombinací biografických a autobiografických svědectví o autorovi, aby v literárních dílech hledali různé typy zobrazování homosexuální zkušenosti.

Název třetí kapitoly *Nástin historie recepce a reflexe mužské homosexuality v Japonsku* mluví sám za sebe; představuje vývoj problematiky od starověku do 30. let dvacátého století s důrazem na uměleckou reflexi mužské homosexuality. Od období Tokugawa je pozornost věnována jednotlivým diskurzům, které ohledně mužské homosexuality vznikly – právnímu, lékařskému a populárnímu.

Touto kapitolou končí teoreticko-historická část práce. Následující čtvrtá a pátá kapitola s názvy *Bišónen no bigaku: estetizace lásky chlapců* a *Henkaku a hentai: démonizace lásky mužů* představují praktickou část, ve které přistoupím k analýzám románu *Šónen* Kawabaty Jasunariho, povídky *Mojuru hoho* Horiho Tacua, románu *Kotó no oni* Edogawy Ranpa a povídky *Akuma no deši* Hamaa Širóa.

V závěru shrnuji, jaké způsoby ve svých dílech zvolila vybraná čtveřice autorů pro zobrazení tématu mužské homosexuality, a uvádím vlivy, které jejich tvorba měla na vliv žánru BL.

1.4 Přehled odborné literatury

Obecnému tématu historie mužské homosexuality v Japonsku se věnoval hlavně Gary Leupp v monografii *Male Colors: The Construction of Homosexuality in Tokugawa Japan* (1995). Těžištěm jeho práce je sice období Tokugawa, nabízí však i stručný přehled problematiky od začátku japonské historie.

Na Leuppa navázal Gregory M. Pflugfelder ve své studii *Cartographies of Desire: Male-male Sexuality in Japanese Discourse, 1600–1950* (1999), která postupuje v historii dále až do konce druhé světové války. Prací, která se věnuje tématu mužské homosexuality v druhé polovině dvacátého století, je pak *Male Homosexuality in Modern Japan: Cultural Myths and Social Realities* (2000) Marka McLellanda.

Japonští akademičtí autoři téma takto vyčerpávajícím způsobem dosud nepojali, jak píše Macubara Kokuši v doslovu k japonskému vydání Leuppovy monografie. Existují populárně pojatá díla, jako např. *Nihon nanšoku monogatari: Nara džidai no kizoku kara Meidži no bungó made* (Příběh mužské lásky v Japonsku: od narských šlechticů po meidžiovské literáty, 2015), jehož autorem je Takemicu Makoto,¹³ a rovněž početné dílčí studie, jako např. *Bušidó to erosu (Kodex samuraje bušidó a eros, 1995)* Udžiieho Mikita¹⁴, které ale nebyly vhodné z hlediska teoreticko-historické části této práce, ve které bylo mým cílem nastínit kontext vnímání mužské homosexuality v průběhu japonské historie. V tomto ohledu mi posloužily zejména práce Leuppa a Pflugfeldera a do menší míry pak McLellanda.

¹³武光誠 *1950

¹⁴氏家幹人 *1954

Pokud jde o zpracování literárněvědných analýz, pracovala jsem s Pflugfelderovým pojmem marginalizace,¹⁵ a dále jsem využila disertační práci Kuroiwy Júičiho¹⁶ *Kihanka sareru seiai kannen to sono hen'jō: Nihon kindai bungaku ni okeru dansei dōseiai hōjō* (Standardizovaný koncept sexuální lásky a jeho změny: reprezentace mužské homosexuality v japonské modernistické literatuře, 2008), která ukazuje na posun reprezentace homosexuality od děl Moriho Ógaie¹⁷ k dílům Horiho Tacua a Edogawy Ranpa.

Rovněž jsem se opírala o monografii *Writing the Love of Boys: Origins of Bishōnen Culture in Modernist Japanese Literature* (2011), ve které Jeffrey Angles analyzuje díla Murajamy Kaity,¹⁸ Inagakiho Taruha¹⁹ a Edogawy Ranpa, a studii *Two-Timing Modernity: Homosocial Narrative in Modern Japanese Fiction* (2012) J. Keitha Vincenta, soustředící se na díla Moriho Ógaie, Nacumeho Sósekiho,²⁰ Hamaa Širóa a Mišimy Jukia.²¹

Tato disertační práce se podobně jako tyto studie zaměřuje na období modernismu; její přínos oproti výše zmiňovaným spočívá v rozdělení přístupů k mužské homosexualitě na dva specifické proudy, a rovněž v dosud nejpodrobnější analýze Kawabatova románu *Šōnen*, jaká kdy byla publikována.

Ženská příjmení uvádím v přechýleném tvaru s výjimkou japonských. Japonská jména uvádím v japonském pořadí, tedy nejdříve příjmení, a pak jméno, údaj je v poznámce pod čarou doplněn znakovým zápisem jména a základními biografickými údaji. Pro přepis japonských slov používám české transkripce. Při překladu názvů děl do češtiny používám zavedené názvy, existují-li, jinak jde o mé vlastní překlady. Citované ukázky, kde jazyk původního textu není čeština, jsou použity z oficiálních českých překladů, neexistují-li, jde opět o mé vlastní překlady.

¹⁵ Podrobněji viz kapitola 3.5

¹⁶ 黒岩裕市

¹⁷ 森鷗外 (1862-1922)

¹⁸ 村山槐多 (1896-1919)

¹⁹ 稲垣足穂 (1900-1977)

²⁰ 夏目漱石 (1867-1912)

²¹ 三島由紀夫 (1925-1970)

1.5 Dvě tváře japonského modernismu

Definovat modernismus není snadné; jak poznamenal Tony Pinkney ve své předmluvě k antologii *The Politics of Modernism*, pojem modernismus „ze všech hlavních ‚ismů‘ či konceptů v historii umění nejvíce frustruje svou neurčitostí (...)“ (Williams 1989:3). Snad jediným prvkem, na kterém se shodnou všechny koncepce modernismu, je záměrné využití pojmu modernost pro zachycení lidské zkušenosti v kontextu světa procházejícího rychlými převratnými změnami.

Modernismus je tedy v první řadě reakcí na „modernitu“, tedy na to, co je moderní; jak píše Roy Starrs ve své studii *Japanese Modernism Reconsidered*, je to v první řadě odpověď na „krizi reprezentace způsobenou historickými silami modernity“ (Starrs 2012: 5).

Starrs cituje Alexandra Solženicyna, který v roce 2007, tedy asi rok před svou smrtí, prohlásil, že prudké společenské změny nikdy nebyly příznivé pro literaturu, a že kvalitní literární díla vznikala spíše za časů stability.

Starrs tvrdí, že Solženicyn tím myslel, že v období (relativní) stability vznikají umělecká díla, která se více věnují univerzálním otázkám smyslu lidské existence, zatímco v době prudkých změn jsou reflektovány právě tyto změny. Modernismus baží po novosti, která ale velmi rychle zastará.

Starrs ovšem argumentuje, že žijeme ve věku „neustálé krize a přechodu, v tom, co bylo nazváno liminoidním stavem, vždy na prahu, ale nikdy ne úplně doma, a umělci se musí této situaci přizpůsobit stejně jako všichni ostatní. Nemůžou své umění založit na neexistující společenské stabilitě nebo neexistujícím náboženském, ideologickém nebo národním konsenzu“ (ibid).

Samozřejmě napanuje úplná shoda ohledně toho, od kdy se počítá moderní doba. Podle některých názorů můžeme její začátek hledat již v období renesance, zatímco pro jiné je rozhodujícím milníkem průmyslová revoluce. Snad nejčastějším adeptem pak bývá konec první světové války. Méně problematický je výčet prvků, které modernitu utvářejí: post-osvícenský, světský způsob myšlení, rozvoj moderní vědy a moderního

národního státu, revoluční společenské změny směřující k zrovnoprávnění pohlaví, tříd i ras, intenzivní urbanizace a industrializace, zrychlující se životní tempo, vzestup kapitalismu, konzumerismu a střední třídy, vznik masové kultury, mechanizace čím dál většího počtu aspektů každodenního života, prudký rozvoj technologií, obzvláště těch umožňujících transport a komunikaci (ibid.: 6).

Modernismus můžeme chápat široce jako jakékoliv vztahování se k modernitě, jako ho může představovat například i fašistické hnutí (Griffin 2007: 2-8).²² Pro účely této práce se však chci omezit na modernismus v umění a zejména v literatuře.

Modernističtí spisovatelé byli inspirováni francouzskými symbolisty, tradiční lidovou poezií, ale také industriální kulturou a každodenní řečí. Další zdroje inspirace našli v jiných druzích umění, a to hlavně ve výtvarném umění a v hudbě.

Tradiční vzory jednání a vyprávění jsou nahrazovány technikami proudu vědomí a montáže, multiperspektivou a intertextovými narážkami. Na místo koherence a stability poznatelných literárních postav nastupují složité, protikladné charaktery. S tím bylo spojeno i změněné pojetí času, které se nezakládalo na abstraktních, fyzikálně měřitelných jednotkách. Jednalo se o čas koncipovaný jako subjektivní vnitřní prožívání, a tím o relativní veličinu. Modernistická literatura často tematizovala vztah mezi životem a uměním a na základě seberefrenčních výroků komentovala literární inovace (Nünning 2006: 526).

Modernističtí spisovatelé se snažili vytvořit nový styl psaní, i pokud jde o obsahovou stránku – do svých děl zahrnovali různé moderní jevy a prvky, jako byla moderní žena, prostředí kaváren, jazzových barů a biografů, a s nimi související zrychlený život v kosmopolitních velkoměstech. Jejich díla přitahovala mladé čtenáře, jelikož vyhovovala duchu nové, rychle měnící se doby po konci první světové války, zároveň však mnohé odrazovala svou metaforičností a literární sofistikovaností, která často zakrývala hlavní myšlenky modernistických děl i pocity jejich hrdinů.

Na západě bývá modernismus v umění a literatuře obvykle „spojen s avantgardou, bohémostvím, experimentováním s tradičními žánry a styly a pojetím umělce coby

²²Alan Tansman nazývá fašismus „antimoderním modernismem“ (Starrs 2012: 24).

tvůrce spíše než konzervátorem kultury“ (Childers 1995: 192). Západní modernismus bývá vnímán jako vyhranění se vůči zkosnatělým normám a moralizování viktoriánského období a zároveň jako reakce na první světovou válku a drastické změny v hodnotovém systému, které s sebou přineslo poválečné období. Spojován bývá s konkrétními proudy, jako je fauvismus, dadaismus a surrealismus, či přímo s technikami jako např. proud vědomí.

V Japonsku se setkáváme s pojmem *modanizumu* モダニズム, jehož definice není o nic snadnější než definice modernismu na západě. Pojem *modanizumu bungaku* používaný v období mezi světovými válkami obvykle odkazuje na literární díla Rjútandžiho Júa²³ a dalších soudobých autorů, kteří ve svých dílech zobrazovali hedonistický životní styl zlaté velkoměstské mládeže. Podle Barbary Hamill Sató výrazy *modan* モダン – moderní a *modanizumu* – modernismus, které se v té době v japonštině objevily jako neologismy, „byly spojovány s vyhledáváním potěšení, zábavy a dekadence“, což „odráželo komplexní změny v každodenním životním stylu, obzvláště v Tokiu“ (Hamill Sato 1994: 9).

Výraz *modan* se v Japonsku dostal do všeobecného povědomí na začátku 20. let 20. století, hlavně po velkém zemětřesení v Kantó v roce 1923, což byla doba, která přinesla jak hospodářskou krizi, tak modernizaci Tokia i dalších měst.

Zároveň se objevil také termín *kindai*, který vznikl jako překlad slova „modern“ do japonštiny. Podle Kyoko Omori (2003) se však výraz *modan* těšil větší popularitě, protože byl přímo spojený s „diskurzem obklopujícím šílenství okolo *modan gáru* モダンガール (moderní dívky)“ (Omori 2003: 17). Jako původce moderního stylu života byla vnímána hlavně Amerika, jelikož odtamtud v očích Japonců pocházela letadla, automobily, filmy, rádio, sporty, jazz i kapitalismus. Literární kritik Čiba Kameo²⁴ v roce 1929 použil termín *modanizumu bungaku* pro povídku *Apáto to onnatači to boku* アパートと女達と僕 (Byt, ženy a já, 1928) Rjútandžiho Júa, protože pojednávala o světě *moga* a *mobo*. Pojem *modanizumu bungaku* byl používán pro literaturu popisující

²³ 龍胆寺雄 (1901-1992)

²⁴ 千葉亀雄 (1878-1935)

požitkářský život obyvatel velkoměsta, kteří se procházeli po jeho ulicích lemovaných neony, betonovými budovami, kavárnami, tančírnami, automobily, obchodními domy a biografy. Pojem s sebou přinášel negativní konotace něčeho povrchního, nestálého a nemorálního, protože byl spojen s *ero guro nansensu* – erotickými, groteskními a nonsensovými aspekty městského života.

V poválečném období se v literárně kritickém diskurzu objevují tři různé definice termínu *modanizumu bungaku*/modernistická literatura. Tyto definice přesahují jedna do druhé, ovšem všechny se soustředí pouze na relativně úzký okruh textů na základě jejich obsahu, ideologického zaměření jednotlivých autorů nebo zjevného vlivu autorů a narativních postupů spojovaných se západním modernismem. První z těchto definic pokračuje v linii Čiby Kamea a označuje hédonistickou urbanistickou literaturu, jejímž představitelem byl výše zmíněný Rjútandži Jú.

Druhá, obzvláště v japonské literární historii běžná definice *modanizumu bungaku* označuje avantgardní literární hnutí, která se objevila v letech 1924 až 1931 jako dominantní mezi řadou experimentálních skupin toho období. Konkrétně se jedná o hnutí, která začala se školou *Šinkankakuha* (Neosenzualisté, 1924-1927) a skončila s *Šinkógeidžucuha* 新興芸術派 (Škola nového umění, 1930-1931), jež se rozštěpila na *Šin šinrišugiha* 新心理主義派 (Nový psychologismus, 1931) a *Šinšakaiha* 親社会派 (Neosociální škola, 1931). Tato modernistická literatura vzešla z přání spisovatelů využívat inovativní vyprávěcí techniky pro zobrazení života střední třídy v rychle modernizujícím se Tokiu po zničujícím velkém zemětřesení v Kantó.

Takto definoval *modanizumu bungaku* literární teoretik Hirano Ken, podle kterého se tato literatura vyvinula jako protiváha k dalšímu významnému směru, který do počátku 30. let představovala proletářská literatura. Dohromady pak v literatuře 20. a 30. let nachází tři hlavní proudy – modernistickou literaturu, proletářskou literaturu a to, co nazývá „existující realistickou literaturou“, kterou označuje *watakuši šósecu* 私小説 (já-román) a *šinkjó šósecu* 心境小説 (introspektivní román), které navazují na předcházející naturalistickou školu.

Třetí (tradiční) přístup k *modanizumu bungaku* vychází z díla amerického japanologa Donalda Keena, který pojmem modernistická literatura označuje všechna experimentální a l'art pour l'art hnutí první třetiny dvacátého století. Keene se v *Dawn to the West* (1984) soustředí na japonské verze západních směrů, jako je futurismus, expresionismus, dadaismus, surrealismus apod., a táže se, zda byli japonští spisovatelé při adaptaci těchto avantgardních evropských uměleckých směrů úspěšní či nikoliv. Keene vidí modernismus jako přechodnou fázi v díle některých japonských spisovatelů, kteří se jejím překonáním vrátili k „tradičním“ japonským postupům a hodnotám.

Kyoko Omori ke Keenově přístupu uvádí: „Keeneho koncepce modernismu, založená na metafyzice kulturní autentičnosti, má tendenci zdůrazňovat vliv západních vyjadřovacích postupů a hnutí oproti původním strategiím, změnám a vývojem v japonské literatuře v tomto období“ (Omori 2003: 21).

Do modernismu, tak jak ho pojímají Hirano Ken a Donald Keene, můžeme zařadit dva z autorů, jejichž díla budou předmětem analýzy této práce, a to Kawabatu Jasunariho a Horiho Tacua; Kawabata byl vůdčím představitelem literární skupiny neosenzualistů, hlavním autorem programového textu hnutí s názvem *Atarašiki seikacu to atarašiki bungei* 新しき生活と新しき文藝 (Nový život a nová literatura, vyšlo v říjnu roku 1924 v Bungei džidai 文藝時代, časopise skupiny), zatímco Hori Tacuo bývá díky své inspiraci Proustem a Joycem²⁵ řazen k novému psychologismu.

Všechny výše uvedené koncepty japonského modernismu ovšem neberou v potaz důležitost masových médií jako produktu modernity, a pokrývají tak pouze malou část meziválečné japonské literární produkce. Zajímá je pouze *džun bungaku* – tzv. čistá literatura, vzniklá v rámci *bundanu* 文壇, literárního establishmentu. *Taišú bungaku* – populární literatura stojí mimo jejich pozornost.

V posledních desetiletích se ovšem objevily nové přístupy, které japonský literární modernismus pojímají širěji. V roce 1980 autor detektivek a literární kritik Nakai Hideo (1922-1993) napsal pro populární časopis *Burútasu* ブルータス článek o časopise *Šinseinen* 新青年, který vycházel mezi lety 1920 a 1950 a ve dvacátých letech

²⁵ James Joyce (1882-1941)

a první polovině třicátých let se soustředil hlavně na *tantei šósecu* 探偵小説²⁶ (detektivní příběhy), zřejmě nejtypičtější zástupce tehdejší *taišú bungaku*.

Nakai v článku napsal: „Jelikož silné stránky *tantei šósecu* jako moderního literárního žánru perfektně odrážely ducha své doby, časopis *Šinseinen* se stal vlajkonošem kultury modernismu“ (Nakai 1980: 112). Nakai tak argumentuje proti v té době dominantnímu kritickému diskurzu, který obvykle považoval *tantei šósecu* a kulturu modernismu za zcela rozdílné fenomény.

Tento dominantní kritický diskurz o modernismu vylučoval to, co Kyoko Omori nazývá *lidovým modernismem* (vernacular modernism), kterýmžto termínem označuje „řadu forem vyjádření, včetně, ale nejen, různých forem tištěných, zvukových a vizuálních médií zaměřených na populární nebo masové publikum a vznikajících v důsledku stejných socio-historických sil a událostí, které vedly k známějším úspěchům v oblasti vysokého umění, které byly dosud identifikovány nálepkou modernismus“ (Omori 54).

Podobně Rebecca Suter (2011), která se ve své studii *Science Fiction as Subversive Hypothesis: Henkaku tantei shosetsu between Entertainment and Enlightenment* zaměřuje na podžánr *henkaku tantei šósecu*²⁷, píše, že díla tohoto žánru publikovaná v časopise *Šinseinen* představují „problematizaci binární opozice mezi vysokou a populární literaturou, kterou můžeme najít v dílech publikovaných v *Šinseinen* v meziválečných letech“ (Suter 2011: 270). Obdobný názor vyjádřil i Nathen Clerici (2016) ve studii *Madness, mystery and abnormality in the writing of Yumeno Kyūsaku*: „Autoři heterodoxní fikce sledovali podobný cíl, jako modernisté v *Šinkankakuha* (Neosenzualistická škola), ale s trochou více „šťávy“²⁸ (Clerici 2016: 16).

Domnívám se, že jestliže se téma moderního světa/subjektu objevuje jak v *džun bungaku*, tak v *taišú bungaku*, zjednodušeně můžeme říci, že cílem modernistů

²⁶ Po druhé světové válce se pro detektivní romány ujal nový výraz *suiri šósecu* a později rovněž z angličtiny přejaté označení *misuteri* ミステリー. K tomuto posunu zřejmě přispělo vyhlášení *tójó kandži* 当用漢字 v roce 1946, které zrušily jako povinný znak učený ve školách *kandži tei* (偵). Se zavedením *džójó kandži* 常用漢字 v roce 1981 se znak sice vrátil do školního kurikula, ale už bylo pozdě.

²⁷ Heterodoxní detektivní román.

²⁸ V originále „with a bit more pulp“.

v tradičním slova smyslu bylo šokovat jazykovým výrazem,²⁹ zatímco v případě autorů *taišū bungaku* a hlavně *henkaku tantei šósecu* to bylo šokování tématá, které často souvisela s *ero guro nansensu* – vším erotickým, groteskním a absurdním; tato díla mohou působit až vulgárně, ovšem zároveň obsahují čistě modernistický relativismus a subjektivitu.

Proto v této práci po analýze děl Horiho Tacua a Kawabaty Jasunariho budou následovat analýzy děl Edogawy Ranpa a Hamaa Širóa, kteří tradičně nebývají jako modernisté posuzováni, ale jedná se o autory heterodoxních detektivních příběhů. Ve shodě s Omori (2003), Suter (2011) a Clericim (2016) v této práci všechny čtyři analyzované autory označuji jako modernisty.

²⁹ „Literatura, která je stejně předvídatelná jako to, že slunce vyjde na východě, se mi již omrzela. „Opičátko při chůzi visí z břicha své matky,“ řekne jeden. „Prsty pařátů volavky jsou vskutku dlouhé,“ odpoví druhý. Takový způsob pozdravu je zajímavý. Nedá se říct, že by dnes nové literatury a novému životu rozuměl každý. Ale tak je to správně,“ vyjádřil svou touhu po neotřelém výrazu Kawabata ve zmíněném textu *Šinšin sakka no šinkeikó kaisei* (Kawabata 1925: 2).

2. Homosexualita a (literární) věda

Pro pokus o náčrt historie teoretických přístupů, pomocí nichž se literární věda (a její předchůdci a příbuzné vědy) stavěla ke vztahům osob stejného pohlaví, které bychom dnešní terminologií nazvali homosexuálními, se obrátím nejprve k metodologickému úvodu Martina C. Putny k dílu *Homosexualita v dějinách české kultury* (2011).

Putnova historie se počíná pokusem o analýzu homosexuality ve Freudově psychoanalytické studii *Vzpomínka z dětství Leonarda da Vinci* (1910). Rozborem Da Vinciho textu o snu o supovi, který vráží ocas do úst snícího chlapce, dospěl Freud k závěru, že Leonardo da Vinci byl v důsledku nepřekonaného Oidipova komplexu homosexuálně založen, ale svou homosexualitu sublimoval do své tvorby a platonických vztahů ke svým žákům. Tato studie položila základ psychoanalytického čtení literatury (ačkoliv se později ukázalo, že Leonardo mohl ve své době projevovat homoeroticismus i méně sublimovaně, a Freudova interpretace byla navíc založena na překladatelském omylu – nešlo o supa, ale o luňáka, takže výklad motivu supy ztrácí smysl).

Freud použil literární text, aby z něj provedl psychoanalytický výklad Da Vinciho osobnosti; literární věda si přivlastnila **psychoanalytickou metodu**, aby naopak tato pomáhala interpretovat literární texty. Putna to shrnuje: „tam, kde Freud (nebo jiný „klasický“ psychoanalytik) své bádání končí, tedy u klinického výroku „autor XY je homosexuál“, tam dnes seriózní tázání začíná: „Je-li XY homosexuál, co to znamená pro jeho tvorbu a/nebo pro jeho osobnost?“ (Putna 2011: 24).

Předmětem zkoumání zaměřeného na homosexualitu v literárním textu může být text a jeho kontext, tvorba a osobnost autora. Jako nevědeckou metodu Putna odsuzuje tzv. **apologetický biografismus**, při kterém nejde o literární dílo jako takové, ale pouze o snahu pomocí něj či případně dalších sekundárních pramenů dokázat, že byl ten či onen autor homosexuál. Cílem přitom bývá zařazení daného autora do nějakých dějin homosexuální literatury či seznamu slavných homosexuálů.³⁰ Objevují se i protireakce

³⁰ Do této kategorie Putna zařazuje (a kriticky komentuje) např. *Gay historii* Jiřího Fanela (2000).

na studie snažící se dokázat autorovu homosexualitu, které se naopak snaží dokázat, že daný autor homosexuálem nebyl.

Opačnou variantou je tzv. **homotematika**, která se dle Putny vůbec nezabývá osobností autora (v tomto případě je jedno, zda byl homosexuál, či nikoliv), ale homosexuální tematikou v literatuře. Takovéto studie se soustřeďují např. na to, jak je homosexualita v určitém díle zobrazena, jak je hodnocena jednotlivými postavami/autorem apod. Putna zdůrazňuje, že osobnost autora od jeho díla úplně oddělit nelze – jiné je zpracování tohoto tématu u autorů, kteří sami homosexuály nejsou, jiné u těch, kteří to, o čem píší, zároveň prožívají, a zase jiné je u heterosexuálních žen.

Jako nejsofistikovanější metodu proto Putna označuje tzv. **homotextualitu**,³¹ která zkoumá, jakými způsoby jsou homosexuální motivy zašifrovány do děl těch autorů, kteří o ní nemůžou nebo nechtějí mluvit. Vzhledem k tomu, že minimálně v západním světě byla homosexualita předmětem represe a mluvit o ní otevřeně tedy obvykle nebylo možné, má tato metoda jak své opodstatnění, tak dosti široké pole působnosti. V této metodě jde o rozluštění „masek a signálů“, pod kterými autor ve svém díle zakryl homosexuální tematiku. Kombinace „masky a signálu“ v díle funguje podle Putny takto:

Autor v textu maskuje své homosexuální téma a/nebo homosexuální citění, ale nechce je zakrýt zcela: Kdyby je zakryl dokonale, nikdo by o něm nevěděl a ani literární věda by si s takovým textem nic nepočala. Maska je vždy nasazena tak, aby současně působila jako signál, jako upozornění pro ty čtenáře, které by toto téma a citění mohlo zajímat. Text tak nabývá dvojí významové roviny. (Putna 29).

Jako typicky používané textové strategie „masek a signálů“ Putna uvádí³² např. chválu přátelství a sportu, to, když o sobě mužský autor mluví v ženském rodě, milostné evokace rodově neutrálního ty, zasazení děje do homosociálního prostředí (vězení, námořnictvo, internát), intertextové odkazy na autory z nepsaného homosexuálního

³¹ Autorem termínu je Jacob Stockinger, který ho poprvé použil ve studii *Homotextuality. A Proposal*. In: CREW, Louie. *The Gay Academic*. Palm Springs: [s.n.], 1978. S. 135-151.

³² S odkazem na stať Marity Keilson-Lauritzové *Maske und Signal – Textstrategien der Homoerotik* (1991).

kánonu apod. To celé ovšem platí, pouze pokud je v textu „homosexuální konstelace“ – termín Marity Keilson-Lauritzové, kterému ovšem Putna vytýká přílišnou vágnost. Metodě jako takové Putna opět vyčítá, že se příliš soustředí na text a nikoliv na to, zda autor „masek a signálů“ používá vědomě či nikoliv, a zdůrazňuje, že osobnost autora musí být brána v potaz.

Jako ideální kombinace se Putnovi jeví metoda, která používá kombinaci analýzy témat a textových strategií spolu s kombinací biografických a autobiografických svědectví o autorovi, a kterou nazývá poněkud zavádějícím názvem personalismus. Touto metodu používal v české tradici například Václav Černý, pro japonskou literaturu ji celoživotně uplatňoval Donald Keene.

Putna tuto metodu používá k tomu, aby v literárních dílech hledal a analyzoval tři hlavní typy zobrazování homosexuální zkušenosti (2011: 88):

1. Sublimace: autor o homosexuálních citech a/nebo úkonech buď mluvit z vnějších společenských důvodů nesmí, ale z vnitřních pohnutek chce, nebo je rozdvojen sám v sobě a chce i nechce. Proto hledá možné způsoby, jak o tématu mluvit a současně nemluvit. Popřípadě jak je napsat, ale nepojmenovat a nedovolit ani čtenáři, aby je pojmenoval. Typické je zde použití výše zmíněných „masek a signálů.“ Jako příklad Putna uvádí např. použití ozvláštněného jazyka či jazyka se znejasněnou sémantikou.

2. Stylizace: autor promlouvá o tématu otevřeně, ale přesouvá je z bezpříznakové a občanské současnosti do vzdálených, „romantických“ epoch a prostředí. Zde se může homosexualita čtenáři jevit přijatelnější. Putnova stylizace má svou dobu – již specificky s ohledem na japonský kontext – v termínu marginalizace, kterého užívá Gregory M. Pflugfelder v *Cartographies of Desire* (2007), a který u něj označuje „bezpečné“ odsunutí homosexuální tematiky do určitých historických období či od centra vzdálených oblastí, jako je Kjúšú.

3. Manifestace: autor promlouvá otevřeně o tématu v současném a občanském kontextu. Často se autor sám označuje za člena komunity (homosexuála, lesbu) a svou tvorbu někdy pokládá také za součást sebeosvobozovacího boje komunity.

Než dojdou k tomu, jakou metodu zvolím pro své literární analýzy děl vybraných japonských modernistů, ráda bych se zastavila u klíčového termínu homosexualita, který se objevuje v názvu této práce, a který dosud bez jakékoli problematizace Putna ve svém textu používal.

Termín homosexualita je historicky poměrně mladý – poprvé byl použit jako *der Homosexualität* ve dvou anonymních německých pamfletech vydaných v roce 1869 v Lipsku, jejichž autorem byl s největší pravděpodobností jistý Karl Maria Kertbeny, spisovatel a překladatel. Německý termín přeložil v roce 1892 do angličtiny neurolog Charles Gilbert Chaddock ve svém překladu Krafft-Ebingova klíčového díla *Psychopathia sexualis* (1886).

Předtím se používal pojem sexuální inverze, který ale neoznačuje stejný konceptuální fenomén jako homosexualita, jelikož odkazuje k širokému spektru deviantního pohlavního chování, ve kterém byla homosexualita pouze jedním z druhů. Sexuální inverze označovala jakýkoliv nesoulad, který byl vnímán mezi biologickým pohlavím určité osoby a jejím chováním. Do takového deviantního jednání se podle Davida Halperina řadily například politické ambice u žen či obliba koček u mužů (Halperin 1990: 16).

Karl Heinrich Ulrichs (1825-1895), který bojoval za práva sexuálních menšin v Německu, popsal sám sebe jako „ženskou duši uvězněnou v mužském těle,“ pro což vymyslel medicínský termín *Urning*. Komplementárním termínem *Uringin* Ulrichs označil případ muže uvězněného v těle ženském. Ulrichs zdůrazňoval, že jde o vrozenou variaci, která se v přírodě objevuje, a proto nemůže být označena za nepřirozenou. *Urning*, který uspokojuje svou sexuální touhu s jiným mužem, se podle Ulrichse chová stejně přirozeně, jako když jedinec s mužskou duší v mužském těle (v Ulrichsově terminologii *Dioning*) uspokojuje svou sexuální touhu se ženou.

Nikki Sullivanová (2003: 6) píše, že Ulrichsova taxonomie měla z dnešního pohledu několik závažných nedostatků – v první řadě v ní nebylo místo pro „maskulinní“ homosexuální muže ani „femininní“ homosexuální ženy – ale přesto ovlivnila mnohé z nejznámějších sexuologů 19. století včetně Richarda von Krafft-

Ebinga, Havelocka Ellise, Carla Westphala,³³ Magnuse Hirschfelda³⁴ a Sigmunda Freuda.

Německo-rakouský psychiatr a neurolog Richard von Krafft-Ebing (1840-1902) se zapsal do historie hlavně svým dílem *Psychopathia sexualis* (1886), jehož cílem bylo vyjmenovat a klasifikovat všechny druhy sexuálních aktivit s jiným než reprodukčním cílem a osoby, které tyto praktiky provozovaly. Představu sexu mezi osobami stejného pohlaví jako hříchu zde nahradila představa stejnopohlavního sexu jako nemoci. Krafft-Ebing sdílel Ulrichsův názor, že homosexualita je vrozená, ale na rozdíl od něj si myslel, že se jedná o výsledek neuro-psychické degenerace a že homosexuálové stojí na nižším stupni evoluce než heterosexuálové, „představují primitivnější stádium bytí“ (Sullivan 7), protože se lidé původně vyvinuli z oboupohlavních bytostí.

Oproti tomu Havelock Ellis (1859-1939), britský sexuolog a autor knihy *Sexual Inversion* (1896) se domníval, že „sexuální inverze“ je sice částečně vrozená, ale nejedná se o degeneraci či nemoc, ale anomálii – něco, co sice (podobně jako třeba synestézii) najdeme jen u malé části populace, ovšem nijak to neškodí. Kromě vrozené predispozice navíc Ellis počítal i s vnějšími faktory, které podle něj mohly způsobit, že u některých osob se homosexualita v průběhu života neprojeví a zůstane latentní. V *Sexual Inversion* Ellis zmiňuje určitou „sexuální neurčitost“ (sexual indefiniteness), která se objevuje v pubertě, ale která, podobně jako synestézie, se po pubertě stává méně markantní či docela mizí. Školní prostředí, ve kterém byli v té době žáci rozděleni podle pohlaví, podle něj podporovalo homosexuální chování u dospívajících. Ellis se sice domníval, že homosexualita není zločin ani nemoc, a neměla by se proto trestat ani léčit, ovšem zároveň tvrdil, že jelikož je její rozvoj u jedince s danou vrozenou dispozicí podnícen společenskými faktory, může být potlačena např. omezením škol rozdělených podle pohlaví.

Sigmund Freud (1856-1939), zakladatel psychoanalýzy, vycházel ve svých úvahách o sexualitě z myšlenek Kraffta-Ebinga i Ellise. Na rozdíl od prvního ze jmenovaných si nemyslel, že je inverze známkou degenerace, protože „nalézáme inversi u osob, které

³³ 1833-1890

³⁴ 1868-1935

nejeví jinak žádných těžkých poruch“ (Freud 1926: 16), a dokonce se často vyskytuje u „osob, jichž výkonná schopnost není porušena, a které naopak prozrazují obzvláště vysoký stupeň intelektuálního vývoje a etické kultury.“ (ibid.)

Freud rovněž pochyboval o tom, že by byla inverze něčím vrozeným a v průběhu života neměnným. Sexuální touha se podle Freuda utváří v průběhu života prostřednictvím duševního i společenského vývoje daného jedince. Freud ukazuje – podobně jako mnohem později Michel Foucault a další – že ustanovení pohlaví objektu jako klíčového pro definici sexuality je typické pro západní kulturu dvacátého století, spíše než aby to bylo něco přirozeného a univerzálního.

Tímto na svou dobu velmi radikálním textem Freud předjímal teorii o sociální konstrukci homosexuality. Její klasickou ukázkou nabízí David Halperin (1990) na příkladu části Platónova *Symposia*. Promluva Aristofana obsahuje vysvětlení, podle kterého lidé byli původně „zcela válcovití“, s osmi končetinami, dvěma obličejí a dvěma sadami pohlavních orgánů, jejichž kombinace vytvářela tři různá pohlaví – mužské, ženské a androgynní. Tito předkové člověka rozčílili Dia, který každého z nich rozsekl na dvě poloviny. Oddělené poloviny po sobě toužily tak zoufale, že se v touze po původní jednotě neustále tiskly k sobě, aniž by dělaly cokoli jiného, a mřely přitom hladem. Zeus se nad nimi smíloval a vymyslel pohlavní styk, díky kterému mohly tyto bytosti alespoň občas dosáhnout původní jednoty, utišit svou touhu a věnovat zbytek svého času nějakému užitečnějšímu konání.

Aristofanes ze svého příběhu vyvozuje dělení lidí podle toho, z jaké bytosti původně vznikli – muži, kteří touží po ženách, pocházejí z původní androgynní bytosti, zatímco muži původem z mužské bytosti touží po jiných mužích. Esencialista³⁵ Boswell³⁶ interpretuje mýtus tak, že jsou v něm lidé dělení na dvě vzájemně se vylučující se kategorie – homo- a heterosexuály. Tak to ale (podle Halperina) není. Zprvč, Aristofanův mýtus vytváří nikoliv dvě, ale tři různé „sexuality“ – muže přitahované muži, ženy přitahované ženami, a ve společné kategorii muže přitahované ženami a

³⁵ Tedy zastánce teorie, podle které má každé jsoucno sadu atributů, které jsou nezbytné pro jeho identitu a funkci.

³⁶ V textu *Revolutions, Universals and Sexual Categories* (1982-3) In: Boyers and Steiner, *Homosexuality: Sacrilege, Vision, Politics*, *Salmagundi* 58-59.

ženy přitahované muži (Halperin 19). Aristofanes nezmiňuje, že by ti jedinci, kteří pocházejí ze zcela mužské či zcela ženské bytosti, spolu tvořili nějakou zvláštní kategorii, která by byla v opozici kategorii jedinců pocházejících z androgynní bytosti.

Co je ještě podstatnější, je to, že Aristofanes zmiňuje rozdíl *uvnitř* kategorie mužů toužících po mužích: „Pokud jsou malými chlapci, milují muže, poněvadž jsou úseky mužské bytosti, a rádi vedle mužů lehají a s nimi se objímají“ zatímco, „když dospějí mužného věku, milují chlapce“ (Platón 2005: 192). Nemůžeme tedy mluvit o nějaké homogenní homosexuální orientaci, ale o různých typech homosexuálního chování, které určitá osoba vykazuje v různých fázích svého života. V Aristofanově promluvě nenajdeme žádnou zmínku o mužích, kteří by toužili po jiných dospělých mužích.

V tomto *Symposium* respektuje situaci v tehdejších Aténách, kde byly vztahy mezi dospělými muži společensky nepřístupné. Řekové vnímali sex jako vztah toužícího subjektu a objektu jeho touhy. Tímto objektem mohla být žena, chlapec, cizinec či otrok, ale muž-občan se sám objektem stát nemohl, protože by to podrývalo jeho společensky dominantní postavení.

Jak Halperin uvádí na příkladu méně známého dokumentu, traktátu o chronických nemocech z počátku druhého století n.l., muž, který se dobrovolně chtěl stát (análně penetrovaným) objektem v sexuálním styku s jiným mužem, byl považován za nemocného a zženštilého. Problematizován zde byl nikoliv kontakt se stejným pohlavím per se, ale, stejně jako o mnoho století později, „sexuální inverze“, tj. zaujetí sexuální role, která byla v hegemonním diskurzu vnímána jako přičící se biologickému pohlaví daného jedince. Zženštilí muži (*malthakoi*) jsou v traktátu přirovnáni k ženám zvaným *tribades*, které „praktikují oba druhy lásky, raději mají styk se ženami než muži a pronásledují ženy s téměř mužnou žárlivostí“ (Halperin 22). Halperin však zdůrazňuje, že tyto muže a ženy nespojuje kategorie homosexuální identity, ale kategorie „sexuální inverze“ – „starověkému světu není vlastní žádná kategorie homosexuality, která by byla definována způsobem, který by zahrnoval muže i ženy,“ uzavírá Halperin (ibid. 24).

Homosexualita ani heterosexuality nemohla vzniknout bez konceptualizace sexuality, k čemuž došlo nejdříve až v 18. století, kdy byla sexualita pojata jako soubor

fyziologických a psychologických mechanismů řídících fungování pohlavních orgánů jednotlivce a doprovodná identifikace tohoto souboru speciálně vyvinutou částí mozku a nervového systému, a poté o století později, kdy byla sexualita interpretována jako „instinkt“ nebo „sklon“, určitá síla, která utváří náš život podle své vlastní neúprosné logiky, a proto minimálně částečně ovlivňuje naši povahu a osobnost (ibid. 26).

Předtím, než byl zaveden koncept sexuality, se různé osoby účastnily sexuálních aktů, měly pohlavní sklony či choutky, ale „neexistoval konceptuální aparát, který by identifikoval pevnou determinovanou sexuální orientaci“ (ibid.).

Zavedení konceptu sexuality umožnilo třídit lidi na „heterosexuály“ a „homosexuály“ (a později i bisexuály). Sexualita však není biologickým faktem, ale kulturním výtvorem, který představuje „přivlastnění si lidského těla a jeho erotogenních zón ideologickým diskurzem“ (ibid. 25).

Až konceptuální oddělení sexuality samy o sobě od otázek mužství a ženství umožnilo novou taxonomii sexuálního chování, která se zcela zakládala na anatomickém pohlaví osob, které se účastnily sexuálního aktu (ibid.).

Halperin poukazuje na arbitrárnost třídění lidí na základě jejich sexuality na příkladu hypotetické společnosti, ve které by byli lidé tříděni podle preferencí ve svém jídelníčku. Podobně Eve Kosofsky Sedgwicková v *Epistemology of the Closet* (1990) píše:

Je vskutku udivující, že z těch mnoha rozměrů, podle kterých je možné oddělit genitální aktivitu jedné osoby od genitální aktivity osoby druhé (rozměrů, které zahrnují preference pro určité úkony, určité zóny nebo pocity, určité fyzické typy, určitou frekvenci, určité symbolické investice, určité poměry věků a moci, určité biologické druhy, určitý počet účastníků a tak dále), se právě jeden, volba pohlaví objektu, objevil na přelomu století a zůstal jediným rozměrem, který nyní označuje všudypřítomná kategorie ‚sexuální orientace‘. (Sedgwick 1990: 8).

Pojímání sexuality – a ovšem také genderu, a dokonce i subjektu samotného³⁷ – jako společenských konstruktů stojí na metodologických východiscích poststrukturalistického myšlení.

Jak píše Brownyn Daviesová: „Ustálené způsoby uvažování jsou pohodlné, předvídatelné a dělají svět bezpečným. Poststrukturalní myšlení naopak vyžaduje otevřenost jinému, novému a nepředvídatelnému. Zejména z pohledu minoritních skupin je tento přístup přitažlivý tím, že zviditelňuje fungování moci. To, co je viditelné, již nemusí být chápáno jako dané, normální a nevyhnutelné, ani nemusí být ztotožňováno s tzv. žádoucím stavem světa“ (Zábrodská 2009: 29).

Jedním z východisek poststrukturalistického myšlení je filozofická operace zvaná dekonstrukce Jacquesa Derridy.³⁸ Podle Derridy neexistuje nic stojící mimo systém, k čemu by se pak mohl systém odkazovat (Bůh, já, substance atd.). Všechno je součástí systému a každý metafyzický systém zakládající se na zdánlivě nenapadnutelném základě lze dekonstruovat. Zakládající principy metafyzických systémů se totiž běžně definují tím, co vylučují, pomocí „opakované artikulace jinakosti druhých (othering) vylučování jim přisuzovaných charakteristik ze své vlastní identity“ (ibid.). Tyto systémy stojí na binárních opozicích, jako jsou muž-žena, heterosexuální-homosexuální, kultura-příroda, kdy každá kategorie předpokládá svou zásadní jinakost od druhé, a díky tomu nabývá svůj specifický význam. Např. ve společnosti ovládané muži je zakládajícím principem muž, žena je jeho vyloučením, a dokud se tato distinkce dodržuje, může celý systém fungovat.

„Binární kategorie byly historicky ustanoveny jako hierarchické, což znamená, že jedna část jejich páru je vždy chápána jako normativní, zatímco druhá jako symbolizující v lepším případě odlišnost, v horším méněcennost až nebezpečnou deviaci, jež proto musí být ovládnuta nebo zcela potlačena,“ shrnuje Kateřina

³⁷ Ten je u poststrukturalistů vnímán jako neautonomní a neexistující sám o sobě, ale vytvářející se prostřednictvím vztahů s ostatními a v systémech moci/vědění. Poststrukturalistické pojetí subjektu můžeme najít např. u Ešuna Hamagučiho, podle kterého se japonské pojetí subjektu liší od západního – Japonci se vnímají jako kontextuálně určené bytosti (間人), zatímco Evropané a Američané sami sebe berou jako nezávislé jedince (個人). Viz Hamaguchi Eshun: *Contextual Model of the Japanese*, *Journal of Japanese Studies*, 1985: 289-321.

³⁸ 1930-2004, francouzský filozof.

Zábrodská (ibid.) Dekonstrukce je kritická operace, při které se takové opozice v textu rozruší nebo ještě lépe, při které se ukáže, že se tyto opozice rozrušují navzájem.

Druhým, minimálně stejně významným tvůrcem poststrukturalistických východisek byl Michel Foucault.³⁹ Pro jeho dílo je klíčový pojem diskurzu, který v tradičním filozofickém užití znamená reflektující a kontrolovanou formu psané či mluvené řeči, zprostředkovávající pojmové myšlení a protikladnou k intuitivní formě. U Foucaulta jde o jistý způsob chápání a porozumění skutečnosti v určité epoše a oboru, který se charakteristickým způsobem promítá do jazyka a podstatně tak ovlivňuje jeho možnosti.

Ve svých *Dějínách sexuality* (1976-1984)⁴⁰ se Foucault staví proti schematickému pojmování přístupu k sexualitě v devatenáctém století jako represivního;⁴¹ ve skutečnosti podle něj v té době spíše než k absolutní cenzuře sexu docházelo k množení diskurzů o něm, z nichž nový a významný je například diskurz o sexualitě dětí. Moc se snažila ovládnout sex v řeči oficiálních institucí, aby tak podléhal jejím mechanismům.⁴²

Jedním z projevů této diskurzivní aktivity byla snaha slovy obsáhnout všechny možné perverze a odchylky od přirozenosti. Vyjmenování perverzí sice bylo primárně uplatňováno za účelem jejich potlačení, ale také to znamenalo, že byla uznána jejich existence a došlo k rozšíření počtu sexuálních identit. Podle Foucaulta se v 18. a 19. století posiluje heteronormativní autorita manželské sexuality, ale mluví se o ní méně ve srovnání se středověkem a raným novověkem, kdy zpovědní manuály kladly zpovídaným velmi podrobné otázky ohledně sexuálních stránek jejich manželského života: jak často probíhá jejich aktivita, v jakých polohách, jaké slasti při ní pociťují apod. Nyní se v otázce manželské sexuality zachovává větší diskrétnost a pozornost se přesouvá na sexuality mimo tuto normu: sexuality „dětí, bláznů a zločinců“ (Foucault

³⁹ 1926-1984, francouzský filozof, sociolog a psycholog.

⁴⁰ Česky zatím vyšly první tři díly s názvy *Vůle k vědění* (1999), *Užívání slasti* (2003) a *Péče o sebe* (2003). Na jaře roku 2018 vyšel ve francouzštině posmrtně také čtvrtý díl, *Les aveux de la chair*, „Vyznání těla“, který zatím nebyl přeložen do češtiny.

⁴¹ Sám Foucault byl dříve také zastáncem této teorie a uvažoval o sexualitě v termínech zakázaného a transgrese, jak je vidět z jeho článku *Předmluva k transgresi* v revue *Critique* v roce 1963.

⁴² Oproti tomu v soukromí bylo záhodno o něm mlčet.

1999: 47). Spolu s tím se v 19. století poprvé objevuje homosexualita jako sexuální identita, které zcela určuje nějaké individuum:

Homosexuál 19. století, to už je osobnost: má svoji minulost, anamnézu a dětství, charakter, způsob života; také ale morfologii s indiskrétní anatomií, a možná i tajuplnou fyziologií. Nic z toho, čím ve své totalitě je, neuniká jeho sexualitě. Je v něm přítomná všude: skrývá se v každém jeho konání, neboť představuje jeho záludný a neomezeně aktivní princip; je nestoudně vepsaná do jeho tváře i těla, neboť je tajemstvím, které se vždy prozradí. Spoluvytváří jeho podstatu, ne jako dědičný hřích, ale spíše jako jeho jedinečná přirozenost. (ibid. 53).

Když se začalo v 19. století mluvit o homosexualitě v rámci lékařství za účelem slovy se zmocnit této „perverze“ a tím ji omezit, jako vedlejší produkt tohoto diskurzu získali homosexuálové svou vlastní identitu a slovník, kterým mohli o sobě promlouvat a klást své vlastní požadavky.

Derridovy a Foucaultovy myšlenky zásadně ovlivnily formulování tzv. queer teorie.⁴³ Klíčová je v tomto ohledu myšlenka, že je homosexualita sociální konstrukt, a to relativně nedávného data – pochází z viktoriánského období. Ve druhém a třetím díle *Dějiny sexuality* se Foucault podrobně věnuje homosexualitě v antice a dochází – podobně jako jeho následovník Halperin – k závěru, že zde neexistovala homosexuální identita jako taková a vhodnost mužského sexuálního chování se neposuzovala podle pohlaví partnera, ale podle aktivity či pasivity při styku a stupně uměřenosti.

Stejně důležitá je idea „reverzního“ diskurzu, který vznikl jako vedlejší produkt zájmu lékařských, soudních a dalších institucí o homosexualitu: homosexualita začala mluvit sama za sebe a vznikla zde skupina jedinců, kteří se mohli spojit do jednotné skupiny pod záštitou stejné identity. Diskurz institucí, který se homosexualitu snažil potlačit, jí také poskytl výrazové prostředky, které pak mohla použít na svoji obranu. Tyto Foucaultovy myšlenky vydláždily cestu pro nástup **nových přístupů k porozumění vztahům mezi pohlavím, sexualitou a mocí, které se souborně nazývají queer teorie.**

⁴³ A samozřejmě také gender studií, feminismu a postkolonialismu.

Slovo queer, původně používané ve významu „podivný“, se později vžilo jako urážlivé označení pro homosexuály, něco jako „teplouš“. ⁴⁴ Ještě později ovšem bylo, jak už to u takovýchto původně hanlivých výrazů bývá, hrdě přivlastněno jedinci jím označovanými, a to jak ve významu „homosexuální“, tak v poněkud širším a hůře definovatelném významu, ve kterém označuje právě sexuality/identity/vztahy, které se vymykají tradičnímu binárnímu dělení na ženy a muže či heterosexuály a homosexuály.

