

**Univerzita Karlova v Praze**

**Filozofická fakulta**

Ústav Dálného východu

# **Bakalářská práce**

Igor Cima

**Chrám v japonské literatuře jako prostor pro dekonstrukci hodnot**

Temple in Japanese Literature as a Site for Value Deconstruction

Praha 2013

školitel: Mgr. Martin Tírala Ph.D.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracoval(a) samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze, dne srpen 3, 2013

.....  
Jméno a příjmení

**Klíčová slova (česky)**

chrám, japonská literatura, Mišima Jukio, Minakami Cutomu, Kurahaši Jumiko, 20. století, Zlatý pavilon, Chrám divokých husí, Chrám

**Klíčová slova (anglicky):**

temple, japanese literature, Mishima Yukio, Minakami Tsutomu, Kurahashi Yumiko, 20th century, The Temple of the Golden Pavillion, The Temple of the Wild Geese, The Monastery

## **Abstrakt (česky)**

Tato práce je zaměřena na zkoumání různých aspektů toho, jak se projevuje výběr chrámu jako prostorového zasazení v literárním díle. V úvodu práce je stručně nastíněno místo takového zařazení v japonské literatuře obecně. Poté následují tři podkapitoly, kde je postupně rozebírán chrám, který existuje jako entita ještě před samotnou zkušeností s textem a předznamenává tak jeho čtení, dále chrám jako prostor v literatuře a to jak funguje jako literární prostředek, a v poslední části je rozebírán aspekt chrámu, jako izolovaného prostoru, který je pro práci zásadní.

Poté následují tři kapitoly, ve kterých je výše zmíněné rozebráno na konkrétních dílech japonské literatury druhé poloviny 20. století. Tato díla jsou Zlatý pavilon od Mišimy Jukia, Chrám divokých husí od Minakamiho Cutomua a Chrám od Kurahaši Jumiko.

Závět poté v souladu s teoretickými východisky nastíněnými na začátku shrnuje výsledky této analýzy do několika tezí. Jsou srovnány odlišnosti v charakterech textů a zároveň porovnány společné rysy a motivy, které se v textech objevují a dotýkají se obecných charakteristik chrámu jako literárního prostředku.

## **Abstract (in English):**

The aim of this thesis is exploring various aspects of temple as a setting for literary work. The common characteristics of such setting are discussed in the introduction part of this work. After the introduction, there are three sub-chapters discussing the temple as image present before the actual reading of the texts, which modifies the way of reading such text, then temple as a literary space and how this space works as a literary technique, and then the aspect of temple being an isolated place, which is crucial to this thesis, respectively.

After that there are three chapters, discussing above mentioned themes in three works written in the second half of the 20th century. These works include The Temple of the Golden Pavillion by Mishima Yukio, Temple of the Wild Geese by Minakami Tsutomu and The Monastery by Kurahashi Yumiko.

According to the theoretical scope postulated in the beginning of this thesis, the last part summarizes these findings into several thesis. After the comparison of differences of characteristics of the texts, the common features and motives present in these texts are also compared, and included into broader characteristic of temple as a literary technique.

## Obsah

Úvod.....	6
1 Chrám a jeho místo v literatuře.....	7
1.1 Chrám v obecném vědomí.....	7
1.2 Chrám jako literární prostor a prostředek.....	12
1.3 Chrám jako izolovaný prostor.....	14
2 Zlatý pavilon – chrám jako estetické gesto.....	17
2.1 Chrám a sexualita.....	27
2.2 Proměny Zlatého pavilonu.....	34
3 Chrám divokých husí – chrám jako místo činu.....	40
3.1 Návštěvník – chrám očima člověka zvenčí a jeho vliv na fungování chrámu.....	42
3.2 Rozklad zevnitř – vztah novic a představený.....	47
3.3 Cesta k destruktivnímu činu.....	49
4 Chrám – chrám jako zkušenost podvědomí.....	54
Závěr.....	62
Seznam literatury.....	66

## Úvod

Práce je založena na zkoumání několika textů japonské literatury 20. století, ve kterých se objevuje chrám jako zasazení pro děj textu. Výběr jsem učinil takový z toho důvodu přesvědčení o tom, že chrám jako takový je v těchto textech využit jiným způsobem, než jen jako prosté zařazení díla, které pak určuje jeho podobu a například situace, které se v textu odehrávají. Naopak je chrám sám tvůrcem textu, neboť funguje jako určitý zástupný symbol, který předurčuje způsob čtení takového textu a zároveň definuje prostor pro jeho interpretaci.

Tato ideová východiska mojí práce potřebují více prostoru, abych byl schopen je dostatečně představit a vysvětlit, proto jim je věnovaná první kapitola, a její tři podkapitoly. V těch rozebírám postupně několik aspektů, které jsou podle mě určující v přístupu k těmto textům a to: chrám jako zkušenost, která existuje ještě před samotným čtením textu, neboť je takto zkušenost naprosto zásadní pro konstrukci chrámu jako literárního prostředku. Jak tento prostředek funguje rozebírám v druhé kapitole, zejména tedy způsob, jakým se taková předzkušenost může transformovat ve využití jako literárního prostředku. Zakončuji tuto kapitolu oddílem, který se zabývá jednou ze základních vlastností chrámu a to je jeho izolovanost, která se přenáší i do literárního textu.

Poté následuje část čtenářská, ve které pomocí analýzy textů tří děl japonských autorů z druhé poloviny dvacátého století odkryvám, nakolik jsou moje předpoklady správné. Jedná se o díla, která vznikla ve třech desetiletích, která přišla po válce, a to z let padesátých, šedesátých a sedmdesátých. Zahrnují v sobě tedy třicetiletý okruh, během něhož prošlo Japonsko velkými změnami. Každý text je tedy jiného charakteru i jiného formátu, ovšem i v této poměrně široké paletě jsou vystopovatelné společné prvky, které jsou paradoxně touto odlišností jen podpořené. Jedná se o díla Zlatý pavilon od Mišimy Jukia 三島由紀夫, Chrám divokých husí 雁の寺 od Minakamiho Cutomua 水上勉, a Kjosacu 巨剎 od Kurahaši Jumiko 倉橋由美子. S texty bylo jsem pracoval ve formě českého překladu, podpořeného japonskými originály. V případě povídky Kjosacu byl k dispozici pouze překlad anglický. České překlady úryvků jsou mé vlastní.

Co se týče odborné literatury využíval jsem knihy zejména z oblasti teorie fikčních světů, narativních struktur, knihy zabývající se otázkou proměn literatury v moderní době, a jelikož je má práce koncipovaná jako čtenářská, tak také práce zabývající se rolí čtenáře při dotváření textu a jeho interpretační kompetencí. Blíže viz. seznam literatury na konci práce.

## **1. Chrám a jeho místo v literatuře**

V japonské literatuře je nespočet děl, která se nějakým způsobem dotýkají společnosti buddhistických mnichů, ať už v chrámech nebo mimo ně. Nemluvě o literatuře, která přímo v chrámech nebo dílem mnichů vznikala. Nejčastěji se samozřejmě jedná o texty, které jsou silně prostoupené buddhistickou naukou, pokud nejsou přímo určeny k jejímu rozšiřování. Ať je to tedy mnišská poezie, črty Jošidy Kenkóa 吉田兼好 nebo Kamo no Čómeie 鴨長明, nebo snad zábavná vyprávění o mniších z literatury období Edo, toto téma, ať už přímo nebo pod povrchem, provází japonskou literaturu už velmi dlouhou dobu.

Po prudkých změnách souvisejících s modernizací, se ovšem Japonsko radikálně proměnilo, a tím pádem se radikálně proměnila i jeho kultura, a jeho obraz a místo ve světě. Literatury nevyjímaje. Samotná funkce chrámu a celého buddhistického kléru dostala také radikální změny. Ovšem ta změna jako taková není pro tuto práci až tak zásadní. Spíše s těmito změnami přišel jiný způsob literárního vyjadřování, japonští spisovatelé se dostali do proudu bouřlivě se vyvíjejícího myšlení západního v 19. a 20. století. A pod těmito vlivy se radikálně proměnila i literatura.

Je tedy nasnadě, že i obraz chrámu, či mnichů, neprošel touto změnou nedotčen, a v literatuře se používání podobných témat radikálně obrátilo. A pokud by se snad doopravdy nezměnila literatura jako taková, změnilo se myšlení o ní.

Nejde o to, popsat jakým způsobem se o chrámech píše. Jde o to nastínit, jak je ten chrám použit, a co vlastně reprezentuje. Jsem přesvědčen, že spíše než samotný chrám jako faktická jednotka, existuje v moderní literatuře jako jakýsi zástupný symbol, který rozvíjí širší paletu problémů.

### **1.1 Chrám v obecném vědomí**

Realizace veškeré konzumace umění, a o to víc jeho tvorba, je založena na práci s určitým sdíleným vědomím, znalostí věcí. Tedy autor spojuje určité fenomény, které se objevují, respektive objevily s rozvojem jazyka a lidské civilizace, a nachází nová spojení mezi nimi, vytváří umělecké dílo. Naproti tomu čtenář zapojuje svoje vědomí o těchto věcech tak, aby textu porozuměl. Potažmo jakémukoliv uměleckému dílu. Je pravděpodobné, že pokud by nám někdo představil umění civilizace na jiné planetě, byli bychom mu schopni porozumět (lépe řečeno interpretovat ho) jen na základě toho asociačního aparátu, který v nás vytvořila naše kultura. Dá se tedy předpokládat, že v

přístupu k jakémukoliv uměleckému dílu existuje určitá předzkušenosť, která předem určuje způsob, jakým budeme dílo číst, jak se mu budeme snažit porozumět, a nakonec i to jak mu porozumíme. V tomto bodě už ovšem musíme konfrontovat onu předzkušenosť, tedy jakýsi předsudek, který si vůči dílu vytváříme, s různými uměleckými postupy, kterými autor dosáhl toho, aby dílo fungovalo. Je pravděpodobné, že autor si je vědom toho, že nikdo k dílu nepřistupuje jako tabula rasa, a proto dokáže v rámci textu s těmito předsudky manipulovat, lépe řečeno je využít ve prospěch celistvosti výpovědi jeho díla. Nenakládá s touto sítí informací a postupů jako s pravdami, ale vytváří si na jejich základě vlastní nový manipulační prostor. Nová síť, kterou vytvoří, musí potom nutně nějakým způsobem (ať je to souznění, či konfrontace) předpokládat možné porozumění, či nedorozumění na straně čtenáře. Pokud budeme nad dílem, jakýmkoliv dílem, které je konzumováno, uvažovat takto, tak každá jednotlivina, která se v rámci té sítě (díla) objeví, dokáže na straně čtenáře rezonovat nějakou asociací, dokáže korespondovat, či narušovat jeho vlastní kódy. Jak uvádí Umberto Eco, ke čtení textů je samozřejmě potřeba mnohem více než jen lingvistická kompetence.<sup>1</sup> Tedy mimo informace, které jsou explicitně vyjádřeny v textu, musíme text doplňovat informacemi, které v něm nejsou vyřčené, a které se dotvářejí až po konfrontaci se čtenářem. Tedy například v textu Zlatého pavilonu nikdy nezazní přesný věk hlavního protagonisty, ale můžeme tuto informaci odvozovat na základě toho, že je nám sděleno, že vstupuje na střední/vysokou školu. Je už samozřejmě otázkou, do jaké míry jsme obeznámeni s věkovými hranicemi pro vstup na střední/vysokou školu v poválečném Japonsku, taková informace už přesahuje potřeby pro pochopení textu. Postačí, pokud si dokážeme tuto informaci spojit s vlastním okruhem běžně sdílených znalostí, a víme že na střední/vysokou školu se vstupuje kolem 15/19 let.

To se děje při samotné konzumaci, tedy při přímé konfrontaci mezi čtenářem a dílem. Ovšem existuje i čtení, které se realizuje před samotným aktem konzumace díla, které rovněž dotváří vzájemný vztah konfrontace/kooperace. Taková situace nastává v momentě, kdy se dílo jako takové stává součástí všeobecně sdílené sítě informací, která je vlastní každému čtenáři ještě před tím, než se dostane k samotnému čtení. Součástí vzdělanosti je povědomí i o věcech, se kterými jsme nikdy bezprostředně do styku nepřišli. Stejně tak jsou umělecká díla (v tomto případě se to přenáší spíš na osobu autora), která jsou natolik notoricky známá, že dílo bylo přečteno a zahrnuto přirozeně do naší kultury, přitom většina lidí s ním nikdy nepřišla do styku jinak, než jako s abstraktním obrazem, který je všeobecně sdílen.

Tato předzkušenosť se ovšem netýká jen případů, zmíněných výše. Je totiž přirozené, že existují určitá kanonická díla, která mají bezpochyby velmi úzkou skupinu čtenářstva, ovšem

---

1 ECO, Umberto. *Lector in Fabula: Role čtenáře aneb interpretační kooperace v narativních textech*. 1. vyd. Praha: Academia, 2010. str. 67



povědomí o nich existuje jako nedílná součást naší kultury, a tím pádem i našeho přístupu k uměleckým dílům, v tomto případě hlavně literárním textům. Kánony ovšem odkazují ke konkrétním uměleckým dílům, a zároveň jsou to jakési abstrakty, které jsou víceméně uzavřené ve své působnosti. Tedy to obecné povědomí o existenci nějakého díla, potažmo jeho charakteristiky, nás neopravňuje k tomu, abychom to dílo interpretovali. Doopravdy se tedy podílí na formování našich představ, doplňuje náš vlastní inventář při pohybu literárním polem.

Karatani Kódžin 柄谷行人 ve své knize Kořeny moderní japonské literatury (*The Origins of Modern Japanese Literature 日本近代文学の起源*) uvádí v první kapitole příklad teorie literatury (*Bungakuron 文学論*), kterou se pokusil sepsat japonský spisovatel Nacume Sóseki 夏目漱石.<sup>2</sup> Teorie literatury je samozřejmě obecně založená na hledání nějakých obecně platných vzorců, které můžeme vztáhnout na fenomén literatury jako takový, a na základě tohoto vzorce ji potom zkoumat a vzorec aktualizovat. Sóseki ovšem naráží na jeden zásadní problém, který se týká oněch podprahových kódů, které jsou nám vlastní právě v přístupu k umění. Sóseki byl ještě vychováván způsobem, kdy se mu dostalo i vzdělání v oblasti klasické čínské literatury. Klasickou čínskou literaturu samozřejmě můžeme považovat za hlavní zdroj a výchozí bod při utváření písemnictví v čínském kulturním prostoru. Klasická literatura je v tomto případě hlavně bohatý referenční materiál, hojně se k ní odkazuje, a zároveň tvoří uzavřený celek, tedy sadu jasně daných textů. Podobně jako kanonická díla v evropském kulturním prostoru. Sóseki píše, že právě jeho studium klasické čínské literatury mu pomohlo utvořit si povědomí o tom, co to je literatura. Ovšem jak je známo, Sóseki byl zejména anglistou, a zde se situace obrací. Především jeho osobní zkušenost s Anglií nebyla nijak zvlášť příjemná, a na druhou stranu se musel konfrontovat právě s evropskou sítí těchto kulturních archetypů. Rozebírá i Williama Shakespeara, který je obecně brán jako příklad hranice bořícího univerzálního autora. Ovšem Sóseki tvrdí, že angličtinu a anglickou literaturu sice studoval, ale nikdy si obojí pořádně neosvojil. Na to, aby dokázal ocenit Shakespeara musel jako Japonec roky studovat, a nikdy nebyl výsledek perfektní. To zejména proto, že mu chybí ono povědomí, které je sice (v různé míře podle vzdělání samozřejmě) vlastní každému Evropanovi, on jako Japonec ovšem musel vynaložit úsilí, aby do této sítě nahlédl.

I když to poměrně přesně nastiňuje základní problém, o kterém chci pojednávat, v dnešní době jsou již tyto sítě (tedy ta západní a východní) navzájem propojenější, a tedy orientace je o něco snazší. Na druhou stranu se ovšem, vlastně oboustranně, podobá Sósekiho situaci. Tedy, že jiný než akademický náhled na druhou stranu je tvořen spíše představami, které pronikly z jedné oblasti, a

---

2 KARATANI, Kōjin. *Origins of Modern Japanese Literature*. Durham and London: Duke University Press, 1993. str. 11

byly upraveny podle možností oblasti druhé. To je vidět na případu Murakamiho Harukiho 村上春樹, který je v hodně západních textech (různých charakterů) nesprávně označován jako nejaponský, a to zejména na základě toho, že jeho díla jsou plná pop-kulturních odkazů, které zapadají do evropské sítě sdíleného kulturního vědomí. Tím v ní automaticky rezonuje, a tímto nezvyklým prvkem tedy podvědomě v západním čtenáři vytváří dojem odcizení od Murakamiho vlastní kultury, která je v jeho dílech přítomna sice nenápadněji, ale o to celistvěji a silněji. Na druhou stranu se podívejme na případ filmů Kurosawy Akiry 黒澤明, který vzal shakespearovská témata, nebo i dějové linky, a převedl je do japonského prostředí. I přes možné nesrovnalosti<sup>3</sup> zapadá klasická kostra vyprávění do japonského vizuálu nenápadně a funkčně. Troufám si tvrdit, že bez předchozího upozornění by divák, který se Shakespearem není obeznámen natolik detailně aby rozeznal každou lehkou podobnost s jeho příběhy, na první pohled ani nerozeznal takovou inspiraci. Jenže, právě fakt, že tyto filmy, konkrétně například macbethovský Krvavý trůn, jsou divákovi představovány jako Kurosawův film, který je inspirován Shakespearem, a tím se vytvoří určitá bariéra mezi divákem a filmem, respektive zúží jeho čtení tak, že je najednou čten skrze Shakespeara. Nebo v nejobecnější rovině jako adaptace, či interpretace, jakkoli jsou tyto pojmy nepřesné.

Pokusil jsem se stručně načrtnout proces, nebo lépe řečeno stav, kdy jakékoliv umělecké dílo funguje v prostoru sdíleného vědomí nejen na základě zkušenosti, ale také na základě svojí pouhé existence v tomto prostoru. Tedy dílo je veřejným duševním majetkem, o kterém se mluví, o kterém se ví, o kterém je možné získat veškeré informace. A pokud není objektem těch sdílených informací zrovna konkrétní dílo (to v případě, že se posuneme mimo kánon), tak je zase dílo neznámé, nebo poprvé čtené, hodnoceno apriori na základě nějaké sady znalostí a zkušeností. Tímto bych se dostal konkrétně k dílům, která mají jako svůj ústřední sdílený motiv chrám.

Všechna díla, která budu rozebírat, odkazují k chrámu už ve svém názvu. I když v případě Kinkakudži 金閣寺 je to stavba konkrétní, tedy má mnohem širší místo v tomto diskurzu, v podstatě fungují všechny tři na stejném principu. To znamená nutná asociace mezi tématem chrámu (i když se vlastně bezprostředně o téma nejedná) a čtenářem, který se rozhodl dílo číst. To rozhodnutí může učinit na základě různých motivů. Ať je to jeho zájem o danou problematiku, jeho zájem o náboženství, snaha přečíst si dílo od konkrétního autora, zájem akademický. Stejně jako může být zájem o čtení Zlatého pavilonu amatérská psychoanalýza Mišimova charakteru.<sup>4</sup> V

3 Antonín Líman v jedné své esaji poukazuje na přítomnost postavy šaška v Kurosawově filmu Ran (1985). Připomíná zejména fakt, že šašek je japonské tradici cizí, a zároveň scénu, kdy se tato postava obrací k nebesům, což je pro Japonce, kteří nemají strukturu Nebe, Země, Peklo ve své kultuře zažitou.

4 Donald Keene označuje Mišimu jako nejbohatší materiál pro amatérskou psychoanalýzu v dějinách japonského

každém z těchto případů, i když se v obecné rovině jako motivy čtení, potažmo způsob čtení liší, mají společnou jednu zásadní charakteristiku. A tou je právě chrám jako takový, chrám, který funguje jako čtenářská předzkušenosť, o které jsem se zmínil výše.

Jinými slovy, v obecném povědomí existuje chrám jako určitý specifický prostor, nějaká entita, která je více či méně určitá ale v obecnosti se nemění. Ta entita s sebou nese určité charakteristiky, které jsou všeobecně sdílené. A takové charakteristiky fungují bez ohledu na vzdělání (předpokládejme v kulturních okruzích, kde něco jako chrámová kultura existuje) všeobecně. Tedy chrám jako izolovaná náboženská jednotka, která nebývá přístupná lidem zvenčí. Protkaná rituály, zahalená do neprostupnosti (lépe řečeno klášter). Na takových charakteristikách je možné se shodnout, a nemusíme být odborníci na náboženskou architekturu, mnišský život, nebo na náboženství jako takové. Jde o reprezentaci nějakého ideálu, nějaké jednotky, která plní svou funkci nezávisle na tom, do jaké míry je detailní její popis. Stejně by mohla jako reprezentativní obraz nějakého souboru abstraktních představ sloužit například nemocnice. Tedy v obecné rovině instituce, která slouží k přijímání nemocných či zraněných lidí, které následně doktoři ošetřují. Pokud bychom takovou obecnou rovinu popisu nemocnice posunuli do roviny symboličtější, mohli bychom ji prezentovat jako místo, které má nejtěsnější kontakt života se smrtí. Tedy místo, kde se rodí nový život v jednom oddělení, a hned ve vedlejším umírají lidé v bolestech. Taková symbolická rovina, která je ale stále nesmírně spjata s tou obecnou představou, už je vytvářena na základě hlubšího zapojení čtenáře, neboli jak říká Eco, jeho kooperace. Tedy zapojujeme náš soubor znalostí, na základě kterých jsme schopni interakce se světem a zároveň ho dokážeme vykládat. Další informace, třeba z dějin lékařství, nebo informace o architektuře nemocnic, jak jsou koncipované, kolik v nich bývá oddělení, jak fungují vnitřní struktury už nejsou důležité. Respektive ne že by nebyly důležité, ale příliš přesahují ten obecný úzus, ke kterému jsme se zavázali jako výchozímu bodu naší interpretace chrámu, jako literárního prostředku.

Tato nemocniční diagnóza, kterou jsem krátce představil, samozřejmě platí i pro chrám. Čtenář ke knize, ve které se chrám objevuje, navíc ještě přímo v názvu, nutně přistupuje vybaven těmi několika abstraktními obrazy, které jsou obecně sdílené. Pokud je v dané tématice vzdělanější, tak samozřejmě přistupuje k tomu dílu s jinou sadou předsudků, které potom budou formovat způsob, jakým dílo bude číst. Mezi čtenářem a dílem je tedy, jak už jsme řekli vytvořena neviditelná bariéra. O to více to platí pro podobnou instituci, která je součástí veřejného života, ale nějakým způsobem je z něj naopak vytržena, tedy vlastně stojí vně. O tom více ve třetí části první kapitoly. Můj předpoklad, který byl motivací osvětlit tyhle předsudky, je takový, že autor, který zvolí

---

písemnictví - KEENE, Donald. *Dawn to the West: Japanese Literature of the Modern Era*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1984. str. 1168

podobné prostředí pro zasazení děje své knihy, nutně počítá s tím, že je to téma obestřeno několika železnými obrazy, které nejdou smazat. A to mu dává velký prostor pro to, rozehrát se čtenářem hru, a využívat ty obecné charakteristiky chrámu ve prospěch celkového vyznění, a hlavně větší funkčnosti díla.

