

Univerzita Karlova  
Filozofická fakulta  
Ústav Dálného východu

# **Bakalářská práce**

Martina Kedroňová

**Mužské postavy v díle Tanizakiho Džun'ičiróa**

Male Characters in Tanizaki Jun'ichirō's Work

Praha 2018

Vedoucí práce: Mgr. Michael Weber, Ph.D.

**Poděkování:**

Ráda bych poděkovala Mgr. Michaelu Weberovi, Ph.D. za vedení této práce, ochotu a poznámky.

**Prohlášení:**

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 20. 6. 2018

.....  
Martina Kedroňová

**Abstrakt:**

Tato bakalářská práce se zabývá mužskými postavami v díle Tanizaki Džun'ičiróa. Práce si klade za cíl stanovit společné rysy mužských protagonistů vybraných děl se zaměřením na jejich postoj k ženám, ať už se jedná o milenky či matky, a jejich roli ve vztahu s nimi. První část práce se věnuje teorii literární postavy. Následuje představení Tanizakiho Džun'ičiróa a jeho tvorby. Hlavní část práce tvoří analýza čtyř vybraných děl: Bláznovy lásky, Pokusu o životopis Šunkin, Mostu snů a Deníku bláznivého starce. Závěry jsou uvedeny v poslední části.

**Klíčová slova:**

japonská literatura, literární postava, mužská postava, Tanizaki Džun'ičiró

**Abstract:**

This bachelor thesis attempts to examine male characters in the fiction of Tanizaki Jun'ichirō. The aim is to determine common features of the male protagonists of selected works with a focus on their attitude to women, both lovers and mothers, and their role in their relationship. The first part focuses on the theory of literary characters. It is followed by the introduction of Tanizaki Jun'ichirō and his work. The main part of the thesis consists of the analysis of four of his works: Naomi, The Portrait of Shunkin, The Bridge of Dreams and Diary of a Mad Old Man. The conclusions are stated in the last part.

**Keywords:**

Japanese literature, literary character, male character, Tanizaki Jun'ichirō

**Transkripční poznámka:**

Při přepisu japonských termínů používám českou transkripci. Japonská osobní jména uvádím v ustáleném pořadí „příjmení jméno“. Není-li uvedeno jinak, překlady z angličtiny a japonštiny jsou mé vlastní.

# Obsah

<b>Úvod</b> .....	7
<b>1 Literární postava</b> .....	9
<b>2 Tanizaki Džun'ičiró</b> .....	12
2.1 Život před rokem 1923 .....	12
2.2 Život po roce 1923.....	15
2.3 Hlavní rysy díla .....	17
2.4 Postavy.....	20
<b>3 Rozbor vybraných děl</b> .....	21
3.1 Bláznova láska.....	21
3.2 Pokus o životopis Šunkin .....	27
3.3 Most snů .....	31
3.4 Deník bláznivého starce.....	36
<b>Závěr</b> .....	42
<b>Seznam použité literatury</b> .....	44

## Úvod

Tanizaki Džun'ičiró je považován za jednoho z nejvýznamnějších japonských autorů dvacátého století a jeho tvorba je předmětem četných literárních studií, které ji zkoumají z nejrůznějších úhlů. Jsou-li objektem zkoumání postavy, zpravidla se jedná o ženské postavy, jež často stojí v centru díla a hrají v něm rozmanité role. Nicméně Tanizaki ženy obvykle popisuje pouze jako objekty zájmu mužských postav, do jejichž niterného světa pronikáme a jejichž očima celé dění sledujeme. Z tohoto důvodu jsem si jako téma práce zvolila právě mužské postavy, které v analýzách Tanizakiho díla často slouží spíše jako prostředek k rozboru jiných aspektů díla než jako samotný předmět pozornosti.

Rozbor mužských postav v Tanizakiho díle se pokusím provést na základě analýzy čtyř vybraných děl, k nimž přistupuji mimetickým způsobem. Zvolila jsem díla, která mají mužského protagonistu, a to Bláznovu lásku (*Čidžin no ai* 痴人の愛, 1924), Pokus o životopis Šunkin (*Šunkinšó* 春琴抄, 1933), Most snů (*Jume no ukihaši* 夢の浮橋, 1959) a Deník bláznivého starce (*Fúten ródžin nikki* 瘋癲老人日記, 1961–2). Snažila jsem se o to, aby byla zastoupena díla pokrývající téměř celou Tanizakiho literární kariéru počínaje jeho prvním románem a konče jedním z posledních děl. Zároveň jsem usilovala o zastoupení postav všech věkových kategorií, od dětí přes dospělé muže až po starce.

Cílem práce je stanovit společné rysy mužských postav těchto děl, a způsob, jakým v nich vystupují. Budu se soustředit zejména na jejich postoj k ženským postavám a jejich roli ve vztahu k nim, který je ústředním tématem všech vybraných děl. Záměrně jsem zvolila díla, v nichž se ženy ve vztahu k muži objevují jak v roli milenky, tak v roli matky. Zohledním tvrzení Anthonyho Chamberse<sup>1</sup>, jenž za hlavní téma Tanizakiho díla označuje ideální světy, které si budují a udržují hlavní postavy. Pokusím se určit, zda mé závěry analýzy Pokusu o životopis Šunkin a Mostu snů budou odpovídat závěrům, k nimž ve své studii Chambers dospěl, a zároveň se pokusím nalézt koncept ideálních světů i v Bláznově lásce a Deníku bláznivého starce. V případě potvrzení se následně pokusím popsat, na jakém ideálu se tento svět zakládá a způsob, jakým se ho postavy snaží dosáhnout.

V první kapitole provedu stručný úvod do problematiky rozboru literárních děl a literárních postav, které mohou být uchopeny různými způsoby. Jako hlavní zdroje mi zde

---

<sup>1</sup> CHAMBERS, Anthony Hood. *The Secret Window: Ideal Worlds in Tanizaki's Fiction*. Harvard: Harvard University Press, 1994.

slouží *Hledání jazyka interpretace k modernímu prozaickému textu* od Petra Bílka (Bílek 2003) a *Literární postava: Vývoj a aspekty naratologických zkoumání* od Petra Fořta (Fořt 2008), pro popis mimetického způsobu přístupu k postavám potom *Aspekty románu* od Edwarda Morgana Forstera (Forster 1971).

Ve druhé kapitole uvedu Tanizakiho životopis, nezbytný k pochopení jeho tvorby, a pokusím se popsat hlavní rysy jeho díla a postav. Mezi mé hlavní zdroje patří *Dawn to the West: Japanese Literature of the Modern Era, Fiction* od Donalda Keenea (Keene 1984) a *Three Modern Novelists: Sōseki, Kawabata, Tanizaki* od Van C. Gessela (Gessel 1993), pro dobu jeho dětství potom anglický překlad Paula McCarthyho Tanizakiho spisu *Doba dětství (Jóšó džidai 幼少時代)* pod názvem *Childhood Years: A Memoir* (Tanizaki 1989).

Třetí kapitola sestává z rozboru čtyř děl seřazených chronologicky dle roku jejich prvního vydání. Zde vedle odborných článků používám zejména monografie *The Secret Window: Ideal Worlds in Tanizaki's Fiction* od Anthonyho Chamberse (Chambers 1994) a *Visions of Desire: Tanizaki's Fictional Worlds* od Kena Itoa (Ito 1991), dále potom psychologickou studii *Bosei kara no tósó 母性からの逃送 (Útěk od mateřství)* od Minamiho Hirošiho ve sborníku *Tanizaki Džun'ičiró kenkjú 谷崎潤一郎研究* (Minami 1972). Při rozboru pracuji s japonskými originály obsaženými v *Tanizaki Džun'ičiró šú 谷崎潤一郎集* (Tanizaki 1954) a *Tanizaki Džun'ičiró zenšú 谷崎潤一郎全集*, svazky 22 (Tanizaki 2017b) a 24 (Tanizaki 2016). Při překladu do češtiny přihlížím k českým a anglickým překladům: v případě *Bláznovy lásky* se jedná o anglický překlad Anthonyho Chamberse pod názvem *Naomi* (1987), v případě *Pokusy o životopis Šunkin* o překlad Libuše Boháčkové ve sbírce *Pět japonských novel* (1969), v případě *Mostu snů* o překlad Vlasty Winkelhöferové ve sbírce *Most snů* (1983) a v případě *Deníku bláznivého starce* o překlad Antonína Límana (2006).



# 1 Literární postava

Postava hraje v literárním díle klíčovou roli, neboť stojí v centru narativu jakožto „prvek prostupující všechny složky díla jako svérázný motiv, či spíše dynamický komplex motivů.“ (Hodrová 2001: 159) Postavy lze dělit na hlavní a vedlejší, na statické a dynamické nebo dle míry komplexnosti jejich zpracování. Přístupy, jimiž lze k postavě přistupovat, se různí. V této kapitole se pokusím nastínit problematiku analýzy literárního díla potažmo postavy, uvést dva základní přístupy k postavám a nakonec stručně popsat uchopení postavy v japonské literatuře v první polovině dvacátého století.

Bílek (2003: 255–6) dělí subjekty, podílející se na literárním díle, do tří skupin:

1. Subjekty stojící mimo text: Autor, který dílo vytváří, a recipient, který dílo přijímá.
2. Subjekty vystupující zpoza textu: Autorský subjekt či implikovaný autor, čili obraz o autorovi, vytvářený čtenářem, a implikovaný vnímatel, tedy obraz potenciálního vnímatele.
3. Subjekty uvnitř textu: Postavy, vypravěč, adresát, lyrický subjekt.

Postava tudíž patří do skupiny subjektů, které jsou textově ztvárněny. Nicméně je důležité mít na paměti, že postava není autorem vytvořena v úplnosti a definitivnosti a je spíše pouhým náčrtem či modelem a hotovou podobu mu dává až recipient. Ten postavu ve své mysli rekonstruuje jak na základě obecněji platných aspektů, jako je doba, v níž k percepci dochází, nebo individuální životní a čtenářská zkušenost, tak na aspektech proměnných, jako je subjektivní očekávání či momentální psychické rozpoložení. (Ibid.: 256) V žádném literárním textu není možné postihnout jev kompletně a vznikají tak nutné mezery, jež si vnímatel doplňuje na základě obeznámenosti s aktuálním světem. (Ibid.: 161) Lze tedy říci, že literární postava je budována autorem v rámci daného textu a na jeho základě je ožívována vnímatelem, který jí dává konkrétní, nepřenositelnou podobu. Nejen jednotlivé literární postavy, ale celé fikční světy tedy vznikají spoluprací autora a čtenáře, tudíž role obou subjektů stojících mimo text je aktivní. Z toho také plyne rozmanitost v přístupu k analýzám jednotlivých děl a v jejich závěrech.

Vnímatel si literární text představuje jako prostředek komunikace mezi ním a autorem a má často tendenci za textem hledat autora jakožto reálnou osobu a odhalit jeho skutečné intence. Avšak je nutné mít na zřeteli, že v uměleckém textu se autor vědomě stylizuje a vytváří

tím obraz implikovaného autora. (Ibid.: 267–9) Samotný autorský svět, tj. původní podoba literárního díla v autorově mysli, je v textové podobě nutně omezený a je „zúženou, okleštěnou kreací toho spektra možností, které v sobě měla autorská představa díla.“ (Ibid.: 258)

Existují dva základní způsoby, jakými lze k literární postavě přistupovat. Prvním je přístup strukturalistický neboli sémantický, jenž „chápe postavu jakožto textový fenomén.“ (Fořt 2008: 57) Například v Greimasově pojetí je postava spíše než bytostí aktérem a jejím úkolem je umožnit narativu, aby se odvíjel daným způsobem. (Bílek 2003: 140) Druhým přístupem nahlížení postav je způsob mimetický, jehož označení vychází ze slova mimésis, tj. odkazující vůči aktuálnímu světu. (Ibid.: 186) Ten „nahlíží literární postavu jako entitu, která vykazuje zásadní podobnosti se svými reálně žijícími protějšky, a používá pro její průzkum nástroje z oblasti estetiky, filozofie či psychologie.“ (Fořt 2008: 57) Vzhledem k tomu, že Tanizaki Džun'ičiró tvrdil, že své postavy vnímá jako obraz reálných osob zasazený do fikčních světů, považují za optimální přistupovat k nim v této práci právě mimetickým způsobem.

Mimetický přístup zpracovává Edward Morgan Forster<sup>2</sup> v díle *Aspects of the Novel* (Aspekty románu, 1927), souboru svých přednášek na Trinity College v Cambridgi. Zde uvádí, že mezi spisovatelem a postavami v jeho díle existuje blízkost, která chybí v jiných formách umění, což je umožněno tím, že autor jakožto lidská bytost vytváří obrazy jiných lidských bytostí. (Forster 1971: 54) Pro literární postavu zavádí pojem Homo Fictus. Ten se od reálných osob liší například tím, že zpravidla nemá potřebu jídla či spánku, ale především tím, že je možné ho poznat daleko lépe než kohokoli z našeho okolí. (Ibid.: 62) Posláním spisovatele je podle něj zobrazit čtenářům vnitřní život postav, který u reálných lidí zůstává ukrytý, což nám umožňuje dokonale jim porozumět. To může vést k tomu, že lidé v románu se nám zdají skutečnější než lidé kolem nás, včetně našich nejbližších přátel, do jejichž mysli v takovéto míře nemůžeme proniknout. (Ibid.: 56) Mezi těmito myšlenkami a Tanizakiho smýšlením o svých postavách pozorují paralely, kterých se dotknu v následující kapitole.

Forster rozděluje postavy na ploché a plastické. Plochá postava je dle něj postava konstruovaná na základě jedné myšlenky nebo vlastnosti a její popis lze často obsáhnout v jediné větě. Chová se předvídatelně a postrádá jakýkoli výraznější vývoj. Naproti tomu plastická postava je komplexnější, působí trojrozměrně a má v sobě „nevypočitatelnost života“. (Ibid.: 69–76) Toto rozdělení lze srovnat s teorií Hodrové (2001: 556–7) o postavě-definici a postavě-hypotéze, kdy postava-definice v díle vystupuje jako již předem daný, statický

---

<sup>2</sup> 1879-1970. Britský spisovatel a esejista.

subjekt, zatímco postava-hypotéza usiluje o zobrazení myšlení jako nezavršeného, chaotického a protikladného procesu. Podle Bílka (2003: 162–3) se většina postav pohybuje mezi těmito dvěma póly: být zástupcem určité obecné entity anebo být nositelem vlastní jedinečnosti.