„Podivné“ (queer) může být podstatným jménem, adjektivem a v angličtině také slovesem, ale v každém případě je definováno v protikladu k „normálnímu“ a normalizujícímu. Teorie „podivného“ není jediným nebo systematickým koncepčním či metodologickým rámcem, ale souborem intelektuálních potyček se vztahy mezi sexem, pohlavím a sexuální touhou,“ píše Tsamin Spargová v zatím jediné v češtině dostupné práci na téma queer teorie *Foucault a teorie podivného* (Spargo 2001: 14).

Podobně Annamaria Jagoseová definuje queer jako „gesta nebo analytické modely, které dramatizují nekonzistence v údajně stabilních vztazích mezi chromozomálním pohlavím, genderem a sexuální touhou“ (Jagose 1996: 3).

Za nejvýznamnější zástupkyně queer teorie jsou považovány Judith Butlerová ⁴⁵ a Eve Kosofsky Sedgwicková. ⁴⁶

Judith Butlerová přišla ve své práci *Gender Trouble* (1990) ⁴⁷ s pojmem performativita, který označuje řadu praktik, pomocí nichž je tělo označováno na základě schématu srozumitelnosti, a to takovým způsobem, že se tělo samo stává snadno pochopitelným konstruktem; stává se známou, formální entitou, neboť všechny ostatní znaky a možnosti jsou vyloučeny. Butlerová chápe gender jako performativní kategorii (tzn. ani vrozenou, ani zvolenou). Performativita genderu je podle ní společensky vynuceným ve vztahu k jedinci omezujícím procesem. „V pojetí Butlerové představuje performativita opakovanou, procesuální a probíhající aktivitu, která uvádí

⁴⁴ Tímto slovem byl také, jak upozorňuje Putna, přeložen název Burroughsova románu *Queer* (1985, česky 1991).

⁴⁵ *1956, americká feministka, filozofka a teoretička psychoanalýzy.

⁴⁶ 1950-2009, americká teoretička genderových studií a queer teorie.

⁴⁷ Do češtiny zatím – stejně jako téměř všechny ostatní zásadní práce queer teorie – přeloženo nebylo, ale na Slovensku vyšel překlad knihy pod názvem *Trampoty s rodou*.

v život to, co zdánlivě pouze popisuje,“ shrnuje Angela McRobbieová (McRobbie 2006: 104). Gender tak má **diskurzivní podstatu** hluboce zakořeněnou ve fungování celé společnosti a dané kultury.

Eve Kosofsky Sedgwicková v textu *Epistemology of the Closet* (1990) operuje s pojmem queer jako s třetí možností k binární opozici pohlaví. Také podle ní jsou gender i sexualita konstruovány diskurzivně; homosexualita je řečovým aktem a člověk není homosexuál, dokud se za něj sám neprohlásí. Ještě podstatnější – minimálně pro tuto práci – je její kniha *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire* (1985), ve které pracuje s klíčovým pojmem homosocialita, který definuje jako způsob mužského sbližování s trojúhelníkovou strukturou. V tomto trojúhelníku tvořeném dvěma muži a jednou ženou vzniká intenzivní, ale nikoliv sexuální pouto mezi oběma muži, a žena představuje prostředníka, pomocí kterého je toto pouto vyjádřeno.⁴⁸ Mezi homosocialitou a homosexualitou podle Sedgwickové existuje kontinuum, které spojuje „muže milující muže“ stojící na jednom jeho konci a „muže podporující zájmy mužů“ na straně druhé. V některých předmoderních patriarchálních společnostech, jako bylo starověké Řecko, anebo právě předmeidžiovské Japonsko (o kterém budu mluvit v následující kapitole), bylo toto „homosociální kontinuum“ takřka nepřerušené. V moderní společnosti však existuje relativně nový předěl mezi heterosexuální a homosexualitou, který způsobil narušení tohoto kontinua (Vincent 2012: 3).

Putna queer teorii odsuzuje za její nedefinovanost, údajně způsobenou snahou o permanentní revoluci s jediným cílem rozrušovat jakékoliv identity a kánony.⁴⁹ Navíc queer teoretici podle něj „operují se stále minucióznějším vokabulářem identit, diskurzivit, strategií, distribucí, paradigm, transgresí, reinskripcí a performativit, které v jejich textech krouží mezi sebou a pozvolna ztrácejí jakýkoliv vztah

⁴⁸ Na tomto konceptu založil J. Keith Vincent svou práci *Two-timing Modernity: Homosocial Narrative in Modern Japanese Fiction* (2012), ve které pomocí něj analyzuje např. *Divoké husy* (Gan, 1911-13) Moriho Ógaie nebo *Srdce* (Kokoro, 1914) Sosekiho.

⁴⁹ Pro srovnání, Rio Ótomo napsala: „Zapomenout na své genderově určené tělo nebo odplout pryč od zafixované identity je v zásadě osvobozující koncept, a z tohoto důvodu také základ queer teorie.“ (Ótomo, Rio. *Politics of Utopia: Fantasy, Pornography, and Boys Love*, in *Boys Love Manga and Beyond*, 2015: 148)

k realitě“ (Putna 51). Zdá se, že tento „municipální vokabulár“⁵⁰ Putnovi zabránil pochopit, v čem mu může být poststrukturalní teorie queer v literárně vědné analýze užitečná⁵¹ – když se podíváme na metodologické postupy, které Putna nabízí, dají se shrnout jako zaměření se na literární text samotný a na osobnost autora. Opomíjí jednu zásadní dimenzi, kterou je **společensko-historický** kontext. A přece je to právě on, který zásadním způsobem určuje podobu literárních děl i jejich recepci.

Opírání se o Putnovu metodologii jsem proto nepovažovala za vhodné. Putna se ve svém metodologickém úvodu distancuje se od čistě homotematického přístupu, u kterého by dílům autorů, kteří se identifikovali jako homosexuálové či měli vazby na homosexuální komunitu, byla postavena na roveň díla takových tvůrců, kteří homoerotické jednání či cítění zobrazují jako jedno ze svých literárních témat⁵², aniž by k tomuto tématu měli jakýkoli osobní vztah. Takový přístup je pro Putnu nevyhovující, protože předmětem jeho zájmu je „postupné formování [české] novodobé homosexuální identity a homosexuální komunity“ (ibid. 85).

Jako problematické mi zde přijde Putново striktní – a binární – rozdělení autorů na ty, kteří se buď identifikují jako homosexuální nebo mají minimálně vazby na homosexuální komunitu, a pak ty, kteří „nemají k tématu žádný osobní vztah“.

Podívejme se na následující pasáž:

Chvilku po jedné jsme opustili bar Gigi. Taxi bylo pro nás čtyři příliš malé. Neměl jsem jinou možnost než si sednout Makimu na klín. Jeho stehna byla velká a pevná. Zrudly mi uši jako děvčeti. „Libilo se ti tam?“ zazněl za mnou Makiho hlas. „Pche, taková díra...“ odpověděl jsem a píchnul jsem ho loktem do hrudi. V tu chvíli se mi jasně vybavila tvář dívky z baru Gigi. Pak se k ní přidala i tvář dívky z Chat Noir. Ty dvě tváře se v mé mysli navzájem překrývaly, splétaly se jedna do druhé a roztahovaly se do šířky, až zmizely jako kouř z cigarety. Pocítil

⁵⁰ Jeho zmínění je ovšem na místě, jelikož poststrukturalisté jsou ve své snaze demonstrovat arbitrárnost spojení slov s významovými kategoriemi opravdu pověstní svou snahou používat až „zaumný“ jazyk.

⁵¹ Do té míry, že zakázal její uplatňování spoluautorům své knihy (Putna 58).

⁵² To se podle Putny děje po roce 1989 stále častěji, a proto mluví o určitém „zmódnění“ tématu homosexuality.

*jsem obrovskou únavu. Nevědomky jsem zvedl ruku, abych se poškrábal v nose. Mé prsty byly ještě bílé od pudru té dívky.*⁵³

Jedná se o úryvek z povídky *Bukijóna tenši* 不器用な天使 (Nešikovní andělé, 1929), jedné z prvních próz Horiho Tacua. Vypravěč této (pravděpodobně autobiografické) povídky je zároveň přitahován maskulinitou přítele Makiho i dvěma různými číšnicemi. Mužství a ženství ani hetero- a homosexualita zde nejsou pevně stanovené, v opozici stojící kategorie, ale jedná se o fluidní entity, které se navzájem překrývají a splétají jedna do druhé, jako tváře dívek v mysli vypravěče, zcela v duchu „queer“ myšlení. A nejedná se zdaleka o jediný případ – v analyzovaných dílech bude k něčemu podobnému docházet velmi často.

Proto můžeme říci, že Putnův přístup může být (více či méně) vhodný pro český kontext, Japonsko však prošlo zcela odlišným historicko-společenským a kulturním vývojem, který můžeme obzvlášť markantně vidět právě na zpracování homosexuální tematiky – což je také jeden z motivů, proč vznikla tato práce.

V této práci se ovšem nebudu omezovat ani pouze na čistě poststrukturalistický či queer přístup, který popisuje literaturu ve smyslu její demystifikace, dívá se na ni jako „na zvnějšku viděný“ diskurz, který je těsně spjat s diskurzy ostatními, a tím odhlíží od specifčnosti literatury jako takové a její poetické dimenze. To v této práci nemám v úmyslu, ovšem jejím cílem je vybraná díla analyzovat (také) s ohledem na mimoliterární a mimo-textové podmínky, a to konstituující podmínky historické a společenské.

Tato metoda diskurzivní analýzy bude doplněna rozrušováním binárních opozic a dále konkrétními strategiemi založenými na výše zmíněné Putnově metodologii, tj. hledáním masek a signálů a cest sublimace, stylizace (resp. marginalizace podle G. Pflugfeldera) a manifestace.

⁵³ https://www.aozora.gr.jp/cards/001030/files/4819_30040.html

3. Nástin historie recepcce a reflexe mužské homosexuality v Japonsku

První jednoznačné zmínky o mužské homosexualitě v Japonsku pocházejí z 2. poloviny 10. století. Oproti tomu v Číně takové zmínky můžeme, díky dlouhé kulturní tradici, vysledovat až do 7. st. před n. l. Japonsko, pro které byla hlavně v období starověku a raného středověku Čína velkým kulturním vzorem, proto přirozeně od svého většího souseda přejalo i určité rysy lásky mezi muži. I samotný výraz *nanšoku*, používaný po většinu japonské historie jako označení pro mužskou homosexualitu, pochází z japonského čtení čínského výrazu 男色, kde 男 znamená muž a 色 – barva označuje erotiku; toto spojení vzniklo z důvodu, že si čínské ženy ve starověku malovaly obličej výraznými kosmetickými prostředky, aby se líbily mužům.⁵⁴

Přejímkou z Číny, která dlouhodobě představovala vyšší kulturní hodnotu hodnou napodobování, se také částečně vysvětluje pozitivní vztah před-meidžiovské společnosti k mužské homosexualitě. Gary P. Leupp ve své zásadní monografii o historii erotických vztahů mezi muži v Japonsku *Male Colors* uvádí, že naopak země, které měly homosexualitu spojenou s nepřátelským národem nebo s kulturou, kterou považovaly za podřadnou, k ní měly negativní vztah (Leupp 1997: 12).

U homosexuálních vztahů mezi muži ve staré Číně platilo, že mezi partnery panovaly obvykle rozdíly ve společenském postavení a věku. Výše postavený nebo minimálně starší partner zpravidla zaujímal „aktivní“, tedy penetrující úlohu, zatímco níže postavený byl „pasivní“, t. j. penetrovaný. Našly se však i výjimky v podobě vztahů mezi vrstevníky a společensky rovnocennými partnery.

Japonsko od Číny převzalo hierarchickou strukturu vztahů mezi muži v podobě schématu aktivity/pasivity v závislosti na věku a postavení, dále soubor literatury zabývající se těmito vztahy a rovněž taoistickou teorií pohlaví, podle které celý vesmír tvoří dvě síly či principy – mužská energie jang a ženská energie jing, které existují ve všech věcech i bytostech. Pro plnohodnotný život člověk musí v sobě tyto energie udržovat v rovnováze, k čemuž slouží i pohlavní styk, který je podle taoismu nutnou podmínkou zdravého života. Když se muž styku vyhýbá, může onemocnět. Když ale

⁵⁴ Pflugfelder (2007: 25) uvádí, že se v čínštině termín objevil v 1. století n.l., zatímco v Japonsku jde první výskyt vysledovat do roku 1219 (v povídkové sbírce *Zoku kodžidan*).

naopak bude holdovat sexu až příliš, povede to k jeho oslabení a nemoci (Van Gulik 2009: 50). To proto, že vodě podobná energie jing ženy uhasí ohni podobnou energii jang muže. Oproti tomu při styku dvou mužů k uhašení energie jang nedochází. Jak píše Van Gulik: „intimní kontakt dvou jangových prvků nemůže vyústit v absolutní ztrátu životní síly ani jednoho z nich“ (ibid. 62). Někteří taoističtí myslitelé údajně propagovali homosexuální styk právě z tohoto důvodu.

Oproti tomu buddhismus (s výjimkou tantrického) nahlížel na jakékoli sexuální slasti negativně, jelikož jeho cílem bylo oprostit se od všeho tělesného, ale zdá se, že homosexuální styk byl považován za menší prohřešek než heterosexuální, minimálně tedy v Japonsku. Některé sútry z jiných zemí naopak homosexualitu tvrdě odsuzují; např. sútra *Saddharmasmrtyupasthána* zmiňuje „peklo mnoha dešťů“, ve kterém „ti, kteří se oddali homosexualitě, jsou přitahováni hořícím mužem, který je spálí ve svém objetí“ (Macunaga 1972: 112).

Pokud jde o konfucianismus, podle Leuppa (s. 20) se k tématu mužské homosexuality explicitně nevyjadřoval. Předmětem jeho zájmu byly spíše vztahy v rodině; stanovuje princip úcty dětí k rodičům a povinnost vstupovat do manželství a mít potomky. Jeden z důvodů, proč konfucianismus pohrdal buddhismem, bylo to, že buddhističtí mniši měli zakázáno se ženit a plodit potomstvo. Ze stejného důvodu se zdá, že konfucianismus měl být zaměřen proti homosexualitě, ale vypadá to, že běžně rozšířená bisexualita nebyla problémem (ibid.).

V Japonsku nacházíme nejstarší jednoznačnou zmínku o mužské homosexualitě až v roce 985, a to v náboženském textu *Ódžójóšú* 往生要集, doslova Zásady pro zrození v Amidově ráji. Objevují se názory, že existují i starší zmínky (např. v *Nihonšoki* 日本書紀 nebo *Manjóšú* 万葉集), ale nic z toho není jednoznačně prokázáno.

Nejvíce zmínek o homosexuálních vztazích mezi muži z období Heian 平安 nacházíme v denících dvořanů, jako byli Fudžiwara no Sukefusa⁵⁵ (deník označovaný jako *Šunki* 春記 si v letech 1026 až 1054 psal soustavně, ale zachovaly se jen některé

⁵⁵藤原資房 (1007-1057)

jeho části), Fudžiwaru no Jorinaga⁵⁶ (deník, pro který se používá název *Taiki* 台記, vznikl v letech 1136 až 1155) a Kudžó Kanezane⁵⁷ (deník zvaný *Gjokujó* 玉葉 z let 1164-1200).

Například Jorinaga ve svém deníku zmiňuje pohlavní styk s různými mužskými partnery od služebníků po šlechtice. V roce 1141 najdeme zápis o tom, že si Jorinaga o půlnoci zavolal do svého domu tanečníka. Dvakrát v roce 1147 zmiňuje, že se vyspal s nějakým umělcem, a pátého dne prvního měsíce roku 1148 píše: „Dnes jsem vzal na lože Jošimasu a ztratil jsem všechny zábrany. Bylo to obzvláště uspokojivé. Byl nějakou dobu nemocný a odpočíval, takže dnes to bylo poprvé [po nějaké době].“

O tři měsíce později píše o návštěvě chrámu Tennódži 天王寺 v Naniwě (dnešní Ósaka), kde ho uchvátil další tanečník. Avšak ve snu dostal varování, aby od styku s mladíkem upustil, aby se neznečistil na své nábožensky založené pouti (Leupp 26).

Výše zmíněné deníky kromě vlastních milostných zkušeností jejich autorů také obsahují zmínky o homosexuálních vztazích mezi jinými muži, a to mezi císaři či excísaři a jejich chráněnci. Konkrétně je v této souvislosti uveden císař Širakawa⁵⁸ (vládl v letech 1072-1086) a Toba⁵⁹ (vládl v letech 1107-1123). Císař Goširakawa (doba vlády 1155-1158) měl poměr s Fudžiwarou no Nobujorim⁶⁰ a svého oblíbence obdařil několika vysokými posty u svého dvora. Nobujori se však proti němu vzbouřil v nepokojích éry Heidži, následkem čehož byl popraven.

Ambiciózní císař Godaigo⁶¹ (doba vlády 1318-1339), který se pokusil svrhnout kamakurský šógunát a získat faktickou moc opět do císařských rukou, měl údajně poměr s Hinem Kumawakou,⁶² synem svého věrného vazala Hina Suketoma.⁶³

⁵⁶藤原頼長 (1120 – 1156)

⁵⁷九条兼実 (1149–1207)

⁵⁸白河天皇 (1053–1129)

⁵⁹鳥羽天皇 (1103–1156)

⁶⁰藤原信頼 (1133–1160)

⁶¹後醍醐天皇 (1288–1339)

⁶²Hino Kumawaka (日野 熊若) (1320–1363?), narozen jako Hino Kunimicu (日野 国光).

⁶³日野資朝 (1290-1332)

Celý obsáhlý *Příběh prince Gendžiho* (cca 1010) dvorní dámy Murasaki Šikibu⁶⁴ obsahuje pouze jedinou zmínku o erotice mezi muži, a to je pasáž, kdy princ hrdina neuspěl v získání náklonnosti jisté dívky a ulehl s jejím bratrem:

„Jen ty mě neopouštěj,“ vyčítavě žadoní princ a přeje si, aby chlapec ulehl vedle něho. Páže se těší z princovy mladické svěžesti a přívětivé náklonnosti, sklání se před jeho vznešeným půvabem. Oč byla sestra chladnější, o to milejší a přitažlivější je nyní pro Jeho Výsost tento hoch (Šikibu 2002: 103).

V *Příběhu prince Gendžiho* ale také můžeme najít několik zmínek o tom, že je někdo natolik pohnut mužskou krásou, že si přeje, aby se tento krásný muž stal ženou, nebo naopak si přeje být ženou sám. Jednou se toto přání týká i samotného hrdiny:

Princ, sám bez dvorských nohavic, má na sobě jen roucho nedbale přehozené přes bělostný spodní oděv, a i ten je již dávno odškrobený a změkklý. Jeho majitel zpola leží, pohodlně opřen o stěnu, a jeho postava, tonoucí v záplavě světla, je nadobyčej krásná. Nejraději bys na jeho místě viděl ženu! (ibid. 71).

Že genderová problematika byla pro heianské dvůrany zajímavá, můžeme vidět také na Torikaebaja monogatari とりかへばや物語, *Příběhu o kýžené záměně*. Toto dílo neznámého autora, které pravděpodobně vzniklo někdy kolem roku 1120, vypráví o bratrovi a sestře, z nichž každý z nich se zdá být vhodnější pro opačnou genderovou identitu, a nakonec bratr vystupuje u dvora jako dívka a sestra jako mladík; ačkoliv sourozenci nakonec přijmou genderové role podle svého biologického pohlaví, příběh novátorsky ukazuje na gender jako společenský konstrukt.

Každopádně zmínky o homosexuálním chování mezi muži u císařského dvora v období Heian nejsou hlavně ve srovnání s pozdějším obdobím příliš početné. Zdá se že v heianském období „ještě nevznikla koherentní homosexuální kultura“ (Leupp 27). Ta se poprvé objevila v buddhistických kláštorech.

Jak již bylo řečeno, nejstarší jednoznačnou zmínku o mužské homosexualitě nacházíme právě v buddhistickém textu *Ódžójóšú – Zásady pro zrození v Amidově ráji*, lidově označované jako *Zásady spásy*. V moderní době se pro tento text obvykle užívá

⁶⁴紫式部 (978?-1019?)

označení Japonská kniha mrtvých. Jeho autorem je japonský mnich ze sekty Tendai 天台 jménem Genšin.⁶⁵

Tato kniha byla nejpopulárnějším náboženským textem své doby, byla mnohokrát vydána a oceňována i v Číně. Odsuzuje k buddhistickému peklu muže, který „napadl chrámového pomocníka jiného muže a zneuctil ho“, stejně jako toho, „který se dopustí takového hříchu, že miluje a zneuctí jiného muže“ (Genšin 1972: 52). Genšin určitě čerpal z čínských a sanskrtských textů (jako např. z výše uvedené *Saddharmasmṛtyupasthāny*), které zdůrazňovaly hříšnost mužských homosexuálních styků.

3.1 Homosexualita v prostředí buddhistických klášterů

Když ponecháme vyznění textu stranou, to, že se první jednoznačná zmínka o mužské homosexualitě objevila právě v buddhistickém textu, není náhoda, neboť v Japonsku se vytvořila silnější vázanost mužské homosexuality na buddhistické kláštery než kdekoliv jinde na světě. Ta odrážela mimo jiné i relativně vysoký počet mnichů. V období středověku (1185-1572) existovalo až 90 000 klášterů. Některé byly obývány jen hrstkou mnichů, zatímco ty největší sloužily jako domov až pro tisícovku mužů a chlapců (Collcutt 1981: 10-11). Během třináctého století se začala objevovat literatura pozitivně zobrazující homosexuální praktiky v kláštorech.

Začátky homosexuality v Japonsku byly v lidovém povědomí spojeny s mnichem Kúkaiem,⁶⁶ zakladatelem sekty Šingon, který podle obecně rozšířené legendy přivezl homosexualitu z Číny v roce 806,⁶⁷ a poprvé se pak mezi muži objevila mezi mnichy v jeho klášteře na hoře Kója.

⁶⁵源信, vlastním jménem 恵心僧都 Ešin Sōzu; 942–1017

⁶⁶空海 (774–835), posmrtně nazýván Kóbó Daiši 弘法 大師, Mistr velkého zákona.

⁶⁷ Kúkaiovi se přisuzovalo prvenství i v řadě dalších věcí – nejrozšířenější je legenda, podle které vynalezl slabičnou abecedu kanu.

Tuto legendu dokládá například Čikamacu Monzaemon⁶⁸ ve hře *Šindžú Mannensó* 心中万年草 1710:⁶⁹

*Onna wo kirawareru Kójasan ni, dóšite memacu ga haeru no ka?
Naze to iu ni, memacu ga haenu to šitara, jobai⁷⁰ suru jóni, nagareboši mo tobanu
de aróka.*

*Pročpak na hoře Kója, kde jsou ženy v nemilosti, rostou borovice, které jsou
rodu ženského?⁷¹*

*I kdyby nerostly, přece by nepřestaly komety létat na noční dostaveníčka
(Torigoe 1998: 51).*

Tento obrazný popis vyjadřuje, že absence žen v prostředí klášterů neznamená, že by v nich chyběla „noční dostaveníčka“, tedy sex. Čikamacu dále dodává, že se pro horu Kója více hodí čigozakura 稚児桜, „sakura chrámového pomocníka“, protože právě ty symbolizují lásku ke krásným chlapcům, kterou rozšiřoval sám velký mistr Kóbó Daiši.

Legenda o Kúkaiovi vznikla ale až několik století po mnichově smrti, kdy zeslábl vliv kontinentu, který homosexualitu v kláštorech vnímal jako hřích, jak jsme mohli vidět na příkladu *Saddharmasmrtyupasthány* a *Ódžójóšú*. Kladný vztah, který se postupně u japonského buddhistického kléru vůči homosexualitě vyvinul, měl podporu také v domácím *šintó*, které bylo obecně vůči sexu tolerantní. V primitivní japonské společnosti nebyly sexuální praktiky mezi lidem příliš kontrolovány. Sex byl vnímán jako něco dobrého, o čem svědčí nálezy falických bůžků podél cest (tzv. *dósošin* 道祖神). Ženy nikdo nenutil, aby před svatbou zůstávaly panny, manželství byla snadno uzavírána a stejně tak snadno i rozpouštěna.

⁶⁸近松門左衛門 (1653-1725)

⁶⁹ Doslova Sebevražda milenců na lišejníku mannensó (*Climacium japonicum*) – tato rostlina hojně rostla na hoře Kója, kde se odehrává děj hry. Donald Keene přeložil název jako *Love Suicides in the Women's Temple* - Sebevraždy milenců v ženském klášteře.

⁷⁰ Zde jde o slovní hříčku: jiným, hlavně v poezii coby sezónní slovo užívaným výrazem pro nagareboši/rjusei 流れ星/流星, byl také jobaiboši 夜這星.

⁷¹ Zde jsem si dovolila volný překlad, aby byla zachována další slovní hříčka. V originále jde o borovici hustokvětou, v japonštině nazývanou akamacu 赤松 nebo také memacu 雌松 či 女松, „samiči borovice“.

Tato tolerance vedla k tomu, že v období Tokugawa mohl Ihara Saikaku žertovat, že je jen přirozené, že se v Japonsku vytvořila tradice mužské lásky, když první tři generace bohů popsané v *Nihonšoki* byly mužského pohlaví (Leupp 33).

Podle Leuppa (s. 33) nebyli ani japonští konfuciánští učenci nijak zvlášť proti mužské homosexualitě – mnich Gen'e⁷² ze sekty Tendai, který vykládal konfuciánské klasiky císaři Godaigovi, měl v oblibě mladé chlapce, a v literatuře z období Tokugawa dokonce najdeme popisy toho, jak konfuciánští učenci navštěvují prostitutky. Zdá se, že učenci jako Ogiú Sorai⁷³ a Arai Hakuseki⁷⁴ brali *nanšoku* jako běžný jev, a vyjadřovali nesouhlas pouze tehdy, když se vysoce postavení muži oblékali jako prostitut, když sexuální návrhy na veřejnosti vedly k násilným incidentům, nebo když šógunové zahrnovali své oblíbence přemírou pozemků a úřadů (ibid.).

S ohledem na to, že různé náboženské a filozofické systémy, které v Japonsku koexistovaly, *nanšoku* v zásadě nijak nepostihovaly, mnoho buddhistických mnichů se oddávalo těmto praktikám i přes svou přísahu celibátu.

Jezuitští duchovní, kteří přijeli do Japonska v 16. a 17. století, ve svých zprávách často zmiňovali, že mezi buddhistickými duchovními dochází k „sodomii“. František Xaverský⁷⁵ vyčínil skupině zen buddhistických mnichů za to, že se otevřeně oddávají „ohavnému hříchu sodomskému“. Otevřenost, s jakou buddhističtí duchovní zneužívali k sexuálnímu uspokojení mladé chlapce, o jejichž výchovu a vzdělání se podle něj měli starat, jezuitského duchovního šokovala. V roce 1549 ve své zprávě uvedl, že se tento hřích stal mezi buddhistickým klérem běžným, a že tito duchovní „jsou přitahováni k tomuto přírodě se přičícímu hříchu a nepopírají to, otevřeně to přiznávají. Tento hřích je něčím tak veřejným, tak očividným, že všichni, muži i ženy, mladí a staří, jsou tak uvyklí ho vídat, že je to netrápí ani neděsí“ (Spence 1984: 224-225).

⁷² 玄惠 (?-1350)

⁷³ 荻生徂徠(1666-1728)

⁷⁴ 新井白石(1657-1725)

⁷⁵ 1506-1552

V příběhu *Povídka o Gengobeiovi – hoře lásky* v Saikakuově sbírce *Pět rozkošnic* (Kóšoku gonin onna 好色五人女, 1686) vzpomíná hlavní hrdina, mnich Gengobei, na svou přísahu:

Když jsem vstupoval do mnišského stavu, slíbil jsem Buddhovi, že nikdy nezatoužím po ženské lásce. Ale nemám to srdce a je mi zatěžko přestat milovat krásné chlapce s kadeří na čele. Proto jsem hned tehdy požádal všechny Buddhy, aby mi to laskavě dovolili, a tak mi ani teď nikdo nemůže nic vyčítat (Saikaku 1996: 218).

Nacházíme zde myšlenku, že homosexualita představuje rozumný a přijatelný kompromis mezi úplným celibátem a heterosexuálním pohlavním životem.

Japonsko sdílelo se západní Evropou představu svatosti jako zřeknutí se všech tělesných slastí. Rozdíl ovšem spočíval v tom, že v Evropě byla homosexualita považována za větší hřích než heterosexuální (i mimomanželský) styk, protože se podle panujícího přesvědčení přičila přírodě, zatímco v Japonsku byla podle Leuppa považována za pouhé „nešťastné klopýtnutí na cestě ke svatosti“ (Leupp 38).

Zřejmě to souvisí s misogynní povahou buddhismu, který považoval ženy za od přírody špatné, hříšné a nečisté. Negativní pohled na ženy mohl být částečně podnícen i snahou odradit mnichy od vyhledávání kontaktu s opačným pohlavím.

Postupně se začalo považovat za všeobecně přijatelné, že mniši, kteří často po dlouhá léta nemohli opustit prostory kláštera, využívají k uspokojení svých sexuálních potřeb mladistvé chrámové pomocníky *čigo*.

Takovéto vztahy byly hojně reflektovány v literatuře. Zmínky o homosexuálních praktikách v kláštorech nacházíme už v *Kondžaku monogatari* 今昔物語 (Staré pověsti; datum vzniku neznámé, zřejmě na konci období Heian) a *Udži šúi monogatari* 宇治拾遺物語 (Sbírka vrchního rady z Udži, mezi 1190 a 1242). *Udži šúi monogatari* například obsahuje příběh o opatovi jménem Fudžiwara no Zója,⁷⁶ který se zamiloval do mladého herce divadla *sarugaku* 猿楽 a požádal ho, aby vstoupil do kláštera, aby

⁷⁶藤原増誉(1032–1116)

mohli být spolu. V kněžském rouchu se mu však chlapec tolik nelíbil. Přiměl ho, aby se převlékl do svého původního oděvu, pak ho nechal se svléknout a vzal ho do své komnaty. „Co bylo dál, netuším,“ zakončuje to vypravěč (Mills 1970: 148-150).

Jak jsem již zmínila v úvodu této práce, v průběhu čtrnáctého století se téma homosexuálních vztahů mezi mnichy hojně objevovalo v literatuře i ve výtvarném umění. Nemravný svitek *Čigo no sóši* 稚児之草子 (Svitek chrámového pomocníka) z roku 1321 obsahuje písemné popisy homosexuálních hrátek doprovázené explicitními ilustracemi. První z takzvaných *čigo monogatari* 稚児物語 se objevilo v roce 1377 a v průběhu období Muromači 室町 následovalo sedm dalších (Iwata 1974: 140).

Kromě děl vyloženě zaměřených na mužskou lásku najdeme zmínky o ní také v dalších textech. Například *Curezuregusa* 徒然草 (česky jako *Psáno z dlouhé chvíle*, 1331) Jošidy Kenkóa⁷⁷ obsahuje hned několik zmínek převážně o vztazích mezi mnichy a chrámovými pomocníky. Jasně sexuální rozměr má tato anekdota:

Otozurumaru, chlapec, který posluhoval u nejvyššího kněze chrámu En'i, znal šlechtice jménem Jasura a velmi často k němu chodil. Kdysi se vracel z jedné takové návštěvy, když ho zastavil jeho pán a ptá se: „Kdepak jsi byl?“ Chlapec odpověděl: „U pana Jasury.“ – „A to je duchovní, nebo laik, ten pan Jasura?“ vyzvídal kněz a chlapec zrozpáčil. Nervózně si třel předloktí a povídá: „Hm, kdo ví, vlastně jsem mu nikdy neviděl hlavu.“ Ale jak je možné, že mu nikdy neviděl hlavu? (Jošida 1984: 253)

Ze všech těchto materiálů si můžeme udělat o homosexuálních praktikách v kláštrech určitou představu. Typické byly vztahy mezi dospělými mnichy a nedospělými chrámovými služebníky.

Chrámoví služebníci často pocházeli z vyšších vrstev a rodiče je dali do kláštera, aby se buď stali mnichy, nebo aby se tam učili sútry jako součást vzdělání. Často byli velmi mladí. Milenci ve vztazích mezi mnichy a chrámovými služebníky se navzájem

⁷⁷吉田兼好 1283-1341; jeho pravé jméno bylo 部兼好, Urabe Kanejoši.

označovali jako starší a mladší bratr a přísahali si věrnost, a to i pomocí formální písemné přísahy. Tyto vztahy můžeme připodobnit ke vztahům ve starém Řecku, kde dospělý muž zastával aktivní úlohu milovníka (erasta) a chlapec pasivní úlohu miláčka (erómena). Zde se také jednalo o pederastický vztah. Hlavní rozdíl spočíval ve volbě milostné techniky – zatímco Japonci téměř bezvýhradně preferovali anální styk, Řekové prováděli (podle zachovaných zobrazení na vázách a pohárech) pouze styk mezi stehny, protože při análním styku podle nich docházelo k nežádoucí feminizaci penetrovaného partnera.

Ve vztazích v japonských klášterech chlapci často sloužili pouze jako náhražka za ženy, ke kterým mniši neměli přístup. Proto někteří mniši nutili své chrámové pomocníky, aby si holili obočí, malovali si obličej a oblékali se do ženských šatů. Hrdina příběhu Gikeiki 義経記 (*Zápisky o Jošicunem*, cca 1400, autor neznámý) Jošicune stráví několik let jako chrámový pomocník opata jednoho kláštera. Během té doby se maluje, nosí vlasy vyčesané do ženského účesu, černí si zuby a holí a maluje obočí (McCullough 1966: 80).

Ale i když někteří chlapci sloužící v chrámech vypadali jako dívky, nebyli cíleně učeni ženskému chování (jako tomu bylo později u herců *onnagata* 女形 v divadle *kabuki* 歌舞伎). Nemluvili jako dívky a věnovali se i čistě mužským aktivitám, jako byla například hra na flétnu. Chrámoví pomocníci byli proto obdařeni zvláštním androgynním kouzlem, díky kterému jim někteří muži mohli dávat přednost před ženami. Každopádně hlavním důvodem vzniku homosexuální tradice v klášterech byla zcela určitě nepřítomnost žen.

Pokud jde o právní stránku věci, čas od času se objevily zákony, které se snažily homosexuální praktiky v klášterech přece jen nějak regulovat – například regent Takatoki z rodu Hódžóů⁷⁸ vydal v roce 1327 nařízení, že v klášteře Engakudži 円覚寺 může být přítomno jen pět mladistvých chrámových pomocníků. Nařízení vydaná

⁷⁸北条高時 (1304-1333)

šóguny z rodu Ašikaga足利 v letech 1419 a 1436 zase zakazovala mnichům oblékat chrámové pomocníky do přepychových oděvů (Collcutt 1981: 246).

K žádné snaze o plošné potlačení homosexuálních praktik jako takových ale nedocházelo. Jistě i proto, že vojenská vrstva si mezitím stihla vytvořit vlastní tradici mužské lásky.

Tato vycházela z té buddhistické, jelikož silně zakořeněný buddhismus byl nejvlivnějším náboženským směrem. Navíc byli chlapci ze samurajských rodin často vzděláváni v kláštorech, kde jako chrámoví pomocníci navazovali vztahy s mnichy. Spolu s homoerotickou poezií zenových mnichů to mělo za důsledek, že mnozí z těchto chlapců pokračovali ve vyhledávání homosexuálních vztahů už jako dospělí ve vojenském prostředí.

3.2 Homosexualita mezi samuraji

Vojenské prostředí je samo o sobě rovněž příznivé pro homosexuální chování, protože také často vede k situacím, kdy se muži např. na dlouhých vojenských taženích musejí potýkat s nedostatkem žen.

Ve skutečnosti se tradice mužské homosexuality mezi samuraji rozvinula zhruba ve stejnou dobu jako v kláštorech, ale byla zpočátku méně výrazná z jednoho prostého důvodu – samurajů bylo ve 12. a 13. století podstatně méně než mnichů. Zatímco počet mnichů se pohyboval v řádu stovek tisíc, samurajů bylo kolem roku 1200 pouze cca šest tisíc. V dalších století se pak jejich počet rapidně zvyšoval.

Mužská láska ve vojenském prostředí měla jinou podobu než klášterní tradice. Byla ovlivněna požadavkem absolutní poslušnosti autoritám a stresovými situacemi. Zatímco středověká Evropa v *Písni o Rolandovi* a podobných dílech oslavovala homosociální přátelství mezi rytíři a vyzdvihovala ho nad heterosexuální lásku, v japonské válečnické vrstvě nic podobného nenajdeme, protože takové intenzivní přátelství by konkurovalo oddanosti vůči pánovi a tím přísně hierarchickému uspořádání společnosti. Proto najdeme v *Hagakure* (sbírka úvah samuraje Jamamota

Cunetoma⁷⁹, kterou nadiktoval poté, co se stal mnichem, na počátku 18. století) tuto pasáž:

Saburózaemon Edajoši byl mužem, jenž pochopil podstatu homosexuality.⁸⁰ Jednou, když doprovázel svého mistra do Eda, se jej Rjótecua zeptal: „Jak chápeš homosexualitu?“ Saburózaemon odpověděl: „Je to něco zároveň příjemného i nepříjemného.“ Rjótecua jeho odpověď potěšila, a tak jej pochválil: „Jistě jsi musel dlouho přemýšlet, abys mohl říct něco takového.“

O několik let později se někdo zeptal Saburózaemona, jak to tenkrát myslel. Saburózaemon vysvětlil: „Základním principem homosexuality je schopnost položit svůj život za někoho druhého. Kdyby tomu tak nebylo, byla by to hanba. Problém je v tom, že pak vám už nezbyvá nic, co byste za svého pána položili. A proto závěr zní, že na homosexuálním vztahu je zároveň něco příjemného i nepříjemného (Jamamoto 2004: 35).

Vztahy ve společnosti byly přísně hierarchizovány; na vrcholu pyramidy stál vztah pán-vazal, který byl důležitější než povinnost k vlastní ženě a dětem i rodičům. Důležitost tohoto vztahu byla propagována, aby se zabránilo původně dost častým situacím, kdy se vazalové spikli proti svému pánovi a zabili ho nebo svrhli.

Bylo tedy záhodno, aby homosexuální vztahy vznikaly právě na úrovni pán-vazal, čímž nedocházelo ke konfliktu různých loajalit.

Znamé dílo 忠臣蔵 (*Čúšingura*, příběh o 47 věrných róninech, do češtiny přeloženo jako *Samurajská čest*) je původně loutkohra⁸¹ (ovšem později mnohokrát zpracovaná jako hra divadla *kabuki*) založená na skutečných událostech z počátku 18. století, kdy 47 věrných vazalů pomstilo smrt svého pána a poté spáchalo sebevraždu na jeho hrobě. Při svém jednání vazalové zcela upřednostnili svou snahu pomstít svého pána nad svými povinnostmi k vlastním rodinám.

⁷⁹山本常朝 (1659-1719)

⁸⁰ V originále *nanšoku*.

⁸¹ Celý název *Kanadehon Čúšingura*, autoři Takeda Izumo (1691-1756). Mijoši Šóraku (1696-?) a Namiki Senrjú (1695-1751). Hra byla napsána kolem roku 1748.

V nejdojemnější scéně hry pán Enja,⁸² který za tasení meče v šógunově paláci dostal nařízeno spáchat *seppuku*, se sebevraždou otálí, protože čeká na příchod svého hlavního vazala Juranosukeho. Když se dozví, že se Juranosuke neobjeví, vyjádří smutek nad tím, že ho už v životě znovu neuvidí. Ve chvíli, kdy si Enja zarazí čepel do břicha, Juranosuke vtrhne do místnosti. „Konečně, Juranosuke,“ vykřikne umírající pán. „Nemohl jsem se dočkat.“ Oba dva vyjádří radost nad tím, že se ještě jednou mohli shledat tváří v tvář. Své manželce, která sedí poblíž, neřekne Enja vůbec nic (Takeda 2014: 53-54). Ačkoliv můžeme tuto výměnu vnímat pouze jako vyjádření intenzivního přátelského citu mezi oběma muži, podle Leuppa (s. 50) tento příběh „ilustruje erotické konotace idealizovaného vztahu mezi pánem a vazalem.“

Minimálně stejně častý typ vztahu jako mezi pánem a dospělým vazalem byl také vztah mezi dospělými samuraji a chlapci-pážaty, kteří jim sloužili a zároveň se od nich učili vojenské dovednosti. Leupp uvádí, že biografické dokumenty o šógunech a jiných známých válečnících často zmiňují jejich vztahy s chlapci a „milovanými vazaly“, a konkrétně v této souvislosti jmenuje například Minamota no Joritoma,⁸³ Ašikagu Takaudžiho,⁸⁴ Tokugawu Iejasua,⁸⁵ Tokugawu Iemicua⁸⁶ a další (Leupp 53). Zvláště dobře doložen je vztah mezi knížetem Takedou Šingenem⁸⁷ a jeho milencem Kósakou Masanobuem.⁸⁸ Kósaka se stal jedním z vrchních velitelů v Takedově armádě. Podle svých odpůrců za svou pozici vděčil spíše svému poměru s knížetem než svým vojenským schopnostem. Jako doklad jejich vztahu se dochovala úmluva, kterou podepsali v roce 1542, kdy měl Šingen 22 let a Kósaka 16 (Koike 1963: 245).

Takové dokumenty jsou ale relativně vzácné. Homosexuální vztahy po sobě obvykle zanechávaly stopy v podobě písemných dokladů pouze tehdy, když byly

⁸² Jména ve hře se odlišují od svých historických předloh; také doba, kdy se děj odehrává, je posunutá o několik století nazpět.

⁸³ 源頼朝 (1147-1199)

⁸⁴ 足利尊氏 (1305-1358)

⁸⁵ 徳川家康 (1543-1616)

⁸⁶ 徳川家光 (1604-1651)

⁸⁷ 武田信玄 (1521-1573)

⁸⁸ 高坂昌信 (1527-1578)

důvodem udělení pozemků, úřadů nebo jiných darů, nebo když vedly k nějakému skandálu.

Proto víme, že Joritomo svému milenci svěřil pozici v císařské stráží a Takaudži věnoval svému pážeti několik vzácných mečů. Ašikaga Jošimoči⁸⁹ vyvolal vzpouru tím, že věnoval rozsáhlé pozemky svému milenci Akamacuovi Močisadovi⁹⁰ a jeho bratr Jošinori⁹¹ byl v roce 1441 zavražděn, protože chtěl podobně odměnit svého milence Akamacua Sadamuru⁹². Šógun Tokugawa Hidetada⁹³ nařídil svému pážeti a milenci Kojamovi Nagatovi spáchat *seppuku* za to, že ho podvedl s jedním knížetem. Léno knížete z Nakacu, Ogasawary Nagataneho⁹⁴, bylo v roce 1698 zabaveno a přerozděleno, protože kníže ustanovil svého milence Akimota svým vrchním ministrem a nechal ho řídit knížectví. Takovéto doklady se zachovaly, protože měly majetkový či politický rozměr (Leupp 55).

Pokud bychom to chtěli shrnout, nacházíme v předmoderním Japonsku dvě tradice mužské homosexuality, které se objevily hlavně z důvodu nedostatku žen v určitých prostředích (klášterním a vojenském), byly hierarchicky strukturovány na základě věku, přičemž se předpokládalo, že takový vztah přispívá k procesu vzdělávání a dospívání mladšího z partnerů, a konečně často vyžadovaly, aby mladší z partnerů vypadal žensky nebo alespoň androgynně.

3.3 Homosexualita v období Tokugawa

S nastolením tokugawského šógunátu a následným růstem velkých měst se objevila třetí tradice městské homosexuální kultury.

Období mezi lety 1568 a 1603 znamenalo v japonské historii významný předěl. Během těchto pětaticeti let byla země, která byla dosud rozdrobena do mnoha

⁸⁹ 足利義持 (1386-1428)

⁹⁰ 赤松持貞 (?-1427)

⁹¹ 足利義教 (1394-1441)

⁹² 赤松貞村 (1393-1447?)

⁹³ 徳川秀忠 (1579-1632)

⁹⁴ 小笠原長 (1668-1709)

válčících knížectví, po více než dvou set letech znovu sjednocena pod centrální vládou. Tohoto sjednocení dosáhli po sobě vládnoucí vojevůdci Oda Nobunaga,⁹⁵ Tojotomi Hidejoši⁹⁶ a Tokugawa Iejasu.

Všichni tři tyto vládci měli společné to, že se snažili ovládnout většinu samurajů a oddělit je od rolníků. Tato snaha ve výsledku vedla k prudkému vzrůstu měšťanské třídy a rozkvětu její kultury. Nově vzniklá třída měšťanů si brzy vyvinula vlastní tradici *nanšoku*, která se odlišovala od tradice klášterní i samurajské. Konkrétně došlo ke komercializaci homosexuálních vztahů.

Vznik měšťanské třídy Japonsku je složitý fenomén, ale v zásadě ho můžeme zjednodušit následujícím způsobem: v 16. století bylo Japonsko rozděleno do více než 200 nezávislých knížectví, jejichž knížata *daimjó* neustále bojovala, ať už proti sobě navzájem nebo proti svým vazalům. Kromě těchto konfliktů v rámci vládnoucí třídy také pravidelně docházelo k lokálním rolnickým vzpourám namířeným proti této třídě, někdy způsobeným krutostí níže postavených samurajů, kteří bydleli přímo mezi rolnictvem. Také se stávalo, že se rolníci a níže postavení samurajové spojili ve vzpouře proti svým pánům.

Problém samurajské neposlušnosti i rolnických povstání bylo možné vyřešit jediným opatřením – fyzickým oddělením těchto dvou tříd. Japonští historikové nazývají toto opatření *heinó bunri* 兵農分離 – oddělení válečníků a rolníků. Během šestnáctého století začala knížata požadovat, aby se jejich vazalové usazovali poblíž knížecího sídelního hradu. Toto opatření umožňovalo knížatům lepší dohled nad vazaly a snižovalo tlak na rolnictvo, které do té doby podléhalo přímé kontrole samurajů usídlených na vesnicích.

Tojotomi Hidejoši toto opatření od roku 1591 začal zavádět na národní úrovni. Zakázal rolníkům nosit meče, z kterých udělal symbol samurajského statusu. Drtivá většina samurajů musela buď opustit vesnice, anebo odevzdat své zbraně a vzdát se statusu samuraje. Tokugawský šógunát pokračoval v této politice, která za několik

⁹⁵ 織田信長 (1534-1582)

⁹⁶ 豊臣秀吉 (1537-1598)

desetiletí od základů změnila strukturu japonské společnosti. V podhradních městech se nově usídlilo až na milion lidí ze samurajské třídy, tedy válečníků a jejich rodin. Ve světovém měřítku se jednalo o skutečně takřka bezprecedentní nárůst – zatímco v polovině šestnáctého století mělo pouze několik měst (včetně Kjóta) více než 50 tisíc obyvatel, kolem roku 1700 mělo Edo přes milion obyvatel, Kjóta a Ósaka každé přes 400 tisíc a Kanazawa a Nagoja se každé blížily 100 tisícům (Leupp 96).

Ve většině těchto měst představovala samurajská třída minimálně deset procent, ale někdy až kolem poloviny obyvatelstva. Uskutečnění politiky oddělení válečníků od rolníků si vyžadovalo práci mnoha prostých obyvatel – z velké části paradoxně rolníků, kteří se stěhovali z venkova do měst, aby pomáhali stavět a vybavovat nově vznikající podhradní města. Samurajové v těchto městech představovali velkou kupní sílu, která živila početnou třídu obchodníků, dále řemeslníky, stavební dělníky, služebnictvo, pracovníky v zábavním průmyslu a další podílíky na nově vzniklé peněžní proto-kapitalistické ekonomice (Leupp 66).

Vznik vzkvétající městské společnosti, vedlejší produkt politiky rozdělení válečníků a rolníků, postavil feudální autority před řadu nových administrativních i ideologických problémů.

Tokugawští šógunové své vládní principy založili na neokonfuciánském principu společenské hierarchie. Třída samurajů (od šóguna na špici po prosté vojáky na dně hierarchie) měla představovat vládnoucí společenskou vrstvu. Druhou společensky nejprestižnější skupinou mělo být rolnictvo, které živilo samurajskou třídu. Následovali řemeslníci, kteří vyráběli užitečné věci (ačkoliv ne tak zásadní pro život jako jídlo). Čtvrtou, nejnižší postavenou vrstvu, měli tvořit obchodníci, kteří se podle tohoto principu pouze přizívají na práci druhých. Tyto vrstvy měly každá svůj vlastní správní systém i zákony.

V teorii podřadní obchodníci ovšem často nabývali velkého bohatství, zatímco mnoho samurajů žilo v chudobě. Dlouhé období míru způsobilo, že vojenská kultura stagnovala a nebyla schopná produkovat nové hodnoty. Typické umělecké a literární formy tohoto období – dřevoryty pomíjivého světa, básně *haiku* 俳句 a divadlo *kabuki* byly plodem spíše neurozených měšťanů. Ti také vytvořili novou tradici *nanšoku*.

K homosexualitě mezi měšťany na začátku vedlo také populační složení rychle se rozvíjející měst, ve kterém zpočátku převládali muži, jelikož do měst přesídlovalo velké množství samurajů a spolu s nimi i převážně mužských pracovních sil bez rodin. Pro řemeslníky a obchodníky bylo *nanšoku* symbolem vyšší vrstvy samurajů, tedy něco hodné napodobování.