## **1.2 Chrám jako literární prostor a prostředek**

Právě díky tomuto předobrazu, který existuje jako sdílený aspekt, se může zasazení díla do chrámového prostředí stát samotným hlavním rámcem textu, a jeho hlavním výrazovým prostředkem, mimo samotný text. Působí tedy ve dvou rovinách, mimotextové, a textové. Můžeme použít označení chrám implicitní a chrám explicitní. Implicitní je tedy vstupní branou do díla – je přítomen před jeho čtením, a v nepříliš změněné podobě existuje i po odložení knihy. Tedy předpokládá na straně čtenáře nějakou znalost chrámu jako jednotky, která je v nějaké podobě součástí našeho světa. Tento fakt je hlavní aspekt, který mu umožňuje natolik efektivně dotvářet dílo. Vlastně jej můžeme nazvat určitou zkratkou, je to jen symbolické zastoupení těch několika vlastností, které jsou pro význam textu důležité. Díky jeho neustálé přítomnosti (tedy před, během, i po kontaktu s textem) není nutné jej nijak extrémně konkrétně artikulovat, naopak chrám jako zasazení, jako neustále přítomný aspekt zpětně artikuluje dílo. Podobně jako v próze devatenáctého století, konkrétně například u Balzaca, který využíval ustálené charakteristiky, pro zařazení svých postav pevně do textu. Tedy určitý typ oblečení odkazuje ke konkrétnímu společenskému statutu, ke konkrétnímu povolání, způsob mluvy podobně, gesta, vnější charakteristiky.<sup>5</sup> Podobně pracuje i zařazení díla v prostoru. Zasazení do prostoru je jedním z nejzákladnějších charakteristik, které utvářejí pole pro interpretaci, a vlastně do jisté míry předurčují způsob, jakým text budeme číst a jak ho budeme chápat. Po této stručné charakteristice již nezáleží na tom, v jakém světě se odehrává děj díla, protože prvním, a nejdůležitějším poznatkem v tomto bodě je ten, že je to svět nutně fikční, který tedy nemá s realitou nic společného, a to realistický text vlastně o nic víc, než text surreálný. Fikční svět pouze pracuje s představou světa reálného, pouze využívá ony předem známe vnější charakteristiky, o kterých jsem se zmiňoval v první kapitole. A tato bariéra mezi světem reálným a světem fikce je neprostupná. Stejně jako bariéra mezi autorem a čtenářem. Tedy svět reálný je na poli literárního textu pouze využit pro jeho potřeby, které se naplňují skrze fikci. Ve své podstatě, chrámové prostředí v realistickém románu funguje úplně stejně jako zástupný symbol, jako například obraz kříže v symbolistické poezii. A to z toho důvodu, že obojí slouží k tomu, aby sice

---

5 TRÁVNÍČEK, Jiří. *Příběh je mrtev?: Schizmata a dilemata moderní prózy*. Brno: Host, 2003. str.18

vytvářelo jakousi spojnicí mezi světem fikčním, ale zároveň právě umístěním odkazu, který rezonuje význam v reálném světě, se fikční svět stává ucelenějším a uzavřenějším. Takový způsob výkladu samozřejmě předpokládá určitou vybavenost čtenáře.

Nakolik tedy můžeme brát text jako nějaké věrné zrcadlo naší reality? Těžko bychom jej mohli v tomto kontextu brát vážně, nebo bychom přinejmenším museli být zhrozeni nad tím, kde žijeme. Autor fikčního textu nemusí přeci za každou cenu ručit za jeho pravdivost.<sup>6</sup> Pokud by byl prozaický text zatížen nutností být pravdivý, musel by zároveň i být zatížen obrovskou spoustou argumentace, a dovysvětlujících informací. V takovém případě by text byl natolik doslovný a konkrétní, že by zmizela jakákoliv možnost interpretace. A navíc, pokud by doopravdy zůstal pravdivý, tak není interpretace vůbec možná už jen z podstaty pravdy. Doslovně tedy text není možno vztahovat k ničemu o čem se v něm píše. Je velmi důležité o těchto věcech nadále uvažovat jako o zástupných symbolech, nikoli jako o věcech, které zastupují. V kolika kláštřech bychom narazili na koktavého novice, který je schopen velmi komplexně uvažovat o estetických problémech, a jeho úvahy ho zavedou až na hranici destruktivního činu. Nebo malého nehezkého mnicha, který zosnuje dokonalou vraždu. O snových výjevech ani nemluvě. Jaká je potom vlastně funkce psaní jakéhokoliv textu, který je zasazen do tohoto prostředí, pokud o něm ve své podstatě nevyovídá vůbec nic?

Pokud si položíme takovou otázku, je na ní snadnější odpovědět, pokud ten výkladový vztah obrátíme. Tedy nejde o to, aby text cokoliv vyovídá o chrámovém prostředí, a to z jednoho jediného důvodu, a tím je ten, že je to zbytečné. Není potřeba psát literární texty, které by nějakým způsobem takto fungovaly, z toho důvodu, že o chrámu jako takovém už v podstatě nic vyprávět nejde, informace existují, znalosti jsou zažitě. Liší se jen v jejich konkrétnosti, a to už je otázka, která stojí mimo naše téma. Pokud to ovšem obrátíme, vyjde nám o něco zajímavější rovnice, a to taková, že ne text vyovídá o chrámu, ale chrám jako hlavní vymezený rámeček díla zpětně vyovídá něco o textu, který byl napsán. Je to velmi jednoduchá úvaha, ale poměrně přesná. Nemyslím si, že je správné interpretovat nějakým způsobem fenomén chrámu skrze texty, například ty, které budu níže rozebírat, ale naopak je správné interpretovat tyto texty na základě jejich hlavního vymezení, a tím je chrámový prostor. A toto vymezení je velmi konkrétní, tedy předurčuje velkou řádku věcí. Autor tímto přenáší do díla velkou a komplexní síť určitých jevů a asociací, které by musel jinak na tisíci stránkách vysvětlovat, a nikdy by ji nevysvětlil. V tomto bodě už je vlastně prostor chrámu, jako literární prostředek poměrně jasně definovaný, a jasně daný. Nese s sebou totiž sdělení jak estetické, tak náboženské, tak například společenské, protože je to velmi známá a vlivná instituce. Ovšem chrám je samozřejmě třeba osvobodit z jeho rigidní chrámovitosti, aby v literárním textu

---

6 PAVEL, Thomas G. *Fikční světy*. Praha: Academia, 2012. str. 37

mohl posloužit i jiným účelům, než jaký mají obyčejné divadelní kulisy. Tedy je třeba ho redukovat na jeho obecné charakteristiky, které pak mohou být rozvíjeny v rámci literárního textu, a ty jsou poté zastřešeny vizí konkrétního chrámu, který je vlastní každému vzdělanému člověku. Na jednu stranu je tedy potřeba chrám abstrahovat, na druhé straně je rozhodně nutné, aby v textu byl neustále přítomen. Tento fakt se dá docílit jedině jeho izolací, což je jedna z jeho nejcharakterističtějších vlastností. Tedy za prvé přenést ideu chrámu jako izolovaného prostoru do textu tak, aby byla neustále přítomná, a zároveň tuto izolovanost přenést i na jednotlivé části díla tak, aby dokázaly fungovat společně. Tedy aby se jejich vzájemnou izolovaností, ač to zní paradoxně, o to konkrétněji a lépe formuloval jejich význam.

### **1.3 Chrám jako izolovaný prostor**

Již tedy chápeme dvě základní fakta, která nám umožní lépe vyložit funkci chrámu v moderní japonské literatuře. Práce s předobrazem (tedy konfrontace čtenáře s jeho vlastními znalostmi ještě předtím, než se začne textem zabývat), a redukce na tu nejobecnější jednotku (tedy chrám není konkrétní chrám se všemi jeho podrobnostmi, ale chrám jako zástupný symbol, který na sebe přebírá jen několik nejobecnějších charakteristik). Pokud si srovnáme s dílem evropským, které se odehrává na podobné bázi, a to Jméno růže Umberta Eca, všimneme si zejména velmi detailního popisu fungování celé instituce, velký důraz na faktickou přesnost, a přitom celé relativizování fikční hry. Mnišský život je ve Jménu růže rozepsán do velmi podrobných detailů. Jejich denní režim, jejich práce, vše zasazeno do širšího kontextu fungování církve, i jejich vnitřní svět je velmi široce rozepsán a zasazen do tohoto kontextu. Do toho všeho spadají detailní popisy architektonické, rozsáhlé odkazy, které dávají dílo do kontextu kulturně-historického. Naproti tomu je Kinkakudži psáno jako šišósecu, tedy popisnost díla je omezena charakterem vypravěče, a i přes přítomnost popisu nikdy neslouží k podobně akademickým účelům, jako je to v případě Ecovy knihy. Ten se díky svým rozsáhlým znalostem snaží knihu otevřít několika různými modelovým čtenářům<sup>7</sup>, a to právě několika úrovněmi zpracování tématu. Zlatý pavilon by byl absencí objektivních popisů poznamenán snad esteticky, ale rozhodně ne výpovědí. Gan no tera 雁の寺 si zase za hlavní hrdinku volí ženu, která se do chrámového prostředí dostala zvenčí, a její mysl není nijak podrobnými znalostmi natožpak nějakými povinnostmi zatížena. Povídka Kurahaši Jumiko je zase velmi rozvolněná v čase i v prostoru.

---

<sup>7</sup> ECO, Umberto. *Lector in Fabula: Role čtenáře aneb interpretační kooperace v narativních textech*. 1. vyd. Praha: Academia, 2010. str. 71

Umberto Eco rozvíjí svou zápletku, mimo jiné samozřejmě, na zločinech, které vycházejí zvnitřku, tedy jejich producentem je samotná instituce. I když William a bla přijedou zvenku, jsou vlastně zástupci stejné instituce, jen někde jinde na světě. A na konci knihy jde hlavně o to, aby byla udržena ta jednota, a nebyl narušován po staletí nehybný prostor. Netvrdím, že by Ecův román měl nějakou významnější spojitost s dílem Mišimy, Minakamiho nebo Kurahaši. Jde spíše o nahodilou analogii na základě podobnosti zasazení, které je pro mne v této práci nejzásadnějším východiskem pro interpretaci.

Ecův román, postavený hlavně na detailních znalostech evropských dějin a kultury, očekává podobnou znalost i od jeho čtenáře. Aspoň elementární, protože jinak by bylo velmi těžké se v díle orientovat. Například kvůli četnosti latinských frází, které ovšem tak nefungují, uvážíme-li, že primárním publikem tohoto románu jsou lidé hovořící italsky. Zároveň rámcově zapadá do evropského kulturního okruhu, který je v těch nejobecnějších aspektech velmi homogenní. Vše ohledně Ecova románu víceméně vychází zevnitř. Pokud se vrátíme zpátky ke Sósekimu, a jeho rozporům s anglickou literaturou, tak při čtení Ecova románu by se musel opět seznamovat s širokým spektrem informací i abstraktních představ, které jsou Evropanům vlastní. V případě Jména růže funguje klášter jako prostředek toho, aby se jasně ukázalo, že něco má zůstat uzavřeno uvnitř. Toto je do jisté míry možné právě i díky homogenitě evropského kulturního prostoru. Tedy tak jak jsme o chrámu mluvili doted', tak jeho vlastnosti ve Jmenu růže jsou použity jako izolant, který je prakticky neprostupný. Hlavní konflikt díla vychází zevnitř, a jak nám naznačuje i konec (rozsáhlý požár knihovny) uvnitř i zůstane.

Naproti Jmenu růže, kde se hranice staví proto, aby nebyla porušena, se v těchto třech reprezentativních japonských textech hranice staví proto, aby byly co nejsrozumitelnějším způsobem zničeny. Japonsko bylo sice po dlouhá léta uzavřenou zemí, a do jisté míry stále je, ale jedním z nejzásadnějších konfliktů, se kterými se tato země setkává je právě konfrontace s vnějším světem. Jak Eco nechává věci izolované uvnitř, tak japonští autoři spíše rozbíjejí hranice, a nechají vnitřek a vnějšek splynout. Ostatně takovou zkušeností už prošlo několik generací japonských autorů, a podobných konfliktů v literatuře známe hned několik. Například rozpor mezi objektivními popisy na straně naturalistů a realistů, oproti nim estetická literatura skupiny Kenjúša 研友社. Introspektivní šišósecu, proti angažovanosti levicové literatury. A v nejobecnější rovině můžeme narušování izolovanosti nastínit jako konflikt Saikaku x Dostojevský. Tedy fúze vlastní literární tradice a západní tradice, které se můžou navzájem obohatit.

Všechna tři díla, která budu na základě nastíněných tezí rozebírat, mají vlastně svoji dramatickou zápletku postavenou na zásahu zvenčí. Tedy v kontrastu s Ecovým románem, který

pracuje se svým vnitřním kontextem, a i zápletku drží uvnitř kláštera, jsou tato tři japonská díla postavena na narušení uzavřeného prostoru nějakým vnějším faktorem, ať už je to literární postava, nebo události, které se v textu odehrávají za zdmi chrámu. Vnímáme tedy chrám automaticky jako něco izolovaného, jako něco, kde se odehrávají věci, které jsou odtržené od tohoto světa, nemají s ním nic společného a vlastně se s ním ani nesetkávají. Takový pohled prohlubuje naše předsudky, a zároveň podněcuje naši zvědavost. A v tomto případě se dostáváme k tomu, číst nějaké texty, které se toho tématu dotýkají, nebo jej zahrnují. Ovšem nečteme je, jak už jsme zmínili, proto, abychom prohlubovali svoje znalosti, ale spíše proto, abychom se textem nechali dále kolébat v našich předsudcích. Předsudkem rozuměj onu představu se kterou přicházíme k textu. Číst texty, kde se objevuje chrám, a o to více předkládat jako autor takové texty čtenářům, zůstává funkční jen za předpokladu, že ono vědomí izolovanosti zůstane přítomno a posléze bude už jen posilováno. Tedy kromě samotného vymezení je potřeba udržovat tento stav nadále pomocí prostředků, které text nabízí. V Zlatém pavilonu je to pasivní popis z první osoby, který velmi chladně pozoruje svět, ale s velkým západem popisuje propast mezi vypravěčem a Zlatým pavilonem. Izolovanost je udržována tím způsobem, že hlavní postava je apriori neslučitelná s běžně uvažujícím člověkem, a za druhé způsobem jakým je text vyprávěn. V Chrámu divokých husí je, jak už jsme zmínili, příběh předkládán prostřednictvím ženy, která přichází zvnějšku, tedy nemá s chrámovým životem nic společného. Pouze pozoruje mladého Džinena, který vše provádí s podivnou automaticností, ale mezi nimi je stále nepřekonatelná bariéra. Ona je pohledná žena, on je nevzhledný mnich. Opět dán vztah, který je apriori neslučitelný. V případě povídky Kjosacu od Kurahaši je izolace dokonána nenápadným smazáním všech jasných kategorií. Ta povídka je utvořena z materiálu mimo text, tedy nejvíce tlačí na kooperaci čtenáře, a o to více se mu vzdaluje, je od něj izolovaná. Na rozdíl od pavilonu, který je velmi detailně analytický, a Chrámu divokých husí, který zase klade velký důraz na vyprávění.



## 2 Zlatý pavilon – chrám jako estetické gesto

Mišimovu knihu lze číst několika různými způsoby, každý samozřejmě velmi úzce spjatý právě s entitou chrámu, konkrétně ve dvou podobách: chrám v podobě Zlatého pavilonu a chrám jako faktická jednotka, ve které je vymezen lidský život a jeho podoba. V předchozích kapitolách jsem nastínil existenci chrámu jako jednotky explicitní a implicitní. Obě podoby chrámu v Kinkakudži 金閣寺 se objevují jak implicitně tak explicitně. Samotný Zlatý pavilon je přítomen implicitně jako nejprve Mizogučiho 溝口 představa, a poté explicitně jako hlavní bod jeho konfrontace se světem. Samotné postavy, kterými je obkloповán fungují spíše než jako bod konfrontace, tak jako prostředky, kterými je formován Mizogučiho vnitřní svět, který je posléze konfrontován s pavilonem, a teprve tím vzniká jeho samotná interakce s okolím. Vůči postavám jako jednotkám je vypravěč spíše pasivní, nechá se jimi vést a ovlivňovat. Pasivita je zde myšlena ve smyslu toho, že z Mizogučiho iniciativy nevzniká žádný konflikt. Vše je sice součástí obecnějšího kontextu, kdy se Mizoguči konfrontuje se světem, ale tato konfrontace neprobíhá na bázi mezilidských kontaktů, ale na poli estetického vnímání světa, které je zosobněno právě Zlatým pavilonem. Mizoguči v první kapitole říká:

*Bez přehánění mohu říci, že prvním skutečným problémem, s nímž jsem se v životě setkal, byla krása. Můj otec byl prostý venkovský mnich, měl chabou slovní zásobu a učil mě jen tomu, že na světě neexistuje nic krásnějšího než Zlatý pavilon. Dráždilo mne, že někde existuje krása bez mého vědomí, a nemohl jsem se ubránit pocitu nespokojenosti. Jestliže totiž skutečně existuje, znamená to, že mně nebyla dopřána.<sup>8</sup>*

Ještě před tímto prohlášením se dozvídáme, že Mizoguči samozřejmě nikdy pavilon samotný nikdy neviděl, a zná jej právě pouze z výroků svého otce. Tedy v něm existuje již předtím, než se s ním fyzicky setká, respektive ho uvidí na vlastní oči. Podobně jako čtenář je tedy v případě chrámu implicitního vystaven pouze abstraktní ideji, obrazu, který není artikulován žádnou vlastní zkušeností, ale pouze představami. Abychom měli základní rámeček díla kompletní, uvedu ještě jednu ukázkou ze začátku textu:

*Musím přiznat, že koktavost vytvořila mezi mnou a okolním světem hradbu. Nevypravím ze sebe pořádně ani první hlásku. Ta hlásku je klíčem ke dveřím vedoucím z mého vnitřního světa ven. Já*

---

<sup>8</sup> MIŠIMA, Jukio. *Zlatý pavilon*. Praha: Brody, 1998. str. 29

*tím klíčem zkrátka správně neotočím. Většina lidí umí zacházet se slovy volně, má dveře mezi vnějším světem dokořán, může jimi proudit vzduch. Já to však za nic na světě nedokážu. Na mém klíči je silný nános rzi.<sup>9</sup>*

Implicitní chrám zde můžeme postavit do dvou rovin. Pokud uvažujeme o postavě Mizogučiho, neboť existuje ještě třetí, čtenářská, která byla rozebrána v prvních kapitolách. Je důležité ještě připomenout, že chrám jako takový není chápán jako striktně popsaná a konkrétní jednotka, ale jen zástupný abstraktní pojem, který má mnohem širší význam. Tedy v prvním případě je to chrám implicitní v podobě představ o Zlatém pavilonu, představ, které v sobě Mizoguči chová jako izolovanou krásu. Tato krása je mu podle jeho slov odepřena, neboť mu chybí přímá konfrontace s ní. Je to tedy neznámá vzdálená jednotka, která s ním má více společného než on s ní. Je od ní tedy izolován, a tyto představy, a hlavně jejich nenaplnění tuto izolaci udržuje jako trvalou bariéru mezi ním a jeho lidskostí. Stejně jako chrám je sakrální místo, které je izolované od tohoto světa. Mizoguči sám je zároveň uzavřen sám do sebe proto, že není schopen konfrontovat se s okolním světem pomocí jazyka. Mluveného jazyka samozřejmě. Implicitní chrám je zde tedy prezentován jako samotný text, tedy Mizogučiho vnitřní svět, který není schopen interakce se světem vnějším, a je tedy odkázán pouze sám na sebe. Sám nám představuje vyprávění jako svoje vlastní zápisky<sup>10</sup>, tedy víme, že se jedná o jeho pokus o komunikaci se světem. Na prvních stránkách textu je zároveň zmíněno, že nikdy v životě nenapsal žádnou báseň. Báseň, podobně jako Mizogučiho představy o Zlatém pavilonu je jednotkou, která je formulována tak, aby rezonovala spíše asociační aparát čtenáře a často se vzpírá racionálnímu uchopení. Máme zde tedy implicitní chrámy ve dvou podobách: chrám jako představa, a chrám jako vnitřní svět literární postavy, který je těmi představami formulován.

Mišima tedy se čtenářem rozehrává zvláštní hru hned v několika rovinách. První je čistě záležitostí fikce, tedy román, kterému jako inspirace posloužila skutečná událost, přitom je ovšem známý fakt, že obsah textu je čistě fiktivní. Ovšem, opět zde přichází v úvahu čtenář, který bude text číst vybaven informací, že za inspiraci posloužila skutečná událost. Ovšemže text zůstává v rovině fikce, tato skutečnost je ovšem podobná Mizogučiho zkušenosti se samotným Zlatým pavilonem. Mišima, pokud se vrátíme k úryvku, kdy Mizoguči hovoří o svojí neschopnosti interakce s okolím, nejen že tímto nenápadně rozmlžil hranici mezi fikcí a realitou, zároveň relativizuje jazyk jako absolutní komunikační prostředek. Je neefektivní jako mluvený protože nedokáže kvalitně otevřít dveře vnějšímu světu. Mizoguči je tímto, jak bylo zmíněno výše,

---

9 MIŠIMA, Jukio. *Zlatý pavilon*. Praha: Brody, 1998. str. 13

10 MIŠIMA, Jukio. *Zlatý pavilon*. Praha: Brody, 1998. str. 17

odsouzen do role pasivního prostředníka, který v sobě kulminuje okolní podněty, které ovšem nejsou nahlíženy kriticky, ale interpretovány skrze jeho vlastní prostředky. A tím je tedy v tomto případě text. Jenže, text sice na rozdíl od jazyka mluveného dokáže dosáhnout větší míry přesnosti v artikulaci myšlenek, na druhou stranu zůstává pasivním. Text je napsán, ale sám o sobě není schopen promlouvat, tedy předpokládá čtenáře, který je tím, kdo se na textu aktivně podílí.<sup>11</sup> Ovšem, text zůstává pasivní proti možným interpretacím, které jsou vytvářeny na základě vybavenosti čtenáře. Tato pasivita je vystopovatelná právě na pasivitě Mizogučiho, který svým textem vlastně s nikým nekomunikuje, stejně jako nedokáže s nikým komunikovat pomocí mluveného slova. Dokáže jen dotvářet svoje vlastní představy, které se na první pohled zdají pokřivené. Zde se tento kruh uzavírá, a plyne z toho fakt, že všechny tyto jednotlivosti jsou izolované. Tedy jak jednotlivosti, které jsou součástí tohoto světa (jazyk, text, čtenář), tak jejich zástupci v Mišimově románu (Mizogučiho vnitřní svět, vnější svět, Pavilon). Právě pro dokázání této izolovanosti je chrám jako místo zasazení děje ideální.

Na začátku kapitoly jsem představil chrám jako hlavně estetický problém, respektive estetickou ideu. Zde je o něco důležitější konkrétnost takové ideje. Zlatý pavilon je velmi slavná stavba, podobně jako Mišima pracuje se skutečnou událostí zde nakládá i s reálným objektem. Navíc je tato stavba brána jako jedna z nejlepších manifestací japonské architektury, a ztělesňuje v sobě určitý estetický ideál. Tedy reálná manifestace nějakého ustáleného estetického cítění, je konfrontována s lidskou interpretací takového jevu před tím, než se s ní setká a syntézu této představy poté, co se může opřít o reálnou zkušenost. K interpretaci destruktivního činu jako estetického východiska se dostanu později.

Mišima si z tohoto titulu nicméně dal velmi záležet na tom, aby čtenář vnímal Pavilon co nejplastičtěji. Tedy záměrně v textu použil několik pasáží, které velmi jasně připomínají veškeré podrobnosti o něm. V jedné části první kapitoly, před tím, než Mizoguči poprvé uvidí pavilon, cituje celou dlouhou pasáž, která obsahuje detailní informace o té stavbě.<sup>12</sup> Tyto informace jsou samozřejmě z hlediska chápání celého textu naprosto zbytečné. Nijak nedotvářejí Mizogučiho pohled na svět, ani nejsou nijakým hybným mechanismem jeho činů. Z jakého důvodu jsou nám tedy předkládány, pokud samy o sobě pro literární text žádný význam nemají?

Mají význam právě kvůli konfrontaci se čtenářskou představou, respektive s jejich znalostmi o pavilonu. Právě proto, že tato část je při čtení tohoto textu jedna z nejdůležitějších, tedy přirozeně vytvořit pole, na kterém se bude četba a výklad odehrávat. Právě z důvodu, že Mišimův text je v zásadě postaven na problému izolace a zároveň problému hledání krásy, je chrám jako prostředí

---

11 DOLEŽEL, Lubomír. *Identita literárního díla*. Brno - Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2004. Edice Theoretica. Str. 3 - 4

12 MIŠIMA, Jukio. *Zlatý pavilon*. Praha: Brody, 1998. str. 27 - 28

naprosto ideální prostředek, jak nejlépe ve čtenáři tato dvě fakta rezonovat. Izolace jako nutná součást představy o chrámu, která je zároveň přítomná i explicitně v textu skrze postavy a Mizogučiho vnitřní svět. Na druhé straně chrám jako fenomén estetický, který na jednu stranu má obecně sdílené charakteristiky, na druhou stranu je představen detailně jako konkrétní budova. Tyto pasáže tedy mají čtenáře provokovat, mají bezděčně podmítnout jeho obrazotvornost, a jeho schopnost číst text, aby tyto znalosti zapojil, a tedy aby tyto představy byly v textu přítomny, aniž by byly po celou jeho délku (pokud vůbec) explicitně pojmenovány.