Postava může být popisována buď přímo explicitními tvrzeními, anebo nepřímo prostřednictvím jejích činů, promluv, vzhledu či vlastního jména. (Fořt 2008: 64) Do období realismu a naturalismu stoupala míra popisu postav zvnějšku, avšak poté se autoři začali více soustředit spíše na jejich myšlení a cítění. (Hodrová 2001: 521) Postava moderní literatury zpravidla vystupuje jako cítící a reflektující a jsou pro ni typické stavy jako „nemoc (šílenství), umírání, úzkost, osamělost, bezdomoví, nuda, hnus, odcizení, lhostejnost, pocit viny (nevědomé, neznámé), trapnosti, jinakosti, rozdvojení, neporozumění sobě i světu.“ (Ibid.: 666) Nitro postavy lze popisovat buď jejím vlastním hlasem, jímž nás nechává nahlížet do svého nitra, anebo ve třetí osobě z pohledu vypravěče, který svá tvrzení nabízí jako pouhou hypotézu. (Ibid.: 530) Ovšem i v případě, že vypravěčem díla je hlavní postava, je nutno brát v úvahu její nespolehlivost, jelikož se může vědomě stylizovat a výpověď podávat v pozměněné podobě, což dává prostor interpretacím čtenáře.

V Japonsku bylo po velkou část dvacátého století typické pojetí literární postavy v subjektivním stylu *watakuši šósecu* 私小説<sup>3</sup>, který vycházel z japonského naturalismu (jap. *šizenšugi* 自然主義). Naturalismus do Japonska pronikl z Evropy po otevření země v roce 1868 a v Japonsku získal specifickou podobu. Japonští naturalisté obrátili pozornost na individualitu a úsilím o podání věrného svědectví každodenní reality a o otevřené líčení svých vlastních zážitků, myšlenek a pocitů odsunuli do pozadí význam fikce. Styl *watakuši šósecu* předpokládal naprosté ztotožnění autora s hlavní postavou a pravdivost v podání příběhu. Jakkoli vlivný byl styl *watakuši šósecu*, mnoho soudobých významných autorů se od něj distancovalo a jedním z nich byl i Tanizaki, jehož tvorbě se věnuje ve zbytku práce.

---

<sup>3</sup> Též *šišósecu*, „já-vyprávění“.

## 2 Tanizaki Džun'ičiró

Tanizaki Džun'ičiró je dnes považován za jednoho z největších japonských spisovatelů dvacátého století a opakovaně byl navrhován na Nobelovu cenu. Jeho význam však mělo mnoho japonských literárních kritiků tendenci snižovat, jednak proto, že nebylo možné zařadit ho do žádného literárního proudu, ale především kvůli jeho pověsti hédonisty a výstředním kontroverzním námětům jeho děl, odporujícím společenským konvencím: otevřené popisy nevšedních milostných vztahů, sadomasochismus, incest, homosexualita, fetišismus, transvestismus či koprofilie. Tanizaki vyzdvihoval význam fantazie a ve svém díle vytváří svérázné světy obydlené postavami, dávajícími průchod svým touhám, které v reálném světě obvykle zůstávají skryty. Během svého života vytvořil rozsáhlý soubor povídek, novel, divadelních her a esejů.

Dle výše uvedeného členění subjektů literárního díla tvoří autor společně se čtenářem subjekt stojící mimo text. Na rozdíl od čtenáře je však autor nezbytnou podmínkou existence díla, neboť ho „koncipuje, tvoří a vydává“ a „jeho identita (...) daná jedinečností osobnosti jako psychofyzické entity, zakládá z větší části identitu díla.“ (Hodrová 2001: 64) Pro pochopení literárního díla je tudíž nezbytné vzít v úvahu osobu autora, a proto předkládám stručný Tanizakiho životopis se zvýrazněnými okamžiky jeho života, které pravděpodobně měly na jeho tvorbu nejsilnější vliv, a v následujících částech kapitoly se pokusím uvést hlavní rysy jeho díla.

### 2.1 Život před rokem 1923

Tanizaki Džun'ičiró 谷崎潤一郎 se narodil 24. července 1886 v tokijské čtvrti Nihonbaši do obchodnické rodiny. Jeho dědeček z matčiny strany byl úspěšným obchodníkem, ovšem jeho adoptivní syn, Tanizakiho otec, obchodnické nadání neprojevil a veškeré jeho podniky zkrachovaly. Proto se Tanizaki po celé mládí potýkal s finančními nedostatky, ohrožujícími jeho vzdělání, kterého se mu dostalo díky tomu, že byl prvorozeným synem. (Gessel 1993: 72–3)

Ačkoli si Tanizaki na svého dědečka Kjúemona nevzpomínal, neboť zemřel v jeho dvou letech, uváděl, že ho významně ovlivnil, a to zejména v jeho postoji k ženám. Kjúemon na konci života konvertoval k ortodoxnímu křesťanství a měl doma vystavený obraz Panny

Marie, o němž Tanizaki tvrdil, že pro něj byl impulzem pro jeho uctívání žen. (Keene 1984: 74) Tanizaki Kjúemona dokonce nazýval feministou, jelikož všechny své syny poslal k adopci a nechal si pouze dcery (Tanizaki 1988: 8). Tím ovšem neměl na mysli nic jiného, než že preferoval dívky před chlapci a nehovořil tedy o feminismu v dnešním slova smyslu.

Ve svých dílech se Tanizaki ke svému dětství často vracel, a to do té míry, že o něm Nakamura Micuo<sup>4</sup> napsal, že „svým způsobem strávil celý život jako dítě; nostalgie po dětství je základním motivem jeho umění.“ (Keene 1984: 740) Vzpomínky na své dětství v Nihonbaši Tanizaki shromáždil v roce 1957 ve spisu Doba dětství (*Jóšó džidai* 幼少時代).

Za hlavní postavy svých děl Tanizaki často volil mladé chlapce a opakujícím se motivem je touha po matce. Jeho vlastní matka Seki byla vyhlášená krasavice a kolemjdoucí ji často považovali za Tanizakiho sestru. V jeho prvních vzpomínkách na mateřskou postavu mu však matka splývá s chůvou Mijo, jež o Tanizakiho v dětství pečovala a na niž byl fixován. (Gessel 1993: 77) Podobná záměna dvou mateřských postav se objevuje v novele Most snů (*Jume no ukihaši* 夢の浮橋, 1959).

Vzpomíná-li Tanizaki na matku, spíše než o konkrétní individualitě hovoří o konceptu. Jeho matka je pro něj spíše siluetou zosobňující idealizované mateřství a ženskou krásu (Ito 1991: 17–8), již se už jako chlapec obdivoval, což popisuje v Době dětství. (Tanizaki 1989: 10–11) V podobném duchu o svých matkách zpravidla smýšlejí i jeho literární postavy. Tanizaki měl třicet jedna let, když Seki zemřela, a do svého idealizovaného obrazu o ní promítl „obraz panny Marie, krasavice z dřevorezů *ukijo-e*, herce ženských rolí z divadla *kabuki*<sup>5</sup> i svou chůvu“. (Gessel 1993: 73)

I přes tíživou finanční situaci začal v raném věku společně s matkou a babičkou navštěvovat představení divadla *kabuki*, které jakožto „směsice barev, hudby, tance, erotična a násilí“ (Ibid.: 76) podnítilo jeho fantazii a pomohlo mu formovat estetický cit, stejně jako představení šintoistických svatyň, jejichž pravidelným divákem se stal o několik let později. (Ibid.: 82) Ostatně bylo to právě na divadelním představení, kde ho kolem jedenácti let věku údajně poprvé fascinovaly ženské nohy, což vedlo k nožnímu fetišismu výrazně se promítajícímu do jeho díla. (Minami 1972: 590)

---

<sup>4</sup> 1911–1988. Japonský spisovatel a literární kritik. V roce 1952 napsal oceňovanou studii *Tanizaki Džun'ičiró ron* 谷崎潤一郎論.

<sup>5</sup> Jedna ze tří hlavních forem japonského tradičního divadla. Je pro ni typické výrazné líčení herců, dramaticky vypjatá gesta, okázalé kostýmy, překvapivé scénické efekty a tradiční hudební doprovod. (Švarcová 2005: 188)

Významnou roli v Tanizakiho dětství a dospívání hrál učitel Inaba Seikiči, který byl po několik let jeho třídním učitelem na základní škole. Ten měl svým vzděláním vysoce převyšovat ostatní vyučující a vedle toho, že svým žákům předával své hluboké znalosti z rozličných oborů, byl také hlavní silou, která v Tanizakim probudila zájem o literaturu. (Tanizaki 1989: 145–155) Tanizaki se už od první třídy projevoval jako nadaný žák a Inaba podporoval jeho první literární pokusy a rovněž se zasadil o to, aby ho rodiče poslali na střední školu navzdory jejich původnímu záměru přimět ho co nejdříve nastoupit do zaměstnání. (Keene 1984: 723) Aby Tanizaki rodině finančně ulevil, pět let pracoval jako sluha a domácí učitel v rodině majitele restaurace. Existuje pravděpodobnost, že toto zaměstnání posílilo jeho zaujetí jídlem, které hraje v jeho díle nepřehlédnutelnou roli, např. v povídce Klub gurmánů (*Bišoku kurabu 美食のクラブ*, 1919) je ústředním tématem honba za nevšedními gurmánskými zážitky.

Tanizaki už na základní škole mimo vyučování docházel na lekce klasické čínštiny a angličtiny. Kurzy angličtiny probíhaly v soukromé škole vedené skupinou čtyř evropských žen. Pro Tanizakiho a jeho spolužáky představovaly první přímé setkání se západní kulturou a celá škola pro ně byla zahalena exotickým tajemstvím. Objektem jejich zájmu se stalo především horní patro, do něhož měli přístup pouze vybraní klienti, a které si na základě popisu západního vybavení představovali jako „zvláštní nový svět“. (Tanizaki 1988: 165–8) V něm pravděpodobně později našel inspiraci při popisu tajemného pokoje v povídce Chlapci (*Šónen 少年*, 1911), popisující kruté hry dětské party přátel.

I navzdory vynikajícím výsledkům na základní a střední škole vysokoškolské studium zanedbával a více než přednášky navštěvoval zábavní čtvrti. Z finančních důvodů se na čas musel vrátit do domu rodičů, kde nejen kvůli financím, ale také kvůli umírající sestře a otcovým výčitkám adresovaným neukázněnému synovi panovala stísněná atmosféra a u Tanizakiho se projevilo nervové vyčerpání a vypěstoval si či posílil několik druhů fobie, (Gessel 1993: 93), z nichž fobie z vlaků se později stala hlavním tématem povídky Panika (*Kjófu 恐怖*, 1913). Na zotavenou odjel v roce 1909 na venkov k příteli z dětství a v této době začal psát díla určená k publikaci. (Keene 1984: 726)

Tanizaki začal psát vlastní díla v prvních letech školní docházky, zprvu zejména čínské básně, a během základní školy několik let vydával společně se svými spolužáky vlastní časopis, v němž publikoval své první literární pokusy. Později na vysoké škole, kde studoval japonskou literaturu, přispíval do školního časopisu *Šinšičó* 新思潮 (Vlna nových myšlenek)

a ve třetím vydání právě tohoto časopisu byla v roce 1910 zveřejněna jeho první významná povídka, Tetování (*Šisei* 刺青), jež mu zajistila pozornost. (Gessel 1993: 94) Tetování se jako jedna z pěti povídek objevilo i v jeho první sbírce, publikované o rok později.

V roce 1915 se Tanizaki poprvé oženil a i přestože jeho manželka Čijoko odpovídala tehdejší představě o dobré manželce a snaše, jejich manželství nebylo šťastné a Tanizaki udržoval milostný vztah s její mladší sestrou Seiko. Ta svým pozápadněným stylem života s nejvyšší pravděpodobností byla modelem pro postavu Naomi v díle Bláznova láska (*Čidžin no ai* 痴人の愛, 1924). (Ibid.: 100) Zároveň se objevila jako herečka ve dvou filmech, k nimž Tanizaki napsal scénář. (Keene 1984: 748)

Ve filmovém studiu Tanizaki pracoval krátce od roku 1920 a vytvořil scénář k pouze čtyřem filmům. Byl však jedním z mála tehdejších literátů, kteří na film neshlíželi jako na podřadné umění. (Ibid.: 747–8) V té době žil s manželkou a dcerou, svým jediným dítětem, v západní čtvrti Jokohamy, v níž po britské rodině převzali dům v čistě západním stylu, stýkali se s cizinci a žili západním způsobem života. V roce 1923 oznámil, že se s rodinou chystají na cestu do zahraničí, ta se ale neuskutečnila kvůli zemětřesení a Tanizaki se na Západ nikdy nevydal. (Ito 1991: 75–6)

## 2.2 Život po roce 1923

Rok 1923 se obvykle uvádí jako mezník v Tanizakiho životě, neboť události tohoto roku vedly k výrazné proměně jeho díla. Prvního září zasáhlo ničivé zemětřesení oblast Kantó<sup>6</sup> a velká část Tokia a Jokohamy byla srovnána se zemí. Tyto okolnosti ho přinutily přesídlit do Kansai<sup>7</sup> a z prozatímního sídla, kde přečká období, než se napraví škody spáchané zemětřesením, se stal jeho doživotní domov.

Tanizaki, fascinovaný Západem, si bezprostředně po katastrofě s nadějí představoval, že obnovené Tokio bude připomínat západní velkoměsta a jeho obyvatelé přijmou západní způsob života. Přiznával, že na něj oblast Kansai svým přetrvávajícím tradičním japonským duchem působila exoticky a přitahovala ho podobně, jako Evropany přitahují japonské dřevorezy. (Keene 1984: 752) Nicméně ani po rekonstrukci poškozených oblastí Kansai

---

<sup>6</sup> Zahrnuje Tokio a přilehlé prefektury (Ibaraki, Točigi, Gunma, Saitama, Čiba a Kanagawa).

<sup>7</sup> Oblast zahrnující mimo jiné města Kjóto, Ósaka a Nara.

neopouštěl a v roce 1926 se rozhodl pro permanentní usazení se v oblasti Hanšin mezi Kóbe a Ósakou, která splňovala jeho estetické požadavky. (Ito 1991: 75)

Prvním dílem, které v roce 1924 napsal po přesídlení do Kansai, a zároveň jeho prvním románem byla Bláznova láska, zobrazující západní způsob života páru v Jokohamě. Kvůli opozici konzervativních kritiků a výhrůžkám cenzorů muselo být vydávání časopisu zastaveno, avšak i navzdory tomu bylo dílo dokončeno a získalo si přízeň čtenářů, ztotožňujících se s touhou hlavních postav po westernizaci života. (Keene 1984: 753)

V roce 1930 se rozvedl s první manželkou, aby se tato provdala za spisovatele Sató Harua<sup>8</sup>, Tanizakiho přítele, který se Tanizakiho po deset let snažil přimět, aby svolil k rozvodu. Tanizaki z této zkušenosti čerpal inspiraci pro několik děl, z nichž nejznámějším je *Ti*, kteří raději kopřivy (*Tade kuu muši* 蓼喰う蟲, 1929), v němž hlavní mužská postava nachází únik z reality rozpadajícího se manželství v objevování tradiční kultury.