Nesnažili se ovšem napodobit konkrétní formu, jakou *nanšoku* mělo u samurajů, což byly pevné svazky mezi dvěma konkrétními muži, kteří si často přísahali vzájemnou věrnost. V městském prostředí se poprvé v japonské historii rozvinula ve větší míře organizovaná prostituce, a to i mužská.⁹⁷

Vzestup měšťanské třídy s sebou přinesl vznik pracovního trhu se „sexuálními pracovníci a pracovníky“ a velkou poptávku po jejich službách. V období Tokugawa tak můžeme sledovat proměnu heterosexuální i homosexuální slasti ve zboží.

V Edo bylo čajovny nabízející mužskou prostituci možné najít ve čtvrtích Daiči, Fukijačo, Kanda Hanabusačo, Kobikičo, Kodžimači Tendžin, Negičó, Nihonbaši, Nuri Bušši, Sakaičo, Šiba, Šinmeičó, Šinmiči Nana-kencho, Jošičó a Jušima Tendžim. Také v Ósace se nacházelo několik míst, kde stály podobné čajovny, a našli bychom je i v dalších větších městech, jako byla Nagoja, Sendai, nebo Hirošima (Leupp 66).

Kromě velkých měst byla mužská prostituce provozována také v malých, ale hodně frekventovaných místech poblíž hlavních cest. Například město Seikendži, nacházející se blízko Okicu, jedné ze zastávek na cestě Tókaidó 東海道⁹⁸, bylo před polovinou 18. století proslavené výrobou sádry a mladými prostitutky (Leupp 68). Jedna kapitola Saikakuova méně známého díla *Budó denraiki* 武道伝来記 (Příběhy o válečnické ctnosti, 1687) popisuje, jak v tomto městě chudoba přinutila k prostituci osiřelého samurajova syna (ibid.). V *Kóšoku ičidai otoko* 好色一代男 (Největší rozkošník, 1682) Saikaku rovněž zmiňuje tzv. *tobiko* 飛子, což byli potulní prostitutky. Prostituce

⁹⁷ Mužská prostituce existovala i dříve, a to hlavně u umělců, jako byli herci divadla nó, nebo pouliční žongléři či akrobati.

⁹⁸ Nejdůležitější z pěti hlavních cest v období Tokugawa, spojující Edo s Kjótem.

byla často spojena s *kabuki* a byla provozována v blízkosti těchto divadel. Rovněž se odehrávala na území šintoistických chrámů nebo v jejich okolí (Koike 210).

Od poloviny 18. století začal počet čajoven nabízejících služby prostitutů prudce klesat. Dokument z roku 1833 mluví o 90% poklesu od roku 1750 (Leupp 77). Tento úbytek byl způsoben poklesem zájmu o mužské prostitutky, který byl zřejmě zapříčiněn změnou demografického složení obyvatelstva. Jak jsme již zmínili, na začátku období Tokugawa převyšoval počet mužů v Edo výrazně počet žen. Saikaku v roce 1680 prohlásil Edo za „město svobodných mládenců, ne nepodobné klášterům na hoře Kója“ (ibid.). V průběhu období Tokugawa však počet žen postupně stoupal, až se kolem roku 1867 vyrovnal počtu mužů. Vyrůstající počet žen byl zřejmě příčinou upadajícího zájmu o služby mužských prostitutů.

3.3.1 *Nanšoku* v edské populární kultuře

Rozvoj tržní ekonomiky s sebou přinesl komercializaci mezilidských vztahů, a to jak přímo v podobě již zmíněné prostituce, tak nepřímo ve formě populárních uměleckých děl s erotickou tematikou. Mezi ně patřily erotické dřevoryty *šunga* 春画, kterým se věnovali například Kacušika Hokusai⁹⁹ či Kitagawa Utamaro¹⁰⁰, a které znázorňovaly často i velmi explicitní homosexuální akty, zatímco nejznámější soudobí spisovatelé, jako byl již několikrát zmíněný Ihara Saikaku, Edžima Kiseki¹⁰¹ či Čikamacu Monzaemon se nezdřáhali ve svých dílech popisovat život ve vykřičených čtvrtích, což přimělo Francise Brinkleyho, Ira, který se natrvalo usadil v Japonsku, k výroku, že oblíbená literatura období Tokugawa „se věnovala pouze těm nejméně počestným aspektům lidské existence“ (Leupp 79).

V literatuře se v příbězích o *nanšoku* poprvé setkáme s oblíbeným motivem společné sebevraždy milenců, a to konkrétně s příběhem *Mokuzu monogatari* 藻屑物語 (Příběh o Mokuzu, 1640, autor neznámý) popisující tragický milostný trojúhelník

⁹⁹ 葛飾北斎 (1760-1849)

¹⁰⁰ 喜多川歌麿 (1753-1806)

¹⁰¹ 江島其磧 (1666-1735)

mezi mladými samuraji na motivy skutečných událostí. Tento příběh o staletí později inspiroval Edogawu Ranpa k eseji *Mokuzu zuka* もくず塚 (Kopec Mokuzu, 1936), o kterém bude řeč v kapitole 5.1.

Příběh *Šudó monogatari* 衆道物語 z roku 1657 je podle Kobajašiho Takašiho „možná první ilustrovanou knihou cílenou k masovému prodeji v Edo“ (Kobajaši 1982: 35).

Bibliografie Iwaty Džun'ičiho¹⁰² zmiňuje 106 děl z období předcházejících období Tokugawa, 67 děl z období Meidži a 567 děl z období Tokugawa, nepočítaje do toho zhruba stovku děl žánru *jakuša hjóbanki* 役者評判記.¹⁰³

Jedním z prvních děl z období Tokugawa, které se systematicky věnovalo *nanšoku*, bylo *Denpu monogatari* 田夫物語 (Příběh rolníka), napsané neznámým autorem kolem roku 1640. Je to jedno z prvních děl, které srovnávají výhody lásky k mužům a k ženám (subjektem lásky je vždy muž). Podobná díla vznikla také ve starém Řecku a Římě; např. Michel Foucault se v třetím díle *Dějiny sexuality* (*Péče o sebe*, 1984, česky 2003) podrobně věnuje Plútarchovu *Dialogu o lásce* a podobnému textu připisovanému Lúkianovi.

Dalším významným dílem z období Tokugawa věnujícím se *nanšoku* je *Iwacucudži* 岩つゝじ (Azalky na skále) z pera Kitamury Kigina¹⁰⁴, učenice a učitele básníka Bašóa.¹⁰⁵ Tato sbírka prózy i poezie s homosexuální tematikou poprvé vyšla v roce 1713¹⁰⁶ a obsahuje sebraný materiál z klasické literatury. G. Leupp ji označuje za první antologii na toto téma ve světové literatuře (Leupp 86).

Několikrát jsme již zmínili Iharu Saikakua, neznámějšího prozaika období Tokugawa, který *nanšoku* ve svých dílech často zmiňuje, například v *Kóšoku ičidai ootoke* (Největší milovník, 1682), a výhradně tomuto tématu věnoval dílo *Nanšoku*

¹⁰² 岩田準一 (1900-1945). Přítel Edogawy Ranpa, o kterém bude rovněž podrobněji řeč v kapitole 5.1.

¹⁰³ Tento žánr, který bychom mohli přeložit jako „recenze herců“, byl inspirován podobnými „recenzemi prostitutek“, takže tyto texty spíše než herecké schopnosti recenzovaných herců zajímal jejich vzhled a milostné dovednosti.

¹⁰⁴ 北村季吟 (1624-1704)

¹⁰⁵ 松尾芭蕉 (1644-1694)

¹⁰⁶ Z předmluvy vyplývá, že dokončena byla v roce 1676.

ókagami (Velké zrcadlo mužské lásky, 1687), sbírku eroticky laděných příběhů rozdělenou na dvě části. První část se věnuje starší formám lásky mezi samuraji a mnichy, zatímco v druhé části vystupují herci *kabuki*/prostituti a jejich městští obdivovatelé.

Nanšoku bylo také oblíbeným tématem Hiragy Gennaie¹⁰⁷, učenice holandských věd a botanika, který mimo jiné prováděl pokusy s elektrickým proudem. Byl známým návštěvníkem mužských nevěstinců: „Když měl [*Gennai*] peníze, hned pospíchal, aby je utratil v Jošičó za prostitutky“, řekl o něm jeho přítel spisovatel Óta Nanpo¹⁰⁸ (Leupp 86). Kromě dvou děl, která sloužila jako recenze edských prostitutů (*Kiku no en* 菊の園, Chryzantémová zahrada, 1764 a *San no asa* 三の朝, Tři rána, 1768), se Gennai proslavil hlavně satirickým dílem s názvem *Nenašigusa* 根南志具佐 (Tráva bez kořenů, 1763), pojednávajícím mimo jiné o démonech a vodnících, kteří se zamilují do krásných herců *onnagata*.

Na tomto místě je třeba se podrobněji zmínit o konceptu *šudó* 衆道. Tento výraz – jak svědčí název již zmíněného *Šudó monogatari* – se v průběhu období Tokugawa začal používat paralelně s *nanšoku*. Vznikl zkrácením z *wakašu dó* 若衆道 a jeho doslovný význam je „cesta mladých chlapců“; chlapci zde však nebyli subjekty, kteří by měli „cestu“ následovat, nýbrž jejími objekty. Toužícím subjektem je v *šudó* dospělý muž.

Literární historik Koniši Džin‘iči (1975) definuje cestu (*miči* 道) jako estetický ideál, který se vyvinul od 12. do 16. století, jež charakterizuje specializace, přenosnost, normativita, univerzalita a autoritativnost (Koniši 1975: 13-15). Podle Gregory M. Pflugfeldera se jedná o „tělesnou a duševní disciplínu, soubor praktik a vědění, o kterých se očekává, že těm, kteří cestu následují, přinesou jak duchovní, tak tělesnou odměnu“ (Pflugfelder 2007: 28). Známými příklady cest jsou *sadó* 茶道 (cesta čaje) nebo *budó* 武道 (cesta bojového umění).

¹⁰⁷ 平賀源内 (1728-1780)

¹⁰⁸ 大田南畝 (1749-1823)

K rozšíření *šudó* – a tak k dosažení jeho univerzality – mohlo v období Tokugawa dojít díky rozšíření knihtisku, zvýšení gramotnosti a vzkvétající tržní ekonomice, což byly faktory, které přispěly k tomu, že se vědění představované *šudó* stalo přístupné každému, kdo si mohl dovolit zaplatit určitou cenu. Oproti například svitku *Čigo no sóši* ze čtrnáctého století, který byl uschováván za zdmi jednoho konkrétního kláštera a veřejnost k němu neměla přístup, se Saikakuova díla na totéž téma jako *Nanšoku okagami* dostala mezi široké vrstvy obyvatel od edských obchodníků po samuraje z Kjúšú.

3.3.2 Právní diskurz o *nanšoku* v období Tokugawa

Nyní se podíváme, jakým způsobem politické orgány v tomto období upravovaly mužskou homosexualitu. Prostřednictvím zavádění nejrůznější legislativy se edští byrokraté snažili vymezit *nanšoku* tak, aby to vyhovovalo jejich vlastním zájmům, kterými bylo zajistit stabilitu ve společnosti, a to z valné části pomocí upevňování její hierarchické struktury. Ať už byly předmětem zájmu zákonodárců vztahy mezi ženami a muži či mezi muži navzájem (o vztazích mezi ženami edské zákony zcela mlčí), cílem jimi vydávané legislativy bylo zachování statusu quo, pokud šlo o vztahy mezi třídami i pohlavími, a o celkovou harmonii v rámci komunity.

Mužská homosexualita jako taková nebyla zakázaná. V Evropě ve stejném období bychom právní úpravu ohledně mužské homosexuality nejčastěji našli v trestních zákonících jednotlivých zemí, protože byla koncipována jako zločin. Tato koncepce vycházela z křesťanství, ve kterém je homosexualita považována za hřích. Jak jsme již zmínili, šintoismus takové pojetí neznal, a v buddhismu sice existoval ideál oproštění se od fyzických slastí, ale mužská homosexualita nebyla v tomto ohledu pojímána jako horší transgrese než heterosexuální pohlavní styk, spíše naopak představovala menší zlo, protože při ní muž neobcovoval s nižším, nečistým tvorem, za kterého byla v tomto náboženství misogynisticky považována žena.

Šógunátní trestní zákoník z té doby z roku 1742, který tvoří část sbírky zákonů *Kudžikata osadamegaki* 公事方御定書 (Sbírka zákonů pro veřejné činitele), proto

neobsahuje žádný zákon, který by přímo zakazoval mužskou homosexualitu ve formě konkrétního pohlavního aktu, jak tomu bývalo zvykem v evropských zákonech, které kromě typu aktů upravovaly např. i jejich frekvenci.

V tomto a dalších legislativních dokumentech stojí ve středu zájmu aspekty, které jsou se samotným pohlavním aktem spjaty pouze okrajově, a pro které Pflugfelder používá označení „perisexuální” (Pflugfelder 2007: 105).

Nemůžeme ovšem říci, že by kodex *Kudžikata osadamegaki* nekriminalizoval žádné sexuální chování. Obsahoval totiž tresty pro sexuální akty mezi muži a ženami odehrávajícími se mimo manželství a konkubinát a za nelegální ženskou prostituci. Cílem těchto zákonů bylo posílit pouto mezi manžely, jeden ze základů konfuciánské etiky, i nadvládu muže nad ženou, jejíž tělo bylo jeho vlastnictvím – trestána byla nevěra ženy, nikoliv muže, a celkově tak chránit společenskou stabilitu. Vztahy mezi muži nebyly vnímány jako ohrožení stávajícího společenského pořádku, a proto nebyly samy po sobě zakazovány.

Zákoník se jich však týkal nepřímě, pokud souvisely s jinými zločiny, jako byl například únos dítěte, nebo sebevražda milenců. Pokud jde o první z těchto zločinů – únos dítěte (*kadowakaši* 拐かし), existuje šógunátní zpráva z roku 1688, která popisuje, jak potulný herec jménem Šinroku unesl jistého nezletilého Šičinosukeho z Eda, když byl tento na pouti do svatyně Ise, a rok ho držel v Ósace. Zpráva neobsahuje žádné informace o tom, zda mezi nimi došlo k pohlavnímu styku – což bylo vzhledem k okolnostem pravděpodobné – problematizován byl pouze akt únosu nezletilého.

Jako zločin byla brána také sebevražda milenců (v právním řádu jako *ataidžini* 相対死), lidově označovaná jako *šindžú* 心中, tj. to, co je v srdci. Takto zemřelé osoby byly pohřbívány bez příslušných obřadů a ti, kteří pokus o sebevraždu přežili, byli odsouzeni k popravě stětím.

V roce 1782 došlo v městě Sunpu (dnešní Šizuoka) k případu, kdy se asi třicetiletý chrámový služebník jménem Kindži pokusil spáchat sebevraždu společně s jistým Sodžunem, osmnáctiletým novicem v jiném klášteře. Poté, co Sodžunovi (s jeho

souhlasem) Kindži podřezal žíly, obrátil nůž proti sobě, ale byl zastaven náhodným kolemjdoucím.

Jelikož příslušný zákon výslovně upravoval pouze případ, kdy se o společnou sebevraždu pokusí muž a žena, obrátili se úředníci z města Sunpu, kteří nevěděli, jak v daném případě postupovat, s žádostí o pomoc k nejvyššímu soudnímu úřadu (Hjódzóšo 評定所) v Edu. Tento rozhodl, že ačkoliv v tomto případě nenašel žádný právní precedent, k případu by se mělo přistupovat stejně jako u společné sebevraždy smíšených párů, a přeživší Kindži byl potrestán stětím (Pflugfelder 108). Je třeba zdůraznit, že to, za co byl potrestán, nebyl homosexuální vztah, ale skutečnost, že si on a jeho milenec vzali život z čistě soukromých důvodů, čímž odmítli splnit své povinnosti vůči společnosti.¹⁰⁹

Jak píše Pflugfelder, „právě podobné perisexuální činitele spíše než konkrétní pohlavní akt vedly k tomu, že úřady konceptuálně spojovaly [*mužskou homosexualitu*] s heterosexuálním cizoložstvím – *fugi* 不義, jehož znaky doslova znamenají odklonění se od zákonné povinnosti“ (ibid. 109).

Mnohem více než trestní zákoník – a na rozdíl od něj také přímo – se však *nanšoku* zabývaly takzvané městské vyhlášky (mačibure 町触). Tyto vyhlášky na rozdíl od šógunátních zákonů typu *Kudžikata osadamegaki* byly určeny k distribuci mezi širokou veřejností, např. prostřednictvím veřejného předčítání, a rovněž nepředpisovaly konkrétní tresty, pouze nařizovaly, aby byli pachatelé trestných činů nahlašováni autoritám.

Vyhlášky, které zmiňovaly *nanšoku*, se začaly objevovat v polovině 17. století, a to hlavně v Edu, v té době vzkvétajícím centru komerční homosexuální kultury. Zaměřovaly se hlavně na regulaci (nikoliv ovšem zákaz) prostituce a divadla *kabuki*, se kterým byla spojena.

¹⁰⁹ Problém mohl představovat také fakt, že starší z páru byl níže společensky postavený než mladší, a oficiálně patřil do měšťanské společenské vrstvy a nikoliv ke kléru. Každý z mužů navíc patřil k jinému klášteru. Možná právě tato složitá situace vedla dvojici k sebevraždě.

Pokud šlo o *kabuki*, omezení se nevztahovala na *nanšoku* jako takové, ale naopak na zobrazování *džošuoku*, tedy lásky mužů k ženám, a obzvlášť na zobrazování ženského erotického prvku. *Kabuki* se nejprve objevilo jako smíšené divadlo, ve kterém účinkovali bok po boku herci i herečky. První zákaz v roce 1629 se – podobně jako v renezanční Anglii – týkal právě hereček.

Ovšem i divadlo, ve kterém hráli pouze muži, nebylo zcela prosto ženského kouzla. V roce 1642 proto šógunátní zákonodárci vydali nařízení, že mužští herci v ženských kostýmech nesmí ženy znázorňovat „lascivním“ (*namenamekiši* なめなめきし) způsobem (ibid. 114).

Herci se podle zákona museli dělit na *otokogata* 男型 a *onnagata* podle toho, zda hráli ženy nebo muže, a v dané sezóně nemohli přejít z jednoho typu rolí do druhého. To však nezabránilo násilným incidentům, vzniklých v důsledku vášní vyvolávaných v publiku atraktivními herci. V roce 1652 například v Ósace téměř došlo k duelu mezi dvěma samuraji, přičemž předmětem jejich sporu byla náklonnost jistého herce. Podobné incidenty vedly k tomu, že ještě v téže roce byl v Edu, Ósace i Kjótu na *wakašu kabuki* 若衆歌舞伎 (tedy takové, ve kterém hráli krásní mladíci) uvalen zákaz. Následujícího roku byl zákaz sice odvolán, ovšem s určitými omezeními – všichni herci bez ohledu na věk si povinně museli oholit tzv. *maegami* 前髪, vlasy vpředu na hlavě, které si muži holili na znamení dovršení dospělosti, a jejichž přítomnost naopak znamenala, že je daný mladík ještě legitimním objektem *šudó*.¹¹⁰ Herci zákaz obcházelí tím, že si vyholenou hlavu zakrývali specifickými pokrývkami hlavy zvanými *jaró bóši* 野郎帽子 a později pomocí paruk.

Kabuki bylo od počátku spojeno s prostitucí, i když se tomu šógunát snažil zabránit například segregací herců od zbytku společnosti. Edský edikt z roku 1662 nařizoval všem hercům, aby žili pouze v divadelních čtvrtích Sakaičó, Fukijačó a Kobikičó (ibid. 117). Z těchto čtvrtí herci oficiálně nesměli vycházet, i když v praxi byl tento zákaz hojně porušován, a to i mnoha vysoce postavenými šlechtici či vládními úředníky, kteří

¹¹⁰ Divadelní historici proto referují o *kabuki* po roce 1653 jako o tzv. *jaró kabuki* 野郎歌舞伎.

si zvali své herecké idoly do svých domovů – i přes nařízení, která to výslovně zakazovala, např. z let 1655 či 1678.

Pokud jde o mužskou prostituci nesouvisející s *kabuki*, která se soustředila do čajoven lidově nazývaných *kagemaja* 陰間屋 či *kodomoja* 子供屋, nebyla oficiálně uznávaná, a daná zařízení tak před zákonem fungovala jako choreografická studia, ubytovny pro umělce či prodejny oleje na vlasy (ibid. 121).

Když opustíme velká města a podíváme se do provincií, také tam nalezneme vyhlášky týkající se *nanšoku*, ovšem spíše než s *kabuki* a prostitucí byly spojeny se „staršími“ formami mužské lásky a řešily nikoliv samotnou homosexualitu, ale opět perisexuální faktory, což bylo v tomto případě hlavně násilí vyvolané vášní k mladým chlapcům.

Například v roce 1797 byl v Kumamotu zadržen rolník jménem Naoemon za znásilnění šestiletého chlapce a jednalo se o stejný zločin, jako kdyby došlo k znásilnění nezletilé dívky. V doméně Aizu zase mezi lety 1777 a 1805 úřady opakovaně řešily případy, kdy ve městě Wakamacu řádila horda mladých samurajů, kteří sexuálně napadali mladší chlapce. Útočníci byli dle míry závažnosti svého činu potrestáni tresty od domácího vězení až po vyhnání z města či uvěznění (ibid. 133).

3.4 Právní diskurz v období Meidži

Období krátce po restauraci Meidži, tedy hlavně 70. léta 19. století, bývá japonskými historiky označováno jako období *bunmei kaika* 文明開化 – civilizace a osvěty. Japonsko se inspirovalo západní ideou směřování od „barbarství“ k „civilizaci a pokroku“. Aby toho mohlo dosáhnout, přední myslitelé a politici se hlavně ze začátku domnívali, že je třeba pokud možno co nejvíce napodobovat západní země, od převzetí jejich vládních institucí a struktur po zákaz společenských zvyklostí, které by mohly západním zemím připadat barbarské a nemorální.

Legislativa namířená proti potenciálně pobuřujícím aspektům japonské společnosti, jako například šíření pornografie či prostituce, se objevovala již v dřívějších obdobích,

ale zatímco ještě v období Tokugawa byla země rozdrobena na velké množství relativně samostatných správních celků, což se projevovalo i v legislativě, v období Meidži se situace změnila, a poprvé se setkáváme se zákony regulujícími sexualitu působícími v celonárodním měřítku. Další změnou, ke které došlo, bylo zrušení čtyř stavů, a třídní příslušnost jednotlivce postupně na posuzování jeho sexuálního chování přestala mít vliv – na rozdíl od jeho pohlaví a věku.

V centru „civilizované morálky“ stála sexualita muže a ženy v rámci státem podporované instituce manželství. Manželství bylo oficiálně prohlášeno za monogamní svazek; trestní zákoník z roku 1880 (Keihó 刑法) zrušil právní status konkubín jako rodinných příslušnic. Práva manželů se ovšem stále lišila podle pohlaví – muž mohl například požádat o rozvod v případě jakékoli nevěry své manželky, zatímco žena pouze v případě, že jí byl manžel nevěrný s vdanou ženou a byl za to zažalován podvedeným manželem (Pflugfelder 150).

Meidžiovští zákonodárci se snažili o přísný dohled nad reprodukčními otázkami, jelikož přiměřený růst populace považovali za zásadní podmínku rozvoje silného národního státu. Proto například prosazovali zákaz potratů (ibid.)

Pro účely státní kontroly bylo záhodno udržovat jasné rozdíly mezi jednotlivými pohlavími. Například v roce 1872 zakázali tokijské úředníci ženám stříhat si vlasy na krátko, přičemž jedinou výjimku obdržely vdovy truchlící nad úmrtím manžela. Stát rovněž s nelibostí pohlížel na případy, kdy si jednotlivci oblékli oděv tradičně prisuzovaný opačnému pohlaví, jelikož takové jednání mu stěžovalo kontrolu nad identitami jednotlivých občanů. Na počátku sedmdesátých let 19. století bylo takové jednání prohlášeno za protiprávní, s výjimkou divadelních představení a nošení kalhot *hakama* ženami,¹¹¹ což bylo v té době zvykem mnoha mladých studentek (ibid. 152). Zákony snažící se o fixaci jasných genderových identit muže a ženy měly své předchůdce již v období Edo 江戸 – v roce 1843 například ósacké autority vydaly nařízení, které zakazovalo rodičům oblékat holčičky jako chlapce, aby ušetřili za dražší

¹¹¹ Tato část oděvu bývá sice v překladech do češtiny tradičně uváděna jako kalhoty, spíše než o kalhoty v západním slova smyslu se však jedná o sukni či zástěru.

dívčí oblečení, s odůvodněním, že to dívkám v budoucnosti ztíží plnění ženských povinností a má to špatný vliv na morálku.

Podobně už ke konci období Tokugawa se zpříšňovaly zákony týkající se mužské prostituce. To se týkalo hlavně reforem Tenpó 天保, zaváděných Mizunem Tadakunim¹¹², jejichž cílem bylo zlepšení veřejné morálky. Tyto reformy nejprve zakázaly veškerou ženskou prostituci mimo licenovanou čtvrť Jošiwara a v roce 1842 se dotkly i prostituce mužské, když oficiálně zakázaly činnost čajoven provozujících tyto služby. O omezené účinnosti předmeidžiovské legislativy ovšem svědčí skutečnost, že několik čajoven operujících poblíž chrámu Jušima dostalo výjimku a mohlo oficiálně působit jako „restaurace s kněžskou kuchyní“, ovšem za podmínky, že zaměstnanci nebudou nosit ženské oděvy a účesy (ibid. 156).

V období Meidži se legislativní pozornost věnovaná stejnopohlavním vztahům mezi muži přesunula od perisexuálních faktorů přímo ke genitálním aktům. Ty samy o sobě nebyly v předchozím období nikdy postaveny mimo zákon, což se odráželo ještě v prvních dvou trestních zákonících vydaných meidžiovskou vládou – *Kari keiricu* 仮刑律 z roku 1868 a o tři roky mladším *Šinricu kórjó*, přičemž druhý z nich byl prvním zákoníkem s celonárodní platností. Situace se však dramaticky změnila s následujícím zákoníkem, kterým byl *Kaitei ricurjó* 新律綱領 z roku 1873, jehož článek 166 měl následující znění:

„Osoby, které provozují anální styk (*keikan* 鶏姦) budou odsouzeny k devadesáti dnům nucených prací. V případě šlechticů (*kazoku* 華族) a bývalých samurajů (*šizoku* 氏族) bude takové jednání považováno za hanebný čin. Zneužití mladíci ve věku patnácti let a mladší neponesou trestní odpovědnost. Osoby, které se dopustí znásilnění (*gókan* 強姦), budou odsouzeny k deseti letům nucených prací. Za pokus o znásilnění bude trest snížen o jeden stupeň“ (Hóki bunrui taizen, 54: 189-190).

¹¹²水野忠邦 (1794-1851)

Z formulace „zneužití mladíci...“ můžeme usuzovat, že zákonodárci předpokládali tradiční model vztahu strukturovaného podle věku, kde starší z partnerů penetroval mladšího.

V *Kaitai ricurjó* na rozdíl od pozdějších zákoníků ještě najdeme rozdíly v udělovaných trestech podle třídní příslušnosti viníka – po spáchání činu, který byl klasifikován jako hanebný (*harenči* 破廉恥), přišel samuraj či aristokrat o své postavení.

Vznik článku 266 nebyl způsoben ani tak snahou napodobit „civilizované“ západní země, ve kterých byla v té době homosexualita většinou kriminalizována,¹¹³ jako spíše vnitřní potřebou řešit vzrůstající počet násilných incidentů, při kterých starší studenti sexuálně napadali mladší, obzvláště na kolejích. Historik Donald Roden označuje takovéto útoky jako *sutómu* ストーム (nájezdy) (Roden 1980: 141).

Zahraniční předlohu pak konkrétní podoba článku našla spíše než na západě v právním systému Číny, konkrétně v trestním zákoníku dynastie Čching z roku 1740.¹¹⁴

Pflugfelder (164) uvádí několik příkladů uplatňování článku 266 v praxi; v roce 1875 byl zatčen jistý Macui Masakata z prefektury Kumamoto za znásilnění mladíka v morušovém háji. Za svůj čin byl Macui odsouzen k deseti letům vězení, jak předepisoval článek 266. Další uváděný případ se odehrál v roce 1880 a jeho aktéry byli tři chovanci tokijské věznice. Došlo k incidentu, při kterém jeden vězeň praštil do hlavy druhého železničním pražcem, protože se domníval, že ho tento udal za homosexuální styk s dalším chovancem. Příslušné orgány se však o protiprávním vztahu vězňů dozvěděly až v důsledku incidentu s pražcem, a viníkům byl v souladu se zákoníkem udělen trest ve výši 90 dnů, který byl připočten k trestu, jež si oba ve věznici již odpykávali.

¹¹³ Např. ve Velké Británii za homosexuální styk hrozilo deset let vězení a ve Skotsku dokonce trest smrti (více viz *Coming Out: Homosexual Politics in Britain from the Nineteenth Century to the Present*, Jeffrey Weeks, London: Quartet Books, 1977).

¹¹⁴ Tento zákoník formálně ozančil anální styk jako trestný čin; více o něm viz Bret Hinsch, *Passions of the Cut Sleeve: the Male Homosexual Tradition in China* (Berkeley. University of California Press, 1990), s. 142-145.

Zajímavý je třetí z uváděných případů, ve kterém byl odsouzen jistý Inaba Kotodži, šestadvacetiletý příslušník *šizoku*, tedy třídy bývalých samurajů, který údajně již od útlého mládí vyhledával anální styk v úloze penetrovaného. Odsouzen byl za to, že v převlečení za ženu přiměl jistého rikšu, aby s ním měl pohlavní styk. Inaba byl potrestán odnětím samurajské hodnosti a oba muži dále dostali trest v podobě devadesáti dnů nucených prací. Rikša byl v rozsudku sice popsán jako oběť zvráceného jednání Inaby, ale obdržel v podstatě totožný trest. Zákon vycházející z tradice *šudó* totiž nepočítal se situací, že by někdo mohl dobrovolně toužit po tom, být penetrován, a svádět k tomu jiného.

Kdyby Inaba svůj čin provedl o pouhých několik měsíců později, byl by vyvázl bez trestu. V roce 1882 byl totiž trestní zákoník z roku 1873 nahrazen novým zákoníkem *Keihó*, který homosexualitu pojímal zcela jinak. Ze znění zákoníku zcela vymizel pojem „anální styk“, který nyní začal spadat do široké kategorie „nemravných skutků“ (*waiseicu no šogjó* 猥褻ノ所行). Tyto nemravné skutky nebyly nikde přesně definovány, ale teoreticky mohly zahrnovat jakýkoliv sexuální akt mezi osobami stejného pohlaví (ať už se jednalo o muže či ženy) a osobami různého pohlaví s výjimkou vaginálního styku mezi mužem a ženou. Tyto skutky však byly klasifikovány jako zločiny pouze ve dvou případech – když byl jejich předmětem chlapec či dívka mladší dvanácti let nebo když byly na někom vykonány proti jeho vůli.

Nový zákoník *Keihó*, který mimo jiné zcela zrušil rozdíly v trestech v závislosti na třídním původu viníka, už měl jasnou západní inspiraci, a to francouzskou. Ministerstvo spravedlnosti se obrátilo s žádostí o pomoc na francouzského právního odborníka Gustava Boissonada, který přišel s návrhem nového zákoníku, jenž byl po úpravách přijat.

Zákoník vycházel z napoleonského práva, ve kterém platilo, že sexuální akty, které nezahrnují nátlak a nedotýkají se nezletilých, patří do soukromé sféry, která se nachází mimo oblast intervence státu. Když Boissonade vysvětloval tento princip svým japonským kolegům, přirovnal „sodomii“ k činům, jako je incest a zoofilie, a uvedl, že tyto činy sice představují z hlediska křesťanské morálky ohavný hřích, ovšem

francouzský trestní řád je netrestá. Takové jednání je však v občanské společnosti vystaveno „pohrdání a odporu“, což je dostatečným trestem (Nihon keihó, 3:2044).

Tento názor se v japonské společnosti ujal. Zastával ho například doktor právních věd Kóke Jošio,¹¹⁵ který se domníval, že homosexualita a jí podobné jednání by mělo být regulováno „společenskou morálkou“. Nenajdeme zde tedy náboženský rozměr jako u Boissonada, ovšem myšlenka je podobná. Podle Pflugfeldera byla takováto regulace účinnější než kriminalizace: „Když sexuální chování jednotlivce ohrožovalo čest nebo kontinuitu domácnosti, rodinný tlak byl při prosazování „civilizovaných“ norem často efektivnější než hrozba trestního stíhání (...)“ (Pflugfelder 180).

Řešení otázky ‚nemravných skutků‘ podané zákoníkem *Keihó* se ukázalo jako natolik vyhovující, že jeho další reformy už nepřinesly žádné podstatné změny až do dnešních dnů; ani v období druhé světové války, kdy nacistické Německo likvidovalo homosexuály v koncentračních táborech, jeho japonští spojenci ke kriminalizaci homosexuality nepřistoupili.

3.5 Populární diskurz v období Meidži

Nástup konceptu ‚nemravného‘ v právním diskurzu zhruba odpovídá posílení cenzury materiálu, který byl za nemravný prohlášen. K určité cenzuře erotického materiálu docházelo již v období Edo, ovšem až v období Meidži získal cenzorský aparát celonárodní působnost, a to konkrétně s vydáním dvou nařízení, *Šinbunši džórei* 新聞紙条例 a *Šuppan džórei* 出版条例, která upravovala vydávání novin a knih, v roce 1887. Později byla sice tato nařízení nahrazena novějšími verzemi, ale základní ustanovení těchto předpisů v podstatě zůstala v platnosti až do konce druhé světové války.

Tyto předpisy definovaly dvě kategorie materiálu podléhajícího cenzuře – tiskoviny narušující ‚veřejný pořádek‘ (*čian* 治安) a tiskoviny škodící ‚veřejné morálce‘ (*fúzoku*

¹¹⁵ 江家義男 (1903-1958)

風俗). Explicitní popisy sexuálních aktů obecně spadaly do druhé kategorie. Tato cenzurní opatření se přirozeně dotýkala i popisů homosexuality; znovu vydané předmeidžiovské texty zabývající se *nanšoku* vycházely pouze po cenzorském odstranění explicitních popisů a některá díla – například plánované vydání Saikakuových sebraných spisů – nemohla vyjít vůbec (Pflugfelder 200).

Státní cenzura se netýkala jen psaných textů, ale i například divadla *kabuki*, které tradičně obsahovalo množství her, ve kterých se objevovala láska mezi muži. V roce 1899 například tokijské úřady požadovaly, aby byl upraven scénář hry *Čidaruma* 血だるま (Zakrvácený Bódhidharma), která se v divadlech *kabuki* hrála bezmála dvě stě let, z důvodu, že zobrazení *nanšoku* ve hře „ohrožuje veřejnou morálku“ (ibid. 201).

Vzhledem k omezením, které kladl právní systém a cenzura, se soudobý tisk stavěl k mužské homosexualitě v zásadě dvěma způsoby. Prvním byla její ignorace; Pflugfelder na základě analýzy básní *senrjú* 川柳, které vycházely v satirickém časopise Marumaru činbun 團團珍聞 (zkráceně Maručin) v letech 1877 až 1907, došel k závěru, že zatímco ještě na začátku 80. let tyto básně hravě zmiňovaly například zákaz análního styku zavedený zákoníkem z roku 1873,¹¹⁶ po přijetí výše zmíněných nařízení se zmínky o homosexualitě vytrácejí.

Druhým způsobem bylo patologizující vyjadřování. Homosexualita byla označována různými odsuzujícími eufemismy, jako „barbarské zvyky“, „zlé skutky“, „nemorální chování“ a podobně.

Pokud se již v meidžiovském populárním diskurzu hovořilo o homosexualitě přímo, docházelo při tom k něčemu, co Pflugfelder označuje jako marginalizace tohoto tématu, respektive jeho odsunutí na periferii. Konkrétně Pflugfelder vytyčuje tři způsoby marginalizace: odsunutí homosexuality do minulosti, na japonský jihozápad a do

¹¹⁶ Konkrétně v básni *Rjúgjú de keikan-ricu ni kappa ai – V paláci dračího krále se kappa střetl se zákonem zakazujícím anální styk* (Kjóku, Marumaru činbun 381 (1883): 5794.) Vodníci *kappa* 河童 byli tradičně spojováni s mužskou homosexualitou pro svou údajnou zálibu vytahovat lidem z řitního otvoru mýtickou kuličku s názvem *širikodama* 尻子玉.

období dospívání. Tyto marginalizační strategie jsou z hlediska této práce klíčové, neboť se s nimi později setkáme ve všech analyzovaných modernistických textech.

Zájem o *šudó* klesal již na konci období Edo a tehdejší pozorovatelé konstatovali, že zlatý věk mužské lásky už patří minulosti. V období Meidži se asociace mužské homosexuality s minulostí ještě posílila, jelikož uplynulé období vlády Tokugawů bylo nyní prezentováno jako zpátečnické a překonané, a jeho jednotlivé instituce a zvyklosti se staly něčím, co bylo v rámci dosažení „civilizace“ nutné překonat. Mužská homosexualita nyní představovala barbarský, tmářský zvyk, který bylo třeba vymýtit.

Představa mužské homosexuality jako fenoménu náležícího do minulosti byla posílena tím, že byla ve všeobecném povědomí spojena se dvěma skupinami, jejichž prestiž a moc po restauraci Meidži výrazně poklesla. V první řadě to byli buddhističtí kněží, kteří se ocitli v nemilosti, jelikož nový režim jako hlavní státní náboženství propagoval šintoismus. Druhou skupinou byla třída samurajů, která v nové společenské situaci postupně přišla o všechna svá privilegia. Tradice mužské homosexuality pevně spojená s válečnickou kulturou, která byla založená na cti, násilí a pohrdání ženami, se ve světle „civilizované morálky“ začala jevit jako překonaný barbarský zvyk. Když například tisk v roce 1876 informoval o již zmíněném incidentu, kdy příslušník samurajské třídy Macui znásilnil mladíka v morušovém háji, přidal k tomu varování, aby čtenáři Macuiův čin nepovažovali za „hrdinské jednání“, jako tomu bývalo dříve (Pflugfelder 204).

Proto literární díla z období Meidži, ve kterých se objevilo téma mužské homosexuality, byla z velké většiny zasazena do japonské minulosti. Například román *Higeotoko* ひげ男 (Vousáč, 1890-1896) Kódy Rohana¹¹⁷ pojednává o bitvě u Nagašina (1575) a jeho hlavním tématem je pouto mezi krásným chlapcem a starším samurajem, ovšem jediným popsáním fyzickým projevem jejich lásky je držení se za ruce.

Druhým způsobem marginalizace homosexuality je podle Pflugfeldera její vykázání na japonský jihozápad, hlavně do prefektury Kagošima (bývalé provincie Sacuma) na jihu Kjúšú. Během období Meidži panovalo přesvědčení, že právě tam jsou

¹¹⁷ 幸田露伴 (1867-1947)

homosexuální praktiky mezi muži běžnější než kdekoli jinde v Japonsku, což bylo vysvětlováno velkou hustotou příslušníků samurajské třídy mezi obyvatelstvem.

Když pedagog Honpu Jasuširó,¹¹⁸ původem z Niigaty, v roce 1889 přijal místo učitele v Kagošimě, byl překvapen, do jaké míry tamější společnost akceptovala erotické vztahy mezi mladými muži; představovaly dokonce vhodné téma k rozhovoru s rodiči. V kagošimských školách se také jako povinná četba objevovala díla s tématem milostných vztahů mezi samuraji. Reputace Kagošimy jako epicentra mužské homosexuality vedla k tomu, že byla tato v novinách označována jako „sacumský zvyk“ (Pflugfelder 210) barbarské periferie, který stál v protikladu k Tokiu – centru civilizace.

Konečně třetí vektor marginalizace směřoval do období dospívání. Nejednalo se o úplně nový jev, neboť už v tradici *šudó* byl objektem touhy mladý chlapec. V období Meidži však byl čím dál častěji jako nedospělý (byť o několik let starší) koncipován i aktivní (penetrující) partner. Oba se nyní nacházeli v nově vymezovaném období dospívání (*seišun* 青春), „institucionalizovaném moratoriu mezi dětstvím a dospělostí“ (Roden 1980: 72).

V období Meidži bylo toto období spojováno hlavně se školním prostředím, které se díky centralizaci vzdělávacího systému stalo neodmyslitelnou součástí života dospívajících chlapců. Sexualita těchto chlapců byla pod drobnohledem veřejnosti, která v nich viděla budoucnost národa a obávala se, že budou plýtvat energií potřebnou ke vzdělávání k jiným, méně bohu libým účelům. Percepce sexuality dospívajících studentů ovšem podle Pflugfeldera neodrážela „pouze obecné znepokojení týkající se soudobé mládeže, ale také posouvající se definice maskulinity (...)“ (Pflugfelder 214).

Tyto „posouvající se definice maskulinity“ můžeme dobře vidět v autobiografickém románu Moriho Ógaie *Vita sexualis* (1909, česky 1996), ve kterém autor vzpomíná na dobu strávenou na Tokijské anglické akademii v 70. letech 19. století. Ógai dělí studenty školy do dvou frakcí, „tvrdé“ (*kóha* 硬派) a „měkké“ (*nanpa* 軟派). Tvrdí preferují jako své sexuální partnery muže a měkcí ženy. Nejedná se však

¹¹⁸ 本富安四郎 (1865-1912)

o dělení, které by odráželo západní koncept homosexuality a heterosexuality, ale spíše o dvě soupeřící pojetí maskulinity. Skupiny se liší nejen volbou objektu touhy, ale také způsobem oblékání, manýrami, stylem řeči a zálibami. Tvrdí například preferují drsné látky, zatímco měkkí se oblékají do hedvábných kimon a bílých ponožek, aby se zalíbili ženám. Původ členů jednotlivých frakcí odpovídal výše zmíněné představě, podle které se záliba v homosexuálních vztazích soustředí na jihozápadě Japonska – příslušníci kliky tvrdých podle Ógaie pocházeli povětšinou z Kjúšú, případně z jihozápadní části Honšú.

Podobné rozdělení studentů najdeme i v románu *Tósei šosei katagi* 当世書生氣質 (Povaha dnešních studentů, 1885-1886), který napsal Cubouči Šójó.¹¹⁹ Vystupuje v něm postava jménem Kirijama Benroku, asi třiačtyřicetiletý student původem z Kjúšú, který má zálibu v bojovém umění, nošení oděvů z hrubých tkanin a čtení příběhů z období Edo oslavujících *nanšoku*. Kirijama odsuzuje své spolužáky, kteří se honí za děvčaty, jako slabé (tedy „měkké“ podle Ógaie), a vyzdvihuje vztahy s muži, které podle něj u partnerů podněcují ambice a vzájemné vzdělávání. Styl „tvrdých“ studentů, jako byl Cuboučiho Kirijama, jasně vycházel ze samurajského ideálu mužství. Myšlenka, že muži by se měli družit pouze s jinými muži a že pletky se ženami jsou nedůstojné a zženštilé, „odrážela samurajskou homosociální a misogynní tradici“ (Pflugfelder 216). V době, kdy vznikl Cuboučiho román, měl tento ideál ještě relativně širokou podporu, ale do konce období Meidži byl postupně vytlačen svým protivníkem, „měkkým“ elegantním dandym.

Dělení studentů na „tvrdé“ a „měkké“ se však týká pouze jednoho z dvojice v homosexuálním vztahu. Druhý, penetrovaný partner byl od období Meidži obvykle popisován jako *bišónen*, krásný chlapec. Podobně jako v předchozích obdobích ho charakterizovalo jeho mládí. Jedinou knihou období Meidži, která podrobně pojednává o *bišónech*, je *Bišónenron* 美少年論 z pera neznámého autora písíciho pod

¹¹⁹坪内逍遙 (1859-1935)

pseudonymem Kómuró Šudžin,¹²⁰ která vznikla v roce 1911.¹²¹ Jedná se o unikátní mix japonské tradice a soudobých západních vědeckých a lékařských poznatků týkajících se homosexuality; autor například ve shodě s Krafft-Ebingem tvrdil, že *bišónenovi* jako pasivnímu partnerovi v homosexuálním vztahu hrozí zženštilost, a to nejen po psychologické stránce, ale jisté ženské rysy může jeho tělo začít vykazovat dokonce i fyzicky (Pflugfelder 230). Tím se již dostáváme k lékařskému diskurzu, který si v období Meidži začal postupně na otázku homosexuality dělat monopol.

3.6 Lékařský diskurz o homosexualitě v Japonsku

V období Edo se japonský lékařský diskurz o homosexualitě omezoval na praktické otázky spojené hlavně s análním stykem – jaký lubrikační prostředek použít pro jeho usnadnění, jak léčit hemeroidy, kterými často trpěli mužští prostituti, atd. Z toho vyplývá, že v období Edo nebyla mužská homosexualita „považována za patologickou, ale byla vnímána jako aspekt tělesné zkušenosti, který vyžadoval správnou péči pro uchování či v některých případech dokonce posílení zdraví“ (Pflugfelder 239).

V období Meidži se situace zásadně proměnila s příchodem západních vědomostí, obzvláště těch týkajících se nových vědeckých oblastí, jako byla reprodukční a evoluční biologie. Pohlavní aktivita mezi mužem a ženou začala být považována za nutnou podmínku uchování národa i celého lidského druhu, a jakákoliv jiná sexuální aktivita proto představovala hrozbu. Mužská homosexualita tedy byla v období Meidži diskurzivně zakódována nejen jako „necivilizovaná“, ale také jako „nepřirozená“, přičítající se přírodě.

V době, kdy se Japonsko otevřelo západu a jeho znalostem, se v západním světě právě ustanovovala nová věda – sexuologie, založená na předpokladu, že jevy spjaté se sexualitou se řídí biologickými zákonitostmi, a je tedy možné je podrobovat

¹²⁰ 公務楼主; objevily se spekulace, že pod pseudonymem se skrývá biolog a etnolog Minakata Kumagusu (1867-1941), ale nebyly potvrzeny.

¹²¹ Na poslední chvíli byla ovšem stažena, protože autor odmítl cenzurovat explicitnější pasáže. Její neoficiální zkrácená verze v následujících letech kolovala pod různými jmény, a silně ovlivnila například Inagakiho Taruho.

vědeckému zkoumání, a že regulace lidské sexuality představuje úkol, který primárně přísluší lékařské vědě.

V západní sexuologii se v té době objevil koncept „homosexuality“, který byl Japonci poměrně rychle přijat. Prvním západním dílem věnujícím se tomuto fenoménu přeloženým do japonštiny byla v roce 1894 – pouhých osm let po vydání originálu – Krafft-Ebingova *Psychopathia Sexualis*. Ačkoliv byla kniha krátce po svém vydání zakázána coby „obscénní“, měla velký vliv na postupující ustanovení homosexuality jako patologického jevu, který vyžaduje lékařskou pozornost.

Jako dvě hlavní pojetí homosexuality japonští sexuologové (například Habuto Eidži¹²² a Sawada Džundžiró,¹²³ mimořádně plodní autoři knih o sexuologii) přijali koncepty sexuální inverze (*tósaku*), s nímž operoval Krafft-Ebing, či Karl Westphal, a třetího pohlaví (*čúsei* 中性, doslova „mezipohlaví“), což byla zvláštní kategorie, do které sexuologové řadili homosexuály jako osoby, které nejsou ani muži ani ženy, ale něco mezi tím. Tento koncept se objevuje u Karla Ulrichse, který pro tyto osoby používal výrazy *urning* a *urningin*; s prvním z nich se setkáme i v Ógaiově románu *Vita sexualis*. Dalším zastáncem tohoto názoru, vyjádřeném v díle *The Intermediate Sex* (1908; japonský překlad vyšel v roce 1914), byl Edward Carpenter.

Inverze přisuzovala mužům, kteří cítili touhu k příslušníkům stejného pohlaví, zženštilost, a sexuologové přirovnávali jejich různé povahové i fyziologické rysy k ženám. I v tradici *šudó* byli hezcí mladíci přirovnávání k ženám, ale toto platilo pouze pro období dospívání, a po dosažení dospělosti se z nich bez jakékoliv problematizace stávali plnohodnotní muži.

Podle zastánců teorie inverze však obzvláště pasivní z dvojice mužů v homosexuálním vztahu byl ohrožen tím, že se začne podobat ženě – podle Habuta a Sawady se u něj mohly projevovat nežádoucí „ženské“ povahové rysy, jako byla netečnost (*fukappacu* 不活発) či slabost (*njúdzaku* 柔弱) (Habuto a Sawada 1915:113-114), a mohl ženu začít připomínat i po fyzické stránce např. změnou polohy hlasu,

¹²²羽太鋭治 (1878-1929)

¹²³澤田順次郎 (1863-1944)

růstem vlasů a dokonce zvětšením prsů (ibid. 219-220). Tito jedinci také údajně vykazovali sklony k transvestitismu.

Oba dva tyto koncepty sdílejí snahu vysvětlit homosexualitu na základě dichotomie mužství a ženství, kterou tehdejší sexuologie považovala za základ lidské sexuality. Sexuologové trvali na tom, že v každém páru, ať už je složen z jedinců jakéhokoli pohlaví, vždy jeden hraje mužskou a druhý ženskou roli. Tato dichotomie byla často vyjádřena na rovině aktivity a pasivity; pro muže v homosexuálním vztahu se brzy objevily nové slangové výrazy *tači* 立ち (penetrující) a *uke* 受け (penetrovaný).