Mizoguči je v textu nepřímo označen za člověka, který nejen že není schopen spojit svůj vnitřní svět se světem okolo sebe, ale zároveň sám neodpovídá ideálu krásy. Tento fakt je přítomen hlavně v jedné pasáži, opět ze začátku knihy, kdy on sám je konfrontován s mladíkem, který je naopak jejím ztělesněním:

*Byl pěkně opálený a pod štítkem kašketu posunutého až do očí mu vystupoval klenutý nos. Vypadal zkrátka jako nějaký mladý hrdina. (...) O svých útrapách však rozprávěl tónem, jakým se mluví o rozmařilém životě na vysoké noze. Z každého jeho nepatrného gesta čišela pýcha, přitom se ale tvářil, jakoby si byl i při svém mládí náležitě vědom ceny vlastní skromnosti. Vypínal hrud' v uniformě jako figurína na přídi lodi, která rozrážeje mořský vánek pluje vpřed.<sup>13</sup>*

V této scéně stojí Mizoguči opodál, a tento výjev pouze pozoruje. Tato scéna je tedy velmi jasně vystavena, a dává najevo, jaká propast je mezi Mizogučim, a světem, který uznává naprosto jiné ideály než on. Lépe řečeno než mu bylo dovoleno uznávat, protože byl podobně jako Zlatý pavilon ke kráse, sám předurčen k izolaci od ní.

Na této ukázce je dobré si povšimnout jakým způsobem Mišima vykreslil postavu mladíka. Podobně jako všechny postavy mimo Mizogučiho, je více méně neměnným objektem. Tedy je vykreslen v určité situaci, zasazen do určitého kontextu, a jeho role je pouze v tomto kontextu existovat, a zastupovat určitou ideu. Tedy je jen zástupným symbolem, ale symbolem velmi konkrétním, který se nebrání jakémukoliv výkladu. Jeho hlavní funkcí je vytvořit protipól k Mizogučimu, a tím lépe vykreslit jeho pozici. Je tedy vykreslen málem jako antická socha, jako hrdý ideál. Vypjatá hrud', opálená pleť, vybrané způsoby. Aby tato šablonovitost byla ještě konkrétnější, je zároveň oblečen do vojenské uniformy, nosí meč. Podobně jako Zlatý pavilon symbolizuje určitou statickou představu, která slouží jen k tomu, aby se vůči ní Mizoguči nějakým způsobem vymezil. Na rozdíl od pavilonu jej ovšem Mizoguči ve svých představách nemá v moci. Tento fakt vykompenzuje později, kdy mladík svlékne své šaty, které odložené vypadají jako hrob.

---

13 MIŠIMA, Jukio. *Zlatý pavilon*. Praha: Brody, 1998. str. 14

Mizoguči se k nim přikrade, a do pochvy jeho meče udělal několik vrypů. Dokázal se s ideální krásou vyrovnat jen destruktivním činem, který ho s ní v nějakém kontextu spojil. Ten fakt je důležitý proto, že v nejobyčejnějším vnímání estetiky dokážeme věci dělit pouze na ošklivé a krásné, a jsou dány do protikladu. Mizoguči cítí silně tento protiklad právě proti dokonalému obrazu tohoto mladíka. Mizoguči nemůže být krásnější, ale může poškodit mladíka.

Podobně jsou na tom i další dvě postavy, které nejvíce Mizogučiho ovlivňují, a to Curukawa 鶴川 a Kašiwagi 柏木. Curukawa je v knize poprvé představen, když jen tak bezstarostně lelkuje, oblečen v bílé košili. Stává se Mizogučiho přítelem, a jeho prostřednictvím se dostáváme k několika důležitým zlomům. Za prvé v rámci vypravěčova koktání. Curukawa je popisován jako člověk, který s netrpělivým výrazem vyslechne vše, co mu Mizoguči chce říct. Ten říká, že tahle skutečnost je mu protivná, a že lidé, kteří se ho snaží vyslechnout mají všichni v tu chvíli výraz stejně ošklivý, jako je jeho tvář. Curukawa ovšem říká, že je člověk, kterému takové věci vůbec nevadí. Mizoguči poté dochází k poznání, že on sám může zůstat stejným člověkem, i kdyby nekoktal. Sám dříve v textu uvádí, že jeho jediná pýcha je fakt, že ho lidé nechápou. Proto se ani nikdy nesnažil nějakým způsobem vyjádřit (zde v souvislosti s uměleckým vyjádřením, ale je možné to vztáhnout na širší kontext). V tomto bodě ovšem obrací, hlavně proto, že je jeho handicap smazán. Curukawou mu bylo umožněno dosáhnout nějaké míry syntézy mezi vnitřkem a vnějškem, mezi jeho vlastním chrámem a okolním světem. Mizogučimu jakoby bylo nastaveno zrcadlo. Vidí jen svou tvář, svou podobu, nevidí svoje myšlenky a neslyší svoje koktání. V tomto bodě splývá se světem, splývá s okolním světem, protože ta pýcha, kterou měl, je najednou pryč. Z klíče zmizela rez. Curukawa je opět dalším příkladem neměnné postavy, která pouze slouží svému účelu. Opět funguje jako plocha pro Mizogučiho vymezení, ovšem jiným způsobem. Není to jen obyčejný případ, kdy se dá do protikladu A a B, tentokrát je to spíše případ, kdy se A rozdělí na A1 a A2. Tedy Curukawa reprezentuje určitou stránku Mizogučiho osobnosti, která je oproštěna od konfrontace. A to zejména konfrontace estetické. Tedy hlavně vztahu vůči Zlatému pavilonu. Po oné epizodě s koktáním se jde Mizoguči podívat na Zlatý pavilon, s nově nabytým vědomím, že pavilon může shořet na popel při náletech. Sleduje ho však dlouho, a znuděný Curukawa hodí kamínek do vody, čímž rozruší odraz pavilonu. Stejně tak je Curukawa sice jediný, který ví o zvláštním vztahu mezi Mizogučim a pavilonem, pokaždé ovšem tuto zkušenost interpretuje nesprávně.<sup>14</sup> Mizogučimu je tedy vykompenzována určitá stránka jeho osobnosti, tedy ke svým temným myšlenkám našel protipól v Curukawovi, kterého naopak označuje jako člověka, který je plný jen ušlechtilých myšlenek, ovšem jeho touha pochopit svůj vztah ke kráse a okolnímu světu, lépe řečeno jeho touha pochopit zničit

---

14 MIŠIMA, Jukio. *Zlatý pavilon*. Praha: Brody, 1998. str. 47

tuto hranici, jím naplněná není. Curukawa je příliš vzdálen této podstatě chrámu, respektive ji o to více umocňuje v postavě Mizogučiho. Je tím jen posilováno jeho vědomí přítomnosti pavilonu, a i když zjišťuje, že na základě koktání vlastně ničím výjimečným není, tak právě v konfrontaci s Curukawou a jeho bezstarostností si uvědomuje o to více chrám své mysli a její vztah ke Zlatému pavilonu. Neboť Curukawa s ním nesdílel ten pohled, místo toho rozbil odraz pavilonu ve vodě, o kterém byl Mizoguči při prvním setkání přesvědčen, že je ještě krásnější než pavilon sám. Takže podobně jako mladík v uniformě, je i rozdíl mezi Curukawou a Mizogučim natolik ostrý a křiklavý, že Curukawova postava opět působí jako jakási literární figurka sloužící svému účelu. A poté, co svému účelu sloužit přestane, tak je krutě odstraněna.

Naproti Curukawovi stojí mladík Kašiwagi. Rozdíl mezi ním a Curukawou je takový, že i když je Kašiwagi opět charakterem neměnným, je minimálně pro Mizogučiho nepředvídatelný. Tedy jeho účel není pouze vytvářet k Mizogučimu kontrast, ale naopak ho uvádět do situací, na které není zvyklý. Kašiwagi je největším narušitelem izolovanosti, je tím, který pronikl dovnitř aby rozvracel pořádky. Nepřehlíží Mizogučiho handicap, naopak se ho v něm snaží posílit, a přesvědčuje ho aby ho dával najevo. Sám totiž má deformaci nohou tzv. Koňská kopyta:

*"Koktej! Koktej!" opakoval zvláštním neoblomným tónem. "Konečně jsi padl na člověka, na kterého můžeš s klidem koktat. Je to tak? Všichni lidé jsou takoví, každý si hledá sobě rovného. No a ty? Jsi stále ještě panic?"<sup>15</sup>*

Vcelku nápadná symbolika koňských kopyt nám dává nahlédnout do toho, se kterou částí sebe samého se Mizoguči setkává. Kašiwagi ve své promluvě dále mluví o tom, že mrzák tráví svůj život se zrcadlem neustále před nosem. Od setkání s ním takto tráví svůj život i Mizoguči.

Jak ovšem zapadá do konceptu chrámu postava Kašiwagiho? Především pomalu ale jistě nahrazuje Curukawu, tedy postavu, se kterou Mizoguči sdílí svůj izolovaný prostor, postavu která slouží jako spojnice mezi ním a neurčitým světem kdesi, který není nijak blíže specifikován. Nutno připomenout, že postava Kašiwagiho opět neprochází žádným zásadním vývojem, tak jak ho poznáme během jeho první promluvy, zejména monolog o ztrátě panictví, tak tak ho i opustíme. Tedy jako na první pohled zapšklého cynika, který je nějakým způsobem deformovaný, fyzicky i psychicky. Zůstává nadále statický. Koneckonců jako všechny postavy v románu zůstává statický. Tento fakt je daný jednoduše tím, že text je Mizogučiho vyjadřovacím prostředkem, a Mizoguči nedokáže lidi pozorovat, jen je interpretuje skrze svoje vlastní představy. Pokud samozřejmě přistoupíme na možný výklad, že jak Curukawa, tak Kašiwagi jsou Mizogučiho součástí, pak není

---

15 MIŠIMA, Jukio. *Zlatý pavilon*. Praha: Brody, 1998. str. 101

nutné hledat příčiny jejich statickosti. Jediná nestatická jednotka je tak Zlatý pavilon, ovšem ten je nestatický pouze jako Mizogučiho představa, a ve skutečnosti ho ve své stálosti jen dráždí.

Kašiwagi tedy otevírá nový, zásadní rozměr Mizogučiho izolovanosti. Zásadním způsobem modifikuje jeho 'chrámovitost'. Nejprve Mizoguči pokládá svůj handicap za základ svojí existence, byl hrdý na to že jej lidé nechápou a přehlížení onoho handicapu u něj vyvolávalo pocit, že lidé ignorují jeho existence. Tedy soustředil se na určité viditelné jádro, redukoval sám sebe pouze na izolant, který ho vytrhuje ze světa.

Po setkání s Curukawou, který jeho nedostatek velkoryse přehlíží si Mizoguči uvědomuje, že koktavost, respektive ona stěna, kterou má proti světu, nemá nic společného s jeho existencí, tedy on může nezávisle existovat, a není definován touto deformací.

S Kašiwagiho příchodem přicházejí dvě zásadní změny, jedna textová, druhá obsahová. V textové rovině dochází k zásadní změně co se rozdělení prostoru týče. Do této doby byl text výhradně Mizogučiho polem, a ostatní postavy, až na pár promluv, nedostaly skoro žádný prostor. Naopak nyní začínáme být prostřednictvím Mizogučiho zápisků svědky dlouhých Kašiwagiho úvah. Obrací se tedy poměry. A izolovaný prostor začíná být narušován. Zároveň je velmi silně narušena do této doby poměrně pečlivě hlídaná polarita celé knihy. Tím mám na mysli následující. Od začátku se jedná pouze o sled konfliktů, respektive konfrontací, různého (především estetického) rázu, mezi Mizogučim a okolním světem. Tedy na začátku se vymezuje vůči svému otci. Vyjadřuje se o něm jako o obyčejném mnichovi, který umírá, a je k němu velmi chladný. Prostřednictvím otce se dozvídá o Zlatém pavilonu, který se pro něj stane celoživotní posedlostí, a základem jeho nikdy nekončícího konfliktu mezi vnitřním já a vnější krásou. Tato představa je různě modifikována, ovšem posouvá se jen jedním směrem a to do větších a extrémnějších hodnot. To je samozřejmě konflikt nejzásadnější, který vydrží až do konce. Dále konflikt mezi Mizogučim a jeho okolím, nejprve doma, kde je konfrontován s posměváčky, a tím se v něm utužuje onen pocit, že právě díky svému handicapu je výjimečný (což později umírní Curukawa a rozbije Kašiwagi). To se změní s nástupem do kláštera, kde naopak zapadá a nikdo si ho nijak zvlášť nevšímá. Zde se setkává s Curukawou, který v něm zmírňuje pocit defenzivnosti, ovšem nedokáže proniknout k podstatě problému, která tkví v Mizogučiho vztahu k pavilonu. Curukawa je ale stále velmi kontrastní vůči Mizogučimu, což on si samozřejmě velmi dobře uvědomuje, proto nikdy nedokáže být zásadně Curukawou ovlivněn. Dalšími dvěma kategoriemi jsou Mizogučiho vztah k ženám, a jeho proměňující se vztah k pavilonu, ale těmto dvěma tématům budu věnovat ještě dvě kratší podkapitoly. Všechny tyto konflikty probíhají na izolované bázi. Tedy Mizoguči jako hlavní nositel vyprávění textu nás seznamuje s těmito skutečnostmi, se kterými se setkal, nějakým způsobem je zakomponuje do celku, zpracuje skrze svoje myšlenky, a nechá je dál plout více či méně bez

povšimnutí. Ano, utvářejí jeho pohled na svět, ovšem nijak do něj *nezasahují*. V textu tedy nestále existuje ono 'já' a 'oni'. V podobném vztahu jako muž s kamerou nahrává okolí kolem sebe.

Toto se radikálně změní s příchodem Kašiwagiho. Najedou se toto schéma změní na 'já' – 'Kašiwagi' a oni. Kašiwagi smazává Mizogučiho handicap jako zeď mezi světem a jím. Pokud si všimneme, v samotném textu koktání nijak zdůrazněno není, je nám připomínáno jen skrze Mizogučiho neustálé připomínání tohoto handicapu. Kašiwagi naopak obrací vnímání deformace takovým způsobem, že je nutné handicap nikoliv skrývat, ale naopak z něj nějakým způsobem udělat svou výhodu. Ano, prostřednictvím Kašiwagiho se Mizogučimu otevírá do jisté míry svět, který mu byl předtím zavřený, ovšem naopak ho opět uzavírá za jinou zeď.

Kašiwagiho příchodem se tedy mění estetický rámeček čtení tohoto textu. Protože Mizogučiho úvahy, které nám předkládal doteď, byly všechny chaotické, a ukotvené pouze v jeho proměnlivém vztahu k pavilonu, nebo ustálené kontaktem s krásným Curukawou. Ovšem velmi vágní, a většinou se vztahující buď k pavilonu nebo k 'jinému' tedy tomu za hranicí jeho mysli. S Kašiwagim přichází na přetřes estetické názory, které jsou sice kontroverzní, ale vždy podpořeny silnou argumentací. Kašiwagi de facto relativizuje vše, co se kolem něj nachází. Žádný čin nedělá za tím správným účelem. Uvedme si příklad:

*(...) jsem vzal jeho flétnu, přiložil rty k náustku a zkusil zahrát krátkou etudu. Opravdu se mi povedla. I Kašiwagi, který se v tu chvíli vrátil, byl překvapen. Dnes to ale byl jiný Kašiwagi, ne ten, který za mnou přišel tehdy v noci ke Zlatému pavilonu.*

*"Do flétny nekotáš ani trochu, co? A já tě učil hrát, protože jsem doufal, že uslyším koktavou hudbu." <sup>16</sup>*

Kašiwagi zde opět projevuje svůj dokonalý relativismus, snad s dávkou nihilismu. Jeho mise je vlastně pouze vše převracet pomocí pádných logických argumentů. Funguje jako protipól ušlechtilému příjemnému snílkovi Curukawovi. Pokud se vrátíme o něco dopředu, zjistíme, že Mizoguči se s Kašiwagim seznámil tak, že za ním přišel kvůli pomoci s probranou látkou na přednáškách z logiky. Kašiwagi ho hned napravuje, že za ním nepřišel ani tak kvůli pomoci s probranou látkou, jako kvůli tomu, že je mrzák. Tedy hledá jen svoje zrcadlo.

Tak je tomu i s koktavou hudbou. Pokud někdo někomu daruje hudební nástroj, podrobně mu vysvětlí správný způsob jak na něj má hrát, a nakonec vyjádří lehké zklamání nad pokrokem svého žáka, napadne čtenáře pouze to, že je to poněkud nepřírozené. Ovšem v této chvíli už jsme seznámeni s postavou Kašiwagiho, takže nám to takové překvapení nezpůsobí. Kašiwagi tedy slouží

---

16 MIŠIMA, Jukio. *Zlatý pavilon*. Praha: Brody, 1998. str. 150



pro změnu ne jako protipól k Mizogučimu, jako byl případ například mladíka v uniformě nebo Curukawy, ale tentokrát jako protipól ke Zlatému pavilonu samotnému. Mohlo by nás tedy napadnout, že je tedy s Mizogučim ve stejném postavení, což tak ale samozřejmě není. Před několika odstavci jsem nastínil malé schéma, podle kterého je Kašiwagi spíše *mezi* Mizogučim a Zlatým pavilonem, a ne na jedné nebo druhé straně.

Vraťme se k situaci s hudbou. Je jasné, že koktavý člověk pravděpodobně do dechového hudebního nástroje koktat nebude. Jaký je tedy význam Kašiwagiho slov? Vraťme se ještě jednou k jednomu jeho výroku:

*Vyloučil jsem ze svého světa vlastní koňská kopyta i ženy. Udržoval jsem si od nich stejný odstup. Koňská kopyta jsou reálné, zatímco má touha je jen iluze. Díval jsem se nepřestávaje podléhat své iluzi, a přitom jsem ejakuloval do reality, na niž jsem se díval. Má touha nekonečně vzrůstala. To proto, že krásné ženské nohy se s mými koňskými kopyty nikdy nespojí. I když jsem je vyhostil ze svého světa, má koňská kopyta se ženy nikdy nedotknou.<sup>17</sup>*

Základním východiskem Kašiwagiho tedy je: uvědomit si rozdíl mezi ošklivostí a krásou, respektive její nekompatibilitu, přistupovat k nim naprosto stejným způsobem, tedy vlastně stát od nich natolik daleko aby se rozdíl smazaly. A v této iluzi setrvat, tedy ačkoliv se dívá na věci, které z blízkého pohledu mohou být rozděleny jako ošklivá a krásná, ve skutečnosti jejich rozdíl mizí, a je jim společné to nejzásadnější. A to je právě vzdálenost. Dva různě kvalitní abstraktní obrazy namalované totožnými barvami budou od sebe k nerozeznání, pokud od nich budeme stát dostatečně daleko.

Tento přístup je přesně to co Mizoguči není schopen dokázat. A to zejména proto, že zdroj svého trápení si neustále drží při sobě. Je pavilonem posedlý, a proto si od něj nedokáže udržet odstup, aby si ho mohl podmanit. Nakonec se uchýlí jen k podobné akci, jako tehdy při příhodě s mladíkem v uniformě. Jen se potají příkradl k jeho pochvě na meč, a udělal do ní několik vrypů. Příhoda s flétnou jen dokresluje tento rozpor mezi Kašiwagim a Mizogučim. Kašiwagi mu daroval flétnu a naučil ho základy hraní, sám předvedl jak umí hrát. Tím ovšem Mizogučiho jen postavil před další nedosažitelný ideál. A opět se jedná o problém krásy. Když tedy Mizoguči zahraje oni malou etudu, má z toho radost, a Kašiwagi je jen překvapen. To se dá vyložit tak, že místo toho, aby Mizoguči doopravdy odvrhl svůj handicap tím, že jej dá na odív, že jej ze sebe vytrhne a podívá se na něj dostatečně blízko a navíc v konfrontaci s něčím krásným, jako je hudba zahráná na šakuhači, tak se snaží svůj handicap opět schovat za snahu o co nejdokonalejší hru.

---

17 MIŠIMA, Jukio. *Zlatý pavilon*. Praha: Brody, 1998. str. 110

Tedy pokud se budeme držet onoho malého schématu, které jsem načrtl máme následující situaci. Zlatý pavilon stále stojí, po válce, kdy pominula jeho krása definovaná nebezpečím zničení, stojí jako nesmrtelný pomník krásy. Neměnný estetický manifest, který přetrvá vše, a bude se stále odrážet v jezeře a ještě jasněji v Mizogučiho duši.

Před ním Kašiwagi, který neustále pokouší Mizogučiho a podněcuje v něm, ne snad přímo temné, ale spíše potlačené myšlenky. Strhává Mizogučiho mezi živé dalo by se říct. Neustále ho konfrontuje s věcmi jako je sex, a jeho vlastní nedokonalost. Mizoguči sám sice dříve v knize říká, že na tom, že mnich má tělo mu nepřijde nic zvláštního, sám je ovšem od svého těla velmi odtržen a není s ním vůbec ztotožněn. Kašiwagi tedy neustále apeluje na jeho tělesnost, a strhává ho z jeho postoje, romantického postoje<sup>18</sup> zpátky na zem, kde musí být konfrontován se svou sexuální neschopností, se svojí ošklivostí, se svojí koktavostí, a celou svou nedokonalostí.

Mizoguči jako hlavní médium tohoto textu tedy tento kruh uzavírá. Po načrtnutí těchto základních obsahů textu Zlatého pavilonu, se v dalších dvou podkapitolách zaměřím na dva aspekty, které jsou naprosto nezbytné v dotváření tohoto obrazu, a to jsou ženy a sexualita a samotné proměny Zlatého pavilonu, které jako rámeček a zasazení tuto kapitolu uzavřou.

Dostatečně jsme se ještě nezabývali momentem Curukawovy smrti. Curukawova smrt totiž znamená zásadní zlom v Mizogučiho smýšlení, nebo lépe řečena předělila jeho život napůl. A jeho životem rovněž můžeme rozumět jeho vztah ke Zlatému pavilonu. Mizoguči říká:

*Od té doby, co jsem poznal Kašiwagiho, jsem sice Curukawu zanedbával, ale když jsem ho teď ztratil, pochopil jsem, že jeho smrtí se přetrhla jediná nit, která mě spojovala s denním světlem světa. Plakal jsem pro ztracený den, pro ztracené světlo i pro ztracené léto.<sup>19</sup>*

Mizoguči dále uvažuje nad Curukawovou smrtí, neboť přišla velmi náhle, a vzala s sebou člověka, který byl úplně zdravý, a navíc krásný a oblíbený. Vzpomíná na jeho chvějící se břicho pod bílou košilí. Označuje Curukawův život za cosi, co v sobě má metaforičnost, která jemu samotnému schází. Zároveň dochází k závěru, že možná právě kvůli těmto vlastnostem zemřel Curukawa mladý, a velmi náhle (srazilo ho nákladní auto). Tedy že právě taková krása musí skončit nečekaně, a proto jeho prokletím bude právě dlouhověkost.

S Curukawovou smrtí se pojí i Mizogučiho změna vztahu vůči Zlatému pavilonu. O tom samotném podrobněji v dalších oddílech. Každopádně se tento moment dá označit za moment, kdy

18 Susan Napier neoznačuje sice Mizogučiho přímo za romantického hrdinu, nicméně často zmiňuje v souvislosti s jeho vztahem k pavilonu i k charakteru jeho postavy právě romantismus - NAPIER, Susan J. *Escape from the Wasteland: Romanticism and Realism in the Fiction of Mishima Yuiko and Oe Kenzaburo*. Harvard Univ Asia Center, 1995. str. 109

19 MIŠIMA, Jukio. *Zlatý pavilon*. Praha: Brody, 1998. str. 135

se Curukawa stal vlastně součástí pavilonu.

## **2.1. Chrám a sexualita**

Důležitým prvkem Mišimova textu je zejména Mizogučiho vztah k ženám, který jsem schválně nerozebíral v předchozí části. Michel Foucault píše ve své Předmluvě k transgresi:

*V sexualitě tedy již nekomunikujeme s nějakým uspořádaným a šťastně profánním světem zvířat; sexualita je naopak trhlina: nikoli však trhlina okolo nás, která by nás nějak izolovala a vymezovala, nýbrž je to trhlina, jež sleduje hranici v nás samých a jež nás rýsuje jako hranici.<sup>20</sup>*

V našem případě je v Mizogučim narýsována tato hranice právě tím, že mezi ním a jeho vnímáním sexuality byla hranice smazána násilně, ale mezi ním a sexualitou byla hranice vytvořena velmi silně. Jedná se zejména o epizodu, která je nám odhalena až později, ale která do velké míry formovala jak Mizogučiho vztah k matce a otci, tak jeho pozdější vztah ke Zlatému pavilonu.

