

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV DÁLNEHO VÝCHODU

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Tereza Micková

Ideál sabi a pomíjivost v díle Tanizakiho Džun'ičiróa

Aesthetic Ideal sabi and Evanescence in Tanizaki Jun'ichiro's Work

Praha 2014

Vedoucí práce: Mgr. Martin Tírala Ph.D.

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

V Praze, dne

.....

Obsah

1. Úvod.....	4
2. Ideál <i>sabi</i> a pomíjivost v japonské estetické tradici	6
2.1. Sabi	6
2.2. Pomíjivost	9
3. Džun'ičiró Tanizaki	13
4. Povídky	16
4.1. Tetování	16
4.2. Požaté rákosí	16
4.3. Slepcův příběh	20
5. Sestry Makiokovy	22
6. Klíč.....	27
7. Deník bláznivého starce.....	29
8. Chvála stínů	34
9. Závěr	38
10. Zdroje.....	41

1. Úvod

Džun'ičiró Tanizaki, jeden z nejvlivnějších japonských spisovatelů 20. století, napsal mnoho významných románů, esejí a povídek. Ve svých dílech se zabývá různými tématy – ať už je to popis tradiční japonské rodiny či poetické znázornění vlastních snů a tužeb.

Pro svou bakalářskou práci jsem si vybrala téma pomíjivosti. Na první pohled není v Tanizakiho pracích nijak zjevné a jistě nehraje hlavní roli, avšak podle mého názoru je velmi umně vložené mezi řádky. Počínaje jeho prvotinou, v roce 1910 vydanou povídkou Tetování (*Šisei*), kde se umělec-tatér snaží najít dokonalou dívku, na jejíž kůži by vytetoval svou duši, a konče jeho romány z posledních let života, ve kterých popisuje touhu starců po mladém ženském těle, pomíjivost prochází celým Tanizakiho dílem.

Výběr knih západních autorů, které se zabývají japonskou estetikou, je dnes poměrně široký. Mimo jiné se často věnují i ideálu *sabi* a pomíjivosti v tradičním japonském pojetí.¹ Autoři těchto knih dávají ideály také do souvislosti s literaturou, avšak konkrétní ukázky neuvádějí. Většinou se můžeme o přítomnosti estetických ideálů u jednotlivých autorů zpětně dočíst v doslovecích, avšak podrobnější výzkum na toto téma chybí. Z toho důvodu jsem se rozhodla zaměřit svou bakalářskou práci na ideál *sabi* a pomíjivost v literárním díle konkrétního japonského spisovatele. Dílo Džun'ičiróa Tanizakiho jsem si vybrala proto, že podle mého názoru představuje vyváženou kombinaci japonské literární tradice s vlivy literatury západní, tudíž je pro evropského či amerického čtenáře přístupný, ale zároveň si zachovává svou „japonskost“.

Domnívám se, že Tanizaki ve svých dílech znázorňuje téma pomíjivosti nejen jednotlivými scénami, například popisem tradičního japonského rituálu pozorování padajících podzimních listů, ale i konceptem a hlavní myšlenkou povídek či celých románů. Jeho pravděpodobně nejznámější román – Sestry Makiokovy (*Sasamejuki*), lze interpretovat jako historii tradiční japonské rodiny, s jejímž zánikem zaniká také kus tradičního Japonska. A co jiného, než právě pomíjivost, vyjadřuje tento zánik?

Džun'ičiró Tanizaki jako představitel japonského realismu, který se ve svých dílech snažil skloubit inspiraci západní literární tradicí a lásku k tradičnímu umění rodné země, se tématu pomíjivosti, tak hluboce zakořeněnému v japonské kultuře, jistě nevyhnul. Ve svém obdivu

¹ Touto tematikou se například zabývá Steve Odin v díle *Artistic detachment in Japan and the West: psychic distance in comparative aesthetics*, Andrew Juniper ve své knize *Wabi sabi: the Japanese art of impermanence*, Charles Shiró Inouye v díle *Evanescence and form: an introduction to Japanese culture* a další.

ke starému Japonsku začlenil pomíjivost a ideál *sabi* do svého díla jako neoddělitelnou část japonského kulturního odkazu.

Ve své bakalářské práci se pokusím prostřednictvím vybraných citací doložit přítomnost ideálu *sabi* a pomíjivosti v díle Tanizakiho Džun'ičiróa. Dále se budu snažit popsat způsob, jakým pomíjivost a *sabi* do své literární práce začleňuje, prostředky, které pro vyjádření pomíjivosti ve svých dílech používá a s jakými motivy pracuje. Tyto prostředky a motivy opět doložím na vybraných citacích z Tanizakiho děl přeložených do češtiny. Kromě toho se také pokusím v základních bodech postihnout vývoj Tanizakiho nahlížení na pomíjivost.

K rozboru jsem si vybrala následující díla: Sestry Makiokovy, Chvála stínů, Klíč, Deník bláznivého starce a vybrané povídky (Tetování, Vyprávění slepce, Požaté rákosí). Důvodem tohoto výběru je především fakt, že všechna tato díla vyšla v českém překladu, tudíž jsou pro můj rozbor nejlépe dostupná. Druhým důvodem pak byla snaha vybrat díla významná a oceňovaná – proto jsem zařadila Sestry Makiokovy, Klíč a Deník bláznivého starce. Rozbor raných povídek mi umožňuje porovnáním s pozdějšími pracemi zjistit, zda se Tanizakiho vnímání pomíjivosti časem měnilo, a pokud ano, jakým způsobem. Esejistické dílo Chvála stínů zařazuji proto, že mi podle mého názoru poskytne nejlepší a bezprostřední autorův náhled na ideál *sabi* a v souvislosti s tím také na pomíjivost. Kapitoly v práci dělím podle zkoumaných děl, které s výjimkou Chvály stínů řadím chronologicky podle roku originálního vydání.

V bakalářské práci používám českou transkripci japonštiny. Osobní jména jsou řazena podle českých pravidel: jméno příjmení. Názvy děl uvádím nejprve v českém překladu (pod jakým u nás vyšly) a v závorce v japonském originálu. Pokud se v práci objevuje japonský termín, je vyznačen kurzívou. V případě citátů z anglicky psaných zdrojů je neoficiální překlad můj vlastní.

2. Ideál *sabi* a pomíjivost v japonské estetické tradici

Pakliže si v Estetickém slovníku vyhledáme heslo „estetická norma“, dozvíme se:

„V deskriptivním smyslu znamená norma měřítko nebo ideál, podle nějž se umělecká tvorba orientuje, na němž se určité umělecké dílo podílí a podle nějž se určuje ve vkusových soudech estetická nebo umělecká hodnota nějakého předmětu nebo díla.“²

Z toho lze usoudit, že spojitost estetiky s literaturou je nezpochybnitelná. Podle citace je dokonce pro směřování umělecké tvorby zásadní a bez estetických ideálů (či normy) by literární dílo ztratilo svou estetickou úroveň. Kromě toho je možné podle estetických ideálů dílo z uměleckého hlediska zhodnotit. To podle mého názoru představuje základ pro hledání ideálu *sabi* a pomíjivosti v díle Džun'ičiróa Tanizakiho a toto hledání v první řadě umožňuje.

Abychom mohli zkoumat a pochopit způsoby vyjádření ideálu *sabi* a pomíjivosti v Tanizakiho díle, je nejprve nutné alespoň stručně tyto dva estetické fenomény popsat.

V následujících podkapitolách je krátce představím, pokusím se vystihnout jejich roli v japonské kultuře a na závěr zmíním sakuru jako typicky japonský motiv, který s pomíjivostí souvisí.

2.1. Sabi

Estetický koncept *sabi* můžeme v japonské kultuře potkat nejčastěji ve dvojici *wabi-sabi*. Jako většinu ostatních estetických ideálů není tento termín nijak snadné výstižně přeložit. Leonard Koren ve své knize *Wabi-sabi: for Artists, Designers, Poets* definuje *wabi-sabi* jako krásu, která je „nedokonalá, pomíjivá a neúplná“.³

Samotné slovo *sabi* (寂) se překládá jako patina, rez nebo starobylý vzhled. Sloveso *sabireru* se pak překládá jako „upadat“ nebo „stát se opuštěným“. Už samotný překlad slova nám dává náповědu k estetickému ideálu, ale výstižně vyjádřit ideál je samozřejmě mnohem složitější. Steve Odin v knize *Artistic Detachment in Japan and the West* překládá *sabi* jako „jednoduchost“, „osamělost“, „nezúčastněná osamělost“ či „nezúčastněný smutek“.⁴

Richard Martin v článku *Wabi-sabi* definuje tento termín následovně:

² HENCKMANN, Wolfhart. *Estetický slovník*. Praha: Svoboda, 1995, s. 134.

³ viz KOREN, Leonard. *Wabi-sabi for artists, designers, poets*. Berkeley, Calif.: Stone Bridge Press, 1994.

⁴ viz ODIN, Steve. *Artistic detachment in Japan and the West: psychic distance in comparative aesthetics*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2001, s. 19.

„*Sabi* odkazuje k věcem, jejichž krása může přijít jen s věkem, svědčící o přírodních procesech, které vyústí v předměty, které jsou nepravidelné, neokázalé a rozporuplné. Odkazuje k patině, jako jsou například velmi stará bronzová socha či měděná střecha, která zezelenala. Zahrnuje také uznání koloběhu života.“⁵

Tento estetický ideál se vyvinul z tradice zenového buddhismu a lze ho vnímat pouze intuitivně.⁶ Je to umělecký koncept, který se slovy popisuje hůře než obrazy či zpodobněním v literatuře. Také jej lze vnímat jen z odstupu: člověk vnímá tento ideál, pouze když je v osamění, v rovnováze s okolím, obklopen přírodou a pozoruje ho zpovzdálí. Ve chvíli, kdy mluvíme o *sabi*, se lidský pocit smutku posunuje na vyšší rovinu a přestává být osobní záležitostí.⁷ Tento pocit smutku, melancholie či osamělosti, se stává součástí scenerie, je vtažen do celkového obrazu a dotváří tak estetický ideál.

Steve Odin se opírá o myšlenky D. T. Suzukiho (1870–1966) – japonského spisovatele a autora esejí o buddhismu, zenbuddhismu a šintoismu, a popisuje tento stav, ve kterém lze ocenit *sabi*, jako *mušin* (無心) – „bez-mysli“.⁸ Je to princip, který je velmi důležitý v zenbuddhismu a znamená odstup. Mysl je v takovém stavu zbavená všech předsudků, emocí a tužeb. Využívá se především k dosažení zenového osvícení *satori*, ale přenesl se i na umění – poezii, drama, malířství, ale i bojové umění meče. *Mušin* znamená dokázat se posunout na vyšší úroveň stavu mysli a nevnímat své okolí v úzkém vztahu ke svým osobním pocitům, ale dívat se na něj s odstupem, zpovzdálí.

To také znamená, že *sabi* nevzniká přičiněním výhradně přírody nebo výhradně člověka. Jestliže mluvíme o ideálu *sabi*, máme většinou na mysli to, co vzniklo přičiněním jak člověka, tak přírody.⁹

Na rozdíl od západních estetických ideálů, kde je oceňována novost nebo vzhled „jako nový“, okázalost a bohatost, *sabi* vyjadřuje pravý opak. Krása, kterou *sabi* představuje, je pouze ve věcech, které už zažily a přežily mnoho let. Tato léta se pak projeví na jejich vzhledu, který k nim zpětně odkazuje. Tudiž mluvíme-li o *sabi*, máme na mysli například rez, odlupující se vrstvu barvy nebo praskliny na starém porcelánu. Pro oči Evropana je to mnohdy na první pohled neutěšený obraz upozorňující na stáří, které si nerad připomíná. Naopak pro Japonce se krása skrývá právě v tomto stáří. Představuje hloubku, která se s léty stává stále patrnější.

⁵ MARTIN, Richard. *Wabi-sabi*. Photo Life Magazine. 2007, s. 16.

⁶ viz ODIN, Steve. *Artistic detachment in Japan and the West: psychic distance in comparative aesthetics*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2001, s. 99.

⁷ viz tamtéž

⁸ tamtéž, s. 22.

⁹ viz JUNIPER, Andrew. *Wabi sabi: the Japanese art of impermanence*. Boston: Tuttle Pub., 2003, s. 42.

V ohmataném šálku na čaj spatřujeme historii, vzpomínky a osobitost, kdežto zbrusu nový kus nádobí to vše postrádá. Pakliže chceme tento příklad k něčemu přirovnat, nový šálek je jako anonymní prázdný list papíru, zatímco starý připomíná hustě popsané stránky literárního díla.

Oblast, na které lze výborně demonstrovat ideál *sabi*, je starobylý čajový obřad. Jeho kořeny můžeme najít v Číně 12. století, kde ho zenoví mniši považovali za součást náboženského obřadu.¹⁰ A stejně jako zenbuddhismus, si i čajový obřad našel svou cestu do Japonska, kde se dále rozvíjel. Jak už jsem popsala v úvodu této podkapitoly, *sabi* je termín, který vychází ze zenbuddhismu, stejně tak jako čajový obřad. Proto je snad přirozené, že se mimo jiné projevuje právě v čajovém obřadu. O *sabi* usiloval známý čajový mistr Sen no Rikjú (1521–1591), když upřednostnil zašlou konvici před konvicí zářící novotou a vyvaroval se tak snadno nabytému luxusu.¹¹ Když obdivujeme čajové šálky, neoceňujeme jejich okázalost, ale výstižnou jednoduchost a patinu. Stročnost spatřujeme i v samotné místnosti, kde se čajový obřad odehrává – je navržena podle zenových klášterů a svou prostotou navozuje představu ideálu *sabi*. Je to právě jednoduchost a střízlivost, co je v čajovém obřadu to zásadní. Klidné, dalo by se říci až chudé prostředí ve společnosti čaje, kaligrafického svitku, neokázalých květin a jednoduchého nářadí potřebného pro obřad přípravy čaje, dovoluje člověku pohroužit se do meditace a připomíná mu pomíjivost času.