Pouhý rok po rozvodu se oženil s výrazně mladší Furukawou Tomiko, čerstvou držitelkou titulu z anglické literatury, avšak už během svatební cesty model hlavní ženské postavy v povídce *Slepcův příběh* (*Mómoku monogatari* 盲目物語, 1931) představovala jiná žena. S Nezu Macuko, vzdělanou a v té době nešťastně vdanou ženou, se seznámil v roce 1927 přes spisovatele a přítele Akutagawu Rjúnosukeho<sup>9</sup>. (Ito 1991: 157-8) V roce 1935 se Macuko po několikaletém vztahu stala Tanizakiho třetí manželkou, s níž strávil zbytek života, a také inspirací pro nezanedbatelné množství jeho děl. Jejich dochované dopisy naznačují, že jejich vztah připomínal milostné vztahy v Tanizakiho prózách, kdy muž hraje roli podřízeného sluhy obdivované ženy tak, jak to vidíme například v novele *Pokus o životopis Šunkin* (*Šunkinšó* 春琴抄, 1933). (Ibid.: 159) Její zámožná rodina mu mimo jiné posloužila za vzor při tvorbě jeho nejdelšího a nejvíce oceňovaného díla, *Sestry Makiokovy* (*Sasamejuki* 細雪, 1943–1948), a samotná Macuko byla modelem hlavní postavy, Sačiko. (Ibid.: 189)

V roce 1935 Tanizaki začal pracovat na překladu románu *Příběh prince Gendžiho* (*Gendži monogatari* 源氏物語)<sup>10</sup> do současné japonštiny a následovaly roky intenzivního překladu, kdy utlumil vlastní tvorbu, aby „se probouzel s Gendžim a usínal s Gendžim“. (Ibid.: 186) Nicméně kvůli úpravám, které vyžadovala tehdejší militaristická cenzura, a svému

---

<sup>8</sup> 1892–1964.

<sup>9</sup> 1892–1927.

<sup>10</sup> Nejstarší známý psychologický román vůbec, jehož autorkou je dvorní dáma Murasaki Šikibu a který vznikl na počátku 11. století.



vlastnímu pocitu nedokonalosti překladu přeložil na počátku 50. let celé dílo znovu. (Keene 1984: 778) Příběh prince Gendžiho měl na Tanizakiho další tvorbu silný vliv a kritici nacházejí paralely i v románu Sestry Makiokovy (Ito 1991: 195), odehrávajícím se ve 20. století, které kvůli cenzuře mohlo být vydáno až po Druhé světové válce, neboť „s evidentní nostalgií popisovalo Japonsko minulosti, kdy lidé byli zaujati nikoli posvátnou misí národa, nýbrž zprostředkováváním manželství, návštěvami míst vyhlášených třešňovými květy a kulturními odlišnostmi mezi Ósakou a Tokiem.“ (Keene 1984: 774) Ihned po vydání se dílo stalo senzací a zajistilo Tanizakimu nejen několik ocenění, ale také pozvání na večeři s císařem. (Ibid.: 774)

Příběh prince Gendžiho byl inspirací i pro novelu Most snů (*Jume no ukihaši 夢の浮橋*, 1959). Tanizaki v závěru života trpěl zdravotními potížemi, znemožňujícími psaní, a proto svá poslední díla musel diktovat. Téma stáří a onemocnění s ním spojených se promítlo do děl Klíč (*Kagi 鍵*, 1956) a Deník bláznivého starce (*Fúten ródžin nikki 瘋癲老人日記*, 1961), která mají za hlavní téma milostný život stárnoucích postav.

Tanizaki zemřel na srdeční selhání 30. července 1965 ve věku 79 let.

### 2.3 Hlavní rysy díla

V předchozí kapitole jsem popsala způsob pojetí postavy ve stylu *watakuši šósecu*. Přestože se do Tanizakiho tvorby silně promítá jeho vlastní život, za jediné dílo, které by se dalo označit za *watakuši šósecu*, je Smutek heretika (*Itanša no kanašimi 異端者の悲しみ*, 1917), které Tanizaki sám označuje za zpověď a popisuje zde problematický vztah s vlastní rodinou. K *watakuši šósecu* se však ve zbytku své tvorby nevracel, jelikož odmítal upozad'ování smyšleného příběhu a tvrdil, že sám jako čtenář vyhledává díla, která se od jím známé reality co nejvíce odlišují. Právě „vytváření imaginárních světů a radost do nich vstupovat a volně se v nich pohybovat“ bylo tím, čím ho už jako chlapce lákala četba románů. (Tanizaki 1989: 175) Představitivost považoval za předpoklad umělecké tvorby a za nezbytnou vlastnost spisovatele, která ho odlišuje od průměrných osob bez uměleckého nadání.

Svůj vlastní proces psaní popisoval jako kreativní horečku způsobenou imaginací, která v jeho mysli pracovala bez jeho vědomého přičinění, a on pouze pasivně čekal, až se ustálí a umožní mu přetvořit ji do díla. (Ueda 1990: 60–1) Přitom podmínkou celého procesu bylo vytvoření odpovídajícího prostředí, jež by jeho kreativitu stimulovalo, a proto dle něj bylo nutné

přizpůsobit umění život. Kvůli tomu například přiměl Macuko podstoupit potrat, jelikož v potenciálním mateřství spatřoval možnost ohrožení manželčina postavení jako jeho největší múzy, i přestože měla děti už z předchozího manželství. (Ibid.: 62–3)

Představitost označoval za nástroj, pomocí něhož je umělec schopen vidět pravdy, jež vědomá mysl přehlíží, a zobrazovat lidskou povahu takovou, jaká je, nikoli takovou, jaká má být. (Ibid.: 55–6) Dokonce tvrdil, že literární dílo nese vyšší míru pravdivosti než realita, neboť zobrazuje skrytý potenciál mužů i žen, který lze v úplnosti projevit pouze ve fikci. (Ibid.: 60) Ve svém díle si tedy dával za cíl umožnit svým postavám nechat průchod své přirozenosti a uskutečnit skryté touhy, které lidé v reálném životě zatlačují do podvědomí.

Aby Tanizaki svým postavám umožnil se naplno projevit, nechával je vytvářet a obývat světy oddělené od toho skutečného, a právě tvorbu ideálních světů označuje Chambers (1994: 3) jako základ jeho díla: Tanizakiho postavy v ideálních světech nacházejí vyšší pravdivost, krásu a potěšení než v reálném světě, omezeném společenskými konvencemi a pravidly.

Potřebu zvolit čtenářům vzdálené prostředí si Tanizaki uvědomil už při tvorbě svého prvního veřejně publikovaného díla. Povídka Tetování (*Šisei*, 刺青, 1910) pojednává o tatérovi z období Edo<sup>11</sup>, který si na základě pohledu na její bělostné nohy vybere mladou dívku a na záda jí vytetuje obraz pavouka, čímž probudí její pravou povahu a následně se stane její první obětí. Děj povídky byl původně zasazen do současnosti, ovšem Tanizaki ho převedl do minulosti, aby čtenářům usnadnil přijmout nevšední zápletku, o jejíž reálnosti by mohli pochybovat, jestliže by se odehrávala v jim známém světě. (Keene, 1984: 726–7)

Důvodem, proč Tanizaki u svých děl často volil zasazení do minulosti, tudíž nebyla věrohodná rekonstrukce minulosti a jejích obyvatel, nýbrž vytvoření zvláštního, exotického světa, který by mu umožnil dát svobodně průchod fantazii. Během prvních let tvorby jako dějiště svých děl často volil období Heian<sup>12</sup>, kde se odehrává například hra Narození (*Tandžó* 誕生, 1910), a vrátil se k němu i později v novele Matka kapitána Šigemota (*Šóšó Šigemoto no haha* 少将滋幹の母, 1949), která se soustředí na milostné vztahy na kjótském dvoře a na touhu po matce jedné z mužských postav. Do Období válčících knížectví v 16. století je zasazen Slepcův příběh (*Mómoku monogatari* 盲目物語, 1931) o slepém masérovi a hudebníkovi

---

<sup>11</sup> Známe též jako období Tokugawa, 1603–1868.

<sup>12</sup> 794–1185.

a Tajný život knížete z Musaši (*Bušúko biwa* 武州公秘話, 1945), který popisuje fetiše slavného vojvodce. Za historickou prózu se dá považovat i Pokus o životopis Šunkin (*Šunkinšó* 春琴抄, 1933), odehrávající se ve druhé polovině 19. století.<sup>13</sup>

Tanizaki ve velké části svých děl vykresloval atmosféru tradičního Japonska a sám to potvrzuje v eseji z roku 1933, zvaném Chvála stínů (*In'ei reisan* 陰翳礼讃), v níž předkládá své úvahy o japonské estetice a staví ji do kontrastu s estetikou západní, která do Japonska pronikala i přesto, že podle Tanizakiho není pro japonský národ přirozená. V samotném závěru uvádí, že se snaží oživit japonské tradice alespoň ve svých dílech: „Alespoň do hájemství literatury jsem zatoužil přivolat zpět onen svět stínů, který se nám již nenávratně vytrácí. Alespoň v paláci literatury bych chtěl vybudovat střechu s hlubokým převisem, tmou zahalit vše nápadné a okázalé a strhat nicotné ozdoby.“ (Tanizaki 2017a: 73)

Nicméně Tanizakiho díla byla soudobými japonskými čtenáři vnímána jako skandálně moderní. (Rimer 1978: 23) Jeho tvorba byla ukotvena v tradici japonské literatury, avšak vnášel do ní prvky převzaté ze Západu. Dětství strávil oklopen tradiční kulturou a ani během dospívání neprojevoval o Západ mimořádný zájem, ale postupem času začal pociťovat, že vlastní kultura přestává uspokojovat jeho estetické potřeby a v díle Německý špion (*Dokutan* 独探) z roku 1915 popsal, jak ho tato nespokojenost přiměla nalézt cestu k západnímu umění: „Musel jsem najít něco, co by uspokojilo mou touhu po kráse, a najednou mě přemohl vášnivý obdiv vůči Západu. ... Všechno, co přišlo ze Západu, se mi zdálo nádherné a probouzelo ve mně závist. ... A rozhodl jsem se, že jediný způsob, jak plně rozvinout své umění, bylo vytvořit si užší vztah se Západem.“ (Keene 1984: 744–5)

Jak již bylo uvedeno výše, Tanizaki několik let vedl západní způsob života, než se obrátil k tradiční kultuře, ovšem jeho dílo i nadále neslo nerasmazatelné stopy západního umění. Podle Tanizakiho bylo nejvýznamnějším přínosem západní literatury „osvobození lásky, nebo konkrétněji osvobození sexuální touhy.“ (Chambers 1972: 40) Právě prozkoumávání různých podob milostných vztahů Tanizakimu v domácí literatuře chybělo. Hojná četba západní literatury mu nabídla způsoby, jak se těchto témat chopit, a Tanizaki se je rozhodl začlenit do svého díla a využít je v popisu lidského nitra a tužeb v něm ukrytých.

---

<sup>13</sup> O Tanizakiho historických dílech pojednává např. *Tanizaki Jun'ichirō's Historical Fiction* (Chambers 1972).

## 2.4 Postavy

V Tanizakiho díle se opakovaně objevuje postava ženy, která stojí v centru veškerého myšlení a konání mužské postavy. Jedná-li se o milenecký vztah, muž často vystupuje v submisivní roli služebníka, nacházejícího smysl života v podřízení se zbožňované ženě. Nicméně je to právě on, kdo si vytváří svůj ideální svět a žena je pouze obsazována do předem připravené role. Ve většině děl je hlavní postavou muž, jehož očima celý děj a ostatní postavy sledujeme a s jehož myšlenkovými pochody a motivy jsme seznamováni, a díla psaná z ženského pohledu tvoří výjimku. Například román *Sestry Makiokovy* postrádá jakoukoli výraznější mužskou postavu. Vypravěčka novely *Svastika* (*Mandži* 卍, 1928–1930) vypráví autorovi svůj spleť příběh milostného trojúhelníku, na jehož vrcholu stojí dívka udržující milostný vztah s vypravěčkou i s jejím manželem. *Kočka, Šózó a dvě ženy* (*Neko to Šózó to futari no onna* 猫と庄造と二人の女, 1936) sleduje jak vnitřní svět hlavní mužské postavy, tak jeho manželky. V novele *Klíč* (*Kagi* 鍵, 1956) se střídají deníkové zápisy stárnoucího muže a jeho manželky, kteří jimi spolu rozehrávají podivnou hru. Já se v této práci nicméně soustředím na díla, jejichž protagonistou je muž.

Podstatné množství děl studuje rozličné druhy posedlostí, kolem nichž si mužské postavy budují svůj svět. Nejčastěji se jedná právě o ženu. Na jejich popisech je však nápadná jejich neurčitost. Zpravidla působí jako neurčité siluety, postrádající zjevnou individuální osobnost a ztělesňující ideální obraz mateřství nebo ženské krásy. Jsou definovány vztahem s mužem, který do nich promítá své vlastní představy o ideální milence či matce, přičemž tyto dvě role spolu mohou splývat. V Tanizakiho dílech tedy nedostáváme vyobrazení žen jako jedinečných osobností, jako spíše popis myšlenek mužů o těchto ženách.

Tanizaki považoval za jeden z podstatných rozdílů mezi japonským a západním uměním to, že zatímco se západní umělci snažili objevit dosud neobjevené a nalézt novou krásu, ti japonští hledali krásu již nalezenou. (Chambers 1972: 38) Toto pravidlo aplikoval i na postoj k ženám: „Muži v dávných dobách nemilovali ženinu osobnost ani nebyli přitahováni individuální krásou konkrétní ženy. Podobně jako měsíc je vždy stejným měsícem, museli mít za to, že existuje jen jedna univerzální, věčná žena.“ (Ibid.: 38) Tento postoj lze pozorovat i na popisu žen mužskými postavami v jeho díle: muži nepoukazují na jejich jedinečnou osobnost, nýbrž ji posuzují na základě porovnávání se svým vnitřním ideálem. Zároveň se snažili přetvářet skutečnost ve snaze přiblížit ji svému ideálu. Jak to probíhalo, se pokusím přiblížit prostřednictvím následujícího rozboru čtyř vybraných děl.

## 3 Rozbor vybraných děl

### 3.1 Bláznova láska

Prvním Tanizakiho dílem většího rozsahu a zároveň jeho prvním dílem po přesídlení do Kansai bylo *Čidžin no ai* 痴人の愛, které lze přeložit jako Bláznova láska. Román začal vycházet na pokračování od března 1924 v *Ósaka Asahi šinbun*, avšak v červnu bylo publikování kvůli cenzuře pozastaveno<sup>14</sup> a zbylá část byla vydána mezi listopadem 1924 a červencem 1925 v časopisu *Džosei* (Ženy). (Suzuki 2005: 357) Navzdory postoji konzervativních kruhů se Bláznova láska ihned setkala s nadšeným přijetím mladých čtenářů a v Japonsku dodnes platí za jedno z Tanizakiho nejznámějších děl.