Je to příhoda, kdy musel být svědkem matčiny nevěry, která se odehrávala přímo vedle něj, a jeho otec se mu pokusil zakrýt výhled rukama, na což Mizoguči reagoval nesouhlasně. O tomto otcově činu říká následující:

*Ještě mám v živé paměti vzpomínku na ty obrovitánské ruce, vybavuji si, jak mě zezadu ovinuly, aby mi co nejrychleji zakryly výhled na to peklo, které jsem měl před očima. Ruce z jiného světa. Nevím, zda to bylo z lásky, ze soucitu či ze studu, pravdou však zůstává, že otcovy ruce dokázaly ten nestvůrný svět, s nímž jsem se střetl, uzavřít a v okamžiku jej pohřbít ve tmě.<sup>21</sup>*

Mizoguči po otcově smrti říká, že jeho smrt byla odplatou, a jeho vysvobozením z okovů těchto rukou, které ho spoutávaly. Tedy udržovaly ho v distanci. Pokud se vrátíme k Foucaultově výroku, tak jeho ruce byly to, co Mizogučimu bránilo, aby učinil ze sexuality hranici, aby ji až na hranici posunul, a učinil z ní zákon. Mizogučiho vztah k ženám se poté odvíjí na základě dvou věcí. Tedy, že za prvé právě byl ze sexuality učiněn zákon, a to nejen tím, že otec mu před ní zavřel oči, ale také prvním setkáním s Kašiwagim, který ji naopak před Mizogučiho přestřel jako za A) prostředek, a za B) kritérium.

---

20 FOUCAULT, Michel. *Předmluva k transgresi* in: *Myšlení vnějšku*. Praha: Hermann & synové, 1996. str. 8

21 MIŠIMA, Jukio. *Zlatý pavilon*. Praha: Brody, 1998. str. 64

Prostředek myšleno ve smyslu Kašiwagiho teorie, ve které jde o to, aby si ženy zamilovaly jeho koňská kopyta. Už jsme podrobněji rozebrali jeho princip izolovanosti a spojení. Kritérium ve smyslu, že ji před něj předhodil, jako první otázku jejich vzájemného rozhovoru, a také rozvíjel svůj vlastní příběh o ztrátě panictví. Naložil na Mizogučiho určité nároky.

Ovšem začněme popořádku. Jednou, neustále se opakující ženskou entitou, která Mizogučiho provází s podobnou naléhavostí, jako Zlatý pavilon, je dívka Uiko, kterou viděl kdysi zemřít. Její obličej, její přízrak se mu ovšem zjevuje opakovaně, v podobách jiných žen. Když se Mizoguči s Uiko poprvé střetne, je to v situaci, kdy na ní vyběhne ze svého úkrytu v křoví. Pak, když se nezmůže ani ne slovo, je konfrontován s její pohrdavostí, ona učiní narážku na jeho koktavost, nasedne na kolo a odjede. Mizoguči si od té doby přeje její smrt, a jelikož se mu přání splní, začne věřit síle svého přání. Připomeňme si, jak zachytil Mizoguči její tvář, když ji viděl naposledy, a v jaké podobě ji tedy přenáší na ostatní ženy, se kterými se setkává:

*Bez dechu jsem Uiko pozoroval. Dopadli ji při činu a ona teď vypadala jako šílená. Tvář měla úplně strnulou. Nikdy v životě jsem neviděl tak zatvrzelý výraz. Sám jsem svůj vzhled pokládal za světem zavržený, její tvář naopak svět zavrhovala. Ačkoliv, její nehybný obličej byl světem spíš jen svrchu omýván. Kdyby Uiko jen nepatrně pohnula očima nebo ústy, mohl by to svět, jímž opovrhovala, pokládat za znamení, že může vtrhnout dovnitř.<sup>22</sup>*

Této scéně předchází situace, kdy se vesnicí šíří zpráva, že se v ní schovává dezertér. Uiko je nakonec přichycena při tom, kdy mu nese jídlo. Takto ji Mizoguči pozoruje těsně před tím, než se zvedne, její tvář zmizí ve stínu a ona se rozhodne ho zradit. Mizoguči lituje toho, že nebyl svědkem proměny její tváře v tomto momentě.

Pokud se blíže podíváme na způsob, jakým je tvář Uiko v této scéně popsána, všimneme si, že její výraz připomíná masku. Mišimova záliba v tradičním divadle Nó je všeobecně známá věc, a zde v této scéně je nasnadě, vidět ji jako odkaz k tomuto dramatickému umění. Hlavně ze dvou důvodů a tím je to, že šílená žena je jedna ze základních postav tohoto divadla, a zároveň jejich masky nabývají výrazu pomocí hry světla a stínu. Fakt, že Mišima poslední obraz Uiko stylizoval tak, že připomíná masku, je zásadní pro Mizogučiho vnímání žen. Uiko byla zdrojem jeho potupy, v kontrastu se dá říci, že byla jakýmsi negativním Curukawou, tedy člověkem, který je na rozdíl od Mizogučiho obdařen všemi dary, ovšem Uiko dává svou povýšenost a vytržení ze světa ostentativně najevo. Izoluje se od světa dobrovolně, a zejména v konfrontaci s podobnými existencemi, jako je právě Mizoguči. Ten si přeje její smrt, a dostane ji. Jenže tu satisfakci, aby viděl její tvář v

---

22 MIŠIMA, Jukio. *Zlatý pavilon*. Praha: Brody, 1998. str. 21

momentě, kdy se propadne na jeho úroveň, nedostane. Naopak, Uiko zůstane vytesána v jeho mysli jako socha, jako artefakt krásy a šíleného vytržení, kterého se Mizoguči jen těžko zbavuje. Podobně jako Curukawa tedy splývá se Zlatým pavilonem. Stává se součástí jedné posedlosti, která Mizogučiho izoluje od něj samotného a zejména od normálního fungování ve světě. Ano, jeho koktavost (popřípadě fyzická ošklivost) jsou věci předem dané, tedy jsou stavem, skrze který poté přistupuje ke světu. Podobným způsobem se součástí tohoto stal Zlatý pavilon, který ovšem pohlcuje vše, s čím Mizoguči vejde do styku. Zejména co se žen týče. Je tedy správné nahlížet na Zlatý pavilon v Mizogučiho případě nejen jako na nepřekonatelnou estetickou bariéru, kterou vůči světu postavil právě kvůli vědomí svojí vlastní nedostatečnosti, ale také personifikací jeho libida, neboť právě této dokonalosti se snaží dosáhnout, nebo ji v nejhorším případě uchopit.

S další scénou, která souvisí se ženami a Mizogučiho vztahem k nim, se setkáváme ve druhé kapitole. Mizoguči s Curukawou jsou zde svědky toho, když mladý pár, žena a voják odjíždějící do války, provádějí jakýsi rituál, který spočívá v smíchání mléka z ženina prsu s čajem, který poté voják vypije. Žena je popsána jako velmi krásná, zejména její kimono. Sedí způsobně, a vůbec se nehýbe. Doslova je napsáno, že vypadá jako vyřezaná. Curukawa podotýká, že vypadá jako loutka. Opět se setkáváme s narážkou na dramatické umění. Dalo by se z toho usuzovat, že ženy v Mišimově pojetí pouze reprezentují určitou náladu, minimálně co se Zlatého pavilonu týče. Celá scéna působí velmi obřadně, rituálně, je tedy velmi sugestivní a hlavně reprezentativní. Později Mizoguči zjistí, že se jednalo o mladý pár, který spolu čekal dítě, ovšem otec musel do války. Ve válce zahynul a dítě se narodilo mrtvé. Ze ženy se stala Kašiwagiho učitelka ikebany, a také jeho milenka. Kašiwagi je nakonec i seznámí, před zraky Mizogučiho ženu poníží a udeří a poté posílá Mizogučiho za ní, aby ji utěšil. Když se s ní setká, tak jí vypráví o své staré příhodě, kdy přihlížel jejich rituálu. Žena je tím dojatá, a i když už nemá žádné mléko, rozhodne se, že Mizogučimu ukáže co tenkrát dělala. Obnaží před ním tedy znovu svoje ňadra, se slovy, že pokud ji tak dlouho miluje, tak se před ním stydět nemusí, bude ho totiž považovat za svého milence. V Mizogučim odhalené ňadro vyvolá rozporuplné pocity: na jednu stranu mu způsobuje závrať, což je nekontrolovatelná reakce, která je živočišná, na druhou stranu ale zapůsobí zákon, o kterém mluví Foucault, a Mizoguči si uvědomí absurditu celé situace, kdy před ním ňadro jen tak visí ve vzduchu. Zároveň si nedokáže to, co vidí před sebou, nikterak spojit s tou okouzující tajemnou scénou, kterou viděl při jejím loučení se s mužem, který odjíždí do války. Doslova říká, že tenhle kus masa přece nemůže být to samé co viděl tehdy. Opět zde naráží na své představy, a na několik bariér, které v sobě má postavené. Nedokáže se konfrontovat s ničím živočišným, protože jeho libido ovládá Zlatý pavilon, a zároveň nedokáže věci přijímat takové jako jsou, protože jeho myšlení ovládá Kašiwagi a opět Zlatý pavilon. Zde už je vhodné připomenout, že Mizoguči dodává, že se před jeho očima ňadro

změnilo ve Zlatý pavilon. V této situaci nějakou dobu setrvává, než žena svoje ňadro schová s pohrdavým výrazem, a Mizoguči se vytratí.

Co nám tato epizoda říká o hlavním protagonistovi, respektive jak doplňuje celkový rámec díla? Především je důležitou součástí jedné implicitní struktury, která se v románu objevuje, a tedy ta, že veškeré situace se zde nějakým způsobem aktualizují. Mišima v text postupně nastiňuje několik otázek nebo situací, které později v textu rozvíjí dál, nebo je ukončuje. Ta aktualizace probíhá paralelně s proměnou Mizogučiho vztahu ke Zlatému pavilonu. Na této scéně se jeho vztah odráží poměrně přesně, a to ve dvou rovinách. Za prvé je to opět konfrontace představy s realitou. Tedy z dálky viděná žena v krásném kimonu, která provádí nějaký tajuplný obřad, je v konfrontaci s poníženou učitelkou ikebany jako z jiného světa. A kvůli bariérám, které v sobě Mizoguči vytvořil není schopen tyto jevy spojovat dohromady. Tedy představy se mívají s realitou a po konfrontaci nevytvářejí nějaký navzájem ladící obraz, ale spíše realitu *alternativní*. Druhou rovinou je právě celá rituálnost scény. Dokud je celé toto počínání zahalené do stylizované obřadnosti, která jí dává nádech vážnosti a nadpozemskosti, je jí Mizoguči fascinován. Stejně jako je fascinován Zlatým pavilonem. Mizogučiho vnímání světa, stejně jako jeho vnímání žen a sexuality je vnímání *reprezentací*, tedy vnímání neexistujícího. Jeho vidění světa je estetické, skrze krásu a ošklivost vnímá nejen sám sebe ale i svět okolo, a tím pádem vidí věci zkraslené a dokáže věnovat pozornost jedině vážnému obrazu vojáka, který odjíždí na smrt, a jeho ženy která před ním obnažuje svá ňadra. I přes zjevnou živočišnou reakci, kterou v něm poté vyvolává konfrontace s reálnou ženou na dosah ruky, není schopen nevidět jen ňadro visící ve visící ve vzduchu, a poté Zlatý pavilon, který v tomto případě přichází jako útěcha, jako bezpečný úkryt, i když Mizoguči zehrá na to, že ho pavilon nenechá přijít do kontaktu s pozemskými slastmi.

Zároveň je nutné připomenout, že i v této ženě se objeví inkarnace Uiko, byť jen na moment. To opět dokazuje, že Mizogučiho vnímání krásy, a jeho interakce se světem je založena jen na několika neměnných představách, které se udržují navzájem, protože jsou všechny podřízené jedné jedině představě. A tou je Mizoguči, viděný skrze Zlatý pavilon, tedy viděný v kontrastu a jako součást.

Další inkarnace Uiko, se kterou se Mizoguči setkává je mladá japonská prostitutka, kterou přiveze ke Zlatému pavilonu americký voják, a přiměje Mizogučiho k tomu, aby jí pošlapal břicho, a ona tak potratila. Moment, kdy jí spatří je popsán těmito slovy:

*Takhle hezkou prostitutku jsem ještě nikdy neviděl. A nepřipadala mi hezká jenom proto, že se podobala Uiko. V jednotlivých rysech jí vlastně ani podobná nebyla. Připomínala mi pečlivě vykreslený portrét. Její vzpurná a svěží krása se tu objevila jako reakce na mou vzpomínku na Uiko.*

*První setkání s krásou však ve mně vzbudilo odpor vůči smyslnosti, což pokládám za pozitivní.*<sup>23</sup>

V jednotlivostech se Mizogučiho pohled rozpadá, stejně tak jako se není schopen konfrontovat s konkrétním a vše posouvá, skrze Zlatý pavilon, do roviny abstraktní a bezpečné. Tato scéna je velmi vizuálně působivá, neboť prostitutku, která je celá oblečená do červených barev, dává do kontrastu s bílým sněhem. Dá tak vzpomenout na Sněhovou zemi (Jukiguni 雪国) Kawabaty Jasunariho 川端康成, kde podle Antonína Límana hraje právě tato symbolika, tady kontrast červené a bílé, chladu a žáru, velmi velkou roli.<sup>24</sup> Doopravdy je tato scéna velmi silně kontrastní. Za prvé kontrast mezi statným vojákem a Mizogučim. Za druhé červená barva, která je dominantní vůči bílému sněhu. Dále celá situace, která se odehraje, vůči neměnné kráse Zlatého pavilonu. Když Mizoguči šlape prostitutce na břicho, cítí radost, toto opojení se ovšem ve výsledku rozpadne v další zcela bezmocnou hříčku, která se vedle neměnného pavilonu rozpadá v prach. Je to poprvé, kdy se Mizoguči nějakým způsobem dotkne ženského těla. V textu se objeví věta:

*Tak tohle je ženské břicho. A tohle jsou ňadra.*<sup>25</sup>

Mizoguči je v tu chvíli jako malé dítě, objevuje svět skrze vlastní nemotorné metody. Respektive objevuje svět skrze svůj vlastní omezený rejstřík. Když šlape prostitutce na břicho, je popsáno jak žena na zemi zasténá, není ale specifikováno jestli bolestí, nebo snad rozkoší. Vzhledem k Mizogučiho uspokojení ale tahle scéna dostává vlastně sexuální nádech, skoro jakoby prostitutku znásilňoval jediným možným prostředkem, který má. Ten fakt je umocněn o to víc, že se odehrál přímo před Zlatým pavilonem, a dává tedy do kontrastu vlastně bezvýznamný život nejen nikdy nenarozeného plodu, ale také Mizogučiho samotného, který kvůli bariérám, které v sobě vystavěl, není schopen interakce se světem, potažmo se ženami jinak, než násilím. Jediné možné východisko je pouze v destruktivním činu, ať to bylo u Uiko přání její smrti, nebo zde u prostitutky šlapání po jejím břiše. Na konci samozřejmě samotné zapálení pavilonu.

Další ženou v Mizogučiho životě byla Kašiwagiho spolubydlící, kterou přivedl právě pro něj na společný výlet. Když se octnou sami, Mizoguči je poprvé vystaven přímé konfrontaci se ženou jako tělesnou bytostí. Tedy nefiguruje zde žádná romanticky zahalená představa, jako tomu bylo u učitelky ikebany, ani to není odtažitý sadismus jako v případě prostitutky. Naopak, dívka se k němu

23 MIŠIMA, Jukio. *Zlatý pavilon*. Praha: Brody, 1998. str. 84

24 LÍMAN, Antonín. *Krajiny japonské duše: Čtrnáct esejů o moderní japonské literatuře*. Praha: Mladá fronta, 2000. str. 38

25 MIŠIMA, Jukio. *Zlatý pavilon*. Praha: Brody, 1998. str. 86

chová vlastně odtažitě, není nijak oslnivě krásná, dokonce Mizogučimu ani nepřipomíná Uiko. To samozřejmě vede k velkému zmatení, protože ta dívka postrádá jakýkoliv prostředek, skrze který by ji mohl zasadit do svého vlastního myšlení. O momentu, kdy se sblíží říká:

*Netušil jsem, proč se Kašiwagiho spolubydlici se mnou chce sblížit, nechápal jsem, co ji vede k 'touze po poskvrnění'. Tento vůči sobě nemilosrdný výraz používám záměrně. Samozřejmě, že existuje i ženská poddajnost plná studu a laskavosti, jenomže tahle dívka nechala mé ruce šmátrat po svých krátkých buclatých pažích způsobem, jakým moucha leze po těle dřímajícího člověka. Měkká dívčí brada a dlouhý polibek ve mně sice probudily touhu, jenže ta se vydala oklikou po vedlejší koleji.<sup>26</sup>*

Ono 'znečištění' odkazuje ke Kašiwagiho proslovu ze dne, kdy se oba seznámili. Mizoguči nedokáže pochopit jakoukoli pohnutku, která by dívku mohla vést k tomu, aby se s ním intimně sblížila. On je vlastně neschopen ji vidět. Zde se vracíme opět k Foucaultovi, sexualita, která je odsunuta až na hranici, a stává se hranicí. Mizoguči nerozumí spontánnímu pudovému jednání, protože aby se dostal ke světu musí vždycky překonat několik bariér. Aby poznal věci okolo sebe, byť i jen jednoduché jevy, je pro něj nutné je interpretovat skrze vlastní nedostatečnost, a potom ji konfrontovat s krásou Zlatého pavilonu. Popis jeho rukou, jak klouzají po dívčině těle, skoro budí dojem, že si ve skutečnosti přeje, aby ho zarazila. Aby ho odmítla, ponížila podobně jako Uiko, a on mohl jen dál upevňovat svou vlastní pozici. Zmiňuje se, že je Kašiwagimu vděčný za to, že jej postrkuje k životu. Ano, jediný Mizogučiho kontakt se životem je vždycky zprostředkovaný. Tak jak je to se vším, protože hlavní protagonista Mišimova románu je postavou veskrze izolovanou. Vše se k němu dostává zprostředkovaně. Je třeba si všimnout jakým způsobem se vyjadřuje o touze. Touha se vydala oklikou. Tedy Mizoguči pocítil vzrušení, ale je to podobné vzrušení, jaké cítil, když sledoval ňadro učitelky ikebany. Tedy nějaký pocit, který je sice nepotlačitelný, ale zároveň není dostatečně opodstatněný. Je sám o sobě absurdní. Nemá nic společného s krásou, ani s ošklivostí, v Mizogučiho pojetí to vlastně není nic. Sám tento pocit označuje za mělký. Celá scéna je zakončena takto:

*V tom okamžiku se mi zjevil Zlatý pavilon.*

*Melancholická jemná stavba plná důstojnosti. Vypadala se svými částečně sloupanými zlatými plátky jako přepychová mrtvola. Zjevil se mi Zlatý pavilon. Zdál se být blízko, byl však daleko,*

---

26 MIŠIMA, Jukio. *Zlatý pavilon*. Praha: Brody, 1998. str. 132



*budil dojem intimity, a přece se neustále vznášel nedostižný v tajemných zákoutích.*<sup>27</sup>

Dále popisuje jak pavilon vstoupil mezi něj a život, a skoro až se studem vypráví, jak je to možné, že se chtěl dotknout života, když je v permanentním objetí krásy. Scéna s dívkou končí výjevem, kdy Mizoguči cítí její pohrdání. Po návratu domů zjistí, že Curukawa zemřel.

Pokud se vrátíme k ukázce, tak na první pohled působí skoro až komicky, parodicky. Je přehnaná a patetická, dokonce v obrazech působí jako špatná báseň. Zkusme tento pocit zachovat, ovšem podívat se na něj z druhé strany. Tedy jako na chtěný efekt. Mizoguči tím vlastně sám sebe před čtenářem poníží, ovšem není si toho vědom. Ovšem to co se mu neustále zjevuje, když se pokouší o kontakt se ženami, tak vlastně není Zlatý pavilon. Už jsem navrhl možnost, že Zlatý pavilon je Mizogučiho personifikované libido. Tedy touha, která kolem něj vytváří hranice, zároveň ho odpuzuje, snaží se jej kontrolovat, ale nejslastnější pocit je v neukojitelnosti a největší hranice v nedosažitelnosti. Zlatý pavilon vlastně libido spíše *nahrazuje*, než aby jím přímo byl, protože Mizoguči vlastně nic jako libido nezná. Jeho touha po ženách je dána spíše břemenem, které na něj uložil Kašiwagi, tedy břemenem života. A Zlatý pavilon je v kontrastu k životu, protože je neměnný, a jeho existence je nepopíratelná. Mizoguči je schopen kontaktu se ženou teprve poté, co se pevně rozhodne pavilon podpálit. Jenže s tím, jak zmizela hranice mezi ním a životem, nastoupil místo pavilonu jiný prvek. Tedy svět a život.

Mizoguči uvažuje nad tím, proč se vlastně vydal za prostitutkou Mariko následujícím způsobem:

*Zpomalil jsem. Zaváhal jsem, zda chci ztratit panictví, abych mohl podpálit Zlatý pavilon, či zda chci podpálit Zlatý pavilon, abych se zbavil panictví.*<sup>28</sup>

Dá se říci, že obojí. Několik řádků nad těmito slovy Mizoguči vysvětluje, že již nemá strach z toho, že by mezi něj a ženu vstoupila krása, která by opět překazila jeho pokus. Nemá strach z toho důvodu, neboť již nedoufá, že po ztrátě panictví se z něj stane jiný člověk. Proč tedy jde do nevěstince, pokud nedoufá v žádnou změnu?

Zde se projeví Mizogučiho nejlidštější stránka. Vlastně to rozhodnutí skoncovat s krásou, která ho trápí, vymazat ideál se kterým musí být neustále srovnáván, ho přiblíží pravému životu. Při jeho návštěvě nevěstince podlehne spoustě lidských slabostí. První z nich je ve své podstatě láska, protože se do čtvrti nevěstinců vydává se slovy, že určitě tam někde bude Uiko. Ale ne Uiko jako ztělesněná potupa, nebo snad Uiko spojená se Zlatým pavilonem, ale Uiko jako symbol touhy a

---

27 MIŠIMA, Jukio. *Zlatý pavilon*. Praha: Brody, 1998. str. 133

28 MIŠIMA, Jukio. *Zlatý pavilon*. Praha: Brody, 1998. str. 221

čistoty. V nevěstinci je pochválen za dobrou znalost etikety, konečně ztrácí panictví, povídá si s prostitutkou Mariko, popíjí alkohol. Dokonce v sobě ani neudrží záchvat ješitnosti a velkého manýrysmu, kdy proti svému plánu plamenně přesvědčuje Mariko, že za nějakou dobu o něm budou psát všechny noviny. Předtím se na ní snaží udělat dojem knihou, kterou si s sebou přinesl. Na obojí je reakcí smích a nevšímavost. Ovšem Mizoguči tím už není ponížen.

Jeho samotné sexuální zážitky nejsou nijak silně prožité, přesně podle toho jak jsem nastínil, že sexualita na něj byla vlastně vržena Kašiwagim jen jako kritérium, budí dojem, že pouze splnil určitý požadavek. Abychom se vrátili k první úvaze, tak splnil požadavek pro to, aby mohl podpálit Zlatý pavilon, a stejně tak se tím rozhodnutím dokázal přiblížit k životu.

## **2.2. Proměny Zlatého pavilonu**

Kapitolu o Zlatém pavilonu je příhodné uzavřít oddílem o samotném Zlatém pavilonu. Na začátku jsem vytyčil jako jednu z nejdůležitějších skutečností při čtení tohoto textu přítomnost Zlatého pavilonu v explicitní i implicitní podobě. Do té podoby implicitní promlouvat takovým způsobem, jak jsem popsal v předchozích oddílech této kapitoly – tedy hlavně svým neustálým vlivem na Mizogučiho jednání a jeho přítomnost v situacích, ve všech situacích, do kterých se Mizoguči jako hlavní postava textu dostává. Pavilon v tuto chvíli nemusí být nutně přítomen, i v ukázkách, které jsem nabídl a posléze rozebíral jejich obsah, nebylo na pavilon nutně explicitně odkazováno. Jak jsem ale naznačil v prvních kapitolách, tak i když na něj není explicitně odkázáno, *je v textu neustále přítomen.*

Druhým případem jsou tedy situace, kdy je na pavilon explicitně odkázáno, nebo kdy je přímo fyzicky přítomen, ať v různých situacích, nebo když je v textu zhmotňován nějakým z mála ale velmi hutných popisů. V tomto oddíle se zaměřím na místa v textu, kde se přesněji artikuluje Mizogučiho vztah ke Zlatému pavilonu, protože to jsou místa, která ve zkratce nabízejí klíč k celé struktuře textu. Respektive k jeho vlastnímu fungování, je to jakási nit, která celý narativ drží pohromadě. A to z toho důvodu, že velkou část textu zabírají Mizogučiho úvahy, a tedy to není text, který by se plně soustředil na vyprávění příběhu. Proto jsou tyto změny, ten dramatický rámec naznačeny jinak. Každý před čtením románu věděl, že odkazuje ke slavné události, kdy mladý novic podpálil Zlatý pavilon. A proto i vztah Mizogučiho k němu slouží jako hlavní čtenářská motivace.

