

Univerzita Karlova  
Filozofická fakulta  
Ústav Dálného východu

Bakalářská práce  
Tereza Velká

**Strach v japonské literární tradici: od kaidanu po horor**  
**Fear in the Japanese Literary Tradition: From Kaidan to Horror**

## Poděkování

Na tomto místě chci poděkovat vedoucímu své bakalářské práce, panu Mgr. Michaelovi Weberovi, Ph.D., za odborné vedení a užitečné rady, za sdílení svého názoru a za odpovědi na všechny otázky, které mě při psaní práce napadaly.

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 19.4.2017

## Abstrakt

Cílem této bakalářské práce je odpovědět na otázku, zda je moderní japonský horor pokračováním tradice strašidelných příběhů *kaidan*, nebo je převzatý z tradice Západu. Teoretická část je věnována pojednání o definici hororu obecně a určení specifík japonského hororového žánru. Dále se zabývá definicí *kaidanu* a jeho prvků, využívaných k vyvolání strachu. V závěru teoretické části jsou shrnuty prvky a témata, která mají *kaidan* a moderní japonský horor společné. Praktická část je zaměřena na konkrétní díla *kaidanu* a moderního japonského hororu, pomocí nichž se ověří, zda jsou témata vyskytující se v *kaidanech* k nalezení rovněž v současné hororové literatuře. Zároveň je analyzován posun moderního japonského hororu od *kaidanu*. V závěru bakalářské práce je zodpovězena otázka položená v úvodu.

Klíčová slova: literatura, *kaidan*, japonský horor

## Abstract

The purpose of this bachelor thesis is to answer the question whether the modern Japanese horror is a continuation of the tradition of scary stories called *kaidan*, or it is a genre adopted from the West. In the theoretical part the definition of horror and characteristics of Japanese horror genre are discussed. Further, it is focused on the definition of *kaidan* and its fear-inducing elements. The elements and themes common for both *kaidan* and modern Japanese horror are summarized in the conclusion of the theoretical part. In the practical part actual *kaidan* and modern Japanese horror stories are used to prove whether the themes being discovered in *kaidan* stories can be found in contemporary horror literature. At the same time, the shift of modern Japanese horror from *kaidan* is analyzed. The question put at the beginning is answered in the conclusion of the thesis.

Keywords: literature, *kaidan*, Japanese horror

## Obsah

<b>Úvod</b>	5
<b>1 Teoretická část</b>	7
<b>1.1 Moderní japonský horor</b>	7
<b>1.2 Kaidan</b>	15
<b>1.3 Závěr teoretické části</b>	20
<b>2 Praktická část</b>	22
<b>2.1 Nenávistný duch a jeho podoby</b>	22
<b>2.2 Vlhké prostředí</b>	27
<b>2.3 Dojem pravdivosti příběhu</b>	29
<b>2.4 Kišótenkecu a posun moderního hororu od kaidanu</b>	30
<b>Závěr</b>	37
<b>Seznam použitých pramenů</b>	39

## Úvod

Horor je mnohými stále považován za brakový žánr, a proto se příliš nezkoumá a nepíše se o něm odborné studie. Přitom jsou prvky vzbuzující ve čtenáři strach součástí literární tradice již od starověku, a proto by jejich zkoumání mohlo přinést zajímavé výsledky o vývoji literatury na daném území. Každý národ pěstoval svou literární kulturu samostatně, ale s mobilitou obyvatelstva zákonitě do dané kultury pronikaly cizí prvky. Otázkou potom je, zda byly tyto prvky do literárních děl zakomponovány, nebo se neujaly a literatura se vyvíjela dále pouze na základě tradice vlastních obyvatel.

Tato bakalářská práce je věnována zkoumání právě této problematiky v rámci japonské literární tradice. U počátků japonské literatury stála literatura čínská, a proto je v raných japonských dílech čínský vliv patrný. Rovněž staré japonské strašidelné příběhy byly pouze převyprávěné příběhy čínské. Ale s tím, jak tato tradice převypravování pokračovala, v příbězích bylo nalezeno více japonského než čínského, a dále si japonská strašidelná literatura žila již vlastním životem.

Ve 20. století do Japonska přišel velký příliv západních autorů a japonští spisovatelé se nechali novými díly uchvátit a inspirovat. V dnešní době v Japonsku vychází mnoho hororových románů a povídek, což je patrné i z toho, že významné japonské nakladatelství Kadokawa vytvořilo sekci určenou pouze hororům (*Kadokawa horá bunko* 角川ホラー文庫).

Úkolem této bakalářské práce je zjistit, zda je moderní japonský horor pokračováním tradice japonských strašidelných příběhů, nebo je to žánr převzatý ze Západu a japonští autoři píšou v jeho duchu. Pro tento účel je bakalářská práce rozdělena do dvou velkých částí - teoretické a praktické.

V teoretické části se na základě zkoumání výzkumů o podstatě hororového žánru nejdříve budu snažit definovat, co to hororový žánr je, a potom za pomoci studií odborníků na japonskou kulturu vymezím, čím je japonský horor typický a čím se podle těchto odborníků liší od západního hororu. Dále se vrátím do historie japonské literatury a objasním pojem *kaidan* a historii a specifika tohoto žánru. Na závěr teoretické práce shrnu, jaká témata a jaké prvky mají moderní japonský horor a *kaidan* společně podle použitých studií.

Praktická část je věnována čtení konkrétních literárních děl a jejich analýze.

Těmito literárními díly jsou vybrané sbírky moderního japonského hororu a *kaidanů*. Zvolené sbírky jsou odborníky, uvedenými v teoretické části, považovány za reprezentativní díla svého žánru. Proto nelze tvrdit, že případný výsledek této analýzy je aplikovatelný na všechna literární díla v daném žánru, neboť existují japonští autoři věnující se literární činnosti v duchu některých západních autorů a svá díla záměrně píšou tímto stylem.

V celé bakalářské práci je pro japonská jména a názvy děl užito české transkripce. Pokud vycházím z anglického nebo českého překladu, je použita transkripce uvedená v daném překladu. Japonská jména jsou psána v duchu japonského zvyku, příjmení následováno osobním jménem. Překlady názvů japonských děl jsou mé vlastní. Pokud pro dané dílo existuje zavedený český název, používám ten. Překlady ukázek z japonštiny jsou rovněž mé vlastní. Vycházím-li z českého překladu díla, využívám daného překladu. O která díla se konkrétně jedná, je patrné ze seznamu použité literatury.

## 1 Teoretická část

V teoretické části na základě zkoumání předchozích studií budu postupovat až k definici základních pojmů pro tuto bakalářskou práci. Vycházím jak ze studií západních autorů, tak ze studií autorů japonských.

### 1.1 Moderní japonský horor

Hlavním tématem této bakalářské práce je zjistit, zda moderní japonský horor vychází z japonské tradice, nebo je prvkem převzatým ze Západu<sup>1</sup>. K tomuto účelu je proto klíčové nejdříve definovat, co to moderní japonský horor vlastně je. Co dělá japonský horor japonským hororem, a tím ho odlišuje od západního hororu.

Předtím se však zaměřím na to, jak je na Západě horor chápán. Myslím, že téměř každý, kdo si přečte „Frankensteina“ (1818) od Mary Shelley nebo „To“ (*It*, 1986) od Stephena Kinga, by tyto knihy zařadil do hororového žánru bez váhání. Otázkou však je, jak by to odůvodnil.

Nöel Carroll se ve své publikaci „The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart“ (1990) snaží na základě analýzy, jak horor na čtenáře či diváky působí a čím tak na ně působí, postupně propracovat k jeho definici. Nejdříve však zdůrazňuje, že horor je nutné chápat jako uměleckou formu, přičemž horor jakožto umělecký žánr dává do kontrastu k tzv. „přirozenému hororu“. „Přirozený horor“ si můžeme dobře představit například ve slovním spojení „horor za druhé světové války“ nebo „dnešní pracovní den byl ale horor“, kde „horor“ vyjadřuje něco strašného, co jsme my sami nebo někdo jiný skutečně zažili. Zde nemůžeme v žádném případě mluvit o uměleckém žánru.

Horor jakožto umělecký žánr podle Carrollova vykrystalizoval v období druhé poloviny 18. století a první čtvrtiny 19. století na území Anglie a Německa. Ale samozřejmě již dříve vznikala díla, která se hororovému žánru blížila nebo je přímo inspirovala (např. Danteho „Božská komedie“, dokončená roku 1320). Jeho název je odvozen od emoce hrůzy a zděšení, která se stala poznávacím znamením celého žánru.

---

<sup>1</sup> Evropa a Amerika



Horor je jedním z mála žánrů, ne-li jediným, ve kterém mají čtenáři nebo diváci ideálně kopírovat emoce protagonistů díla – tedy reagovat souběžně s nimi. Pokud je hlavní hrdina strnulý hrůzou, čtenář/divák by měl být za ideálních podmínek také. Na druhou stranu například v komedii se hlavní hrdina ztrapní a cítí se zostuzen, kdežto čtenář/divák se směje. Zde tedy nemůžeme říct, že by bylo záměrem autora, aby čtenářovy/divákovy emoce byly paralelní s emocemi hlavního hrdiny, tedy aby byl čtenář/divák zostuzen. Jinými slovy v hororu protagonistovy emoce čtenáři/divákovi dávají náповědu, jak by měl na dílo reagovat.

Dále se protagonista v hororu nikoli z vlastní vůle dostává do konfliktu s nestvůrou, kterou chápe jako narušení přirozeného řádu – běžně se v našem světě nevyskytuje. Zde se však neočekává, že čtenář/divák na rozdíl od hlavních hrdinů ve skutečnou existenci této nestvůry uvěří.

Kromě toho, že nestvůra z pochopitelných důvodů v hlavních hrdinech vyvolává strach, je z mnohých děl zřejmé, že zároveň působí nečistě a nechutně (např. Frankensteinovo monstrum ve „Frakensteinovi“ (1818) od Mary Shelley nebo postava z povídky „The Outsider“ (1926) od H. P. Lovecrafta). Postavy se jí bojí jen dotknout nebo se k ní přiblížit, aby se nenakazily. Nestvůra tedy není vnímána pouze jako nebezpečné monstrum, ale může to být v podstatě jakákoli entita, která nějakým způsobem narušuje přirozený řád (zombie jakožto člověk, který se nadále hýbe navzdory tomu, že je po smrti atd.), která v některých případech skutečně šíří nákazu (kousnutí vlkodlaka/upíra/zombie). Zároveň je pro nestvůry typické, že pocházejí z nějakých vnějších míst, neznámých pro náš lidský svět (z dalekého vesmíru, z „onoho světa“, z „pekla“, aj.) nebo z míst, která jsou skrytá a opuštěná (hřbitovy, opuštěné věže a zámky, stoky, staré domy). Z toho tedy vyplývá, že to, co nás děsí, pochází z vnějšku, z neznáma. (Carroll, 1990, s. 12-35)

Tento koncept strachu z neznáma odpovídá teorii o hororu od významného autora hororové fikce H. P. Lovecrafta, který svou esej „Supernatural Horror in Literature“ (1927) uvádí slovy: „Nejstarší a nejsilnější emocí lidstva je strach. A nejstarší a nejsilnější druh strachu je strach z neznáma.“ (s. 2) Kosmický děs, jak tento druh strachu nazývá, se stává přísadou nejranějšího folklóru všech ras a je obsažen v nejstarších baladách, kronikách a posvátných písmech.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Lovecraft, H. P. *Supernatural Horror in Literature*, Ed. E.F. Bleiler. New York, NY: Dover, 1973, 11–106. Dostupné online na <<http://www.hplovecraft.com/writings/texts/essays/shil.aspx>> přístup 25.2.2017

Co se však v pochopení hororu jakožto žánru mimo jiné u Carrola a Lovecrafta liší, je fakt, že na rozdíl od Carrolla Lovecraft v hororu nutně nevyžaduje přítomnost nestvůry. Podle Lovecrafta „musí být přítomná určitá atmosféra neuvěřitelné a nevysvětlitelné hrůzy z vnějších, neznámých sil; a musí tam být náznak nejhroživější představy, co by člověku mohla přijít na mysl – pozastavení nebo zmaření daných přírodních zákonů, které jsou naší jedinou záchranou před vpády chaosu a démonů nepochopitelného vesmíru.“ (s. 3) Dodává však, že přirozeně nemůžeme očekávat, že by všechny „podivné příběhy“<sup>3</sup> stoprocentně zapadaly do teoretického modelu. Lovecraft bere v potaz jedinečnost jednotlivých autorů. Zdůrazňuje však, že nejdůležitější je atmosféra. „Podivné příběhy“, které nás mají poučit nebo na nás společensky působit, nebo ty, ve kterých jsou úděsy nakonec logicky vysvětleny, nepatří mezi ryzí příběhy kosmického děsu. Přesto ale mohou v některých pasážích vystihovat atmosféru, která splňuje podmínky nadpřirozené hororové literatury. Proto bychom podle něj neměli „podivný příběh“ soudit podle autorova úmyslu nebo pouhého mechanismu zápletky, ale podle emoční úrovně, které dosahuje ve svém nejméně obyčejném bodě. Jednoduchý test, zda sem příběh opravdu zapadá, je ten, jestli ve čtenáři vyvolává silný pocit hrůzy, a jestli je ve spojení s neznámými sférami a silami. (s. 4)

Přestože Carroll svým přístupem skvěle vystihl emotivní působení hororu, v čemž tkví jeho podstata, přikláním se k Lovecraftovu zdůraznění, že důležitější než přítomnost nestvůry je vykreslení takové atmosféry, která ve čtenáři dokáže vzbudit strach. Kdyby nestvůra byla nutnou podmínkou, aby se dílo dalo řadit do hororového žánru, pak by tento žánr ochudil o díla svých významných tvůrců jako byl například Edgar Allan Poe, k němuž se odvolává nespočet následných autorů hororové fikce.