Hlavním tématem Bláznovy lásky je westernizace, která od restaurace Meidži<sup>15</sup> pronikala do japonské společnosti a postupně ji přetvářela. Hlavní postavy se rozhodly osvobodit se od domácích tradic a přijmout pozápadněný způsob života. Popularita díla dokazuje, že nezobrazovalo pouze individuální zaujetí postav, ale postupující trend ve významné části společnosti, pro niž bylo snadné ztotožnit se se snahami hlavních postav. Objevil se i termín „naomismus“ odkazující k postavě Naomi, která byla vnímána jako zosobnění *modan gáru*, zkráceně *moga*, čili moderní dívky vyznávající westernizovaný způsob života. (Keene 1984: 753) Co však nelze přehlížet, je parodický tón prostupující celým dílem. Tanizaki svět Bláznovy lásky nepředkládá jako ideál a na hlavní mužskou postavu nelze nahlížet jako na jeho alter ego. Jak vystihla Suzuki (1996: 167), Bláznova láska „satirizuje soudobý sociokulturní fenomén moderní dívky a moderního chlapce, jejichž svoboda a emancipace jsou zobrazeny jako nic jiného než laciné produkty nové konzumní společnosti.“

Vzhledem k tomu, že vypravěč je zároveň hlavní postavou, bychom si měli být vědomi jednostranného a zkráceného podání celého příběhu. Jeho komentáře a způsob uchopení tématu však zároveň dokreslují jeho postoj k událostem.

Příběh se odehrává mezi léty 1918 a 1926 a zachycuje tak události osmi let. Hlavní postava, Kawai Džódži, v díle vypráví příběh svého milostného vztahu od jeho počátku po současnost, v níž ho zaznamenává.

---

<sup>14</sup> Konzervativní kruhy dílo shledávaly příliš progresivním kvůli zobrazení pozápadněného způsobu života a odmítání domácích tradic.

<sup>15</sup> Označení proměn, které Japonsko podstupovalo po otevření země v roce 1868.

Kawai Džódži je jediným synem zemědělské rodiny, který odešel z venkova do hlavního města za studiem a po něm nastoupil do prestižní firmy. Jeho venkovský původ je v díle opakovaně zdůrazňován, aby měl čtenář neustále na paměti, že se jedná o venkovana, jemuž není prostředí velkoměsta přirozené, tudíž se v mnoha situacích spojených s městským životem chová neohrabaně. Součástí tohoto obrazu je taktéž poměrně jednoduchý jazyk, jakým je celé dílo vyprávěno. Veškeré jeho zaujetí Západem, který vnímá jako původce všeho dobrého a vzrušujícího a který se snaží co nejvíce imitovat, pramení z jeho povrchních znalostí získaných především prostřednictvím amerických filmů, a bezprostřední kontakt se západním světem, jako je setkání s Evropany či Američany, v něm vzbuzují rozpaky a bezradnost.

Příběh začíná Džódžiho setkáním s patnáctiletou Naomi, která čerstvě nastoupila do zaměstnání v kavárně. Je nutno poznamenat, že spíše než o kavárnu v dnešním slova smyslu se jednalo o bar s hosteskami, a Naomina rodina pravděpodobně provozovala druh nevěstince, na základě čehož lze získat představu o jejím původu. (Ito 1991: 81-2) Osmadvacetiletého Džódžiho dívka údajně zaujala tím, že mu připomínala americkou hvězdu němých filmů, Mary Pickford, již Naomi dával za vzor i později, přičemž stojí za zmínku, že Pickford se i v dospělosti specializovala zejména na dětské role. Když uslyšel její západně znějící jméno, jeho zájem o ni vzrostl, neboť to byla další věc, která ji spojovala se Západem.

Džódži tvrdí, že zpočátku k Naomi necítil zamilovanost, ale spíše pocity podobné soucitu. Toužil po tom, dopřát jí domov, výchovu a vzdělání a realizovat tak její domnělý potenciál stát se kultivovanou moderní ženou. Jeho záměrem bylo pokusit se o vytvoření ideální ženy a v případě, že bude úspěšný, se s ní oženit. Zde si nelze než vybavit Příběh prince Gendžiho, kde si Gendži s podobným úmyslem vezme na výchovu Murasaki v době, kdy byla ještě dítětem, a vychová z ní ženu svých ideálů.

Jeho cílem je žít „jednoduchým“ životem – v originále používá anglický termín *šimpuru raifu*, což zesiluje dojem, že mu jako vzor sloužil Západ coby protiklad k domácím tradicím. V době vzniku díla byly stále standardem domluvené sňatky *miai kekkon*, tudíž už skutečnost, že se Džódži rozhodne pro sňatek z lásky *ren'ai kekkon*, je krokem od tradičního manželství. Má v úmyslu se s ženou vzájemně oslovovat křestním jménem jako přátelé, což v japonských rodinách nebylo zvykem. Tvrdí, že neměl v úmyslu založit skutečnou domácnost, jelikož tam „musí být každá skříňka, každé ohřívadlo, každý polštář na svém daném místě, a povinnosti manžela, manželky a služebné musí být jasně odděleny“ (Tanizaki 1954: 7) Představoval si, že spolu budou žít uvolněným, bezstarostným způsobem života jako děti, hrající si na domácnost. K tomuto účelu si pronajme dům, který je navržený malířem a který

nepůsobí prakticky, ale který slouží jako vhodná kulisa k jejich hrám a opakovaně jej nazývá „pohádkovým domem“. Vytvoří si tak místo, do něhož uniká od svého monotónního života svázaného společenskými konvencemi. Dům je vybaven západním nábytkem a má v něm trávit dny hrami s dívkou, z níž se snaží vychovat západní ženu a jíž ochotně kupuje vše, co si přeje. Když dojde k poznání, že k vytvoření místa k životu je zapotřebí péče o domácnost a najme služebnou, zjistí, že jim v jejich soukromé oáze působí jako nevítaný vetřelec zvenčí, který jim kazí jejich hry.

Ke způsobu jejich života patří západní zábava, jako je návštěva biografu, divadla nebo plesů. Účasti na plesech předchází hodiny západního tance pod vedením ruské lektorky urozeného původu, jež je první Evropankou, s níž se Džódži setká. Její důstojná postava instruující tančící páry na něj na první pohled učiní mocný dojem a poznamená, že ho obzvlášť zaujalo to, že přísně napomíná jak ženy, tak muže. Setkání tváří v tvář ho znervózňuje jakožto setkání s modlou pocházející z idealizované krajiny:

„Když paní Shlemskaya natáhla svou bílou ruku mým směrem, poskočilo mi srdce a zaváhal jsem, jestli ji mohu stisknout.“ (Ibid.: 35)

Následuje popis ženy a srovnání s japonskými ženami, zejména s Naomi, která je podle něj oproti Rusce slabá a křehká. Pocit nedostatečnosti cítí i on sám:

„Stačilo by mi se na její čistou, hebkou pokožku dívat jen zpozzdálí. I potřesení rukou mi připadalo příliš. Když jsem se ocitl v její náruči a od její hrudi mě oddělovala jen jemná, tenká látka, měl jsem pocit, jako bych dělal něco zcela zakázaného. Myslel jsem na to, že mi možná zapáchá z úst, znechucují ji mé ulepené zpocené ruce, a když na mě najednou dopadl pramen jejích vlasů, přeběhl mi po těle mráz.“ (Ibid.: 35-6)

Pokračuje rozšířenými zvěstmi o tom, že Evropané mají silný tělesný odér a popisuje pocity, jaké v něm probouzí lektorčina vůně:

„Nejenže mi tato jemná sladkokyselá vůně smíchaná s parfémem nebyla nepříjemná, ale naopak mi připadala nesmírně přitažlivá. Vyvolávala ve mně představy dalekých zemí za mořem, které jsem nikdy neviděl, a zvláštních zahrad s exotickými květinami. ‚Tohle je vůně vycházející z jejího bílého těla!‘ říkal jsem si jako u vytržení a nenasytně vůni vdechoval.“ (Ibid.: 36)

Často se uvádí, že jedním z typických znaků Tanizakiho postav je přitažlivost k odlišnému, jež se uplatňuje nejvýrazněji ve vztahu k druhému pohlaví. Vztah „ošklivého já

a vzdálené krásy“ podle Itoa (1991: 89) stojí v centru jeho díla a funguje na principu, že „mužovo vědomí vlastní neatraktivitu zvyšuje jeho vnímání krásy a jeho ocenění krásy zesiluje jeho pocit méněcennosti.“ V Bláznově lásce pozorujeme nejen Džódžiho adoraci ženy jiné rasy, ale také jeho touhu mít milenkou, která ho svou modernitou a elegancí bude vysoce převyšovat vzhledem k neustálému zdůrazňování, že on sám zůstává jen prostým venkovánem. Přímo to potvrzuje, když hovoří o jejich společném tanci na plese: „Třebaže jsem tak mizerný tanečník, až jsem předmětem smíchu, díky mé nemotornosti Naomi vyniká a mé touhy jsou uspokojeny.“ (Tanizaki 1954: 49) Jako největší poklonu vnímá spekulace o tom, zda Naomi není poloviční běloška.

Součástí Džódžiho touhy mít po svém boku krásnou moderní ženu je tedy vědomí, že zatímco ona se bude zdokonalovat, on zůstane ošklivým a neohrabaným mužem, což v něm bude jen posilovat pocity méněcennosti. To, že k soužití s Naomi Džódži v prvních letech přistupuje jako k projektu, na jehož konci má stát dokonalá manželka, dokazuje vedení deníku s názvem „Naomi roste“, do něhož zaznamenává veškerý dívčin vývoj, ať už se jedná o pokroky v lekcích, jichž se účastní, nebo o její fyzické proměny. Popisuje: „Jako rodič, který zachycuje vývoj svého dítěte, jako ‚poprvé se usmálo‘ nebo ‚řeklo první slovo‘, jsem zapisoval všechno, co upoutalo mou pozornost.“ (Ibid.: 18) Detailní popisy jejího těla doplňují četné fotografie.

Není to pouze její tělesná stránka, která prochází vývojem. Podle Džódžiho popisu byla Naomi při jejich prvním setkání nespěšná, mlčenlivá a melancholická dívka, jež poslušně dělala vše, co po ní druzí chtěli. Její skromnost lze pozorovat na epizodě, kde od Džódžiho matky obdržel japonskou matraci na spaní určenou pro služebnou a ačkoli Džódži chce matku požádat o důstojnější matraci, Naomi odmítne a přijme tu nabízenou. Soužití s Džódžim ji však promění v sebevědomou ženu, vyžadující luxus a mající potřebu vždy prosadit svou vůli. Zatímco na počátku příběhu Džódži Naomi obléká, nakonec je to Naomi, kdo Džódžimu vybírá jeho šaty do společnosti.

Způsob, jakým Džódži dívku formuje a jak ustavuje svou vlastní roli v jejich vztahu, lze demonstrovat na dvou pasážích. Na jednu upozorňuje Suzuki (2005: 378), podle níž hraje významnou roli v počátku jejich vztahu hra na koně, kdy Džódži na všech čtyřech vozí Naomi na hřbetě a stejně jako rodiče při hře se svým dítětem jí tím dává iluzi kontroly nad hrou, i přestože iniciátorem je on sám. Džódži posléze popisuje, jak předstíral, že dívce věří cokoli, co mu řekla, aby se zvyšovalo její sebevědomí, protože právě to je dle jeho názoru tím, co činí ženu krásnou a zároveň tím, co odlišuje západní ženy od japonských. To vedlo k proměně jejich her, při nichž dívku zpočátku nechával vyhrát, ale „s tím, jak se z toho stával zvyk, Naomino



sebevědomí postupně rostlo, až jsem ji nedokázal porazit, jakkoli jsem se snažil.“ (Tanizaki 1954: 28)

Součástí výchovy Naomi je vzdělání, v jehož rámci navštěvuje hodiny anglického jazyka a hudby. Avšak kvůli jejím nedostatečným pokrokům se Džódži pokouší pomáhat jí s angličtinou, což zpravidla skončí tak, že mu dojde trpělivost s její pomalostí a rozlíčí se. Dívčiny provinilé slzy se v průběhu času přemění v uraženost a nenávistné pohledy. U Džódžiho se probudí pochyby, zda Naomi bude schopna dostat jeho očekávání, zároveň ale přiznává, že v oblasti tělesné krásy jeho očekávání dalece předčila a každým dnem ho přitahovala stále více. Na základě pozorování sebe sama vyslovuje domněnku, že pro muže je ve vztahu s ženami klíčová nikoli duševní, ale pouze tělesná stránka. V průběhu díla si ostatně lze všimnout rozporu mezi jeho neustálou kritikou dívčiny osobnosti a až zbožným obdivováním její tělesné krásy. Později při jejich dočasném odloučení ve svých neutuchajících fantaziích o dívce jsou „jednotlivé části jejího těla zvětšeny do nejmenšího detailu, podobně jako ve filmu.“ (Ibid.: 108) Džódžiho vnímání Naomi odpovídá poznatku Minamiho (1972: 591), který poznamenává, že fetišisté vnímají ženu spíše jako soubor jednotlivých částí těla než jako jedinečnou, celistvou bytost.

Nicméně navzdory jeho zklamání z toho, že Naomi nezvládá anglickou gramatiku, jeho snahy proměnit ji v moderní ženu jsou v jiných ohledech splněny: vrchol nastane, když je schopna přirozeně se pohybovat ve společnosti cizinců. Její nezávislost dosáhne té míry, že dlouhodobě udržuje milenecké vztahy s vysokoškolskými studenty. V následující pasáži Džódži popisuje pocity, jaké v něm odhalení vyvolalo, a na nichž lze ilustrovat jeho vztah k dívce jako k předmětu, který vytvořil:

„Většina Naominy hodnoty pro mě ležela v tom, že jsem ji sám vychoval, sám jsem z ní udělal ženu, jíž byla, a že jako jediný jsem znal každou část jejího těla. Naomi pro mě tudíž byla jako kus ovoce, které jsem vypěstoval. Vyvinul jsem velké úsilí a překonal nejrůznější nesnáze, abych ho přivedl k současné výjimečné zralosti. Takže je jen přirozené, že já jako pěstitel mám právo ho ochutnat a nikdo jiný ho nemá. Jenže aniž bych o tom věděl, někdo jiný oloupal slupku a zakousl se.“ (Tanizaki 1954: 80)

Džódži si uvědomí, že dívčina nevěra je výsledek jeho vlastního přístupu a navrhne jediné řešení, jímž dle něj lze uvést jejich vztah do normálu: obrátit se ke konvenčnímu způsobu života pomocí přestěhování se do japonského domu, založení rodiny a najmutí služebné. Naomi však odmítne a poté, co projeví neschopnost vzdát se svého dosavadního způsobu života, je

vypuzena z domu. V hádce předcházející rozchodu si Džódži pomyslí, že žena je nejkrásnější ve chvílích, kdy rozhněvá muže, a odolá pokušení přijmout ji zpět.