Už jsem se zabýval tím, že nejprve existuje pavilon pouze v Mizogučiho představách, jako

abstraktní vize dokonalé krásy, jak mu byl představen ve vyprávění jeho otce. Byl zmíněn i moment, kdy Mizoguči vidí pavilon poprvé, a je velmi zklamán z toho, co vidí. Připomeňme si Mizogučiho slova, která použil na popsání svého dojmu:

*Nakláněl jsem hlavu a díval se z různých stran, žádné pohnutí jsem však nepocítil. Pavilon nebyl víc, než jen mrňavá třístupňová stavba, stará a zčernalá. A fénix na jeho vrcholu vypadal jako obyčejná vrána, která tam na chvíli usedla. Pavilon mi nejenže nepřipadal krásný, ale vyvolával ve mně pocity disharmonie a zmatku.<sup>29</sup>*

A tento stav se po celý text nezměnil, jen Mizoguči přistoupil na to, že pavilon krásný je. Pavilon jak ho vidí on existuje jen a pouze v jeho hlavě. Když se Mizoguči dívá na model pavilonu, který je naopak dokonalý, tak cítí souznění se svými představami a naplnění svého ideálu. Když se ovšem od pavilonu opět odpoutal píše, že v něm jeho krása opět ožila. Když o tom ovšem píše otci, vrátí se mu telegram že jeho otec zemřel.

Po jeho smrti se stává součástí Rokuondži, a tedy je s pavilonem každý den v kontaktu. Jakmile se pavilon takto stává velmi pevnou entitou v Mizogučiho životě, a přešel z říše pouhých abstraktních představ, do reálného života. Mizoguči píše, že pavilon jeho představ a reálný pavilon spojila dohromady hlavně myšlenka, že kvůli hrozícímu nebezpečí leteckých útoků na Kjóto může pavilon shořet na popel. A ve stejném ohni může zemřít i Mizoguči. Odehrává se tady stejná situace, jakou popisoval Kašiwagi ve svém proslovu o ženách a koňských kopytech. Tedy moment, kdy se dvě věci, takto na první pohled od sebe rozdílné, mohou spojit dohromady, nastane jen pokud jsou obě vytrženy ze světa, stanou se iluzí. Protože touhu pohání právě nemožnost spojení, v tomto případě, vlastně moment spojení nastává v tom, že se objeví nemožnost spojení ne jako něco, co je způsobeno nějakou překážkou, ale jako něco, co je způsobeno úplným vymazáním existence tohoto problému. Tedy se Zlatý pavilon stal právě svojí zničitelností nejreálnější, a na závěr Mizoguči ve chvílích svého nejtěsnějšího spojení se světem se rozhodne pavilon zapálit, a nakonec tak i učiní.

Po konci války je Mizoguči konfrontován s faktem, že jeho matka prodala chrám, jehož představeným se měl stát. Čelí tedy vykořenění, byla mu odňata jeho životní jistota, která ale posléze byla nahrazena ambicí, a to ambicí stát se představeným chrámu Rokuondži. Zároveň ovšem s koncem války pominulo nebezpečí toho, že by Zlatý pavilon shořel v plamenech bombardování, což opět proměnilo Mizogučiho vztah k němu:

---

29 MIŠIMA, Jukio. *Zlatý pavilon*. Praha: Brody, 1998. str. 33

*Nevyhořel, nálety ho nepostihly, a od dnešního dne je mimo nebezpečí. Tato skutečnost jen umocnila výraz, který měl vždy a jímž říkal: "Jsem tu odpradáвна a budu tady na věky."<sup>30</sup>*

Mizoguči tento fakt považuje za konec jeho vztahu k pavilonu, protože zmizela i iluze, že spolu patří do jednoho světa. Pavilon totiž najednou působí fyzičtěji než kdy předtím. Působí tak nejvíce právě v momentě, kdy je mimo jakékoliv nebezpečí, kdy je neměnný. V takové chvíli se narušuje předchozí stav, kdy se podle Mizogučiho spojil pavilon jeho představ s pavilonem reálným. Tato iluze byla totiž vytvořena jen na základě společného nebezpečí. Podobně jako jsou si při nějaké katastrofě rovni dělník i ředitel banky.

Zlatý pavilon se tedy postupně stal onou 'krásou'. Tedy něčím co přestává být uchopitelné. Do této doby byl Zlatý pavilon tím prvkem, který v Mizogučim existoval jen v poměru k něčemu jinému. Respektive jeho význam pro Mizogučiho se formuloval na základě vymezení vůči něčemu jinému. Ať to byla nejprve jeho vlastní představivost, nebo později všeobjímající válečná destrukce, pokaždé, ač zdánlivě s tím pavilon neměl nic společného, ho dokázal nějakým způsobem vymezit. Podobně jako Mizoguči vždy svou existenci vymezoval pouze na základě srovnávání a konfrontace. A udržováním izolace, protože smyslem jeho života je podle něj fakt, že ho nikdo nechápe.

Nyní však pavilon přestal být nepochopitelný, přestal klást otázky. Nebo spíše Mizoguči žádné nepokládá a nehledá odpovědi. Zlatý pavilon se totiž stal *krásným*, stal se samotnou krásou. A přešel na druhou stranu barikády Mizogučiho myšlení, a to tím způsobem, že se stal jakýmsi estetickým filtrem, izolantem, který k sobě připouštěl pouze vybrané věci. Stal se totiž věčným, a tato věčnost začala Mizogučiho ovládat. Jak sám napsal, po smrti Uiko začal věřit v sílu svého přání. A po jedné epizodě, kdy viděl jak Kašiwagi zachází se ženami prosí Zlatý pavilon:

*"Kdyby měl být můj život takový, jaký vede Kašiwagi, prosím, ochraň mě před ním. To bych nedokázal snést," modlil jsem se.<sup>31</sup>*

Vyděsila ho zejména vidina života jako destrukce, proto se uchýlil k věčné neměnné kráse.

Po Curukawově smrti je pavilonem dočista pohlcen, protože s jeho smrtí z jeho života odešel i poslední paprsek, který ho spoutával se světem, a zároveň jediná krása, která pro něj byla dosažitelná. Stává se tedy jeho součástí.

Obrat v tomto stavu nastává až s tím, kdy se opět začne stýkat s Kašiwagim, a ten ho uvede do situace, kdy Mizogučimu ukazuje své řadro učitelka ikebany (viz. Oddíl 2.1.). To se před jeho

---

30 MIŠIMA, Jukio. *Zlatý pavilon*. Praha: Brody, 1998. str. 71

31 MIŠIMA, Jukio. *Zlatý pavilon*. Praha: Brody, 1998. str. 119

očíma promění ve Zlatý pavilon, a Mizoguči je opět neschopen jakkoli kooperovat s reálným světem. Pravděpodobně zapomněl na své vlastní přání, protože se ptá sám sebe proč ho Zlatý pavilon drží dál od života. Neboť situace s učitelkou ikebany vznikla jako Kašiwagiho čin, který v sobě opět nesl destrukci. Výsledkem tohoto rozporu je Mizogučiho zvolání:

*"Jednoho dne ti budu vládnout! Můžeš si být naprosto jist, že jednou budeš můj, abys mi už nikdy nemohl překážet!"<sup>32</sup>*

Po tomto incidentu se věci opět uklidní, až do incidentu, kdy je po nedorozumění představený chrámu přesvědčen o tom, že jej Mizoguči sleduje. Potkal ho totiž ve městě s jednou gejšou. Mizoguči poté sežene její fotografii, a podstrčí ji představenému s tím, že doufám že ji objeví. Neděje se nic, dokud neobjeví fotografii zpátky ve své cele. Fotografie zmačká a hodí ji u Zlatého pavilonu do jezera. Po tomto se rozhodne z chrámu utéct.

Předtím mu ovšem ještě představený sdělí, že již nemá v úmyslu Mizogučiho učinit představeným chrámu. Tím de facto Mizoguči přichází o jedinou možnost, jak by reálně mohl pavilonu vládnout, jak by si ho podrobil a vymanil se v tomto světě z jeho područí. Když se baví s Kašiwagim o svém útěku, tak na otázku, jestli utíká i před Zlatým pavilonem odpovídá že ano. Na svých cestách se nakonec dostává až k Japonskému moři. Na úplném začátku knihy Mizoguči píše o svém rodném kraji toto:

*Otcova rodná vesnice bývala prozářena sluncem. Jen poslední dva měsíce v roce se vždy několikrát denně spustil náhlý déšť – a to i ve dnech, kdy bylo tak krásně, že nebyl vidět jediný mráček. Snad právě tam se utvářela moje nestálá povaha.<sup>33</sup>*

Později, když uteče z chrámu, a dostane se k Japonskému moři, píše následující:

*To bylo to pravé Japonské moře. Původce mého neštěstí a temných myšlenek, pramen mé ošklivosti i síly. Divoké moře.*

(...)

*Ještě jsem ani o svém novém nápadu ani neměl čas přemýšlet, a už mě uchvátil a naplnil mě světlem. Začal nabývat na síle i na velikosti už v okamžiku svého zrodu. Neuchvátil jsem ho však já, to on se zmocnil mě.*

---

32 MIŠIMA, Jukio. *Zlatý pavilon*. Praha: Brody, 1998. str. 161

33 MIŠIMA, Jukio. *Zlatý pavilon*. Praha: Brody, 1998. str. 11

*Můj nápad byl prostý: Musím podpálit Zlatý pavilon.*<sup>34</sup>

Princip je tedy podobně jednoduchý, jako Mizogučiho nápad. Na to, aby objevil pravou podstatu své bytosti, musel Mizoguči podniknout cestu až do hlubin vlastní minulosti, tedy až do míst kde prožil dětství. V dlouhodobé chrámové izolaci, nadto ještě izolován vlastní koktavostí a navíc pod mocí Zlatého pavilonu jako statického symbolu robustního ideálu krásy se Mizogučiho život proměnil v jakýsi sled ovládaných činů. Zde při pohledu na volné nekonečné moře, které se divoce vlnilo, které vlnilo i v jeho duši, konečně pochopil nepotřebnost podobné krásy. Tedy krásy statické, takové která slouží jako předobraz, krása, která se stává principem. Ovšem jediné východisko jak se z područí pavilonu dostat, je popřít závazek, který k němu učinil. Tedy ochránit ho před destrukcí v životě. Tedy jen destruktivní čin dokáže navrátit rovnováhu, a Mizogučimu nabídnout nový kontakt se životem.

Ovšem jeho plán postupně z tohoto impulsu přejde do fáze manýrismu, kdy nejprve uvažuje nad tím, jak velký výchovný dopad by takový čin měl, a poté se neurčitě chvástá před prostitutkou. Jak jsem již řekl, od momentu kdy se rozhodne podpálit pavilon, se Mizoguči stává nejlidštějším. A to včetně neschopnosti svůj plán dotáhnout do konce, neustále ho odkládá. Například jako jednu z podmínek toho, aby svůj plán uskutečnil si stanovil to, že ho představený musí vyhnat z chrámu. Pokud se nad tím zamyslíme, je to požadavek naprosto nesmyslný, neopodstatněný. Mizoguči se pravděpodobně svého činu zalekl.

Věnuje se přípravě na svůj čin. Poté co opakovaně není opraveno poplašné protipožární zařízení do pavilonu, je Mizoguči přesvědčen, že už není možné s činem otálet. Jeho plán zahrnuje i fakt, že v plamenech pavilonu zahyne také, snaží se tedy opět přiblížit stavu, kdy se měl jeho vysněný pavilon spojit s tím, který stojí v tomto světě.

V den, kdy se odhodlal ke svému činu, navštíví Rokuondži mistr Zenkai, který je přítel představeného. Mizoguči s ním krátce rozmlouvá:

*"Prosím podívejte se do mého nitra," požádal jsem konečně. "Já nejsem člověk, jakého ve mně vidíte. Nahlédněte do mého srdce."*

*(...)*

*V tom se mistr Zenkai rozesmál zvučným hlasem.*

*Není třeba, abych do tebe nahlížel," řekl. "Všechno máš ve tváři."*

*Cítil jsem, že mi mistr Zenkai naprosto dokonale a beze zbytku rozumí. Poprvé v životě jsem si připadal úplně prázdný. A do té prázdnoty začala jako voda prosakovat nová odvaha k uskutečnění*

---

34 MIŠIMA, Jukio. *Zlatý pavilon*. Praha: Brody, 1998. str. 196

Mizoguči sám několikrát označil pavilon za prázdný. Vždy v dobách klidu, tedy v dobách kdy s ním byl nejdocizenější. Mizoguči totiž zavřený do sebe a do svých úvah nikdy nepocítil prázdnotu, nikdy nepocítil svět jako *vnějšek*. Oproti tomu Zlatý pavilon hrdě manifestuje především svůj *vnějšek*. Když mu tedy mistr Zenkai pověděl to, co způsobilo prázdnotu v jeho srdci, připadal si Mizoguči opět spojen s pavilonem, ovšem to, že toto spojení musí dojít naplnění skrze destrukci už je jen iluze.

Dokonce dává pavilonu ještě sbohem. Zde Mišima opět oživuje pavilon v jeho největší plasticitě, připomíná nám každý detail, a zde si uvědomujeme, jak neznáme jediný detail Mizogučiho tváře. Tedy dvě věci, které navždy zůstanou izolované.

O pár řádků níže dokonce začíná uvažovat nad zbytečností svého činu. A on skutečně zbytečný v tuto chvíli je, on totiž byl zbytečný od začátku. Z letargie ho probrala paradoxně vzpomínka na první slova zásadního textu sekty Rinzai a to Rinzairoku. Když už pavilon hoří, snaží se v něm Mizoguči najít místo, kde může být stráven jeho plameny a společně s ním zmizet z tohoto světa. Jenže jeho pohyb po pavilonu již připomíná spíše útěk před kouřem, a nakonec ho bodl pocit, že byl opět odmítnut. Vyběhne tedy ven, utíká daleko, a posadí se do trávy. Zde román končí větami:

*V druhé kapse jsem nahmatal cigarety. Jednu jsem si zapálil. Připadal jsem si jako člověk odpočívající po dobře vykonané práci. Chtělo se mi žít.*<sup>36</sup>

Během svého útěku Mizoguči narazil na studenta, který se jen tak potloukal po okolí, a on v něm viděl jasného žháře, a proto ho sledoval, protože chtěl být svědkem jeho činu. Mladík se potloukal po okolí, a pak se zastavil a zapálil si cigaretu tam, kde je zákaz kouření. Po tom co ji vykouřil zase bezmyšlenkovitě odešel. Mizoguči v tu chvíli cítí zklamání, že to byl jen obyčejný student. Ovšem on sám v tomto momentě působí podobně parodicky. Všechny jeho velkolepé úvahy o kráse a dokonale naplánovaný destruktivní plán se nakonec scvrkly na normální lidský život. Jeho výjimečnost zmizela společně s jeho trápením. Zůstala jen cigareta a vůle k životu.

---

35 MIŠIMA, Jukio. *Zlatý pavilon*. Praha: Brody, 1998. str. 245

36 MIŠIMA, Jukio. *Zlatý pavilon*. Praha: Brody, 1998. str. 259

### 3. Chrám divokých husí – chrám jako místo činu

Přesunem k Chrámu divokých husí učiníme přesun poměrně radikální, ale zároveň se nepohneme ani o píď. Nejzásadnější rozdíl je oproti Zlatému pavilonu zejména ve stavbě a charakteru samotného textu. Tedy oproti filozoficko bildungsromanové poloze, kterou najdeme v introspektivním textu, který nám předkládá Mišima jako výtvar hlavního protagonisty, máme klasicky vystavěný příběh s obecně vzato kriminální zápletkou. Dalším rozdílem je fakt, že oproti Zlatému pavilonu, kde největší roli hrál chrám implicitní, je v Divokých husách chrám spíše entitou fyzickou. Tedy se za prvé většina děje odehrává exkluzivně na půdě chrámu, za druhé je dán velký důraz na různé faktické údaje. Tedy jak údaje místní, které zavazují opakovaně děj do přesných lokací, včetně několika místopisných informací, tak faktické popisy řeholního života, a obecně fungování buddhistického kléru včetně hierarchie obřadů a podobně. Pravděpodobně jsou tyto informace v textu přítomny bezděčně jako důsledek Minakamiho životní zkušenosti, ovšem budeme o nich uvažovat zejména jako o prvku, který explicitně připomíná přítomnost chrámu, a ony čtenářské znalosti, které jsou nutně konfrontovány s textem jsou v Minakamiho textu usměřňovány důsledněji než ve Zlatém pavilonu, kde byly řečně více *využívány*.

Dalším významným rozdílem je přenesení těžiště textu, co se postav týče. Zůstává samozřejmě fakt, že se jedná o střet vnějšího a vnitřního, a na tom je postaven celý rámec tohoto díla. Ovšem změnil se směr. Tedy zatímco ve Zlatém pavilonu byl Mizoguči jednotkou, která byla součástí celého izolovaného prostoru chrámu, a svět poznávala z jeho vnitřku a skrze něj, tak v Divokých husách je text, i když psán v er-formě, vystavěn zejména na hledisku milenky malíře Nangakua 南嶽 Satoko 里子, která naopak do chrámu přichází zvenčí, a konfrontuje tedy skutečnost opačným směrem. V textu Zlatého pavilonu jsem jako osobu zvenčí označil Kašiwagiho, tedy osobu, která se objeví a nabourává nějaký zavedený řád zvenčí, a tím vytváří dramatický rámec tohoto konfliktu. V tomto textu je nepřímým nositelem tohoto konfliktu Satoko, nepřímým proto, že se nijakým aktivním způsobem na narušování těch tenkých hranic nepodílí. Je tedy spíše pasivním katalyzátorem, než aktivním rozvracečem, jako to bylo v případě Kašiwagiho.

To jsou rozdíly. Jaké jsou společné body? Je jich hned několik, a jsou až překvapivě přesné. Především není pochyb o tom, jak blízko (ovšem i daleko) k sobě mají postavy Mizogučiho a Džinena 慈念. Především se v obou případech jedná o postavy noviců, v obou případech jsou na první pohled nepříliš atraktivní. Tedy oba mají přes sebe nataženou izolační vrstvu, která je automaticky odděluje od tohoto světa, a to rovnou ve dvou podobách. Jednou z nich je samotný chrám, druhou z nich je jejich podoba a fungování ve společnosti. Dalším styčným bodem těchto



dvou postav je jejich posedlost – v případě Mizogučiho se jedná o jeho posedlost krásou a Zlatým pavilonem, v případě Džinena je to jeho posedlost osamělostí a představou rodiny – personifikovaná obrazem matky husy na jedné ze zástěn Nangakuova obrazu. Zároveň mají oba společné východisko z problémů, se kterými se musejí potýkat, ovšem oba k němu přistoupili z jiné strany. Tím východiskem je samozřejmě destruktivní čin: na jedné straně zapálení Pavilonu, a na straně druhé vražda představeného.

Dalším společným bodem je vztah ke představenému chrámu, protože oba, jak mistr Dósen tak mistr Džikai 慈海, jsou vykresleni velmi podobně, tedy jako bodří mniši, kteří si rádi užívají se ženami a rádi se napijí. Zároveň mají velmi komplikovaný vztah ke svým novicům, kteří tento vztah nějakým způsobem reflektují po svém. Důležitým faktorem v obou dílech je v tomto případě přistižení, tedy moment, kdy se známý fakt o představeném dostane na povrch. Ovšem v případě Divokých hus je příjemcem tohoto přistižení Satoko, zatímco Mizoguči je s představeným konfrontován přímo. Oba ovšem fungují jako jeden z katalyzátorů finálního destruktivního činu, který nevyhnutelně přichází v závěru.

Je nutné ovšem nepřístupovat k Divokým husám nutně jen jako k protipólu ke Zlatému pavilonu, i když samozřejmě některé podobnosti, které jsem naznačil výše k tomu nepochybně svádějí. Na druhou stranu je ale třeba brát Divoké husy v rámci této práce jako dokonale samostatný text, který bude podřízen pouze východiskům v prvních kapitolách. Srovnání některých pasáží se Zlatým pavilonem se samozřejmě nevyhnu, ovšem podobným komparacím bych se raději věnoval až v závěru, kde již bude k dispozici materiál ze všech tří analýz.

Podle nejdůležitějších aspektů díla jsem tedy kapitolu o Chrámu divokých husí rozdělil do několika podkapitol. Za prvé se budu zabývat jednotkou chrámu. A to jako jednotkou izolovanou, bude tedy dán zřetel zejména na prostředky, kterými je tohoto dosaženo, a to je realizováno zejména skrze postavu Satoko, která, jak již jsem řekl, je oním narušitelem zvenčí.

Za druhé bude důležité učinit k tomuto vnějšímu pohledu protipól v pohledu zevnitř, a to zejména analýzou vztahů mezi Džinenem a představeným Džikaiem, kteří jsou mimo Satoko jedinými obyvateli Kohóanu, a vztah mezi nimi je katalyzátorem nejzásadnějších událostí v textu.

Poslední a nejzásadnější hledisko tedy bude hledisko Džinenovo, a to hned několika různými směry. Především zmapovat jakým způsobem se dostal až k tomu, provést krajní čin a jaký vliv na to měly všechny výše zmíněné okolnosti. A samozřejmě jakým způsobem se v tom odráží chrámové prostředí, které je, jak jsem již podotkl, v Minakamiho textu přítomné velmi konkrétně a velmi fyzicky, stejně jako veškeré věci související s fungováním buddhistického kléru, o to větší (či menší) pak mají dopad při konfrontaci se čtenářem. Větší ve smyslu, že mnohem jasněji artikulují

celý text, na druhou stranu ovšem na prvotní čtení textu nemají žádný zásadní vliv. Džinenova část bude tedy jakýmsi shrnutím, které nás dovede až k závěrečnému aktu destrukce.

### **3.1. Návštěvník – chrám očima člověka zvenčí a jeho vliv na fungování chrámu**

Návštěvníkem nazýváme samozřejmě postavu Satoko, která je hlavním médiem, skrze které je čtenáři tento příběh předkládán. Její vztah ke chrámu Kohóan se ale formuje už v době, kdy byla Nangakuovou milenkou, malíř totiž trávil v chrámu hodně času.

Satoko se pohybuje v určitém trojúhelníku – na jednu stranu je bývalou milenkou malíře Kišimota Nangakua, který v momentě své smrti pobízel představeného Džikaie, aby se o Satoko postaral. Ona tedy přechází od jednoho muže k druhému. V textu je naznačeno, že tyto přechody jsou jistou formou jejího zrání, protože Džikai je o deset let mladší než Nangaku, a mnohem více uspokojuje Satoko jako ženu:

*Pokud žila s Nangakuem, tak ten se většinu nocí spokojoval jen tím, že hladil její štíhlý pás, anebo se na ni díval, ale stávalo se jen málokdy, že by nacházel požitek přímo v aktu samotném jako Džikai. Teprve poté, co poznala Džikaie, si Satoko uvědomila, jak málo ji Nangaku uspokojoval. Ženou se opravdu stala až po příchodu do Kohóanu.<sup>37</sup>*

Máme tedy diametrální rozdíl mezi Satoko, která přišla zvenčí, a Satoko, která se řízením osudu stala součástí chrámu. Tedy hlavní rozdíl je především v tom, že Satoko, která je součástí chrámu, je mnohem tělesnější, než ta, která byla Nangakuovou milenkou. Její tělesnost se dostává na povrch především proto, že chrámovými zdmi je omezena pouze na své tělo. Dostává se totiž do rozporu s prostorem, který je určený duchovní praxi, zatímco ona je člověk světský, který s touto praxí nemá nic společného. Je možné si všimnout velmi rychlého obratu, který v jejím myšlení nastal:

*Nadto měla Satoko ze všech Kjótských chrámu Kohóan nejraději. Neodolatelně ji lákala možnost dívat se od rána do večera na povlnné a poklidné obrysy hory Kinugasa, nesmírně milovala i chrámovou zahradu se sladkými tomely, hlošinami a japonskými mišpulemi.<sup>38</sup>*

Satoko tedy nesmírně láká vyhlídka na klidný život v chrámu, který je oddělen od světa svými

---

37 MINAKAMI, Cutomu. *Chrámy divokých husí, Bambusové loutky z Ečizenu*, Praha: Vyšehrad, 1989. str. 21

38 MINAKAMI, Cutomu. *Chrámy divokých husí, Bambusové loutky z Ečizenu*, Praha: Vyšehrad, 1989. str. 18

zdmi, od světa, kde neměla místo, protože její patron zemřel. Zároveň ji uklidňuje, že v chrámu bude v blízkosti Nangakuových obrazů divokých husí, které zachovají její spojení se světem. O pár stránek dále se ovšem dočítáme:

*Satoko se nudila. Neměla vůbec nic na práci. Džikai byl skoro denně zavalen nejrůznějšími povinnostmi, obcházel domy věřících, anebo chodil do ústředního kláštera, ale Satoko musela celé dny strávit v nečinnosti uvnitř místností obytné části Kohóanu. (...) Všecko jí připadalo nové a zajímavé. Ale časem si na to vše přivykla a prostředí chrámových budov, jejichž podlahy byly vztyčeny na kůlech vysoko nad zemí, jí ve srovnání se šestirohožovým pokojíkem nad květinářovým obchodem začalo připadat studené a nevlídné.<sup>39</sup>*

Touto nudou a absencí jakékoliv světské potěchy se Satoko redukovala právě jenom na tělo, protože jediné co j v tuto chvíli připomíná, že je naživu, je Džikaiův neutuchající sexuální apetit. Byla tedy vytržena ze svého prostředí, a uvedena do nového jako figurka. Za zdmi chrámu je její tělo izolováno od světa, a slouží Džikaiovi, ovšem její mysl je neustále přítomná venku, ve světě ve kterém doteď žila.