Velmi důležité je si uvědomit, že žánry, a především ten hororový, nemají pevné hranice a tyto hranice se s příchodem nových děl stále posouvají nejrůznějšími směry. Proto není výjimkou, že to které dílo je souběžně řazeno hned do několika žánrů najednou. Problémem není pouze to, že v každé kultuře mohou být hranice hororu nastaveny trochu jinak a že žánry se mohou dělit do odlišných kategorií, ale také

---

<sup>3</sup> Lovecraft ve své eseji volně zaměňuje pojmy „weird tale“ a „horror“ a používá je ve stejném významu, přestože dnes jsou chápány jako odlišný literární žánr. „Weird tale“ je dnes považován za subžánr spekulativního románu, který pojímá cokoli nadpřirozeného, a díla řadící se sem jsou směsí hororu, fantasy a případně sci-fi.

jazykový problém, tedy to, který pojem v daném jazyce odpovídá jazykově a konceptuálně našemu pojmu horor. Dnes je pojem *horá* ホラー (horor) v Japonsku používán naprosto běžně jak v odvětví literatury (*horá šósecu* ホラー小説), tak odvětví filmu (*horá eiga* ホラー映画), ale když se podíváme o století dříve, na toto slovo vůbec nenarazíme. Hororu jakožto emoci v japonštině odpovídá slovo “strach” 恐怖 (*kjófu*), ale tato emoce není žánr, který bychom mohli v dějinách japonské literatury sledovat daleko do minulosti. Hororovým příběhům však odpovídají tajemné příběhy *kaidan* 怪談, kterými se budu zabývat v následující podkapitole.

Japonskému hororu v rámci kinematografie bylo věnováno mnoho pozornosti, z čehož vzešla například publikace „Introduction to Japanese Horror Film“ od Colette Balmain (Edinburgh University Press Ltd, 2008). Ještě podrobněji se potom vývoji hororového filmu v Japonsku věnuje disertační práce „Nightmares from the Past: Kaiki eiga and the Dawn of Japanese Horror Cinema“ od Micheala E. Crandola (Univerzita v Minnesotě, 2015). Z druhého jmenovaného díla vyplývá, že pojem horor do japonské kinematografie přišel až ve 2. pol. 20. století a dříve byly pro děsivé filmy používány jiné termíny. Jak Crandol píše, jako na Západě dnes<sup>4</sup> jednoznačně filmové zpracování *Draculy* (1931) a *Frankensteina* (1931) spadá do hororu, pro Japonce jednoznačně spadá do žánru *kaiki eiga* 怪奇映画. (s. 22) Kromě toho však již předtím v Japonsku existovaly i tzv. *kaidan eiga* 怪談映画, tedy filmová zpracování známých duchařských příběhů z období Edo (1603-1868), ale také označení *obake eiga* おぼけ映画 pro filmy, kde vystupují nestvůry (tedy i duchové), což bylo v podstatě synonymum pro *kaiki eiga*. (s. 26) S příchodem *Godzilly* (1954) se pro filmy hostující monstrum podobného typu začalo používat označení *kaidžú eiga* 怪獣映画, neboť kritici se zdráhali nazývat je *kaiki*, jelikož tyto filmy postrádají atmosféru pro *kaiki eiga* typickou. (s. 33)

Přechodným momentem pro západní hororový film bylo uvedení filmu *Psycho* (1960) od Alfreda Hitchcocka, který byl nazýván tzv. novým hororem, pro nějž bylo typické obyčejné prostředí ze současnosti, zobrazení krvavého násilí a nejednoznačný konec, ve kterém hrozba není nutně poražena. (s. 36) V Japonsku však film nalézá označení právě *kjófu eiga* 恐怖映画, tedy doslova „hororový film“. (s. 37)

Co se týče literárních děl přeložených z cizích jazyků do japonštiny, která dříve

---

<sup>4</sup> Z Crandolovy studie vyplývá, že v době vydání *Draculy* a *Frankensteina* na Západě horor jako filmový žánr ještě neexistoval, ale hned krátce nato se již začal používat. (s. 20)

byla v Japonsku označována *kaidan*, ta byla vydána v nových edicích pod štítkem *kjófu šósecu* 恐怖小説, tedy doslova „hororový román“. Zajímavé je, že v roce 1958 japonské nakladatelství *Tókjó Sógensa* (東京創元社) začalo vydávat sbírku světových hororových románů pod názvem „Sbírka světových hororových románů“ (*Sekai kjófu šósecu šú* 世界恐怖小説集), ale později v roce 1969 byly tím samým nakladatelem znovu vydány jako „Sbírka mistrovských děl *kaiki* románů“ (*Kaiki šósecu meisaku šú* 怪奇小説傑作集). Vydavatel se v předmluvě snaží oddělit *kaiki* a *kjófu* do samostatných kategorií. Uvádí, že *kjófu* jakožto literární žánr se zabývá více než cokoli jiným tématem strachu podněceného nadpřirozenými událostmi. Crandol zde podotýká, že co se filmu týče, kategorie *kjófu* a *kaiki* jsou chápány přesně naopak. (s. 40)

Můžeme však předpokládat, že všechny tyto termíny jsou synonymy hororu v Japonsku. Jak níže ukáži v praktické části, v Japonsku je dnes horor velmi široký žánr a řadí se pod něj nespočet rozmanitých děl. Co se týče určení hranic tohoto žánru, autor Izumi Tošijuki trvá na tom, že žánr *kaiki* vyžaduje nadpřirozený původ nestvůry, který se nikdo nesnaží rádoby vědecky vysvětlit, a nestvůra není výtvorem člověka (ať už úmyslným či jiným). (Crandol, s. 32) V tomto případě by však Frankenstein vypadl ze žánru *kaiki*, přestože tam byl již dříve jednoznačně zařazen.

Micuhaši Akira ve svém komentáři ke sbírce hororových povídek „Zvrácená temnota“ (*Juganda jami* ゆがんだ闇, 1996) vysvětluje, že v dnešní době vířící nejistotou a pocity krize horor jako zdroj zábavy velmi prosperuje. Vše podle něj začalo příchodem románů Stephena Kinga do Japonska. Potom následoval psychologický thriller „Mlčení jehňátek“ (*The Silence of the Lambs*, Thomas Harris, 1988), za kterým se objevily filmy „Pátek třináctého“ (*Friday the 13<sup>th</sup>*, Sean S. Cunningham, 1980) a „Noční můra z Elm Street“ (*The Nightmare on Elm Street*, Wes Craves, 1984). Nešlo však jen o zámořská díla. V polovině 80. let si našel mnoho čtenářů román „Císařské město“ (*Teito monogatari* 帝都物語, 1985-1987) od Aramaty Hirošiho a s tím se také ve velkém začaly prodávat hororové romány spojené s erotikou a násilím od Jumemakury Bakua a Kikučiho Hideakiho. Do toho potom vyšla díla „Dům u hřbitova“ (*Hakaba o miorosu ie* 墓場を見おろす家, 1988) od Koike Mariko a „Kruh“ (*Ringu* リング, 1991) od Suzukiho Kódžiho. Na to trochu opožděně svými romány reagovaly Handó Masako se svou „Zemí mrtvých“ (*Šikoku* 死国, 1996) a Šinoda Secuko s „Ibisem“ (*Ibisu* 神鳥 (イビス), 1993). Micuhaši však objasňuje, že

horor v japonské literatuře se dá vysledovat až k mýtům z kronik *Kodžiki* (712) a *Nihonšoki* (720), k období Nara (710-794) a Heian (794-1185). Dodává však, že nová generace hororových autorů se nezastavuje u kopírování staré literatury, ale naopak se využívá v úhlu pohledu, který odpovídá dnešní době. Japonský moderní horor si vytvořil silné magnetické pole, v němž velkou roli hraje založení Velké ceny japonského hororu (*Nihon horá taišó* 日本ホラー大賞) roku 1994. Jejimi prvními držiteli se stali Sena Hideaki a Kobajaši Jasumi.<sup>5</sup> Sena obdržel Velkou cenu za svůj bezprecedentní román „Parasite Eve“ (*Parasaito Ivu* パラサイト・イヴ, 1995) a Kobajaši obdržel tehdy založenou Cenu za povídku (*Tanpenšó* 短編賞) se svou povídkou „Opravář hraček“ (*Gangu šúriša* 玩具修理者, 1996). Macujoši považuje šest autorů povídek ze sbírky *Juganda jami* za nejdůležitější autory současného hororu. (s. 344-346)<sup>6</sup>

Nyní se tedy dostáváme k objasnění prvků japonského hororu. Mnoho odborníků na japonský horor<sup>7</sup> se shodne, že horor je dokonalým žánrem pro vyjádření osamělosti a odcizenosti obyvatel žijících ve velkoměstech, kteří dennodenně potkávají nespočet cizinců, tedy neznámých lidí, jejichž motivy, touhy a to, čeho jsou schopni, jim zůstává skryto. Jádrem japonského hororu je útok na obecné znalosti, zdravý rozum. „Děsivé je to, čemu nerozumíme.“<sup>8</sup> Nestvůra, která v hororu vystupuje (pokud je přítomna), je potom ztělesněním narušení přirozeného řádu, jak to vysvětluje Carroll. Mnohdy pokud protagonisté příběhu odhalí původ nebo záměr nestvůry, jsou schopni se zachránit, přesto však není výjimkou, když ohrožení pokračuje i po tomto odhalení. Doménou japonského hororu totiž je, že mnohdy nekončí poražením antagonisty. (Balmain 2006 a Iles 2005)

Jak již uvádí Micuhaši, současní hororoví autoři se nadržují pouze koncepcí starých příběhů, ale naopak se je snaží zasadit do dnešní doby, přičemž se nebojí do

---

<sup>5</sup> V roce založení této ceny nebylo ocenění nikomu uděleno. Sena a Kobajaši ji získali až při druhém udělování následujícího roku.

<sup>6</sup> Micuhaši ve svém komentáři volně zaměňuje pojmy *horá šósecu* ホラー小説 a *kjófu šósecu* 恐怖小説, proto můžeme předpokládat, že dnes se v Japonsku oba používají stejnou měrou.

<sup>7</sup> Balmain, Colette. *Inside the Well of Loneliness. Towards a Definition of the Japanese Horror Film*, *Electronical Journal of Contemporary Japanese Studies*, 2006.

<<http://www.japanesestudies.org.uk/discussionpapers/2006/Balmain.html>> přístup 15.2.2017, Iles, Timothy. *The Problem of Identity in Contemporary Japanese Horror Films*, *Electronical Journal of Contemporary Japanese Studies*, 2005.

<<http://www.japanesestudies.org.uk/discussionpapers/2005/Iles2.html>> přístup 15.2.2017

<sup>8</sup> Suzuki Kódži v rozhovoru pro Rakuten

<[http://books.rakuten.co.jp/RBOOKS/pickup/interview/suzuki\\_k/](http://books.rakuten.co.jp/RBOOKS/pickup/interview/suzuki_k/)> přístup 28.2.2017

příběhu zapojit moderní technologie<sup>9</sup> (viz Suzukiho videokazeta v „Kruhu“ nebo vyskakovací reklama na počítači ve flashové animaci „Červený pokoj“ (*Akai heja 赤い部屋*)<sup>10</sup>). Takovým způsobem není ohrožení omezeno na konkrétní místo a počet osob, ale je schopno se snadno šířit v moderní společnosti velkoměsta. Pro japonský horor je typická dostupnost, s jakou se protagonista může vystavit ohrožení. Může jít například o běžně dostupné médium jako je již zmíněná videokazeta. S tím souvisí pravidelnost, s jakou je přítomná městská legenda<sup>11</sup>, která se šíří v protagonistově okolí, který k ní potom přijde do kontaktu buď záměrně, že splní podmínky, které legenda vyžaduje, nebo bez svého přičinění. Městská legenda je obecně velice účinná metoda vyprávění hororu, protože jeho události staví do bezprostřední blízkosti svých čtenářů. Nazývám to aktualizací a níže ukáži, že je tato metoda spjatá s japonskými strašidelnými příběhy již od dob *kaidanů*. Suzuki Kódži svá díla píše ve stejném duchu. V rozhovoru uvádí, že „strašidelné příběhy musíme sbírat v blízkém okolí. My si tady žijeme v Japonsku, takže ať už je příběh sebevíc děsivý, je-li jeho dějištěm New York, strach vybledne, protože se to neodehrává kolem nás.“<sup>12</sup>

Jak Balmain podotýká, Japonsko je země s velkým množstvím přírodních katastrof jako jsou cunami, zemětřesení a požáry s tím spojené. Proto se v něm opakuje nikdy nekončící cyklus zničení a obnovení a téměř nenarazíme na starší budovu. To se potom odráží v epizodické povaze vyprávění. (Balmain 2006) V japonských hororových povídkách se často setkáme s výstavbou příběhu zvanou *kišótenkecu* 起承転結<sup>13</sup>. V úvodní části *ki* 起 je nám objasněno zasažení a okolnosti, v následující části *šó* 承 se příběh vyvíjí a potom přichází *ten* 転 – obrat, kde je čtenáři odhalena nová informace, která často změní jeho pohled na celou situaci a na první pohled nevinné okolnosti naprosto převrátí, čímž záměrně zapůsobí na čtenáře, a nakonec přichází *kecu* 結, tedy

<sup>9</sup> V dokumentu „Sto příběhů z onoho světa – hledání tajemství japonského hororu“ (*Ikai hjakumonogatari – J-horá no himicu wo saguru* 異界百物語〜Jホラーの秘密を探る〜), NHK/Plug-In 2 (アメリカ), 2009 to označují za „strach skrývající se ve vědecké civilizaci“ (科学文明に潜む恐怖).