Názory sexuologů se lišily v otázce, zda je homosexualita vrozenou charakteristikou jedince, anebo je osvojována v průběhu vývoje v závislosti na výchově či prostředí. První z těchto stanovisek bylo ovlivněno Krafft-Ebingem, který homosexualitu pojímal jako projev degenerace, která se mohla dědičností šířit do dalších generací. Podle toho někteří japonští sexuologové tvrdili, že v případě rozšíření homosexuality na Kjúšú se jedná o rodové zatížení předávané z generace na generaci.

Rozšířenější však byl názor, podle kterého si jedinec homosexualitu osvojoval v průběhu života. I v případě dědičného zatížení se mohlo jednat o homosexualitu pouze latentní, která se nemusela nutně projevit, a naopak jedinci bez vrozené dispozice mohli vykazovat homosexuální chování pod vlivem prostředí (Pflugfelder 271).

Sawada jako možné příčiny osvojení homosexuality uváděl zákaz normálních sexuálních vztahů například mezi mnichy a jeptiškami v kláštorech, nedostatek partnerů opačného pohlaví například v případě vojáků ve válce nebo námořníků na dlouhých plavbách po moři, přesvědčení, že ženy jsou nečisté, zvědavost apod. (Sawada 1920: 115-117).

Pojímání homosexuality jako (negativního) jevu, který se mohl objevovat a mizet v průběhu života jedince, s sebou přineslo přesvědčení sexuologů, že většina „postižených“ jedinců může být z homosexuality „vyléčena“, a to jak medicínsky, tak pomocí preventivních společenských opatření, jako bylo například zrušení segregace studentů podle pohlaví.

Jako terapii na „lehčí formy“ homosexuality pak Habuto a Sawada doporučovali časný vstup do manželství, případně ozdravnou terapii spočívající v dietě, cvičení, relaxaci a vyhýbání se místům, kde se koncentrovalo příliš mnoho příslušníků jedincova pohlaví (ibid. 196). U těžších forem pak byla doporučována hypnóza.

3.7 Populární diskurz o homosexualitě v období Taišó a na počátku období Šówa

Populární diskurz na konci období Meidži sice přejal od lékařského diskurzu dichotomii „normálního“ a „perverzního“, ovšem zatímco podle sexuologů představoval druhý člen dvojice cosi patologického, co je třeba vyléčit, v populárních médiích tomu tak být nemuselo; „spolu s tím, jak pojem „perverzního“ prostupoval z lékařského do populárního diskurzu, přestal fungovat jako pouhý cíl odsouzení a léčby, ale stal se zároveň objektem konzumace a oslavování (...)“ (Pflugfelder 288).

Se stoupající legitimizací sexuologie jako vědecké disciplíny nastal velký rozmach populárních publikací na téma lidská sexualita, ať už byli jejich autoři sami sexuologové či laici. Díky zvyšování gramotnosti obyvatelstva i růstu vydavatelského průmyslu se populární díla dostávala k většímu množství čtenářů než kdy dříve. Například Habutova a Sawadova studie s názvem *Hentai seijokuron* 変態性欲論 (Pojednání o perverzní sexuální touze) z roku 1915 byla natolik úspěšná, že se v průběhu deseti let dočkala osmnácti vydání (ibid. 291). Je velmi pravděpodobné, že platilo, slovy Donalda Rodena, že „čím více Habuto, Sawada a další odhalovali nebezpečí úchylných vztahů, tím více se znudění středostavovští čtenáři obraceli k jejich knihám jako k osvěžujícímu úniku právě z ‚civilizovaných norem‘, které tito ‚lékaři‘ údajně prosazovali“ (Roden 1990: 46). Sexuologové jako Habuto a Sawada kromě knih vydávali i populární časopisy – např. *Sei 性* (Pohlaví), *Seiron 性論* (Sexuologie), *Sei to šakai 性と社会* (Pohlaví a společnost), *Hentai seijoku 変態性欲* (Perverzní sexuální touha) apod. – u kterých se hranice mezi vědou a erotikou stírala ještě výrazněji; tyto časopisy navíc díky čtenářské rubrice nezáměrně sloužily i „perverzním“ osobám samotným, jelikož jim propůjčovaly pocit sounáležitosti a

příslušnosti k širší komunitě. Tanaka Kógai,¹²⁴ vydavatel časopisu Hentai seijoku, ve svém periodiku dokonce vydal oznámení, ve kterém čtenáře prosil, aby ho nežádali o jména a adresy homosexuálů, kteří v čtenářské rubrice anonymně zveřejňovali svá přiznání, z čehož je jasné, že se čtenáři pokoušeli Tanakův časopis využívat i pro účely seznamování (Pflugfelder 299).

Zájem o otázky spojené se sexem byl součástí širšího kulturního trendu, který bývá označován jako *ero guro nansensu*. Tento fenomén objevující se hlavně v populární kultuře označuje fascinaci vším erotickým, groteskním a nesmyslným. Všechny tři prvky každý svým způsobem podkopávaly konvenční hodnoty. Oslavování erotiky (*ero*) šlo proti zásadám meidžiovské morálky, silně ovlivněné západním puritánstvím, podle kterých měla sexualita zůstat skrytá. Podobně vyvyšování groteskního (*guro*) představovalo „ignorování převládajících estetických kódů, které se zaměřovaly na tradiční kánony krásy a utajovaly méně příjemné stránky existence“ (ibid. 290), a konečně oceňování „nesmyslného“ (*nansensu*) signalizovalo nespokojenost s „omezující povahou zažitých morálních a epistemologických jistot“ (ibid.).

Pflugfelder dále mluví o „konfiguraci“ populární kultury, která se vytvořila v období Taišó a v určitých ohledech přetrvává až do současnosti. V této konfiguraci existuje „tiché spojenectví mezi lékařským chápáním sexuálních jevů, které zdůrazňovalo jejich biologickou zakořeněnost (...), na straně jedné, a impulzem zakořeněném v konzumním kapitalismu odhalovat tyto jevy nikoliv z vědeckých důvodů, ale kvůli možnostem vytvářet zisk“ (ibid. 291).

Jestliže zájem o *ero* se projevoval ve formě konzumace sexuologických časopisů a jejich popisů perverze, zájem o *guro* našel své naplnění ve fascinaci zločiny a kriminologií, další disciplínou, která podobně jako sexuologie oscilovala mezi vědeckým a populárním diskurzem.

Sexuální jevy (obzvláště ty považované tehdejšími lékařským diskurzem za perverzní) byly odborníky často spojovány s kriminálním chováním. Například Sawada v roce 1923 prohlásil, že „neexistuje žádný zločin, ať už malý nebo velký,

¹²⁴ 田中香涯 (1874-1944)

který by nešlo spojit s chtíčem, který se skrývá pod povrchem“ (ibid. 312). Spojení mezi (homo)sexualitou a zločinem fascinovalo obzvláště tehdejší populární autory detektivek; za všechny můžeme jmenovat Edogawu Ranpa a Hamaa Širóa, jejichž díla budou předmětem analýzy této práce.

4. Bišónen no bigaku – estetizace lásky chlapců

Jak jsme již uvedli v předchozí kapitole, v období Meidži se vytvořil estetický ideál *bišónena*, krásného dospívajícího chlapce, který v homosexuálním vztahu stál v pozici objektu touhy. V pozici subjektu se začal čím dál častěji objevovat nikoliv dospělý muž, ale také dospívající mladík, byť o několik let starší než jím milovaný *bišónen*. Nejčastější lokací, ve které se tyto vztahy od období Meidži objevovaly v literatuře, bylo prostředí internátních škol.

Prvním výrazným dílem období Meidži, které popisovalo homosexuální vztahy za zdi chlapecké internátní školy, bylo *Vita Sexualis* Moriho Ógaie (1909). Atmosféra predátorství a sexuálního násilí, která tyto vztahy v Ógaiově částečně autobiografickém románu doprovází, však odkazuje ještě do starších období, kdy převládajícím paradigmatem byly nevyrovnané vztahy *nanšoku*.

U pozdějších autorů, jako jsou Murajama Kaita, Inagaki Taruho, a v této kapitole podrobněji rozebíraní Hori Tacuo a Kawabata Jasunari, se setkáváme již s novým modelem sentimentálnějšího zobrazení spíše rovnostářské lásky mezi mladými chlapci. Toto je zčásti způsobeno diskurzivním posunem na počátku dvacátého století, který kritik Isoda Kóiči¹²⁵ nazývá „revolucí emocí“ (*kandžó kakumei* 感情革命). Isoda poznamenává, že v prvních několika desetiletích dvacátého století lze najít propracované projevy osobních a intimních pocitů u širokého spektra autorů, od naturalisty Mušanokódžiho Saneacua¹²⁶ až po symbolistického, esteticky založeného básníka Kitahary Hakušúa.¹²⁷ Tyto projevy emocí, které jsou často součástí erotiky, zpochybňovaly přísné konfuciánské představy o veřejné morálce, které byly patrné v oficiálním diskurzu pozdního období Meidži, a oslavovaly individuálního ducha způsoby, které byly v té době někdy považovány za šokující a požitkářské.

Tato „revoluce emocí“ byla bezpochyby úzce spjata se vznikem nových, moderních pojetí lásky, která na sympatie čím dál více nahlížela jako na osobní záležitost. Jak argumentovala Saeki Džunko ve své analýze měnících se představ o lásce v období

¹²⁵ 磯田光一 (1931-1987)

¹²⁶ 武者小路実篤 (1885-1976)

¹²⁷ 北原白秋 (1885-1942)

Meidži, láska (*ai* 愛) začala být vnímána jako věc čistší a duchovnější než pouhá erotika a fyzické vztahy, které byly popsány slovem *iro* 色, odkazujícím na fyzičtější projevy lásky. Podle výsledné představy *ai* měla mnohem větší význam pro nitro jedince a přispívala k větší rovnosti mezi partnery ve vztahu (Saeki 2011: 73-102).

Právě s *ai* se setkáváme u Horiho Tacua a Kawabaty Jasunariho, jejichž díla *Mojuru hoho* (1932) a *Šónen* (1948-1949) jsou již ve svém pojetí mužské homosexuality značně vzdálená Ógaiově „tvrdé“ frakci. Nyní se prostřednictvím analýzy zaměříme na to, jakým způsobem je v těchto dílech prezentována mužská homosexualita, a jaké postavení tyto texty mají v kontextu tvorby obou autorů.

4.1 Zobrazení homosexuality a queer elementy v *Mojuru hoho* Horiho Tacua

Hori Tacuo (1904-1953) se narodil v Tokiu jako syn samuraje jménem Hori Hamanosuke pocházejícího z Hirošimy, který se přestěhoval do Tokia po revoluci Meidži. Hamanosukeho manželka byla nemocná a nemohla mít děti, a proto do domácnosti přivedl další ženu, Nišimuru Šige, pocházející ze zchudlé obchodnické rodiny, která se v roce 1904 stala spisovatelovou matkou.

Hori později ve svých vzpomínkách napsal, že se Šige nespokojila s úlohou náhradní matky, a po odstavení odmítala vydat svého syna Horiovým, a místo toho s ním odešla ke své rodině (Rucinski 1977: 4).

Po dvou letech živoření si našla manžela, kovotepce jménem Kamidžó Macukiči, o kterém si Hori až do dospělosti myslel, že je jeho pravým otcem. Hori tak vyrůstal v tokijském *šitamači* 下町¹²⁸ v prostředí řemeslníků a obchodníků jako pravé *edokko* 江戸っ子.¹²⁹ V milující rodině, kde byl jako jedináček rozmazlován, mu nic nechybělo, ale prostředí, ve kterém žil, se mu postupně svou všedností začalo zajídat, a Hori se naučil utíkat se z něj do světa fantazie.

¹²⁸ Doslova dolní město – část Tokia, kde na rozdíl od „horního města“ (jamanote 山の手) tradičně bydlely spíše chudší vrstvy obyvatel.

¹²⁹ Syn či dcera Eda.

Začal mít pocit, že do tohoto prostředí nepatří, umocněný tím, že měl jiné příjmení než jeho rodiče.¹³⁰ Ve škole často spíše pozoroval své spolužáky, než aby se zapojoval do jejich her.

„Tohoto rezervovaného postoje k životu kolem sebe se nikdy zcela nezbavil, a jestli byl díky tomuto postoji lepším pozorovatelem života, také si vybral daň v podobě osamělosti,“ píše Horiho biograf John D. Rucinski (1977: 9). „Hodně z jeho textů reflektuje problém neschopnosti dotknout se jiné lidské duše a hledání vroucího přátelství. Aby zmírnil svou osamělost, pokusil se vytvořit ve své literatuře pro sebe místo, které mu bylo v životě odepřeno“ (ibid.)

Na střední škole začíná projevovat zájem o literaturu. Nejprve se Hori seznamuje s japonskou poezií, ze které ho nejvíc oslovují básně v novém stylu Hagiwary Sakutaróa.¹³¹ Brzy se začne zajímat i o evropskou literaturu, hlavně o francouzskou. Pokouší se o první překlady z francouzštiny.

Jeho prvním publikovaným textem je esej s názvem *Kaitekišugi* 快適主義 (Hédonismus), která vyšla v 1924 ve školním časopise. Jedná se o volnou adaptaci myšlenek Schopenhauera, která předestírá Horiho celoživotní tvůrčí metodu: aplikaci jeho vlastních myšlenek coby Japonce na zahraniční materiál.

V r. 1925 začíná studovat literaturu na Tokijské univerzitě. Tam s několika přáteli, mezi které patřili například komunisté Nakano Šigeharu¹³² a Sata Ineko,¹³³ zakládá pod záštitou básníka Muróa Saiseie¹³⁴ literární časopis Roba 驢馬 (Osel), který vycházel do roku 1928. Časopis se soustředil na japonskou a evropskou literární modernu a Hori přispíval hlavně svými překlady z francouzštiny. Zájmy literární skupiny kolem Roba, která si pro svou zálibu v tabáku začala říkat Paipu no kai パイプの会 (Společenství dýmek), ovšem zahrnovaly také jazzové kluby, whisky a číšnice z kaváren, kterým říkali Madchen. Rucinski k tomu píše: „Členové Paipu no kai odhodili buržoazní

¹³⁰ Hori Hamanosuke i jeho manželka za pár let zemřeli a Hori Tacuo se stal jejich dědicem; finanční prostředky z dědictví jeho matka použila na jeho vzdělání.

¹³¹ 萩原朔太郎 (1886-1942)

¹³² 中野重治 (1902-1979)

¹³³ 佐多稲子 (1904-1998)

¹³⁴ 室生犀星 (1889-1962)

názory na sexuální záležitosti a pohlaví pro ně nebylo vždy tím nejdůležitějším hlediskem, podle kterého se rozhodovali, komu věnovat své city“ (Rucinski 1977: 36).

Redakce časopisu Roba se nakonec rozpadla kvůli politickým rozporům (Hori byl jediným ne-marxistou). V roce 1929 se Hori, pro něhož byla editace literárních revue životní vášní, stal klíčovou postavou časopisu Bungaku 文學 (Literatura), do kterého přispíval i Kawabata Jasunari. Tento časopis zanikl po šesti číslech; jeho nástupcem byl Sakuhin 作品 (Tvorba), který vycházel až do konce čtyřicátých let.

Horiho prvními texty, které vyšly na začátku roku 1927 ve zmíněném časopise Roba, byly básně *Tenšitači ga* 天使たちが (Andělé), a *Boku wa aruiteita* 僕は歩いていた (Jak jsem se procházel). Následující rok vydal v jiné malé revue Jama maju¹³⁵ také báseň *Jamai* 病 (Nemoc), která reflektovala život s tuberkulózou, jež sužovala Horiho od mládí až do konce jeho dnů. Tato choroba měla obrovský vliv jak na jeho osobní život – netrpěl jí jen on sám, ale také jeho snoubenka Jano Ajako, která zemřela dříve, než se stačili vzít – tak na jeho tvorbu. Nejvýznamnější je v tomto ohledu lyrická novela *Kaze tačinu* (Zvedá se vítr, 1936-1937), která se odehrává v tuberkulózním sanatoriu a reflektuje právě jeho vztah s umírající Jano Ajako.

Hori brzy doznal, že poetická forma je pro něj příliš omezující a pravého uměleckého výrazu dosáhne pouze v próze, která dokáže lépe zachytit psychologii postav a umožňuje tak vyšší míru realismu. Tato próza si však měla zachovat lyričnost poezie; Horiho vzory byli v tomto ohledu hlavně Jean Cocteau¹³⁶ a Raymond Radiguet.¹³⁷

Horiho experimenty s prozaickými texty, z kterých později vzešla mistrovská díla jako povídka *Ucukušii mura* (Krásná vesnice, 1933) inspirovaná druhým dílem Proustova *Hledání ztraceného času*, zmíněná novela *Kaze tačinu* nebo román *Naoko* 菜穂子 (1941), vedly nejprve k surrealistickým minipovídkám jako *Konto* コント (Un Conte, 1926) o muži, který se zmenšil do velikosti vizitky, nebo *Fúkei* 風景 (Krajina,

¹³⁵ Česky martináč dubový – druh motýla, který si tká kokon z hedvábí. Tuto revui vydával autor a literární kritik Kobajaši Hideo (1903-1984).

¹³⁶ 1889-1963

¹³⁷ 1903-1923

1926), črta o setkání s malířem Rousseauem, jejímž cílem bylo dosažení podobného účinku, jako mají Rousseauovy obrazy. Jiným malířem byla inspirována povídka *Rúbensu no giga* (Falešný Rubens, 1927), ve které najdeme obdiv ke krásným cizinkám a západnímu způsobu života.

Delším textem už s náčrtem psychologie postav, byť letmým, je povídka *Bukijóna tenši* (Nešikovní andělé, 1929), jejíž název je inspirován Cocteauovou básní *Les anges maladroits*. Tato povídka, kterou Hori považoval za svou skutečnou prvotinu, jelikož vyšla v uznávané revue Bungei šundžú 文藝春秋, zachycuje atmosféru Paipu no kai a jejich bezstarostných nájezdů na tokijské kavárny a jazzové kluby. Tato povídka, volně strukturovaná a spíše impresionistická než dějová, pojednává o milostném trojúhelníku mezi vypravěčem, jeho kamarádem Makim a krásnou číšnicí z kavárny Chat Noir.

Tři hlavní postavy jsou většinu času „zahaleny oblakem tabákového dýmu a rozostřeny oparem whisky; emoce těchto tří se občas prolínají a navzájem přesahují,“ komentuje Rucinski (1977: 39). To, co má zde Rucinski na mysli, jde vidět například ve scéně, kde vypravěč vezme číšnici do kina na německý film s Emilem Janningsem v hlavní roli:

Domnívám se, že si v průběhu filmu [číšnice] spletla Makiho ramena s Janningsovými. Neměl jsem ale pocit, že by se mi děla nějaká křivda. Myslím, že Makiho ramena jsou vskutku hodná obdivu. A stejně jako si ona přála, aby se ta statná ramena opřela o její, jsem si to přál i já.¹³⁸

Ještě více to lze vidět ve scéně, kterou jsem již citovala v kapitole 2, a kterou je na místě zde zmínit znovu:

Chvilku po jedné jsme opustili bar Gigi. Taxi bylo pro nás čtyři příliš malé. Neměl jsem jinou možnost než si sednout Makimu na klín. Jeho stehna byla velká a pevná. Zrudly mi uši jako děvčeti. „Libilo se ti tam?“ zazněl za mnou Makiho hlas. „Pche, taková díra...“ odpověděl jsem a píchnul jsem ho loktem do hrudi. V tu chvíli se mi jasně vybavila tvář dívky z baru Gigi. Pak se k ní přidala i tvář dívky z Chat Noir. Ty dvě tváře se v mé mysli navzájem překrývaly, splétaly se

¹³⁸ https://www.aozora.gr.jp/cards/001030/files/4819_30040.html

jedna do druhé a roztahovaly se do šířky, až zmizely jako kouř z cigarety. Pocítil jsem obrovskou únavu. Nevědomky jsem zvedl ruku, abych se poškrábal v nose. Mé prsty byly ještě bílé od pudru té dívky (ibid.)

Kromě rozmazání hranic subjektů jednotlivých postav z těchto scén číší i jasný homoerotický podtext, jelikož vypravěč je zároveň přitahován dvěma číšnicemi, ale také mužným Makim.

Toto téma pak najdeme plně rozvinuté o několik let později v povídce *Mojuru hoho* – Tváře v jednom ohni (1932), která se zaměřuje na erotické vztahy mezi dospívajícími chlapci. Kromě Prousta byla Horiho povídka inspirována Cocteauovou novelou *Veliký skok* (Le Grand Écart, 1923, česky 1924)¹³⁹, která se také věnovala milostnému trojúhelníku mezi školáky, avšak její námět – milostný vztah mezi dospívajícími chlapci – nebyl japonské moderní literatuře nijak cizí. Setkáme se s ním hned u Moriho Ógaie, jednoho z otců japonské moderní literatury, v jeho díle *Vita Sexualis* (1909)¹⁴⁰, koncipovaném jako popis postupného sexuálního dospívání mladého muže, které bylo krátce po vydání zakázáno jako obscénní. Jak jsem již zmínila v kapitole 3, chlapci na koleji se tady dělí na „měkké“, kteří vyhledávají společnost žen, a „tvrdé“, kteří dávají přednost mužům. Milostné vztahy chlapců na koleji ale zdaleka nezůstávají platonické – právě naopak, sexuální stránka v těchto vztazích zcela dominovala nad citovou. Vypravěč například popisuje, jak se ho pokusila znásilnit skupina starších žáků a musí se mít neustále na pozoru, aby se něco podobného neopakovalo, a dokonce chodí všude ozbrojen:

Když Waniguči odcházel, loučil se slovy:

„Když tu nejsem, moh' by přijít někdo, kdo by měl chuť na tvou díru, dej si pozor!“

Já pozor dával a byl jsem připravený. Kolej byla podlouhlá budova s východy na obou stranách. Kdyby se nepřítel objevil zprava, prchal bych nalevo. Kdyby se vynořil zleva, utíkal bych doprava. Přesto jsem se bál, proto jsem si z Mukódžimy přinesl malou dýku, kterou jsem měl schovanou pod šaty (Mori 1996: 41).

¹³⁹ Tuto novelu Hori rovněž přeložil do japonštiny.

¹⁴⁰ Hori sám se přihlásil k Ógaiovu odkazu, když prohlásil, že *Mojuru hoho* je vlastně jeho *Vita sexualis* (Hori 1978: 254-256).

Téma homosexuálních vztahů mezi chlapci se pak v japonské literatuře objevovalo i nadále, málokdy už však takto nepokrytě sexuálně. Obvykle vysublimovalo do platonických milostných příběhů o čisté, nevinné první lásce. Souvisí to se změnami v japonské literatuře, kde se čím dál více začal prosazovat právě ideál spíše platonické lásky přejatý ze západního křesťanského myšlení (*ai*; zmínili jsme jej, spolu s Isodovým konceptem revoluce emocí, v úvodu k této kapitole), který nahradil starší koncept fyzické lásky (*iro*). Prosazoval ho už Cubouči Šójó ve své stěžejní sbírce kritik *Šósecu šinzui* 小説神髓 (Esence románu, 1885), ve které vytyčil požadavky na moderní japonskou prózu, mezi nimiž určil i důraz na „vyšší formu lásky“ *ai*. Ta podle něj znamená nikoliv pouze vzájemnou přitažlivost, ale vzájemný respekt a náklonnost směřující k nitru milované osoby (Saeki 2011: 73-6).

Koncept *ai* si postupně získával popularitu a najdeme mnoho děl, ve kterých platonická láska představuje ideál, a to jak u homosexuálních, tak i heterosexuálních vztahů. Například v románu *Kotó no oni* Edogawy Ranpa po prvním sexuálním styku vypravěče Minoury a jeho milenky pronese Minoura následující větu:

Když jsme ve stejném hotelu trávili noc podruhé, náš vztah přestal být snu podobnou, nic než krásnou mladickou láskou (Ranpo 1987: 15).

Názor, že fyzický rozměr vztahu snižuje jeho krásu, Ranpo i otevřeně vyslovil v rozhovoru s Tokugawou Museiem,¹⁴¹ který vyšel v týdeníku *Šúkan asahi* 週刊朝日 v roce 1954. Tam řekl, že je podle něj sexuální touha „něco nečistého“, protože se „lidé rodí z nejspínavější části těla. Prostě nemohu respektovat lásku, jejímž cílem je se do tohoto místa dostat. Něco takového bychom lidi učit neměli. Musíme je učit to, co je krásné a posvátné“ (Angles 2011: 180).

Podobně když vypravěč v Kawabatově novele *Tanečnice z Izu* (Izu no odoriko, 1926) zjistí, že tanečnice, která ho dosud přitahovala, je mnohem mladší, než si myslel – vlastně ještě dítě –, není zklamán. Právě naopak se mu uleví, protože po tomto objevu je k ní schopen cítit dokonalejší formu lásky, nepoznamenanou tělesnou žádostivostí.

¹⁴¹徳川夢声(1894-1971) vypravěč, herec, esejista a radiový a televizní moderátor.

Platonickou lásku oslavuje i Kawabatova novela *Šónen* (Chlapec, 1948-1949), která popisuje autorovy vzpomínky na vztah k spolužákovi Kijonovi, a kterou podrobně rozebereme v následujícím oddílu. Podobné často autobiografické příběhy o platonické lásce mezi chlapci najdeme i v díle dalších spisovatelů, jako jsou výše zmíněný Edogawa Ranpo,¹⁴² Orikuči Šinobu,¹⁴³ Inagaki Taruho¹⁴⁴ či Tačibana Sotó.¹⁴⁵

4.1.1 Děj a inspirační zdroje povídky

Povídka *Mojuru hoho*, jejíž název byl pravděpodobně inspirován stejnojmennou sbírkou francouzského básníka Raymonda Radigueta (*Les joues en feu*, 1920), byla napsána v roce 1932, spíše na začátku Horiho spisovatelské dráhy, ovšem obsahuje již všechny prvky typické pro jeho dílo – platonickou, estetizovanou lásku, motiv nemoci a smrti a lyrický, vysoce metaforický jazyk. Povídka je vyprávěním v první osobě dospívajícího chlapce o jeho prvních milostných zkušenostech.

Hlavní postava – vypravěč v první osobě – začíná studovat na vyšší střední škole a bydlet na koleji. Tam se seznámí se dvěma chlapci, starším žákem, mohutným diskařem Uozumim a křehkým, hezkým spolužákem Saigusou, který je velmi oblíbený u starších studentů.

S Uozumim se sblíží, když na zahradě pozoruje, jak včela opyluje jemu neznámé bílé květiny. Z „dětské krutosti“ vypravěč utrhne opylenou květinu a rozmačká ji. Pak se ještě chvíli prochází mezi záhony, když k němu přijde Uozumi a nabídne mu, aby se podíval na něco v mikroskopu ve školní laboratoři. Vypravěč nabídku přijme, protože touží získat přátelství obvykle nepřístupného, ale obdivovaného diskaře. Při společném sklánění se nad mikroskopem zpozoruje, jak se na něj Uozumi dívá s toužebným výrazem, který mu připomene včelu a bílé květiny ze zahrady, omluví se a odejde. Tím epizoda končí.

¹⁴² V povídce *Ranpo učiakebanaši* 乱歩打ち明け話 (Ranpovo doznání, 1926).

¹⁴³ 折口信夫(1887-1953); v povídce *Kučibue* 口笛 (Pískání, 1914).

¹⁴⁴ V povídkách *R čan to S no hanaši* R ちゃんと S の話 (Příběh R čan a S, 1924) a *Hana no megane* 鼻眼鏡 (Cvikr, 1924).

¹⁴⁵ 橘外男 (1894-1959); v novele *Nanšoku monogatari* 男色物語 (Vyprávění o mužské lásce, 1952).

Děj navazuje informaci o příchodu nového studenta Saigusy, který se stává vypravěčovým spolužákem. Saigusa je vybaven křehkou krásou, která přitahuje starší studenty i vypravěče. Ten zpozoruje, že Saigusa vždy večer odchází do společné ložnice první dlouho před ostatními. Sám chodí spát až kolem půlnoci, ale jednou ho bolí v krku a jde si lehnout dřív. Při tom zastihne Uozumiho, jak sedí na Saigusově lůžku. Lehne si na svou – sousední – postel a Uozumi posléze odejde.

Když si Saigusovi postěžuje, že ho bolí v krku, Saigusa mu sáhne na čelo a na zápěstí, až se mu z toho rozbuší srdce. O několik dní později se situace opakuje. Hrdinu bolí v krku a jde si lehnout dřív. Saigusa ale v ložnici není. Když se vrátí a hrdina se ho ptá, kde byl, odpoví, že se šel projít, ale hrdina mu to nevěří. Následuje další skok ve vyprávění. Vypravěč udává, že jeho vztah se Saigusou překročil hranice přátelství. Uozumi, na druhou stranu, se stal ještě nepřístupnějším, usilovně trénoval s diskem a nakonec zmizel uprostřed přípravy na pololetní zkoušky.

Přichází letní prázdniny. Vypravěč se Saigusou se vydávají na týdenní výlet na pobřeží. Při první noci v hostinci spatří vypravěč na Saigusově zádech zvláštní jizvu, o které se dozví, že ji mladíkovi zanechala tuberkulóza páteře, a pocítí nepotlačitelnou touhu se jí dotýkat.

Druhý den dojdou do rybářské vesnice, kde potkají skupinu dívek. Oba zaujme hlavně dívka s nejkrásnějšíma očima a pokoušejí se upoutat její pozornost. Podaří se to pouze Saigusovi, vypravěčově poznámce se dívky smějí a on je ponížen. V Saigusově tváři při tom zahlédne zlomyslný výraz a vypravěč vůči němu pocítí nenávisť.

Odjíždějí autobusem pryč, oba ve špatné náladě. Nahlas viní špatné počasí, ale oba si uvědomují, že je to příznak toho, že jejich láska končí. Následuje smutné rozloučení, po kterém se už nikdy neshledají. Saigusa nějakou dobu píše hrdinovi „něco jako milostné dopisy“, na které vypravěč postupně přestává odpovídat. Později se dozví, že Saigusa onemocněl, a v prosinci toho roku čte oznámení o jeho smrti, které ho nechá chladným.

O několik let později sám onemocní a v sanatoriu se setká s mladým chlapcem, který mu připomíná Saigusu. Když na jeho zádech náhodou zahlédne podobnou jizvu způsobenou tuberkulózou páteře, hluboce to na něho zapůsobí.

Jak již bylo řečeno, povídka dostala svůj název podle sbírky francouzského básníka Radigueta, ovšem Horiho francouzská inspirace tím zdaleka nekončí. Je pravděpodobné, že téma vztahu mezi chlapci či muži čerpal vedle domácí japonské tradice také ze soudobé francouzské literatury, kde se ve 20. letech 20. století jednalo o vcelku módní téma, a to zvláště díky dílům Marcela Prousta a André Gidea.¹⁴⁶

Zvláště Proustova *Sodoma a Gomora* (1921 až 1922), čtvrtý díl v románovém cyklu *Hledání ztraceného času* (1913 až 1927), pravděpodobně posloužila jako přímá inspirace pro některé scény v povídce. Konkrétně jde o úvodní scénu, kde vypravěč pozoruje opylování květů. Ta má možná předobraz ve výjevu, který pozoruje vypravěč v *Sodomě a Gomoře*. Původně byla objektem jeho zájmu včela, která vletěla do dvora. Náhodou ale při jejím pozorování zahlédne i sváděcí rituál dvou starších mužů, barona de Charluse a krejčího Jupiena, který mu groteskně připomene právě orchidej lákající čmeláka k opylení. Podobně když v *Mojuru hoho* Uozumi nabídne vypravěči pohled do mikroskopu a vypravěč v jeho tváři – „podivně proměněné“ a obdařené „slabým, jakoby dívčím úsměvem“ – zahlédne něco, co můžeme interpretovat jako milostnou touhu po něm samém, vypravěč si také vzpomene na květiny koketně nakrucující své lístky, aby přilákaly včelu.

Když však vypravěč, který nemá o Uozumiho dvoření zájem, ukvapeně odejde, Uozumi si opět „nasadí masku“. Tento motiv, o kterém se podrobně zmíníme později, má rovněž předobraz v *Sodomě a Gomoře*, kdy vypravěč při pozorování opylování květů spatří barona de Charluse v momentě, kdy baron neví, že je pozorován:

V této chvíli kdy se domníval, že se na něho nikdo nedívá, pan de Charlus, klopící víčka před sluncem, uvolnil ve své tváři nepřírozené napětí, utlumil umělou vitalitu, jež bývaly jinak udržovány živostí hovoru i silou vůle. (...) Ale tyto obecné rysy celého rodu nabývaly nicméně v tváři pana de Charlus jemnosti, v níž bylo cosi oduševnělejšího, a zejména něžnějšího. (...) Jak mhouřil oči před sluncem,

¹⁴⁶ 1869-1951

vypadalo to skoro, jako by se usmíval, a na jeho tváři, spatřené takto v klidu a jakoby v přirozené podobě, jsem nacházel něco tak srdečného a tak bezbranného, že jsem se nemohl ubránit pomyslení, jak by se pan de Charlus rozzlobil, kdyby mohl vědět, že je pozorován; neboť tento muž, který byl tak zamilovaný do mužnosti a který si na ní tolik zakládal, kterému kdekdo připadal odporně zženštilý, mi prostě náhle začal připomínat právě ženu, natolik se jí na chvíli připodobnil rysy, výrazem i úsměvem (Proust 1983: 6).

V poznámkách označených jako „Proust V“ si k této scéně Hori poznamenal následující:

„Často se děje to, že si [baron de Charlus] na krátký okamžik sejme masku, aby se přihlásil ke svému druhu (kare no dōru ni širaseru tame ni). Avšak protože se bojí, aby si toho nevšiml nikdo další, rychle si zase nasadí masku jinou“ (Hori 1979: 139).

Podle Watanabe Mami (2002: 82) vznikaly tyto Horiho poznámky v období od jara 1931 do léta 1932, tedy přibližně v době vzniku povídky *Mojuru hoho*. Proto se můžeme docela dobře domnívat, že scéna sejmutí a opětovného nasazení masky Uozumiho je přímo inspirována Proustovým románem.

Základní děj povídky pak byl převzat z románu *Le Grand Écart* Jeana Cocteaua, který také pojednává o milostných vztazích mezi chlapci – hlavní postava Jacques bydlí v podnájmu s několika dalšími studenty. Patří mezi ně i drobný albín Pierre de Maricelles přezdívaný „Přítelíček“ (Petitcopain) a vysoký sportovec, Angličan Peter Stopwell. Vztahy mezi těmito mladíky se vyvinou v jakýsi milostný trojúhelník. Nejjasněji můžeme sledovat vztah Petitcopaina k Stopwellovi. Jedná se o zoufalou, neopětovanou lásku. Čím jasněji Petitcopain projevuje své city, tím větší k němu Stopwell pocítuje odpor. Situace dojde absurdního vyústění, kdy Stopwell Petitcopainovi v žertu doporučí, aby se raději vyspal s prostitutkou. Petitcopain vezme jeho radu vážně a nakazí se pohlavní chorobou; Stopwellovi se pak hnusí ještě mnohem víc a odmítá se s ním už vůbec stýkat. Cocteauův Jacques, který je přitahován křehkým Petitcopainem, ho nemůže mít, protože Petitcopain je zamilován do Stopwella, a o Stopwellovu náklonnost Jacques nestojí.

V *Mojuru hoho* ve vztahu mezi vypravěčem a Saigusou dojde ke zlomu v podobě setkání se skupinou vesnických dívek, a stejně tak i Jacques se zaplete s dvojicí hereček a nechává homosexuální minulost za sebou. Na rozdíl od Horiho hrdiny se mu dále nevrací ani ve vzpomínkách.

Cocteauova novela je však napsána úplně jiným stylem než Horiho povídka. To, co je u Horiho naznačeno nebo skryto metaforou, Cocteau říká přímo. Například když sportovec Stopwell (předobraz Uozumiho) odmítá náklonnost Petitcopaina (který zase sdílí určité rysy se Saigusou), poradí mu: „Bylo by lépe, kdybyste chodil s holkami. Za Panthéonem jsou i za padesát centimů“ (Cocteau 1924: 24). Jak jsem zmínila výše, Petitcopain jeho rady uposlechne a onemocní pohlavní chorobou; takový vývoj je u Horiho nepředstavitelný. Sexualita je u něj vždy zastřena, např. metaforou opylování nebo chraplavého hlasu.

Tuto kvalitu u Horiho pochválil Kawabata Jasunari ve své recenzi *Hori Tacuo*, *Mojuru hoho* 'suisen no kotoba 堀辰雄『燃ゆる類』推薦の言葉 (Tváře v jednom ohni Horiho Tacua – slova doporučení):

Tváře v jednom ohni Horiho Tacua se věnují homosexualitě mezi chlapci a pohlavnímu probuzení, při kterém se chlapci „vysvléknou z kůže“ dětství, ovšem je to jedno z nejčistších (seikecuna) děl, jaká jsem kdy četl. (...) Ať už se jedná o úvodní scénu, kde květiny vyjadřují lásku k včele, nebo vrchol příběhu, kdy se po setkání s dívkou, které se zrovna mění hlas, homosexuální láska obou chlapců chýlí ke konci, všude v příběhu jsou mistrně naznačeny pohlavní touhy, a ačkoliv i z těchto jemných zmínek číší prudká smyslnost, nejvíce mě na tom okouzlují mladistvá neposkvrněnost (Kawabata 1982b: 206).

V tom, jak užíval jazyk, byl Hori inspirován jak japonskou estetickou tradicí s důrazem na výmluvnost nevyřčeného, tak francouzskými modernisty (především již zmíněným Proustem)¹⁴⁷ a jeho dílo se vyznačuje značnou mírou estetizace skutečnosti, lyričností a náznakovostí. S oblibou se vyjadřuje pomocí metafor. Například v této pasáži:

¹⁴⁷ Existuje celá řada studií, které se snaží zmapovat Proustův vliv na Horiho dílo, např. Woo 2004 nebo Takeuchi 2006.

Včela, poprášená pylem, vylétla z hustého trsu velkých bílých květín, které jsem neznal, jež rostly v rohu zahrady. Pomyslel jsem si, že se podívám, které květině včela věnuje pyl, který měla přichycený na nožkách, ale zdála se nerozhodná, jako by si nemohla vybrat. V tu chvíli jsem ucítil, jak všechny květiny koketně prohnuly své lístky, aby k sobě včelu přilákaly (Hori 1989: 30).

Včela opylující květiny zde funguje jako metafora probouzející se sexuality, podobně erotično navazuje i nezvykle chraplavý hlas dívky a titulní hořící tváře, které však mohou vyjadřovat i nevinnost, stud, horečku nemoci a oproti tomu i zdraví a projev mladého, horoucího života – jsou tedy symbolem značně ambivalentním.

Dva objekty touhy vypravěče – Saigusa a krásnooká vesnická dívka – jsou redukovány do dvou obrazů: Saigusa do své jizvy po tuberkulóze páteře (*Hladil jsem tu zvláštní jizvu na jeho páteři, jako by to byl kousek slonoviny*, ibid. 33) a dívka do svého chraplavého hlasu (*Ozvěny toho zvláštního hlasu vyvolaly změnu mé lásky*, ibid. 35). Redukce je v tomto případě tak dokonalá, že nepřítomnost jizvy pro vypravěče znamená nepřítomnost jeho lásky: Saigusovy milostné dopisy ho nezajímají a dokonce i oznámení o jeho smrti s ním nijak nepohne. Když však spatří podobnou jizvu o mnoho let později na zádech jiného chlapce, je hluboce dojat.

Tuto náznakovost erotického obsahu, kterou Kawabata chválil jako čistotu, najdeme i v dalších Horiho dílech. V povídce *Kao 顔* (Tváře, 1933) je náklonnost mezi postavami (spolu s jejich zoufalstvím a touhou po útěše) vyjádřena scénou, kde leží na sobě a trou se o sebe tvářemi. Podobná vyjádření lásky najdeme i v Horiho nejznámějším díle, novele *Kaze tačinu*, která patří mezi Horiho nejautobiografičtější prózy, jelikož vypráví příběh o muži, který se zamiluje do dívky Secuko nemocné tuberkulózou a zůstává s ní, zatímco se její zdravotní stav postupně zhoršuje – což se přesně stalo Horimu a jeho snoubence Jano Ajako. *Kao* zde připomíná následující scéna:

„Co se děje?“ zeptala se podezíravě.

„Nic,“ odpověděl jsem s mrknutím, naklonil jsem se nad ni a netrpělivě jsem přitiskl svou tvář k její.

„To studí,“ řekla a trochu uhnula hlavou. Oči měla přitom zavřené. Její vlasy vydávaly slabou vůni. Nevím, jak dlouho jsme tak leželi, cítili navzájem svůj dech a třeli se o sebe tvářemi (Hori 1950: 107).

Další vyjádření lásky, které v románu potkáme, je držení za ruku a polibky na čelo a do vlasů nemocné. Zdůrazňuje se zde – jak by to byl uvítal Cubouči – dokonalé porozumění mezi dušemi milenců, kteří tráví dlouhé chvíle ticha tím, že se navzájem dívají do očí, a k vyjádření svých citů nepotřebují slova. Nakonec dosáhnou stavu, kde dokonce k tomu, aby dokázali cítit toho druhého, ani nepotřebují jeho přítomnost – když se hrdina povídky sám prochází v lese, stále mu zní v hlavě hlas jeho milenky.

4.1.2 Konstrukce homosexuality v povídce

Vraťme se nyní k *Mojuru hoho* a podívejme se na způsob, jakým povídka zobrazuje homosexualitu. Jak jsme již uvedli, téma erotického vztahu mezi chlapci bylo v době napsání povídky relativně běžné, na rozdíl od podobného vztahu mezi dospělými muži, který byl tabuizován. Můžeme tedy říci, že v příbězích o platonické lásce mezi chlapci, jejichž nejčastějším dějištěm je čistě maskulinní prostředí chlapeckých škol a internátů, se setkáváme s určitým typem takzvané literární marginalizace, o které mluví G. Pflugfelder v *Cartographies of Desire: Male-Male Sexuality In Japanese Discourse, 1600-1950* – vymezení homosexuality do období dospívání jako přirozené fáze sexuálního experimentování mezi mladými lidmi v prostředí vzdělávacích ústavů oddělených podle pohlaví. Připomeňme, že jako další druhy marginalizace Pflugfelder uvádí vymezení homosexuality do minulosti a do periferních oblastí, jako bylo v případě Japonska např. Kjúšú (Pflugfelder 2007: 207). Jak jsme již uvedli v kapitole 2, Martin C. Putna, který se věnuje homosexuální literatuře u nás, také popisuje různé strategie používané autory píšící o homosexualitě. U něj je historické a geografické oddalování homosexuality shrnuto pod jednotícím pojmenováním „cesty stylizace“: „Autor promlouvá o tématu otevřeně, ale posouvá je z bezpříznakové a civilní současnosti do vzdálených, „romantických“ epoch a prostředí, kde se může homosexualita jevit čtenáři „přijatelnější“ (Putna 2011: 89).

Domnívám se, že kromě výše uvedených se můžeme setkat také s marginalizací homosexuální postavy jako nemocné, blouznící, ne úplně při smyslech; toto se částečně děje i u Horiho, neboť vypravěč se poprvé sblíží se Saigusou, když má horečku, a začátku jejich vztahu předcházela následující vize:

Otevřel jsem dveře do ložnice. Uvnitř byla úplná tma, ale náhle světlo mé svíce vrhlo na strop podivný stín ve tvaru velkého ptáka. Mával kolem sebe křídly, jako by s něčím zápasil (Hori 1989: 32).

Nemocný je i Saigusa, jenž trpí tuberkulózou páteře, na kterou posléze umírá. Tím se dostáváme k dalšímu motivu, který stejně jako marginalizace ukazuje nemožnost integrace homosexuální postavy do společnosti – k motivu smrti homosexuála.¹⁴⁸ Jak píše Monica B. Pearlová:

„Existuje zde tradice homosexuální literatury, jak před příchodem AIDS, tak i po něm, ve které gay postava umírá nepřírodně nebo předčasně: opravdová epidemie úmrtí gayů, která nezavinil AIDS“ (Pearl 1999: 20).

Podle Nikki Sullivanové (2007) rozmach tohoto motivu přišel s medicínským diskurzem, který konstruoval homosexuály jako nějak nemocné či postižené. Od zhruba 30. let 20. století se objevovaly romány i filmy, ve kterých byli homosexuálové „zobrazení jako smutné, zvrhlé bytosti, které jejich zvrácené touhy nevyhnutelně přivedou k tragickému pádu a často i k smrti“ (Sullivan 2007:18). Jako typické dílo v tomto duchu Sullivanová uvádí *Studnu osamění* (Well of Loneliness, 1928, česky 1931) britské autorky Radclyffe Hallové o tragickém osudu maskulinní (butch) lesby jménem Stephen Gordon.

V japonské literatuře můžeme jmenovat tragický osud homosexuální postavy Morota ve výše zmíněném románu *Kotó no oni*, jehož vznik časově odpovídá románu Radclyffové. Moroto se v průběhu románu několikrát pokusí svést hlavní postavu – vypravěče Minouru. Kromě toho ale také vypravěči obětavě pomáhá vyřešit a pomstít smrt jeho snoubenky a několikrát mu zachrání život, i za cenu ohrožení života vlastního.

¹⁴⁸ Je však třeba připustit, že kromě marginalizace má nemoc obecně – a tuberkulóza zvláště – u Horiho hlavně estetický účinek. O vzniku japonské literární tendence estetizovat tuberkulózu a nacházet v ní pozitivní význam pod vlivem západní tradice píše Karatani Kódžin v kapitole *Sickness as Meaning* v monografii *Origins of Modern Japanese Literature* (1993).

Román ovšem končí svatbou Minoury s mladší sestrou zemřelé snoubenky a dopisem, v kterém se Minoura dozví o Morově náhlém úmrtí na neznámou nemoc, ironickém po předchozím přečkání mnoha životu nebezpečných dobrodružství. Jinak by to však zřejmě ani nešlo – konec románu totiž vytvořil heteronormativní idylu, ve které není pro homosexuální postavu místo. Podrobněji se tomuto románu budu věnovat v samostatné kapitole 5.1.

4.1.3 Queer elementy v povídce

Skutečnost, že v *Mojuru hoho* dochází k marginalizaci homosexuality, příběh přibližuje k společenské realitě a spolu s tím k nutnosti zabývat se genderovými rolemi a sexuálními identitami mnohem více, než by se v důsledku vysoce estetizovaného a symbolického jazyka povídky mohlo zdát. Povídka je ve skutečnosti „queer“ v tom, že si zajímavým způsobem hraje s konstrukcemi maskulinity a feminity, což lze nejlépe vidět na postavě Uozumiho, jehož náklonnost vypravěč odmítá. Toto odmítnutí může být na jednu stranu způsobeno hrdinovým strachem ze smyslné povahy Uozumiho touhy, která se ukazuje ve chvíli, kdy vypravěč přistihne Uozumiho a Saigusu spolu v ložnici (z textu se dozvíme pouze, že Uozumi seděl vedle Saigusovy postele; zbytek je ponechán na čtenářově fantazii). J. D. Rucinski ve své analýze povídky interpretuje zvláštní stín na stropě následovně: „To, jak se Uozumiho stín přízračně třepetá na stropě, z něj dělá ztělesnění chtíče“ (Rucinski 1977: 124). Ale chtíč není vše, co Uozumi v příběhu symbolizuje; je také důležité poznamenat, že nosí „masku“, která skrývá jeho homosexualitu:

Všiml jsem si, že se jeho tvář podivně proměnila. Ať už to bylo vinou jasného světla v laboratoři, nebo tím, že si Uozumi pro jednu sejmul svou věčnou masku, jeho tváře byly náhle podivně propadlé a oči se mu podlily krví. Na rtech mu pohrával slabý, jakoby dívčí úsměv. Z nějakého důvodu jsem si vzpomněl na včelu a ty zvláštní bílé květiny. (Hori 1989: 3).

Nošení masky je typickým motivem homosexuální literatury, která se někdy přímo označuje jako literatura masek a signálů.¹⁴⁹ Připomeňme jen pravděpodobně nejznámější dílo moderní japonské literatury zabývající se homosexualitou, Mišimův román *Kamen no kokuhaku* 仮面の告白 (Zpověď masky, 1949).

Od výrazně maskulinního Uozumiho se čeká konformita mužské roli. Když se jí vymkne „dívčím úsměvem“ a chováním, které vypravěči připomene květiny koketně lákající včelu k opylení,¹⁵⁰ jinými slovy když sejme svou masku a vypravěč spatří Uozumiho pravou tvář, vypravěč hned odejde a ztratí zájem o Uozumiho přátelství.

Tato pasáž byla jasně inspirována výše zmíněnou scénou v *Hledání ztraceného času*, ve které Proustův baron de Charlus sejmutím masky odhaluje svou pravou podstatu ‚vrozeného homosexuála‘, který byl podle soudobého medicínského diskurzu chápán jako *zvrácenec*, tedy muž s ženskou podstatou (takto pojímal homosexuály např. Karl Henrich Ulrichs, jemuž jsem se věnovala v kapitole 2). Tato myšlenka je v *Sodomě a Gomoře* dále rozvedena například v této pasáži:

Navíc jsem teď začínal chápat, proč mi před chvílí, když jsem ho viděl vycházet od paní de Villeparisis, mohlo připadat, že pan de Charlus vypadá jako žena: svým způsobem ženou byl! Patřil k plemeni oněch bytostí, vnitřně méně rozporných, než by se zdálo, jejichž ideál je mužský právě proto, že jejich temperament je ženský, bytostí, které jsou v životě ostatním mužům podobné jen zdánlivě; a jestliže každý člověk vidí všechny věci na světě očima, do nichž je vepsána určitá silueta, u nich je takto vryta do plošky zornice nikoli silueta nymfy, ale silueta krásného mladíka (Proust 1983: 52).