Obráceně funguje vztah Satoko ke chrámu následujícím způsobem. Na jednu stranu je vlastně nepřítomná, protože povinnosti mladého novice Džinena nijakým způsobem neovlivňuje, a povinnosti představeného Džikaie také neberou nijakým způsobem na vědomí, že se v chrámu ocitl nový obyvatel. Satoko tedy v těchto chvílích, kdy je odtržena od sebe samé, a zakouší izolaci na vlastní kůži, musí nějakým způsobem naplnit svou vlastní touhu. Jelikož její touha sexuální je již uspokojena Džikaie, a tedy je ukojeno její libido, začíná si o to více uvědomovat, některé nedostatky, které v jejím životě jsou. Dá se říci, že k podobným úvahám by pravděpodobně nikdy nedošla, kdyby nebyla uzávorkována chrámovými zdmi.

Tuto nedostatečnost poté přednáší do svého zájmu o mladého novice Džinena. Její vztah k němu dojde během textu několika důležitých změn, když se ovšem setkává s Džinenem poprvé, je popsán tímto způsobem:

*To je ale hbitý a příčinnivý chlapec, i když v obličejí na to nevypadá, říkala si v duchu Satoko. (...) Bylo to zvláštní. Při prvním setkání působil Džinen na Satoko podivně nesympaticky, ale když si teď na to dítě s velkou hlavou zvykla, začal jí připadat docela milý.<sup>40</sup>*

---

39 MINAKAMI, Cutomu. *Chrást divokých husí, Bambusové loutky z Ečizenu*, Praha: Vyšehrad, 1989. str. 20

40 MINAKAMI, Cutomu. *Chrást divokých husí, Bambusové loutky z Ečizenu*, Praha: Vyšehrad, 1989. str. 17

Satoko je podobných rozporuplných pocitů vůči Džinenovi plná po celou délku textu. Zde se opět projevuje určitý zostřený způsob vnímání vnějšího a vnitřního. Pokud si představíme mnicha, většinou se nám vybaví nějaká důstojná moudře vypadající osoba. Satoko už se znala s představeným Džikaiem dávno předtím, než sama přišla do chrámu. Jakmile se ovšem setkala s Džinenem tak se jí tyto dvě představy nespojily v jednu. Džinen tedy neodpovídá určitým kritériím, neodpovídá obrazu mnicha, což je pro člověka zvenčí překvapení. Na druhé straně ovšem Džinen, co se představy týče, selhává v každé další roli. Zejména v roli dítěte, což je jedna z jeho nejzásadnějších rolí, protože Satoko k němu začne pociťovat mateřské pudy, které v ní vyvolávají zejména dvě věci: vlastní věk, neboť je jí již přes třicet, a Džinenův příběh, který se nám postupně odkryje. Jaký to má vliv na celé fungování textu?

Zopakujme si tedy celou strukturu kolem Satoko: jako milenka malíře Nangakua se dostává z vnějšku – světa, dovnitř do chrámu, kde je odtržena od reálné existence. Je redukována pouze na tělo, které slouží pro potěchu představenému Džikaiovi. Zároveň začne inklinovat k Džinenovi, který v ní otevírá mateřskou stránku její osobnosti. Satoko je opět případ postavy, která nějakým způsobem kličkuje mezi pevnými jednotkami v textu. A ona je nějakým způsobem spojuje. Její vnější pohled zevnitř je jednotícím prvkem díla, protože po Džikaiově zmizení představený odpadá, a z narativních důvodů není možné dát Džinenovi větší prostor v textu.

Pokud se zaměříme na Satočinu tělesnost, zjistíme, že hraje v několika místech v textu zásadní úlohu. Je to v případech, kdy je svědkem jejich aktu Džinen, který se vždy mihne jako stín. Vždy ho spatří pouze Satoko.

*Satoko pootevřela oči a v zorném poli jejího pohledu se ocitla spodní část posuvné stěny. V tom okamžiku tam zahlédla kmitnout se jakýsi stín. Ztuhla úlekem.*

*Měla dojem, že to byl Džinen.<sup>41</sup>*

Svůj dojem hned zapomene, protože v tuhle chvíli se poprvé spojuje s Džikaiem. Satoko je velmi žádostivá žena, není pro ni tedy problém sloužit ve své fyzičnosti mnichovi. Takovýmto způsobem života by snad i dokázala existovat odtržená od vnějšího světa, pokud by ovšem nenarušoval její klid právě Džinen. A ten ho narušuje rovnou ve dvou rovinách. Právě proto, že si Satoko přijde sledovaná v nejtímnějších chvílích, tak je narušena Džinenova funkce jako dítěte, i jako mnicha. V jedné pasáži Satoko prozradí, že jí Džinen připadá až příliš dospělý, a to i přesto, že má velmi malý vzrůst. Džinen je tedy jakousi platformou rozporů, na něm a skrze vnímání jeho postavy je nejlépe vidět, jak je Satoko rozervaná mezi několik dilemat.

---

41 MINAKAMI, Cutomu. *Chrást divokých husí, Bambusové loutky z Ečizenu*, Praha: Vyšehrad, 1989. str.17

Právě ve chvílích, kdy je Džinen vidí při sexuální aktu, se spoj dohromady dilemata dvě, a to je jak její funkce, kdy je omezena pouze na tělo, a zároveň její mateřské pudy. Protože v tu chvíli je Džinenovi odhalena její pravá podstata, a to i přes to, že v normálních situacích se k němu Satoko snaží chovat laskavě a je většinou naplněna soucitem vůči tvrdě pracujícím novicovi. Zde je vytvořena jakási zvláštní polarita, protože většina scén s tvrdě pracujícím Džinenem je doplněna druhým pólem zahálající Satoko.

Jednou ho takto pozoruje, jak vytrhává kořínky v zahradě. Džikai je v tu chvíli mimo chrám, tak se Satoko rozhodne Džinena zavolat k sobě a pohostit ho rýžovými knedlíčky, a udělat mu radost tím, že si chvíli může odpočinout. Satoko se ho vyptává na jeho dětství, odhaluje se nám, že pravé Džinenovo jméno je Sutejoši 捨吉, neboli odhozený, dozvídáme se tedy nepřímou, že Džinen je nalezenec, což se nám explicitně odhalí až v posledních fázích textu. Satoko ovšem nijak tuto konotaci jeho původního jména nevnímá, a vyptává se ho na jeho rodinu a zároveň mu vypráví o té své. Pak se stane následující:

*Když vstávala Satoko z verandy čajového domku, zaklínily se jí dřeváky, které měly příliš volné pásky, mezi kameny, a proto zavravorala. Kolena se jí rozevřela a mezi cípy kimona jí vykoukla červená spodnička.*

*V tu chvíli se do Satoko zabodly Džinenovy oči. (...) Neušlo jí, že se v jeho hluboko zapadlých očích mihl stejně ostrý záblesk, jako v očích luňáka.*

*I ty jeden! řekla si Satoko v duchu, tenkrát nás přece jenom viděl!<sup>42</sup>*

Objevením Satoko, a hlavně vnímáním jejího postavení se Džinenovi otevřel docela jiný pohled na svět. V Satoko tohle vědomí, to že se mu snaží být čímsi jako matkou, ale zároveň mu nedobrovolně odhaluje svoje nejintimnější prožitky, vytváří nutný rozpor, který ovšem ona není schopná řešit. O to více tento rozpor vyniká v momentech, kdy je laskána Džikaiem v době, kdy Džinen recituje ranní sůtry. V těchto chvílích se totiž obě role spojují dohromady a Satoko to není příjemné. Ve své dualitě totiž potřebuje být buď tělem nebo matkou, nedokáže však být obojí naráz, protože v tomto izolovaném prostoru není kompletní. Nikdy i přes to, že se jí nezamlouvalo podobné Džikaiovo chování, tak mu toto potěšení neodepřela.

Později, jako předzvěst toho, co se má stát, začíná Džikai tělesně chřadnout, ovšem styk se Satoko nezanedbává při žádné příležitosti. Džikai je jejím tělem přímo posedlý, a přitom nikdy nebyl zvyklý na nějakou askezi, co se žen týče. V jedné chvíli jí říká:

---

42 MINAKAMI, Cutomu. *Chrám divokých husí, Bambusové loutky z Ečizenu*, Praha: Vyšehrad, 1989. str. 27

(...) *Viš, Sato, tys můj Buddha, má láska," říkal jí Džikai dutým hlasem.*<sup>43</sup>

Satoko se tak stává jen jakousi uctívanou statickou jednotkou, a Džikaiův chtíč a náruživost s jakou se vrhá do její nároče připomíná skoro až pobožný rituál. Satoko vše přijímá, je ve vztahu k Džikaiovi pasivní, rozhodně není ona kdo by na sebe bral zodpovědnost za cokoliv. Ve chrámu je totiž dokonale oddělená, existuje jen její tělo.

Když se Satoko dozvídá o Džinenově dětství, tak s ním pochopitelně soucítí, a opět se ozývá její mateřský pud. V tuto chvíli, pod návaem lítostivých pocitů jde k Džinenovi a odehraje se následující scéna:

*V její hrudi se vzedmula vlna lásky. Satoko ji nedokázala potlačit, a tak nečekaně objala Džinena kolem ramen.*

*'Vy můj malý chudáčku,' vydechla laskavým tónem.*

*Džinen, s hlavou opřenu o její kyprou hrud', se ani nepohnul. Zdálo se, že mu zvlhly oči. Satoko sevřela Džinena koleny. Jeho zpcený obličej se jí otíral o prsa. Satoko se zmocnilo prudké pohnutí.*

*Přitiskla Džinenovu hlavu k sobě a řekla:*

*"Udělám pro vás cokoliv. Všechno co budete chtít."*

*A tu se Džinen vši silou vzepřel a Satoko povalil. Venku za dveřmi z dřevěného mřížoví se zvedl vítr a šelest listí na stromech v zahradě zesílil.*<sup>44</sup>

Satoko v tu chvíli porušila několik pravidel, které na ni byly uvaleny. Především překročila své tělo, a to takovým způsobem, že dala velmi explicitně najevo svoje city vůči Džinenovi. Ovšem zároveň nastolila velmi těsný fyzický kontakt právě s novicem, který je od podobných věci naprosto izolován. V tomto momentě se všichni tři obyvatelé chrámu spojují v jedno. A tedy že Džinenovi bylo dáno pocítit jak mateřské lásky tak smyslna ženského náručí, Satoko pocítuje jak ony mateřské city, tak velmi silné pohnutí ve chvíli, kdy má Džinenovu hlavu přitisknutou na ňadrech. Zde se tedy překročily veškeré prahy a z Džinena přestal být svědek, stejně jako ze Satoko přestalo být pouze tělo. Navíc se to odehrálo brzy předtím, než Džikai zmizel.

---

43 MINAKAMI, Cutomu. *Chrást divokých husí, Bambusové loutky z Ečizenu*, Praha: Vyšehrad, 1989. str. 34

44 MINAKAMI, Cutomu. *Chrást divokých husí, Bambusové loutky z Ečizenu*, Praha: Vyšehrad, 1989. str. 51

### 3.2. Rozklad zevnitř – vztah novic a představený

Ke konci Zlatého pavilonu, kdy Mizoguči uvažuje nad svým činem, se dostane i k úvahám o tom, proč místo zapálení Zlatého pavilonu raději nezabije představeného:

*Ptal jsem se sám sebe, proč mě spíš nenapadlo zabít představeného, proč chci zrovna podpálit Zlatý pavilon. Netvrdím, že mi nikdy nepřišlo na mysl mistra zabít, ale hned jsem si přitom uvědomil, že by to bylo zbytečné. I kdybych ho zabil, jeho holá hlava i impotentní zlo by se mi za černým horizontem pořád zjevovaly.<sup>45</sup>*

Vzhledem k charakteru Minakamiho textu, který je mnohem skromnější v obhajování svých východisek, se můžeme jen domnívat jak Džinen ospravedlnil svoje činy. Protože Mizoguči mluví o destruktivním činu ve dvou rovinách – za prvé zničit člověka, za druhé napadnout krásu. Tedy útok proti humanitě a estetice. Džinen se nakonec uchýlil k oběma variantám. Za prvé zavraždil představeného Džikaie, dokonce ho doslova sprovodil ze světa, a za druhé zničil obraz divokých husí, konkrétně ten, kde matka krmí svá mláďata. Sprovodil tedy ze světa jak jednu z příčin svého trápení, tak jeho estetickou manifestaci. Právě na vztah mezi Džinenem a Džikaiem se v tomto oddílu podíváme podrobněji.

Vše začíná naprosto nevinně, tedy vlastně idylický vztah učitele a žáka. Džinen je snaživý, má výborné výsledky a svou práci dělá důsledně. Džikai o něm na druhou stranu mluví velmi pozitivně, chválí ho a všímá si jeho kvalit. Tento stav se začíná pomalu měnit od té doby co do kláštera vstoupila Satoko, a to mimo jiné kvůli aspektům, které přinesla z vnějšího světa, ty aspekty, o kterých jsem psal v předchozím oddíle.

Nedlouho poté, co Satoko vstoupí do chrámu začne Džikai chřadnout. Tělesně chřadnout. I když neztrácí svůj sexuální apetit, dodržuje tento rituál s železnou pravidelností (viz. Satoko jako buddha), jeho fyzická schránka naopak jakoby z tohoto světa ustupuje.

Oproti tomu Džinen, i když je jinak vynikající student, má ve škole problémy – musí se totiž zúčastnit vojenského výcviku, ovšem na to aby nosil pušku je příliš mladý a slabý. Džikaie rozčílí zpráva, že buddhistického novice někdo nutí nosit pušku, ovšem když si přijde na Džinena stěžovat jeho učitel, že nechodí do školy, dostane od něj Džinen vynadáno, že neplní své povinnosti a školné přichází vniveč.

Zde se několik skutečností dostává do konfliktu. Především v opozici proti Džikaiově

---

45 MIŠIMA, Jukio. *Zlatý pavilon*. Praha: Brody, 1998. str. 198

chřadnoucí tělesné schránce, Satoko se naopak zakulatila, a je velmi dobře živená.<sup>46</sup> Džikaiovo chřadnutí se kryje s jejím vstupem do chrámu. Pokud najdeme paralelu k Satoko jako k uctívanému božstvu těla, víme kam Džikai obětuje veškerou svou tělesnou sílu. Naproti tomu stojí malý slabý novic, který je za zdmi chrámu konfrontován s nesmyslnou realitou vnějšího světa. Tedy i v případě, že je naprostý nesmysl aby se buddhistický novic učil zacházet s puškou, tak musí docházet povinně na vojenský výcvik. V momentě, kdy se tyto dvě jednotky spolu setkají na izolovaném místě jako je chrám, vzniká konflikt nový, a to ten mezi Džikaiem a Džinenem.

Podívejme se blíže na situace, kdy Džikai nařídí Džinenovi, kvůli tomu, že jednou zaspal, aby si kolem zápěstí omotal provaz, kterým ho bude potom budít:

*Trhl s ním dvakrát, třikrát. Konopný provaz, který se táhl po celé spojovací chodbě až daleko do dormitáře, se vznesl asi tři milimetry nad zem a napnul se v jedné přímce. Po chvíli ucítil Džikai v ruce odpověď. To s provazem několikrát trhl Džinen. Potom šel Džinen přesně podle Džikaiova pokynu provaz svinout. Bylo to opatření, podle něhož i představený bezpečně poznal, že Džinen opravdu vstal.*

*Když se konec provazu odplazil od jeho lůžka, Džikai se spokojeně usmál.<sup>47</sup>*

Navazuje se zde poslední spojení, které mezi sebou novic a představený mají před tím, než Džinen Džikaie zabije. Když se na situace podíváme z pohledu Satoko, tak té je pochopitelně Džinena líto, protože zaspal kvůli vojenskému výcviku, který ho vyčerpává, a ještě musí podstupovat těžkou fyzickou práci v chrámu. Probouzí to v ní opět mateřské pudy, naopak Džikai, který ztrácí svou světskou existenci v tomto nachází potěšení. Džikaiova ztráta fyzičnosti, tedy postupující ztráta, je dána do kontrastu hlavně s jeho sexuální apetitem, ovšem apetitem, který neplodí a tedy je v přeneseném slova smyslu impotentní, a důvodem proč si ho postava Satoko oblíbila. Tím důvodem je jeho světský obličej<sup>48</sup>, který přibližuje Džikaie člověku jako se Satoko. Tedy mnich ve své fyzické podstatě, a ne jako duchovní. Oproti tomu stojí Džinen, kterého fyzická podstata je naopak zanedbatelná. Ovšem jeho podstat duchovní je nám skryta, protože Džinen má minimální vyjadřovací prostor.

Komunikace mezi Džinenem a představeným probíhá na velmi jednostranné úrovni. Tedy představený komunikuje s novicem, ovšem novic je pouze příjemce. Ať se jedná o zadané úkoly, nebo například o tento případ s provazem. Od té doby, co do chrámu přišla Satoko, která svým

---

46 MINAKAMI, Cutomu. *Chrást divokých husí, Bambusové loutky z Ečizenu*, Praha: Vyšehrad, 1989. str. 33

47 MINAKAMI, Cutomu. *Chrást divokých husí, Bambusové loutky z Ečizenu*, Praha: Vyšehrad, 1989. str. 33

48 MINAKAMI, Cutomu. *Chrást divokých husí, Bambusové loutky z Ečizenu*, Praha: Vyšehrad, 1989. str. 19



velmi fyzickým tělem narušila přítomnost a soužití novice a představeného, se jejich vztah redukoval doopravdy na pouhé dvě jednotky: novic a představený. Tedy v přítomnosti Satoko se oba pouze drží své role ve vztahu k tomu druhému. A zároveň jsou od Satoko zahrnuti pocity, které do té doby v chrámu chyběly. Ovšem v chrámu fungují izolovaně a tedy silněji a konkrétněji. Tedy sexuální akt s představeným chrámu, v chrámové stavbě, znamená a je něco jiného než sexuální akt v ložnici třípokojového bytu. Právě fakt, že tento trojúhelník obklopují chrámové zdi těmto aktům dává zvláštní význam.

Džikai tedy evidentně potřebuje dvojí uspokojení. Jedno, fyzické mu nabízí Satoko. Druhé, a to je potěšení z jeho moci, se mu dostává skrze úkolování a dohlížení na svého novice. Džinen je naopak osoba vytržená ze své minulosti, vytržená z reálného života, zatímco práce a studium mu nedává příliš času nad uvažovat o věcech jinak, než jak jsou uspořádány. Tento fakt samozřejmě mění Satoko, která k Džinenovi chová ochránářské pocity, a zároveň je znervózňována tím faktem, že má pocit, že ji Džinen stále sleduje.

### **3.3 Cesta k destruktivnímu činu**

Text Gan no tera je tedy založen na dvojnásobném narušení nějakého systému. Za prvé je narušen chrámový systém tím, že do něj pronikne člověk z venku, smyslná Satoko, která chrám naplní svojí fyzičností, a tím rozostřuje přesné vnímání chrámového prostoru. Druhým narušením jsou pak oba Džinenovy destruktivní činy, které naopak celý proces uzavírají. Obě narušení tedy tvoří uzavřený celek, který je ohraničen chrámovými zdmi. Na konci textu všichni zúčastnění chrám opouštějí, uzavření je tedy dokonalé.

Nyní se skrze ony dva destruktivní činy pokusím interpretovat skrze rozbor Džinenovy postavy, který poté spojím s poznatky, ke kterým jsem se dobral výše.

Je nutné se nejprve blíže podívat na onen obraz divokých husí, které pro Kohóan namaloval Kišimoto Nangaku. V jedné ze scén, které nastávají po Satočině vstupu do kláštera, jsou plátina popisována takto:

*Satoko zapálila kadidlo. Vnitřní kaple o rozloze deseti rohoží se zaplnila bílým kadidlovým dýmem. Jak začal dým kroužit nad rohožemi, divoké husy namalované Nangakuem na zasunovacích stěnách vypadaly, jako by se daly do pohybu. Byly to překrásné divoké husy. Satoko si v tu chvíli pomyslela, že Nangaku určitě zemřel v míru a pokoji a dospěl do nirvány.<sup>49</sup>*

---

49 MINAKAMI, Cutomu. *Chrámy divokých husí, Bambusové loutky z Ečizenu*, Praha: Vyšehrad, 1989. str. 15

V tuto chvíli Satoko supluje svou účast na Nangakuově pohřbu, jako milenka se nemohla pochopitelně zúčastnit. Divoké husy jí připomínají zesnulého. Tato série obrazů funguje v textu jako jakýsi jednotící prvek. Nejsou ovšem příliš často zmiňovány, hlavně na začátku a na konci textu. Jsou tedy většinu času přítomny implicitně. Často bývá zdůrazňována jedna vlastnost obrazu, a to ta, že vypadají jako živé. Divoké husy jsou migrující ptáci, to znamená že nejsou fixované na jedno jediné místo. Proto je jejich přítomnost v uzavřeném chrámu trochu paradoxní. Jsou ve svém životě vlastně uzamčené v nějaké estetické reprezentaci, a tato uzamčenost je nadto podržena chrámovými zdmi. Pravděpodobně proto k Satoko tolik promlouvají. A proto Džinenen tolik ubíjí. Nangaku o svém díle říkal následující:

*"Až jednou umřu, bude se zdejšímu chrámu říkat Chrám divokých husí a západnímu okraji Kjóta přibude pamětihodnost"<sup>50</sup>*

Chrám se pamětihodností, v tomto kontextu rozumějme spíše jakýmsi monumentem až poté, co jej všichni jeho obyvatelé opustili. Tedy Satoko se vrátila do světa kam patří, Džinenen odešel do neznáma, protože je ve světě neukotven, a Džikai zmizel fyzicky ze života, protože své fyzičnosti obětoval vše. Divoké husy tedy mohou reprezentovat volnost, tedy vlastnost, která je Džinenenovi bytostně cizí, respektive je to skutečnost, která mu byla odepřena. Proto je zničení obrazu jednou z manifestací jeho nově nabyté svobody. Zároveň konkrétně z obrazu odstranil postavu husí matky, čímž se symbolicky odřízl od svojí vlastní minulosti, přestal být Sutejošim, a zároveň od své falešné přítomnosti, kdy Satoko svým způsobem suplovala jeho matku.

Džinenenův jediný možný vztah k tomuto obrazu je tedy jasný. Podobně jako pro Mizogučiho Zlatý pavilon, symbolizuje pro něj dvě věci – touhu a nedostatečnost. Touhu po svobodě, a po kořenech, a nedostatečnost fyzickou, estetickou.

Džinenenova proměna je poměrně přesně ilustrována v symbolickém zjevování se luňáka v chrámové zahradě:

*Jenže čas od času tento luňák kroužil i nad obytnou částí a nad hlavní chrámovou síní Kohóanu. Zvolna plachtil po obloze a opisoval po ní kruhy. A někdy se usadil i na okraji střechy, na ozdobné keramické tašce, a pátravě zíral do zahrady vysypané bílými oblázky. V takových chvílích rejdivy luňákovy oči s pronikavým leskem sem a tam, jak obhlížely celé okolí.<sup>51</sup>*

50 MINAKAMI, Cutomu. *Chrám divokých husí, Bambusové loutky z Ečizenu*, Praha: Vyšehrad, 1989. str. 13

51 MINAKAMI, Cutomu. *Chrám divokých husí, Bambusové loutky z Ečizenu*, Praha: Vyšehrad, 1989. str. 19

Džikai Satoko vysvětluje, jak luňák loví v jezírku kapry. Klovne je do hlavy, pak je vynese do výšky a nechá je spadnout na zem, kde se zabijí. Luňák je velmi jasný protipól vůči divokým husám. Zatímco luňák je dravý pták a může poletovat volně kam se mu zachce, dokonce v sobě drží rozhodnutí nad životem a smrtí, divoké husy slouží pouze svému chrámovému účelu, jsou 'jako živé' ale nejsou živé, slouží pouze kráse. Luňák létá po nebi a husy jsou zavřené v chrámu.