Předměty nebo celé scenerie, které znázorňují *sabi*, jsou zároveň obrazem pomíjivosti. Jak jsem uvedla výše, pokud jde o *sabi*, je ceněno vše, co má historii, stáří. Toto stáří však současně připomíná prchavost času. Starý šálek na čaj nejenže nese vzpomínky, ale zároveň upomíná na to, že brzy zanikne.

O přítomnosti ideálu *sabi* v Tanizakiho povídce Požaté rákosí a o jeho spojitosti s pomíjivostí, nás přesvědčí doslov Vlasty Winkelhöferové ke sbírce povídek Most snů:

„Hlavně v příběhu Požaté rákosí aplikuje Tanizaki vedle júgen i další ze zásad japonského pojetí krásna, pojem *sabi*, jenž v doslovném překladu znamená patos, zašlost a omšelost, krása všeho, co v sobě nemá lesk novosti. V literatuře se obvykle projevuje jako líčení podzimu a podzimních mlh, jako evokace zmaru a uvadání, strohé prostoty, jako v sobě mají věci starobylé a minulé. (...) Takovými a podobnými pasážemi nás v duchu *sabi* vtahuje autor do nálady krajiny. V jeho povídkách se setkáváme s čajovým domkem zašlým patinou stáří,

¹⁰ viz JUNIPER, Andrew. *Wabi sabi: the Japanese art of impermanence*. Boston: Tuttle Pub., 2003, s. 33.

¹¹ viz KEENE, Donald. *Japanese Aesthetics*. Philosophy East and West. 1969, roč. 19, č. 3, s. 302.

s branou se stříškou krytou šindeli z cedrové kůry, starým kaligrafickým nápisem, verši staročínských básníků o šustícím podzimu...“¹²

2.2. Pomíjivost

Základy definování japonského citu pro pomíjivost bychom mohli hledat v buddhismu, konkrétně v buddhistické představě o konci světa. „Věřilo se, že poslední tři věky následující po Buddhově úmrtí, v Japonsku známé jako Poslední věk (*mappó*), začaly v roce 1052 a mají s sebou přinést jak přírodní, tak politické katastrofy.“¹³ Jinými slovy, v této víře nalézáme důkaz, podle něhož se s příchodem buddhismu do Japonska (konkrétně spolu s Lotosovou sútrou, která cestovala z Indie a Číny do Japonska k princovi Šótokeovi někdy v letech 573 - 621¹⁴) dostalo i přesvědčení, že tento svět nebude trvat věčně. Zde je podle mého názoru možné spatřit první doložitelné formování fenoménu pomíjivosti v japonské kultuře.

Odkazy na *mappó* hojně nalézáme v Zápiscích z poustevny (*Hódžóki*) od buddhistického mnicha Kamo no Čómeie (1153 – 1216):

„Všudypřítomné představy o pomíjivosti jsou vláknem spojujícím různé části díla: popis pěti kalamat uvržených na hlavní město, vyprávění o životě před a po jeho odchodu do ústraní v Hinu, portrét jeho nového nerušeného pobytu v chýši o třech metrech čtverečních, uvádající vztah s hlavním městem a jeho obyvateli a konečné uvědomění si marnosti samotářského života.“¹⁵

Nicméně Charles Shiro Inouye je přesvědčen o tom, že povědomí o pomíjivosti bylo v japonské kultuře zakořeněno ještě před příchodem buddhismu. Odkazuje na pojem *ucusemi* znamenající v tomto případě odloženou „skořápku“ těla cikády, který byl podle něj v Japonsku už zažitý. V přeneseném významu znamenal tento výraz prázdnotu, křehkost a rychlé pomíjení a figuroval až ve 39 básních ve sbírce *Manjóšú*. Tento výraz však podle jiných badatelů s buddhistickým pojetím pomíjivosti zcela nekoresponduje a jeho vnímání nelze přesvědčivě doložit.¹⁶

¹² TANIZAKI, Džuničiró. *Most snů*. Vyd. 1. Překlad Vlasta Winkelhöferová. Praha: Vyšehrad, 1983, s. 207.

¹³ MARRA, Michael F. *The aesthetics of discontent: politics and reclusion in medieval Japanese literature*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1991, s. 71.

¹⁴ viz tamtéž

¹⁵ tamtéž, s. 83-85.

¹⁶ viz INOUE, Charles Shiro. *Evanescence and form: an introduction to Japanese culture*. New York: Palgrave Macmillan, 2008, s. 17.

Japonský termín odpovídající pojmu „pomíjivost“ je *mudžó* (無常). Překládáme ho jako prchavost, nestálost, ale například i jako nejistota. Jak už bylo řečeno, zakládá se na buddhismu, kde je pro dosažení nirvány klíčové uvědomění si prchavosti a nestálosti všech věcí.¹⁷ Kromě *mudžó* je s pomíjivostí spojen i výraz *hakanai* (儚い), překládáme jako prchavý, přechodný, momentální, nestálý aj.).¹⁸

Pomíjivost hraje v japonské kultuře velmi výraznou roli. Je dokonce nezbytná pro vyjádření krásy v umění.¹⁹ Pakliže je něco pomíjivé, je to zároveň krásné a to Japonci dokáží ocenit. Zcela jinak je tomu na Západě, kde je naopak tradicí budovat a vytvářet věci co nejtrvalejší a nejpevnější.

Důležitost pomíjivosti v japonské kultuře zdůrazňuje Donald Keene:

„Japonci byli pravděpodobně první, kdo objevil jedinečné potěšení pomíjivosti a (...) věřili, že pomíjivost je nezbytným elementem v kráse.“²⁰

Donald Keene se zde opírá hlavně o dílo Jošidy Kenkóa, buddhistického mnicha, který pravděpodobně žil v letech 1283 až 1350. Jošida Kenkó se formálně stal mnichem, ale hlavní náplní jeho času byla převážně poezie. Následující citace pocházejí z jeho jediného prozaického díla – *Curezuregusa*, které do češtiny Miroslav Novák překládá jako „Psáno z dlouhé chvíle“ a v doslovu uvádí:

„Jedním z ústředních motivů krátkých zápisků je taktéž „představa pomíjejcnosti, jejíž prožitek a řešení s různou intenzitou prolíná celou literaturu tohoto i následujícího období.“²¹

„Proč by měl člověk obdivovat jen sakury v plném květu a měsíc na bezoblačném nebi?... Ač je člověk mladý či v rozpuku sil, smrt přichází bez ohlášek.“²²

A dále:

„Kdyby svět byl stvořen tak, že by rosa z pohřebišť v Adaši nikdy nevyschla a dým z žároviště z Toribejama se nevytrácel v nebi, kolik věcí by ztratilo svou jímavost. Kouzlo světa je v jeho nejistotě.“²³

¹⁷ viz HEINE, Steven. *From Rice Cultivation to Mind Contemplation: The Meaning of Impermanence in Japanese Religion*. History of Religions. 1991, roč. 30, č. 4., s. 375.

¹⁸ viz INOUE, Charles Shiro. *Evanescence and form: an introduction to Japanese culture*. New York: Palgrave Macmillan, 2008, s. 26.

¹⁹ viz KEENE, Donald. *Japanese Aesthetics*. Philosophy East and West. 1969, roč. 19, č. 3, s. 15.

²⁰ KEENE, Donald. *The Pleasures of Japanese Literature*. New York: Columbia University Press, 1988, s. 20.

²¹ *Zápisky z volných chvíl*. Překlad: Miroslav Novák, Petr Geisler. Praha: Odeon, 1984, s. 327.

²² tamtéž, s. 269, 271.

Z těchto citátů od Jošidy Kenkóa je patrné, že pomíjivost má v japonské estetice velmi dlouhou tradici. Tato tradice se jistě nezačala až ve 14. století s Jošidou Kenkóem, avšak citáty z jeho díla uvádím proto, že jsou v tomto ohledu jasně vypovídající a vyjadřují míru, s jakou si již tehdejší vzdělaná vrstva pomíjivosti všímala a začleňovala ji do svých uměleckých děl. Uvědomění si pomíjivosti lidského života i věcí, které jsou člověku blízké, je, jak můžeme vidět na příkladech z díla, velmi silné, a ačkoli je vnímáno s jistou melancholií nebo smutkem, zároveň vyjadřuje krásu.

Také pozorujeme, že Jošida Kenkó v prvním z uvedených citátů oceňuje dokonalost v nedokonalosti. Sakury v plném květu a měsíc na bezoblačném nebi sice můžeme považovat za perfektní vyjádření krásy, ale podle japonské estetické tradice tomu tak není. Krása, kterou člověk hledá, je obsažena právě v tom, že sakury kvetou tak krátce a že měsíc má svůj čas na obloze omezen. Tedy je obsažena v pomíjivosti.

„Jako návratný motiv ve zbývající části se však už jeví jako přijatá danost, s níž se lze vyrovnat i jinak. Slouží jako pohnutka k hlubšímu prožití každé prchavé a neopakované chvíle, pomáhá zmírňovat tísnivou kategoričnost hodnot, upozorňuje na krásu nedůležitého a přehlíženého a podporuje uvolněnou lehkost nazírání.“²⁴

Z citované části doslovu opět vyčteme, že podle Kenkóa lze na pomíjivost nahlížet tím způsobem, který nám umožňuje dostatečně ocenit krásu věcí, které bychom si v případě jejich trvání nikdy nevšimli. Pakliže by sakury kvetly celý rok, nikdo by se již nepozastavil nad výjimečností jejich květů, staly by se všední záležitost, která není hodna naší pozornosti.

V následující podkapitole stručně představím motiv sakury, která je v japonské kultuře již tradičně považována za symbol prchavosti.

2.2.1 Sakura

Pravděpodobně nejrozšířenějším a nejčastěji používaným motivem pomíjivosti je již zmíněný třešňový strom. Symbol sakurové větévky s růžovými kvítky se stal jedním z nejzobrazovanějších motivů japonské kultury a Japonska vůbec.

²³ *Zápisky z volných chvíl.* Překlad: Miroslav Novák, Petr Geisler. Praha: Odeon, 1984, s. 222.

²⁴ tamtéž, s. 327.

„Na počátku 20. století se třešňové stromy staly japonským státním darem. Sakury se tak už dlouho intenzivně podílí na pojetí a znázornění japonského já, na individuální i kolektivní úrovni.“²⁵

Symbol sakury je již staletí hojně využíván v umění, zvláště v poezii. Jedná se konkrétně o druhy, které nenesou žádné ovoce a doba jejich kvetení se pohybuje okolo jednoho týdne, přičemž záleží mimo jiné i na kultivaru. Oslavovaným stromem je konkrétně okrasný druh *prunus serrulata* a jeho různé kultivary.

Na jaře, když třešně kvetou, začínají Japonci slavit svátek nazvaný *hanami* (花見). V jeho průběhu se schází rodina a přátelé a společně pozorují rozkvetlé stromy. Oslavy se nesou ve stylu hodování mezi padajícími okvětními lístky, fotografování a procházek po cestách pokrytých kobercem růžových či bílých kvítků. V minulosti bylo také tradicí skládat o třešních nepřehledné množství básní.

Jak už bylo zmiňováno, pro úplný prožitek ideálu *sabi* a pomíjivosti, je od člověka vyžadováno jakési oproštění od sebe sama, nadhled a odstup:

„Lidé pod rozkvetlou třešní ztrácí rozum; rituál je často spojován se změnami společenské identity, včetně nošení masek.“²⁶

V období Nara (710–794) byl tento svátek spojován s švestkou – *ume*, ale v období Heian (794–1185) obrátil pozornost k třešni.²⁷ Té se dostalo takové pozornosti, že v případě zmínky o sakuře v klasické literatuře, se používalo pouhého výrazu „květina“ – *hana*. Je to však tradice platná dodnes, *hana* stále často znamená právě třešeň.²⁸

Každé jaro však také existuje nebezpečí, že okvětní lístky třešní opadají ještě dříve, než by měly – například vlivem deště, větru a podobně. Z toho důvodu je sakura často přirovnávána k lidskému životu, který je podobně krátký a nikdo si není jist, kdy může skončit.

Třešňový strom je zcela přesným obrazem pomíjivosti. Připomíná křehkost, nejistotu a prchavost života, který je však zároveň krásný. Je tedy takovou metaforou lidského života.

²⁵ OHNUKITIERNEY, Emiko. *Betrayal by Idealism and Aesthetics: Special Attack Force (Kamikaze) Pilots and Their Intellectual Trajectories (Part 1)*. Anthropology Today. 2004, roč. 20, č. 2, s. 19.

²⁶ tamtéž, s. 18.

²⁷ Sakura: *Cherry Blossoms as Living Symbols of Friendship*. In: Library of Congress [online]. [cit. 2014-06-12]. Dostupné z: <http://www.loc.gov/exhibits/cherry-blossoms/cherry-blossoms-in-japanese-cultural-history.html>

²⁸ INOUE, Charles Shiro. *Evanescence and form: an introduction to Japanese culture*. New York: Palgrave Macmillan, 2008, s. 2.