Ihned po odloučení Džódži začne svého činu litovat, při prohlížení dívčích fotografií pociťuje nábožnou úctu a jeho zoufalství přechází v halucinační stavy. Když se Naomi vrátí pro část svých věcí, Džódži ji zprvu nepoznává a je přesvědčený, že před ním stojí Evropanka. Jakmile si uvědomí, že se jedná o Naomi, má pocit, že podstoupila transformaci:

„Jako nějakou magií se její tvář zcela změnila, od barvy pokožky přes výraz v očích až k profilu. ... A potom tady je ta děsivá bělost její kůže. Části jejího těla, které jí vykukovaly zpod šatů, byly bílé jako vnitřek jablka. Naomi nebyla tmavá jako jiné japonské ženy, ale přece nemohla být až takto bílá. Když jsem se díval na její paže odhalené až k ramenům, nemohl jsem uvěřit, že to jsou ruce Japonky.“ (Ibid.: 101)

Několik dní odloučení způsobilo jeho idealizované vnímání Naomi ústící v dojem, že se dívka fyzicky přiblížila západní ženě a tedy i jeho nejvyššímu ideálu. Nej přímočařejším symbolem je jednak bělost její kůže, na niž opakovaně poukazuje, jednak vůně, která v něm stejně jako vůně ruské hraběnky vyvolává obrazy vzdálených zemí a exotických zahrad.

Naomi začne do domu pravidelně docházet pod záminkou postupného vyzvedávání svých věcí. Tvrdí, že si přeje, aby nebyli víc než přátelé, zatímco ho záměrně provokuje odhalováním své kůže. V této době Džódži trpí nejvíce a projevuje se u něj stav, který nazývá „mužskou hysterií“ a který v něm probouzí agresivní sklony. Naomi je v jeho myšlenkách stále přítomná, což popisuje slovy: „Má hlava byla pódium ohraničeným sametovou oponou a na něm stála jediná herečka a jmenovala se Naomi.“ (Ibid.: 108) Jako nejsvědňější provokace jí slouží „přátelské polibky“, při nichž Naomi bez doteku foukne vzduch do úst. Džódži uvádí, že její sladký dech ho přivedl k úvahám, že dívčiny vnitřní orgány jsou odlišné od orgánů ostatních lidí, když dokáží produkovat tak vonný dech. Později si uvědomil, že si Naomi za tímto účelem pravděpodobně kolem úst aplikovala květinový parfém:

„Často, když jsem si vzpomněl na její vonný dech, jsem otevřel ústa a nasával vzduch. Nehledě na to, zda jsem byl venku nebo uvnitř, najednou jsem zatoužil po jejích rtech, vzhledl jsem k nebi a nenasytně polykal. Kdekoli jsem byl, všude jsem viděl Naominy rudé rty a vzduch mi připadal jako její dech.“ (Ibid.: 108)

Po několika týdnech takového stavu Naomi požádá Džódžiho, aby jí oholil tvář a Džódži při kontaktu s její kůží, již mu bylo zakázáno přímo se dotknout, ztratí sebekontrolu

a na kolenou prosí Naomi, aby se k němu vrátila, a slibuje, že pro ni udělá vše, co si bude přát. Později vyslovuje domněnku, že to byl od počátku její plán, v čemž ho utvrzuje fakt, že v této chvíli už měla vybraný nový dům, do něhož se s Džódžim chtěla přestěhovat. V době, kdy Džódži celý příběh vypravuje, oba bydlí v novém honosném západním domě, Džódži Naomi dává většinu svého platu, plní jí všechna její přání a toleruje jí americké milence, a údajně oběma z nich tento život vyhovuje.

Ačkoli by čtenář mohl mít dojem, že čte příběh o zkáze muže vlastními tužbami, úvodní slova románu dokládají, že Džódži svůj příběh vnímá jako cestu ke kýžené současnosti, neboť tvrdí, že ho převypravuje proto, aby uchoval vzpomínky, které jsou mu drahé. Není tudíž na místě vnímat ho jako pouhou oběť ženy, která se vymkla jeho kontrole, a je nutné mít na paměti, že výsledná podoba Naomi odpovídala jeho ideálům. Jeho masochistické inklinaci odpovídá i skutečnost, že zatímco první roky jejich společného soužití jsou popisovány pouze zběžně a jsou přítomny velké časové skoky, popisům období svého utrpení se věnuje důkladně.

### 3.2 Pokus o životopis Šunkin

Novela Pokus o životopis Šunkin (*Šunkinšó* 春琴抄) byla jedním z mnoha děl, pro jejíž hlavní ženskou postavu Tanizaki našel inspiraci u své třetí manželky. Po vydání v roce 1933 dílo získalo kladné přijetí jak u čtenářské veřejnosti, tak u literárních kritiků. Novela se svým zasazením do devatenáctého století řadí mezi jeho historická díla, o nichž autor sám tvrdil, že i navzdory svému původnímu záměru vytvořit věrný obraz minulosti a vykreslit psychologii tehdejších lidí při tvorbě vycházel pouze ze své vlastní fantazie a vznikla tak díla obydlená postavami, které nemohly existovat jinde než v jeho fikčním světě. (Ito 1991: 163–4)

Dílo je psáno kombinací standardní japonštiny, klasické japonštiny a ósackého dialektu. Jako jediné dílo z vybraných děl je vyprávěno ve třetí osobě, a to blíže neurčeným vypravěčem, který příběh rekonstruuje na základě již existující knihy „Životopis Šunkin Mozuja“, za jehož autora považuje Šunkinina sluhu, žáka a milence Sasukeho, dále dle svědectví jejich služebné Šigizawy Teru, dohadů osob z okolí a svých vlastních domněnek. Vypravěč se zjevně ztotožňuje se Sasukem a jejich slova mnohdy splývají. Blízkost, kterou k němu pociťuje, naznačuje i úvodní scéna ze hřbitova, kde navštíví hroby Šunkin a Sasukeho:

„Poté, co jsem poklekl před hrobem Šunkin a uctivě se uklonil, položil jsem ruku na mistrův náhrobek a láskyplně ho pohladil.“ (Tanizaki 1954: 323)

U mnohých teorií není vysloven jejich původ. Namísto toho, aby se nám dostalo uceleného příběhu, je nám tudíž předložen pouze návrh událostí a čtenář tak má možnost rozvíjet své vlastní úvahy, což vyvolává také četné diskuze mezi literárními kritiky. Ito (1991: 182) poukazuje na to, že když si vypravěč v průběhu vyprávění přivlastňuje autorství Tanizakiho eseje, Tanizaki navrhuje, že vypravěčem je on sám.

Často se hovoří o tom, že navzdory tomu, že název obsahuje jméno Šunkin, hlavní postavou je Sasuke a většina čtenářů tak má tendenci jej číst spíše jako „*Sasukešó*“. Nicméně znak *šó* 抄 nese význam výtahu či zkráceného znění (Labus, Sýkora 2005: 196) a podle Itoa (1991: 179) název *Šunkinšó* příhodně značí „redukci hrdinky na abstraktní fantazii“, probíhající v Sasukeho mysli.<sup>16</sup>

Pokus o životopis Šunkin na první pohled může působit jako příběh o silné ženě a jím podřízeném muži. Pod tímto příběhem však leží snaha mužské postavy přetvářet realitu ve snaze přiblížit ji vlastním ideálům a podobně jako v Bláznově lásce se i zde setkáváme s přetvářením ženy, jehož výsledkem je milostný vztah, v němž jedna osoba dominuje nad druhou. I přestože je zde Šunkin líčena jako krutá žena, nevíme, zda byla krutost její přirozenou vlastností, ani nakolik popis její výsledné povahy odpovídá skutečnosti a nakolik je pouze odrazem Sasukeho fantazijního světa.

I zde se uplatňuje přitažlivost vzdáleného. Nukui Sasuke pochází z venkovské lékárnické rodiny, v níž se dědí služba u Šunkininy měšťanské, vysoce postavené rodiny. Na Sasukeho učiní silný dojem rozdíl mezi venkovskými a měšťanskými dívkami, které vyrůstaly v temných pokojích a které si vypěstovaly mimořádnou jemnost a křehkost. Sasuke zde nastoupí jako učeň a sluha ve svých dvanácti letech a od počátku mezi jeho hlavní úkoly patří péče o osmiletou Šunkin, jež čerstvě přišla o zrak, a slepota mezi nimi vytváří další bariéru.

Hlavní náplní jeho práce je každodenní doprovázení Šunkin na hodiny k učitelce hudby, kde se dívka učí hře na *šamisen*<sup>17</sup> a *koto*<sup>18</sup>. Oba nástroje tudíž pravděpodobně začne vnímat jako symboly definující Šunkin a hru na ně považuje za způsob, jak se jí přiblížit. Potají se proto začne učit hře na *šamisen*. Pro cvičení si zvolí temný přístěnek a při hře zavírá oči, aby získal stejný zážitek jako ona:

---

<sup>16</sup> Tomuto významu lépe odpovídá anglický překlad názvu díla, *A Portrait of Shunkin* (Portrét Šunkin).

<sup>17</sup> Třístrunný hudební nástroj kytarového typu.

<sup>18</sup> Třináctistrunný hudební nástroj.

„Myslel na to, že slečinka v temnotě, v níž žijí slepci, hraje na šamisen, a nadevše se radoval z toho, že se noří do stejného temného světa. A i když poté mohl cvičit veřejně, měl ve zvyku zavírat oči, jakmile vzal do nástroj do ruky, protože to musel dělat jako ona.“ (Tanizaki 1954: 328)

Jakmile vyjde najevo, že se Sasuke učí hrát na *šamisen*, Šunkin mu začne poskytovat lekce a k jejich vztahu paní-sluha se tím přidruží vztah paní-žák. Sasuke na dívčinu povahu působil už od počátku svou poddajností a nyní se jeho vliv ještě posílí. Šunkin přijala od skutečných učitelů hudby styl výuky, s nímž byla spojena přísnost a tvrdost včetně fyzických trestů, a postupem času oba účastníci začnou hru brát vážně a ve svých rolích se zabydlí. Dívka byla před příchodem Sasukeho popisována jako veselá a všeobecně oblíbená a panovačně se údajně začala chovat pouze vůči němu, což zesílí prostřednictvím hodin, které mu poskytuje. Vliv, jenž na ni Sasuke má, dokládají poznámky o mínění její rodiny a služebnictva: „Byli mu vděční, že ji dokáže uvést do dobré nálady, ale tajně se trápili starostmi, jak pokřivenou povahu si dcera asi vypěstuje, až dospěje, když se jí ve všem podvolí.“ (Ibid.: 332) Znepokojení jejich rodičů dosáhne té míry, že Sasukeho začnou posílat na hodiny ke skutečnému učiteli, a tím se stane jejím spolužákem. Ke vztahu učitelka-žák se nicméně vrátí po učitelově smrti, když si založí oddělenou domácnost. Tato podoba jejich vztahu měla přežít je samotné díky jejich hrobům: Sasukeho hrob stojí vedle Šunkinina, který má výrazně větší náhrobek, tudíž návštěvníkovi hřbitova se na první pohled vyjeví jejich vzájemné postavení.

První indicie naznačující, že dvojice spolu udržuje milenecký vztah, se objeví v Šunkinových šestnácti letech, kdy otěhotní. Ani jeden z nich nikdy nepřizná, kdo je otcem, a jejich chování žádným způsobem nenaznačuje, že by spolu měli bližší vztah, naopak lidem okolo nich se zdá přehnaná jejich obřadnost a formálnost. O Sasukeho otcovství ovšem nikdo nepochybuje. Když se její rodiče pokusí vyřešit situaci sňatkem, Šunkin rozhodně odmítne argumentujíc, že sluhou z venkovské rodiny pohrdá. Naroděný chlapec je prvním ze čtyř dětí, které se dvojici v průběhu života narodí, a ani jedno si u sebe neponechají. Šunkin a Sasuke spolu budou žít do konce života, ale do manželství nikdy nevstoupí a tím, kdo se tomu v pozdějších letech brání rozhodněji, má být Sasuke. Sňatek by totiž nutně obrátil hierarchii uvnitř jejich vztahu.

Po smrti jejich učitele hudby se Šunkin se Sasukem přestěhuje do vlastního domu a v devatenácti letech začala vyučovat hudbě. Podobně jako v Bláznově lásce si pár vytvoří domov, za jehož zdmi se rozvíjí jejich vztah utajený před okolím, kterému jejich chování nedává důvod domnívat se, že je mezi nimi intimní vztah. I navenek se snaží vystupovat jako

učitelka a žák, a to i když některé hodiny vede Sasuke a později po znetvoření Šunkinina obličeje výuku převezme zcela a získá titul mistra, kterého Šunkin jako žena nikdy nedosáhla. Vyžadují, aby žáci oslovovali Sasukeho jménem jako sluhu, a nikoli jako učitele a on sám Šunkin nikdy nepřestane oslovovat uctivým *ošišó-san* (paní učitelko).