<sup>10</sup> Dostupné na <[http://www.geocities.co.jp/SiliconValley/4358/red\\_room1.html](http://www.geocities.co.jp/SiliconValley/4358/red_room1.html)>

<sup>11</sup> Odborník na městské legendy v Japonsku Usa Wacú městskou legendu definuje jako něco, co údajně zažil „kamarád kamaráda“, tedy někdo, s kým jsme se nikdy nesetkali, ale jehož existenci si můžeme být jakž takž jisti. Městská legenda není ani skutečnost, ani fáma a na rozdíl od konspiračních teorií nebo historek o mimozemšťanech se spíše odehrává v našem okolí. *Saišin toši densecu no šótai* 最新都市伝説の正体, *Šódenša* 祥伝社, 2014

<sup>12</sup> Suzuki Kódži v rozhovoru pro Rakuten

<sup>13</sup> 起承転結 je původně struktura čínské poezie a dává se do kontrastu se strukturou *džohakjú* 序破急 využívanou v japonské poezii a divadle. *Džo* 序 značí pomalý úvod, *ha* 破 stupňování a *kjú* 急 rychlý konec. (Konishi, Brazell, Cook 1975, s. 50)

závěr, který nutně nemusí být rozuzlením. Tuto výstavbu však můžeme najít i v západní literatuře (například v povídce H. P. Lovecrafta „The Outsider“, 1926).

Významní tvůrci japonského hororu a odborníci na japonskou kulturu<sup>14</sup> vymezují tři základní prvky pro japonský horor typické. Prvním z nich je tradice, která vychází z víry v onen svět a z víry, že duše mrtvých se nachází stále mezi živými. Tuto tradici lze sledovat ve strašidelných příbězích *kaidan*, kterým se budu věnovat níže. Tyto příběhy vykryštalizovaly v období Edo, přesto však lze tradici duchařských příběhů vystopovat mnohem dříve do období Heian (794-1185) jako součást rozsáhlého románu dvorní dámy Murasaki Šikibu „Příběh prince Gendžiho“ (*Gendži monogatari* 源氏物語, 1008). Což nás přivádí k druhému prvku, kterým je nenávistný duch. Ve většině případech se jedná o ducha ženy, které bylo za života ukřivděno, popřípadě má ve světě živých stále nevyřízené účty. Jak je však patrné z „Příběhu prince Gendžiho“, emoce dotyčné mohou být dostatečně silné a zhmotnit se již za života.<sup>15</sup>

Emeritní profesor Tokijské univerzity Hirakawa Sukehiro (2005) zdůrazňuje úlohu tzv. přízračného Japonska („ghostly Japan“) jako zdroj inspirace pro literární svět. Především inspirovalo spisovatele a folkloristu řecko-britského původu Lafcadio Hearna (1850-1904) k sepsání dvou důležitých sbírek *kaidanů* „Hora lebek – v Japonsku plném duchů“ (*In Ghostly Japan*, 1899) a „Kaidan“ (1904), které podle Hirakawy úspěšně zachytily nuance japonské duše. Díky japonské náboženské vnímavosti je přízračný svět mrtvých stále naživu. Víra v duchy (*gorjó šinkó* 御霊信仰) je považována za součást buddhismu v Japonsku, Hirakawa ji však považuje za silně svázanou se způsobem myšlení šintoismu, který v Japonsku existoval již před buddhismem. Součástí animistické víry šintó jsou přízrační duchové *mono no ke* 物の怪 a jejich podoby *širjó* 死霊, *ikirjó* 生霊 a *onrjó* 怨霊. Pro *mono no ke* a jejich podoby v angličtině nacházíme překlady jako „zjevení“ (apparition), „osobní zjevení“ (personal apparition), „žijící fantom“ (living phantom), „duch“ (ghost), „rozzuřený duch“ (angry ghost), „duše“ (spirit), „zlý duch“ (evil spirit), „nepřátelský duch“ (hostile spirit), „duch žijící

<sup>14</sup> Na japonském dokumentu s americkou koprodukcí „Sto příběhů z onoho světa – hledání tajemství japonského hororu“ (*Ikai hjakumonogatari – J-horá no himicu wo saguru* 異界百物語〜Jホラーの秘密を探る〜), NHK/Plug-In 2 (アメリカ), 2009 se podílelo mnoho tvůrců japonského hororu a odborníků na japonskou kulturu. Za všechny si však jmenujme Komacu Kazuhika z Mezinárodního výzkumného centra pro japonskou kulturu, profesorku z Univerzity Kónan v Kóbe Tanaku Takako, režiséry Šimizu Takašiho a Očiai Masajukiho a spisovatele Kjógoku Nacuhika. <[http://v.youtu.com/v\\_show/id\\_XMzcxMDEyNjE2.html](http://v.youtu.com/v_show/id_XMzcxMDEyNjE2.html)> přístup 24.2.2017

<sup>15</sup> 9. kapitola v českém překladu od Karla Fialy: Murasaki, Šikibu. *Příběh prince Gendžiho 1*, Paseka, 2002

osoby“ (spirit of some living person), „démon“ (demon), „nějaká prokletá věc“ (some accursed thing), „hrozivá vize“ (menacing vision), „záhadná síla“ (mysterious power), „zlomyslná síla“ (spiteful power) nebo „nákaza“ (infection). Tyto přízračné bytosti však rozhodně nepovažuje za buddhistické, nýbrž šintoistické. Paralelní příklady vidí v keltských tradicích víl a duchů. Náhlá smrt Júgao a Aoi v „Příběhu prince Gendžiho“ jsou potom vinou *mono no ke* paní Rokudžó.<sup>16</sup>

Třetím prvkem, pro japonský horor typickým, je vlhké prostředí, ve kterém se duch zjevuje. Tato představa vlhkého prostředí pravděpodobně pochází z dob, kdy se uprostřed parného léta, vyznačujícího se vysokým procentem vlhkosti, pořádala setkání, kde se vyprávěly strašidelné příběhy.<sup>17</sup> Proto si dnes Japonci výskyt duchů spojují s vodou. Celé téma uchopil spisovatel Suzuki Kódži, jehož hlavní antagonistka Sadako (*Kruh*) vylézá ze studny. Dále tématu vody věnuje celou sbírku svých hororových povídek „Temné vody“ (*Honogurai mizu no soko kara* 灰暗い水の底から, 1996).

## 1.2 Kaidan

*Kaidan* 怪談 je sinojaponské slovo složené ze znaku 怪, který znamená „podezírat, podezřelý, neobvyklá věc, nestvůra“<sup>18</sup>, a ze znaku 談, který znamená „vyprávět, vysmívat se, vyprávění“<sup>19</sup>. Dohromady dávají 怪談, tedy „podivné vyprávění, podezřelé vyprávění, strašidelné vyprávění, vyprávění, kde vystupují nestvůry, duchové atd.“<sup>20</sup>. Lafcadio Hearn pro *kaidany* používá označení „weird tales“<sup>21</sup>, tedy „podivné příběhy“. To samé označení používá Lovecraft ve významu horor, ale jak zjistíme, *kaidany* odpovídají spíše dnešnímu chápání pojmu „weird tales“, tedy narace, kam mohou spadat jak hororové příběhy, tak příběhy s prvky fantasy. (Viz poznámka 3)

<sup>16</sup> Hirakawa Sukehiro, *Ghostly Japan as a Source of Literary Inspiration*, *Orientalia Pragensia* XV, Dreams and Shadows: Tanizaki and Japanese Poetics in Prague, Charles University in Prague, The Karolinum Press, 2007, s. 183-191

<sup>17</sup> *Ikai hjakumonogatari*, 2009

<sup>18</sup> (*ajašimu* あやしむ、*ajašii* あやしい、*cune naranu koto* つねならぬこと、*bakemono* ばけもの v tomto pořadí) 『大漢和辞典』 (2000)

<sup>19</sup> (*kataru* かたる、*karakau* からかう、*hanaši* はなし) 『大漢和辞典』 (2000)

<sup>20</sup> (*fušigina hanaši* 不思議な話、*ajašii hanaši* あやしい話、*kimi ga waruku osorošii hanaši* 気味が悪く恐ろしい話、*bakemono* 化け物、*jūrei nado no hanaši* 幽霊などの話) 『日本国語大辞典』 (1977)

<sup>21</sup> Reider, 2001. S. 94, viz poznámka 1.



Jamomoto Susumu (1995) vysvětluje, že když se řekne *kaidan*, lidé si představí strašidelné příběhy, kde vystupují strašidla nebo duchové, jako například *kaidany* ze sbírky Lafcadio Hearn nebo děsivé příběhy jako „Podivný příběh z ostrova Panorama“ (*Panorama tó kidan* パノラマ島奇談, 1926) od Edogawy Rampa. Jde o příběhy, které člověka vyděsí a rozechvějí. (Velká 2016)

Podle Noriko T. Reider (2000) mají *kaidany* dva hlavní zdroje – události, které se odehrály v době jejich vyprávění, což může souviset s faktem, že jednou z funkcí *kaidanu* bylo věrohodné vysvětlení nevysvětlitelných událostí a další společenská kritika (Reider 2000, s. 269), a čínské staré příběhy, což je i případem jednoho z prvních literárních děl nesoucích v názvu *kaidan*, „Kompletní soubor kaidanů“ (*Kaidan zenšo* 怪談全書), dokončeného kolem roku 1627 Hajaši Razanem (1583-1657), které je překladem podivných a záhadných čínských příběhů. (Reider 2001, s. 81)

*Kaidany* se zpočátku šířily pouze ústně, proto byla klíčová role vypravěčů, kteří cestovali z místa na místo a podivné příběhy sbírali a šířili. (Reider 2001, s. 80) S tím je také spojeno setkání, jehož cílem je převyprávět sto strašidelných příběhů (*hjakumonogatari kaidankai* 百物語怪談会).<sup>22</sup> Oblíbenost těchto setkání však upadala zhruba v polovině 18. století. (Reider 2000, s. 268) *Kaidany* se s tímto úpadkem však šířit nepřestaly. Se vznikem nových médií jako knihtisk, divadlo nebo film na sebe pouze braly jinou uměleckou formu. Jakmile nadejde léto, po *kaidanech* vzrůstá poptávka. Zejména v období před a po svátku mrtvých, který připadá na červenec nebo srpen, vychází mnoho strašidelných příběhů v podobě filmů, představení profesionálních vypravěčů, nebo jsou otiskovány v časopisech a novinách. (Konno 2005, s. 8-9)

Noda Hisao vymezuje tři důležitá literární díla, která měla vliv na vývoj tohoto žánru, a rozlišuje je do tří typů. Jde o „Maňásky“ (*Otogi bóko* 御伽婢子, 1666), což je soubor 68 strašidelných příběhů založených na čínské předloze (16 z nich je adaptací příběhů z čínské sbírky „Nová vyprávění pod lucernou“ (čín. *Jian deng xin hua* 剪灯新話, kolem roku 1381, Kujú). Jejich autorem je japonský spisovatel a mnich Asai Rjóji (? - 1691), který žil v Kjótu. Prvním typem jsou tedy *kaidany* vycházející z čínské předlohy. Druhým dílem jsou „Příběhy karmické odplaty“ (*Inga monogatari* 因果物語), které jsou již podle názvu buddhisticky laděny. Postavy se v jednotlivých příbězích

---

<sup>22</sup> Tačikawa Kijoši (1979), dále viz Velká 2016

transformují ve zvířata, což je výsledkem odplaty za jejich pozemské činy. A třetím dílem je *Tonoigusa* (とのい草, 1660), spíše známé jako „Pohádky“ (*Otogi monogatari* 御伽物語), které obsahují prvky japonského folklóru a vystupují v nich strašidla *jókai* 妖怪, jako je červenonosý *tengu* (天狗), lišky, hadi, démoni *oni* (鬼), pavouci, atd. Toto dílo má své kořeny ve vyprávění stereo příběhů *hjakumonogatari*. Stopy všech těchto tří druhů potom můžeme nalézt „Ve vyprávění za měsíce a deště“ (*Ugecu monogatari* 雨月物語, 1776) od Uedy Akinariho (1734-1809), který se stal inspirací pro mnoho pozdějších děl. (Reider 2001, s. 88-90)

Americký folklorista Richard M. Dorson (1916-1981) během svého pobytu v Japonsku sestavil sbírku japonských příběhů „Folk Legends of Japan“ (1962), v níž *kaidany* rozděluje do osmi kapitol podle témat: 1. *Mniši, chrámy a svatyně*, 2. *Nestvůry*, 3. *Duchové*, 4. *Transformace*, 5. *Hrdinové a silní lidé*, 6. *Chojas*<sup>23</sup> (*Bohatí lidé*), 7. *Darebáci* a 8. *Místa* a všechna témata opatřuje komentářem. U „Nestvůr“ například podotýká, že „démoni v západním světě se stali krotkým domácím vlastnictvím. Obry, zlobry, gobliny a duchy, případně jednorožce a kentaury bereme jako standardní literární postavy, které slouží k pobavení dětí. Ale v Japonsku na vesnicích jsou démoni stále k vidění a mluví se o nich. Berou na sebe podoby, které by západní mysl ohromily.“ (Dorson 1962, s. 58)

Hlavními antagonisty v *kaidanech* vystupujícími jsou buď strašidla *jókai* 妖怪, která nemusí být ani příliš děsivá a příběhy s nimi mohou připomínat bajky nebo pohádky. Podrobně se jimi zabývá Noriko T. Reider ve svých studiích.<sup>24</sup> Protože však *jókai* působí často úsměvně a nebudí příliš hrůzu a já tuto práci věnuji strachu v japonské literatuře, nebudu se zabývat díly, která inklinují tímto směrem. Podle analýzy Tzvetana Todorova (1975) bychom je zařadili pod žánr „marvelous“, který se vyznačuje tím, že hlavní hrdina bez výhrad přijímá existenci nadpřirozena a nepochybuje o ní. Na druhou stranu v dílech vzbuzujících strach hlavní hrdina často zápasí s pochybami, zda to, co vidí, je skutečné, případně se snaží nadpřirozeno nějakým způsobem vysvětlit, čímž spadá pod žánr „uncanny“.