Ve scéně, kde Džinenovi padne zrak na spodničku Satoko, je zmínka, že se jeho oči zalesknou podobně jako oči luňáka. V tu chvíli Satoko dojde, že je Džinen skutečně pozoroval uprostřed jejich rozkoší. Podobně jako luňák Džinen pozoruje dění v chrámu, v tuto chvíli je z něj luňák – pozorovatel. Jelikož přítomnost Satoko, a s ní i vše co s sebou přináší, je pro Džinena nové, je pro něj nutné pozorovat.

Podruhé se u něj pohled luňáka objeví ve chvíli, kdy ventiluje svou frustraci po návštěvě svého učitele, který si přišel u představeného stěžovat na to, že Džinen nechodí do školy, a představený ho pak důrazně pokárá:

*Stál tam totiž Džinen a upřeně pozoroval hladinu jezírka. (...) V tom se náhle Džinen rozmáchl dlaní nad hlavu a prudce, až se mu šišatá hlava zatřepala, mrštil něčím směrem k vodní hladině. (...) Směrem k ní (Satoko) vyplaval na hladinu a brázdil vodu šedý kapr, do jehož hřbetu byla zabodnuta bambusová dýka.<sup>52</sup>*

Satoko po této scéně nabývá dojem, že z Džinena jde strach. Mladý novic se totiž mění z pozorovatele na dravce. V tuto chvíli již Satoko necítí pouze Džinenův pohled, ale celá Džinenova existence nabývá jasnějších kontur, protože ji dal najevo tím, že zasáhl do koloběhu života a smrti. Navíc zaútočil na kapra, tedy tradiční symbol dlouhověkosti. Džinen zde popřel jakýkoliv řád, který snad předtím držel Kohóan pohromadě. Tedy on ve své touze a nedostatečnosti propadá sklonům věci rozkládat, rozložení totiž v tuto chvíli funguje jako jediná možná cesta přiblížení se ke světu. Za předpokladu že bude odstraněno vše, co tuto bariéru udržuje. V tomto jsou si Džinen a Mizoguči až neuvěřitelně podobné literární postavy. I tato podobnost je jasným důkazem, jak chrámové prostředí svazuje ale i nabádá k určitým postupům a zasazením.

Další tentokrát poslední zjevení luňáka je ke konci textu, před tím, než Džikai zmizí. Džinen vypráví Satoko o tom, proč luňák sedá na vrcholek dubu, který stojí v chrámové zahradě:

*"Ten luňák si tam, víte, dělá zásoby."*

*Co to vede za podivné řeči, pomyslela si Satoko, ale nahlas pravila:*

---

52 MINAKAMI, Cutomu. *Chrám divokých husí, Bambusové loutky z Ečizenu*, Praha: Vyšehrad, 1989. str. 43

"Zásoby? A čeho?"

"Víte, na vrcholku toho dubu je obrovská vykotlaná díra. Černá dutina jako velký hrnec. Onehdy jsem tam cestou ze školy vylezl a viděl jsem ji."

(...)

"Když jsem tam vylezl, na vršku stromu jsem našel díru velkou jako vědro. Dole v ní byla úplná tma. Ale když jsem se do ní upřeně zadíval, při dně se něco hýbalo. Hýbala se tam spousta hadů, ryb a myši. Hadi tam byli červení i bílí. Všechny luňák nejprve přizabil a potom v zobáku odnesl nahoru."<sup>53</sup>

Satoko je jeho vyprávěním znechucená, a nedokáže na něj přestat myslet. Džinenovi ovšem podobné vyprávění evidentně působí radost. Je to den Džikaiova zmizení.

Luňák je v tuto chvíli lovcem a vězňatelem. Tedy nějakým způsobem omezí, tím že je pádem přizabije, existenci těch stvoření, které potom bez možnosti úniku zavře ve svém úkrytu a udělá z nich potravu. Podobná scénérie v Džinenovi jistě probouzí intuitivní vnitřní sympatie, protože je to velmi podobné jeho vlastní situaci, kdy je sám otupován namáhavou fyzickou prací a uzavřen v chrámu. Ovšem takovéto pocity v něm vzbuzoval podobný výjev v době, kdy hnízdo objevil. Ve chvíli kdy o něm vypráví Satoko totiž Džinen není hadem, svíjejícím se v dutině stromu, nýbrž dravcem, který se rozhodl překročit svůj vlastní prostor. Ve chvíli kdy vypráví o zásobách luňáka, se totiž již role prohodily. Jeho destruktivní plán byl tedy hotov. A právě na těchto třech scénách, které, byť i nepřímo, zahrnují symboliku luňáka, se dá dokonale vystopovat Džinenův vývoj.

Již jsme mluvili o tom, že původní Džinenovo jméno je Sutejoši 捨吉, které přímo odkazuje k tomu, že Džinen je nalezenec. Respektive ho kdysi dávno v jeho rodišti odložila žebračka, které poté bylo zakázáno se s ním stýkat. Od té doby se již nikdy nevrátila. Džinen je tedy vykořeněn v pravém slova smyslu. Jeho postava tedy prošla několika transformace: je odtržen od svojí původní rodiny, se kterou vlastně nikdy nepřišel do kontaktu; poté je odtržen i od svojí druhé rodiny, protože nastupuje jako novic do buddhistického chrámu; je odtržen od svého původního jména; a vstupem do buddhistického kláštera je odtržen i od světa, se kterým když se musí konfrontovat, tak to na něj nemá dobrý vliv.

Čtenář je od jistého momentu v očekávání toho, že nějakým způsobem dojde ke konfrontaci mezi Džinenem a Džikaiem. Tento fakt vlastně ani není v textu nijak skrýván, naopak jsou v něm rozesety několikery indicie, které atakují čtenářovu mysl jak přímo tak podvědomě, a je tedy jasné k čemu dojde. Ať tedy vnímáme symboliku luňáka, která nám dává cosi tušit, nebo jsme uspokojeni přímým jednáním, například situací, kdy si Džinen koupí nůž:

53 MINAKAMI, Cutomu. *Chrást divokých husí, Bambusové loutky z Ečizenu*, Praha: Vyšehrad, 1989. str.60

*"Dejte mi prosím tenhle," řekl Džinen tichým hlasem a ukazoval na zavírací nůž. Majitelka obchodu si řekla, že ho bude nejspíš používat na ořezávání tužek.*

*"Prosím, stojí třiadvacet senů."*

*Džinenovi se nepatrně zalesklo v očích. Měl nevyzpytatelný výraz.<sup>54</sup>*

Ona Džinenova nevyzpytatelnost, která je probíraná hned několikrát, může evokovat dvojí konflikt. Za prvé je to konflikt mezi novicovým vzhledem a jeho nitrem, které je nám neustále skryto. Tedy vytvořený obraz novice, který je osamělý a trpí, je v konfliktu s několika záblesky jeho nevyzpytatelných výrazů. Odtrhují ho tedy od jeho vlastního vnějšku, a dávají nám spíše podnět k tomu, abychom se zamysleli nad tím co se děje pod povrchem. Na druhou stranu můžou tyto neustálé narážky na nevyzpytatelnost také relativizovat očekávané vyvrcholení příběhu.

Seymour Chatman ve své knize Příběh a diskurz píše o tom, že tragický konec je často očekávaný, nedá se tedy mluvit přímo o nejistotě, ale jde spíše o částečnou nejistotu. Tedy víme k čemu nakonec dojde, ale nevíme jakými prostředky. Tento stav nazývá úzkostí.<sup>55</sup> Tato úzkost se dá dokonale přenést i na Chrám divokých husí. Všechny prostředky, které jsou použity k dokreslování Džinenovy postavy jsou použity tak, že očekávání je jasné. Jediné co je skryté je tedy způsob, který se detailně odkryje na konci, ovšem co nám vlastně zůstane skryté v symbolické rovině je motiv.

Když si shrneme charakteristiky Džinena, tedy malý slabý novic, který je osamělý, bez rodiny, každý den trávící jen fyzickou prací a odříkáním, nebo vojenským výcvikem ve škole, který je navíc trápen svým představeným – vyjde nám jen dokonalý přetlak motivů, které jasně vedou k nějaké explozi, ke které dojde k závěru, ovšem velmi nenápadně. Džikai zmizí, ovšem svět se nijak nepohne, dokonce je doporučeno celou situaci nechat bez jakéhokoliv vyšetřování.<sup>56</sup> Až zvláštní kapitola nám odhalí celé pozadí činu, tedy to jak byl proveden, čímž se podle Chatmana naplní narativní rámec textu, ovšem motiv zůstane skryt v symbolické rovině. Ten je možné určit pouze interpretací a opakovaným čtením. Nebo můžeme použít srovnání, v tomto případě je velmi nasnadě použít příměr k Zlatému pavilonu. Jedná se tedy o jakýsi osvobozující akt. Už jsem psal, že Džinen se neustále musí konfrontovat se dvěma aspekty vlastní existence, a tím je vlastní touha a nedostatečnost. Obojí se nějakým způsobem naplní poté, co provede oba destruktivní činy. Tedy vraždou Džikaie naplní vlastní touhu po svobodě, a zničením obrazu, poničením estetického díla se vymaní ze své nedostatečnosti a zároveň zničením symbolu mateřství se vyrovná se svou minulostí. Zároveň dá i divokým husám svobodu.

---

54 MINAKAMI, Cutomu. *Chrám divokých husí, Bambusové loutky z Ečizenu*, Praha: Vyšehrad, 1989. str. 58

55 CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurz: Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008. str. 60

56 MINAKAMI, Cutomu. *Chrám divokých husí, Bambusové loutky z Ečizenu*, Praha: Vyšehrad, 1989. str. 85

#### 4. Chrám – chrám jako zkušenost podvědomí

U všech děl, která jsem vybral jako médium, skrze které ilustruji přítomnost a funkci chrámu v literárním díle, můžeme vystopovat jakousi podobu literárního prostředku kirecuzuki 切れ続き. Jedná se o jeden z estetických principů v japonském umění. Tedy princip toho, že něco musí být 'odříznuto' 切る, aby něco mohlo dále pokračovat 続く. Óhaši Rjósuke píše ve své studii, že je to sice prostředek nejčastěji využívaný v poezii, pomocí takzvané kiredži 切字 neboli 'odřezávací slabiky', která přerušuje plynutí básně, aby vytvořila prostor pro nový proud.<sup>57</sup> Zároveň dodává, že tento princip můžeme vystopovat nejen v umění ale i v životě obecně. Konkrétně uvádí příklad básníka, který se rozhodl odříznout od života, a vydat se na cestu, respektive stát se mnichem. Konkrétně tento případ ilustruje na postavě Bašóa.<sup>58</sup>

Proč se o tomto uměleckém principu zmiňují? Pokud se zpětně vrátíme k oběma dílům, které jsme rozebírali výše, je možné v nich právě prvky tohoto odříznutí a pokračování vystopovat. V textu věnovaném těmto dílům jsem již ostatně na to poukázal, jen to nebylo explicitně pojmenováno. Za prvé tedy, pokud navážeme na Óhašiho příklad mnicha, který se vzdá světa, tak je nasnadě, že podobné odtržení od světa je přítomné, když se jedná o díla zasazená do prostředí chrámu, a vystupují v nich mniši. Za druhé každá z těch knih vrcholí nějakým destruktivním činem, a jak jsem podotýkal, v obou případech se jedná o čin osvobozující. Tedy odříznout se od něčeho, co v sobě ztělesňuje nějakou zkušenost, aby tato zkušenost mohla být odstraněna a započat nový život. K těmto činům dochází na konci textu, tedy zde onen akt odříznutí je velmi jasný a srozumitelný: text dospěje ke svému klimaxu, a poté vyznívá do neurčité budoucnosti, která s tím předtím již nemá nic společného.

Ovšem zde se budeme zabývat povídkou spisovatelky Kurahaši Jumiko 倉橋由美子, která se jmenuje Kjosacu 巨刹, v překladu 'velký chrám', v překladu anglickém, se kterým pracuji, The Monastery. Povídka Kjosacu není rozebírána naposled náhodou. Můžeme si ve srovnání všech tří děl tak povšimnout toho, jak se proměňuje těžiště textu, i když tím se budu podrobněji zabývat až v závěru.

Nejdříve vneseme trochu světla do toho, proč jsem mluvil kirecuzuke. Jak bylo řečeno v předchozích dvou kapitolách, tento zlom přichází až v závěrečné fázi textu. Naproti tomu u povídky

---

57 MARRA, Michael F. (ed.) *Japanese Hermeneutics: Current Debates on Aesthetics and Interpretation*, Honolulu: University of Hawai'i Press, 2002. str. 31

58 MARRA, Michael F. (ed.) *Japanese Hermeneutics: Current Debates on Aesthetics and Interpretation*, Honolulu: University of Hawai'i Press, 2002. str. 32

Kjosacu přichází vlastně už v prvním odstavci.

*Každodenní ranní procházka, kterou chodíme s otcem po dlážděném cestičce, byla náhle přerušena neočekávaným příjezdem K. Klesající stezka, kterou jsme se zrovna chystali projít, vinoucí se od jedné budovy ke druhé zářila ve stále ospalém světle letního rána, když k nám přiskákal se svou neobvyklou hbitostí K, cestovatel K.<sup>59</sup>*

Hned ze začátku se odehraje několik zásadních momentů. Všimneme si, že se mluví o narušení – příchod K tedy zapadá do schématu narušení chrámového prostoru osobou zvenčí. Nejprve nemáme vůbec žádné informace, až později se dozvídáme, že vypravěčka je dcerou představeného chrámu, a je zasnoubena s jeho žákem, který má chrám zdědit. Zároveň se dále odhalí, že celá povídka je koncipovaná jako zápisky, které jsou určené právě jejímu snoubenci, a popisuje v nich svůj vztah k K.

Veškerá určenost místa a času je v povídce Kurahaši velmi rozvolněná, stejně tak charakterizace postav. Už jen fakt, že jediná pojmenovaná postava se jmenuje K nám ukazuje, že Kurahaši pracuje s textem jinak než filozofující Mišima, nebo prozaický Minakami. Postavy v této povídce fungují hlavně jako nositelé nějakých emocí, a tyto emoce, jelikož hlavní zápletkou je jakýsi milostný trojúhelník, jsou všechny soustředěné do vypravěčky, která je naopak předává svému snoubenci v podobě zápisků.

Zjev K je tedy nečekáný ve své samozřejmosti. Protože čtenář není součástí narativu bez K, je jen vržen do textu, kde se K náhle objeví. Přeci jenom se nám dostane bližší charakterizace jeho postavy, i tak je ale hodně ponecháno na interpretaci:

*Podle jeho tvrzení, které je samozřejmě neověřitelné, je K učenec umění, který byl zrovna nedávno přidělen ke vzdělávacímu institutu. Ještě pochybnější je jeho tvrzení že je básníkem – pochybné kvůli neurčitosti toho slova samotného.<sup>60</sup>*

Zde se jeho existence o něco relativizuje, protože je podotknuto, že to co o sobě sám říká, je neověřitelné. Nabízí se tedy dvojí identita: člověk studující umění a básník. Důvody, proč na sebe K bere zrovna tyto role nejsou v textu dále rozváděny, ovšem je dost možné, že Kurahaši tímto chtěla

---

59 GESSEL, Van C. (ed.) *The Shōwa Anthology: Modern Japanese Short Stories: 1929-1984*, Tokyo: Kodansha International, 1992. str. 233

60 GESSEL, Van C. (ed.) *The Shōwa Anthology: Modern Japanese Short Stories: 1929-1984*, Tokyo: Kodansha International, 1992. str. 233

jen podpořit estetizující tendence textu, které jsou jasně vidět v jeho obraznosti, a poté aby tato charakteristika sloužila jako alibi pro K-ovu roli a jeho proměny v příběhu, zejména jeho konec.

Máme tedy situaci, kdy se K usadí v chrámu, a tím naruší celou sérii rituálů, které už byly v pohybu. Ovšem stejně jako všechny 'třetí postavy' z minulých děl, i K přináší do zaběhnutého řádu především lidskost. Tedy v tomto konkrétním případě se jedná o chtíč. Druhý den vypravěčka doprovází K při procházce po pozemcích chrámu:

*Odkopla jsem svoje boty, aby mi mech laskal chodidla a běžela jsem mezi cedry jako had v trávě, abych setřásla K-ho naléhavý hlas, ve kterém zněl pronikavým očekáváním. K běžel za mnou. Pokračovali jsme v této hře, přibližovali se k sobě jen abychom se sobě ztratili z očí, nit pronásledování se stávala čím dál zamotanější, dokud nás neuvítaly dvě čiré studánky.<sup>61</sup>*

Jejich procházka se tedy zvrhne na jakousi dětinskou hru. Oba se tedy více přibližují svým instinktům, odhazují ze sebe břemeno zdí, které je obklopují. Toto břemeno je ovšem více posazené na ramena vypravěčky, protože zdi jsou pro K více obyčejnými zdmi než pro ni, pro kterou zosobňují také závazky, které vůči chrámovému světu má. Narážka na běhání mezi stromy jako had ve stéblech trávy také přibližuje celou scénerii spíše nějakému zvířecímu chování, které je zbavené právě těch bariér, které na nás vrhá prostředí ve kterém žijeme. To doplňuje onu dětinskou hru, kdy je vše tolerováno a celý svět je konstruován spíše jako fantazie, než jako rozumový konstrukt. Později mezi nimi dojde k fyzickému kontaktu. Ovšem, vypravěčka mluví o doteku jejich rukou jako o ryze spirituálním kontaktu.<sup>62</sup>

Hned po této pasáži vypravěčka poprvé oslovuje svého snoubence. Tento fakt o něco posouvá možnosti interpretace textu, protože se mění ze zápisu na promluvu. Tedy má najednou jasného fiktivního adresáta, víme že obsah je někomu určen. A fakt, že víme, že adresát je snoubenec vypravěčky navozuje poměrně paradoxní atmosféru, vzhledem k situacím, které jsou popsány.

V tomto bodě, kdy poprvé oslovuje svého snoubence, je nevyhnutelné že jej staví vedle sebe s K, a srovnává jejich fyzickou přítomnost. Svého snoubence připodobňuje k pevné existenci, která je jako centrální pilíř jí samé, zatímco K popisuje jako prázdnotu.<sup>63</sup> Čím si taková přirovnání

61 GESSEL, Van C. (ed.) *The Shōwa Anthology: Modern Japanese Short Stories: 1929-1984*, Tokyo: Kodansha International, 1992. str. 234

62 GESSEL, Van C. (ed.) *The Shōwa Anthology: Modern Japanese Short Stories: 1929-1984*, Tokyo: Kodansha International, 1992. str. 234

63 GESSEL, Van C. (ed.) *The Shōwa Anthology: Modern Japanese Short Stories: 1929-1984*, Tokyo: Kodansha International, 1992. str. 235



vysvětlit?

Prázdnota K je ukotvená zejména v jeho neustále zjevné nepřítomnosti. Jeho existence má dopad velmi nepřímý, a je spíše vnitřního rázu, až na svou sebevraždu se nijak explicitně neprojeví. Funguje tedy jako jakási paralelní entita k jejímu snoubenci. Ten oproti němu je doopravdy přítomný stejně konkrétně jako centrální pilíř v chrámu, a toto přirovnání je pro vypravěčku velmi trefné, neboť její život, spjatý s institucí chrámu se doopravdy točí hlavně kolem něj.

*Až doted' jsem byla čistou a nevinnou dcerou tohoto království, paní rozsáhlého chrámu, velkých a malých síní, točitých chodeb které je spojovaly, chrámů s jejich hliněnými zdmi, bran, skladiště, houštiny, která schovávala nespočet studánek a proudů. Ale viděla jsem je doopravdy někdy předtím?<sup>64</sup>*

Tímto úryvkem se tedy potvrzuje, že K je zejména ztělesněná nepoznaná zkušenost, a tou je pro hlavní hrdinku zejména zkušenost jejího těla. Tedy její existence mimo centrální pilíř, kterým je snoubenec a s ním spojená instituce a závazky. Naproti tomu je K, který v sobě ztělesňuje umění, poezii, volnost. A později to hlavní, čímž je chťič. Právě fakt, že na věci nahlíží K-ovou optikou, věci radikálně mění, protože přestává být spoutána řádem. Ovšem z okovů jednoho řádu se dostane do okovů řádu druhého a tím je právě K-ova optika. Sama podotýká, že sdílená skrytá slast je znamením zrádců.<sup>65</sup>

Když se opět vydají na procházku, tentokrát narazí na jeskyni, kterou projdou dovnitř, aby se dostali k malému jezírku do kterého K skočí, a přitom naruší podivný klid a atmosféru toho místa:

*A pak se K bez varování ponořil do vody jako ryba a zmizel. Klid byl zničen a jezero, rozvlněné K-ho hbitými pohyby se rozpustilo do tisíce třpyticích se částic a rozptýlilo svou záři po celé jeskyni.<sup>66</sup>*

Poté co skočí do vody, a rozbije zdánlivý klid, tak vtáhne žádostivou vypravěčku do vody za sebou. Poté vyplavou za světlem, kde se jim odhalí scénérie, kdy se za okrajem útesu, kam padá voda, zjevuje celý širý svět, který, jak podotýká vypravěčka, určitě není reálný svět, který znají. Je

64 GESSEL, Van C. (ed.) *The Shōwa Anthology: Modern Japanese Short Stories: 1929-1984*, Tokyo: Kodansha International, 1992. str.235

65 GESSEL, Van C. (ed.) *The Shōwa Anthology: Modern Japanese Short Stories: 1929-1984*, Tokyo: Kodansha International, 1992. str. 235

66 GESSEL, Van C. (ed.) *The Shōwa Anthology: Modern Japanese Short Stories: 1929-1984*, Tokyo: Kodansha International, 1992. str. 236

zároveň podotknuto, že při tom, když vyplavali z jeskyně ven, byli na chvíli oslepeni světlem.<sup>67</sup>

Nakolik je tato scéna metaforou pohlavního styku je diskutabilní, ovšem fakt, že v sobě shrnuje všechny prvky, které s chtičem souvisí je evidentní. Tedy nejprve sestup do hlubin, kde se poté nějakým činem rozruší klid všeho, aby se nám otevřela brána do světa, který je v normálním stavu nepoznatelný. Zároveň to zapadá do charakterizace K – víří klidné vody, a nese s sebou nepoznaný svět, který není svázaný každodenní realitou, která je obzvlášť pokud se jedná o chrám, svázána velmi těsně.

S příjezdem snoubence vypravěčky se kruh jakoby uzavírá. Její tělo je najednou kompletní, protože zahrnuje jako svůj centrální pilíř, tak prázdnotu okolo něj. Když mezi nimi došlo k prvnímu setkání, K panikaří, i když věděl o příjezdu jejího snoubence. Vypravěčka tuto situaci ještě podtrhne tím, že k němu prohodí blíže neurčenou posměšnou poznámku. Dále K představuje jakoby byl pouze obyčejný cestovatel. V textu stojí, že tak činí kvůli svému snoubenci. V přenesené rovině ale pouze potlačuje konflikt, kterému musí čelit ona sama. Tedy s objevem nových skutečností nezmizí ty staré, a jediné řešení, které se v konfrontaci se starými pořádky objevilo, je popření nového. Tedy fyzičnost centrálního pilíře vítězí nad smyslností prázdnoty, která jej obklopuje.

*K z chrámu neodejde. Každý den tráví procházením každého koutu tohoto labyrintu, každý roh jeho hničících budov, jeho chrámů a refektářů, bílé zdi lázní, bludiště cestiček a proudů v lese, jakoby hledal prostor pro nějaký nevýslovný zločin. (...) Takže teď je z něj nic. Nedokážu si vysvětlit z jakého světa přišel K narušit ten náš, nebo si představit co se doopravdy vyklube z tohoto podivného dětinského vetřelce.*<sup>68</sup>

Samozřejmě, že potlačená skutečnost nebo poznání nezmizí jen proto, že jsme jej potlačili. Tedy i K zůstává neustále přítomný, dokonce velmi jasně popsán jako přítomný v každém rohu chrámového komplexu. Svou přítomností již trvale narušil řád, minimálně z pohledu vypravěčky, která ovšem píše že už z něj není nic. Ovšem zde nedochází k žádné změně, neboť byl od začátku prázdnotou. Zároveň zůstává nepochopený, možná lépe řečeno neuchopený, protože je stále nový, a stále nepoznaný. Hlavně je stále v kontextu chrámových zdí, proto může být vnímán jen v tomto kontextu a ne ve své přirozené působnosti.