Zlom nastane v momentě, když do Šunkinina pokoje v noci pronikne neznámý útočník a polije ji horkou vodou, následkem čehož jí trvale zohyzdí tvář a Šunkin se od té doby skrývá v jedné místnosti zahalená šátkem. Sasuke ji v tomto stavu pravděpodobně zahlédne pouze jednou, a s blížícím se termínem sundání obvazů si propíchne obě oči a oslepí se. Během několika prvních dní je stále schopen vidět obrysy a v jejich popisu se objevuje jeden z momentů, kdy je žena přirovnávána k božstvu:

„Jak mu zeslábl zrak, nedokázal rozeznat obrysy pokoje ani postavu Šunkin. Jen místo, kde byla její tvář zahalená obvazy, se rozmazaně, bělavě odráželo na jeho sítnici a jemu to nepřipadalo jako obvazy. Vznášela se před ním harmonická krása bělostné tváře jeho paní připomínající buddhu Amidu uprostřed mdlého světla.“ (Ibid.: 344)

Sasuke oslepnutím získá možnost obývat stejný svět jako jeho paní a slepota se stává symbolem jejich izolace ve vlastním uzavřeném světě. Dojem jejich oddělenosti od zbytku společnosti zvyšuje naprostá absence jakýchkoli zmínek o vnějším světě, který během děje příběhu podstupuje značné změny vzhledem k tomu, že v té době došlo k restauraci Meidži. (Chambers 1994: 55) Slepota Šunkin zároveň symbolizuje její irelevanci jakožto vnímající, cítící lidské bytosti a pro Sasukeho je tak snadnější ovládnout ji jakožto objekt, který mu pohled neopětuje. (Ito 1991: 179) Tím, že původní podoba Šunkin přežívá pouze v jeho mysli, se Sasuke stává jejím výhradním vlastníkem. Když navíc přijde o způsob, jak ji v reálném světě vidět, nejenže si v mysli uchová její původní podobu, ale je mu umožněno dále si ji idealizovat a vytvořit si tak neměnný obraz ženy, jenž nezávisí na realitě. Skutečná Šunkin mu tak slouží pouze jako stín ženy žijící v jeho mysli a „kdyby se její povaha neštěstím změnila, tato bytost by už nebyla Šunkin.“ (Tanizaki 1954: 346) On se proto snaží udržet jejich život ve stávajícím stavu:

„Protože si pomocí skutečné Šunkin vyvolával představu Šunkin smyšlené, bránil se tomu, aby se mezi nimi vytvořil vztah jako mezi rovnocennými partnery. Nejenže zachovával etiketu mezi paní a podřízeným, nýbrž se ponižoval ještě víc než předtím a oddaně jí sloužil ve snaze přimět ji, aby co nejrychleji zapomněla na své neštěstí a získala zpět své bývalé sebevědomí.“ (Ibid.: 346)

Pro Sasukeho tak nastává údajně nejkrásnější období jeho života a služebné Teru se svěřá, že ztráta zraku mu umožňuje vidět to, co dříve nebylo možné: „Měl jsem pocit, že se mi tento svět stal rájem, v němž s mou učitelkou ve dvou žijeme na lotosovém květu.“ (Ibid.: 346) V roce 1974 spisovatelka Kóno Taeko přišla s hypotézou, že Sasuke byl tím, kdo Šunkin poranění způsobil, aby tím zabránil, aby její podoba podstoupila proměnu stárnutím, a zavdal si tak příčinu pro vlastní oslepnutí a konzervování Šunkin v nezměněné podobě ve své mysli a posílení izolace od okolního světa. (Chambers 1994: 62) Následovaly debaty s cílem toto tvrzení podpořit či vyvrátit a objevily se i teorie, že si poranění způsobil Šunkin sama. Nikdy nebylo dosaženo konsensu a čin je tak otevřen vlastním úvahám čtenářů. Ito (1991: 180) došel k závěru, že „význam této teorie nespočívá v prokázání Sasukeho viny, nýbrž v naznačení, jak daleko člověk může zajít při transformaci jiné lidské bytosti v rámci své vize ideálu.“

V díle se objevují pasáže o slavicích a skřivanech, které Šunkin chová, a ty mohou působit jako vystupující nesourodý prvek. Podle Rimer (1978: 30) na ně lze nahlížet jako na symbol Šunkininy role v Sasukeho světě. Její osud se zdá podobný osudu ptáků zavřených v klecích, jejichž smyslem života je bavení lidí a kteří nacházejí jediné potěšení ve zpěvu. Její sepětí s oblíbeným skřivanem naznačuje také fakt, že krátce poté, co jim uletí a získá tak svobodu, Šunkin umírá.

Po Šunkinině smrti Sasuke prožije posledních dvacet jedna let sám, ale její smrt pro něj nepředstavuje výraznější změnu, neboť zbožňovaná Šunkin žila v jeho mysli a vypravěč se domnívá, že její výsledná podoba se od reálné osoby značně lišila. To potvrzuje Tanizakiho výrok po zhlédnutí prvního filmu natočeného na základě novely, kdy řekl, že on sám by ve filmu co nejvíce zdůraznil rozdíl mezi skutečnou a vysněnou Šunkin. (Chambers 1994: 59) Životopis Šunkin Mozuja Sasuke sepsal po její smrti, a tudíž nelze určit, nakolik se podoba Šunkin, kterou z Životopisu získáváme, podobá reálné osobě. Spíše slouží jako obraz Sasukeho ideálního světa.

### 3.3 Most snů

Most snů (*Jume no ukihaši* 夢の浮橋), publikován v roce 1959, vznikl v posledních letech Tanizakiho života, kdy ho zdravotní stav nutil svá díla diktovat. Byl napsán pod vlivem Příběhu prince Gendžiho, jehož překladu se autor v předchozích letech intenzivně věnoval, a někteří kritici s ním pracují jako s klíčem ke čtení Mostu snů, který si od něj vypůjčil

i samotný název. Podle Rimera (1978: 32) v něm „Tanizaki vytvořil svět, který je císařskému dvoru znázorněném v Příběhu prince Gendžiho tak blízký, jak jen to je u příběhu zasazeného do dvacátého století možné.“ K Příběhu prince Gendžiho se v průběhu analýzy několikrát vrátím v místech, kde na jeho základě lze navrhnout možné výklady díla.

Novelu Tanizaki zasadil do současnosti, konkrétně mezi léta 1906 a 1931. Prakticky celý děj je uzavřen mezi zdmi domu v tradičním japonském stylu a přilehlé zahrady a celé místo vyvolává dojem bezčasí. I přestože se sídlu, zvanému Zátíší nočních volavek, dostane zevrubného popisu, svět za jeho hranicemi je zmíněn pouze v kusých útržcích. Víme, že hlavní postava dochází do školy a později do zaměstnání, ale tyto části jeho života jsou ignorovány jako něco, co stojí mimo svět díla. Na zasazení do současnosti poukazují pouze ojedinělé zmínky např. o návštěvách lékaře nebo o chlazení piva v zahradním jezírku. Podobně jako Pokus o životopis Šunkin Most snů popisuje vysněný svět, izolovaný od okolí, v němž nachází hlavní postava útočiště.

Most snů je životním příběhem vypravěče Otokuniho Tadasua od narození po dějovou současnost a stejně jako v ostatních třech vybraných dílech stojí v centru narativu vztah mužské postavy k ženě, avšak v tomto případě se jedná o mateřskou postavu. K tématu lásky a obdivu k matce se Tanizaki vracel po celou dobu své literární činnosti a nostalgii po dobách jeho dětství lze považovat za výrazný motiv jeho díla.

Na počátku novely Tadasu vykresluje ideální svět prvních pěti let svého života, jež prožil s otcem a matkou. Nejvíce vzpomínal na večery, kdy usínal vedle matky a nechával se od ní kojit. Tyto chvíle usínání v matčině objetí za zvuku vodní váhy, který se domem nesl ze zahrady a který jako by udával rytmus jejich životu, určovaly atmosféru světa, v němž Tadasu vyrůstal. Když v jeho pěti letech matka umírá, Tadasu se ptá:

„Copak už se ke mně nevrátí ten sladký, bělavý svět snů vlahého záhadí, v němž se mísila vůně vlasů a vůně mateřského mléka? Znamená matčina smrt i zánik tohoto světa? Kam si matka ten svět odnesla?“ (Tanizaki 2017b: 222-3)

Tato slova charakterizují svět, k němuž se Tadasu po celý život upíná jako ke svému ideálu, který je nutno udržovat. Smrtí matky v pouhých pěti letech je tento svět ohrožen, neboť právě matka tvoří centrum tohoto ideálu. Když je po dvou a půl letech po příchodu nevlastní matky tento svět obnoven, potvrzuje to matčinu klíčovou úlohu, již v něm zastává. Jeho otec ho žádá:



„Mysli si, že tvoje maminka, která tě porodila, stále žije, že jen na nějakou dobu někam odešla a teď se zase vrátila. Přirozeně bys to tak začal vnímat, i kdybych ti to neřekl. Předchozí a současná matka ti splynou v jednu a ty mezi nimi přestaneš rozlišovat.“ (Ibid.: 229)

Tadasu skutečně ztratí schopnost rozlišit mezi oběma matkami a přiznává, že při popisu idylického dětství nedokázal s jistotou určit, zda se opravdu jedná o vzpomínky na první matku anebo si je vytvořil až po její smrti s nevlastní matkou. Jakkoli zásadní je pro něj rodná matka při vzpomínkách na jeho nejranější dětství, při pohledu na její fotografii Tadasu nepoznává její tvář. V jeho vzpomínkách tak figuruje pouze jedna mateřská postava, ačkoli v realitě byla představována dvěma rozdílnými ženami:

„Když jsem si chtěl vzpomenout na tvář dřívější matky, vybavila se mi tvář matky současné. Když jsem chtěl slyšet hlas dřívější matky, slyšel jsem hlas té současné. Postupně mi podoba dřívější matky splynula s podobou matky současné a žádnou jinou matku už jsem si nedokázal představit.“ (Ibid.: 233)

Jejich život naváže na život s první matkou a splní se tak otcovo přání vytvořit dojem, že se matka po krátké nepřítomnosti opět vrátila. To je umožněno způsobem, jakým Tadasu matku vnímá. Její smrt pro něj není smrtí konkrétní jedinečné osoby, nýbrž smrtí mateřské postavy, která zapříčiní rozpad reality, v níž Tadasu žil. Proto je možné, aby ji v této roli nahradila jiná žena, která opět bude pouze zosobněním mateřství spíše než individuální bytostí. O tom, že nová matka, resp. manželka má pouze zaplnit prázdné místo, svědčí skutečnost, že otec ji instruuje, aby se jeho zesnulé manželce co nejvíce podobala.

Zde se dostáváme k roli, jakou v příběhu zastává otec. V předchozích dvou rozebíraných dílech hlavní mužská postava formovala realitu ve snaze přiblížit ji svému ideálu. Zde se však Tadasu do svého ideálního světa už rodí. Jeho otec zde vystupuje jako nevýrazná postava v pozadí, o níž nezískáme mnoho informací, ale ve skutečnosti je to on, kdo tvoří a udržuje ideální svět. Jeho ústřední roli symbolizuje vodní váha, jež se později po jeho smrti zastaví, než ji Tadasu nechá znovu zprovoznit. Po smrti manželky otec hledá ženu, která by se jí co nejvíce podobala, a vychovává ji s cílem učinit z ní co nejvěrnější náhradu. Z Tadasuova vyprávění není jasné, do jaké míry byla nová matka transformována, ale jsou nám nabídnuty příklady, na jejichž základě můžeme získat představu o rozsahu přeměny. Už při prvním setkání si Tadasu všimne, že při hře na *koto* žena zaujímá stejnou polohu jako jeho matka:

„Seděla ve stejné poloze jako nebožka matka, koto držela ve stejném úhlu a levou ruku při stisku strun natahovala stejným způsobem.“ (Ibid.: 226)

Nevíme, zda a nakolik měl otec před prvním sňatkem vytvořenou představu ideálu, do něhož se snažil svou první ženu přetvarovat, ale na počátku novely je řečeno, že ji sám pojmenoval a stejné jméno, Činu, dal i své druhé manželce. Tu si vybral na základě jejího potenciálu stát se náhradou první manželky tak, aby změna nebyla patrná. Žena přijme způsob mluvy i chování a potlačí svou individualitu. Tadasu nikdy nepopisuje vztah, jaký má s matkou jeho otec, a příběh vyvolává dojem, jako by v jejich domě byl ústředním bodem vztah matka-syn. Můžeme však předpokládat, že je to zapříčiněno jeho stylem vyprávění a že stejně jako syn má obě ženy vnímat jako jednu postavu, ztělesňující ideál mateřství, otec sám je vidí jako ideál manželky. Jeho postoj k manželce Tadasu popisuje jen ojediněle, např. když vypráví o tom, že otec se vyhýbá společnosti a veškerý volný čas tráví uvnitř domova: „Veškerá otcova láska se soustřeďovala na matku a zdálo se, že když má tento dům, zahradu a manželku, je plně spokojený.“ (Ibid.: 214)

Okamžikem, který ztracený svět přivede zpět k životu, je večer, kdy Tadasu poprvé usíná vedle nové matky. Spočínutím v její náruči se Tadasu vrátí do kýženého „bělavého světa snů“. Zásadní role matčiných ňader v celém příběhu a četné scény, v nichž si s nimi třináctiletý chlapec hraje, v západním čtenáři pravděpodobně snadno vyvolají dojem erotizace matky, ale je na místě poukázat na význam fyzické blízkosti s matkou pro výchovu dítěte v japonském prostředí.<sup>19</sup> Ve třinácti letech Tadasu začal spát vždy odděleně od matky. Avšak když na ni ve svých devatenácti letech připadne, jak si na zahradě odstříkuje mléko a Tadasu uposlechne její pobídku, aby se od ní napil, je tam rozeznatelná proměna. Tadasu si je vědom nesprávnosti jejich počínání a v rozpacích uteče.

Scéně předchází narození dítěte. Po jedenácti letech soužití s manželem se Činu narodí chlapec Takeši a bez náznaku jakýchkoli emocí ho s manželem pošlou k adopci do hor, čemuž se Tadasu neúspěšně snaží porozumět a jeho počáteční snaha chlapce nalézt selhává. Později se Tadasu dozvídá, že okolí je přesvědčeno o tom, že otcem dítěte je ve skutečnosti on a s tím souhlasí i Chambers (1994: 113-8) na základě analogie s Příběhem prince Gendžiho, v němž má Gendži syna s nevlastní matkou. Chambers dále argumentuje chronologií nasvědčující, že k početí došlo po propuknutí otcovy choroby a také se domnívá, že otec je iniciátorem milostného sblížení své manželky se synem, neboť si přál, aby po jeho smrti syn zaujal jeho místo. Samotný Tadasu vyslovuje domněnku, že otec se zasadil o to, aby mu chůva prozradila pravé jméno a životní příběh nevlastní matky, což mělo vést k tomu, aby Tadasu začal

---

<sup>19</sup> O rozdílech mezi výchovou dětí v Japonsku a na Západě v tomto ohledu pojednává např. *Japanese Patterns of Behavior* (Lebra 1976: 137–142).

rozlišovat mezi oběma matkami. Stejně tak „náhodné“ střetnutí s matkou ve chvíli, kdy si odšťikovala mléko, dle jeho dohadů mělo být otcovým dílem. Možné Tadasuovo otcovství naznačuje i pasáž, v níž v těchto místech Tadasu říká: „Sice sem nepíši žádné lži, ale nepíši ani celou pravdu. Z ohledu na otce, matku, sebe samotného i další lidi možná nějakou část vypustím.“ (Tanizaki 2017b: 252) Chambersova teorie spočívá v tom, že Tadasua nevlastní matka začala přitahovat, když ji přestal vnímat jako skutečnou matku, což mezi nimi také umožnilo milostný vztah. Naproti tomu Atkinson (2003: 48) argumentuje, že právě v tom, že se v ženě snoubí identita jak matky, tak milostného objektu, pro Tadasua spočívá její hodnota.