3. Džun'ičiró Tanizaki

Podle mého názoru je pro hlubší pochopení a proniknutí do Tanizakiho díla velmi důležité znát jeho životní příběh. Literární dílo je ovlivněno okolím, ve kterém autor vyrůstal, okolím, ve kterém se vyskytoval, když psal konkrétní knihu a dalšími důležitými mezníky v životě: „Výchozím bodem literárněhistorické práce bývá konkrétní literární text určitého autora, ale tento text je třeba zařadit do kontextu jeho tvorby, tedy do procesu postupného formování jeho díla. (...) Mezi literárními badateli nalezlo konečně uplatnění i využití *psychologických* a *psychoanalytických* postupů, které se zaměřovaly v první řadě k osobnosti tvůrce a jeho prostřednictvím k výkladu literárního díla.“²⁹ Na následujících řádcích uvádím autorovu stručnou biografii, kde vycházím především z údajů v díle *Dawn to the West* od Donalda Keena³⁰ a v doslovecích českých překladů Tanizakiho knih.

Džun'ičiró Tanizaki se narodil 24. července 1886 ve starobylé tokijské čtvrti Nihonbaši. V Tokiu také prožil své dětství; jeho otec zde vlastnil krámk s potravinami. Rodina jeho matky patřila do zámožnějších kruhů, s rodiči a sedmi mladšími sourozenci trávil dětství v domě dědečka z matčiny strany, po jehož smrti rodina zchudla. Vzpomínky na dospívání v typicky japonské čtvrti se velmi často odráží v Tanizakiho díle.³¹

Zatímco se město kolem něj měnilo v moderní metropoli, Tanizaki si již odmala pěstoval lásku k národní kultuře a literatuře. Ačkoli se jeho generace obracela k západu a nekriticky přejímala vše nové, Tanizaki se roku 1908 zapsal na obor japonské literatury na Tokijské univerzitě.

V době počátku vysokoškolských studií měl již o své budoucnosti jasno: chtěl se stát spisovatelem. Do této doby napsal několik krátkých próz a hlavně básní. Také přispíval do literárních časopisů, například *Mita bungaku* („Literatura z Mity“) či *Subaru* („Plejády“). Přestože jeho zájem o literaturu neustával, studia na univerzitě nedokončil; po dvou letech se rozhodl školu opustit z důvodů finančních a také proto, že se chtěl cele věnovat své literární tvorbě.³²

²⁹ PETRŮ, Eduard. *Úvod do studia literární vědy*. 1. vyd. Olomouc: Rubico, 2000, s. 24, 44.

³⁰ KEENE, Donald. *Dawn to the West: Japanese literature of the modern era*. New York: Holt, Rinehart, and Winston, 1984.

³¹ TANIZAKI, Džun'ičiró. *Sestry Makiokovy*. 1. vyd. Praha: Svoboda, 1977, s. 617.

³² viz tamtéž

Po odchodu z vysoké školy se jeho tvorba dále rozrůstala: dál psal do časopisů a jeho prózy začaly poutat pozornost mezi kritiky. Sprátelil se s dalšími významnými autory, například s Kafúem Nagaiem.³³

V době, kdy byla mladá japonská generace fascinována vším západním, se Tanizaki stále držel japonské tradice. Inspiroval se sice v dílech autorů, jako byli Oscar Wilde či Edgar Allan Poe, ale byl zásadně proti bezduché imitaci. Také se neztotožnil s novou módní vlnou naturalismu, naopak se snažil o oživení domácí literární tradice. Hledal střední cestu – chtěl se sice nechat západem inspirovat, ale toužil tuto inspiraci skloubit s japonskými literárními principy. V počátku své literární kariéry se krátce hlásil k estétské škole *tanbiha*, která byla v opozici s japonským naturalismem a zdůrazňovala nutnost znovu se přihlásit k domácí literární tradici. Od té doby se však neztotožňoval s žádnou literární školou a raději byl umělecky nezávislý.³⁴

Do roku 1923 vydal několik důležitých děl. Za prvotinu můžeme považovat v roce 1910 vydanou povídku Tetování (*Šisei*). Dále v roce 1912 vyšla povídka Ďábel (*Akuma*) a v roce 1919 povídka O touze po matce (*Haha o kouru ki*). Zvláště po vydání povídky Ďábel se ozvaly hlasy, které ho obviňovaly ze satanismu. Tanizaki to však nikdy nepotvrdil – na druhou stranu ani nevyvrátil.³⁵

Rok 1923 však znamená zlom v autorově životě i díle. Prvního září zasáhlo Tokio ničivé zemětřesení a staré čtvrti se staly minulostí. Obnova města znamenala změnu Tokia na nové, kosmopolitní centrum. Tanizaki se rozhodl přestěhovat do oblasti Kansai - okolí Ósaky, Kjóta a Kóbe. Tuto kolébkou japonské historie si časem velmi zamiloval, protože mu paradoxně připomínala Tokio, které jako dítě znával. Od této doby se počíná druhá etapa Tanizakiho tvorby, ve které vznikla jeho nejdůležitější díla. Výběrem: v roce 1928 vyšel román Ti, kteří raději kopřivy (*Tade kuu muši*), 1931 novela Vyprávění slepce (*Mómoku monogatari*) a 1933 historická novela Pokus o životopis Šunkin (*Šunkin šó*). Tanizakiho obliba stoupala, o čemž svědčí například to, že již roku 1930 bylo souborně vydáno celé jeho dosavadní dílo.³⁶

Rok 1935 je díky Tanizakimu důležitý nejen pro jeho tvorbu, ale i pro veškeré studium japonské literatury: v tomto roce začal pracovat na překladu prvního psychologického románu

³³ TANIZAKI, Džun'ičiró. *Sestry Makiokovy*. 1. vyd. Praha: Svoboda, 1977, s. 617.

³⁴ TANIZAKI, Džuničiró. *Most snů*. Vyd. 1. Překlad Vlasta Winkelhöferová. Praha: Vyšehrad, 1983, s. 204

³⁵ viz KEENE, Donald. *Dawn to the West: Japanese literature of the modern era*. New York: Holt, Rinehart, and Winston, 1984, s. 733.

³⁶ viz TANIZAKI, Džun'ičiró. *Sestry Makiokovy*. 1. vyd. Praha: Svoboda, 1977, s. 619.

na světě – Příběhu prince Gendžiho (*Gendži monogatari*) – do moderní japonštiny. Překlad vyšel v roce 1939 a dodnes je nejen pro japonské čtenáře a studenty neocenitelný.³⁷

Těsně před válkou začal Tanizaki pracovat na svém stěžejním díle – třídílném románu Sestry Makiokovy (*Sasamejuki*). Tato doba nebyla pro demokraticky smýšlející spisovatele příznivá. Literatura a veškeré umění mělo nadále sloužit jako podpora ideologie státu – nacionalismu a podněcování války. Tanizaki se odmítl zapojit do této kulturní politiky, a proto, když se v roce 1943 pokusil publikovat první díl na pokračování ve významném časopise, neuspěl. Jelikož román podle militaristické cenzury nepodporoval válečného ducha japonského národa, byl zakázán. Celý vyšel až v roce 1948 a od té doby se o Tanizakim mluvilo jako o nejvýznamnějším japonském kandidátovi na udělení Nobelovy ceny za literaturu. Tuto cenu však nakonec získal jako první japonský spisovatel Jasunari Kawabata.³⁸

Za třetí etapu Tanizakiho tvorby by se dala považovat jeho poslední léta. Stále více se zabýval tématy jako stáří, nemohoucnost a nemoci. V této době vyšly romány Klíč (*Kagi*, 1955) a Deník bláznivého starce (*Fúten ródžin nikki*, 1961), které popisují postoje k okolí z pohledu starých mužů.³⁹

Džun'ičiró Tanizaki zemřel 30. července 1965 na infarkt. Toho stejného roku byla zřízena literární cena na Tanizakiho památku.⁴⁰

³⁷ viz TANIZAKI, Džuničiró. *Most snů*. Vyd. 1. Překlad Vlasta Winkelhöferová. Praha: Vyšehrad, 1983, s. 204.

³⁸ viz TANIZAKI, Džun'ičiró. *Sestry Makiokovy*. 1. vyd. Praha: Svoboda, 1977, s. 620.

³⁹ viz tamtéž

⁴⁰ viz tamtéž

4. Povídky

Kromě toho, že za svůj život Tanizaki napsal několik velkých románů, byl i zdatným povídkářem. V této kapitole se budu věnovat třem povídkám, které spadají do Tanizakiho rané tvorby. Povídka Tetování je označována za jeho první vydanou práci, Vyprávění slepce a Požaté rákosí vyšlo ve třicátých letech 20. století.

4.1. Tetování

Tetování (*Šisei*, 刺青) je považováno za Tanizakiho prvotinu, vyšlo v roce 1910.

Hlavní postavou historické povídky je bývalý malíř dřevorezů Seikiči, který změnil obor na tatéra. Zástupy lidí si k němu chodí nechat do kůže vtetovat nádherné obrazy, on však čeká na něco jiného:

„Jeho dlouholetou touhou bylo, najít oslňující krasavici, do jejíž pokožky by mohl vtetovat svou duši.“⁴¹

Bez ohledu na další děj povídky, je právě toto téma – jedno z hlavních témat povídky, demonstrací pomíjivosti. Tatér Seikiči touží pomíjivosti lidského života uniknout tím, že zachová-přenesse svou duši na jiné, mladší a krásnější tělo, čímž se teoreticky stane nesmrtelným. Samozřejmě až do chvíle, kdy dívka také zestárne a zemře. To však jako by si tatér v tu chvíli neuvědomoval.

4.2. Požaté rákosí

Rozsahem o něco delší povídka Požaté rákosí (*Ašikari*, 蘆刈) vyšla v roce 1932. Hlavní hrdina – snad autor sám, se rozhodne vydat na procházku do svatyně Minase. Mezitím vzpomíná na její historii spjatou s císařem Gotobou. Později potká muže, který se s ním podělí o víno a vypráví mu složitou historii svých rodičů.

Celá povídka – její první část, kdy vzpomíná hlavní postava, i její část druhá, kdy svůj příběh líčí postava vedlejší, je vlastně takovou ucelenou připomínkou minulosti.

⁴¹ TANIZAKI, Džuničiró. *Most snů*. Vyd. 1. Překlad Vlasta Winkelhöferová. Praha: Vyšehrad, 1983, s. 9.

„I dnes však očím přivyklým na poevropštělá města a vesnice podél trati Hankjú připadají chalupy s doškovými střechami, lemující po obou stranách cestu, jako z jiného světa, jako by se v nich zastavil čas.“⁴²

Hlavní hrdina a zároveň vypravěč povídky pomalu kráčí směrem ke starobylé svatyni a popisuje okolí, které jako by podle něj zůstalo v minulosti. Z této citace můžeme cítit nostalgické ohlédnutí se za minulými časy, kdy ještě Japonsko nebylo tolik modernizované a „poevropštělé“. Autor hledí na chalupy s doškovými střechami jako na připomínku této minulosti a říká o nich, že jsou jako jiného světa, ve kterém se zastavil čas – tudíž unikly pomíjivosti a zůstávají neměnnými. Myšlenku dále rozvíjí o několik řádků níže:

„S takovými myšlenkami jsem kráčet po cestě a nahlížel do jednotlivých domů, pod jejichž hlubokými a ztemnělými převisy střech jako by se stále ještě vznášelo ovzduší dávno minulých, feudálních věků.“⁴³

V tomto případě poukazuje autor na pomíjivost skrze popis zachovalých stavení. Podle něj jsou tyto domy jako vytržené z času, zůstávají v minulosti a připomínají bývalá léta. Spolu s funkcí jakési připomínky zároveň zpodobňují motiv pomíjivosti. Zatímco tyto staré stavby nadále stojí, člověk si připomíná feudální věky jako cosi dávno minulého a historického.

Hlavní hrdina je po celou dobu povídky naladěný na minulé časy a vzpomíná i ve chvíli, kdy ho pramice převáží na ostrov:

„Ano, v dobách minulých se za takových večerů, v jakém Kageki složil báseň o přídi přívozní pramice nořící se ze tmy na řece Jodo, jistě plavilo po proudu i proti proudu množství lodí, především čluny naložené pytli rýže; ale dnes není kromě převozníkovy pramice, převážející příležitostně nějakých pět šest lidí, po žádné lodi nikde ani památka.“⁴⁴

Tentokrát se s povzdechem ohlíží za časy, kdy ještě bylo běžné potkat na řece množství lodí. Dává tyto časy do souvislosti s poezií a celá vzpomínka tak vyznívá poeticky. Ve výše uvedených citacích používá Tanizaki pro vyjádření pomíjivosti jakési hmotné připomínky, které ve vypravěči povídky, jehož ústy autor promlouvá, vzbuzují melancholii. V prvním případě jde o starobylá venkovská stavení, zatímco v druhé ukázce hovoří autor o přívozní pramici. Oba tyto předměty fungují v povídce jako takový odrazový můstek pro vzpomínky na minulost.

⁴² TANIZAKI, Džuničiró. *Most snů*. Vyd. 1. Překlad Vlasta Winkelhöferová. Praha: Vyšehrad, 1983, s. 20.

⁴³ tamtéž, s. 20.

⁴⁴ tamtéž, s. 26.