Budu se spíše věnovat duchům *júrei* 幽霊, kteří jsou považováni za srdce japonského hororu. Podle Pullattu Abrahama George (Komacu, 2013) *júrei* vznikne,

<sup>23</sup> Dorson zde má pravděpodobně na mysli japonské slovo *čódža* 長者, ke kterému přidal anglickou koncovku pro množné číslo -s.

<sup>24</sup> Např. *Japanese demon lore: oni from ancient times to the present*, Utah State University Press, 2010.

„pokud je duše silně připoutána k tomuto světu, pociťuje nenávist k člověku, který ji dohnal k nepřírozené smrti nebo je citově vázána k dětem či rodině. Potom se zrodí silná touha zůstat na tomto světě, a duše odmítne odejít na druhou stranu.“ Konno (2005) podotýká, že jsou to spíše ženy, kdo mívá sklony upoutávat se k tomu světu a stávat se *júrei*. (s. 12) Popravdě řečeno, *kaidany*, ve kterých se *júrei* stalo z mužů, jsou opravdu vzácné. Dá se mezi ně počítat například „Příběh mnicha Bezoušky“ (*Mininaši hóiči* 耳なし芳一) z Hearnovy sbírky „Kaidan“, ve kterém je slepý mnich zlákan duchy členů rodu Taira a hrává na japonskou loutnu u jejich hrobů. Podle Libuše Boháčkové to bývají válečníci, kteří jsou i po smrti nuceni opakovat své bitvy.<sup>25</sup>

Lidé, kteří se po smrti stali *júrei*, prochází tělesnou proměnou, která je odlišuje od stále žijících lidí. Jedním ze základních znaků, podle kterých by měl jít *júrei* rozeznat, je absence jeho nohou. Nohy nemusí docela neexistovat, často bývají pouze zakryté až po zem dlouhou bílou košilí, ve které byl nebožtík pohřben. Podle Konno však tato absence nohou nesahá příliš daleko do historie, ale ustáluje se až ke konci období Edo. (Konno 2005, s. 44) Tento jev je patrný z mé studie „Pivoňkové lucerny“, kde jsem porovnávala prvky, které mají působit hrozivě na čtenáře, u verze, kterou napsal Asai Rjóji v 17. století, a verze, kterou vytvořil Sanjútei Enčo v 19. století. Zatímco Asai ducha zemřelé Ocuju označuje jednoduše za „kostru“, Enčo jej popisuje jako „vyzábrou ženu samá kost a kůže. Vlasy vyčesané nahoru, jen přední prameny klesají do sinalé tváře. A místo nohou se zjevuje jen od pasu nahoru.“<sup>26</sup>

Na základě této analýzy zároveň vyplývají čtyři metody vyvolávající ve čtenáři hrůzu. Tři z nich Enčo využívá, ale u Asaiovy verze je nenajdeme, zatímco čtvrtá metoda je patrná u obou. První z nich spočívá v tom, že vinu za smrt hlavního protagonisty nenesou duch, který sice jeho život ukončil, ale to mu bylo umožněno pouze díky zradě sloužícího, ke které v Asaiově verzi nedochází. Tento fakt by se dal interpretovat tím, že to děsivé nejsou duchové mrtvých, ale žijící lidé kolem nás. Zlo je v lidech. Nikdy nevíme, co je bude motivovat k tomu, aby nás zradili. Druhou metodou je vyvolání napjaté atmosféry, které Enčo dosáhl způsobem, jakým se duch mrtvé hrdinky objevuje na scéně. Dříve než je vůbec vidět její postava, ozývá se zvuk dřevěných nazouvaků, které má obuty. Není děsivější spíše, když víte, že něco přichází,

---

<sup>25</sup> Doslov k „Vyprávění za měsíce a deště“, 1971

<sup>26</sup> Velká Tereza, 「日本文学における恐怖—牡丹灯笼研究—」, 異文化との出会い, 筑波大学 日本語・日本文化学類, 2016.

než když se to náhle objeví? Třetí metodou je popis ducha, aby si jej čtenář mohl náležitě představit, jak je uvedeno již výše. Čtvrtým a zároveň jedním z hlavních prvků japonských strašidelných příběhů, které mají ve čtenáři vyvolat hrůzu, je jejich aktualizace, o které jsem se zmiňovala již v předchozí podkapitole. Jedná se o přenesení dějiště do čtenářovy doby a jeho okolí. Každý z těchto autorů příběh „Pivoňkové lucerny“ přenesl do místa, kde sám žil, a do doby zhruba 100 let do minulosti od doby, kdy žil. Tím soudobým divákům byli oba autoři schopni zprostředkovat pocit autentičnosti a blízkosti daného příběhu.<sup>27</sup>

S tím souvisí tvrzení Učijamy Kazukiho (2008), že strach, který *kaidan* ve svém čtenáři vyvolává, není způsoben pouze představivostí evokovanou nadpřirozenými bytostmi nebo tajemnem. To, co účinek *kaidanu* podporuje, je jeho věrohodnost (*džicuwasei* 実話性). Mnoho japonských typických *kaidanů* je založeno na autentických záznamech, tedy na záznamech skutečných událostí. (viz Velká 2016) V dnešní době na stejném principu tvoří horory Suzuki Kódži. U zrodu většiny jeho hororových příběhů byla skutečná událost.<sup>28</sup>

*Kaidany* jsou v Japonsku dodnes velmi vyhledávány a stále vycházejí nové sbírky *kaidanů*, které byly přizpůsobeny moderní době, aby se přiblížily dnešním čtenářům. Zároveň existují lidé, kteří záměrně vyhledávají zmínky o podivných událostech a navštěvují místa, kde se měly odehrát. Ze svých poznatků potom sestavují sbírky děsivých příběhů. Například série *Šin mimi bukuro* 新耳袋<sup>29</sup>, jejíž autory jsou spisovatelé a sběratelé záhad Kihara Hirokacu (nar. 1960) a Nakajama Ičiró (nar. 1959) a vychází pod nakladatelstvím *Kadokawa* 角川, má již minimálně devět svazků.<sup>30</sup> Také určitě stojí za zmínku uskupení *Kaidanša* 怪談社<sup>31</sup>, jehož členové se schází v tokijské Jocuji a vypráví děsivé příběhy založené na „vlastní zkušenosti“. Se spolkem spolupracuje spisovatel *kaidanů* Ikei Cubasa, který vydal již několik svazků těchto děsivých příběhů pod nakladatelstvím *Takešobó* 竹書房 (mnoho z nich právě pod titulem *Kaidanša*).

---

<sup>27</sup> Tamtéž.

<sup>28</sup> Suzuki Kódži v rozhovoru pro Rakuten

<sup>29</sup> Jejich inspirací byla sbírka záhadných příběhů z období Tokugawa (1603-1868) *Mimibukuro* 耳囊 založených na tom, „co se kde šustlo“ (tzv. *sekenbanaši* 世間話), jejíž autorem je Negiši Šizumori (1737-1815).

<sup>30</sup> *Ikai hjakumonogatari*, 2009

<sup>31</sup> Jejich oficiální webová stránka <<http://www.kwaidansya.com/HP2/syoukai/syoukai.html>>.

### 1.3 Závěr teoretické části

Jak jsme si mohli všimnout výše, rozdělování žánrů je poměrně složitá činnost, jejíž výsledek nikdy není stoprocentní a trvalý. Šíření strachu v japonské literatuře můžeme najít již v období prvního psychologického románu, napsaného dvorní dámou Murasaki Šikibu, „Příběhu prince Gendžiho“, kde se setkáváme se zhmotněnou nenávistí, která je schopna posednout a způsobit smrt dalších lidí. Tento trend ukřivdění ženy, měnící se po smrti v nenávistného ducha se v japonské literatuře usadil a můžeme jej sledovat jak ve strašidelných příbězích *kaidan* (např. „Pivoňková lucerna“), tak v moderní japonské hororové literatuře (např. „Kruh“). Tento koncept pochází ze staré japonské víry *šintó*, ve které se svět mrtvých prolíná se světem živých.

Z výše předložených studií zabývajících se buď výlučně moderním japonským hororem, nebo výlučně *kaidanem* vyplývá, že autoři obou žánrů se snaží příběh co nejvíce přiblížit svým čtenářům a k tomuto účelu si vybírají příhodné prostředky. Dílo, které má čtenáře vystrašit, jeho autor zasazuje do časového období a do okolí svých cílových čtenářů, aby ti měli pocit, že se literární příběh odehrává kolem nich, že se snadno mohou stát jeho součástí. Z toho samého důvodu autoři těchto děl často využívají věci denní potřeby, se kterými téměř každý své doby přichází do styku, jako prostředek k šíření „zla“. Nikdo už si potom nemůže být jistý tím, že ve zdroji vody, kterou pije, není uschováno mrtvé tělo, jehož odumřelé buňky se stávají součástí našeho denního šálku kávy („Neklidná voda“ z „Temné vody“, Suzuki Kódži).

Tento pocit blízkosti děje umocňuje fakt, že mnohé z nich se podle jejich autorů zakládají na skutečných událostech. Buď se jedná o zpracování události, kterou zažil sám autor, nebo ji slyšel vyprávět svého kamaráda či někoho jiného ze svého okolí. Případně se může jednat o zpracování městské legendy, tedy příběhu, který se šíří nekontrolovatelným vyprávěním. Takové městské legendy jsou potom založené na skutečných událostech, ale s každým novým vyprávěním něco přibude, něco se změní a nakonec už není jasné, která část legendy je pravdivá. Stejným způsobem se šířily i *kaidany*, než se začaly zapisovat.

Dalším pojítkem mezi japonskými strašidelnými příběhy tehdy a dnes je vlhké prostředí, které často doprovází nejrůznější podivné či nadpřirozené jevy. Tento pocit vlhkosti podle všeho pochází z představy dusného léta, ve kterém se rozvíjela tradice

vyprávění sta strašidelných příběhů a na které zároveň připadá svátek mrtvých, kteří v tu chvíli mohou kráčet mezi živými. Prvek vody se však od vlhkosti léta posunul dále k dešti, ve kterém se v „Pivoňkové lucerně“ od Asaie Rjóiho po smrti prochází ruku v ruce duchové Ocuju a Ogiwary v patách s duchem služky držící lucernu, ke studnám, ve kterých se utopila nejedna ukřivděná žena, nebo moři, což je pro Japonsko jako ostrovní stát příhodné. Pocit, že jste ze všech stran obklopeni hlubokými temnými vodami, by vzbudil úzkost v nejednom člověku. Opět je patrné, že to, co je neznámé, nevysvětlitelné a nepochopitelné, je děsivé.

Výše zmíněné napovídá, že moderní japonský horor a *kaidany* mají mnoho společných prvků. Jak ovšem také vyplynulo, *kaidanů* existuje mnoho typů a ne všechny by bylo možné do žánru hororu zařadit.

## 2 Praktická část

V této části bakalářské práce se zaměřím na konkrétní příklady témat japonských strašidelných příběhů-*kaidanů*, o kterých jsem pojednávala v teoretické části, a ověřím, zda se tato témata opakují v povídkách moderního japonského hororu. A pokud ne, jaká témata v moderních hororových povídkách z Japonska můžeme najít. Pomocí této analýzy se pokusím definovat rámec moderního japonského hororu.

Pro tento účel jsem zvolila z *kaidanů* sbírku „Kaidan” (česky 1996) od Lafcadio Hearna, vydanou v originále roku 1904, “Krabí zjevení, podivné příběhy ze starého Japonska” (česky 1999) od folkloristy Tanaky Kótaróa, vydanou v originále roku 1986, a „Vyprávění za měsíce a deště” (česky 1971) od Uedy Akinariho, poprvé publikovanou roku 1776. Zatímco první dvě sbírky jejich autoři sepsali na základě různých příběhů, které vyslechli a posbírali po celém Japonsku, případně sepsali na základě vlastní zkušenosti, podle předmluvy z “Vyprávění za měsíce a deště” lze soudit, že Akinari sepsal své smyšlenky. Jedná se o sbírky, které jsou považovány za reprezentativní díla svého žánru. Další díla, ze kterých případně vycházím, uvádím v seznamu použité literatury.