Ovšem Proust nezůstává u pouhého kopírování soudobého medicínského diskurzu. Scéna, ve které vypravěč odhalí „pravou podstatu“ barona de Charluse totiž pokračuje popisem baronova milostného setkání s krejčím Jupienem, při kterém „žensky koketuje“ naopak krejčí, a úloha, kterou zaujímá baron de Charlus, je označena jako mužská: „jejich transakce je znázorněna jako „namlouvání Charluse zobrazeného jako

¹⁴⁹ Např. Keilson-Lauritz, Marita, Maske und Signal – Textstrategien der Homoerotik, in *Homosexualität – literarisch*, ed. M. Kalveram, W. Popp, 1991.

¹⁵⁰ Překladatel do angličtiny tento rozměr zdůraznil tím, že o včele, která nemá v japonském originále rod, referuje pomocí maskulinního zájmena „he“.

muže (male-figured) a Jupiena zobrazeného jako žena (female figured)“ (Kosofsky Sedgwick 1990: 219). Dochází tak k rozrušení, „queerování“ výše zmíněné teorie vrozené homosexuality, kterou původně Ulrichs a další propagovali pro zrušení trestnosti homosexuality, později však byla často zneužívána naopak pro její patologizaci a vnímání homosexuality jako nemoci.

Podobně v *Mojuru hoho* je, jak jsme již zmínili, převládajícím modelem naopak nevrozená a přechodná homosexualita způsobená vlivem prostředí, v tomto případě internátní školy, a Havelockem Ellisem definovanou „sexuální neurčitostí“, která po pubertě zmizí. *Mojuru hoho* primárně pojednává právě o konci období „sexuální neurčitosti“ – ‚vysvléknutí z kůže dětství‘ –, která přirozeně patří k dospívání a bere se jako neškodná, protože z ní mladí lidé vyrostou.

Jak jsme ovšem zmínili, scéna u mikroskopu inspirovaná *Sodomou a Gomorou* naopak představuje Uozumiho, který je podobně jako baron de Charlus prezentován jako ztělesnění maskulinity, snímajícího si masku skrývající jeho inherentní podstatu homosexuála, což je v rozporu s pojetím přechodné homosexuality způsobené vlivem prostředí.

Kuroiwa Júiči (2008) k tomu dodává: „Dívčí úsměv‘, který se vynořil na povrch z Uozumiho nitra, není ničím jiným, než doklad neměnné ‚kvality‘, jež se vloudila do přechodné ‚homosexuality školáků‘ (*skúru-boitači no dóseiai* スクール・ボーイたちの同性愛), které se mohl zúčastnit jakýkoliv student mužského pohlaví, měla své místo v medicínském diskurzu a spisovatelé o ní mohli bezpečně psát“ (Kuroiwa 2008: 93).

Dle Kuroiwy se tato „nebezpečná homosexualita“ do textu vkradla zřejmě bez vědomí jeho autora, jehož cílem byla „evokace patosu pomocí zachycení soumraku chlapecké lásky“ (ibid.), pouze díky tomu, jak čerpal inspiraci z Prousta.

Avšak dle mého názoru se může jednat i o vědomý záměr zobrazení homosexuality alespoň trochu rozrušit pomocí něčeho, co bychom mohli nazývat „queer elementy“

Zopakujme zde, že queer elementy se podle queer teorie označují „gesta nebo analytické modely, které dramatizují nekonzistence v údajně stabilních vztazích mezi chromozomálním pohlavím, genderem a sexuální touhou“ (Jagose 1996: 3). Queer

teorii, vycházející z dekonstrukce, se jedná o to, že rozdělení populace na muže a ženy či homosexuály a heterosexuály zdaleka nevystihuje všechny nuance genderových a sexuálních identit. Gender i sexualitu teorie queer vnímá nikoliv jako vrozené a neměnné dispozice, ale jako sociální konstrukty, jejichž paradigmaty se neustále vyvíjejí. Queer elementy jsou taková místa příběhu, kde dochází k dekonstrukci binárních opozic.

Podobné queer elementy představující rozrušování (nejen) genderových identit bychom našli v Horiho starší povídce *Bukijó na tenši* (1929), z níž jsme citovali výše.

Ostatně můžeme zůstat i v povídce *Mojuru hoho* samotné: vesnická dívka sice vypravěče zaujme zprvu ženským atributem – krásnými očima – pravou erotickou touhu v něm však vzbudí její chraplavý a drsný hlas, který je v ostrém kontrastu s její ženskou krásou. Dívka se také vyznačuje smělostí – nijak se nestydí, když na ni promluví neznámý chlapec, a nemá problémy se mu ani vysmát.

Binární opozice mužství a ženství a spolu s tím i opozice hetero- a homosexuality je tu zřetelně rozrušena: vypravěč sice přechází od mužských objektů touhy k ženským, ženský objekt touhy ho však přitahuje hlavně svými maskulinními atributy.

Zbývá postava Saigusy, popsaného jako štíhlý chlapec obdařený křehkou krásou se světlou až průhlednou pokožkou a růžovými líčky; ze zženštilosti ho ale vypravěč neobviňuje. Při setkání s dívkami se Saigusa projevuje aktivně, první navazuje kontakt, zatímco vypravěč se nejprve stydí. Po rozloučení pak vypravěči píše milostné dopisy. Vypravěč tvrdí, že po skončení vztahu se Saigusou prožil mnoho milostných vztahů se ženami; opět je to vyjádřeno metaforicky: *Kolik jsem jen během let slyšel těch podivných hlasů!* (Hori 1989: 36). Když se Saigusa s vypravěčem loučí na nádraží, přitiskne tvář ke sklu okna vlaku a neúmyslně svým dechem okenní tabulku zamlží a ztrácí se tak z dohledu. Tato epizoda je předzvěstí jeho smrti, kterou se Saigusa ztrácí z dohledu i nám: jeho možný další vývoj neznáme, nevíme, zda by podobně jako vypravěč začal obracet svou touhu na ženy, nebo by pokračoval ve vztazích s muži. Opozice mezi homo- a heterosexuálními je tu nejen rozrušena, ale je učiněna nepoznatelnou. Saigusa se tak stává hlavním queer elementem povídky.

Viděli jsme, že Horiho povídka sdílí společné rysy s jinými japonskými literárními díly, které se zabývají homosexualitou: jedná se o zobrazení platonického vztahu mezi chlapci ve školním prostředí, což je jedním z typů marginalizace, odsunutí homosexuality do období dospívání. Časté (a to nejen v japonské literatuře) jsou i motivy smrti homosexuální postavy a nošení masky. Jako queer elementy v příběhu můžeme označit rozrušování genderových a sexuálních hranic v případě postav Uozumiho a vesnické dívky a vypravěčova vztahu k nim, a konečně nemožnost tyto hranice vůbec vytyčit u postavy Saigusy.

4.2. Můj bratr, můj milenec, můj bůh: queer vztah v románu *Šónen* Kawabaty Jasunariho

Kawabata Jasunari se narodil v roce 1899 v Ósace do rodiny dobře zajištěného lékaře, ovšem jeho dětství představovalo sled tragických úmrtí. Jeho rodiče zemřeli na tuberkulózu dříve, než byly Kawabatovi tři roky, a neměl na ně proto žádné vzpomínky. Poté ho vychovávali prarodiče, zatímco o starší sestru se starala teta v jiném městě. Do doby, než sestra ve svých 15 letech zemřela, se s ní už setkal pouze jednou. Kawabatova babička zemřela v roce 1906, a dědeček v roce 1914. Mladý Kawabata pochoval tolik příbuzných, že dostal přezdívku *Sóšiki no meidžin* 葬式の名人, mistr pohřbů. Tímto názvem pojmenoval i jeden ze svých textů (1923).

Jak píše Cécile Sakaiová, určit, které dílo je Kawbatovou prvotinou, není snadné (Sakai 2001: 117). Pokud hovoříme o nejstarším publikovaném textu, Sakaiová za něj označuje povídku *Čijo* ちよ, která vyšla ve studentském časopise 1. tokijské střední školy (Daiiči kótó gakkó 第一高等学校) Kjókaei 協会雑誌 v červnu 1919. Oficiální bibliografie Kawabatových textů (*Sakuhin nenpjó* 作品年表), která vyšla v 35. svazku Kawabatových sebraných spisů v roce 1983, uvádí jako nejstarší skupinu krátkých textů, které vyšly v roce 1916 v časopise Keihan šinpó 京阪新報.

Sám Kawabata za svou prvotinu prohlásil *Deník šestnáctiletého* (1925), autobiografický text pojednávající o posledních dnech, které mladistvý Kawabata strávil se svým umírajícím dědečkem. Kawabata sám tvrdil, že se jedná o původní,

autentický text z té doby, tedy zhruba z roku 1914, který později našel na půdě. Někteří literární vědci ovšem na základě textové analýzy *Deníku šestnáctiletého* dospěli k závěru, že vznikl až v roce 1925, jelikož už využívá stylistické prostředky blízké neosenzualismu, uměleckému směru, jehož mluvčím se Kawabata stal ve dvacátých letech (Keene 1984: 788).

Neosenzualisté – *Šinkankakuha* – se soustředili kolem časopisu Bungei džidai (Literární věk), jehož první číslo vyšlo v říjnu roku 1924. Kromě Kawabaty patřil mezi vůdčí osobnosti tohoto směru hlavně Jokomicu Riiči,¹⁵¹ který pro první číslo Bungei džidai napsal „vzorovou“ neosenzualistickou povídku *Atama narabi ni hara* 頭ならびに腹 (Hlavy a břicho), ale členy uskupení byli také například již zmiňovaný Inagaki Taruho či Kataoka Teppei¹⁵², který se později přidal k proletářskému literárnímu hnutí.¹⁵³

Měsíc poté, co vyšlo první číslo časopisu Bungei džidai, kritik Čiba Kameo napsal esej s názvem *Šinkankakuha no tandžó* 新感覚派の誕生 – Zrození neosenzualistické školy. Název „neosenzualismus“ se velmi rychle ujal, a to i mezi členy této literární skupiny. Čiba napsal, že současná literatura „je v rozkladu a mladí spisovatelé se ji pokouší reformovat. [...] Samotná doba se skládá z nových smyslových vjemů a tito autoři nazírají na život úzkým otvorem“ (Čiba 1980: 358). Čiba tím chce naznačit, že autoři jím pojmenovaní jako neosenzualisté sice píší novým, ale poněkud omezeným způsobem.

Mezi inspirační zdroje autorů této literatury můžeme jmenovat expresionistický film *Kabinet doktora Caligariho* (1920), francouzského spisovatele Paula Moranda,¹⁵⁴

¹⁵¹ 横光利一 (1898-1947)

¹⁵² 片岡鉄兵 (1894-1944)

¹⁵³ Mezi další členy patřili Itó Takamaro 伊藤貴麿 (1893-1967), Išihama Kinsaku 石濱金作 (1899-1968), Džúičijia Gisaburó 十一谷義三郎 (1897-1937), Kamija Kiiči 加宮貴一 (1901-86), Suga Tadao 菅忠雄 (1899-1942), Kišida Kunio 岸田國士 (1890-1954), Kon Tókó 今東光 (1898-1977), Minami Jukio 南幸夫 (1896-1964), Mijake Ikusaburó 三宅幾三郎 (1897-1941), Nakagawa Joiči 中河与一 (1897-1994), Sakai Masato (1898-1974), Sasaki Micuzó 佐々木 味津三 (1896-1934), Sasaki Mosaku 佐佐木 茂索 (1894-1966), Suwa Saburó 諏訪 三郎 (1896-1974) a Suzuki Hikodžiró 鈴木彦次郎 (1898-1975).

¹⁵⁴ 1888-1976

zvláště jeho povídkovou sbírku *Ouvert la nuit* (Otevřeno celou noc, 1922) a další myšlenky vycházející z dadaismu, futurismu a expresionismu.

První číslo Bungei džidai obsahovalo rámcový text s názvem *Atarašiki seikacu to atarašiki bungei* (Nový život a nová literatura), do kterého svými částmi přispělo sedm autorů pod vedením právě Kawabaty Jasunariho. Autoři v tomto manifestu vyjadřují touhu po novém způsobu psaní, který by popsal realitu kapitalistické společnosti a moderního života po velkém zemětřesení v Kantó.

Kawabatova část s názvem *Sókan no dží 創刊の辞* obsahovala následující prohlášení:

Očekáváme, že Bungei džidai zničí současnou literární společnost, která je v úpadku. [...] Prohlašuji zde, že naším účelem při zakládání tohoto časopisu je zničit náš vlastní život i umění. [...] Co je to nový život? Co je to nová literatura? V tomto časopise budeme odpovídat na tyto otázky (Kawabata 1924: 10).

Vidíme z toho, že při zakládání časopisu nebylo jeho autorům zatím jasné, co je to nový život a literatura, ale že se teprve chystali na tyto otázky najít odpovědi. To, že byli označeni jako hnutí s konkrétním názvem neosenzualismus, podle Odagiriho Hidea¹⁵⁵ znamenalo, že byli nuceni vystupovat jako neosenzualisté, a také přijít s nějakým teoretickým základem pro svou tvorbu (1975: 352-359).

Toho se chopil Kawabata Jasunari ve svém eseji *Šinšin sakka no šinkeikó kaiseicu* 新進作家の新傾向解説 (*Komentář k novým směrům nových spisovatelů*), který vyšel v čtvrtém čísle časopisu v lednu 1925, a který spěchal na pomoc o měsíc staršímu textu Kataoky Teppeie s názvem *Wakaki dokuša ni kotau* 若き読者に答ふ (*Odpověď mladým čtenářům*), reagujícím na kritiku z pera Hirocua Kazua.¹⁵⁶

Kawabatův text můžeme označit za spíše esejistický než literárně kritický, případně literárně kritický v Šaldově¹⁵⁷ stylu, tedy používající značně obrazný styl a spíše než

¹⁵⁵小田切秀雄 (1916-2000)

¹⁵⁶広津和郎 (1891-1968), spisovatel a literární kritik.

¹⁵⁷ František Xaver Šalda, 1867-1937

na přesnost výrazu kladoucí důraz na emocionální účinek. Autor v něm vyjádřil v prvé řadě touhu po novém, neotřelém výrazu:

Literatura, která je stejně předvídatelná jako to, že slunce vyjde na východě, se mi již omrzela. „Opičátko při chůzi visí z břicha své matky,“ řekne jeden. „Prsty pařátů volavky jsou vsutku dlouhé,“ odpoví druhý. Takový způsob pozdravu je zajímavý. Nedá se říct, že by dnes nové literatury a novému životu rozuměl každý. Ale tak je to správně (Kawabata 1925: 2).

Když se vrátíme k otázce Kawabatovy prvotiny, Donald Keene jako první Kawabatovu publikovanou prozaickou práci uvádí povídku *Šókonsai ikkei* (Pohled na svátek vítání duší) z roku 1921, která v neosenzualistickém duchu popisuje cirkusovou krasojedkyni a její přátele. Ať už toto dílo považujeme za Kawabatovu prvotinu či nikoliv, faktem zůstává, že tato povídka upoutala pozornost Kikučiho Kana,¹⁵⁸ extrémně důležité osobnosti japonského *bundanu*. Dojem, který mladý Kawabata na Kikučiho udělal, byl tak velký, že když se Kawabata Kikučimu svěřil, že potřebuje peníze, aby se mohl oženit s jistou patnáctiletou dívkou, Kikuči, místo aby se ho snažil od tohoto nápadu odradit, nabídl snoubencům svůj vlastní dům a slíbil, že bude mladému Kawabatovi posílat padesát jenů měsíčně na živobytí (Keene 1984: 789).

Z této nabídky nakonec nic nebylo; ne ovšem Kikučiho vinou, ale proto, že mladičká dívka bez udání důvodu zasnoubení s Kawabatou zrušila. Šok z nečekaného konce autorovy osudové lásky se promítl do mnoha Kawabatových děl, z kterých asi nejznámější je povídka *Izu no odoriko* (Tanečnice z Izu, 1926), která popisuje vypravěčovy zážitky z putování se skupinou potulných umělců.

Tato povídka vznikla na základě o čtyři roky staršího textu *Jugašima de no omoide* 湯ヶ島での思い出 (Vzpomínky na Jugašimu), který Kawabata nikdy nevydal, ale část přepracoval do *Izu no odoriko* a část mnohem později, v letech 1948-1949, do románu *Šónen* (Chlapec¹⁵⁹), který popisuje vypravěčovu lásku ke spolužákovi Kijonovi, a stane se předmětem jedné z analýz této práce.

¹⁵⁸ 菊池寛 (1888-1948)

¹⁵⁹ Pracovně překládám slovem Chlapec, ovšem název je ambivalentní; k této otázce se obrátím později.

4.2.1 Struktura a děj románu

Román *Šónen* je rozdělen na sedmnáct oddílů. První čtyři představují jakýsi úvod k hlavnímu tématu, kterým je vztah mezi vypravěčovým mladistvým já a chlapcem jménem Kijono.

V prvním oddílu se představuje vypravěč – padesátiletý autor jménem Mijamoto, který se zamýšlí nad tím, co pro něj znamená životní jubileum, při jehož příležitosti mu vycházejí sebrané spisy. Dochází k závěru, že nad svým věkem příliš nepřemýšlí, na rozdíl od mládí, kdy ho k takovým úvahám přinutil stín smrti, který se zdál ležet na jeho rodině, když postupně přišel o rodiče, prarodiče i sestru – stejně jako Kawabata sám. Přechází k úvahám, že i teď kolem něj neustále umírají jeho kolegové z literárního světa.

Dále vypravěč říká, že má ve zvyku dívat se na lidský život z historické perspektivy, protože prožil válku. Sám sebe a ostatní takto poznamenané považuje za nešťastné. Vzpomíná, jak za války v době povinného zatemnění četl *Příběh prince Gendžiho* při svitu měsíce, a jak vyprávění o dvorských intrikách a estetických prožitcích představovalo ve válečných časech balzám pro jeho duši. Představuje si, že podobně musel román působit na čtenáře v bouřlivé době Muramači. Uvádí, že kromě *Příběhu prince Gendžiho* se v době války věnoval četbě memoárů vojevůdců z tohoto období, a v této souvislosti zmiňuje Ašikagu Jošihisu¹⁶⁰ jako mladého a krásného šóguna (*bišónen šógun*), ke kterému pociťoval obzvláštní sympatie, protože i on prohrál válku.

V druhém oddílu vypravěč popisuje, jak dává dohromady své staré rukopisy z mládí. Píše, že si schovával deníky z doby, kdy mu bylo 14 či 15 let, které zase obsahovaly texty přepsané z ještě starších rukopisů. Zmiňuje dopisy, které psal pro svého slepého dědečka, a jeden z nich, adresovaný strýci, který jemu a vypravěčovu mladšímu já posílal peníze, přímo uvádí.

¹⁶⁰ 足利義尚 (1465-1489)

Krátce nato dědeček zemřel, což, jak vypravěč uvádí, popsal v *Džúrokusai no nikki* (Deník šestnáctiletého). Píše, že tento text napsal o několik let později na základě svého skutečného deníku z té doby, který našel na půdě svého strýce spolu s dalšími svými nejstaršími texty z doby dětství a dospívání.

Kromě budoucího *Deníku šestnáctiletého* byly mezi těmito texty sešity nazvané *Daiiči Kokudóšú* 第一谷堂集 a *Daini Kokudóšú* 第二谷堂集 a také delší text s názvem *Jugašima de no omoide* (Vzpomínky na Jugašimu), jehož jedna část, jak jsem již uvedla, později vyšla jako *Izu no odoriko* (Tanečnice z Izu).

Ve třetí a čtvrté kapitole vypravěč popisuje obsah dvou sešitů *Kokudóšú*, pojmenovaných podle uměleckého pseudonymu Kokudó 谷堂, který jeho otec používal pro své kaligrafie. První sešit povětšinou obsahoval básně v novém stylu inspirované Šimazakim Tósonem,¹⁶¹ z nichž hodně bylo elegicky laděných, psaných při příležitosti úmrtí různých vypravěčových příbuzných.

Druhý sešit obsahoval nejstarší vypravěčovy texty – školní slohová cvičení. Jako jejich ukázka je uveden krátký text s názvem *Minójama* 箕面山 (Hora Minó), idylický popis výletu napsaný údajně v roce 1912. Tento idylický text je v ostrém kontrastu s následujícím výčtem všech lidí, kteří zemřeli v době kolem jeho vzniku.

Následuje další ukázka s názvem *Šunja tomo wo tou* 春夜友を訪う (Návštěva přítele za jarního večera), která líčí návštěvu mladistvého vypravěče v domě spolužáka a jeho bratra, s kterými se přátelil.

Byli jsme si blízcí jak se starším z bratrů, který chodil asi o dvě třídy výše než já, tak s mladším, který byl rok pode mnou, ale ta náklonnost v sobě měla něco z touhy, kterou cítíme k druhému pohlaví. Lásky chlapců už takové bývají. Rodiče těch chlapců jsem miloval stejně silně. Když jsem zatoužil po tom se s nimi setkat, neměl jsem klid, dokud se mi to nesplnilo. Ale nebylo v tom nic homosexuálního (Kawabata 1969: 276-277).

¹⁶¹ 島崎藤村 (1872-1943). Tóson začínal jako básník, ale proslavil se hlavně pozdější naturalistickou prózou.

Slovo *dóseiai* 同性愛 – homosexualita vytváří můstek k první větě následujícího, pátého, oddílu:

Mé deníkové zápisy od 17. září roku 1916 do 22. ledna roku 1917 obsahují záznamy o homosexualitě (ibid. 277).

Těmito „záznamy o homosexualitě“ se vypravěč konečně dostává k hlavnímu tématu románu – k svému vztahu k chlapci jménem Kijono. Nejprve uvádí deníkový zápis ze dne 14. prosince 1916, který začíná tím, že se vypravěč vzbudí, zajde si na záchod a pak se vrací do postele:

Když jsem si lehl na lůžko, vzal jsem za Kijonovu teplou paži a objal jsem ho kolem hrudi a šije. Kijono mě v polospánku silně objal kolem krku a položil svůj obličej na můj. Naše tváře se otíraly o sebe a mé suché rty se dotýkaly jeho čela a víček. Mé tělo bylo tak prochladlé, až mi bylo Kijona líto. Kijono čas od času nevědomky otevřel oči, ale objímal mě dál. Upíral jsem zrak na jeho zavřená víčka. Nevypadalo to, že o něčem přemýšlí. Takto uplynulo půl hodiny. Po ničem víc už jsem už netoužil a myslím si, že ani Kijono nechtěl, abych toužil po něčem více (ibid.)

Po této pasáži, kde věta o otírání tváří o sebe silně připomene díla Horiho Tacua, která jsme rozebírali v předchozí podkapitole, deník pokračuje popisem studijních povinností a vrácených knih. V následujícím záznamu ze dne 21. ledna 1917 následuje po událostech, jako je zabití školního prasete, epizoda, kdy se večer vypravěčův spolužák Óguči vplíží do ložnice, ve které je Kijono sám, zatímco se vypravěč a další chlapci učí ve studovně, předstíraje, že tam jde za vypravěčem. Óguči si lehne do vypravěčovy postele, která je těsně vedle té Kijonovy, protože se s vypravěčem v noci berou za ruce a objímají se, a osloví Kijona.

Kijono se zdráhal vypravěči popsat, co se odehrálo dále, ale Mijamoto si z kousků vyprávění, které mu Kijono poskytl, udělal jakýstakýs obrázek. Óguči nakonec odešel s nepořízenou (*Kijono ga aite ni šinakatta node kaetteitta*, ibid. 279).

Obrázek čtenáře o tom, co se v ložnici vlastně odehrálo, se vyjasní v následující větě:

Z toho, s jakou nevolí si Kijono stěžoval, a jak přitom Ógučiho proklínal, jsem pochopil, že Óguči schválně mířil na Kijonovo lůžko a chtěl tam spáchat hanebný skutek – pokud tedy mám já nárok něco nazvat hanebným skutkem (ibid.)

Zde je jasné, že Óguči přišel do ložnice za účelem sexu, a celá scéna připomíná v předchozí podkapitole citovaný moment v Horiho povídce *Mojuru hoho*, kde vypravěč přistihne Uozumiho, jak sedí vedle Saigusovy postele.

Vypravěč bere to, že se mu Kijono svěří s nepříjemným zážitkem, jako důkaz jeho důvěry a lásky. Zlobí se na Ógučiho, ale zároveň sám sebe podezírá z toho, že ani on sám není prost tělesných tužeb:

Copak se dokážu podívat na hezkého chlapce nebo dívku, aniž bych propadl myšlenkám na smyslnost? Vždy, když mám příležitost, dívám se na Takagiho, Tominagu, Nišikawu...co to o mě vypovídá? Copak můžu s čistým svědomím říct, že se v mém srdci neskrývají temné úmysly i vůči Kijonovi? (ibid. 280)

Vypravěč dochází k závěru, že hlavní rozdíl mezi ním samotným a Ógučim spočívá v tom, že na rozdíl od Ógučiho má Kijona opravdu rád. Kapitola končí tím, že chlapci opět usínají v objetí, a vypravěč se přitom cítí jako vítěz nad Ógučim.

Následující kapitola začíná úryvkem dopisu, který vypravěč zamýšlel poslat Kijonovi:

Zbožňoval jsem tvoje prsty, ruce, paže, hrud', tváře, víčka, jazyk, zuby i nohy. Miloval jsem tě. Myslím, že i ty jsi mě miloval (ibid. 282).

Dopis pokračuje popisem toho, jak se stalo, že se jejich postele ve společné ložnici ocitly vedle sebe, po kterém následuje pasáž, ze které vyplývá, že ve škole bylo běžnou praxí, že starší studenti sexuálně obtěžovali mladší hezké chlapce:

Viděl jsem, že ses setkal s mrzkými požadavky starších žáků – já však nemám odvahu je nazývat mrzkými – podobně jsem to viděl i u Kikugawy a Asady (ibid. 283).

Z této věty vidíme, že vypravěč sám sebe nedokázal vyjmout z řad těchto sexuálních predátorů, minimálně tedy ve svých myšlenkách. Z toho můžeme usoudit, že vypravěč

sám je zkušenější než Kijono. Píše, že mu Kijono nikdy neodepřel své objetí ani rty, ale přitom zdůrazňuje jeho nevinnost, když říká, že si přitom Kijono jistě představoval, že je v objetí rodičů. Vypravěč ve svých myšlenkách zacházel dále než jen k objetím a polibkům, ale své představy nechtěl – nebo nemohl – uskutečnit.

Já, který jsem se nechtěl zajít až k nejzazší mezi ve světě, ve kterém starší žáci pronásledují mladší, nebo jsem možná za ni zajít ani nemohl, jsem si chtěl vychutnat tvé tělo do nejzazší hranice v našem světě, a nevědomky jsem přitom vynalezl různé nové způsoby. Ó, jak nevinně jsi tyto mé nové způsoby přijímal! Tato moje nejzazší hranice v tobě nezbudila ani špetku znechucení či pochybností. Byl jsi pro mě můj bůh – spasitel. (ibid.)

Vypravěč tvrdí, že po sexuální stránce má v sobě něco abnormálního (*seitekini bjótekina tokoro ga atta*), protože vyrůstal bez žen, a že ho proto přitahují krásní chlapci více, než je obvyklé. Jako důkaz své abnormality uvádí také to, že na téma homosexuality píše tento text. Dále píše, že mnohokrát litoval toho, že Kijono není žena.

Dále vypravěč přiznává, že předtím, než se sblížil s Kijonem, líbil se mu také Kakiuči, který byl obdařen dívčím kouzlem (*džoseitekini enja*) a znal způsoby starších žáků, jinými slovy byl sexuálně zkušený. Tento Kakiuči dokonce Mijamotovi nabídl, že by si od něj nechal všechno líbit, ale vypravěč se této nabídky zalekl. Dopis pokračuje popisem incidentu, při kterém Kakiučiho zbili starší žáci a vypravěč ho celého zpoceného odnesl umýt do sprchy, kde ho vysvlékl z šatů a nahého si ho položil na kolena. Kakiuči tam ležel bez hnutí, úplně vyčerpaný a zároveň vyzývavý (*cukaretekitteirunojara idomunojara*), a vypravěč to, že na tuto výzvu nijak nereagoval (tj. nevyužil sexuálně míněné nabídky), považuje za svou zbabělost. Po Kakiučiho odchodu ze školy mu vypravěč posílá dopisy tak dlouho, dokud si ho nezavolá ředitel a neřekne mu, ať toho – pro Kakiučiho dobro – raději nechá.

V sedmém oddílu vypravěč uvádí na scénu lázně Jugašima a popisuje, jak se do nich jezdil léčit s bolavou nohou. Osmý oddíl začíná krátkou zmínkou o zrušených zasnubách se servírkou a pak pokračuje dlouhým popisem toho, jak se Mijamoto ve výše zmíněných lázních Jugašima setkal s vedoucími představitelkami sekty Ómotokjó

大本教, v jejíž učení Kijono zapáleně věří. Vypravěč má možnost sledovat tyto představitelky, asi čtyřicetiletou ženu, jejíž matkou byla zakladatelka sekty Degučí Nao,¹⁶² a její zhruba o dvacet let mladší dceru, při tom, jak vstupují do lázně. Při pohledu na ně cítí velké zklamání, protože obě vypadají jako obtloustlé sprosté venkovanky, na kterých není zhora nic božského. Očekával, že hlavně starší z nich, která se prohlašuje za vtělení živého boha, bude vyzařovat nějakou vnitřní krásu, ale nic takového se nestalo. Je smutný z toho, že Kijono věří v takovou sprostou osobu, protože Kijono sám je podle něj mnohem více bohem. Jeho negativní dojem ještě umocní rozhovor s majitelkou lázeňského hotelu, která je také věřící, jelikož popis zázraků, kterého se mu od ní dostane, na něj působí jako nesmyslné báchorky.

Motiv Kijonova božství je rozvíjen v další, deváté kapitole, která líčí vypravěčovu návštěvu Kijona v jeho rodné vesnici. Ukáže se, že Kijonův otec zastává v sektě Ómotokjó významné postavení, a Kijonův rodný dům je centrem náboženského života místní komunity. V komunitě se nachází mnoho nábožensky zapálených mladých lidí obojího pohlaví, kteří ale na vypravěče nepůsobí příliš dobrým dojmem – zdají se mu tuberkulózně bledí, zamlklí a jakoby bez života; jejich nepřirozeně asketický způsob života se nehodí do krásné přírody, která je obklopuje. Nejhlubší dojem na něj zanechá Kijonův mladší bratr, asi dvanácti či třináctiletý, který je hezký jako dívka a vypravěč si původně myslí, že to také dívka je. Vypravěč cítí dojetí, protože mu chlapec připomene mladší verzi Kijona.

Desátý oddíl vypravěč začíná tím, že podobně jako jeho mladší bratr měl v sobě Kijono vždy něco ženského, a to nejen ve svém srdci, ale i ve svém chování – například to, že po vypravěči uklízel rozházené svršky a spravoval mu „umně jako žena“ roztrhané oblečení. Dále popisuje, že na něj Kijono vždy působil jako duchovní bytost předurčená pro náboženství. V době, kdy navštěvovali stejnou školu, měl vypravěč pocit, že Kijono nábožensky uctívá i jeho samotného. Potom, co vypravěč ze

¹⁶²出口なお (1837-1918). Sekta Ómotokjó vycházející ze šintoismu vznikla poté, co Degučí Nao v roce 1892 prohlásila, že ji posedl kami Ušitora no Kondžin 兎の金神, který nyní skrže ni promlouvá, například ve formě různých prorocství.

školy odešel, získal dojem, že se Kijono snažil zaplnit prázdné místo, které zbylo po jeho odchodu, právě náboženským zanícením.

Vypravěč se vrací k návštěvě Kijonova domu a popisuje náboženské praktiky, kterých tam byl svědkem nebo které mu byly doporučeny, jako například *činkonkišin* 鎮魂帰神 – zklidnění ducha a návrat k božské podstatě, které bylo prováděno pomocí určité formy exorcismu. Tyto praktiky i Kijonova upřímná nepochybná víra mu připadají dětinské. Přesto tato víra dodává Kijonovi místy nadpozemský půvab; vypravěč dále popisuje až náboženské vytržení, které zažil při pohledu na Kijona koupajícího se v ledovém vodopádu:

Zdálo se mi, jako by bylo jeho tělo zahaleno světlem. Když se nad tím člověk zamyslel, vlastně nešlo o nic zvláštního, pouze o dojem vzniklý tím, jak padající vodopád bičoval jeho tělo a stříkající voda kolem něj tvořila bílý opar. Avšak jeho tichá a nehybná postava v sobě spojovala krásu těla i ducha. Na jejím zmáčeném obličejí se rozprostírá výraz klidného vytržení. Je to obraz milosti a pokoje. Není na ní vidět ani vědomí askeze, ani tělesné utrpení s askezí spojené. Nevypadá, že by se askezí snažila překonat pochyby, ani neprojevuje radost nad tím, že by dosáhla vyššího stavu mysli. Ta postava je přirozeně nevinná jako někdo, kdo se právě narodil, ale je bez pochyby božská. Já, který jsem se poprvé setkal se světlem ducha, jsem při pohledu na ni pocítil mrazení (ibid. 313).

Vypravěče nad tímto nadpozemským výjevem napadá, zda ho Kijono už dávno neobrátil na víru, avšak Kijonovo božství v něm zároveň vzbuzuje žárlivost a pocit vlastní nedostatečnosti. Píše, že už se k vodopádu nikdy nevrátil.

Následující jedenáctý oddíl se vrací v čase o několik let dříve, do okamžiku, kdy se s Kijonem seznámili. I v tomto hrála roli Kijonova víra – když vypravěč onemocněl, Kijono se nad ním modlil. Tak vypravěč poznal, že Kijono věří v nějakého boha, kterého on neznal. Kijono mu o tomto bohu postupně vypráví. Také mu řekne, že si bůh Mijamota zvolil, aby pro něj vykonal nějaký velký úkol. Vypravěč s odstupem let dodává, že ani tehdy, ani teď v učení sekty nevěřil, ale že bylo zvláštní náhodou, že se tehdy v Jugašimě setkal s jejími čelními představitelkami.

V další kapitole následují další zápisky z deníku, který si vypravěč údajně vedl během roku, kdy spolu s Kijonem sdíleli pokoj. Tyto zápisky obsahují popis dalších něžností, které si spolu vyměňovali, hlavně držení za ruku, ale i polibek. Kijono vyjadřuje vypravěči svou náklonost i slovně, když říká:

„*Dám ti své tělo a můžeš si s ním dělat, co se ti zlíbí. Můžeš mě klidně zabít nebo oživit, sníst nebo chovat jako psa, jak se ti zlíbí*“ (ibid. 324).

O něco později vypravěč Kijona poprosí, aby se „stal jeho tučňákem“ (*wataši no henguin ni nattekure*, ibid. 328), s čímž Kijono souhlasí. Jedná se o hravé vyznání lásky, které zřejmě reaguje na to, že v roce 1915, tedy rok před vznikem údajného deníkového záznamu, byl do zoologické zahrady v Uenu pořízen tučňák královský, zvíře pověstné věrností svému druhovi či družce.

Zároveň se však dozvíme, že když Kijono náhle odjel na pohřeb příbuzné, vypravěč v noci chytil za ruku jiného spolubydlicího jménem Koizumi. I po Kijonově návratu se stalo, že v noci držel za jednu ruku Kijona a druhou Koizumiho, a zmiňuje, že by rád sdílel pokoj pouze s těmito dvěma chlapci, ke kterým hoří láskou.

Zmiňuje i několik dalších krásných chlapců, kteří se mu líbí, například rudolícího prvňáka M, jemuž jeho velké oči a růžová líčka propůjčují dětský půvab. Při pohledu na jiného mladšího žáka zase Mijamoto cítí zármutek jak nad tím, že se musí už brzy od té krásy vzdálit, tak nad tím, že o tuto krásu chlapce zanedlouho stejně připraví puberta. Podobně jiný chlapec se mu přestal líbit, když se na jeho tváři objevily pupínky. Zmiňuje i hezkou dívku, která ho zaujala ve městě, a zoufá si nad tím, že v něm krása – bez rozdílu pohlaví – probouzí sexuální touhu: *Naze wataši wa konna ni ijašii daró* – *Proč jsem tak nízký?* (ibid. 322). Podobně když se mu v dalším oddílu zalíbí hezký chlapec na nádraží, píše, že se utápěl ve zvrhlých touhách (*bjótekina mósó ni fuketta*, ibid. 341)

Tato a další kapitoly také zdůrazňují vypravěčovu osamělost – s příchodem zimních prázdnin pocítuje smutek sirotka. Tyto prázdniny totiž musí trávit u vzdálenějších příbuzných, se kterými má sice relativně dobré vztahy, ale přece jen to není totéž jako nejbližší rodina.

V kapitole třináct pokračují deníkové záznamy, zachycující vypravěčův studentský život. Po posledním záznamu vypravěč s odstupem let shrnuje svůj vztah s Kijonem:

Během pěti měsíců, co trvala naše láska, v ní nedošlo k žádnému vývoji ani změně, ani nekolísala v intenzitě. Nevyjádřili jsme naši lásku slovy. Začátek i průběh té lásky byl přirozeně klidný a vzpomínky na ni jsou měkké a hřejivé (ibid. 343).

I další, čtrnáctý oddíl, začíná z pohledu padesátiletého vypravěče, který si prohlíží své staré texty. Opakovaně cituje větu z dopisu Kijonovi, která zní: „Jsi můj Bůh-spasitel a překvapení mého života“ a nerozumí tomu, jak mohl něco takového napsat. Oddíl pokračuje citací ze *Vzpomínek na Jagašimu*, která popisuje setkání s potulnými umělci a tanečnicí. I z těchto pasáží zaznívá osamělost a touha po přijetí.

Pak se vyprávění vrací k seznámení s Kijonem. Hned první dojem vypravěče byl takový, že Kijono vyrůstal uprostřed milující rodiny, a připadá si proti němu jako chudák. Zároveň ale nepocituje k druhému chlapci závist, ale spíše fascinaci. Píše, že než se stal jeho spolubydlicím, prodělal Kijono dlouhou vážnou nemoc, která „smyla jeho minulost“, tedy očistila ho a navrátila do stavu původní nevinnosti.

U Kijona se vypravěč poprvé v životě setkal s bezvýhradným přijetím. Mohl se Kijonovi svěřit se všemi pocity a myšlenkami bez obav z odmítnutí nebo výsměchu. To, že Kijono se vším všudy přijal vypravěče takového, jaký byl, Mijamotovi dalo svobodu chovat se podle své přirozenosti a nijak se přitom neomezovat.

Poslední tři oddíly obsahují dopisy, které Kijono posílal vypravěči po jejich odloučení. Vypravěč uvádí, že tyto dopisy nejsou moc zajímavé, protože Kijono v nich příliš nepopisuje své vlastní pocity, ale pro vytvoření úplného obrazu z několika cituje.

Kijono ve svých dopisech popisuje situaci ve škole a ptá se vypravěče na jeho další život. Kromě toho je z dopisů zřejmé, jak se ještě posiluje Kijonovo náboženské zánícení.

Jeden z dopisů obsahuje pasáž, kde Kijono popisuje, že až nyní chápe, o co se pokoušel tehdy Óguči, když za ním přišel v noci do ložnice – tedy mít s ním sexuální

styk. Pochopil to až poté, co o něm samotném začaly kolovat pomluvy v tomto duchu, když několikrát navštívil ložnice mladších žáků.

Když Kijono říká, že až teď pochopil, co chtěl Óguči v ložnici, znamená to, že o našem vztahu si nic takového nemyslel? (ibid. 361) zamýšlí se vypravěč.

Poslední dopis je adresován o několik později let z kláštera, ve kterém se Kijono stal mnichem, a jeho poslední slova jsou modlitbou, kterou vypravěči přeje, aby vždy krácel po cestě boží.

Na úplný konec vypravěč dodává, že tímto dopsal román *Šónen* a všechny staré texty, které k tomu použil, má v úmyslu spálit.

4.2.2 Konstrukce homosexuality v románu

Na první pohled bychom se mohli domnívat, že je autor ve svém přístupu k homosexualitě až překvapivě otevřený; hlavně *Zbožňoval jsem tvoje prsty, ruce, paže, hrud', tváře, víčka, jazyk, zuby i nohy. Miloval jsem tě. Myslím, že i ty jsi mě miloval* (ibid. 282), asi nejvíce citovaná pasáž z celého díla, která je navíc *slohovým cvičením*, které učitel vypravěči vrátil opravené, aniž by nějak komentoval jeho obsah, může až šokovat. Tuto a další pasáže, týkající se homosexuality, je však nutné analyzovat v širším kontextu.

V prvé řadě je potřeba se zamyslet nad strukturou vyprávění.

Vincent (2012) rozlišuje tzv. homodiegetické a heterodiegetické vyprávění. V homodiegetickém vyprávění existuje vypravěč ve světě příběhu, zatímco v heterodiegetickém se nachází vně. Román *Šónen* je příkladem homodiegetického vyprávění, jelikož v něm vypravěč vzpomíná na svou vlastní minulost poté, co dosáhl dalšího vývojového stupně díky zkušenostem, o kterých se vypráví. „*Výsledkem,*“ píše Vincent (2012: 19), „*je jakási trojitá vize, u které si čtenář uvědomuje nejen dvě subjektivní perspektivy v textu, jednu patřící vypravěči v okamžiku vyprávění a druhou jemu bývalému já v okamžiku příběhu, ale také perspektivu implikovaného autora, který zosnoval tuto konfrontaci mezi přítomností a minulostí (...).*“

Milostný dopis Kijonovi odevzdaný jako slohová práce tak může působit odvážným dojmem, je však třeba si uvědomit, že tento dopis nikdy nedošel ke svému adresátovi, a funguje tak pouze jako fiktivní, hypotetické vyznání, které je navíc bezpečně zakonzervováno v minulosti.

Ke konzervaci (respektive marginalizaci) homosexuality v minulosti slouží celá výše uvedená struktura vyprávění, ve které zralý muž vzpomíná na homosexuální vztah svého mladšího já hlavně prostřednictvím zkoumání svých vlastních starších textů, pozastavuje se přitom, co všechno bylo jeho mladší já schopno vtělit do slov.

Kontext příběhu nikdy nezmiňuje homosexuální vztahy mezi dospělými muži, a vymezuje tak homosexualitu do období dospívání jako přirozenou fázi experimentování mezi mladými lidmi v čistě mužském prostředí internátní školy. Homosexualita je jinak patologizována, jelikož vypravěč charakterizuje jako „abnormální“, že se mu již od dětství líbili chlapci více, než bylo obvyklé.

Tyto textové strategie – tedy vykazování homosexuality do minulosti a období dospívání – jsou ve skutečnosti velmi běžné ve všech pomeidžiovských textech, ve kterých se objevuje mužská homosexualita, a odrážejí něco, co bychom mohli nazvat přerušáním homosociálního kontinua.

Jak jsme již uvedli v kapitole 2, koncept homosociálního kontinua představila Eve Kosofsky Sedgwicková ve svém průkopnickém díle *English Literature and Male Homosocial Desire* (1985), což byl jeden z textů, který ustanovil teorii queer. Homosocialita samotná je sociologický pojem, který jednoduše popisuje vztahy mezi osobami stejného pohlaví. V případě žen platí, že „ženy podporující zájmy žen“ a „ženy milující ženy“ nejsou v opozici, ale u mužů tomu tak není.

Sedgwicková uvádí příklad homosociálního vztahu mezi republikánským americkým prezidentem Ronaldem Reaganem¹⁶³ a silně konzervativním politikem Jesse Helmssem,¹⁶⁴ který byl velmi hlasitým odpůrcem ne-heterosexuálních a ne-binárních osob, a ptá se, zda je tento vztah, v rámci kterého spolu tyto dva muži

¹⁶³ 1911-2004

¹⁶⁴ 1921-2008

vytvářeli rodinnou politiku, jakýmkoli způsobem shodný se vztahem milujícího se gay páru. Sedgwicková si odpovídá, že by oba muži takové tvrzení znechuceně odmítli (1985: 3).

Důvodem je, že moderní patriarchální společnost je povinně heterosexuální, což znemožňuje existenci plynulého kontinua mezi homosociálními a homosexuálními vztahy. To však neplatí ve všech dobách a ve všech společnostech. Sedgwicková jako příklad společnosti, ve které existovalo plynulé homosociální kontinuum, uvádí antické Řecko, a my můžeme přidat před-meidžiovské Japonsko.

Situace se ovšem změnila s přijetím jak pojmosloví západní sexuologie, tak puritánských ideálů vyzdvihujících předmanželskou čistotu, které autority uvítaly jako nástroj posilující jejich rodinou politiku, pro kterou bylo žádoucí jasné vymezení mužů a žen a jejich rolí. Tento postoj vyjádřil např. generál Ugaki Kazušige,¹⁶⁵ který postupně zastával funkci ministra války a hlavního guvernéra Koreje:

„Feminizace mužů a maskulinizace žen a výsledná bezpohlavnost jsou modernistickou tendencí, která brání jednotlivci, společnosti a národu dosáhnout velkého pokroku. Protože mužnost mužů a ženskost žen musí být zachována navždy, je důležité, abychom nedovolili nástup bezpohlavních jedinců, kteří vzdorují vznešenosti přírody“ (Roden 1990: 52).

Právě s ohledem na pomeidžiovskou společensko-politickou situaci, která zrodila zcela nové diskurzy o homosexualitě, je v románu *Šónen* homosexualita vykázána do minulosti a patologizována.

Patologizována však není pouze homosexualita; celý román je prodchnut odporem k tělesné lásce a chválou čistoty a panenství. Na to odkazuje už Kijonovo jméno, které se píše znaky pro „čistý“ a „plán“. Vypravěč vyzdvihuje jeho nevinnost, díky které šestnáctiletý Kijono netušil, co se odehrává mezi staršími a mladšími žáky internátu, ani sám nepoznal, co po něm chtěl starší student Óguči, když za ním přišel v noci do ložnice. Když se s Kijonem objímají, vypravěč si je jistý, že si u toho Kijono představuje, že je v objetí milujících rodičů.

¹⁶⁵宇垣 一成 (1868-1956)

Kijono svým způsobem představuje nenarušené homosociální kontinuum: dává vypravěči své tělo ve formě objetí a polibků a vidí v tom pouze přirozené pokračování přátelství mezi nimi.

Oproti tomu vypravěč si uvědomuje, že ve společnosti, v které žije, je něco takového nepřipustné, a že jeho touhy po krásných chlapcích jsou charakterizovány jako „bjóteki“, nemocné. Jak jsem již zmínila, vypravěč píše, že na něm bylo něco „po sexuální stránce nenormálního“ (*seitekini bjótekina tokoro ga atta*), protože se mu už od dětství líbili krásní chlapci víc, než je obvyklé.

Problematizovaná zde však není výlučně homosexuální touha, ale sexuální touha jako taková, kterou vypravěč cítí k oběma pohlavím: *Copak se dokážu podívat na hezkého chlapce nebo dívku, aniž bych propadl myšlenkám na smyslnost?* táže se vypravěč (Kawabata 1969: 280). Sexuální akt nazývá vypravěč „hanebným skutkem“ (*ijašii kói*), žádosti o sex jsou „ošklivé“ (*minikui*).

Opět se zde setkáváme s ideálem platonické romantické lásky *ai* (oproti smyslné lásce *iro*), tak jak jej pro japonskou literaturu vyzdvihoval literární kritik a teoretik Cubouči Šójó ve své sbírce literárněvědných úvah *Šósecu šinzui* (Esence románu, 1885), což jsme zmínili v předchozí podkapitole. Připomeňme, že v Kawabatově *Tanečnici z Izu* cítí vypravěč úlevu, když zjistí, že je tanečnice, která se mu líbí, ještě dítě:

Při pohledu na to bílé nahé tělo s dlouhýma štíhlýma nohama, připomínající mladou ztepilou pavlonii, zalil mé srdce jako křišťálová voda očistný pocit, zhluboka a s úlevou jsem si oddychl a šťastné se zasmál. Vždyť je to dítě! Nevinné dítě, které z radosti nad tím, že nás tu objevilo, vyběhlo úplně nahé do slunečního světla a na špičkách se vzepjalo v celé své nahotě do výšky. Zachvátila mě bláznivá radost a můj šťastný smích nebral konce (Kawabata 1988: 16).

Vypravěče přitahuje Kijonova dětská čistota. Uvědomuje si, že tento stav není udržitelný, ale mrzí ho, že s dospělostí Kijono tuto kvalitu ztratí. „Když jsem řekl, že se chci být jako dospělý (*otonarašii*), řekl jsi mi na to, že to je hrozné (*osorošii*)“, píše Kijono v jednom ze svých dopisů vypravěči (Kawabata 1969: 358). Podobně vypravěč

cítí dojetí, když spatří Kijonova mladšího bratra, který mu připomene Kijona před několika lety.

To, že je vypravěč přitahován dětskou čistotou, se netýká pouze Kijona; již jsem citovala pasáž ve dvanáctém oddílu, kde vypravěč v případě jiného hezkého chlapce lituje, že ho puberta brzy připraví o jeho kouzlo, a podobně jiný chlapec se mu přestal líbit poté, co se mu na tváři objevilo akné.