„Snad úplně každý s nostalgií vzpomíná na časy minulé. Ale když se člověku blíží padesátka, dolehne na něho i tesknota podzimu s tak podivnou silou, že si to v mládí vůbec nedokázal představit. A nedokáže ze sebe ani setřást hluboké pohnutí, které cítí i jen při pohledu na vítr prohánějící se v listoví kořene srdečného. A když se nadto choulí v podřepu za takového večera a na takovém místě jako já, pocítí žal nad marností lidského snažení mizícího beze stopy a zmocní se ho touha po barvitém, dávno zašlém světě.“⁴⁵

V této ukázce se tentokrát dostáváme k pomíjivosti skrze vlastní vypravěčovy myšlenky. Zde už není potřeba připomínky ve formě nějakého předmětu, hlavní hrdina, již naladěný na melancholické vzpomínání na minulé časy, rozvíjí myšlenky vlastní.

Ve výše uvedeném vypravěčově povzdechu cítíme rozdíl mezi mládím a stářím. Podle hlavního hrdiny povídky si mladý člověk pomíjivost tolik nepřipouští a nezaobírá se myšlenkami na ni. Až s pokročilým věkem si začne všimnout věcí, kterých si jako mladý nebyl vědom. Zde autor dává pomíjivost do souvislosti s přírodními úkazy a změnami: mluví o tesknosti podzimu, který svými padajícími barevnými listy symbolizuje pomíjivost stejně jako jarní třešně, avšak v tomto případě se jedná o pomíjivost mnohem tragičtější. Zatímco jaro je čas kvetení a nového života, na podzim vše umírá, aby se ochránilo před zimou. Rozdíl v pohledu na pomíjivost by se tak dal přirovnat k těmto dvěma přírodním úkazům: zatímco mladý člověk lne k vyjádření prchavosti v podobě opadavé sakury, člověk starší souzní spíše s tesklivým podzimem – v souladu s lidským životním cyklem (když je člověk mladý, čeká ho po pomíjivém jaru léto, když je starý, po rychle plynoucím podzimu přichází zima – smrt).

Kromě podzimu zde vypravěč odkazuje i k větru, který se prohání v listoví kořene srdečného. Přirovnání pomíjivosti k větru je neobvyklé a zajímavé. Stejně jako například lidský život má vítr své fáze: zpočátku zesiluje, dosahuje své největší možné energie, avšak než se člověk naděje, zeslábne a zmizí.

Ke konci citace uvedené výše, se vypravěč zmiňuje o žalu nad marností lidského snažení, které nezanechá žádné stopy. Nejen, že zde poukazuje na marnost lidských činů, které díky pomíjivosti netrvají, ale vzápětí zdůrazňuje i zaniklý barvitý svět. Tento svět v tomto případě pravděpodobně znamená nejen staré Japonsko před modernizací (s čímž se setkáváme ve zmínkách v jiných Tanizakiho dílech, které rozebírám v následujících kapitolách) ale také obrazné pojmenování světa, jak ho viděly vypravěčovy oči, když byly mladé. Zatímco v mládí bývá člověk světem nadšen a připadá mu barevný jako kvetoucí sakury („barvitý svět“), ve stáří už si všimá jen šedi podzimu. Stejně tak může vypravěč v souladu

⁴⁵ TANIZAKI, Džuničiró. *Most snů*. Vyd. 1. Překlad Vlasta Winkelhöferová. Praha: Vyšehrad, 1983, s. 28.

s předchozími zmínkami v ději povídky vzpomínat na zmizelé Tokio svého mládí: staré město se mu jeví jako barvité, kdežto to nové, podřízené modernizaci, není už tak lákavé.

O několik stránek dál vypravěč potvrzuje zalíbení mladých v jaru a starých v podzimu:

„Mohlo by se tedy říci, že podzim pro jeho smutek nemáme rádi, ale tak tomu nutně být nemusí. V mládí jsem měl z celého roku nejraději jaro, ale nyní se spíš nemohu dočkat podzimu. Jak člověku přibývají léta, dospívá i on v souladu s přírodními zákony k jistému druhu smíření a začíná toužit po klidném, vyrovnaném životě, že? A spíš než pohled na veselé, okázalé výjevy je mu útěchou styk s melancholicky zasněnou krajinou, namísto toho, aby byl žádostiv skutečných radovánek, začne se raději oddávat vzpomínkám na radovánky minulosti, že? Krátce řečeno, vzdychat po časech minulých je pro mladé lidi pouhým blouzněním, které nemá nic společného se současnou realitou, ale pro starce to je jediný způsob, jak v té současné realitě žít.“⁴⁶

V tomto delším úryvku vypravěč dále rozvíjí rozdílné pohledy na pomíjivost. Jak už bylo řečeno, v mládí se člověk podle autora přikloní spíše k jaru, ale ve stáří se těší na podzim. Tento pocit bychom mohli identifikovat jako jakési smíření s končícím životem. Jak vypravěč uvádí v první větě citace, není to tak, že by neměl podzim pro jeho smutek rád. Naopak se na něj těší, což nám opět dokládá smíření se s pomíjivostí lidského života.

Také můžeme říci, že s přibývajícím věkem si člověk pomíjivost lépe uvědomuje, a proto už ho nelákají „veselé, okázalé výjevy“ a „skutečné radovánky“. Raději se pohrouží do melancholické krajiny a svých vzpomínek. Zde tedy vidíme další rozdíl v nazírání pomíjivosti: mladý člověk může vzpomínat na minulost, ale stále se drží současnosti, která je pro něj důležitější. Starý člověk naopak dlí převážně ve vzpomínkách na minulost. Podle autora je to dokonce „jediný způsob, jak v té současné realitě žít“. Z toho vyplývá, že stáří se těžko smiřuje s novým světem, ve kterém už není nic, co by si pamatovalo z mládí. Všechny pomíjivé věci odešly s časem a starý člověk se tedy těší na podzim, který rychle uplyne a pak přijde zima = smrt.

Na další odkaz na pomíjivost narážíme v druhé části povídky. Vypravěč potkal muže, který mu líčí svůj příběh. Popisuje podivné manželství své matky s otcem, do něhož však patřila i sestra matky. Podle vyprávějícího muže se o tuto paní všichni velmi starali:

⁴⁶ TANIZAKI, Džuničiró. *Most snů*. Vyd. 1. Překlad Vlasta Winkelhöferová. Praha: Vyšehrad, 1983, s. 31.

„I za cenu vlastních obětí nechtěli dopustit, aby ona byla vystavena studeným vichřicím tohoto pomíjivého světa.“⁴⁷

Zde se setkáváme s pomíjivostí jako s něčím negativním. Sloužící a příbuzní pečují o ženu tak, aby ji před pomíjivostí ochránili. Prchavost tohoto světa je přirovnána ke studené vichřici a působí tak jako něco nepříjemného. To je v rozporu s vypravěčovým pohledem na pomíjivost. Na rozdíl od neznalých sloužících a příbuzných chápe, že pomíjivost je něco nutného a neodvratitelného a naopak ji vítá s otevřenou náručí. Snaha uchránit paní před „studenými vichřicemi tohoto pomíjivého světa“ je tedy marná.

4.3. Slepcův příběh

Povídka Slepcův příběh (*Mómoku monogatari*, 盲目物語) vyšla v roce 1931. Představuje jednu z několika Tanizakiho literárních exkurzí do japonské historie. Líčí příběh slepce, který oddaně slouží paní Oiči, manželce knížete Nagamasy, v době, kdy je Japonsko zmítáno občanskou válkou.

A ve vztahu k občanské válce je i následující citace:

„Vždyť v tomto pomíjivém světě je vše v neustálém pohybu a přeměně a zvláště v dobách, kdy je země ve válce, se vrtkavé štěstí přiklání hned k tomu, hned k onomu.“⁴⁸

Slepcův pohled na pomíjivost zde nevyznívá negativně, ačkoli o ní mluví i ve vztahu k válce. Také ji dává do souvislosti s pohybem, který znamená změnu. Tato změna nemusí být vždy špatná, i když je štěstí střídavě na všech stranách. Znamená to totiž také to, že jednou, dříve či později, se štěstí přikloní straně, na které je i slepec.

V další ukázce se opět vyskytují zástupné symboly pomíjivosti:

„Po celou tu dobu jsme paní Oiči neustále vybízeli, aby se trochu rozptýlila vycházkami, na jaře výpravou za sakurovými květy, na podzim zase za rudým javorovým listím, avšak ona říkala: „Já nepůjdu. Ale vy si vyjděte!“⁴⁹

Jedna z postav povídky, paní Oiči, dává odmítnutím sakurových květů i rudých javorových listů najevo, že její duch je daleko mimo tento prchavý svět. Ve fázi povídky, ze které je úryvek, se Oiči uzavírá do sebe, protože ovdověla. Odmítnutím pozorování symbolů

⁴⁷ TANIZAKI, Džuničiró. *Most snů*. Vyd. 1. Překlad Vlasta Winkelhöferová. Praha: Vyšehrad, 1983, s. 38.

⁴⁸ tamtéž, s. 153.

⁴⁹ tamtéž, s. 156.

pomíjivosti tak ukazuje, že je jí tento svět cizí. Můžeme z toho odvodit, že pakliže je v Tanizakiho díle zmíněná pomíjivost, týká se výhradně tohoto světa. Dokonce bychom mohli říci, že pomíjivost náš svět charakterizuje.

Dále nalezneme zmínky o pomíjivosti, když děj dospěje ke svému dalšímu smutnému vyvrcholení. Paní Oiči se podruhé vdala, ovšem i podruhé je osudem nucena připravit se se svým manželem na sebevraždu. Její nynější muž v předvečer své smrti zpívá:

„Život lidský padesát let je jen,
ve srovnání s věčností
pouhý prchavý to sen,
ač život dán nám jednou,
nikdo z nás nemůže být
bytostí nesmrtelnou...“⁵⁰

Tato báseň ve zkratce vyjadřuje podstatu pomíjivosti. Na jednu stranu staví prchavost, na druhou věčnost a s nostalgií připomíná krátkost lidského života, který dokonce přirovnává k pouhému snu. Považuje také pomíjivost za nutnost, když uvádí, že žít věčně je pro člověka nemožné. Jasně tak odděluje lidský svět od světa bytostí, které jsou považovány za nesmrtelné. Opět se tedy setkáváme s pomíjivostí jako s typickým znakem lidského světa a života.

Společníci, kteří tuto píseň slyší, cítí dojetí:

„Všichni si v tu chvíli připomněli doby, kdy byl ještě naživu jejich bývalý pán, a při pomyšlení, jak prchavý a pomíjivý je tento svět, jim vyhrkly slzy do očí. I řady statečných bojovníků přítomných na této hostině zavlhčily slzami rukávy svého brnění.“⁵¹

Jak můžeme vyčíst z citace, lidé v této scéně na pomíjivost nahlíží negativně. Při její připomínce cítí smutek. Také se dozvídáme, že ani stateční bojovníci se žalu nevyhnou, což je mírně v rozporu s tradičním obrazem samuraje, který měl jít vstříc smrti odvážně a bez zaváhání. Pocity postav v této ukázce jsou velmi bezprostřední, neboť mají jistotu blízké smrti. Můžeme zde tedy srovnávat s jinými Tanizakiho pracemi, kde postavy sice na pomíjivost poukazovaly, ale nedostaly se tak blízko vlastní smrti, jako postavy v této scéně. Zde lidé vyjadřují svůj smutek otevřeně, kdežto postavy z jiných děl nenechaly své pocity vyvěrat na povrch.

⁵⁰ TANIZAKI, Džuničiró. *Most snů*. Vyd. 1. Překlad Vlasta Winkelhöferová. Praha: Vyšehrad, 1983, s. 187.

⁵¹ tamtéž

5. Sestry Makiokovy

Sestry Makiokovy (v originále *Sasamejuki*, 細雪) jsou nejdelším a nejpropracovanějším dílem Džun'ičiróa Tanizakiho. Líčí osudy čtyř sester, z nichž dvě mladší jsou stále neprovdané, což v té době představovalo společenský problém. Ačkoli se děj odehrává v době 2. světové války v Evropě a těsně před jejím vypuknutím v Tichomoří, není v díle téměř zmíněna. Kniha se soustředí na tradiční japonskou rodinu, silné ženské hrdinky a atmosféru starých časů v srdci japonské kultury – v okolí Kjóta a Ósaky. Román měl po několikaleté přípravě vyjít časopisecky v roce 1943, ale protože nepodporoval militaristickou ideologii státu, vydání bylo zakázáno. Celý vyšel až v roce 1948.

Podle mého názoru můžeme již jedno ze stěžejních témat knihy považovat za motiv pomíjivosti. Jak se poměry v Japonsku mění, i tato rodina postupem času ztrácí své bohatství a prestiž. Na jedné straně zde vnímáme atmosféru starého Japonska, kde mohly rodiny odvozovat svůj původ od starobylých samurajských rodů, na straně druhé se země modernizuje spolu se západní kulturou, která sem postupně proniká. Tento koncept je v souznění s životním postojem autora, který se sice inspiroval v západní literatuře, zároveň v sobě však v průběhu let našel lásku k tradicím své domoviny.

Už jen z tohoto stručného popisu díla je, domnívám se, možné vycítit pomíjivost. Staré časy už jsou minulostí a my sledujeme, jak rodina Makiokových – jako reprezentant majetných japonských rodin – postupně upadá a její majetek se zmenšuje. Zároveň s tím se opouští některé tradiční zvyklosti a přistupuje se k novým – setkání *miai*⁵² již nejsou tak formální, evropské šaty se nosí víc než dřív a podobně. Tento aspekt v díle reprezentuje zvláště nejmladší ze sester – Taeko. Je z rodiny nejvíce volnomyšlenkářská a vidíme na ní i vyvíjející se postavení žen ve společnosti.