Co se týče japonského moderního hororu, vycházím ze sbírky „Zvrácená temnota” (*Juganda jami* ゆがんだ闇), sestavenou roku 1996, jejíž autoři byli oceněni nejrůznějšími literárními cenami v Japonsku. Dále využívám sbírku „Temné vody” (2006) od Suzukiho Kódžiho, vydanou v originále roku 2004, která se zabývá tématem vody, jak již název napovídá. Dále sbírku „Šin mimibukuro: Noc první. Sto příběhů ze současnosti” (*Šin mimibukuro dai ichi ja gendai hjaku monogatari* 新耳袋 第一夜 現代百物語) od autorů Kihary Hirokacu a Nakajamy Ičiró z roku 1998, jejíž jednotlivé příběhy jsou založeny na podivných zážitcích od nejrůznějších osob, a další díla uvedena v seznamu použité literatury.

### 2.1 Nenávistný duch a jeho podoby

Jak již bylo několikrát zmíněno, historie japonských strašidelných příběhů je již

od starověku protkána zmínkami o duších, které kvůli pomstě či jiným nedořešeným pozemským záležitostem zůstaly na tomto světě a negativně působí na stále žijící osoby, které mohou dohnat až k smrti. Tyto duchy podle Carrollovy teorie můžeme považovat za nestvůry vymykající se přirozenému řádu, které většinou jednoznačně představují ohrožení pro hlavní postavu literárního díla.

Je zajímavé, že přestože víra v duchy je v Japonsku silně spojena s šintoismem, samotný šintoismus už proti nim nenabízí žádnou obranu, a proto se postavy napadené duchem obrací na buddhistické mnichy, kteří na obranu proti duchům recitují sůtry, užívají talismany a buddhistické pečeti. Proto jsou *kaidany* často označovány za buddhisticky laděné, a o nebuddhistickém původu duchů nebývá žádná zmínka.

Jedním z nejznámějších případů je již několikrát zmiňovaný příběh „Pivoňková lucerna“ od Enčóa, ve kterém protagonistu Hagiwaru chodí noc co noc navštěvovat duch jeho zesnulé lásky Ocuju. Hagiwara však o nadpřirozeném původu své návštěvy netuší a bez ostychu s ní jedná jako se živým člověkem. Vše vyjde najevo, až když je tajně sleduje Hagiwarův sluha, který místo krásné Ocuju vidí vychrtlého namodralého ducha bez nohou. Po poradě s buddhistickým mnichem Hagiwara přijímá talisman a umisťuje pečetě na všechny vchody, aby se duch nemohl dostat dovnitř. Přestože Ocuju nadále přichází, již není schopna dostat se dovnitř a cítí se zrazeně, že ji už Hagiwara nemiluje. Nakonec se jí podaří přesvědčit za peněžní odměnu jeho sluhu, aby odstranil pečetě a talisman, co Hagiwara nosí na krku. Tímto je jí opět umožněno dostat se k němu a z pocitu zrady jej krutým způsobem usmrtí. Přestože i Asaiův protagonista Ogiwara končí smrtí, přece jen neumírá takovým krutým způsobem, neboť je jeho tělo „pouze“ nalezeno v hrobě v objetí s kostrou zesnulé Ocuju.

Podobný příběh najdeme ve sbírce „Vyprávění za měsíce a deště“ pod názvem „Kotlík z Kibicu“, ve kterém hlavní hrdina Šótaró podvádí svou manželku Isoru a nakonec od ní uteče s vykoupenou nevěstkou. Isora se nakonec utrápí k smrti a jako duch se rozhodne Šótaróovi pomstít. Ten hledá pomoc u „kouzelníka“ v nedaleké vsi, který mu radí: „Isora odešla ze světa před týdnem, a proto je nutné, abys ode dneška po čtyřicet dva dny nevycházel a zachovával přísný půst. Budeš-li dodržovat vše, co ti přikáží, unikneš o vlas smrti. Jestli se tomu na hodinku zpronevěříš, bude po tobě veta.“ (s. 107) Dále jej popíše starobylými znaky, stejně jako to udělali s mnichem Bezouškou v Hearnově příběhu („Kaidan“), a věnuje mu papíry s kouzelnými formulkami, které si



musí nalepit nad každé dveře a vzývat přitom bohy a Buddhu.<sup>32</sup> Stejně jako v „Pivoňkové lucerně“ duch v noci opět přichází, ale kvůli zaříkáním a talismanům se nemůže dostat dovnitř. Přestože duch zuřil a děsil je každou noc, Šótaró přečkal celý měsíc, až nastala noc čtyřicátého druhého dne. Jelikož to byla poslední noc, byl obzvláště opatrný. Konečně viděl, že se obloha začala bělat, a proto vyšel ven. Ale „noc, o které si Šótaró myslel, že se rozednila, byla tmavá. Uprostřed oblohy jasně zářil měsíc a vítr ledově vál.“ (s. 109) Nakonec Šótaró zmizel a zůstala po něm pouze čerstvá krev stékající po dveřích a kštice visící z okapu.

V obou příbězích je hlavní hrdina ohrožován duchem zrazené ženy a pomoc hledá u buddhistického mnicha nebo „kouzelníka“, který zde však plní stejnou funkci. Od nich potom dostanou pečeti, které si musí nalepit nad dveře, talismany a musí recitovat sůtry. Jednoduše řečeno dostanou instrukce, které za žádnou cenu nesmí porušit, jinak by to znamenalo jejich smrt. Oba je však za odlišných okolností poruší a jsou duchem zabiti. Je tedy patrné, že přestože jsou ohrožováni nadpřirozenou bytostí, která nepochází z tohoto světa, získají jasné instrukce, jak je možné se zachránit. Stejný systém je patrný v „Kruhu“ od Suzukiho Kódžiho, ve kterém jsou postavy po shlédnutí kazety vystaveny nebezpečí hrozícího od zrazené ženy, svržené do studny. Tentokrát se však hlavní postava neobrací o pomoc na žádného buddhistického mnicha, ale svého kamaráda, se kterým se snaží přijít na to, jak jistě smrti uniknout. Bohužel nedostávají jasné instrukce jako Hagiwara a Šótaró a na to, že musí vytvořit kopii nahrávky, přicházejí postupně a za cenu obětí. Zároveň na tuto možnost záchrany přicházejí zkoumáním, logickým uvažováním a naneštěstí také metodou pokus-omyl. Přestože tedy nenávistný duch zůstává, současná generace hlavních hrdinů je připravena o postavu buddhistického mnicha, který by jim řekl, co mají dělat, a tak si musí vystačit sami.

Zhrzená žárlivá žena však hlavního hrdinu nemusí ohrožovat pouze v podobě ducha. Může jít také o démona, jak vidíme v povídce „Hadí prostopášnost“ ze sbírky „Vyprávění za měsíce a deště“. Zde na sebe hadí démon bere podobu krásné ženy, až nakonec přiměje hlavního hrdinu Tojooa, aby si ji vzal a slíbil jí lásku na věčnost. Nakonec však odhalí, že jde o démona v převlečení. Po nějaké době si Tojoo vezme jinou ženu. Nová manželka je však posednutá hadím démonem, který se chce Tojoovi pomstít za porušený slib o věčné lásce. Démon je nakonec za pomoci starého

---

<sup>32</sup> Zde jsou bohy míněni šintoističní bohové *kami*.

buddhistického mnicha poražen, posednutá žena však posléze umírá na zeslábnutí.

Jistá forma ducha se nachází i v povídce „Kizaši” (兆 z *Juganda jami*) od Kobajašiho Jasumiho. Dívka Naomi zemře za podivných okolností a potom se začne zjevovat své spolužačce Rance. Poprvé se s Rankou jen mine na ulici, proto si Ranka nemůže být jistá, zda to skutečně byla Naomi, ale podruhé už není pochyb.

„Trochu jsem se zpozdila, a tak jsem se v šatně převlékala osamotě. Pomalu se otevřely dveře. Zpanikařila jsem, protože jsem byla napůl svlečená, a rychle se zakryla oblečením. Za dveřmi stála Naomi. Na sobě měla šaty bez rukávů, záda lehce shrbená a pěsti zaťaté. S hlavou skloněnou ke mně vzhlížela. V silných letních paprscích ozařujících hřiště Naomina kůže oranžově zářila a pod jejímnosem a bradou se jasně protahoval stín. Dveře do šatny mířily k budově školy, ale v tu dobu tam kromě Naomi nikdo nebyl. Tělo mi zamrzlo a nemohla jsem vydat ani hlásku. Když uběhlo zhruba pět minut, dveře se zase pomalu zavřely.” (s. 173-174)

Zpočátku by se mohlo zdát, že Naomin duch má snad v úmyslu Ranku psychicky terorizovat, ale později se ukáže, že je to jinak. V první řadě Naomi nevypadá jako *júrei*, jak ho známe z *kaidanů*. „Její kůže má lesklou, světle meruňkovou barvu a oblečená je v negligé podobné barvy. Její rty jsou rudé, stejně tak oči. Vlasy nejsou rozčuchané, ale úhledně se spouští z ramen.” (s. 195) Zároveň se zdá, že pro ostatní lidi je neviditelná a dokáže jimi manipulovat, protože když k Rance do pokoje vejdou rodiče, Ranka ztuhne a vše vidí jako ve snu, zatímco její tělo se nadále hýbe a odpovídá. Naomi o sobě tvrdí, že se stala „něčím, co je a není”, můžeme říct, že zemřela, ale také že není mrtvá. „Lidé nás nazývají různě. Duch, strašidlo, iluze, přelud, démon, bůh smrti, anděl, upír, klam, představa. Ale taková jména nic neřeknou. Jsou to jen parafráze. Označují pradávnu mocnou entitu. Kdybychom se odvážili pojmenovat ji, tak možná „kizaši”<sup>33</sup>.” (s. 199) Naomi k Rance necítí nenávist a netouží se jí pomstít. Chce z ní také udělat *kizaši*. Až do této scény to vypadá, že se potýkáme s duchem, který se chce hlavní hrdince pomstít, a proto ji psychicky mučí svým pronásledováním, až se hlavní hrdinka začne psychicky hroutit a vzdalovat se od ostatních lidí. Potom však odhalíme, že antagonista je typ nestvůry s vyvinutými fyzickými a psychickými schopnostmi, které se projevují manipulací s lidmi. Nemůžeme ale říct, že je to mezi strašidelnými příběhy něco úplně nového, protože již v *kaidanech* lišky *kicune* (狐) a

---

<sup>33</sup> *Kizaši* 兆 může znamenat “znak”, “symbol”, “předznamenat”, “věštba”.  
<<http://kanji.jitenon.jp/kanjib/570.html>> přístup 19.4.2017

mývalové *tanuki* (狸) disponují podobnými schopnostmi šálit lidi a také v příběhu „Hadí prostopášnost“ žárlivý démon posedl Tojoovu ženu. Přesto je tato povídka psychologicky na mnohem vyšší úrovni, než by *kaidan* mohl být, neboť autor využívá pro *kaidan* nepředstavitelný způsob výstavby příběhu a nezahrává si pouze s postavami příběhu, ale i se čtenářem. Tímto posunem od *kaidanu* se budu zabývat níže.

Existují také případy, ve kterých je hlavní hrdina zdánlivě pronásledován duchem. V povídce „Nenávistný duch“ ze sbírky „Krabí zjevení“ hlavní hrdina vidí spadnout do studny muže a po dlouhém váhání se mu rozhodne nepomocť. Má však kvůli tomu výčitky svědomí a začne ducha utopeného muže vídat. Jednoho dne však spatří, jak policie odvádí nějakého zloděje, který se ukáže být tím mužem, co spadl do studny. Ve skutečnosti šlo totiž o zloděje, který předstíral, že spadl do studny, aby hlavního hrdinu přilákal a mohl okrást. Ten se však nedal nalákat, a proto ho muž nadále sledoval, než byl sám dopaden. Jevy, které se zdají zpočátku nadpřirozené, jsou nakonec logicky vysvětleny. Podle Todorova by dílo mohlo zpočátku připomínat žánr „fantastic“, který se vyznačuje váháním hlavní postavy nebo čtenáře, zda se opravdu jedná o nadpřirozené události, ale nakonec by jej zařadil do žánru „uncanny“, neboť události našly logické vysvětlení. Podobným způsobem funguje více *kaidanů* ve sbírce „Krabí zjevení“. Například v příběhu „Tajemný hostinec mrtvých“ se šíří historka o hostinci, kde je možno setkat se s duchy mrtvých. Hlavní hrdina se tam proto vydává, aby se mohl setkat s duchem své zesnulé ženy. Hostinský, který si za zprostředkování těchto setkání účtuje poplatek, však hlavního hrdinu varuje, že za žádnou cenu nesmí na ducha promluvit, nebo by se mohly dít hrozné věci. Když však hlavní hrdina spatří ducha své milované zesnulé manželky, volá na ni a rozběhne se za ní. Vzápětí zjistí, že duch jeho manželky je ve skutečnosti dívka v převlečení a že celý hostinec mrtvých je podvod na vydělání peněz.