Tuto krátkodobost můžeme interpretovat několika způsoby. Zprv se podle Kuroiwy Júičiho (2008) jedná o specifikum lásky mezi chlapci na školách, kteří po opuštění školního prostředí začnou okamžitě navazovat heterosexuální vztahy. V případě chlapců, kteří se stávali objekty touhy starších mužů, se v tradici *nanšoku* a *šudó*, o které jsme se podrobně zmiňovali v kapitole 3, vždy zdůrazňovala pomíjivost jejich krásy. Například v kapitole 3.5 zmiňovaném díle *Bišónenron* (1911) autora Kómuró Šudžin se dočteme, že „vrcholným obdobím rozkvětu chlapectví je období od třinácti či čtrnácti do sedmnácti či osmnácti let, čili ne déle než pět šest let“ (Kuroiwa 2008: 87).

Zadruhé se jedná o typický rys Kawabatovy tvorby, kterým je fixace na čistotu a neposkvrněnost. Tato obsese bývá často vysvětlována autorovým nešťastným vztahem s mladičkou servírkou Itó Hacujo,¹⁶⁶ která náhle zrušila jejich zasnoubení a odmítla sdělit důvod. Motiv zrušených zasnub s velmi mladou¹⁶⁷ dívkou se promítá do celého autorova díla, a je tématem například krátké povídky *Hidžó 非常* (záměrně ambivalentní název, který může označovat nouzovou situaci či mimořádné okolnosti), která vyšla v prosinci 1924 v časopise Bungei šundžú. V povídce se vypravěč, student Císařské univerzity v Tokiu, připravuje na návrat své snoubenky Mičiko do hlavního

¹⁶⁶ 伊藤初代 (1906-1951). Kawabata se s Itó seznámil v roce 1919, když mu bylo 20 let a jí 13, v jedné z tokijských kaváren oblíbené v literárních kruzích. O dva roky později ji Kawabata požádal o ruku a ona souhlasila, avšak o měsíc později zasnuby zrušila a odmítla udat důvod. Podle literárních vědců a Kawabatových biografů (např. Morimota Osamua nebo Kawabatova zetě Kawabaty Kaoriho) Hacujo zrušila zasnuby z toho důvodu, že ji v chrámu Saihódži, ve kterém krátce žila, znásilnil mnich.

¹⁶⁷ Dívka v povídce má 15 let, stejně jako bylo Itó Hacujo v době zrušení zasnoubení s Kawabatou. Tak jako v románu *Šónen* vypravěč popisuje své inklinace k homosexualitě jako zvrhlé, v povídce *Hidžó* o sobě vypravěč tvrdí, že je už dlouho „vězněm svých zvrhlých tužeb“ (*bjótekina konomi de toraerareteita*, Kawabata 1980:130), což zde označuje to, že ho nepřitahují dívky starší než 15, 16 let.

města, avšak náhle od ní obdrží kryptický dopis, ve kterém Mičiko ruší jejich zasnoubení z důvodu „nouzové situace“.

Nyní bych vám měla podat vysvětlení. Jsem vám stále oddána, ale došlo k jisté nouzové situaci. V žádném případě vám nemohu říci, o co se jedná. Určitě byste mě požádal, abych vám tu nouzovou situaci vysvětlila. Ale raději bych zemřela, než abych o tom mluvila (Kawabata 1980: 133).

Vypravěč spolu s kamarády rozvíjí různé teorie, o jakou nouzovou situaci se může jednat, ale nedojdou k žádnému uspokojivému závěru. Když se pak znovu setká s Mičiko, v srdci se mu rozevře propast a přirovnává pohled na svou bývalou snoubenku k zírání do prázdnoty. Tato prázdnota zde symbolizuje nemožnost jakéhokoli opravdového porozumění mezi lidmi vůbec a mezi muži a ženami obzvlášť.

Vzhledem k autorovým osudům nepřekvapí, že tématem celé Kawabatovy tvorby je osamělost jedince; tato je však – možná z důvodu absence mateřské péče v autorově dětství – nejvíce markantní právě v jeho literárním zpracování vztahů mezi muži a ženami.

Podle Cécile Sakaiové se v kontextu Kawabatova díla setkáváme s touhou najít namísto ideální ženy útěchu v homosexuálním vztahu, čehož je právě *Šónen* největším dokladem. V *Šónen* tato útěcha podle Sakaiové vede ke konstrukci vlastní „identity coby milovaného subjektu“ (Sakai 2001: 61), například v pasážích jako „Ten, který mě miloval nejvíce, a který by mi jistě odpustil cokoliv, byl tento chlapec“ (Kawabata 1969: 333). Sakaiová interpretuje, že zde homosexualita funguje jako „vektor ‚egocentrické‘ touhy v rámci fantaskního ‚vztahu k sobě‘“ (Sakai 61). Podobně Kuroiwa (2008) pojímá vztahy mezi mladými chlapci jako takové, které „směřují ke sjednocení sebe s druhým“, tedy jde podle něj rovněž o určitou formu sebelásky (Kuroiwa 87).

Potřebu být milován, kterou vyjadřuje Mijamoto v románu *Šónen*, můžeme dát do souvislosti se zmíněnou absencí rodinné lásky. Jak bylo zmíněno na začátku románu, vypravěč stejně jako sám Kawabata utrpěl v mládí několik velkých ztrát, které ho postupně připravily o celou blízkou rodinu. V textu románu vypravěč několikrát zmiňuje, jak trpí osudem sirotka. Ještě před začátkem hlavního příběhu o Kijonovi

vypravěč cituje svůj starý text *Návštěva přítele za jarního večera*, o tom, že ještě na základní škole rád navštěvoval dům dvou bratrů, které miloval – miloval ovšem také jejich rodiče a vůbec celou atmosféru jejich domova, mnohem vlídnější než jeho vlastní domácnost, kterou sdílel s churavým dědečkem. Na Kijonovi ho také od začátku fascinuje, že je na něm vidět, že má za sebou silné rodinné zázemí. Vypravěč pak v jejich vztahu nachází absolutní přijetí, které je ideálem právě rodičovské lásky.

Pokud jde o téma útěchy v homosexualitě v Kawabatově díle, její méně otevřenou, latentní formu Sakaiová nachází i v *Tanečníci z Izu*. Vypravěč si poté, co se s úlevou vzdá své touhy po tanečnici, když zjistí, že je ještě dítě, zvolí nového partnera – staršího bratra tanečnice,¹⁶⁸ s kterým si vyměňuje různé věci, jako jsou cigarety, tomely, a dokonce pastilky na osvěžení dechu s názvem Kaóru, který je téměř totožný s křestním jménem tanečnice, Kaoru. Tento bratr se jmenuje Eikiči, což bylo také jméno Kawabatova otce.

Sakaiová jako skrytě erotickou interpretuje skutečnost, že vypravěč Eikičimu dvakrát věnoval peníze, jí s ním a třikrát se s ním koupe. Podle Putny (2011) by se zde jednalo o sublimaci homosexuality, tedy o situaci, kdy autor popisuje homosexualitu skrytě, pomocí „masek a signálů“ (Putna 2011: 88).

Tato hypotéza je pak podpořena závěrem povídky, kdy vypravěč přislíbí, že pomůže babičce s třemi malými dětmi. V tu chvíli se zdá, že vypravěč dosáhl morálního vykoupení, jelikož předtím myslel pouze na své potěšení, a teď se rozhodl nezištně pomoci potřebným. Ovšem hned vzápětí vypravěče zaplaví takový smutek, že mu začnou téct slzy. Spolucestující chlapec ho začne utěšovat a rozdělí se s ním nejprve o jídlo a pak i o teplo svého těla:

Lampa v kajutě zhasla. Pach z nákladu čerstvých ryb a vůně mořské vody zesílily. Uprostřed černočerné tmy jsem se hřál teplem chlapcova těla a dal volný průchod svým slzám. Byl to blažený pocit štěstí, jako by se má hlava proměnila v průzračně čistou vodu, která krůpějí po krůpějí odtéká (Kawabata 1988: 32).

¹⁶⁸ Tato scéna odkazuje na podobnou situaci v *Příběhu o princí Gendžim*, kterou jsem zmiňovala v úvodu a pak podrobněji na začátku kapitoly 3.

Podobnou scénu, kdy vypravěč najde útěchu v péči jiného mladíka, najdeme i ve výše zmíněné povídce *Hidžó*, kde se o vypravěčovo pohodlí ve vlaku stará spolucestující student, který vypravěči několikrát upravuje plášť, do kterého je zabalený:

Cítil jsem, že ve mně zní sladký pocit, že je zcela normální, že to pro mě udělal
(...) *Úplně jsem se o toho studenta opřel, jako bych mu svěřil svou vlastní osobu.*
(...) *Ten student nade mnou bděl a ani oka přitom nezamhouřil* (Kawabata 1980: 143).

4.2.3 Queer elementy v románu

Můžeme říci, že vztah mezi vypravěčem a Kijonem má několik úrovní. Jednou z nich je romanticko-platonická, do které se mísí vypravěčův hlad po rodině, který se manifestuje jako touha po absolutním přijetí, jaké bývá typické právě pro vztahy k blízkým příbuzným. Je zde však ještě jeden aspekt, a to aspekt náboženský. Důležitou roli v příběhu hraje sekta Ómotokjó, do které Kijono a jeho rodina patří, a Kijonova vášnivá, až slepá víra v její učení.

Téma náboženství je pojmáno převážně esteticky, jako něco, co se hodí k mladým krásným lidem, jako je Kijono, což je nejvíc patrné ve výše citované scéně, kdy vypravěč pozoruje Kijona koupajícího se v ledovém vodopádu, což je pro něj až mystický zážitek. Když však vypravěč pozoruje funkcionářky sekty, jejich méně atraktivní, venkovanský zevnějšek v něm probouzí jak odpor (na jiném místě vypravěč přiznává, že se mu z ošklivosti chce zemřít), tak skepsi k náboženství, které představují. Připomeňme výtku, kterou vůči Kawabatovi vznesl Karatani Kódžin: „intelektuální a etické kategorie zmizely; [*u Kawabaty*] existují pouze kategorie estetické“ (Karatani 1990: 36).

Kijonova nepochybná víra jej kromě mystického kouzla obdařuje také určitou ženskostí, jelikož představuje protiklad k maskulinní intelektuální skepsi, kterou reprezentuje vypravěč. Celkově se dá říci, že postava Kijona určitým způsobem přesahuje normy binární maskulinity a stává se androgynní; Robertsonová (1992) definuje androgynii jako „míchání genderových markerů – oblečení, gest, řečových

vzorců a tak dále – způsobem, který podkopává stabilitu pohlavně-genderového systému, který je založen na dichotomii mezi muži a ženami, a zachovává tuto dichotomii juxtapozicí nebo míšením jejích prvků“ (Robertson 1992: 419).

Kromě Kijonova náboženského založení je dalším androgynním prvkem jeho jméno, které může být zároveň mužské příjmení a ženské křestní jméno.

Vypravěč říká, že v sobě měl Kijono vždy něco ženského, což se projevovalo například tím, že uklízel vypravěčovy věci a spravoval mu oblečení „umně jako žena“. Zároveň však byl dobrý ve sportech, obzvláště v tradičně maskulinním umění boje s mečem kendó, a vypravěč poznamenává, že Kijono „nebyl v žádném případě zženštilý ani slabý“ (s. 359).

Zajímavá je scéna, kdy se vypravěč setká při návštěvě Kijonovy rodné vesnice a náboženské komunity s Kijonovým mladším bratrem, který vypadá a chová se jako dívka do té míry, že se vypravěč zdráhá uvěřit opaku, a tento bratr mu připomene mladší verzi Kijona. Podle Barbary Hartleyové (2006) je Kawabata transgresivní v tom, že představuje genderově ambivalentní postavu v rodině, což bylo svým způsobem posvátné místo, ve kterém platily přísné normy, na rozdíl od rozvolněného prostředí např. divadel.

Kromě androgynní ambiguity Kijona můžeme hovořit o ambiguitě i v rámci žánru románu, jelikož se jedná o jakousi semiautobiografii – román zdánlivě vzbuzuje dojem autobiografie, když odkazuje na texty publikované samotným Kawabatou a zmiňuje události, které se shodují s těmi, které Kawabata prožil, na druhou stranu se však vypravěč jmenuje Mijamoto, nikoli Kawabata, což naznačuje, že o čistou autobiografii se v tomto případě nejedná a že je potřeba brát reálnost popisovaných dějů s jistou rezervou. Mezní pozice díla, pokud jde o žánr, podle Hartleyové zvyšuje možnost čtení genderové ambivalence v románu (Hartley 2006: 2).

Ambiguita obecně je pak jedním z klíčů pro pochopení (nebo spíše uchopení) Kawabatova díla, jelikož nejednoznačnost je základem jazyka, který autor používá. *Aimaisei* 曖昧性, tj. ambiguita – mnohoznačnost je podle Cécile Sakaiové hlavním konceptem, na jehož základě bychom měli vnímat Kawabatovo dílo. Mnohoznačnost

vnímá Sakaiová jako pojem lingvisticko-poetický, nikoliv filozofický, který vyjadřuje situaci, kdy jedno označující (signifiant) odkazuje na dvě či více různých označovaných (signifié), ať už vzájemně se doplňujících či si odporujících, mezi kterými není možné si zvolit (Sakai 18).

Tato mnohoznačnost má více podob – výpustka, dvojsmysl, paradox a neukončenost, z nichž obzvláště první dva typy nalezneme i v románu *Šónen*.

Například žádost vypravěče, aby se Kijono stal jeho tučňákem (*wataši no henguin ni nattekure*, Kaabata 1969: 328), působí nesrozumitelně bez znalosti faktografického pozadí, že byl krátce před jejím vyslovením do zoologické zahrady v Uenu pořízen tučňák královský, což je zvíře pověstné věrností svému druhovi či družce, a vypravěč a Kijono na tuto událost hravě odkazují.

V tomto případě je možné po doplnění potřebného kontextu na první pohled kryptické vyjádření celkem bez obtíží interpretovat, v Kawabatově díle ovšem najdeme mnoho případů, kdy to možné není. Dokladem toho jsou hlavně povídky obsažené ve sbírce *Tenohira no šósecu* 掌の小説 (Povídky na dlaň, které vycházely postupně od roku 1920 až do roku 1972, tedy do autorovy smrti).

Například povídka *Hindža no koibito* 貧者の恋人 (Milenka chudých, poprvé vyšlo v roce 1927 v Tókjó asahi šinbun 東京朝日新聞) představuje mladou ženu, která během kratičké povídky vystřídá několik nemajetných milenců a poté zemře na tuberkulózu. Příběh však nekončí jejím úmrtím, ale následuje ještě scéna u jejího hrobu – jeden z jejích bývalých milenců najde na jejím hrobě hromádku citrónů, nebožčina oblíbeného ovoce. Nejistíme, kdo zde ovoce zanechal, a celkovou záhadnost ještě posílí zvláštní zvolání, které ukončuje celou povídku „Dokonce i zde byly citroníky!“ (Kawabata 1989: 269).

Tato záhadnost ještě více posiluje pronikavost obrazu citrónů na hrobě.

V případě *Povídek na dlaň* jsou „mezery“ použity pravděpodobně pro posílení snahy o snové surreálno; podle Sakai výpustky v Kawabatově díle obecně slouží hlavně k vytvoření obrazu roztržitého světa (Sakai 50).

Zdaleka nejčastějším prostředkem ambiguity v Kawabatově díle je pak nejednoznačnost ve formě mnohoznačnosti.

Již samotný název *Šónen* je mnohoznačný – nevíme, zda označuje Kijona nebo chlapce obecně, či mladší já samotného vypravěče.¹⁶⁹

Kawabatův styl zahrnuje mnohoznačnost v podobě vynechání podmětu tam, kde kontext neumožňuje jeho jednoznačné doplnění. Podívejme se na následující větu:

Wataši wa soredake šika motomenu. Kijono mo motomete moraó to wa omotteinu (Kawabata 1969: 277)

Hartleyová (2006: 127) tuto pasáž přeložila jako *I wanted nothing else. I wanted Kiyono, also, to want nothing else*, tedy „po ničem jiném jsem netoužil a chtěl jsem, aby ani Kijono po ničem jiném netoužil“, zatímco francouzský překlad Suzanne Rossetové (1992: 80) uvádí *Je n'ai aucun autre desie, Kiyono non plus*, tj. „po ničem jiném jsem netoužil a Kijono také ne“.

Absence vyjádřeného podmětu zde vytváří nejednoznačnost, zvláště v kombinaci se spojením „motomete moraó“, u kterého můžeme polemizovat, zda se vztahuje k vypravěči či Kijonovi. Domnívám se, že nejpřesnějším překladem by zde bylo „po ničem víc už netoužím a myslím si, že ani Kijono nechtěl, abych toužil po něčem více.“

Že se jedná o v rámci Kawabatova díla zcela běžný jev, dokazují dvě anekdoty, které uvádí Sakaiová (23-24). První se týká této pasáže z *Tanečnice z Izu*:

Odoriko wa jahari kučibiru wo kitto tódžita mama ippó wo micumeteita. Wataši ga hašigo ni cukamaró to šite furikaetta toki, sajónara wo ió to šita ga, sore mo jošite, mó ippen tada unazuite miseta.

Edward G. Seidensticker ve svém zkráceném překladu povídky, který se poprvé objevil v časopise *Atlantic Monthly* v lednu 1955, zvolil jako podmět loučení a pokynutí hlavou vypravěče (*wataši*), a podobné řešení zvolila i Vlasta Winkelhöferová v českém překladu:

¹⁶⁹ Pro srovnání Tanizakiho stejnojmenná povídka byla do angličtiny přeložena jako „The Children“.

Tanečnice se s pevně sevřenými rty stále jen dívala stranou do jednoho místa. Když jsem se chytal provazového žebříku, ohlédl jsem se po ní a chtěl jí říci sbohem, ale neudělal jsem to a pouze na pozdrav ještě jednou kývl hlavou (Kawabata 1988: 30).

Kawabata sám však ve svém memoáru s názvem *Issó ikka – Izu no odoriko no sakuša* 一草一花・伊豆の踊り子の作者 (Jedna tráva, jedna květina – autor Tanečnice z Izu) říká, že ohledně této pasáže obdržel několik dopisů, které se dotazovaly, kdo je podmětem druhé části druhé věty. Podle Kawabaty použití fokalizující partikule „ga“ místo tematické „wa“ naznačuje, že se část počínaje „sajónara wo ió“ týká tanečnice, nikoli vypravěče. Autor k tomu dodává: „Každopádně jelikož jsem vynechal podmět tanečnice, můj text se stal natolik nejednoznačným (*aimai* 曖昧), že uvedl mé čtenáře v omyl, včetně mého překladatele do angličtiny pana Seidenstickera“ (Kawabata 1982b: 222-231).

Seidensticker později v rozhovoru na téma Kawabata na dotaz, zda se s autorem baví o obsahu svých překladů, odpověděl, že už to nedělá, protože když se kdysi Kawabaty zeptal, zda mu jistá fráze nepřijde poněkud nejednoznačná, Mistr mu odpověděl kladně, ovšem význam dané fráze nijak neosvětlil.¹⁷⁰

Konečně nezapomeňme na Kawabatovu řeč při převzetí Nobelovy ceny v roce 1969 s názvem „Ucukušii nihon no watakuši“ 美しい日本の私, kterou opět Seidensticker přeložil pod názvem „Japan, the beautiful and myself“, ovšem její název by mohl být přeložen také jako „já jako součást krásného Japonska“ nebo „Já, krásné Japonsko,“ jak ve své vlastní řeči při převzetí Nobelovy ceny o čtvrtstoletí později Kawabatovi vytkl Óe Kenzaburó.¹⁷¹

Sakaiová Kawabatovu práci s jazykem shrnuje následovně: „Opouštíme zde doménu binární logiky a vstupujeme do domény logiky zvané fuzzy (mlhavá)“ (Sakai

¹⁷⁰ Interview vedla Ibuki Kazuko, vyšlo knižně jako *Kawabata Jasunari — hitomi no densecu*, Tokio: PHP kenkjúšo, 1997, s. 231-252 (citace je ze strany 236).

¹⁷¹ 大江健三郎 (*1935); udělal to v proslovu při převzetí své vlastní Nobelovy ceny, kterou příznačně nazval *Aimaina Nihon no watakuši* あいまいな日本の私, Já z mnohoznačného Japonska.

18). Když opustíme binární logiku, dostaneme ovšem také něco, co zde nazýváme jako *queer*.

5. Henkaku a hentai: demonizace lásky mužů

Ve dvacátých letech dvacátého století se začal v Japonsku masově šířit detektivní žánr, který se brzy rozdělil na dvě hlavní větve, tzv. *honkaku* (ortodoxní) a *henkaku* (heterodoxní).¹⁷² Detektivní příběhy typu *honkaku* představují tradiční model v anglosaském prostředí nazývaný ‚whodunit‘, kde je ve středu zájmu pátrání po pachateli zločinu a ústřední záhada je vyřešena pomocí vědecké, racionální logiky.

Oproti tomu příběhy typu *henkaku* sice také obsahují záhady, ale tyto jsou ne vždy uspokojivě vyřešeny, anebo i pokud příběh nějaké řešení obsahuje, důraz leží na něčem jiném, často například na popisu psychologických procesů jednotlivých postav.¹⁷³ Hirabajaši Hacunosuke¹⁷⁴ nacházel tento typ příběhů, který označoval jako *fukenzen* 不健全 (nezdravý) u Edogawy Ranpa, Jokomiza Seišiho,¹⁷⁵ Džóa Masajukiho¹⁷⁶ a Kozakaie Fubokua.¹⁷⁷ Tito autoři se podle Hirabajašiho ve svých dílech „zajímají o psychopatologické a abnormální aspekty a zobrazují bizarní svět.“¹⁷⁸

Podle Nathena Clericiho (2016) ortodoxní detektivní příběhy vyžadují po svých čtenářích racionální logiku, zatímco příběhy heterodoxní ve čtenářích vyvolávají afektivní, až tělesnou odezvu. Závěr heterodoxních příběhů ne vždy nutně vyřeší

¹⁷² Časopis *Šinseinen*, jedno z oblíbených médií, ve kterém detektivní příběhy vycházely, toto rozdělení poprvé zmiňuje v roce 1926. S výrazy *honkaku* a *henkaku* jako první přišel spisovatel Kóga Saburó (1893-1945).

¹⁷³ Podle Kawany Sari rozdíl mezi oběma podžánry dobře ilustruje jejich přístup k vědě – zatímco v *honkaku* věda pomáhá při řešení záhad, v *henkaku* je často zneužívána k páčání zločinů (Kawana 2011: 112-113). Tento postřeh dobře sedí i na dva texty, které zde budu rozebírat – v Hamaově novele *Akuma no deši* použije protagonista k vraždě léky na spaní, zatímco v Ranpově románu *Kotó no oni* zlosyn Džógoró pomocí zvrácených lékařských experimentů mění zdravé lidi v mrzáky.

¹⁷⁴ 平林初之輔 (1892-1931)

¹⁷⁵ 横溝正史 (1902-1981)

¹⁷⁶ 城昌幸 (1904-1976)

¹⁷⁷ 小酒井不木 (1890-1929) – doktor medicíny, kriminolog a později rovněž autor detektivek.

¹⁷⁸ https://www.aozora.gr.jp/cards/000221/files/48118_41622.html

předkládanou záhadu, a i když ano, je to „podružné oproti viscerálnímu¹⁷⁹ vzrušení přinášného samotným čtenářským zážitkem“ (Clerici 2016: 2).

Psychopatologickými aspekty, o kterých Hirabajaši mluví, byly myšleny fenomény, jež soudobý lékařský diskurz označoval jako projevy abnormální psychologie (*hentai šinri* 変態心理) a abnormální sexuality (*hentai seijoku*). Podle Clericiho *henkaku* jako „afektivní technologie“ odpovídalo na zájem veřejnosti tím, že prozkoumávalo *hentai* diskurzy.

Jak jsme již zmínili, v sexuologickém diskurzu byla homosexualita více méně tolerovaná, pokud k ní docházelo mezi dospívajícími, jelikož se brala (například v pojetí Ellise, Krafft-Ebinga či Freuda) jako přechodná fáze často způsobená vlivem prostředí – pohlavně segregovaných internátních škol. Vedlejším produktem procesu, který umožňoval s relativní otevřeností psát o homosexuální lásce mezi nedospělými chlapci, byla patologizace a marginalizace homosexuality mezi dospělými. Tu už jsme mohli částečně zahlédnout v předchozích dvou analyzovaných textech, kde „nebezpečná“ homosexualita fungovala jako více (u Kawabaty) či méně (u Horiho) viditelná odvrácená strana přijatelnější homosexuality dospívajících.

Podrobněji se s ní můžeme setkat ve dvou heterodoxních detektivních příbězích, románu *Kotó no oni* (1929-1930) Edogawy Ranpa a povídky *Akuma no deši* (1929) Hamaa Širóa. Na analýze těchto děl si ukážeme, jakým způsobem je v těchto dílech prezentována mužská homosexualita, a jaké postavení tyto texty mají v kontextu tvorby obou autorů.

5.1 Osamělý ostrov podivnosti: manifestace diskurzů o homosexualitě na počátku období Šówa v románu *Kotó no oni* Edogawy Ranpa

Edogawa Ranpo (江戸川乱歩) se narodil v roce 1894 jako Hirai Taró (平井太郎) v Nabari (prefektura Mie) a většinu svého mládí prožil v Nagoji. Když mu bylo 18 let, odešel do Tokia a vystudoval ekonomii na univerzitě Waseda. Později vykonával různé

¹⁷⁹ Tj. takovému, které pociťujeme až ve vlastních útrobách.

práce, od vedoucího účetního přes prodavače v knihkupectví až po pouličního prodejce nudlí *soba*. V roce 1923 debutoval jako spisovatel s detektivním příběhem *Nisen dóka* (Dvouseňová měděná mince). Tento příběh byl napsán již pod pseudonymem Edogawa Ranpo, slovní hříčkou se jménem Edgar Allan Poe.¹⁸⁰ Ranpo se ve svém díle inspiroval Poem, otcem detektivních příběhů, stejně jako díly A. C. Doylea.

Podobně jako je tomu u A. C. Doylea, *Nisen dóka* se soustřeďuje hlavně na proces dedukce a obsahuje složitý popis originální šifry, kombinace buddhistické sútry a japonské verze Braillova písma. Tento důraz na racionální stránku věci, kterým se Ranpo lišil od mnoha svých předchůdců, jako byl např. Kuroiwa Ruikó¹⁸¹, kteří spíše než detektivní příběhy v klasickém slova smyslu psali příběhy libující si ve všem podivném a děsivém podobné klasickým japonským *kaidanům* 怪談¹⁸², u Ranpa ocenil Kozakai Fuboku, který v recenzi napsal, že tato povídka dokázala, že Japonsko má konečně spisovatele detektivek stejně inteligentního a schopného, jako jsou západní autoři (Kozakai 1923: 264-265). Zároveň však Ranpo uplatnil západní žánrové postupy na japonský kontext – příběh se odehrává v tokijských slumech a barvitě popisuje osudy dvou chudých studentů, kteří musejí vyžít jen z pár senů denně.

Po úspěchu své prvotiny se Ranpo rozhodl stát spisovatelem na plný úvazek a začal psát povídky a eseje pro časopis *Šinseinen* a další. Během dvacátých a třicátých let byl natolik populární, že se jeho díla objevovala snad ve všech časopisech zaměřených na populární literaturu a vystupoval i v rádiu.

S klasickými detektivními příběhy se však Ranpo nadlouho nespokojil a brzy se obrátil ke směru zvanému *ero guro nansensu*, jež byl v tehdejší Japonsku na vzestupu. Jak jsme již uvedli dříve, tento fenomén objevující se hlavně v populární kultuře označuje fascinaci vším erotickým, groteskním a nesmyslným. Všechny tři prvky

¹⁸⁰ Je však třeba zdůraznit, že se jeho pseudonym nepsal katakanou, ale znaky. Příjmení Edogawa (江戸川) odkazuje na tokijskou čtvrť, ve které až do dvacátého století přetrvávala předmeidžiovská obchodnická kultura, zatímco jméno Ranpo (乱歩) psáno znaky pro „neukázněnost“ a „chůzi“ zase odkazuje na autorův zvyk potulovat se bezcílně městem po vzoru pařížských flanérů. Ranpův pseudonym jako celek tak poukazuje na jeho tendenci kombinovat japonské a cizí a staré a nové.

¹⁸¹ 黒岩涙香 (1862-1920) – překladatel a spisovatel, který jako proponent meidžiovského osvícení v detektivním románu viděl nástroj vzdělávání populace (Kawana 2008: 9).

¹⁸² Tradiční japonské duchařské historky.

každý svým způsobem podkopávaly konvenční hodnoty. Oslavování erotiky (*ero*) šlo proti zásadám meidžiovské morálky, silně ovlivněné západním puritánstvím, podle kterých měla sexualita zůstat skrytá. Podobně vyvyšování groteskního (*guro*) představovalo „ignorování převládajících estetických kódů, které se zaměřovaly na tradiční kánony krásy a utajovaly méně příjemné stránky existence“ (Pflugfelder 2007: 290), a konečně oceňování „nesmyslného“ (*nansensu*) signalizovalo nespokojenost s „omezující povahou zažitých morálních a epistemologických jistot“ (ibid.)

Někteří pováleční kritici (např. Gonda Mandži¹⁸³) tento směr hodnotili ryze negativně jako bulvární a lacinou snahu zaujmout čtenáře za každou cenu a zvýšit tak prodeje časopisů, zatímco podle jiných názorů jde o snahu vytvořit prostor pro hry fantazie, které se vědomě brání začlenění do produktivních cílů národního státu (Angles 2011: 111). Pravda se pravděpodobně nachází někde uprostřed – je sice faktem, že se trend *ero guro nansensu* zrodil částečně z poptávky trhu a ekonomických zájmů jednotlivých autorů i vydavatelů populárních časopisů, ovšem literární díla jím inspirovaná také často novátorským či transgresivním způsobem zkoumala aktuální společenské a ideologické otázky, jako byl vzrůstající japonský imperialismus, technologický pokrok či sexualita a gender.

V Ranpově díle najdeme všechny tři z prvků *ero guro nansensu*, ovšem zde nás bude zajímat, v jaké formě u něj nacházíme komponent *ero*, a to v podobě „abnormální“ sexuality.

Například v jeho povídce *D-zaka no sacudžin džiken* (Případ vraždy na kopci D., 1925, česky 2016 v překladu Jana Levory) žena přichází o život během sadomasochistické hry a hrdina jeho pravděpodobně nejslavnějšího příběhu *Ningen isu* (Člověk-křeslo, 1925, česky 2016 v překladu Jana Levory) tráví měsíc ukrytý uvnitř křesla, protože ho vzrušuje kontakt se sedícími lidmi. V povídce *Janeura no sanpoša* 屋根裏の散歩者 (Kdo se prochází po půdě, 1925) se zase protagonista Góda Saburó, stížený těžkou formou moderní *ennui*, snaží vymyslet nejružnější způsoby, jak

¹⁸³ Gonda 1976: 168

ozvláštnit svůj život – několikrát změni práci a bydliště, zkouší nejrůznější koníčky, a bezcílně se prochází po tokijské Asakuse, která byla v té době centrem zábavy.

Takovéto toulky, jejichž cílem byly nevšední zážitky, se v té době označovaly jako *rjóki* 猟奇, honba za kuriozitami. Tento pojem se často objevoval paralelně s výrazy *ero guro nansensu*; například novinová reklama na první číslo časopisu *Rjóki gahó* 猟奇画報 (Obrázkový časopis zaměřený na lov kuriozit) z roku 1929 popisuje časopis jako plný „erotických a groteskních“ fotografií (Angles 2011: 113). Honba za podivným byla často spojená se zájmem o „abnormální“ sexualitu, tak jak ji klasifikoval soudobý sexuologický diskurz. *Gendai šingo džiten* 現代新語辞典 (Současný slovník neologismů) z roku 1931 zmiňuje, že „perverzní osoby“, které mají zálibu v *rjóki*, dobrovolně pobývají s malomocnými, oblékají se do rudých dívčích kimon, nechávají si narůst dlouhé vlasy a malují si obličej (ibid.)

Tato slovníková zmínka odpovídá tomu, co se odehrává v Ranpově *Janeura no sanpoša* – Góda začne na svých procházkách používat různé převleky. Vychází do ulic převlečený za dělníka, studenta či žebráka, ovšem největší vzrušení mu přináší, když se převléká do ženských šatů a flirtuje s muži. V ženském oděvu se po setmění vydává na místa, jako jsou parky či kina, kde schválně vyhledává místa určená pro muže¹⁸⁴ a „provádí jim nebezpečné naschvály“ (*kiwadoi itazura wo jattemiru*), což je s největší pravděpodobností eufemismus označující nějaký druh sexuálního aktu. Představuje si při tom, že si pohrává s muži jako některá ze slavných *dokufu* 毒婦.¹⁸⁵ V Gódově chování tak vidíme jasný homoerotický podtext.

Ten najdeme i v dalších dvou Ranpových dílech, jejichž společnou tematikou je vyhledávání kuriozit. Například když v románu *Rjóki no hate* 猟奇の果 (Plody honby za kuriozitami, 1930), který má honbu za vším podivným již v názvu, hlavní postavu Aokiho Ainosukeho osloví v parku neznámý hezký chlapec, Aoki z řeči těla a z celkového dojmu, kterým chlapec působí, dojde k závěru, že se jedná o nabídku

¹⁸⁴ Na sklonku období Taišó byla v kinech oddělená sedadla podle pohlaví.

¹⁸⁵ Tento termín se používal hlavně k označení femme fatale z počátku období Meidži, které spáchaly nějaký těžký zločin, nejčastěji vraždu. Možná nejslavnější z těchto postav byla Takahaši Oden (高橋お伝, cca 1850-1879), odsouzená za vraždu zámožného obchodníka a poslední žena, která byla v Japonsku popravena stětím.

sexuálních služeb. Aoki sice nemá o něco takového zájem, protože „není pederast“ (Ranpo zde používá z řečtiny pocházející termín *pederasuto* ペデラスト), ale zároveň text zmiňuje, že přítomnost podobných mladíků byla nedílnou součástí asakuských parků před velkým zemětřesením v Kantó, a představovali jednu z mnoha vzrušujících atrakcí, s kterou se tam mohli hledači kuriozit jako Aoki setkat.

V románu *Issun bōshi* 一寸法師 (Paleček, 1926-1927) pak hlavní postava Monzō nachází uspokojení své touhy po kuriozitách v tom, že cíleně pozoruje homosexuály v parku věnující se něčemu, co bychom z dnešního pohledu popsali jako cruising.¹⁸⁶

5.1.1 Děj románu a jeho zasazení do kontextu Ranpova díla

Zdaleka největší prostor má v Ranpově díle homosexualita (částečně opět pojatá v senzacechtivém duchu *rjóki*, ovšem místy také nahlížená s pochopením, jak rozebereme později) v *Kotó no oni*, mysteriózním románu vydávaném v letech 1929–1930 v Asahi šinbun s poněkud překombinovaným dějem.¹⁸⁷ Pokusím se zde tento děj alespoň stručně načrtnout, v míře potřebné pro provedení analýzy.

Hlavní postava, mladý muž jménem Minoura, pracuje v obchodní firmě, kde se setká s 18letou spolupracovnicí Hacujo. Oba mladí lidé se do sebe zamilují a začnou spolu chodit. Hacujo Minourovi vypráví svůj životní příběh – když jí byly pouhé tři roky, byla nalezena v přístavu párem, který ji adoptoval. Nejstarší vzpomínky, které má, spočívají v tom, že je kdesi u moře a pozoruje linii pobřeží ve tvaru ležící krávy. Taký si pamatuje, že si hrála s roztomilým miminkem, asi s bratříčkem nebo sestříčkou.

Minoura je s Hacujo šťastný, avšak dívka je jednoho dne zavražděna ve svém domě neznámým pachatelem. Minoura z tohoto zločinu podezřívá svého přítele Morota.

¹⁸⁶ Vyhledávání partnerů pro anonymní, obvykle jednorázový sexuální styk.

¹⁸⁷ Sám Ranpo si byl vědom toho, že jeho silnou stránkou jsou spíše kratší literární formy, jak na několika místech uvádí ve svých vzpomínkách *Tantei šōsecu jondžūnen* 探偵小説四十年 (40 let detektivních románů; konkrétně např. 1. díl s. 67, 98, 198). V těchto zmínkách najdeme i prohlášení, že se mu za celý život „nepovedlo napsat dlouhý román, který by měl hlavu a patu“ (s. 98).

Doktor Moroto je „oficiálním“ homosexuálem příběhu, tj. takovým, o kterém je to uváděno, a to pomocí sexuologických termínů, jako je *dóseiaiša* 同性愛者 (homosexuál), *seiteki tósakuša* 性的倒錯者 (sexuální zvrácenec) apod. – problematikou použité terminologie se budu zabývat později. Dá se říci, že Moroto je klíčovou postavou příběhu. S Minourou se setkal na školních kolejích, kde oba bydleli, a zamiloval se do něj. Minoura ho nejprve nijak neodháněl a toleroval Morotovy projevy náklonnosti, jako bylo například držení za ruku. Dokonce nechal Morota, aby mu umýval záda při koupeli. Jednu noc se oba opijí a Moroto se pokusí Minouru svést. Zda se mu to zdařilo či nikoliv, záleží na interpretaci, a k této důležité pasáži obrátím pozornost později.

Poté, co Moroto Minouru svedl či téměř svedl, se Moroto Minourovi omlouval a říkal mu, že „není takový“. Zůstali přáteli, ale Moroto nadále posílal Minourovi milostné dopisy. Ty však zcela ustávají v okamžiku, když si Minoura začne s Hacujo. K Minourově nepříjemnému překvapení se začne Moroto Hacujo dvořit. Minourovi je jasné, že z Morotovy strany se nemůže jednat o upřímnou náklonnost, protože se mu předtím doznal, že ho ženy vůbec nepřitahují. Proto podezírá Morota ze žárlivosti a z toho, že se snaží zničit jeho a Hacujo štěstí, nejprve tím, že se jí dvoří, a poté, co tato snaha selže, tím, že ji zavraždí.

Brzy však pochopí, že Moroto vraždu nespáchal, a oba muži spojí své síly, aby vypátrali skutečného pachatele. Během svého vyšetřování narazí na zvláštní dokument. Jedná se o deník mladé dívky, která o sobě mluví jako o Hide. Při čtení deníku vyjde najevo, že je Hide jednou ze siamských dvojčat. Druhým siamským dvojčetem je chlapec, což je samozřejmě z biologického hlediska nemožné. Po celý svůj život byla „dvojčata“ držena v zajetí. Ze svého vězení mají výhled na pobřežní linii ve tvaru ležící krávy. Moroto přiznává, že toto místo zná – jedná se o malý ostrov v prefektuře Wakajama, kde byl vychován tělesně postiženými rodiči a sloužícími. Na žádná dvojčata se však nepamatuje.

Mezitím došlo k dalším vraždám a různé stopy ukazují na Morotova otce Džógoróa, krutého muže trpící kyfózou, což je lékařský termín pro hrbáče. Moroto a Minoura

odjedou na ostrov, aby dokázali, že za vraždami stojí Morotův otec, a aby osvobodili zajatá dvojčata.

Když se jim podaří dvojčata najít, Minoura se na první pohled zamiluje do Hide. Po osvobození dvojčat a dalších různě znetvořených zajatců se Minoura a Moroto vydají pátrat po ztraceném pokladu do labyrintu podzemních jeskyní, které se nacházejí pod ostrovem. Kvůli Džógoróovým intrikám se však mladí muži v labyrintu ztratí.

V tomto podzemním labyrintu dochází k druhé důležité scéně mezi Minourou a Morotem. Poté, co oba téměř přijdou o život, když podzemní jeskyně zaplaví příliv, mladí muži zjistí, že ve tmě nedokážou najít cestu na povrch. Po nějakou dobu oba bezcílně bloudí jeskyněmi a nakonec dojdou k chmurnému závěru, že ani jeden z nich už nikdy znovu nespasí světlo dne. V tu chvíli Moroto prohlásí, že se na jejich situaci přestala vztahovat normální společenská pravidla:

Tak jako zde není žádné světlo, zde nejsou ani zákony, morálka, zvyky, zkrátka nic (Ranpo 1987: 262).

O chvíli později také Minourovi říká, že teď mají celý nový svět jen pro ně dva (ibid. 269). S těmito tvrzeními se Moroto pokusí Minouru svést násilím, ale Minoura je znechucen a brání se. Rvačku následující po pokusu o znásilnění přeruší příchod rybáře z vesnice. Od rybáře se Minoura a Moroto dozvídají, že Moroto není Džógoróův biologický syn a že Hide je sestra Hacujo, která se narodila zcela normální, ale Džógoró ji unesl a chirurgicky spojil s venkovským chlapcem. Stalo se to v rámci Džógoróova monstrózního projektu, jehož účelem bylo vytvoření jakéhosi „království mrzáků“, ve kterém by jeho vlastní hendikep nebyl příliš nápadný;¹⁸⁸ tento projekt mimo jiné zahrnoval zavírání nemluvnat do krabic, aby jim zakrněly končetiny a stali se z nich trpaslíci.

O něco později se Morotovi a Minourovi povede najít ztracený poklad a uniknout z labyrintu. Následuje předvídatelný happyend – Džógoró a jeho pomocníci jsou

¹⁸⁸ Ranpo se zde zřejmě inspiroval hororovým románem H. G. Wellse (1866-1946) *Ostrov doktora Moreaua* (1896), ve kterém se titulní postava doktora Moreaua snaží o něco velmi podobného; příjmení Moroto (諸戸) je tak u Ranpa slovní hříčkou, jelikož asociuje výraz Morótó (モロト島), Moreaův ostrov.

zatčení, z Hide se vyklube právoplatná dědička pokladu i ostrovního sídla. Moroto ji chirurgicky oddělí od vesnického chlapce, Minoura si ji vezme za ženu a společně za prostředky získané z pokladu vybudují speciální kliniku pro léčbu zmrzačených lidí. Minoura má v plánu požádat Morota, aby se stal primářem této kliniky. Úplně všechno však dobře neskončí, jelikož Moroto při návštěvě své skutečné rodiny onemocní a zemře. Jeho poslední slova, která jsou zároveň také posledními slovy příběhu, vyjadřují jeho oddanost Minourovi.

Na první pohled se zdá, že v románu není homosexualita zobrazena v příliš příznivém světle, protože ji popisuje – v duchu již zmíněného *ryóki*, s kterým jsme se setkali v Ranpových dalších dílech, – výrazy jako podivný a zvrhlý (*ijó* 異様, *hentai* 変態) a hlavní hrdina odmítá homosexuální náklonnost svého přítele se strachem a znechucením.

To však neznamená, že by autor sám byl znám svou homofobií, spíše naopak. Homosexualita Ranpa zajímala minimálně z teoretického hlediska; se svým přítelem Iwatou Džun'ičim¹⁸⁹ soutěžil v tom, kdo nasbírá více děl zabývajících se tématem mužské homosexuality, ať už z předmeidžiovského Japonska nebo západních autorů. Ranpo rovněž pro časopis *Seišin bunseki* (Psychoanalýza) napsal dlouhý článek o viktoriánském intelektuálovi Johnovi Addingtonovi Symondsovi, který byl známý jako vášnivý advokát „sexuální inverze“, s názvem *J. A. Symonds no hisokanaru džónecu* J・A・シモンズのひそかなる情熱 (Tajná vášně J. A. Symondse, 1933), ve kterém hledá na základě biografických údajů důkazy o Symondsově homosexualitě,¹⁹⁰ a zároveň podporuje jeho teorii, podle které je homosexualita (nutno ovšem dodat, že v platonické formě) duchovně povznášející a společensky prospěšná (Pflugfelder 2007: 314).

¹⁸⁹ Malíř a antropolog, který tématu mužské homosexuality zasvětil svůj život. Výsledkem jeho bádání je hlavně monografie *Hončó nanšoku kó* 本朝男色考, Historie mužské homosexuality v Japonsku, která vyšla v knižní podobě až téměř tři desetiletí po autorově smrti, v roce 1973. Iwata také inspiroval vznik samotného románu *Kotó no oni*. Ranpo na myšlenku o muži, kterému zbělely vlasy hrůzou – což se v *Kotó no oni* stane Minourovi – přišel, když spolu s Iwatou před zimou odjeli na jih Kjúšú, a Iwata mu dal k přečtení povídku Moriho Ógaie, která obsahovala tento motiv. Navíc spolu oba muži trávili dny hovory o svém společném koníčku, dějinách mužské homosexuality (Ranpo 1979: 200-201).

¹⁹⁰ Dle Putnovy terminologie se tak věnuje „apologetickému biografismu.“

Je dost dobře možné, že byl tento autorův zájem o homosexualitu také osobní. Přestože byl ženatý, se o Ranpovi tvrdilo, že často navštěvoval jistý gay bar na Šindžuku a měl románky s muži.¹⁹¹ Bez ohledu na to, zda jsou tyto zprávy podložené či nikoliv, v již zmíněném rozhovoru s Tokugawou Museiem, který vyšel v Šúkan Asahi v roce 1954, prohlásil, že „má zájem o ženy i muže, ale není dobré tento zájem uskutečňovat v praxi“ (Angles 2011: 180).

Tématu mužské homosexuality se Ranpo dotýká i v dalších esejisticky laděných literárních dílech. V krátkém autobiografickém příběhu *Ranpo učiakebanaši* (Ranpovo doznání, 1926) popisuje autor svou první lásku jako platonický vztah ke spolužákovi. Zdá se, že se za to trochu stydí, ale zároveň prohlašuje – podobně jako ve zmiňovaném rozhovoru –, že na pohlaví milované osoby ve skutečnosti nezáleží:

První lásku jsem zažil, když mi bylo patnáct let. Není to něco, čím bych se mohl chlubit, protože objektem mé lásky nebyla žena. Ale není to koneckonců totéž?
(Ranpo 1991: 341).

Dalším příkladem je *Mokuzu zuka* (Kopec Mokuzu, 1936). V tomto esejistickém zamyšlení Ranpo popisuje, jak narazil na příběh o dvou mladých samurajích (ironicky se tak stalo prostřednictvím anglického spisovatele Carpentera), pojednávající o jejich vášnivé lásce s tragickým koncem. Autor shrnuje příběh a přemýšlí o osudu mladých samurajů na titulním kopci Mokuzu. Cítí přitom melancholii nad tím, že si v Japonsku jeho doby tento příběh již téměř nikdo nepamatuje. V tomto díle žádnou kritiku homosexuality nenalezneme; jedná se spíše o obdiv k japonské tradici *šudó* a způsob jak ukázat, že láska mezi muži nebyla v japonské společnosti vždy odsuzována, jako tomu bylo v Ranpově současnosti.

Když tedy vezmeme v úvahu všechny tyto Ranpovy texty a názory, nezdá se pravděpodobné, že by v *Kotó no oni* zaujal vůči mužské homosexualitě vyhraněně negativní postoj. Samozřejmě způsob, jakým psal (což ostatně platí pro jakéhokoli autora), byl ovlivněn nejen jeho osobními názory a vkusem, ale i dalšími faktory.

¹⁹¹ „I dnes slyšíme v japonském literárním světě zvěsti o aférkách, které měl Ranpo údajně s muži.“ (Angles 2011: 28)

Jedním z nich bylo rozšiřování japonského impéria, které s sebou přinášelo nacionalistické a fašizující tendence, součástí čehož bylo i posilování cenzorského aparátu; právě v letech 1927 až 1936 počet zakázaných knih dosáhl vrcholu.¹⁹² Nechci se zde pouštět do detailního popisu fungování předválečné cenzury v Japonsku; v zásadě můžeme říci, že byla zakazována díla považována za obscenní (*fúzoku kairan* 風俗壊乱) spolu s takovými, která údajně narušovala veřejný pořádek (*annei čicudžo bógai* 安寧秩序妨害). Zákaz údajné obscenity se dotkl i některých knih, které se zabývaly homosexuální tematikou, například díla *Nanšoku kó* 男色考 (Studie o nanšoku, 1928) autora Nakana Masata,¹⁹³ písničho pod pseudonymem Hanabusa Širó,¹⁹⁴ anebo rovněž Nakanem vytvořeného překladu studie sexuologa Alberta Molla¹⁹⁵ o ženské homosexualitě s názvem *Dóseai no šudžusó* 同性愛の種々相 (Mnoho tváří homosexuální lásky, 1929). Kromě detailních popisů homosexuálních aktů se cenzura rovněž snažila o vymýcení jakýchkoliv projevů sympatií k homosexualitě (Pflugfelder 293).

5.1.2 Patologizace a marginalizace homosexuality v románu

Právě proto zřejmě *Kotó no oni* zdánlivě zaujímá k homosexualitě postoj spíše nepřátelský. V souladu se soudobým lékařským diskurzem používá pro Morota výraz *henšicuša* 変質者 (zvrhlík) a *seiteki tósakuša* (sexuální zvrácenec). Přídavným jménem nejčastěji v souvislosti s homosexualitou používaným je *ijó* – divný, zvláštní, bizarní,¹⁹⁶ popřípadě také *idžó* 異常 – podivný, abnormální. Kapitola, ve které se setkáváme s Morotem a dozvídáme se o jeho citech k Minourovi, se nazývá *Ijó naru koi* 異様な恋 – divná láska. Později se dozvídáme, že je Moroto obdařen *zvláštním* kouzlem (*ijóna mirjoku* 異様な魅力, Ranpo 1987: 18) a k Minourovi pociťuje *zvláštní*

¹⁹² Mnoho knih bylo samozřejmě zakázáno také v průběhu války, ale to bylo způsobeno také nedostatkem papíru.