Celý koncept a téma díla nám tedy může evokovat pomíjivost – s plynoucím časem se mění i poměry ve společnosti.

Nyní se pokusím doložit pomíjivost na jednotlivých scénách z knihy.

Nejpříznačnější scénou z hlediska pomíjivosti je dle mého názoru ta, ve které se rodina Makiokových jede podívat do Kjóta za padajícími květy třešní. Jak už bylo řečeno, sakura a její okvětní lístky jsou v japonské tradici již po staletí asi nepoužívanějším symbolem pomíjivosti. Rozšířil se z císařského dvora v Kjótu a dodnes se sakury těší velké přízni a

⁵² Termín *miai* v tomto případě označuje formální schůzky za účelem dohodnutí sňatku. Viz TANIZAKI, Džun'ičiró. *Sestry Makiokovy*. 1. vyd. Praha: Svoboda, 1977, s. 622.

oblíbě.⁵³ Třešně v dubnu (či v jiných jarních měsících, v závislosti na poloze) na krátko rozkvetou, aby už za několik týdnů pokryly zem pod svými větvemi kobercem růžových nebo bílých lístků.

„Pro Sačiko to byly nejen okamžiky stesku nad opadávajícími květy, ale i stesku nad prchajícím mládím obou mladších sester.“⁵⁴

Makiokovy sestry se v této scéně prochází alejí třešňových stromů a pozorují jejich padající okvětní lístky. V citaci Sačiko, druhá nejstarší z Makiokových sester, přirovnává pomíjivost sakurových květů k mládí Jukiko a Taeko. Vyjadřuje tak, že pomíjivé jsou nejen květy, ale i lidské mládí a život. Opět zde vidíme jasné přirovnání třešňových květů k lidskému životu. Avšak na rozdíl od květů, které budou krásné i napřesrok, člověk má mládí jen jedno.

O pár stran dále je pomíjivost v souvislosti s třešňovými květy ještě zdůrazněna:

„Upřímné a nelíčené uchvácení v pohledu matky i dcery a okvětní lístky opadávající do ornamentu kimona malé Ecuko jako by přímo zosobňovaly smutek nad pomíjivostí jara.“⁵⁵

Tentokrát je to však jaro, v širším měřítku čas, nad jehož prchavostí se autor pozastavuje. Tato scéna je v japonské estetice typická: pozorování symbolu pomíjivosti je zde spojeno s melancholií, ale zároveň je to scéna esteticky velmi krásná a poetická, přesně podle zákonitostí ideálu pomíjivosti. Zároveň je zde jasné řečeno, že opadávající okvětní lístky smutek nad míjejícím časem zosobňují. To znamená, že Tanizaki užívá třešňových květů pouze ve formě prostředníka. Padající okvětní lístky zde představují prchající čas.

Na konec této epizody je zařazena báseň, kterou složila Sačiko po návratu z Kjóta:

„Při pohledu na padající květy třešní

ve svatyni Heian:

Nad prchavostí jara v duši smutek mám
a potají si do rukávu okvětní lístky skrývám.“⁵⁶

V předchozím citátu i v této básni je pomíjivost vyjádřena velmi zřetelně. Hlavní hrdinové knihy se zde pozastavují přímo nad prchavostí jara, v širším měřítku času či lidského mládí. Není zde použito žádné metafory nebo jiného odkazu, vyjádření melancholie a smutku způsobeného pomíjivostí je přímé.

⁵³ viz KEENE, Donald. *Japanese Aesthetics. Philosophy East and West*. 1969, roč. 19, č. 3, s. 294.

⁵⁴ TANIZAKI, Džun'ičiró. *Sestry Makiokovy*. 1. vyd. Praha: Svoboda, 1977, s. 102.

⁵⁵ tamtéž, s. 105.

⁵⁶ tamtéž, s. 108.

Toto přímé použití motivu pomíjivosti bychom mohli považovat za jeden způsob, jakým Tanizaki s motivem pracuje. Kromě tohoto způsobu zde máme v tom případě ještě způsob nepřímý, který se určuje obtížněji: pomíjivost není vyloženě zmíněna, ale samotná scéna ji zosobňuje či připomíná.

Jak vidíme z výše uvedených úryvků, a jak se ještě přesvědčíme na konci této podkapitoly, vyjadřuje Tanizaki myšlenky o pomíjivosti téměř výlučně skrze ženské hrdinky. Nutno uznat, že román *Sestry Makiokovy* má rovnou čtyři hlavní ženské hrdinky, proto je tato skutečnost nepřiliš překvapivá. Na druhou stranu je však zajímavý poznatek, že mužské postavy – Tacuo nebo Teinosuke, se podobnými záležitostmi prakticky vůbec nezabývají.

Další náznak pomíjivosti můžeme zachytit v části děje, kde se má Jukiko přestěhovat do Tokia. Touží zůstat v Kansai, a proto lpí na chvílích, kdy stále ještě zůstává v domě své sestry Sačiko.

„Třebaže z Tokia nepřicházela stále žádná zpráva, všem v rodině bylo zřejmé, že Jukiko žije den ze dne v neustálém strachu, že příkaz k jejímu návratu může už přijít každou chvíli.“⁵⁷

Vzhledem k této znalosti se Jukiko snaží prodloužit a prožít každý jednotlivý moment v domě své sestry co nejintenzivněji. Uvědomuje si, že štěstí, které zažívá u své rodiny v ašijském domě, nebude trvat věčně.

Pomíjivost lze demonstrovat i na scéně, kdy se odehrává pravděpodobně nejnapínavější část knihy. Škola, do které dochází nejmladší sestra Taeko, je zaplavena povodní. Taeko je uvězněna v jedné z místností:

„Tři malé servírovací stolky, skleněný kávovar, cukřenka, karafiáty s vázou a všechny možné předměty se začaly vznášet na hladině a plavat po pokoji.“⁵⁸

Na první pohled to není zjevné, avšak když se pokusíme představit si tuto scénu, vyjeví se nám před očima velmi poetický obraz pomíjivosti. Všechny pomíjivé, nedlouho trvající věci - stolky, kávovar, cukřenka, květiny, se vznášejí na hladině vody, která je naopak věčná. Nezáleží na tom, jak pečlivě člověk tyto věci shromažďuje a umísťuje, v momentě, kdy se setkají s věčností (zde znázorněna vodou), nemají šanci obstát. Tímto je v konfrontaci svět pomíjivosti – věcí, které nemají dlouhého trvání, a svět věčnosti – vody. V tomto kontextu vyplývá ze scény pomíjivost věcí tím důrazněji.

Další stopy vyjádření pomíjivosti můžeme zachytit v promluvě Sačiko:

⁵⁷ TANIZAKI, Džun'ičiró. *Sestry Makiokovy*. 1. vyd. Praha: Svoboda, 1977, s. 175-176.

⁵⁸ tamtéž, s. 230.

„I mne se letošního podzimu nějak zmocňuje stesk. Vždy jsem měla nejraději jaro, ale letos jsem si poprvé uvědomila, že i v této podzimní melancholii je skryta krása. Snad je to tím, že stárnu ...“ (...) „Toužila žít věčně mladě a radostně.“⁵⁹

Hned v několika narážkách tu pozorujeme pomíjivost. Roční doby, které se střídají, jsou samy o sobě demonstrací prchavosti času a o to více podzim, kdy si tuto prchavost můžeme představit v podobě padajících listů. V japonské kultuře je kromě období padání třešňových květů oblíbený i čas barevného podzimního listí. Sačiko se o podzimu vyjadřuje jako o „melancholii“ – pravděpodobně z toho důvodu, že je to čas, kdy jaro a léto, světlé a radostné části roku, už pominuly a následuje krutá zima.

V další větě přiznává vlastní stárnutí a přirovnává tak melancholii podzimního období k melancholii lidského stárnutí. Lidský život by se dal v hrubých obrysech přirovnat k ročním obdobím, kdy podzim – stárnutí, předchází zimě – chřadnutí a smrti. Ačkoli hrdinka knihy, která toto prohlašuje, zdaleka nedosáhla věku, kdy by se dalo mluvit o podzimu, její mysl už se ubírá tímto směrem.

Sepětí nahlížení člověka na pomíjivost s ročními dobami je motiv, který jsme mohli pozorovat již v Tanizakiho raných povídkách (viz předchozí kapitola). Ve výše uvedené ukázce z díla Sestry Makiokovy se s ním opět setkáváme. Tanizaki zde znovu používá již zmíněný vzorec, podle kterého jeho postavy lnou k jednotlivým ročním dobám – zatímco mladý člověk obdivuje spíše jaro, člověk starší má raději podzim.

Ve větě, která následuje za promluvou, ale už není do přímé řeči zahrnuta, je vyjádřeno přání Sačiko „žít věčně mladě a radostně“. Zde opět vidíme, že si velmi dobře uvědomuje plynutí času a ve spojení s podzimní melancholií se její myšlenky obracejí do budoucnosti, kdy zestárne. Jedna z hrdinek knihy se na tomto místě jakoby zastavuje, na chvíli usedá a to, o čem přemýšlí, je právě pomíjivost.

Ve scéně ze závěrečných kapitol knihy se část rodiny Makiokových jede podívat na světlušky. Tato tradice je v japonské kultuře známá jako lov světlušek a domnívám se, že je to další neklamný důkaz pomíjivosti v díle Sestry Makiokovy. Už samotní brouci – světlušky větší (*Lampyrus noctiluca*) mají velmi prchavý život. Zatímco v larválním stádiu tráví poměrně dlouhý čas, až několik let, když vyrostou, mají na splnění svých povinností pouhých několik dní. Jakmile zajistí potomstvo, hynou.

⁵⁹ TANIZAKI, Džun'ičiró. *Sestry Makiokovy*. 1. vyd. Praha: Svoboda, 1977, s. 305.

„Ještě teď, když zavřela oči, viděla Sačiko ten úžasný pohled, který se jí naskytl v prvním okamžiku: od hladiny říčky stoupala již černá tma, ale stále ještě bylo možno rozeznat kolébající se traviny na březích, a v tomto pološeru se podél obou břehů táhly dva pruhy neklidných, fosforeskujících a mihotajících se světelných bodů.“ (...) „Lov na světlušky (...) byl mnohem tajuplnější, snovější... Člověk se při něm vracel do svého dětství, křísil ve svém srdci dávné zkazky a pohádky.“⁶⁰

V této scéně můžeme navíc kromě světlušek pozorovat další obraz prchavosti času: obraz, ve kterém je popisována tma, která stoupá od hladiny říčky, ale zároveň je ještě tolik světla, aby bylo možné rozeznat traviny na březích. Samotné „pološero“ je velmi pomíjivé. Než ho člověk rozezná, padne tma. Připomíná tak životnost všech pomíjivých věcí. Na krátký okamžik jsou v plné síle (zde znázorněná pološerem), v dalším však už chřadnou a umírají. Zde vidíme, jak černá tma, která tady může symbolizovat například smrt, stoupá od říčky a narušuje pološero, které tímto zaniká.

Kromě pološera se zde objevuje i vzpomínání na minulost. Pro Sačiko je snový lov světlušek připomínkou dávných dětských let vyplněných pohádkami, které dávno minuly.

⁶⁰ TANIZAKI, Džun'ičiró. *Sestry Makiokovy*. 1. vyd. Praha: Svoboda, 1977, s. 407.

6. Klíč

Román *Klíč* (*Kagi*, 鍵) vydaný roku 1956 se řadí k autorovým pozdějším dílům a splňuje tak charakteristiku Tanizakiho pozdního tvůrčího období: tématem se dotýká stejně tak sexuality, jako stárání, nemoci a umírání. Je psán formou deníkových zápisků, které si vedou manželé – šestapadesátiletý muž a jeho pětáctyřicetiletá manželka Ikuko. Do svých deníků skrývají náznaky pro toho druhého, protože jsou si oba téměř jisti, že si deníky navzájem čtou. Čtenář tak absolvuje exkurzi do manželského života staršího páru, který se v období zachyceném v denících točí převážně okolo jeho sexuálních zvyků. Postavy jsou vylíčeny bezprostředně a psychologicky přesvědčivě. Stejně tak je autorem velmi zručně zvládnuta dějová stránka – čtenář se až na konci dozvídá překvapivé skutečnosti, které dřív byly v denících úmyslně zatajovány.

Děj se nicméně soustřeďuje skutečně intenzivně na fyzické praktiky manželů, a vzhledem k tomu, že dílo nemá velký rozsah, o pomíjivosti zde nalezneme jen pár ojedinělých zmínek.

Není překvapením, že je zaznamenáme v těch částech díla, které se nějakým způsobem dotýkají stárnutí:

„Trápí mne, že rok od roku mé tělesné síly stále více ochabují.“⁶¹

Muž si zde uvědomuje, že již není mladý a co se fyzické výkonnosti týče, své manželce nestačí. Neúprosné plynutí času vnímá negativně a s melancholií.

Není to však jen starší manžel, který si ve svém deníku povzdechne nad pomíjejícností svého mládí. I jeho manželka Ikuko ve svém deníkovém zápisku uvádí:

„Když tak o tom teď uvažuji, pak je docela možné, že k tomu mému opíjení a následnému omdlévání podvědomě přispívalo zoufalství nad tím, že můj život tak jako tak už stejně nebude mít dlouhého trvání...“⁶²

Ačkoli je teprve ve věku čtyřiceti pěti let, Ikuko v deníku popisuje, že cítí zoufalství, protože si uvědomuje, že její život už nebude dlouho trvat. Prchavost času jí způsobuje deprese a ona utíká k alkoholu jako k vysvobození.