Nehledě na to, kdy se milostný vztah mezi Tadasuem a nevlastní matkou vyvinul a zda z něj vzešlo dítě, je pravděpodobné, že po otcově smrti skutečně byli milenci. S postupující chorobou otec plánoval, že právě to zaručí pokračování světa, který vytvořil. Říká mu:

„Všichni říkají, že se mi ve tváři hodně podobáš a myslím si to i já. A čím budeš starší, tím se mi budeš podobat víc. Dokud budeš u maminky, bude mít pocit, že jsem s ní já. Uděláš to pro mě? Budeš s ní a bude to tvůj jediný smysl života, aniž bys měl potřebu jakéhokoli jiného štěstí?“ (Tanizaki 2017b: 255)

Podobně jako měla nová manželka nahradit předchozí manželku, Tadasu měl nahradit svého otce, ale společně s rolí milence a manžela nadále hrál roli dítěte. (Chambers 1994: 118) Otec mu zařídil sňatek s dcerou spřátelené rodiny, aby domu zajistil zdání normality, ale to se nikdy nepodařilo vzhledem k tomu, že po okolí i nadále kolovaly zvěsti o milostném vztahu Tadasua s nevlastní matkou. Tadasu to přímo nepotvrdí ani nevyvrátí, pouze činí poznámky, které mají svědčit proti těmto domněnkám. Například zdůrazňuje, že večer si matka na masáž volala výhradně snachu Sawako, avšak tyto poznámky si můžeme vyložit i tak, že se pomocí nich snaží skrýt pravdu. Že s matkou vztah měl, může naznačovat i skutečnost, že Sawako se kvůli zvěstem před uzavřením sňatku k Tadasuovi chovala přehnaně zdvořile a chladně a ani po letech soužití v domácnosti, kde se o skutečném stavu věcí mohla přesvědčit, se její chování nezměnilo.

Po dvou letech po svatbě matka umírá na kousnutí stonožkou. Přítomná tomuto incidentu byla pouze Sawako a Tadasuke proto rozvíjí úvahy, že Sawako smrt sama zapříčinila, ale tento čin stejně jako znetvoření Šunkin nikdy není rozřešen. Do dvou let po matčině smrti se Tadasu rozvádí se Sawako, která by zjevně nikdy nebyla schopna zaujmout prázdné místo vzniklé matčinou smrtí. Tadasu opouští rodný dům, buduje si nové sídlo a bere si k sobě svého bratra/syna Takešiho, disponujícího silnou podobou své matce. Chambers (1994: 121) opět na

základě analogie s příběhem Prince Gendžiho navrhuje, že mezi Tadasuem a Takešim vzniká milostný vztah stejně jako mezi Gendžim a Murasaki, která byla připomínkou jeho zesnulé nevlastní matky. Tadasu došel k poznání, že svět, v němž dospěl, již nelze obnovit, a proto se rozhodne založit nový: „Chci dlouhá léta žít s Takešim jako s živoucí připomínkou matky.“ (Tanizaki 2017b: 268)

Jako jediné dílo ze čtyř vybraných děl *Most snů* řeší vztah mužské postavy k matce a Tadasuův ideální svět tak tvoří touha po dětském světě tvořeným dítětem a mateřskou postavou. Původní tvůrce tohoto světa, Tadasuův otec, se zasloužil o to, aby po něm jeho roli převzal syn, který se nikdy neoprostil od synovského zbožňování matky, což naznačuje kontroverzní prvek incestu.

### 3.4 Deník bláznivého starce

Dva roky po vydání *Mostu snů* Tanizaki napsal *Deník bláznivého starce* (*Fúten ródžin nikki* 瘋癲老人日記, 1961–2), který stejně jako *Klíč* pojednává o stáří a tím odráží každodenní realitu, v níž v té době Tanizaki žil. V *Deníku bláznivého starce* můžeme pozorovat autobiografické rysy propůjčené hlavní postavě. Zároveň je to dílo satirické a sebeironické, v němž se Tanizaki s humorem ohlíží na svou celoživotní tvorbu.

Dílo je psáno formou deníku sedmasedmdesátiletého muže jménem Ucugi Tokusuke, jehož životu dominují jeho onemocnění, zejména intenzivní bolest v pravé ruce, a tudíž velkou část díla zaujmají popisy jeho zdravotního stavu, léčebných procedur a medikamentů. Jeho zápisy začínají v červnu 1960 a končí v listopadu stejného roku. Na starcův deník navazují záznamy jeho ošetřovatelky, lékaře a dcery z doby, kdy prodělal infarkt, onemocněl anginou pectoris a procházel několikaměsíční rekonvalescencí. Děj nicméně nevede k očekávanému vyústění a muž na konci díla neumírá, dle Keena (1984: 780) pravděpodobně proto, že smrt byla jediným tématem, o němž Tanizaki v tomto stadiu svého života nedokázal psát s humorem.

Veškeré dění je nám podáno prostřednictvím deníku, který si hlavní postava vede v průběhu dění a jeho vyprávění nám tedy nepodává příběh s odstupem jako celek. Proto se nám dostává jednotlivých zápisů psaných v bezprostředních pocitech a dojmech, které nemusí působit konzistentně a mohou si vzájemně odporovat. Postava Ucugiho tak není zobrazena jako v klasickém příběhu jako ucelená bytost, nýbrž jako komplexní osoba, jež se neustále proměňuje a vyvíjí a podléhá momentálním náladám. Na druhou stranu díky tomu, že jeho

myšlenky jsou vyjadřovány jeho rukou v deníku, v němž s oblibou rozebírá své nitro, nejsou jeho postoje a názory naznačovány pouze dějem, ale jsou řečeny přímo. Také je však třeba mít na zřeteli možnost stylizace a v jeho zápisech je možné nacházet pravděpodobné rozpory mezi způsobem jeho sebeprezentace v deníku, jeho vnějším chováním a jeho skutečnou povahou, které si stařec může a nemusí být vědom.

Tuto rozporuplnost lze nejlépe pozorovat na zápisu z 19. října popisující noc, kdy do jeho ložnice vešel šestiletý vnuk, který si o něj dělal starosti. Ucugi píše, že vnuka příkře odbyl a poslal ho spát, ale jeho starostlivost ho dojala a po jeho odchodu se rozplakal. Svě ošetřovatelce nicméně řekl, že chlapce nemá rád a nechce, aby mu do pokoje chodil. V deníku potom popisuje své pocity z celé události:

„Překvapivě snadno se rozpláču. Dokáže mě rozplakat každá maličkost. Snažím se, aby to o mně lidé nevěděli. Už od mládí jsem před manželkou i jinými lidmi ukazoval svou špatnou povahu. ... Když to takto vyprávím, zní to, jako bych byl dobrák, ale i přes to, jak snadno se rozpláču, ve skutečnosti jsem pokřivený a velmi chladný. Ale když se tu najednou objeví nevinné dítě a řekne mi pár laskavých slov, nevydržím to a nestačím otírat mokré brýle.“ (Tanizaki 2016: 111-2)

Záznamy jeho konverzací s rodinou a ošetřovatelkou skutečně ukazují na to, že před svými nejbližšími skutečně projevuje chlad a rozmrzelost, ale na několika místech naznačuje, že to byla spíše fasáda, kterou se vědomě snažil za všech okolností udržovat a která sloužila jako ochranná zeď jeho vnitřního světa, nepřístupného nikomu z jeho okolí kromě snachy. Zdá se, jako by v jeho vnitřním životě jeho rodina tvořila jen okrajovou roli. V celém deníku se neobjevuje žádná významnější zmínka o jeho manželce, jež zde vystupuje pouze jako člověk, který s ním bydlí v jednom domě a kterého Ucugi náhodně potkává a o jejich vzájemném vztahu se nic nedozvídáme. O všech svých dětech Ucugi píše, že je nemá rád a nejeví zájem ani o žádné ze svých vnoučat. Jediná osoba, která je pro něj důležitá, je manželka jeho syna, Sacuko.

Hibett (1972: 659) jako jeden z hlavních motivů díla určuje souboj mezi *Eros*, zastoupeném především sexuální touhou, a *Thanatos* v podobě stárí a s ním spojených zdravotních problémů.<sup>20</sup> Přitažlivost k Sacuko je tak spíše symbolem touhy po životě a jeho „touha po sexuální touze je ve skutečnosti touhou po životodárné síle.“ (Lippit 1977: 239) Označení „bláznivý stařec“ v názvu díla poukazuje na nekonvenčnost hlavního hrdiny, který si „libuje v zobrazování sebe samého jako muže v zajetí vlastních tužeb,

---

<sup>20</sup> Dle Freudovy teorie jsou hlavními lidskými pudy *Eros* (pud života) a *Thanatos* (pud smrti).

jako muže, který unikl nárokům konvencí.“ (Ito 1991: 253) Ucugi skutečně na několika místech uvádí, že si je vědom zvláštnosti své povahy a své touhy označuje za zvrácené. Hned v prvním zápise vzpomíná na svou homosexuální zkušenost s hercem ženských rolí. Dále píše, že ani přes svůj věk neztrácí sexuální touhu:

„Na životě už ani trochu nelpím, ale dokud budu žít, bude mě přitahovat opačné pohlaví. Myslím, že tomu tak bude až do okamžiku smrti. ... Jsem už úplně impotentní, ale díky tomu mohu pocítit kouzlo různých deformovaných a nepřímých podob sexu. Žiji jen pro potěšení ze sexuální touhy a z chutě k jídlu.“ (Tanizaki 2016: 22)

Ucugi se projevuje jako sebestředný hédonista, jehož smyslem života jsou vlastní smyslná potěšení. Nikdy nevyjádří lítost nad věkovým rozdílem mezi ním a Sacuko, znemožňující legitimnost jejich vztahu, naopak jeho stáří dává jejich vztahu podobu, v níž pro něj spočívá jeho kouzlo. Její mladistvá krása stojící v protikladu k jeho stařeckosti pro něj navíc zvyšuje jak její přitažlivost, tak jeho vědomí své vlastní ošklivosti, kterou s oblibou popisuje:

„Čím ošklivější mi připadala tvář v zrcátku, tím krásnější vypadalo stvoření zvané Sacuko. S lítostí jsem si pomyslel, že kdyby má tvář byla o něco ošklivější, Sacučina tvář by byla ještě krásnější.“ (Ibid.: 98)

Sacučinu krásu staví do kontrastu i s krásou své matky. Nehledá milenku, která by se jeho matce co nejvíce podobala, naopak nachází potěšení v hledání různých podob ženské krásy a jejich proměnách v průběhu času. Jeho matka byla prototypem krasavice devatenáctého století, zatímco Sacuko představovala moderní dívku. Ucugi demonstruje jejich rozdílnost zejména na jejich nohou: matka měla nohy tak malé, že každou z nich mohl schovat v dlani jedné ruky, a připomínající nohy sochy bohyně Kannon<sup>21</sup> v klášteře v Naře, naproti tomu Sacuko je měla větší a útlejší. Ucugi se nesnaží určit, která z žen oplývala větší krásou, pouze poukazuje na to, že jejich půvab spočíval v něčem jiném a jejich rozdílnost vytváří v jeho životě harmonii.

Taková protikladnost se neomezuje pouze na ženskou krásu, ale táhne se celým dílem a Tanizaki tak spojuje odlišné prvky, které ve své tvorbě zpracovával. Děj se odehrává v Tokiu, ve velkoměstě, jehož výhody postavy plně využívají a vedou tedy moderní pozápádněný život, na druhou stranu je Ucugi obdivovatelem tradičního umění. Ucugi nikdy nevyjádří přání přesídlit do Kansai, ale rád tuto oblast navštěvuje a má rád její kuchyni. Ito (1991: 244) tvrdí,

---

<sup>21</sup> Buddhistická bohyně milosrdenství, která v Japonsku vystupuje v ženské podobě. Spíše než bohyně je však přesnější označení bódhisattva, neboli bytost, která se zříká svého buddhovství, dokud k němu nedopomůže všem ostatním bytostem.

že Ucugi dosáhl spokojenosti tím, že si do Tokia přenesl kansaiskou estetiku. I samotná Sacuko do svého života integruje prvky domácí tradice, takže studuje nejen angličtinu a francouzštinu, ale také *ikebanu*.<sup>22</sup> Taktéž v deníku se mísí současnost s minulostí Ucugiho vzpomínek, v nichž rekonstruuje svět svého dětství, kdy vyrůstal v tradiční čtvrti a usínal v náruči chůvy.

Ucugi popisuje, jaké ženy odpovídají jeho vkusu, a svěruje se, že tím, co ho na nich nejvíce přitahuje, je krutost a zlomyslnost. Jelikož v Sacuko vidí potenciál přiblížit se jeho ideálu, Ucugi si ji zvolí jako objekt svého zájmu a její zlomyslnost v ní podporuje:

„Když se vdávala, nebylo to až takové, ale během posledních tří nebo čtyř let se změnila. ... Původně tak zlou povahu neměla. I teď je asi v jádru dobrá, ale ráda se pyšní svou špatností. Asi je to proto, že zjistila, že se to tomu staříkovi líbí.“ (Tanizaki 2016: 30)

Podobně jako mužské postavy v předchozích třech dílech i Ucugi se snaží vtisknout ženě podobu svého vlastního ideálu. Jejich vztah v průběhu díla překročí hranici platonismu, když Ucugi vejde do koupelny, v níž se snacha sprchuje, a koupelna se stane dějištěm jejich hrátek, které sestávají především z laskání jejích nohou. Ucugimu nestojí v cestě její poznámky o tom, jak se jí stařec protiví a že má pocit, „jako by ji oslintal slimák“ (Ibid.: 50), naopak její pocity hnusu v jeho očích zvyšují její přitažlivost. Ovšem i přes negativní pocity, jaké v ní stařec vyvolává, ho nadále do koupelny zve a dovoluje mu, aby v hrátkách pokračoval. Často mu vyhrožuje, že ho uhodí, a on v deníku píše, že právě krutost v jejích očích pohání jeho touhu a dokonce vyjadřuje přání zemřít její rukou. Sám se označí za masochistu a dodává, že se v něm tyto inklinace probudily až s příchodem stáří. Jeho chátrající zdraví mu k požitku výrazně dopomohlo. I přestože jsem výše uvedla, že jeho sexuální touha symbolizovala jeho touhu po životě, právě sexuální vzrušení mu drasticky zvyšuje tlak a přivozuje mu největší bolesti. Ucugi tvrdí, že čím větší bolestí je jeho rozkoš doprovázena, tím silněji ji pociťuje. Naopak když se mu fyzicky nepřitíží, nemá z toho takové potěšení: „Cítil jsem zklamání. Když nemám krev v očích a tlak dvě stě, moc se nevzruším.“ (Ibid.: 68)

Sacuko se stává hlavním bodem jeho života, zatímco závazky, které ho poutají ke zbytku rodiny, ignoruje. To lze pozorovat na případu, kdy odmítne žádost dcery, aby jí půjčil dvacet tisíc jenů na splacení první splátky na dům, který potřebují k vyřešení obtížné životní situace. Následně však bez námitek věnuje tři miliony jenů snaše na prsten s tygřím okem

---

<sup>22</sup> Japonské aranžování květin.

a nadto mu imponuje zjištění, že Sacuko přistoupila na jeho požadavky jen kvůli vidině drahých dárků, protože to jen dokazuje její zlou povahu.