¹⁹³ 中野正人, životní data nejsou známa.

¹⁹⁴ 花房四郎

¹⁹⁵ 1862-1939. Německý psychiatr, jeden ze zakladatelů moderní sexuologie.

¹⁹⁶ V angličtině bychom použili také výraz „queer“.

náklonost (*ijóna rendžó* 異様な恋情, ibid. 22), kterou vyjadřuje ve svých poněkud zvláštních milostných dopisech (*iššu ijóna koibumi* 種異様な恋文, ibid. 23). Věnuje se *podivnému* výzkumu (*idžóna kenkjú* 異常な研究, ibid. 60), vykazuje *zvláštní* chování (*ijóna kjodó* 異様な挙動, ibid. 153) a prožívá *divnou* touhu (*ijóna aijoku* 異様な愛欲, ibid. 270); ironií je, že když se přes svou homosexuální orientaci začne dvěřit ženě, Minoura jeho počínání popisuje jako *ijó kjúkon undó* 異様な求婚運動 – divné dvoření (ibid. 52).

Nejedná se přitom o vyčerpávající výčet. Podivnost se zdá být inherentní součástí Morotovy identity, které nemůže uniknout, ani když se chová jako heterosexuál, zcela v duchu Foucaultova tvrzení, že v homosexuálově, tak jak ho vymezil lékařský diskurz 19. a 20. století, je homosexualita „přítomná všude: skrývá se v každém jeho konání, neboť představuje jeho záludný a neomezeně aktivní princip“ (Foucault 1999: 53).

Když se však podíváme na text pozorněji, zjistíme, že přídavné jméno *ijó* není zdaleka vyhrazeno pouze Morotovi. Příběh samotný nejenže popisuje *divnou* záležitost (*ijóna kotogara* 異様な事柄, ibid. 2), ale siamské dvojče Hide je také obdařeno *zvláštní* krásou (*ijónaru ucukušisa* 異様な美しさ, ibid. 188). Kromě nejpočetnějších výrazů *ijó* a *idžó* najdeme v textu roztroušena i další adjektiva s podobným významem, hlavně *mjó* 妙 a *hen* 変. Je jimi často popisován nikoliv pouze Moroto, ale také další postavy a jejich chování. Konečně Minoura prohlašuje, že láska samotná je *podivná věc* (*koi wa mjóna mono da* 恋は妙な物だ, ibid. 39).

Jak si tato adjektiva vykládat? Na jednu stranu vyjadřují, jak se „normální subjekt“ distancuje od „zvráceného“, a zároveň tento „normální subjekt“ také definuje sám sebe právě tím, že se vyhraňuje proti „zvrácenému“. Ale použití těchto adjektiv má také jiný význam – dávalo soudobému čtenáři to, co si přál a očekával, čímž bylo vše erotické a groteskní. Gregory M. Pflugfelder si všímá (2007: 288), že konotace „abnormální“ sexuality nemusely být čistě negativní, když se koncept „hentai“ sexuality přesunul z lékařského diskurzu do diskurzu populárního. V populární kultuře přestal být tento koncept předmětem odsouzení a stal se naopak tématem nadšeně vyhledávaným čtenáři-konzumenty. Kromě cenzury zde tedy zřejmě

hrála roli i komerčnost, pro což najdeme opět doklad ve vzpomínkách samotného autora, kde píše, že se rozhodl provozovat psaní na zakázku (*baibun* 売文), čehož je *Kotó no oni* prvním dokladem (Ranpo 1979: 199). Podle Anglese záměr použít tato adjektiva pro upoutání čtenářovy pozornosti potvrzuje fakt, že jsou nejčastěji použita hned na začátku jednotlivých kapitol, tak jak vycházely na pokračování v Asahi šinbun (Angles 2011: 125).

Konečně je třeba zmínit, že Edogawa Ranpo ve svých vzpomínkách uvedl, že nebyl spokojen s tím, jak homosexualitu v románu ztvárnil – „protože se jednalo o detektivku, nemohl jsem psát o této divné formě lásky (*ijóna ren'ai* 異様な恋愛) tak, jak jsem chtěl“ (Ranpo 1979: 201). Je dost pravděpodobné, že tím Ranpo míní, že by se mu bylo líbilo otevřenější projevení sympatií k homosexualitě.

Podle Pflugfeldera se při literárním zpracování tématu homosexuality v moderním předválečném Japonsku používaly tři marginalizační strategie, jejichž cílem bylo umožnit, aby bylo toto téma zpracováno, aniž by došlo k veřejnému pohoršení a/nebo potížím s cenzurou.

Jednou z nich bylo umístění homosexuality do japonské minulosti, do období, kdy vzkvétala tradice *nanšoku* a *šudó*. Další strategií bylo vykázat homosexualitu do období dospívání, a stavět se k ní jako k přirozené fázi sexuálního experimentování mezi mladými lidmi ve vzdělávacích ústavech rozdělených podle pohlaví, a obzvláště pak v internátních školách. Poslední Pflugfelderem uváděná strategie je geografická – vymezení homosexuality do oblasti, která má pověst poněkud zapadlého regionu, a to konkrétně Kjúšú (Pflugfelder 2007: 207).

Z těchto tří strategií se na *Kotó no oni* vztahuje pouze třetí, jelikož ostrov v názvu se nachází na jihu – ne sice až na Kjúšú, ale dostatečně daleko na jih do Tokia, že můžeme usoudit, že se zde jedná o stejnou strategii, hlavně pokud ji budeme vnímat obecněji jako takovou, která marginalizuje homosexualitu jako zvyk periférie stojící v protikladu k heteronormativnímu centru. Martin C. Putna, který také popisuje různé strategie, jichž užívají autoři, kteří se zabývají tématem homosexuality, spojuje časové a geografické strategie do jediné kategorie „metody stylizace:“ „Autor promlouvá o

tématu otevřeně, ale přesouvá je z bezpříznakové a civilní současnosti do vzdálených, „romantických“ epoch a prostředí, kde se může homosexualita jevit čtenáři „příjemnější“ (Putna 2011: 89).

Minoura se snaží prosadit svou hegemonii nad periferií tím, že až zoufale lpí na používání standardní – tokijské – japonštiny – převádí do ní „venkovský“ dialekt v deníku Hide a na konci se dozvídáme následující:

Nemusím tu snad ani popisovat štěstí, které jsem pocítil, když se Hide zahojila její rána a ona se přede mnou objevila s pěkně učesanými vlasy, naličená a v krásném hedvábném kimonu, a pak na mne promluvila tokijským dialektem!
(Ranpo 1987: 288).

Minourovi nestačí, že se Hide uzdraví, umyje a krásně upraví – musejí být odstraněny všechny známky její jinakosti a tudíž podivnosti.

Když se podíváme na strukturu vztahu mezi Minourou a Morotem, je jasné, proč dílo nemohlo otevřeně ukázat homosexualitu v příznivějším světle. Když román porovnáme s dalšími Ranpovými texty, ve kterých se objevuje mužská homosexualita, zjistíme, že v *Mokuzu zuka* byl erotický vztah mezi dvěma samuraji z japonské historie podáván spíše s akademickým zájmem s příděchem nostalgie, a téma homosexuality bylo v tomto textu bezpečně marginalizováno do minulosti. Podobně v *Ranpo učiakebanaši* byla autorova vzpomínka na platonický vztah se spolužákem zase bezpečně marginalizována do období dospívání. Proto oba tyto texty mohly homosexualitě otevřeně projevovat sympatie.

Oproti tomu neplatonický vztah dvou dospělých mužů odehrávající se převážně v Tokiu autorovy současnosti (ač byl „sexuální zvrácenec“ sám vychován na periferii) bezpečným tématem rozhodně nebyl, a proto homosexualita jednoznačně pozitivně zobrazena být nemohla, pokud autor nechtěl riskovat cenzorský zásah.

5.1.3 Subverzivní textové strategie v románu

Nyní se blíže podívejme na první klíčovou interakci mezi Morotem a Minourou:

„Pojďme k tobě do pokoje, pojďme k tobě!“ S těmito slovy mne Moroto odtáhl do mého pokoje. Na zemi ležel roztáhnutý můj futon, protože jsem ho přes den neuklidil. Nevěděl jsem, jestli do mě Moroto strčil, nebo jsem zakopl, ale najednou jsem upadl na roztažený futon. Moroto se postavil ke mně a shlížel na mě seshora. „Jsi krásný,“ řekl najednou.

To, co vám teď řeknu, vám možná přijde zvláštní, ale v tu chvíli mě přepadla zvláštní myšlenka, že jsem se proměnil v ženu a že ten krásný mladík, který se nade mnou tyčí, a který mi v mé opilosti přišel ještě přitažlivější, je můj manžel. Moroto si ke mně přiklel a vzal jednu z mých nedbale rozhozených rukou do své. „Tvoje ruka je horká.“ I já jsem v tu chvíli cítil jako oheň žhavý dotyk dlaně druhého muže (Rampo 1987: 20-21).

Můžeme zde vidět, jak se Minoura snaží racionalizovat své chování za použití heteronormativního pojmosloví. Je pro něj méně stigmatizující si představit, že se na okamžik stal ženou, než si přiznat, že pocítil homosexuální touhu. Zdá se, že tato Minourova iluze se v příštím okamžiku roztrhne, protože scéna pokračuje následovně:

„Když jsem zbledl jako stěna a schoulil jsem se do rohu pokoje, uviděl jsem, že na Morotově tváři se rozhostil výraz lítosti nad něčím, co už nešlo vzít zpátky. Pak řekl přiškrceným hlasem: „To, co se právě stalo, byl jenom vtip, vtip, nic víc. Já takové věci nedělám“ (ibid. 21).

Ráda bych zde upozornila na zdánlivě nenápadný typografický prvek, který je dle mého názoru velmi důležitý. Je jím vynechaný řádek mezi Morotovým pokusem Minouru svést a Minourovým odmítnutím, který se nacházel již v prvním vydání textu v Asahi šinbun v lednu 1929, a poté byl reprodukován ve většině následujících vydání včetně toho, ze kterého zde cituji.

Protagonista, který nemůže přiznat jiné než heterosexuální touhy, do míry, že se raději považuje za ženu, by také zcela určitě nepřiznal, že se zúčastnil sexuálního aktu s jiným mužem. Skutečnost, že Minourovo odmítnutí nenásleduje okamžitě po doteku Morotovy „jako oheň žhavé dlaně“, ale až po vynechaném řádku, o něčem vypovídá.

Někdo by snad mohl tvrdit, že autor vynechal řádek, aby svému vyprávění dodal na napínavosti. Je ale zvláštní, že takto používá vynechaný řádek v celé knize právě a

jenom zde. Ostatní vynechané řádky jsou bez výjimky použity k oddělení kapitol či hlavního vyprávění od vnořených textů, jako jsou poznámky nebo dopisy. V jiných částech příběhu, které mohou být považovány za ještě dramatičtější, se s žádnými takto použitými vynechanými řádky nesetkáme. To mě vede k závěru, že je funkce vynechaného řádku jiná než dramatická, a že se ve skutečnosti jedná o zamlčení proběhlého sexuálního aktu. To by dávalo smysl také s ohledem na Morotovu lítost i bledost Minoury, které se zdají být poněkud přehnanou reakcí na děje, které jsou v textu explicitně popsány, tj. že vzal jeden muž druhého za ruku.

Bez ohledu na to, zda mezi Morotou a Minourou došlo k sexuálnímu aktu či nikoliv, najdeme v textu doklady o tom, že je Minourovi Morotova náklonnost – minimálně ve své platonické formě – docela příjemná. Nejprve je tomu tak na začátku, když si Minoura ještě ani neuvědomoval, že vztah mezi mladými muži může mít i jinou než platonickou rovinu, a nechal Morota, aby mu projevoval svou náklonnost například tím, že ho držel za ruku nebo mu při koupeli myl záda.

Po výše uvedené scéně s vynechaným řádkem sice Minoura krátce cítí k Morotovi odpor, když se však po vraždě Hacujo společně se svým přítelem snaží vypátrat jejího vraha, popisuje své pocity následovně:

Mezi mnou a jím bylo něco, co se nedalo odepsat jako pouhé přátelství. Moroto ke mně cítil podivnou lásku, a i když já jsem samozřejmě nemohl něco takového pochopit, rozuměl jsem, o co jde. Navíc mi to nebylo tak nepříjemné jako obvykle. Panovala mezi námi něžná atmosféra (amai nioi), jako by jeden z nás byl opačného pohlaví. Díky této atmosféře byla naše detektivní práce ještě příjemnější (ibid. 118).

Konečně se zastavím u Morotovy povahy. Ačkoliv ho Minoura na začátku podezřívá (na základě jeho homosexuality) z vraždy své snoubenky, Morotova osobnost i chování jsou často popisovány přívlastkem *podivný* a Minoura je zděšen a znechucen počínáním svého přítele v jeskyni, celkový dojem z této postavy i přesto zůstává pozitivní. Je ochoten se obětovat, aby Minouru zachránil, a pobízí svého přítele, aby utekl a nechal ho v Džógoróových spárech. Je statečný tváří v tvář nebezpečí i smrti a prokazuje odvahu i poté, co se Minoura vzdal, a chová se proto mužněji než on:

„Nesmíš si zoufat. Dokud není konec, nepropadej zoufalství!“ vykřikl Moroto až zbytečně silným hlasem. „Umíš plavat?“

„Plavat umím, ale stejně nemám šanci. Z celého srdce si přeju umřít.“

„Proč vedeš takové slabošské řeči? Vždyť ještě není tak zle. Tma dělá z lidí zbabělce. Drž se!“ (ibid. 255)

Zdá se, že Minoura statečnost svého přítele oceňuje, a nachází v něm oporu a útěchu:

Moroto mi dal paže kolem boků a stiskl mě v pevném objetí. Ve tmě jsem nemohl vidět jeho obličej, i když byl jen dva tři palce od toho mého, ale slyšel jsem ho, jak pravidelně oddechuje, a jeho teplý dech mě hřál na tváři. Přes naše mokré oblečení jsem cítil, jak mě objímají jeho teplé pevné svaly. Ve vzduchu vedle mě se vznášela vůně Morotova těla, která mi rozhodně nebyla nepříjemná. To všechno mi v temnotě dodávalo sílu (ibid. 254-5).

Dále Moroto miloval Minouru nepřetržitě po osm let, i když věděl, že jeho náklonnost pravděpodobně nikdy nebude opětována. Oproti tomu se hlavní příklad heterosexuální lásky, se kterým se v příběhu setkáváme, zdá pomíjivý. Minoura se zdá být velmi zamilovaný do Hacujo, po její smrti ze zoufalství jí její popel a tvrdí, že ji nikdo nemůže nahradit. Přesto se krátce nato na první pohled zamiluje do její sestry.

Morotův cit je stálý. Poté, co ve svém rodném městě zemřel, jeho otec napsal Minourovi:

„Předtím, než vydechl naposledy, nevolal jméno svého otce či matky, ale, objímaje vaše dopisy, volal pouze vás“ (ibid. 290).

Touto větou román končí. Nenásledují po ní žádné další odsudky či nepochopení „podivné“ homosexuální lásky. Ukončit příběh nikoliv naplněním heterosexuální lásky, ale posledním důkazem Morotovy oddanosti Minourovi nemohlo být z Ranpovy strany náhodným rozhodnutím, ale spíše vědomě subversivním činem.

Navíc Moroto není v příběhu pojímán pouze jako „jiný“ (*other*), proti kterému se vymezuje „normální“ Minoura (a čtenář), ale má i svůj vlastní hlas, kterým promlouvá ke čtenáři, aby získal jeho sympatie, například v tomto monologu proneseném krátce

poté, co byla zavražděna Hacujo, ve kterém se Moroto snaží Minourovi přiblížit své pocity:

Žárlil jsem na tebe a tu ženu tak, že se to nedalo vydržet. Předtím, než jsi ji potkal, jsi sice nechápal mé pocity, ale tvé srdce aspoň nepatřilo nikomu jinému. Ale když do tvého života vstoupila Hacujo, začal ses chovat úplně jinak. Pamatuješ si na – už to budou tak dva měsíce zpátky – tu chvíli, když jsme spolu šli jeden večer do Císařského divadla? Nemohl jsem snést výraz tvých očí, které jako by se honily za nějakou iluzí. Vykládal jsi mi přitom navíc o Hacujo první poslední, nemilosrdně a s naprostým klidem, až s potěšením. Jak myslíš, že mi přitom bylo? Až se za to stydím. Jak vždycky říkám, nemám právo ti to vyčítat. Avšak když jsem tě tehdy viděl, měl jsem pocit, jako bych ztratil všechnu naději. Bylo mi opravdu smutno. Mrzelo mě, že ses zamiloval, ale ještě více jsem nenáviděl ty své neobvyklé pocity (ibid. 81-82).

V této pasáži nepůsobí Moroto jako psychicky narušený jedinec s ďábelskými choutkami, ale jeho vyznání působí smysluplně a čtenáři nedělá problémy se do jeho pocitů vcítit. Když Minoura truchlí nad ztrátou Hacujo, Moroto mu odpovídá, že je na tom lépe než on sám, protože dokud byla Hacujo živa, Minoura si byl jist její neochvějnou láskou, zatímco Morotovy city nebyly nikdy opětovány. Minourovy city tak nejsou představeny pouze jako podivné, vymykající se pochopení normálního jedince, ale jsou dány do rámce nešťastné lásky a žárlivosti, který čtenáři dobře znají.

Doba a prostředí, ve kterém Ranpo napsal svůj román, by mu neumožnily otevřeně vyjádřit sympatie mužské homosexuality, minimálně ne v podobě, v jaké ji koncipuje v románu *Kotó no oni* – tedy mezi dospělými muži v jeho současnosti. Musel brát ohledy jak na cenzory, kteří by takový román okamžitě zakázali, tak na čtenáře, kteří očekávali, že bude téma homosexuality představeno určitým – skandálním – způsobem. Ranpo tato očekávání naplňuje tím, že používá správný slovník („zvrácený“, „podivný“, „abnormální“ apod.), a tím, že nechává hlavní postavu Minouru odsuzovat homosexualitu svého přítele Morota. Zároveň však tento konformní přístup umně podrývá, a to jak prostřednictvím svých dalších textů, tak v románu samotném. Dosahuje toho mezi jinými prostředky tím, že používá „podivné“ – queer výrazy i v souvislosti s jinými, ne-homosexuálními postavami a jevy (včetně lásky samotné),

tím, že pomocí strategicky použitého vynechaného řádku naznačuje, že se mezi Minourou a Morotem mohlo odehrát i cosi neplatonického a – možná nejvýrazněji – prezentací Morotovy postavy jako mužného, statečného a obětavého muže, jehož homosexuální náklonost k Minourovi je mnohem trvalejší a přesvědčivější než jakýkoli heterosexuální vztah, se kterým se v románu setkáváme.

5.2 Soupeřící diskurzy homosexuality v *Akuma no deši Hamaa Širóa*

Hamao Širó (濱尾 四郎; v textech vydaných po druhé světové válce se obvykle příjmení přepisuje jako 浜尾) se narodil v roce 1896 jako čtvrtý syn barona Katóa Terumara,¹⁹⁷ který byl členem horní sněmovny a významným lékařem ve službách císaře Macuhita¹⁹⁸ i Jošihita.¹⁹⁹ V roce 1917 absolvoval 1. tokijskou střední školu. V příštím roce nastoupil na Tokijskou císařskou univerzitu, kde vystudoval práva. Během studií se oženil s dcerou vikomta Hamaa Araty,²⁰⁰ politika, který působil v oblasti vzdělávání; mezi jinými založil Tokijskou vysokou školu umění (Tókjó bidžucu gakkó 東京美術学校), působil jako rektor Tokijské vysoké školy (Tókjó daigaku 東京大学) a krátce také jako ministr školství.

Hamao Arata svého zetě adoptoval, protože neměl mužského dědice. Po smrti tchána v roce 1925 Hamao zdědil titul vikomta.

Ve dvaceti devíti letech se stal prokurátorem, ale po pouhých třech letech se funkce vzdal a otevřel si soukromou advokátní praxi. Hamao sám k tomu uvedl: „můj dědeček,²⁰¹ skutečný otec i adoptivní otec všichni coby veřejní činitelé dokázali dosáhnout nejvyšších pozic. Nevěřil jsem si, že bych takových pozic dokázal dosáhnout i já sám“ (Gonda 1976: 167). Gonda Mandži k tomu ve své studii o Hamaovi dodává:

¹⁹⁷加藤照磨 (1863-1925)

¹⁹⁸ 睦仁 (1912-1912), období vlády 1867-1912. Posmrtně znám jako Meidži (明治).

¹⁹⁹ 嘉仁 (1879-1926), období vlády 1912-1926. Posmrtně znám jako Taišó (大正).

²⁰⁰ 濱尾新 (1849-1925)

²⁰¹ Kató Hirojuki (加藤弘之, 1836-1916), jeden ze zakládajících členů Společnosti šestého roku Meidži (Meirokeša 明六社) byl akademik a politik, který podobně jako Hamao Arata působil hlavně v oblasti vzdělávání. Byl předchůdcem Hamaa Araty ve funkci rektora Tokijské univerzity.

„Ovšem kritika práva, která se občas v Hamaových dílech objevuje, naznačuje autorovy názory na tuto problematiku, a tím i to, že v Hamaovi dřímala určitá kvalita, která mu znemožňovala plně se identifikovat s člověkem, jenž jako prokurátor působí uvnitř stání moci.“ (ibid).

Podobně Jeffrey Angles naznačuje, že k odstoupení z funkce mohly Hamaa vést i politické okolnosti, například nesouhlas se stoupající tvrdostí postupu vlády vůči jejím odpůrcům, obzvláště z řad komunistů a anarchistů, která se projevila například v hromadném zatýkání takto smýšlejících osob v březnu 1928²⁰² (Angles 2005: 309).

Dalším důvodem Hamaovy rezignace na funkci prokurátora bylo také to, že se chtěl více věnovat psaní. Již před rokem 1929 Hamao v časopisech publikoval odborné texty z oblasti divadelní vědy, kriminologie a kriminální psychologie, např. *Hanzaidžin tošite no Makubesu ojobi Makubesu fudžin* 犯罪人としてのマクベス及マクベス夫人 (Macbeth a Lady Macbeth jako zločinci, Nihon hósei šinši 日本法政新誌, 1923), *Kabukigeki ni arawaretaru akudžin no kenkjú* 歌舞伎劇に現われたる悪人の研究 (Studie padouchů objevujících se ve hrách kabuki, Nihon hósei šinši, 1924) a *Rakugo to hanzai* 落語と犯罪 (Rakugo a zločin, Šinseinen, 1927). Tyto články odkazují na jeho další záliby, kterými bylo divadlo a hra madžong.²⁰³ Edogawa Ranpo ve svých vzpomínkách píše, že Hamao Širó byl všestranně talentovaný člověk, který vynikal například ve hře na šamisen a v tanci (Ranpo 1979: 334).

V roce 1929 Hamaovi v časopise Šinseinen vyšla první próza, detektivní povídka *Kare ga korošita ka* (Zabil je?). Hamaova aktivní novelistická kariéra trvala pouhých šest let, ale stihl během ní vydat tři romány, kolem patnácti kratších povídek a asi dvě desítky dalších odborných a úvahových textů.

²⁰² Vláda svůj zásah namířený proti všem členům jakékoliv organizace, která měla za cíl změnu politického zřízení nebo formy vlády, právně založila za zákonu o zachování míru z roku 1925. Všem obviněným z porušování tohoto zákona hrozilo vězení; Tanakova vláda navíc zavedla i možnost udělení trestu smrti, a to i přes odpor parlamentu. Tento postup, spolu s vraždou socialistického poslance Jamamota Sendžiho (山本宣治, 1889-1929) spáchanou pravicovými extremisty, již dával tušit blížící se změnu politického klimatu a nástup fašismu.

²⁰³ Madžong hraje důležitou úlohu v povídce *Kare ga korošita ka*.

Kriticky ceněné jsou zvláště jeho kratší povídky, avšak všechna jeho díla se ve své době velmi dobře prodávala a byla opakovaně vydávána.

Jedním z důvodů tohoto úspěchu byly Hamaovy rozsáhlé znalosti z oblasti práva, které ve svých dílech uplatňoval. Ačkoli řada autorů, např. Hirabajaši Hacunosuke a Kozakai Fuboku, obhajovala intelektuální a uměleckou hodnotu detektivek, mnoho jejich současníků považovalo tyto texty za podřadné ve srovnání s „čistou literaturou“ (džun bungaku). Levicoví myslitelé navíc kritizovali převládající trendy v detektivní literatuře, kde se často objevovali bizarní padouši, nepravděpodobné zápletky a erotické narážky, jako pouhý eskapismus, který ignoruje reálnou socioekonomickou a politickou situaci (Angles 2005: 307). Za takových podmínek vydavatelé s radostí vítali Hamaovy příspěvky již z toho důvodu, že jeho společenské postavení a vážená profese v oblasti práva dodávala prestiž celému žánru.

Oblíbeným tématem jeho próz je právo a spravedlnost. Edogawa Ranpo (1894-1965) označil Hamaa za pionýra „právní detektivky“ (*hóricuteki tantei šósecu* 法律の探偵小説), tj. takových detektivních příběhů, které popisují situace, jež současný právní řád nedokáže uspokojivě vyřešit (Ranpo 1979: 215). Tyto texty obsahují implicitní kritiku tohoto řádu, ve kterém se právo ne vždy rovná spravedlnosti. „Hamaovy detektivní příběhy se zakládají na hlubokém zpochybnění dosažení spravedlnosti pomocí práva,“ píše Gonda Mandži (1976: 164).

Např. *Korosareta Ten'ičibó* 殺された天一坊 (Zavraždění Ten'ičibóa, 1929, Angles 2005), povídka v kontextu Hamaova díla neobvyklá tím, že zpracovává historickou látku, oblíbený příběh z období Edo,²⁰⁴ se zaměřuje na mechanismy moci – konkrétně v tom, jak manipulují skutečnostmi, aby vytvářely oficiální historii, která vyhovuje jejich cílům. Na příběhu o Ten'ičibóovi, nevinné oběti politické hry, Hamao ukazuje, že historická pravda není absolutní, ale může být upravována těmi, kteří k tomu mají moc a prostředky. Příběh tak zkoumá vztah mezi vládnoucí mocí,

²⁰⁴ Traduje se, že populární soudce Óoka (大岡忠相, 1677-1752) odsoudil na smrt mladíka, který se neprávem vydával za syna Tokugawy Jošimuneho (徳川吉宗, 1684-1751).

znalostmi veřejnosti a historií, a naznačuje přitom, že moc má sklony obětovat nevinné jednotlivce pod záminkou blaha celku (Angles 2005: 308-309).

Podobně hlavní hrdinou Hamaovy prvotiny *Kare ga korošita ka* (Zabil je? 1929) je mladý student Ótera, který je popraven za dvojnásobnou vraždu, k níž se sice přiznal, ale ve skutečnosti ji nespáchal. Vypravěč – Óterův obhájce k tomu podotýká, že když se někdo dozná k zločinu, který nespáchal, obvykle ho k tomu vede některý ze tří důvodů. Prvním je touha po slávě, druhým je snaha zakrýt nějaký závažnější zločin a třetím touha někoho krýt; tato třetí motivace je dle vypravěče častější u žen než u mužů. Óteru však k falešnému doznání nevede ani jeden z těchto tří důvodů.

Jeho motivací je zaprvé to, aby mu žena, která si za života pohrávala s jeho city, aniž by se mu zcela oddala, patřila alespoň po smrti, a zadruhé touha pomstít se celému právnímu systému tím, že z něj – bez jeho vědomí – učiní nástroj pro svou sebevraždu. Tato druhá pohnutka je způsobena osudem jeho otce, který prohrál soudní spor, ačkoliv byl v právu, jelikož jeho protivník měl lepší znalost zákona a dokázal ji využít ke svému prospěchu. Óterova otce jeho prohra zlomila, protože podlomila jeho důvěru v systém, a následně také jeho zdraví.

Na jeho slova nezapomenu. Proklínejte zákon! Proklínejte zákon a jeho pokrytecká hesla! Já ho proklínám, a dokud bude v tomto světě existovat, budu ho proklínat dál. Zákon o sobě tvrdí, že existuje, aby byla spravedlnost. Chlubí se, že je spojencem spravedlivých. Ale kolik zákonů už posloužilo bezpráví? Jak mocně a násilně kolikrát bezpráví využilo zákon? (Hamao 2011: 87)

5.2.1 Děj povídky

Téma práva nechybí ani v povídce *Akuma no deši* (Ďáblův učedník, 1929), napsané formou dopisu rozděleného do 12 oddílů, který adresuje Šimaura Eizó, vězeň čekající na svůj soud, prokurátorovi Cučidovi Hačiróovi.

Dopis začíná tím, že se Šimaura ujišťuje, že ho prokurátor zná. Jako první důvod uvádí, že případ, v kterém je odsouzen – vražda krásné ženy – je obecně známý, a

prokurátor navíc pracuje u stejného soudu, který obžalovaného odsoudil, takže je s případem jistě obeznámen. Dále oba muže spojuje společná minulost.

Šimauro píše, že „hrůzné skutečnosti“, které se zde chystá popsat, nejsou bez vztahu k prokurátorovi. „Dokonce se dá říci, že to kvůli vám mě potkalo takové utrpení,“ dodává vypravěč (ibid. 3). Domnívá se, že právě proto jedině Cučida může jeho utrpení pochopit, a ve jménu „nepřekonatelně hlubokého“ přátelství, které ho kdysi s prokurátorem pojilo, prosí o to, aby ho Cučida vyslechl a uvěřil jeho vyprávění.

Druhý oddíl začíná popisem tohoto přátelství, z kterého se vyklube homosexuální vztah:

Byli jsme nejlepší přátelé. Nebo spíše ještě více než přátelé. Dá se říci, že mne bylo vidět všude, kde jste byl vy, a naopak. Žáci na koleji nám dvěma dokonce přezdívali „paar“ (pár). Jako o tři roky starší jste byl v úloze staršího bratra, který touží po mladším. (...) Myslel jsem, že jsem našel někoho, kdo dokáže pochopit mou osamělost. A navíc jste mi věnoval svou lásku. Byl jste pro mě starší bratr a milenec v jedné osobě.²⁰⁵

Vypravěč dále popisuje, že jejich vztah trval dva roky, ale pak ho Cučida opustil kvůli krásnému mladšímu chlapci, což Šimauro velmi těžce nesl. Poté, co ho Cučida opustil, se oddával sebereflexi, a když spatřil, co se z něj stalo, „nezbylo mi, než vás ze srdce nenávidět a proklínat.“ Dopis pokračuje následující emocemi nabitou pasáží:

Vaše tvář se jistě zkriví v tom vašem typickém d'ábelském úsměvu, protože si mě představíte jako ženu, kterou opustil milenec, a ona ho teď za to proklíná. Ale to si nesmíte myslet – má nenávist k vám má zcela jiný důvod. Ano, dá se říci, že jsme byli milenci, a můj milenec mě bezesporu opustil. Jenomže já, který jsem se díky tomu od vás vzdálil, jsem spolu s tím, jak jsem se najednou dokázal podívat na sebe samého, úplně prohlédl i vás.

Pane Cučido, budu stručný. Jste nejnebezpečnějším člověkem na tomto světě. Jste démon. Děsivý démon, kterému nestačí požírat lidské maso, ale nezastaví se, dokud i duše toho nešťastníka neskončí v pekle (Hamao 2011: 3).

²⁰⁵ https://www.aozora.gr.jp/cards/000289/files/51270_47963.html

Šimaura pokračuje tím, že byl Cučida velmi talentovaný a inteligentní, ale že svou inteligenci zneužíval k tomu, aby kazil mladé lidi. Popis toho, jak to Cučida konkrétně dělal, je ovšem velmi vágní; jedinou konkrétně uvedenou přitěžující skutečností je to, že naléval alkohol mladým chlapcům a sám přitom nepil, zbytek spočívá v obratech jako „radoval jste se, když jste mohl všechno zničit. Trápil a týral jste chlapce, kteří vás uctívali, a nebyl jste spokojený, dokud jste je nesvedl na scestí“ (ibid. 7).

Třetí oddíl pokračuje popisem toho, jakým způsobem prokurátor „zkazil“ a „zdemonizoval“ vypravěče: vyprávěl mu příběhy o hrůzných zločinech a vyvolal v něm zájem o vše děsivé, bizarní a kriminální. Jelikož v té době bylo do japonštiny přeloženo jen málo knih na toto téma, dával Cučida vypravěči pod záminkou zlepšování se v cizím jazyce ke čtení knihy Edgara Allana Poea, Arthura Conana Doylea, Richarda Austina Freemana²⁰⁶ a Richarda von Kraffta-Ebinga. Dále mu představil Edwarda Carpentera, Walta Whitmana a Michela de Montaigneho.

Zatímco společným jmenovatelem prvních tří uvedených autorů je detektivní román – Poe je jako autor *Vražda v ulici Morgue* (1841) považován za zakladatele žánru, Arthur Conan Doyle je duchovním otcem Sherlocka Holmese, nejslavnějšího fikčního detektiva všech dob, a Richard Austin Freeman patřil v prvních dvou desetiletích 20. století k nejčtenějším autorům detektivek, ostatní čtyři spojuje téma homosexuality.

Richard von Krafft-Ebing (1840-1902) byl psychiatr, který se věnoval „abnormální psychologii“, pod níž spadala i homosexualita. Edward Carpenter (1844-1929) byl oproti tomu bojovníkem za práva homosexuálů. Zmiňuje se o něm Edogawa Ranpo (spolu se zmínkou o podobně zaměřeném J. A. Symondsovi, o kterém napsal dlouhou esej *J. A. Symonds no hisokanaru džónecu* – Tajná vášeň J. A. Symondse, 1933) a ovšem také sám Hamao ve svých dvou esejích na téma homosexualita *Dóseiaikó* 同性愛考 (O homosexualitě, 1930, Fudžin saron) a *Futatabi dóseiai ni cuite* 再び同性愛に就いて (Znovu o homosexualitě, vyšlo v témže roce ve stejném periodiku); podrobněji o těchto textech později.

²⁰⁶ 1862-1943. Britský autor detektivních románů. Protagonistou mnoha z nich je forenzní specialista dr. Thorndyke.

Edward Carpenter uvedl, že velký vliv na jeho život měla poezie právě Walta Whitmana²⁰⁷ (1819-1892), o kterém převládá názor, že byl homosexuální orientace, a homosexuální podtext lze vyčíst i z mnoha jeho básní. Konečně francouzský renezanční filozof Michel de Montaigne²⁰⁸ ve svých esejích oslavoval romantické přátelství mezi muži.²⁰⁹

Šimauro píše, že Cučida využil veškerého arzenálu, který měl k dispozici, aby vypravěče přinutil k vytvoření „démonické filozofie“ a přetvořil jeho charakter, takže i vypravěč se začal vyžívat ve všem bizarním a zločinném. Uznává sice, že ho Cučida neučil zločinu, ale „dal mu osobnost zločince“.

Dále popisuje, jak se seznámili – když vypravěč nastoupil na střední školu, stres z neznámého prostředí u něj vyvolal nespavost. Jednou v noci, když nemohl spát, se vydal na procházku po školní zahradě, a potkal tam Cučidu, který chodil o jednu třídu výše. Když si vypravěč staršímu studentovi stěžoval na své problémy se spánkem, Cučida mu řekl, že trpí stejnými potížemi, a vzniklo mezi nimi přátelství. Cučida později Šimauro uvedl do světa léků na spaní.

Tuto informaci vypravěč sděluje proto, že – jak je panu Cučidovi známo – je nyní ve vězení za to, že údajně zabil svou milenkou Sueko. Po těchto úvodních informacích vypravěč informuje Cučidu o tom, že na následujících stránkách popíše zločin, který spáchal, a zločin, kterým je nevinný, a prosí prokurátora, ve jménu přátelství, které je kdysi pojilo, aby uvěřil jeho slovům.

Čtvrtý oddíl na začátku znovu zmiňuje zoufalství, které vypravěč cítil poté, co ho Cučida opustil kvůli mladšímu chlapci. Na podzim toho roku se ale vypravěč seznámí s krásnou dívkou Sueko. Podotýká k tomu: „Pane Cučido, stal jsem se vaším učedníkem ve všech ohledech kromě záležitostí citů. K Sueko jsem proto zahořel

²⁰⁷ Sexuolog a Carpenterův přítel Gavin Arthur (1901-1972) ve své knize *The Circle of Sex* (1962) dokonce píše o milostném poměru mezi Carpenterem a Whitmanem. In: *The Circle of Sex* (New Hyde Park, NY: University Books, 1966), 128-139.

²⁰⁸ (1533-1592)

²⁰⁹ V této souvislosti bývá často uváděn Montaignův citát o přátelství s Étienne de La Boétie: „Jestliže by kdo na mne naléhal, abych řekl, proč jsem La Boétieho měl rád, cítím, že by to šlo vyjádřit leda odpovědí: Proto, že to byl on; proto, že jsem to byl já.“ (Esej o přátelství, 2011: 84, Rozprava o dobrovolném otroctví). Z nedávné doby můžeme odkaz na tento citát najít například ve filmu s homosexuální tematikou *Dej mi své jméno* (Call Me By Your Name, 2017).

vášnivou láskou“ (ibid 13). Šimaura a Sueko spolu prožijí několik šťastných měsíců. Vypravěč se domnívá, že kdyby tato milostná aféra měla šťastný konec, byl by schopný „zbavit se toho strašlivého hadího jedu, kterým ho Cučida otrávil“ (ibid. 14), a pro něj, který na rozdíl od Cučidy znal krásu a vznešenost žen, se mohla stát Sueko spasitelkou.

To se ale nestalo; Sueko vypravěče opouští, protože si její rodiče přejí, aby se vdala za jiného, majetnějšího muže, a ona se jejich přání podvolí.

Šimaura je zoufalý. Ukončí studium na vysoké škole, odmítne se vrátit domů k rodičům a místo toho se protlouká životem v Tokiu, jak se dá, s pomocí alkoholu a prášků na spaní. Takto uplyne několik let, během kterých se vypravěč seznámí s Cujuko, servírkou v kavárně, kterou často navštěvuje. Cujuko se do něj zamiluje. On do ní sice ne, ale po dvou letech se s ní i přesto ožení, protože potřeboval její „obětavost, poslušnost, tělo a skromné úspory, které našetřila“ (ibid. 16).

V pátém oddílu vypravěč popisuje, že s manželkou strávil šest měsíců, kdy měl pocit, že je všechno v pořádku. Pak ho ale začala rozčilovat, a to právě vlastnostmi, které se mu na ní nejprve líbily – svou věrností, poslušností a mírností. Vypravěč se obrací na Cučidu s tím, že jako někdo, kdo nemá zájem o opačné pohlaví, nemůže pochopit „utrpení manžela, který nenávidí svou ženu“ (ibid. 17), ale jako jeho učitel jistě pochopí, jaké je nenávidět někoho, kdo je v očích světa svatý. Vypravěč dále popisuje, jak se snažil Cujuko odehnat a různými způsoby se jí zbavit, ale ona ho nechtěla za žádnou cenu opustit, ani když ji bil, ponižoval a dělal si z ní hračku, spíše na něm o to více visela. Když mu manželka začala říkat, že kdyby ji opustil, zabila by se, začal si v noci představovat, že Cujuko nějakým způsobem zemře, a nacházel v těch představách velké potěšení.

„Co vy na to, pane Cučido? Nestal jsem se skutečným dědicem vaší duše?“ uzavírá vypravěč oddíl otázkou (ibid. 19).

Na začátku šestého oddílu Šimaura píše, že jeho fantazie o smrti manželky nabyly konkrétnější podobu, když po letech odloučení znovu navázal vztah se Sueko, která mezitím ovdověla v důsledku velkého zemětřesení v Kantó.

Šimaura o své milence okamžitě řekne manželce v naději, že ho Cujuko opustí, avšak ona je neoblomná a chce s vypravěčem zůstat stůj co stůj. Navíc otěhotní, což v Šimaurovi vzbudí definitivní touhu ji zabít, protože si nepřeje, aby se takové „prokleté dítě“ narodilo.

Sedmý oddíl se věnuje Šimaurovým úvahám o tom, jak přesně vraždu spáchat, které jsou v oddílu následujícím završeny nápadem, jenž vypravěči vnukne sama zamýšlená oběť, manželka Cujuko, když si mu stěžuje na problémy se spánkem. Šimaura sám už léta trpí nespavostí a pravidelně si obstarává velké množství velmi silných léků. Tyto návykové léky si pro zachování účinku vyžadují neustálé zvyšování dávky, a dávka, kterou bere vypravěč, by proto mohla jiného člověka – a tedy i jeho manželku – snadno zabít.

Šimaurův plán je jednoduchý: poradí manželce, aby si vzala jeho lék na spaní, a přímo před ní si dá svou vlastní koňskou dávku. Předpokládá, že manželka, která o lécích na spaní nic neví, přesně napodobí jeho počínání, a stejná dávka lékům nepřivyklosti Cujuko buď zabije, nebo alespoň poznamená na celý život. A kdyby se pokus o vraždu náhodou nezdařil, manželka nebude vypravěče ani podezírat.

V oddílu devět se Šimaura rozhodne svůj vražedný plán uskutečnit. Den stráví s milenkou Sueko, která se mu svěří, že poslední dobou má i ona problémy se spánkem. Tato podivná náhoda Šimauru trochu znepokojí, ale nijak nezviklá jeho rozhodnutí zbavit se manželky.

Večer si dá podle plánu koňskou dávku léku na spaní, vybídne Cujuko k tomu, aby udělala totéž, a pak ji ještě pošle pro cigarety, aby ji někdo ten večer zahlédl živou a zdravou v době, kdy vypravěč již prokazatelně spal.

Když se Šimaura vzbudí, zjistí, že manželka stále žije. Cujuko mu sdělí, že v době, kdy byl manžel pryč, mluvila s jeho lékárníkem, a věděla tak, jak silné léky Šimaura bere. Proto si z toho, co jí dal, vzala jen desetinu.

Oddíl deset začíná tím, že je Šimaura vzteky bez sebe, že jeho plán nevyšel, a odejde z domu. Po několika hodinách strávených popíjením v pochybných podnicích se vydá pro útěchu ke své milence. Zjistí však, že před domem Sueko panuje hotové pozdvižení

– je obklopen automobily a davem lidí. Když se Šimaura prodere davem dovnitř domu, zjistí, že Sueko je mrtvá. Podle policie zemřela vlastní rukou po předávkování léky na spaní. Při pohledu na její mrtvé tělo přepadne vypravěče podivný pocit:

„Já tu ženu znám,“ odpověděl jsem a přejížděl jsem přitom očima po mrtvém těle Sueko, jako bych ho olizoval pohledem.

Objevil jsem zde výsledek svých dlouze rozmyšlených plánů na vraždu. Bylo to zvláštní, ale v tu chvíli jsem vůbec necítil zármutek nad ztrátou milované osoby. Viděl jsem před sebou pouze záhadnou hromadu masa, pohled na niž mě těšil. Byla totiž výsledkem mého plánu (ibid. 36).

Poté vypravěč ztratí nervy a začne na policisty křičet, že se pletou a Sueko se nezabila sama, nýbrž byla zavražděna, a uteče.

V jedenáctém oddílu vypravěč nastupuje na vlak, který míří do městečka Kiso – místa, kde on a prokurátor Cučida spolu kdysi strávili letní prázdniny. Během mnohahodinové cesty vlakem si Šimaura nejprve uvědomuje, co se stalo – jelikož u Sueko trávil mnoho nocí, nechával si v jejím domě také jednu láhev s lékem na spaní. Když nemohla Sueko v jeho nepřítomnosti spát, napodobila vypravěčova příkladu a odměřila si stejnou dávku, jakou ho viděla brát, což ji zabilo. Šimaurův vražedný plán se tedy uskutečnil, ovšem s jinou než zamýšlenou obětí.

Šimaura nejprve podlehne sentimentální náladě v důsledku ztráty milované Sueko, avšak pak přijde další podivný moment:

„Když jsem si vzpomněl na podivnou přitažlivost mrtvého těla Sueko, představoval jsem si v tmavém vlaku postavy a těla různých žen“ (ibid. 37).

Když se Šimaura ubytuje ve stejném hotelu, ve kterém kdysi bydleli s Cučidou, rozhodne se spáchat sebevraždu, také prostřednictvím prášků na spaní. Nejdřív napíše dopis na rozloučenou, ve kterém popíše své skutky, ale pak se rozhodne ho raději spálit, protože „je zajímavější nechat za sebou zločin, který nebude nikdy vyřešen“ (ibid. 38). Poté spolyká celou láhev léku na spaní.

Poslední, dvanáctý oddíl začíná tím, že se vypravěč probere na policejní stanici v Kiso. Je mu zle a nemá ani ponětí, zda uplynuly hodiny nebo dny od doby, kdy šel spát. Nic si nepamatuje a není schopen přemýšlet ani vypovídat.

Je odeslán do Tokia, kde je dále vyslýchán, a policisté mu ukážou část jeho dopisu na rozloučenou, který neshořel úplně, v němž se vyznává z úmyslu zabít nějakou ženu, kterou neuvádí jménem. Vypravěč si nejdřív na nic nepamatuje, ale po nějaké době se mu vybaví tvář Sueko. Vypravěč si nepamatuje, kdo to je, ale má pocit, že tuto ženu možná skutečně zabil, i když neví proč.

Pak ho ale ve vězení navštíví jeho manželka Cujuko, na jejíž existenci do té chvíle úplně zapomněl. Pohled na ni mu připomene, že to ona byla jeho zamýšlenou obětí, a pak se mu postupně vybaví všechny detaily, které v dopise adresovanému Cučidovi dosud uvedl. Šimaura říká, že je tedy nevinný smrti Sueko, ale leží na něm odpovědnost za plánovanou vraždu Cujuko, kterou hodlá přijmout.

Celá povídka pak končí následovně:

*„Omlouvám se, že jsem vás obtěžoval s tak dlouhým nesrozumitelným dopisem.
Pane Cučido, potřetí vás zapřísahám ve jménu přátelství, které jsme sdíleli. Prosím,
věřte mi. Věřte tomu, co vám říkám“ (ibid. 42).*

Podívejme se, jak je v příběhu zobrazována homosexualita. Na první pohled se zdá, že je podávána jako něco temného, démonického, co je přirozeně spojené se zločinem. Vypravěč označuje Cučidu jako d'ábla, který ho vyučoval „démonické filozofii“, a jehož „podivné lásce obětoval své tělo“. Vědění, které Cučida svému „učedníkovi“ Šimaurovi předává, je dále označováno jako „strašlivý hadí jed“.

Rovněž se může zdát, že má v příběhu homosexualita blízko k nemoci, protože je naznačováno, že se jí Šimaura od Cučidy „nakazil“ spolu se závislostí na lécích na spaní, a je tak patologizována.

Pokud jde o obvinění, které Šimaura vůči Cučidovi vznáší, je třeba si uvědomit, že samotná skutečnost, že vypravěč je zatčený zločinec, zatímco adresát dopisu je všeobecně vážený prokurátor, ještě neznamená, že druhý je důvěryhodnější než první. V rámci žánru se totiž setkáme s případy, kdy je vrahem např. vyšetřující detektiv, jako

je tomu v románu *Kumo otoko* 蜘蛛男 (Pavoučí muž, 1930) Edogawy Ranpa, ve kterém se jako vrah ukáže kriminolog doktor Kurojanagi, nebo právě prokurátor, což je případ detektivního románu s prvky sci-fi *Hae otoko* 蠅男 (Muší muž, 1937) autora Unna Džúzóa.²¹⁰

U Hamaa prokurátor sice nikdy není vrahem, ale často je zpochybňováno právo, které reprezentuje, a jeho schopnost chránit svobodu a důstojnost individua. V tomto duchu působí tato pasáž z *Akuma no deši*:

„Můžete si pogratulovat, Nejen, že jste si ze mě nelítostně udělal svou hračku, ale zatímco já hniju ve vězení, vy, který jste mě vše naučil, jste využil svůj talent a inteligenci, abyste procházel životem bez jediného škobrtnutí. Respektuji a obdivuji vás. Zároveň ale nemohu být než zděšen z křehkosti zákonů naší země, které s takovými nebezpečnými lidmi, jako jste vy, nic nesvedou. Vy jste prokurátor a já zločinec. Jak dokonale padnoucí role pro nás dva! Avšak ani vy, ani já, se neosvobodíme od zločinu, co budeme živi“ (ibid. 10).

Tento výňatek na první pohled vzbuzuje sympatie k vypravěči, když zpochybňuje oprávněnost rolí žalujícího a žalovaného. Ovšem jako celek vypravěč příliš čtenářských sympatií nezískává, protože jeho motivace je vždy egoistická. Z veškerého svého neštěstí sice viní prokurátora Cučidu, ale nedokáže uspokojivě vysvětlit, v čem vlastně spočívá Cučidovo provinění.

Vypravěč je navíc závislý na lécích na spaní, které mu způsobují problémy s pamětí a přičetností. To se začíná v jeho vyprávění projevovat postupně. Prvním momentem může být, když si v rámci pokusu o vraždu své manželky dá o něco větší dávku léku na spaní než obvykle, a po probuzení je nějakou chvíli zmatený a nechápe, která část dne zrovna je. Výrazněji pak o vypravěčově přičetnosti nutí pochybovat okamžik, kdy „olizuje pohledem“ mrtvé tělo své milenky, a pohled na něj mu nepřináší zármutek, ale až nekrofilní potěšení, což se pak ještě jednou opakuje při cestě vlakem.