O několik stránek dál Ikuko píše:

„Při pohledu na bambusové výhonky jsem si uvědomila, že letos již skončilo období rozkvetlých sakur a že jsem si toho ani nevšimla. ... Ale teď už i sakury v těchto místech

⁶¹ TANIZAKI, Jun'ichirō. *Klíč*. 1. vyd. Překlad Vlasta Winkelhöferová. Praha: Brána, 2011, s. 7.

⁶² tamtéž, s. 88.

určitě beze zbytku opadaly. Jak překotné a neklidné jaro letos prožívám! Než jsem se nadála, první měsíce roku uplynuly jako ve snu.“⁶³

Tentokrát se zmiňuje o sakurách a lituje, že tento rok zmeškala období jejich květu. Čas podle ní kvůli shonu plynul mnohem rychleji, „jako ve snu“, a ona tak neměla příležitost pokochat se pohledem na padající kvítky třešní. V tomto případě nedává pomíjivost do vztahu se stářím či nemocí, ale nejen že poměřuje rychlé plynutí času shonem lidského života, mluví i o sakurách, které představují pomíjivost jako takovou.

V díle Klíč, které se řadí do Tanizakiho pozdější tvorby, již můžeme zaznamenat posun ve způsobu vyjadřování pomíjivosti. Stále objevujeme přírodní motivy (sakury, roční období), avšak nalezneme zde hlavně vztah pomíjivosti s lidským stárnutím. Tento aspekt je nejlépe patrný v díle Deník bláznivého starce, které rozebírám v následující kapitole, ale i zde už je tematický posun patrný.

⁶³ TANIZAKI, Jun'ichirō. *Klíč*. 1. vyd. Překlad Vlasta Winkelhöferová. Praha: Brána, 2011, s. 96-97.

7. Deník bláznivého starce

Poslední Tanizakiho vydaná kniha – Deník bláznivého starce (*Fúten ródžin nikki*, 瘋癲老人日記), se tematicky od předchozích děl liší. Pozorujeme výrazný posun motivů: v knize zaujme především téma stáří, smrti, nemoci, chřadnutí. Vzhledem k tomu, že psal dílo v letech 1961 – 62, tedy pár let před svou smrtí, to patrně není překvapivé. Tato témata však nejsou brána „smrtně“ vážně, v knize nechybí ani komika a zlehčování.

Dílo je psáno formou deníkových zápisků. Hlavní postavou je zde starý pán Ucugi, který si je vědom blížení se smrti, avšak na jejím prahu se v něm vzedme vášeň pro snachu Sacuko. Část zápisků je vždy věnována popisu jeho fyzických neduhů, ale hlavní pozornost se zde soustředí na vztah mezi ním a Sacuko a různé peripetie okolo snah přiblížit se k ní. Také v knize pozorujeme nostalgické vzpomínání na zmizelé staré Tokio. Ucugi sice žije v hlavním městě, ale jeho přáním je být pochován v Kjótu. Stejně jako Tanizaki se hlavní hrdina knihy ve vzpomínkách vrací ke starému městu a lne spíše k oblasti Kansai, kde našel odraz atmosféry zmizelého hlavního města, než k moderně vybudovanému Tokiu.

Motiv pomíjivosti můžeme v knize doložit velmi snadno. Již zmíněný stesk po starém Tokiu, kde autor prožil mládí, nám ji dokládá. Na počátku děje nás vypravěč zavede do prostředí divadla kabuki:

„Posledního Uzaemona v titulní roli Sukerokua jsem viděl jednoho chladného zimního dne, a přestože se velký herec třásl skoro čtyřicetistupňovou horečkou, skočil do kádě s ledovou vodou. Tohle byl zřejmě Kanjóův první pokus o slavnou roli, a tak mě jeho výkon nijak nenadchl. V poslední době si herci začali navlékat nohy do trikotu, látka se na nich zkrabatí a je po iluzi. Správně by si měli nanášet přímo na holé nohy vrstvu bílého pudru.“⁶⁴

Ucugi zde vzpomíná na kabuki, které navštěvoval jako mladý a srovnává staré zvyklosti s těmi novými. Z ukázky můžeme jasně vyčíst, že na minulost odkazuje s lítostí a odsuzuje změny, které se v tradici kabuki udály. Podle něj bývaly herecké výkony v kabuki za jeho mládí kvalitnější. Herec Uzaemon, na kterého vzpomíná, je v roli připomínky skvělé minulosti, kdy bylo běžnou praxí dát si práci s nanášením bílého pudru na nohy a pro přesvědčivé představení obětovat i své zdraví. Na druhé straně stojí herec Kanjó jako zástupce současnosti, kdy se tradice opouští a v zájmu ušetření času a námahy se místo bílého pudru

⁶⁴ TANIZAKI, Džuničiró. *Deník bláznivého starce*. Vyd. 1. Překlad Antonín Líman. Praha: Mladá fronta, 1998, s. 8.

herec navlékne do trikotu. Tímto je však iluze porušena a to Ucugi komentuje s trpkou lítostí. Tím poukazuje na pomíjivost tradice a časy, které se rychle mění.

Tuto ukázkou můžeme také považovat za zástupnou pro smutek nad proměnou starého Tokia v nové. Vypravěč se vrací do časů hlavního města před zemětřesením v roce 1923 a porovnává ho s tím nově vybudovaným.

Toto téma rozvíjí také na konci knihy:

„Já sám jsem se narodil ve starobylé čtvrti Hondžo na rozvodí kanálů a jsem tedy pravý syn starého Eda, a přece nemám dnešní Tokio rád. Mnohem milejší je mi Kjóto, které mi svým kouzlem připomíná Tokio mého mládí.“⁶⁵

Promluva uvedená výše plně odpovídá i autorově životu a názorům. Ucugiho ústy vyjadřuje své vlastní pocity, neboť i on se narodil ve starobylé čtvrti Nihonbaši v Tokiu, ale, jak už bylo naznačeno na začátku této kapitoly, upřednostňoval Kjóto a obecně oblast Kansai, která mu paradoxně jeho rodné město připomínala. Tímto autobiografickým postřehem do díla promítá vlastní povzdech nad pomíjivostí.

„Ta vůně, ten zpěvný hlásek cvrčka a ranní chlad přicházejícího podzimu mi splývají v jedinou vzdálenou a matnou vzpomínku. Ještě teď, když je mi sedmasedmdesát a vzpomenu si na to „cvrk, cvrk“ za úsvitu, vybaví se mi jasně vůně škrobu, něžná mluva mé chůvy a dotek tuhého nočního kimona na kůži. Mám v polosu pocit, že jsem zpátky v domě na rozvodí kanálů a chůva mě na lůžku svírá pevně v náručí.“⁶⁶

V této scéně vzpomíná Ucugi na své dětství a s nostalgií si připomíná svou chůvu. Vzpomínka však souvisí hlavně se smutkem nad zmizelým Tokiem jeho mládí. V mysli se ocitá zpět v domě svého dětství, který je spojen s příjemnými a šťastnými pocity. Ačkoli paměť Ucugimu už dobře neslouží, na idylické časy života ve starém městě s atmosférou dlouhé historie nezapomíná. Opět se zde setkáváme s motivem, který Tanizaki použil již ve své rané povídce *Požaté rákosí*. V tomto díle však téma staré podoby Tokia mnohem více rozvíjí a zmínky o něm nalezneme velmi často.

Dalším obrazem prchavosti je v knize velké téma: smrt, stáří, nemoc. Starý pán se často uchyluje k myšlenkám o smrti, popisuje své nemoci, které doprovází stáří.

⁶⁵ TANIZAKI, Džuničiró. *Deník bláznivého starce*. Vyd. 1. Překlad Antonín Líman. Praha: Mladá fronta, 1998, s. 115.

⁶⁶ tamtéž, s. 68.

„Jak už to v životě bývá, když člověk zestárne, neuplyne jediný den, aby nepomyslel na smrt. Není to u mne vlastně nic nového; myslel jsem na smrt, už když mi bylo dvacet, ale teď na ni myslím mnohem častěji. Dvakrát třikrát denně si říkám: možná že dneska umřu. Ne že by mne tyhle myšlenky nějak zvlášť děsily. V mládí to bylo hrozné pomýšlení, ale teď mi skoro působí radost.“⁶⁷

Jak vidíme, vypravěč se v ukázce přiznává k tomu, že již jako mladý myslel na smrt. Uvědomoval si tedy pomíjivost svého života do hloubky již ve dvaceti letech, avšak její bezprostřední blízkost přišla až v pokročilém věku. V té době je s ní ovšem již smířen a téměř se těší, až se bude moci oprostít od pomíjivého světa a těla.

Na následujících stránkách pokračuje ve svých úvahách:

„Asi do padesátky pro mne byly předtuchy smrti skutečně děsivé, ale teď už mne netrápí. Dalo by se říci, že už jsem prostě unavený životem, a je mi docela jedno, kdy umřu. ... Spíš jsem měl pocit jakési velké úlevy.“⁶⁸

„Vzpomínám si, jak mne vlastní klid překvapil a jakou úlevu jsem vlastně cítil, že se můj život konečně chýlí ke konci.“⁶⁹

Ucugi vyjadřuje svůj postoj k pomíjivosti: v mládí se děsil toho, že jeho pomíjivé tělo jednoho dne zemře, avšak s postupným stárnutím přišlo i smíření a pocit únavy, od které se dokáže oprostít pouze smrtí. Tento postoj naznačuje, že zpočátku se nedokázal na skutečnost pomíjivosti dívat s odstupem, avšak to se s přibývajícím věkem změnilo. Se stejným postojem jsme se mohli setkat již ve starších Tanizakiho dílech – i v povídce Požaté rákosí, kde se objevil motiv lnutí mladých lidí k jaru a starých k podzimu, se vypravěč povídky cítil s pomíjivostí a s blížící se smrtí smířen, což dokládá jeho kladný postoj k podzimu – lidskému stáří.

Nicméně Ucugi stále cítí hořkost nad tím, že mu stáří nedovoluje dopřát si věci, na které byl jako mladý zvyklý:

„Přes noc přestalo pršet a nebe se krásně vyjasnilo. Být jen trochu zdravý, jak bych se těšil z takového jasného podzimního dne! Když pomyslím na to, jak jsem ještě před pěti šesti lety vychutnával radost z podzimní nálady, je mi nevýslovně hořko.“⁷⁰

⁶⁷ TANIZAKI, Džuničiró. *Deník bláznivého starce*. Vyd. 1. Překlad Antonín Líman. Praha: Mladá fronta, 1998, s. 16-17.

⁶⁸ tamtéž, s. 19.

⁶⁹ tamtéž, s. 102.

⁷⁰ tamtéž, s. 88.

Na jednu stranu je Ucugi se svým stárnutím a blížící se smrtí smířený, na druhou si vlastní pomíjivost připouští s nevolí. V souvislosti s vlastním tělem je pro něj chřadnutí v pořádku, avšak to, že mu již nedovoluje těšit se z přírodních změn, považuje za hořkou ztrátu. Můžeme tedy usoudit, že stařec má cit pro estetiku, který je zde vyjádřen obdivem k přírodní scénérii a souvislostí nálady se změnami počasí.

Kniha je zakončena sérií deníkových záznamů, které si však nezapsal Ucugi, ale jiné postavy z díla: ošetřovatelka a doktor. Jejich části se od starcových zápisků značně liší, jsou vlastně jen takovým výčtem fyziologických funkcí pacienta a suchým popisem jeho stavu.

„Krevní tlak 142/78, kardiogram celkem stejný jako 3. prosince, pouze mírná deprese ST a T, takže je tu možnost anteroseptálního infarktu.“⁷¹

Běžný čtenář bez znalosti lékařských termínů porozumí těmto zápiskům jen stěží, ale to, domnívám se, nebyl hlavní záměr, proč Tanizaki knihu ukončil právě takto. Způsob, jakým na pomíjivost vlastního těla nahlíží Ucugi a způsob, jakým na ni nahlíží odborníci, kteří s ním nemají hlubší vztah, je zde dáván do ostrého kontrastu. Zatímco stařec prokládá popis svého stavu osobními poznámkami a úvahami o smrti, nemoci a starých časech, ošetřovatelka a lékař se drží holých faktů. Pozorujeme tak přístup člověka, jehož se zde pomíjivost přímo týká a lidí, kteří se s ní setkávají denně a neprožívají ji již tak silně.

V následujícím citátu vysvětluje vypravěč důvod, proč si vede deník:

„Vedu si deník hlavně proto, že mě baví psaní, a ne proto, abych to dával někomu číst. Nemohu si číst, kolik bych chtěl, protože mi hrozně zeslábl zrak, a nemám, čím bych se zabavil. A tak zabíjím čas tím, že píšu a píšu. Píšu štětcem, co nejděšími a snadno čitelnými znaky. ... Vím dobře, že bych to měl všechno spálit, ale když si to schovám, má to taky něco do sebe. Když pak někdy vytáhnu staré deníky a čtu si v nich, jsem sám překvapen, jak rychle zapomínám. Věci, které se staly před rokem, mi připadají jako úplně nové skutečnosti, a můj zájem o ně nikdy neochabne.“⁷²

Pomíjivost můžeme na této ukázce vysledovat ve dvou případech. Nejdříve v krátké poznámce, kdy Ucugi říká, že mu slábne zrak. To je další z příznaků jeho stárnutí a řadí se za dlouhý výčet jeho zdravotních potíží, které přichází s věkem.