Stejně tak v moderním japonském hororu jsou příběhy, ve kterých se hlavní hrdina zdánlivě potýká s nadpřirozenem, ale posléze se ukáže opak. V povídce „Bílá minulost“ (*Široi kako* 白い過去 z *Juganda jami*) od Bandó Masako hlavní postava Čiharu na záznamníku nalézá zprávu, která je nahrávkou jejího rozhovoru s bývalým přítelem Hitošim. To se opakuje a potom navíc dostane kytici k narozeninám se zprávou „Všechno nejlepší. Hitoši.“ Hitoši byl již dlouhou dobu po dopravní nehodě v kómatu, proto si Čiharu myslela, že se musel probudit a chce se jí pomstít, protože se vdala za

jeho kamaráda. Když však Čiharu volá do nemocnice, kde byl hospitalizován, oznamují jí, že je již půl roku po smrti. To je přesně moment, ve kterém čtenáři proběhne hlavou, že za vším stojí Hitošiho duch. Hlavní hrdinka se však této myšlence příliš nepoddá a příběh se až do konce odvíjí bez nadpřirozena. Ke všemu se později přiznává Hitošiho mladší sestra.

## 2.2 Vlhké prostředí

Z teoretické části vyplývá, že Japonci si výskyt nadpřirozených jevů spojují s vlhkým prostředím, nebo si možná vlhké prostředí spojují s výskytem nadpřirozených jevů. V minulosti šlo nejspíš o první variantu, která se postupem času posunula k druhé. Strašidelné příběhy se totiž vyprávěly za vlhkých letních nocí, a proto se často stávalo, že tato vlhkost prosákla i do samotného vyprávění. Libuše Boháčková v doslovu „Vyprávění za měsíce a deště“ zároveň upozorňuje, že „déšť, temné mraky, mrholení, lijavec a bouře jsou právě kulisou nebo znamením nějakého neobvyklého zjevu, a stejně tak si (čtenář) uvědomí, jak často je scéna ozářena měsíčním svitem; neví však, že „měsíc dešťů“, pátý měsíc lunárního kalendáře, je také dobou hojného výskytu nadpřirozených bytostí.“ (s. 185) Také si můžeme všimnout, s jakou pravidelností postavy v *kaidanech* padají do studny. V „Krabím zjevení“ k tomu dochází například v povídkách „Nenávistný duch“ a „Nevděk“, přičemž v první jmenované se hlavní hrdina pouze domnívá, že muž spadl do studny. Tento jev napovídá, že studny v Japonsku pravděpodobně nebyly nijak zabezpečené a ne jeden nešťastník v nich našel svůj konec, což se potom promítlo do příběhů.

To, že se za deště setkáváme s nadpřirozenými úkazy, je patrné i z krátké povídky „Zvuky za deštivého dne“ (*Ame no hi no oto* 雨の日の音 z *Šin mimibukuro*) ze sbírky devadesáti devíti vyprávění, která jejich autoři posbírali mezi lidmi jako události, ke kterým skutečně došlo.

„Ten den už od rána poprchávalo. ‘Hej, mám ti ukázat něco zajímavého?’ zeptal se mě na zpáteční cestě. ‘Tak se stav u mě doma.’ Jeho byt byl v Kjótu. Když jsem se usadil v jeho šestirohohovém pokoji, ptá se mě: ‘Slyšíš?’ Zvuk kočky se zvonečkem na krku stoupající po schodech. Cink, cink, cink, ťap, ťap, ťap, cink, cink... ‘To je zvuk kočičího zvonečku a její kroky, ne?’ ‘Přesně.’ Za chvíli vystoupala schody a došla až na chodbu před našimi dveřmi. Ve chvíli, kdy měla přesně procházet před našim pokojem,

otevřel prudce dveře. Chodba byla prázdná. ‘Jak to?’ Zasmál se a zavřel dveře. Cink, cink, ťap, ťap, ťap... Zazní beze změny chodbou kroky kočky se zvonečkem na krku. ‘Nemůžu říct, že je to tak vždycky, ale když prší, občas je to slyšet. Myslel jsem si, že zrovna dneska bude ten den,’ řekl a zapálil si cigaretu. Zvuky kráčející kočky se vytratily, jako by se ztratily ve zvuku deště.” (s. 121-122)

Povídka působí dojmem, jako by jejím úkolem bylo zachytit vztah deště s nadpřirozenými úkazy. Podobný jev se objevuje i v povídce „Otisk dlaně na okně” (*Mado no te no ato* 窓の手跡 z *Šin mimibukuro*), kde opět vcházíme do deště. Hlavní hrdinka sedí na místě spolujezdce v autě a na semaforech jsou nuceni zastavit. V tu chvíli se vedle ní na zamlženém okně objeví otisk dětské ruky. Hlavní hrdinka si říká, že to udělalo nějaké dítě, které šlo zrovna kolem, a otisk obkreslí prstem. Tím ho omylem setře. Když si uvědomí, že otisk byl zevnitř, objeví se vedle něj další, větší. Otisky se postupně vrství. Hrdinka se podívá, jestli si toho všiml i řidič. Ten jev pozoruje koutkem oka, ale nezdá se být znepokojen. Na otázku, proč ho to nepřekvapuje, odpovídá: „To dítě se nám asi snaží něco říct. Pokud to tak je, tak by nám to mělo říct jasně. Do té doby to můžeme ignorovat.” (s. 63)

O tom, že voda v sobě skrývá něco děsivého, se čtenáře snaží svými povídkami přesvědčit Suzuki Kódži, jak již bylo několikrát zmíněno. Každá z jeho povídek ve sbírce „Temné vody” nějakým způsobem odhaluje děsivé tajemství, které se ve vodě skrývá. Suzuki o vodě vypráví, jako by to byla živá entita, která protéká celým světem až do našich domovů. Většina Suzukiho povídek z „Temných vod” se zaměřuje na moře. Prolog „Temných vod” totiž naznačuje, že příběhy jsou založeny na předmětech vyplavených z moře. Suzuki píše, že „tyto vyplavené věci často podněcovaly představivost návštěvníků pláže. (...) Každý vyplavený předmět má svůj příběh. A zejména ty temnější z nich je lepší nechat ležet na pláži nedotčené - protože sotva je vezmete do ruky, začnou vám ten příběh vyprávět.” (s. 6) Tyto příběhy vypráví stará žena své vnučce, která k ní o prázdninách na týden přijela. Proto není náhodou, že povídek ve sbírce je přesně sedm, přestože by se k nim z autorovy tvorby daly zařadit i další. Suzuki se však u tématu moře nezastavuje a nenechává nit suchou ani na vodě z kohoutku, se kterou všichni přicházíme každý den do styku. Jak je však patrné z předchozího, vztah vody a tajemna je v Japonsku obecně rozšířen, a není tedy doménou pouze jednoho autora.

### 2.3 Dojem pravdivosti příběhu

Jak jsem již psala v podkapitole o *kaidanech*, mnoho z nich je založeno na čínské předloze. Libuše Boháčková v doslovu „Vyprávění za měsíce a deště“ vysvětluje, že v těchto adaptacích „je scéna přeložena do Japonska, zvyky, podnebí, jména se japanizují, v povídkách s oblibou vystupují historické osoby, japonské legendy a tradice začínají pronikat do čínského vyprávění. Tím vším se zvyšuje dojem pravdivosti příběhu. Vykreslení postav je někdy konkrétnější než v předloze, i fantastické bytosti mají přesvědčivé reálné rysy.“ (s. 181-182) V *kaidanech* jsou často vystupující postavy představeny celým jménem a místo, odkud a kam putují bývá také geograficky specifikováno. Povídka „Hadí prostopášnost“ například začíná slovy: „Kdypak se to jen přihodilo? Žil, byl v Miwagasaki v zemi Kii muž jménem Ója-no-Tanesuke.“ (s. 111) Začátek povídky „Příběh dívky O-Tei“ z „Kaidanu“ zase vypadá následovně: „Před dávnými časy žil v provincii Ečizen ve městě Niigata muž, který se jmenoval Nagao Čósei.“ (s. 28) Spolu s vypravěčským stylem typickým pro *kaidany* působí takový úvod dojmem, že se příběh skutečně odehrál. V některých vyprávěních dokonce vystupují skutečně existující osoby nebo je o nich zmínka jako například v povídce „Širamine“ z „Vyprávění za měsíce a deště“.

Vyprávění bývá dále zasazeno do období a místa blízkého autorovi. Jednak protože autor nejlépe zná realie své doby a místa, kde žije, a jednak protože se tím příběh odehraje časově i místně blízko čtenáři, který tak má větší možnost se do příběhu vžít. Tento jev jsem již představila na příkladu „Pivoňkové lucerny.“ Někteří autoři však přímo uvádějí, že příběh je z jejich vlastní zkušenosti, jako například Lafcadio Hearn v povídce „Hloupý Riki“, kterou píše z vlastního pohledu a v předmluvě se o ní zmiňuje následovně: „Epizoda o chlapci Riki baka popisuje jeden z mých osobních zážitků a já ho zapsal téměř přesně tak, jak se udál.“ (s. 11)

Podobným způsobem píše svá díla i Suzuki Kódži. Ta se většinou odehrávají v Tokiu nebo v blízkosti Tokijského zálivu. Sám pochází z tokijské části Hamamacu, kde se také nachází Tokijská věž, a která je blízko čtvrti Odaiba s Duhovým mostem (Rainbow bridge). Není proto překvapením, že jeho povídka „Klíčová dírka“ (*Kagiana* 鍵穴 z „Eyes“) je zasazena do stejné oblasti. „Les budov tyčících se kolem zastávky utvářel vzor světél. Na východní straně černá hladina Tokijského zálivu odrážela třpyt osvětlení Duhového mostu.“ (s. 15) Stejně tak povídka „Akwarely“ („Temné vody“): „Nad Tokijským zálivem se vypínal oblouk Duhového mostu ozdobený barevnými

světly. Skoro to vypadalo, jako by zářila spíš Tokijská věž za mostem než most samotný. Temné vody zálivu pod mostem nebyly odsud z podesty požárního schodiště vidět, ale ostrý vítr sem od zálivu přinášel jejich pach.” (s. 172)

Autoři kratičkových povídek z „Šin mimibukuro” využili všech těchto technik, aby čtenáře přímo vtáhli do děje. V doslovu nazvaném „Tajemství strachu” (*Kowasa no himicu* 怖さの秘密) spisovatel Takahaši Kacuhiko upozorňuje na některé prvky, které stimulují strach ve čtenáři. Prvním z nich je fakt, že všechny povídky se zakládají na skutečnosti. Druhým jsou vystupující postavy, které se od nás, obyčejných lidí, nijak neliší, a proto je snadné se s nimi ztotožnit. To, co čteme, se stává naším vlastním zážitkem. Takahaši zároveň podotýká, že „když čelíme strachu, setkáváme se se svým skutečným já. A tato kniha je zrcadlem nastaveným tak, abychom viděli své vlastní já.” (s. 304-307) Toto bychom mohli nazvat nepřímým vtažením do děje, protože je v rukou samotného čtenáře, do jaké míry se s hlavním hrdinou ztotožní a do jaké míry předkládanému ději uvěří. „Šin mimibukuro” čtenáře však zapojí do děje přímo nezávisle na jeho vůli, a to už v předmluvě. Říká se, že když se převypráví sto strašidelných příběhů, dojde k nějaké nadpřirozené události. Tato sbírka povídek jich však obsahuje pouze devadesát devět. „V této knize je zapečetěno tolik světů, kolik patří do sta vyprávění, kromě jednoho. Myslíte si, že jeden chybí, že ano? Ne ne, nesmíte si oddechnout jenom proto, že jeden chybí. Pokud započítáme svět, ve kterém žijete vy, hledíme, právě sto. Přesně tak. Naneštěstí do této knihy sice vedou dveře, cesta zpět už ale nevede.” (s. 3) Málokterá knížka mluví přímo ke čtenáři, který ji zrovna drží v ruce. Tento úvod nám oznamuje, že pokud se sbírku rozhodneme číst, budeme vtaženi do děje, ať už chceme nebo ne, což je poněkud znepokojující, protože to zdánlivě čtenáři odebírá jeho privilegium bezpečného zážitku.

#### **2.4 Kišótenkecu a posun moderního hororu od kaidanu**

V teoretické části bylo zmíněno, že autoři japonského moderního hororu mají v oblibě psát narativ podle principu *kišótenketcu* - tedy úvod, vývoj, zvrát a závěr a že tento princip pochází z čínské básně. Jako narativní metoda je *kišótenkecu* účinná právě u strašidelného žánru, protože u čtenáře vyvolá pocit překvapení až šok, neboť celý děj, který se až do bodu zvrátu odehrál, najednou vidí v jiném světle. Z následujících ukázek vyplyne, že nemusí jít o vyloženě děsivé situace, hrůzu a teror, ale že bod zvrátu je ve

skutečnosti velice prostá informace, která je nasnadě, ale v rámci předchozího textu ve čtenáři vyvolává určité emoce. Jde tedy o psychologické působení na čtenáře, které v něm vyvolá šok a nejasný pocit znepokojení, když se dozví, že vše, co si doteď myslel, je úplně jinak.

V *kaidanech* se s touto výstavbou příběhu spíše nesetkáme, neboť vypravěčská povaha textu nenechává mnoho možností, jak využít syntaktickou povahu textu k vyvolání ideální reakce. Důvodem je fakt, že strašidelné příběhy se tradovaly ústně, a proto jejich autoři neměli příležitost vyvíjet jejich psanou podobu, a i když později začaly vycházet v tištěné formě, byly psané způsobem, jako by byly vyprávěny. Ze stejného důvodu je hlavní postava vyjádřena ve třetí osobě a role vševědoucího vypravěče posílena. Proto nemůžeme u *kaidanů* příliš očekávat překvapující zvraty typu, kterého lze dosáhnout, pokud je vypravěč jednou z postav - tedy, že vypravěč neříká objektivní pravdu.