Konečně po svém předávkování léky na spaní vypravěč nějakou dobu pro probuzení vůbec neví, kdo je, natož zda někoho zabil. Někou dobu si pak dokonce myslí, že

²¹⁰海野十三 (1897-1949)

zabil Sueko, i když si nepamatuje, co ho k tomu vedlo. Až díky návštěvě manželky ve vězení si vybaví, jak se vše odehrálo. Absolutní jistotu však nemá ani poté – již na začátku dopisu totiž píše: „Vážený pane prokurátore, jsem zde zadržován jako pachatel vraždy. Avšak pravděpodobně jsem tuto vraždu nespáchal. Ano, čtete dobře – pravděpodobně“ (ibid. 3).

Existuje zde proto důvod brát jakékoliv informace, které takovýto vypravěč prezentuje, s určitou rezervou.

5.2.2 Homosexualita v kontextu Hamaovy tvorby

Pokud zůstaneme u Hamaovy beletrie, je zajímavé, že adresát Šimaurova dopisu – prokurátor Cučida – vystupuje i v povídce *Šiša no kenri* 死者の権利 (Práva mrtvých, 1929), kde představuje vypravěče většiny příběhu. Je zde zmíněno, že mu „ženy nic neříkají“, ovšem důraz je na případu, který popisuje, nikoliv na jeho osobním životě. Jeho postava v *Šiša no kenri* však každopádně nevykazuje žádné „d'ábelské“ rysy.

Zmínky o homosexualitě najdeme také v již zmíněné Hamaově prvotině *Kare ga korošita ka*. Dočteme se, že údajný vrah Ótera „byl tak krásný, že si člověk přál, aby byl ženou“ (Hamao 2011: 58) a ještě dále, že byl „fyzicky slabý, spíše jako žena než muž“ (ibid. 64). Měl i mužského patrona, staršího aristokrata okouzleného jeho krásou. Tou byl okouzlen i vypravěč příběhu, Óterův obhájce:

„Když jsem poprvé uviděl obžalovaného, byl jsem udiven jeho krásou. Žádný div, že si ho Mičiko zvolila za svého milence. (...) Jsem obecně člověkem, který se rád podívá na hezkého mladíka, ovšem pohled na Óteru mě hluboce zasáhl“ (ibid. 77).

V této povídce však nedochází k žádným odsudkům homosexuality; homosexualita je zde zmiňována jaksí mimochodem a středem zájmu zde jsou až k vraždě vedoucí sadomasochistické hrátky mezi dvěma manželi.

V povídce *Seigi* 正義 (Spravedlnost, 1930) se setkáme s homoerotickým podtextem již v rovině případu, který probírají obhájce Kinugawa a jeho přítel Kijogawa – ze smrti

staromládeneckého vikomta je obviněn mladý zaměstnanec hotelu, kterého si vikomt oblíbil pro jeho mladistvou krásu a dokonce mu věnoval i značný finanční obnos. Výrazněji je ale tento podtext přítomen ve vztahu samotného právníka a jeho přítele – hned na začátku se dozvíme, že mezi nimi za dob studií existovalo – podobně jako v případě Cučidy a Šimaury v *Akuma no deši* – pouto staršího a mladšího bratra, ačkoliv jejich vztah později, když oba dospěli a Kinugawa se oženil, poněkud ochladl.

Kijogawovy city však zřejmě v hloubi duše zůstaly beze změny, protože ve jménu utajení skutečností, které by mohly jeho milovaného (jak je několikrát zdůrazněno) přítele poškodit, je ochotný obětovat vlastního bratra a nechat poslat nevinného člověka na smrt. Celkově jeho postava působí lidštěji než Kinugawa, který je posedlý spravedlností za každou cenu, což je vyjádřeno anglickým heslem *Let justice be done though heaven fall*.

Jak vidíme, homosexualita není v Hamaově tvorbě nijak vzácným jevem. Edogawa Ranpo ve svých vzpomínkách *Tantei šósecu jondžúnen* (40 let detektivního románu) píše:

„Hamao Širó byl také vědcem zkoumajícím homosexualitu, v čemž ho ovlivnil například Edward Carpenter. Pamatuji si, že v této oblasti publikoval v časopisech dvě nebo tři odborné statě či eseje. Můj vlastní zájem o Carpentera byl podnícen tím, že mi Hamao Širó půjčil k přečtení jeho knihu „*The Intermediate Sex*“²¹¹. Hamao Širó mi byl mistrem, pokud jde o vytváření bibliografie zahraničních děl s touto tematikou, ale později jsem začal číst velkou řadu těchto knih a získal jsem tak podrobné znalosti, že i on přede mnou musel smeknout“ (Ranpo 1979b: 334).

Tyto materiály by Hamao pravděpodobně nesbíral, kdyby k homosexualitě nepociťoval určité sympatie. Ty plně ukazuje v již zmíněných dvou esejích na toto téma, které vyšly v roce 1930 v ženském časopise Fudžin saron 婦人サロン, a které můžeme považovat za vášnivou obhajobu homosexuality.

²¹¹ Vyšlo 1908. Tato kniha nejen že brání homosexualitu, ale dokonce naznačuje, že homosexuálové jsou nadřazení heterosexuálům tím, že představují vyrovnanější osobnosti a mají tak lepší porozumění pro variegace lidských bytostí než jejich běžnější (heterosexuální) protějšky (Sullivan 2003: 13).

V první z nich s názvem *Dóseaikó* (O homosexualitě) Hamao používá vedle výrazu *dóseaiša* – homosexuál také Ulrichsův²¹² výraz *urning*. Označuje tak osoby, které jsou přitahovány ke stejnému pohlaví i poté, co jejich vrstevníci přesunou svou pozornost na pohlaví opačné. Hamao přejímá tvrzení, že je homosexualita takových jedinců vrozenou dispozicí, avšak kritizuje psychiatry Richarda von Krafft-Ebinga a Alberta Molla za to, že považují homosexualitu za nemoc. Upozorňuje, že například Edward Carpenter na homosexualitu jako na nemoc rozhodně nepohlížel. „Výraz *dóseiai* (homosexualita) je v poslední době špatně chápán a společnost ho nenávidí, ovšem tato antipatie ze strany společnosti není na místě“ (Hamao 1930: 138).

Aby vylepšil obraz homosexuálů, obrací se Hamao do historie a uvádí seznam slavných osobností spojovaných s homoerotickou touhou v průběhu věků v Japonsku a zahraničí; mezi jinými zmiňuje Shakespeara, Whitmana, Čajkovského, Alexandra Velikého, Tokugawu Iemicua a Macua Bašóa.²¹³ Rovněž (poněkud misogynně) tvrdí, že se mezi *urningy* najde velké množství vysoce inteligentních mužů, což je způsobeno tím, že u čistě mužských párů může nastat větší intelektuální rovnováha než mezi mužem a ženou, a proto se takové dvojice mohou navzájem lépe intelektuálně stimulovat.²¹⁴

Hamaův článek končí naléhavou výzvou – sdělením určeným všem homosexuálům:

„Každý z vás musí nejprve zjistit, co je to přesně stejnopohlavní láska, ale nesmíte se zbytečně stydět ani skrývat; to by bylo pošetilé. Musíte přesně pochopit společenský význam toho, čemu říkáme homosexualita“ (ibid. 142).

V reakci na Hamaovu esej obdržel autor množství dopisů, na jejichž základě se rozhodl napsat pokračování, esej *Futatabi dóseiai ni cuite* – Ještě jednou o homosexualitě. V tomto pokračování píše, že obdržel mnoho doznání od „odvážných“ a „odhodlaných“ jedinců, kteří mu popsali své vnitřní utrpení. Shrnuje šest hlavních

²¹² Připomeňme, že K. H. Ulrichs byl bojovník za práva sexuálních menšin v Německu.

²¹³ Provádí tak něco, co Martin C. Putna nazývá „apologetickým biografismem“, v rámci kterého autoři dávali dohromady „seznamy slavných homosexuálů“, aby obhájili homosexualitu proti jejím odpůrcům. Jako příklady děl, které se cele věnují apologetickému biografismu, Putna uvádí například *Jonathan to Gide. The Homosexual in History* Noela I. Gardeho (1964) nebo *Homosexuals in History* A. L. Rowse (1977).

²¹⁴ Připomeňme, že podobnou myšlenku vyjádřil Kirijama Benroku, obhájce homosexuální lásky objevující se v Cuboučiho *Povaze dnešních studentů*.

témat, které v těchto dopisech našel: jejich autoři se cítili osamělí a izolováni jak od zbytku společnosti, tak od podobných jedinců; mnoho z nich vnímalo samo sebe jako „znetvořené“ a „nemocné“; styděli se za sebe; v souvislosti se svou sexuální orientací byli podrobeni léčbě, která ale jejich touhu po stejném pohlaví nijak nezměnila; mnozí z nich se oženili a měli děti, protože měli pocit, že jejich skutečné pocity společnost nepochopí; někteří byli tak nešťastní, že uvažovali o sebevraždě.

Hamao k tomu dodává, že autoři dopisů představují pouhý zlomek japonských homosexuálů, a jimi popsané utrpení je potřeba vynásobit několika tisíci, abychom získali úplnější představu o tom, jak velké neštěstí přinesla homosexuálům medicína, neboť to ona se rozhodla považovat homosexualitu za nemoc či úchylku. Hamao oproti tomu zdůrazňuje, že „homosexualita není nemoc, ale součást osobnosti jedince“ (Hamao 1930b: 62).

5.2.3 Soupeřící diskurzy o homosexualitě

V *Akuma no deši* tedy nacházíme určitou schizofrenii, kdy na úrovni vypravěče – Šimaury se setkáváme s jasným odsudkem homosexuality jako něčeho abnormálního až ďábelského, spojeného se zločinem, ovšem ve světle jiných skutečností, ať už textových (Šimaura v žádném případě není spolehlivým vypravěčem), intertextových (jak je homosexualita zobrazena v jiných Hamaových povídkách a jak k ní přistupuje ve svých dvou esejích) či mimotextových (Hamaův zájem o texty s homosexuální tematikou), není možné tento odsudek brát jako vyjádření postoje samotného autora.

Jak jsme již zmínili v podkapitole o Ranpově *Kotó no oni*, můžeme patologizující terminologii ve vztahu k homosexualitě částečně vysvětlit snahou přizpůsobit se bulvárnímu buržoaznímu vkusu. Jedná se ale také o jakousi širší schizofrenii způsobenou dvěma soupeřícími režimy vědění o homosexualitě. Prvním byl v určité formě přetrvávající diskurz *šudó*, cesty lásky k mladým chlapcům. *Šudó* jako všechny podobné „cesty“ fungovalo jako vědění, které předává mistr učedníkovi. V tomto smyslu na tento diskurz odkazuje již samotný název povídky „Ďáblův učedník“. Vypravěč několikrát zmiňuje, že Cučida jako „starší bratr“ byl jeho rádcem a učitelem,

díky kterému měl ve škole výborný prospěch a byl všeobecně považován za vzdělaného a inteligentního. Vědění, které mu Cučida předával, však označuje jako „démonické“ nebo „jedovaté“. To je již vliv druhého ze soupeřících diskurzů, který měl v době vzniku povídky navrch – diskurzu abnormální sexuality (*hentai seijoku*). Tento pojem měl svůj původ v překladu Krafft-Ebingovy *Psychopathia sexualis* (1886) z roku 1913 s názvem *Hentai seijoku šinri* 変態性欲心理 (Psychologie abnormální sexuální touhy) a také v původním japonském textu *Hentai seijokuron* (Teorie abnormální sexuality, 1915) z pera Sawady Džundžiróa (1863-1936) a Habuta Eidžiho (1878-1929).²¹⁵

Sawada a Habuto v tomto textu přišli s vlastním pojmem *henšicuša* – zvrhlík, kterým vágně popisovali velké množství osob počínaje mladistvými delikventy přes tuláky a žebráky až k prostitutkám (Clerici 2016: 3). Spojení abnormální psychologie a abnormální sexuality se společensky nepřijatelným až kriminálním chováním se pak projevuje v tom, že v předválečných detektivkách jsou často nositelem obojího vrahové či vražedkyně a jejich oběti. Připomeňme, že románu *Kotó no oni* rozebíraném v předchozí podkapitole Minoura u svého přítele Morota předpokládal (nesprávně), že je vrahem, z důvodu jeho homosexuality.

V již zmíněné Hamaově povídce *Kare ga korošita ka* dojde k zabití tak, že sadomasochistické hrátky zajdou příliš daleko; podobnou zápletku má i Ranpova povídka *D-zaka no sacudžin džiken* (Vražda na kopci D., 1925, česky 2016 v překladu Jana Levory).

V *Ajakaši no cuzumi* あやかしの鼓 (Strašidelný bubínek, 1926) Jumena Kjúsakua²¹⁶ je zase vražedkyní sadistka, po jejímž zabití říká jeden její milenec druhému „chybělo vám jen málo, abyste se stal další obětí její abnormální sexuality“ (Jumeno 1969: 37) a pak ukáže stopy po bičování na svém hrudníku, které mu dotyčná *femme fatale* způsobila.

²¹⁵ Více o těchto dvou autorech viz kapitola 3.6.

²¹⁶ 夢野久作 (1889-1936)

Toto pojetí se na první pohled objevuje i v *Akuma no deši* – vypravěč homosexualitu například nazývá „podivnou láskou“. Přesto všechno však povídka nefunguje jako odsudek homosexuality, protože jak jsme zmínili, Šimauro, z jehož úst odsuzující výrazy vycházejí, není v žádném případě spolehlivým vypravěčem, a toto je podpořeno i celkem Hamaova díla a osobnosti.

Podle Anglese je možné, vzhledem k otevřené podpoře homosexuálů, kterou Hamao Širó vyjádřil ve svých esejích, kde rovněž odsoudil trend soudobé populární literatury spojovat homosexualitu s kriminálním chováním, že se v tomto jedná o parodii tendence lékařského a kriminologického diskurzu, které ostentativně produkovaly „pravdu“, přisuzovat vinu za kriminální sklony nepravděpodobným faktorům, jako je například sexuální chování jednotlivce v jeho mládí. Hamao tak „naráží na absurditu hysterické, homofobní tendence sexuologie spojovat erotickou touhu s kriminalitou, (...) ilustruje ve svém příběhu fungování homofobie a nechává na čtenáři, zda tyto procesy homofobie vůbec dávají smysl“ (Angles 2011: 155).

6. Závěr

V této práci jsem si kladla za cíl zjistit, jakými způsoby vybraní japonští modernističtí autoři zobrazovali mužskou homosexualitu. Konkrétně jsem provedla analýzu románu *Šónen* Kawabaty Jasunariho, povídky *Mojuru hoho* Horiho Tacua, románu *Kotó no oni* Edogawy Ranpa a povídky *Akuma no deši* Hamaa Širóa, a to za pomoci metodologických východisek poststrukturalismu a queer teorie, doplněných konkrétními postupy založenými hlavně na metodě Martina C. Putny a Gregory M. Pflugdeldera, kteří používají kombinaci analýzy témat a textových strategií spolu s biografickými a autobiografickými svědectvími o autorovi, aby v literárních dílech hledali různé typy zobrazování homosexuální zkušenosti.

Z provedených analýz jsem vysledovala dva trendy, které jsem refleктоvala rozdělením analýz do dvou kapitol, jež jsem pojmenovala „Bišónen no bigaku – estetizace lásky chlapců“ a „Henkaku a hentai: démonizace lásky mužů“.

První ze jmenovaných kapitol se zaměřuje na povídku *Mojuru hoho* Horiho Tacua a román *Šónen* Kawabaty Jasunariho. Obě díla spojuje to, že se odehrávají školní prostředí, a jejich tématem je láska mužského vypravěče ke spolužákovi – *bišónenovi*, tedy krásnému chlapci.

Tento krásný chlapec – objekt lásky vypravěče má v obou dílech společné to, že se vymyká binárním genderovým kategoriím: Horiho Saigusa působí křehkým dojmem, ale aktivně navazuje kontakty se ženami, zatímco Kijono „umně jako žena“ spravuje vypravěčovo oblečení, ale zároveň se věnuje maskulinním sportům a není v očích vypravěče zženštilý ani slabý. Binárním kategoriím se vzpírají i další postavy z obou děl; nejvíc hlavně Horiho mužný diskař Uozumi, který vypravěče zaskočí „dívčím úsměvem“.

Obě díla se vyznačují specifickým užitím jazyka. Hori, inspirován jak japonskou estetickou tradicí s důrazem na výmluvnost nevyřčeného, tak francouzskými modernisty (především Proustem), používá jazyk lyrický a náznakový a s oblibou se vyjadřuje pomocí metafor.

Kawabatův jazyk zase vystihuje výraz *aimai* – nejednoznačný, přičemž tato nejednoznačnost v *Šónen* začíná už v samotném názvu románu, kdy nevíme, zda výraz „chlapec/chlapci“ označuje Kijona nebo chlapce obecně, či mladší já samotného vypravěče.

V obou dílech mužská homosexualita mizí po dosažení dospělosti – hovoříme proto o marginalizaci homosexuality do období dospívání. K tomu se přidává i marginalizace do minulosti, jelikož obě díla jsou vyprávěna z perspektivy staršího vypravěče, což je zdůrazňováno hlavně v románu *Šónen*, kde se vypravěč například pozastavuje nad tím, jak mohl dopis obsahující vášnivé homosexuální vyznání odevzdat jako školní slohovou práci.

Tato perspektiva vyprávění umocňuje pojetí homosexuality jako přechodné fáze vývoje dospívajících chlapců, které v obou dílech převládá. Setkáváme se ale i s typem „nebezpečnější“ homosexuality jako s inherentní součástí jedince, která s dospíváním nemizí, a to konkrétně hlavně v postavě Uozumiho, skrývajícím svou homosexualitu pod maskou.

U Kawabaty se navíc v malé míře setkáme s patologizací homosexuality, kterou představuje použití adjektiv jako „zvrhlý“, „zvrácený“ apod. Jedná se ale o širší fenomén patologizace veškeré sexuální touhy, nejen homosexuální, jelikož ta v rámci Kawabatovy tvorby představuje vždy něco nečistého, méně hodnotného než panenská, nevinná krása dospívajících dívek i chlapců.

V kapitole „Henkaku a hentai: demonizace lásky mužů“ jsem analyzovala román Edogawy Ranpa *Kotó no oni* a povídku Hamaa Širóa *Akuma no deši*.

Patologizace homosexuality dospělých, ke které, jak jsem zmínila výše, do jisté míry dochází i u Kawabaty, je v obou těchto dílech silně rozvinuta.

V případě *Kotó no oni* se jedná o použití patologizujícího jazyka, kdy cokoliv související s homosexualitou je opakovaně pojmenovááno výrazy jako divný, zvrácený apod. Jsou tak rovněž označovány i další aspekty související s postavou Morota, které nejsou přímo spojeny s jeho sexualitou, což vyjadřuje homosexualitu nikoliv pouze jako projev chování, ale jako vlastní podstatu jedince, zcela v duchu

Foucaultova tvrzení, že v homosexuálově, tak jak ho vymezil lékařský diskurz 19. a 20. století, je homosexualita „přítomná všude: skrývá se v každém jeho konání, neboť představuje jeho záludný a neomezeně aktivní princip“ (Foucault 1999: 53). K tomu opět dochází k marginalizaci homosexuality, tentokrát zeměpisné, kdy postava Morota pochází z jihu Japonska, a homosexualitu zde tedy můžeme vnímat jako zvyk periférie stojící v protikladu k heteronormativnímu centru.

Zatímco v *Kotó no oni* je mužská homosexualita často prezentována jako něco, co je sice „podivné“ a jako takové se vymyká normálnímu chápání, ale co není samo o sobě společensky nebezpečné, v Hamaově povídce *Akuma no deši* dochází na první pohled až k její demonizaci, kdy budoucí prokurátor Cučida předával vypravěči „jedovaté“ a „démonické“ vědění a vypravěč ho nazývá děsivým démonem, „kterému nestačí požírat lidské maso, ale nezastaví se, dokud i duše toho nešťastníka neskončí v pekle“ (Hamao 2011: 3).

V případě obou děl je ovšem patologizace při bližším čtení vždy nějakým způsobem vyvážena. V *Kotó no oni* má „zvrácenec“ Moroto prostor mluvit sám za sebe a vyjadřuje své utrpení pramenící z neopětované lásky takovým způsobem, aby se s ním mohl ztotožnit i heterosexuální čtenář. Jeho postava také často vykazuje kladné charakterové rysy, jako je odhodlání, schopnost sebeobětování apod. Kromě toho sám vypravěč se občas přistihuje přitom, že mu Morotova náklonost není úplně nepříjemná.

U Hamaa zase odsudky homosexuality padají z úst vypravěče, který se opakovaně ukazuje jako nespolehlivý a navíc vůči Cučidovi osobně zaujatý, jelikož ho prokurátor kdysi opustil kvůli jinému chlapci.

Z jiných textů (hlavně *J. A. Symonds no hisokanaru džónecu* v případě Ranpa a *Dóseiaikó* a *Futatabi dóseiai ni cuite* v případě Hamaa) víme, že oba autoři s homosexualitou sympatizovali. Patologizaci v analyzovaných dílech tedy můžeme brát jako ústupek cenzuře a čtenářskému vkusu spíše než vyjádření jejich osobního přesvědčení; v Hamaově případě se zároveň kloním k Anglesově názoru, že se jedná o záměrně satirické vyjádření absurdity homofobie.

Úplným závěrem bych se ještě chtěla zastavit u vlivu zobrazení mužské homosexuality u modernistických autorů na žánr BL.

V roce 2017 vyšel první díl japonské mangy s názvem *Metamorfoze no engawa* タモルフォーゼの縁側 (Veranda proměny) autorky Curutani Kaori²¹⁷. Její hrdinkou je pětasedmdesátiletá vdova jménem Juki, které se jednoho dne v knihkupectví dostane do rukou komiks manga se zajímavou obálkou. Když jej doma otevře, zjistí, že se jedná o mangy typu BL (*boys love*), tedy takovou, jejíž náplní je milostný vztah mezi dvěma muži. Paní Juki je sice překvapená, ale brzy zjistí, že se jí tento typ komiksů velmi líbí, a zcela této zálibě propadne. Díky mangám BL se také spřátelí se sedmnáctiletou středoškolačkou Urarou, která je v knihkupectví na brigádě.

Jemný humor hlavně prvních kapitol mangy je založen na faktu, že jako typické konzumentky tohoto žánru si představíme (a média vyobrazují) mladé dívky, nikoliv ženy v důchodu, od kterých se neočekává záliba v něčem na prvním pohled tak moderním, jako jsou komiksy s homoerotickým obsahem.

BL může působit jako moderní žánr, ovšem ve skutečnosti se již jeho zakladatelky blíží věku protagonistky *Metamorfoze no engawa*. Prvními autorkami žánru BL, jehož tehdejší pojmenováním bylo *šónen ai*, byly příslušnice skupiny *Hana no nidžújonen gumi* 花の 24 年組, tj. skvělého ročníku 24. roku éry Šówa (1949), která přinesla revoluci do mangy zaměřené na mladé dívky právě tím, že využila motiv homosexuální lásky mezi chlapci.

Nejvýraznějšími postavami skupiny jsou hlavně Takemija Keiko²¹⁸ a Hagio Moto.²¹⁹ První z nich se proslavila mangou *Kaze to ki no uta* 風と木の詩 (Píseň větru a stromů, 1976-1984), která se odehrává v devatenáctém století v prostředí francouzské internátní školy a pojednává o vztahu mezi dvěma studenty. Nejznámějším dílem Hagio Moto je manga *Tóma no šinzó* トーマの心臓 (Thomasovo srdce, 1974-1975)

²¹⁷ 鶴谷香央理, *1982

²¹⁸ 竹宮恵子, *1950

²¹⁹ 萩尾望都, *1949

na velmi podobné téma – vztah dvou studentů na internátní škole, tentokrát zasazený do Německa, také nikoliv současného, ale do blíže neurčené minulosti.

Takemija Keiko později v jednom rozhovoru uvedla, že přímou inspirací pro její mangu byl Inagaki Taruho a jeho sbírka esejů *Šónen ai no bigaku* 少年愛の美学 (Estetika lásky chlapců, 1968), která byla oceněna v prvním ročníku Velké japonské literární ceny²²⁰ (Angles 2011: 235). Jak jsme již zmínili dříve, Inagaki Taruho (1900-1977) patřil spolu s Kawabatou Jasunarim mezi neosenzualisty, a téma lásky mezi dospívajícími chlapci se u něj objevuje například v povídkách *R čan to S no hanaši* (Příběh R čan a S, 1924) a *Hana no megane* (Cvikr, 1924). K tématu se vrátil v důchodovém věku, kdy vydal zmíněnou sbírku esejí s názvem *Šónen ai no bigaku*. Výraz „šónen ai“ – láska chlapců v názvu Inagakiho díla se pak stal názvem celého nově vzniklého žánru.

Mangy žánru *šónen ai* jako *Kaze to ki no uta* vyobrazovaly vztahy půvabných až androgynních *bišónenů* ve školním prostředí; můžeme v nich najít jasnou inspiraci toho typu próz, které v této práci zastupuje Horiho povídka *Mojuru hoho* a Kawabatův román *Šónen*.

Jak jsme popsali v kapitolách 4.1 a 4.2, tyto prózy představují cituplné, poeticky pojaté zobrazení rovnostářské lásky mezi chlapci. Sami chlapci jsou pak často pojímáni androgynně; v případě *Mojuru hoho* nacházíme androgynní (respektive queer) prvky u postavy Uozumiho a Saigusy, v *Šónen* je to v případě Kijona a jeho mladšího bratra.

Uvedli jsme, že u Kawabaty, Horiho a dalších autorů podobných typů próz můžeme mluvit o marginalizaci tématu homosexuality do období dospívání, způsobené názory medicínského diskurzu první poloviny dvacátého století, který ač homosexualitu celkově patologizoval, u dospívajících ji vnímal tolerantněji jako přechodnou fázi v jejich vývoji.

Zasazení do období dospívání mangy *šónen ai* přejímají, liší se ovšem v tom, že nejsou zasazené do současného Japonska, ale do Evropy doby minulé. Zde se nabízí pro změnu Putnův termín stylizace, kdy autor promlouvá o tématu otevřeně, ale

²²⁰ Nihon bungaku taišó 日本文学大賞

přesouvá je z bezpříznakové a občanské současnosti do vzdálených, „romantických“ epoch a prostředí (Putna 2011: 88).

Zatímco u autorů píšících v první polovině dvacátého století vedla k marginalizaci tématu homosexuality například snaha uchránit se před cenzurou či zalíbit se populárnímu vkusu, motivace ženských kreslířek mangy k zasazení příběhů do romantizované evropské minulosti jsou už jiné. S největší pravděpodobností se jedná o snahu o ozvláštnění a zatraktivnění příběhů pro mladé ženské čtenářky, obzvláště v době (začátek 70. let 20. století), kdy pro ně cestování do Evropy nebylo zdaleka běžné.

Když prvotní kouzlo exotiky vyprchalo, začaly se v žánru, jehož motivicko-tematické spektrum se spolu se stoupajícím počtem děl postupně rozšiřovalo, objevovat i japonské postavy. Na počátku devadesátých let pak už přestáváme mluvit o *šónen ai* a začíná se používat termín *bóizu rabu*, respektive BL.

Kromě „bezpečné“ přechodné adolescentní homosexuality jsme u Kawabaty a Horiho našli v menší míře také zmínky o druhém, tabuizovanějším typu, kterým je homosexualita trvalá, tedy i u dospělých mužů. Tento typ pak v této práci zastupuje hlavně román *Kotó no oni* Edogawy Ranpa a povídka *Akuma no deši* Hamaa Širóa, a jeho zobrazení u Ranpa a Hamaa můžeme označit jako (minimálně na první pohled) demonizující či patologizující; dospělé homosexuální postavy Morota v *Kotó no oni* a Cučidy v *Akuma no deši* jsou označovány patologizujícími přívlastky v případě prvním, či v případě druhém rovnou hystericky demonizovány.

Vliv tohoto zobrazení na mangu *šónen ai* není tak výrazný jako v případě tradice „adolescentní školní lásky“. Patologizující pojetí, které bylo, jak jsme si ukázali, ovlivněné hlavně soudobým medicínským diskurzem z valné většiny považujícím homosexualitu za abnormalitu, která by měla být lékařsky odstraněna, bylo již autorkám mangy píšících od 70. let 20. století dále vzdálené. To můžeme dobře ilustrovat na díle s názvem *Negačibu kotó no oni* ネガチブ孤島の鬼 (1993) autorky Hirano Aju.²²¹

²²¹ ひらのあゆ

V průběhu 80. let se začalo objevovat čím dál větší množství vlastním nákladem vydávaných děl označovaných jako *dódžinši* 同人誌, tj. „časopis vydávaný skupinou podobně smýšlejících osob“. V této souvislosti se také začal používat výraz *jaoi*²²² pro nekomerčně vydávané příběhy žánru BL, často vzniklé jako derivativní díla na nějakou komerčně úspěšnou mangu s přidáním nekanonického BL obsahu.

Fanouškovská derivativní díla jako *dódžinši* bývají obzvláště v japonském prostředí nesprávně označovaná jako parodie, jelikož jejich cílem obvykle není snaha o humornost. V případě *dódžinši Negačibu kotó no oni* se ovšem skutečně jedná o parodii v pravém slova smyslu; v předmluvě autorka říká, že svůj příběh vytvořila jako záměrně mylnou reinterpretaci *Kotó no oni* jako milostného románu; k tomu také odkazuje použití výrazu „negativ“ v titulu, navozující představu fotografického negativu a naznačující, že záměrem Hirano zde bylo nahlédnout na Ranpův příběh ze zcela nové perspektivy.

Autorka prosí své čtenáře, aby jí odpustili, že poněkud upozadila „snahu o nalezení zvláštní a bizarní krásy, kterou nacházíme v Ranpových dílech“ a místo toho se zaměřila na homosexuální vztah mezi dvěma hlavními postavami (Hirano 1993: 4).

Hirano zasadila vztah mezi Morotem a Minourou do typické šablony žánru BL, kdy starší a zkušenější mladík svádí mladšího, pasivnějšího chlapce. Moroto je v její manze zobrazen jako mužnější, vyšší a silnější než *bišónen* Minoura, který působí křehčím a chlapečtějším dojmem.

Jelikož se jedná o parodii, mnohé momenty, které v původním díle vyznívají dramaticky, mají u Hirano vyznění komické. Například z původně jedné z nejdramatičtějších scén románu, kdy se Moroto a Minoura ztratí v podzemí a Moroto se pokusí Minouru znásilnit, se stane scéna jako z romantické komedie, když se Minoura místo zděšeného odporu pouze zardí a s hranou ostýchavostí řekne Morotovi, že takové věci se mají dít pěkně po pořádku a bylo by dobré, kdyby nejprve začal třeba s políbením ruky (ibid. 64-65).

²²² Tento výraz vznikl jako zkratkové slovo z výrazu „jama naši, oči naši, imi naši“ – žádný vrchol, žádná pointa, žádný smysl.

Čtenářům tak není Morotovo počínání podáváno jako skandální nebo pobuřující, ale vnímají ho spíše jako snahu smělého milence, který si musí vydobýt svého milovaného. Na rozdíl od Ranpova románu zde homosexuální láska není popisována jako něco pro „normálního člověka“ nesrozumitelného a nepředstavitelného; Hirano naopak v jednu chvíli přímo oslovuje čtenáře těmito slovy: „I když nejste homosexuální, Morotovo dilema vám přijde zcela pochopitelné, že ano? Je to úplně stejná situace, jako když žena muži řekne ‚chci, abychom byli jenom přátelé‘“ (ibid. 96).

Tento rozdíl je samozřejmě částečně způsoben tím, že *Negačibu kotó no oni* je parodie, ale reflektuje rovněž paradigmatický posun v pochopení mužské homosexuality v průběhu několika desetiletí, která uplynula mezi vydáním obou děl.

Už na konci 60. let, kdy Inagaki vydal svou sbírku esejů se spojením „láska chlapců“ v názvu a inspiroval tak autorky skupiny *Hana no nidžújonen gumi* k dílům s homosexuální tematikou, mluvíme o době, kdy v USA v roce 1969 stonewallské nepokoje odstartovaly boj za práva homosexuálů a na vzestupu bylo také feministické hnutí.

Situace v Japonsku byla odlišná v tom, že na rozdíl od USA homosexuálové nemuseli bojovat za vystoupení z ilegality. Jak jsme již uvedli v kapitole 3, homosexualita až na krátké období mezi lety 1873 a 1882 protizákonná nebyla. V případě stejnopohlavních párů však existovalo a existuje množství diskriminačních zákonů jako nemožnost uzavírat sňatek ani registrované partnerství a nemožnost adopce dětí atd. Kromě toho vzpomeňme na nepřímou regulaci cestou veřejné morálky, která vystavuje kohokoliv, kdo se jí protiví, „pohrdání a odporu“ (Nihon keihó, 3:2044).

Za více než sto let od doby, kdy Gustave Boissonade formuloval tyto názory, do vydání *Negačibu kotó no oni*, se ovšem i veřejná morálka značně proměnila. Průzkum Asahi šinbun v lednu 1998 se ptal čtenářů, zda souhlasí s tvrzením, že je homosexualita smysluplným způsobem lásky, či nikoliv. Ačkoliv většina respondentů (65%) zvolila zápornou odpověď, při rozdělení odpovědí podle věku a pohlaví dotázaných vyšlo najevo, že více než polovina žen mladších třiceti pěti let naopak odpověděla, že ano (McLelland 2000: 70). Právě tato populační skupina pak tvoří většinu konzumentů žánru BL. Konečně průzkum ohledně legalizace sňatků homosexuálů provedený

v říjnu 2018 reklamní společností Dencú 株式会社電通 mezi šedesáti tisíci japonskými respondenty obojího pohlaví ve věkovém rozmezí od 20 do 59 let přinesl výsledek v podobě 78% podpory.²²³

V této práci jsem důkladně zmapovala historické kořeny žánru BL; svůj další výzkum bych ráda zaměřila na vývoj tohoto žánru od jeho vzniku až do 21. století.

²²³ I zde při rozdělení respondentů hrálo roli pohlaví: legalizaci stejnopohlavních svazků podpořilo 87,9 procent žen v porovnání s 69,2 procenty mužů (<http://www.asahi.com/ajw/articles/AJ201901280009.html>).

Seznam použité literatury

I. Prameny – analyzovaná díla

Angles, Jeffrey, přel. „The Execution of Ten'ichibō by Hamao Shirō“, in *Critical Asian Studies* 37 (2), str. 305-321, 2005.

Hamao, Širó. „Akuma no deši.“ In: *Nihon tantei šósecu zenšú 5 – Hamao Širó šú*. Tókjó: Sógenša, 1985. Dostupné také z: https://www.aozora.gr.jp/cards/000289/files/51270_47963.html

Hamao, Širó. „Kare ga korošita ka.“ In: *Nihon tantei šósecu zenšú 5 – Hamao Širó šú*. Tókjó: Sógenša, 1985. Dostupné také z: https://www.aozora.gr.jp/cards/000289/files/51271_47964.html

Hamao, Širó. *The Devil's Disciple*. London: Hesperus Press, 2011. (přel. J. Keith Vincent)

Hirano, Aju. *Negačibu kotó no oni*. Vlastním nákladem, 1993.

Hori, Tacuo. „Bukijóna tenši“. In: *Hori Tacuo zenšú 1*. Tókjó: Čikuma šobó, 1977. Dostupné také z: https://www.aozora.gr.jp/cards/001030/files/4819_30040.html

Hori, Tacuo. „Kao“, In *Hori Tacuo zenšú 1*, Tókjó: Čikuma šobó, 1977.

Hori, Tacuo. *Kaze tačinu*. Tókjó: Kadokawa Šoten, 1950.

Hori, Tacuo. „Les Joues en Feu“, in *The Showa Anthology*, Tokyo and New York: Kodansha International, 1989. (přel. Jack Rucinski)

Kawabata, Jasunari. „Šónen“, in *Kawabata Jasunari zenšú 9*. Tókjó: Šinčóša, 1969.

Kawabata, Jasunari. „Tanečnice z Izu“ in Winkelhöferová, Vlasta (ed.), *Tanečnice z Izu a jiné prózy*, Odeon, Praha, 1988. (přel. Vlasta Winkelhöferová)

Kawabata, Jasunari. *Tenohira no šósecu*. Tókjó: Šinčóša, 1989.

Kawabata, Yasunari. *Dancing Girl from Izu and Other Stories*. Washington, D.C.: Counterpoint, 1998. (přel. J. Martin Holman)

Kawabata, Yasunari. *L'Adolescent*. Paris: Albin Michel, 1992. (přel. Suzanne Rosset)

Mori, Ógai. *Vita sexualis*. Praha: Argo, 1996. (přel. Dita Horáková)

Ranpo, Edogawa. „Ranpo učiake banaši“ in: *Čikuma Nihon bungaku zenšú*, Tókjó: Čikuma šobó, 1991.

Ranpo, Edogawa. *Kotó no oni*. Šunjó dóšoten, 1987.

II. Sekundární literatura v japonštině

Čiba, Kameo. „Šinkankakuha no tandžó“, in Itó, Sei et al. (eds.), *Šinkankakuha bungakušú*, Tókjó: Kódanša, 1980.

Genšin. *Ódžójóšú*. Tókjó: Tokuma šoten, 1972.

Gonda, Mandži. *Nihon tantei sakka ron*. Tókjó: Gen'eidžó, 1976.

Habuto, Eidži a Sawada, Džundžiró. *Hentai seijokuron*. Tókjó: Šun'jódóšoten, 1915.

Hamao, Širó. „Dóseaikó“, in *Fudžin saron* 2 (9), str. 136–42, 1930.

Hamao, Širó. „Futatabi dóseiai ni cuite“, in *Fudžin saron* 2 (11), str. 58–65, 1930b.

Hirabajaši, Hacunosuke. „Tantei šósecudan no šokeikó.“ In: *Hirabajaši Hacunosuke tantei šósecu sen* 2. Tókjó: Ronsóša, 2003. Dostupné také z: https://www.aozora.gr.jp/cards/000221/files/48118_41622.html

Hori, Tacuo. „Hori Tacuo sakuhinšú daiči – Sei kazoku atogaki“, in *Hori Tacuo zenšú* 4, Tókjó: Čikuma šobó, str. 254-260, 1978.

Hori, Tacuo. „Proust V“, in *Hori Tacuo zenšú* 7, Tókjó: Čikuma šobó, str. 75-140, 1979.

Iwata, Džun'iči. *Hončó nanšoku kó*. Ise: Kogawa šoten, 1974.

Jumeno, Kjúsaku. „Ajakaši no cudzumi“ in *Jumeno Kjúsaku zenšú 1*, Tókjó: San‘iči šobó, str. 7-43, 1969.

Karatani, Kódžin. *Kindai Nihon no hihjó 1*. Tókjó: Fukutake šoten, 1990.

Kawabata, Jasunari. „Hidžó“, in *Kawabata Jasunari zenšú 2*, Tókjó: Šinčóša, str. 127-153, 1980.

Kawabata, Jasunari. „Hori Tacuo ‚Mojuru hoho‘ susisen no kotoba“, in *Kawabata Jasunari zenšú 34*, Tókjó: Šinčóša, str. 206-207, 1982.

Kawabata, Jasunari. „Izu no odoriko no sakuša“, in *Kawabata Jasunari zenšú 33*, Tókjó: Šinčóša, str. 222-231, 1982b.

Kawabata, Jasunari. „Sókan no dží“, in *Bungei džidai 1* (1), str. 7-10, 1924.

Kawabata, Jasunari. „Šinšin sakka no šinkeikó kaisecu“, in *Bungei džidai 2* (1), str. 2-10, 1925.

Kobajaši, Takaši. *Ukijoe*. Tókjó: Kódanša International, 1982.

Koike, Tógoró. *Kóšoku monogatari*. Tókjó: Kamakura insacu, 1963.

Koniši, Džin‘iči. *Nihon no koten 3 – Miči: čúsei no rinen*. Tókjó: Kódanša, 1975.

Kozakai, Fuboku. „Ni-sen dóka wo jomu“, in *Šinseinen 4* (5), str. 264–65, 1923.

Kuroiwa, Júiči. *Kihanka sareru seiai kannen to sono hen‘jó: Nihon kindai bungaku ni okeru dansei dóseiai hjóšó*. Disertační práce, Univerzita Hitocubaši, 2008.

Naikaku kirokukjoku, ed. *Hóki bunrui taizen*. Tókjó: Hara šobó, 1980.

Nakai, Hideo. „Otokotači wo toriko ni šita Šinseinen,“ in *Burútasu* (2), 1980.

Odagiri, Hideo. *Gendai bungakuši 2*. Tókjó: Šúeiša, 1975.

Ranpo, Edogawa. „Nihon no tantei šósecu“ in *Edogawa ranpo zenšú 16*, Tókjó: Kódanša, 1979.

Ranpo, Edogawa. *Tantei šósecu jondžúnen 1*. Tókjó: Kódanša, 1979b.

Sawada, Džundžiró. *Šinpi naru dóseiai* 2. Tókjó: Tenkadó šobó, 1920.

Torigoe Bunzó, ed. *Šinpen nihon koten bungaku zenšú* 75: *Čikamacu Monzaemon šú*. Tókjó: Šógakukan, 1998.

Waseda daigaku Curuta mondžo kenkjúkai, ed. *Nihon keihó sóan kaigi hikki*. Tókjó: Waseda daigaku šuppanbu, 1977.

Watanabe, Mami. „Hori Tacuo „Proust ni kan suru nóto““, in *Šówa bungaku kenkjú* 44 (3), str. 78-93, 2002.

III. Sekundární literatura v ostatních jazycích

Angles, Jeffrey. *Writing the love of boys: origins of Bishōnen culture in modernist Japanese literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.

Aoyama, Tomoko. “Male homosexuality as treated by Japanese women writers.” In McCormack, G. a Sugimoto, Y. (eds.), *The Japanese Trajectory: Modernization and Beyond*, New York: Cambridge University Press, str. 186-204, 1998.

Boswell, John. „Revolutions, Universals and Sexual Categories“. In Boyers and Steiner (eds.), *Homosexuality: Sacrilege, Vision, Politics*. New Xork: Salmagundi, 1983.

Clerici, Nathen. „Madness, mystery and abnormality in the writing of Yumeno Kyūsaku,“ in *Japan Forum* 28 (4), str. 439-464, 2016.

Cocteau, Jean. *Veliký skok: studentský příběh*. Beroun: Antonín Šefl, 1924. (přel. Jaroslav Poch)

Collcutt, Martin. *Five Mountains: The Rinzai Zen Monastic Institution in Medieval Japan*. Cambridge, Mass.: Published by Council on East Asian Studies, Harvard University; distributed by Harvard University Press, 1981.

Foucault, Michel. *Dějiny sexuality I: Vůle k vědění*. Praha: Herrmann & synové, 1999. (přel. Čestmír Pelikán).

Freud, Sigmund. *Tři úvahy o sexuální teorii*. Praha: Alois Srdce, 1926. (přel. Václav Srdce)

Griffin, Roger. *Modernism and Fascism*. New York: Palgrave Macmillan, 2007.

Halperin, David M. *One hundred years of homosexuality: and other essays on Greek love*. New York: Routledge, 1990.

Hamill Sato, Barbara. *Japanese Women and Modernism: The Emergence of a New Women's Culture in the 1920s*. Disertační práce, Columbia University, 1994.

Hartley, Barbara. „The ambivalent object of desire: Contesting gender hegemonies in Kawabata Yasunari's *Shōnen*,“ in *Asian Studies Review* 30(2), str. 123–140, 2006.

Childers, Joseph a Hentzi, Gary, eds., *The Columbia Dictionary of Modern Literary and Cultural Criticism*. New York: Columbia University Press, 1995.

Jagose, Annamarie. *Queer theory: an introduction*. New York: New York University Press, 1996.

Jamamoto, Cuneo. *Hagakure: moudrost samuraje z kraje Saga*. Adamov: Temple, 2004. (přel. Bob Hýsek)

Jošida, Kenkó. „Psáno z dlouhé chvíle.“ In *Zápisky z volných chvil*, Praha, Odeon 1984. (přel. P. Geisler)

Kawana, Sari. *Murder most modern: detective fiction and Japanese culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.

Keene, Donald. *Dawn to the West: Japanese literature of the modern era*. New York: Holt, Rinehart, and Winston, 1984.

Leupp, Gary P. *Male colors: the construction of homosexuality in Tokugawa Japan*. Berkeley, CA: University of California Press, 1997.

Matsunaga, Daigan and Alicia. *The Buddhist Concept of Hell*. New York: Philosophical Library, 1972.

- McCullough, Helen Craig, přel. *Yoshitsune: A Fifteenth-Century Japanese Chronicle*. Stanford, Ca.: Stanford University Press, 1966.
- McLelland, Mark J. *Male homosexuality in modern Japan: cultural myths and social realities*. Richmond: Curzon, 2000.
- McRobbie, Angela. *Aktuální témata kulturních studií*. Praha: Portál, 2006. (přel. Denisa Šmejkalová)
- Mills, D. E. *A Collection of Tales from Uji: A Study and Translation of Uji Shui Monogatari*. Cambridge: Cambridge University Press, 1970.
- Nünning, Ansgar, ed. *Lexikon teorie literatury a kultury: koncepce - osobnosti - základní pojmy*. Brno: Host, 2006.
- Omori, Kyoko. *Detecting Japanese Vernacular Modernism: Shinseinen Magazine and the Development of the Tantei Shôsetsu Genre, 1920-1931*. Disertační práce, The Ohio State University, 2003.
- Pearl, Monica B. *Alien Tears: Mourning, Melancholia and Identity in AIDS Literature*. Disertační práce, University of Warwick, 1999.
- Pflugfelder, Gregory M. *Cartographies of desire: male-male sexuality in Japanese discourse, 1600-1950*. Berkeley: University of California Press, 2007.
- Platón. *Symposion*. Praha: Oikoymenh, 2005. (přel. František Novotný)
- Proust, Marcel. *Hledání ztraceného času IV: Sodoma a Gomora I a II*. Praha: Odeon, 1983. (přel. Jiří Pechar)
- Putna, Martin C. *Homosexualita v dějinách české kultury*. Praha: Academia, 2011.
- Robertson, Jennifer. „The politics of androgyny in Japan: Sexual subversion in the theater and beyond,” in *American Ethnologist* 19(3), str. 419–442, 2006.
- Roden, Donald. „Taishō culture and the problem of gender ambivalence”. In J. Thomas Rimer (ed.), *Culture and identity: Japanese intellectuals during the interwar years*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1990.

Roden, Donald. *Schooldays in Imperial Japan: A Study in the Culture of a Student Elite*. Berkeley: University of California Press, 1980.

Rucinski, J. D. *An introduction to the literature of Hori Tatsuo*. Disertační práce, University of Hawaii, 1977.

Saeki, Junko. „From Iro (Eros) to Ai=Love: The Case of Tsubouchi Shōyō“. In Levy, Indra, ed., *Translation in Modern Japan*. Routledge, USA and Canada, 2011. (přel. Indra Levy)

Saikaku, Ihara. *Největší rozkošnice*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1996. (přel. Miroslav Novák)

Sakai, Cécile. *Kawabata, le clair-obscur: essai sur une écriture de l'ambiguïté*. Paris: Presses universitaires de France, 2001.

Sedgwick, Eve Kosofsky. *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press, 1985.

Sedgwick, Eve Kosofsky. *Epistemology of the Closet*. Berkeley: University of California Press, 1990.

Spargo, Tsamin. *Foucault a teorie podivného*. Praha: Triton, 2001. (přel. Jaroslav Vacek)

Spence, Jonathan D. *The memory palace of Matteo Ricci*. New York: Viking Penguin, 1984.

Starrs, Roy. *Rethinking Japanese modernism*. Boston: Global Oriental, 2012.

Sullivan, Nikki. *A Critical Introduction to Queer Theory*. New York: New York University Press, 2003.

Suter, Rebecca. „Science Fiction as Subversive Hypothesis: Henkaku tantei shosetsu between Entertainment and Enlightenment,“ in *Japanese Studies* 31 (2), str. 267-277, 2011.

Šikibu, Murasaki. *Příběh prince Gendžiho I*. Praha: Paseka, 2002. (přel. Karel Fiala)

Takeda, Izumo, Šóraku Mijoši a Senjú Namiki. *47 róninů: příběh jako z čítanky, aneb, Pokladnice samurajské věrnosti*. Praha: Argo, 2014. (přel. Jana Ryndová)

Van Gulik, Robert Hans. *Sexuální život ve staré Číně: úvodní přehled čínské sexuality a společnosti zhruba od roku 1500 př.n.l. do roku 1644 n.l.* Praha: Academia, 2009. (přel. Jan a Karolina Beranovi)

Vincent, Keith. *Two-timing Modernity: Homosocial Narrative in Modern Japanese Fiction*. Cambridge, Mass.: Harvard University Asia Center, 2012.

Williams, Raymond. *The Politics Of Modernism*. London: Verso, 1989.

Yamashita, Tomoko: Survey: 78% of Japanese in 20s to 50s favor legal gay marriages. In: The Asahi Shinbun [online] 28.1.2019 [cit. 2019-09-22]. Dostupné z: <http://www.asahi.com/ajw/articles/AJ201901280009.html>

Zábrodská, Kateřina. *Variace na gender: poststrukturalismus, diskurzivní analýza a genderová identita*. Praha: Academia, 2009.