V druhém případě se jedná o paměť. Vypravěč se pozastavuje nad tím, jak čas překvapivě rychle plyne a jak rychle zapomíná události, které se staly. Spolu s lidským tělem pomíjí i

⁷¹ TANIZAKI, Džuničiró. *Deník bláznivého starce*. Vyd. 1. Překlad Antonín Líman. Praha: Mladá fronta, 1998, s. 142.

⁷² tamtéž, s. 33-34.

jeho paměť a nedá se na ni spolehnout. Člověk je tak nedělitelnou součástí pomíjivého světa, ze kterého mu nepomůžou uniknout ani jeho vzpomínky. V této situaci nad tím však stařec nepřemýšlí vyloženě se smutkem, naopak se z toho těší, v čemž můžeme pozorovat odlehčený styl, s jakým je kniha psána.

Důležitým tématem knihy je kontrast mezi mládím a stářím. Ucugi, který představuje stáří, se dvoří své mladé snaše Sacuko, která překypuje životem. Zároveň však nezapomíná na to, že už je starý a odpudivý:

„Vstal jsem z postele a postavil se proti ní. Pak jsem si vyndal oba můstky, horní i dolní, odložil je do skleničky na nočním stolku. Pevně jsem sevřel dásně a zkrabatil obličej, jak to nejvíc šlo. Zvadlý nos mi visel až na bradu, no musel jsem vypadat hůř než šimpanz. ... Čím odpudivější se mi zdála tvář v zrcátku, tím nádhernější mi připadalo stvoření zvané Sacuko.“⁷³

Na jedné straně stojí starý Ucugi, který je na konci svého života, na druhé Sacuko, která má před sebou ještě spoustu let. Avšak jediný rozdíl, který mezi nimi je, představuje čas. Autor zde ukazuje různé fáze lidského života, které spolu však neoddělitelně souvisí. I Sacuko bude jednoho dne stará a její krása zmizí. Pomíjivost je v této ukázce zobrazena jako přirozený průběh lidského života.

V Deníku bláznivého starce je pomíjivost silněji než v ostatních Tanizakiho dílech dávána do souvislosti se stárnutím. Velmi často zde narážíme na popis Ucugiho nemoci a příznaků, které stárnutí doprovázejí. To je ještě zdůrazněno díky postavě mladé snachy Sacuko, která je naopak na vrcholu svého života, v plné síle a krásná. Mimo to také Tanizaki v této knize často popisuje nostalgický povzdech nad obrazem starého Tokia, které se po zemětřesení modernizovalo.

⁷³ TANIZAKI, Džuničiró. *Deník bláznivého starce*. Vyd. 1. Překlad Antonín Líman. Praha: Mladá fronta, 1998, s. 86.

8. Chvála stínů

Dílo Chvála stínů (v originále *In'ei raisan*, 陰翳礼讃) řadím v bakalářské práci na poslední místo – ne proto, že by bylo z hlediska vyjádření ideálu *sabi* a pomíjivosti nevýznamné, ale proto, že se od výše rozebíraných děl liší stylem. Není románem ani povídkou, ale esejí, která je rozdělena do několika kratších úseků.

Hlavním tématem eseje je popis krás staré japonské architektury a umění. Autor s poetickým zaujetím líčí například symbiózu architektury západní a japonské, výjimečnost východního papíru, důležitost používání tradičních lampionů, ale popisuje i japonské toalety a především se zamýšlí nad tím, jak důležitý je v asijské estetice stín a jeho využití. Pro svou esej používá věci na první pohled obyčejné a vtiskává jim obraz jedinečnosti v kontextu japonské estetické tradice.

Dílo se tedy obrací k tradičním japonským estetickým hodnotám, a protože je ideál *sabi* s japonskou estetikou pevně spjat, nacházíme o něm v eseji několik zmínek.

„Snad v každé domácnosti někdy došlo k incidentu, kdy pán domu pokáral nepoučenou služebnou za to, že vycídila stříbrné náčiní, které konečně dosáhlo kýžené míry zašlosti. (...) Pro servírování čínských jídel se v poslední době hojně užívá cínového nádobí, které Číňané pravděpodobně milují právě proto, že nabývá starožitné patiny. Když je nové, připomíná hliník a není příliš vábné, ale Číňané si dobře uvědomují, že delší používání z něj učiní půvabný umělecký předmět.“⁷⁴

Autor zde krátce a výstižně popisuje hlavní náplň ideálu *sabi*: zašlost a patina, které na věc působí tak, že z ní učiní umělecký předmět. Tato změna z nového, vycíděného nádobí ve viditelně používaný předmět je dokonce žádaná. Z citátu také můžeme vyčíst zlomek historie – ideál *sabi* podle Tanizakiho převzali Japonci od Číňanů. Nenahlíží tak na tento estetický jev jako na něco čistě národního, ale – stejně jako v celém dílu – zaměřuje se spíše na oblast Dálného východu.

„Ať už je to přírodní kámen nebo nádoba vyrobená rukou člověka, vždy dáme přednost tlumenému lesku, který navozuje dojem oblyskané staroby. ... Ba co hůře, my přímo milujeme věci, na nichž lpí člověčí špína, které jsou očazené nebo ošlehané větrem a deštěm, anebo alespoň věci takového barevného ladění, které podobné představy navozuje. Žijeme-li

⁷⁴ TANIZAKI, Džun'ičiró. *Chvála stínů: tradice japonské estetiky*. Vyd. 1. Košice: Knižná dielňa Timotej, 1998, s. 20.

v takovém domě a mezi takovými předměty, naši duši naplní klid a mír a nervově se uvolníme.⁷⁵

O několik stran dále už nehovoří o Číňanech, nýbrž používá zájmena „my“, čímž zdůrazňuje sounáležitost asijských národů ve věci estetiky.

Tanizaki nezužuje výběr předmětů, které splňují diskutovaný estetický ideál, pouze na nádobí nebo náčiní vyrobené a používané člověkem. Naopak dává do výběru i přírodní předměty – zde jako příklad uvádí kámen. Stručně charakterizuje *sabi* jako oblýskanou starobu, dokonce až špínu. Dává takto krásné věci do spojitosti s psychickým stavem člověka a uvádí, že pakliže je Japonec (či v širším smyslu Asiat) takovými předměty obklopen, dokáže se dostat do stavu jakési meditativnosti.

Tanizaki tedy podle výše uvedeného citátu rozděluje předměty splňující ideál *sabi* na ty, které vyrobil či používal (a používá) člověk a na předměty přírodní. V prvním případě dosáhne předmět estetického ideálu tak, že na něm ulpí špína lidských rukou a tím mu zároveň vtiskává historickou omšelost:

„V čínštině i japonštině existují výrazy, které označují lesk docílený tím, že se lidské ruce po dlouhá léta dotýkají stále stejných míst na povrchu předmětu, hladí jej, kloužou po něm, až se do něho přirozenou cestou vpije mastnota z jejich prstů.“⁷⁶

Znamená to tedy, že *sabi* rovná se historie. Jakkoli by člověk chtěl čas obejít, předmět hodný označení *sabi* získáme jedině tak, když necháme do určené věci vstoupit historii skrze dotek lidských rukou.

V případě druhém, kde se jedná o přírodní objekty, lze dosáhnout ideálu *sabi* také pouze přírodní cestou – očazením či ošleháním větrem a deštěm.

Avšak existuje ještě další způsob získání zašlosti – v případě, že se předmět vyrobený lidskou rukou stane působením času omšelým:

„Položíme-li si otázku, co vlastně na takovém svitku s nepříliš skvělou malbou či kaligrafií lahodí našemu oku, pak si můžeme odpovědět, že vždy je to dojem starobylosti, který mu dodává omšelost a trhlínky v brokátové paspartě či zažloutlý papír. Právě tato starobylost dodá výklenku patřičnou rovnováhu, uvede v soulad stíny ve výklenku s šerem v místnosti.“⁷⁷

⁷⁵ TANIZAKI, Džun'ičiró. *Chvála stínů: tradice japonské estetiky*. Vyd. 1. Košice: Knižná dielňa Timotej, 1998, s. 22.

⁷⁶ tamtéž, s. 22.

⁷⁷ tamtéž, s. 32.

Ve výše uvedeném úryvku Tanizaki píše o svitku, který je tradiční součástí výklenku *tokonoma* v japonském pokoji. Nejen že opět popisuje zašlost, která evokuje starobylost předmětu, zároveň říká, že právě tato zašlost ukryje nedostatky, jako je nepříliš zdařilá malba nebo kaligrafie, a svitek se stane na pohled příjemným. Z toho si můžeme vyvodit, že v japonském tradičním umění leží důraz spíše na ideálu *sabi* než na výtvarné stránce díla. Také zde dává ideál *sabi* do souvislosti s šerem.

V díle *Chvála stínů* Tanizaki často srovnává Západ s Východem. Ani v částech týkajících se *sabi* se tomuto srovnávání nevyhýbá:

„Možná to bude znít jako výmluva, ale zatímco lidé ze Západu se snaží tuto nečistotu obnažit a do samých kořenů vymýt, my lidé z Východu ji pečlivě hýčkáme a idealizováním si ji přikrášlujeme.“⁷⁸

Zde Tanizaki srovnává Evropu s Asií z hlediska estetického ideálu. Zároveň přiznává, že i když jde o nečistotu, nejen že ji Japonci záměrně vyvolávají, ale v tomto případě si ji idealizují a tím ji také přikrášlují.

Srovnávání nalezneme i na straně 45:

„My máme na stříbrných a měděných předmětech rádi patinu a měděnku, ale pro ně je to nečistota, považují ji za nehygienickou a předměty cítí do vysokého lesku.“⁷⁹

Vidíme zde kontrast západního a východního uvažování tak, jak ho viděl autor. Zatímco pro Evropana je omšelý hrnek na čaj nehygienický, pro Japonce představuje umělecký předmět vysoké kvality.

Ke konci knihy autor narazí i na téma pomíjivosti, tentokrát oproštěné od ideálu *sabi*:

„Neměli jste v takovém pokoji pocit, že ztrácíte pojem o čase? Nezmocnila se vás až jakási bázeň z věčnosti, strach, že mezitím, co jste zde, plynou měsíce a roky a až odtud vyjdete, bude z vás bělovlasý stařec?“⁸⁰

Tím, že se zde Tanizaki obrací přímo na čtenáře, získává závěr jedné z esejí velmi sugestivní ráz. Umně popisuje obytnou místnost ve velkém japonském chrámovém komplexu, jejíž okna jsou vyrobena z dřevěné mřížky vyplněné jemnou papírovou plochou. Podle něj zde čas díky dojmu „věčné nehybnosti“ stojí.

⁷⁸ TANIZAKI, Džun'ičiró. *Chvála stínů: tradice japonské estetiky*. Vyd. 1. Košice: Knižná dielňa Timotej, 1998, s. 22.

⁷⁹ tamtéž, s. 45.

⁸⁰ tamtéž, s. 35.

Pomíjivost času je zde vyjádřena jako něco, z čeho má člověk (a v tomto úryvku i sám autor) strach, nebo by strach mít měl. Poslední souvětí se také velmi podobá tradičním folklórním příběhům o cestách do zásvětí, z nichž se hlavní hrdina vyprávění vrátí jako stařec, protože v zásvětí plyne čas odlišným způsobem. S tímto příběhem se setkáme v japonské tradici pod názvem Urašima Taró.⁸¹ Není to však výlučně japonská záležitost – příběhy s velmi podobnou tematikou nacházíme i na opačném konci světa. V tradici irských mytologických příběhů dokonce existuje celý žánr příběhů z cyklu „imram“ („plavba“), jejichž hrdinové se plaví do zásvětí, aby se vrátili o stovky let později.⁸² Pomíjivost času tak dostává v tomto kontextu až starověký náboženský ráz spojený s primordiálním strachem z plynutí času.

⁸¹ ŠVARCOVÁ, Zdeňka. *Japonská literatura 712-1868*. Praha: Karolinum, 2005, s. 211, 212.

⁸² Nejznámější příběh z tohoto cyklu zmiňuje Jitka Vlčková ve své *Encyklopedii keltské mytologie* pod heslem Immram Mraim mac Febail co Tir na mBan, viz VLČKOVÁ, Jitka. *Encyklopedie keltské mytologie*. 1. vyd. Praha: Nakl. Libri, 2002, s. 137.

9. Závěr

Cílem mé bakalářské práce bylo zjistit, jakým způsobem vyjadřuje Džun'ičiró Tanizaki ve svých dílech ideál *sabi* a pomíjivost. Hledala jsem v jeho knihách scény, které se nějakým způsobem fenoménu pomíjivosti a *sabi* týkají, abych identifikovala motivy a prostředky, jaké pro vyjádření pomíjivosti a *sabi* používá, a abych určila, zda se těchto témat vůbec dotýká. Kromě toho jsem se stručně věnovala i vývoje užívání těchto témat a motivů.

Téma pomíjivosti je v literatuře, jak se domnívám, častým motivem – a to nejen v literatuře japonské. Tudíž se mu nevyhnul ani Tanizaki. V japonském prostředí je pomíjivost navíc spojena s estetickým ideálem *sabi*, který je ve východní kultuře pevně zakotven, proto je přirozené, že v Tanizakiho díle takové odkazy nacházíme poměrně často. O *sabi* se Tanizaki zmiňuje hlavně v díle Chvála stínů, které je souborem kratších esejí. Ne vždy ideál přímo pojmenovává, avšak jeho charakteristika mu plně odpovídá. Motiv pomíjivosti je v Tanizakiho díle taktéž velmi častý. Začlenil ho do svých raných povídek, do nejrozsáhlejšího díla Sestry Makiokovy i do pozdějších děl tematicky zaměřených na stáří a nemoci spojené s umíráním. Nalézt a identifikovat zmínky o ideálu *sabi* a pomíjivosti v Tanizakiho díle tedy není otázkou hlubšího zkoumání. Otázkou však zůstává, jakým způsobem do svých knih tyto dva ideály začleňuje.