Nemůžeme však tvrdit, že v *kaidanech kišótenkecu* vůbec neexistuje. Výstavba povídky „Nenávistný duch“ vypadá následovně:

Úvod - Zensaku jede do města a vidí muže spadnout do studny. Po morálním dilematu ho nezachrání.

Vývoj - Zensaku se dostává do města. Stále má výčitky svědomí a také má pocit, že ho pronásleduje zlý duch. Když se s ním setká, onemocní. Po dvou týdnech se uzdraví.

Zvrat - Když se vrací zpátky domů, potkává strážníka, který za sebou vleče zločince. Je to ten muž, který spadl do studny.

Závěr - Zločinec předstíral, že spadl do studny, aby mohl Zensakua oloupit, až ho půjde zachránit. Zensaku mu na to však neskočil, a tak jej pronásledoval.

Všechny části *kišótenkecu* jsou tu jasně patrné. Bodu zvratu sice nepředchází žádná napjatá atmosféra, přesto lze říci, že zvrat je překvapivý.

Moderní autoři s výstavbou *kišótenkecu* již pracují mnohem účinněji. Dokáží si čtenáře na příchod bodu zvratu lépe připravit. Nejdříve jej náležitě uvedou do děje, popíší okolnosti a prostředí, potom následuje vývoj situace, ve kterém stoupá napětí, a do toho vstupuje bod zvratu.

Z moderního japonského hororu nám může být příkladem povídka „Akwarely“, jejíž výstavba vypadá následovně:

Úvod - V třípatrovém bývalém tanečním klubu se chystá divadelní představení, jehož režisér je znám svou originalitou.



Vývoj - Během představení začne ze stropu nad jevištěm kapat voda, a proto jde jeden ze štábu vyřešit situaci. Vystoupá do horního patra a nalezne na dámských toaletách ucpané umyvadlo s přetékající vodou. Odpad je ucpaný spoustou vlasů. Muž je z odpadu vytahuje, až jich je plná podlaha. Když se mu problém podaří vyřešit, uvědomuje si, že kabinky toalet jsou otevřeny kromě jedné. Když ji zkusí otevřít, zjistí, že je zevnitř zamčená. Pomalu míří ven z místnosti, když se toaleta spláchne, dveře se začnou otevírat a jsou vidět kroutící se černé tvary.

Zvrat - Lidé začnou tleskat, protože se jedná o součást představení.

Závěr - Recenze dvou kritiků.

Celá situace s tekoucí vodou od počátku byla součástí představení. Čtenáře by to ani v nejmenším nemohlo napadnout, protože nám Suzuki ukazuje Kamijovy myšlenky, které odpovídají probíhajícímu ději a nastalé situaci. Ani jedna z jeho myšlenek čtenáři neprozradí, že je součástí představení, spíše naopak. Ale jak již bylo zmíněno, Kamija je postava, a proto nemá povinnost říkat čtenáři pravdu.

Celý koncept ještě posunuje dál Koike Mariko ve své povídce „Smysl života“ (*Ikigai 生きがい z Juganda jami*), která je vyprávěna v první osobě. Kromě toho, že využívá všech možností, které vypravěč=postava nabízí, v sobě ukrývá další zajímavosti. Nejdříve však představím výstavbu.

Úvod - Hlavní postava při letecké nehodě přišla o manžela a syna, a proto nyní žije sama. V přistavené části domu má však jednoho nájemníka.

Vývoj - Nájemník onemocní a hlavní postava se o něj začne starat. Nosí mu jídlo, vyměňuje obklady, dělá domácí práce. Kompenzuje si tím ztrátu syna. Když se nájemník začne uzdravovat, hlavní postava je frustrovaná. Vysvětluje nájemníkovi, že by chtěla být jako jeho druhá matka.

Zvrat - Nájemník poukazuje na fakt, že hlavní postava je muž.

Závěr - Hlavní postava si pomalu začíná uvědomovat, že před třemi lety při letecké nehodě zemřela jeho žena a syn. Od té doby ztratila pocit reálnosti.

V tomto případě je hlavní postava=vypravěč stížena mentální nemocí, a proto celý děj, jak jej vypráví, je pouze její subjektivní pravdou. Veškerý popis situace je však naprosto uvěřitelný a hlavní postava vykazuje velký stupeň sebeuvědomění, protože několikrát podotýká, že není blázen, aby nájemníka považovala za svého mrtvého syna, když by se mohlo zdát, že se k tomu snad schyluje. Zajímavostí je, že v *kaidanech* i jiných příbězích dřívější doby byly emočně labilní spíše ženy, které se potom na

základě toho stávaly *júrei*. Ve „Smyslu života” je však nositelem této labilitu muž, který sám sebe vidí v roli své zesnulé manželky a zároveň tedy plní všechny povinnosti, které mívá na starost žena v domácnosti. Českému čtenáři se může zdát podivné, že totožnost hlavní postavy zůstala až do konce neodhalena. Je to však zásluhou povahy japonštiny, která nerozlišuje mužský, ženský a střední rod. Dalo by se říci, že tato charakteristika přímo vybízí k využití za účelem zmatení čtenáře.

Kobajaši Jasumi však zašel ještě dále a vymyslel hlavní postavu=vypravěče, která ani v rámci daného díla neexistuje. To napovídá, že hlavním účelem textu není převyprávět příběh, “jak se udál”, tak jak to bývá u *kaidanů*, ale působit co nejvíce na čtenáře a snažit se ho zmást a šokovat. Jeho povídka „Kizaši” je vyprávěna z pohledu dvou postav, z nichž jedna vypráví v první osobě (Ranka) a druhý pohled je ve třetí osobě (Naeko). Tyto dva pohledy se střídají. Samozvaná novinářka Naeko vyšetřuje případ, jehož součástí je Ranka. Zatímco Naeko (spolu se čtenářem) se snaží přijít na kloub případu, Ranka se potýká s jeho následky. I v této povídce by bylo možné najít výstavbu *kišótenkecu*, zvrát by byl však rozdělen na tři části a vypadalo by to následovně.

Úvod - Ranka jde z pohřbu Naomi, která spáchala sebevraždu, jejíž okolnosti však nejsou jasné. Po cestě má pocit, že viděla Naomi. Naeko se dozvídá o případu a začne ho vyšetřovat.

Vývoj - Naomi se začne Rance zjevovat a pronásledovat ji. Ta si ze strachu píše deník o veškerých událostech, které se jí přihodily. Dozvídá se, že Naomi je *kizaši* a chce udělat *kizaši* i z Ranky. Naeko postupně vyslýchá Naominy spolužáky a pomalu odhaluje okolnosti její smrti. Nalézá deník, který jí Ranka podstrčila, čímž se dozvídá o *kizaši*. Následně se střetává s proměněnou Rankou, která po střetu vypadává z okna.

Zvrat 1/3 - Naeko objevuje, že Naomi je naživu a celou dobu byla pouze hospitalizována v nemocnici. Po rozhovoru s Naomi zjišťuje, že některé části deníku jsou smyšlené.

Zvrat 2/3 - Naomi se cítí z Naeko poněkud vyděšená, protože nezná nikoho jménem Ranka a deník, který jí ukázala, je plný neuvěřitelných a znepokojivých historek.

Zvrat 3/3 - Naeko objevuje, že písmo z deníku je její vlastní.

Závěr - Naeko si vybavuje jednu vlastnost *kizaši*, o které četla v deníku. *Kizaši* dokáží každému ukázat jeho sen. Proto dochází k závěru, že *kizaši* pro ni připravili případ na vyřešení a ona je jejich vyvolanou.

Čtenář by mohl inklinovat ke sledování příběhu z Rančina pohledu, protože je psaný v první osobě a je to Rančin pohled, kterým celá povídka začíná. Až později zjišťujeme, že nám byly od začátku předkládány jednotlivé části deníku. Začíná tak dávat větší smysl, že názvy kapitol jsou data, po kterých vždy následuje Rančin úhel pohledu. Celá zápletka se však logicky spouští ve chvíli, kdy Naeko objevuje Naomin případ pokusu o sebevraždu, v tu chvíli u ní nejspíš dojde k psychickému zkratu a vsugeruje si, že Naomi při pokusu zemřela a vše se událo za podivných okolností. Proto začne vyslýchat její spolužáky a náhodou objeví deník, o kterém si myslí, že popisuje skutečné události. Z deníku se dozví o existenci *kizaši* a je to nejspíš realističností deníku, že v *kizaši* uvěří. Po řadě událostí, které se v Naečině skutečném světě nikdy nestaly, docházíme ke zvratům, které odhalují skutečnou podstatu příběhu. Nebo možná lépe řečeno získáváme nápovědy, do jaké míry je příběh pouze výplodem šílené mysli hlavní postavy. Zápletka svým obratem připomíná román „Prokletý ostrov“ (*Shutter Island*, 2003) od amerického spisovatele Dennise Lehaneho, ve kterém detektiv přijíždí do nemocnice pro psychicky narušené kriminálníky na ostrově Shutter vyšetřovat zmizení jednoho pacienta, přičemž odhaluje, že sám je zde pacientem.

V povídce se nachází také jedna scéna, která silně připomíná román „Prokletí Salem“ (*Salem's Lot*, 1975) od Stephena Kinga. Když Ranka rozhrne okenní závěsy ve svém pokoji, vidí za oknem vznášet se rozesmátou Naomi. Stejným způsobem se vznáší Danny proměněný na upíra u Markova pokoje. Dále Naomi nevstoupí do Rančina pokoje, až dokud ji Ranka nepozve, což je jednou z charakteristik upírů v *Salem's Lot*. Bez pozvání nemohou překročit práh. Další podobností je, že Naomi chce z Ranky udělat *kizaši* tím, že jí vypije část krve.

Také povídka „Ovečky“ (*Kohicudži* 小羊 z *Juganda jami*) od Šinody Secuko se svou zápletkou podobá západnímu dílu. Hlavní hrdinka M24 žije v uzavřeném světě spolu s ostatními božími dětmi. Jsou tak chráněni od krutého světa venku, kde se všichni navzájem zabíjejí. Tak je jim to alespoň řečeno. Hlavní hrdinka však postupem času zjišťuje, že jsou děti pocházející z umělého oplodnění, které si bohatí lidé nechávají chovat kvůli transplantaci orgánů. Stejná zápletka je již k vidění ve filmu „Parts: The Clonus Horror“ z roku 1979 od režiséra Roberta Fivesona. Na rozdíl však od amerického filmu hlavní hrdinka v japonské povídce nemá ambice utíkat ze zařízení poté, co se dozví o nelidském údělu božích dětí. Věří, že se stane součástí něčeho většího. „I kdyby mě zabili, já nezemřu. Budu žít dále v těle své sestry. Ne, někoho

bližšího, než je sestra. Tak budu úplná.” (s. 100) A již dříve vykazuje známky strachu z možnosti své individuality, když se začne ztrácet ve svých emocích poté, co uslyší zvuk flétny. „Bála jsem se toho, že bych se sama jediná lišila.” (s. 68) Člověk si v tuto chvíli nemůže nevybavit japonské rčení „Hřebík, který vyčnívá, se musí zatlouct.” Jestli bylo však úmyslem autorky do povídky vložit sociální podtext, není jisté.

Dalším posunem moderního japonského hororu od *kaidanu* je popis psychologického rozpoložení postav. Něco podobného můžeme spatřit již v povídce „Nenávistný duch”, ve kterém hlavní hrdina Zensaku řeší morální dilema, zda muži, který spadl do studny, pomoci. Jak však z textu vyplývá, Zensaku spíše zvažuje, jak se na to budou tvářit lidé a možnost postihu. Na druhou stranu Kobajaši v povídce „*Kizaši*” barvitě vystihuje strach ze tmy a z toho, že se něco skrývá za závěsem, v místě, kam nevidíme. Naomi Rance řekla, že v noci přijde oknem.

„Závěs se nijak nechvěl, ani zpoza něj nebyl slyšet žádný podezřelý zvuk. Takže kdybych si jej nevšímal, nic se nestane. To jsem si namlouvala. Závěs je děsivý tím, že nikdy nevíte, jestli se za ním něco neskrývá. Kdybych si to rozmyslela a závěs roztáhla, strach vyprchá. Nejspíš se za ním totiž rozprostírá jenom noční tma. Chtěla jsem závěs roztáhnout, ale nakonec jsem cíp závěsu akorát mačkala v ruce a nedokázala s ním pohnout. Proč bych ho měla zbytečně roztahovat? Ať už za ním Naomi je nebo ne, dokud je zatažený, vyjde to nastejno. I kdyby třeba na druhé straně závěsu Naomi byla, dokud závěs zůstane zatažený, můžu věřit, že se tam rozprostírá jen noc. Ale kdybych závěs roztáhla a spatřila Naomi, můžu snad popřít něco, co jsem viděla na vlastní oči? (...) Zavírám oči a představuji si vtíravou tmu, co se má rozprostírat za oknem. V mých představách odrážející se tma se zhmotňuje. Snažím se usilovně ze tmy udělat zase jenom tmu, ale síle zhmotňující se tmy je těžké odporovat. Zatímco se tma stahovala a zase rozpínala, začínala nabírat obrys Naomi. (...) Ještě jednou ze všech sil přivolávám tmu a otevírám oči. Předě mnou se nachází zatažený závěs. Z plných plic do sebe natáhnu vzduch. Dávám si pozor, aby se tma z mých představ nezhmotnila, a začínám rozevírat závěs. Jenže v momentě, kdy se závěs pohne, tma se zhmotní a za závěsem spatřím jasně se rýsující děsivou postavu Naomi.” (s. 184-186)

Bojíme se tmy, protože nevíme, co se tam skrývá, a máme tendenci představovat si to nejhorší. Když se však chceme zbavit této nevědomosti a tím i strachu, zjistíme, že to nejhorší tam opravdu je. Kobajaši zhmotňuje jeden z nejstarších strachů lidí, strach ze tmy. Podobným způsobem Suzuki Kódži v povídce „Noční potápění” (*Naito daibingu*

ナイトダイビング z *Juganda jami*) zhmotňuje strach z toho, že se něco skrývá na dně temných mořských vod. Strach, když plaveme v neprůhledné vodě, že nás něco chytí za nohu. Sena Hideaki zase v povídce „Gen” (*Gene* z *Juganda jami*) realizuje strach ze zneužití nejnovějších výzkumů a technologií. Všechny tyto strachy jsou hmatatelné a mohou se týkat kohokoli z nás, to je na nich tak děsivé. Opět tedy vidíme snahu japonských autorů přiblížit děj příběhu čtenáři.