Zároveň ovšem, stejně jako se vypravěčka stala *obětí* chtiče, je nevyhnutelně i jeho

---

67 GESSEL, Van C. (ed.) *The Shōwa Anthology: Modern Japanese Short Stories: 1929-1984*, Tokyo: Kodansha International, 1992. str. 236

68 GESSEL, Van C. (ed.) *The Shōwa Anthology: Modern Japanese Short Stories: 1929-1984*, Tokyo: Kodansha International, 1992. str. 238

objektem. Ovšem opět je to pro ni fakt, který působí jako něco, čemu nerozumí, a co není součástí jejího světa:

*Jsem uchváčena tou suverenitou, kterou mi nad tebou a K dává moje pohlaví. Když ze mě učiníte předmět konverzace a promlouváte na sebe zdvořilými hlasy zatímco vaše oči spolu jedovatě bojují, diriguji vzrůstající napětí kontrapunktem královského majestátu a nevinné koketerie. Tak proč neustále odmítáš uznat to duhově zářící hluboké pouto sympatií, které se začalo tvořit mezi mnou a K?<sup>69</sup>*

Chtíč v obou mužích vytváří rivalitu, těžiště chtíče je zde přenášeno z jedné roviny na druhou. Tedy z objektu na subjekt. Z osoby, která je přímým objektem chtíče, na subjektivní ambice, které jsou svázané s postavením, nejen v tomto trojúhelníku. Vypravěčka podotýká, že by jí měl před K políbit, že ví, že i K to chce vidět. Vyzývá tedy svého pevného snoubence, který může stát pouze ve středu jako pilíř, snoubence, který je svázán institucí a chrámovými zdmi, aby veřejně manifestoval svoji lidskost, svůj chtíč, aby veřejně manifestoval ji samotnou jako svůj majetek. Respektive aby učinil gesto, které jí dovolí v něm vidět básníka, aby mohla svoje představy a realitu spojit v jedno, a dát řád svým neuspořádaným emocím.

K opouští chrám a vypravěčka je tímto zraněna. Jeho absence totiž velmi bolestně připomíná prázdnotu, kterou reprezentuje. Nyní stojí pouze centrální pilíř, kterého ovšem neobklopuje prázdnota, která mu dává tvar. Zároveň její snoubenec urychluje svatbu o pět měsíců. K tedy o svatbu přijde, a její představy a realita, kterou je obklopena se nemůže spojit dohromady.

K se znovu objeví, aby vypravěčce oznámil, že je kompletně v její moci. Znamená to tedy, že dokázala ukočírovat neznámé emoce, a vymazat hranici mezi vnitřkem a vnějškem, jejíž překročení zvenčí pro ni bylo tak nestravitelné? Nedokázala, protože není schopná se jej vzdát. Naopak tím, že není schopná se vzdát svého chtíče, se stala sama jeho otrokem.

*Viš přece, že nechci nechat K jít. Ty chladné vlhké jeskyně, kterými je K-ova existence, jsou teď další silou, která chrání tu rovnováhu, která je nutná k tomu, abych k tobě zůstala připoutaná. Spolkla jsem tu absurdní představu, že je K můj bratr, nebo že ho ožením s nějakou kamarádkou, abych si ho udržela blízko sebe, jako když vypiješ pohár do dna.<sup>70</sup>*

---

69 GESSEL, Van C. (ed.) *The Shōwa Anthology: Modern Japanese Short Stories: 1929-1984*, Tokyo: Kodansha International, 1992. str. 238 - 239

70 GESSEL, Van C. (ed.) *The Shōwa Anthology: Modern Japanese Short Stories: 1929-1984*, Tokyo: Kodansha International, 1992. str. 241

Již jsem nastínil dříve, že centrální pilíř a prázdnota, které symbolizují snoubenec a K, jsou nutné k udržení rovnováhy, a v tomto úryvku je to přímo řečeno. Ovšem ve smyslu, že je nutná ta rovnováha, aby mohla zůstat vypravěčka připoutána ke svému snoubenci. Což jen potvrzuje její již rozšířené vědomí, rozšířené o poznatky a zkušenosti zvenčí, které nyní nemůže opustit, ač je stále svázána chrámem. Proto se snaží dosáhnout nějakého spojení v rámci jeho zdí, což samozřejmě není možné.

Během toho, kdy její snoubenec vykonává obřad pokání za všechny hříchy, rozhodne se vypravěčka vynést rozsudek nad K. Zakáže mu jakýkoliv kontakt s nimi. Tak se dostane do stavu, kdy chybí jak K, tak její snoubenec, který se zabývá obřady. V tuto chvíli tedy chybí obojí aspekty, které udržují rovnováhu. Ovšem absencí těchto aspektů se dosahuje rovněž rovnováhy, protože není ani na jedné misce vah více.

K se vrátí, a během slavnosti, kde je také ohňový ceremoniál, se setkají a K ji políbí. Přistoupí k ní zezadu, je to tedy nečekané. Celá scenerie je zde zahalena do ohně a sněhu, tedy můžeme opět vystopovat kontrast mezi červenou a bílou, podobně jako ve scéně, kdy Mizoguči šlape prostitutce na břicho. Zde je v kontrastu chladná vypravěčka, která je okradena o svůj centrální sloup i o prázdnotu, a prudký K, který k ní přistoupí zezadu a políbí ji.

*Ted' už to vídíš, že: Ten polibek, který jsem včera v noci s K sdíleli, ta vrstva slin doznívající na mých rtech, to tajemné pouto které přitahuje rty dvou lidí k sobě. S ústy dokořán očekávám poslední akt.<sup>71</sup>*

Zde se opět obrací ke svému snoubenci, a naléhavě k němu promlouvá. Tento text působí skoro jako žádost o pochopení, pochopení, které nepřichází ale musí být vysloveno. Tímto polibkem se totiž nejkonkrétněji vytvořilo pouto, které již nejde smazat, protože došlo k propojení. Doteď byl K pouze tušením, nyní se ovšem stává součástí ji samé, byla definitivně naplněna prázdnotou.

Dále přichází zpráva od K. Je předána snoubenci, který si ji přečte, snaží se zachovat svůj postoj, tedy chladný postoj, a odešle člověka, který se zprávou přišel pryč s tím, že K přeje šťastnou cestu. Načež vzkaz roztrhá. Vypravěčka píše, že si je jistá, že je to zpráva o K-ově smrti, ovšem všechno okolo je absorbováno chladností snoubence. Nakonec uteče do své ložnice a upadá do spánku.

---

71 GESSEL, Van C. (ed.) *The Shōwa Anthology: Modern Japanese Short Stories: 1929-1984*, Tokyo: Kodansha International, 1992. str. 243

*Chvěji se v transu, když sním o tom, jak K sám sebe rozpáře čepelí z průhledného ledu. Nabízejí mi své rty, kde stále doznívá vytržení z toho rouhačského polibku, K zmrzačil své vlastní bílé tělo, a přerušil to vědomí, které hořelo jako krev v požáru barvy růže.<sup>72</sup>*

Ve snu tedy vidí scénu K-ovy sebevraždy. Tímto aktem se nadobro stává její součástí, ovšem tentokrát už jako nezaplňitelná prázdnota. Rituál rozpárání břicha má své kořeny ve víře, že v břiše sídlí duše a lidské emoce, odhalením jeho vnitřku může člověk dokázat čistotu svých úmyslů a svého života.<sup>73</sup> Tímto snem se K, respektive emoce které zastupoval a akt překračování hranic, celá skutečnosti vnějšího světa, stala skutečností. Když poté co se vzbudí objeví v druhém chrámu K-ovo tělo v kaluži krve, ví že mu není pomoci, a jediné co slyší, jsou motlitby, které pronáší její snoubenec. Tím se tedy čistá emoce, a instinktivní chtíč a touha, kterých byl K zástupce, staly součástí toho, co je za chrámovými zdmi, a staly se součástí rituálu. Při pohřbu vypravěčka popisuje, jak zahrnuje K-ovo tělo spoustou imaginárních polibků<sup>74</sup>, ovšem touto imaginárností jen stvrzuje nemožnost existence K a toho, co reprezentuje, za zdmi chrámu. Není schopná se vymanit z izolace.

---

72 GESSEL, Van C. (ed.) *The Shōwa Anthology: Modern Japanese Short Stories: 1929-1984*, Tokyo: Kodansha International, 1992. str. 244

73 NITOBÉ, Inazo. *Bušidó*. Praha: Josef Pelcl, 1904. str. 37 (elektronická verze)

74 GESSEL, Van C. (ed.) *The Shōwa Anthology: Modern Japanese Short Stories: 1929-1984*, Tokyo: Kodansha International, 1992. str. 244

## 5. Závěr

Pokud se tedy obrátíme zpět, a podíváme se na analýzu jednotlivých textů, můžeme konstatovat několik skutečností. Nejprve v rovině nejobecnější o charakteru samotných textů.

Ač se jednalo o texty poměrně zásadně odlišné, spojovalo je samozřejmě jedno, a tím je přítomnost chrámu. Je důležité použít slovo přítomnost, protože jak už jsem stanovil v prvních kapitolách, chrám v těchto textech nemusí být ani tématem, ani leitmotivem, nejdůležitější je jeho přítomnost. Tato přítomnost byla do různé míry plastická, a tím se zásadním způsobem proměňovalo těžiště textu. Tedy od jednotlivce, ke chrámu, až přímo pod povrch, do diskursu, který je spíše nevyjádřený.

Abychom shrnuli funkci samotného prostoru, tak ve Zlatém pavilonu tedy funguje chrám jako představa a jako ideál. Je tedy určitým formativním prvkem jak textu, tak čtenářského prožitku. Je to text silně introspektivní, ovšem introspektivní do velmi umělé postavy, která ovšem není dvojrozměrná.<sup>75</sup> Mišimův záměr tedy jasně není román *lidský*, tedy abychom byli schopni se ztotožnit s postavou, ale jedná se o román spíše ideový, kdy čtenář spíše přistupuje a modifikuje jakousi ideu.

V Chrámu divokých husí, který je asi nejrealističtějším textem z těchto tří, je naopak chrám existencí jasně fyzickou, tedy takovou, která neformuje pouze ideovou rovinu románu, tedy neslouží jen jako prostředek konfrontace, ale je zároveň prostředkem formativním, tedy do velké míry určuje jednání postav, a i děj. Tedy děj jaký se stane zde je jasně fixován na chrámové prostředí mnohem více než je tomu u ostatních dvou textů. Respektive zde chrám funguje nejméně jako nějaký zástupný symbol ale nejvíce jako faktický chrám.

U Kjosacu je otázka prostoru nejproblematičtější. Prostor je ve verbálním narativu konstrukt, jakási vytvořená analogie.<sup>76</sup> Zatímco u Zlatého pavilonu je jasně vytvořen minimálně na základě slavné stavby, v Chrámu divokých husí je prostor narativu v chrámu Kohóan, který sice není tak slavný jako Zlatý pavilon, odkazuje ovšem opět k reálnému místu. V Kjosacu je ovšem absencí těchto analogií celý prostor, a koneckonců i náznakový děj přesunut do roviny imaginace, tedy nejvíce spoléhá na kooperaci čtenáře. Dalo by se tedy říci, že čtení Kjosacu jako díla které se odehrává v chrámu, je nejčistší esencí oné ideje chrámu, se kterou pracují.

V tomto tedy spočívají hlavní odlišnosti těchto textů. Máme tedy text filosofující, text realistický a text imaginativní. Zde se ovšem v té nejobecnější míře rozdíl smazávají. Co je všem těmto textům společné, pokud začneme opět od nejobecnější roviny, tak je to základní konflikt,

---

75 NAPIER, Susan J. *Escape from the Wasteland: Romanticism and Realism in the Fiction of Mishima Yuiko and Oe Kenzaburo*. Harvard Univ Asia Center, 1995. str. 109

76 CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs: Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008.

který slouží jako hlavní dramatický rámec textu. Tedy konflikt mezi vnitřním a vnějším. Tuto možnost jsem naznačil již na začátku, a po analýzách všech tří textů si ji můžeme shrnout.

Ve Zlatém pavilonu je to tedy konflikt mezi vnitřním a vnějším světem hlavního protagonisty Mizogučiho, kdy jeho vnitřní svět je formován zejména jeho estetickým nahlížením skrze Zlatý pavilon a vlastní ošklivost a nedostatečnost. Zároveň má problém s mluveným projevem, jelikož je koktavý, tudíž je mezi něj a vnější svět postavena další zeď. Nezapomeňme samozřejmě na to, že je zároveň součástí chrámového komplexu, tudíž jeho život je uzavřen od reálného světa. Tento prostor je samozřejmě narušen někým zvenčí, v tomto případě Kašiwagim.

V Chrámu divokých husí se vyprávění posouvá do třetí osoby, jsme tedy svědky určité objektivizace pozorování. Tedy jasně vnímáme vstup Satoko do chrámu, a jeho dopad na fungující instituci. Satoko je žena, která přišla zpoza jeho zdí a narušuje tak již existující řád. Navíc je zde v kontrastu duchovní podstata buddhistického chrámu, a tělesnost, kterou do něj Satoko přináší. V přenesené rovině můžeme vystopovat velmi podobné vnitřní konflikty (samozřejmě ne promyšleně estetického rázu) jako u Mizogučiho v hlavě novice Džinena. Příklady jsem uvedl v samotné analýze.

V Kjosacu nastává podobná situace jako v obou předchozích textech, tedy dochází k narušení izolovaného řádu. Na začátku texty vstoupí na scénu postava K, která funguje jako rušivý prvek, pohánějící zápletku a zároveň zdůrazňující konflikt vnitřku a vnějšku. I když je veškerý časoprostor v tomto díle značně rozvolněn, tak zrovna tento rozdíl je velmi jasně artikulován, už v první větě je jasně jeho příchod označen jako narušení.

Tento konflikt nás přivádí k základní tezi této práce, a tou je fakt, že tento konflikt a veškeré dění v těchto knihách by nefungovalo stejným způsobem, pokud by nebyly zasazeny do prostředí chrámu. Protože samotný chrám v sobě onu hranici mezi vnitřkem a vnějškem nese, nese ji v sobě jako ideál, a zároveň zahrnuje velkou paletu jiných motivů. Například je to symbolem estetickým – ve Zlatém pavilonu tato jeho vlastnost přítomna jako leitmotiv, v Chrámu divokých husí jsou latentním středobodem plátna s jejich vyobrazeními. V povídce Kjosacu je zase v rámci chrámu popsána slavnost a vyvrcholení díla je v rituálu. Dále slouží jako symbol náboženský, tedy místo, kde se reálný svět dotýká světa posvátného. Samozřejmě chrám funguje i jako tradiční centrum vzdělanosti a umělecké tvorby. Tyto všechny a mnoho dalších aspektů v sobě chrám zahrnuje, to vše je součástí oněch představ, které o chrámu čtenář má, a které jsou během čtení neustále přítomné a určují způsob jakým je čten. Jakým způsobem je tedy tento předpoklad využit v rámci těchto tří textů?

V každém textu jsem během své analýzy objevil několik společných motivů, které v kontextu právě chrámového prostředí fungují jako velmi silný prostředek uměleckého vyjádření.

Jsou konkrétně tři nejdůležitější, a to zásah zvenčí, sexualita a světskost a destruktivní čin.

Zásah zvenčí jsem již v tomto závěru shrnul, není proto nutné opakovat znovu jakým způsobem byl vykreslen v těchto třech dílech. Důležitý je hlavně fakt, že takový zásah zvenčí je víceméně podmíněn chrámovým prostředím, a že ono samo si ho žádá jako hlavní dramatický katalyzátor narativu.

Tímto způsobem je tedy narušen nějaký posvátný uzavřený prostor, který je od normálního světa oddělen zdmi. Tu uzavřenost je možné interpretovat několika možnými způsoby, v nejobecnějším kontextu ji můžeme zařadit jako charakteristiku Japonsku velmi vlastní, obzvláště když připomeneme, že všechna díla vznikla v obdobích pro Japonsko poměrně bouřlivých.<sup>77</sup>

Druhým bodem je tedy světskost a sexualita. Je poměrně nasnadě, že pokud si představíme chrám jako izolovanou jednotku, která zastupuje určitý estetický ideál, je to vznešené náboženské místo kde se pěstuje vzdělanost a osvícení, tak jakousi jednoduchou logickou úvahou od něj oddělíme věci, které souvisejí s pudovými věcmi jako je sexualita, a obecně lidé jako světské bytosti se všemi chybami, které to s sebou nese. Ovšem interpretovat chrám skrze tyto jevy, tedy vztahovat je k němu je špatný přístup. Chrám je použit ve své izolovanosti právě k tomu, aby tyto jevy mnohem lépe a konkrétněji vynikly, ve veškeré své kráse i ošklivosti. Pokud se budeme držet Pavelovy teze, že v dobách kulturního konfliktu a přechodu jsou fikční světy neúplné<sup>78</sup>, pak je jasné, že nemůžeme brát tyto texty jako něco o chrámu vypovídající. Chrám se v tomto smyslu doopravdy posouvá do roviny pouhého prostředku, a na základě jeho vlastností pak můžeme intepretovat tyto jevy. Právě světskost a sexualita, které jsou bezvýhradně přítomné ve všech třech textech velmi zásadně, vyniknou na pozadí chrámového prostředí mnohem ostřeji, mnohem silněji, a snad i mnohem více provokativně, a vlastně se očisťují od předsudků, které mají ve svém přirozeném kontextu, a naopak jsou čistší a jasnější. Tedy ve Zlatém pavilonu v kontextu jeho krásy vyniká Mizogučiho ošklivost, v kontextu jeho neměnnosti vyniká Kašiwagiho estetický nihilismus, v kontextu pavilonu jako symbolu touhy a posedlosti vynikne lépe Mizogučiho neschopnost navazovat vztahy se ženami. Měla by scéna, kdy pošlape prostitutce břicho na příkaz amerického vojáka stejnou sílu a dopad na čtenáře, pokud by se tak neodehrálo v chrámovém prostředí a pachatelem by nebyl buddhistický novic?

V Chrámu divokých husí naopak v kontextu klidného Kohóanu a krásných obrazů divokých husí existuje velmi tělesná Satoko, která je neustále uspokojována svým milencem, kterým je představený chrámu, zatímco jeho novic je trápen absurdním vojenským výcvikem a šířán pocitem

---

77 Zlatý pavilon byl napsán několik málo let po konci americké okupace, Chrám divokých husí na konci šedesátých let kdy Japonskem zmítaly studentské bouře a povídka Kjosacu byla napsána v letech sedmdesátých, tedy v období překotného ekonomického růstu

78 DOLEŽEL, Lubomír. *Objev fikčních světů*. In: PAVEL, Thomas G. *Fikční světy*. Praha: Academia, 2012. str. 11



odcizení a vykořeněnosti. To vše se odehrává v kontrastu k jeho každodenním povinnostem a klidnému běhu dní za chrámovými zdmi.

V Kjosacu po popisech procházek chrámovým komplexem přichází na řadu snové a imaginativní výjevy, které ten přesný ideál chrámu rozmělnují v tomto kontrastu. Zároveň je to umocněno přítomností rituálu, manželství a chťiče, který se vždy probouzí v těchto snových pasážích, ale v přítomnosti chrámu opět přebírá otěže rituál.

Dospěli jsme tedy k tomu, že chrám konstruuje jako literární prvek tyto důležité prvky: izolovaný prostor, který vytváří možnost jej pro potřebu díla narušit, a zároveň zastupuje určité ideály, které pokud jsou dané do konfrontace s chrámovým prostředím mají hlubší a čistší dopad.

Veškerá tato díla jsou vlastně postavena na kontrastech, které jdou od rovin nejobecnějších až po roviny nejmikroskopičtější. A tyto kontrasty mají za úkol jasně stanovit hranice, ve kterých se konfrontace odehrává, aby docílený efekt byl co nejčitelnější a nejjasnější. Ovšem v těchto třech textech je přítomen jeden důležitý aspekt, který zpětně dává těmto kontrastům větší smysl. A jím je destruktivní čin.

Destruktivní čin zde slouží jako jakási retrospektiva a zároveň vyhlídka do budoucna. Je to čin bilanční a čin přípravný. Je to především čin kompenzační, který zaplňuje prázdná místa tím, že jiná místa naruší. Destruktivní čin je v těchto případech personifikací tužeb, posedlostí, chťiče. Je kusem vnějšího světa za chrámovými zdmi. Je přesným opakem toho, co se chrám snaží ve svých útrobach uchovávat, vychovávat, pěstovat a uctívat. Destruktivní čin není ničím, co by mělo trvalou hodnotu, není spojením s duchovními výšinami, nic nevytváří. Je manýrou, která je ješitná, je gestem, které je zoufalé, a v mnoha případech je jedinou možnou manifestací určitého ideálu, který je mučen estetickou a duchovní autoritou chrámu a izolací jeho zdí. Destruktivní čin v těchto dílech je činem zoufalým, je činem, který má bořit hranice jen proto, aby narazil na delší. Je vlastně ve své skandální samoučelnosti velmi bolestně výmluvný. A opět je to chrám, který jediný má možnost mu dát všechny tyto kontury, neboť mu zpětně určuje význam, který nemůže získat nikde jinde. Ale tento čin sám o sobě pohltí i svého vykonavatele. Zlatý pavilon: zničení 500 starého vzoru japonské estetiky a kulturního růstu, zničen právě kvůli své ikoničnosti. Džikai a matka husa zničení kvůli svému postavení, opět kvůli své roli. K zničen kvůli nedosažitelnosti chťiče a neměnnosti existujícího. Co nám tedy říkají všechny tyto akty?

Je v nich zachyceno zoufalé východisko, velká katastrofa ohraničená velkými uvozovkami chrámového prostředí, které tomu činu dává jeho ikoničnost, a zároveň jeho nedotknutelnost. Ze všech izolovaných prvků, které jsme v textech vyzorovali, je tato veškerá izolace zmrazena v čase právě činem osamělým a nejvíce izolovaným, protože ve své izolovanosti má největší dopad. A toto sdělení je možné uchovat pouze a jen za zdmi, kde se stýká světské a nadpozemské.

## **Seznam literatury**

ECO, Umberto. *Lector in Fabula: Role čtenáře aneb interpretační kooperace v narativních textech.*

1. vyd. Praha: Academia, 2010.

NAPIER, Susan J. *Escape from the Wasteland: Romanticism and Realism in the Fiction of Mishima Yukio and Oe Kenzaburo.* Harvard Univ Asia Center, 1995.

CULLER, Jonathan. *Krátký úvod do literární teorie,* Brno: Host, 2002.

EAGLETON, Terry. *Úvod do literární teorie,* Praha: Triáda, 2005.

GESSEL, Van C. (ed.) *The Shōwa Anthology: Modern Japanese Short Stories: 1929-1984,* Tokyo: Kodansha International, 1992.

IVY, Marilyn. *Discourses of the Vanishing: Modernity, Phantasm, Japan,* Chicago: University of Chicago Press, 1995.

KEENE, Donald. *Dawn to the West: Japanese Literature of the Modern Era, Fiction,* New York: Columbia University Press, 1998.

MARRA, Michael F. (ed.) *Japanese Hermeneutics: Current Debates on Aesthetics and Interpretation,* Honolulu: University of Hawai'i Press, 2002.

MINAKAMI, Cutomu. *Chrám divokých husí, Bambusové loutky z Ečizenu,* Praha: Vyšehrad, 1989.

MINAKAMI, Cutomu. *Gan no tera, Ečizen takeningjó.* Tókjó: Šinčóša, 1969.

MIŠIMA, Jukio. *Zlatý pavilon,* Praha: Brody, 1998.

MIŠIMA, Jukio. *Kinkakudži.* Tókjó: Šinčóša, 1960.

PECHAR, Jiří. *Interpretace a analýza literárního díla,* Praha: Filosofia, 2002.

PETRŮ, Eduard. *Úvod do studia literární vědy.* Olomouc: Rubico, 2000.

TRÁVNÍČEK, Jiří. *Příběh je mrtev?: Schizmata a dilemata moderní prózy*. Brno: Host, 2003.

KARATANI, Kōjin. *Origins of Modern Japanese Literature*. Durham and London: Duke University Press, 1993.

LÍMAN, Antonín. *Krajiny japonské duše: Čtrnáct esejů o moderní japonské literatuře*. Praha: Mladá fronta, 2000.

PAVEL, Thomas G. *Fikční světy*. Praha: Academia, 2012.

FOUCAULT, Michel. *Myšlení vnějšku*. Praha: Hermann & synové, 1996.

DOLEŽEL, Lubomír. *Identita literárního díla*. Brno - Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2004. Edice Theoretica.

CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs: Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008.

NITOBÉ, Inazo. *Bušidó*. Praha: Josef Pelcl, 1904.