V souvislosti s Tanizakiho literárním dílem můžeme mluvit o dvou způsobech, které jsem pojmenovala jako „přímý“ a „nepřímý“.

Způsob přímý se věci dotýká bezprostředně, přímo o ní hovoří a nepoužívá ji jen jako umělecký prostředek. Můžeme ho najít hlavně v díle Chvála stínů, kde se týká zvláště ideálu *sabi*. Téma Tanizakiho esejí v tomto díle se často pohybuje v oboru architektury a poetickém popisu japonských zvyklostí, co se architektury a designu týče. Důsledkem toho je, že můžeme najít několik významných zmínek o ideálu *sabi*. Autor se o něm zmiňuje v souvislosti s předměty, které dodávají prostoru uměleckou hodnotu. Popisuje také vztah lidí z Východu k věcem, které věkem nabyly starobylé patiny, a srovnává ho se vztahem lidí ze Západu. Rozebírá zjev předmětů hodných označení *sabi* obšírněji a přirovnává onu kýženou omšelost ke špíně lidských rukou. Dodává však, že tuto špínu Japonci hýčkají a Evropané se ji snaží odstranit. V tomto případě tedy není obtížné identifikovat v textu zmínky o ideálu *sabi*, avšak jsou zároveň tak přímé, že není potřeba je nějakým způsobem obšírněji rozebírat.

Způsob nepřímý je na rozeznání o něco obtížnější. Používá *sabi* a pomíjivost jako prostředek k uměleckému ztvárnění určité scény či motivu v díle a dodává mu tak hlubší rozměr.

V některých případech identifikujeme pomíjivost už v samotném tématu díla: Sestry Makiokovy popisují postupný úpadek kdysi zámožné obchodnické rodiny. Celým dílem prochází motiv prchavosti času v podobě zvolna se měnících společenských poměrů symbolizovaných jednotlivými sestrami. V Deníku bláznivého starce pozorujeme pomíjivost ještě o něco silněji – vidíme rozpor mezi starým hlavním hrdinou a jeho mladou švagrovou. Dílo je prodchnuto neodvratným pocitem stáří a umírání.

Konkrétněji pak vnímáme pomíjivost v nejrůznějších scénách z děl, velmi často také v promluvách hlavních postav. Pokud jde o přímou řeč, postavy se většinou pozastavují nad prchavostí času a s ní spojeným stárnutím a chřadnutím těla – to pozorujeme hlavně v pozdějších Tanizakiho dílech, kdy je hlavním hrdinou stárnoucí muž. Dále postavy mluví nebo přemýšlí o minulých časech, které si připomínají s nostalgií. Za příklad poslouží hlavní hrdina Deníku bláznivého starce, který několikrát vzpomíná na své mládí a spolu s ním na Tokio z doby před zemětřesením.

V případě, že se jedná o úvahy postav Tanizakiho děl, je časté, že na pomíjivost nahlíží s různými pocity. Pokud je vypravěčem starý člověk, setkáváme se s tím, že se prchavostí vlastního života buď obává (jak můžeme vidět v románu Klíč) nebo ji přijímá a se smířením očekává smrt (Deník bláznivého starce, povídka Požaté rákosí). Ačkoli v tomto případě vypravěči někdy pociťují hořkost a melancholii, cítí také únavu a pomíjivost života, tedy smrt, vidí jako vysvobození. Postavy také srovnávají pohledy na pomíjivost: zatímco mladý člověk se jí většinou děsí, starý ji vítá s otevřenou náručí. Můžeme také narazit na případy, kdy starší člověk popisuje vztah svého mladšího já k pomíjivosti jako nevšímavost, ignoraci. Setkat se můžeme i s vyloženě negativním pohledem postav na pomíjivost. Domnívám se, že důvod pro tento rozdíl je očividný: zatímco postavy s prchavostí vlastního života smířené o smrti pouze přemýšlí a nevědí s určitostí, kdy zemřou, postavy s negativním pohledem na pomíjivost vědí, že okamžik jejich smrti se blíží. O tomto se můžeme přesvědčit v povídce Vyprávění slepce, kdy se jedna z hlavních postav – paní Oiči, její manžel a dvořané, připravují na sebevraždu.

Zajímavou scénou je krátký výjev ze Sester Makiokových. Jedná se o obraz pokoje zaplaveného povodní, ve kterém se zrovna nachází jedna z hlavních hrdinek – Taeko. Pozoruje, jak se na hladině vznáší různé věci a ačkoli to není přímo řečeno, má před očima jasnou demonstraci pomíjivosti: voda jako element věčnosti odnáší předměty podléhající zkáze, které jsou tímto symbolicky odnášeny proudem času.

Tradičními scénami jsou pak výjevy z pozorování sakur. Tento zvyk se odráží především v díle Sestry Makiokovy, kde můžeme číst o tom, jak se hlavní postavy vydávají do Kjóta,

aby pozorovaly padání třešňových kvítků. V průběhu této epizody se postavy díla několikrát doslovně zmíní o pomíjivosti a jedna z nich dokonce ve formě básně. Můžeme zde pozorovat nejen melancholický smutek z prchavosti mládí, ale i jara a času.

Pomíjivost v Tanizakiho dílech je vyjádřena nejen promluvami a myšlenkami samotných postav, ale i přírodou. Sledujeme zde padání sakurových květů, barevné podzimní listí nebo pomíjivý přechod mezi dnem a nocí. Lidský život je také k přírodním úkazům velmi často přirovnáván. Podle autora odpovídá lidské mládí jaru a stáří podzimu. Jaro i podzim jsou velice rychle pomíjející období, avšak zatímco po jaru následuje léto, které v tomto případě můžeme přirovnat k vrcholu lidského života, po podzimu přichází už jen zima, kterou Tanizaki v díle vnímá jako smrt. Tímto přirovnáním dává autor najevo, že člověk je neoddělitelnou součástí tohoto pomíjivého světa a je pevně spjat s přírodním cyklem.

Díky rozboru děl z různého období Tanizakiho života máme možnost porovnat, jak se jeho nahlížení na pomíjivost měnilo, pokud se vůbec měnilo. Pozorujeme hlavně změnu v motivech, skrz které Tanizaki do svých děl pomíjivost začleňuje. V raných povídkách objevujeme témata nostalgie nad minulými časy a hlavně používání přírodních motivů – srovnání ročních období s lidským životem, přirovnání pomíjivosti k větru a podobně. Ve svém největším díle, Sestrách Makiokových, se autor těchto motivů stále drží: používá třešňové stromy, tradici lovu světlušek a popis stmívání. Vyjádření pomíjivosti je však v tomto případě méně nápadné a průhledné. To neplatí pro scénu pozorování opadávání sakurových květů, kde je pomíjivost několikrát doslovně zmíněna, ale spíše pro obraz stoupání šera a použití světlušek jako zástupného motivu prchavosti času. Změnu můžeme sledovat hlavně ve způsobu – zatímco v povídkách vyjadřoval pomíjivost buď vypravěč či byla zmíněna samotným autorem, v pozdějších dílech se s ní často setkáváme spíše v promluvách nebo myšlenkách postav knihy. Velký posun pak zaznamenáme v dílech ze sklonku Tanizakiho života – v knihách Klíč a Deník bláznivého starce. Autor se zde vrací k nostalgii po starém Tokiu před zemětřesením, avšak tentokrát jsou tyto zmínky do děje zařazeny častěji a skrze názory hlavních postav. Hlavní změnu ovšem pozorujeme v tématu stáří. V obou dílech je to téma důležité a výmluvné, co se pomíjivosti týče. Spolu s popisem fyzického chřadnutí doprovázející stáří vyjadřuje Tanizaki zároveň melancholii nad prchavostí času a lidského života. Opět však cítíme z těchto zmínek spíše smíření.

Začlenění ideálu *sabi* a pomíjivosti do děl je velmi přirozené a důsledné. Pomáhá vyjadřovat psychologickou hloubku postav i vlastní názory autora. Příběh je tak doplněn o hlubší význam a estetickou kvalitu.

10. Zdroje

Monografie

- HENCKMANN, Wolfhart. *Estetický slovník*. Praha: Svoboda, 1995. ISBN 80-205-0478-8. 229 s.
- INOUE, Charles Shirō. *Evanescence and form: an introduction to Japanese culture*. New York: Palgrave Macmillan, 2008. ISBN 14-039-6705-9. 260 s.
- JUNIPER, Andrew. *Wabi sabi: the Japanese art of impermanence*. Boston: Tuttle Pub., 2003. ISBN 08-048-3482-2. 165 s.
- KEENE, Donald. *The Pleasures of Japanese Literature*. New York: Columbia University Press, 1988. ISBN 978-0231067379. 133 s.
- KEENE, Donald. *Dawn to the West: Japanese literature of the modern era*. New York: Holt, Rinehart, and Winston, 1984, 2 v. ISBN 00306281642.
- KOREN, Leonard. *Wabi-sabi for artists, designers, poets*. Berkeley, Calif.: Stone Bridge Press, 1994. ISBN 978-098-1484-600. 96 s.
- MARRA, Michael F. *The aesthetics of discontent: politics and reclusion in medieval Japanese literature*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1991. ISBN 08-248-1364-2. 222 s.
- ODIN, Steve. *Artistic detachment in Japan and the West: psychic distance in comparative aesthetics*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2001. ISBN 08-248-2374-5. 294 s.
- PETRŮ, Eduard. *Úvod do studia literární vědy*. 1. vyd. Olomouc: Rubico, 2000. ISBN 80-858-3944-X. 187 s.
- REISCHAUER, Edwin O a Albert M CRAIG. *Dějiny Japonska*. Praha: Lidové noviny, 2008. Vyd. 2., doplněné. Překlad David Labus, Jan Sýkora. ISBN 978-80-7106-843-3. 476 s.
- ŠVARCOVÁ, Zdeňka. *Japonská literatura 712-1868*. Praha: Karolinum, 2005. ISBN 80-246-0999-1. 304 s.
- TANIZAKI, Džun'ičiró. *Chvála stínů: tradice japonské estetiky*. Košice: Knižná dielňa Timotej, 1998. Překlad Vlasta Winkelhöferová. ISBN 80-888-4906-3. 82 s.
- TANIZAKI, Džuničiró. *Deník bláznivého starce*. Praha: Mladá fronta, 1998. Překlad Antonín Líman. ISBN 80-86938-63-8. 159 s.
- TANIZAKI, Jun'ichirō. *Klíč*. Praha: Brána, 2011. Překlad Vlasta Winkelhöferová. ISBN 978-80-7243-530-2. 152 s.
- TANIZAKI, Džuničiró. *Most snů*. Praha: Vyšehrad, 1983. Překlad Vlasta Winkelhöferová. ISBN 33-650-83. 201 s.
- TANIZAKI, Džun'ičiró. *Sestry Makiokovy*. Praha: Svoboda, 1977. Překlad Vlasta Winkelhöferová. ISBN 25-025-77. 622 s.
- VLČKOVÁ, Jitka. *Encyklopedie keltské mytologie*. 1. vyd. Praha: Nakl. Libri, 2002. ISBN 80-727-7066-7. 323 s.

- *Zápisky z volných chvíl*. Praha: Odeon, 1984. Překlad: Miroslav Novák, Petr Geisler. 331 s.

Odborné články

- HEINE, Steven. From Rice Cultivation to Mind Contemplation: The Meaning of Impermanence in Japanese Religion. *History of Religions*. 1991, roč. 30, č. 4.
- KEENE, Donald. Japanese Aesthetics. *Philosophy East and West*. 1969, roč. 19, č. 3.
- MARTIN, Richard. *Wabi-sabi*. *Photo Life Magazine*. 2007.
- OHNUKITIERNEY, Emiko. Betrayal by Idealism and Aesthetics: Special Attack Force (Kamikaze) Pilots and Their Intellectual Trajectories (Part 1). *Anthropology Today*. 2004, roč. 20, č. 2.

Online zdroje

- CANTU, Homaro. The Significance of the Cherry Blossom: From Beloved Tree to Cultural Icon. In: *Huffpost taste* [online]. 2013 [cit. 2014-06-20]. Dostupné z: http://www.huffingtonpost.com/homaro-cantu/the-significance-of-the-c_1_b_3832895.html
- CASTRO, Joseph. What's the Cultural Significance of Cherry Blossoms?. In: *Live Science* [online]. 2013 [cit. 2014-06-12]. Dostupné z: <http://www.livescience.com/28424-cherry-blossoms.html>
- *Prunus serrulata*. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2014-06-12]. Dostupné z: http://en.wikipedia.org/wiki/Prunus_serrulata
- Sakura: Cherry Blossoms as Living Symbols of Friendship. In: *Library of Congress* [online]. [cit. 2014-06-12]. Dostupné z: <http://www.loc.gov/exhibits/cherry-blossoms/cherry-blossoms-in-japanese-cultural-history.html>
- Světluška větší neboli Svatojánský brouček. In: *Chovatelka* [online]. 2007 [cit. 2014-03-12]. Dostupné z: <http://www.chovatelka.cz/clanek/svetluska-vetsi-neboli-svatojansky-broucek>