## Závěr

Na začátku bakalářské práce byla položena otázka, zda je moderní japonský horor pokračováním tradice strašidelných příběhů *kaidan*, nebo zda vychází ze západní literatury a autoři moderního japonského hororu píšou v tomto duchu.

K tomuto účelu jsem v teoretické části nejdříve věnovala pozornost samotnému pojmu „horor“ a jeho konceptu a následně jsem se zaměřila výhradně na specifika japonského hororu, jak je vidí odborníci na japonskou kulturu. Přitom bylo nutné si odpovědět na otázku, které žánry v Japonsku odpovídají konceptu hororu, jak je chápán na Západě. Za strašidelné příběhy v japonské literatuře jsou považovány *kaidany*, jejichž charakteristice byla věnována následující podkapitola. Na základě studií zabývajících se moderním japonským hororem a studií zabývajících se *kaidanem* jsem v závěru teoretické části shrnula prvky, které mají společné. Těmito prvky nebo, lépe řečeno, tématy jsou jmenovitě nenávistný duch, vlhké prostředí a dojem pravdivosti příběhu.

Praktickou část jsem potom rozdělila do podkapitol věnovaných jednotlivým prvkům. Pro účely praktické části jsem zvolila sbírky *kaidanů* a sbírky moderního japonského hororu, které jsou považovány za reprezentativní díla svého žánru. Při jejich četbě jsem se zaměřila na témata sestavená v teoretické části. V rámci demonstrace přítomnosti daných témat jsem potom uvedla příslušné ukázky. V poslední kapitole praktické části jsem analyzovala výstavbu narace *kišótenkecu* u jednotlivých děl, kterých se to týká, a dále jsem rozebrala posun japonského hororu od *kaidanů*.

Na základě studie můžeme potvrdit, že japonská hororová literatura v minulosti i současnosti obsahuje mnoho děl, ve kterých má svou významnou roli voda. Typickými autory využívajícími toto téma jsou z historie například Ueda Akinari a ze současnosti Suzuki Kódži. Voda je pro japonské autory velkým tématem, a proto můžeme předpokládat, že tato tradice bude viditelná i v následných dílech. Rovněž nenávistný duch je tématem mnoha japonských strašidelných povídek již přes tisíc let. Jeho výskyt však v současnosti provází komplikovanější zápletky, než nalezneme například v „Pivoňkové lucerně“. V dnešní modernizované společnosti duchové na čtenáře nemají stejný účinek, jako měly na čtenáře minulých dob, a proto spisovatelé hororu zároveň

využívají i jiných prostředků k vyvolání strachu u čtenáře. Jedním z velmi účinných prostředků, sloužícím k tomuto účelu, je přesvědčení čtenáře o pravdivosti či věrohodnosti příběhu. Jak autoři z minulosti, tak spisovatelé ze současnosti kladou velký důraz na přiblížení děje svým čtenářům. Zatím by se mohlo zdát, že japonský moderní horor následuje se vším všudy tradici strašidelných příběhů *kaidan*, ale tak tomu také není. Přestože výše uvedená témata mají v japonském hororu svou tradici, některé prvky se liší. V současné japonské hororové literatuře ustupuje do pozadí vypravěčská tradice a spíše jsou uplatňovány novější narativní metody, jako je například vyprávění v první osobě. S příchodem modernizace a nových technologií se v dílech tyto technologie začaly uplatňovat a stávají se předmětem sloužícím k šíření strachu. Zároveň s vývojem psychologie postavy v hororech bývají stíženy šílenstvím, které vyplyne až později, a stává se tak prvkem využívaným k vyvolání žádané reakce u čtenáře. Některá témata z vybraných děl jsou však k nalezení rovněž u děl západních, a proto nemůžeme říct s jistotou, zda se do japonské literatury dostala přirozeným vývojem, nebo s příchodem západních děl do Japonska.

Závěrem bych chtěla zmínit, že literárním dílům japonského hororu bohužel není zatím věnováno mnoho pozornosti a do češtiny kromě několika knih Suzukiho Kódžiho bylo jen málo děl přeloženo. Nutno podotknout, že tyto překlady jsou z angličtiny, a přestože ke čtenáři se příběh dostane v nezměněné podobě, hrozí větší riziko, že se něco ztratí v překladu. Na druhou stranu japonský horor z hlediska kinematografie se stal velkým tématem zejména po úspěchu filmového zpracování „Kruhu“ od režiséra Nakaty Hidea, následovaný „Nenávistí“ od Šimizu Takašiho a jejich amerických remaků. Mnoho lidí se začalo zajímat o tajemství, proč jsou tyto filmy úspěšné a v čem tkví jejich jedinečnost. Není přehnané tvrdit, že „Kruh“ se stal spouštěčem fenoménu japonského hororu v zahraničí. Díky tomuto filmu se obrátila pozornost i k jeho knižní předloze, která byla následně přeložena do angličtiny. Z tohoto důvodu na téma japonského hororového filmu existuje více odborných studií, ale na literaturu stejného žánru jich zatím mnoho napsáno nebylo. Současná japonská hororová literatura je pro nejen českého čtenáře stále velkou neprobádanou oblastí, a zatím jí není věnováno tolik pozornosti, kolik by si zasloužila.

## Seznam použitých pramenů

### Knižní publikace

Asai, Rjóí. *Otogibóko* 伽婢子. Tokio: Šin nihon koten bungaku taikei 新日本古典文学大系, 2001

Carroll, Noel. *The Philosophy of Horror or Paradox of the Heart*. New York: Routledge, Chapman and Hall, Inc ., 1990

Hearn, Lafcadio. *Hora lebek: V Japonsku plném duchů*. Praha: Volvox Globator, 2012

Hearn, Lafcadio. *Kaidan*. Praha: Brody, 1996

Hirakawa, Sukehiro. *Ghostly Japan as a Source of Literary Inspiration*. Orientalia Pragensia XV, Dreams and Shadows: Tanizaki and Japanese Poetics in Prague, Charles University in Prague. Praha: The Karolinum Press, 2007

Jamamoto, Susumu a spol. *Kaidan banaši meisakusen* 怪談ばなし傑作選. Tokio: Rippú šobó 立風書房, 1995

Kihara, Hirokacu. Nakajama, Ičiró. *Šin mimibukuro dai iči ja gendai hjaku monogatari* 新耳袋 第一夜 現代百物語. Tokio: Kadokawa bunko 角川文庫, 1998

Koike, Mariko. Kobajaši, Jasumi. Šinoda, Secuko. Suzuki, Kódži. Sena, Hideaki. Bandó, Masako. *Juganda jami* ゆだんが闇. Tokio: Kadokawa horá bunko 角川ホラー文庫, 1996

Komacu, Kazuhiko. *Jókai bunka no dentacu to sózó – uči to soto no šiten kara* 妖怪文化の伝達と創造—ウチとソトの視点から. Kjóto: 第45回国際研究集会 Kokusai nihon bunka kenkjú sentá 国際日本文化研究センター, 2013

Konno, Ensuke. *Kaidan Minzoku no tačiba kara* 怪談 民族の立場から. Tokio: Čúkó bunko 中公文庫 初出版発行, 2005



- Morohaši, Tecudži. Kamata, Tadaši. *Daikanwa džiten* 大漢和辞典. Tokio: Taišúkan šoten 大修館書店, 2000
- Murasaki, Šikibu. *Příběh prince Gendžiho I*. Praha: Paseka, 2002
- Sanjútei, Enčó. *Kaidan botan dóró* 怪談牡丹燈籠. Meidži bungaku zenšú 明治文学全集
- Sató, Kensei. *Nihon kokugo daidžiten dai ni han dai san kan* 日本国語大辞典 第二版 第三卷. Tokio: Nihon kokugo daidžiten dai ni han henšú iinkai 日本国語大辞典第二版編集委員会, 1977
- Suzuki, Kódži. *Aizu* アイズ. Tokio: Šinčóša 新潮社, 2005
- Suzuki, Kódži. *Ringu* リング. Tokio: Kadokawa horá bunko 角川ホラー文庫, 1993
- Suzuki, Kódži. *Temné vody*. Praha: Euromedia Group k. s. - Knížní klub, 2006
- Tanaka, Kótaró. *Krabí zjevení*. Praha: Vyšehrad, 1999
- Todorov, Tzvetan. *The Fantastic, a structural approach to a literary genre*. Ithaca: Cornell University, 1975
- Učijama, Kazuki. *Kaiki to gensó he no kairo – Kaidan kara J-horá e* 怪奇と幻想への回路—怪談からJホラーへ. Tokio: Nihon eiga ši sóšo 日本映画史叢書⑧, 2008
- Ueda, Akinari. *Vyprávění za měsíce a deště*. Praha: Odeon, 1971
- Usa, Wacú. *Saišin toši densecu no seitai* 最新都市伝説の正体. Tokio: Šódenša ógon bunko 祥伝社黄金文庫, 2014
- Velká, Tereza. *Nihon bungaku ni okeru kjófu – Botan dóró kenkjú* 日本文学における恐怖—牡丹灯籠研究—. Univerzita v Cukubě: 異文化との出会い 筑波大学 日本語・日本文化学類, 2016
- Online publikace
- Balmain, Colette. *Inside the Well of Loneliness. Towards a Definition of the Japanese*

*Horror Film*, *Electronical Journal of Contemporary Japanese Studies*, 2006.  
<<http://www.japanesestudies.org.uk/discussionpapers/2006/Balmain.html>> online  
přístup 15.2.2017

Crandol, Michael E. *Nightmares from the Past: Kaiki eiga and the Dawn of Japanese Horror Cinema*, A dissertation submitted to the faculty of the University of Minnesota, 2015.  
<[http://conservancy.umn.edu/bitstream/handle/11299/175406/Crandol\\_umn\\_0130E\\_16350.pdf?sequence=1](http://conservancy.umn.edu/bitstream/handle/11299/175406/Crandol_umn_0130E_16350.pdf?sequence=1)> online přístup 22.2.2017

Iles, Timothy. *The Problem of Identity in Contemporary Japanese Horror Films*, *Electronical Journal of Contemporary Japanese Studies*, 2005  
<<http://www.japanesestudies.org.uk/discussionpapers/2005/Iles2.html>> online přístup  
15.2.2017

Konishi, Jin'ichi. Brazell, Karen. Cook, Lewis. *The Art of Renga*, *The Journal of Japanese Studies*, Vol. 2, No. 1 (Autumn, 1975), pp. 29-31+33-61  
<<http://www.jstor.org/stable/132038>> online přístup 10.2.2017

Lovecraft, Howard Phillips. *Supernatural Horror in Literature*, Ed. E.F. Bleiler. New York, NY: Dover, 1973, 11–106. Dostupné online na:  
<<http://www.hplovecraft.com/writings/texts/essays/shil.aspx>> online přístup 25.2.2017

Reider, Noriko T. *The Appeal of "Kaidan", Tales of the Strange*, *Asian Folklore Studies*, Vol. 59, No. 2 (2000), pp. 256-283. Dostupné online na  
<<http://www.jstor.org/stable/1178918>> online přístup 28.1.2015

Reider, Noriko T. *The Emergence of "Kaidan-shu" The Collection of Tales of the Strange and Mysterious in the Edo Period*, *Asian Folklore Studies*, Vol. 60, No. 1 (2001), pp. 79-99. Dostupné online na <<http://www.jstor.org/stable/1178699>> online  
přístup 28.1.2015

Webové stránky

*Akai heja* 赤い部屋. Dostupný online na:  
<[http://www.geocities.co.jp/SiliconValley/4358/red\\_room1.html](http://www.geocities.co.jp/SiliconValley/4358/red_room1.html)>

*Ikai hjakumonogatari – J-horá no himicu wo saguru* 異界百物語 ~ Jホラーの秘密を  
探る ~ , NHK/Plug-In 2 (アメリカ), 2009. Online

<[http://v.youku.com/v\\_show/id\\_XMzcxMDEyNjE2.html](http://v.youku.com/v_show/id_XMzcxMDEyNjE2.html)> online přístup 24.2.2017

*Interviewed Famous Authors*, Rakuten

<[http://books.rakuten.co.jp/RBOOKS/pickup/interview/suzuki\\_k/](http://books.rakuten.co.jp/RBOOKS/pickup/interview/suzuki_k/)> online přístup  
28.2.2017

*Kandži džiten* 漢字辞典 dostupný online na: <<http://kanji.jitenon.jp/kanjib/570.html>>

online přístup 19.4.2017