Jeho masochistické touhy mají dosáhnout vrcholu po jeho smrti. Společně se Sacuko a ošetřovatelkou odjede do Kjóta vybrat si hřbitov. Nejprve plánuje, že si na hrob nechá vyrobit sousoší a jedné z bohyň vtiskne podobu Sacučiny tváře, a opět se setkáváme se zbožšťováním ženy:

„Nevěřím v žádná božstva a každá víra je mi dobrá, ale když už bych měl věřit v nějaké božstvo či buddhu, nebyl by to nikdo jiný než Sacuko. Být pohřben pod její sochou je mým vroucím přáním.“ (Ibid.: 136)

Následně se však rozhodne, že namísto sochy si nechá dle snažných otisků nohou vyrobit Buddhovy šlépěje a pod nimi nalezne věčné spočinutí. Toto přání nepramení pouze z jeho obdivu k ženským nohám, ale také má znamenat, že po něm žena bude navždy šlapat:

„Když šlápne na můj hrob a bude si říkat: ‚Šlapu po kostech toho senilního dědka,‘ můj přeživší duch bude cítit váhu jejího těla, bolest i sametově hebkou pokožku jejích nohou. ... Ani po hrobě nemusí šlapat. Uslyší pláč mých kostí už při pouhém pomyšlení na existenci Buddhových šlépějí, jejichž modelem byly její nohy. Budu volat: ‚To bolí, to bolí! Je to krásnější než zažívá! Šlap ještě víc, ještě víc!‘“ (Ibid.: 146)

Původně chtěl před Sacuko svůj záměr tajit, ale nakonec jí ho prozradí a žena mu bez námitek poskytne obtisky svých chodidel. Nicméně ihned poté Sacuko odjede zpět do Tokia a ze záznamů ošetřovatelky se dozvídáme, že Sacuko o všem zpravila svého manžela a společně navštívili psychiatra, aby se s ním poradili o starcovu psychickém zdraví. Pobytem v Kjótu Ucugiho zápisy končí a od této chvíle jsme odkázáni pouze na záznamy jiných postav. Ošetřovatelka zaznamenává psychiatrovy závěry, dle nichž stařec potřebuje neustále cítit sexuální touhu, která ho udržuje při životě, a Sacuko by mu kvůli jeho zdraví nic neměla tvrdě odpírat. Z toho je patrné, že Sacuko starcovo chování znepokojovalo, ale nikdy se nedozvíme, jak skutečně vnímala celý vztah, zda ho udržovala v tajnosti a nakolik stařec její chování v deníku přibarvil.

Ucugi v Deníku Bláznivého starce vykazuje prvky, které nesou Tanizakiho mužské postavy napříč celou jeho tvorbou. Posedlost ženou, její připodobňování k božství, masochismus, snahy ženinu povahu formovat dle jeho ideálu, nožní fetišismus, obdiv k matce, nostalgie po dětství. Ucugiho stáří zvětšuje vzdálenost mezi ním a objektem jeho milostného



zájmu a posiluje vědomí jejich kontrastu díky jeho stařecké ošklivosti a jeho fyzické bolesti, které se zesilují při pohlavním vzrušení. Minami (1972: 597) upozorňuje, že Tanizakiho mužské postavy se podrobují ženě nikoli pro její potěšení, nýbrž pro potěšení vlastní a ženu se pouze snaží postavit do připravené role, a pod jejich masochismem tak leží sadismus.

## Závěr

Rozborem čtyř vybraných děl jsem se pokusila přiblížit charakter mužských postav v Tanizakiho díle a roli, jakou v celém narativu zastávají. Ačkoli jednotlivá díla vznikla v různých obdobích Tanizakiho literární činnosti a jejich postavy žijí v různých dobách a prožívají odlišná životní období, lze na nich nalézt řadu společných znaků.

V Tanizakiho rozsáhlé tvorbě lze ojediněle nalézt díla, která mají ženskou hlavní hrdinku s přesvědčivým psychologickým vykreslením, tudíž rozdílnost mezi pojetím ženských a mužských postav je způsobena mým záměrným výběrem děl s mužskými protagonisty. Nicméně domnívám se, že toto pojetí bylo pro Tanizakiho tvorbu obvyklejší a přirozenější. Ve všech čtyřech dílech je děj soustředěn na ženskou postavu, avšak je to pouze muž, do jehož nitra pronikáme a jehož myšlenky sledujeme. Ženské postavy pozorujeme pouze jako objekt jejich zájmu a jejich psychice se vykreslení nedostane.

Tanizaki v těchto dílech nepopisuje všední život průměrného člověka, naopak všichni čtyři protagonisté vystupují jako osoby, vymykající se společenským zvyklostem a uvědomující si svou odlišnost. Někteří z nich mají pocit amorálnosti svého počínání. Džódži se snaží svou nekonvenčnost posilovat a touží po co největší distanci od většinové společnosti, a jako prostředek si volí odmítnutí domácích tradic a vedení westernizovaného způsobu života. Tadasu přiznává pocity provinilosti, které v něm vyvolává vztah s nevlastní matkou, jehož pravou podobu se v díle pravděpodobně snaží zatajit. Ucugi sám několikrát hovoří o „pokřivenosti“ své povahy, na což odkazuje i samotný název díla.

Došla jsem k názoru, že ve všech dílech se objevuje tzv. ideální svět, který má v každém díle jedinečnou podobu, ale v každém z nich žena zastává významnou úlohu. Džódžiho představa ideálního světa pramení z jeho nekritického obdivu k Západu a jeho cílem je přiblížit se mu. Vrcholem těchto snah má být soužití s ženou, která se bude co nejvíce blížit západní ženě. Středobodem jeho života se tak stává výchova Naomi, jež má ústit ve vytvoření takové ideální ženy. Jejich dům, jenž jim slouží jako dějiště nestandardního vztahu, vytváří dojem jejich vlastního uzavřeného světa, jehož izolovanost je však jen částečná a působí tak slabě oproti Pokusu o životopis Šunkin.

Sasukeho ideální svět vyvolává dojem téměř absolutní izolovanosti. Sasuke ho začne tvořit v dětství pomocí soustavného tlaku na povahu Šunkin a postupně ji formuje. Po osamostatnění je jejich svět soustředěn do jediného domu a naplnění dosahuje ve chvíli, kdy

Sasuke dobrovolně ztratí zrak. Jediným kontaktem s okolím jsou od té doby hodiny hudby poskytované žákům. Šunkin nepřestává plnit klíčovou úlohu, avšak význam reálné postavy bledne a její úmrtí nemá na chod Sasukeho života zásadní dopad. Jeho Šunkin, s níž opravdu žije, totiž obývá jeho mysl, v níž si ženinu podobu přibarvil a přizpůsobil svým vlastním přáním.

Zdání izolace vyvolává i Most snů. Tadasu dochází do školy a zaměstnání, ale obé působí bezvýznamně a jeho ideální svět je uzavřen v domě, v němž vyrostl. Jeho ideálním světem je doba jeho nejranějšího dětství strávená s matkou, a ta je po matčině smrti rekonstruována příchodem nevlastní matky, jež se má rodné matce co nejvíce podobat. Na rozdíl od ostatních děl je tvůrcem tohoto světa nikoli protagonista samotný, nýbrž jeho otec, po jehož smrti má být tento svět zachován, když jeho roli převezme syn. Po rozpadu tohoto světa způsobeného matčinou smrtí se Tadasu rozhodne založit si novou domácnost a pravděpodobně i nový ideální svět s odlišnou strukturou.

V tomto ohledu se Deník bláznivého starce mírně vymyká. Jeho ideální svět není soustředěn do domu hlavní postavy starce, ale do jeho mysli a deníku, do něhož se promítá jeho vnitřní svět. Ucugi se uzavírá před svým okolím a členové jeho rodiny, s nimiž sdílí dům, se v jeho vnímání zdají být bezvýznamní, a v kontaktu s nimi skrývá své pravé já pod přetvářku. Svou pravou povahu a své myšlenky a vzpomínky svěruje pouze stránkám tajného deníku. Jedinou osobou, již vpouští do svého světa, je snacha Sacuko, která se také stává hlavní náplní jeho myšlenek, a touží po tom, aby jejich vztah byl zvěčněn náhrobkem.

Jak již bylo řečeno, v životě hlavních postav se zdá být nejvýznamnějším jejich vztah s ženou. Ve všech čtyřech dílech tato žena nevystupuje jako individuální osoba, která by pro protagonistu byla výjimečná svou jedinečností, ale spíše jako bytost, symbolizující jeho představu ideální ženy. Pro Tadasua je tudíž jeho matka snadno nahraditelná, neboť netouží po své vlastní matce, jako spíše po mateřské postavě. Protagonisté ostatních třech děl hledají ženu, jež by naplňovala jejich ideál dokonalé milenky, a neváhají tlakem pozvolna proměňovat jejich povahu. Všichni tři vykazují inklinaci k masochismu a jsou přitahováni dominantními a krutými ženami, jimž budou ve vztahu porobeni. Přitažlivost k ženě je zesilována kontrastem mezi ní a jimi samotnými, který umocňuje jejich vědomí vlastní ošklivosti a méněcennosti. Džódži přiznává utrpení, které mu přinesl vztah s Naomi, v níž tyto sklony probudil on, ale nakonec se ukáže, že mu takový život vyhovuje. Jakmile žena vykazuje silnou podobu s jeho ideálem, protagonista jejímu kouzlu zcela propadne a jeho postoj k ženě lze často označit jako posedlost. V případě, že jsou od této ženy odloučeni, jejich stav hraničí s šílenstvím, jak lze pozorovat na případu Džódžiho. Pro Ucugiho je touha po snaše silou, která ho udržuje při životě.

## Seznam použité literatury

### Primární literatura

TANIZAKI, Džun'ičiró. *Deník bláznivého starce*. Přel. Antonín Líman. Praha: Euromedia Group k. s., 2006. Vydání 2. ISBN: 80-86938-63-8.

TANIZAKI, Džun'ičiró. *Most snů*. Přel. Vlasta Winkelhöferová. In: *Most snů*. Praha: Vyšehrad, 1983. ISBN: 33-650-83.

TANIZAKI, Džun'ičiró. *Naomi*. Přel. Anthony H. Chambers. London: Pan Books, 1987. ISBN: 0-330-29674-4.

TANIZAKI, Džun'ičiró. *Pokus o životopis Šunkin*. Přel. Libuše Boháčková. In: *Pět japonských novel*. Praha: Odeon, nakladatelství krásné literatury a umění, n. p., 1969. ISBN: 01-146-68.

TANIZAKI, Džun'ičiró. *Tanizaki Džun'ičiró šú*. Tókjó: Čikuma šobó, 1954.

TANIZAKI, Džun'ičiró. *Tanizaki Džun'ičiró zenšú 22*. Tókjó: Čúókóron šinša, 2017b. ISBN: 978-4-12-403582-7.

TANIZAKI, Džun'ičiró. *Tanizaki Džun'ičiró zenšú 24*. Tókjó: Čúókóron šinša, 2016. ISBN: 978-4-12-403584-1.

### Sekundární literatura

ATKINSON, William. *Wrapping the Hole in the Middle of It All: Tanizaki's Narrative Packages*. College Literature, Vol. 30, No. 3 (Summer 2003), pp. 37–51.

BÍLEK, Petr A. *Hledání jazyka interpretace k modernímu prozaickému textu*. Host: Brno, 2003. ISBN: 80-7294-080-5.

ČIBA, Šundži. *Katari no wana: Hata Kóhei „Šunkin džigai“ wo bakusu*. In: *Tanizaki Džun'ičiró: Kicune to mazohizumu*. Tokio: Kozawašoten, 1994.

FORSTER, Edward Morgan. *Aspekty románu*. Přel. Eva Šimečková. Bratislava: Tatran, 1971.

FOŘT, Bohumil. *Literární postava: Vývoj a aspekty naratologických zkoumání*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2008. Theoretica & historica. ISBN: 978-80-85778-61-8.

GESSEL, van C. *Three Modern Novelists: Sōseki, Kawabata, Tanizaki*. Tokio: Kodansha International, 1993. Kodansha Biographies. ISBN: 4-7700-1652-2.

HIBETT, Howard. *Tanizaki and the Fatal Woman*. In: ARA, Masahito. *Tanizaki Džun'ičiró kenkjú*. Tókjó: Jagi Šoten, 1972.

HODROVÁ, Daniela. *...na okraji chaosu...: Poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2001. ISBN: 80-7215-140-1.

- CHAMBERS, Anthony Hood. *Tanizaki Jun'ichirō's Historical Fiction*. The Journal of The Association of Teachers of Japanese, Vol. 8, No. 1 (Nov., 1972), American Association of Teachers of Japanese, pp. 34–44.
- CHAMBERS, Anthony Hood. *The Secret Window: Ideal Worlds in Tanizaki's Fiction*. Harvard: Harvard University Press, 1994. ISBN: 0-674-79674-8.
- ITO, Ken K. *Visions of Desire: Tanizaki's Fictional Worlds*. Stanford: Stanford University Press, 1991. ISBN: 0-8047-1869-5.
- KEENE, Donald. *Dawn to the West: Japanese Literature of the Modern Era, Fiction*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1984.
- LABUS, David, SÝKORA, Jan. *Japonsko český studijní znakový slovník*. Praha: Paseka, 2005. Vydání 2. ISBN: 80-7185-736-X.
- LEBRA, Takie Sukijama. *Japanese Patterns of Behavior*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1976. ISBN: 0-8248-0460-0.
- LIPPIT, Noriko Mizuta. *Tanizaki and Poe: The Grotesque and the Quest for Supernatural Beauty*. Comparative Literature, Vol. 29, No. 3 (Summer 1977), pp. 221–240.
- MINAMI, Hiroši. *Bosei kara no tósó: Aruiwa kenšin ni joru seifuku*. In: ARA, Masahito. *Tanizaki Džun'ičiró kenkjú*. Tókjó: Jagi Šoten, 1972.
- RIMER, Thomas J. *Modern Japanese Fiction and Its Traditions*. Princeton: Princeton University Press, 1978. ISBN: 0-691-06362-1.
- SUZUKI, Mičiko. *Progress and Love Marriage: Rereading Tanizaki Jun'ichirō's „Chijin no ai“*. The Journal of Japanese Studies, Vol. 31, No. 2 (Summer 2005), pp. 357–384.
- SUZUKI, Tomi. *Narrating the Self: Fictions of Japanese Modernity*. Stanford: Stanford University Press, 1996. ISBN: 0-8047-3162-4.
- ŠVARCOVÁ, Zdenka. *Japonská literatura 712–1868*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2005. ISBN: 80-246-0999-1.
- TANIZAKI, Džun'ičiró. *Childhood Years: A Memoir*. Přel. Paul McCarthy. Tokio: Kodansha International Ltd., 1989. ISBN: 0-87011-924-9.
- TANIZAKI, Džun'ičiró. *Chvála stínů*. Přel. Vlasta Winkelhöferová. Praha: K-A-V-K-A, 2017a. Vydání 2. ISBN: 978-80-270-2639.
- UEDA, Makoto. *Modern Japanese Writers and the Nature of Literature*. Stanford, California: Stanford University Press, 1990. Vydání 3. ISBN: 0-8047-0904-1.